

**Monika Popow**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

## **Wielokulturowe estetyki w dyskursie publicznym w Polsce. Próba postkolonialnej interpretacji**

**KEY WORDS**

multiculturalism,  
aesthetics,  
Frankfurt School,  
postcolonialism

**ABSTRACT**

Popow Monika, *Wielokulturowe estetyki w dyskursie publicznym w Polsce. Próba postkolonialnej interpretacji* [Multicultural Aesthetics in Polish Public Discourse. An Attempt at Postcolonial Interpretation]. Kultura – Społeczeństwo – Edukacja nr 2(8) 2015, Poznań 2015, pp. 141–163, Adam Mickiewicz University Press. ISBN 978-83-232-3004-5. ISSN 2300-0422

The aim of my paper is to present the concept of postcolonial aesthetics, as well as to analyse the phenomena of multicultural aesthetics in public discourse in Poland. In my work the sociological perspective is accompanied with pedagogical one. I point out that aesthetics may be considered as space for identity formation. While analysing multicultural aesthetics in Polish public discourse, I focus on several phenomena. First, I describe invisibility of multicultural aesthetics in art discourse, as well as in educational discourse, and analyse the representations of multicultural aesthetics. I reconstruct the discourse of superiority of The Global North civilisation, and a parallel discourse of primitivism of the Global South. Next, I describe the processes of commercialisation and folklorization of multicultural aesthetics occurring in public sphere, especially in mass culture. Finally I reconstruct types of identities formed in the analysed material. *The papers concludes with reference to Edward Said's demand for a constant critical reading of culture.*

W 2013 przeprowadziłam na łamach „Magazynu SZUM” rozmowę z romsko-brytyjską artystką Delaine Le Bas. Zapytana przeze mnie o przekraczanie w sztuce granic tradycyjnej, zachodniej estetyki, powiedziała:

Mam świadomość, że nawet jeśli czasem moje prace wydają się zwariowane, są na świecie ludzie, którzy identyfikują się z nimi i widzą w nich jakąś część swojej rzeczywistości. To dla mnie niezwykle ważne, ponieważ uważam, że sztuka jest dla wszystkich. W Powszechnej Deklaracji Praw Człowieka napisane jest, że każdy ma prawo do życia w kulturze. Każdy, a nie tylko ci, którzy potrafią mówić o sztuce lub tworzyć ją w ściśle określony sposób. (Popow, 2013)

Przytoczone tu słowa Delaine Le Bas, które stały się dla mnie inspiracją dla napisania niniejszego tekstu, wydają się mieć szczególne znaczenie dla współczesnej globalnej sztuki i teorii kultury.

Świat globalny, w tym świat sztuki i estetyki, kształtuje się ponad granicami państw narodowych. Wyznacznikiem współczesności staje się kategoria transnarodowości, która opisuje sieci powiązań, związków ekonomicznych, politycznych i kulturowych, jakie łączą ludzi ponad granicami państw narodowych (Vertovec, 2012). Jak piszą Hastings Donnan i Thomas M. Wilson:

kultura i tożsamość, podobnie jak świadomość klasowa i klasowe relacje, nie znikają wśród ludzi, którzy przekroczyli granicę. One się po prostu zmieniają: zmieniają się w obrębie macierzystych społeczności ze względu na stratę, jaką stanowiło odejście danej grupy ludzi, a także w obrębie nowych politycznych i ekonomicznych kontekstów, w których oni się znaleźli, oraz w ramach społeczności przyjmujących. (Donnan, Wilson, 2007: 156)

Perspektywa ta pozwala spojrzeć na sztukę oraz szeroko pojętą estetykę z punktu widzenia różnych wymiarów życia społecznego i potraktować ją jako przestrzeń hybrydyczną.

Procesy te sprawiają, że w mówieniu o kulturze narodowej odchodzi się od „metafory nowoczesnej spójności społecznej” (Bhabha, 2008: 201), traktując kulturę tę oraz dziedzictwo narodowe jako narrację. Za Stuartem Hallem mówi się o tożsamości kulturowej, która jest

(...) zarówno kwestią „stawania się”, jak i „bycia”. Należy ona w takim samym stopniu do przyszłości, co do przeszłości. Nie jest czymś danym, czymś, co wykracza poza miejsce, czas, historię i kulturę. Tożsamości kulturowe mają swoje źródła i historie; jednak podobnie jak wszystko uwikłane w historię, podlegają ciągłym zmianom. Nie są wcale umocowane na zawsze w jakiejś esencjonalnej przeszłości – są przedmiotem nieustannej „gry” historii, kultury i władzy. (Hall, 2008: 168)

Badacze procesów zachodzących w przestrzeniach transnarodowych mówią o konieczności poruszania się w płynnej transnarodowej rzeczywistości, co oznacza podążanie za migrantami, rzeczami (dobrami, talentami, pieniędzmi, dzie-

łami sztuki, własnością intelektualną), metaforami (włączając w to znaki, symbole i obrazy), wątkami, opowieściami i alegoriami (narracjami doświadczenia codziennego i pamięci), biografiami (jednostek) oraz konfliktami (sprawami, które kontestowane są w przestrzeni publicznej) (Marcus, 1995: 96; cyt. za Vertovec, 1999: 15). Stąd konieczność podążania za synkretycznymi praktykami kulturowymi, dotyczącymi na przykład stylów muzycznych, dyfuzji języków czy też łączących, albo też hybrydycznych tożsamości, takich jak tożsamości niemiecko-tureckie czy francusko-algierskie (Faist 2006: 5).

Celem niniejszego tekstu jest próba scharakteryzowania koncepcji postkolonialnej estetyki oraz zastosowania jej do interpretacji wielokulturowych estetyk w dyskursie publicznym w Polsce. Praca ta jest kontynuacją tematyki podjętej przeze mnie w projekcie „Wizerunki polskości w podręcznikach języka polskiego w gimnazjum. Krytyczna analiza dyskursu”<sup>1</sup>, którego celem było między innymi zastosowanie teorii postkolonialnej do interpretacji szkolnego dyskursu polskości. Tym razem zajmę się postkolonialnym ujęciem kategorii estetyki oraz jej możliwym potencjałem do interpretacji wybranych aspektów z obszaru estetyki. Posłużę się w tym celu wybranymi przykładami zjawisk obecnych w polskim dyskursie publicznym. Będzie to dobór subiektywny, ale też ukazujący wielość możliwości, jakie niesie ze sobą teoria postkolonialna, przede wszystkim zaś jej krytyczny potencjał.

W kolejnych częściach tekstu skupię się na roli estetyki w pedagogicznych badaniach nad procesami tożsamościowymi, następnie przejdę do zdefiniowania estetyki postkolonialnej, a w ostatniej części artykułu skupię się na interpretacji relacji i rekonstrukcji wielokulturowych estetyk w dyskursie publicznym w Polsce.

## **Estetyka jako przestrzeń konstruowania tożsamości – ujęcie pedagogiczne**

W moim artykule odniosę się do tradycji socjologii sztuki oraz myśli Stanisława Ossowskiego, który w książce *U podstaw estetyki* pisał:

Dla socjologa sprawa obiektywności w ocenach estetycznych nie przedstawia się groźnie: ‘obiektywna’ hierarchia wartości estetycznych to hierarchia przyjęta w środowisku społecz-

---

<sup>1</sup> „Wizerunki polskości w podręcznikach języka polskiego w gimnazjum. Krytyczna analiza dyskursu”, Narodowe Centrum Nauki, nr N 106 350640.

nym, do którego należy ten, kto w obiektywność danej hierarchii wierzy... nie ma żadnego ogólnego kryterium, które by pozwalało we wszystkich wypadkach ustalać wartości estetyczne i estetyczne hierarchie: zawsze jakieś środowisko społeczne decyduje, które względy rzeczowe mają w poszczególnych wypadkach rozstrzygać o 'obiektywnych' wartościach estetycznych dzieła sztuki. (Ossowski, 1966: 371)

Perspektywa socjologiczna umożliwia przyjrzenie się społecznym relacjom władzy, wpływającym na nasze postrzeganie tego, co piękne, dopuszczalne, normatywne. Ujęcie to odchodzi zatem od wywodzącego się z tradycji platońskiej postrzegania sztuki i estetyki jako autonomicznych fenomenów, kształtujących się w oparciu o obiektywnie funkcjonującą wartość piękna, koncentrując się na determinujących je czynnikach społecznych i politycznych.

