

Prof. dr hab. Jacek Wachowski  
Katedra Teatru i Sztuki Mediów  
Wydział Antropologii i Kulturoznawstwa  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza  
w Poznaniu

Poznań, 17 września, 2022.

**Recenzja rozprawy doktorskiej pana mgra Błażeja Krzysztofa Filanowskiego**  
***„Zdarzenia artystyczne jako impuls transformujący miasto na przykładzie Łodzi po 1989 r.”***

Lektura rozprawy doktorskiej pana mgra Błażeja Krzysztofa Filanowskiego należy do przyjemnych i pożytecznych. Przyjemnych dlatego, że Autor posługuje się przyzwolitą polszczyzną – co w Jego pokoleniu nie jest umiejętnością powszechną – prowadzi wywód w sposób poprawny stylistycznie i przejrzysty. Pożytecznych, ponieważ praca jest przemyślana pod względem koncepcyjnym i oparta na dobrze dobranej egzemplifikacji. Doktorant stawia pytania istotne dla humanistycznego dyskursu i formułuje diagnozy ważne dla dyscypliny. Dzieli się przy tym własnymi spostrzeżeniami, wyniesionymi z praktyk aktywistycznych i relacjonuje najważniejsze społeczne dyskusje dotyczące kształtu postindustrialnych łódzkich przestrzeni. Nie stara się jednak formułować ostatecznych konkluzji, lecz kładzie akcent na procesualność opisywanych zmian. Okoliczności te sprawiają, że rozprawa prowokuje do polemik, zaprasza do dyskusji, tworzenia uzupełnień, aneksów i przypisów. W takim też trybie chciałbym sformułować recenzenckie uwagi.

Dysertacja doktorska składa się z dwóch części: teoretyczno-opisowej oraz analitycznej. Obie są ze sobą powiązane w logiczny sposób. Podczas, gdy pierwsza zarysowuje ogólną perspektywę poznawczą i metodologiczną – charakteryzuje najbardziej przydatne nurty myślenia o *polis* – druga składa się z analiz wybranych projektów miejskich. Pokazuje w których miejscach się dopełniają, w których nie współpracują ze sobą lub tworzą równoległe nurty refleksji.

Część pierwsza stanowi próbę scharakteryzowania kluczowych kontekstów (historycznych, społecznych i artystycznych, a także ekonomicznych – wynikających z transformacji ustrojowej), które miały wpływ na sposób myślenia o przestrzeniach miejskich i związanych z nimi praktykach performatywnych. Opis postindustrialnej łódzkiej rzeczywistości rozpoczyna Autor od rozdziału: *Od Zakładu Przemysłu Bawełnianego do Fabryki Sztuki*. Inspiracją do scharakteryzowania „rewolucji wyobraźni” jest tu analiza – opisanego przez Richarda Floridę – sektora kreatywnego, który miał stać się motorem transformacji miasta, zajmując miejsce po zdegradowanym przemyśle tekstylnym. W kolejnym rozdziale *Rzucić wyzwanie miastu*, Doktorant porównuje dwa znane projekty-modele myślenia o mieście: Władysława Strzeмиńskiego (który określa mianem modelu „antycypująco- wdrożeniowego”) oraz Ewy Partum („diagnozująco-interwencyjnego”). Konfrontacja obu koncepcji – a także przypomnienie ich obszernej dokumentacji wystawienniczej (*Łódź sfunkcjonalizowana z 1947 roku* i *Legalność przestrzeni z 1971*) – prowadzi do wniosku, że praktyki performatywne – i myślenie performatywne – od dawna towarzyszyły pomysłom mającym na celu transformację przestrzeni miejskich (zapewne nie tylko łódzkich).

