

15 | 2014

# ZARZĄDZANIE W KULTURZE



ISSN 1896-8201

# ZARZĄDZANIE W KULTURZE

15 | 2014



CULTURE **M**ANAGEMENT

Edited by  
Ewa Kocój  
Emil Orzechowski  
Joanna Szulborska-Łukaszewicz

15 | 2014



ZARZĄDZANIE W **K**ULTURZE

Pod redakcją  
Ewy Kocój  
Emila Orzechowskiego  
Joanny Szulborskiej-Łukaszewicz

„Zarządzanie w Kulturze”, 2014, 15, 1–4, red. Ewa Kocój, Emil Orzechowski, Joanna Szulborska-Lukaszewicz  
„Culture Management”, 2014, 15, 1–4, ed. by Ewa Kocój, Emil Orzechowski, Joanna Szulborska-Lukaszewicz  
Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego MCCCXXXVII  
Jagiellonian University Scholarly Fascicle MCCCXXXVII

RADA NAUKOWA

*Alina Felea* (Kiszyniów, Republika Mołdawii), *Jan Hynnar* (Praga), *Dorota Ilczuk* (Warszawa), *Aleksander Naumow* (Wenecja), *Bogusław Nierenberg* (Kraków), *Matthias Theodor Vögt* (Görlitz, Niemcy)

REDAKTOR NACZELNY

*Emil Orzechowski*

KOMITET REDAKCYJNY

*Lukasz Gawel, Alicja Kędziora, Ewa Kocój, Rafał Maciąg, Emil Orzechowski, Joanna Szulborska-Lukaszewicz*

PROJEKT OKŁADKI

*Agnieszka Winciorek*

Na okładce: Salon Heleny Modrzejewskiej, Fundacja Wspierania Badań nad Życiem i Twórczością Heleny Modrzejewskiej, ul. Sienna 5, 31-041 Kraków, fot. Adam Walanus

Czasopismo dofinansowane przez Urząd Miasta Krakowa oraz Uniwersytet Jagielloński ze środków Wydziału Zarządzania i Komunikacji Społecznej, a także Instytutu Kultury.

© Copyright by Uniwersytet Jagielloński

Wydanie I, Kraków 2014

All rights reserved

Niniejszy utwór ani żaden jego fragment nie może być reprodukowany, przetwarzany i rozpowszechniany w jakikolwiek sposób za pomocą urządzeń elektronicznych, mechanicznych, kopiujących, nagrywających i innych oraz nie może być przechowywany w żadnym systemie informatycznym bez uprzedniej pisemnej zgody Wydawcy.

ISSN 1896-8201

e-ISSN 2084-3976

ISBN 978-83-233-3827-7

Nakład 160 egz.

Pierwotną wersją czasopisma „Zarządzanie w Kulturze” (e-ISSN 2084-3976) jest wersja online, publikowana kwartalnie w internecie na stronie: [www.ejournals.eu](http://www.ejournals.eu). Niniejsza edycja zawiera teksty z roku 2014 wydane w wersji elektronicznej czasopisma.



[www.wuj.pl](http://www.wuj.pl)

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków

tel. 12-663-23-80, tel./fax 12-663-23-83

Dystrybucja: tel. 12-631-01-97, tel./fax 12-631-01-98

tel. kom. 506-006-674, e-mail: [sprzedaz@wuj.pl](mailto:sprzedaz@wuj.pl)

Konto: PEKAO SA, nr 80 1240 4722 1111 0000 4856 3325

# Spis treści

Wstęp .....	IX
Informacja o autorach artykułów i redaktorach naukowych czasopisma .....	XIII
	213

## Zeszyt 3

### ZARZĄDZANIE KULTURĄ

Katarzyna Barańska, <i>Kulturowa Odpowiedzialność Zarządzania</i> .....	241
Joanna Szulborska-Lukaszewicz, <i>Publiczne czy prywatne? O zarządzaniu publicznymi instytucjami artystycznymi w Polsce</i> .....	251

### DZIEDZICTWO KULTUROWE, REGIONALIZM

Anna Góral, <i>Dziedzictwo kulturowe jako zasób wspólny. Rola współpracy między interesariuszami w zarządzaniu dziedzictwem kulturowym</i> .....	277
Gabija Surdokaitė-Vitienė, <i>Understanding the image of Christ in Distress in Lithuanian folk culture: the conceptions of passion, sin and prefiguration of prophet Jeremiah</i> .....	287
Ewa Kocój, <i>Pamięć i tożsamość. Zabytki kultury materialnej z Listy Światowego Dziedzictwa UNESCO w Rumunii (prezentacja tematu)</i> .....	303
Krzysztof Kowalski, <i>Między narodową historią a dziedzictwem europejskim. Kilka uwag o Stoczni Gdańskiej posiadającej Znak Dziedzictwa Europejskiego</i> .....	321
<i>obiegu dziedzictwa</i> .....	405



## Wstęp

Oddajemy Państwu piętnasty – podwójnie jubileuszowy – numer czasopisma naukowego „Zarządzanie w Kulturze”. W roku 2014 przypadają dwie ważne uroczystości związane z istnieniem czasopisma: siedemdziesięciolecie urodzin jego twórcy – prof. dr. hab. Emila Orzechowskiego oraz piętnastolecie istnienia serii. To prof. dr. hab. Emil Orzechowski, ówczesny dziekan Wydziału Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ (1996–2004), inicjator założenia Instytutu Kultury UJ (2009) oraz Przewodniczący Rady Instytutu Kultury UJ i kierownik Katedry Zarządzania Kulturą Instytutu Kultury UJ (2009 – do dzisiaj) był pomysłodawcą i głównym orędownikiem powstania czasopisma przed ponad 15 laty. Dostrzegając potrzebę istnienia pisma podejmującego problematykę zarządzania kulturą, w tym instytucjami i organizacjami działającymi w tym sektorze w celu efektywniejszego wykorzystania zasobów, jakimi dysponują, prof. Emil Orzechowski zainicjował w roku 1999 powstanie serii zeszytów naukowych UJ – „Zarządzanie w Kulturze”. Czasopismo znakomicie wypełniło lukę na polskim rynku naukowym i wydawniczym. Dzięki staraniom redaktora naczelnego przeszło 15 lat istnienia czasopisma zaowocowało 15 tomami, w tym 10 rocznikami (1999–2009) oraz 5 rocznikami podzielonymi na kwartalne zeszyty (2010–2014). Łącznie opublikowano w nich ponad 200 artykułów naukowych. W czasie redakcji czasopismo nawiązało kontakt z partnerami z innych ośrodków naukowych w Polsce, m.in. z Warszawy, Cieszyna, Lublina, Łodzi, Opola i z zagranicy, w tym z Niemiec, Gruzji, Czech, Rosji, Rumunii, Republiki Mołdawii, Ukrainy i Litwy. Jest otwarte na różne perspektywy naukowe: praktyków-menedżerów działających w sektorze kultury, teoretyków i praktyków naukowców zarządzających kulturą oraz przedstawicieli rozmaitych dyscyplin naukowych – teatrologów, historyków, historyków sztuki, kulturoznawców, antropologów kulturowych, socjologów, filologów, medioznawców i zarządzających mediami. Od początku istnienia wizja prof. Emila Orzechowskiego jako redaktora naczelnego opierała się na prezentowaniu różnych opcji naukowych: od dojrzałych i ukształtowanych badaczy oraz praktyków – profesorów, doktorów habilitowanych, doktorów, doktorantów, magistrów, po stawiających dopiero pierwsze kroki adeptów zarządzania. Czasopismo zawdzięcza także prof. Emilowi Orzechowskiemu gruntowne zmiany. Dzięki staraniom Profesora, a także dzięki jego umiejętności budowania zespołu współpracowników, czasopismo znalazło się na liście B czasopism punktowanych Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego, początkowo z liczbą 2, następnie 6, a obecnie 9 punktów. Czasopismo znajduje się obecnie w licznych zagranicznych bazach danych, w tym: *CEEOL (Central and Eastern European Online Library)*, *CEJSH (The Central Eu-*



ropean Journal of Social Sciences and Humanities), Index Copernicus International, ProQuest, EBSCO Publishing, Zeitschriftendatenbank (ZDB), WorldCat. Począwszy od tomu 12 wydanego w roku 2011, „Zarządzanie w Kulturze” otrzymało też nową szatę graficzną, prezentującą na okładkach architekturę polskich i zagranicznych instytucji kultury.

W obecnym, 15 numerze czasopisma autorzy podjęli w artykułach tematykę dziedzictwa kulturowego oraz zarządzania wybranymi polskimi i zagranicznymi instytucjami kultury. Część pierwszą tworzą teksty poświęcone teoretycznym zagadnieniom związanych z dziedzictwem kulturowym. Otwierają je rozważania Joanny Hańderek dotyczące postmodernistycznych i poststrukturalnych możliwości rozumienia unikatowej konstrukcji, jaką jest pojęcie „tradycja”. Rafał Maciąg rozważa problematykę dziedzictwa kulturowego w kontekście humanistycznej teorii zarządzania. Podkreśla, że dziedzictwo kulturowe funkcjonuje współcześnie w rozdwojeniu jako przedmiot badań – wydaje się dobrze ustabilizowane pojęciowo, a nawet określone dokładnie przez wiele wyczerpujących definicji, ale pojawiają się głosy specjalistów przeciwne tej pewności, będące świadectwem dostrzeżenia konfliktów pojawiających się w praktyce. Kolejne artykuły dotyczą praktycznych analiz tematyki dziedzictwa kulturowego – prawnej ochrony jego niematerialnego wymiaru (Teodora Konach), tożsamościowego wymiaru regionalnego dziedzictwa Podhala i Beskidu Śląskiego (Urszula Lehr), szwajcarskich zmagania z dziedzictwem kulturowym (Magdalena Zych) oraz możliwości badania dziedzictwa kulturowego za pomocą fotografii dokumentalnej (Alicja Kędziora). Problematykę tę kontynuują artykuły zawarte w części 3 czasopisma: Anna Góral podkreśla rolę współpracy między interesariuszami w zarządzaniu dziedzictwem kulturowym, Gabija Surdokaitė-Vitienė przedstawia dziedzictwo kulturowe Litwy (na przykładzie ludowej sztuki i spotykanego w niej tematu Pasji Chrystusa), Ewa Kocój prezentuje zabytki z Listy Światowego Dziedzictwa Kulturowego w Rumunii i toczący się wokół nich dyskurs, a Krzysztof Kowalski analizuje na przykładzie Stoczni Gdańskiej w Polsce problematykę europejskiego znaku dziedzictwa kulturowego.

Znaczną część tegorocznego numeru czasopisma zajmują artykuły dotyczące zarządzania kulturą i analizy wybranych instytucji oraz projektów kulturalnych. Katarzyna Barańska zastanawia się nad problematyką Kulturowej Odpowiedzialności Zarządzania, którą traktuje jako swoiste nawiązanie do strategii zarządzania firmą, zwanej Korporacyjną Odpowiedzialnością Społeczną, tak istotną we współczesnym zarządzaniu humanistycznym. Joanna Szulborska-Lukaszewicz, na podstawie cyklu debat *Z kulturą o kulturze – kultura pod ścianą*, zorganizowanych w Instytucie Kultury w roku akademickim 2013/2014, przedstawia najważniejsze problemy w zarządzaniu publicznymi instytucjami artystycznymi w Polsce, w tym dotyczące kondycji artystycznych instytucji kultury, barier ich rozwoju, mocnych i słabych stron funkcjonowania w formie publicznych instytucji kultury, szans i zagrożeń oraz ich konkurencyjności w stosunku do podmiotów prywatnych i organizacji pozarządowych podejmujących realizację celów społecznych. Ewa Bogacz-Wojtanowska śledzi niezamierzone konsekwencje działań organizacji pozarządowych, jakimi są m.in.: pa-

ternalizm, partykularyzm, *path dependence*, czyli zależność od wyznaczonej ścieżki, inercja organizacyjna, procesy kooptacji oraz hybrydyzacji. Ewa Głazek przedstawia luki prawne istniejące w aktach prawnych dotyczących kultury, które mogą prowadzić do negatywnych i nieodwracalnych błędów w tej dziedzinie. Małgorzata Budzianowska-Drzewiecka i Monika Jedynak prezentują wyniki badań dotyczące znaczenia kraju pochodzenia przy ocenie produktów wśród młodych dorosłych (studentów) i jego wykorzystania w budowaniu strategii marki. Czasopismo kończą dwa artykuły dotyczące literatury współczesnej w Polsce: Piotra Mareckiego, który opisuje dynamikę zmian i zasad innowacji w dziedzinie literatury polskiej po roku 1989 na przykładzie pierwszego pokolenia polskich pisarzy, urodzonych po 1989 roku i wychowanych jako obywatele europejscy bez pamięci komunizmu, oraz Aleksandry Munteanu, która zestawia koncepcje światopoglądowe w twórczości Sławomira Mrożka i Eugène'a Ionesco.

Serdecznie dziękujemy Profesorowi Emilowi Orzechowskiemu za powołanie i merytoryczne prowadzenie czasopisma przez 15 lat. Liczymy na kolejne owocne lata współpracy, podpowiedzi i motywowanie do zmian.

Chcielibyśmy również podziękować naszym autorom za owocną współpracę naukową, zachęcając do dalszych przemyśleń i publikacji na łamach czasopisma. Dziękujemy też naszym sponsorom, dzięki którym obecny okazały numer jubileuszowy mógł się ukazać, a mianowicie: Urzędowi Miasta Krakowa, Dziekanom Wydziału Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ oraz władzom Instytutu Kultury UJ.

*Ewa Kocój  
Joanna Szulborska-Lukaszewicz*



## Informacja o autorach artykułów i redaktorach naukowych czasopisma

**Dr hab. Katarzyna Barańska** – adiunkt Instytutu Kultury UJ. Autorka licznych artykułów z zakresu antropologii i muzeologii oraz książek: *Muzeum Etnograficzne. Misje, struktury, strategie*; *Muzeum w sieci znaczeń. Zarządzanie z perspektywy nauk humanistycznych*.

Członek Prezydium Polskiego Komitetu Narodowego Międzynarodowej Rady Muzeów (ICOM), Stowarzyszenia Historyków Sztuki i Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego (Prezes Oddziału Krakowskiego).

**Dr hab. Ewa Bogacz-Wojtanowska** – doktor habilitowany nauk humanistycznych w zakresie nauk o zarządzaniu, adiunkt Katedry Zarządzania Organizacjami Publicznymi i Obywatelskimi w Instytucie Spraw Publicznych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jej zainteresowania badawcze dotyczą: zarządzania publicznego, zarządzania organizacjami pozarządowymi, relacji sektora pozarządowego z sektorem publicznym i komercyjnym oraz roli organizacji pozarządowych w społeczeństwie obywatelskim.

**Mgr Anna Bojarska** – animator i menedżer kultury. W 2014 roku uzyskała tytuł magistra. Podczas studiów działała w Studenckim Kole Naukowo-Artystycznym Pedagogów UMCS oraz Studenckim Kole Pedagogów i Animatorów Zabawy, będąc przez rok jego wiceprzewodniczącą. W 2011 roku zorganizowała i poprowadziła projekt naukowy pt. „Postawy nauczycieli wobec dzieci nieśmiałych z klas I–III” zakończony publikacją wyników badań. W latach 2010–2011 przeszła szkolenie przygotowujące do pracy z grupą przy wykorzystaniu Metody KLANZA. Stypendystka Stypendium Rektora UMCS, Stypendium Marszałka Województwa Lubelskiego, Stypendium Prezydenta Miasta Lublina oraz w 2013 roku Stypendium Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego za dorobek osiągnięć naukowych. Współpracowała m.in. z Europejską Fundacją Społeczną „Godne Życie”, Akademickim Centrum Kultury UMCS „Chatka Żaka”, Placówką Wsparcia Dziennego JUTRZENKA, Domem Pomocy Społecznej Betania, oraz Dzielnicowym Domem Kultury „Węglin” (projekt: „Spotkania z Patronem”).

Zainteresowania naukowe: kultura współczesna, postmodernizm, animacja i marketing w kulturze, edukacja domowa, kobieta i macierzyństwo.

**Dr Małgorzata Budzanowska-Drzewiecka** – adiunkt Instytutu Ekonomii, Finansów i Zarządzania Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prowadzi badania dotyczące zachowań konsumentów i nowych form komunikacji marketingowej na rynku polskim oraz w kontekście różnic kulturowych. Zainteresowania naukowo-badawcze koncentrują się na jednym segmencie rynku – młodych konsumentach.

**Julia Chervinska (Ukraina)** – absolwentka Kijowskiego Narodowego Uniwersytetu Ekonomicznego im. Wadyma Getmana i Uniwersytetu Jagiellońskiego w ramach Stypendialnego Programu im. Lane’a Kirklanda. Pracownik naukowy Narodowego Muzeum Sztuki Dekoracyjnej Ukraińskiej Ludowej. Interesuje się sztuką narodową, kulturą różnych państw, współczesnymi technikami zarządzania muzeami.

**Dr Marek Chyliński** – adiunkt Instytutu Politologii Collegium Civitas Uniwersytetu Opolskiego, dziennikarz i menedżer mediów, twórca Instytutu Dziennikarstwa Polska-press w Warszawie. Reprezentuje środowisko polskich wydawców prasy w Radzie World Association of Newspapers (WAN), jest przewodniczącym Sądu Koleżeńskiego Izby Wydawców Prasy w Warszawie. Współautor, wraz ze szwajcarskim medioznawcą Stephaniem Russ-Mohlem, podręcznika *Dziennikarstwo*; I wyd. Warszawa 2007, II wyd. 2008.

**Mgr Ewa Głazek** – urodzona w Krakowie. Absolwentka wydziału prawa oraz studiów podyplomowych Zarządzanie kulturą. Czynn timer angażująca się w życie swego miasta, wolontariuszka kilku Festiwali Kultury Żydowskiej w Krakowie. Zawodniczka Krakowskiego Klubu Curlingowego. Lubi dobrą książkę oraz muzykę klasyczną i filmową.

**Dr Maria Golda-Sobczak** – prawnik, politolog, zatrudniona w Instytucie Kultury Europejskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza z siedzibą w Gnieźnie. Prowadzi badania z zakresu ochrony dóbr kultury, ochrony zabytków i dziedzictwa narodowego, prawa autorskiego, systemów prasowych, sytuacji mniejszości narodowych.

**Dr Anna Góral** – z wykształcenia i zawodu menedżerka. Specjalizuje się w projektach współpracy międzynarodowej, zwłaszcza kulturalnej. Zawodowo związana obecnie ze Stowarzyszeniem Gmin i Powiatów Małopolski. Jej zainteresowania skupiają się wokół miejsca kultury w rozwoju regionów, ekonomiki dziedzictwa kulturowego oraz innowacji w zarządzaniu kulturą. W wolnym czasie pasjonatka kultury i sztuki ludowej.

**Dr hab. Joanna Hańderek** – adiunkt Instytutu Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego, specjalność: filozofia kultury, kulturoznawstwo, egzystencjalizm, współczesna filozofia, współczesne problemy w kontekście filozofii i socjologii kultury oraz historii filozofii.

**Mgr Veronika Héda** – studentka kierunku zarządzania kulturą Uniwersytetu Jagiellońskiego, stypendystka Międzynarodowego Funduszu Wyszehradzkiego. Absolwentka studiów pierwszego stopnia na kierunku filologii polskiej Uniwersytetu im. Loránda Eötvösa w Budapeszcie. Interesuje się polsko-węgierskimi związkami kulturowymi oraz promowaniem języka i kultury polskiej oraz węgierskiej za granicą. Współpracuje z Centrum Węgierskim w Krakowie.

**Dr Monika Jedynak** – adiunkt Instytutu Ekonomii, Finansów i Zarządzania Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zainteresowania naukowe koncentrują się wokół współczesnych problemów zarządzania logistyką, w szczególności zarządzania logistycznym procesem obsługi klienta, organizacyjnych uwarunkowań absorpcji wiedzy w relacjach przedsiębiorstw z dostawcami a także marketingu.

**Dr Alicja Kędziora** – doktor nauk humanistycznych, autorka monografii *Polskie życie teatralne w Rosji w latach 1882–1905*, artykułów naukowych z zakresu historii teatru, za-

rzędzenia pamięcią o artyście, redaktorka prac edytorskich związanych z postacią Heleny Modrzejewskiej, współautorka podręcznika do nauczania języka polskiego jako obcego. Laureatka nagrody „Ars Quaerendi” oraz stypendium Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej. Adiunkt w katedrze Zarządzania Kulturą Instytutu Kultury WZiKS UJ. Kierownik Pracowni Dokumentacji Życia i Twórczości Heleny Modrzejewskiej.

**Dr Ewa Kocój** – etnografka, antropolożka kultury, adiunkt Instytutu Kultury WZiKS UJ. Interesuje się problematyką dziedzictwa kulturowego, religijnością ludową, antropologicznymi interpretacjami wyobrażeń i symboli kulturowych; duchowością prawosławną kręgu Karpat. Ważne miejsca w jej badaniach zajmują także ikona prawosławną, sztuka ludowa oraz problematyka wielokulturowości. Autorka książek: *Świątynie, postacie, ikony. Malowane cerkwie i monastery Bukowiny Południowej w wyobrażeniach rumuńskich*, 2006; *Święci rumuńscy* (wspólnie z J. Charkiewiczem), 2012; *Pamięć starych wieków. Symbolika czasu w rumuńskim kalendarzu prawosławnym*, 2013 oraz licznych artykułów naukowych wydanych w Polsce i za granicą. Zastępca redaktora naczelnego i redaktor tematyczny czasopisma „Zarządzanie w Kulturze”. Współzałożycielka Towarzystwa Polsko-Rumuńskiego w Krakowie, członkini Komisji Bałkanistyki PAN o/Poznań, Komisji Zarządzania Kulturą i Mediami PAU oraz Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego.

**Mgr Teodora Konach** – doktorantka Instytutu Kultury WZiKS UJ. Absolwentka Centrum Europejskiego Uniwersytetu Warszawskiego oraz studiów magisterskich zarządzanie kulturą IK WZiKS UJ. Interesuje się międzynarodową polityką kulturalną, lobbieniem w dziedzinie polityki kulturalnej w ramach Unii Europejskiej, ochroną dziedzictwa niematerialnego, kwestiami prawno-dogmatycznymi w odniesieniu do konstrukcji praw kulturalnych, prawami człowieka.

**Dr Krzysztof Kowalski** – pracuje w Katedrze Dziedzictwa Europejskiego Instytutu Europeistyki UJ. Specjalizuje się w zakresie antropologii polityki, teorii dziedzictwa i pamięci. Jest autorem dwóch monografii *O istocie dziedzictwa europejskiego – rozważania* (MCK, Kraków, 2013) i *Europa: mity, modele, symbole*, 2002.

**Mgr Agnieszka Kruszyńska** – animator kultury, pedagog, doktorantka Pedagogiki UMCS, Naczelny Koordynator Studenckiego Koła Naukowo-Artystycznego Pedagogów UMCS, wolontariuszka Akademickiego Centrum Kultury UMCS „Chatka Żaka” oraz programu „PROJEKTOR – wolontariat studencki”. W latach 2011–2013 była członkinią Koła Naukowego Animatorów i Pedagogów Zabawy UMCS, Koordynatorem ds. programowych podczas Dni Animacji Kultury (2014), Koordynatorem ds. Inicjatyw Kulturalnych podczas XXI Zjazdu Historyków Studentów (2013) oraz stażystką Narodowego Centrum Kultury w ACK UMCS „Chatka Żaka”. Współpracowała m.in. z ACK UMCS „Chatką Żaka”, Fundacją „5Medium” (projekt SURFERZY – poznaj niebezpieczeństwo w sieci), Stowarzyszeniem Homo Faber (festiwal WATCH DOCS. Prawa Człowieka w Filmie oraz *Wsparcie integracji dzieci uchodźców 2012*), Szkołą Super Babci i Super Dziadka w Lublinie (Gra Miejska, Zabawa Mikołajkowa oraz seminarium wojewódzkim nt. *Rola dziadków wychowaniu wnuków*), Stowarzyszeniem Kresowa Akademia Smaku (Europejski Festiwal Smaku 2012), Stowarzyszeniem WIOSNA (projekt AKADEMIA PRZYSZŁOŚCI rok 2011), Stowarzyszeniem „Civitas Christiana” O/Chełm (Dni Kultury Chrześcijańskiej 2010), Centrum Wolontariatu O/Chełm (2008/2010).

W 2011 roku uczestniczyła w projekcie naukowym pt. „Postawy nauczycieli wobec dzieci nieśmiałych z klas I–III”, który zakończył się publikacją wyników badań.

Zainteresowania naukowe: animacja kultury, dziedzictwo kulturowe, regionalizm, marketing i zarządzanie w działalności kulturalnej, historia wychowania.

**Mgr Izabela Kurczewska** – doktorantka na Wydziale Kulturoznawstwa i Filologii Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej w Warszawie. Absolwentka Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi, uczestniczka kursów Business and Management of Entertainment na UCLA, USA.

Zainteresowania naukowe: przemiany gatunków w telewizji, transmedialność, technologie cyfrowe i zmiany społeczno-kulturowe. Zawodowo związana z Havas Sports & Entertainment jako Head of Entertainment.

**Dr hab. Urszula Lehr** – prof. nadzwyczajny PAN (Instytut Archeologii i Etnologii PAN), członek PTL, Komisji Etnograficznej PAU, Folkore Fellows. Badania terenowe różnometatyczne prowadzone w regionach Karpat Polskich (Podhale, Beskid Śląski, Beskid Żywiecki, Beskid Sądecki), projekty badawcze: starość, identyfikacja kulturowa emigrantów polskich w Londynie (w opracowaniu). Zainteresowania naukowe: aspekty komunikacji interpersonalnej, relacje transcendentalne w kontekście wierzeń ludowych, etnologia starości, kultura śmierci, tożsamość kulturowa. Ważniejsze publikacje: *Niekochani zmarli*, „Etnografia Polska” t. 50 (2006); *U schyłku życia. Starość mieszkańców wsi Beskidu Śląskiego i Podhala* (2007); *Traditional and Rural Etiology as a Category of Cultural Phenomenon*. Alimori, „Journal of Ethnology and Anthropology”, vol. 1 (2009); *Verbalized Word: A Magical Creator of the Reality*. Alimori, „Journal of Ethnology and Anthropology”, vol. 1 (2010); *The transcendental side of life. Aquatic Demons in Polish Folklore* [in:] *Estonia and Poland. Creativity and tradition in cultural communication* (2013).

**Dr hab. Rafał Maciąg** – adiunkt Zakładu Zarządzania i Ekonomiki Mediów Instytutu Kultury UJ, główne pole zainteresowań to nowe media w aspekcie kulturowym i zarządzanym ze szczególnym uwzględnieniem internetu i jego technologicznych oraz biznesowych podstaw.

**Mgr Dorota Majkowska-Szajer** – antropolożka kultury, absolwentka Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ w Krakowie. Publikowała m.in. w „Kontekstach” i miesięczniku „Znak”. Pracuje w Muzeum Etnograficznym im. Seweryna Udzieli w Krakowie, zaangażowana w projekty badawcze (*Pamiętka rodzinna*, *Wesela 21*), przedsięwzięcia edukacyjne, wystawiennicze i wydawnicze.

**Dr Piotr Marecki** – absolwent polonistyki i filmoznawstwa na Uniwersytecie Jagiellońskim, adiunkt Katedry Kultury Współczesnej Instytutu Kultury UJ, od początku swojej działalności pisarskiej i wydawniczej interesuje się wszystkim, co w kulturze polskiej niezależne, wywrotowe, marginesowe i źle widziane. Świadczą o tym liczne redagowane przezeń prace zbiorowe – między innymi: *Tekstylika. O rocznikach siedemdziesiątych* (2002, wspólnie z Michałem Witkowskim i Igozem Stokfiszewskim) i *Tekstylika bis. Słownik młodej polskiej kultury* (2006), *Traktat o życiu Krzysztofa Niemczyka na użytek młodych pokoleń* (2006, wspólnie z Anną Ptaszkowską i Marcinem Hernasem), *Kultura niezależna w Polsce 1989–2009* (2010). Dowodzą tego także przeprowadzone przezeń wywiady rzeki, między innymi z Andrzejem Żuławskim (2008, wspólnie z Piotrem Kle-

towskim), Andrzejem Barańskim (2009), Grzegorzem Królikiewiczem (2010, wspólnie z Piotrem Kletowskim) i Marianem Pankowskim (2011), a zwłaszcza książki autorskie – *Pospolite ruszenie. Czasopisma kulturalno-literackie w Polsce po 1989 roku* (2005) i *Kino niezależne w Polsce 1989–2009. Historia mówiona* (2009).

**Mgr Alexandra Munteanu** – absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie w Bukareszcie. Interesuje się kulturą polską i literaturą współczesną.

**Prof. dr hab. Bogusław Nierenberg** – specjalizuje się w zarządzaniu i ekonomice mediów oraz reklamie. Autor dziewięciu monografii oraz kilkudziesięciu artykułów naukowych dotyczących mediów, reklamy, zarządzania i komunikacji rynkowej, ale także dziennikarstwa oraz gatunków dziennikarskich.

**Dr inż. Dominik Orłowski** – pracownik naukowo-dydaktyczny wyższej szkoły niepublicznej o kierunku turystycznym. W swoich badaniach koncentruje się na zagadnieniach związanych z wykorzystaniem dziedzictwa kulinarnego w turystyce, turystyce kulinarnej w Polsce i na świecie oraz turystyce etnograficznej. Uczestnik konferencji naukowych poświęconych tej tematyce. Współredaktor monografii *Turystyka kulturowa a regiony turystyczne w Polsce, Związki polskiego dziedzictwa kulturowego z turystyką, Dziedzictwo kulturowe Polski i jego znaczenie w turystyce*, jak również licznych artykułów, prezentowanych w wielu periodykach naukowych. Członek Stowarzyszenia Muzeów na Wolnym Powietrzu w Polsce.

**Prof. dr hab. Emil Orzechowski** – profesor zwyczajny, specjalista w zakresie: teatrologii, zarządzania kulturą, zarządzania szkołami wyższymi; absolwent filologii polskiej na Uniwersytecie Jagiellońskim, wykładowca m.in. w Stanford University, State University of New York of Buffalo. Zajmuje się zagadnieniami historii teatru, kultury środowisk polonijnych, polityki kulturalnej, organizacji instytucji kultury, promocji dóbr kulturalnych w kraju i za granicą oraz zarządzaniem szkołami wyższymi w Polsce i na świecie. Prowadzi badania i publikuje prace naukowe oraz popularne z wymienionych zakresów.

Stypendysta Fundacji Kościuszkowskiej i Fundacji Fulbrighta. W roku 1973 współpracował z J. Gotem przy organizacji pierwszych w Polsce studiów teatrologicznych. Był wicedyrektorem Instytutu Filologii Polskiej. W roku 1995 zorganizował lektorat języka polskiego w Szkole Medycznej dla Obcokrajowców, którego prace koordynuje do dziś. W roku 1996 zorganizował pierwsze w Polsce studia z zakresu zarządzania kulturą; prowadzi je do tej pory jako studia licencjackie, magisterskie i podyplomowe. Zapoczątkował wydawanie serii prac tłumaczonych (uznanych światowych pozycji z zakresu zarządzania kulturą: Hagoort 1997, Bendixen 2001, Schuster 2007), serię zeszytów naukowych „Zarządzanie kulturą” (dotąd 12 pozycji) oraz serię spotkań i druk wykładów z cyklu „Ambasador” (ambasadorzy o polityce kulturalnej swoich państw; dotąd ok. 50).

W latach 1996–2004 pełnił funkcję Dziekana WZiKS UJ. Inicjator utworzenia w UJ Instytutu Kultury. Obecnie prof. zw. dr hab. Emil Orzechowski jest Przewodniczącym Rady Instytutu Kultury UJ.

Autor 10 książek własnych (w tym 5 nagrodzonych przez Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego), ok. 150 artykułów naukowych oraz wielu popularnych drukowanych w Polsce i w USA; większość dotyczy teatru krakowskiego, teatru amatorskiego w Galicji, zarządzania kulturą i polityki kulturalnej.



**Mgr Weronika Pokojka** – absolwentka zarządzania w sektorze publicznym w Instytucie Spraw Publicznych UJ oraz SUM zarządzania kulturą oraz zarządzania mediami w Instytucie Kultury UJ. Obecnie doktorantka Wydziału Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ. Prywatnie fascynatka ruchu *urban exploring*, uwielbia muzea i architekturę.

**Dr Gabija Surdokaitė-Vitienė** – historyk sztuki, pracuje w Instytucie Badania Kultury Litwy (Lithuanian Culture Research Institute). Zajmuje się sztuką kościelną i religijną sztuką ludową. W roku 2009 obroniła doktorat na temat Chrystusa Frasobliwego w sztuce litewskiej.

**Dr Joanna Szulborska-Lukaszewicz** – dr nauk humanistycznych w zakresie zarządzania kulturą, teatrolog, adiunkt Instytutu Kultury na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ, pracownik administracji samorządowej z wieloletnim doświadczeniem. Stypendium Ministerstwa Edukacji Narodowej 2004–2006 (dwa lata pracy na Uniwersytecie im. Konstantyna Presławskiego w Szumen, Bułgaria). Sekretarz Komisji Zarządzania Kulturą i Mediami PAU.

Obszary zainteresowań naukowych: polityka kulturalna oraz strategie rozwoju kultury w Polsce i Europie, zarządzanie publicznymi instytucjami kultury, zarządzanie teatrami w Europie, monitoring i ewaluacja w sektorze kultury. W roku 2009 w serii Biblioteka Zarządzania Kulturą, ukazała się jej publikacja: *Polityka kulturalna w Krakowie*. Autorka wielu artykułów naukowych.

W latach 2009–2010 koordynowała prace nad przygotowaniem Strategii Rozwoju Kultury w Krakowie na lata 2010–2014, przyjętej przez Radę Miasta Krakowa. Inicjatorka cyklu debat „Z KULTURĄ O KULTURZE – KULTURA POD ŚCIANĄ” realizowanych przez IK UJ wspólnie z Fundacją dla Modrzejewskiej i „Dziennikiem Polskim” (I edycja cyklu, 7 debat w okresie wrzesień 2013 – maj 2014, poświęcona była problematyce artystycznych instytucji kultury).

**Dr inż. Magdalena Woźniczko** – pracownik naukowo-dydaktyczny Wyższej Szkoły Ekologii i Zarządzania w Warszawie (na specjalności usługi gastronomiczne i dietetyka), Uczelni Warszawskiej im. Marii Skłodowskiej-Curie w Warszawie (na kierunku turystyka i rekreacja, na specjalności hotelarstwo i gastronomia). Jest członkiem Stowarzyszenia Muzeów na Wolnym Powietrzu. Specjalizuje się w szeroko rozumianej gastronomii w turystyce i hotelarstwie. W swojej pracy naukowej zajmuje się zagadnieniami związanymi z wykorzystaniem dziedzictwa kulinarnego Polski w rozwoju i promocji turystycznej regionów. Zainteresowania badawcze dotyczą też: znaczenia kuchni narodowych w turystyce, turystyki kulinarnej, etnoturystyki, a także walorów tradycyjnej kultury ludowej i ich wykorzystania w turystyce. Uczestniczy w seminariach, warsztatach, targach branżowych oraz ogólnopolskich i międzynarodowych konferencjach naukowych związanych z gastronomią w turystyce i hotelarstwie. Jest autorką i współautorką ponad 100 artykułów naukowych opublikowanych w monografiach i zeszytach naukowych. W druku jest przygotowana książka *Turystyka kulinarna*.

**Dr Michał Zawadzki** – pracuje na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ, absolwent socjologii i filozofii na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu. Jego zainteresowania naukowe obejmują nurt krytyczny w naukach o zarządzaniu, patologie organizacyjne, problemy zarządzania kulturą organizacyjną oraz

patologie kulturowe edukacji menedżerskiej. W 2011 roku otrzymał stypendium European Educational Research Association dla wyróżniających się młodych naukowców z Europy Wschodniej. Laureat Stypendium Naukowego Miasta Krakowa w roku akademickim 2008/2009. Perkusista w krakowskim zespole jazzrockowym Uda.

**Mgr Magdalena Zych** – etnografka, antropolożka kultury, w Muzeum Etnograficznym im. Seweryna Udzieli w Krakowie koordynuje projekty badawcze (m.in. zakończony „dzieło–działka” o kulturze ogródków działkowych, „Wesela 21” na temat obrzędowości weselnej). W IEiAK UJ przygotowuje pracę doktorską o kolekcjach tworzonych współcześnie w muzeach etnograficznych.



Katarzyna Barańska

## KULTUROWA ODPOWIEDZIALNOŚĆ ZARZĄDZANIA<sup>1</sup>

**SŁOWA KLUCZE:** kultura, odpowiedzialność, zarządzanie, edukacja

**KEY WORDS:** culture, responsibility, management, education

Abstract

### CULTURAL RESPONSIBILITY OF MANAGEMENT

The text presents the concept of cultural responsibility of management which suggests that decisions taken by the managers result in consequences understandable in the study of culture. The basic premise is to treat culture as an attribute of the human race and to believe that culture is a system and that a change of one component will change the whole system. Another important assumption is that to manage means to change (the world). The manager is treated here as a demiurge. From this follow conclusions of postulational quality, especially for the area of teaching related to management studies.

Tytułowa Kulturowa Odpowiedzialność Zarządzania (dalej: KOZ) może być traktowana jako swoiste nawiązanie do obecnej we współczesnym zarządzaniu tendencji do przestrzegania Korporacyjnej Odpowiedzialności Społecznej. Ta ostatnia, znana również jako Społeczna Odpowiedzialność Organizacji (*corporate social responsibility*, CSR), oznacza taki rodzaj budowania strategii zarządzania firmą, który definiuje się jako „umiejętność prowadzenia przedsiębiorstwa w taki sposób, aby zwiększyć jego pozytywny wkład w życie społeczeństwa, a jednocześnie minimalizować negatywne skutki własnej działalności”<sup>2</sup>. Wykraczanie poza dbałość o interes własny firmy oznaczać może osiągnięcie korzyści społecznych, ochronę i pomnażanie dobrobytu społecznego, budowanie wizerunku firmy jako powiększającej

---

<sup>1</sup> Tekst wystąpienia wygłoszonego w dniu 20 marca 2014 r. na inauguracyjnym posiedzeniu Komisji Zarządzania Kulturą i Mediami Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie.

<sup>2</sup> E. Phillip, *Społeczna odpowiedzialność organizacji* [w:] M. Kostera (red.), *Nowe kierunki w zarządzaniu*, Warszawa 2008, s. 452.

kapitał bez kosztów ponoszonych przez społeczeństwo. W dokumentach European Commission zaleca się „dobrowolną integrację przez formy kwestii społecznych i środowiskowych w ich operacjach biznesowych i w interakcjach z interesariuszami”<sup>3</sup>.

Należy tu zwrócić uwagę na istotne aspekty powyższych dyrektyw. Przede wszystkim trzeba podkreślić, że CSR polega na wolicjonalnym – świadomym i dobrowolnym – podejmowaniu aktywności przez firmy. Niekiedy te aktywności oznaczają działanie na rzecz środowisk społecznie słabszych, grup wykluczonych lub obszarów dotkniętych ubóstwem. Dostyc często w kontekście CSR umieszcza się proekologiczne postawy przyjmowane przez przedsiębiorstwa. Polegają one w dużej mierze na tym, że organizacje – ponownie w sposób wolicjonalny – rezygnują z takich aktywności, które groziłyby doprowadzeniem do nawet najmniejszego pogorszenia stanu środowiska naturalnego, w oczywisty sposób oddziałującego na społeczeństwo, i dlatego ten nurt zalicza się do odpowiedzialności społecznej.

Chciałabym zwrócić uwagę na zjawisko, które dość luźno nawiązuje do powyższego. To nawiązanie wynika właściwie wyłącznie ze zbieżności nazewnictwa oraz z faktu dostrzeżenia związków pomiędzy firmą i otoczeniem oraz wzajemnego ich oddziaływania. W innych punktach pojęcie „Kulturowej Odpowiedzialności Zarządzania” należy traktować jako w pewnym zakresie uzupełniające i poszerzające w odniesieniu do CSR, umożliwiające poszerzenie perspektywy badawczej oraz wynikających z niej praktyk.

Przede wszystkim należy tu poczynić uwagę dotyczącą, obecnego w ostatnich dekadach, swoistego odwrotu od dostrzegania wyłącznie społecznych uwarunkowań życia ludzkiego na rzecz postrzegania coraz bardziej istotnych uwarunkowań kulturowych. Owe kulturowe uwarunkowania zauważają i podkreślają także badacze społeczni, tacy jak na przykład: Anthony Giddens mówiący o stylach życia, Michel Maffesoli z rozwiniętą teorią nowoplemion, Pierre Bourdieu, który omawia pojęcia habitusu czy kapitału kulturowego, Daniel Bell podkreślający znaczenie identyfikacji kulturowej wypierającej klasowo-warstwową, odgrywającą współcześnie coraz mniejszą rolę. Bodaj najdalej spośród diagnostów rzeczywistości społeczno-kulturowej idzie Bruno Latour, negując trwałość jakichkolwiek struktur społecznych i twierdząc, że „aktorzy bez ustanku biorą udział w najbardziej zawiłych metafizycznych konstrukcjach poprzez definiowanie na nowo wszystkich elementów”<sup>4</sup>. Podmiot jest postrzegany przez Latoura jako taki tylko wtedy, kiedy wytwarza nowe rzeczywistości, w innym bowiem wypadku

[...] (n)iewidzialny podmiot, który niczego nie zmienia, nie wytwarza przekształcenia, nie pozostawia śladu i nie rozpoczyna żadnego opisu, *nie* jest podmiotem. Kropka. Albo coś robi, albo nie. Jeśli ma się na myśli podmiot, trzeba przedstawić relację z jego działania, a żeby to zrobić, trzeba w mniejszym lub większym stopniu ujawnić, jakie obserwowalne ślady zostały wytworzone [...]<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Zob.: [http://ec.europa.eu/enterprise/policies/sustainable-business/corporate-social-responsibility/index\\_en.htm](http://ec.europa.eu/enterprise/policies/sustainable-business/corporate-social-responsibility/index_en.htm) [odczyt: 29.06.2014].

<sup>4</sup> B. Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do Teorii Aktora-Sieci*, wstęp K. Abriszewski, tłum. A. Derra, K. Abriszewski, Kraków 2010, s. 73.

<sup>5</sup> Tamże, s. 75.

Podmiot, o którym mówi Latour, to z jednej strony jednostka, pojedynczy człowiek lub rzecz, z drugiej zaś może być tak traktowana organizacja. Na potrzeby niniejszego opracowania należy przede wszystkim zwrócić uwagę na konstatację dotyczącą „śladów” powstających w wyniku wszelkich aktywności podejmowanych przez podmioty. Dla lepszego wyjaśnienia: na czym polega koncepcja KOZ i dlaczego podejmowane działania należy traktować jako warunek o charakterze ontologicznym, warto sięgnąć do uzgodnień definicyjnych.

Przede wszystkim w tej koncepcji przyjmuje się najbardziej szerokie, atrybutywne pojęcie kultury jako wyróżnika człowieczeństwa. Antonina Kłoskowska zdefiniowała kulturę jako „wieloaspektową całość, w której drogą analizy wyróżnić można zinternalizowaną, tkwiącą w świadomości ludzi warstwę norm, wzorów i wartości, warstwę działań będących zobiektywizowanym wyrazem tamtej sfery i warstwę wytworów takich czynności”<sup>6</sup>. Można pokusić się o przedstawienie graficzne tej definicji za pomocą obrazu góry lodowej. Podstawę wszystkich uświadamianych działań i wytworów stanowią częściowo ukryte pod powierzchnią wody, nie do końca rozpoznane i nie do końca rozpoznawalne wzory, wartości i normy. Powyżej linii wody znajduje się to, co widoczne, uświadamiane, czyli to, co Kłoskowska określa jako „działania i wytwory działań”. Należy tu jednak zwrócić uwagę na to, że taki podział ma wyłącznie znaczenie jako metodologiczny, uproszczający model; w istocie bowiem „działania” są niejako tożsame z „wytworami”, ponieważ wszystkie stanowią pochodną kulturowych wartości, które decydują o przyczynowości ludzkich form funkcjonowania w świecie. Można więc, dla pewnego uproszczenia, określić je wspólnym mianem „wytworów”, a równocześnie przeprowadzić podział na wytwory mające materialny wymiar i te, które daje się określić jako „nie-materialne”.

Do tych pierwszych, czyli wytworów mających wymiar materialny, należy zaliczyć wszelkie artefakty, a więc nie tylko wytwory rąk ludzkich (takie jak pług, młotek, komputer czy filiżanka), lecz także te fragmenty natury, którym ludzie nadają znaczenie symboliczne (na przykład święte drzewa lub kamienie w niektórych kulturach pełniące funkcje rytualne). Z kolei wśród wytworów kultury niemających wymiaru materialnego przede wszystkim trzeba (na nasze bieżące potrzeby) zauważyć instytucje społeczne, systemy pokrewieństw i organizacje (takie na przykład, jak partie polityczne, instytucje kultury czy też fabryki samochodów).

Kolejnym założeniem, które tu należy przyjąć, jest stwierdzenie – oczywiste od czasów Bronisława Malinowskiego – że kultura (rozumiana jako atrybut człowieczeństwa) jest systemem oraz że zmiana jednego elementu niechybnie pociąga za sobą zmianę wielu innych i tym samym zmienia całość.

