

Autoreferat przedstawiający opis dorobku i osiągnięć naukowych

1. Imię i Nazwisko.

dr Andrzej Tadeusz Kijowski
Rzecznik Wolności Słowa
Krajowa Rada Radiofonii i Telewizji
kontakt at@kijowski.pl , Andrzej.Kijowski@krrit.gov.pl
Skwer kard. S. Wyszyńskiego 9, 01-015 Warszawa
Tel. (+48) 602 696 239, (+48) 22 597-31-14

2. Posiadane dyplomy, stopnie naukowe/ ~~artystyczne~~ – z podaniem nazwy, miejsca i roku ich uzyskania oraz tytułu rozprawy doktorskiej.

- mgr filologii polskiej (z wyróżnieniem) - Uniwersytet Warszawski - Wydział Polonistyki 1976 - "Sposoby wywoływania napięć w teatrze dramatycznym".
- dr nauk humanistycznych - Polska Akademia Nauk - Instytut Filozofii i Socjologii 1980 - rozprawa pt. "Kategorie opisu dzieła teatralnego".
- Studium Podyplomowe Nauczania Języka Polskiego jako obcego - Wydz. Polonistyki UW ("Polonicum") 1983.

3. Informacje o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych/ ~~artystycznych~~.

Mam blisko 10 letni staż pracy na stanowisku nauczyciela akademickiego na wyższej uczelni (w tym sześć lat pracy etatowej) oraz piętnastoletnie doświadczenie w zarządzaniu instytucjami kultury.

Na moje dotychczasowe doświadczenie akademickie składa się praca:

- I. Zakład Estetyki Instytutu Filozofii i Socjologii PAN;
 - a. 1977-1980 studia doktoranckie;
 - b. 1981-1987 - adiunkt;
 - c. 1982-1988 - sekretarz redakcji rocznika "Studia Estetyczne".

Na moje dotychczasowe doświadczenie dydaktyczne składa się praca:

- II. Wydział Pedagogiki i Psychologii Uniwersytetu Warszawskiego w Filii w Białymstoku
 - a. 1980-1982 – adiunkt.
- III. Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna w Warszawie (obecnie Akademia Teatralna)
 - a. 1982 - 1990 - adiunkt kontraktowy wykłady na kierunku reżyserskim;
 - b. 1986 - 1990 - adiunkt etatowy: na wydziałach: Wiedzy o Teatrze dziennym i zaocznym oraz Aktorskim i Reżyserskim.
- IV. Wydział Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Wyższej Szkoły im. M. Wańkowicza w Warszawie
 - a. 1999-2001 adiunkt kontraktowy.
- V. Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Głogowie,
 - a. 2011-2012 starszy wykładowca.

Doświadczenie w dziedzinie zarządzania kulturą:

- I. 1990 - 1991 - szef działu kultury "Tygodnika Solidarność";
- II. 1991 - 1992 - szef działu kultury w dzienniku "Nowy Świat";
- III. 1992 - współtwórca Warszawskiego Informatora Kulturalnego (WIK);
- IV. 1992 - 1995 - odpowiedzialny za informacje i programy kulturalne współtwórca "NTW" Nowej Telewizji Warszawa i sieci tv "POLONIA 1";
- V. 1992 - 2006 - organizator, dyrektor naczelny i artystyczny oraz redaktor transmisji telewizyjnych corocznego ogólnopolskiego Konkursu Teatrów Ogródkowych (w latach 2005-2006 Festiwalu Artystycznego Ogrody Frascati) w Warszawie;
- VI. 1994- 2003 - założyciel i prezes Firmy Media ATaK s.c.;
- VII. 1998 - 1999 - dyrektor Warszawskiego Ośrodka Kultury;
- VIII. 2001 - 2002 - dyrektor Centrum Monitoringu Wolności Prasy Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich;
- IX. 2003 - 2007 - dyrektor Domu Kultury Śródmieście w Warszawie.

4. Wskazanie osiągnięcia wynikającego z art. 16 ust. 2 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. 2016 r. poz. 882 ze zm. w Dz. U. z 2016 r. poz. 1311.):

tytuł osiągnięcia naukowego/artystycznego:

„Organizacja życia kulturalnego w społeczeństwie obywatelskim na tle gospodarki rynkowej. Czasy kultury 1789 -1989”.

b) (autor/autorzy):

Andrzej Tadeusz Kijowski

tytuł/tytuły publikacji: Organizacja życia kulturalnego w społeczeństwie obywatelskim na tle gospodarki rynkowej", tytułowana krócej "Czasy kultury 1789 -1989". rok wydania: Warszawa 2015, nazwa wydawnictwa: Wydawnictwo Neriton Instytutu Historii PAN, monografia dotowana przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego, recenzenci wydawniczy:

- prof. dr hab. Krzysztof Dybciak, Wydział Humanistyczny UKSW,
- dr hab. Adam Manikowski, profesor w Instytucie Historii PAN.

c) omówienie celu naukowego/artystycznego ww. pracy/prac i osiągniętych wyników wraz z omówieniem ich ewentualnego wykorzystania.

Głównym celem rozprawy pt. "Organizacja kultury w społeczeństwie obywatelskim na tle gospodarki rynkowej. Czasy kultury 1789-1989" jest uświadomienie wartości kultury poprzez poddanie pod dyskusję jej współczesnego akademickiego pojęcia oraz wskazanie zagrożeń jakie płyną z jej z politycznego użycia.

Kultura istniała zawsze, ale jej nie definiowano. Określała specyfikę grupy ludzi, była aksjomatem, z którego wywodzono wszystkie definicje. Od połowy XVIII stulecia, w XIX i XX wieku, precyzyjnie od Rewolucji Francuskiej roku 1789 po aksamitne rewolucje roku 1989 ukształtowało się i zostało uznane za obowiązujące ogólne pojęcie kultury. Kultura stała się w dwudziestym wieku religią zaś jej działacze kapłanami. Instytucje kultury zaczęto nazywać świątyniami sztuki. Wreszcie doszło do procesu podobnego jak w upadającym Rzymie. Tam dla utrzymania jedności cywilizacyjnej imperium domagano się przede wszystkim zgody podbitych na ustawieniu

lokalnych Bogów w Panteonie wszystkich religii zawłaszczonych. Tu czyli po podbojach oświecenia za cywilizowane uznaje się te narody, które przyjmując miejsce w kulturalnym Panteonie, wyrzekną się tego, co stanowi o istocie kultury: wiary w jej kreacyjną moc, w identyczność, niezastępowalność i niepowtarzalność.

Myślenie takie nazywam romantycznym. Przy czym pojęcia "romantyzm" nie odnoszę jedynie do sztuki. "Romantyzm", podobnie jak "oświecenie" czy "renesans", jest w prezentowanej tutaj koncepcji kategorią ideologiczną obejmującą zespół poglądów filozoficznych, ekonomicznych, politycznych, moralnych, a także artystycznych zebranych w "Deklaracji Praw Człowieka i Obywatela", a następnie wyszczególnionych w pierwszych narodowych konstytucjach. Jego politycznym początkiem jest Rewolucja Francuska z 1789, kresem zwycięstwo polskiej Solidarności i aksamitne rewolucje europejskie roku 1989.

Ten wywód aspiruje do naukowej sumy moich prac zarówno teoretycznych jak i doświadczeń praktycznych. Poczynając od sformułowanej w rozprawie doktorskiej instrumentalnej teorii teatru, poprzez sproblematyzowane w wydanej 6 lat temu tetralogii "Opis obyczajów w 15-leciu międzysojusznicy 1989-2004" doświadczenia menedżerskie i artystyczne kilkunastu lat praktycznego zarządzania instytucjami kultury i działalności w mediach. Formułowane przed laty, czasem aprioryczne tezy poddane zostały praktycznej weryfikacji. Jak pisał recenzent wydawniczy książki prof. dr hab. Krzysztof Dybciak *„Rozważania o charakterze aksjologicznym i historiozoficznym są dozowane w tej rozprawie oszczędnie a wynikają z licznych i szczegółowych analiz różnorodnych aspektów życia kulturalnego w naszym państwie. Bezcenne okazały się wieloletnie doświadczenia badawcze i zawodowe (praktyczne) autora, który pełnił wiele funkcji w instytucjach kulturalnych. Andrzej T. Kijowski inicjował wiele przedsięwzięć kulturalnych, kierował instytucjami organizującymi działalność artystyczną (po stronie twórców oraz po stronie publiczności), zna praktykę życia instytucjonalnego III RP w sferze sztuk tradycyjnych (teatr, literatura) oraz nowych mediów elektronicznych (radio, telewizja). Był przez dekady krytykiem literackim i teatralnym drukującym w czołowych pismach społeczno-kulturalnych oraz opiniotwórczych gazetach. Ma spory dorobek naukowy w badaniach praktyki artystycznej i wiedzy estetycznej.*

Recenzowana książka jest starannie przemyślana i dobrze skonstruowana. W części wstępnej wyjaśniono, czym jest tytułowe życie kulturalne, a czym społeczeństwo obywatelskie na tle przemian demokracji i funkcjonowania gospodarki rynkowej. Jak nikt w Polsce potrafił zaprezentować dzieje instytucjonalizacji i zarządzania kulturą w przestrzeni europejskiej w latach 1789-1989; ze szczególnym uwzględnieniem Francji, co jest uzasadnione najdłuższą tradycją i największymi doświadczeniami w tym kraju. Wiedza historyczna harmonijnie łączy się z masą konkretów dotyczących rzeczywistości polskiej w III RP.”

Rozprawa w wersji książkowej ma 200 stron (14 arkuszy wydawniczych), zawiera 203 przypisy. Dodatkowe 6 kart zajmuje licząca blisko 250 pozycji polska i francuskojęzyczna bibliografia przedmiotu oraz indeks nazwisk.

Mój wywód (pominąwszy wstęp i zakończenie) składa się z pięciu rozdziałów, to I. Terminy fundamentalne, II. Antecedencje pojęciowe, III. Paradygmat "zarządzania kulturą" jako koncept instytucjonalnej epoki romantycznej lat 1789-1989. IV. Kultura jako wartość społeczna oraz V. Kultura jako produkt ekonomiczny.

Jak pisze drugi recenzent wydawniczy dr hab. Adam Manikowski profesor Instytutu Historii PAN : *„Pierwsze trzy [...] rozdziały, Terminy fundamentalne, Paradygmat „Zarządzania.....” i Epoka Romantyzmu... stanowią w opinii historyka epoki nowożytnej najciekawszą jego część. Stanowią one [...]jedną z najlepiej przemyślanych koncepcji postrzegania rozwoju kultury epoki „postkomunistycznej”, „postmodernistycznej” czy wreszcie –jak to się ostatnio mówi: „post-humanistycznej”. [...] Ostatnie, najobszerniejsze części pracy dotyczą miejsca kultury w warunkach gospodarki rynkowej. Stanowią one – w ocenie recenzenta – wyjątkowo ważne dla jej Autora fragmenty pracy. Kijowski bardzo krytycznie ocenia zmiany w finansowaniu kultury po 1989 r. Stwierdza, co jest rzeczą dyskusyjnie nie podlegającą, koniunkturalizm (delikatnie mówiąc) i nie zawsze czystą wolę osób decydujących o nakładach na kulturę. Rzecz wydaje się oczywista dla wszystkich osób mających do czynienia z zarządzaniem instytucjami kultury w ostatnim ćwierćwieczu”.*

Wstęp

Na samym początku rozważań prezentuję swoją tezę. Twierdzę, iż: **abstrahowanie pojęć kultury i sztuki stanowi wielkie nieporozumienie współczesności. Gigantyczne oszustwo, które poprzez ekstrahowanie, swoistą destylację przedmiotu, oderwanie go od duchowych korzeni, doprowadziło w ciągu ostatnich 250 lat do swoistego kulturalnego barbarzyństwa. Kultura istnieje, lecz jedynie jako element związku – z rodziną, ojczyzną, kościołem. Kultura nie jest resortem! Choć nie ma resortu administracyjnego, który utrzyma się bez kultury. Samotna kultura umiera. Wyznawcy bożka kultury, wynosząc ją na piedestał, unifikując i globalizując, czyniąc masową, utylitarną i sprzedajną, w istocie niszczą kulturalne korzenie cywilizacji judeochrześcijańskiej.**

Głównym teoretycznym oparciem mego wywodu staną się poglądy dwóch francuskich myślicieli: Étienne Souriau i Michel Foucault. Z pozoru wszystko tych filozofów dzieli. To oni jednak dostarczyli mi niezbędnych pojęć roboczych, bez których nie sposób wydobyć się spoza zakłętego kręgu kultury będącej celem samej dla siebie. Souriau przypomina bowiem osobę ludzką i wskazuje konstytuujący nas od 6 tys. lat trud ustanawiający, czyli zdolność wzbicia się ponad doczesność, ponad jednostkę, nawet ponad zbiorowość. Foucault zaś demaskuje ukryty wśród kulturalnych elit pęd ku użyciu, ukryciu i uczynieniu wiedzy narzędziem dominacji oraz dostarcza użytecznego pojęcia 'episteme'. Souriau marzy, Foucault demaskuje. Wspólnie wskazali drogę do obalenia kulturalnej pojęciowej zasadzki.