Ujęcie socjologii sztuki łączę z perspektywą pedagogiczną. Interesuje mnie zatem estetyka jako przestrzeń konstruowania tożsamości. Traktuję estetykę jako przestrzeń dyskursywną, w ramach której dochodzi do artykulacji określonych znaczeń, a tym samym tożsamości (Laclau, 2009; Popow, 2014).

Zanim zatem przejdę do omówienia koncepcji postkolonialnej estetyki, chciałabym zatrzymać się przy kilku wpływowych dla pedagogiki ujęciach krytycznych.

Krytyczne analizy roli estetyki opierają się przede wszystkim na myśli szkoły frankfurckiej, a więc perspektywy traktującej sztukę jako przestrzeń, w ramach której możliwa jest krytyka społeczna, społeczne mechanizmy władzy. Theodor Adorno, którego prace spośród wszystkich filozofów związanych ze szkołą frankfurcką są najbardziej chyba związane z obszarem analiz estetycznych, pisał:

Estetyka nie może nadal wychodzić od faktu sztuki, tak jak niegdyś Kantowska teoria poznania wychodziła od matematycznego przyrodzawstwa. To, że sztuka, która obcuje przy swojej definicji i wzbrania się przed konsumpcją, przechodzi w antysztukę, jej niezadowolenie z siebie, po realnych katastrofach w obliczu przyszłych, wobec których jej dalsza egzystencja pozostaje w moralnej dysproporcji, wszystko to udziela się teorii estetycznej. (Adorno, 1994: 617 cyt. za: Różanowski)

Adorno w swoich pracach odnosił się przede wszystkim do Holocaustu, argumentując, że wobec tak wielkiej katastrofy w historii ludzkości sztuka i estetyka nie mogą pozostać obojętne. Sztuka w ujęciu Adorno ma pobudzać do myślenia, ale też stawiać opór i wychodzić poza utarte kategorie estetyczne. W szerszym planie ujęcie to można interpretować jako fundamentalne pytanie o rolę estetyki we współczesnym świecie, w którym, wobec głodu, wojen i globalnych nierówności, nie ma już miejsca na neutralność przedstawień estetycznych.

Pedagogiczna refleksja nad procesami konstruowania tożsamości społecznej w przestrzeni estetyki związana jest też z teorią Pierre'a Bourdieu. Dla pedagogicznych analiz nad znaczeniem estetyki istotna jest przede wszystkim jedna z jego fundamentalnych prac pod tytułem *Dystynkcja*, w której przedstawił teorię społecznych uwarunkowań gustu i upodobań estetycznych. Przynotuję w tym miejscu fragment:

Gust klasyfikuje, klasyfikując osobę klasyfikującą: podmioty społeczne różnią się poprzez różnienia, jakich dokonują między pięknem i brzydotą, dystynkcją a pospolitością, i poprzez różnienia, w których wyraża się bądź też zaznacza ich pozycja w obiektywnych klasyfikacjach. (Bourdieu, 2005: 15)

Według Bourdieu dominujący system gustów oraz ocen estetycznych ma charakter klasowy i służy legitymizowaniu określonego porządku społecznego. Gusta określane jako „wyrafinowane” ustanawiane są jako naturalne czy też wrodzone, co w istocie pełni, według Bourdieu, funkcję sankcjonowania barier społecznych. Diagnostuje on istnienie mechanizmu zależności pomiędzy strukturami społecznymi i strukturami poznawczymi, co oznacza, że kompetencja do funkcjonowania w kulturze, w tym do odbioru wrażeń estetycznych, jest, według niego, uwarunkowana klasowo.

W ostatnich latach na pedagogiczne myślenie o estetyce jako obszarze konstruowania tożsamości wpływają również dwie inne teorie, które chciałabym tutaj wymienić.

Pierwsza to koncepcja sztuki jako przestrzeni agonistycznej Chantal Mouffe. W teorii demokracji agonistycznej przyjęła ona, że tożsamości społeczne tworzą się w różnicy, a dokładnie w relacji antagonistycznej w stosunku do innych rodzajów podmiotowości. Poprzez antagonizmy wykształcają się również dominujące dyskursy, w ramach których ustanawiane są społeczne relacje władzy. Według Mouffe możliwe jest przekształcenie relacji antagonistycznej w agonistyczną, a więc taką, w której wróg staje się przeciwnikiem, a walka dialogiem. W teorii demokracji agonistycznej również sztuka jest przestrzenią dyskursywną, w ramach której dojść może do uwidocznienia konfliktów społecznych, a tym samym do tworzenia nowych tożsamości. Poprzez interwencje artystyczne może włączać w życie społeczne formy krytyczne, podważające istniejący porządek. Sztuka może nie tylko wzbudzić konflikt (niezbędny dla formowania tożsamości politycznych), ale też stworzyć przestrzeń do wypowiedzenia się dla grup do tej pory wykluczonych z polityki (Mouffe, 2005).

W ostatnich latach popularność zdobywa również teoria Jacques'a Ranciè-re'a, autora dwóch fundamentalnych dla współczesnego myślenia o estetyce prac: *Dzielenia niepostrzegalnego* oraz *Estetyki jako polityki*. W teorii Ranciè-re'a estetyka jest przestrzenią konstruowania tożsamości, w której odbywają się procesy włączania i wykluczania:

(...) dystrybucja oraz redystrybucja miejsc i tożsamości, rozdzielenie przestrzeni i czasu, widzialności i niewidzialności, hałasu i mowy, tworzy to, co nazywam podziałem zmysłowości (...). Stosunek między estetyką i polityką jest (...) stosunkiem między ową estetyką polityki a „polityką estetyki”, to znaczy, sposobem, w jaki praktyki i formy widzialności sztuki wkraczają w podział zmysłowości i w jego rekonfigurację, wydzielają przestrzeń i czas, podmioty i przedmioty, część wspólną i własną. (Ranciè-re, 2007: 25)

Estetyka jest zatem strategią dzielenia na to, co dostrzegalne, a więc na to, co jest legitymizowane, aby pojawić się w publicznej przestrzeni sztuki, czy też szeroko rozumianej kultury, oraz na to, co nie może się w niej pojawić.

Krytyczne myślenie o estetyce jako obszarze konstruowania tożsamości ma dla pedagogiki poważne konsekwencje. Oznacza bowiem, że estetykę traktować należy jako kolejny obszar, w którym wyrażane są ideologie wpływające na rzeczywistość społeczną. Co więcej, w obszarze tym zachodzić mogą procesy legitymizowania określonych wartości, a także tożsamości, lub też, jak pokazuje Ranciè-re, ich wykluczania.

Powyżej przedstawione teorie zaliczyć można do kategorii krytycznych. Kolejna teoria, która stanie się dla mnie centralna w interpretacji związków pomiędzy estetyką i migracją, określona może zostać jako projekt emancypacyjny.

## Postkolonialna koncepcja estetyki

Postkolonialna koncepcja estetyki ma swoje źródła w postkolonialnej krytyce kultury, która w drugiej połowie XX wieku stała się jednym z głównych nurtów krytycznych w humanistyce. Jej częścią są studia nad podporządkowaniem, wyrażającym się w kategoriach klasy społecznej, płci społeczno-kulturowej, wieku, pochodzenia etnicznego oraz innych przesłanek, mogących stać się przesłankami wykluczenia (Gandhi, 2008: 11).