Przykład takich zmian można podać za Stefanem Czarnowskim, który analizuje niechęć do wprowadzania nowych narzędzi obecną w wielu kulturach, opisywaną często jako konserwatyzm i rutyna. Jeden z przykładów omawianych przez Czarnowskiego dotyczy Bretanii francuskiej pierwszej połowy XIX wieku, kie-

<sup>6</sup> A. Kłoskowska, *Kultura* [w:] A. Kłoskowska (red.) *Pojęcia i problemy wiedzy o kulturze*, Wrocław 1991, s. 23–24.

dy to chłopcy okazywali niechęć do zamiany drewnianych narzędzi ornych na lżejsze i łatwiejsze w obsłudze pługi żelazne. Zmuszeni podwyższonymi czynszami dzierżawnymi, chłopcy ostatecznie zgodzili się stosować nowe narzędzie wymagające zmniejszonego sprzężaju. Jak pisze Czarnowski: „wówczas dopiero okazało się, że poprzednio okazywana niechęć miała swoje uzasadnienie głębsze”<sup>7</sup>. Po pierwsze, zmniejszenie sprzężaju stało się przyczyną gorszego nawożenia pól, a więc chwilowego obniżenia wydajności upraw, wyrównanego w przyszłości za pomocą nawozów sztucznych. Poważniejsze jednak zmiany dotyczyły struktury społecznej, zmieniła się organizacja pracy, która w czasie orki drewnianymi radłami wymagała czterech par wołów prowadzonych przez cały zespół parobków i synów pod kierunkiem gospodarza. Orząc drewnianym radłem, gospodarz „był w czasie pracy władcą takim samym, jakim był w swoim patriarchalnym domostwie wiejskim wśród rodziny i domowników”, wprowadzenie lżejszego pługa zmieniło organizację pracy i spowodowało także zrównanie czeladzi i właścicieli. Zmniejszenie wysiłku w czasie uprawy spowodowało z kolei zwolnienie wielu rąk z pracy w gospodarstwie, młodzi ludzie poszukiwali zatrudnienia poza obrębem własnego gospodarstwa, poza rolnictwem. Tym samym przepowiednie „demoralizacji młodzieży” spełniły się, młodzi mężczyźni, raz wyszedłszy spod ojcowskiej władzy, nie zgadzali się więcej na dominującą rolę ojca i zaczęli współtworzyć nowe struktury społeczno-kulturowe. Czarnowski wprawdzie nie pisze o wpływie zmian na przepływ kulturowych treści symbolicznych, na zmianę sposobów spędzania czasu wolnego, na przemianę w architekturze folwarków, na wpływ mody miejskiej na odzież noszoną przez ludzi ze wsi, ale konstatuje i podkreśla, że po wprowadzeniu pługów w Bretanii grupa domowników jest już zupełnie inna i że pług stał się symbolem zmian w całym systemie.

Bliższym naszym czasom przykładem jest telefon komórkowy wprowadzony w 1973 roku do powszechnego obrotu przez Motorolę. W ciągu czterdziestu lat w związku z wprowadzeniem i upowszechnieniem tego wynalazku świat uległ zupełnej przemianie. Zmienił się system komunikowania pomiędzy ludźmi, cechami charakterystycznymi jest obecnie permanentność bycia w zasięgu oraz natychmiastowość uzyskiwania połączeń. W oczywisty sposób zmienił się w związku z tym sposób organizacji pracy, przemianie uległy więzi międzyludzkie, które – nieustannie podtrzymywane za pomocą telefonów – stały się być może trwalsze, ale być może bardziej powierzchowne i w rezultacie tymczasowe. Zmiana, która nastąpiła w sferze obyczajowej, opisywana jest niekiedy z dużą dozą niezrozumienia – szczególnie przez osoby ze starszego pokolenia, dla których na przykład zrywanie romantycznych znajomości lub składanie świątecznych życzeń za pomocą SMS-ów jest praktyką nie do przyjęcia. Zmieniła się również organizacja pracy; związki zawodowe, które walczyły o czas wolny dla pracowników, poniosły swego rodzaju klęskę, od momentu bowiem wprowadzenia powszechnego użycia telefonów komórkowych wymagania dyspozycyjności oraz przeniesienie pracy w czas i miejsca do tej pory zastrzeżone dla prywatności stały się faktem. Zmiana sposobu waloryzowa-

<sup>7</sup> S. Czarnowski, *Wędrowniki narzędzia* [w:] S. Czarnowski, *Kultura*, Warszawa 1958, s. 122.



nia czasu i przestrzeni nie dotyczy przecież tylko życia zawodowego. Wieże prekażnikowe dla sieci komórkowych trwale wpisały się w krajobraz, stając się jego elementem równie istotnym jak ongi kapliczki i krzyże przydrożne. Telefony komórkowe i akcesoria z nimi związane stały się również obiektem wdzięcznym dla projektantów. Na stałe zmieniło się wnętrze damskiej torebki od kilkudziesięciu lat z reguły wyposażone w przegrodkę na aparat telefoniczny, powstają uchwyty telefoniczne do samochodu, biurkowe stojaki *etc.* Komórki zmieniły także ekonomię, i to zarówno w skali mikro (projektowanie budżetów domowych), jak i makro (odrębna gałąź przemysłu). Przykłady można by mnożyć i wydaje się niemal truizmem mówienie o tym, że telefon komórkowy jest motorem i symbolem zmiany kulturowej.

Dwa powyższe przykłady pochodzą z puli wytworów kultury mających materialny kształt, ale podobną analizę można i należy brać pod uwagę w przypadku wytworów sfery niematerialnej. Najbardziej interesującym nas przykładem jest kasus organizacji. Mary Douglas twierdzi, że instytucja (a pojęcia instytucji i organizacji należy na potrzeby tego wystąpienia traktować jako tożsame) jest takim rodzajem konwencji społecznej, który przez system prawny obdarzony jest osobowością<sup>8</sup>. Należy więc myśleć o organizacjach jako wytworach kultury, które mogą być – na podobieństwo telefonów lub pługów – traktowane jako odrębne byty stanowiące elementy całego systemu kultury i mające moc oddziaływania na ów system.

Rozważania dotyczące umiejscowienia organizacji w systemie i wzajemnych relacji pomiędzy nimi w teorii zarządzania zwykle się opisują poprzez badanie otoczenia i jego wpływu na firmę<sup>9</sup>. Otoczenie organizacji jest traktowane przez Mary Jo Hatch jako „byt leżący poza jej granicami”<sup>10</sup> i podkreśla ona, że można je definiować poprzez opis jego elementów, wykorzystując rozmaite sposoby ich rozróżniania. Autorka wymienia tu sieć międzyorganizacyjną, otoczenie ogólne i otoczenie międzynarodowe oraz globalne<sup>11</sup>. W opisach otoczenia ogólnego, często zwanego makrootoczeniem, badacze niejednokrotnie posługują się zabiegiem porządkującym polegającym na segmentowaniu. Makrootoczenie organizacji opisuje się w teorii zarządzania jako ten „obszar otoczenia, którego zmiany wpływają na działanie firmy, ale na który firma nie ma wpływu”<sup>12</sup>. Dzięki wskazaniu i analizie sektorów Politycznego, Ekonomicznego, Społeczno-Kulturowego i Technologicznego (tzw. analiza PEST) następuje opis szerokiego kontekstu działania organizacji.

Dla pełniejszego obrazu sytuacji organizacji w otoczeniu należy tu zwrócić uwagę na wszystkie elementy wchodzące z nią w interakcje, czyli na – jak to określa Mary Jo Hatch – sieć międzyorganizacyjną składającą się z „dostawców, klientów,

<sup>8</sup> M. Douglas, *Jak myśłą instytucje*, tłum. O. Siara, Warszawa 2011.

<sup>9</sup> To kolejne określenie (po instytucji i organizacji), które tu traktuję jako jednoznaczne. Zdaję sobie sprawę, że pojęcia te niekiedy są definiowane jako kontradictoryjne (np. w przypadku instytucji kultury i firm gospodarczych). Decyduję się jednak na takie wymienne traktowanie tych pojęć, biorąc pod uwagę ich cechy wspólne (których omówienie wykracza poza ramy tego tekstu), czyniąc to dla korzyści, jaką jest uniknięcie powtórzeń w tekście.

<sup>10</sup> M. Jo Hatch, *Teoria organizacji*, tłum. P. Łuków, Warszawa 2002, s. 77.

<sup>11</sup> Tamże, s. 78.

<sup>12</sup> K. Oblój, *Strategia organizacji*, Warszawa 2007, s. 208.



konkurentów, związków zawodowych, instytucji kontrolnych oraz grup interesów (lobby)<sup>13</sup>. Firma jest uwikłana w sieć zależności z innymi organizacjami z branży, ale także spoza niej. Należy tu także podkreślić, że istotny wpływ na funkcjonowanie organizacji mogą mieć jednostki, szczególnie artyści, wynalazcy, fundatorzy. Także i relacja odwrotna, polegająca na wpływie organizacji na życie poszczególnych osób z nią związanych, godna jest odnotowania.

Istotnego obszaru czynników pozostających w ścisłych relacjach z organizacją należy poszukiwać także wśród bytów pozaludzkich. Posthumanistyczna wrażliwość każe nam zwracać coraz baczniejszą uwagę na uzależniające więzi pomiędzy tzw. środowiskiem naturalnym a organizacjami (trzeba tu przytoczyć wcześniej wspomniane trendy proekologiczne obecne w imperatywach postępowań nakładanych przez CSR). Do pozaludzkich czynników determinujących działania firmy należą także materialne elementy, takie jak na przykład obiekty architektoniczne zaliczane do zasobów dziedzictwa niematerialnego. O tym, że stanowią one bardzo trudne i ważne wyzwanie dla osób zarządzających instytucjami w nich pomieszczonymi, nie trzeba na pewno przekonywać muzealników<sup>14</sup>. Od czasów Maxa Webera wiadomo powszechnie, że organizacje są również uwikłane w relacje z transcendentą; poprzez coraz powszechniejsze odwoływanie się do etyki i duchowości w zarządzaniu firmą absolut (jakkolwiek eksplikowany) staje się istotnym uczestnikiem gry biznesowej.

Przedstawione tu elementy systemu stanowiące kontekst dla organizacji należą do porządku synchronicznego. Trzeba wszakże ów kontekst poszerzyć, uwzględniając porządek diachroniczny. Niebagatelny wpływ dawnej i niedawnej historii na działania firmy obecny jest w tradycjach konsumpcji, stylach życia czy sposobach uczestnictwa w kulturze. *Historia magistra vitae est* i rozpatrując sieci uwikłań organizacji, nie wolno o niej zapominać. Podobnie jak i o kierunku odwrotnym – o przyszłości. Organizacje powoływane są wszak do realizacji celów<sup>15</sup> przyszłych i „myślenie poprzez cele” jest wytyczną oraz nakazem dla zarządzających. Ostatecznie więc obraz organizacji zawieszony w systemie otoczenia cechowałaby wielowymiarowość i nieustająca zmienność.

Trzeba również zwrócić uwagę na kolejne istotne założenie, według którego zarządzanie to zmienianie. Jeśli kultura jest systemem i zmiana każdego elementu powoduje zmianę całego systemu, to każda decyzja zarządcza zmienia. Przede wszystkim zmienia system, jakim jest organizacja. Należy tu odwołać się do takich sformułowań obecnych w teorii zarządzania, jak: podział pracy, struktura organizacyjna, przeszerogowania, tworzenie zespołów, delegacja uprawnień i tym podobne czynniki, które ulegają zmianom w wyniku decyzji podejmowanych przez kierownictwo. Ale decyzje zarządcze zmieniają także cały system kultury, można z pew-

<sup>13</sup> M. Jo Hatch, dz. cyt., s. 78.

<sup>14</sup> Por. np. K. Stefaniak (red.), *Muzeum a zabytek. Konflikt czy harmonia? Materiały z konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie 31 marca – 2 kwietnia 2011*, Kraków 2013.

<sup>15</sup> Por. R.W. Griffin, *Podstawy zarządzania organizacjami*, tłum. M. Rusiński, Warszawa 2002, s. 200 i n.

ną emfazą powiedzieć, że każda decyzja zarządcza zmienia świat. Zakres zmiany uzależniony jest od zasobów firmy i zasięgu jej oddziaływania. W dobie globalizacji i z każdym dniem wzrastającego znaczenia oraz powszechności użycia mediów w komunikowaniu międzyludzkim staje się coraz bardziej możliwe to, że nawet drobne i pozornie nieważne wydarzenia mogą stać się przyczyną zmian o charakterze globalnym.

Zmiany mogą być opisywane jako ilościowe i wówczas używane będą wskaźniki ekonomiczne określające efektywność, wzrost sprzedaży, popyt i podaż *etc.* Jednakże każda decyzja zarządcza prowadzi także do zmiany jakości sieci i powinna być rozpatrywana w kategoriach opisu jakościowego. Decyzje dotyczące na przykład zwiększenia liczby produkowanych samochodów mogą być przyczyną zmiany ich cen, zwiększenia na nie popytu, konieczności zwiększenia liczby budowanych stacji benzynowych czy diagnostycznych, zaburzeń w gospodarce surowcowej *etc.* Ale wzrost liczby produkowanych samochodów to także zmiana jakości życia, przemiany przestrzenne wyrażające się wyludnianiem centrów miast i coraz bardziej rozwijające się suburbia. Samochód staje się miejscem, w którym współcześnie spędza się coraz więcej czasu, w którym odbywa się kształtowanie relacji międzyludzkich, wychowywanie dzieci, podejmuje się tu również działania edukacyjne (audio-podręczniki). Samochody mają wpływ na organizację życia rodzinnego, na modele spędzania wolnego czasu, na zmiany w sposobach konsumpcji. Nic dziwnego, że stają się coraz bardziej bytami, którym przypisuje się cechy niemal ludzkie i obdarza je afektami do niedawna zarezerwowanymi tylko dla istot żywych<sup>16</sup>. Przemiana ta jest bardzo głęboka, dotykająca wartości podstawowych: tych, które stanowią podstawę kultury i przesądzają o całości ludzkiego życia.

Zarządzanie jest więc zawsze katalizatorem zmian systemowych, a konstatacja tego faktu wiedzie do pewnych wniosków o charakterze postulatycznym.

Po pierwsze, zgodnie z obowiązującymi współcześnie paradygmatami w zarządzaniu i marketingu, osoby kierujące organizacjami muszą mieć świadomość, że ich decyzje powinny być odpowiedzią na potrzeby otoczenia. Jednakże jeszcze bardziej istotne jest, żeby zarządzający byli także świadomi, że ich decyzje w pewnym, niekiedy bardzo nikłym stopniu, kształtują otoczenie. Wpływ, jaki mają organizacje, pozostaje niekiedy pozawolicjonalny, firmy wpływają na świat, w którym żyją – czy tego chcą, czy nie. Kontradykcyjnie czynnik dobrowolnego podejmowania aktywności na rzecz kształtowania otoczenia obecny jest we wspomnianej koncepcji Korporacyjnej Odpowiedzialności Społecznej.

W przedstawianej tu koncepcji ów mimowolny wpływ na kulturę oznacza imperatyw brania odpowiedzialności za swoje decyzje. Mowa tu zarówno o odpowiedzialności wobec świata, jak i o odpowiedzialności za świat. Każdy podejmujący decyzje zarządcze porusza lawinę wydarzeń i tym samym, niczym Demiurg, zawsze jest twórcą nowego ładu.

Ze świadomości Kulturowej Odpowiedzialności Zarządzania wynikają postulaty dydaktyczne. Wydaje się, że dziejową koniecznością jest wprowadzenie ta-

<sup>16</sup> Por. D. Miller (ed.), *Car Cultures*, Oxford & New York 2001.

kich kursów obowiązkowych, które wyposażą absolwentów kierunków zarządzania w kompetencje kulturowe. Tak, by absolwenci zarządzania potrafili zrozumieć świat, w którym żyją, by potrafili nadażyć nad trendami zmian w kulturze, potrafili je w pewnym sensie antycypować i podejmować świadome decyzje w relacji do kultury, w której funkcjonuje firma.

Nawet pobieżna kwerenda w Internecie pozwala na stworzenie niezbyt optymistycznego obrazu dotyczącego uwzględnienia przedmiotów dających kompetencje kulturowe w programach akademickich studiów zarządzania. Emblematycznym przykładem niech będzie jedna z polskich uczelni, która w ramowych treściach kształcenia dla I stopnia zamieszcza wymóg przeprowadzenia zajęć pod nazwą „Etyczny i kulturowy kontekst zarządzania”. To jednak wyłącznie jeden niewielki fragment modułu obejmującego „Podstawy zarządzania”, na który w całości przeznaczony jest 60 godzin dydaktycznych<sup>17</sup>. Dla II stopnia wprowadzono przedmiot „Etyka zarządzania”, co pozwala przypuszczać, że studenci otrzymują dawkę wiedzy na temat wartości i konieczności zważania na ten obszar życia człowieka. Na niektórych uczelniach w programach studiów zarządzania pojawiają się sporadycznie przedmioty mające na celu podniesienie kompetencji kulturowych absolwentów, takie jak socjologia kultury, antropologia kulturowa czy filozofia kultury, nie jest to jednak regułą, chociaż właśnie ze względu na ową ponoszoną przez zarządzających odpowiedzialność, powinno nią być. Ostatnimi czasy w mediach pojawiały się głosy niektórych środowisk akademickich dążących do przywrócenia i wspierania przedmiotów humanistycznych, także na kierunkach ścisłych czy technicznych. Niniejszy głos na pewno należy do tych, które owe inicjatywy popierają.

Można tu wspomnieć o obszarach obejmujących, z jednej strony, kultury organizacyjne, z drugiej zaś – zarządzanie wielokulturowe, szczególnie w warunkach schyłku makrostruktur typu państwa narodowe przy równoczesnym wroście znaczenia podziałów niejako w poprzek, według kryteriów zawodowych, genderowych czy religijnych, w których obecne jest przekonanie, że „kultura ma znaczenie”<sup>18</sup>. W Kulturowej Odpowiedzialności Zarządzania najistotniejsze jest swoiste odwrócenie kolejności i stwierdzenie, że zarządzanie ma znaczenie dla kultury. Ze świadomością ciągłego i nieskończonego sprzężenia zwrotnego.

## Bibliografia

- Czarnowski S., *Wędrowka narzędzia* [w:] tegoż, *Kultura*, Warszawa 1958, s. 114–123.  
Douglas M., *Jak myślił instytucje*, tłum. O. Siara, Warszawa 2011.

<sup>17</sup> [http://www.ekonomia.zut.edu.pl/fileadmin/pliki/pliki\\_jednostek/wydzialy/ekonomiczny/PLANY/zarządzanie20070210.pdf](http://www.ekonomia.zut.edu.pl/fileadmin/pliki/pliki_jednostek/wydzialy/ekonomiczny/PLANY/zarządzanie20070210.pdf) [odczyt: 19.03.2014].

<sup>18</sup> Świadomie odwołuję się tu do głównego tytułu książki: L.E. Harrisona, S. Huntingtona (red.), *Kultura ma znaczenie. Jak wartości wpływają na rozwój społeczeństw*, tłum. S. Dymczyk, Poznań 2003.

- [http://ec.europa.eu/enterprise/policies/sustainable-business/corporate-social-responsibility/index\\_en.htm](http://ec.europa.eu/enterprise/policies/sustainable-business/corporate-social-responsibility/index_en.htm) [odczyt: 29.06.2014].
- [http://www.ekonomia.zut.edu.pl/fileadmin/pliki/pliki\\_jednostek/wydzialy/ekonomiczny/PLANY/zarzadzanie20070210.pdf](http://www.ekonomia.zut.edu.pl/fileadmin/pliki/pliki_jednostek/wydzialy/ekonomiczny/PLANY/zarzadzanie20070210.pdf) [odczyt: 19.03.2014].
- Fillip E., *Spoleczna odpowiedzialność organizacji* [w:] Kostera M. (red.), *Nowe kierunki w zarządzaniu*, Warszawa 2008, s. 449–469.
- Griffin R.W., *Podstawy zarządzania organizacjami*, tłum. M. Rusiński, Warszawa 2002.
- Harrison L.E., Huntington S., *Kultura ma znaczenie*, tłum. S. Dymczyk, Poznań 2003.
- Hatch M. Jo, *Teoria organizacji*, tłum. P. Łuków, Warszawa 2002.
- Kłoskowska A., *Kultura* [w:] Kłoskowska A. (red.) *Pojęcia i problemy wiedzy o kulturze*, Wrocław 1991, s. 17–50.
- Latour B., *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do Teorii Aktora-Sieci*, wstęp K. Abriszewski, tłum. A. Derra, K. Abriszewski, Kraków 2010.
- Miller D. (ed.), *Car Cultures*, Oxford & New York 2001.
- Muzeum a zabytek. Konflikt czy harmonia?*, *Materiały z konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie 31 marca – 2 kwietnia 2011*, Stefaniak K. (red.), Kraków 2013.





Joanna Szulborska-Łukaszewicz

## PUBLICZNE CZY PRYWATNE? O ZARZĄDZANIU INSTYTUCJAMI ARTYSTYCZNYMI W POLSCE

**SŁOWA KLUCZE:** instytucja artystyczna, zarządzanie publiczną instytucją kultury, teatr, orkiestra, filharmonia, opera, prywatyzacja w kulturze, sztuki widowiskowe

**KEY WORDS:** art institution, management of public institutions of culture, theatre, orchestra, philharmonic, opera, privatisation in culture, Performing Arts Abstract

Abstract

### PUBLIC OR PRIVATE? THE ARTISTIC INSTITUTION MANAGEMENT IN POLAND

The article is devoted to the management of public artistic institutions in Poland in the context of a cycle of debates under the shared title: CULTURE AGAINST THE WALL – ABOUT CULTURE & WITH CULTURE. They were organised by the Culture Institute of the Jagiellonian University during the academic year 2013/14. The debates were organised in cooperation with the Foundation for Modjeska and the “Dziennik Polski” newspaper. The topic was concentrated around the privatisation of culture institutions and its consequences – looking for the balance between the mission and economy, the position of the artists, the way of employment, and different types of contracts.

The author tries to show the main problems of the functioning of public artistic institutions in Poland (taking into consideration the Baumol’s cost disease), the difficulties in cooperation between the public administration and private companies as well as the lack of models of good practices in the area of cultural policy system in our country. The public-private partnership is too often understood in Poland as a public-social partnership. The public-private partnership is not known (act of law of Dec 2008). To underline the differences between Poland and other European countries, the author shows a few ways of supporting private entities in France, Germany or Czech Republic. There is a lack of such models in Poland.

W polskim systemie prawnym w sektorze kultury funkcjonują dziś organizacje pozarządowe, podmioty prowadzące działalność gospodarczą w sferze kultury (impresariaty i agencje artystyczne), jednostki budżetowe (młodzieżowe domy kultury)



oraz publiczne instytucje kultury<sup>1</sup>. Od roku 1999 obok państwowych (narodowych) instytucji kultury wyróżniamy gminne, powiatowe i regionalne instytucje kultury, zaś począwszy od kadencji ministra Waldemara Dąbrowskiego dodatkowo – współprowadzone i współfinansowane przez państwo oraz samorządy<sup>2</sup>. Warto zaznaczyć, że 99,1% publicznych instytucji kultury w Polsce stanowią instytucje samorządowe. Wśród publicznych instytucji kultury wyróżniamy instytucje artystyczne, do których zalicza się instytucje

[...] powołane do prowadzenia działalności artystycznej w dziedzinie teatru, muzyki, tańca, z udziałem twórców i wykonawców, w szczególności: teatry, filharmonie, opery, operetki, orkiestry symfoniczne i kameralne, zespoły pieśni i tańca oraz zespoły chóralskie<sup>3</sup>.

97% ogółu artystycznych instytucji kultury stanowią instytucje samorządowe.

Pojęcie „artystycznych instytucji kultury” dla określenia ww. podmiotów sektora publicznego zostało wprowadzone<sup>4</sup> w wyniku nowelizacji ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej z dnia 31 sierpnia 2011 roku<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Działają na podstawie przepisów ustawy z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej, Dz.U. 2012 r. poz. 406 ze zm. Więcej o publicznych instytucjach kultury zob.: J. Szulborska-Łukaszewicz, *Instytucje kultury w Polsce – specyfika ich organizacji i finansowania*, „Zarządzanie w Kulturze” 2012, nr 13, z. 4, s. 305–328, a także J. Szulborska-Łukaszewicz, *Zarządzanie publiczną instytucją kultury w Polsce – misja a ekonomika*, „Zarządzanie w Kulturze” 2013, nr 14, z. 1, s. 19–39.

<sup>2</sup> Choć w Krakowie już w 1997 r. pojawiła się instytucja kultury współprowadzona przez samorząd gminny i ówczesnego wojewodę, od 1999 r. przez Marszałka Województwa Małopolskiego (Krakowski Teatr – Scena STU).

<sup>3</sup> Zgodnie z art. 11 ust. 2 nowelizowanej ustawy z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej Dz.U. 2012 r. poz. 406 ze zm.

<sup>4</sup> Właściwie powrócono do istniejącego już uprzednio podziału. Pojęcie „instytucja artystyczna” funkcjonowało bowiem do końca 1999 r. Kiedy w 1991 r. wprowadzono *ustawę o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej*, zastąpiła ona trzy inne akty: ustawę z dnia 26 kwietnia 1984 r. o upowszechnianiu kultury oraz o prawach i obowiązkach pracowników upowszechniania kultury [Dz.U. 1984 r. Nr 26 poz. 129], Ustawę z dnia 28 grudnia 1984 r. o instytucjach artystycznych [Dz.U. 1984 r. Nr 60 poz. 304] oraz ustawę z dnia 9 kwietnia 1968 r. o zezwoleniach na publiczną działalność artystyczną, rozrywkową i sportową [Dz.U. 1968 r. Nr 12 poz. 64]. W nowej ustawie rozróżniano dwie kategorie instytucji kultury – tj. prowadzących gospodarkę finansową tak jak przedsiębiorstwa („instytucje artystyczne”) oraz na zasadach takich jak w zakładach budżetowych („instytucje upowszechniania kultury”). Do 31 grudnia 1999 r. „instytucje artystyczne” prowadziły gospodarkę finansową na zasadach takich jak dla przedsiębiorstw [zasady gospodarki finansowej określały art. 27–29], zaś „instytucje upowszechniania kultury” działały na podstawie przepisów finansowych obowiązujących dla zakładów budżetowych, zgodnie z ustawą o finansach publicznych, wykonując odpłatnie wyodrębnione zadania i pokrywając koszty swej działalności z przychodów własnych oraz dotacji podmiotowej i celowej z budżetu organizatora. [„Instytucje kultury, takie jak: muzea, ośrodki badań i dokumentacji zabytków, biura wystaw artystycznych, filmoteka narodowa, centra sztuki, biblioteki, domy kultury, ośrodki kultury, świetlice, kluby, domy pracy twórczej, ogniska artystyczne – prowadzą gospodarkę finansową i rozliczają się z budżetem państwa lub gminy na zasadach ustalonych dla zakładów budżetowych”. Art. 32 ust. 1 ustawy z dnia 25.10.1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej w jej pierwotnym brzmieniu, Dz.U. 1991 r. Nr 114 poz. 493]. Ujednolicenie zasad gospodarki finansowej dla wszystkich

Podobnie jak wszystkie instytucje kultury, instytucje artystyczne mają osobowość prawną, którą uzyskują z chwilą wpisu do rejestru organizatora<sup>6</sup>. Od 1 stycznia 2012 roku<sup>7</sup> instytucje artystyczne działają zgodnie z sezonami artystycznymi<sup>8</sup>. Trzeba jednak podkreślić, że choć dyrektorów tych instytucji organizatorzy powołują na czas określony, liczony w sezonach artystycznych (od 3 do 5 sezonów), to ich budżet jest nadal planowany tak, jak w przypadku pozostałych instytucji na jeden rok budżetowy (obejmuje więc część jednego i część kolejnego sezonu), dane sprawozdawcze także są przedstawiane w stosunku do roku budżetowego. Wciąż rzadko wydatki samorządów dotyczące prowadzenia instytucji kultury, dla których są one organizatorami, ujmuje się w wieloletnich planach finansowych (WPF), co umożliwiałoby tworzenie programów artystycznych (w tym podejmowanie zobowiązań finansowych) z kilkuletnim wyprzedzeniem bez obawy, że podjęte deklaracje nie znajdą zabezpieczenia w dotacji organizatora. Jednak powrót do wyodrębnienia w nazewnictwie wśród instytucji kultury instytucji artystycznych jest istotny z perspektywy osób zarządzających i zaangażowanych w działalność tych podmiotów. W opinii wielu z nich specyfika zarządzania i organizacji pracy tych podmiotów jest w takim stopniu odmienna, że instytucje artystyczne wymagają odrębnych regulacji prawnych.

Mając na uwadze kompetencje zawodowe przyszłych kadr sektora kultury, studentów i absolwentów kierunku: „zarządzanie kulturą i mediami”, w roku akademickim 2013/2014 Instytut Kultury WZiKS UJ wspólnie z Fundacją dla Modrzejskiej, pod patronatem „Dziennika Polskiego” (patronat medialny)<sup>9</sup>, zorganizował cykl 7 debat pod wspólnym tytułem cyklu: *Z kulturą o kulturze – kultura pod ścianą*, poświęconych zagadnieniom zarządzania kulturą, w tym przede wszystkim artystycznymi instytucjami kultury i organizacjami pozarządowymi działającymi w sektorze sztuk widowiskowych. W trakcie debat omówiono wiele zagadnień dotyczących kondycji artystycznych instytucji kultury, barier ich rozwoju, mocnych i słabych stron funkcjonowania w formie publicznych instytucji kultury, wynikających stąd szans i zagrożeń, ich konkurencyjności w stosunku do podmiotów prywatnych

---

instytucji kultury nastąpiło z dniem 1 stycznia 2000 r. i wprowadziła je ustawa o zmianie niektórych ustaw związanych z funkcjonowaniem administracji publicznej [Dz.U. 2000 r. Nr 12 poz. 136. Więcej zob. J. Szulborska-Lukaszewicz, *Wstęp [w:] Miejskie Instytucje kultury. Przewodnik*, Kraków 2000, s. 5]. Wówczas również ujednolicono terminologię, obejmując wszystkie kategorie publicznych instytucji kultury jedną nazwą, bez podziału na artystyczne i inne. Więcej zob.: J. Szulborska-Lukaszewicz, *Instytucje kultury w Polsce – specyfika ich organizacji i finansowania*, „Zarządzanie w Kulturze” 2012, nr 13, z. 4, s. 305–328.

<sup>5</sup> Ustawa z dnia 31 sierpnia 2011 r. o zmianie ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej oraz niektórych innych ustaw, Dz.U. 2011 r. Nr 207 poz. 1230.

<sup>6</sup> Art. 14 ust. 1.

<sup>7</sup> Art. 11 znowelizowanej z 31 sierpnia 2011 r. ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej wprowadza podział instytucji kultury na artystyczne i pozostałe; zapis wszedł w życie 1 stycznia 2012 r.

<sup>8</sup> Sezon artystyczny trwa od 1 września do 31 sierpnia następnego roku, co określa art. 11a ust. 2 ustawy z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej, Dz.U. 2012 r. poz. 406 ze zm.

<sup>9</sup> Podczas każdej z debat „Dziennik Polski” reprezentował Rafał Stanowski.



i organizacji pozarządowych podejmujących realizację celów społecznych. Punkt wyjściowy do rozmów stanowiły m.in. wywiady opublikowane w pierwszej połowie 2013 roku przez „Dziennik Polski” pod wspólnym hasłem „Kultura pod ścianą”<sup>10</sup>.

W debatach<sup>11</sup> wzięło udział 18 osób, w tym 15 ekspertów w zakresie zarządzania podmiotami działającymi w sferze kultury: dyrektorów instytucji artystycznych (teatrów, instytucji muzycznych) oraz artystów-prezesów organizacji pozarządowych (tych funkcjonujących jako teatry i tych zrzeszających artystów, nieaspirujących do funkcji producentów). Wśród gości znaleźli się m.in.: Henryk Jacek Schoen, dyrektor Teatru Bagatela, Bartosz Szydłowski, dyrektor Teatru Łaźnia Nowa, Piotr Sieklucki, dyrektor Teatru Nowego w Krakowie<sup>12</sup>, Adolf Weltschek, dyrektor Teatru Groteska, Bogdan Słomiński, aktor teatralny, telewizyjny i filmowy, współzałożyciel krakowskiego Stowarzyszenia Teatrów Nieinstytucjonalnych STeN<sup>13</sup>, Wiesław Hołdys, Prezes Zarządu Stowarzyszenia Teatr MUMERUS, Jacek Strama, dyrektor Teatru Ludowego<sup>14</sup>.

Podczas debat podjęto zarówno kwestie misji współczesnych teatrów, jej rozumienia i sposobu realizacji, zespołowości gry i pracy w teatrach (zatrudnianie stałego zespołu aktorskiego) w kontekście konkurencyjnych – z punktu widzenia ekonomiki – teatrów impresaryjnych, jak i finansowania instytucji artystycznych, w tym roli dotacji z budżetu publicznego w funkcjonowaniu teatrów. Stawiano także prowokacyjne pytania, wśród nich i to: Czy przedstawiciele instytucji publicznych zamieniliby się miejscami z osobami zarządzającymi organizacjami pozarządowymi?

Jedno ze spotkań poświęcono specyficie instytucji muzycznych, ich odrębności w stosunku do innych instytucji artystycznych. W debacie tej udział wzięli: Romana Agnel, dyrektor Baletu Dworskiego „Cracovia Danza”, Jan Tomasz Adamus, dyrektor Orkiestry Capella Cracoviensis, oraz Bogdan Tosza, dyrektor Filharmonii im. Karola Szymanowskiego w Krakowie<sup>15</sup>. Poszukiwano także odpowiedzi, kto byłby

<sup>10</sup> Wśród tekstów i wywiadów m.in.: A. Malatyńska-Stankiewicz, *Narodziny i śmierć w kulturze*, rozmowa z Janem Tomaszem Adamusem, dyrektorem Capelli Cracoviensis, „Dziennik Polski” z 4.04.2013; A. Malatyńska-Stankiewicz, *Niczego nie żałuję*, rozmowa z Pawłem Przytockim, „Dziennik Polski” z 25.03.2013; K. Orzechowski, *Nie jesteśmy spróchniałą fregatą*, „Dziennik Polski” z 25.03.2013; K. Lupa, *Ulotniła się możliwość dialogu*, „Dziennik Polski” z 21.03.2013; U. Wolak, *Prywatne teatry są dyskryminowane*, rozmowa z Anną Nowicką, reżyserką, aktorką i dyrektorką Teatru Barakah, „Dziennik Polski” z 16.03.2013; R. Stanowski, *Kultura nie jest grzeszna*, rozmowa z Bartoszem Szydłowskim, dyrektorem Łaźni Nowej – członkiem Rady do spraw Instytucji Artystycznych Ministerstwa Kultury, „Dziennik Polski” z 08.03.2013; Ł. Gazur, *Teatr opanowało lenistwo*, rozmowa z Piotrem Siekluckim, dyrektorem Teatru Nowego w Krakowie, „Dziennik Polski” z 5.03.2013; więcej zob.: <http://www.dziennikpolski24.pl/tag/kultura-pod-sciana.html> [odczyt: 14.07.2014].

<sup>11</sup> Debaty odbywały się na Kampusie Uniwersytetu Jagiellońskiego, ul. Prof. St. Łojasiewicza 4.

<sup>12</sup> Uczestnicy debaty w dniu 10 października 2013 r. pod hasłem: „Choroba kosztów” – fikcja czy rzeczywistość? Wpływ dotacji z budżetu publicznego na rozwój teatru.

<sup>13</sup> Uczestnicy debaty w dniu 24 października 2013 r. pod hasłem: „Teatry publiczne czy prywatne?”. O wadach i zaletach prowadzenia teatrów jako instytucji publicznych i jako podmiotów prywatnych.

<sup>14</sup> Uczestnicy debaty w dniu 14 listopada 2013 r., pod hasłem: „Misja a ekonomika”.

<sup>15</sup> Debata z 13 marca 2014 r., pod hasłem: „Specyfika zarządzania muzyczną instytucją kultury”.

idealnym dyrektorem artystycznej instytucji kultury – artysta czy menedżer? W kontekście ekonomiki kultury nie można było nie podjąć wątku efektywności instytucji artystycznych oraz postawić pytania, czy współczesny teatr ma być świątynią czy fabryką sztuki? Próbowali odpowiedzieć na te pytania: Krzysztof Mieszkowski, dyrektor Teatru Polskiego we Wrocławiu, Bogusław Nowak, dyrektor Opery Krakowskiej oraz Krzysztof Orzechowski, dyrektor Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie<sup>16</sup>.

Podczas każdej z debat powracał wątek prywatyzacji teatrów. Rozmawiano o wadach i zaletach ich prowadzenia w formule instytucji publicznych i jako podmiotów prywatnych. Na pytanie o preferowany model teatru (publiczny czy prywatny) najczęściej padała odpowiedź wymijająca, że teatr powinien być przede wszystkim „dobry”(!).

Osobne spotkanie zostało poświęcone misji i zadaniom samorządowych instytucji kultury, postrzeganych z perspektywy organizatorów. Wzięli w nim udział Stanisław Dziedzic, dyrektor Wydziału Kultury i Dziedzictwa Narodowego Urzędu Miasta Krakowa oraz Krzysztof Markiel, dyrektor Departamentu Kultury i Dziedzictwa Narodowego w Urzędzie Marszałkowskim Województwa Małopolskiego<sup>17</sup>. Podczas ostatniego ze spotkań w roku akademickim 2013/2014 dyskutowano o problemach instytucji artystycznych jako zakładów pracy, próbując na nie spojrzeć z perspektywy ich pracowników, tych zatrudnionych na etatach, samozatrudnionych i oczekujących na wolny etat. W dyskusji panelowej uczestniczyli: Lidia Bogaczówna, aktorka Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, przewodnicząca (2006–2010) i zastępca przewodniczącej (2010–2014) Oddziału Związku Artystów Scen Polskich w Krakowie, Barbara Szałapak, członek Zarządu Głównego Związku Artystów Scen Polskich, przewodnicząca Oddziału Krakowskiego ZASP, a także Jerzy Łysiński, przewodniczący Oddziału Krakowskiego Stowarzyszenia Polskich Artystów Muzyków<sup>18</sup>.

Mimo niezgody wielu badaczy na dzielenie kultury na wysoką<sup>19</sup> i – ogólnie rzecz ujmując – popularną czy masową, to jednak łatwość w odbiorze przesądza o masowości i popularności. Artystyczne instytucje kultury najczęściej dostarczają, a przynajmniej powinny dostarczać, usług i produktów, do których pełnego odbioru wymagane są szersze kompetencje i wiedza niż w przypadku kultury masowej. Do niedawna kształcenia tych kompetencji oczekiwaliśmy od szkoły, dziś coraz częściej dostrzegamy niedoskonałość, a nawet nieudolność systemu oświaty. Dlatego też podejmuje

<sup>16</sup> Debata z 12 grudnia 2013 r. pod hasłem: „Artysta czy menedżer? Instytucja artystyczna – świątynia czy fabryka sztuki?”.

<sup>17</sup> Debata z 16 stycznia 2014 r. pod hasłem: „Misja i zadania samorządowych instytucji kultury. Perspektywa organizatorów”.

<sup>18</sup> Debata z 22 maja 2014 r. pod hasłem: „Instytucje artystyczne – perspektywa pracowników. Szczegółowy program i goście debat zostali przedstawieni w tabeli zamieszczonej na końcu tekstu. Zapisy debat zostaną opublikowane z końcem 2014 r. w monografii przygotowanej przez Fundację dla Modrzejewskiej.

<sup>19</sup> Podstawową wartością kultury jest jej różnorodność, jednak właśnie ta różnorodność powoduje, iż próbujemy ją katalogować, stosując rozmaite kryteria. W mojej opinii, ze względu na kompetencje, przygotowanie, wiedzę, która jest niezbędna do pełnego świadczenia produktów i usług przez instytucje artystyczne, uzasadnione jest zastosowanie w stosunku do tych produktów i usług pojęcia wysokie.

się działania w kierunku poszerzenia katalogu zadań artystycznych instytucji kultury, oczekując, iż zaczną one aktywniej włączać się w proces edukacji nie tylko obecnych, ale i przyszłych odbiorców, przejmując lub współrealizując zadania wspólnie z placówkami oświatowymi, wpływając jednak w istotny sposób – poprzez pełniejszy kontakt młodych odbiorców ze sztuką – na jakość tego procesu<sup>20</sup>.

Uczestnicy debat dostrzegali potrzebę działań instytucji artystycznych w zakresie podnoszenia kompetencji odbiorców i jakości ich uczestnictwa w sztuce. W wielu przypadkach jednak istotną barierą w podejmowaniu dodatkowych działań, w tym projektów typowo edukacyjnych, są środki finansowe<sup>21</sup>. Wielu dyrektorów instytucji artystycznych przywiązuje dużą wagę do projektów edukacyjnych, obejmując tego typu działaniami bardzo szerokie i zróżnicowane grupy odbiorców<sup>22</sup>. Dostrzegają oni wielość różnorodnych związków pomiędzy edukacją a sztuką i rozwojem, nie tylko tych bezpośrednich. Edukacja kulturalna i artystyczna wydają się istotne także ze względu na rozwój społeczeństwa obywatelskiego, świadomego funkcji i znaczenia kultury w procesie rozwoju, w tym rozwoju gospodarczego, co przekłada się na jakość życia kolejnych pokoleń. Przecież ktoś, kto nie doświadczył kultury w jej różnych odmianach i formach, nie będzie rozumiał potrzeby inwestowania w jej rozwój, a jednocześnie, czy teatr ma przejąć część funkcji domu, czy ośrodka kultury?

Zdania decydentów (przedstawiciele organizatorów instytucji kultury) są jednak w tym zakresie podzielone, o ile w ogóle zajmują oni stanowisko w tej sprawie<sup>23</sup>. Podczas konferencji poświęconej praktykom i metodom edukacji kulturalnej Agata Grenda, dyrektor Departamentu Kultury w Urzędzie Marszałkowskim Województwa Wielkopolskiego, powiedziała, że kierowany przez nią wydział nie ma kompetencji w zakresie działań na rzecz edukacji kulturalnej, a misją teatru jest grać – nie edukować<sup>24</sup>.

<sup>20</sup> Warto tu wspomnieć o kilku projektach reform systemu edukacji kulturalnej i artystycznej, które powstały w ramach inicjatywy ruchu społecznego OBYWATELE KULTURY.

<sup>21</sup> Z badania przeprowadzonego wśród poznańskich instytucji kultury wynika, iż „problem w podejmowaniu działań edukacyjnych, to nie jedynie brak odpowiednich środków finansowych w budżecie, ale również [...] brak w tym obszarze współpracy pomiędzy instytucjami” (A. Datko, R. Necel, *Nowoczesna instytucja kultury. Raport z badań*, Poznań 2011, s. 28). Inni kierujący artystycznymi instytucjami kultury w zadaniach edukacyjnych widzą szansę pozyskania dodatkowego dochodu dla instytucji lub zatrudnianych przez nią artystów (tamże, s. 27).

<sup>22</sup> Wśród krakowskich instytucji kultury chętnie przywołam tu orkiestrę Capella Cracoviensis czy Teatr Łaźnia Nowa mający swoją siedzibę w Nowej Hucie.

<sup>23</sup> Jeśli przywołać J. Suchana, uważa on, że organizatorzy nie zweryfikowali funkcji wielu instytucji kultury, stąd działają one jak za czasów PRL, nie dostrzegając zmian, które nastąpiły, z dala od potrzeb współczesnego odbiorcy i uczestnika. Zob. J. Suchan, *Instytucje publiczne, czyli jakie?* [w:] B. Sobieszek (red.), *Regionalny Kongres Kultury 2011. Raport*, Łódź 2011.

<sup>24</sup> Ogólnopolska Konferencja *Praktyki i metody edukacji kulturalnej*, 7–8 listopada 2013 r., Poznań. Organizatorzy: Centrum Kultury Zamek, Instytut Kulturoznawstwa oraz Instytut Socjologii Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu. Wypowiedź wywołała oburzenie pracownicy jednej z instytucji kultury podległej Urzędowi Marszałkowskiemu, która zwróciła uwagę, że jednak zarówno w ustawie o muzeach, jak i statucie muzeum znajdują się zapisy dotyczące edukacji, więc dyrektor departamentu nie może publicznie odcinać się od tej działalności.

Dyrektorzy instytucji artystycznych, choćby ze względu na brak środków finansowych, mogą uznać działalność edukacyjną za marginalną<sup>25</sup>. Ich zasadniczym problemem jest bowiem pozyskanie budżetu na premiery i ich eksploatację. W mojej opinii nie ma wątpliwości, że sensem i głównym celem istnienia instytucji artystycznych jest proces twórczy, w wyniku którego powstają dzieła sztuki (spektakl, koncert, widowisko), jednak sposób dochodzenia do tego celu może być różnorodny, zaś jakość dzieła w ogromnej mierze zależy od budżetu, którym instytucja dysponuje.

Podstawowym źródłem utrzymania publicznych instytucji artystycznych są środki z budżetu organizatora. Sponsoring w Polsce niemal nie istnieje<sup>26</sup>. Sponsorzy, jak i politycy przedkładają spektakularne imprezy sportowe ponad te z obszaru kultury i sztuki. W wywiadzie dla „Dziennika Polskiego” prof. Jacek Purchla bardzo celnie komentuje tę sytuację:

Z kulturą wysoką jest jak ze sportem wyczynowym. Utrzymanie opery czy filharmonii na międzynarodowym poziomie to jak utrzymanie drużyny futbolowej zdolnej do sukcesów w europejskich pucharach. To charakterystyczne, że za naszymi klubami piłkarskimi Cracovią i Wisłą stoją Comarch i Tele-Fonika, a nasze flagowe instytucje artystyczne na ten rodzaj i skalę mecenatu prywatnego liczyć nie mogą<sup>27</sup>.