Rozdział I

Terminy fundamentalne

1. Pojęcie życia kulturalnego

Przez życie kulturalne rozumie się zazwyczaj zespół form uczestnictwa w kulturze danego narodu, klasy lub warstwy społecznej lub osobników zamieszkujących określone terytorium. Uczestnictwo w kulturze może być zwyczajowe, spontaniczne lub zorganizowane. Najprościej rzecz ujmując przyszło powiedzieć, że życie kulturalne polega na obcowaniu z produktami kultury: obrazami, książkami, muzyką, tańcem i architekturą, lecz także z informacją. Z tymi wszystkimi elementami życia, które poszerzają jego horyzonty.

2. Pojęcie społeczeństwa obywatelskiego

Spółeczeństwo obywatelskie to w istocie organizacje. Analizując rolę tzw. NGO czyli organizacji pozarządowych zwracam uwagę, że – w szczególności polskie- społeczeństwo obywatelskie „zbudowane zostało faktycznie oddolnie, z pomocą podmiotów zagranicznych, przez pewną tylko, niewielką część naszego narodu, często wbrew jego tzw. elitom. Dlatego też w dużej mierze posiada charakter ograniczony i enklawowy”. Opisując za Piotrem Glińskim hierarchizację i symptomy zdefiniowanej przez socjologów kultury tzw. „zdrady elit” wskazuję, iż społeczeństwo obywatelskie pada ofiarą wyradzania się systemu demokracji.

3. Pojęcie demokracji i gospodarki rynkowej

Opisując główne cechy demokracji przypominam, że w swym założeniu to zasada władzy ludu; system uzgodnienia kierunków działania ze wszystkimi: niezależnie od ich wykształcenia, pochodzenia, wychowania, zasad, których przestrzegają. Idea demokracji zakłada nie tylko, że wszyscy ludzie mają równe żądki, posiadają też takie same prawa niezależnie od tego, jak z nich korzystają. Każdy ma zatem prawo do życia i sterowania losem wspólnoty niezależnie od tego, jak z tych praw korzysta i czy swoim działaniem nie zagraża istnieniu wspólnoty.

Wskazuję jednak, że demokracja to teoretycznie dobry pomysł dla wspólnoty lokalnej w czasie pokoju. Nie może jednak sprawdzić się w żadnym stanie zagrożenia. Gdy trzeba dowódcy, bohaterstwa, honoru i odwagi, nie ma miejsca na kunktatorskie uzgodnienia czy demokratyczne układy. *Mediocribus non licet esse poetis* – ani w wojnie, ani w poezji nie może pojawić się średniość, która jest demokracji wypadkową. Bowiern realizowana poprzez tzw. system parlamentarny współczesna demokracja tylko pozornie służy społeczeństwu, które zdaje się reprezentować. W istocie służy sobie, a tzn., że reprezentuje interesy tych, którzy przypisawszy sobie mandat społecznego zaufania i wpływ na władzę, niezależnie od zajmowanej pozycji na scenie politycznej gry, stają się członkami uprzywilejowanej klasy właścicieli zaufania społecznego, reglamentującej dostęp do mediów i kreującej system współczesnej media-politycznej oligarchii. Pojęcia demokracji i gospodarki rynkowej rodzą się z tego samego przeświadczenia, iż pożądanie może być zaspokojone przez uzgodnienie. Cena bywa rzecz jasna funkcją popytu, wartość można ustalić w drodze negocjacji rynkowej, której najpierwotniejszą formą jest wymiana. Pieniądz oznacza państwo, skarbiec i wolę podporządkowania wspólnoty, zabezpieczenia jej i zjednoczenia również poprzez krzewienie kultury.

4. Pojęcie rynku artystycznego

Pojęcie sztuki pięknej, ukształtowane w połowie XVIII w. na progu epoki romantycznej, ma dwa znaczenia: wąskie i szerokie. W określeniu wąskim, nowożytnym, kształtującym się wraz z renesansem, przez sztuki piękne, wokół których formuje się Académie des beaux-arts, rozumie się sztuki plastyczne. W szerszym, nowszym, romantycznym, niemającym wiele więcej niż 250 lat pojmowaniu, które zawdzięczamy Charles'owi Batteux: „*Malarstwo, rzeźbę, taniec określimy jako naśladowanie pięknej natury wyrażone barwami, kształtami, postawami ciała. Muzykę zaś i poezję jako naśladowanie pięknej natury wyrażone dźwiękami bądź mową miarową*”. W rozdziale tym dowodzę, że zarówno zasada wolnego rynku, jak i sztuki piękne są twórcami tej samej epoki, która łączy się z dochodzeniem do głosu stanu trzeciego, czyli mieszczaństwa. Warstwa ta gloryfikuje pojęcie wolności: z prawem do przemieszczania się, zakazem niewolnictwa, swobodami dla płci pięknej, choć słabej, a z czasem dla wszelkich – już niekoniecznie jak kobiety wrażliwych i ponętnych – form bezsiły: niepełnosprawnych, niedojrzałych, biednych, niewykształconych, obcych, kolorowych. Tę ‘episteme’ – jak by ją nazwał twórca pojęcia ‘episteme’ kartezyjskiej Michel Foucault – godzi się nazwać mianem romantycznej, jej ramy czasowe określając umownie na lata 1789–1989.

Rozdział II.

Antecedencje pojęciowe

1. Wiedza jest władzą, czyli 'episteme' Michela Foucaulta

Większość rozpraw autora „Historii szaleństwa” poświęcona została procesowi opisu ewolucyjnych wymian: 'episteme' średniowieczno-renesansowej, klasycystycznej i nowożytnej. W tym też sensie są to teksty polityczne czy kryptopolityczne, korespondujące z działalnością Foucaulta: od jego funkcji reprezentanta kultury francuskiej w Uppsali, Warszawie i Hamburgu, poprzez działalność w piśmie „Liberation”, w którym spotkał się z Jean-Paulem Sartrem i Maurice Clavelem, skończywszy na ważnych wypowiedziach, wśród których „sprawa polska” stała się bardzo istotnym tematem. W koncepcji Michela Foucaulta dominującymi atrybutami władzy są relacje podobieństwa, przedstawiania lub najnowsza: nieświadomości. Ich egzemplifikacji dokonuje filozof opisując antymiejsca czyli więzienia i szpitale. Zasada wykluczeń oparta jest na wiedzy czyli prawie do wykluczania. Powstaje zatem nie bez inspiracji politycznej. Stanowi w konsekwencji uzasadnienie dla władzy posiadającej tę wiedzę. Przykłady, którymi Michel Foucault się posługuje: szpital, klinika, więzienie, ze względu na swój mikrosocjologiczny, wiele zawdzięczający Gabrielowi Tardemu, sposób analizy, odślaniają z całą wyrazistością ów związek pomiędzy wiedzą a władzą. Bowiem sprawowanie kontroli nad tymi, których społeczeństwo odrzuca, lub inaczej: decydowanie o tym, kto społeczności zagraża – stając się przywilejem władzy – opierać się musi na zgodnym postrzeganiu rzeczywistości: na 'episteme', na wiedzy, którą władza utrwała, sama przezeń będąc kształtowana. Moralność bez nakazów nie może się tłumaczyć w kategoriach innych niż estetyczne, poprzez swoistą stylizację życia, sztukę istnienia. Przybliżyła to myśl Foucaulta, tę finalną z zafascynowanej antykiem „Historii płciowości”, do wychodzącej z zupełnie odmiennych przesłanek koncepcji Étienne Souriau, sformułowanej w „Wieńcu dla wybawcy. Zarysie moralności w oparciu o przesłanki czysto estetyczne”.

2. O obrotach sfer scenicznych – świadectwo 'episteme' romantycznej Étienne Souriau

Na początku tego rozdziału sumuję co się wydarzyło w ciągu tych 200 symbolicznych lat między 1789 a 1989 r. czy nawet 225 lat, które mija od pierwszego użycia przez Alexandra Baumgartena słowa „estetyka” (1750), po rok 1975, gdy Étienne Souriau cały swój system filozoficzno-moralny wznosi na czysto estetycznej bazie. Ustawiam w ordynku szereg pojęć tworzących podstawy myślowe nowej epoki. Epoki, w której człowiek, a raczej ludzie, czyli zbiorowość nazwana przez Hipolita Taine'a społeczeństwem, jest już nie tylko tematem zainteresowania, lecz zarazem najwyższym arbitrem, jedynym gwarantem moralności. Te romantyczne hasła to m.in.: „młodość”, „narody”, „równość”, „sztuka” i kantowska „bezinteresowność”, wreszcie „kultura” i jej instytucje. Referując omawiany system etyczny podkreślam na wstępie, że idea oparcia moralności na czysto estetycznych podstawach nie jest zdaniem Étienne Souriau ani paradoksalna, ani całkiem nowa. Zawsze istnieli moralisci lub działacze, którzy zdając sobie z tego sprawę lub też nie, podlegali wpływom o charakterze estetycznym. Wskazuję, że myśl Souriau ma dwa korzenie: katolicki personalizm i wywiedzione z filozofii Henriego Gouhiera teatrologiczne uogólnienie. Teatr, gra, kreowanie jest w systemie Souriau bazą wszystkiego, co stanowi o kulturze rozumianej tu także jako trud, czy jakby chcieli psychoanalitycy – „źródło cierpień”. Moralny system Souriau zrozumiemy wtedy, gdy odniesiemy się do pozornie stricte teatralnych narzędzi, które posłużą filozofowi do wzniesienia systemu moralności estetycznej. „Teatralny” znaczy tyle, co „odegrany”, „wykreowany”, także „sztuczny” – a człowiek w tej koncepcji jest tworem sztucznym. Istnieje o tyle, o ile zdoła się wykreować. Człowiek, zdaniem Étienne Souriau, sam nie wie, co dobre, a co złe, lecz jeśli chce zostać wiernym sobie, nie może również polegać na autorytetach. Człowiek sam z siebie pojmuje piękno i czuje wzniosłość. I na tej starej, klasycystycznej kategorii wzniosłości ustanawia Souriau swój system moralny. Wzniosłość polega na uporządkowaniu otaczającego nas świata zgodnie z regułami gry. Winniśmy zachowywać się tak, jakby to ktoś przyglądał się nam spoza zasłony. I tak grać swoją rolę, by ten ktoś lub to coś upodobało nas sobie.

3. Romantyzm jako estetyczna 'episteme' instytucjonalna lat 1789–1989

Sumując dotychczasowe rozważania precyzuję definicje: ukształtowane u zmiernych ukazanej epoki terminy - 'episteme' i jego zawartość - „romantyczną” treść estetyzującej epoki. Oczywiście pojęcia „romantyzm” nie używam w tym wykładzie jako określenia czysto estetycznego charakteryzującego sztukę, w szczególności literacką, lat 1789–1848 w Europie i lat 1822–1863 w Polsce. „Romantyzm”, podobnie jak „oświecenie” czy „renesans”, jest tu kategorią ideologiczną obejmującą zespół poglądów filozoficznych, ekonomicznych, politycznych, moralnych, a także artystycznych zebranych w „Deklaracji Praw Człowieka i Obywatela” z 1789 r., a następnie wyszczególnionych w amerykańskiej, polskiej, wreszcie francuskiej konstytucji. Jego politycznym początkiem są rewolucja francuska, wojny napoleońskie, które po roku 1815 doprowadziły do zastygnięcia kontynentu na przeszło sto lat – szarpanych młodzieżowymi, narodowowyzwoleńczymi powstaniem i kontynentalnymi wojnami – w kształt nadany Europie na kongresie wiedeńskim. Kresem epoki zdaje się wywiedziony z ostatnich romantycznych homilii politycznych i encyklik filozoficznych św. Jana Pawła polski ruch społeczny Solidarność, który doprowadził w roku 1989 do fali nowego rodzaju pokojowych, aksamitnych rewolucji, zmieniając mapę Europy i umożliwiając na progu III tysiąclecia kolejne jej polityczne zastygnięcie w postaci, drżącej dziś w posadach, Unii Europejskiej. Najkrócej romantyzm to wiara w równość wszystkich ze wszystkimi – również nierównych z lepszymi. Wolność: także dla wrogów wolności. Braterstwo, w ujęciach skrajnych podważające wartość naturalnych więzów krwi, przejawiające się w afirmacji dla wszelkich patologii. Ideologia romantyzmu zrodzona została z pięknych idei oświecenia ludu, ulżenia doli ludzi pracy, uznania wartości wewnętrznych pojedynczego człowieka i jak każda epoka w swej końcowej fazie uległa degeneracji: zmieniając wolność w anarchię, równość w bezhołowie, braterstwo w rozwiązość. Epoka romantyczna to także czas rozwoju demokracji i dominacji kapitalizmu z jego, obejmującą wszystkie sfery życia, ze sztuką włącznie, ekonomią opartą na gospodarce rynkowej.

Rozdział III

Paradygmat „zarządzania kulturą” jako koncept instytucjonalnej epoki romantycznej lat 1789–1989

1. Granice wolności artystycznej

Romantyzm jest też odpowiedzialny za ukształtowanie się instytucji kultury rozumianej jako zarząd. Ta epoka, która stawia na ducha i niepodległą inwencję jednostki, wyzwala artystę spod władzy autorytetu, buduje wewnętrzną aporię – prowadzi bowiem do zastąpienia gloryfikowanego przez romantyzm gustu indywidualnego werdyktem zbiorowym, który wydają ustanowione przez ten sam romantyczny porządek ciała kolegalne.