Teoria postkolonialna wyrosła z antykolonialnego buntu wobec wielowiekowej opresji kolonializmu. Jednym z jej źródeł są również marksizm i poststrukturalizm, zwłaszcza w wydaniu foucaultowskim. Marksizm ma szczególny wpływ

na współczesny, tak zwany trzeciofalowy postkolonializm. Niezależnie od inklinacji teoretycznych wszystkie nurty postkolonializmu łączy przekonanie o trwających nadal następstwach kolonializmu, będących nie tylko konsekwencjami politycznymi i ekonomicznymi, ale również odzwierciedlających się w postaci wyobrażeń, pragnień i mitów, które aktywnie wpływają na relacje pomiędzy Globalną Północą i Globalnym Południem.

Kluczowymi figurami w teorii postkolonialnej są kolonizator i skolonizowany, nazwany przez Edwarda Saïda Orientalczykiem. Istotą postkolonializmu jest przekonanie, że kolonizator i skolonizowany spętani są w nieodwracalnej dialektycznej relacji zależności. Jak ujmuje to Albert Memmi, kolonializm „skuł kolonizatora i kolonizowanego łańcuchem nieubłaganej zależności, ukształtował charakter każdego z nich i narzucił wzory postępowania” (Memmi, 1968: 45; cyt. za Gandhi, 2008: 19).

Analizy postkolonialne skupiają się na ukazaniu wielorakich powiązań, w ramach których funkcjonują społeczne relacje władzy. Analizy te sytuują się na styku całego ciągu przesłanek, ukazując złożoność i nieoczywistość społecznych hierarchii. Pokazują mechanizmy włączania i wyłączenia, jakie nieustannie zachodzą w strukturach społecznych.

W ramach postkolonializmu wyodrębniły się tak zwane *subaltern studies*, a więc studia nad zagadnieniami podporządkowania, jednym ze stawianych przed nimi celów było stworzenie projektu badawczego, „który obejmowałby zarówno dostrzegalną ‘historię, politykę, gospodarkę i socjologię podporządkowanych’, jak i mniej widoczne postawy, ideologie i systemy wierzeń – krótko mówiąc, kulturę leżącą u podłoża tego stanu” (Gandhi, 2008: 11). W najbardziej znanym tekście z tego nurtu, eseju *Czy podporządkowani mogą mówić?* z 1985 roku Gayatri Chakravorty Spivak pokazała, w jaki sposób dominująca kultura zachodnioeuropejska zawłaszcza i wycisza głosy podporządkowanych. W kolejnych tekstach Spivak pisała o politycznym znaczeniu polityki głosu oraz o praktyce politycznej polegającej na nieustannym dekonstruowaniu własnego języka i rozpoznawaniu w nim struktur przemocy (Popow, 2013: 290). Ta krytyczna refleksja nad kulturą oraz własnymi praktykami kulturowymi jednostki stała się czynnikiem wyróżniającym postkolonializm spośród innych teorii krytycznych.

Postkolonializm składa się z różnorodnych nurtów badawczych. Jest on bardziej zespołem teorii i idei niż jednolitym nurtem. Jednym z jego elementów jest krytyczny namysł nad estetyką.

O postkolonialnej koncepcji estetyki mówić można w wymiarze nieustającego mapowania oraz przedefiniowywania istoty estetyki. Jest to namysł nad praktykami estetycznymi, realizowany w odniesieniu do społecznych, kulturowych oraz politycznych porządków władzy.

Postkolonialna estetyka, podobnie jak cała teoria postkolonialna, zrodziła się z antykolonialnego pragnienia wolności. Wyrasta ona z opozycji wobec traktowania estetyki jako dziedziny autonomicznej, wyalienowanej od społecznych ideologii. Począwszy od krytyki racjonalnego, myślącego podmiotu Kartezjusza, któremu zarzuca pominięcie Innego, poprzez krytykę teorii estetycznej Kanta, postkolonializm dekonstruuje oświeceniowe idee, które ukształtowały europejskie myślenie o estetyce (Gandhi, 2008; Boehmer, 2010). Estetyka bowiem jest jednym z podstawowych obszarów, w jakich doszło do wykluczenia skolonizowanych Innych, których kultura określona została jako prymitywna (Said, 2008).

Biorąc pod uwagę antykolonialne źródła teorii postkolonialnej, zwrócenie się ku kategorii estetyki rodzi poważne konsekwencje interpretacyjne (Boehmer, 2010). Pojawia się wątpliwość, czy posługiwanie się zachodnią kategorią nie odbiera postkolonializmowi siły sprawczej. Estetyka, we współczesnym rozumieniu ukształtowana przez oświecenie, może być postrzegana jako krępująca emancypacyjny przekaz, wypływający z wyrotowej postkolonialnej twórczości. Wymaga bowiem odpowiedniej formuły, zasad, a przede wszystkim, zgodnie z oświeceniowym kanonem, odwołania do określonych wartości. Nieodłącznie wiąże się również z wartościowaniem, a więc oceną (Boehmer, 2010). To również podział na to, co estetyczne i nieestetyczne, a mówiąc szerzej – podział na to, co cywilizowane i niecywilizowane, stał się płaszczyzną wykluczenia postkolonialnych podmiotowości.

Jak wobec tego odnaleźć ma się postkolonialna sztuka, która nie spełnia obowiązujących kanonów i przekazuje wartości pochodzące z innych kręgów kulturowych? Czy identyfikowanie postkolonialnych przedstawień wobec ustalonych norm strukturalnych i rodzajowych ma sens? Wątpliwości te każą zapytać, czy postkolonialna estetyka jest w ogóle możliwa.

W postkolonializmie wiele miejsca poświęcono kwestii wykorzystania zachodnich teorii na użytek procesów dekolonizacyjnych. Gayatri Spivak, tłumaczka Jacques'a Derridy, która w swoich pracach inspirowała się zachodnią dekonstrukcją, rozważając użyteczność zachodnich nurtów intelektualnych dla postkolonializmu, wysunęła tezę o konieczności ciągłej negocjacji znaczeń w obrębie teorii. Ona sama, stosując w swoich pracach elementy teorii marksi-



stowskiej, dekonstrukcjonizmu oraz feminizmu, nieustannie ściera je ze sobą, czytając je w sposób polityczny, a więc z perspektywy kobiety pochodzącej z Indii. Nie traktuje zatem teorii w sposób ortodoksyjny, ale jako skrzynkę z narzędziami, które przekształcać można w procesie ciągłej negocjacji (Spivak, 2011).

Wydaje się, że w przypadku postkolonialnej estetyki można również mówić o przechwyceniu opresyjnej kategorii i jej dyskursywnym odwróceniu. Jest to z jednej strony efekt negocjacji, o jakiej pisze Spivak, z drugiej natomiast – przykład na performatywność języka, który, jak pokazują Jacques Derrida oraz Judith Butler, nie przekazuje jedynie informacji, ale dokonuje aktów (Culler, 1998: 115). Przechwycenie zachodniej kategorii „estetyki” odwraca jej znaczenie, a polityczny akt jej przejęcia, będący świadomym wyborem, nadaje tej kategorii autonomię (Culler, 1998: 122).

Na opisanie doświadczenia funkcjonowania na styku kultur w teorii postkolonialnej pojawił się szereg strategii, mających na celu przechwycenie kodów kulturowych kolonizatora, a także dostarczenia narzędzi do opisanie sytuacji funkcjonowania pomiędzy różnymi estetykami. Pierwszą z nich jest hybrydyzacja. Najczęściej mówi się o dwóch jej rodzajach: hybrydyzacji strukturalnej, wiążącej się z różnorodnością grup ludzkich i możliwością uczestniczenia w nich, oraz hybrydyzacji kulturowej, dotyczącej relacji kulturowych, a więc asymilacji, różnych form separacji oraz zacierania granic kulturowych (Baker, 2005: 293). Należy podkreślić, że hybrydyzacja nie oznacza wyłącznie mieszania się elementów kulturowych, narodowych, etnicznych, lecz przebiega na wielu poziomach, w tym na styku relacji klasowych, rasowych i płciowych. W kontekście estetyki mówić można o hybrydyzacji kultur i estetyk oraz łączeniu wzorów kulturowych, które sprawia, że dochodzi do wytworzenia nowej jakości, sytuującej się pomiędzy dotychczasowymi formami kulturowymi. Tak opisywane jest między innymi doświadczenie karaibskich migrantów mieszkających w Wielkiej Brytanii (McMillan, 2009).