Nawiązując do tej wypowiedzi, należy się zastanowić, dlaczego – jeśli chcemy, aby kultura oraz polskie instytucje kultury stanowiły rozpoznawalną markę w kraju i w świecie – tak mało w nie inwestujemy? Dlaczego dyskutujemy o redukcji kosztów, a nie poszukiwaniu dodatkowych źródeł, które pozwolą na rozmach i spektakularność w działaniu, przynajmniej w przypadku instytucji będących najważniejszymi markami? Teatry, orkiestry, filharmonie, opery nie zostały przecież powołane po to, aby ich misją była opieka nad dziedzictwem materialnym (zabytkowe siedziby, w których niejednokrotnie prowadzą swoją działalność). A przecież niejednokrotnie instytucjom tym organizatorzy zapewniają środki na poziomie pozwalającym właśnie na opiekę nad zabytkową siedzibą – utrzymywanie jej w dobrym stanie technicznym, w gotowości do działania, na które muszą one wypracować dopiero środki<sup>28</sup>. Równie dobrze takie zadanie realizowałyby banki, nie obciążając budżetu publicznego, a jednak zdecydowaliśmy wspólnie (jako społeczeństwo) – i głos ten mocno wybrzmiał w trakcie dyskusji podczas Kongresu Kultury Polskiej w 2009 roku

<sup>25</sup> A. Datko, R. Necel, *Nowoczesna instytucja kultury...*

<sup>26</sup> A. Malatyńska-Stankiewicz, *Narodziny i śmierć w kulturze*, rozmowa z Janem Tomaszem Adamusem, dyrektorem Capelli Cracoviensis, „Dziennik Polski” z 4.04.2013.

<sup>27</sup> Ł. Gazur, *Kultura jest jak sport wyczynowy*, rozmowa z prof. Jackiem Purchlą, „Dziennik Polski” z 11.04.2013, s. 10A.

<sup>28</sup> Jak pisze Paweł Płoski, „[...] premiery finansowane są więc na ogół z wpływów z kasy i dochodów z wynajmu sali. Ze względu na relacje kosztów do wpływów w repertuarach zaczynają przeważać spektakle małoobsadowe z niskimi kosztami eksploatacji, w innych przypadkach dyrektorzy decydują się na lżejszy repertuar. Wielu teatrom granie takich sztuk pozwala zdobyć środki na inscenizacje wieloobsadowe, ambitniejsze (tak jest w większości teatrów prowincjonalnych, działających w miastach z jednym teatrem)”. Zob.: P. Płoski, *Przemiany organizacyjne teatru w Polsce w latach 1989–2009*, Warszawa 2009, s. 56, Raport o teatrze: [www.kongreskultury.pl](http://www.kongreskultury.pl) [odczyt: 15.07.2014].



w Krakowie – że finansowanie kultury należy do powinności państwa<sup>29</sup>. Wprawdzie nieustająco od lat prowadzimy dyskusję nad systemem zarządzania kulturą w Polsce, w poszukiwaniu efektywniejszego modelu, jednak nie wymyśliliśmy dotąd niczego, co dawałoby lepszy niż w przypadku publicznych instytucji kultury – dostęp do kultury, zagwarantowany w Konstytucji RP<sup>30</sup>.

Wątkiem, który powracał podczas debat, była prywatyzacja instytucji artystycznych oraz wynikające stąd szanse i zagrożenia. Szanse – postrzegane z perspektywy zarządzających instytucjami, ich pracowników, a także odbiorców kultury. Kontrolersyjnym przyczynkiem do tej dyskusji stał się opublikowany na łamach „Dziennika Polskiego” tekst Urszuli Wolak *Kultura na wolny rynek. Warto sięgać po prywatne pieniądze*<sup>31</sup>. Autorka odwołuje się do wypowiedzi Krzysztofa Markiela, dyrektora Departamentu Kultury i Dziedzictwa Narodowego w Urzędzie Marszałkowskim, który stwierdził, że instytucje kultury „(teatry, opery, filharmonie, muzea, domy kultury) mogłyby działać na zasadach zbliżonych do spółek prawa handlowego i podlegać prawom wolnego rynku”<sup>32</sup>. Zdaniem Bogusława Nowaka, dyrektora Opery Krakowskiej, „przekształcenie instytucji kultury w spółki prawa handlowego ułatwiłoby [...] drogę do ewentualnego udziału państwa w strategicznym finansowaniu wybranych instytucji”. Wówczas w jego opinii relacja pomiędzy instytucją a organizatorem „byłaby prostsza i odbywałaby się nie tylko na zasadzie »daj«, ale również na zasadzie »pokaż, co zrobiłeś«. Byłoby to zależne od decyzji walnego zgromadzenia i rady nadzorczej”.

Co zyskałaby instytucja? Większą swobodę działania i planowania w perspektywie wieloletniej? Zarząd spółki mógłby przecież podjąć decyzję o zatrudnieniu z kilkuletnim wyprzedzeniem wielkoformatowego artysty do konkretnego projektu w przyszłości, co dziś nie jest możliwe ze względu na rocznie ustalane i zatwierdzone przez organizatora plany budżetowe instytucji publicznej. Tymczasem przecież wysokiej klasy artyści mają kalendarze wypełnione terminami z kilkuletnim wyprzedzeniem. Czy i co zyskaliby pracownicy? Co wreszcie zyskaliby odbiorcy?

Podobną dyskusję, choć zakrojoną zdecydowanie na szerszą skalę, podjęto w roku 2012 w Niemczech, za sprawą opublikowanej wówczas książki *Der Kulturinfarkt Von Allem zu viel und überall das Gleiche* autorstwa Armina Kleina<sup>33</sup>, Die-

<sup>29</sup> Postulowano potrzebę wzmocnienia mecenatu państwa nad kulturą w wymiarze finansowym (1% z budżetu państwa na kulturę, w 2009 r. wydatki te wynosiły 0,52%, tj. na granicy błędu statystycznego), a także m.in. zmiany w celu zwiększenia i poprawy jakości edukacji kulturalnej i dostosowania przepisów prawnych sektora kultury do wymogów XXI w. Więcej zob.: J. Szulborska-Łukaszewicz, *Kultura to proces dochodzenia do wartości* [w:] „Zarządzanie w Kulturze”, t. 10, E. Orzechowski, K. Plebańczyk (red.), Kraków 2009, s. 345–354.

<sup>30</sup> Art. 73 Konstytucji RP z 2 kwietnia 1997 r.: „Każdemu zapewnia się wolność twórczości artystycznej, badań naukowych oraz ogłaszania ich wyników, wolność nauczania, a także wolność korzystania z dóbr kultury”. Dz.U. 2001 Nr 28 poz. 319 (26.03.2001) ze zm.

<sup>31</sup> U. Wolak, *Kultura na wolny rynek. Warto sięgać po prywatne pieniądze*, „Dziennik Polski” z 19.09.2013.

<sup>32</sup> Tamże.

<sup>33</sup> Profesor Instytutu Zarządzania Kulturą w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Ludwigsburgu, która współpracuje z Instytutem Kultury UJ.

tera Haselbacha, Piusa Knüsel, Stephana Opitza<sup>34</sup>. Autorzy dokonują analizy polityki kulturalnej w Niemczech, a także swoistej diagnozy zasobów oraz infrastruktury kultury, uznając, że „wszystkiego jest za dużo i wszędzie to samo”<sup>35</sup>. Piętnują postawę uznawania wszystkiego, co istnieje, „za niezbywalne”<sup>36</sup>. Wyliczają, że koszty publiczne utrzymania mniej więcej 5 tys. publicznych muzeów, 140 teatrów, 8500 bibliotek, 1000 szkół muzycznych i uniwersytetów ludowych pozostających w gestii władz miejskich, wynoszą około 9 mld euro rocznie, co w dobie dobrobytu mogło być realizowane, jednak – jak zauważają – od lat siedemdziesiątych XX wieku nic się w Niemczech nie zmieniło<sup>37</sup>.

Krytykując politykę kulturalną swego kraju, autorzy twierdzą, iż kulturze w Niemczech grozi zapaść, kraju nie stać na utrzymywanie tak dużej liczby publicznych instytucji kultury. Kwestionują zasadność kryteriów obecnego podziału funduszy publicznych na kulturę oraz system, w którym ktoś raz uzyskawszy status publicznej instytucji kultury, nie ma powodów do obaw, że go kiedykolwiek utraci. Nawet jeśli z roku na rok dotacja instytucji ulega pomniejszeniu, to jednak otrzymują one pewną stałą podstawę, która wpływa na komfort pracy i działania<sup>38</sup>. Podobnie jest i w Polsce. Rzadko kto myśli jak Jan Tomasz Adamus, dyrektor Orkiestry Capella Cracoviensis, który mówi, że „Budżety i siedziby powinny zmieniać właściciela”<sup>39</sup>. W jego opinii: „Stała dotacja ułatwia funkcjonowanie na rynku sztuki. Ale przecież nie trzeba budować siedziby i zapewniać budżetu każdemu zespołowi pod słońcem”<sup>40</sup>. Dla dobra sztuki, jej wykonawców, twórców i odbiorców niezbędna jest zarówno „większa rotacja artystów”<sup>41</sup>, jak i instytucji, ich „powstawanie i giniecie, narodziny i śmierć. Bo nic tak nie stymuluje sztuki, kultury, jak ruch, zmiana”<sup>42</sup>. Najczęściej boimy się zmian, trzymamy się tego, co znane, a tymczasem być może jedne instytucje kultury muszą zniknąć z kulturalnej mapy, aby ustąpić miejsca innym, nowym.

W Polsce również „Wizja prywatyzacji instytucji kultury dzieli środowisko. Jedni boją się komercjalizacji sztuki, inni są otwarci na radykalne zmiany i są gotowi konkurować na wolnym rynku”<sup>43</sup>. Zdecydowana większość zainteresowanych broni jednak *status quo* – boją się zmian, argumentując to w różny sposób. W ciągu ostat-

<sup>34</sup> D. Haselbach, A. Klein, P. Knüsel, S. Opitz, *Der Kulturinfarkt Von Allem zu viel und überall das Gleiche*, Monachium 2012.

<sup>35</sup> M. Wagińska-Marzec, *Zmiany strukturalne i finansowo-organizacyjne w kulturze zjednoczonych Niemiec* [w:] Z. Mazur, H. Orłowski, M. Wagińska-Marzec, *Kultura zjednoczonych Niemiec. Wybrane problemy*, Poznań 2013, s. 108.

<sup>36</sup> Tamże.

<sup>37</sup> M. Wagińska-Marzec, *Debata wokół subwencjonowania kultury w Niemczech*, „Przegląd Zachodni” 2012, nr 3 (344) s. 261.

<sup>38</sup> M. Wagińska-Marzec, *Zmiany strukturalne i finansowo-organizacyjne w kulturze zjednoczonych Niemiec*, s. 13–137.

<sup>39</sup> A. Malatyńska-Stankiewicz, *Narodziny i śmierć w kulturze*, rozmowa z Janem Tomaszem Adamusem..., „Przegląd Zachodni” 2013, nr 3 (344).

<sup>40</sup> Tamże.

<sup>41</sup> Tamże.

<sup>42</sup> Tamże.

<sup>43</sup> Tamże.

nich 25 lat powstało przecież kilka koncepcji reformy publicznych instytucji kultury w Polsce, kilka projektów zmian ustawy o organizowaniu i prowadzeniu instytucji kultury w Polsce. Nikt jednak dotychczas w naszym kraju nie wpadł na tak desperacki pomysł, jak autorzy wspomnianej wyżej publikacji *Der Kulturinfarkt*<sup>44</sup>, którzy zaproponowali, aby „dla uzdrowienia i poprawy sytuacji” zmniejszyć liczbę „instytucji kulturalnych (oper, teatrów, muzeów, bibliotek, archiwów *etc.*)”<sup>45</sup>. W ich opinii „nie będzie to oznaczało bynajmniej apokalipsy dla krajobrazu kulturalnego Niemiec”<sup>45</sup>. Pozostałe w wyniku likwidacji połowy instytucji kultury środki proponują przeznaczyć po równo na następujące cele: 1) utrzymanie infrastruktury, która pozostanie i zasługuje – ze względu na rangę – na wyższe dotacje, 2) utrzymanie infrastruktury sprzyjającej rozwojowi kultury amatorskiej, 3) rozwój przemysłów kultury, 4) wyższe szkoły artystyczne, które należałoby przekształcić w centra produkcji, 5) edukację kulturalną<sup>46</sup>. Negatywna ocena polityki kulturalnej państwa oraz propozycja reform zjednoczyła ponad 50 niemieckich artystów, wśród których znaleźli się m.in. Günter Grass, Margarethe von Trotta, Wim Wenders, a którzy w proteście wystąpili z apelem wzywającym do obrony kultury niemieckiej<sup>47</sup>.

Choć zarówno w Europie, jak i w Polsce możemy wskazać prywatne inicjatywy w dziedzinie kultury, które okazały się sukcesem finansowym, to jednak prywatne instytucje kultury bez wsparcia z budżetu publicznego nie mogłyby zaoferować swoich usług nieodpłatnie bądź po preferencyjnych cenach. A przecież nie chodzi nam o ograniczenie dostępu do sztuki, wprost przeciwnie.

O zawodności rynku w zakresie alokacji usług teatralnych pisze Hanna Trzeciak<sup>48</sup>. Podkreśla, iż rynek jest dalece niedoskonały w zakresie zaspokajania potrzeb kulturalnych społeczności, popyt w dużej mierze zależy bowiem od dochodów, preferencji oraz dostępności usług<sup>49</sup>. Polski odbiorca, jak podaje GUS, coraz częściej inwestuje w kulturę i sztukę. Wydatki gospodarstw domowych na ten cel zdecydowanie wzrosły w ostatniej dekadzie. W roku 2012 udział wydatków na kulturę w łącznych wydatkach gospodarstw domowych wyniósł 3,4% (w 2011 – 3,3%). Autorzy raportu „Kultura 2010” podkreślają, że w stosunku do roku 2005, w 2010 nastąpił wzrost wydatków na kulturę w gospodarstwach domowych o 49%, co wskazuje na wzrost poziomu zamożności społeczeństwa<sup>50</sup>. Jeśli jednak spojrzymy na wydatki gospodarstw domowych na zakup biletów wstępu do teatrów, instytucji muzycznych i kina, to choć w roku 2012 wydano o 14,9% więcej niż w 2011, to kwota ta stanowiła przeciętnie zaledwie 22,20 zł na jedną osobę rocznie<sup>51</sup>. Wciąż wydatki te nie mogą stanowić podstawy dla budżetu artystycznych instytucji kultury, a zaledwie jego skromne uzupełnienie.

<sup>44</sup> D. Haselbach, A. Klein, P. Knüsel, S. Opitz, *Der Kulturinfarkt Von Allem zu viel und überall...*

<sup>45</sup> M. Wagińska-Marzec, *Zmiany strukturalne i finansowo-organizacyjne w kulturze...*, s. 108.

<sup>46</sup> Tamże.

<sup>47</sup> Tamże.

<sup>48</sup> H. Trzeciak, *Ekonomika teatru*, Warszawa 2011.

<sup>49</sup> Tamże.

<sup>50</sup> *Kultura w 2010 r.*, GUS, Warszawa 2011, s. 54.

<sup>51</sup> *Kultura w 2012 r.*, GUS, Warszawa 2013, s. 64.

Popyt jest uzależniony od ceny biletu. Wpływy ze sprzedaży biletów zazwyczaj nie pokrywają kosztów realizacji widowiska czy koncertu. A trzeba pamiętać, że z perspektywy widza jest ona tylko częścią jego wydatków: do ceny biletu należy dodać koszt dojazdu, koszt opiekunki do dziecka, zakup programu koncertu czy programu teatralnego, koszt posiłku poza domem<sup>52</sup>. Podjęta w Krakowie idea połączenia biletu do teatru z nieodpłatnym dojazdem transportem MPK nie przyjęła się<sup>53</sup>.

Ustalenie ceny jednostkowej biletu nie jest proste, trudno bowiem przewidzieć zainteresowanie odbiorców, zależne przecież od indywidualnych preferencji wynikających z nawyków, zainteresowań, ale i aspiracji. Uwzględnić trzeba także poziom zamożności danej społeczności (miasto, region, w którym funkcjonuje teatr), do jakiego rodzaju odbiorcy spektakl jest adresowany (dorośli, dzieci, młodzież/spektakl muzyczny, koncert), koszt eksploatacji spektaklu (wieloobsadowy czy niskoobsadowy), a także koszty obsługi technicznej, jeśli dodać do tego koszt produkcji premiery, koszt prowadzenia teatru (utrzymanie obiektu i administracji)<sup>54</sup>.

Co więcej, istotny dla funkcjonowania instytucji artystycznych pozostaje fakt, że wynik ekonomiczny osiąga się z opóźnieniem w stosunku do chwili poniesienia nakładów, zaś „cena nie jest rezultatem zderzenia popytu i podaży”<sup>55</sup>. Choć konieczne jest ustalenie ceny rynkowej, w tym ceny jednostkowej, istnieje wiele przeszkód, wśród nich fakt, iż wielkość popytu jest zbyt mała, aby wprowadzić pełną odpłatność. Zresztą przy pełnej odpłatności pojawiałaby się bariera dostępu. Okazuje się bowiem, że już przed dekadą bilet do Teatru Nowego w Łodzi na spektakl *Prorok Ilja*, „gdyby teatr chciał wyjść na »zero«” musiałby kosztować: 232,61 zł, zaś jeden bilet do Teatru Narodowego w Warszawie, aby zrównoważyć wszystkie wydatki teatru w roku 2002, musiałby kosztować 569,06 zł<sup>56</sup>. Takimi kosztami nie można obciążyć odbiorcy, jeśli chcemy, aby wizyta w teatrze nie była dla nich czymś jednostkowym lub w ogóle niedostępnym. Wysoka cena utrudnia dostęp do usług grupom o niskich dochodach. Pamiętajmy, że – jak już wspomniałam wyżej – przeciętne roczne wydatki na 1 osobę na zakup biletu do teatru, kina czy na koncert to 22,2 zł. Stąd też wynika niechęć instytucji do podnoszenia cen biletów ze względów moralnych, ponieważ oferują przecież usługi wyższego rzędu, które w rezultacie powinny przyczyniać się do rozwoju osobowości<sup>57</sup>.

Z trzyletnich badań, finansowanych z „Funduszu XX wieku” („Twentieth Century Fund”), przeprowadzonych przez Williama Baumola i Williama Bowena, zrealizowanych na grupie 100 spektakli i 150 widzów w Stanach Zjednoczonych i Wielkiej

<sup>52</sup> Według Hanny Trzeciak, cena biletu dla odbiorcy to zaledwie 60% całkowitych ponoszonych kosztów. H. Trzeciak, dz. cyt., s. 66.

<sup>53</sup> Uchwała Rady Miasta Krakowa sprzed czterech lat, której zapisy obowiązywały niezwykle krótko od grudnia 2010 do kwietnia 2011 r., tj. zostały zniesione przez RMK nowej kadencji.

<sup>54</sup> Więcej zob.: A. Rozhin (red.), *Raport o stanie teatru za rok 2001*, Warszawa 2003; H. Trzeciak, dz. cyt.

<sup>55</sup> H. Trzeciak, dz. cyt., s. 66.

<sup>56</sup> Koszty Teatru Narodowego w 2002 roku wynosiły 31,7 mln zł. Więcej zob.: A. Rozhin (red.), *Raport o stanie teatru za rok 2001*, s. 98–99.

<sup>57</sup> H. Trzeciak, dz. cyt., s. 66.



Brytanii wynika, iż „wzrost kosztów dostarczania dóbr kultury wiąże się z koniecznością podniesienia cen tych dóbr, co skutkuje spadkiem popytu na te dobra, tj. spadkiem wpływów ze sprzedaży biletów”<sup>58</sup>. Już w roku 1966 W. Baumol i W. Bowen zdefiniowali tzw. chorobę kosztów jako lukę pomiędzy przychodami i kosztami instytucji artystycznych. Stwierdzili, że niezależnie od innowacyjności, przyjmowanych rozwiązań technologicznych, nie ma możliwości, aby obniżyć koszty funkcjonowania tych instytucji. Większość ich kosztów działania ogółem stanowią koszty osobowe, bowiem taka jest specyfika ich pracy, stąd obniżenie kosztów osobowych nie jest możliwe bez obniżenia jakości. Aktor z ekranu nie stanowi równorzędnej atrakcji jak ten na żywo. Nie można zredukować składu orkiestry do kwintetu, jeśli chcemy wykonać utwór symfoniczny, ani składu zespołu aktorów, jeśli myśli się o tekście wieloobsadowym, zawierającym sceny zbiorowe. To znaczy, wszystko to jest możliwe dzięki multimediom i tańszym substytutom oraz pomysłowości artystów, tylko że w ten sposób powstają już zupełnie inne dzieła. *Hamlet* w Teatrze Ludowym w siedmioosobowej obsadzie, o czym wspominał podczas jednej z debat Jacek Strama, dyrektor tego teatru<sup>59</sup>, czy *Makbeth* z Lizbony w składzie trzyosobowym, przywołany przez Wiesława Hołdysa, reżysera i zarządzającego Stowarzyszeniem Teatr Mumerus<sup>60</sup>, to tylko nieliczne przykłady prób (często udanych) poszukiwań i wyborów pomiędzy chęcią realizacji misji a ekonomiką<sup>61</sup>.

Choć, jak podaje Paweł Płoski, koszty osobowe w teatrach publicznych stanowią średnio blisko 65% budżetu instytucji, to nie należy się temu specjalnie dziwić, wszak: „dominacja kosztów osobowych w kosztach ogółem jest zjawiskiem typowym dla sztuk widowiskowych – zgodnie z prawem Baumola”<sup>62</sup>. Jednocześnie nie można zbyt pochopnie stawiać teatrom zarzutu „nadmiernej etatyżacji”<sup>63</sup>. P. Płoski wyjaśnia, że zarzut ten nie zawsze jest słuszny, bowiem zespołowość pracy twórczej ma w Polsce głębokie tradycje i wiąże się z licznymi sukcesami, co więcej, „stały zespół to charakterystyczny model pracy polskich teatrów, który wciąż przynosi wspaniałe owoce artystyczne”, a – co nie mniej istotne – „w mniejszych miastach stałe zespoły są ważnym elementem kulturotwórczym”<sup>64</sup>.

Dodatkowo, obowiązujący w naszym kraju system emerytalny nie sprzyja samozatrudnieniu artystów<sup>65</sup>, „faworyzuje zatrudnienie na etacie, a wiedza o innych formach zatrudnienia jest skomplikowana; [...] brakuje na przykład promocji rozwiązań

<sup>58</sup> R. Towse, *Ekonomia kultury. Kompendium*, Warszawa 2011.

<sup>59</sup> Gośćmi podczas 3 debaty pt. „Misja a ekonomika”, zrealizowanej 14 listopada 2013 r., byli Wiesław Hołdys, prezes Zarządu Stowarzyszenia Teatr Mumerus, oraz Jacek Strama, dyrektor Teatru Ludowego.

<sup>60</sup> Tamże.

<sup>61</sup> Tamże.

<sup>62</sup> P. Płoski, *Przemiany organizacyjne teatru...*, s. 55.

<sup>63</sup> Tamże.

<sup>64</sup> Tamże, s. 56.

<sup>65</sup> Wiele problemów dotyczących tego wątku oraz statusu artysty w teatrze publicznym podjęto w Biuletynie Informacyjnym ZASP nr 30/2014 [http://www.zasp.pl/public/biuletyn/biz\\_30.pdf](http://www.zasp.pl/public/biuletyn/biz_30.pdf) [odczyt: 10.07.2014] oraz Biuletynie Informacyjnym ZASP nr 29/2014 [http://www.zasp.pl/public/biuletyn/biz\\_29.pdf](http://www.zasp.pl/public/biuletyn/biz_29.pdf) [odczyt: 10.07.2014].

dotyczących bezetatowych form ubezpieczenia emerytalnego dla twórców teatralnych; brak etatu utrudnia także obecnie wzięcie kredytu<sup>66</sup>. Temu problemowi poświęciliśmy ostatnią z debat<sup>67</sup>. Wątek ten jest szczególnie istotny w obliczu dyskusji na forum Związku Artystów Scen Polskich czy Obywatelskiego Forum Sztuki Współczesnej<sup>68</sup>.

Tak jak w Hiszpanii każdy młody człowiek chce zostać pisarzem<sup>69</sup>, w Polsce częściej dzieci marzą o aktorstwie. Zawód ten kojarzy im się nie tylko ze sławą, ale i wysokimi zarobkami, tymczasem, paradoksalnie, mimo że koszty osobowe stanowią największą część budżetów teatrów, to płace w polskich teatrach publicznych – wbrew naszym wyobrażeniom – wcale nie są wysokie. Zarówno zawód aktora, jak i pracowników działów technicznych na wolnym rynku są znacznie lepiej opłacane,

[...] chcąc nie chcąc więc teatry kształcą fachowców dla agencji koncertowych czy klubów; jest tak też w przypadku gaź dla aktorów niezależnych, ich honorarium nie jest urealnione o procent, który można by indywidualnie oddać na ubezpieczenie emerytalne czy zdrowotne; jest tak w przypadku pensji aktorskich gwiazd – ich pobory są zdecydowanie zbyt niskie jak na „rynkową wartość” niektórych z nich<sup>70</sup>.

Wielokrotnie słyszy się, że teatry mogłyby więcej grać, a wówczas miałyby większe przychody. Tymczasem myślenie to nie idzie w parze z rzeczywistością. To nie tylko kwestia kosztów mediów. Warto pamiętać, co składa się na strukturę wynagrodzenia muzyka czy aktora w artystycznej instytucji kultury.

W przypadku aktora zatrudnionego na umowę o pracę oprócz środków wynikających z zawartej umowy, w ramach której jest zobowiązany do zagrania określonej liczby przedstawień w miesiącu – każda dodatkowa aktywność wymaga wynagrodzenia. Jeśli więc teatr ma w repertuarze spektakl wieloobsadowy i małą scenę, moż-

<sup>66</sup> P. Płoski, *Przemiany organizacyjne teatru...*

<sup>67</sup> Debata siódma pt. „Instytucje artystyczne – perspektywa pracowników”, 22 maja 2014 r. z udziałem Lidii Bogaczówny, aktorki Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, przewodniczącej (2006–2010) i zastępcy przewodniczącej (2010–2014) Oddziału Związku Artystów Scen Polskich w Krakowie; Barbary Szałapak, członka Zarządu Głównego Związku Artystów Scen Polskich, przewodniczącej Oddziału Krakowskiego ZASP oraz Jerzego Łysińskiego, Przewodniczącego Oddziału Krakowskiego Stowarzyszenia Polskich Artystów Muzyków. Publikacja będąca pełną relacją z debat jest przygotowywana przez Fundację dla Modrzejewskiej i ukaże się z końcem roku kalendarzowego.

<sup>68</sup> <http://forumsztukiwspolczesnej.blogspot.com/> [odczyt: 10.07.2014].

<sup>69</sup> B. Gierat-Bieroń, *Europejskie modele polityki kulturalnej (2)*, Małopolska Szkoła Administracji Publicznej Akademii Ekonomicznej w Krakowie; Instytut Europeistyki, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2006, s. 71. „Rozpowszechnianie kultury i języka poza granicami kraju znalazło się wśród priorytetów ustalonych dla polityki kulturalnej na lata 2000–2005. Przyniosło zresztą efekty w postaci upowszechniania języka i literatury hiszpańskiej. Nie wydaje się, aby i w tej materii miało się coś w przyszłości zmienić. Dla nastoletnich rodaków Cervantesa szczytem marzeń jest – jak dalej wyjaśniał Kaczorowski – zostać pisarzem. Zapewnia to bowiem nie tylko pieniądze, ale i prestiż, a poza tym książki promują za granicą największe hiszpańskie domy wydawnicze. Duży udział w kulturalnym sukcesie Hiszpanii ma polityka hiszpańskiego Ministerstwa Kultury. Powodem pisarskiego boomu w kraju wielkości Polski jest obfitość corocznych nagród literackich, których łączna wartość przekracza dziesiątki tys. euro”; s. 154.

<sup>70</sup> P. Płoski, *Przemiany organizacyjne teatru...*, s. 56.

liwość uzyskania przychodów jest niewielka, środki uzyskane ze sprzedaży biletów nie pokrywają kosztów wynagrodzeń artystów. Warto więc pamiętać, że każda dodatkowa prezentacja raz przygotowanej sztuki nie tylko generuje wpływy z biletów, ale wiąże się z kosztami, które często te przychody przewyższają. Im większa widownia, tym większa szansa uzyskania przychodu, pod warunkiem, iż jest frekwencja, wynikająca z zainteresowania odbiorców, potwierdzona liczbą sprzedanych biletów, a nie rozdanych gratisowych zaproszeń.

Wróćmy jeszcze do wspomnianych już wyżej badaczy, W. Baumola i W. Bowena. Kiedy w roku 1966 publikowali swoje badania dotyczące artystycznych instytucji kultury, ich celem nie było udowodnienie, że artystyczne instytucje kultury nie są w stanie funkcjonować bez dotacji z budżetów publicznych. Mimo to, sformułowana przez nich teoria zwana „chorobą kosztów” (*Baumol's cost disease*), „luką przychodów” bądź „efektem Baumola”<sup>71</sup> jest dziś wykorzystywana jako argument za subsydiowaniem sztuki oraz artystycznych instytucji kultury.

Wobec przedstawionych wyżej problemów, należy podkreślić, że istotne znaczenie dla funkcjonowania i rozwoju polskich instytucji artystycznych ma dotacja z budżetu organizatora. Zgodnie z art. 12 ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej, to organizator powinien zapewnić środki niezbędne „do rozpoczęcia i prowadzenia działalności kulturalnej” oraz – po nowelizacji z 27 kwietnia 1996 roku – także „utrzymania obiektu”, w którym działalność ta jest prowadzona<sup>72</sup>. Czy wobec tego publiczna dotacja nie powinna być dla instytucji artystycznych wystarczającym źródłem utrzymania i zabezpieczeniem atrakcyjności i jakości jej oferty?

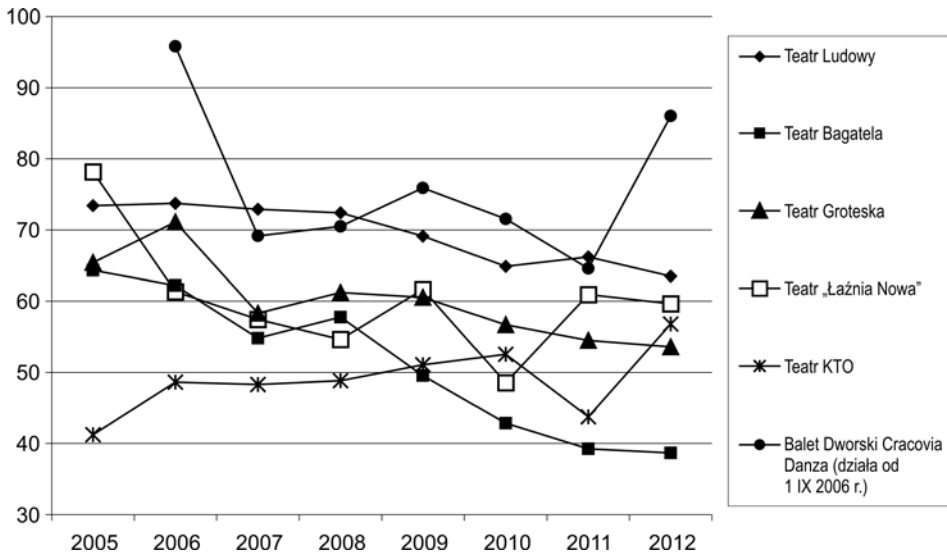
Podczas analizy danych finansowych krakowskich artystycznych instytucji kultury, dla których organizatorem jest Gmina Miejska Kraków, okazało się, że w roku 2012 procentowy udział dotacji organizatora w przychodach stanowił – w zależności od instytucji – od 38,69 do 86,01% całości kosztów związanych z funkcjonowaniem tych instytucji.

Zróznicowanie to wynika z wielu czynników. Warto pamiętać, iż poziom dotacji w kosztach ogólnych zależy od misji danej instytucji, oferty i jej adresatów. Choć wszystkie instytucje kultury są dziś zobowiązane do różnicowania swojej oferty, włączania w ofertę także usług komercyjnych w celu uzyskania dochodu na realizację zadań statutowych, to jednak zadania wynikające z misji instytucji nadają jej sens. Istotnymi elementami pozostają także lokalizacja instytucji i jej zasoby lokalowe. One często przesądzają, czy i jaką ofertę komercyjną instytucja może wprowadzić, weryfikując marzenia zarządzających.

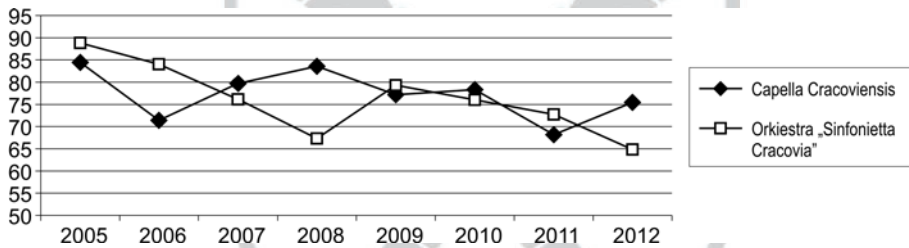
Nie każda oferta spotka się z zainteresowaniem i odzewem ze strony odbiorców. Wysokość przychodów instytucji zależy także od poziomu zamożności danej społeczności oraz nawyków w zakresie odpłatności za usługi w sferze kultury. Innym czynnikiem warunkującym wysokość przychodów instytucji są potrzeby i nawyki w zakresie uczestnictwa w kulturze, potencjału, jakim dysponuje (w tym kwestia posiadanych

<sup>71</sup> P. Płoski, *Przemiany organizacyjne teatru...*, s. 56; R. Towse, *Ekonomia kultury...*, s. 39; P. Bendixen, *Wprowadzenie do ekonomiki kultury i sztuki*, Kraków 2001.

<sup>72</sup> Art. 12 ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej...



Wykres. 1. Procentowy udział dotacji organizatora w przychodach gminnych teatrów w Krakowie. Opracowanie własne na podstawie danych UMK



Wykres. 2. Procentowy udział dotacji organizatora w przychodach gminnych orkiestr w Krakowie. Opracowanie własne na podstawie danych UMK

bądź wynajmowanych sal i ich pojemności, kosztów utrzymania siedziby, kosztów utrzymania etatów administracyjnych i artystycznych), rangi oraz rozpoznawalności marki instytucji wśród innych w mieście czy regionie, wysokości dotacji organizatora, wreszcie kreatywności zarządzających, także w zakresie budowania grupy wspierających instytucję interesariuszy (w tym sponsorów, polityków, stałych odbiorców-ambasadorów marki instytucji<sup>73</sup>). Im większa jest kreatywność instytucji w generowaniu własnych przychodów, tym niższy poziom dotacji w jej kosztach ogółem.

<sup>73</sup> Por. marketing szeptany, marketing rekomendacji.

Przedstawione na wykresach instytucje dysponują zróżnicowanymi potencjałami. Obie orkiestry i Balet Dworski „Cracovia Danza” nie dysponują własną salą widowiskową, nie ponoszą kosztów jej utrzymania, korzystają z obcych sal, odpłacając ich wynajem zarówno na próby, jak i koncerty. Teatr KTO specjalizuje się w widowiskach plenerowych, które najczęściej są nieodpłatne dla odbiorców, stąd nie generują przychodów, widownia stałej sceny tego teatru jest bardzo kameralna (70 miejsc). Najniższy procentowy udział dotacji organizatora w kosztach ogółem w roku 2012 wystąpił w Teatrze Bagatela (38,69%), najwyższy w Balcie Dworskim „Cracovia Danza” 86,01% całości kosztów związanych z funkcjonowaniem tej instytucji.

Poziom dotacji z budżetu organizatora ma istotny wpływ na rozwój instytucji kultury. Status instytucji publicznej podnosi jej wiarygodność. Stanowi punkt wyjściowy rozmów z wykonawcami czy sponsorami, rzadko jednak daje komfort działania, komfort ten jest ograniczony niepewnością wysokości dotacji. Dziś coraz częściej dotacja stanowi gwarancję istnienia instytucji w stanie gotowości do działania, środki na projekty instytucje muszą wypracować lub pozyskać z funduszy zewnętrznych.

Z perspektywy organizacji pozarządowych, które marzą o statusie publicznej instytucji kultury, dotacja z budżetu publicznego może stanowić podstawę swego rodzaju stabilności. Organizacje pozarządowe rzadko dysponują własnymi salami koncertowymi czy widowiskowymi, które trzeba utrzymać. Do tych wciąż rzadkich na mapie teatralnego Krakowa przypadków należą Teatr Nowy przy ul. Gazowej czy Teatr Barakah przy ul. Paulińskiej 28<sup>74</sup>. Zdecydowana większość organizacji korzystała i korzysta jednak z przestrzeni utrzymywanych przez podmioty publiczne lub kameralnych przestrzeni piwnic i kawiarni, których w Krakowie nie brakuje.

Nie miały tego problemu wędrowne zespoły teatralne, które – jak pisze Peter Bendixen – nie były obciążone „ani kosztami budowy budynków czy sal, ani kosztami utrzymania, do których płatności zobowiązane są przecież teatry stałe niemożące nagle zaprzestać swojej działalności artystycznej”. W ten sposób wyjaśnia on częściowe sukcesy wędrownych teatrów jako przedsięwzięcia komercyjnych. Jednak Bendixen podkreśla także, iż „w teatrach wędrownych nie była możliwa ambitna, bazująca na próbach praca zespołu”<sup>75</sup>, w tym szkolenie aktorów czy profesjonalna dramaturgia. Z tego też powodu teatry wędrowne na początku XVIII wieku podjęły „energiczne starania [...] o pozyskanie dla siebie stałych scen”<sup>76</sup>. Tak więc to dwory i arystokracja utrzymywały sale teatralne, które wypełniano sztuką, za co artyści byli dodatkowo wynagradzani. Jak pisze P. Bendixen:

<sup>74</sup> O ile w Warszawie istnieje wiele prywatnych inicjatyw teatralnych, o tyle w Krakowie dopiero w ostatnich latach powstało więcej teatrów prywatnych, w tym takich, które nie szukają wsparcia w samorządzie. W marcu 2013 r. Czysta ReFORMA – Teatr Odwrócony, jako pierwszy teatr w Polsce wprowadził system płatności Pay What You Want na wszystkie swoje spektakle i wydarzenia. Zob. także: J. Szulborska-Łukaszewicz, *Czy Kraków ma szansę stać się prężnym europejskim ośrodkiem teatralnym? Rozważania na temat potencjału Krakowa w kontekście gminnego projektu Strategii Rozwoju Kultury w Krakowie* [w:] E. Kocój (red.), „Zarządzanie w Kulturze”, t. 11, Kraków 2010, s. 55–80.

<sup>75</sup> P. Bendixen, *Wprowadzenie do ekonomiki kultury...*, s. 122.

<sup>76</sup> Tamże.



Impresario odpowiedzialny za dany teatr był zazwyczaj prywatnie działającym kontrahentem w odniesieniu do właścicieli budynku teatru (arystokracja, miasto lub prywatne konsorcjum, np. spółka akcyjna), a jednocześnie prywatnym zleceniodawcą wobec aktorów. Działal on na własną odpowiedzialność (lecz nigdy bez subwencji)<sup>77</sup>.

Swego rodzaju tradycją pozostaje więc kwestia utrzymania scen (jako budynków i przestrzeni teatralnych) z budżetu publicznego, problemem jest, jak wielu, na ile nas stać?

W ciągu ostatnich lat, korzystając z funduszy unijnych, polskie samorzady zainwestowały wiele funduszy w nowoczesną infrastrukturę kultury<sup>78</sup>. Dość łatwo przychodziły decyzje o budowie nowej infrastruktury, a nawet powołaniu do obsługi tej infrastruktury nowej instytucji kultury. Jakie motywacje przyświecały lokalnym politykom? Czy i w jakim stopniu mieli świadomość zobowiązań wynikających z ustawy o organizowaniu działalności kulturalnej?<sup>79</sup> Ile było w tym rzeczywistego przekonania o potrzebie powstania nowej instytucji kultury, ile zaś zwykłej pazerności, chęci pozyskania dla miasta czy regionu funduszy ze źródeł zewnętrznych i podpisania nowej inwestycji swoim nazwiskiem, bez perspektywicznego myślenia, czy stać będzie w przyszłości to miasto na jej utrzymanie? Dlaczego nie podejmowano współpracy w ramach partnerstwa publiczno-prywatnego?

Obserwując działania samorządów, troskę o efektywność i ekonomikę wykorzystania funduszy publicznych wyrazili OBYWATELE KULTURY w postulatach PAKTU DLA KULTURY<sup>80</sup>, gdzie przypominają, że „Władza publiczna powołując nowe instytucje kultury winna zapewnić im finansowanie bez szkody dla innych zadań publicznych i programów kulturalnych realizowanych przez organizacje społeczne”<sup>81</sup>. Postulują w ten sposób ustalenie i zachowanie proporcji w wydatkach na zadania publiczne realizowane za pośrednictwem publicznych instytucji kultury, organizacji pozarządowych, ale i podmiotów prywatnych, podkreślając konieczność stworzenia warunków równego dostępu do środków publicznych podmiotów różnych sektorów<sup>82</sup>. Tymczasem bardzo mało wykorzystywanym, ale też słabo

<sup>77</sup> Tamże, s. 123.

<sup>78</sup> W latach 1989–2004 niemal zupełnie nie inwestowano w infrastrukturę kultury. Por.: K. Jagodzińska, *Charakterystyka działalności kulturalnej w Polsce po transformacji ustrojowej* [w:] J. Hausner, A. Karwińska, J. Purchla (red.), *Kultura a rozwój*, Warszawa 2013; <http://www.mck.krakow.pl/news/spotkanie-kultura-a-rozwoj> [odczyt: 13.07.2014].

<sup>79</sup> Art. 12 ustawy z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej...

<sup>80</sup> *Pakt dla kultury* (2011) zawarty pomiędzy Radą Ministrów Rzeczypospolitej Polskiej reprezentowaną przez Prezesa Rady Ministrów oraz stroną społeczną reprezentowaną przez ruch Obywatele Kultury, w dniu 14 maja 2011 r., „Animator Kultury” 2011, nr 6, s. 34–35, dostępny online: <http://obywatelektury.pl/trec-paktu/> [odczyt: 10.07.2014].

<sup>81</sup> § 7 *Paktu dla kultury*...

<sup>82</sup> § 4 *Paktu dla kultury*: „Strony zobowiązują się do wspólnego przeglądu istniejących przepisów prawa i procedur w celu wzmocnienia zasady równego dostępu do środków publicznych instytucjom kultury, oświaty i szkolnictwa wyższego, organizacjom społecznym i podmiotom prywatnym prowadzącym działalność kulturalną, na wydatki celowe i programy wieloletnie w zakresie zadań publicznych”.

rozpowszechnionym w sferze kultury modelem współpracy jest partnerstwo publiczno-prywatne w rozumieniu ustawy o partnerstwie publiczno-prywatnym<sup>83</sup>, która jednoznacznie za partnera prywatnego uznaje przedsiębiorcę lub przedsiębiorcę zagranicznego<sup>84</sup>, a nie organizację pozarządową (partnerstwo publiczno-społeczne<sup>85</sup>).

Generalnie mamy w Polsce kłopot ze wsparciem podmiotów prywatnych, stąd też stosunkowo niewiele z nich podejmuje działalność w sferze kultury. Nie ma narzędzi wsparcia sektora prywatnego z budżetu publicznego. Zakup części usług w ramach realizowanego przez podmiot prywatny działania, na podstawie ustawy: prawo zamówień publicznych<sup>86</sup>, budzi obawy wielu samorządowców. Jeśli chodzi o zakup całości usługi – samorzady albo na to nie stać, albo drenowałyoby to budżet kultury kosztem innych interesariuszy, albo pozostawałoby w sprzeczności z zasadami konkurencyjności. Najczęściej jednak zupełnie nie ma potrzeby finansowania całości, chodzi bowiem właśnie o częściowe, nawet stosunkowo niewielkie, wsparcie. Jeśli impreza jest biletowana i częściowo finansowana (zakup usługi na wydzieloną część projektu)<sup>87</sup>, wiążą się z tym dodatkowe komplikacje – samorząd chciałby wówczas nieodpłatnego dostępu do usługi dla mieszkańców, a nieodpłatność oznaczałaby, w przypadku częściowego wsparcia, co najmniej brak bilansowania się imprezy.

Podmioty prywatne w innych krajach europejskich mogą liczyć na pomoc władz publicznych. Ciekawy system wsparcia oferuje Francja, gdzie obok dotowanych przez państwo teatrów narodowych, ośrodków dramatycznych, scen narodowych, funkcjonują teatry prywatne i sceny licencjonowane<sup>88</sup>. W Paryżu teatry prywatne wspierane są z budżetu centralnego poprzez specjalny fundusz pomocowy dla teatru prywatnego<sup>89</sup>. Środki przyznawane są dla organizatorów posiadających licencję or-

<sup>83</sup> Ustawa z dnia 19 grudnia 2008 r. o partnerstwie publiczno-prywatnym, Dz.U. 2009 r. Nr 19 poz. 100.

<sup>84</sup> Tamże, art. 2, ust. 2.

<sup>85</sup> Realizowane na podstawie rocznych i wieloletnich programów współpracy, na podstawie ustawy o działalności pożytku publicznego i o wolontariacie, Dz.U. 2009 r. Nr 19 poz. 100.

<sup>86</sup> Ustawa z dnia 29 stycznia 2004 r. – Prawo zamówień publicznych (Dz.U. 2013 r. poz. 907, 984, 1047 i 1473 oraz z 2014 r. poz. 423).