Krytyczne dla romantycznej ideologii jest pojęcie wolności, które w interesującej nas materii organizacji i zarządzania sferą artystyczną przejawia się w dwóch aspektach. Pierwszy aspekt to kontekst estetyczny. Romantyzm instauruje sferę estetyczną, uwalnia artystę od wszelkich obowiązkowych relacji z Kościołem, czyli Bogiem i mecenasem oligarchicznym bądź królewskim. Co więcej, wyróżniając przedmiot artystyczny nie tylko jako piękny, lecz również jako kontemplowany bezinteresownie, jednocześnie budzi całkiem interesowne apetyty artystów, którzy uznają się za równych bogom, za swe „bezcenne” wytwory żądają wysokiej ceny.

Drugi aspekt jest ekonomiczny. Paradoks, przede wszystkim mentalnego, wyzwolenia artysty spod władzy oligarchicznego lub hierarchicznego autorytetu polega na tym, że uwolniwszy się od sponsora, co więcej obaliwszy go, zgilotynowawszy i odebrawszy mu środki – artysta sam pozbawił się środków. Wolność ma coraz więcej znaczeń. Jest prawem jednostek, żądaniem każdego narodu. Ma wiele synonimów, realizuje się w prawach obywatelskich i społecznych, w swobodach twórczych, w postulatach niepodległości narodów.

2. Rola kultury narodowej

W rozdziale tym wskazuję, że tzw. sfera kultury to pojęcie młode, przed epoką romantyczną w praktyce niedefiniowane. Grecy, Rzymianie, także wcześniejsze cywilizacje wytwarzały kulturę, ale się nią nie zajmowały. Dopiero w epoce nowoczesnej, nazywanej tu „romantyczną”, kultura staje się sama dla siebie celem. Pojęcie kultury wywiedzione zostało z też instaurowanej na początku XIX w. kategorii narodu. Ale i to rozumienie stare bynajmniej nie jest. Z pewnością nowsze niż kategoria ojczyzny, z którą bynajmniej nie utożsamia się.

Pytam więc czym różni się kultura narodowa od ojczystej. Ojczyzna to: zamek, pałac, siedlisko, osada, to miejsce znajome i bezpieczne terytorium. Materialny znak bezpieczeństwa ludu osiadłego. To po prostu granice. Pojęcie narodu jest nowsze. W rozdziale tym opisuję jak różnorako je rozumiano. Początkowo naród Polski identyfikowany był z wiarą. Dopiero romantycy powiązali pojęcie wspólnoty narodowej z językiem i jego zapisaniem w literaturze.

3. Instytucjonalizacja sztuki w XIX i XX wieku

Na czele nowej instytucji sztuki stanęła w XIX w. literatura. Poddajemy krytyce pojęcie instytucja: czym jest, kiedy powstała? Omawiam tutaj na licznych przykładach z dziejów teatru, historii sztuki i literatury obydwa znaczenia tego słowa. Rozumie się bowiem przezeń bądź ustaloną praktykę społeczną, prawo, obyczaj, bądź też organizację, korporację.

Proponuję rozróżnienie by z organizacyjnego punktu widzenia produkty kultury podzielić na: **przedmioty** czy też artefakty takie jak: obrazy, rzeźby, książki, artystyczna biżuteria – słowem przedmioty mogące stać się towarem podlegającym wycenie oraz **obiekty**, czyli inwestycje i imprezy, takie jak budynki muzeów, teatrów czy sale przeznaczone dla prezentowania publiczności artefaktów, którym, mówiąc za Georgiem Dickiem: „ktoś, działający w imieniu pewnej instytucji, nadał status kandydata do powszechnej aprobaty”.

Zdefiniować tu próbuję intelektualną genezę nowych czasów: Denis Diderot, Jean-Jacques Rousseau, Wolter, Adam Mickiewicz i George Byron, także Georg Hegel wytyczyli drogę dla gloryfikujących masy koncepcji ekonomicznych Karla Marksa, otwierającej wrota socjologii – myśli Emila Durkheima, dla Friedricha Nietzschego i Gustawa Le Bona, dla strukturalizmu Levi Straussa, psychoanaliz Sigmunda Freuda, dla wyobrażeń zbiorowych Jeana Duvignauda.

Dopiero myśl Michela Foucaulta zdaje się stawać na barierze czasu: jego koncepcja ‘episteme’ przed- i po kartezjańskiej pozwala przyjąć, że wiek XVIII w swej drugiej połowie wskazuje szlak ‘episteme’ romantycznej, którą równie dobrze można by nazwać estetyczną czy kulturową, w porządku romantycznego postrzegania nowego zjawiska, systematyzowaną w kategoriach socjologii sztuki.

Rozdział IV

Kultura jako wartość społeczna

1. Socjologia sztuki – przegląd zagadnień

Kategoria społeczeństwa i metoda socjologiczna zostaje w tym momencie wywodu zdefiniowana przeze mnie jako pewna wspólna płaszczyzna wielorakich nurtów epoki Romantyzmu lat 1789-1989. Dokonuję teraz przedstawienia ich i enumeracji. Omówione zostało: dzieło Jean-Marie Guyau, który w roku 1889 w pracy pt. „Sztuka z socjologicznego punktu widzenia” stawia znak równości między zjawiskami rzeczywistymi i sztuką, którą zaliczył do rzeczywistości, traktując ją jako fakt społeczny. Przedstawiam teorię Emila Durkheima

twierdzącego, że sztuka przyczynia się do kształtowania wyobrażeń zbiorowych, bez których nie da się wytłumaczyć zniewalającej siły faktów społecznych. Enumeruję manifesty socjologizmu estetycznego. Poczynając od Hipolita Taine, który w swojej „Filozofii sztuki” twierdził, iż dzieło sztuki zostaje uwarunkowane przez pewną całość, na którą składa się ogólny stan umysłowy i panujące w danym otoczeniu obyczaje. Johna Dewey, który w „Art as Expression” zauważył, że sztuka jest przede wszystkim zjawiskiem społecznym i należy ją rozumieć jako manifestację życia zbiorowego. Do ważniejszych manifestacji socjologicznego punktu widzenia spraw estetyki zaliczam: „Społeczną historię sztuki” oraz „Filozofię historii sztuki” Arnolda Hausera. Przedstawiam poglądy Stanisława Ossowskiego na temat sztuki zawarte w napisanej w 1932 r. pracy „U podstaw estetyki” oraz w artykule z 1936 r. „Socjologia sztuki” wskazując, że w miarę rozwoju dyscypliny socjologicznej społeczny punkt widzenia stał się poniekąd obowiązujący. W teoriach artystycznych Leona Chwistka, w socjologicznych koncepcjach Floriana Znanieckiego czy Stefana Czarnowskiego, w pracach krytyków takich jak Stanisław Baczyński czy Ignacy Fik będzie on bardzo wyraźny. Socjologiczny punkt widzenia na zjawiska artystyczne po II wojnie światowej koncentrował się głównie na zagadnieniach literatury. Jej czołowymi przedstawicielami są Lucien Goldmann i Robert Escarpit. Omówione też zostały poglądy autora „Sztuki jako zjawiska socjologicznego” Jurija Dawydowa, twierdzącego, iż przedmiotem zainteresowania socjologii sztuki jest sztuka jako swoisty organizm społeczny. Z kolei teoretycy sztuki, tacy jak Charles Lalo czy Jan Mukařovský, podkreślają dwustronną zależność wartości artystycznych, które z jednej strony uzależnione są od świadomości społecznej, z drugiej zaś mają czasem za zadanie ją kształtować. Duży wkład do współczesnego pojmowania socjologicznego uwikłania sztuki włożyli tacy badacze francuscy jak Pierre Francastel czy Jean Duvignaud. Francastel formułując rozróżnienie myśli ukształtowanej (*pensée figurative*) i sformułowanej (*pensée verbale*), badał społecznie sprzyjające warunki dla rozwoju sztuk plastycznych i funkcjonowania znaków plastycznych w roli wartości. W swojej „Socjologii sztuki” J. Duvignaud twierdzi, że różne estetyki są jedynie funkcją różnych postaw społecznych wobec sztuki, różnych typów oczekiwań, różnych ról kulturalnych.

2. Pojęcie kultury estetycznej na przykładzie przekształceń instytucji teatralnej

W tym fragmencie rozprawy po opisanu zasadniczych cech intelektualnego ustroju romantycznego i socjologicznej metody badania jego instytucji przyszedł czas na zdefiniowanie, charakterystycznego dla tego czasu, pojęcia kultury estetycznej. Nawiązując do mojej własnej sformułowanej w 1980 roku „instrumentalnej teorii teatru”, w której (jak powie referując tę pracę profesor Irena Sławińska: „stwierdzamy niewątpliwą obecność świadomości raczej niż inspiracji semiotycznej [...] oraz obecny w całej książce aspekt społeczny, akcent na komunikację między twórcami spektaklu a widzem”) podkreślałam, że dziedziną, w której szczególnie dobrze można rozróżnić kompleks współczesnej kultury estetycznej, jest teatr. Ale teatr rozumiany zgodnie ze zbudowaną w „Chwycie Teatralnym” definicją swoicie jako *„zespół chwytów świadomie wykorzystywanych przez ludzi pragnących zjednoczyć i zorganizować rzesze poprzez wyzwolenie wyemanowanej przez tłum emocji zbiorowej i skupienie jej w określonym punkcie”*. Już z tego określenia wynika jednak, że przy socjologicznym traktowaniu otaczającego nas świata tą właśnie metodą najwięcej można powiedzieć o zjawisku scenicznym, którego pierwszym tworzywem zdaje się właśnie publiczność. Opisuję w tym kontekście ewolucję głównie polskich (choć nie tylko) przekształceń instytucji teatru w latach awangardy lat 1970-1980 oraz bojkotu artystycznego Stanu Wojennego od 1981 po rok 1989, aż po przełom tysiącleci, gdy okaże się iż syndrom peryklejskiego teorikonu czyli zasiłku pobieranego ze skarbu państwa przez ubogich obywateli Aten na opłacenie wstępu do teatru jest stale obecny. I potwierdziły go losy teatru w dobie komercjalizacji lat 90. XX w. Teatr istnieje o tyle, o ile się go publiczności funduje. A funduje go ten, komu edukacja teatralna służy.

W podsumowaniu tych historyczno-teoretycznych wywodów stwierdzam, że przez kulturę teatralną trzeba rozumieć zespół udanych i zaakceptowanych przez daną zbiorowość metod oddziaływania scenicznego wraz z tradycyjnie utrwalonymi i wyrażonymi intelektualnie wartościami, które dotychczas wpajali społeczeństwu

animatorzy chwytu teatralnego. Wynika stąd, że o ile opisując synchronicznie teoretyczne normy technik teatralnych, można było abstrahować od treści, które one lansują, o tyle traktując o kulturze teatralnej, nie zdołamy już pominąć problematyki semantycznej. Kulturę teatralną trzeba już badać innymi metodami, z których poetyka historyczna pozwoli odsłonić ją w porządku diachronii przy stałym podtrzymaniu związku analizowanego wycinka historii kultury z estetyczną problematyką teatralną. W konkluzji zaś stwierdzam, że kulturę teatralną w szczególności, a estetyczną w ogólności konstytuują zespoły nawyków literackich, skłonności aktorskich, zachowań i zadań zbiorowych, których połączenie zwykle nazywa się misją kulturalną.

3. Misja kulturalna

Wiek XIX, czas romantyzmu to zarazem okres formującego się kapitalizmu. To też okres ścierania się dwóch rozumień sztuki: komercyjnego i misyjnego. W rozdziale tym wywodzę, że konsekwencją zdefiniowania przez Kanta, konstytutywnego dla romantycznego rozumienia sztuki, pojęcia bezinteresowności przeżycia estetycznego, stanie się imperatyw stworzenia odbiorcy dla tak pojętej sztuki. To co dziś – w XXI w. – mianuje się już tylko marketingiem i reklamą, u narodzin romantyzmu nazywało się edukacją. Przygotowaniem publiczności do kontemplacji swobodnego dzieła artystycznego. Pojęcie „misji” nie jest bowiem dalekie od „indoktrynacji”. W epoce Romantyzmu o rząd dusz, którego narzędziem mają się stać kultura i sztuka, walczyć będą teorie faszystowsko-rasistowskie i komunistyczno-egalitarystyczne, psychoanalityczne i egzystencjalistyczne, społecznikowskie i wolnorynkowe. Precyzyjnie: edukacja kulturalna i wychowanie estetyczne składać się powinny na to, co potocznie zwykle nazywa się misją kulturalną. Sporo miejsca poświęcam w tym rozdziale pojęciu misji telewizyjnej. Telewizja publiczna stała się bowiem obecnie swoistym konglomeratem umożliwiającym rozprzestrzenienie się i globalny zasięg wszystkich instytucji kultury, które ukształtowały się w Europie przez lat 250 od połowy XVIII w. po kres XX stulecia. Są to: teatry, opery, filharmonie, operetki, kabarety i rewie, muzea i galerie, redakcje prasowe, domy wydawnicze, biblioteki i archiwa, księgarnie i antykwariaty, kina i domy kultury.

4. Kształtowanie się pojęcia instytucji kultury

Tak oto wymienione zostały instytucje odpowiedzialne w XIX i XX stuleciu za organizację tzw. życia kulturalnego i zwiększanie, jak się je we współczesnej socjologii nazywa, „uczestnictwa w kulturze”. U podstaw kształtowania tego kulturalnego paradygmatu leży aksjomatyczne założenie, że kultura jest dobrem, powszechne wykształcenie – wartością, zaś sztuka łagodzi obyczaje. Dochodzę tu do wniosku, że u podstaw nowoczesnego, romantycznego, instytucjonalnego zarządzania kulturą stoi odwrócenie relacji autorytetu. Dotąd to autorytet narzucał rzeszy wzory kulturowe. Kultura była źródłem cierpień, ale i porządku, dyscypliny, w końcu radości. Kulturę otrzymywało się w procesie wychowania, dziedziczyło, czciło. Kultura była pamięcią, tradycją, trwaniem, także odkrywaniem i rozwojem. Teraz kultura zechce stać się autorytetem samoistnym.