Kolejna strategia, również opisywana przez Homiego Bhabhę, to mimikra. Bhabha charakteryzuje ją w następujący sposób:

(...) mimikra kolonialna to pragnienie zreformowanego, rozpoznawalnego Innego jako podmiotu różnicy, który jest prawie taki sam, ale nie całkiem. Inaczej mówiąc, dyskurs mimikry tworzy się wokół dwuznaczności: aby była skuteczna, mimikra musi bezwzględnie demonstrować swoje ześlizgiwanie się znaczenia, swój nadmiar, swoją różnicę. Autorytet tej odmiany dyskursu kolonialnego, którą nazwałem mimikrą, dotknięty jest wobec tego pewną nieokreślonością: mimikra jawi się jako przedstawienie różnicy, która sama jest procesem zaprzecze-

nia. Mimikra jest więc znakiem o podwójnej artykulacji, złożoną strategią reformowania, podporządkowywania i dyscyplinowania, która, wyobrażając sobie władzę „przywłaszcza” sobie Innego (...). (Bhabha, 2008: 185)

Mimikra jest strategią naśladowania kulturowych zachowań kolonizatora, jego sposobu zachowania, języka, ale też kultury i sztuki, które ma na celu zaprzeczenie Inności skolonizowanego. Strategia ta jest jednak projektem niemożliwym – naśladownictwo nigdy nie jest autentyczne. Mimikra, jak wskazuje Bhabha, powtarza, ale nie reprezentuje (Bhabha, 2008: 185). W rezultacie powstaje zupełnie inna, hybrydyczna tożsamość. Mimikra jest rodzajem maski, za którą stoi prawdziwy skolonizowany. To, co skryte, najbardziej zagraża kolonizatorowi. Bhabha ujmuje to następująco:

Zagrożeniem dyskursu kolonialnego, które niesie mimikra, jest jej podwójne widzenie, które ujawniając dwuznaczność tego dyskursu, nadszarpuje jego autorytet (...). Ale są to także (...) figury rozdzielenia, częściowe podmioty metonimii kolonialnego pragnienia wyalienowującego modalność i normalność tych dyskursów dominujących, z których postacie te wyłaniają się jako „niewłaściwe” podmioty kolonialne. Pragnienie to poprzez powtórzenie częściowej obecności, będącej podstawą mimikry, artykułuje te aberracje różnicy kulturowej, rasowej i historycznej, które zagrażają narcystycznej chęci posiadania władzy kolonialnej. Jest to pragnienie, które „po części” odwraca przywłaszczenie kolonialne, ukazując częściowy obraz obecności kolonizatora, spojrzenia genealogicznego (...). (Bhabha, 2008: 189–190)

Ważną strategią jest postkolonialne odpisywanie (*writing back*). Kategoria ta służy do określenia rodzaju polemicznej odpowiedzi postkolonialnych twórców na dominację kulturową Zachodu. Kategoria ta jest przykładem wykorzystania zachodniego kodu kulturowego. Ukuta przez Salmana Rushdiego formuła *Empire writes back – Imperium odpisuje* jest odwołaniem do tytułu filmu science-fiction *Empire strikes back*, czyli *Imperium kontratakuję*. Strategia odpisywania to polemika z utrwalonym w koloniach wizerunkiem imperium, będąca równocześnie jego przekształceniem. Strategią odpisywania będzie na przykład interpretowanie przez artystów afrykańskich sztuki zachodnioeuropejskiej, w tradycji której funkcjonują na rynku sztuki.

Z postkolonialną estetyką wiąże się nieodłącznie pojęcie kanonu piękna. Postkolonializm zakwestionował kanoniczność dzieł sztuki i literatury jako transmitujących wyłącznie wartości kolonizatora oraz wykluczających postkolonialnych Innych. Pierwsze analizy kanonów literackich, dokonane przez Edwarda Saïda w fundamentalnym dla postkolonializmu dziele *Orientalizm* czy późniejszej *Kulturze i imperializmie*, pokazały nieobecność w nich głosu skolonizowanych.

Said przeanalizował także stereotypowe i krzywdzące wizerunki ugruntowane przez kanoniczne dzieła literatury brytyjskiej czy francuskiej. Autor ten postulował:

(...) jeśli czytacie i interpretujecie nowoczesną kulturę Europy i Stanów Zjednoczonych, wiążąc ją z imperializmem, spoczywa na was również obowiązek ponownej interpretacji kanonu w świetle tekstów, których miejsce nie zostało odpowiednio połączone i odpowiednio ocenione w kontekście ekspansji Europy. Ujmując rzecz inaczej, procedura ta wymaga odczytania kanonu jako polifonicznego akompaniamentu ekspansji Europy (...). (Said, 2009: 62)

Gdy zatem przejdziemy do obszaru sztuki i estetyki i w duchu tym krytycznie przyjrzymy się, na przykład, pracom Gauguina, w których przedstawiał on mieszkańców Tahiti, czy też interpretacjom sztuki afrykańskiej w twórczości Picassa, dostrzec możemy mechanizmy kreowania Innego – prymitywnego, wykluczonego barbarzyńcy. W tym kontekście zapytać należy: jakie znaczenie ma fakt, że przedstawienia te uznawane są za jedne z najbardziej znaczących dla rozwoju sztuki na świecie? (Schreiber, 2015).

Wychodząc poza przyjęty kanon piękna, postkolonialna estetyka wprowadza nowe, nieobecne dotąd wzory piękna. Pojawiają się zatem nowe motywy, wzornictwo, kolory. Jednak jednym z najbardziej wyrotowych elementów nowej estetyki jest wprowadzenie do kultury wizualnej wykluczonych do tej pory ciał.

W przełomowej dla ruchu antykolonialnego pracy *Black Skin, White Mask* Franz Fanon opisał społeczne konstruowanie mitu czarnego człowieka. Na podstawie własnego doświadczenia opisał on proces wykształcania się poczucia niższości w momencie, gdy czując na sobie wzrok białego człowieka, zdał sobie sprawę, że jest czarny, inny (Fanon, 2008). Według Fanona świadomość białych konstruowana jest przez mit czarnego człowieka. Jest to mit silnie zakorzeniony, na nim bowiem opiera się poczucie cywilizacyjnej wyższości białych. Bycie białym możliwe jest tylko w relacji do swojej opozycji – bycia nie-białym (Fanon, 2008).

Według Fanona bycie czarnym (*blackness*) konstruowane jest w podświadomości białych poprzez zapośredniczenie w symbolice matki ziemi, animalizmu, erotyki zwierząt, krwi, sił witalnych. Rzutuje to na sposób, w jaki wyobrażana jest psychika osób czarnych, postrzeganych, według niego, jako prymitywne, zacofane, nieskomplikowane oraz swobodne w obyczajach (Fanon, 2008: 126). Fanon zwraca też uwagę na symbolikę koloru czarnego w kulturze Zachodu. Czarny to

kolor diabła, brudu, cienia, grzechu (Fanon, 2008: 189). Czarny jest więc czymś zupełnie przeciwnym niż biały.

Postrzeżenie to miało znaczący wpływ na sztuki wizualne. Edward Said zauważa, że do połowy XX wieku w sztuce europejskiej oraz północnoamerykańskiej osoby czarnoskóre przedstawiane były jako Orientalczycy, niewolnicy czy też prymitywni barbarzyńcy (Said, 2008). Dopiero antykolonializm, a następnie postkolonializm, wprowadzają do sztuki podmiotowość osób czarnoskórych. To między innymi dzięki tym ruchom w świecie sztuki pojawia się aktywizm antyrasistowski, rozwijany współcześnie przez takich artystów jak Amerykanin Damon Davis.