<sup>87</sup> Samorząd nie może udzielić dotacji podmiotowi prywatnemu, ponieważ narzędzia stosowane przed wejściem w życie ustawy o działalności pożytku publicznego i o wolontariacie są obecnie stosowane wyłącznie w odniesieniu do organizacji pozarządowych, tylko Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego udziela dotacji podmiotom o zróżnicowanym statusie prawnym. Zob. ustawa z dnia 24 kwietnia 2003 r. o działalności pożytku publicznego i o wolontariacie Dz.U. 2010 r. Nr 234 poz. 1536.

<sup>88</sup> Na podstawie materiału prezentowanego podczas seminarium z cyklu „Problemy zarządzania instytucjami życia teatralnego we Francji” przygotowanego w 2000 r. przez Instytut Francuski w Warszawie oraz Akademię Teatralną im. Aleksandra Zelwerowicza: *Prawne, organizacyjne i ekonomiczne aspekty funkcjonowania życia teatralnego we Francji*, Warszawa 2000 (materiał powielony w dyspozycji autorki).

<sup>89</sup> Funduszem pomocowym zarządza powołane w 1964 r. stowarzyszenie na rzecz wspierania teatru prywatnego. Według danych z 2000 r. grupowało ono 46 teatrów prywatnych z Paryża i jeden z Lyonu. W skład stowarzyszenia wchodzi, oprócz członków rzeczywistych, członkowie z urzędu (reprezentujący Miasto Paryż) i członkowie założyciele (w tym przedstawiciele związku dyrektorów teatrów prywatnych). Tamże, s. 13.

ganizatora widowisk<sup>90</sup>. Przez „widowisko żywe” rozumie się, co ciekawe, „fizyczną obecność co najmniej jednego artysty, otrzymującego wynagrodzenie za publiczne wystawienie dzieła duchowego”<sup>91</sup>.

Teatry prywatne, będące członkami stowarzyszenia, uiszczające odpowiednie składki, mogą uzyskać różnego rodzaju wsparcie z tego funduszu. Formy wsparcia systemowego są zróżnicowane i uwzględniają odmienność potrzeb prywatnych teatrów. Mogą one uzyskać pomoc na rzecz wystawiania spektakli (w postaci gwarancji na wypadek deficytu; wspomaganie zatrudnienia, tj. „pokrywanie części lub całości kosztów składek społecznych i/lub wynagrodzenia artystów, techników, muzyków (poza statystami) uczestniczących w sztukach o szczególnie dużym stopniu zatrudnienia”); wyposażenia lub wykupu sal (nieoprocentowana zwrotna pożyczka); rozwijania twórczości (przedstawienie oryginalnej sztuki francuskojęzycznej lub adaptacji – jedno z trzech pierwszych dzieł autora i jedna z trzech pierwszych adaptacji).

Niemieckie teatry prywatne „z założenia nie są w pełni samowystarczальnymi prywatnymi przedsięwzięciami i jako organizacje niekomercyjne mogą się ubiegać o dofinansowanie publiczne”, przyjmujące nawet formę corocznej subwencji<sup>92</sup>. Prywatne zespoły mogą się starać o wsparcie programowe lub projektowe<sup>93</sup>, w tym na okres dłuższy niż rok budżetowy<sup>94</sup>.

Prywatyzacji teatrów miejskich dokonano w Pradze. W roku 2002 zdecydowano o przekształceniu praskich teatrów publicznych w inne formy prawne, np. spółki lub organizacje pozarządowe (z zarządem i radą nadzorczą), działające także jako organizacje użyteczności publicznej. Postanowiono przy tym jednak, że przez pierwsze cztery lata przekształcone teatry, aby łatwiej mogły zorganizować swoją działal-

---

<sup>90</sup> Licencję organizatora widowisk można uzyskać w trzech różnych kategoriach: administratora miejsc widowiskowych dostosowanych do prezentacji publicznych, producenta widowisk lub tournées oraz popularyzatora widowisk. Licencje są przyznawane na podstawie zarządzenia z 13 października 1945 r., zmodyfikowanego ustawą z 18 marca 1999 r. Nie mając licencji, można okazjonalnie podjąć działania teatralne. Jednak w przypadku „organizatorów okazjonalnych”, ich podstawowa działalność powinna być inna niż w ustawie regulującej kwestie licencji i widowisk żywych. Liczba prezentacji podejmowanych przez „okazjonalnych organizatorów” w ciągu roku nie może być większa niż sześć. Tamże.

<sup>91</sup> Tamże.

<sup>92</sup> P. Płoski, K. Lewandowska, J. Tuscher, *Reformy teatrów miejskich w Europie [w:] Program rozwoju kultury w Warszawie w latach 2009–2020*, Warszawa 2008, s. 34–37.

<sup>93</sup> System ten funkcjonuje w Berlinie od 1998 r. Funduszem zarządza senat landu Berlin. Wnioski ocenia i rekomenduje senatowi landu jury, składające się z ekspertów popieranych przez najważniejsze stowarzyszenia i rady związane z teatrem lub sztuką. Jury wskazuje, które z instytucji lub zespołów powinny być objęte wsparciem na okres od roku do kilku lat.

<sup>94</sup> W ramach „wsparcia projektowego” można ubiegać się o wsparcie podstawowe, jednoprojektowe oraz sceniczne. Wsparcie sceniczne z kolei jest przeznaczane na utrzymanie, rozbudowę lub modernizację istniejących scen i budynków teatralnych. Wsparcie programowe jest udzielane na okres 4 lat „wyrazistym i wyróżniającym się teatrom i zespołom teatralnym, które znalazły uznanie publiczności i krytyków”, stanowi więc rodzaj „wymiernego poparcia dla programu artystycznego” realizowanego przez dany teatr. Wsparcie jednoprojektowe stanowi doraźną pomoc dla ciekawych artystycznie pomysłów.



ność w nowych warunkach formalnoprawnych, będą otrzymywać dotację z budżetu miasta na dotychczasowym poziomie<sup>95</sup>.

W Polsce, choć dyskusje wokół prywatyzacji sektora kultury rozpoczęto u progu lat dziewięćdziesiątych XX wieku, wraz z wejściem Polski w gospodarkę wolnorynkową, do dziś niewiele się w tej materii zmieniło. Sprywatyzowano wówczas rynek wydawniczy, sektor książki i rynek muzyczny. Co nie znaczy, że dziś radzą one sobie bez wsparcia publicznego<sup>96</sup>.

Na fali krytyki publicznych instytucji kultury, w wyniku porównania ich z organizacjami pozarządowymi, pojawiły się w ostatniej dekadzie liczne głosy, jako by organizacje pozarządowe były bardziej efektywne, bardziej elastyczne, tańsze, sprawniejsze organizacyjnie i dysponowały lepszymi – bo bliższymi potrzeb lokalnych społeczności – pomysłami, bardziej kreatywną kadrą. Nikt wprawdzie nie udowodnił tego stanu rzeczy, ale wieloletnie obserwacje i rozliczanie projektów dofinansowywanych przez Gminę Miejską Kraków pozwala mi sformułować wnioski podważające tę tezę. To publiczne instytucje kultury dysponują profesjonalną kadrą, wyspecjalizowaną nie tylko w projektowaniu wydarzeń, ale i w ich organizacji oraz rozliczaniu. Jeśli w sektorze publicznym brakuje kreatywności, to problem tkwi w słabo funkcjonującym systemie motywacji pracowników instytucji kultury, wypaleniu zawodowym, wieloletnim niedoinwestowaniu instytucji kultury, co skazuje instytucje na nieustającą rezygnację z zakrojonych z rozmachem innowacyjnych projektów<sup>97</sup>, na rzecz tego, na co stać, ale nie z braku potencjałów.

Jeśli uważano, że organizacje pozarządowe są tańsze, to dlatego, iż przez lata podejmowały działania oparte na pracy wolontariackiej, minimalizując w ten sposób koszty osobowe projektów. Wolontariusze, tania siła robocza<sup>98</sup>, nie są jednak w stanie wykonać wszystkich zadań, potencjały społeczników wyczerpują się, a prowadzący organizacje pozarządowe marzą o statusie publicznej instytucji kultury, bowiem trud

<sup>95</sup> P. Płoski, K. Lewandowska, J. Tuscher, *Reformy teatrów miejskich...*, s. 49–53.

<sup>96</sup> Tradycyjne księgarnie, ze względu na wiele zmian społeczno-ekonomicznych (w tym wzrost stawki VAT na książkę, rozwój nowych mediów i dostępność książek on-line, możliwość ich tańszego zakupu w księgarni internetowej, wreszcie z powodu licznie pojawiających się księgarń z tanią książką, niedoboru funduszy na zakup nowości w bibliotekach – przy liczbie ukazujących się corocznie tytułów – oraz ogólnego spadku czytelnictwa), uzyskują coraz niższe wpływy, nie mogą udźwignąć komercyjnej stawki czynszowej i nie radzą sobie z utrzymaniem na rynku. Niektóre kreatywnie szukają nowych form uzyskania przychodu, łącząc księgarnię z ofertą kawiarni i klubów, co zdecydowanie pozytywnie wpływa na ich wizerunek. Niektóre z kolei znikają z centrów miast, ustępując miejsca taniej książce.

<sup>97</sup> W wielu przypadkach, szczególnie gdy chodzi o krakowskie publiczne instytucje kultury, przez ostatnie lata były one konsekwentnie pomijane lub marginalizowane w konkursach ministerialnych dotyczących projektów miękkich, preferowano zdecydowanie projekty organizacji pozarządowych, jeśli w ogóle dostrzegano Kraków. Minister Zdrojewski na NieKongresie Animatorów Kultury wyraźnie powiedział, że jedynym miastem w Polsce, które zdecydowanie nie potrzebuje poprawy oferty kulturalnej jest Kraków, zapominając, że, jak mówi stare przysłowie – w miarę jedzenia apetyt rośnie, a utrzymanie poziomu jakości oferty zdecydowanie kosztuje.

<sup>98</sup> O. Kaczmarek, *Ciemna strona festiwalu oczami wolontariusza*, „Czas Kultury” 2013, nr 4, s. 21.

działania w sytuacji ciągłego niepokoju, w trosce, czy znajdziemy środki na kolejną edycję festiwalu albo na utrzymanie siedziby, i z jakiego konkursu...

Niepewność i uciążliwość działania w strukturach organizacji pozarządowej znają doskonale zaproszeni do rozmów w ramach debat goście: Romana Agnel, Wiesław Hołdys, Piotr Sieklucki, Bogdan Słomiński czy Bartosz Szydłowski.

Bartosz Szydłowski przyznaje, że „jest jakaś sfera działania, która jest przyporządkowana do określonego wieku, do inicjacji pewnej artystycznej i ona po prostu nie powinna być podporządkowana w kieracie tak zwanego etatyzmu”<sup>99</sup>. I na tym polegał fenomen Łaźni przy ul. Paulińskiej, że współtworzyła go w pasji i z potrzeby ducha grupa zapaleńców. Jak wspomina B. Szydłowski:

[...] krok po kroku zdobywaliśmy terytorium, udowadniając, że to ma sens, i krok po kroku się to rozwijało. I to jest ta sfera, [...] która jest potrzebna w kulturze, która w tej alternatywnej kulturze jest niesamowicie potrzebna, ona weryfikuje, ona buduje charaktery, ona uruchamia naprawę instynkt, rozwija instynkt lidera i to jest niezwykle ważne<sup>100</sup>.

Potem jednak pojawia się problem

[...] co się dalej dzieje, albo trzeba opuścić po prostu tę strefę i pójść krok dalej i walczyć o inne tereny, czyli jednak się zdecydować na to, żeby te doświadczenia przekuć na przykład na teatry repertuarowe i walczyć o teatr, ale nie zainfekować sfery NGO’ów etatyzmem na przykład czy właśnie czymś takim<sup>101</sup>.

To Piotr Sieklucki, dyrektor Teatru Nowego, stawia B. Szydłowskiemu pytanie, czy gdyby nie okazała się stworzenia samorządowej Łaźni Nowej w Nowej Hucie, w nowej siedzibie, dalej byłby prezesem Stowarzyszenia Łaźnia? Czy wytrzymałby tę presję działania w strukturach NGO, czy otoczenie, które wówczas z nim „pracowało, by wytrzymało, na tej zasadzie”, w ramach wolontariatu? B. Szydłowski przyznał, że nie wie, „jak by to wyglądało, gdyby się w pewnym momencie nie pojawiła ta okoliczność powstawania instytucji [...]. We właściwym momencie [...] stamtąd uciekliśmy, nam się naprawdę już kończyła energia i ta wyporność tego miejsca [...], my byliśmy 6 lat w tej piwnicy”<sup>102</sup>.

Nie tylko prowadzący działania teatralne w ramach struktur organizacji pozarządowych dążą do stabilizacji, zabiegają o partnerstwo publiczno-społeczne, a także wieloletnie porozumienia o współpracy z elementem mechanizmu finansowego. Zabiegają o to też inne organizacje pozarządowe. I trudno im się dziwić. Mimo bowiem upływu 25 lat od wejścia naszego kraju na drogę gospodarki rynkowej, to publiczne instytucje kultury – ze względu na swego rodzaju stabilność – są w Polsce najlepszym gwarantem realizacji zadań publicznych w sferze kultury i naszym zadaniem jest stworzyć ramy prawne, aby chciały one podejmować współpracę z lokal-

<sup>99</sup> Z wypowiedzi podczas debaty w dniu 10 października 2013 r. (materiał przygotowywany do publikacji przez Fundację dla Modrzejewskiej).

<sup>100</sup> Tamże.

<sup>101</sup> Tamże.

<sup>102</sup> Tamże.

ną społecznością, także za pośrednictwem organizacji pozarządowych. To publiczne instytucje kultury stanowią wciąż „potencjalnie najpotężniejsze narzędzie uprawiania polityki kulturalnej, to w nich kultura ciągle ma największe szanse, by wymknąć się logice powszechnej ekonomizacji celów”<sup>103</sup>. Żadna organizacja pozarządowa ani podmiot gospodarczy nie podejmie realizacji zadań, które nie przyniosą pozytywnego wyniku finansowego – „zadania, które potrzebują stałych olbrzymich nakładów a nie gwarantują zysków, zadania wymagające utrzymywania dużych zespołów ludzkich oraz te, które realizowane są w sposób ciągły i opierają się na konieczności systematycznych działań”<sup>104</sup>, nigdy nie zostaną przejęte i nie będą realizowane przez podmioty inne niż publiczne, pisze Jarosław Suchan<sup>105</sup>.

Instytucje publiczne są nam [...] potrzebne jako miejsca urzeczywistniania wolności twórczej, jako miejsca, w których zawieszona zostaje władza dominującego w naszym świecie porządku celowości i wynikającej z niego polityki ekonomizacji wszystkich obszarów ludzkiego życia<sup>106</sup>.

Aktywizacja sektora gospodarki i organizacji pozarządowych, w tym ich współpraca z sektorem publicznym, zdecydowanie będą sprzyjać rozwojowi kultury. Jednak, wobec powyższego, choć publiczna instytucja kultury wymaga reform, wymaga inwestycji, podkreślę za J. Suchanem, że „jako forma prowadzenia działalności kulturalnej” nie jest anachroniczna<sup>107</sup>.

<sup>103</sup> J. Suchan, *Instytucje publiczne, czyli jakie?* [w:] B. Sobieszek (red.), *Regionalny Kongres...*, s. 67–68.

<sup>104</sup> Tamże.

<sup>105</sup> Warto w tym kontekście przyrzeć się funkcji KBF w Krakowie, które realizuje duże spektakularne projekty, dysponując stosunkowo dużym budżetem pochodzącym ze środków publicznych i utrzymywanym również ze środków publicznych dużym zespołem pracowników (obecnie ok. 100 osób).

<sup>106</sup> Tamże.

<sup>107</sup> Tamże.

## „Z KULTURĄ O KULTURZE – KULTURA POD ŚCIANĄ” PROBLEMATYKA DEBAT I ICH GOŚCIE

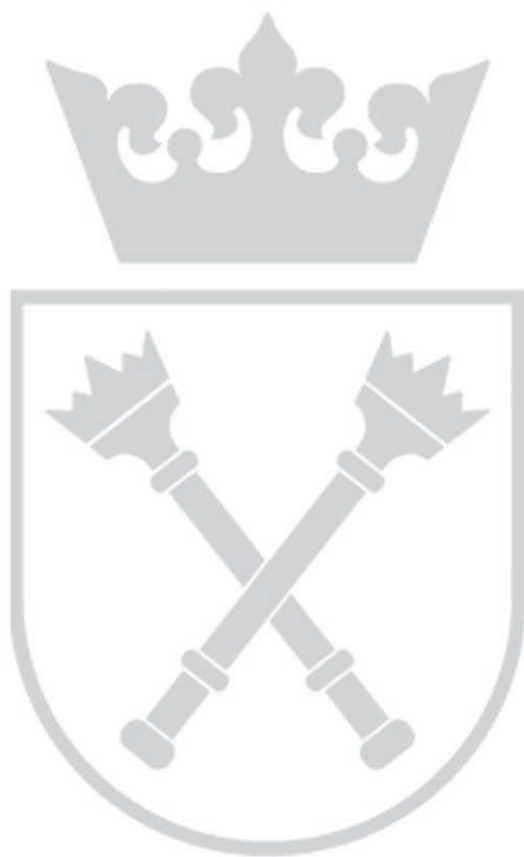
1	<p>10 października 2013 r. <b>Choroba kosztów – fikcja czy rzeczywistość? Wpływ dotacji z budżetu publicznego na rozwój teatru</b> GOŚCIE: <b>Henryk Jacek Schoen</b>, dyrektor Teatru Bagatela, <b>Bartosz Szydłowski</b>, dyrektor Teatru Łaźnia Nowa, <b>Piotr Sieklucki</b>, dyrektor Teatru Nowego w Krakowie</p>
2	<p>24 października 2013 r. <b>Teatry publiczne czy prywatne? O wadach i zaletach prowadzenia teatrów jako instytucji publicznych i jako podmiotów prywatnych</b> GOŚCIE: <b>Adolf Weltschek</b>, dyrektor Teatru GROTESKA <b>Bogdan Słomiński</b>, aktor teatralny, telewizyjny i filmowy, współzałożyciel krakowskiego Stowarzyszenia Teatrów Nieinstytucjonalnych STeN</p>
3	<p>14 listopada 2013 r. <b>MISJA a ekonomika</b> GOŚCIE: <b>Wiesław Holdys</b>, prezes Zarządu Stowarzyszenia Teatr MUMERUS <b>Jacek Strama</b>, dyrektor Teatru Ludowego</p>
4	<p>12 grudnia 2013 r. <b>Artysta czy menedżer? Instytucja artystyczna – świątynia czy fabryka sztuki?</b> GOŚCIE: <b>Krzysztof Mieszkowski</b>, dyrektor Teatru Polskiego we Wrocławiu <b>Bogusław Nowak</b>, dyrektor Opery Krakowskiej w Krakowie <b>Krzysztof Orzechowski</b>, Dyrektor Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie</p>
5	<p>16 stycznia 2014 r. <b>Misja i zadania samorządowych instytucji kultury. Perspektywa organizatorów</b> GOŚCIE: <b>Stanisław Dziedzic</b>, dyrektor Wydziału Kultury i Dziedzictwa Narodowego Urzędu Miasta Krakowa <b>Krzysztof Markiel</b>, dyrektor Departamentu Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Urząd Marszałkowski Województwa Małopolskiego</p>
6	<p>13 marca 2014 r. <b>Specyfika zarządzania muzyczną instytucją kultury</b> GOŚCIE: <b>Romana Agnel</b>, dyrektor Baletu Dworskiego Cracovia Danza <b>Jan Tomasz Adamus</b>, dyrektor Orkiestry Capella Cracoviensis <b>Bogdan Tosza</b>, dyrektor Filharmonii im. Karola Szymanowskiego w Krakowie</p>
7	<p>22 maja 2014 r. <b>Instytucje artystyczne – perspektywa pracowników</b> GOŚCIE: <b>Lidia Bogaczówna</b>, aktorka Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, przewodnicząca (2006–2010) i zastępca przewodniczącej (2010–2014) Oddziału Związku Artystów Scen Polskich w Krakowie <b>Barbara Szalapak</b>, członek Zarządu Głównego Związku Artystów Scen Polskich, przewodnicząca Oddziału Krakowskiego ZASP <b>Jerzy Łysiński</b>, przewodniczący Oddziału Krakowskiego Stowarzyszenia Polskich Artystów Muzyków</p>

## Bibliografia

- Bendixen P., *Wprowadzenie do ekonomiki kultury i sztuki*, Kraków 2001.
- Datko A., Necel R., *Nowoczesna instytucja kultury. Raport z badań*, Poznań 2011.
- Gazur Ł., *Kultura jest jak sport wyczynowy*, rozmowa z prof. Jackiem Purchlą, „Dziennik Polski” z 11.04.2013, s. 10A.
- Gazur Ł., *Teatr opanowało lenistwo*, rozmowa z Piotrem Siekluckim, dyrektorem Teatru Nowego w Krakowie, „Dziennik Polski” z 5.03.2013.
- Gierat-Bieroń B., *Europejskie modele polityki kulturalnej (2)*, Kraków 2006.
- Haselbach D., Klein A., Knüsel P., Opitz S., *Der Kulturinfarkt Von Allem zu viel und überall das Gleiche*, Monachium 2012.
- Jagodzińska K., *Charakterystyka działalności kulturalnej w Polsce po transformacji ustrojowej* [w:] J. Hausner, A. Karwińska, J. Purchla (red.), *Kultura a rozwój*, Warszawa 2013; <http://www.mck.krakow.pl/news/spotkanie-kultura-a-rozwoj> [odczyt: 13.07.2014].
- Kaczmarek O., *Ciemna strona festiwalu oczami wolontariusza*, „Czas Kultury” 2013, nr 4, s. 21.
- Konstytucja RP z 2 kwietnia 1997 r., Dz.U. 2001 r. Nr 28 poz. 319 z 26.03.2001 ze zm.
- Kultura w 2010 r.*, GUS, Warszawa 2011.
- Kultura w 2012 r.*, GUS, Warszawa 2013.
- Lupa K., *Ulotniła się możliwość dialogu*, „Dziennik Polski” z 21.03.2013.
- Malatyńska-Stankiewicz A., *Narodziny i śmierć w kulturze*, rozmowa z Janem Tomaszem Adamusem, dyrektorem Capelli Cracoviensis, „Dziennik Polski” z 4.04.2013.
- Malatyńska-Stankiewicz A., *Niczego nie żałuję*, rozmowa z Pawłem Przytockim, „Dziennik Polski” z 25.03.2013.
- Orzechowski K., *Nie jesteśmy spróchniałą fregatą*, rozmowa z dyrektorem naczelnym i artystycznym Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, „Dziennik Polski” z 25.03.2013.
- Pakt dla kultury* (2011) zawarty pomiędzy Radą Ministrów Rzeczypospolitej Polskiej reprezentowaną przez Prezesa Rady Ministrów oraz stroną społeczną reprezentowaną przez ruch Obywatelski Kultury w dniu 14 maja 2011 r. [w:] „Animatorski Kultury”, nr 6, s. 34–35, dostępny on-line: <http://obywatelskikultury.pl/tresc-paktu/> [odczyt: 10.07.2014].
- Prawne, organizacyjne i ekonomiczne aspekty funkcjonowania życia teatralnego we Francji*, Warszawa 2000. Materiał przygotowany w 2000 roku przez Instytut Francuski w Warszawie oraz Akademię Teatralną im. Aleksandra Zelwerowicza na seminarium z cyklu „Problemy zarządzania instytucjami życia teatralnego we Francji” (materiał powielony w dyspozycji autorki).
- Płoski P., *Przemiany organizacyjne teatru w Polsce w latach 1989–2009*, Warszawa 2009, s. 56, Raport o teatrze: [www.kongreskultury.pl](http://www.kongreskultury.pl) [odczyt: 15.07.2014].
- Płoski P., Lewandowska K., Tuscher J., *Reformy teatrów miejskich w Europie* [w:] *Program rozwoju kultury w Warszawie w latach 2009–2020*, Warszawa 2008.
- Rozhin A. (red.), *Raport o stanie teatru za rok 2001*, Warszawa 2003.
- Rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 13 lipca 1993 roku w sprawie określenia zadań i kompetencji z zakresu rządowej administracji ogólnej i specjalnej, które mogą być przekazane niektórym gminom o statusie miasta, wraz z mieniem służącym do ich wykonywania, a także zasad i trybu ich przekazywania. Dz.U. 1993 r. Nr 65 poz. 309.
- Stanowski R., *Kultura nie jest grzechna*, rozmowa z Bartoszem Szydłowskim, dyrektorem Łaźni Nowej – członkiem Rady do spraw Instytucji Artystycznych Ministerstwa Kultury, „Dziennik Polski” z 08.03.2013.
- Suchan J., *Instytucje publiczne, czyli jakie?* [w:] B. Sobieszek (red.), *Regionalny Kongres Kultury 2011. Raport*, Łódź 2011, s. 66–71.
- Szulborska-Łukaszewicz J., *Kultura to proces dochodzenia do wartości* [w:] E. Orzechowski, K. Plebańczyk (red.), „Zarządzanie w Kulturze”, t. 10, Kraków 2009, s. 345–354.



- Szulborska-Lukaszewicz J., *Instytucje kultury w Polsce – specyfika ich organizacji i finansowania*, „Zarządzanie w Kulturze” 2012, nr 13, z. 4, s. 305–328.
- Szulborska-Lukaszewicz J., *Zarządzanie publiczną instytucją kultury w Polsce – misja a ekonomika*, „Zarządzanie w Kulturze” 2013, nr 14, z. 1, s. 19–39.
- Szulborska-Lukaszewicz J., *Polityka kulturalna w Krakowie*, Kraków 2009.
- Szulborska-Lukaszewicz J., *Wstęp* [w:] *Miejskie Instytucje kultury. Przewodnik*, Kraków, 2000.
- Szulborska-Lukaszewicz J., *Czy Kraków ma szansę stać się prężnym europejskim ośrodkiem teatralnym? Rozważania na temat potencjału Krakowa w kontekście gminnego projektu Strategii Rozwoju Kultury w Krakowie* [w:] E. Kocój (red.), „Zarządzanie w Kulturze”, t. 11, Kraków 2010, s. 55–80.
- Ustawa z dnia 24 kwietnia 2003 roku działalności pożytku publicznego i o wolontariacie Dz.U. 2010 r. Nr 234 poz. 1536.
- Ustawa z dnia 31 sierpnia 2011 r. o zmianie ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej oraz niektórych innych ustaw, Dz.U. 2011 r. Nr 207 poz. 1230.
- Towse R., *Ekonomia kultury. Kompendium*, Warszawa 2011.
- Trzeciak H., *Ekonomika teatru*, Warszawa 2011.
- Wagińska-Marzec M., *Zmiany strukturalne i finansowo-organizacyjne w kulturze zjednoczonych Niemiec* [w:] Z. Mazur, H. Orłowski, M. Wagińska-Marzec, *Kultura zjednoczonych Niemiec. Wybrane problemy*, Poznań 2013.
- Wagińska-Marzec M., *Debata wokół subwencjonowania kultury w Niemczech*, „Przegląd Zachodni” 2012, nr 3 (344).
- Wolak U., *Kultura na wolny rynek. Warto sięgać po prywatne pieniądze*, „Dziennik Polski” z 19.09.2013.
- Wolak U., *Prywatne teatry są dyskryminowane*, rozmowa z Anną Nowicką, reżyserką, aktorką i dyrektorką Teatru Barakah, „Dziennik Polski” z 16.03.2013; <http://forumsztukiwspolczesnej.blogspot.com/> [odczyt: 12.07.2014]; <http://www.dziennikpolski24.pl/tag/kultura-podsciana.html> [odczyt: 14.07.2014].



Anna Góral

# DZIEDZICTWO KULTUROWE JAKO ZASÓB WSPÓLNY. ROLA WSPÓŁPRACY MIĘDZY INTERESARIUSZAMI W ZARZĄDZANIU DZIEDZICTWEM KULTUROWYM

**SŁOWA KLUCZE:** dziedzictwo kulturowe, interesariusze dziedzictwa kulturowego, partycypacja społeczna, zarządzanie dziedzictwem kulturowym

**KEY WORDS:** cultural heritage, cultural heritage stakeholders, social participation, cultural heritage management

Abstract

## CULTURAL HERITAGE AS A COMMON RESOURCE. THE ROLE OF COLLABORATION BETWEEN STAKEHOLDERS IN THE MANAGEMENT OF CULTURAL HERITAGE

Currently, a particularly important issue in the context of cultural heritage management is the question of sustainable development, in which cultural heritage objects are analyzed in terms of their economic, social and cultural values. The most accepted perspective in the current discussions focuses on the formulation and implementation of cultural policies, while, on the other hand, much less space is given to local communities, their needs and expectations in relation to available resources of cultural heritage. In this text I will discuss the issue of functioning of various objects of cultural heritage within local communities and the management of those objects at the local level. A particular emphasis will be placed on the issue of multiplicity of cultural heritage stakeholders and the interactions between them.

Szczególnie ważnym zagadnieniem w kontekście zarządzania dziedzictwem kulturowym jest obecnie kwestia zrównoważonego rozwoju, w ramach której obiekty dziedzictwa kulturowego analizowane są pod kątem wartości ekonomicznych, społecznych oraz kulturowych. Najczęściej przyjmowana perspektywa w prowadzonych dyskusjach skupia się na procesie formułowania i wdrażania polityk kulturalnych.



Dużo mniej miejsca poświęca się natomiast społecznościom lokalnym, ich potrzebom i oczekiwaniom w stosunku do posiadanych zasobów dziedzictwa kulturowego. W niniejszym tekście omówione zostanie zagadnienie funkcjonowania obiektów dziedzictwa kulturowego oraz zarządzania nimi na poziomie lokalnym. Szczególny akcent położony będzie na zagadnienie wielości interesariuszy dziedzictwa kulturowego oraz zachodzących między nimi interakcji.

## 1. Wprowadzenie

Pojęcia takie, jak ‘przynależność’, ‘tożsamość’ bardzo często pojawiają się w kontekście rozważań nad dziedzictwem kulturowym. W dalszej kolejności pojawiają się: ‘kultura’, ‘wartość’, ‘tradycja’, ‘historia’, a także skojarzenia z Listą Światowego Dziedzictwa UNESCO. Potwierdził to raport *Dziedzictwo kulturowe w oczach Polaków – raport z badań społecznych* przygotowany na zlecenie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w roku 2012<sup>1</sup>. Takie skojarzenia sprawiają, że dziedzictwo kulturowe łączy się z czymś ogromnym, na przykład obiektem architektonicznym, o wielkiej wadze dla historii i tożsamości kulturowej narodu, tak jak Wzgórze Wawelskie w Krakowie. Dopiero dalsza dyskusja skłania do refleksji nad dziedzictwem kulturowym w skali lokalnej i poszukiwania obiektów, rzeczy, praktyk, które mają znaczenie (często nieuświadomione) dla zwykłych ludzi w ich codziennym życiu. Skojarzenia te są w pewnym sensie odzwierciedleniem oczekiwań osób je wypowiadających w stosunku do zasobów dziedzictwa kulturowego: odwołania do tożsamości i przynależności wyraźnie akcentują rolę dziedzictwa kulturowego w społeczno-kulturowym rozwoju społeczności lokalnych, a odwołania do turystyki można natomiast łączyć z ekonomicznym wymiarem dziedzictwa kulturowego.

Interesujące spojrzenie na dziedzictwo kulturowe proponuje geografia humanistyczna, której przedstawiciele, m.in. Yi-Fu Tuan, Edward Relph czy Anne Buttimer, podejmują się refleksji nad ‘istotą miejsca’, umieszczając w centrum swoich zainteresowań człowieka widzianego przez pryzmat kultury i jej dziedzictwa w ujęciu regionalnym<sup>2</sup>. W takim ujęciu dziedzictwo kulturowe należy rozumieć jako coś więcej niż obiekt o wysokiej wartości artystycznej czy historycznej, ale przede wszystkim jako wyraz kultury człowieka oraz jego relacji z miejscem, w którym funkcjonuje. Relacje te mogą być bardzo różne: począwszy od kulturowych, tożsamościowych, poprzez społeczne, a kończąc na ekonomicznych. W ten sposób dziedzictwo można utożsamiać nie tylko z przeszłością, ale traktować je jako ważny element teraźniejszości kształtujący tożsamość miejsca i ludzi go zamieszkujących. Szczególnie ważne w tym kontekście są słowa Laurajane Smith, która podkreśla, że:

Dziedzictwo jako miejsce lub też miejsca dziedzictwa, nie mogą być postrzegane jedynie jako reprezentacja przeszłości, ale także jako miejsca lub obiekty, które wpływają na bieżące do-

<sup>1</sup> *Dziedzictwo kulturowe w oczach Polaków – raport z badań społecznych*, Warszawa 2012.

<sup>2</sup> Y.F. Tuan, *Space and Place: The Perspective of Experience*, London 1977.

świadczenia i sposób postrzegania świata przez ludzi. Dziedzictwo kulturowe może być zatem postrzegane jako element wpływający na poczucie tożsamości kulturowej i przynależności poszczególnych jednostek lub całych grup [przekł. A.G.]<sup>3</sup>.

Warto więc, podejmując się rozważań nad dziedzictwem kulturowym, przyjrzeć się roli, jaką to dziedzictwo ogrywa w społecznościach lokalnych, w zależności od indywidualnych i zbiorowych potrzeb ich członków, a także ich zaangażowaniu w ochronę i zarządzanie dziedzictwem kulturowym. Jednocześnie, opierając się na paradygmacie zrównoważonego rozwoju w zarządzaniu zasobami dziedzictwa kulturowego należy koniecznie podjąć dyskusję nad związkami zachodzącymi pomiędzy członkami społeczności lokalnych i ich wpływem na ochronę i racjonalne gospodarowanie zasobami dziedzictwa kulturowego.

## 2. Interesariusze dziedzictwa kulturowego

Współczesne dyskusje nad rozwojem lokalnym oraz zasobami wykorzystywanymi do jego stymulowania coraz częściej koncentrują się wokół problematyki wielości tzw. interesariuszy zainteresowanych tymi zasobami. Sam termin „interesariusze” jest polską wersją angielskiej koncepcji *stakeholders*, która została po raz pierwszy użyta w roku 1963 przez Stanford Research Institute<sup>4</sup>. Klasyczna definicja zaproponowana przez R.E. Freemana mianem tym określa „każdą grupę lub osobę mogącą wywierać wpływ lub wpływającą na osiąganie celów przez organizację”<sup>5</sup>. Jednak bardziej przystępne jest, pojawiające się coraz częściej w kontekście zarządzania zasobami kultury i dziedzictwa kulturowego, zaproponowane w publikacji MIK *Sceny kulturowe a polityki kultury w Małopolsce*<sup>6</sup>, określenie „aktorzy scen kulturowych”.

Analizując strukturę przestrzeni, w której funkcjonują zasoby dziedzictwa kulturowego, można zaobserwować, że ważną jej część stanowią jednostki lub grupy dostrzegające w tychże zasobach szansę na rozwój całej społeczności albo też zaspokojenie swoich własnych indywidualnych potrzeb. Przy czym rozwój ten może być pojmowany w różnych wymiarach: w kategoriach społecznych, gospodarczych, a także kulturowych. Tym samym interesariusze, zaspokajając swoje potrzeby poprzez korzystanie z zasobów dziedzictwa kulturowego, mają znaczący wpływ na ich zachowanie i rozwój, a jednocześnie zasoby te wpływają znacząco na samych interesariuszy, ich rozwój oraz relacje z otoczeniem. W ten sposób interakcja między zasobami dziedzictwa kulturowego a jego odbiorcami przybiera charakter relacji dwustronnej. Freeman dzieli interesariuszy na dwie grupy:

<sup>3</sup> L. Smith, *Uses of Heritage*, London–New York 2006, s. 77.

<sup>4</sup> R.E. Freeman, *Strategic management. A Stakeholder Approach*, Cambridge 2011 [za:] Ł. Gawęł, *Zarządzanie strategiczne szlakiem dziedzictwa kulturowego w świetle koncepcji stakeholders*, „Turystyka Kulturowa” 2012, nr 10, s. 31–40.

<sup>5</sup> Tamże.

<sup>6</sup> Ł. Krzyżowski *et al.*, *Sceny kulturowe a polityki kultury w Małopolsce*, Kraków 2010.

- a) Interesariusze wewnętrzni, czyli osoby/instytucje, które mają bezpośredni wpływ na kształt i funkcjonowanie obiektów dziedzictwa. Jednocześnie wszelkie zmiany zachodzące w samych obiektach dziedzictwa mają bezpośrednie oddziaływanie na tę grupę. Jeśli na przykład dany obiekt dziedzictwa lub wydarzenie kulturalne jest popularne wśród turystów, to bezpośrednie korzyści czerpią z tego pracownicy instytucji kultury lub organizatorzy wydarzenia, jeśli natomiast obiekt/wydarzenie traci na popularności, to straty w pierwszej kolejności odczuwają właśnie jego pracownicy i organizatorzy. W grupie tej znajdują się również między innymi członkowie społeczności lokalnych, jako ‘żywe nośniki’ dziedzictwa kulturowego, a także organizacje społeczne.
- b) Interesariusze zewnętrzni, czyli osoby/instytucje, którzy pośrednio korzystają z zysków przynoszonych przez daną instytucję/wydarzenie kulturalne. Są to m.in. dostawcy, odbiorcy towarów i usług, władze lokalne, media. Przykładowo, przedsiębiorstwa lokalne są zainteresowane powodzeniem funkcjonowania danej instytucji kultury/kontynuacją organizacji konkretnego wydarzenia kulturalnego, ponieważ jej odbiorcy mogą przy okazji skorzystać również z usług firm działających w pobliżu instytucji kultury (np. hoteli, restauracji).

Zaproponowany przez Freemana podział wydaje się jednak niepełny, ponieważ wielokrotnie poszczególne jednostki pełnią w swoich społecznościach wielorakie role: dana osoba może być z jednej strony pracownikiem instytucji kultury, który organizuje festiwal kulturowy, a z drugiej – mieszkańcem gminy, który uczestniczy w festynie ludowym organizowanym przez lokalne stowarzyszenie, a także w wolnym czasie ręcznie robić serwety według tradycyjnych lokalnych wzorów, które sprzedaje przyjeżdżającym do miasteczka turystom. Role, które przyjmuje danym momencie, zależne są od interesów czy potrzeb jednostek, które w danej chwili powinny być zaspokojone.

Jednocześnie, obserwując różnorodność interesariuszy czerpiących z zasobów dziedzictwa kulturowego, można zauważyć, że występują między nimi współzależności, które odzwierciedlają z jednej strony „modelowy” proces rozwoju świadomości dziedzictwa kulturowego wśród mieszkańców regionu, a z drugiej pokazują komplementarność działań poszczególnych interesariuszy dziedzictwa kulturowego w kontekście zrównoważonego rozwoju lokalnego opartego na zasobach dziedzictwa kulturowego. Pierwszym aktorem społecznym, z którym spotyka się człowiek, poznając swoje dziedzictwo kulturowe, jest rodzina. Od dziecka obserwuje tu praktyki kulturowe, często będące nieodłącznym elementem codziennego życia. W dalszych etapach rozwoju człowieka szkoła przekazuje mu wiedzę na temat istniejących w regionie zasobów dziedzictwa kulturowego. Wiedza ta rozwijana jest przez kontakt z lokalnymi instytucjami kultury (bibliotekami, muzeami), które gromadzą i dokumentują przejawy lokalnej kultury. Jednocześnie zwykle to instytucje kultury, poprzez edukację kulturalną, uczą dzieci (równoległe do rodzin – najczęściej dziadków), jak odtwarzać lokalne tradycje, zwyczaje i obrzędy. Następnie na drodze rozwoju osobniczego pojawiają się Kościoły i związki wyznaniowe, lokalne organizacje pozarządowe, które z jednej strony pokazują, jak lokalna kultura funkcjonuje w prak-

tyce (pielegnując lokalne tradycje i odtwarzając je zgodnie z ich kalendarzem), a czynią to poprzez realizację często nieszablonowych, niezwykłych projektów, które pobudzają w społeczności lokalnej kreatywność i zachęcają do innowacyjnego wykorzystywania posiadanych zasobów. W ten sposób część lokalnej społeczności, ci najbardziej przedsiębiorczy, rozpoczynają działalność gospodarczą, w której albo czerpią bezpośrednio z lokalnych zasobów dziedzictwa (np. działalność rękodzielnicza), albo tworzą elementy infrastruktury turystycznej w regionie, sprzyjającej wzrostowi ruchu turystycznego (np. działalność gastronomiczna, hotelarstwo, turystyka). Zarządzanie całością tego procesu leży w kompetencjach władz regionalnych, które formułując strategię rozwoju, nie tylko wskazują priorytetowe obszary wsparcia w danym okresie programowania, ale pośrednio określają też rodzaj i zakres interakcji, jakie między interesariuszami zasobów niematerialnego dziedzictwa kulturowego będą zachodzić.

### 3. Zarządzanie odgórne czy spontaniczne?

Rozważając problematykę zarządzania zasobami dziedzictwa kulturowego, nie sposób pominąć roli interesariuszy w procesie rozwoju i zachowania tychże zasobów. Zagadnienie to, zdaniem praktyków zarządzania dziedzictwem, jest jednym z priorytetowych. Pełne i harmonijne wykorzystanie zasobów dziedzictwa kulturowego danego obszaru stanowi bowiem kluczową przesłankę rozwoju lokalnego opartego na czynnikach endogennych. Drugą równie ważną przesłanką skutecznego zarządzania zasobami dziedzictwa kulturowego jest aktywne włączenie w ten proces zarządzania interesariuszy tych zasobów, a zwłaszcza społeczności lokalnych jako „żywych nośników” tego dziedzictwa. Jednakże, co zauważyli w trakcie prowadzonych przez siebie badań Smith i Waterton: „retoryka »społeczności lokalnej« często jest używana przez nas ekspertów w zakresie dziedzictwa kulturowego, abyśmy poczuli się lepiej, wykonując naszą pracę”<sup>7</sup>. W dobie, kiedy ‘podejście partycypacyjne’ dominuje w dyskursie na temat zarządzania, zwłaszcza w sektorze publicznym, wielokrotnie nabiera jedynie po prostu wyrazu ‘politycznej poprawności’, a nie rzeczywistego działania. Praktyka pokazuje, że zarządzanie dziedzictwem kulturowym znajduje się przede wszystkim w gestii – działających oddzielnie – instytucji publicznych, organizacji pozarządowych (zwłaszcza tych o zasięgu co najmniej regionalnym), a także coraz częściej przedsiębiorców. Świadczą o tym przede wszystkim realizowane w Małopolsce na dużą skalę projekty finansowane ze środków publicznych (europejskich, a także ministerialnych, wojewódzkich), np. w Małopolsce „Szlak Tradycyjnego Rzemiosła” realizowany i animowany przez Fundację NadWyraz czy projekt Miasteczka Galicyjskiego w Nowym Sączu, zrealizowany przez tamtejsze Muzeum Okręgowe. Nawet popularny i wydaje się z powodzeniem corocznie kontynuowany projekt „Smakowanie Małopolski”, który ma promować małopolskie kulinaria, jest

<sup>7</sup> L. Smith, E. Waterton, *Heritage, Communities and Archaeology*, London 2009, s. 12.



inicjatywą realizowaną odgórnie – przez województwo małopolskie. Inicjatywy te co prawda z pewnością można uznać za udane, zarówno w zakresie ich oddziaływania społecznego (podnoszenie świadomości społeczności lokalnych na temat bogactwa i wartości dziedzictwa kulturowego), jak i ekonomicznego (rozwój tzw. przemysłów dziedzictwa) na rozwój regionalny, niemniej wyraźnie brakuje w tym gronie dobrych projektów, inicjatyw spontanicznych, pochodzących i realizowanych bezpośrednio przez społeczności lokalne. Te natomiast, które się pojawiają, z pewnością nie są aż tak medialne, a – co pokazują liczne przykłady – można uznać je za bardziej efektywne w kontekście ochrony i zrównoważonego wykorzystania zasobów dziedzictwa kulturowego. Świadczą o tym między innymi działania podejmowane w gminie Lanckorona przez lokalne stowarzyszenia (np. stowarzyszenie „Na Bursztynowym Szlaku” realizujące projekt Ekomuzeum) czy w Lipnicy Murowanej, gdzie inicjatywa zorganizowania konkursu na najwyższą palmę wielkanocną, którego tradycja ma już ponad 50 lat, pochodziła od lokalnego działacza społecznego. Podobnie inicjatywy partnerskie, międzysektorowe, są rzadkością. Wielokrotnie podmioty publiczne i prywatne działają zupełnie niezależnie od siebie, a podejmując wspólne działania, z pewnością przyniosłyby większe korzyści.

Odgórnie zarządzanie nie jest jednak działaniem niewłaściwym, z pewnością zasługuje na docenienie. Obowiązujące regulacje prawne bowiem nakładają na organy administracji państwowej i samorządowej obowiązek podejmowania działań w zakresie szeroko rozumianego zarządzania zasobami dziedzictwa kulturowego. Organizacja, zakres zadań określonych stosownymi przepisami prawa, dostępne instrumenty zarządzania administracji samorządowej – wszystko to sprawia, że jest ona istotnym interesariuszem dziedzictwa kulturowego, zarówno jako jego nadzorca, jak i sponsor. Poprzez posiadane uprawnienia do planowania rozwoju przestrzennego obszarów, udzielania koncesji i licencji, tworzenia regulacji prawnych związanych z funkcjonowaniem przedsiębiorstw, monitorowania standardów wymiany handlowej, jakości produktów oraz strategiczną i finansową rolę w zakresie edukacji, może stymulować zrównoważony rozwój regionu, oparty na posiadanych zasobach niematerialnego dziedzictwa kulturowego, nie tylko w jego społecznym, ale również – co jest obecnie szczególnie istotne – ekonomicznym wymiarze. Co równie ważne, interwencja władz zarówno państwowych, jak i samorządowych w tym zakresie zawiera się w kompetencjach właściwych instytucji i nie wymaga od władz dodatkowych nakładów finansowych<sup>8</sup>.