Spośród wymienionych dwunastu typów instytucji kultury najstarsze tradycje ma teatr dramatyczny i muzyczny – w starożytności zwany odeonem. W rozdziale tym na przykładach czerpanych z dziejów kształtowania się instytucji teatralnych w starożytnej Grecji, a także od późnego Średniowiecza po fundowanie w XVIII wieku Teatrów Narodowych opowiadam jak je finansowano i jak nimi zarządzano. Pamiętając, że instytucja teatralna należąca do sfery jak je nazwałem „obiektywnych” produktów kultury nie jest i nie może być nastawiona na zysk, zaś zwyczaj biletowania imprez teatralnych spopularyzował się i na stałe wkroczył do teatru dopiero w XIX w.

5 .Rodzaje korzyści estetycznych

Na przełomie XVIII i XIX w. formuje się romantyczna 'episteme', czy jak kto woli – myślenie nowoczesne, w którym miejsce autorytetu jednostki zajmuje powaga instytucji, zaś rolę porządku hierarchicznego – reguły walki o aplauz, zasadę pracy *ad maiorem Dei gloriam* i niebieskiej nagrody – uznanie przez zbiorowość, płaca, wreszcie sława. Kształtuje się też pojęcie artysty rozumianego jako podmiot twórczy.

W okresie tym wyodrębnił się też instytucjonalny system zarządzania wszelką działalnością definiowaną odtąd jako kulturalna. Rozprzestrzenia się on w sferze produkcji zwanej w tym wypadku twórczością, w obszarze dystrybucji i formach odbioru. Wszystkie czynności indywidualne: tworzenie i kontemplowanie dzieł kultury i sztuki poddane zostają zarządowi o charakterze korporacyjnym, czyli zbiorowym. I to te „zarządy”, cały ów kulturalny aparat decyduje o ich społecznym byciu, możliwości powstania, przetrwania, dotarcia do odbiorców, uzyskania społecznego uznania. Wyznacznikiem uznania może być sława, a także pieniądze. Drogą pozyskania tej aprobaty są zabiegi, najogólniej rzecz ujmując – instytucjonalne.

Określenie korzyści estetycznych ma charakter oczywiście instytucjonalny, a to znaczy, że o cenie, jej istnieniu lub braku decyduje się w oparciu o przyjęty i chroniony system wartości. Omawiam więc w tym rozdziale organizacje przede wszystkim włoskich i francuskich Akademii i Instytutów takich jak Akademia Literatury i Akademia Sztuk Pięknych. Pierwsza obejmuje swym protektoratem lingwistykę, archeologię i literaturę piękną. Ostatnia składa się z ośmiu sekcji: malarstwa, rzeźby, architektury, ryciny, kompozycji, wolnych członków, wreszcie - utworzonej w roku 1985 sekcji twórczości kinematograficznej i audiowizualnej oraz powstałej w roku 2005 sekcji fotografii.

Rozdział V.

Kultura jako produkt ekonomiczny

1. Instytucja mecenatu

Nie ma instytucjonalizacji bez środków finansowych. Skoro pojawia się wola zarządzania kulturą, muszą się znaleźć pieniądze. Póki 'ars – téchne' traktowana była jak rzemiosło, płacił ten, kto miał wolne środki i ochotę na rozrywkę, jakiej dostarczała sztuka. Honorarium wyznaczane przez mecenasa nie miało charakteru negocjacyjnego – stanowiło uznaniową nagrodę. Artysta rzemieślnik, dostarczający zamożniejszemu produkt kulturalny rozumiany jako towar – taki, jakim stały się w XVII w. portrety, traci na znaczeniu najpóźniej wraz z narodzeniem się w latach 1826–1861 wynalazku fotografii. Romantyczny obiekt sztuki przestaje być towarem. Dzieło artysty zostaje przedstawione w XIX w. jako obiekt wart powszechnej aprobaty, przy czym relacja ta ma charakter zwrotny. „Ktoś działający w imieniu pewnej instytucji” przedstawia publiczności obiekt, a gdy już „kandydat” uzyska status powszechnej aprobaty, narzuca się odbiorcom jako swoisty wzór.

Opowiadam w tym miejscu zasadę finansowania zdarzeń artystycznych znowu na przykładach z dziejów dziewiętnastowiecznego teatru: Epoki Gwiazd i Teatru Książęcego w Meiningen łączącego odwieczny model wrażliwego arystokratycznego mecenasa z nową epoką, w której środki na funkcjonowanie wzorem moskiewskiego (MChAT) trzeba już uzyskiwać od państwa.

2. Finansowanie a cenzura

Pojęcie cenzury ściśle wiąże się z ochroną instytucji. Chroni kanony wiary, zasady współżycia społecznego, podstawy ustroju. Omawiam w tym tekście wiele typów cenzury: wskazując, że z punktu widzenia legitymizmu najprościej cenzurę można podzielić na opresyjną, ograniczającą wszelką swobodę wypowiedzi i na opiekuńczą, interweniującą jedynie w te obszary twórczości, którą dominująca instytucja firmuje czy wspiera.

3. Kultura i praca

Sztuka w romantycznym znaczeniu tego słowa chce być oczywiście od pieniędzy wolna. Nie godzi się z prawami rynku, wyrzeka się mecenasa, a precyzyjniej rzecz ujmując, wymaga odeń, by płacił za słuchanie prawdy mu niemiłej. W tradycji polskiej to podstawienie artysty-profety było szczególnie widoczne. Praca i sztuka stoją w najgłębszej ideologicznie opozycji. Praca jest znojem, sztuka – natchnieniem i twórczym szaleństwem. Do momentu powstania samokreującej się romantycznej ‘episteme’ na straży Mądrości stał autorytet władzy pochodzącej od Boga, autorytet czy instytucja autorytarna. W XIX w. miejsce autorytetu pochodzącego od Boga wypełniają już ściśle towarzystwa, akademie, zarządy. Omawiam w tym miejscu dzieje nowożytnych instytucji religijnych wspierających kulturę i sztukę oraz francuski pamiętający czasy Ludwika XIV system dotacji czy donacji. W wieku XIX wspieranie działalności kulturalnej zaczęło się przenikać z działaniami edukacyjnymi, odpowiedzialność króla przechodziło na instytucje zaufania publicznego, w praktyce jednak każda władza dążyła do zachowania swoich wpływów i pozyskania maksymalnej chwały.

W czasie zaborów w Polsce instytucją taką stała się nie znająca politycznych granic ojczysta literatura narodowa. Po I wojnie światowej w uznaniu chyba roli, jaką instytucje kulturalne przez 123 lata odgrywały w odzyskaniu przez Polskę niepodległości, wyłaniające się w 1918 r. władze, w których uczestniczyli przez moment artyści tej miary co Wacław Sieroszewski, Ignacy Paderewski czy Zenon Przesmycki, powołały pierwsze na świecie Ministerstwo Kultury i Sztuki. Było ono efemerydą wprawdzie (funkcjonowało formalnie od 1917 do 1922 r.), lecz pierwszą zapowiedzią wyłonienia samoistnej administracji kulturalnej.

4. Wychowanie przez sztukę

Idea wychowania przez sztukę wywodzi się z koncepcji Friedricha Schillera sformułowanej w latach 1794–95 w „Listach o estetycznym wychowaniu człowieka” oraz Herberta Reada, który przedstawił swoją teorię w roku 1943 w książce „Education Through Art”. Zagadnieniom tym wiele poświęciła uwagi Irena Wojnar w „Estetycznej samowiedzy człowieka”. Omawiani autorzy zgadzają się tylko w twierdzeniu, że sztuka ma wartość. Ma wartość, gdyż stanowi domenę wolności (Schiller), albowiem jest dobrem (John Ruskin), wyraża idee (Pierre-Joseph Proudhon), wiedzie do szczęścia (Read), stanowi prawdę (Nietzsche). Ma wartość, gdyż jest modlitwą, bywa pracą (Norwid, Stanisław Brzozowski), bo może służyć rewolucji (Łunaczarski). Nareszcie ma wartość ze względu na życie (Dewey), ze względu na siebie (Souriau), ze względu na człowieka (Malraux). Oto kompletny niemal zestaw często sprzecznych wartości przypisywanych sztuce. Zestawienie tych estetycznych sporów doprowadzić musi do wniosku o względności wartości, ich braku bądź niepoznawalności. Większość teorii zestawionych przez Wojnar w „Estetycznej samowiedzy człowieka” ma charakter wizjonerski, jeśli nie wręcz utopijny. Tylko Łunaczarskiemu i Malraux dane było wprowadzać w życie swoje idee: jednemu jako ludowemu komisarzowi oświaty w Rosji Radzieckiej lat 1917–1929, drugiemu zaś jako ministrowi w rządzie gen. de Gaulle’a.

5. Animacja zdarzeń artystycznych

Pojawienie się w wieku XIX, a rozprzestrzenienie w XX-tym, izolującej artystę od sponsora instytucji jaką staje się administracja teatru czy muzeum, wydawca lub dyrekcja, generuje powstanie nowej kategorii pracowników zatrudnionych w kulturze. Opowiadam tu dzieje narodzin kulturalnych „pośredników”. Na dworze królewskim czy magnackim ktoś pełnił funkcję mistrza ceremonii. W XIX i XX w. pojawiło się pojęcie marchanda, często spekulującego na gustach publiczności sprzedawcy dzieł plastycznych. Po II wojnie światowej nastąpił przełom zarówno organizacyjny, jak i zawodowy. Z inicjatywy André Malraux w mniejszych francuskich miejscowościach powstawać zaczęły tzw. domy kultury.

6. Domy kultury

W interesującym nas okresie lat 1789–1989 czy też od połowy XVIII w. do końca II tysiąclecia, konstytuują się dwa rodzaje produktów kultury:

1. Produkt indywidualny, czyli książka, obraz, analogowa czy kompaktowa płyta muzyczna, wreszcie DVD – efekt produkcji tzw. przemysłów kultury, które na przełomie XX i XXI w. zyskują spore znaczenie w gospodarce.
2. Produkt kolektywny, czyli wspólne przeżywanie: lektury, teatru, filmu, tańca czy śpiewu. Temu wspólnemu przeżywaniu dedykowano w latach 1789–1989 wyspecjalizowane lub wielofunkcyjne sale, te zaś ostatnie stają się istotnym elementem wyposażenia tej nowej formy organizacyjnej, jaką stanie się wymyślony przez André Malraux dom kultury.

Pojawia się zatem nowa instytucja: czasem zastępcza, czasem uzupełniająca, a z nią problem personelu, finansowania, zarządu. Instytucja kultury staje się wreszcie bytem prawnym i ekonomicznym.

7. Ustrój kultury

Unifikacja, jedność, komunika czy dominacja to idea, która krąży nad wspólnotami judeochrześcijańskimi od 6 tys. lat, od mitycznego wygnania z raju i języków pomieszania. Przez tysiąclecia wspólnotę narzucano siłą, sankcjonując unifikację religijną. W Rzymie unifikacja ta sprowadzała się w istocie do zgody na ustawienie lokalnych bogów w Panteonie wszystkich religii zawłaszczonych. Coś bardzo podobnego dokonuje się w dobie romantycznej, która spoglądając na kultury okiem metodologa, ustawia je w pozornej równorzędności: oto kultura Hopi, Papuasów, Hindusów, śródziemnomorska czy szyicka; każda ma swoją wartość, żadnej nie można wyróżnić, pod warunkiem, że wszystkie zgodzą się, że nie są jedynymi. Przyjmując miejsce w kulturalnym Panteonie, wyrzekną się tego, co stanowi o istocie kultury: wiary w jej kreacyjną moc, w identyczność, w niepowtarzalność i niezastępowalność. Relatywizując kanon kulturalny do uczestnictwa w procesie kulturowym, wszyscy dobrowolni wyznawcy instytucjonalnej, romantycznej 'episteme' w istocie wyrzekają się jakiegokolwiek kultury, przestrzegania norm, respektowania zasad, zachowywania obyczajów.

Przystępuję w tym punkcie wyводу do zreferowania historii kształtowania się współczesnego postromantycznego ustroju kultury. Tradycyjnemu mecenasowi sztuki, jakim był król, kapłan czy bogacz przeciwstawiony został w epoce romantycznej fundator, który stwarzając fundację, zarząd przekazuje zbiorowości. Opowiadam tu dzieje (w szczególności niemieckich, francuskich, brytyjskich i nielicznych polskich fundacji od ukształtowania pojęcia na początku XV w. aż po współczesne wersje instytucji "pożytku publicznego".

8. Polityka kulturalna

W dotychczasowych wywodach pojęcia „edukacja kulturalna”, użyłem raz tylko, definiując pojęcie „misji kulturalnej” rozumianej jako proces kształcenia odbiorcy. W tym momencie opisuję przełom jaki w tzw. edukacji estetycznej nastąpił w momencie, gdy zdecydowano, że po to, by kształcić kulturalnie, nie wystarczy być samemu wykształconym w którejś z dziedzin kultury czy sztuki, lecz wykształceniem właściwym jest kultura jako taka. Kultura staje się zawodem, kształtują się wokół niej: administracje kulturalne.