Na zakończenie tej części artykułu chciałabym wspomnieć jeszcze jedno zjawisko. W literaturze przedmiotu w ostatnich latach zaczyna pojawiać się pojęcie „estetyka migrancka” (*migrant aesthetic*). Oznacza ona, najprościej mówiąc, estetykę przyniesioną przez migrantów, uchodźców, repatriantów oraz inne migrujące grupy. To również określenie estetyki, jaką przynoszą ze sobą mieszkańcy dawnych kolonii, którzy przybywają do krajów Zachodu. W takim znaczeniu określenia tego używa na przykład Graham Huggan, autor eseju *Unsettled Settlers: Postcolonialism, Travelling Theory and the New Migrant Aesthetics* (Huggan, 2001).

Nahrain Al-Mousawi, która analizuje murale o tematyce migranckiej powstające w obszarze Morza Śródziemnego, podkreśla, że migrancka estetyka jest zjawiskiem politycznym, którego celem jest uwidocznienie kwestii współczesnej migracji w przestrzeni publicznej (Al-Mousawi, 2015). Analizowane przez nią murale w bardzo czytelny sposób poruszają problem zamknięcia Europy na migrantów spoza UE oraz sytuacji zagrożenia życia, w jakiej znajdują się migranci, próbujący dostać się do państw UE. Taką wymowę odczytać można ze znajdującego się na Malcie muralu MTO *The Mediterranean Door* (2014), przedstawiającego czarnoskórego mężczyznę uwięzionego pomiędzy ziemią i przytłaczającego go ścianą, będącą częścią wejścia na plażę, z którego korzystają biali turyści (Al-Mousawi, 2015).

Michael McMillan, autor książki *The Front Room. Migrant Aesthetics in the Home*, wykorzystuje tę kategorię do analizy przestrzeni domów afrykańsko-karaibskich migrantów, którzy w okresie powojennym przybyli do Wielkiej Brytanii, ukazując przy tym, jak w procesie kulturowej adaptacji zmieniały się ich gusta oraz koncepcje dotyczące dobrze urządzonej, tradycyjnej, czy też eleganc-

kiej przestrzeni. Proces ten autor interpretuje w kontekście zmiany podmiotowości kolonialnej w postkolonialną (McMillan, 2009).

Ten ostatni przykład pokazuje praktykę łączenia różnych estetyk, jaka zachodzi w transnarodowych przestrzeniach. Wydaje się, że w takich przypadkach możliwą do zastosowania kategorią może być „hybrydyczna estetyka” (*hybrid aesthetics*), która większy nacisk kładzie na zjawisko kulturowej negocjacji i tymczasowości form estetycznych (por. Ross, 1997). Niewątpliwie jednak użycie tego określenia odbiera analizowanemu zjawisku znaczenie polityczne. Hybrydyczna estetyka jest określeniem najczęściej stosowanym wobec kultury tak zwanych narodów rdzennych, historycznie zamieszkujących dany obszar przed epoką kolonialnych podbojów lub ekspansji politycznej i militarnej państw europejskich. Stosowane jest zatem na przykład w odniesieniu do współczesnej sztuki Indian w Ameryce Północnej lub Aborygenów w Australii. Określenie „estetyka migrancka” natomiast zwraca uwagę na procesy polityczne oraz ekonomiczne, jakie stoją za procesami kulturowymi. Z całą pewnością również ważne jest, aby myśląc o tym rodzaju estetyki nie postrzegać jej jako jednorodnego zjawisko.

Na zakończenie tej części warto podkreślić, że postkolonialna estetyka nie jest spójną kategorią, lecz raczej zbiorem podejść do estetyki, które łączy krytyczne spojrzenie na dominujące dyskursy estetyczne. Z tego też powodu nie może ona zostać zastosowana jako kategoria analityczna. W dalszej części pracy stosować ją będę wyłącznie jako kategorię interpretacyjną.

## **Migracja i estetyka w Polsce – próba interpretacji**

W świetle przedstawionych powyżej rozważań na temat współczesnych reinterpretacji kategorii narodu oraz estetyki postkolonialnej chciałabym zastanowić się nad możliwością zastosowania perspektywy postkolonialnej do analizy związków pomiędzy estetyką a procesami migracyjnymi, w jakie włączona jest Polska. Rozpoznaję zjawisko coraz częstszego funkcjonowania w dyskursie publicznym w Polsce różnorodnych estetyk pojawiających się pod wpływem procesów migracyjnych oraz ich wpływu na postrzeganie szeroko pojętej estetyki w naszym kraju.

Z historycznego punktu widzenia związku estetyki i migracji obecne są w kulturze polskiej od setek lat. Swoje wzory estetyczne przywozili do Polski średnio-wieczni kupcy i mieszczenie, którzy osiedlali się w miastach znajdujących się na

ziemiach polskich. Wiele współczesnych polskich miast, takich jak Gdańsk, Kraków czy Wrocław, nosi ślady tej wielokulturowych estetyki, która znalazła odzwierciedlenie w architekturze. Szczególną grupą w tym kontekście są jednak Żydzi, którzy przez stulecia kultywowali na ziemiach polskich własne formy estetyczne, zmieniające się jednak również pod wpływem sąsiadujących z nimi kultur. Niektóre elementy estetyki i kultury Żydów aszkenazyjskich są przykładem kulturowej hybrydyzacji, łączącej elementy kultury żydowskiej oraz kultur narodów żyjących w najbliższym otoczeniu (Popow, 2008: 364).

Ostatnie wydarzenia społeczno-polityczne, przede wszystkim wojna w Syrii i wiążący się z nią napływ uchodźców do Europy, w tym do Polski, wywołały dyskusję, w czasie której padały różnej natury argumenty za oraz przeciw przyjmowaniu do Polski migrantów z różnorodnych obszarów kulturowych. Dyskusja ta, podobnie jak diagnozowany od wielu lat wpływ procesów globalizacyjnych na procesy tożsamościowe w Polsce (Cybal-Michalska, 2006), każe zastanowić się nad funkcjonowaniem w polskiej sferze publicznej różnych aspektów wielokulturowości, w tym wielokulturowych estetyk w sferze publicznej w Polsce.

Biorąc pod uwagę przytoczone wyżej rozważania na temat estetyki postkolonialnej, migranckiej oraz hybrydycznej, zdecydowałam się również na użycie innego określenia, bardziej, moim zdaniem, adekwatnego w kontekście mojej analizy, która nie koncentruje się na przedstawieniach estetycznych, wytwarzanych przez migrantów. Posługiwać będę się określeniem „estetyka wielokulturowa”, używanym w liczbie mnogiej, na określenie estetyk pochodzących z innych kultur niż kultura polska i funkcjonujących w dyskursie publicznym w Polsce. Ramą interpretacyjną dla analizy funkcjonowania wielokulturowych estetyk będzie postkolonialna koncepcja estetyki.

Pierwszą barierą, przed jaką staje badacz analizujący funkcjonowanie wielokulturowych estetyk w sferze publicznej w Polsce, jest jej niewielka widoczność w instytucjonalnym dyskursie na temat sztuki. Nie oznacza to jednak, że realizacje takie nie istnieją. W Polsce pracują zagraniczni architekci, muzycy, przedstawiciele sztuk wizualnych. Świetnym przykładem może być twórczość muzyków pochodzących z Afryki. W dalszym ciągu jednak wielokulturowe realizacje estetyczne są w niewielkim stopniu widoczne w codziennym doświadczeniu, a przede wszystkim w naukowym i edukacyjnym dyskursie o sztuce i estetyce.

Prace Michela Foucault, którymi inspirowało się wielu badaczy postkolonialnych, dogłębnie pokazały, w jaki sposób dyskurs naukowy oraz instytucjonalny legitymizować może społeczne relacje władzy, stając się narzędziem kon-

troli (por. Foucault, 1998). Z kolei Edward Said w książce *Orientalizm* zwrócił uwagę na rolę, jaką w procesie budowania nierówności odgrywa historia literatury i historia sztuki, które legitymizować mogą krzywdzący i stereotypizujący obraz, nadając mu rangę dziedzictwa kulturowego danego narodu (por. Said, 2008). Jak już wspomniałam, zjawisko powstawania kanonów było w postkolonializmie od samego początku jedną z najszerszej omawianych kwestii.