Rolę samorządów lokalnych w zarządzaniu zasobami dziedzictwa kulturowego można określić tym samym jako ‘nadawanie ram’ sprawnego rozwoju i funkcjonowania dziedzictwa kulturowego w społeczności lokalnej. Ramy te natomiast określają pole działania dla pozostałych grup interesariuszy, przede wszystkim dla sektora pozarządowego oraz prywatnego. Mogą ograniczać działania innych podmiotów z zakresie gospodarowania zasobami dziedzictwa kulturowego lub pozwalać na sze-

<sup>8</sup> Wątek ten został rozwinięty w tekście: A. Góral, *Rola samorządu terytorialnego w zarządzaniu niematerialnym dziedzictwem kulturowym* [w:] J. Adamowski, K. Smyk, *Niematerialne dziedzictwo kulturowe: źródła – wartości – ochrona*, Warszawa 2012, s. 99–110.

rokie ich eksploatację. Wybór właściwej strategii często zależy od stopnia świadomości i rozwoju społeczeństwa, w którym funkcjonuje dana jednostka samorządowa<sup>9</sup>. Warto więc szukać możliwości podejmowania współpracy pomiędzy różnymi podmiotami, tak aby posiadane zasoby dziedzictwa kulturowego były w pełni i skutecznie wykorzystywane w procesie stymulowania rozwoju lokalnego.

#### 4. Współpraca interesariuszy na rzecz dziedzictwa kulturowego. Studia przypadku

Zarządzanie zasobami dziedzictwa kulturowego – a zwłaszcza wyznaczanie celów polityki kulturalnej oraz ich wdrażanie – znajduje się, co już zostało podkreślone, w zakresie obowiązków władz samorządowych. Zarówno w przypadku Lanckorony, jak i Lipnicy Murowanej bezpośrednia realizacja zadań związanych z kulturą i dziedzictwem kulturowym została powierzona gminnym instytucjom kultury. Jednocześnie w obu gminach ważną rolę w działaniach podejmowanych na rzecz dziedzictwa kulturowego odczytują inni aktorzy społeczno-gospodarczy.

W przypadku Lanckorony ważną i aktywną część życia społeczno-kulturalnego gminy stanowią aktywnie działające w obszarze kultury i dziedzictwa narodowego organizacje i stowarzyszenia:

1. Towarzystwo Przyjaciół Lanckorony – najważniejsze działania: zarządzanie muzeum lokalnym – Izbą Muzealną im. A. Krajewskiego oraz wydawanie kwartalnika kulturalnego – „Kurier Lanckoroński”.
2. Stowarzyszenie ekologiczno-kulturalne „Na Bursztynowym Szlaku” – najważniejsze działania: prowadzenie Ekomuzeum Lanckorona, organizacja imprez regionalnych, np. „Anioł w miasteczku”, oraz rozwijanie wytwórczości produktów lokalnych: rękodzielniczych i kulinarnych.
3. Stowarzyszenie Terra Artis – najważniejsze projekty realizowane są w obszarach edukacji artystycznej i kształtowania tożsamości kulturowej.
4. Lokalna Grupa Działania „Gościniec 4 żywiołów” – najważniejsze inicjatywy stowarzyszenia (działa na terenie czterech gmin: Kalwaria Zebrzydowska, Lanckorona, Mucharz, Stryszów) są zdefiniowane w Lokalnej Strategii Rozwoju, wśród nich priorytetem jest ochrona, rozwijanie oraz gospodarcze wykorzystanie dziedzictwa kulturowego.
5. Firma społeczna „Horyzonty” – najważniejsze działania: prowadzenie kawiarni kulturalnej oraz sklepiku z rękodzielniczymi produktami regionalnymi.

Ważnym elementem lokalnej gospodarki Lanckorony – bezpośrednio związanym z zasobami dziedzictwa kulturowego – są usługi z obszaru przemysłu kultury, rozwinięte przez instytucje publiczne, organizacje pozarządowe i przedsiębiorców: galerie artystyczne, stylowe kawiarnie oraz zestaw imprez z rocznego kalendarium

<sup>9</sup> D. Throsby, *Ekonomia i kultura*, Warszawa 2010, s. 86.

kulturalnego (np. festiwal: „Anioł w miasteczku”, Jarmark Świętojański, warsztaty gitarowe z cyklu „Pracownia Muz” i podobne). Przykładem takiego wykorzystania zasobów kulturowych jest działalność przedsiębiorstwa społecznego „Horyzonty” i adaptacja lokalu gastronomicznego na stylową gospodę w budynku dawnego magistratu („Cafe Pensjonat”) oraz inwestycja prywatna: adaptacja dziewiętnastowiecznego domu drewnianego (ul. Świętokrzyska) na stylową kawiarnię („Cafe Arka”) i galerię ceramiki artystycznej.

Wielość podmiotów zaangażowana w wyznaczanie kierunków rozwoju kultury w gminie oraz ich aktywny udział w ich wdrażaniu pokazuje, że zasoby te mają duże znaczenie dla społeczności lokalnej Lanckorony. Wyrazem ścisłej współpracy pomiędzy interesariuszami lokalnego dziedzictwa kulturowego jest *Strategia Rozwoju Gminy Lanckorona do roku 2015*, która stanowi owoc współpracy gminy z liderami społeczności lokalnej. W strategii tej jako główne obszary interwencji i jednocześnie filary zrównoważonego rozwoju zostały wskazane kultura i dziedzictwo kulturowe oraz edukacja.

W Lipnicy Murowanej natomiast szczególną rolę w zarządzaniu lokalnym dziedzictwem kulturowym odgrywa wspólnota parafialna kierowana przez proboszcza tamtejszej parafii. Od samego początku swojej pracy w lipnickiej parafii proboszcz aktywnie włącza się w działania na rzecz ochrony i promocji lokalnego dziedzictwa kulturowego. Niemniej wzrost zainteresowania dziedzictwem kulturowym wśród społeczności lokalnej Lipnicy Murowanej ma swoje początki w wyraźnie spontanicznych inicjatywach. Po raz pierwszy rola lokalnego dziedzictwa kulturowego w funkcjonowaniu tamtejszej społeczności została zauważona przez społecznika Józefa Piotrowskiego, który w roku 1958 zorganizował pierwszy Konkurs Palm Wielkanocnych<sup>10</sup>. Konkurs ten, organizowany nieprzerwanie co roku do dzisiaj, stał się z czasem wydarzeniem niezwykle ważnym dla lipniczan: imprezą integrującą lokalną społeczność, przyczyniającą się do podtrzymania lokalnych tradycji, a także szansą na ‘pochwalenie się’ bogactwem swoich tradycji przez tamtejszą społeczność. Konkurs co roku przyciąga szeroką publiczność, sięgającą kilku tysięcy, czyniąc z niego wydarzenie o znaczeniu narodowym. Organizacja konkursu obecnie spoczywa na Gminnym Domu Kultury w Lipnicy Murowanej. Kolejny, ważny etap w zachowaniu i rozwoju lipnickiego dziedzictwa kulturowego związany jest z drewnianym kościołem pw. św. Leonarda w Lipnicy Murowanej, nad którym opiekę od roku 1999 sprawuje tamtejszy proboszcz ks. Zbigniew Kras. Dzięki jego staraniom zabytek uzyskał status obiektu Światowego Dziedzictwa UNESCO. Proboszcz parafii jest bardzo zaangażowany w zachowanie i promocję lokalnego dziedzictwa kulturowego, w które włącza zarówno miejscową społeczność, jak i interesariuszy zewnętrznych: sponsorów prywatnych, a także instytucje publiczne odpowiedzialne za ochronę zabytków.

Cechą charakterystyczną Lipnicy Murowanej jest ścisła współpraca pomiędzy różnymi podmiotami w zakresie organizacji wydarzeń związanych z lokalnym dziedzictwem kulturowym. Najlepszy tego przykład stanowi wspomniany już konkurs

<sup>10</sup> K. Przybyłko, *Historia lipnickich palm sięgających nieba*, Kraków 2008, s. 30.



palm, którego głównym organizatorem jest Gminny Dom Kultury. Niemniej w przygotowanie wydarzenia angażuje się parafia, ponieważ ma on swoje korzenie w tradycji chrześcijańskiej, gmina natomiast wydaje niezbędne pozwolenia, udostępnia scenę oraz zapewnia organizację logistyczną (m.in. opiekę lokalnych strażaków). W imprezę zaangażowani są również lokalni przedsiębiorcy, którzy w trakcie towarzyszącego konkursowi festynu mogą promować i sprzedawać swoje produkty: pod warunkiem, że są tradycyjnie i ręcznie robione. Tym samym konkurs jest wyraźnie imprezą wspólną społeczności lokalnej, w trakcie której każdy znajduje miejsce dla siebie.

Szczególny przykład zarządzania dziedzictwem kulturowym, angażujący wszystkich interesariuszy, a zwłaszcza społeczność lokalną będącą 'nośnikiem' tych zasobów, jest również strategia przyjęta dla Festynu Tac (*Festa dos Tabuleiros*) organizowanego w miejscowości Tomar, w portugalskim regionie Centrum. Ta flagowa impreza kulturalna jest głównym produktem turystycznym regionu. W swoich założeniach Festyn Tac to wydarzenie mocno związane ze społecznością lokalną, przez którą jest kultywowany. Dlatego też, zgodnie z wieloletnią tradycją, co cztery lata, kiedy odbywa się festyn, organizowane jest posiedzenie wszystkich mieszkańców Tomar, mające na celu podjęcie decyzji, czy festyn się odbędzie, a także, kto zostanie jego starostą (może nim zostać każdy, pod warunkiem, że uzyska poparcie uczestników spotkania). Organizację wydarzenia mieszkańcy Tomar rozpoczynają już sześć miesięcy wcześniej, przygotowując przez ten czas dekoracyjne kwiaty i girlandy, którymi następnie przyozdabiają miasto. Przez cały tydzień trwania festynu miasto jest różnokolorowe, przybrane nawet w dywany zwisające z okien. Władze miasta włączają się w organizację dopiero wtedy, gdy decyzja o jego organizacji jest podjęta. Angażują się w organizację logistyczną przedsięwzięcia (m.in. wydanie odpowiednich pozwoleń, promocję wydarzenia, organizację pochodu, wsparcie finansowe). W dniu tego największego tradycyjnego święta to małe miasteczko w Portugalii gości ponad 150 000 turystów przybywających zarówno z kraju, jak i z zagranicy. Święto to ma wyjątkowy rodzinny wymiar, gdyż w czasie jego trwania wszędzie odbywają się wielopokoleniowe rodzinne pikniki, mieszkańcy miasta ubierają się odświętnie i eksponują dumę ze swoich tradycji oraz zwyczajów, które doceniane są przez przybyszów.

## 5. Zakończenie

Dzięki swojej systematycznej działalności na rzecz pielęgnowania dziedzictwa kulturowego oba miasteczka wypracowały sobie na podstawie posiadanych zasobów kulturowych markę kulturową, która jest symbolem wysokiej jakości produktów kulturalnych, kreatywności i silnej tożsamości regionalnej. Łączy ona w sobie zarówno aspekty społeczne, jak i ekonomiczne. Zarówno Lanckorona, Lipnica Murowana, jak i portugalskie Tomar są miasteczkami, które utożsamia się z bogactwem dziedzictwa kulturowego i gdzie jest ono traktowane jako istotny filar rozwoju. Są marką rozpoznawalną nie tylko w swoich regionach, ale również w Europie, o czym świadczy

fakt, że jej przedstawiciele bywają często zapraszani na międzynarodowe kongresy, a ich działalność prezentowana jako przykład dobrych praktyk.

Wynika to z wielu lat współpracy i zaangażowania wielu różnych podmiotów w ochronę i rozwój lokalnych zasobów dziedzictwa kulturowego. Tradycja aktywnego włączania się w zarządzanie posiadanymi zasobami przyczyniła się do tego, że zaangażowanie wielu podmiotów widoczne było od momentu powstawania pomysłu na rozwój gmin, aż do chwili obecnej, kiedy są one wdrażane. To sprawia, że mieszkańcy zarówno Lanckorony, Lipnicy Murowanej oraz Tomar czują się osobiście odpowiedzialni za sukces swoich miasteczek, dlatego stale angażują się w jego osiąganie.

## Bibliografia

- Dziedzictwo kulturowe w oczach Polaków – raport z badań społecznych*, Warszawa 2012.
- Freeman R.E., *Strategic management. A Stakeholder Approach*, Cambridge 2011 [za:] Ł. Gawęł, *Zarządzanie strategiczne szlakiem dziedzictwa kulturowego w świetle koncepcji stakeholders*, „Turystyka Kulturowa” 2012, nr 10, s. 31–40.
- Góral A., *Rola samorządu terytorialnego w zarządzaniu niematerialnym dziedzictwem kulturowym* [w:] J. Adamowski, K. Smyk, *Niematerialne dziedzictwo kulturowe: źródła – wartości – ochrona*, Warszawa 2012, s. 99–110.
- Krzyżowski Ł. et al., *Sceny kulturowe a polityki kultury w Małopolsce*, Kraków 2010.
- Przybyłko K., *Historia lipnickich palm sięgających nieba*, Kraków 2008.
- Smith L., *Uses of Heritage*, London–New York 2006.
- Smith L., Waterton E., *Heritage, Communities and Archaeology*, London 2009.
- Throsby D., *Ekonomia i kultura*, Warszawa 2010.
- Tuan Y.F., *Space and Place: The Perspective of Experience*, London 1977.

Gabija Surdokaitė-Vitienė

# UNDERSTANDING THE IMAGE OF CHRIST IN DISTRESS IN LITHUANIAN FOLK CULTURE: THE CONCEPTIONS OF PASSION, SIN AND PREFIGURATION OF PROPHET JEREMIAH

**KEY WORDS:** piety, Christ in Distress, Passion of Christ, prophet Jeremiah, Christ in Distress, Seated Christ, prefiguration, sin, penitence, stone

**SŁOWA KLUCZE:** pobożność, Chrystus Frasobliwy, Pasja, prorok Jeremiasz, Chrystus siedzący, typologia, grzech, pokuta, kamień

## Abstract

This article discusses a few aspects of the conception of one image found in the Lithuanian folklore and religious sculpture of the turn of 19th and 20th century. The author points out possible influences of the official Catholic Church liturgy, teaching, official religious art, devotional literature, sermons, chants on folklore and folk religious art. This article explores direct influences and the syncretism of these ideas in the peasant culture.

## Introduction

In Lithuanian culture, wooden sculptures of Christ in Distress have passed the complicated way from multi-meaning religious image of art to symbol of Lithuania and her nation. The associations that sculpture of Christ in Distress expresses the national character and Lithuanian spirit have formed at the end of the 19th – in the beginning of the last century and rooted widely in the society in the 1920s and 1930s Ill. 1). Despite the popularity of symbol and image of Christ in Distress, there are only few publications on this subject, and the subject is still awaiting for the exhaustive analysis<sup>1</sup>. However, the

---

<sup>1</sup> I have dedicated two publications to this theme: G. Surdokaitė, *Rūpintojėlio kultas Lietuvoje* [in:] R. Janonienė (ed.), *Vilniaus dailės akademijos darbai*, t. 54: *LDK Sakralinė dailė: atodangos ir*



III. 1. Mažeikiai district, Vieکشniai neighbourhood, Plūgai village, ŠAM Neg. 11360. Photo by St. Ivanauskas, 1942

majority of my earlier articles aimed at revealing the diversity of iconography, different functions and complex conception of the image of Christ in Distress within the Catholic Church tradition<sup>2</sup>.

The core of this article is the conceptions of passion, sin and prefiguration of prophet Jeremiah in a multi-meaning image of Christ in Distress. The text focuses on revealing of the conception of this image in the folk culture using the data from folklore and religious folk art. The second half of the 19th century – the first half of the last century (up to the Soviet occupation) was selected investigating the expression of Christ in Distress image in religious folk art. This period was determined by the survival of objects and recorded materials of ethnographers and folklorists. The situation of the researches in a field of religious culture, themes and art has dramatically changed in the Soviet period. These themes were

*naujieji kontekstai*, Vilnius 2008, p. 173–182; G. Surdokaitė, *Šiluva ir 1937 m. Paryžiaus pasaulinė paroda* [in:] L. Šinkūnaitė, R. Valinčiūtė-Varnė (ed.), *Meno istorija ir kritika*, 5: Šiluva Lietuvos kultūroje, Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2009, p. 123–129. Some aspects of this theme and about the sculpture of Christ in Distress for the main exhibition of the Lithuanian pavilion at the 1937 Paris World Exhibition are discussed in the book of G. Jankevičiūtė (G. Jankevičiūtė, *Dailė ir valstybė: dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje 1918–1940*, Kaunas: Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus, 2003, p. 47–72).

<sup>2</sup> G. Surdokaitė, *O znaczeniu pewnego wizerunku w życiu religijnym i sztuce: Chrystus Frasobliwy – jego funkcja i miejsce*, „Zarządanie w Kulturze” 2013, nr 14, vol. 2, p. 121–138; G. Surdokaitė, *Rūpintojėlio pirmavaizdžio problema* [in:] M. Iršėnas, G. Surdokaitė (eds.), *Vilniaus dailės akademijos darbai*, Vilnius 2004, t. 35; M. Iršėnas, G. Surdokaitė (eds.), *Pirmavaizdis ir kartotė: vaizdinių transformacijos tyrimai*, p. 99–111; G. Surdokaitė, *Susimąščiusio Kristaus atvaizdas XVII–XVIII a. LDK bažnyčiose: paskirtis ir paplitimas*, „Menotyra” 2005, nr 2, p. 23–29; G. Surdokaitė, *Balninkų Rūpintojėlio skulptūra*, „Menotyra” 2008, nr 3, p. 1–7; G. Surdokaitė, *Susimąščiusio Kristaus atvaizdo paskirtis*, „Menotyra” 2010, nr 1, p. 51–64; Г. Сурдокайте, *Иконография, распространение, назначение образа Спаса Полунощного в XVII–XX вв. в Великом Княжестве Литовском и Литве*, кн.: *Древнерусская скульптура*, т. 6: *Проблемы иконографии*, вып. I, Москва 2009, p. 50–66, 168–169; Г. Сурдокайте, *Иконография Спаса Полунощного в Литве* [in:] *Деревянная культовая скульптура: Проблемы хранения, изучения, реставрации*, Москва 2011, p. 210–225.

forbidden by the Soviet authorities. However, neither in the interwar period nor later after restoration the independence, the recorded materials have not been used by ethnographers, folklore researchers or historians of art. However, they are extremely valuable due to rapidly changing social-cultural conditions. In the 1920s and 1930s, the main conception (popular in the 16–18th century) of consolidation with Saviour in the sense of *imitatio* and *compassio*, which is based on the empathy in the Passion of Christ, has changed. At that time, the association have been formed that seated and pensive Christ in the representation of Christ in Distress is suffering together with nation and people. This idea has become a support in a Soviet period in a resistance and underground movement. It was comprehended as a source of consolation, relief and strength. It seems that earlier understanding of this image is forgotten. Therefore, this publication is a tentative attempt to analyse the conception and imaginary aspects of Christ in Distress in folklore and religious folk sculpture until the middle of last century.

During the investigation, it was also noticed that the folk conception of Christ in Distress is determined by the culture of the Catholic Church of the late medieval period and the 17–18th century, and is a natural continuation of it. As we shall see later, conception of the image and representation of Christ in Distress is not homogeneous; it covers several aspects which were influenced by devotional literature, meditation guides and descriptions of the Passion of Christ. The class of conservative folk culture has preserved such concept of the image until the middle of the last century.

## The Passion of Christ and prefiguration of prophet Jeremiah

Researchers have not established until now in what context functioned the image of Christ in Distress in the 15th century. However, approximately at the end of the 15th – beginning of the 16th century, the figure of seated Jesus was started to be represented in the Passion of Christ, and, in particular, in the Way of the Cross<sup>3</sup>. However, it should be noted that, even from the works of St. Bernard of Clairvaux (*Bernard de Clairvaux*, 1090–1153), the conception of Christ as a historical suffering man appears more often. St. Bernard of Clairvaux theologically grounded and gave importance to the human nature aspects of Jesus, its passion and death. Furthermore, he was a theoretician of mysticism, the first have practised empathy of the Passion of Christ (*compassio*). By going deeper into the life of Christ and passion, in particular, it is turning back to the non-canonical texts<sup>4</sup>. The image of a naked Christ resting on a stone which is non-canonical and even the non-apocryphal in its primary implication was a result of individual meditations.

<sup>3</sup> Z. Kruszelnicki, *Ze studiów nad ikonografią Chrystusa Frasobliwego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1959, nr 3–4, p. 317.

<sup>4</sup> Z. Kruszelnicki, *Ze studiów nad ikonografią...*, p. 307.



First of all, interest in the Passion of Christ has uprose with the crusades. The travelling to the Holy Land and passing the way of the Passion was an attempt to transfer into the place and the events of the Crucifixion. When Jerusalem was conquered (1187, 1244), this possibility has been lost for a certain period. Therefore, first detailed descriptions of saint places appeared and they were commented later<sup>5</sup>. The appearance and spread of these descriptions and their comments was influenced by the rise of devotion of the Way of the Cross in the Holy Land, Jerusalem. It was an old tradition to mark important places on the way to the Golgotha with stones and chapels. Eventually, some places of Jesus falls marked with stones were identified with his rest places<sup>6</sup>. Stories about the stone on which Christ was sitting have originated ca the 12th century. Later they are observed in literary sources as well. For the first time, such legend was recorded in the writings of Ubertinus de Casali, OFM (1259–1329) in 1305<sup>7</sup>. Franciscan Ubertino da Casale in the work *Arbor vitae crucifixe Jesu Christi* published in 1485 wrote: “Therefore, it is said there that with pale face and with some seeming of pain signs in the face, like dispirited and all spear by swords, like a scorned and sorrowful sat on a stone there”<sup>8</sup>. Tadeusz Dobrzeniecki, researcher of the medieval literature, has noticed that sitting Christ in all medieval texts is mentioned in the last stage of *Via dolorosa*, entitled as *Ductio ad locum crucifixionis* (leading to the crucifixion place)<sup>9</sup>. Besides U. de Casali, Antonius de Cremina (1320, 1327), as well as St. Bernardino da Siena (1380–1444) and Heinrich von St. Gallen (1371–1391) wrote about this. Bernhard von Breitenbach (1486) has mentioned resting Christ in the description of St. Jerusalem from the 15th century. The image of sitting Christ is found in the works by Christianus Andrichomius, Francesco Queresmi and Bernardyn z Krakowa from the 16–17th century<sup>10</sup>. The fourth scene of preparations for the crucifixion Christ being sat on a stone, as the crucifixion preparation works are going. “Bared Mr Christ was sat down on the stone on Calvary hill”, – it is said and represented in the miniature of the manuscript *Rozmyślania dominikańskie*<sup>11</sup>. Stone was also mentioned in the visions of Augustinian Anne Catherine Emmerich which were very popular and published several times in Lithuanian and Polish in the 19th century and in the beginning of the 20th century<sup>12</sup>.

<sup>5</sup> S. Fehleemann, *Christus im Elend: vom Andachtsbild zum realistischen Bildokument* [in:] *Ikonographie: Anleitung zum Lesen Bildern*, München 1990, p. 83.

<sup>6</sup> Z. Kruszelnicki, *Ze studiów nad ikonografią...*, p. 317–318.

<sup>7</sup> T. Dobrzeniecki, *Chrystus Frasobliwy w literaturze średniowiecznej*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1968, nr 3, p. 284.

<sup>8</sup> “Unde et ibi dicitur quod quibusdam signis dolorosis et palloribus praetensis in facie quasi angustianus et totus gladius super lapidem ibi positum quasi despectuose et dolorose resedit”, – T. Dobrzeniecki, *Chrystus Frasobliwy...*, p. 282.

<sup>9</sup> T. Dobrzeniecki, *Chrystus Frasobliwy...*, p. 279.

<sup>10</sup> T. Dobrzeniecki, *Chrystus Frasobliwy...*, p. 280–286.

<sup>11</sup> „Pana Jezwsza obnazonego na kameyneyv posadzono nagorze kalwaryey” – *Rozmyślania dominikańskie*, wyd. i oprac. K. Górski i W. Kuraszkiewicz; oprac. ikonogr. Z. Rozanow; wstęp komparatyst. T. Dobrzeniecki, t. 1, Wrocław 1965, p. 73.

<sup>12</sup> A.K. Emmerich, *Sopulinga muka Vieszpaties musu Jėzaus Cgristaus Pagal apdumojimu Onos-Kotrinos Emmeryk, zakonikes Augustinionu*, Vilniuje 1864, p. 102.

Gert von der Osten affirms that the image of Christ in Distress has originated in Germany at the end of the 14th century<sup>13</sup>. However, his hypothesis is grounded by the mistaken dating of two sculptures. The oldest remaining samples of this image are dated to the end of the 15th century. Hence, it took almost three centuries until the imaginary of pensive Christ, recorded in the literary form for the first time, was materialized in the art. The image of Christ in Distress at the beginning has appeared in various art forms – paintings, miniature, graphics (the first carving dates back to 1478). However, usually it was a sculptural image. From the end of the 15th – first quarter of the 16th century, the sculptures are found in the whole territory in which the image of Christ in Distress was spreading (German lands, Lesser Poland and Greater Poland, Czech Crown, etc.). Cycles of the Passion of Christ were of various structures until the 18th century. It was different number of Stations and its content. Therefore, the image of Christ in Distress was inserted when representing the different Stations in the art. In 1494–1500, Hans Holbein (1460–1524) has painted a cycle of pictures “Die Graue Passion”, which consists of twelve linens representing the Passion of Christ<sup>14</sup>. The pensive Christ surrounded by soldiers is shown in the ninth picture.

In the beginning of the 16th century, the representation of alone, seated Christ has crystallized from the multi-figure compositions in religious art. Such representation of Christ in Distress was recognized as a symbol of all passions, experienced by Christ, and in sacral place he, usually sculpture, was standing separate from other works. The works representing alone pensive Christ in the European religious art more often were created until the end of the 18th century (in Lithuania until the last century) and later generally disappeared (Ill. 2). The tradition of representing the image of Christ in Distress in folk art continued longer until the last century (this tradition is still alive in some countries, e.g. Lithuania, Poland). However, such representation of Christ in the religious art was included in the common conception of Catholic Church’ decoration and was a part of the Passion of Christ or Way of the Cross.

The scene of pre-crucifixion (or waiting of crucifixion) is an episode of the Passion of Christ in which descriptions of the seated Christ’ image are found. In this scene, the representation of Christ seated on a stone is considered as a prefiguration of the lamentations of Jeremiah for destructed Jerusalem. This prefiguration<sup>15</sup> has appeared in the Middle Ages, when the lamentations of Jeremiah (*lamentatio*) in the lit-

<sup>13</sup> G. Osten von der, *Christus im Elend, ein niederdeutsches Andachtsbild* [in:] *Westfalen. Hefte für Geschichte Kunst und Volkskunde*, Bd. 30, Münster 1952, p. 153.

<sup>14</sup> *Hans Holbein: Der Ältere und die Kunst der Spätgotik*: [Exhibition catalogue], Augsburg 1965, p. 66–70.

<sup>15</sup> Prefiguration – a term used to demonstrate how the Old Testament is directly related to the elements of the New Testament. Hence, some characters of the Old Testament (e.g. Abraham, Moses, Elias, Jeremiah, etc.) are recognized as prophets of the message of Jesus Christ. Christians recognized the prophesies from Jeremiah as a prophesy of the Passion of Christ. “Jeremiah never wanted to be a prophet, throughout all years of activity he has struggled with the power of God’s word and tried not to speak on the behalf of God. However, did not afforded to do this, and proclaimed the forthcoming Messiah with his life”, *The Bible* (The third revised and supplemented ecumenical edition), Vilnius 2005, p. 1136.





III. 2. Krakės St. Mathew Church (relocated from Krakės St. Katharina Church). 3th qr. of the 18th c. Wood, polychrome, H 73 cm. Photo by R. Valinčiūtė, 2007

urgy of Holy Week were performed in which he lamented the destruction of Jerusalem<sup>16</sup>. “Is it nothing to you, all ye that pass by? Behold, and see if there be any sorrow like unto my sorrow, which is done unto me <math>\diamond</math>.” (Lam. 1, 12)<sup>17</sup>. This fragment from the *Book of Lamentations* usually was interpreted not only as a prophecy of the Passion of Christ, but used also to express the passions.

From the early Middle Ages, *Improperia*<sup>18</sup> was performed in the liturgy of the Good Friday; it was also inserted in the subsequent Passions and dramas. The image of Christ sitting on the stone or cross is found in them. Already in the Late Middle Ages, the representation of Christ in Distress expressed the sincere personal relationship of believers with Christ. This illustrates lamentations of the Saviour read on Good Friday. The undressed Christ in dramas talks to the folk with the words while sitting on the cross: “O My people, what have I done unto thee? And wherein have I wearied thee?...”<sup>19</sup>. *Egerer Fronleichnamspiel*,

the drama of the 15th century, narrates about Christ, which after the undressing seat on the Cross and lamented *Improperia*: “O My people, what have I done unto thee? And wherein have I wearied thee? Testify against Me!”<sup>20</sup>. Meditations on the Passion of Christ *Rozmyślenia dominikańskie* written in 1532 are narrating how Christ was seated on a stone, and put his legs in the stocks (“And sat the Lord of all the world in this stock on stone with hand supported head”<sup>21</sup>). Therefore, the prophet Jeremiah is considered

<sup>16</sup> T. Dobrzeński, *Chrystus Frasobliwy...*, p. 288.

<sup>17</sup> G. Finaldi (ed.), *The Image of Christ*, London 2000, p. 120.

<sup>18</sup> *Improperia* – antiphons chant on Good Friday during service of the Holy Cross. They express a conversation of the Saviour with his folk. Such way of singing in Europe gradually spread from the 9th century, and was included in the Roman Rituals in the 14th century.

<sup>19</sup> E.A. Schuler, *Die Musik der Osterfeiern, Osterspiele und Passionen des Mittelalters*, Kassel 1951, p. 72; S. Fehleemann, *Christus im Elend...*, p. 86.

<sup>20</sup> This quotation is taken from the Book of Micah, Old Testament (Mic. 6, 3); T. Dobrzeński, *Chrystus Frasobliwy...*, p. 289.

<sup>21</sup> *Rozmyślenia dominikańskie*, p. 73.

as a prefiguration of Christ. “Then Pashhur smote Jeremiah the prophet, and put him in the stocks that were in the High Gate of Benjamin, which was by the house of the Lord. And it came to pass on the morrow that Pashhur brought forth Jeremiah out of the stocks”. Then said Jeremiah unto him: “The Lord hath not called thy name Pashhur, but Magormissabib!” (Jer 20, 2–3).

The parallel of sitting Christ and prophet Jeremiah is popular in the Baroque period as well. It is often found in the printed and manuscript meditations and sermons of the Passion of Christ in Grand Duchy of Lithuania (hereinafter – GDL). For example, Jan Zrzelski, Jesuit, Rector of the Jesuit College in Minsk (1740–1748) wrote in 1740:

The sweetest Christ, as prophet Jeremiah once, seated on a stone which was given to him instead of the throne, started to sing sorrowful laments. but the daughter of my people has become cruel, like the ostriches in the wilderness<sup>22</sup>.



Ill. 3. Christ in Distress from Aleksandravėlė Church called as Jesus lamenting for Jerusalem, beginning of the 17th c. Wood, remains of polychrome, H 75 cm. VDKM inv. No. BM 47. Photo by K. Driskius, 2003

As we can see, there was not a single fragment from the Book of Lamentations used to express the Passion of Christ. Each author on this subject selected a quotation, which, in his view, best suited to express sufferings of the Saviour. The sculptures of Christ in Distress in the inventory or visitation acts of the catholic churches from GDL were also identified as Jesus lamenting for Jerusalem (Ill. 3)<sup>23</sup>.

Popularity of the parallels of sitting Christ and the prophet Jeremiah in the Baroque period has influenced the folk image of Christ in Distress. This is illustrated by the Paschal folk oration recorded by Alfred Römer in Švenčionys powiat in 1881<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> This quotation is taken from the Book of Lamentations, Old Testament (Lam. 4, 3) (J. Zrzelski, *BOLESŁAW albo Krol Bolesci < ... > Podany W. X. Jana Zrzelskiego Soc: Jesu. Na ten czas Rektora Collegium Mińskiego, W Wilnie w Drukarni J.K. M. Akademickiey Soc: Jesu. Roku 1740, p. 159).*

<sup>23</sup> For example, act of the visitation of Aleksandravėlė Church in 1830 (LVIA F. 669, AP. 2, b. 241, l. 598v).

<sup>24</sup> E. Romer, *Oracja Wielkanocna, „Wisła” 1897, t. 11, p. 340.* The folk oration is recorded and published in the incorrect Polish language. Therefore, only narration will be provided: “Jesus morti-

Rozalimas City mentioned in the oration is probably Jerusalem. The place-name Rozalimas in Lithuania originates from Jeruzolimas – the masculine form of the ancient Lithuanian name of Jerusalem. There are several Jeruzolimas in Lithuania. A small town and village Rozalimas are in Pakruojis and Kupiškis districts; Tumasony's village in Kupiškis district was called Jeruzolimas as well. Therefore, it is likely that Rozalimas mentioned in the oration is not a specific place of Lithuania, but the Lithuanized biblical name of the town.

The prefiguration of the prophet Jeremiah in the conception of Christ in Distress has also been documented in Poland. Anna Kunczyńska-Iracka provided the following descriptions: “Mr Jesus cares about Jerusalem, because it is bad there”, “Mr Jesus with a thorn crown is concerned for Jerusalem, because shall not be left one stone upon another from it”<sup>25</sup>. Magdalena Zowczak associated the lamentations of the prophet Jeremiah, read on Good Friday, with the *Gospel of Luke*. Christ said to the women: “Daughters of Jerusalem, weep not for Me, but weep for yourselves and for your children”<sup>26</sup>.

The folk interpretation of Christ in Distress' theme was influenced by a combination of various texts of the Catholic Church with the peculiar world-view of peasants. “Interpretation diversity of the theme was determined by the unidentified precise moment in the life of Christ, because there is not a direct equivalent of this theme in the New Testament”<sup>27</sup>. A variety of subject's interpretations shall be also valid for the representations of this image in the art of the Catholic Church.

All ways of representation of Christ in Distress which is observed in the art of the Catholic Church also exist in the folk approach. Folk masters of religious art have directly followed the established iconographic traditions of the Catholic Church and its atypical representations do not exist (see Ill. 2, 4). The most popular was a devotional representation or otherwise the iconographic type representing desolate pensive Christ with clothes or only with perizonius (Ill. 5)<sup>28</sup>. The Passion of Christ is only marked by the blood drops on the body and thorn crown. The internal pain of Christ is emphasized in the art works, and dramatic representation of the Passion of Christ has been avoided. We can discover iconographically the same representation of Christ in Distress in Europe and Latin American coun-

---

fied and put into the coffin; omnipotent God has resurrected this Easter Day. Overcame King Satan, went to the city, Rozalimas city. Jesus is sitting on a stone, ruefully crying. And you, Christians, do not be Jews < ... >. Small animals and birds have their nests, they rest where they want, but I, unhappy Son of God, do not have such a place. Please, accept Christians, by the merciful heart, welcome the Noble Lady. Please, give God to live through this year, to wait for the next year with greater [perhaps, a mistake? Should be “smaller” – G. S-V.] sins, with greater joys. Hallelujah!”.

<sup>25</sup> A. Kunczyńska-Iracka, *Chrystus Frasobliwy i jego miejsce w tradycyjnej religijności ludowej*, „Polska Sztuka Ludowa” 1980, nr 3–4, p. 150.

<sup>26</sup> This quotation is taken from *the Gospel by Lukas, the New Testament* (Lk 23, 28); M. Zowczak, *Biblia ludowa: Interpretacje wątków biblijnych w kulturze ludowej*, Wrocław 2000, p. 390.

<sup>27</sup> S. Urbonienė, *Religinė liaudies skulptūra Lietuvos kaimo kultūroje (XIX a. II pusė – XX a. I pusė)*: Doctoral dissertation, Vilnius 2009, p. 33.

<sup>28</sup> Perizonium – a piece of stylized or natural shape cloth with different gather covering the waist and hips of tortured, crucified, and sometimes resurrected from the tomb, Christ in the religious art works.

tries; differs only the prevalence and popularity of one or another variation of this type in a particular area. However, it is not possible to distinguish any single iconographic type of Christ in Distress which would be typical of only one region and would not be found in another region. In general, my earlier investigations indicate that particular copies of prototype have spread in different regions of Europe and Latin America, and they have determined predominance of one or another variation of Christ in Distress representation in that territory. Perhaps, the terms used to describe Christ in Distress in the folk such as “smutkas”, “smūtkiukas”, “smūtkelis” (one who is in distress)<sup>29</sup>, “mūkiukas”<sup>30</sup> (one who suffers) have been taken over from the Bernardines, who so named the image of pensive Christ. Christ in Distress is named as “Mr Jesus in distress” (in Polish – smutny Pan Jezus) in the chronicle of Vilnius Convent<sup>31</sup>. The names established in folk



Ill. 4. Siautuliai village, Šilalė district, 1823. Wood, polychrome, H 300. ŠAM inv. No. D-LS 100. Photo by V. Balčytis, 2005

express passion, distress and sadness of Christ. The folk name “Plikdeivelis”<sup>32</sup> also emphasizes the Passion of Christ, i.e. his public humiliation – undressing.

More comprehensive characterizations of Christ in Distress have originated from the conception of the Catholic Church. “Smūtka before own suffering” – this explanatory name had a small sculpture in Plungė district. Similarly, “Smūtkelis before own suffering”, is called one more small sculpture in Pakutuvėnai village, Šateikiai neighbourhood, Plungė district<sup>33</sup>. A small sculpture “Jesus before suffering” is known in Gelgaudiškiai village, Anykščiai district<sup>34</sup>. Such names reflect the aforementioned episodes of religious texts, where events just before the crucifixion of Jesus are de-

<sup>29</sup> ŽAM, inv. No. LM-602.

<sup>30</sup> LNM, inv. No. EM6579.

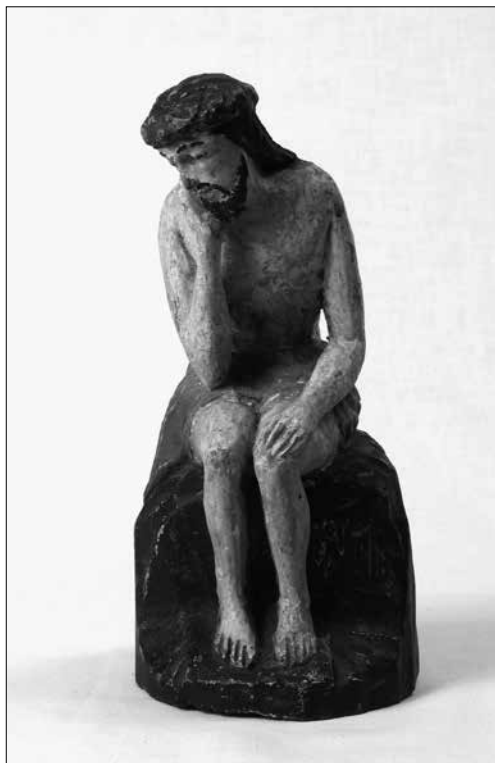
<sup>31</sup> Chronologia erectionis et foundationis conventus et custodiae Vilmensis ADS: <...> conscripta que per A. R. P. Thomam Dignon praedicator generalem Patrem provinciae ac chronologum sub officio A. V. P. Stephani Romanovicz custodis ac gvardiani Vilnen: Anno Dñi 1668, VDKM S 111105, l. 206.

<sup>32</sup> ČDM, inv. No. LV510.

<sup>33</sup> LNM, inv. No. EM6580.

<sup>34</sup> ČDM, inv. No. LV2261.





Ill. 5. Zarasai region, 4th qr. of the 19th c. Wood, polychrome, H 20 cm. RKRm inv. No. RKM 4794. Photo by V. Balčytis, 2005

scribed. At the same time it shows the mediaeval devotional concept of Christ in Distress, which express the idea of alone, abandoned and seated Christ, contemplating about the future suffering. The concept of Christ in Distress from the 15–16th century has preserved until the beginning of the last century. This is confirmed by the fact that his small sculptures are usually found alone; they are composed rarely with other iconography sculptures. Moreover, Skaidrė Urbonienė has stated that place in the monument stresses the suffering because the sculptures of Christ in Distress are sometimes composed in crosswise of the cross, in the usual place of the crucifix image<sup>35</sup>. Folk descriptions of Christ in Distress recorded by ethnographers in Poland illustrate the idea of sitting and suffering Christ before the death. “Mr Jesus is meditating before his death”, “Mr Jesus is put in prison, when he was tortured”<sup>36</sup>. The culture of the Catholic Church has provided such aspects of the representation of pen-

sive Christ in the 17–18th century. “The folk perception of such suffering, sadden God can well understand a person down on one’s look, i.e. suffering and sorrowful. Therefore, it is worth for him to pray and beg for grace”<sup>37</sup>. A. Kunczyńska-Iracka based on expressions about Christ in Distress written in Poland has concluded that Christ in Distress is considered to be a contributor for meditating the suffering of Jesus as well as a person in the folk devotion<sup>38</sup>. On the other hand, salvation of the Passion of Christ is reflected in such concept, it is revealed in the religious texts and folk surrounding: “Jesus Christ suffers physical and spiritual sufferings submissively, perceiving his mission on Earth predetermined by God’s will to die on the cross”<sup>39</sup>.

<sup>35</sup> S. Urbonienė, *Religinė liaudies...*, p. 34.

<sup>36</sup> A. Kunczyńska-Iracka, *Chrystus Frasobliwy i jego...*, p. 150.

<sup>37</sup> S. Urbonienė, *Religinė liaudies...*, p. 151.

<sup>38</sup> “It was said that Mr Jesus has been suffering because all the people have suffered earlier”, “All the people have suffered earlier, and therefore they knew that he is in distress” (A. Kunczyńska-Iracka, *Chrystus Frasobliwy i jego...*, p. 150).

<sup>39</sup> M. Vaicekuskas, *Lietuviškos katalikiškos XVI–XVIII amžiaus giesmės*, Vilnius 2005, p. 163.

## Influence of the concept of post-Tridentine sin and Sacrament of Penance

The general Council of Trent of the Catholic Church has defended the doctrine of the Sacrament of Penance, and one chapter and fifteen canons has dedicated for penance in 1551. It is stated that this sacrament is established by the Christ itself that believers can conciliate with God<sup>40</sup>, because sin, first of all, is perceived as an offence to God. The increased importance of sin and its ransom as well as the Sacrament of Penance after the Council of Trent provided more implications to the image of Christ in Distress. The results of this influence are found in the GDL only from the 17th century. The representation of pensive Christ was used in the teaching of the Catholic Church in the acknowledgement of sins; it is used to express the idea of sorrow and pensive Christ because of human sins.

The image of pensive Christ painted in the confessional is described in the visitation of Vilnius Cathedral in 1743<sup>41</sup>. This joinery work confessional stood in front of the St Charles chapel. It consisted of three parts. In the place, where a priest sat was a picture of pensive Christ, which was quite professionally painted. On one side of the penitents was the image of St Peter, performing penance, while on the other – the image of St. Mary Magdalene. Thus was formed merciful God's idea in a believer's consciousness, because both St. Peter and St. Mary Magdalene performing penance were absolved. The representation of St. Mary Magdalene performing penance was very important in the post-Tridentine art until the beginning of the 19th century. On the other hand, these images related to the spread of the piety to Christ Saviour and Redeemer. In addition, they have done a direct catechization function. In one of the sermons from the 18th century, said in the folk mission, is stated that priest in the confessional is sitting instead of Christ and becomes a spiritual doctor of the penitent<sup>42</sup>. The parallel of pensive Christ and priest in the confessional may arose because of their postures similarity. The duty of priest to cure a soul injured by sin was developed in the tractates of moral theology in the 18th century. Jakub Bartold (1656–1753), a pupil of Vilnius Jesuit novitiate and a lecturer of several Jesuit colleges, has analysed a ternary function of priest, listening to confessions – judge, doctor as well as a teacher and adviser in the work *Corona decenni* in 1752<sup>43</sup>.

A parallel of the Christ in Distress and priest in the confessional is also reflected in the history of the Christ in Distress from the Church of Roś (village). In the Church of Roś the first miracle attributed to the sculpture of the Christ in Distress took place in 1618. A woman, blind from birth, has confided dream that she will regain sight in this church. Therefore, she was taken a few miles to the Church of Roś. However, she was late for the service; only organist and beggar (old man) were in the church. The

<sup>40</sup> "Penitence" [in:] *Dictionnaire de le Spiritualité*, t. XII, Paris 1989, p. 982.

<sup>41</sup> J. Kurczewski, *Kościół zamkowy, czyli katedra wileńska w jej dziejowym, liturgicznym, architektonicznym i ekonomicznym rozwoju*, t. 2, Wilno 1910, p. 279.

<sup>42</sup> Concio de Confessione in Missionibus dicenta [in:] LVIA, f. 604, ap. 1, b. 249, l. 18v.

<sup>43</sup> A. Derdziuk, *Grzech w XVIII wieku. Nurty w polskiej teologii moralnej*, Lublin 1996, p. 53.

blind unfortunate asked an organist to invite a priest, because she wanted to make a confession. He shown her mockingly the sculpture and said: “That is sitting, confess to Him”. The woman, while kneeling before a statue, confessed her sins, has received absolution and went to the altar already sighted and without a chaperone to take a sacrament<sup>44</sup>.