Poszerzeniem i pogłębieniem takiej diagnozy jest rozdział trzeci, zatytułowany *Zdarzenie artystyczne*. Doktorant przywołuje tu koncepcję zdarzeniowości Alaina Badiou, teorię instytucjonalną George’a Dickie’iego i estetyczne rozważania nad performatywnością Eriki Fisher-Lichte, aby za ich pomocą scharakteryzować linie przecięcia najważniejszych społecznych praktyk oraz teorii. Dopelnieniem tych poszukiwań są kolejne rozdziały. W czwartym – *Estetyka codzienności* – Doktorant analizuje koncepcje Arnolda Berleanta, Jacquesa Rancièrè’a i Richarda Schustermana, a także Michaela Gardinera, Bena Highmore’a i Davida Chaneya. W rozdziale piątym – *Dobre miasto, lepsze miasto* – poddaje krytycznej analizie koncepcje futurystów i Le Corbusiera, dadaistów, surrealistów i sytuacjonistów, a także miejskiego aktywizmu spod znaku Jane Jacobs. W rozdziale szóstym – *Przestrzeń i miejsce* – koncentruje uwagę na opozycji pojęć „miejsce” i „przestrzeń” (o której pisał francuski jezuita, związany ze szkołą Annales, Michel de Certeau), uruchamia koncepcję heterotopii Michela Foucaulta, kategorię nie-miejsca Marca Augé, koncepcję estetyki relacyjnej Nicolasa Bourriauda oraz koncepcję Ewy Rewers, w której mowa jest o *metapolis* (opisanej przez wyobraźnię i doświadczenie) oraz *polis* (sprowadzającego się do administrowania i zarządzania). Ostatni rozdział – *Przyspieszony metabolizm* – poświęca Doktorant przede wszystkim pomysłom mówiącym o „globalnej władzy performansu”, wyprowadzonym z teorii Jona McKenziego.

Rozważania przedstawione w pierwszej części pracy prowokują do sformułowania trzech uwag. Po pierwsze, w trakcie lektury można odnieść wrażenie, że scharakteryzowane teorie mają znaczenie równorzędne (a więc, że chodzi w nich właściwie o to samo). Warto jednak postawić pytanie o ich rzeczywisty wpływ na praktyki społeczne. Dotyczy to przede wszystkim tych teorii, które powstały dzięki badaniom lingwistycznym, antropologicznym i teatrologicznym. Różnią się one od siebie nie tylko wyobrażeniami na temat performowania, ale wyznaczają odmienne jego strategie. Nie chodzi tu wyłącznie o to, że ich osiami są: język, działania fizyczne i „zapamiętane zachowania” (ceremonie, rytuały, formy umożliwiające wyrażanie zbiorowych emocji, sposoby świętowania, okazywania radości, smutku, żałoby), ale przede wszystkim o to, że owe osie stały się źródłem odmiennych praktyk performatywnych i wykształciły właściwe dla nich narzędzia komunikacyjne. Z tych też powodów należałoby zapytać: które metody performowania miały największe znaczenie dla praktyk społecznych opisanych w rozprawie? A może cała rzecz jest bardziej złożona: może mamy tu do czynienia ze splotami proliferujących „kłączy”, które należałoby poddać dodatkowej analizie i zapytać: w jakim stopniu poszczególne koncepcje i teorie współpracują ze sobą, w jakim rywalizują, a może nawet się wykluczają? I wreszcie: w jakim stopniu stanowią zbiór uniwersalnych narzędzi, możliwych do wykorzystania w szeroko rozumianych studiach miejskich, a w jakim narzędzi o węższym znaczeniu, umożliwiających scharakteryzowanie łódzkiej *spécialité de la maison*?

Druuga uwaga dotyczy związku projektów miejskich, z tak zwaną krytyką instytucjonalną. Sam termin nie pojawia się w pracy, choć mógłby okazać się pomocny, ponieważ większość projektów, o których pisze Doktorant, usytuowana jest na styku instytucje-artysty (lub organizacje społeczne/pozarządowe). Krytyka instytucjonalna – jako zbiór koncepcji, systematycznie implementowanych do rodzimych praktyk, zarówno przez artystów działających w obrębie szeroko rozumianego performansu, pracowników instytucji, jak też krytyków – podejmowana była także przez artystów i aktywistów łódzkich (również tych o których pisze Autor – Łódź Kaliska jest tu najlepszym przykładem, ale przecież nie jedynym). Sądzę, że warto zbadać w jakim zakresie idee krytyki instytucjonalnej stały się inspiracją dla praktyk łódzkich.