9. Administracje kulturalne

Kulturę można administracyjnie wspierać lub niszczyć jej przejawy. Historycznie rzecz ujmując: pierwsze dostrzeżenie wartości kultury bywa negatywne. Rozpoznaje ją ten kto ma zamiar jej unicestwienia. Opisuję na polskich przykładach walkę z jej identycznością. Germanizacja czy rusyfikacja - to były formy „doceniania” wartości kultury poprzez jej niszczenie.

Działania prowadzone przeciw kulturze podzielić można na trzy rodzaje: 1. destrukcyjne: świadome i celowe niszczenie zachowanego dziedzictwa kulturowego, czego niemiecki nacjonalizm doby Bismarcka i Hitlera dał najwyrazistsze przykłady; 2. kontrolne: zakazujące uprawiania określonych form. Cenzurę czyli kontrolę form i treści. 3. stymulujące: działania zmierzające do odebrania podstaw materialnych przedsięwzięciom uznanym przez władzę za niepożądane.

Działania na rzecz kultury to mecenat i, tak w dobie romantycznej popularne, centralne, państwowe zarządzanie kulturą. Przedstawiam system jaki w XX w. ukształtował się w Polsce, Francji i innych krajach europejskich. System, na którego szczycie znajdują się Ministerstwa Kultury sprawujące nadzór nad działalnością samorządową, a także aktywnością prywatną realizowaną za pośrednictwem fundacji czy stowarzyszeń podlegających rejestracji przez ministra.

10. Kadry kultury

Tak oto ukształtowało się w XX w. potężne lobby społeczne. Legion urzędników, nauczycieli, studentów, animatorów. Cały – jak się go dziś nazywa – sektor kultury, przeogromny przemysł kulturalny. Opisując działanie współczesnych unijnych programów i budżetów kulturalnych wykazuję, że stała się dziś kultura swoistym przemysłem, religią czy raczej „Kościołem” znaczonego organizacyjnym zhierarchizowaniem. Referując współczesne relacje administracyjne, przepisy i priorytety oraz definicje korzyści osobistych czy gustów zbiorowych dokumentuję, że sfera kultury pod koniec XX w. stała się miejscem bezkompromisowej walki o lekką, niepodległą rygorom urzędniczym, momentami niezłe płatną pracę administracyjną. Instytucje kultury z domami kultury na czele są nie tylko miejscem zatrudnień, lecz również bazą dla realizacji celów politycznych i czasem wcale niemałych transakcji finansowych.

11. Honoraria artystyczne

Twórczość nie ma ceny, a zarazem jest bezcenna. Twórczość urzędnicza, którą w tej części pracy opisuję jest też podszyta swoistą dychotomią: koniecznością ogarnięcia w ramy sprawozdań i budżetów nieopanowanego żywiołu inwencji z jednej strony, z drugiej zaś chęci usmażenia przy tym ogniu swojej własnej pieczeni – grzania się blaskiem braku ograniczeń. Instytucja kultury staje się też często znakomitym parawanem do realizowania bardzo bezpośrednich korzyści.

12. Nadania kulturalne

Własność prywatna czy zbiorowa? Oto podstawowy dylemat tzw. gospodarki rynkowej w społeczeństwie obywatelskim, w którym między rynek a plan gospodarczy wciska się tzw. trzeci sektor. Rozważając pojęcie „kulturalnego nadania” analizuję historię trzech obiektów związanych z najwybitniejszymi polskimi pisarzami.

I. Obchody jubileuszu Henryka Sienkiewicza, podczas których autor „Trylogii” otrzymał akt własności majątku ziemskiego Oblęgorek (pod Kielcami), zakupionego ze składek jako «dar narodowy».

II. Jubileusz 25-lecia pracy twórczej Marii Konopnickiej. Akcja doprowadziła do podarowania Marii Konopnickiej w 1903 roku dworku w Żarnowcu na Podkarpaciu.

III. Kolejny przykład to skromny dworek w Krasnogrudzie na polskiej Litwie pod Suwałkami, gdzie w dzieciństwie chował się Czesław Miłosz. Twierdzę, że na początku XX stulecia wyremontowano by go pewnie i ofiarowano nobliście w momencie, gdy uznawszy Polskę za wolną zdecydował się na powrót do kraju. Tu jednak weszła w jego posiadanie podlaska Fundacja Pogranicze z odpowiadającym aktualnemu zamówieniu politycznemu Ministerstwa Kultury, międzynarodowym programem transgranicznym.

13. Sposoby finansowania kultury

Zbliżając się do konkluzji stwierdzam: działalność o charakterze kulturalnym finansuje się zawsze z dotacji. Donatorem jest z reguły władca czy władza, czyli ten, kto ma pieniądze. Przez setki lat była to subwencja bezpośrednia – przeznaczana przez donatora na konkretne cele i wręczana artyście w formie nagrody lub płacy. W XVII w. zaczęła się wykształcać nowa forma donacji czy też fundacji, polegająca na przekazaniu środków w ręce jakiegoś kolegiarnego zarządu. Wreszcie w XX w. zinstytucjonalizowanie poszło tak daleko, że wszystkie niemal instytucje kultury zostały podporządkowane państwu. Na każdym poziomie władzy: Parlamentu Europejskiego, państw, regionów i samorządów lokalnych kształtuje się budżety i ogromne kadry administracji, które sferę kultury traktują jako narzędzie polityczne i biznesowe. Kultura staje się formą przemysłu, usług, handlu, także wywiadu, jak również strefą dyplomacji. Opisując te struktury przedstawiam i takie jednostki kultury, które okazują się przy tym również obiektem inwigilacji wywiadowczej

14. Kultura jako instrument władzy

Obserwacje moje dotyczą przede wszystkim Polski. Kraju, w którym nie tylko od trzech stuleci krzyżują się agentury, walczą o wpływy gospodarcze potężni sąsiedzi, ale który przede wszystkim odarty został z majątku i wytrzebiony z elit. Niewątpliwie sytuacja zasobnych krajów zachodnich jest pod tym względem lepsza. Procedury utrwała tradycja. Omawiam tu wielkie nadzieje jakie wiązano przez lata z powstaniem instytucji pożytku publicznego i możliwościami przekazywania procentu podatkowego wskazanym instytucjom. Wskazując i dowodząc, że efekty okazały się odwrotne od oczekiwanych. Dowodzę, iż od czasu powstania demokracji, której istotą jest obalenie autorytetu, porządek instytucjonalny uległ odwróceniu. Gdziekolwiek przypisana, do partii, loży, frakcji, gminy czy formacji – kultura służy koterii. O tyle też znajdują się na nią środki, o ile formacja ma kulturalny interes, o ile odwołuje się do ideologii. Enumeruję w tym momencie obecne źródła utrzymania sfery kultury to: rządy, samorządy, partie, Kościoły, stowarzyszenia, fundacje, osoby prywatne (praktycznie już prawie nie działające indywidualnie). Podporządkowana któremuś z tych podmiotów kultura rozwija się, jednak w sytuacji, gdy kultura odmawia służby ideologii mecenasa i wyrzeka się religijnej wiary, obce stają się jej nawet funkcje wychowawcze. Wtedy ginie. Umiera śmiercią zapatrzonych w siebie Narcyza.

15. Gospodarowanie zasobami kultury

Gdy mecenas czy sponsor nie mają interesu ideowego, by wspierać kulturę, miejsce mistrza ceremonii zajmuje animator, funkcje impresario ma przejąć kulturalny producent albo menedżer. Opisuję w tym momencie skomplikowaną strukturę własności polskich "dóbr kultury". W Polsce może być ona trojakiego rodzaju: 1. Budynki wynajmowane pozostające własnością organizatora: niegdyś państwowe, na których w przeważającej części zostały uwłaszczone samorządy; 2. Często formalnym właścicielem budynku (szczególnie odkąd po roku 1990 niektóre nieruchomości zwrócono pracowitym właścicielom) jest instytucja trzecia, wtedy obiekt kulturalny podlega jeszcze bardziej restrykcyjnym prawom podnajmu. 3. Zdarza się też, choć dużo rzadziej, że instytucja kultury została na swojej bazie infrastrukturalnej uwłaszczona. W dalszej części tego rozdziału dokumentuję, jak, kiedy i o ile zmienia to możliwości ekonomiczne prowadzonych działań. Wykazuję tu

uogólniając, że z gospodarczego punktu widzenia form własności i możliwości zarządzania istnieją dziś w Polsce trzy typy instytucji, które następnie opisuję. To: 1. Instytucje będące własnością publiczną. 2. Instytucje publiczne niedysponujące swym majątkiem. 3. Ostatni typ w Polsce praktycznie nie występuje, a jeśli to w formie szczątkowej – instytucja prywatna (firma fundacja czy stowarzyszenie) dysponująca nieruchomością i majątkiem wystarczającym na to, by prowadzić działalność.

W podsumowaniu tego rozdziału stawiam sprawy jasno. W sferze gospodarowania kulturą nie funkcjonują żadne mechanizmy rynkowe. Działają liczne czynniki społeczne: protekcja i zawiść, nepotyzm i łapówkarstwo, biurokracja i snobizm, a nade wszystko tak charakterystyczne dla wszelkiej administracji - uśrednianie.

16. Kultura wolności

Przedmiotem niniejszych rozważań jest ukształtowanie się w ciągu minionych 200 lat, które słusznie można uznawać za zwarty okres historyczny, 'episteme' instytucjonalnej. Jej najbardziej wymownym znakiem jest upowszechniająca się w tym czasie – jako zasada zarządzania – demokracja. Demokracja to rządy ludu, większości, to podporządkowanie się opinii publicznej. Demokracja ujawnia się poprzez współdecydowanie, rozmycie odpowiedzialności. Wreszcie w demokratyczny mechanizm jest wmontowany populizm z jednej strony, z drugiej zaś wysiłek wyłonionych w wyborach elit parlamentarnych do uczynienia sobie populacji powolną, do utrzymania władzy politycznej poprzez zapanowanie nad umysłami. Omawiam w tym momencie ważne dla określenia współczesnego kanonu kulturalnego zjawisko poprawności politycznej. Zarządzanie kulturą sprowadza się w istocie do poszerzenia oligarchizującej się warstwy kapłanów nowej religii, realizujących wskazania politycznej poprawności stanowiącej podstawy nowego ładu globalnego. Kultura wolności instaurowana przez Rousseau i Locke'a istnieje dla kilku milionów w porywach europejskich biurokratów i administratorów (w Polsce tzw. przemysły kultury zatrudniały w 2008 r. ok. 260 tys. obywateli), nie jest jednak wolnością kilkudziesięciu milionów ofiar sex biznesu, pracy przymusowej, pracy niewolniczej, handlu organami, przymuszania do żebractwa i do popełniania przestępstw. To kultura wszelkich swobód obyczajowych, narzucana w postaci kanonu reguł poprawności politycznej.

Zakończenie

Wnioski nie napawają optymizmem. Kultura czy raczej bożek kultury służy wytworzeniu kadry kierowniczej, decydującej co, komu, gdzie i na jaki temat wolno wystawiać, śpiewać, recytować, pisać. A w każdym razie czyją twórczość wzbogaci się w realne środki umożliwiające dotarcie do szerszej populacji. W dobie powszechnej niemal dostępności technicznych środków dystrybucji są to kwoty jeszcze większe niż kiedyś potrzebowano na produkcję; to budżety umożliwiające przebicie się przez szum informacyjny. Idea wspierania kultury nie służy społeczności ani ludzkości – służy tylko klasie decydentów. Młodym najczęściej administratorom, którym wmówiono, że władza nie wymaga żadnych cenzusów: ani wieku, ani majątku, co najwyżej potwierdzonego jakimś kwitem wykształcenia. Współczesna kasta media-polityczna żyje w przekonaniu, że suma ich uzgodnień podjęta w tajnym głosowaniu stanowi mądrość, wyznacza gust, może weryfikować prawo.

Swoje obserwacje oparłem w znacznej mierze na doświadczeniach polskiej tzw. transformacji ustrojowej lat 1989–2004. Jednak Polska nie jest jakimś chorym punktem Europy, lecz jej czułym miejscem, gdzie zbiegły się niby w soczewce doświadczenia epoki wojen i rewolucji społecznych XIX i XX w. Polska została w okresie zaborów, a może jeszcze skuteczniej w czasie sowieckiej dominacji poddana szczególnie silnej eksterminacji. Pozbawiono ją elit, a elity majątku. W większym stopniu tylko Rosjanie utracili całą tradycję własności dóbr kultury. W mniejszym los podobny spotkał Francję, gdzie po rewolucji roku 1789 znacjonalizowano część kulturalnych instytucji monarchicznych. W Anglii, gdzie trwa monarchia czy w zachodniej części Niemiec tradycja

kulturalnej własności przetrwała. Polską kulturę czy też precyzyjniej majątek kulturalny w latach 1945–1989 spotkał najgorszy los. Do niepokojących zjawisk, które ujawniły się już po rozszerzeniu Unii Europejskiej w roku 2004 zaliczyć należy też zabiegi unifikacyjne warunkujące wsparcie funduszy unijnych. Wiele wskazuje na to, że opanowana przez administrację, zinstytucjonalizowana kultura jest dziś narzędziem podporządkowania, kulturalnej aneksji, stworzenia w zunifikowanej Europie potulnego, posłusznego nakazom wszelkich poprawności Europejszka.