For example, in 1938 during the expedition to Onuškis neighbourhood (Trakai district), a story about chapel by which beggars were praying was recorded<sup>45</sup>. The sculpture of Christ in Distress was in Dvelaičiai village (Skaisgiris neighbourhood, Joniškis district), which was considered by peoples to be the intercessor of girls. Girls unmarried and gave birth were praying by him<sup>46</sup>. After having significantly changed some moral rules in the 19th century, gave birth of a bastard in the rural community was considered to be a great shame and sin.

Identifying of the image of Christ in Distress with the reflection of sins was also taken over by the Lithuanian folk tradition. For example, Pranas Bručas (born ca 1860) from Pavinkšniai village, Smilgiai neighbourhood has decorated the churchyard with own works after the order of the parson of Smilgiai in ca 1907. Different wayside shrines with various sculptures were erected in all four his corners. Christ in Distress was erected in the one of them, which conveyed “your sins is pressing me”, St. Jurgis in the other teaching to resist against “evil” and in other wayside shrines – patrons of the parish<sup>47</sup>.

A skull of Adam is sometimes represented under foots of pensive Christ. This representation is a metaphor of the contemplation of humanity’s sins. The motif of Adam’s skull under foot of seated pensive Christ is known since the 15th century. It is not very common in the sacral art. This motif is also in the folk approach of the Christ in Distress in all his iconographic forms. A symbol of the skull is more common for us in the iconography of the crucifix. In the iconography of the Christ in Distress, it is represented under right feet or on knee of Christ as a support to hand. According to A. Kunczyńska, a motif of Adam’s skull in the iconography of the Christ in Distress in the Polish folk art is usually found in the territories in which spread the sculptures of Gothic medieval guilds<sup>48</sup>. In Lithuania, this element has been observed only in the folk sculpture. We can do the presumption that such sculptures have not survived (it is known only few Gothic sculptures representing different personages in present Lithuania). Because the motif of Adam’s skull under foot or on knee of seated Christ is not observed in the survived religious sculpture. However, folk masters do not model exact representation of the skull; it turns into the ball under the feet of Christ or the support of hand (Ill. 6). Such transformation of Adam’s skull

<sup>44</sup> D. Piramidowicz, *Cudowne wizerunki Chrystusa „z drzewa rżnięte” w dawnej diecezji wileńskiej* [in:] R. Sulewska, M. Wardzyński (ed.), *Artyści włoscy w Polsce*, Warszawa 2004, p. 602.

<sup>45</sup> *Dabartinės lietuvių kalbos žodynas*, t. 11, Vilnius: Valstybinė politinės ir mokslinės literatūros leidykla, 1978, p. 258.

<sup>46</sup> ČDM, inv. Nr. LV 161.

<sup>47</sup> LNB RS, f. 127, b. 95, l. 32.

<sup>48</sup> A. Kunczyńska, *Chrystus Frasobliwy w polskiej rzeźbie ludowej*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1960, nr 4, p. 215.



could be a result of ignorance of the meaning of all attributes of the iconographic type or because of ineptitude to carve it. Eventually, repeating the existing examples, this element is not even tried to interpret otherwise. The research in Poland has shown that people could not explain the meaning of skull in the representation of the Christ in Distress. It was not associated with Adam's person<sup>49</sup>.

A motif of Adam's skull in the iconography of the Christ in Distress can be understood as the reminder of the relationship of Adam and Christ just before the crucifixion on Golgotha Hill. "The Early Church believed that the crucifixion place of the Lord was not accidental. The first parents were laid to rest in Golgotha. That is why, the Saviour choose it as a place of his suffering and death"<sup>50</sup>. Christ in The New Testament was treated as the second, the new Adam, Redeemer of the native sin of people. Christ may retrieve the guilt of ancestor because stood alongside him as "another man" or the exact copy of the first human. According to St. Augustine, Adam and Christ is "a man and a man: a man for the death and a man for the life"<sup>51</sup>. According to estimates of the biblical chronology, Christ from Adam is separated by 4000 years.<sup>52</sup> St. Luke the Evangelist derives the genealogy of Christ from Adam through the 72 generations (Luk. 3, 23–38). "Jesus and Adam are compared to see better a connection between the human causality and a free God's gift in the Jesus Christ"<sup>53</sup>. The existence of Adam's skull in the image of the Christ in Distress is a piety' representation of the Passion of Christ.

One Polish legend tells about the Saviour sitting under the cross, who looking at the Adam's skull is contemplating about human sins<sup>54</sup>. This is a rather late interpretation. In my opinion, the attribute of Adam's skull is related to the teaching of St. Paul.



III. 6. Aco kavai village, Radviliškis district. 1770 (?). VDKM inv. No. BBN 8798. Photo by B. Buračas, 1930s

<sup>49</sup> A. Kunczyńska, *Chrystus Frasobliwy...*, p. 223.

<sup>50</sup> B. Ulevičius, *Kaukolė po kryžiumi: Adomo kapo reikšmė išganyto dramoje* [in:] G. Surdokaitė, *Pamaldumas Išganytojui Lietuvos kultūroje*, Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2008, p. 48.

<sup>51</sup> B. Ulevičius, *Kaukolė po kryžiumi...*

<sup>52</sup> J. Dupuis, *O jūs kuo mane laikote? Kristologijos įvadas*, Vilnius 2004, p. 238.

<sup>53</sup> J. Dupuis, *O jūs kuo...*, p. 237.

<sup>54</sup> T. Seweryn, *O Chrystusie Frasobliwym. Figurki – legendy – świątkarze*, Kraków 1926, p. 21.

According to him, Christ is the second Adam, who dedicating upon the cross has absolute human sins. This parallel does not relate directly to the 17–18th century's category of sin. This mentioned Polish legend is narrating about the sacrifice of the Saviour.

## Conclusions

The conception of the image of Christ in Distress was influenced by devotional literature, meditations guides and descriptions of the Passion of Christ. The conception of this image is not homogeneous; it combines several aspects. First of all, it is a generalized symbol of all the Passions of Christ. The image and representation of Christ in Distress found in rural culture reflect the medieval devotional image conception, which expresses the idea of alone and abandoned Christ, contemplating about the future suffering. Here are also incorporated feelings of loneliness, desolation and of not belonging found in the approach of Christ in Distress since the late medieval period. On the other hand, the image semantic is associated with the cult of Christ Saviour. Therefore, it is closely related to the categories of sins and penance. The tendency is also noticed to associate the image of Christ in Distress with the moment of Christ Resurrection. Sometimes, it is associated with the prefiguration of prophet Jeremiah laments for the destroyed Jerusalem. The nuances of the concept of the image depend on the context in which it is, and from a specific literary source, whereby interprets the subject of Christ in Distress. All of these categories of conception are found in the peasant culture as well. Here, the image approach is closely related to the teaching of the Catholic Church, religious literature and is little distanced from the official piety.

Folk names used to describe the sculptures of Christ in Distress expressed the Passion of Christ, distress and sadness. These are relicts of the 17–18th century culture. The changes of the religious culture which took place in the 19th – beginning of the last century have little changed the conception of this image and folk sculpture in general. The conception of the passion, ransom of sins and perception of penance was given to the image of Christ in Distress.

## Abbreviations

- ČDM – M.K. Čiurlionis National Museum of Art (Nacionalinis M.K. Čiurlionio dailės muziejus)
- LNB RS – Martynas Mažvydas National Library of Lithuania the Department of Manuscripts (Lietuvos nacionalinė M. Mažvydo bibliotekos Rankraščių skyrius)
- LNM – National Museum of Lithuania (Lietuvos nacionalinis muziejus)
- LVIA – Lithuanian State Historical Archives (Lietuvos valstybės istorijos archyvas)
- VDKM – 'Vytautas the Great' Lithuanian War Museum (Vytauto Didžiojo karo muziejus)
- ŽAM – Samogitian Musiem 'Alka' (Žemaičių muziejus „Alka“)

## Bibliography

- Dabartinės lietuvių kalbos žodynas*, t. 11, Vilnius: Valstybinė politinės ir mokslinės literatūros leidykla, 1978.
- Depuis J., *O jūs kuo mane laikote? Kristologijos įvadas*, Vilnius: Katalikų pasaulio leidiniai, 2004.
- Derdziuk A., *Grzech w XVIII wieku. Nurty w polskiej teologii moralnej*, Lublin 1996.
- Dobrzyński T., *Chrystus Frasobliwy w literaturze średniowiecznej*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1968, nr 3, p. 279–299.
- Fehlemann S., *Christus im Elend: vom Andachtsbild zum realistischen Bildokument* [in:] *Ikono-graphie: Anleitung zum Lesen Bildern*, München 1990, p. 79–96.
- Finaldi G. (ed.). *The Image of Christ*, London 2000.
- Hans Holbein: Der Ältere und die Kunst der Spätgotik*, Augsburg 1965.
- Jankevičiūtė G., *Dailė ir valstybė: dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje 1918–1940*, Kaunas 2003.
- Kruszelnicki Z., *Ze studiów nad ikonografią Chrystusa Frasobliwego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1959, nr 3–4, p. 307–328.
- Kunczyńska-Tracka A., *Chrystus Frasobliwy i jego miejsce w tradycyjnej religijności ludowej*, „Polska Sztuka Ludowa” 1980, nr 3–4, p. 143–152.
- Kunczyńska A., *Chrystus Frasobliwy w polskiej rzeźbie ludowej*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1960, nr 4, p. 211–229.
- Kurczewski J., *Kościół zamkowy, czyli katedra wileńska w jej dziejowym, liturgicznym, architektonicznym i ekonomicznym rozwoju*, t. 2, Wilno 1910.
- LNB RS, f. 127, b. 95, L. 32. Notes of the expeditions participant J. Petrulis from Art Museum of the Lithuanian SSR in 1959–1960.
- LVIA f. 604, ap. 1, b. 249. Concio de Confessione in Missionibus dicenta.
- LVIA f. 669, ap. 2, b. 241, l. 598v. The visitation act of the Aleksendravėlė Church in 1830.
- Osten G. von der, *Christus im Elend, ein niederdeutsches Andachtsbild* [in:] *Westfalen. Hefte für Geschichte Kunst und Volkskunde*, Bd. 30, Münster 1952, p. 185–197.
- “Penitence” [in:] *Dictionnaire de le Spiritualité*, t. XII, Paris 1989, p. 980–994.
- Piramidowicz D., *Cudowne wizerunki Chrystusa „z drzewa rżnięte” w dawnej diecezji wileńskiej*, [in:] R. Sulewska, M. Wardzyński (red.), *Artyści włoscy w Polsce*, Warszawa 2004, p. 597–607.
- Romer E., *Oracja Wielkanocna, „Wisła”* 1897, t. 11, p. 340.
- Rozmyślania dominikańskie*, wyd. i oprac. K. Górski i W. Kuraszkiewicz; oprac. ikonogr. Z. Roza-now; wstęp komparatyst. T. Dobrzyński, t. 1, Wrocław 1965.
- Schuler E.A., *Die Musik der Osterfeiern, Osterspiele und Passionen des Mittelalters*, Kassel 1951.
- Seweryn T., *O Chrystusie Frasobliwym. Figurki – legendy – świątkarze*, Kraków 1926.
- Surdokaitė G., *Balninkų Rūpintojėlio skulptūra*, „Menotyra” 2008, nr 3, p. 1–7.
- Surdokaitė G., *O znaczeniu pewnego wizerunku w życiu religijnym i sztuce: Chrystus Frasobliwy – jego funkcja i miejsce*, „Zarządzanie w Kulturze” 2013, nr 14, z. 2, p. 121–138.
- Surdokaitė G., *Rūpintojėlio kultas Lietuvoje* [in:] *Vilniaus dailės akademijos darbai*, t. 54: *LDK Sakralinė dailė: atodangos ir naujieji kontekstai*, sudarytoja R. Janonienė, Vilnius 2008, p. 173–182.
- Surdokaitė G., *Rūpintojėlio pirmavaizdžio problema* [in:] *Vilniaus dailės akademijos darbai*, Vilnius 2004, t. 35: M. Iršėnas, G. Surdokaitė (eds.), *Pirmavaizdis ir kartotė: vaizdinių transformacijos tyrimai*, 2004, p. 99–111.
- Surdokaitė G., *Susimąšiusio Kristaus atvaizdas XVII–XVIII a. LDK bažnyčiose: paskirtis ir paplitimas*, „Menotyra” 2005, nr 2, p. 23–29.
- Surdokaitė G., *Susimąšiusio Kristaus atvaizdo paskirtis*, „Menotyra” 2010, nr 1, p. 51–64.
- Ulevičius B., *Kaukolė po kryžiumi: Adomo kapo reikšmė išganyto dramoje* [in:] *Pamalumas Išganytoju Lietuvos kultūroje*, Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2008, p. 47–59.

- Urbonienė S., *Religinė liaudies skulptūra Lietuvos kaimo kultūroje (XIX a. II pusė – XX a. I pusė)*: Doctoral dissertation, Vilnius 2009.
- Vaicekauskas M., *Lietuviškos katalikiškos XVI–XVIII amžiaus giesmės*, Vilnius 2005.
- VDKM S 111105. Chronologia erectionis et foundationis konventus et custodiae Vilmensis ADS: < ... > conscripta que per A. R. P. Thomam Digon praedicator generalem Patrem provinciae ac chronologum sub officio A. V. P. Stephani Romanovicz custodis ac gardiani Vilnen: Anno Dñi 1668.
- Zowczak M., *Biblia ludowa: Interpretacje wątków biblijnych w kulturze ludowej*, Wrocław 2000.
- Zrzelski J., *Bolesław albo Krol Bolesci < ... > Podany W. X. Jana Zrzelskiego Soc: Jesu. Ná ten czás Rektora Collegium Mińskiego*, W Wilnie w Drukárni J K. M. Akadémickiey Soc: Jesu. Roku 1740.
- Сурдокайте Г., *Иконография, распространение, назначение образа Спаса Полуночного в XVII–XX вв. в Великом Княжестве Литовском и Литве* [in:] *Древнерусская скульптура*, т. 6: *Проблемы иконографии*, вып. I, Москва 2009, p. 50–66, 168–169.
- Сурдокайте Г., *Иконография Спаса Полуночного в Литве*, *Деревянная культурная скульптура: Проблемы хранения, изучения, реставрации*, Москва 2011, p. 210–225.



Ewa Kocój

# PAMIĘĆ I TOŻSAMOŚĆ. ZABYTKI KULTURY MATERIALNEJ Z LISTY ŚWIATOWEGO DZIEDZICTWA UNESCO W RUMUNII (KRÓTKA PREZENTACJA TEMATU)

**SŁOWA KLUCZE:** dziedzictwo materialne, UNESCO, Rumunia, cerkwie prawosławne, twierdze dackie, zabytkowe miasta, twierdze obronne, tożsamość, pamięć zbiorowa

**KEY WORDS:** tangible heritage, UNESCO, Romania, Orthodox churches, Dacian fortresses, historic cities, defensive fortresses, identity, collective memory

Abstract

## MEMORY AND IDENTITY. TANGIBLE CULTURAL HERITAGE FROM THE UNESCO WORLD HERITAGE LIST IN ROMANIA (A SHORT PRESENTATION)

In recent years the Romanian cultural heritage has been gaining more and more interest from European scholars. It is understandable, since the turn of the 20th and 21st century is regarded as the moment of the explosion of interest in the subject of heritage and collective memory. Romania, which in the time of Communist regime was a “stronghold” on the border of the East and West, can still boast unknown and unresearched monuments, which provide a lot of new information on Byzantine and post-Byzantine culture, as well as on the cultures of ethnic and religious minorities living in this country.

This article presents the characteristics of cultural heritage management in Romania, as well as the most important institutions dealing with this. Tangible cultural heritage listed as UNESCO World Heritage Sites are presented, e.g. the painted orthodox churches and monasteries of Bukovina, the wooden churches of Maramure, the Dacian Fortresses of the Orăștie Mountains, and the fortified churches in Transylvania. The discourse around these monuments in the Romanian culture is also briefly commented on. It revolves around the ancient settlement myth referring to the Dacian heritage, the orthodox faith understood as fidelity to original Christianity and, gradually, the multicultural heritage of other ethnicities so strongly inhabiting the Romanian territory. It shows that Romania, just like other European countries, has the need to present its history through tangible heritage and emphasizing the Dacian-Roman and Orthodox identity, as well as the need to create new narrative and new post-communist countenance, with a clearly emphasized aspect of a multicultural country inhabited by various ethnicities and religions.



Dziedzictwo kulturowe Rumunii od kilku lat budzi coraz większe zainteresowanie wśród badaczy tej problematyki w Europie. Nie ma w tym nic dziwnego, ponieważ z jednej strony przełom wieku XX i XXI uznawany jest za moment eksplozji zainteresowania tematyką dziedzictwa i pamięci zbiorowej, z drugiej – Rumunia, stanowiąca w czasach komunistycznej dyktatury swoistą „obwarowaną twierdzą” położoną na styku kultury świata Zachodu i Wschodu – posiada na swoim terenie wciąż mało znane i zbadane zabytki, dostarczające jednak wielu nowych informacji na temat kultury bizantyńskiej i postbizantyńskiej, a także kultury mniejszości etnicznych i religijnych żyjących na jej terenach. Mimo że w czasach rządów Nicolae Ceaușescu prowadzona była w tym kraju przemyślana polityka kulturalna mająca na celu programowe niszczenie materialnego i duchowego dziedzictwa tego regionu Europy, znaczna część rumuńskich naukowców, w takim stopniu, w jakim było to w komunistycznym reżimie możliwe, zabiegała o jego ochronę. Architektura i sztuka rumuńska oraz kultura duchowa wyszły jednak z okresu komunizmu ogromnie zubożone, tracąc wiele bezcennych, nierzadko sięgających czasów średniowiecza, zabytków. Część dziedzictwa materialnego do dziś pozostaje także nieopisana i nieodnowiona, a nawet niszczone w prowincjach odległych od stolicy, gdzie trudniej o rzetelne badania i brak specjalistycznych instytucji starających się o fundusze krajowe lub unijne na odnowę zabytków.

Po upadku reżimu komunistycznego Rumuni rozpoczęli też przez specyficzne symbole kształtowanie swoistej pamięci zbiorowej dotyczącej okresu komunistycznego i związanej z nim utraty wielu zabytków dziedzictwa kulturowego. Symbolem okresu komunizmu i związanego z nim niszczenia dorobku kulturowego stał się dla współczesnych Rumunów nieistniejący już monaster w Văcărești w Bukareszcie, wcześniej jeden z największych zabytków historycznych tego kraju i jedna z największych prawosławnych świątyń regionu Europy Środkowo-Wschodniej. Wybudowany w słynnym stylu brynkoweńskim w latach 1716–1736 przez hospodara Mikołaja Mavrocordatos (1680–1730) i jego syna Konstantyna (1711–1769), został zburzony w roku 1984, w czasach praktycznej realizacji obłąkańczej polityki Nicolae Ceaușescu (1918–1989), polegającej m.in. na niszczeniu starych zabytków religijnych kraju<sup>1</sup>. Można wysunąć wniosek, że poprzez przywołanie tego symbolu Rumuni rozpoczęli w kraju publiczną debatę dotyczącą dziedzictwa kulturowego<sup>2</sup>. Zarówno w mediach, nowych mediach, jak i świecie nauki odbyło się wiele dyskusji dotyczących wielkich symboli narodowego dziedzictwa. Były one wsparte praktycznymi działaniami w kulturze, mającymi na celu zwrócenie uwagi społeczeństwa rumuńskiego na niszczone podczas komunizmu dobytek materialny. Jednym z takich działań było m.in. przygotowanie specjalnej wystawy w Narodowym Muzeum Sztuki Rumunii (*Muzeul Național de Artă al României*) w Bukareszcie, na której znalazły się eksponaty-ruiny monasteru Văcărești<sup>3</sup> oraz poświęcenie okresowi komunizmu

<sup>1</sup> G. Leahu, *Distrugerea mănăstirii Văcărești*, București 1996; *Mănăstirii Văcărești* <http://www.crestinortodox.ro/biserici-manastiri/manastirea-vacaresti-87587.html> [odczyt: 2.09.2013].

<sup>2</sup> G. Cârstea, *The Văcărești Monastery, between reconstruction and oblivion*, [http://www.masonicforum.ro/?cmd=displaystory&story\\_id=508&format=html](http://www.masonicforum.ro/?cmd=displaystory&story_id=508&format=html) [odczyt: 3.04.2014].

<sup>3</sup> *Muzeul Național de Artă al României, Galeria Națională – Lapidariu*, <http://www.mnar.arts.ro/Lapidariu> [odczyt: 6.03.2014].

specjalnej stałej wystawy pt. *Zaraza* w Narodowym Muzeum Chłopa Rumuńskiego (*Muzeul Național al Țaranului Român*), na której znalazły się m.in. zdjęcia ruin materialnego dziedzictwa kulturowego.

Od lat dziewięćdziesiątych XX wieku i upadku komunizmu w tym kraju Rumuni podjęli wiele działań na rzecz opisu, zabezpieczenia i odnowienia materialnego dziedzictwa kultury<sup>4</sup>. Już w roku 1990 Rumunia dekretem nr 187/1990 podpisała konwencję UNESCO (Paryż 1972) o ochronie światowego dziedzictwa kulturowego i naturalnego, która dała narzędzia do opisu, odnowy, a przede wszystkich rewitalizacji oraz ochrony zniszczonych w czasach komunizmu zabytków. W kolejnych latach rząd rumuński przyjął nowe uchwały prawne dotyczące tematyki dziedzictwa – w roku 1993 *Konwencję dotyczącą środków zmierzających do zakazu i zapobiegania nielegalnemu przywozowi, wywozowi i przenoszeniu własności dóbr kultury* (Paryż 1970), ważną ze względu na to, że wiele zabytków kultury (w tym przede wszystkim dzieł sztuki religijnej) nie było dotychczas wystarczająco ochronianych i ulegało grabieżom handlarzy. W roku 2005 Rumunia dołączyła pod względem prawnym do krajów przestrzegających *Konwencji UNESCO o ochronie niematerialnego dziedzictwa kulturowego* (Paryż 2003), bardzo szybko starając się opisać i uporządkować wciąż jeszcze zachowane na jej terenie, a w praktyce nawet rzadko spotykane poza nim, tradycyjne zwyczaje i obrzędy<sup>5</sup>. Była to ważna decyzja, ponieważ Rumuni mający ambiwalentny stosunek do kultury ludowej, nadmiernie gloryfikowanej w czasach reżimu Ceaușecu, mimo wszystko są bardzo przywiązani do tradycji ludowych, które stanowią wciąż dla części społeczeństwa zamieszkującego tereny wiejskie lub wywodzącego się z kultury ludowej powód do dumy, określają ich tożsamość i są żywe w cyklu obrzędowym rocznym i rodzinnym. W tym samym roku rząd rumuński podpisał *Konwencję UNESCO w sprawie ochrony i promowania różnorodności form wyrazu kulturowego* (Paryż 2005), a w roku 2007 przyjęto w Rumunii międzynarodową *Konwencję o ochronie podwodnego dziedzictwa kulturowego*, uchwaloną przez UNESCO w roku 2001<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Romania, <http://whc.unesco.org/en/statesparties/ro> [odczyt: 2.09.2013]; L. Miu, E. Badea, *Research form conservation and restoration of movable cultural heritage. Advanced techniques leather and parchment. The Romanian case*, [http://exchange.kumid.eu/pdf/miu\\_and\\_badea.pdf](http://exchange.kumid.eu/pdf/miu_and_badea.pdf) [odczyt: 1.05.2013].

<sup>5</sup> Szerzej na temat dziedzictwa niematerialnego w Rumunii zob. E. Kocój, *Pamięć starych wieków. Symbolika czasu w rumuńskim kalendarzu prawosławnym*, Kraków 2013; E. Kocój, *The Romanian ritual of călușari – between an obsolete meaning and a preserved structure*, „Anthropos” 2013, nr 108(2), s. 565–575; E. Kocój, *Zapomniane dziedzictwo, czyli o ludowych nazwach miesięcy okresu jesiennie-zimowego w Rumunii*, „Zarządzanie w Kulturze” 2013, nr 14, z. 3, s. 263–279 [Lista B MNiSW, nr 1739, ISBN 978-83-233-3084-4]; E. Kocój, *Rumuński rytuał călușari – między zapomnieniem sensu a przetrwaniem struktury* [w:] J. Hajduk-Nijakowska (red.), *Praktykowanie tradycji w społeczeństwach posttradycyjnych*, seria PTL „Archiwum Etnograficzne” 2014, t. 54, s. 248–262; E. Kocój, *Koniki w obrzędowości dorocznej w rumuńskiej tradycji ludowej* [w:] A. Szoka (red.), *Świat Łajkonika. Konik na świecie*, Kraków 2014, s. 154–166.

<sup>6</sup> *Patrimoniului – prezențe românești pe listele Patrimoniului Mondial material și imaterial*, <http://www.mae.ro/node/1614> [odczyt: 1.05.2014].



Nad założeniami, zabytkami i ochroną dziedzictwa kulturowego w Rumunii zaczęły także czuwać specjalnie powołane przez władze instytucje o różnym statusie prawnym, w tym państwowe, trzeciego sektora i prywatne. Najwyższą moc prawną w zakresie dziedzictwa kulturowego posiada Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego (*Ministerulul Culturii și Patrimoniului National*), powstałe w roku 2010 dzięki reorganizacji uprzednio działającego Ministerstwa Kultury, Wyznań i Dziedzictwa Narodowego<sup>7</sup>. Do jego misji należy dbałość o dziedzictwo kulturowe Rumunii, w tym m.in. uchwalenie aktów prawnych dotyczących dziedzictwa, sporządzenie wykazów dziedzictwa materialnego i niematerialnego, ochrona i wsparcie finansowe zabytków dziedzictwa kulturowego (m.in. przez ustanowienie finansowania projektów priorytetowych), powoływanie komisji zajmujących się dziedzictwem oraz organizacja działalności komisji narodowych związanych z muzeami i wystawami<sup>8</sup>. Działania ministerialne na rzecz dziedzictwa są wspierane przez wiele instytucji wspomagających, m.in. Narodowy Instytut Dziedzictwa (*Institutul Național al Patrimoniului*) powstały w roku 2011, do którego zadań należy m.in. dysponowanie środkami na badania, ekspertyzy i odnowę zabytków kulturowych kraju, wspieranie i proponowanie ministerstwu projektów związanych z odnową i rewitalizacją obiektów, proponowanie aktów ustawodawczych w zakresie dziedzictwa<sup>9</sup>. W jego strukturach działa też instytut CIMEC, który powstał w roku 2011 dzięki restrukturyzacji byłego Instytutu Pamięci Kulturowej (*Institutul de Memorie Culturală*), zajmujący się m.in. gromadzeniem, przetwarzaniem, przechowywaniem i rozpowszechnianiem informacji dotyczących ruchomego i nieruchomego dziedzictwa kulturowego, teatrem repertuarowym, wspomaganie instytucji kultury i osób prywatnych w prowadzeniu działań w dziedzinie kultury, administrowaniem krajowych baz danych narodowego dziedzictwa, koordynowaniem działań na rzecz dokumentacji dziedzictwa oraz publikacją wydawnictw tradycyjnych i cyfrowych w tym zakresie<sup>10</sup>. Działania te wspierają też instytucje samorządowe poszczególnych regionów, m.in. popularne kulturowe centra okręgowe działające w miastach na terenie całego kraju. Wspierają je też władze wszystkich Kościołów uznawanych prawnie w Rumunii, które dzięki funduszom międzynarodowym, rządowym i prywatnym angażują się w renowację i badania naukowe nad dziedzictwem sakralnym kraju.

Przeglądając spis najbardziej reprezentatywnych zabytków, warto zauważyć, co zostało na nim umieszczone i jaki dyskurs przyświeca dziedzictwu kulturowemu znajdującemu się na Liście UNESCO w Rumunii. Dyskusja nad dziedzictwem kulturowym rozpoczęta w latach dziewięćdziesiątych XX wieku, a także dokonujące się pod

<sup>7</sup> *Hotărâre nr. 90 din 10/02/2010, privind organizarea și funcționarea Ministerului Culturii și Patrimoniului National*, <http://mail.cultura.ro/cultura/uploads/files/HG-90-2010-MCPN.pdf> [odczyt: 10.02.2014].

<sup>8</sup> *Ministerul Culturii*, <http://www.cultura.ro/> [odczyt: 4.06.2014].

<sup>9</sup> *Institutul Național al Patrimoniului*, <http://patrimoniul.gov.ro/> [odczyt: 10.06.2014]; *HOTĂRÂRE nr. 593 din 8 iunie 2011 privind organizarea și funcționarea Institutului Național al Patrimoniului*, <http://patrimoniul.gov.ro/hg-593> [odczyt: 10.06.2014].

<sup>10</sup> *CIMEC*, <http://www.cimec.ro/DespreCIMEC/Scurta-Prezentare.html> [odczyt: 10.06.2014].

jej wpływem wpisy zabytków na Listę Materialnego Dziedzictwa UNESCO pokazują nam bowiem ważny z punktu widzenia tej problematyki dyskurs wokół tożsamości i pamięci zbiorowej, jaki wzorem innych krajów europejskich oraz pozaeuropejskich nie ominął także Rumunii. Wiadomo bowiem, że dziedzictwo i to, co uznajemy za dziedzictwo (jeśli w ogóle takie zjawisko istnieje, a nie jest jedynie konstruktem pewnej grupy społecznej powstałym w danym czasie), nie jest pojęciem niewinnym, a jego dyskursy są uzależnione od polityki danego czasu i obszaru. Zwracał uwagę na ten problem w ostatnim czasie Krzysztof Kowalski, który podkreślał, że termin dziedzictwo kulturowe i związane z nim działania oraz konotacje pojawiły się niespodziewanie, zyskując ogromną popularność. Stały się także narzędziem reinterpretacji przeszłości, nierzadko zależnym od partykularnych interesów grup społecznych<sup>11</sup>.

Do roku 2014 na reprezentatywnej Liście Światowego Dziedzictwa Kulturowego UNESCO znalazło się siedem grup zabytków materialnych, w tym jeden naturalny (przyrodniczy), stanowiący jednak także specyficzny region wielokulturowy, o ciekawych, wciąż jeszcze zachowanych zabytkach kultury materialnej i tradycjach ludowych. Rumuni rozpoczęli wpisywanie zabytków materialnego dziedzictwa od malowanych cerkwi i monasterów Mołdawii, znajdujących się w północno-wschodniej części kraju, zwanej Bukowiną Południową. Nie ma w tym nic dziwnego, ponieważ świątynie te stanowią unikatowy kompleks budowli pochodzących z czasów późnego średniowiecza, fundowanych przez najwybitniejszych gospodarów mołdawskich, zasłużonych w polityce, religii i kulturze. Spośród kilkudziesięciu ufundowanych w wiekach XV–XVI świątyń<sup>12</sup> na listę UNESCO wpisano w roku 1993 osiem zabytków znajdujących się w małych wioskach mołdawskich. Należą do nich trzy cerkwie pochodzące z czasów wojewody Stefana Wielkiego (1457–1504): cerkiew Podwyższenia Krzyża Świętego (*Biserica Înălțarea Sfântei Cruce*) w **Pătrăuți**, fundacja hospodara z roku 1487, pokryta polichromią w I połowie XVI wieku<sup>13</sup>; cerkiew św. Jerzego (*Biserica Sfântul Gheorghe*) w **Voroneț** z roku 1488, pokryta polichromią wewnętrzną w 1498 roku, a zewnętrzną w czasach Piotra Rareșu oraz cerkiew Ścięcia Głowy św. Jana Chrzciciela (*Biserica Taierea capului Sfântului Ioan Botezătorul*) w **Arbore**, fundacja logofeta Luca Arbore z roku 1502, pokryta polichromią wewnętrzną w latach 1502–1504, a zewnętrzną przez mistrza Dragoșu Comana w roku 1541<sup>14</sup>. Kolejne cerkwie wpisane na listę zabytków UNESCO pochodzą z czasów hospodara Piotra Rareșu (1527–1538 i 1541–1546), wielkiego mecenasa kultury mołdawskiej. Dwie z nich to fundacje samego hospodara: cerkiew Zwiastowania Bugurodzicy (*Biserica Buna Vestire Maicii Domnului*) w **Vatra Moldoviței**,

<sup>11</sup> Szerzej na ten temat: K. Kowalski, *O istocie dziedzictwa europejskiego – rozważania*, Kraków 2013, *passim*.

<sup>12</sup> Szerzej na ten temat: I. Crăciunaș Suceveanul, *Bisericile cu pictură exterioară din Moldova (I)*, „Mitropolia Moldovei și Suceavei” 1969, nr 7–9, s. 406–444; I. Crăciunaș Suceveanul, *Bisericile cu pictură exterioară păstrată parțial, Bisericile cu pictură exterioară din Moldova (II)*, „Mitropolia Moldovei și Suceavei” 1970, nr 3–6, s. 133–153; E. Kocój, *Świątynie, postacie, ikony. Malowane cerkwie i monastery Bukowiny Południowej w wyobrażeniach rumuńskich*, Kraków 2006, s. 47–49.

<sup>13</sup> G. Herea, P. Palamar, *Pătrăuți*, Suceava 2011, s. 19.

<sup>14</sup> V. Drăguț, *Dragoș Coman – le maître des fresques d’Arbore*, București 1968.

ufundowana tuż obok starego miejsca kultu religijnego przez hospodara Piotra Rareșu w roku 1532 i pokryta polichromią w 1537 oraz cerkiew św. Mikołaja (*Biserica Sfântul Nicolae*) w **Probota**, fundacja Piotra Rareșu z roku 1530, pokryta polichromią w I połowie XVI wieku<sup>15</sup>. Trzecia cerkiew – cerkiew Zaśnięcia Bogurodzicy (*Biserica Adormirea Maicii Domnului*) w **Humor** – stanowi fundację logofeta Toadera Bubuioga z roku 1530; została pokryta polichromią w 1541 roku przez malarza Tomę z Suczawy wraz z ekipą.

Z XVI wieku na liście UNESCO znalazły się jeszcze dwie cerkwie: św. Jerzego (*Biserica Sfântul Gheorghe*) w **Suczawie**, wybudowana w latach 1514–1522 jako katedra metropolitalna przez hospodara Bogdana III (1504–1517) i jego syna Ștefăniță Vodă (1517–1527), pokryta polichromią wewnętrzną i zewnętrzną w tym samym czasie. W roku 2010 do grupy tych zabytków dołączyła cerkiew monastynu Zmartwychwstania Pańskiego (*Biserica Invierea Domnului*) w **Sucevița**, fundacja słynnego rodu Mohyłów z końca XVI wieku, pokryta polichromią w roku 1601<sup>16</sup>.

Malowane cerkwie i monastypy z terenów dzisiejszej tzw. Bukowiny Południowej zaliczane są zarówno przez badaczy, jak i samych Rumunów do najważniejszych i najbardziej reprezentatywnych zabytków sztuki mołdawskiej. Wyjątkowość tych budowli wiąże się z jednej strony z tym, że stanowią przemyślany kompleks budowli architektonicznych, stylistycznych i ikonograficznych sztuki Kościoła wschodniego z XV–XVII wieku, wyróżniający się kilkoma charakterystycznymi cechami. Należą do nich: m.in. typ cerkwi, która wybudowana jest na podłużnym, prostokątnym planie, przeważnie dwu- lub trójdzielnym z jedną absydą lub też – częściej – trójabsydową (trójkonchową) oraz charakterystyczną kopułą przechodzącą w wieżę. Całość budowli orientowana jest na wschód<sup>17</sup>. Poszczególne części świątyni składają się zazwyczaj z: absydy ołtarzowej; nawy, najczęściej o kształcie prostokąta, często otoczonej też dwiema bocznymi absydami, oraz przednawia o kształcie prostokąta lub kwadratu. Cerkwie wyróżnia też: specyficzny układ sklepień mołdawskich, utworzonych z kopuł na pendentywach; wysoki, stromy, czterospadowy dach, zwieńczony wieżą, usytuowaną najczęściej nad nawą, często nakryty w części osobnym dachem (tzw. dach z przedziałem), oraz specjalne elementy dekoracyjne utworzone przez nisze lub wnęki w absydach albo okalające całą cerkiew, profilowane portale i okna<sup>18</sup>. Specyficznym walorem, który zadecydował także o wpisaniu świątyni na listę UNESCO, jest system dekoracji ścian, przede wszystkim zewnętrznych, two-

<sup>15</sup> V. Pușcașu, *Actul de ctitorie ca fenomen istoric în Țara Românească și Moldova până la sfârșitul secolului al XVIII-lea*, București 2001, s. 343.

<sup>16</sup> V. Brătulescu, *Pictura Suceviței și datarea ei*, „Mitropolia Moldovei și Sucevei” 1964, nr 5–6, s. 206–228.

<sup>17</sup> W. Podlacha, *Malowidła ścienne w cerkwiach Bukowiny*, Lwów 1912, s. 22; T. Chrzanowski, *Sztuka Mołdawii* [w:] R. Brykowski, T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Sztuka Rumunii*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1979, s. 68–97.

<sup>18</sup> G. Bałș, *Inceputurile arhitecturii bisericești din Moldova. Discurs cu răspus de Al. Lapedatu*, Cultură Națională, Academia Română, Discursuri de recepțiune, București 1924; G. Bałș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, București 1926; G. Bałș, *Bisericile și mănăstirile moldovenești din veacul al XVI-lea*, București 1928; T. Chrzanowski, dz. cyt., s. 72–73.

rzący polichromię pokrywającą z zewnątrz całe cerkwie. Freski zewnętrzne obrazują skomplikowane i głębokie przesłanie teologiczne prawosławia, nawiązujące do kanonu biblijnego, nauczania ojców Kościoła, apokryfu żydowskiego i chrześcijańskiego oraz liturgicznych tekstów ortodoksji, hagiografii i eschatologii. Powoduje to, że program ikonograficzny tych świątyń, sporadycznie częściowo wykorzystywany w innych regionach prawosławia, jest unikatowy w skali światowej.

Wpisanie malowanych świątyń Bukowiny Południowej na listę zabytków UNESCO ma także związek ze specyficznym dyskursem, jaki w XX wieku utworzył się wokół nich. Są jednym z dowodów ciągłości państwowości księstw rumuńskich, walki najwybitniejszych gospodarów mołdawskich z wrogami zewnętrznymi zagrażającymi księstwu (m.in. Turkami, Tatarami, Polakami), jednym z najstarszych dowodów ciągłości chrześcijaństwa, które miało pojawić się na obecnych terenach rumuńskich już w II wieku naszej ery oraz wierności ortodoksji zagrożonej w czasie budowy świątyń przez inne wyznania rozprzestrzeniające się na ziemiach rumuńskich – islam, katolicyzm, judaizm, protestantyzm czy Kościół ormiański. Specyficzna mitologia narosła wokół zabytków pokazuje największych bohaterów zbiorowości w kulturze rumuńskiej, a także, kto w ciągu wieków był w niej *swoim i obcym*<sup>19</sup>.

Drugą grupą zabytków wpisanych na światową listę UNESCO w roku 1993, związanych z kręgiem dziedzictwa prawosławia, jest kompleks monastyczny Hurezi, znajdujący się w regionie Vâlcea, ufundowany w latach 1690–1693 przez hospodara Konstantyna Brâncoveanu (1654–1714). W skład kompleksu wchodzi cerkiew Świętych Imperatorów Konstantyna i jego matki Heleny (*Sfinții Împărați Constantin și mama sa Elena*). Została wybudowana przez mistrza Manea wraz z pomocnikami Istrate, Vucașina Caragea, Badea i Apostoła<sup>20</sup>. Polichromię wykonał w latach 1692–1694 roku zespół malarzy, w którego skład wchodził Grek: Constantin i Ioan, a także malarze miejscowi: Andrei, Stan, Neagoe i Ichim<sup>21</sup>. Polichromia przedstawia najważniejsze sceny teologii prawosławnej, a także oryginalne, sporych rozmiarów portrety władców fundatorów z rodziny Brâncoveanu, Besarabów i Cantacuzinów. W środku cerkwi znajduje się drewniany ikonostas, fundacja gospodarowej Marii Brâncoveanu (?– zm. 1729). Do kompleksu monastycznego zaliczane są także: cerkiew szpitalna Zaśnięcia Matki Bożej (*Biserica Bolniță Adormirea Maicii Domnului*), fundacja gospodrowej Marii z lat 1696–1699; skit Świętych Apostołów (*Schitul Sfinților Apostoli*), wybudowany w roku 1698 i wymalowany wewnątrz przez hierodiakona Josifa oraz Iona; skit św. Stefana (*Schitul Sfântul Ștefan*) ufundowany w 1703 roku, fundacja Konstantyna Brâncoveanu wraz z rodziną, pokryty polichromią przez malarzy Ianache, Istrate i Hranite, oraz cerkiew Świętych Aniołów (*Biserica Sfinții Îngeri*), ufundowana w roku 1700 i pokryta polichromią w 1757 z polecenia

<sup>19</sup> E. Kocój, dz. cyt., *passim*.

<sup>20</sup> C. Popa, *Monumente medievale din Oltenia*, București 2011, s. 133.

<sup>21</sup> N. Iorga, *Hârtii din Arhiva Mănăstirii Hurezului precum și din a Protopopiei Argeșului și a altor neamuri găsite în casele proprietății din Brîncoveni*, Studii și documente cu privire la istoria românilor XIV, București 1907, s. 4, <http://www.unibuc.ro/CLASSICA/hurezu/cuprins.htm> [odczyt: 10.05.2014].



starca Dionizego Bălăcescu<sup>22</sup>. Kryteria, które zadecydowały o wpisie obiektu na listę UNESCO, związane są z uznaniem go za jeden z najważniejszych zabytków monastycznych wzniesionych w południowo-wschodniej Europie w końcu XVII wieku, przykład słynnego artystycznego stylu brynkowieńskiego, a także wielkie centrum kultury ze słynną biblioteką i szkołą malarską istniejącą przy monasterze w XVIII wieku<sup>23</sup>. Są one też świadectwem skomplikowanych losów księstwa wołoskiego i relacji/zależności od imperium osmańskiego. Przypominają czasy zniewolenia księstw i śmierci władcy fundatora, który został podstępem sprowadzony do Konstantynopola i tam wraz z bliskimi skazany na męczeńską śmierć z powodu sojuszu z Rosją, z rozkazu sułtana Ahmada III. Rumuńska cerkiew wpisała go w poczet świętych w roku 1992<sup>24</sup>, uznając za męczennika, który w obliczu zagrożenia życia odmówił przejścia na islam, a także za wielkiego mecenasa sztuki sakralnej, fundatora licznych zabytków i artefaktów religijnych w wieku XVIII.

Szczególną wartość w poszukiwaniu swojego rodowodu mają też dla Rumunów wpisane w roku 1999 na listę UNESCO antyczne dackie twierdze w górach Orăștie (*Fortărețe antice dacice din munții Orăștie*), znajdujące się na obszarze 150 km<sup>2</sup> w okręgu Hunedoara i Alba. Część z nich została odkryta na początku XIX wieku, kiedy pod wpływem nasilonych idei jedności narodowej opartej na dackich korzeniach Rumunów<sup>25</sup>, dzięki staraniom rządu Austrii rozpoczęto poszukiwania starożytnej stolicy Daków – miasta Sarmizegetusa<sup>26</sup>. Badania te kontynuowano następnie w I połowie XX wieku, dążąc do odnalezienia artefaktów dackich, mogących przyczynić się do ugruntowania mitu założycielskiego narodu rumuńskiego. Odwołują się one wyraźnie do następujących wydarzeń: rzymskiego pochodzenia Rumunów, istnienia w starożytności państwa Daków oraz do postaci Decebała – króla Daków, zjednoczyciela plemion dackich i wielkiego wojownika zdolnego sprzeciwić się rzymskim cesarzom. Dzięki badaniom archeologicznym odkryto sześć twierdz; najważniejsza z nich to Sarmizegetusa Regia, forteca znajdująca się na wysokości 1200 m n.p.m. w miejscowości Grădiștea de Munte, uznawana za stolicę księstwa Daków, centrum strategiczne władzy i miejsce kultu religijnego z zachowanymi do dziś sanktuariami. Prawdopodobnie powstała ona za rządów dackiego władcy Burebisty (I wiek p.n.e.) i została zniszczona w 106 roku n.e. w czasach wojny ostatniego króla Daków – De-

<sup>22</sup> *Catalog bisericii horezene*, (b.a.), Horezu 2012, s. 4–29.

<sup>23</sup> *Mănăstirea Horezu*, <http://www.cimec.ro/Monumente/UNESCO/UNESCOro/Album/Horezu/Horezu/Horezu.htm> [odczyt: 23.05.2014].

<sup>24</sup> J. Charkiewicz, E. Kocój, *Święci rumuńscy*, Hajnówka 2012, s. 109–114.

<sup>25</sup> Szerzej na temat historiografii rumuńskiej i narodzin nowego paradygmatu kulturowego w XIX wieku zob. m.in.: L. Boia, *Rumuni – świadomość, mity, historia*, tłum. K. Jurczak, Kraków 2003; K. Jurczak, *Dylematy zmiany. Pisarze rumuńscy XIX wieku wobec ideologii zachowawczej. Studium przypadku*, Kraków 2012.