Trzecia uwaga ma charakter szczegółowy – dotyczy sporu Jacquesa Derridy z pojęciem fortunności Johna Langshawa Austina. Pozostawienie całej rzeczy na poziomie krótkiego opisu, nie pokazuje znaczenia, jakie ów spór miał dla licznych wypowiedzi i praktyk (które po nim nastąpiły) – w tym także dla lepszego zrozumienia tego, o czym pisze Doktorant w drugiej (analitycznej) części dysertacji. Niestety nie dowiadujemy się czy ów spór miał jakieś

konsekwencje dla praktyk miejskich (w szczególności łódzkich) – innymi słowy, czy miał wyłącznie akademicki charakter (jeśli tak, to po co o nim wspominać?) czy też skorzystały z niego performatywne praktyki (jakie, w jaki sposób?). Przy tej okazji warto też skorygować pewną niezręczność, która pojawia się na stronie 166, gdzie mowa jest o tym, że Austin „przedstawił hipotetyczną sytuację w roku 1962”. Nie wydaje się to możliwe, ponieważ od dwóch lat już nie żył (Austin zmarł przedwcześnie w roku 1960).

Druga część dysertacji składa się z czterech obszernych analiz – przykładów transformacji łódzkich przestrzeni miejskich. Warto podkreślić, że ich wybór nie był przypadkowy, ale został dokonany w oparciu o przemyślane kryteria: wieloletnie zaangażowanie artystów i artystek w projekty miejskie – zarówno na polu sztuki, jak też w wymiarze aktywistycznym – w tym również projekty realizowane w przestrzeni publicystycznej i akademickiej (artykuły, prelekcje, wykłady).

Pierwszy z projektów – *Pomnik Kamienicy 2011* – nawiązywał do działań kolektywu artystycznego „urząd @ miasta”. W 1979 roku jego uczestnicy (Włodzimierz Adamiak, Marek Janiak, Zbigniew Bińczyk, Wojciech Saloni-Marczewski) wmurowali tablicę pamiątkową na fasadzie kamienicy przy ul. Piotrkowskiej 164 (ocalałej przed wyburzeniem), a wokół budynku wywiesili białe tkaniny, symbolizujące akt odsłonięcia pomnika. Projekt, który łączył elementy performansu i dokumentacji fotograficzno-filmowej nie był rekonstrukcją zdarzeń sprzed 32 lat, ale skłaniał do ponownego przemyślenia koncepcji urbanistycznych związanych z rewitalizacją starej zabudowy. Doktorant szczegółowo i uważnie rekonstruuje napięcia występujące między oboma artystycznymi gestami, pokazuje ich symboliczne i pragmatyczne sensy, a także ich konsekwencje.

Analiza projektu skłania do dwóch refleksji. Pierwsza z nich – optymistyczna – pozwala widzieć w performansie współczesną agorę, tworzącą warunki do zawierania nowych społecznych kontraktów – idealistyczną koncepcję polegającą na angażowaniu do dyskusji „wszystkich” zainteresowanych podnoszeniem jakości życia. Mówi ona o tym, że performanse wyposażone są w ukryty potencjał, pozwalający na kreowanie nowej społecznej rzeczywistości i służą wzmocnieniu wspólnoty. Druga refleksja – pesymistyczna (lub mniej optymistyczna) – każe się zastanowić nad tym, z jakich powodów pomysł performansu-agory jest trudny do zrealizowania? Pomocne w odpowiedzi na to pytanie może być przywołanie badań dotyczących „kapitału społecznego”. Termin – który zadomowił się w dyskursie ekonomicznym i humanistycznym – umożliwia zarówno określenie poziomu społecznego zaufania, jak też scharakteryzowanie jego wpływu na realizację społecznych projektów. Poziom kapitału społecznego w Polsce – zatrważająco niski w porównaniu z innymi krajami

europejskimi – jest jedną z przesłanek ograniczających skuteczność licznych projektów społecznych. Wydaje się, że rozważania Doktoranta zyskałyby, gdyby na działania podejmowane w przestrzeniach łódzkich, zechciał popatrzeć również z tej perspektywy.