Jeśli w tym świetle przyjrzymy się kanonowi sztuki budowanemu w podstawie programowej oraz w podręcznikach, okazuje się, że przykłady wielokulturowości w sztuce zajmują w nich niewiele miejsca. Moje dotychczasowe badania nad podręcznikami szkolnymi pokazują, że w kontekście różnorodności kulturowej w podręcznikach przeważają przedstawienia sztuki ludowej, tradycyjnej, wpisywane w dyskurs tak zwanych kultur tradycyjnych (Popow, 2015). Warto w tym miejscu zaznaczyć, że w podręcznikach szkolnych w szerokim kontekście pojawiają się stereotypizujące przedstawienia Globalnego Południa, którego obraz konstruowany jest w oparciu o takie cechy jak tradycjonalizm, prymitywizm, ludowość oraz brak postępu (por. Popow, 2014; Popow, 2015). Warto zaznaczyć, że opisywanie sztuki Globalnego Południa w kategoriach ludowości jest jednym z rozpoznanych w postkolonializmie mechanizmów, który ma na celu uwypuklenie różnic cywilizacyjnych (por. Said, 2008).

Zdarzają się również przedstawienia stereotypizujące, orientalizujące czy wręcz rasistowskie. Za takie uznaję na przykład umieszczenie w podręczniku *Między nami 1* na III etapie edukacyjnym ćwiczenia polegającego na wyszukaniu „Murzyna” wśród postaci przedstawionych na obrazie Hansa Memlinga *Sąd Ostateczny*. Wydzwięk ćwiczenia podkreśla użycie odnoszącego się do niewolnictwa określenia „Murzyn”.

Oprócz edukacji dyskurs instytucjonalny na temat sztuki może być oparty na przedstawieniach w przestrzeniach galerii i muzeów jako aparatu klasyfikowania, włączania i wyłączenia tego, co może uznane za warte ukazania w kontekście kultury czy też dziedzictwa narodowego (Szkudlarek, Melosik, 1998: 21). Wielokulturowe estetyki najczęściej pokazywane są w ramach wystaw tematycznych, poświęconych określonym kulturom. Pojawiają się również podczas wystaw tematycznych poświęconych kwestii tolerancji w społeczeństwach Zachodu.

Specyficznym z przyczyn kulturowych przykładem jest w tym kontekście sztuka romska, funkcjonująca na ziemiach polskich od setek lat. W 2013 roku w Narodowej Galerii Sztuki Zachęta miała miejsce przełomowa wystawa sztuki romskiej *Domy srebrne jak namioty*. Był to rzadki przypadek, gdy w państwowej

instytucji kultury w Polsce pokazano polską i zagraniczną współczesną sztukę romską.

Niejednokrotnie mediatorami różnorodności kulturowej są polscy artyści. Znanym rzecznikiem przekazywania w sztuce idei wielokulturowości jest Krzysztof Wodiczko, który, sam będąc migrantem, porusza w swoich pracach tematykę uchodźstwa, bezpieczeństwa i gościnności, jak czyni to w projekcie *Xenology*.

W ostatnich latach chyba najgłośniejszą próbą wprowadzenia wielokulturowej estetyki do polskiej przestrzeni publicznej był niezrealizowany projekt *Minaret* Joanny Rajkowskiej, który zakładał przekształcenie komina pofabrycznego byłych Poznańskich Zakładów Papierniczych w minaret. Fikcyjny minaret, który niesie ze sobą ładunek nacechowany kulturowo i religijnie, miał być, podobnie jak warszawska palma, rodzajem interwencji w przestrzeni miasta, wprowadzającym obecny, choć niewidoczny w nim dotąd kod kulturowy. Projekt nie powstał, jednak tocząca się wokół niego dyskusja pokazała, jak bardzo przyjęcie lub też odrzucenie estetyki i architektury pochodzącej z innych kultur zależy od społecznych wyobrażeń i uprzedzeń na temat tej kultury. W tym wypadku są to uprzedzenia pod względem wyznawców islamu.

Uprzedzenia mogą prowadzić do wykorzystania elementów danej kultury przeciwko niej. Świadczy o tym użycie estetyki związanej z kulturą arabską (na przykład liternictwa i przedstawień minaretów) w dyskursie islamofobicznym.

Kolejnym zjawiskiem, na które chciałabym zwrócić uwagę, jest proces komercjalizacji tożsamości etnicznych (Lubecka, 2006: 200). Oznacza ono utowarowienie atrakcyjnego komercyjnie wizerunku kultur etnicznych. Wizerunek ten staje się przedmiotem sprzedaży w mediach oraz w przemyśle reklamowym. Anna Lubecka przytacza w tym kontekście przykład wykorzystania postaci górala w reklamie piwa czy też kultury kujawskiej w reklamie oleju (Lubecka, 2006: 202). W kontekście wielokulturowych estetyk charakterystycznym przykładem jest oczywiście przemysł reklamowy, ale również bardzo popularne w Polsce sklepy indyjskie, sprzedające produkty najczęściej stylizowane na tradycyjne wyroby hinduskie.

Sednem komercjalizacji tożsamości etnicznych jest ich wyidealizowanie, dostosowanie oraz fragmentaryzacja. Patrząc na to zjawisko przez pryzmat badań postkolonialnych, dodać można, że jest to również proces odpolitycznienia tożsamości etnicznych. Skomercjalizowane tożsamości pozbawione są bowiem swo-



jej wielowymiarowości, a ich przedstawienia nie dotyczą kontekstów społecznych i ekonomicznych, w których tożsamości te funkcjonują.

Diagnozowanym przeze mnie zjawiskiem jest również folkloryzacja kultury i estetyk wielokulturowych, która towarzyszy ich komercjalizacji. Folkloryzacją jest na przykład ograniczenie różnorodności kulturowej do festiwalu sztuki i muzyki etnicznej, głównie ludowej. Jest to wręcz proces cepeliadyzacji.

Estetyka, sztuka i tożsamości wielokulturowe stają się w tym procesie nie tylko wyidealizowane, ale również uproszczone poprzez sprowadzenie ich do pożądanego, wyobrazonego kształtu – do pojedynczych przedmiotów, które stają się, *pars pro toto*, symbolem dominującym nad całością danej kultury. Analogicznie do procesu folkloryzacji kultury chłopskiej (Klekot, 2014), której przysłowiowym symbolem stał się sprzedawany w Cepelii kogucik ze słomy, wielokulturowe estetyki sprowadzone zostają do popularnej kultury etno, wykorzystującej tradycyjne wzornictwo, muzykę oraz inne wytwory kulturowe. Staje się ona elementem reklam, wykorzystywana jest w produkcji i sprzedaży ubrań czy też przedmiotów do wystroju wnętrz. Dobrym przykładem wydaje się wykorzystanie w kulturze popularnej oraz modzie wizerunków hinduskich bogów i bogiń, których podobizny zdobią różnego rodzaju produkty, począwszy od ubrań, na pościeli kończąc.