<sup>26</sup> *Cetatea Sarmizegetusa*, <http://www.cetateasarmizegetusa.ro/istoric.html> [odczyt: 29.05.2014]; *Cetățile Dacice din Munții Orăștiei. Anul înscrierii 1999, COD 906*, <http://patrimoniului.gov.ro/ro/monumente-istorice/lista-patrimoniului-mondial-unesco/17-monumente-istorice/unesco/92-cetatile-dacice-din-muntii-orastiei> [odczyt: 3.07.2014]; Ł. Galusek, M. Jurecki, *Rumunia. Przestrzeń, sztuka, kultura*, Olszanica 2008, s. 18.

cebala (87–106) z Rzymianami<sup>27</sup>. Pozostałe fortece pochodzą najprawdopodobniej z I wieku p.n.e – I wieku n.e. i zostały wybudowane w wysokich górach jako miejsca obrony rzymskiej<sup>28</sup>. Należy do nich *Cetatea Lunca* – *Piatra Roşie*, leżąca na terenie wsi Bosorod na wysokości 832 m n.p.m., działająca od I wieku p.n.e. do I wieku n.e. i uznawana za ostatni bastion obronny Daków. Miasto to było otoczone podwójnymi murami obronnymi: zewnętrznym – mocniejszym, większym, zbudowanym z kamiennych bloków, z 5 wieżami obronnymi, i wewnętrznym – mniejszym i zbudowanym z kamienia, drewna oraz ziemi. Wewnątrz miasta znajdują się ruiny budynków wojskowych, gospodarczych i domostw, a także kamiennego sanktuarium. Kolejne dwie twierdze są na terenie miejscowości Costeşti, a mianowicie: Costeşti-Blidaru, położona na wysokości 750 m n.p.m., w przeszłości obwarowana potężnymi murami obronnymi i wieżami, oraz Costeşti-Cetăţuie, położona na wysokości 514 m n.p.m., prawdopodobnie najstarsza z twierdz. Ostatnie dwie twierdze – Căpâlna i Băniţa są najmniej zbadane<sup>29</sup>. Obecnie badania nad twierdzami dackimi znajdują się w fazie pogłębiania i są koordynowane przez Muzeum Cywilizacji Dackiej i Rumuńskiej w Dewie (*Muzeul Civilizaţiei Dacice şi Române Deva*)<sup>30</sup>. Twierdze stanowią przemyślany system budowli obronnych, położonych na szczytach gór, z wyodrębnionymi dodatkowo wieżami obserwacyjnymi. W ich budowie posługiwano się specyficznym stylem, nazwanym przez badaczy rumuńskich od XIX wieku *murus dacicus*, wykorzystującym elementy helleńskie, celtyckie, przetwarzane lokalnie. Cechą charakterystyczną tego stylu jest podwójny mur zewnętrzny i okładziny, wykonane z dużych kamiennych bloków, wzmocnione ziemią, żwirem i drewnianymi belkami<sup>31</sup>.

Czwartą grupę zabytków stanowią drewniane cerkwie znajdujące się na terenie tzw. historycznego Maramureş, wpisane na listę UNESCO w roku 1999. Obecnie jest ich osiem, co – biorąc pod uwagę liczbę zachowanych drewnianych świątyń na terenie całej Rumunii – stanowi część niewielką. Większość z nich została ufundowana wraz z budową prestiżowych drewnianych domów w okresie od XVI do XIX wieku przez rodziny miejscowych wiejskich notabli<sup>32</sup>. Część z nich była fundowana przez wyznawców prawosławia, a po przyjęciu unii z Kościołem katolickim w Siedmio-

<sup>27</sup> *Draco – chipurile de piatra*, reż. O. Repede, Romania 2012, DVD, <http://dracofilm.blogspot.com/> [odczyt: 6.07.2014].

<sup>28</sup> *Lunca – Piatra Roşie*, [http://www.mcdr.ro/?page\\_id=2785](http://www.mcdr.ro/?page_id=2785) [odczyt: 1.07.2014]; M. Captaian, *Multi cercetatori occidentali vin şi isi rup maşinile prin Munţii Orăştiei ca sa vada cetăţile dacice*, <http://www.formula-as.ro/2010/924/planete-culturale-30/multi-cercetatori-occidentali-vin-si-isi-rup-masinile-prin-muntii-orastiei-ca-sa-vada-cetatile-dacice-12598> [odczyt: 23.05.2014].

<sup>29</sup> *Programul Multianual de Cercetări Arheologice din Munţii Orăştiei, finanţat de către Ministerul Culturii din România şi coordonat de către Muzeul Naţional de Istorie a Transilvaniei din Cluj-Napoca*, <http://www.cetati-dacice.ro> [odczyt: 3.07.2014].

<sup>30</sup> *Muzeul Civilizaţiei Dacice şi Române Deva*, [http://www.mcdr.ro/?page\\_id=2785](http://www.mcdr.ro/?page_id=2785) [odczyt: 3.07.2014].

<sup>31</sup> *Murus dacicus*, [http://www.encyclopedia-dacica.ro/?option=com\\_content&view=article&id=773&Itemid=452](http://www.encyclopedia-dacica.ro/?option=com_content&view=article&id=773&Itemid=452) [odczyt: 5.07.2014].

<sup>32</sup> A. Baboş, *Tracing a Sacred Building Tradition, Wooden Churches, Carpenters and Founders in Maramureş until the turn of the 18th century*, Norrköping 2004, *passim*.



grodzie w 1699 roku – przez grekokatolików. Świątynie mają charakterystyczną budowę: składają się z części ołtarzowej, nawy i przednawia, często oddzielonego od pozostałych części drewnianą ścianą z wyciosanymi oknami lub metalowymi kratami. W XVIII wieku znaczna część z nich została pokryta polichromią wewnętrzną, a w programie ikonograficznym tych cerkwi, poza najważniejszymi treściami teologii chrześcijańskiej, znalazło się też wiele odniesień do rzeczywistości historycznej tamtych czasów. Uwidacznia się to przede wszystkim w przedstawieniu specyficznych narodów potępionych w kompozycji *Sądu Ostatecznego*, wśród których znaleźli się m.in. Turcy, Tatarzy, Żydzi, Ormianie, Arabowie, ale i Francuzi czy Niemcy<sup>33</sup>. W części z nich malowidła ściennie zostały wykonane przez tego samego malarza cerkiewnego – Aleksandru Ponehalschiego, który uznawany jest za wielką i ważną osobowość artystyczną XVIII wieku w Maramuresz. Do dziś nie znamy wielu szczegółów dotyczących jego życia, nie zachowały się bowiem prawie żadne źródła dotyczące tej postaci. Większość badaczy, analizując brzmienie językowe nazwiska, zdaje się wiązać jego pochodzenie z Polską<sup>34</sup>. W drugiej połowie XVIII wieku malarz osiadł w Maramuresz, prowadząc tu dużą aktywność artystyczną w tradycji postbizantyjskiej. Prawdopodobnie prowadził tu także warsztat wędrowny<sup>35</sup>. Był zarówno malarzem fresków ściennych, jak i drewnianych ikon przenośnych, z których wiele znajduje się do dziś w wyposażeniu drewnianych świątyń maramureszowskich<sup>36</sup>. Zrealizował przedstawienia malarskie m.in. w Călinești-Căeni, Berbești, Budești-Susani, Sârbi-Susani, Desești, Ieud-Deal, które uznawane są nie tylko za najważniejsze zabytki sztuki religijnej z tego regionu, ale i za przykłady doskonale odzwierciedlające w ikonografii kulturowe zmiany w mentalności i osobliwości w myśleniu epoki.

Wśród cerkwi-zabytków UNESCO znalazły się te pochodzące z I połowy XVII wieku, a wśród nich cerkiew św. Mikołaja w **Budești-Susani**, ufundowana w roku 1628, pokryta polichromią w 1760 z polecenia Popa Ionaș<sup>37</sup>, przez malarza Aleksandru Ponehalschiego. Malowidła wewnątrz cerkwi zostały wykonane w stylu „małych miniatur” i są bardzo ekspresyjne, posiadają inskrypcje w języku *slavona* i rumuńskim. Z tego samego okresu pochodzą: cerkiew w **Poienile Izei**, wybudowana w 1632 roku, pokryta polichromią wewnętrzną w 1794 przez miejscowego malarza, być może Gheorghe z wioski Dragomirești<sup>38</sup>, oraz cerkiew pw. Świętych Archaniołów Michała i Gabriela w **Rogoz** (Ziemia Lăpuș), wzniesiona przez mieszkań-

<sup>33</sup> E. Kocój, *The damned of the Last Judgment or what the Romanians paint in the Orthodox icons* (historical and contemporary cultural contexts), „Journal for the Study of Religions and Ideologies”, vol. 12, issue 35, Summer 2013, s. 86–108.

<sup>34</sup> M. Porumb, *Un veac de pictură românească din Transilvania, sec. XVIII*, București 2003, s. 98; M. Porumb, *Dicționar de pictură veche românească din Transilvania, sec. XIII–XVIII*, București 1998, s. 295.

<sup>35</sup> A. Pop-Bratu, *Pictura murală maramureșeană*, București 1982, s. 23.

<sup>36</sup> R. Betea, *Biserica de lemn din Desești. The Wooden Church in Desești. L'eglise en bois de Desești*, Cluj-Napoca 2007; R. Betea, *Tâmpla bisericii de lemn din Desești*, [www.istorie.uab.ro/publicatii/colectia\\_bcss/bcss\\_14/5\\_raluca\\_betea.pdf](http://www.istorie.uab.ro/publicatii/colectia_bcss/bcss_14/5_raluca_betea.pdf) [odczyt: 15.05.2014].

<sup>37</sup> *Biserici de lemn din Maramureș*, Baia Mare 2007, s. 80–84.

<sup>38</sup> I. Pop, *Biserica „Sf. Cuvioasă Paraschiva” din Poienile Izei*, Iași 2008, s. 14; G. Man, dz. cyt., s. 268–271.

ców wioski w roku 1663, prawdopodobnie po inwazji Tatarów (1661), wymalowana w 1785 roku przez Radu Munteanu i Nicolae Man z Poian[a] Po[r]cului<sup>39</sup>.

Z I połowy XVIII wieku zachowały się dwie przepiękne cerkwie, z unikatowym programem malarskim. Pierwsza z nich – Wprowadzenia Matki Bożej do Świątyni (*Intrarea Maicii Domnului în Biserică*) w Bârsana, została wybudowana w dolinie Izy około roku 1711 przez księdza Ioan Ștefanca wraz z mieszkańcami wioski, w podziękowaniu za cudowne uratowanie z epidemii dżumy, która nawiedziła okolice<sup>40</sup>. Cerkiew dwukrotnie była przenoszona w nowe miejsca – około 1739 roku po ataku Tatarów oraz około 1742 po ponownej epidemii dżumy. W roku 1806 została wymalowana (prawdopodobnie ponownie) przez malarza Toadera Ponora (Hodora) z miejscowości Vișeu-de-Mijloc i Ioana Plohod z wioski Vladimirești, a w programie ikonograficznym znalazły się m.in. sceny ze Starego i Nowego Testamentu, w tym ogromnych rozmiarów Sąd Ostateczny<sup>41</sup>. Druga – cerkiew Narodzenia Matki Bożej (*Nașterea Maicii Domnului*) z Ieud Deal, została wzniesiona na początku XVIII wieku przez miejscową rodzinę Balea. Być może jej fundacja miała związek z najazdem Tatarów na okolicę w 1717 roku. Polichromia, wymalowana w roku 1782 prawdopodobnie przez malarza Aleksandru Ponehalschiego, zawiera bogaty program ikonograficzny ze scenami Sądu Ostatecznego, Starego i Nowego Testamentu oraz podobiznami metropolitów Aleksego z Moskwy i Piotra z Kijowa<sup>42</sup>.

Z II połowy XVIII wieku pochodzi cerkiew pw. Świętych Archaniołów w Șurdești – wybudowana w roku 1772 przez mistrza Jana Macarie dla wspólnoty grekokatolickiej. W 1783 roku została pokryta polichromią przez mistrzów Stefana i Stana oraz ich uczniów<sup>43</sup>. Z tego samego okresu pochodzi drewniana grekokatolicka cerkiew w Desești, wybudowana w drugiej połowie XVIII wieku (prawdopodobnie około 1770 roku) w dolinie rzeki Mary, pw. św. Paraskiewy, w zachodniej części wsi, obok cmentarza<sup>44</sup>. Jej wnętrze zostało pokryte freskami w 1780 roku, jednak do dziś nie ustalono ostatecznie malarza cerkwi. Część badaczy uznaje, że została pokryta polichromią przez dwóch malarzy – Radu Munteanu z wioski Ungureni (Tara Lapusului) i jego pomocnika Gheorghe Zugravu, na prośbę miejscowych kobiet z wioski i za ich wynagrodzeniem<sup>45</sup>. Niektórzy, poprzez analizę formalną i stylistyczną ma-

<sup>39</sup> *Biserica Sf. Arhangheli (Rogoz)*, [www.cimec.ro/Monumente/unesco/UNESCOro/Album/BisLemn/Rogoz/Rogoz.htm](http://www.cimec.ro/Monumente/unesco/UNESCOro/Album/BisLemn/Rogoz/Rogoz.htm) [odczyt: 3.06.2014].

<sup>40</sup> Badania terenowe, Bârsana, grudzień 2010 r. W piśmiennictwie naukowym pojawiają się różne daty powstania tej budowli, m.in. 1717, 1720 (po inwazji Tatarów).

<sup>41</sup> G. Man, *Biserici de lemn din...*, s. 36.

<sup>42</sup> Tamże, s. 192–196.

<sup>43</sup> Tamże, s. 362–365.

<sup>44</sup> T. Bud, *Date istorice despre protopopiatele, parohiile și mănăstirile române din Maramureș din timpurile vechi și până în anul 1911*, Gherla 1911, s. 41; J. Patterson, *Wooden Churches of the Carpathians. A Comparative Study*, New York 2001, s. 105; *Biserica „Sfânta Paraschiva” (Desești)*, <http://www.cimec.ro/Monumente/UNESCO/UNESCOro/Album/BisLemn/Desesti/Desesti.htm> [odczyt: 3.06.2014].

<sup>45</sup> A. Pop-Bratu, *Precizări în legătură cu activitatea unor zugravi de tradiție postbizantină în Maramureșul istoric*, „Pagini de veche artă românească”, București, IV, 1981, s. 117; R. Betea,

larstwa, wiąże je z osobą Aleksandru Ponehalschiego<sup>46</sup>. Ostatnią świątynią z tego okresu jest cerkiew pw. Świętych Archaniołów Michała i Gabriela w Plopis-Sisești, wzniesiona w latach 1796–1798 przez mieszkańców wioski. W roku 1811 została pokryta polichromią wewnętrzną przez malarza Stefena z Șișești, a w jej programie znalazły się m.in. przedstawienia Genezy, męki i ukrzyżowania Jezusa, Świętej Trójcy i sceny Apokalipsy św. Jana<sup>47</sup>. Ten sam malarz jest też prawdopodobnie autorem drewnianych ikon przenośnych znajdujących się w ikonostasie i we wnętrzu cerkwi, przedstawiających m.in. *prazdniki*, postacie Matki Bożej, Chrystusa w różnych typach ikonograficznych oraz świętych.

Dla Rumunów drewniane świątynie z Maramuresz mają też wartość wyjątkową – powstały w szczególnej przestrzeni – na terenie historycznego Maramuresz, będącego potwierdzeniem, ale i przeobrażeniem pierwotnego mitu założycielskiego, wskazującego nie tylko na dackie początki państwowości, ale i pierwotną przynależność Siedmiogrodu do Rumunii. Pokazują, że historyczne ziemie Maramuresz były zamieszkiwane przez Rumunów i objęte obrządkiem prawosławnym. Co więcej, drewniane cerkwie stanowią dowód „geniuszu” nieznanych z imienia i nazwiska chłopów rumuńskich, którzy stworzyli na tym terenie *swoistą arkadię*, na którą składali się chłopci, przepiękny dziewiczy krajobraz i prawosławna wiara<sup>48</sup>.

Kolejne dwie grupy zabytków odsyłają w stronę wielokulturowego dziedzictwa Rumunii. Piątą grupę zabytków tworzą fortyfikowane kościoły Sasów z Siedmiogrodu (*Biserici fortificate săsești din Transilvania*), wpisane na Listę Światowego Dziedzictwa UNESCO w roku 1993 i 1999. Są świadectwem wielokulturowości tego kraju, ale – niestety już dziś – jedynie śladem silnej niegdyś mniejszości niemieckiej, która osiedlała się na ziemiach rumuńskich co najmniej od XII wieku, dla obrony południowo-wschodnich rubieży monarchii węgierskiej<sup>49</sup>. Najazdy tureckie nasilające się od końca XIV wieku spowodowały, że Sasi rozpoczęli ochraniać swoje miejscowości przemyślanym systemem ciężkich fortyfikacji, okalających zamieszkiwaną przestrzeń i pozwalających prowadzić z nich obronę granic. Wraz z murami ochronę tworzyły często protestanckie fortyfikowane kościoły ogromnych rozmiarów. Spośród około 300 kościołów wybudowanych przez osadników niemieckich w wiekach XIII–XVIII i około 150 zachowanych do dziś, na listę UNESCO zostało wpisanych na razie 7 obiektów. Najstarsze z nich pochodzą z XIII wieku. Należy do nich katedra **Prejmer** (Tortein/Tartlau) w regionie Braszowa, której budowa na planie krzyża greckiego została rozpoczęta na początku XIII wieku przez Krzyżaków, a po ich wydaleniu z okolic dokończona przez wspólnotę saską lub cystersów prawdopodobnie

*Țîmpla bisericii de lemn din Desești*, [www.istorie.uab.ro/publicatii/colectia\\_bcss/bcss.../5\\_raluca\\_betae.pdf](http://www.istorie.uab.ro/publicatii/colectia_bcss/bcss.../5_raluca_betae.pdf) [odczyt: 15.07.2011].

<sup>46</sup> A. Pop-Bratu, dz. cyt., s. 90–120.

<sup>47</sup> A. Baboș, *Three Centuries of Carpentering Churches, a Chronological Approach to the Sacred Wooden Architecture of Maramureș*, Lund 2000. Badania terenowe, grudzień 2010.

<sup>48</sup> T. Baconsy, *Biserici de lemn din Maramureș*, Segovia 2009.

<sup>49</sup> H. Derer, *Bisericile fortificate ale Sașilor din Transilvania* [w:] A. Ioan, H. Derer, *Bisericile fortificate ale Sașilor din Transilvania*, București 2004, s. 11.

nie około 1280 roku. W wiekach XV–XVI katedra została przebudowana i otoczona grubym obronnym murem<sup>50</sup>. Wewnątrz świątyni zachował się ołtarz w formie tryptyku nieznanego autora z około 1450 roku, przedstawiający w części środkowej ukrzyżowanie Jezusa, a po bokach sceny Jego męki. Z tego samego wieku pochodzi też kościół w **Saschiz** (Keisd), wybudowany pierwotnie w XIII wieku w stylu romańskim. Na jego miejscu w latach 1493–1525 koloniści sascy wybudowali gotycką katedrę pw. św. Stefana, wzniesioną ku czci węgierskiego króla Stefana I Świętego (969–1038). Kościół składa się z nawy, chóru i absydy ołtarzowej, a także 3 bram – zachodniej, południowej i północnej, jest też otoczony cmentarzem. Był kilkakrotnie przebudowywany w wiekach XVIII–XIX<sup>51</sup>. Z XIII wieku pochodzi też kościół w **Viscri** (Deutschweisskirch)<sup>52</sup>, wybudowany przez wspólnotę Sasów na początku wieku XIII, na miejscu starego romańskiego kościołka<sup>53</sup>.

Z końca XIV wieku wywodzi się z kolei fortyfikowany kościół unitariański w **Dârjiu** (Székelyderzs, reg. Odorhei), wybudowany w roku 1390 w stylu mieszanym romańsko-gotyckim, pokryty freskami wewnątrz w roku 1419, z przedstawieniami legendy króla Władysława Węgierskiego<sup>54</sup>. Z XV wieku na liście UNESCO znalazł się fortyfikowany kościół w **Biertanie** (Birthalm, reg. Sibiu), położony w miejscowości, która w XIII wieku była jednym z pierwszych miejsc osadnictwa niemieckiego w Siedmiogrodzie. Kościół został wybudowany w latach 1486–1524 jako monumentalna późnogotycka ewangelicka świątynia św. Marii i przebudowany w połowie XVII wieku, przez mistrzów z Wiednia i Norymbergi<sup>55</sup>. Od II połowy wieku XVI do wieku XIX pełnił funkcję siedziby władz biskupstwa ewangelickiego tego regionu. W kościele zachował się piętnastowieczny rzeźbiony ołtarz wykonany przez mistrza Johanesa Reichmuth z Sighișoara oraz częściowa polichromia ścienna z XVI wieku. Na liście UNESCO znalazł się też fortyfikowany kościół saski w Câlnic (Kelling, reg.

<sup>50</sup> <http://www.biserici.org/index.php?menu=BI&code=5> [odczyt: 10.06.2014]; V. Vătășianu, *Istoria artei feudale în Țările Române*, vol. I, București 1959, s. 105–107.

<sup>51</sup> D.M. Istrate, *Biserica evanghelică din Saschiz, jud. Mureș. Cercetări arheologice (I)*, „Materiale și cercetări arheologice (serie nouă)”, 2010, vol. VI, s. 115–151, [http://www.academia.edu/6080615/Biserica\\_evangelica\\_din\\_Saschiz\\_jud.\\_Mureș.\\_Cercetari\\_arheologice\\_I\\_Evangelical\\_church\\_in\\_Saschiz](http://www.academia.edu/6080615/Biserica_evangelica_din_Saschiz_jud._Mureș._Cercetari_arheologice_I_Evangelical_church_in_Saschiz) [odczyt: 4.07.2014].

<sup>52</sup> G. Anghel, *Cetați medievale din Transilvania*, București 1972; H. Fabini, *Universul cetăților bisericești din Transilvania*, Sibiu 2009, s. 279; I. Catalui, *Biserici fortificate din județul Brașov*, Brașov 2008; *Transylvania village sites with fortified churches*, <http://www.cimec.ro/Monumente/unesco/UNESCOen/indexTrans.htm>, CIMEC, 2002–2003 [odczyt: 1.07.2014]; C. Plăiașu, *Apocalipsa bisericilor fortificate săsești este de neoprit*, *Historia*, [http://www.historia.ro/exclusiv\\_web/general/articol/apocalipsa-bisericilor-fortificate-sasesti-este-neoprit](http://www.historia.ro/exclusiv_web/general/articol/apocalipsa-bisericilor-fortificate-sasesti-este-neoprit) [odczyt: 9.06.2014]; *Castelarea Transilvaniei în secolul al XV-lea – performanțele de cercetare actuale*, [http://www.cetati.medievistica.ro/pagini/Castelani/texte/Castelarea\\_Rusu/Castelarea.htm](http://www.cetati.medievistica.ro/pagini/Castelani/texte/Castelarea_Rusu/Castelarea.htm) [odczyt: 8.06.2014].

<sup>53</sup> <http://www.biserici.org/index.php?menu=BI&code=6>; <http://www.patzinakia.com/MONUMENTA/VISCRI/> [odczyt: 7.07.2014].

<sup>54</sup> <http://www.biserici.org/index.php?menu=BI&code=1> [odczyt: 8.06.2014].

<sup>55</sup> *Biertan. Biserica Fortificată*, <http://www.biserici.org/index.php?menu=BI&code=313> [odczyt: 13.05.2014]; H. Derer, dz. cyt., s. 25.



Alba), wybudowany jako siedziba dla zarządzającego prowincją hrabi Chyl de Kelling w XIII wieku. W roku 1430 miasto wraz z kościołem zostało sprzedane, stając się własnością saskich chłopskich społeczności, które przebudowały kościół i rozbudowały jego mury warowne<sup>56</sup>. W XVI wieku wewnątrz kaplicy wykonano freski, zachowane do dziś. Z I połowy XV wieku pochodzi kościół pw. św. Marcina w **Valea Viilor** (Wurmloch), najprawdopodobniej wzniesiony około roku 1414 w stylu późnego gotyku. W wiekach XV–XVII świątynia została otoczona grubym murem z trzema wieżami obronnymi<sup>57</sup>.

Na liście UNESCO znalazł się także jeden zabytek miejski – Centrum Historyczne miasta Sighișoara (*Centrul istoric al orașului Sighișoara*), wpisany na listę w roku 1999. Średniowieczne miasto Siedmiogrodu sięga swoimi korzeniami najprawdopodobniej XIII wieku. Źródła historyczne wspominają o nim w roku 1298 jako o królewskiej twierdzy ochranianej w tym czasie przez Szeklerów. Położone między łaćcińskim Zachodem a bizantyńskim Wschodem, stanowiło wielkie centrum Sasów siedmiogrodzkich<sup>58</sup>. Miasto posiadało charakter obronny, stąd otoczono je w wiekach XV–XVI fortyfikacjami z 14 basztami obronnymi, z których do czasów współczesnych zachowało się 9 (m.in. Wieża Krawców, Wieża Rzeźników, Wieża Kożuszników, Wieża Kowali, Wieża z Zegarem, Wieża Garbarzy). Mimo przewagi Sasów, miasto miało jednocześnie charakter wielokulturowy i wieloreligijny, czego śladem są zachowane do dziś stare świątynie różnych wyznań, w tym m.in. dawny klasztor Dominikanów (wieki XIII–XV) poświęcony św. Marii<sup>59</sup>; kościół św. Mikołaja w Dolinie (*Biserica sf. Nicolai din Deal*) z XIII–XVI wieku, wybudowany w stylu gotyku siedmiogrodzkiego, z polichromią ścienną z XIV i XV wieku, oraz kościół rzymskokatolicki z XIX wieku. Cechą charakterystyczną zabudowy miasta są też przepiękne kamienice zachowane przy ulicach Starego Miasta z wieków XVII–XIX, w których mieściły się warsztaty cechów i rzemieślników.

Rumuński dyskurs nad zabytkami toczy się wokół starożytnego mitu założycielskiego, nawiązującego do dziedzictwa Daków, prawosławnej wiary rozumianej jako wierność pierwotnemu chrześcijaństwu oraz stopniowo zaczyna w nim pojawiać się wielokulturowe dziedzictwo innych etnosów, tak licznie zamieszkujących tereny rumuńskie. Pokazuje, że wzorem innych krajów europejskich Rumunia odczuwa potrzebę pokazania swojej historii, opierając się na dziedzictwie materialnym i eksponując tożsamość dacko-rzymską i prawosławną, a także tworząc nowe opowieści oraz nowe postkomunistyczne oblicze, z wyraźnie wyeksponowanym wizerunkiem wielokulturowego kraju, na którego terenie zamieszkują różne etnosy i religie.

<sup>56</sup> *Câlnic (Kelling)*, <http://www.biserici.org/index.php?menu=BI&code=4>; <http://www.patzi.nakia.com/MONUMENTA/CALNIC/> [odczyt: 10.06.2014].

<sup>57</sup> <http://www.biserici.org/index.php?menu=BI&code=240> [odczyt: 10.06.2014].

<sup>58</sup> *Centrul istoric Sighișoara*, <http://patrimoniul.ro/ro/monumente-istorice/lista-patrimoniului-mondial-unesco/93-centrul-istoric-sighisoara> [odczyt: 23.05.2014].

<sup>59</sup> *Biserica Mănăstirii*, <http://www.biserici.org/index.php?menu=BI&code=2716&nf=2> [odczyt: 23.05.2014].

## Bibliografia

- Anghel G., *Cetați medievale din Transilvania*, București 1972.
- Baboș A., *Tracing a Sacred Building Tradition, Wooden Churches, Carpenters and Founders in Maramureș until the turn of the 18th century*, Norrköping 2004.
- Baboș A., *Three Centuries of Carpentering Churches, a Chronological Approach to the Sacred Wooden Architecture of Maramureș*, Lund 2000.
- Baconscy T., *Biserici de lemn din Maramureș*, Segovia 2009.
- Balș G., *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, București 1926.
- Balș G., *Bisericile și mănăstirile moldovenești din veacul al XVI-lea*, București 1928.
- Balș G., *Inceputurile arhitecturii bisericicești din Moldova. Discurs cu răspus de Al. Lapedatu*, Cultură Națională, Academia Română, Discursuri de recepțiune, vol. LX, București 1924.
- Betea R., *Biserica de lemn din Desești. The Wooden Church in Desești. L'église en bois de Desești*, Cluj-Napoca 2007.
- Betea R., *Tâmpla bisericii de lemn din Desești*, [www.istorie.uab.ro/publicatii/colectia\\_bcss/bcss\\_14/5\\_raluca\\_betea.pdf](http://www.istorie.uab.ro/publicatii/colectia_bcss/bcss_14/5_raluca_betea.pdf) [odczyt: 15.05.2014].
- Biserica Mănăstirii*, <http://www.biserici.org/index.php?menu=BI&code=2716&nf=2> [odczyt: 23.05.2014].
- Biserica Sf. Arhangheli (Rogoz)*, [www.cimec.ro/Monumente/unesco/UNESCOro/Album/BisLemn/Rogoz/Rogoz.htm](http://www.cimec.ro/Monumente/unesco/UNESCOro/Album/BisLemn/Rogoz/Rogoz.htm) [odczyt: 3.06.2014].
- Biertan. Biserica Fortificată*, <http://www.biserici.org/index.php?menu=BI&code=313> [odczyt: 13.05.2014].
- Boia L., *Rumuni – świadomość, mity, historia*, tłum. K. Jurczak, Kraków 2003.
- Brădulescu V., *Pictura Suceviței și datarea ei*, „Mitropolia Moldovei și Sucevei” 1964, nr 5–6, s. 206–228.
- Bud T., *Date istorice despre protopopiatele, parohiile și mănăstirile române din Maramureș din timpurile vechi și până în anul 1911*, Gherla 1911.
- Catalui I., *Biserici fortificate din județul Brașov*, Brașov 2008.
- Castelarea Transilvaniei în secolul al XV-lea – performanțele de cercetare actuale*, [http://www.cetati.medievistica.ro/pagini/Castelani/texte/Castelarea\\_Rusu/Castelarea.htm](http://www.cetati.medievistica.ro/pagini/Castelani/texte/Castelarea_Rusu/Castelarea.htm) [odczyt: 8.06.2014].
- Captaian M., *Multi cercetatori occidentali vin și isi rup masinile prin Munții Orăștiei ca sa vada cetatile dacice*, <http://www.formula-as.ro/2010/924/planete-culturale-30/multi-cercetatori-occidentali-vin-si-isi-rup-masinile-prin-muntii-orastiei-ca-sa-vada-cetatile-dacice-12598> [odczyt: 23.05.2014].
- Catalog bisericii horezene*, (b. a.), Horezu 2012.
- Câlnic (Kelling)*, <http://www.biserici.org/index.php?menu=BI&code=4> [odczyt: 13.05.2014].
- Cârstea G., *The Văcărești Monastery, between reconstruction and oblivion*, [http://www.masonicforum.ro/?cmd=displaystory&story\\_id=508&format=html](http://www.masonicforum.ro/?cmd=displaystory&story_id=508&format=html) [odczyt: 3.04.2014].
- Centrul istoric Sighișoara*, <http://patrimoniul.gov.ro/ro/monumente-istorice/lista-patrimoniului-mondial-unesco/93-centrul-istoric-sighisoara> [odczyt: 23.05.2014].
- Cetatea Sarmizegetusa*, <http://www.cetateasarmizegetusa.ro/istoric.html> [odczyt: 29.05.2014].
- Cetățile Dacice din Munții Orăștiei. Anul înscrierii 1999, COD 906*, <http://patrimoniul.gov.ro/ro/monumente-istorice/lista-patrimoniului-mondial-unesco/17-monumente-istorice/unesco/92-cetatile-dacice-din-muntii-orastiei> [odczyt: 3.07.2014].
- Charkiewicz J., Kocój E., *Święci rumuńscy*, Hajnówka 2012.
- Chrzanowski T., *Sztuka Moldawii* [w:] R. Brykowski, T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Sztuka Rumunii*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1979, s. 68–97.
- CIMEC*, <http://www.cimec.ro/DespreCIMEC/Scurta-Prezentare.html> [odczyt: 10.06.2014].
- Crăciunaș Suceveanul I., *Bisericile cu pictură exterioară din Moldova (I)*, „Mitropolia Moldovei și Sucevei” 1969, nr 7–9, s. 406–444.



- Crăciunaș Suceveanul I., *Bisericile cu pictură exterioară păstrată parțial, Bisericile cu pictură exterioară din Moldova (II)*, „Mitropolia Moldovei și Suceavei” 1970, nr 3–6, s. 133–153.
- Cristea S.V., *Tradiția călușului în județul Teleorman. De la ritual la spectacol*, Craiova 2008.
- Derer H., *Bisericile fortificate ale Sașilor din Transilvania* [w:] A. Ioan, H. Derer, *Bisericile fortificate ale Sașilor din Transilvania*, București 2004.
- Draco – chipurile de piatra*, reż. O. Repede, Romania 2012, DVD, <http://dracofilm.blogspot.com/> [odczyt: 6.07.2014].
- Drăguț V., *Dragoș Coman – le maître des fresques d’Arbore*, București 1968.
- Fabini H., *Universul cetăților bisericești din Transilvania*, Sibiu 2009.
- Galusek L., Jurecki M., *Rumunia. Przestrzeń, sztuka, kultura*, Olszanica 2008.
- Giurchescu A., *Cum s-a ajuns de la obiceiul Călușului la tradiția Călușului și la Capodopera Patrimoniului Central Imaterial Unesco „Ritualul Călușului”?*, <http://www.muzeultaranului-roman.ro/conferinte/?p=37> [odczyt: 10.04.2012].
- Herea G., Palamar P., *Pătrăuți*, Suceava 2011.
- Hotărâre nr. 90 din 10/02/2010, privind organizarea și funcționarea Ministerului Culturii și Patrimoniului Național*, <http://mail.cultura.ro/cultura/uploads/files/HG-90-2010-MCPN.pdf> [odczyt: 10.02.2014].
- Institutul Național al Patrimoniului*, <http://patrimoniu.gov.ro/ro/> [odczyt: 10.06.2014]; *HOTĂRÂRE nr. 593 din 8 iunie 2011 privind organizarea și funcționarea Institutului Național al Patrimoniului*, <http://patrimoniu.gov.ro/ro/hg-593> [odczyt: 10.06.2014].
- Iorga N., *Hărții din Arhiva Mănăstirii Hurezului precum și din a Protopopiei Argeșului și a altor neamuri găsite în casele proprietății din Brîncoveni*, „Studii și documente cu privire la istoria românilor”, XIV, București 1907, s. 4, <http://www.unibuc.ro/CLASSICA/hurezu/cuprins.htm> [odczyt: 10.05.2014].
- Jurczak K., *Dylematy zmiany. Pisarze rumuńscy XIX wieku wobec ideologii zachowawczej. Studium przypadku*, Kraków 2012.
- Kocój E., *Koniki w obrzędowości dorocnej w rumuńskiej tradycji ludowej* [w:] *Świat Lajkonika. Konik na świecie*, A. Szoka (red.), Kraków 2014, s. 154–166.
- Kocój E., *Pamięć starych wieków. Symbolika czasu w rumuńskim kalendarzu prawosławnym*, Kraków 2013.
- Kocój E., *Rumuński rytuał călușari – między zapomnieniem sensu a przetrwaniem struktury* [w:] *Praktykowanie tradycji w społeczeństwach posttradycyjnych*, J. Hajduk-Nijkowska (red.), seria PTL „Archiwum Etnograficzne” 2014, t. 54, s. 248–262.
- Kocój E., *Świątynie, postacie, ikony. Malowane cerkwie i monastypy Bukowiny Południowej w wyobrażeniach rumuńskich*, Kraków 2006.
- Kocój E., *The damned of the Last Judgment or what the Romanians paint in the Orthodox icons (historical and contemporary cultural contexts)*, „Journal for the Study of Religions and Ideologies”, vol. 12, issue 35, Summer 2013, s. 86–108.
- Kocój E., *The Romanian ritual of călușari – between an obsolete meaning and a preserved structure*, „Anthropos” 2013, nr 108(2), s. 565–575.
- Kocój E., *Zapomniane dziedzictwo, czyli o ludowych nazwach miesięcy okresu jesienno-zimowego w Rumunii*, „Zarządzanie w Kulturze” 2013, nr 14, z. 3, s. 263–279.
- Kowalski K., *O istocie dziedzictwa europejskiego – rozważania*, Kraków 2013.
- Leahu G., *Distrugerea mănăstirii Văcărești*, București 1996; *Mănăstirii Văcărești*, <http://www.crestinortodox.ro/biserici-manastiri/manastirea-vacaresti-87587.html> [odczyt: 2.09.2013].
- Luncani – Piatra Roșie*, [http://www.mcdr.ro/?page\\_id=2785](http://www.mcdr.ro/?page_id=2785) [odczyt: 1.07.2014].
- Mănăstirea Horezu*, <http://www.cimec.ro/Monumente/UNESCO/UNESCOro/Album/Horezu/Horezu/Horezu.htm> [odczyt: 23.05.2014].
- Man G., *Biserici de lemn din Maramureș*, Baia Mare 2007.
- Ministerul Culturii*, <http://www.cultura.ro/> [odczyt: 4.06.2014].

- Miu L., Badea E., *Research form conservation and restoration of movable cultural heritage. Advanced techniques leather and parchment. The Romanian case*, [http://exchange.kumid.eu/pdf/miu\\_and\\_badea.pdf](http://exchange.kumid.eu/pdf/miu_and_badea.pdf) [odczyt: 1.05.2013].
- Murus dacicus*, [http://www.encyclopedia-dacica.ro/?option=com\\_content&view=article&id=773&Itemid=452](http://www.encyclopedia-dacica.ro/?option=com_content&view=article&id=773&Itemid=452) [odczyt: 5.07.2014].
- Muzeul Civilizației Dacice și Romane Deva*, [http://www.mcdr.ro/?page\\_id=2785](http://www.mcdr.ro/?page_id=2785) [odczyt: 3.07.2014].
- Muzeul Național de Artă al României, Galeria Națională – Lapidariu*, <http://www.mnar.arts.ro/Lapidariu> [odczyt: 6.03.2014].
- Patrimoniul – prezențe românești pe listele Patrimoniului Mondial material și imaterial*, <http://www.mae.ro/node/1614> [odczyt: 1.05.2014].
- Patterson J., *Wooden Churches of the Carpathians. A Comparative Study*, New York 2001, s. 105; *Biserica „Sfânta Paraschiva” (Desești)*, <http://www.cimec.ro/Monumente/UNESCO/UNESCOro/Album/BisLemn/Desesti/Desesti.htm> [odczyt: 3.06.2014].
- Plăiașu C., *Apocalipsa bisericilor fortificate săsești este de neoprit. Historia*, [http://www.historia.ro/exclusiv\\_web/general/articol/apocalipsa-bisericilor-fortificate-sasesti-este-neoprit](http://www.historia.ro/exclusiv_web/general/articol/apocalipsa-bisericilor-fortificate-sasesti-este-neoprit) [odczyt: 9.06.2014].
- Podlacha W., *Malowidla ścienne w cerkwiach Bukowiny*, Lwów 1912.
- Pop-Bratu A., *Pictura murală maramureșeană*, București 1982.
- Pop I., *Biserica „Sf. Cuvioasă Paraschiva” din Poienile Izei*, Iași 2008.
- Popa C., *Monumente medievale din Oltenia*, București 2011.
- Porumb M., *Un veac de pictură românească din Transilvania, sec. XVIII*, București 2003.
- Porumb M., *Dicționar de pictură veche românească din Transilvania, sec. XIII–XVIII*, București 1998.
- Programul Multianual de Cercetări Arheologice din Munții Orăștiei, finanțat de către Ministerul Culturii din România și coordonat de către Muzeul Național de Istorie a Transilvaniei din Cluj-Napoca*, <http://www.cetati-dacice.ro> [odczyt: 3.07.2014].
- Pușcașu V., *Actul de cititorie ca fenomen istoric în Țara Românească și Moldova până la sfârșitul secolului al. XVIII-lea*, București 2001.
- Romania*, <http://whc.unesco.org/en/statesparties/ro> [odczyt: 2.09.2013].
- Rezervația biosferei Delta Dunării*, <http://www.ddbra.ro/rezervatia/delta-dunarii/populatie/patrimoniul-cultural-al-populatiei-din-rezervatia-biosferei-delta-dunarii-a906> [odczyt: 10.05.2014].
- Transylvania village sites with fortified churches*, <http://www.cimec.ro/Monumente/unesco/UNESCOen/indexTrans.htm>, CIMEC, 2002–2003 [odczyt: 10.07.2014].
- Vătășianu V., *Istoria artei feudale în Țările Române*, vol. I, București 1959.



Krzysztof Kowalski

# MIĘDZY NARODOWĄ HISTORIĄ A DZIEDZICTWEM EUROPEJSKIM. KILKA UWAG O STOCZNI GDAŃSKIEJ POSIADAJĄCEJ ZNAK DZIEDZICTWA EUROPEJSKIEGO<sup>1</sup>

**SŁOWA KLUCZE:** dziedzictwo, europeizacja, reprezentacja przeszłości, rozszerzenie UE

**KEY WORDS:** heritage, Europeanization, representation of the past, EU enlargement

Abstract

## BETWEEN NATIONAL HISTORY AND EUROPEAN HERITAGE. SOME REFLECTIONS ON THE GDAŃSK SHIPYARDS AND THE EUROPEAN HERITAGE LABEL

In the context of increasing interest in a common European heritage or European *lieux de mémoire*, this paper presents some reflections on the Europeanization of national *lieux de mémoire*, as exemplified by the Gdańsk Shipyards and the „European Heritage Label” initiative.

Furthermore, the article investigates the process of institutional invention of European heritage in the context of the gradual expansion of the European Union and a strong need to forge a new representation of the past on the Old Continent. The paper also refers to the concept of heritage, its political use and perspectives in which the concept of a political myth/mythology is applicable.

Upadek bloku wschodniego i stopniowe rozszerzenie Unii Europejskiej powodują, że na Starym Kontynencie daje się odczuć silna potrzeba nowej reprezentacji przeszłości, która z jednej strony uwzględniałaby heterogeniczny, wielonarodowy i kosmopolityczny dorobek Europy, ale która – z drugiej strony – podejmowałaby próbę uchwycenia jej wspólnego i nieredukowalnego elementu. W tej roli pojęcie dziedzictwa spełnia

---

<sup>1</sup> Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2013/08/M/H56/00041.

się znakomicie. Odwołując się do narodowych historii, pamięci i *lieux de mémoire*, dziedzictwo staje się nowym narzędziem opisu wspólnej, europejskiej przeszłości.

Inicjatywy dotyczące wykorzystania pojęcia dziedzictwa na poziomie Unii Europejskiej wskazują na jego potencjał w budowaniu/wzmacnianiu europejskiej, ponadnarodowej wspólnoty. Można stwierdzić, że za odzyskaniem historii przez narody Europy Środkowej w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku, dziś – na początku XXI wieku – postępuje odczarowanie przeszłości i *lieux de mémoire*, tyle że rozkłada ono akcenty interpretacyjne *à l'euro péenne*. To proces przebiegający w europejskich ramach odniesienia.

Zainicjowany w roku 2007 międzyrządowy projekt Znak Dziedzictwa Europejskiego w 2011 roku zyskał rangę przedsięwzięcia Unii Europejskiej. Tym samym powstała zinstytucjonalizowana relacja między przeszłością do tej pory interpretowaną i odczuwaną w narodowych realiach a ponadnarodową instytucją, która czuje się spadkobierczynią przeszłości w określonym kształcie. To odpowiedź na współcześnie odczuwaną potrzebę dawności, ale w nowych, ogólnoeuropejskich ramach odniesienia, które wprowadzając zinstytucjonalizowaną unijną aksjologię, wyraźnie wykraczają poza lokalny, regionalny i – oczywiście – narodowy kontekst. Dynamika tego procesu jest zastanawiająca, gdyż często prowadzi do konsensusu na poziomie europejskim w kwestiach wywołujących poważne spory i sprzeczne interpretacje na poziomie narodowym.

Dziedzictwo europejskie, którego zinstytucjonalizowanym przykładem jest inicjatywa Znak Dziedzictwa Europejskiego, to kulturowy odpowiednik kosmopolitycznego projektu Europy. Jest tym bardziej interesujące, że w obliczu słabnących wielkich narracji historycznych aluzyjnie z nich korzysta, ale pod względem niefabularnej formy jest od nich odległe. Siłę i przewagę nad dotychczasowymi narzędziami społecznego przeżywania przeszłości zyskuje, gdy uwzględni się fakt, że pozwala panować nad przeszłością i tak ją kształtować, by optymalnie ulegała wymogom teraźniejszości. Dziedzictwo europejskie to przeszłość Europy *à la carte*. Tym samym refleksja nad takim *lieu*, jak Stocznia Gdańska<sup>2</sup>, pozwala dostrzec subtelny dynamikę przemiany, która z narodowego *sacrum* czyni obiekt o wyraźnie ponadlokalnym i ponadnarodowym charakterze, wpisując go w nową – bo europejską – perspektywę.

Debata wokół dziedzictwa europejskiego dotyczy więc zasobów przeszłości i takiego ich wyboru oraz wykorzystania, które są funkcją aktualnych wyzwań, przed jakimi staje Europa. Narodowa substancja przeszłości jest więc zaangażowana w projekt polityczny. To powód – zresztą – dla którego kulturowe dziedzictwo Europy nie może być oddzielone od dziedzictwa politycznego. Jak pisał Delanty, zamknięte w dziedzictwie europejskim różne pamięci pozwalają konkretnym wspólnotom interpretować historię i określać ich relację do niej<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Na międzyrządowej liście Znak Dziedzictwa Europejskiego znajdują się cztery polskie obiekty: Stocznia Gdańska, Królewska Katedra na Wawelu pw. św. Stanisława BM i św. Wacława, Wzgórze Lecha w Gnieźnie, a także Miasto Lublin jako symbol europejskich idei integracyjnych, ponadnarodowego dziedzictwa demokracji i tolerancji oraz dialogu kultur między Wschodem a Zachodem.

<sup>3</sup> G. Delanty, *The European Heritage from a Critical Cosmopolitan Perspective*, „LSE Europe in Question. Discussion Paper Series” 2010, nr 19 (luty).