Ostatnie akapity tej rozprawy poświęcam bytowi kategorii, która stała się w okresie Romantyzmu emanacją kultury czyli "sztuki pięknej". Wskazuję, że śmierć sztuki pod koniec XX w. ogłaszano wielokrotnie. Upadają formy. Wraz z pojawieniem i multimedialnym rozmnożeniem cyfrowego baudrillardowskiego symulakrum wyczerpują się też tradycyjne „tworzywa”. Dyskurs estetyczny wyparty został przez kulturoznawczy. Kategorię sztuki pięknej faktycznie unicestwiono. Skończył się pewien paradygmat, rozpadła romantyczna 'episteme'.

Oczywiście, co podkreślam w podsumowaniu - zmierzch epoki estetycznej nie oznacza, by odtąd poeci przestali opiewać dzieje narodu, muzycy komponować czy mistrzowie ceremonii uprawiać 'teatryki', sztuki mechanicznej nazywanej przez Hugona od św. Wiktora sztuką dostarczania rozrywek, czyli *scientia ludorum*. Wręcz przeciwnie obalenie romantycznego bożka sztuki otwiera szansę na odrodzenie formy i wzbogacenie treści dzieł muzycznych, plastycznych, literackich czy filmowych. Z pewnością nie znikną też akademie potrzebne, by kształcić artystyczne umiejętności, rozwijać talenty, doskonalić mistrzowską 'ars' i rzemieślniczą 'téchne'. Przemina tylko artystowskie zaślepienie, wolteriańska drwina, marksowska utopia, wmawiająca ludziom, że mogą sobie na tym świecie, niedoskonałym i znaczącym koniecznością śmierci, sztuczny raj zbudować.

5. Omówienie pozostałych osiągnięć naukowo - badawczych (artystycznych).

Informacje o dorobku naukowym, dydaktycznym, organizacyjnym

A. Opis działalności naukowej

Działalność naukową prowadzę od lat przeszło czterdziestu. I mogę bez cienia przesady powiedzieć, że jestem jednym z pierwszych polskich literaturoznawców dyplomowanych w dziedzinie teatru. Bowiem, gdy teatrologia jako kierunek studiów magisterskich dopiero na UJ powstawała, a kulturoznawstwo też dopiero raczkowało na pedagogikach i polonistykach uzyskałem w roku 1976 dyplom magistra filologii polskiej realizując Indywidualny Program Studiów łączący wykłady i ćwiczenia polonistyczne z teoretycznymi i praktycznymi zajęciami w warszawskiej PWST (dziś Akademia Teatralna) im. A. Zelwerowicza. Studia polonistyczne ukończyłem na Uniwersytecie Warszawskim z wyróżnieniem. Praca magisterska pt. "Sposoby wywoływania napięć w teatrze dramatycznym", której promotorem był doc. dr hab. Stefan Treugutt z IBL PAN ukazała się drukiem w styczniu 1977 w dwumiesięczniku IBL PAN "Teksty" redagowanym przez profesorów Jana Błońskiego i Janusza Sławińskiego. Artykuł ten stał się zarazem jednym z pierwszych rozdziałów rozpoczętego w tym momencie w Zakładzie Estetyki IFIS PAN doktoratu.

11.VI.1980 roku uzyskałem tytuł doktora nauk humanistycznych na podstawie rozprawy „Kategorie opisu dzieła teatralnego” obronionej w IFIS PAN. Został on nagrodzony indywidualną nagrodą naukową I stopnia przyznaną przez rektora Uniwersytetu Warszawskiego Henryka Samsonowicza w roku 1981. Jako książka ukazała się w Wydawnictwie Literackim w roku 1982.

Debiutowałem jako krytyk teatralny 11 listopada 1976 w tygodniku "Literatura" recenzją z "Leone i Leny" Büchnera w reżyserii Krzysztofa Zaleskiego w warszawskim Teatrze na Woli, właśnie założonym przez Tadeusza Łomnickiego.

W latach 1976 - 1991 prowadziłem bardzo aktywną działalność krytyczno-teatralną i recenzencką. To w sumie ponad dwieście tekstów: recenzji spektakli i omówień książek teatralnych: w latach 70-tych w tygodniku

"Literatura", dwutygodniku "Teatr", "Tygodniku Kulturalnym". W latach 90-tych recenzje publikowane w "Tygodniku Solidarność" oraz w dzienniku "Nowy Świat" podpisywałem pseudonimem 'Kat'. Pisałem też w latach 70-tych o sprawach filmowych w tygodniku "Film", miesięczniku "Kino" i tygodniku "Polityka" oraz analizy dramatyczne w wysoko dziś punktowanym miesięczniku "Dialog".

W Stanie Wojennym publikowałem pod pseudonimem Tadeusz Żeligowski w paryskim "Kontakcie". W późnych latach 80-tych recenzje i eseje literaturoznawcze zamieszczałem w miesięczniku "Twórczość". Pisywałem też eseje i recenzje do pism naukowych takich jak dwumiesięcznik "Teksty", rocznik "Polish Art Study" czy rocznik "Studia Estetyczne", którego w latach 1982 -1985 byłem sekretarzem redakcji.

W roku 1982 opublikowany został w Wydawnictwie Literackim pt. "Chwył teatralny. Zarys instrumentalnej teorii teatru" mój doktorat, zaś w roku 1984 ukazała się w serii "Nauka dla wszystkich" krakowskiej Fili PAN [PAU], w wydawnictwie „Ossolineum” popularnonaukowa rozprawa: „Teoria Teatru. Rekonesans” - oparta na moich wykładach z PWST. Ogółem w latach 1976-1990 opublikowałem kilkadziesiąt prac naukowych. Po roku 2000 na tematy związane z kulturą wypowiadałem się najczęściej w dzienniku "Rzeczpospolita". Spis publikacji oraz ich treść jest dostępna na stronie www.dorobek.kijowski.pl.

Moja rozprawa doktorska była pisana pod kierunkiem prof. dr hab. Sława Krzemienia-Ojaka. Jej recenzentami byli m.in. prof. dr hab. Bohdan Dziemidok i docent dr hab. Stefan Treugutt. Jednak najwięcej zawdzięczam po trosze "konspiracyjnej" pomocy profesor Ireny Sławińskiej, która obszernie omawia tę moją rozprawkę w II wydaniu "Refleksji o Teatrze": „Teatr w myśli współczesnej: ku antropologii teatru., Warszawa 1990)” oraz profesora Stefana Morawskiego, który obszerny abstrakt tej rozprawy opublikował w 1983 roku po francusku w redagowanych przezeń w Instytucie Sztuki PAN "Polish Art Studies".

Na tym etapie mojej kariery naukowej czułem się estetykiem. Osadzony w nauce francuskiej pragnąłem badać teatr morfologicznie rozumiejąc go nie jako sztukę piękną, lecz jako swoistą umiejętność organizacyjną. Od 'instrumentalnej' przechodzę do budowania 'towarzyskiej' teorii teatru. Tezy tej koncepcji zostały przeze mnie wypowiedziane w po raz pierwszy w 1987 r. w Teatrze Studyjnym w Łodzi na sympozjum "Teatr-Dramat-Polityka". W druku artykuł pt. "Twórczy wkład widza" ukazał się dopiero w 1992 r.. w antologii Jolanty Brach-Czajny: "Twórczy odbiór sztuki". W tym czasie opracowuję też, wywiedziony w dużej mierze z listu Rousseau do Pana d' Alemberta o widowiskach, a opublikowany dopiero w 2010 roku w "Paradoksie o ogródkach" trzecim tomie mego "Opisu obyczajów w 15-leciu międzysojuszniczym 1989-2004" główny tekst teoretyczny zatytułowany - jak i obydwie kończące tetralogię teatrologiczne monografie: „Teatr to miejsce spotkania".

W roku 1992 roku okazało się bowiem, że mogę przejść od teorii do praktyki. Jednak to, co wcześniej wyraziłem teoretycznie, towarzyszyło mi przez piętnaście lat organizacyjnych doświadczeń teatralnych. Nie byłoby też z pewnością warszawskich Ogrodów Frascati, które stworzyłem w latach 2006-2007, z ich planem widowni, gdyby nie pewność teoretycznego zaplecza; gdyby nie te schematy teatralnych stref napięcia, dystansu i kontaktu, które, co z satysfakcją odnotowuję, żyją w teatrologii cytowane np. przez E.Wąchocką i V.Sajkiewicz w Podręczniku dla studentów kulturoznawstwa "Widowisko—teatr —dramat." (a. Morfologia przedstawienia teatralnego. 3. Tworzywa przedstawienia teatralnego, b. Organizacja przestrzeni teatralnej. 3.1. Funkcje i typologia przestrzeni teatralnej). Swoich wywodów teoretycznych nie traktowałem bowiem nigdy apriorycznie. Uważałem, że humanistów w ogóle, a tych co zajmują się zarządzaniem kulturą w szczególności obowiązuje praktyczna weryfikacja naukowych twierdzeń i tez. Toteż w mojej pracy menedżera kultury towarzyszyła mi zawsze chęć praktycznego udowodnienia mych racji teoretycznych. Dwóch racji – że:

1. Sztuka piękna nie ma szczególnych praw, nie jest ponadczasowa, lecz że to koncept tylko i wyłącznie romantyczny; 'episteme' sformułowana w końcu XVIII wieku, której produktem stała się instytucja sztuki z kategoriami „twórczości” i „artyści” – w naszych oczach ostatecznie się wyczerpująca.

2. Również Artysta Teatru z całą Sztuką Teatru, obwołany w 1911 r. przez Edwarda Gordona Craiga, jest modernistycznym, postromantycznym podstawieniem. A współczesny animator kultury nie jest potomkiem Craiga ani Leona Schillera czy nawet Arnolda Szyfmana, lecz się wprost od dworskich mistrzów ceremonii i antreprenierów w rodzaju Gustawa Zimajera wywodzi.

Zatem ogłaszając i eksperymentując praktycznie z Towarzystwą Teorię Teatru, twierdząc, że teatr nie jest sztuką ani instytucją kultury lecz bytem społecznym i miejscem spotkania, nolens volens z teoretyka teatru przekształciłem się w praktyka, a moje estetyczne teksty coraz więcej zaczynały mieć wspólnego z wiedzą o kulturze.

Po roku 1989 zmieniły się czasy i ja się zmieniałem wraz z nimi. Zniknęły pisma Polskiej Akademii Nauk: dwumiesięcznik "Teksty", "Studia Estetyczne", których ostatnie trzy roczniki jako sekretarz redakcji redagowałem. W latach 1989-2004 dane mi było bezpośrednio zetknąć się z bardzo wieloma aspektami najszerzej pojętej polityki kulturalnej, czyli zarządzania instytucjami kultury. Moim działaniem praktycznym: w latach 1990-1994 radnego, odpowiedzialnego za cały zespół spraw społecznych wicemarszałka sejmiku województwa warszawskiego, przewodniczącego Komisji Kultury, Oświaty i Sportu Rady Dzielnicy stołecznego Śródmieścia towarzyszyła stała refleksja teoretyczna. Przez cały czas prowadziłem bowiem działalność publicystyczną zarówno w prasie tygodniowej i codziennej gdzie kierowałem działami kultury, jak i w tworzonej od podstaw pierwszej prywatnej telewizji „Polonia 1” z jej oddziałami „NTW (Nowej Telewizji Warszawa) i krakowskiej „TV Krater” na czele. Czy potem, gdy przyszło mi kierować Centrum Wolności Prasy przy Stowarzyszeniu Dziennikarzy Polskich

B. Opis działalności publicystycznej

Publikowałem dotąd sporo i dziś widać, że moje rozproszone teksty układają się w pięć cykli tematycznych:

- związane ze współczesnym dramatem rozprawy publikowane w latach 1977-1987 w „Dialogu”;
- omówienia prac teatrologicznych które ukazywały się w latach 1977-1981 w kwartalniku IBL PAN "Teksty", oraz Tygodnikach "Literatura" i "Tygodnik Kulturalny”;
- rozprawki filologiczne na temat współczesnych polskich pisarzy, które ukazywały się miesięczniku literackim "Twórczość" w latach 1984-1988;
- Publicystyka dotycząca zagadnień kultury z lat 90' tych XX wieku z paryskiego „Kontaktu”, „Tygodnika Solidarność” i dziennika „Nowy Świat”;
- Teksty dotyczące kultury medialnej z dziennika „Rzeczpospolita” i jego dodatków.

Jestem autorem ponad dwustu autorskich tekstów rozproszonych powstałych w latach 1976-2016, a dotyczących pisarzy, dramaturgów, teatrów działających w II połowie XX wieku w Polsce. Wszystkie te eseje publikowane w latach 70-tych i 80-tych XX wieku w „Twórczości”, w „Dialogu” czy pod pseudonimem w paryskim „Kontakcie” składają się na obraz roli inteligencji w społeczeństwie Polskim. Później w latach 90 tych XX wieku moje diagnozy dotyczące polityki kulturalnej ogłaszałem w „Tygodniku Solidarność” i w „Nowym Świecie”, w okresie gdy byłem krytycznym uczestnikiem transformacji ustrojowej. Analizowałem postawy twórców i środowisk związanych z establishmentem kulturalnym PRL, instytucji emigracyjnych z Kulturą Paryską na czele, środowiska tzw. kultury niezależnej, powstałego w łonie opozycji demokratycznej lata 1977-1989, wreszcie

tendencje internacjonalistyczne związane z globalizacją i multikulturowymi preferencjami dominującymi w narracji poprawności politycznej Unii Europejskiej. Wiele miejsca w mojej publicystyce, szczególnie w tekstach publikowanych w dodatkach literackich czy prawnych „Rzeczpospolitej” już w XXI wieku, będących często literackim skrótem opracowań eksperckich, zajmują zagadnienia kultury medialnej oraz kwestie wolności słowa.