Z perspektywy socjologii sztuki procesy zachodzące w sferze estetyki należy odczytywać w kontekście szeroko pojętych procesów społecznych. Dlatego nie bez znaczenia dla analizy komercjalizacji i folkloryzacji wielokulturowych estetyk jest widoczna równocześnie brutalizacja wizerunków migrantów w dyskursie publicznym. Ostatnie miesiące przyniosły szereg obrazów medialnych, przedstawiających migrantów forsujących granice krajów Unii Europejskiej. Popularne media, również w Polsce, przesycone są obrazami tysięcy anonimowych postaci, które próbują przedrzeć się do Europy. Przytoczę kilka przykładów samych tylko tytułów prasowych: „Imigranci atakują Europę” (*wpolityce*, 29.07.2015), „Inwazja nielegalnych imigrantów” (*dziennik.pl*, 02.08.2015), „Polacy nie odczuwają inwazji imigrantów, ale martwią się o pracę” (*polskieradio.pl*, 09.08.2015). Użyte w nich słownictwo, kojarzące się z wojną, stwarza poczucie zagrożenia ze strony migrantów. Na publikowanych zdjęciach najczęściej przedstawieni oni są w trakcie forsowania zabezpieczeń, walk z policją lub też przedostawania się w ukryciu przez granicę. Przekaz płynący z fotografii jest jasny – migranci to w najlepszym wypadku nieproszeni goście, w najgorszym natomiast – najeźdźcy, którzy pod osłoną nocy próbują dostać się do Europy. Nie znamy ich historii ani imion. W przekazach medialnych są anonimowi. Opisy te, za Edwardem Saïdem, określić możemy jako orientalizujące, a więc przypisujące określonym grupom cechy związane z agresją i barbarzyństwem (Saïd, 2008).

W tym kontekście komercjalizacja i folkloryzacja wielokulturowych estetyk nabiera nowego znaczenia. Procesy te bowiem oznaczają fragmentaryzację zjawiska migracji, którego część zostaje zawłaszczona i wykorzystana komercyjnie, część natomiast radykalnie wykluczona, również w przestrzeni estetyki. Nielegalni migranci, w przeciwieństwie do migrantów kultury etno, nie spełniają kryteriów estetycznych, jakie funkcjonują w świecie kultury popularnej. W porównaniu do budzących strach oraz litość obrazów przedstawiających nielegalnych migrantów, popularna kultura etno wydaje się przyjemną i lekką formą migracji.

Podział na to, co estetycznie akceptowalne, oraz to, co wykluczone, bardzo silnie wyraża się w stosunku do estetyki romskiej. Monika Weychert-Waluszko w tekście wprowadzającym do wystawy „Domy srebrne jak namioty...” zauważa:

Relacje Polaków i Romów od wieków bazują na kilku stereotypach tak silnych, że właściwie wykluczających właściwe rozpoznanie. Cyganie postrzegani są na dwa odmiennie sposoby. Pierwszy, bardziej pierwotny sposób myślenia o Romach utożsamia ich z leniami, oszustami i złodziejami. Włączono też wizerunek Romów w kolejne nurty mitotwórcze: ludowy czy orientalny. Równocześnie funkcjonuje kreowany w okresie romantyzmu i utrwalany przez wielu malarzy i literatów archetyp Cygana – jako symbolu wolności, piękna i swobody, dodatkowo wiązany ze stylem życia charakterystycznym dla zbiorowości artystów-cyganów. (Weychert-Waluszko, 2013: 100)

Autorka zwraca uwagę, że stereotyp Cygana-artysty obecnie występuje w kulturze masowej, na przykład w muzyce disco polo. Nie jest to jednak zjawisko nowe. W kulturze popularnej w Polsce na stałe zadomowił się romantyczny stereotyp Cygana, utrwalony w słowach popularnej piosenki „Dziś prawdziwych Cyganów już nie ma” i powielany między innymi przez kolorowe, transmitowane przez telewizję festiwale kultury romskiej. Jest to kolejny przykład procesu orientalizacji, w ramach którego tworzony jest romantyczny oraz folklorystyczny obraz Innego, „prawdziwego Cygana”, którego nieodzownym atrybutem jest kolorowy strój, a jednym możliwym zajęciem muzyka i taniec. Orientalizacja z kolei wspiera proces komercjalizacji tożsamości etnicznej, tworząc z niej produkt sprzedawany w kulturze popularnej.

## Podsumowanie

We współczesnej globalnej rzeczywistości analizy z obszaru estetyki nabierają szczególnego znaczenia. Migranci, uchodźcy i ekspaci, przemieszczając się, przynoszą ze sobą swoją estetykę, która może w procesie kulturowej hybrydyzacji

łączyć się z estetyką kultury społeczeństwa przyjmującego, może też funkcjonować obok, nie ulegając lub też nie będąc włączoną w proces kulturowej adaptacji.

Jedną z możliwości interpretacji współczesnych transnarodowych przemian społecznych i będących ich konsekwencją przesunięć w obrębie estetyki daje teoria postkolonialna. Mówiąc o polityczności estetyki, postkolonializm umożliwia wejście w, mówiąc językiem Homiego Bhabhy, estetyczną narrację, która kształtuje się na styku kultur i społecznych relacji władzy. W ujęciu postkolonialnym estetyka jest przestrzenią konstruowania tożsamości, w której dochodzić może do procesów włączania i wykluczania ze sfery widzialności.

Na podstawie przedstawionej powyżej krótkiej analizy próbowałam zrekonstruować procesy wykluczania oraz zawłaszczania wielokulturowych estetyk w dyskursie publicznym w Polsce, czego najbardziej wyrazistym przykładem są procesy komercjalizacji oraz folkloryzacji wielokulturowych estetyk.

Na tej podstawie zauważyć można, że mamy do czynienia ze zjawiskiem radykalnego wykluczenia określonych rodzajów podmiotowości, które nie wpisują się w akceptowany model. Dotyczy to przede wszystkim nielegalnych migrantów, których wizerunki podlegają stereotypizacji oraz orientalizacji, a w niektórych przypadkach wręcz brutalizacji i monstrualizacji, przez co migranci wykluczeni zostają z przestrzeni tego, co akceptowane estetycznie. To oni stają się współczesnymi Orientalczykami.

Powyższy pobieżny przegląd nie wyczerpuje oczywiście tematyki wielokulturowych estetyk w dyskursie publicznym w Polsce. Jest raczej wstępem do pogłębionych badań nad ich rolą i przekształceniami w transnarodowych przestrzeniach społecznych, w które włączona jest również Polska i Polacy. Koncentrując się na możliwych obszarach wykluczeń, celowo pominęłam tematykę globalnego kosmopolityzmu i jego wpływu na estetykę w transnarodowych przestrzeniach społecznych.

Z całą pewnością moja analiza nie opisuje również w pełni zjawiska postkolonialnych przemian w obszarze estetyki, nie podejmując na przykład tematu samokolonizacji, która historycznie była procesem realizowanym w stosunku do chłopów (Sowa, 2011; Klekot, 2014). Wątek ten, mimo iż nie do końca oczywisty w kontekście mojej analizy, zwraca uwagę na analogiczność procesów kolonizacyjnych. Radykalne wykluczenie w przestrzeni estetyki, prymitywizacja i folkloryzacja czy brutalizacja przedstawień to procesy, które powtarzane są w stosunku do kolejnych społecznych Innych, czyli kolejnych skolonizowanych.

Przytoczona na początku mojego artykułu wypowiedź Deleine Le Bas niesie w sobie przesłanie demokratyzacji sztuki. Podobny apel wyczytać można z postkolonialnej krytyki dominujących kanonów estetycznych. Z całą pewnością globalne procesy migracyjne, w które włączona jest Polska, przyczyniają się do powstawania nowych relacji władzy wewnątrz naszego coraz bardziej wielokulturowego społeczeństwa. Podziały te, tworzące się właśnie na naszych oczach, wymagają ciągłego namysłu krytycznego. Postkolonialną inspiracją do takiego czytania kultury może być myśl Edwarda Saïda, który w książce *Kultura i imperializm* pisał:

Nikt dzisiaj nie jest wyłącznie czymś jednym. Etykiety, takie jak Hindus, kobieta, muzułmanin czy Amerykanin nie są niczym więcej niż punktem wyjścia, który, jeśli choć przez chwilę prowadzi do rzeczywistego doświadczenia, szybko pozostaje w tyle (...). A przecież ludzie tworzą nie tylko własną historię, ale również kulturę i tożsamość etniczną. Nikt nie może zanegować uporczywego trwania długich tradycji, nieprzerwanej lokalności, języków narodowych i kulturowych geografii. Natomiast jedynie strach i uprzedzenia zmuszają nas do upierania się, że są to osobne i wyróżniające się całości, jak gdyby tylko o to chodziło w ludzkim życiu. (Saïd, 2009: 382)