Pytać można zasadnie, czy przypadek Stoczni Gdańskiej nie wskazuje na swoisty paradoks, wyrażający się napięciem między narodową interpretacją i aksjologią a ich europejskim, zinstytucjonalizowanym odpowiednikiem. Gdyby założyć, że jest to hipoteza trafna, to dziedzictwo europejskie – jak pisze Delanty – nie byłoby sumą dziedzictw, pamięci lub historii skonstruowanych i przeżywanych w ramach różnych wspólnot narodowych zamieszkujących Stary Kontynent<sup>4</sup>. To pojęcie, które do nich się odnosi, ale jest ich redefinicją, nową, europejską semiotyzacją przeszłości.

## Skąd i dlaczego dziedzictwo?

Towarzyszące postępującemu rozszerzeniu Unii Europejskiej przesunięcie akcentów interpretacyjnych z poziomu narodowego na poziom europejski zbiega się na początku XXI wieku z wyraźnym zainteresowaniem pojęciem dziedzictwa, które zaczyna odgrywać coraz istotniejszą rolę w procesie europeizacji przeszłości. Dziedzictwo, należąc do języka nauki i codziennego sposobu interpretacji przeszłości, wyraźnie wykracza poza te obszary, co czyni z zadziwiającą łatwością, nawiązując relację z polityką, w tym również z jej unijnym odpowiednikiem.

Wskazując przyczyny intrygującego zainteresowania pojęciem dziedzictwa w kontekście europejskim i unijnym, należy zauważyć, że jest ono narzędziem reinterpretacji przeszłości, które z łatwością wiąże wyobraźnię i wizualizację z pamięcią społeczną, wartościami oraz ideologią. W tej perspektywie trafne jest określenie pochodzące od Nicolasa Hadjinicolaou, który twierdzi, że stanowi ono rodzaj *visual ideology*<sup>5</sup>. Podobnie uważa Valdimar Hafstein, gdy pisze, że jest ono *ideological process*<sup>6</sup>. Jednak nie jest dziedzictwo wyłącznie *project of ideology*<sup>7</sup>, ale również – co podkreśla Markus Tauschek – *project of bureaucracies*<sup>8</sup>. To subtelne przesunięcie akcentu z procesu i produktu na tych, którzy je wytwarzają, pozwala uchwycić instytucjonalną władzę nad przeszłością, na którą zwraca uwagę Dorothy Noyes<sup>9</sup>. W tym rozumieniu dziedzictwo finezyjnie łączy politycznie zakorzoną aksjologię z biurokratycznymi procedurami jego wytwarzania, klasyfikacji, konserwacji, ochro-

<sup>4</sup> G. Delanty, *The European Heritage...*

<sup>5</sup> N. Hadjinicolaou, *Art History and Class Struggle*, London 1978, s. 95.

<sup>6</sup> V. Hafstein, *Claiming Culture: Intangible Heritage Inc., Folklore©, Traditional Knowledge* [in:] D. Hemme, M. Tauschek, R. Bendix (eds.), *Prädikat HERITAGE. Wertschöpfungen aus kulturellen Ressourcen*, s. 76 (cały tekst 75–100), Berlin 2007.

<sup>7</sup> K. Kuutma, *The Politics of Contested Representation: UNESCO and the Masterpieces of Intangible Cultural Heritage* [in:] D. Hemme, M. Tauschek, R. Bendix (eds.), *Prädikat HERITAGE...*, s. 178 (cały tekst 177–195).

<sup>8</sup> M. Tauschek, *The Bureaucratic Texture of National Patrimonial Policies* [in:] R.F. Bendix, A. Eggert, A. Peselmann (eds.), *Heritage Regimes and the State*, Göttingen (Göttingen Studies in Cultural Property, vol. 6) 2012, s. 165 (cały artykuł 165–212).

<sup>9</sup> D. Noyes, *The Judgement of Solomon: Global Protections for Tradition and the Problem of Community Ownership*, „Cultural Analysis” 2006, nr 5, s. 27–56.



ny i nierzadko instrumentalizacji oraz banalizacji<sup>10</sup>. Można powiedzieć, że dziedzictwo jest wyrazem władzy żywych nad umarłymi. Nigdy odwrotnie. Dziedzictwo to interpretacja i reprezentacja przeszłości budowana na podstawie współczesnej aksjologii, odwołującej się do różnych współczesnych celów – politycznych, gospodarczych, społecznych i kulturowych. Pod tym względem przypadek unijnych inicjatyw i odpowiedzi państw członkowskich jest symptomatyczny.

Nad instytucjonalnym, politycznym i biurokratycznym zakorzenieniem dziedzictwa zastanawia się Gregory Ashworth, pisząc, że powstanie głównych instytucji dziedzictwa „zbiegło się w czasie z pojawieniem się nacjonalizmu, dążącego do stworzenia i wytyczenia granic mitycznych podmiotu, jakim jest ‘naród’”, i dalej twierdził, że dziedzictwo jest wykorzystywane

[...] do wielu celów politycznych i społecznych, między innymi do legitymizowania idei politycznych, stanowienia prawa o różnym zasięgu terytorialnym, włączania lub wyłączania grup społecznych lub kulturowych albo wspomagania, identyfikacji i dobrobytu grup lub osób. Można nawet twierdzić, że dziedzictwo, ponieważ jest wytworem współczesności uformowanym wedle potrzeb dzisiejszych czasów, jest z definicji przydatne we współczesnych społeczeństwach<sup>11</sup>.

To ujęcie zarówno pokazuje możliwą instrumentalizację interpretacji przeszłości, jak i konieczność jej dyskursywnego skonstruowania, co na poziomie rygorów wytwarzania, procedur i aktorów jest wyraźne w przypadku unijnych inicjatyw.

Dyskursywna perspektywa refleksji nad Znakiem Dziedzictwa Europejskiego pozwala uchwycić jego specyfikę. Otóż, jak twierdzi Laurajane Smith, nie ma czegoś takiego jak dziedzictwo. Tymczasem istnieje dyskurs, który ustanawia je i powołuje do życia. Ma imperatywny charakter i uniemożliwia sprzeciw, określa sposób, w jaki myślimy, mówimy i piszemy o dziedzictwie<sup>12</sup>. Autorka twierdzi, że to proces, który identyfikuje, klasyfikuje, legitymizuje i zarządza przeszłością uznaną za dziedzictwo. Ze swej natury jest on polityczny, bo wiązany z władzą, częściowy, gdyż oparty na wyborze, i podważany, bo wzbudzający sprzeciw oraz kontrowersje. Dyskursywny charakter dziedzictwa podkreśla również Bella Dicks, która pisze, że dziedzictwo jest

[...] dyskursem ogarniającym wysoko cenione fakty kulturowe, które mają zdolność do tego, by wzbudzić i wzmocnić poczucie tożsamości i przynależności do pewnego miejsca, czasu, wspólnoty. Praktyki kulturowe i szeroko rozumiane manifestacje (wystawy muzealne, kolekcje, dokumentacja dotycząca kultury materialnej, szlaki, wszelkie wydarzenia, publiczne odniesienia do przeszłości) są strategiami, które mają uczynić ludzi bardziej świadomymi i dostarczyć im wiedzy na temat ich wspólnej przeszłości<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> D. Brett, *The Construction of Heritage*, Cork 1996.

<sup>11</sup> G.J. Ashworth, *Sfragmentaryzowane dziedzictwo: sfragmentaryzowany instrument sfragmentaryzowanej polityki* [w:] J. Purchla (red.), *Dziedzictwo kulturowe w XXI wieku. Szanse i wyzwania*, Kraków 2007, s. 29 i s. 30. Patrz również: B. Graham, G.J. Ashworth, J.E. Tunbridge, *A geography of heritage: power, culture and economy*, London–New York 2000.

<sup>12</sup> L. Smith, *Uses of Heritage*, London 2006, s. 11.

<sup>13</sup> B. Dicks, *Culture on Display: the production of contemporary visibility*, Buckingham 2003; omówienie teorii przywołane za: M. Anico, *Representing identities at local municipal museums:*

W konsekwencji tych działań można doświadczyć przeszłości i przypisanych jej wartości, gdyż w formie dziedzictwa stają się widzialne, zrozumiałe i można je nawet zwiedzać. By przywołać przykład Znak Dziedzictwa Europejskiego, można powiedzieć, że analogiczny cel stawiają europejskie instancje przed tą inicjatywą, która akcentuje kwestie zarówno edukacyjne, jak i turystyczne. Innymi słowy, celem tej inicjatywy jest uczynienie Europejczyków bardziej świadomymi ich/naszej wspólnej przeszłości.

Dyskursywna perspektywa refleksji nad Znakiem Dziedzictwa Europejskiego wskazuje na jego głęboko intencjonalny, selektywny i historycznie kontekstualny charakter. Jego ostateczny kształt jest rezultatem zarówno procedur i rygorów wytwarzania, jak i zaangażowania aktorów społecznych oraz instytucji, które albo go wytwarzają, albo z niego korzystają. To najnowsza odsłona symbolicznej przemocy, jakiej poddawana jest przeszłość i jej pozostałości oraz – czego nie należy bagatelizować – istniejące tradycje, historie, pamięci. To powód – jak sądzę – wyjątkowego zainteresowania pojęciem dziedzictwa zarówno na poziomie europejskim, jak i narodowym oraz lokalnym.

## Znak Dziedzictwa Europejskiego<sup>14</sup>

Pierwsze inicjatywy Znak Dziedzictwa Europejskiego, nad którymi pracowano w Paryżu w roku 2005, dotyczyły dóbr kultury, zabytków, krajobrazów naturalnych i miejskich, *lieux de mémoire* oraz świadectw europejskiej historii<sup>15</sup>. Prace w tym zakresie trwały również w 2006 roku w Bonn i Grenadzie, gdzie pierwsze formalne deklaracje złożyli przedstawiciele Francji, Węgier i Hiszpanii<sup>16</sup>. Nad procedurami pracowano także w Paryżu (10 lipca 2006) na spotkaniu reprezentantów 20 państw członkowskich UE i Komisji Europejskiej. W podobnym gronie kontynuowano je

*Cultural forums or identity bunkers?* [w:] M. Anico, E. Peralta (red.), *Heritage and identity: engagement and demission in the contemporary world*, London–New York 2009, s. 63.

<sup>14</sup> W tej części artykułu wykorzystuję fragmenty mojego tekstu *Aneks. Znak Dziedzictwa Europejskiego* zamieszczonego [w:] K. Kowalski, *O istocie dziedzictwa europejskiego – rozważania*, Kraków 2013, s. 177–183.

<sup>15</sup> Główne wydarzenia paryskiego spotkania odbyły się w *Comédie-Française*. Dokładny program i program obrad wraz z ich skrótową zawartością znajduje się na stronie: [http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/dossiers-presse/europe-culture/DP\\_europe.pdf](http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/dossiers-presse/europe-culture/DP_europe.pdf) [odczyt: 15.12.2012]. Spotkanie skończyło się podpisaniem *Deklaracji na rzecz Europejskiej Karty Kultury*, której pełny tekst w języku polskim znajduje się na <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/index-rec12.html> [odczyt: 15.12.2012].

<sup>16</sup> Pierwsze podpisy pod międzyrządową deklaracją dotyczącą prac nad powołaniem Znak Dziedzictwa Europejskiego złożyli Renaud Donnedieu de Vabres (minister kultury i komunikacji Francji), András Bozóki (minister dziedzictwa narodowego Węgier) i Carmen Calvo (minister kultury Hiszpanii). Ponadto w hiszpańskiej konferencji wzięli udział przedstawiciele 32 krajów, Komisji Europejskiej, Rady Europy i UNESCO. Patrz: tekst dostępny na: <http://www.culturecommunication.gouv.fr/var/culture/storage/mag-culture/138.pdf> [odczyt: 1.11.2012].

w Atenach (6 października 2006)<sup>17</sup>. Tam też pojawiła się pierwsza lista obiektów, które miały szansę stać się emblematyczne dla Europy. Na jej szczycie znajdował się ateński Akropol.

Kluczowe dla Znak Dziedzictwa Europejskiego było spotkanie w Madrycie (25 stycznia 2007), na którym przedstawiciele 17 państw członkowskich i Komisji Europejskiej uzgodnili kryteria wyboru obiektów oraz podjęli decyzje dotyczące kwestii technicznych, logistycznych i komunikacyjnych, jakie – jak sądzono – napotka w fazie realizacji ten projekt. Znak miał dopełniać europejskie szlaki dziedzictwa kulturowego Rady Europy i równocześnie dystansować się (!) wobec listy światowego dziedzictwa UNESCO, której obiekty reprezentują wartości uniwersalne, a nie europejskie<sup>18</sup>.

Podpisany w Madrycie dokument określał warunki, jakim musiały sprostać obiekty, by mogły znaleźć się na emblematycznej liście Europy<sup>19</sup>. Po pierwsze, zakładano, że będą to miejsca kulturowo i historycznie ważne dla państw członkowskich. Po drugie, intencją autorów było klasyfikowanie dzieł architektonicznych oraz przedmiotów, których wartość określana byłaby z punktu widzenia historii Starego Kontynentu, jego sztuki oraz nauki. Po trzecie, za godne uwagi uznano szczególne miejsca i pejzaże oraz stanowiska archeologiczne (również te podwodne). Po czwarte, uwzględniono dziedzictwo niematerialne, definiowane – jak stwierdzano – jako symbole, wartości i prądy artystyczne.

W procesie selekcji obiektów zaprojektowanym na konferencji w Madrycie rola państw członkowskich była wyjątkowa.

Rozpoczynając [bowiem] w 2007 roku proces tworzenia listy dziedzictwa europejskiego, opracowano procedurę, która w bardzo ogólny sposób określała zasady nadawania tego wyróżnienia. Zgodnie z jej postanowieniami, najważniejszą rolę w tym procesie odgrywają państwa członkowskie, które dokonują identyfikacji obiektów spełniających uzgodnione kryteria. Każde państwo biorące udział w programie przyjmuje własny mechanizm wyboru obiektów zlokalizowanych na jego terytorium<sup>20</sup>.

Innymi słowy, procedura klasyfikacji zakładała inicjatywę państw członkowskich, które posiadały prawo zgłaszania kandydujących obiektów. To one – państwa członkowskie – decydowały, jakie obiekty zgłaszać i jakich argumentów używać

<sup>17</sup> Przedstawiciele 19 państw i Komisji Europejskiej. Na podstawie chronologii opracowanej przez francuskie Ministerstwo Kultury, dostępnej (1 listopada 2012) na [http://www.culture.gouv.fr/culture/politique-culturelle/patrimoine\\_europeen/label europeen.pdf](http://www.culture.gouv.fr/culture/politique-culturelle/patrimoine_europeen/label europeen.pdf) [odczyt: 1.11.2012].

<sup>18</sup> Artykuł 1. wyraźnie ujmuje kwestie dziedzictwa europejskiego nie tyle w perspektywie konserwacji, ile roli, jaką to dziedzictwo odegrać może w procesie integracji europejskiej. Patrz również: *Règles de procédure*, art. 1 (tekst bez numeracji stron) na [http://www.culture.gouv.fr/culture/politique-culturelle/patrimoine\\_europeen/label europeen.pdf](http://www.culture.gouv.fr/culture/politique-culturelle/patrimoine_europeen/label europeen.pdf) [odczyt: 15.12.2012].

<sup>19</sup> Zasady proceduralne dotyczące Znak Dziedzictwa Europejskiego jako przedsięwzięcia międzyrządowego są dostępne w dokumentach pokonferencyjnych; patrz *Règles de procédure*, art. 1 i art. 2 oraz *Critères d'attribution* (tekst bez numeracji stron) na [http://www.culture.gouv.fr/culture/politique-culturelle/patrimoine\\_europeen/label europeen.pdf](http://www.culture.gouv.fr/culture/politique-culturelle/patrimoine_europeen/label europeen.pdf) [odczyt: 15.12.2012].

<sup>20</sup> A. Suchorzewska, *Znak dziedzictwa europejskiego szansą na poznanie historii wspólnej Europy* [w:] T. Grodecka, J. Sobczak (red.), *Prawna ochrona zabytków*, Toruń 2010, s. 293 (cały artykuł 292–303).

w procesie selekcji. Tym samym u podstaw ostatecznej listy tkwiły narodowe interpretacje przeszłości, a wybór podyktowany był partykularną wizją tego, co z narodowego dorobku powinno zostać uznane za europejskie dziedzictwo. W ten sposób na poziomie narodowym zagwarantowano instytucjonalną kontrolę nad interpretacją przeszłości, której ślady miały wyróżniać się europejskim znakiem. I tak, państwa członkowskie miały nie tylko czynne prawo zgłaszania, ale również bierne prawo przemilczania pewnych obiektów, faktów, czy też ich interpretacji. W ten sposób lista jest interesująca z dwóch powodów. Po pierwsze, dokonany wybór wiele mówi o Europie. Po drugie – jednak – wypracowanej liście towarzyszy jej niesformalizowany rewers. To lista „wielkich nieobecnych”, którą znacznie trudniej analizować, choć – przyznam – wydaje się ona równie frapująca co pierwsza. To lista europejskich *lieux d'oublie* (miejsca zapomnienia), *lieux de mémoire* (miejsca niepamięci) i często – zresztą – *lieux de drame européen* (miejsca dramatu europejskiego).

Obchody pięćdziesiątej rocznicy podpisania traktów rzymskich (25 marca 2007) były okazją dla wielu państw, by oficjalnie zainaugurować Znak Dziedzictwa Europejskiego i umieścić go na wybranych oraz zaakceptowanych obiektach. I tak, 19 marca 2007 roku znak otrzymało opactwo Cluny, letnia rezydencja Roberta Schumana w Scy-Chazelles oraz Pałac Papieży w Awinionie. Z kolei ateński Akropol uzyskał plakietkę 26 marca 2007 roku. Jak można przeczytać w materiałach Ministerstwa Kultury Francji, był to hołd złożony miejscu, w którym narodziła się europejska demokracja.

Na międzyrządowej liście umieszczono 68 obiektów, które zgłosiły: Belgia, Bułgaria, Cypr, Francja, Grecja, Hiszpania, Litwa, Łotwa, Malta, Niemcy, Polska, Portugalia, Republika Czeska, Rumunia, Słowacja, Słowenia, Szwajcaria, Węgry, Włochy<sup>21</sup>.

Ostatecznie 16 listopada 2011 roku Parlament Europejski i Rada Unii Europejskiej przejęły inicjatywę międzyrządową i nadały jej unijną rangę<sup>22</sup>. W decyzji na-

<sup>21</sup> Ph. Belaval, B. Favel, F. Quemarec (red.), *Label Patrimoine européen. Sites / European Heritage Label. Sites*, Paris 2011. Publikacja dostępna na [http://www.culture.gouv.fr/culture/politique-culturelle/patrimoine\\_europeen/patrimoine\\_europe.pdf](http://www.culture.gouv.fr/culture/politique-culturelle/patrimoine_europeen/patrimoine_europe.pdf). Zawiera listę i opis wszystkich obiektów posiadających znak dziedzictwa europejskiego w jego międzyrządowym kształcie. Analogiczny opis obiektów znajduje się na stronie hiszpańskiego Ministerstwa Edukacji, Kultury i Sportu: <http://www.mcu.es/patrimonio/MC/PatrimonioEur/Historico/RedSitios.html> [odczyt: 1.11.2012].

<sup>22</sup> Decyzja Parlamentu Europejskiego i Rady nr 1194/2011/UE z dnia 16 listopada 2011 r. ustanawiająca działanie Unii Europejskiej na rzecz Znak Dziedzictwa Europejskiego, Dziennik Urzędowy Unii Europejskiej, 22 listopada 2012, s. L 303/1 – L 303/9. O procesie dochodzenia do ostatecznej formy inicjatywy Znak Dziedzictwa Europejskiego czytaj: Rezolucje Parlamentu Europejskiego dotyczące inicjatywy „znaku dziedzictwa europejskiego”: Rezolucja Parlamentu Europejskiego z dnia 29 listopada 2007 r. w sprawie odnowionej polityki turystycznej UE: Ku silniejszemu partnerstwu na rzecz turystyki europejskiej 2006/2129(INI), Dziennik Urzędowy Unii Europejskiej, 20.11.2008, C 297 E/184 do C 297 E/193; Rezolucja Parlamentu Europejskiego z dnia 10 kwietnia 2008 r. w sprawie europejskiej agendy kultury w dobie globalizacji, 2007/2211(INI), C 247 E/32 do C 247 E/41. Ponadto patrz: Konkluzje Rady dotyczące stworzenia przez Unię Europejską „znaku dziedzictwa europejskiego”, Dziennik Urzędowy Unii Europejskiej, 13.12.2008, C 319/11 – C 319/12. Również: Wniosek Komisji Europejskiej, Decyzja Parlamentu Europejskiego i Rady ustanawiająca działanie Unii Europejskiej na rzecz Znak Dziedzictwa Europejskiego, 9 marca 2010 r., KOM(2010) 76 wersja ostateczna, 2010/0044 (COD).



wiązywały do artykułu 16 (punkt 1) Traktatu o funkcjonowaniu Unii Europejskiej, który w punkcie 1 stwierdza, że

Unia przyczynia się do rozkwitu kultur Państw Członkowskich, w poszanowaniu ich różnorodności narodowej i regionalnej, równocześnie podkreślając znaczenie wspólnego dziedzictwa kulturowego<sup>23</sup>.

Formułując zasady selekcji, Parlament Europejski zauważył, że o patrymonialne wyróżnienie ubiegać się mogą

[...] „obiekty” [które] oznaczają zabytki, miejsca naturalne, obiekty podwodne, archeologiczne, przemysłowe lub miejskie, krajobrazy kulturowe, miejsca pamięci, dobra i obiekty kultury i dziedzictwo niematerialne związane z danym miejscem, w tym dziedzictwo współczesne<sup>24</sup>.

Tym samym uwzględniono takie obiekty, które są patrymonializowane zgodnie z najnowszymi trendami widocznymi w sposobach definiowania dziedzictwa, w którego obszar włączane są obiekty zarówno niematerialne, jak i te współczesne<sup>25</sup>.

Na poziomie celów Parlament zakładał „podkreślenie symbolicznej wartości obiektów, które odegrały znaczącą rolę w historii i kulturze Europy lub budowaniu Unii, i [uwzględnił] nadanie im [certyfikowanym obiektom właśnie] odpowiedniej rangi”<sup>26</sup>. Z decyzji wynika ponadto, że znak ma przyczynić się do poprawy

[...] rozumienia przez obywateli europejskich historii Europy i procesu budowania Unii, a także ich wspólnego, a jednocześnie różnorodnego dziedzictwa kulturowego, szczególnie w powiązaniu z wartościami demokratycznymi i prawami człowieka, które leżą u podstaw integracji europejskiej<sup>27</sup>.

Tym samym, lista certyfikowanych znakiem obiektów jest wyrazem nowego spojrzenia na przeszłość, które od dotychczasowego różni się świeżym rozłożeniem akcentów między tym, co jest definiowane jako lokalne, regionalne, narodowe, a tym, co wyraża europejskie przesłanie dla przeszłości<sup>28</sup>.

<sup>23</sup> Wersja skonsolidowana Traktatu o funkcjonowaniu Unii Europejskiej, art. 16, pkt 1, Dziennik Urzędowy UE, 30 marca 2010, C83/47 – C83/199.

<sup>24</sup> Art. 2, pkt 1, Decyzji Parlamentu Europejskiego i Rady nr 1194/2011/UE z dnia 16 listopada 2011 r. ustanawiającej działanie Unii Europejskiej na rzecz Znak Dziedzictwa Europejskiego. Ponadto, poza pojedynczymi obiektami, państwa członkowskie mają prawo zgłaszania „obektów międzynarodowych” (sieć obiektów tematycznie powiązanych, ale znajdujących się w co najmniej dwóch krajach członkowskich) lub „krajowych obiektów tematycznych” (sieć obiektów tematycznie powiązanych i znajdujących się w jednym kraju członkowskim). Patrz art. 2, pkt 2 i 3 omawianej Decyzji Parlamentu Europejskiego i Rady.

<sup>25</sup> Przykładowo, certyfikowana na poziomie międzyrządowej inicjatywy Stocznia Gdańska i niemiecka sieć obiektów związanych z żelazną kurtyną.

<sup>26</sup> Art. 3, pkt 1a i 1b, Decyzji Parlamentu Europejskiego i Rady nr 1194/2011/UE z dnia 16 listopada 2011 r. ustanawiającej działanie Unii Europejskiej na rzecz Znak Dziedzictwa Europejskiego.

<sup>27</sup> Tamże.

<sup>28</sup> Aspekt dziedzictwa regionalnego jest widoczny również na poziomie celów ogólnych stawianych obiektom umieszczonym na liście, gdyż – zgodnie z wolą Parlamentu Europejskiego – certy-



## Znak Dziedzictwa Europejskiego dla Stoczni Gdańskiej

28 stycznia 2009 roku na bramie 2. Stoczni Gdańskiej uroczyste odsłonięto Znak Dziedzictwa Europejskiego<sup>29</sup>. Dotyczy on trzech różnych obiektów. Pierwszy to sama brama, będąca miejscem, gdzie przemawiał Lech Wałęsa w czasie sierpniowego strajku (1980) i gdzie dziesięć lat wcześniej pierwsi robotnicy zostali zabici przez milicję w grudniu 1970 roku. Znak odnosi się również do sali BHP, która w czasie strajku była siedzibą komitetu strajkowego. To w tym budynku odbywały się negocjacje między stroną robotniczą a rządową i to właśnie tu 31 sierpnia 1980 roku doszło do podpisania Porozumień Gdańskich. Ostatnim obiektem, którego dotyczy znak, jest plac Solidarności z Pomnikiem Poległych Stoczniowców 1970. Nawiązuje również do mordu katyńskiego (1940). Ponadto w pomniku umieszczono urnę z ziemią pochodzącą z rzymskich katakumb. To dar od papieża Jana Pawła II. Na ścianie zamykającej plac znajduje się inskrypcja z 29. Psalmu:

Niech Pan udzieli mocy swojemu ludowi,  
niech Pan błogosławi swój lud, darząc go pokojem.

W centralnej części muru umieszczona jest inskrypcja: „Oddali życie, abyś ty mógł żyć godnie” i cytat z homilii papieża Jana Pawła II: „Niech zstąpi Duch Twój i odnowi oblicze Ziemi, tej Ziemi!”. Na pomniku przeczytać można cytat z wiersza Czesława Miłosza:

Który skrzywdziłeś człowieka prostego  
Śmiechem nad krzywdą jego wybuchając,  
[...]  
Nie bądź bezpieczny. Poeta pamięta.  
Możesz go zabić – narodzi się nowy.  
Spisane będą czyny i rozmowy.  
[...]<sup>30</sup>.

fikowanie obiektów ma przełożyć się na „wzmocnienie u obywateli europejskich, w szczególności u młodych ludzi, poczucia przynależności do Unii, opartego na wspólnych wartościach oraz elementach europejskiej historii i dziedzictwa kulturowego, a także na uznaniu walorów różnorodności krajowej i regionalnej” oraz ponadto ma powodować „pogłębienie dialogu międzykulturowego” (art. 2, pkt 1a i 1b, Decyzji Parlamentu Europejskiego i Rady nr 1194/2011/UE z dnia 16 listopada 2011 r. ustanawiającej działanie Unii Europejskiej na rzecz Znak Dziedzictwa Europejskiego). Procedury selekcji, patrz: artykuł 10 Decyzji Parlamentu Europejskiego i Rady nr 1194/2011/UE z dnia 16 listopada 2011 r. ustanawiającej działanie Unii Europejskiej na rzecz Znak Dziedzictwa Europejskiego. Por. *European Heritage Label Guidelines for candidate sites*, rozdział 5.1. *Pre-selection at national level*, s. 9, dostępne na: [http://www.mcu.eu/patrimonio/docs/MC/PatrimonioEur/Guideline\\_for\\_candidate\\_sites\\_En.pdf](http://www.mcu.eu/patrimonio/docs/MC/PatrimonioEur/Guideline_for_candidate_sites_En.pdf) [odczyt: 2.11.2012].

<sup>29</sup> Informacje pochodzą z aplikacji Stoczni Gdańskiej, przekazanej przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP europejskiemu panelowi ekspertów pracujących nad listą obiektów oznaczonych Znakiem Dziedzictwa Europejskiego. Źródło: Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP.

<sup>30</sup> Cz. Miłosz, *Który skrzywdziłeś* [w:] tegoż, *Światło dzienne*, Paryż 1953.

Symbolika Stoczni Gdańskiej jest wyjątkowa:

To właśnie tu w 1980 roku powstał silny ruch społeczny, który dał początek Niezależnemu Samorządnemu Związkowi Zawodowemu „Solidarność”, który po 9 latach pokojowej walki doprowadził do upadku komunizmu w Polsce. Zwycięska idea wolności wyszła poza granice i inne narody Europy Środkowej poszły śladem Polski: Węgrzy, Czesi, Niemcy z NRD, Rumuni i Bułgarzy. W kolejnych latach ruch wolności objął również narody Związku Radzieckiego. Ostatecznie ZSRR został rozwiązany, co również nastąpiło pokojowo<sup>31</sup>.

Innymi słowy, w ponadnarodowej perspektywie Stocznia Gdańska jest symbolem obalenia jałtańskiego porządku, a jego europejska wartość wynika z roli, jaką to *lieu* pełniło w procesie przemian, które doprowadziły w Polsce do obrad Okrągłego Stołu (6 lutego – 5 kwietnia 1989), wyborów 4 czerwca 1989 roku, upadku Związku Radzieckiego (1991) i ostatecznie do zjednoczenia Europy, podkreślonego wejściem wielu państw Europy Środkowej do Unii Europejskiej (2004).

Stocznia Gdańska oraz kojarzone z nią postaci i wydarzenia, szczególnie te z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku, pełnią szczególną rolę w polskiej pamięci narodowej. To *lieu de mémoire*<sup>32</sup> i romantyczny symbol, którego znaczenia nawiązują do narodowego dramatu i krwi, przemocy, poświęcenia i ofiary<sup>33</sup>, a nawet – jak chcą tego niektórzy interpretatorzy wydarzeń lat osiemdziesiątych – doszukiwać się w niej można stygmatu zdrady i współpracy z opresyjnymi siłami komunistycznego reżimu w Polsce<sup>34</sup>. Stocznia jest szczególnie kojarzona z politycznym i społecznym przełomem oraz ze zwycięstwem nad opresyjnym systemem; to wieloaspektowe *lieu national de drame, de victoire et de gloire*. Zachodzi w nim subtelna synergia wymiaru romantycznonarodowego, politycznego i obywatelskiego, który dopełniony jest wyraźnie religijnym, katolickim komponentem. W perspektywie niesionego przez stocznę przesłania i kojarzonych z nią wartości staje ona w rzędzie najważniejszych *lieux nationaux de mémoire* polskiej drogi do wolności. Obok stoczni na tej narodowej liście znajduje się NSZZ „Solidarność”, Lech Wałęsa, Jan Paweł II, Okrągły Stół<sup>35</sup>.

<sup>31</sup> Pkt 6. aplikacji Stoczni Gdańskiej. Źródło: Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP.

<sup>32</sup> Por. M.-C. Lavabre, F. Mayer, A. Marès (red.), *Mémoires du communisme en Europe centrale*, Prague, Cahiers du Centre français de recherches en sciences sociales, nr 26, 2001; A. Marès (red.), *Lieux de mémoire en Europe centrale*, Paris 2009; A. Marès (red.), *Lieux de mémoire en Europe médiane*, Paris 1999; Ch. Delsol, M. Masłowski, J. Nowicki (red.), *Mythes et symboles politiques en Europe centrale*, Paris 2002.

<sup>33</sup> O powrocie romantycznej literatury i romantycznego sposobu odczuwania rzeczywistości w okresie strajków w sierpniu 1980 r. patrz: M. Janion, *Nigdy przed mocą nie ugnieemy szyi*, „Pismo” 1981, nr 3, s. 5–18; M. Janion, *Ojczyzna, Solidarność, Romantyzm*, „Czas” 1981, nr 15, s. 16–18. Por. J. Kubik, *The Power of Symbols against the symbols of Power*, Pennsylvania 1994.

<sup>34</sup> Por. S. Cenckiewicz, P. Gontarczyk, *SB a Lech Wałęsa: przyczynek do biografii*, Instytut Pamięci Narodowej. Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu, Gdańsk–Warszawa–Kraków 2008.

<sup>35</sup> Ta enumeracja nie ma pełnego charakteru. Jej celem jest pokazanie narodowego kontekstu, w którym funkcjonuje Stocznia Gdańska.

Pamięć symbolicznie zdeponowana w stoczni ma charakter narodowego palimpsestu, który powstał wskutek nawarstwiania, dominowania i zamazywania, ale również odświeżania, odzyskiwania i – ostatecznie – odczytywania tego, co zostało pokryte kolejną warstwą znaczenia. I to ono – skryształowane w tym *lieu de mémoire* znaczenie – staje się przedmiotem zarówno naukowej refleksji, społecznego przeżywania, jak i politycznej instrumentalizacji.

Następujące po sobie interpretacje tego *lieu* są ze swej natury kontekstualne i selektywne, a jego symboliczny potencjał jest wykorzystany do legitymizacji kolejno realizowanych celów politycznych, gospodarczych, społecznych i edukacyjnych. Sądzić można, że narodowa pamięć stoczni ulega kolejnym – tym razem europejskim – narracjom, przeformułowaniom i wyrażanym wobec niej unijnym oczekiwaniom. W ten sposób, owo *lieu de mémoire* realizuje zadania, jakie przed nim postawił europejski, polityczny projekt<sup>36</sup>. By użyć określenia Zygmunta Baumana<sup>37</sup>, w płynnej nowoczesności wokół tego *lieu* generowane są różne – spójne i sprzeczne – dyskursy nawiązujące do różnych prawd lokalnych, narodowych i europejskich. Narracja o stoczni jest tym samym niejednoznaczna i wielowątkowa lub – by wyrazić tę myśl inaczej – nie ma jednej narracji o tym *lieu de mémoire*, ale jest ich wiele.

W kontekście Znak Dziedzictwa Europejskiego znaczenie Stoczni Gdańskiej subtelnie ewoluuje. Interpretacje, skojarzenia i emocje są funkcją zmieniających się potrzeb wyrażanych wobec tego *lieu*. Ów proces trwa nieprzerwanie, a przystąpienie Polski do Unii Europejskiej nakreśliło nowe ramy odniesienia. Rozpoczęła się europeizacja tego miejsca<sup>38</sup>, a wpisanie stoczni na listę obiektów opatrzonych Znakiem Dziedzictwa Europejskiego było swoistą polityczno-biurokratyczną konsekwencją tego symbolicznego przesunięcia, za którym postępowała unijna redefinicja jej potencjału i wiązanych z nią znaczeń. Tym samym w nowych, politycznych ramach doszło/dochodzi do reinterpretacji tego narodowego *lieu de mémoire*.

W szerszej perspektywie można powiedzieć, że przyznany stoczni Znak Dziedzictwa Europejskiego jest przykładem europeizacji, której podlegają narodowe miejsca pamięci. W tej sytuacji nowe ramy odniesienia uwalniają refleksję nad bolesną przeszłością Europy Środkowej z narodowego gorsetu romantycznych odniesień i przenoszą ją na europejski metapoziom, gdzie albo lokalne/narodowe interpretacje spełniają wyraźnie drugorzędną rolę, albo są zwyczajnie nieobecne, albo też nikt ich nie dostrzega. To w tej transnarodowej perspektywie złożoność, sprzeczność i problematyczność lokalnych/narodowych interpretacji miejsc pamięci słabnie w obliczu ich europejskiego potencjału.

Dziedzictwo określane mianem europejskiego jest więc wynikiem selekcji – historycznej, politycznej, ideologicznej, ale również biurokratycznej – której podlegają zarówno ślady przeszłości, jak i skonstruowane wokół nich narracje historyczne, instytucje, kolekcje, wystawy *etc.* Jest ono w tym sensie mityczne, że w istniejące systemy znaczące lub ich części wkomponowane jest nadrzędne znaczenie – europej-

<sup>36</sup> M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, Kraków 2008.

<sup>37</sup> Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, Kraków 2006.

<sup>38</sup> Patrz m.in. powstanie Europejskiego Centrum Solidarności.

skość<sup>39</sup>. I tak, Stocznia Gdańska na planie narodowym symbolizuje zwycięską polską walkę o pełnię wolności przeciw komunistycznemu reżimowi. Gdy stocznia wchodzi w obszar certyfikowanego dziedzictwa europejskiego, to staje się ona nośnikiem wartości bardziej uniwersalnych. Po pierwsze, symbolizuje wolność i walkę o nią *tout court* (Europa jest przestrzenią wywalczoną wolności) i – po drugie – przypomina, że historyczne połączenie zachodniej i środkowej części Europy było możliwe dzięki ofiarom, które trzeba było złożyć w walce przeciw komunistycznemu systemowi.

## Podsumowanie

Instytucjonalny sukces inicjatywy Znak Dziedzictwa Europejskiego i certyfikowanie Stoczni Gdańskiej tym wyróżnieniem pokazują łatwość, z jaką zinstytucjonalizowana i spatrymonializowana przeszłość wchodzi w alians z polityką na poziomie europejskim. Dziedzictwo europejskie jest wykorzystywane jako dopełnienie narodowej narracji historycznej lub jej przeciwwaga. Odgrywa istotną rolę w procesie konstruowania i utrwalania europejskiej tożsamości. To czynnik, dzięki któremu unijna wspólnota znajduje aksjologiczne zakotwiczenie w przeszłości oraz symbolicznie nakreśla swój kształt i granice. Ponadto dziedzictwo europejskie pojawia się w kontekście władzy politycznej, autorytetu i – nawet – kontroli. Nie jest więc neutralne, niezaangażowane, niczyje.

Pojęcie dziedzictwa europejskiego – którego Znak Dziedzictwa Europejskiego jest przykładem – i tocząca się dyskusja wokół jego zawartości są wyrazem znacznie szerszej refleksji, która – jak pisze Gerard Delanty – nawiązuje do potrzeby odnalezienia symbolicznych podstaw UE, co jest oczekiwaniem tym silniejszym, że po upadku systemu komunistycznego i wraz z kolejnymi rozszerzeniami Unii pojawiają się następujące po sobie redefinicje przeszłości i wyraźnie rozszerza się „dyskursywna przestrzeń Europy”<sup>40</sup>. Tym samym dziedzictwo europejskie poddaje się zmiennemu kontekstowi politycznemu, stale jednak zachowując zdolność do krytycznego spojrzenia na przeszłość, kwestionowania jej poprzednich wersji oraz zadawania nowych, uwspółcześnionych pytań. I tak, z jednej strony, dziedzictwo europejskie jest rozumiane jako propozycja akceptacji dorobku i konsekwencji działań przeszłych pokoleń. W tym ujęciu ma ono potencjał znajdowania, uwzględnienia, rehabilitowania i godzenia z sobą różnych interpretacji przeszłości (dziedzictwo europejskie jako przestrzeń współlistnienia odmiennych – nawet przeciwstawnych – interpretacji przeszłości). Z drugiej jednak strony, jest ono nie tyle wyrazem uwzględniania i pogodzenia z sobą tego, co do tej pory było wyrazem różnorodności, ile odpowiedzią na

<sup>39</sup> R. Barthes, *Mitologie*, Warszawa 2000.

<sup>40</sup> G. Delanty, *The European Heritage from a Critical Cosmopolitan Perspective*, „LSE Europe in Question. Discussion Paper Series” 2010, nr 19 (luty), s. 18; G. Delanty, *The European Heritage: History, Memory, and Time* [w:] Ch. Rumford (red.), *The SAGE Handbook of European Studies*, London 2009, s. 36–51.



potrzebę określenia fundamentalnego kanonu, stanowiącego konsensus wokół symbolicznego konstruowania ponadnarodowej wspólnoty. Napięcie między tymi dwiema wizjami dziedzictwa europejskiego jest zarazem zauważalne i frapujące.

Podsumowując, wyrażę pogląd, że zinstytucjonalizowane dziedzictwo w formie Znak Dziedzictwa Europejskiego jest swoistą próbą odpowiedzi na potrzebę zmitologizowanej i równocześnie – co w pewien sposób paradoksalne – zinstytucjonalizowanej przeszłości, która byłaby interpretacyjną propozycją odnoszącą się do politycznej, społecznej i kulturowej rzeczywistości Unii Europejskiej<sup>41</sup>. Innymi słowy, to stosunkowo młode pojęcie, które jest stosowane w pewnym miejscu i w określonym czasie z uwzględnieniem – co równie istotne – partykularnego celu.

## Bibliografia

- Ashworth G.J., *Sfragmentaryzowane dziedzictwo: sfragmentaryzowany instrument sfragmentaryzowanej polityk* [w:] J. Purchla (red.), *Dziedzictwo kulturowe w XXI wieku. Szanse i wyzwania*, Kraków 2007. Patrz również: B. Graham, G.J. Ashworth, J.E. Tunbridge, *A geography of heritage: power, culture and economy*, London–New York 2000.
- Barthes R., *Mitologie*, Warszawa 2000.
- Bauman Z., *Płynna nowoczesność*, Kraków 2006.
- Belaval Ph., Favel B., Quemarec F. (red.), *Label Patrimoine européen. Sites / European Heritage Label. Sites*, Paris 2011. Publikacja dostępna na [http://www.culture.gouv.fr/culture/politique-culturelle/patrimoine\\_europeen/patrimoine\\_europe.pdf](http://www.culture.gouv.fr/culture/politique-culturelle/patrimoine_europeen/patrimoine_europe.pdf). Zawiera listę i opis wszystkich obiektów posiadających znak dziedzictwa europejskiego w jego międzyrządowym kształcie. Analogiczny opis obiektów znajduje się na stronie hiszpańskiego Ministerstwa Edukacji, Kultury i Sportu: <http://www.mcu.es/patrimonio/MC/PatrimonioEur/Historico/RedSitios.html> [odczyt: 1.11.2012].
- Brett D., *The Construction of Heritage*, Cork 1996.
- Cenckiewicz S., Gontarczyk P., *SB a Lech Wałęsa: przyczynek do biografii*, Instytut Pamięci Narodowej. Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu, Gdańsk–Warszawa–Kraków 2008.
- Certeau M. de, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, Kraków 2008.
- Delanty G., *The European Heritage from a Critical Cosmopolitan Perspective*, „LSE Europe in Question. Discussion Paper Series” 2010, nr 19 (luty).
- Delanty G., *The European Heritage...*
- Delanty G., *The European Heritage from a Critical Cosmopolitan Perspective*, „LSE Europe in Question. Discussion Paper Series” 2010, nr 19 (luty); G. Delanty, *The European Heritage: History, Memory, and Time* [w:] Ch. Rumford (red.), *The SAGE Handbook of European Studies*, London 2009, s. 36–51.
- Dicks B., *Culture on Display: the production of contemporary visibility*, Buckingham 2003; omówienie teorii przywołane za: M. Anico, *Representing identities at local municipal museums: Cultural forums or identity bunkers?* [w:] M. Anico, E. Peralta (red.), *Heritage and identity: engagement and demission in the contemporary world*, London–New York 2009.
- Hadjinicolaou N., *Art History and Class Struggle*, London 1978.

<sup>41</sup> Por. V. della Sala, *Political Myth, Mythology and the European Union*, „Journal of Common Market Studies”, styczeń 2010, vol. 48, s. 1–19.



- Hafstein V., *Claiming Culture: Intangible Heritage Inc., Folklore©, Traditional Knowledge* [in:] D. Hemme, M. Tauschek, R. Bendix (eds.), *Prädikat HERITAGE. Wertschöpfungen aus kulturellen Ressourcen* (cały tekst 75–100), Berlin 2007.
- Janion M., *Nigdy przed mocą nie ugniemy szyi*, „Pismo” 1981, nr 3, s. 5–18; M. Janion, *Ojczyzna, Solidarność, Romantyzm*, „Czas” 1981, nr 15, s. 16–18. Por. J. Kubik, *The Power of Symbols against the symbols of Power*, Pennsylvania 1994.
- Kuutma K., *The Politics of Contested Representation: UNESCO and the Masterpieces of Intangible Cultural Heritage* [in:] D. Hemme, M. Tauschek, R. Bendix (eds.), *Prädikat HERITAGE...* (cały tekst 177–195).
- Kowalski K., *O istocie dziedzictwa europejskiego – rozważania*, Kraków 2013, s. 177–183.
- Community Ownership*, „Cultural Analysis” 2006, nr 5, s. 27–56.
- Lavabre M.-C., Mayer F., Marès A. (red.), *Mémoires du communisme en Europe centrale*, Prague, Cahiers du Centre français de recherches en sciences sociales, nr 26, 2001; A. Marès (red.), *Lieux de mémoire en Europe centrale*, Paris 2009; A. Marès (red.), *Lieux de mémoire en Europe médiane*, Paris 1999; Ch. Delsol, M. Masłowski, J. Nowicki (red.), *Mythes et symboles politiques en Europe centrale*, Paris 2002.
- Miłosz Cz., *Który skrzywdziłeś* [w:] tegoż, *Światło dzienne*, Paryż 1953.
- Noyes D., *The Judgement of Solomon: Global Protections for Tradition and the Problem of Community Ownership*, „Cultural Analysis” 2006, nr 5, s. 27–56.
- Sala V. della, *Political Myth, Mythology and the European Union*, „Journal of Common Market Studies”, styczeń 2010, vol. 48, s. 1–19.
- Smith L., *Uses of Heritage*, London 2006, s. 11.
- Suchorzewska A., *Znak dziedzictwa europejskiego szansą na poznanie historii wspólnej Europy* [w:] T. Grodecka, J. Sobczak (red.), *Prawna ochrona zabytków*, Toruń 2010 (cały artykuł 292–303).
- Tauschek M., *The Bureaucratic Texture of National Patrimonial Policies* [in:] R.F. Bendix, A. Eggert, A. Peselmann (eds.), *Heritage Regimes and the State*, Göttingen (Göttingen Studies in Cultural Property, vol. 6) 2012 (cały artykuł 165–212).