Moje teksty dotyczące twórczości Ernest Brylla, Marka Hłaski, Stanisława Grochowiaka, Zbigniewa Herberta czy Czesława Miłosza publikowane w miesięcznikach oraz w tygodnikach literackich, a także artykuły publicystyczne związane szczególnie z problematyką zasad finansowania kultury po roku 1990 układam dziś (dzięki stypendium otrzymanym w roku 2017 z MKiDN) w chronologiczną opowieść zatytułowaną „Rząd dusz”. Wszystko bowiem co dotąd publikowałem złożyć się może na kulturoznawczy opis aspiracji elit władzy do rządu nad ludzkimi duszami oraz wynikających stąd dla zagrożeń.

Eseje z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku: przeprowadzane przez mnie wywiady, ankiety czy szkice pisane w latach dziewięćdziesiątych, a także analizy publikowane już w latach dwutysięcznych, oczywiście wzbogacone i poszerzone o kontekst historyczny, stanowią jak miemam wstęp do spisania: krótkiej historii polityki kulturalnej państwa polskiego i artystycznych postaw literackich w latach 1918-2017.

C. Opis działalności dydaktycznej

Na moje doświadczenie dydaktyczne składa się praca na stanowiskach adiunkta (starszego wykładowcy):

- I. 1980-1982 - Wydział Pedagogiki i Psychologii Uniwersytetu Warszawskiego w Filii w Białymstoku
 - a. Wykłady:
 1. I. Wychowanie przez sztukę,
 2. II. Kultura żywego słowa,
 3. III. Literatura dla dzieci i młodzieży

Zajęcia na Pedagogice i Psychologii Filii UW w Białymstoku odbywałem na wszystkich kierunkach tego wydziału: wychowaniu przedszkolnym, nauczaniu początkowy, opiekuńczo-wychowawczym i kulturalno-oświatowym.

Praca trwała trzy semestry lat akademickich 1980/1981 i 1981/1982 i została brutalnie przerwana próbą zwolnienia mnie z pracy jako przewodniczącego wydziałowej Solidarności, co zakończyło się dzięki mediacji przyjaciół z Polskiej Akademii Nauk: przedstawiciela doktorantów w Radzie Naukowej Piotra Glińskiego i profesora Andrzeja Sicińskiego moim powrotem do IFiS PAN i odsunięciem od dydaktyki. Jednak półtora roku przepracowałem w niezwykłym otoczeniu wspaniałej kadry pracowników Uniwersytetu Warszawskiego, z którymi tworząc uczelnianą Solidarność udało się zbudować zupełnie nowe formy dydaktyczne. Moimi kolegami było wtedy profesorowie: Andrzej Stelmachowski, Witold Marciszewski, Ewa Wipszycka-Bravo oraz przyszli profesorowie: Jolanta Brach-Czaina, Czesław Dziekanowski, Andrzej Makowiecki, Adam Manikowski. Był to czas, gdy zupełnie zapoznany na Podlasiu Czesław Miłosz otrzymał Nagrodę Nobla więc trzeba było wozić jego nagle dostępne poezje pod strzechy i opowiadać o Ziemi Ulro - krainie ludzi wydziedziczonych i rozdartych wewnątrz. Był to jednak także okres przekształcania się Studiów Nauczycielskich w Wyższe Szkoły Pedagogiczne stające się często bazą lokalnych Uniwersytetów. Takich jakim jest dzisiejszy Uniwersytet Białostocki, powstały w wyniku kolejnego przekształcenia Filii UW, na której pracowałem. Wtedy też rodziły się specjalizacje kulturoznawcze. Równolegle na polonistykach i pedagogikach powstawał zawód, którego rozwój i współczesne losy opiszę po latach w dorobkowych „Czasach Kultury 1789-1989”.

Pracowałem na studiach dziennych z przyszłymi przedszkolankami, na letnich kursach zaocznych także z osobami z doświadczeniem zawodowym. Czytałem z nimi literaturę dziecięcą. Starłem się przy tym przestrzegać przed nadmierną ikonizacją i zdominowaniem wychowania przez telewizyjne kreskówki. Zwracałem uwagę na rolę głośnego czytania w rozbudzaniu wyobraźni.

Studentom Nauczania początkowego starałem się wskazywać najlepsze wzory młodzieżowej literatury dydaktycznej i patriotycznej: Antoniny Domańskiej, Wacława Gąsiorowskiego, Walerego Przyborowskiego. Ze studentami kształcącymi się na opiekunów w zakładach wychowawczych trenowałem siłę retoryki, jej zasady, historię oraz moc teatralnego oddziaływania żywego słowa. Działo się to przecież w czasie nazywanym później poetycznie „sierpniowym karnawałem”. Pracowałem też z często bardzo inteligentnymi (choć już wtedy zadawałem sobie pytanie o ich przyszłe miejsca pracy) „kaowcami” czyli adeptami kultury i oświaty. Studiując wraz z nimi Herberta Reada i jego teorie wychowania przez sztukę - zebrałem materiał, który został wykorzystany w momencie gdy poczułem się w stanie opisać w „Organizacji życia kulturalnego w społeczeństwie obywatelskim na tle gospodarki rynkowej”: edukacyjny paradygmat tak dziś nazywanych kadr kultury sytuowanych w sferze non profit, niedochodowym - tzw. Trzecim sektorze.

- II. 1982-1986 - Wydziały: Reżyserii, Aktorski oraz Wiedzy o Teatrze (dzienny i zaoczny) Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Warszawie (obecnie Akademia Teatralna)
 - a. Wykład: IV. Estetyka teatru

Zajęcia z „estetyki teatru” prowadziłem w sumie przez osiem lat. Tytuł taki usłyszałem po raz pierwszy od profesora Zbigniewa Taranienko, który w latach 70-tych zeszłego stulecia na Uniwersytecie Warszawskim miał tak nazwane seminarium. Ambicją moją było by zaszczerpić tę dziedzinę w polskiej teatrologii. Korzystałem tu ze wzorów francuskich. Czerpiąc z metod dydaktyczno-badawczych W. Tatarkiewicza i J. Białostockiego, omawiałem dzieje refleksji nad przedmiotem teatralnym rozumianym jako wszelkie rozważania nad spektaklem, widowiskiem; słowem: zdarzeniem rozgrywanym między tymi, co przedstawiają, a oglądającą publicznością. Czytałem ze studentami teksty, w których, antycypując pojęcie estetyki, w rozumieniu jakim posłużył się po raz pierwszy A. Baumgarten w 1750 roku, pojawia się przecucie samoistnej charakterystyki spektaklu czy też widowiska. Poczynając od pierwszych uwag zawartych w "Państwie" Platona, poprzez "Poetykę" Arystotelesa, nie pomijając indyjskiej "Natya Shastry" Bharaty, Horacego, Tertuliana, św. Augustyna. Nie zapominając też o japońskim traktacie Zeamiiego z XIV wieku. Omawiałem tutaj wszystkie teksty od koncepcji Theatrici Hugona od świętego Wiktora, poprzez Dialogi Leone di Somi, „Dramaturgię Hamburgską” Lessinga, teatralne rozprawy Rousseau i Diderota, dzieła Riccobiniego, Poltiego, Fraytaga, teorie Stanisławskiego, Craiga, Witkacego, Artaude'a aż po Brechta i Grotowskiego oraz te poetyki, od Boileau poczynając, w których problematyka teatralna wyłaniając się z rozważań o dramacie staje się osobnym tematem.

Wykładowi historycznemu towarzyszyły zajęcia teoretyczne, na których omawiałem szczególnie interesujące aktorów i reżyserów technika teatralne. Omawiałem tu podstawowe, niezmiennie kategorie teatralne: typy przestrzeni scenicznych, metody organizacji widowisk, zasady reżyserii, sposoby gry aktorskiej, formy scenografii, rodzaje kostiumu. Dążąc do systematyzacji próbowałem odróżnić estetykę od poetyki teatru.

Efektom tych wykładów stała się opublikowana w 1985 roku w serii "Nauka dla wszystkich" Polskiej Akademii Nauk broszura zatytułowana "Teoria teatru. Rekonesans". Był to istotnie intelektualny zwiad, w którym starałem się streścić na użytek studentów główne ideologie w dziedzinie nauki o teatrze. Starłem się wskazać korzenie dawnych koncepcji teatralnych. Wykłady te pewnie warto by dziś rozszerzyć z perspektyw kulturoznawczych, które antycypowały, przejść do zrelacjonowania panujących w dwudziestym stuleciu trendów sprzyjających mnożeniu naukowych bytów teatralnych: od socjologii teatru, poprzez semiologię teatru, aż po antropologię teatru czy tworzoną dziś performantykę.

- III. 1999-2001 - Wydział Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Wyższej Szkoły im. M. Wańkowicza w Warszawie
- a. wykłady:
1. V. Publicystyka kulturalna
 2. VI. Podstawy Internetu

Podobnie jak "Estetyki teatru" tak i "Publicystyki kulturalnej" nie znajdzie się wśród przedmiotów realizowanych obecnie w ramach minimów programowych. Kulturoznawstwo, z którym już w tym momencie zdecydowanie się stykałem rozwija się żywiotowo, ja zaś - rozdarty między praktyką licznych działań organizacyjnych w dziedzinie teatru, a także w mediach - dążyłem do ogarnięcia swych doświadczeń w sposób najkorzystniejszy dla studentów. Tak, by płacąc za naukę mogli prócz wiedzy teoretycznej uzyskać maksimum informacji na temat historii ale także zasad finansowania i sposobów uprawiania polityki kulturalnej, a także możliwość zespołowego działania otwierającej się w tym czasie przestrzeni internetowej.

Ad. 1 Praca w WSD pozwoliła mi na gruntowne przemyślenie pojęcia nowożytnej kultury. Na zajęciach z „Publicystyki Kulturalnej” rozważałem wraz ze studentami: - pojęcie kultury śródziemnomorskiej i jego uwikłania w kategorii sztuki pięknej ukształtowane na przełomie XVII i XVIII wieku, - narodziny publicystyki w XVIII wieku, - historię Instytucji kultury i instytucjonalizację kultury w wieku XIX, formy sztuki dworskiej, mieszczańskiej, socrealistycznej i tej traktowanej jako towar. Omawiałem rolę artysty i twórcy kultury, rzemieślnika oraz producenta, idee niezależności twórczej, formy cenzury oraz warunki swobody form wyrazu. Zbudowałem wtedy pierwszy w mojej karierze dydaktycznej sylabus (<http://www.kijowski.pl/sylabus.htm>), który po dwunastu latach stał się punktem wyjścia dla przedstawionego wyżej „osiągnięcia naukowego” czyli książki o roli pojęcia kultury w epoce romantycznej sytuowanej przeze mnie między 1789 a 1989 rokiem.

Ad. 2 Moją idée fixe stało się wówczas stworzenie wortalu poświęconego kulturze, którego zarys oparty na bibliotecznym systemie dziesiętnym (dopiero rodził się w tym czasie algorytm google) przygotowałem wraz z asystentem informatykiem. W budowę multimedialnego portalu starałem się zaangażować studentów, z którymi udało mi się „serfując w necie” zgromadzić ogromne archiwum, często już dziś niedostępnych publikacji cyfrowych. Prace te zsynchronizowane były czasowo z powstawaniem literackiego projektu Gutenberg, znacznie poprzedzały powstanie portalu Culture.pl, którym to adresem nb. dysponował wówczas Empik, ja osobiście utrzymywałem przez czas jakiś załączek wortalu na stronie www.kultura.net.pl (dziś przejętej już przez jakąś inną firmę). Wszystko skończyło się w połowie roku 2001 wraz z odejściem ze stanowiska Rektora WSD wybitnego socjologa i twórcy polskiej Amnesty International Profesora Antoniego Kamińskiego. Plon tej pracy, również studiów dotyczących zasad udostępniania i tzw. dozwolonego użytku zdigitalizowanych dóbr kultury i zbiorów literackich jest dziś dostępny na mojej prywatnej i osobistej (sic!) internetowej stronie domowej www.biblioteka.kijowski.pl

- IV. 2011-2012 – Instytut Humanistyczny Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Głogowie,
- a. wykłady:
3. VII. Historia i Teoria Teatru,
 4. VIII. Historia i Teoria Filmu,
 5. IX. Historia i Teoria Sztuki,
 6. X. Teoria nowych mediów,
 7. XI. Kultura audiowizualna.

Ostatni mój powrót do dydaktyki to rok akademicki 2011-2012 gdy, już po spisaniu czterotomowego „Opisu obyczajów”, uznałem, że przyszedł czas by nauczać, że dysponuję pewnym teoretycznie ugruntowanym

doświadczeniem, którym warto się podzielić. Po napisaniu kilkuset (sic!) aplikacji miejscem mego powrotu do dydaktyki stał i to na bardzo krótko Instytut Humanistyczny PWSZ w Głogowie ze studentami, którym trzeba było głównie, w maksymalnie taktowany sposób uzupełniać luki w przedmaturalnym wykształceniu historycznym i literackim, potem zapoznawać z nowoczesnymi teoriami dotyczącymi symulakrum czy tak zwanych nowych mediów, wreszcie studiować wraz z nimi historię sztuki, która była zawsze moją wielką pasją. Prowadzone wówczas wykłady z historii teatru, systematyzacja okresów sztuki filmowej oglądana z perspektywy nowoczesnych teorii, a przede wszystkim gruntowne studia nad dziejami sztuk plastycznych nie pozostały z pewnością bez wpływu na egzemplifikację spisywanych przeze mnie w tym czasie i ostatecznie przedstawionych do wstępnych recenzji w roku 2012 „Czasów Kultury”.