## Literatura

- Adorno Th.W. (1994). *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa. Warszawa.
- Al-Mousawi N. (2015) *Aesthetics of Migration. Street Art in the Mediterranean Border Zones*, „IBRAAZ”, nr 008/January.
- Baker Ch. (2005). *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, tłum. A. Sadza. Kraków.
- Bhabha H. (2008a). *DyssemiNacja. Czas, narracja i marginesy współczesnego narodu*. „Literatura na Świecie”, nr 1–2.
- Bhabha H. (2008b). *Forward to the 1986 edition*. [W:] F. Fanon, *Black Skin, White Masks*. London.
- Bhabha H. (2008c). *Mimikra i ludzie. O dwuznaczności dyskursu kolonialnego*. „Literatura na Świecie”, nr 1–2.
- Boehmer E. (2010). *A Postcolonial Aesthetic: Repeating upon the Present*. [W:] J. Wilson, C. Sandru, S.L Welsh [eds.], *Re-routing the Postcolonial: New Directions for the New Millennium*. London, s. 170–181.
- Bourdieu P. (2005). *Dystynkcja: społeczna krytyka władzy sądzienia*. Warszawa.
- Culler J. (1998). *Teoria literatury*. Warszawa.
- Cybal-Michalska A. (2006). *Tożsamość młodzieży w perspektywie globalnego świata*. Poznań.
- Donnan H., Wilson Th.M. (2007). *Granice tożsamości, narodu, państwa*, przeł. M. Głowacka-Grajper. Kraków.
- Faist T. (2006). *The Transnational Social Spaces of Migration*. pub.uni-bielefeld.de, dostęp: 14.08.2015.
- Fanon F. (2008). *Black Skin, White Masks*. London.

- Foucault M. (1998). *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa.
- Gandhi L. (2008). *Teoria postkolonialna*. Poznań.
- Hall S. (2008) *Tożsamość kulturowa a diaspora*. „Literatura na Świecie”, nr 1–2.
- Huggan G. (2001). *Unsettled Settlers: Postcolonialism, Travelling Theory and the New Migrant Aesthetics*. „Journal of Australian Studies”, nr 25 (68), s. 117–127.
- Klekot E. (2014). *Samofolkloryzacja. Współczesna sztuka ludowa z perspektywy sztuki postkolonialnej*. „Kultura Współczesna”, nr 1.
- Laclau E. (2009). *Rozum populistyczny*, przeł. T. Szkudlarek i zespół. Wrocław.
- Lubecka A. (2015). *Tożsamość na sprzedaż – czyli kilka uwag o marketingu tożsamości etnicznych*, „Zarządzanie w Kulturze”, nr 7, s. 195–206.
- Łuczak A., Prylińska E. Maszka R. (red.) (2010). *Między nami*. Gdańsk.
- Marcus G. (1995). *Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography*. „Annual Review of Anthropology”, nr. 24, s. 95–117.
- McMillan M. (2009). *The Front Room: Migrant Aesthetics in the Home*. London
- Memmi A. (1968). *Dominated Man: Notes Toward A Portrait*. London.
- Mouffe Ch. (2005). *Agonistyczne przestrzenie publiczne i polityka*. „Recykling Idei” 19.11., [recyklingidei.pl/mouffe-agonistyczne-przestrzenie-publiczne-polityka-demokratyczna](http://recyklingidei.pl/mouffe-agonistyczne-przestrzenie-publiczne-polityka-demokratyczna), dostęp: 14.08.2015.
- Ossowski S. (1966). *U podstaw estetyki*. Warszawa.
- Popow M. (2008). *Russko-Jevrejskaja literatura. Predvaritelnyje rassuzhdenia*. [W:] I. Fijałkowska-Janiak, W. Moskovich. *Jews and Slavs. Vol. 21, Jews, Poles and Russians. Jewish-Polish and Jewish-Russian contacts*. Jerusalem.
- Popow M. (2013). *Sztuka jest dla wszystkich. Rozmowa z Delaine Le Bas*, „Magazyn SZUM”, 19.11. <http://magazynsum.pl/rozmowy/sztuka-jest-dla-wszystkich-rozmowa-z-delaine-le-bas>, dostęp: 14.08.2015.
- Popow M. (2014). *The Analysis of Discursive Constructions of National Identity in Polish Literature Textbooks*. „IARTEM e-Journal” Vol 6, nr 2, s. 1–19.
- Popow M. (2015). *Globalna Północ i Globalne Południe w dyskursie edukacyjnym. Krytyczna analiza treści podręczników szkolnych*. „Studia Edukacyjne”, nr 35, s. 251–273.
- Rancière J. (2007). *Estetyka jako polityka*, tłum. J. Kutyla i P. Mościcki. Warszawa.
- Ross Ch. (1997). *Thinking Nation and Hybrid Belongings: The Aesthetics of Negotiation in Recent Media Art*. „RACAR: revue d'art canadienne/Canadian Art Review”, nr 24/1, s. 42–51.
- Różanowski R., *Zrozumieć Adorna*. [www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs9/Ryszard\\_Rozanowski.pdf](http://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs9/Ryszard_Rozanowski.pdf), dostęp: 14.08.2015.
- Said E. (2008). *Orientalizm*. Poznań.
- Said E. (2009). *Kultura i imperializm*. Kraków.
- Schreiber H. (2015). *Jak Gauguin odkrył Oceanię, a Picasso Afrykę – czyli próby osławiania Innego w świecie sztuki Zachodu*. „Rebelya”, 27.07, <http://rebelya.pl/post/8669/hanna-schreiber-jak-gauguin-odkry-oceanie-a-pic>, dostęp: 14.08.2015.
- Sowa J. (2011). *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*. Kraków.
- Spivak G.Ch. (1988). *Can the subaltern speak?* [W:] C. Nelson, L. Grossberg (eds.). *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana and Chicago, s. 271–313.
- Spivak G.Ch. (2011). *Strategie postkolonialne*. Warszawa
- Szkudlarek T., Melosik Z. (1998). *Kultura, tożsamość i edukacja – migotanie znaczeń*. Kraków.

Vertovec S. (2012). *Transnarodowość*, przeł. I. Kołbon. Kraków.

Weychert-Waluszko M. (2013). *...domy srebrne jak namioty...* [W:] *Romano kher. O romskiej sztuce, estetyce i doświadczeniu*. Warszawa.

### **Cytowane artykuły prasowe**

„Imigranci atakują Europę. W ciągu pół roku zablokowano 37 tysięcy prób przedostania się do W. Brytanii”, 29.07.2015, [wpolityce.pl/polityka/260789-imigranci-atakuja-europe-w-ciagu-pol-roku-zablokowano-37-tysiecy-prob-przedostania-sie-do-w-brytanii](http://wpolityce.pl/polityka/260789-imigranci-atakuja-europe-w-ciagu-pol-roku-zablokowano-37-tysiecy-prob-przedostania-sie-do-w-brytanii), dostęp: 14.08.2015

„Inwazja nielegalnych imigrantów. Londyn i Paryż apelują do Unii”, 02.08.2015, [wiadomosci.dziennik.pl/swiat/artykuly/496823,inwazja-nielegalnych-imigrantow-londyn-i-paryz-apeluja-do-ue.html](http://wiadomosci.dziennik.pl/swiat/artykuly/496823,inwazja-nielegalnych-imigrantow-londyn-i-paryz-apeluja-do-ue.html), dostęp: 14.08.2015

„Polacy nie odczuwają inwazji imigrantów, ale martwią się o pracę”, 09.08.2015, <http://www.polskieradio.pl/5/3/Artykul/1486757,Polacy-nie-odczuwaja-inwazji-imigrantow-ale-martwia-sie-o-prace>, dostęp: 14.08.2015