Opis działalności organizacyjnej

Działając jako organizator na różnych szczeblach jako marszałek Sejmiku Samorządowego i radny, dyrektor instytucji kultury, dziennikarz jednak przede wszystkim szef Festiwalu Teatralnego od roku 1992 aż po 2006 starałem się zrealizować moją sceniczną wizję teatralnego miejsca spotkania tworząc jako dyrektor naczelny i artystyczny, system finansowania i zasady repertuarowe ogólnopolskiego Konkursu Teatrów Ogródkowych. Impreza ta początkowo niszowa, dla kilkudziesięciu intelektualistów i studentów zbierających się latem w staromiejskim Café Lapidarium, przekształciła się po piętnastu latach w roku 2006 w wielki Festiwal Artystyczny, gdzie warszawskie Ogrody Frascati cieszyły się wielotysięczną (sięgającą w ciągu 90 letnich dni 90 tysięcy widzów) inteligencją widownią, która obywając się bez alkoholu odwiedzała tłumnie spektakle teatrów ogródkowych, występy gwiazd estrady, popisy bardów, prezentacje kabaretowe, taneczne, a także plenerowe koncerty muzyki poważnej. To, co w tym czasie pisałem ukazywało się głównie w wydawnictwach festiwalowych, miało formę wywiadów, scenariuszy programów telewizyjnych czy audycji radiowych.

Minął jednak w 2007 roku czas Teatrów Ogródkowych, a ja zostałem zatrudniony na stanowisko głównego specjalisty w Akademii Telewizyjnej (wróciłem tu w 2016 roku po 7 latach) z zadaniem przekształcenia Ośrodka Doskonalenia Zawodowego w autentyczną wyższą uczelnię zawodową. Poznałem w tym czasie arkana zarządzania szkolnictwa wyższego, mechanizmy punktacji ECTS - Systemu Bolońskiego, minimów programowych. Więcej zajmowałem się mediami, powracając intelektualnie do czasu, gdy na przełomie tysiąclecia kierowałem krótko Centrum Monitoringu Wolności Prasy przy Stowarzyszeniu Dziennikarzy Polskich. Zostałem ekspertem Senackiej Komisji Kultury i Środków Przekazu, swoje teksty nt. kultury środków przekazu drukowałem też w publicystycznej formie w dodatkach "Rzeczpospolitej".

W latach 2007 - 2010 podsumowałem swój dorobek zawodowy, zbierając notatki i rozproszone opracowania w tetralogię zatytułowaną "Opis obyczajów w 15-leciu międzysojusznicy 1989-2004". Historia XV lat Konkursu Teatrów Ogródkowych (1992-2006) potraktowana została tu przez przeze mnie jako kanwa dla czterech monografii przedstawiających społeczne, medialne i artystyczne Obyczaje III RP w latach 1989-2004. Opisuję czas od wyjścia Polski z Paktu Warszawskiego i RWPG aż po wkroczenie do NATO i Unii Europejskiej. Opowiadam historię odrodzonego samorządu, prywatnych telewizji, radia i prasy, w której losy byłem wplątany jako redaktor „Tygodnika Solidarność”, „Nowego Świata”, „Nowej Telewizji Warszawa”, dyrektor Centrum Monitoringu Wolności Prasy przy Stowarzyszeniu Dziennikarzy Polskich. „Opis Obyczajów w XV- leciu Międzysojusznicy” jest w istocie trylogią, która wydana została w czterech woluminach.

Część pierwsza zatytułowana „Odślanianie Dramatu” to nawiązujący do socjologicznych prac Józefa Chałasińskiego traktat o polskich elitach kulturalnych, monografia odradzania się samorządu terytorialnego i

funkcjonowania instytucji obywatelskich. Portrety osób z którymi los mnie zetknął nie są jednak jakimś alfabetem wspomnień. To rodzaj fresku ukazującego charakterystyczne typy, cechy instytucji, wreszcie wartości i idee, których enumeracja podsumowuje ten tom analizy III Rzeczypospolitej.

Część druga nosi tytuł: „A Teraz Konkretnie” - to monografia polskiej prasy i telewizji po zniesieniu cenzury. Opis ich dziejów, a także analiza norm prawnych i zagrożeń dla wolności prasy. Znajdzie tu czytelnik też trochę anegdoty i portretów osób wpływowych w sferze mediów. Ale i tu przedmiotem moich zainteresowań nie są sami ludzie lecz raczej sprawy jakie wspomniane przeze mnie typy wnoszą do środowisk opiniotwórczych. Staram się bowiem wykazać, iż u schyłku XX wieku dokonana się w Polsce, rozpoczęta już w Europie kolejna stratyfikacja społeczna skutkująca swoistym nowym feudalizmem i próbą uwłaszczenia się nowej rządzącej oligarchii, definiowanej w tomie „A Teraz Konkretnie” jako klasa media-polityczna.

Wreszcie trzecia część trylogii zatytułowana „Teatr to miejsce spotkania” składa się z dwu tomów: „Paradoks o Ogródkach” i „Thea – to znaczy widzenie”. To już rozprawy stricte teatrologiczne. Opowieść bliska gdzieś pewnie „Mojemu Życiu w Sztuce” Konstantego Stanisławskiego, której nie obce są anegdoty rodem z „Żywotów” profesora Józefa Szczublewskiego, a i teorie stricte estetyczne sięgające moich filozoficznych korzeni jako autora „Chwytu Teatralnego.”

Jest bowiem „Teatr to miejsce spotkania” swoistym domknięciem mej młodzieńczej teorii, gdy przez piętnaście lat walcząc z każdym poziomem kulturalnej biurokracji i artystycznej stagnacji starałem się ożywić podatne na chwyt teatralne – publiczne tłumy. I ta opowieść pełna też portretów czy wzmianek o ludziach, artystach, lecz także i o urzędnikach. Dziesiątki postaci wymieniono w obszernych przypisach. Lecz i tu także – a może tu przede wszystkim ani o ludzi, ani tylko o anegdotę chodzi. W dwu tomach, z których pierwszy („Paradoks o Ogródkach”) to monografia Konkursu Teatrów Ogródkowych w latach 1992-2004 w jego wędrówce ze staromiejskiego Lapidarium aż do Doliny Szwajcarskiej, drugi zaś („Thea to znaczy widzenie”) przedstawia dzieje frekwencyjnego triumfu w Ogródach Frascati w latach 2005-2006 prezentując dowody na moją młodzieńczą tezę, iż teatr jest sztuką mechaniczną, techniką społecznych zmian, sztuką zabawy, czyli miejscem spotkania.

Znajdzie się więc w tym traktacie, tak jak znajdowało się w budowanym przeze mnie Festiwalu w Ogródach Frascati - miejsce i dla satyryków i dla odrodzenia operetki, dla tańca i dziecięcych zabaw, a także dla platońskich rozmów o literaturze. Wszystko bowiem cokolwiek zdarza się, gdy jednostka zapośrednicza w sobie emocję zbiorową nazywam teatrem. A że stąd blisko już do polityki więc i tej teatralnej pracy nie udało się przed polityką umknąć i nie przedstawić całego legionu opisywanych tu na prawach misteryjnego „Każdego” - figurantów kulturalnej władzy. Jest więc cały „Opis obyczajów” próbą diagnozy na przykładach, nie jest to esej - lecz rozprawa czy traktat. Rodzaj podsumowania ważnego okresu historii Polski i lwiej części mego publicznego życia.

Chce ta książka zarazem stać się spełnieniem testamentu mego ojca Andrzeja Kijowskiego, który w 1981 roku na Kongresie Kultury Polskiej wołał: *„Stan dzisiejszy polskich obyczajów i polskiego myślenia przypomina czasy saskie. Literatura musi zdobyć się na okrucieństwo takie, do jakiego zdolni byli pisarze, którzy wówczas postawili narodowi zwierciadło przed oczy i zdołali go tym wizerunkiem przerazić.[...] Ani syndrom artystowski, ani syndrom insurekcyjny lecz model reformatorski, model literatury zygmunto-wskiej i stanisławowskiej czeka dziś na spełnienie w literaturze współczesnej, która powinna znaleźć w sobie siłę Modrzewskiego i Skargi i Konarskiego, Reja i Kitowicza aby poddać krytyce nie tylko sposób rządzenia Polakami lecz sposób życia i myślenia Polaków.”*

Sądząc z opinii recenzentów książek: profesora Pawła Śpiewaka, redaktora i wydawcy Marka Króla, reżysera teatralnego i pisarza Macieja Wojtyzski oraz entuzjastycznych recenzji, które w ciągu miesiąca od wydania książki zdążyły się pojawić w tak różnych mediach jak dziennik "Rzeczpospolita" czy "Gazeta Polska" - zostało mi dane jak miemam choć w części wypełnić testament Ojca.

Krzysztof Masłoń (autor bardzo pozytywnej recenzji tych moich tomów, która pt. "Jakich rzeczy pisać nie wolno" ukazała się w „Rzeczpospolitej” w grudniu 2010) na promocji w Stowarzyszeniu Pisarzy Polskich 25 stycznia 2011 w warszawskim Domu Literatury mówił: *"To jest książka arcy-polska. To tworzy dzieło takie z jakim nie miałem do czynienia w takim czasie: trudno powiedzieć: w tym roku, w ciągu roku, dwóch, pięciu, dziesięciu. [. . .]. Mamy do czynienia z książką współczesną niestychanie. To jest książka - trzewia jej!!! To jest rzecz współczesna. Narzekamy na to, jak najsluszniej - nie mamy książek, które pokazują naszą współczesność: to czym żyjemy od roku 89. Tu mamy taką książkę. Wreszcie mamy taką książkę!!!"*

Wszystkie cztery monografie zaopatrzyłem dodatkowo w inserty DVD.

Do tomu pierwszego "Odsłanianie Dramatu", który otwiera szkic syna o ojcu zatytułowany "Grymas Seniora" dodano płytę zawierającą tekst przemówienia Andrzeja Kijowskiego na Kongresie Kultury Polskiej, z którego pochodzi cytowany wyżej testament autora "Listopadowego Wieczoru". Płyta zawiera jeszcze kilka moich filmów i rozmów, które realizowałem w latach 90 tych XX wieku jako niezależny producent TV na zlecenie Komitetu Badań Naukowych: o profesorach Januszu Tazbirze i Stanisławie Konturku, a także rozmowy z naukowcami laureatami tzw. Polskich Nobli. Tom drugi zaopatrzyłem w archiwalne nagrania mojego autorskiego programu "A Teraz Konkretnie" realizowanego w latach 1992-1995 w TV Polonia 1 i w Nowej Telewizji Warszawa. Występują tam m.in. Donald Tusk jako Alpinista Przemysłowy, Aleksander Kwaśniewski jako przewodniczący Komisji Konstytucyjnej, urzędujący Prezydent Lech Wałęsa czy szef Najwyższej Izby Kontroli Lech Kaczyński. Artyści od Kaczmarek po Zanussiego, politycy, samorządowcy, społecznicy, księża, lekarze. Tom trzeci "Paradoks o Ogródkach" zaopatrzyłem w insert zawierający dwa spektakle teatralne: debiut Edyty Olszówki na Konkursie Teatrów Ogródkowych w "Spacerku przed snem" Janusza Głowackiego i lwowskie piosenki zatytułowane "Ten drogi Lwów" w wykonaniu Stanisława Górki i Wojciecha Machnickiego. Wreszcie tom czwarty: "Thea to znaczy widzenie" wzbogaca wykonany pod patronatem TVP insert zawierający 15 letnią historię Konkursu Teatrów Ogródkowych realizowanego przeze mnie w latach 1992-2006.

Po napisaniu tego traktatu zacząłem myśleć o powrocie do dydaktyki uniwersyteckiej, z którą (jeśli nie liczyć krótkiego epizodu pracy jako wykładowca w Wyższej Szkole Dziennikarstwa im. M. Wańkowicza w Warszawie w latach akademickich 1999/2000 i 2000/2001) dawno nie miałem do czynienia. Wszakże niektórzy profesorowie skłonni byli uznawać powyższe monografie za spełniające wymogi akademickie. Po przeczytaniu tych książek wybitny teolog ks. prof. dr hab. Jacek Salij pisał: ***"Mnie się wydaje, że ta książka już teraz spełnia wymogi stawiane rozprawom habilitacyjnym, ale mówię to jako ktoś z zewnątrz, ktoś uprawiający zupełnie inną dyscyplinę. Przecież kulturoznawcza wartość tej 4-tomowej książki jest bezcenna!"***

Moja rozprawa habilitacyjna pt. ***"Organizacja kultury w społeczeństwie obywatelskim na tle gospodarki rynkowej. Czasy kultury 1789-1989"*** powstała w latach 2011-2013. W roku 2014 doczekała się bardzo pozytywnych recenzji wydawniczych i została opublikowana pod koniec roku 2015 z dotacją MNiSzW w liczącym się wydawnictwie Polskiej Akademii Nauk. Przedstawiona powyżej jako osiągnięcie badawcze w rozumieniu art. 16 ust. 2 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytułach naukowych oraz stopniach i tytułach w zakresie sztuki, umożliwi mi - mam nadzieję - uzyskanie pozycji samodzielnego pracownika nauki.

Andrzej T. Kijowski