Drugim projektem analizowanym w dysertacji jest *Focus Łódź Biennale 2010*, a w jego ramach *Tautologie Śródmiejskie* Konrada Kuzyszyna. Celem Biennale było ponowne przedyskutowanie problemów związanych z rewitalizacją przestrzeni miejskiej, ograniczonej dwoma placami, oddalonymi od siebie o około 4 kilometry – Placem Wolności na północy i Placem Niepodległości na południu. Koncepcje związane z ich przebudową podejmowane były wielokrotnie, nierzadko w sprzeczności z pomysłami poprzedników (nie mówiąc już o zdrowym rozsądku). W wypadku Rynku Nowego Miasta, w roku 2007 przyjęto projekt „Salonu Łodzi”, ale kilka lat później, po objęciu funkcji architekta miasta przez Marka Janiaka, zaczęto zmieniać pierwotny plan na rzecz koncepcji polegającej na integracji Placu Wolności z ulicą Piotrkowską. Ostatecznie w 2021 roku powstał pomysł połączenia funkcji ulicy o uspokojonym ruchu, z deptakiem i drogą rowerową, przekształcający Plac Wolności w miejsce spotkań mieszkańców. Nie mniejsze trudności łączyły się z rewitalizacją Placu Niepodległości. Od początku swego istnienia (1902) miał on ważne handlowo-komunikacyjne znaczenie, które podkreślały główne linie tramwajowe (także te łączące Łódź z Pabianicami i Tuszymem) oraz dwa słynne obiekty handlowe: hala targowa wybudowana w 1934 roku (tzw. Górniak) i Dom Towarowy Uniwersal, który powstał 33 lata później (pierwszy dom handlowy w Łodzi, zaprojektowany przez Jerzego Wilka i Antoniego Beilla).

Problemy związane z transformacją miasta stały się wyzwaniem dla artystów i artystek, którzy w 1981 roku zainicjowali wspólne działania w ramach *Konstrukcji w procesie*. Jerzy Waśko – inicjator projektu – powołał nie tylko jedną z najdziwniejszych w PRLu instytucję sztuki Archiwum Myśli Współczesnej (która nie posiadała żadnego umocowania formalnego, nie mówiąc już o źródłach finansowania), ale na dodatek zainteresował projektem międzynarodowe grono artystów. Wyniki spontanicznej i bezinteresownej pracy ponad 50 artystów, którzy zapragnęli zmierzyć się z wyzwaniami postindustrialnego miasta, zostały zaprezentowane w katalogu (którego edycję sfinansowali sami uczestnicy). Same projekty – po wprowadzeniu stanu wojennego – udało się przejąć Muzeum Sztuki w Łodzi.

Jedną z najciekawszych odsłon Łódzkiego Biennale była akcja Konrada Kuzyszyna, polegająca na zmianie nazewnictwa łódzkich ulic. Działalność onomastyczna artysty, który zawiesił na miejskich kamienicach tabliczki, zastępujące stare nazwy ulic nowymi („Szarobura” zamiast „Zielonej” czy „Porażonych zmysłów” zamiast „Legionistów”) stała się jednym z ważnych gestów artystycznych Biennale (komentowanych również poza Łodzią).

Akcja Kuzyszyna prowokuje jednak do zastanowienia nad jeszcze innymi wymiarami społecznego performowania. Z jednej strony wyraża się ono w aktach językowych – nazwach nadawanych ulicom, placom i budynkom miejskim przez urzędników – z drugiej, w nazwach nadawanych tym samym miejscom przez mieszkańców, utrwalonych w świadomości społecznej za pomocą wielokrotnych repetycji, na które nie mają wpływu oficjalne zarządzenia władarzy miasta ani projektantów (szkoda, że Doktorant nie poświęcił im większej uwagi i poprzestał na zdawkowym przypomnieniu niedawnej publikacji Justyny Groblińskiej, *Nieoficjalne nazewnictwo miejskie Łodzi. Słownik*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2020, rejestrującej spontaniczne akty nazewnicze – sytuacyjne, ironiczne, niekiedy wulgarne). Z jeszcze inną odmianą miejskiego performowania mamy do czynienia w przypadku aktów czynnych – działań, polegających na wydeptywaniu miejskich ścieżek i skrótów w sposób, który nie przyszedł do głowy planistom. W łódzkiej przeszłości artystycznej takich świadectw performatywności jest całkiem sporo. Szkoda, że Doktorant nie zechciał o nich wspomnieć, choćby na marginesie analizowanych prac.

Trzeci projekt poddany analizie, to akcja *site-specific* zatytułowana *Spüren* (która została zrealizowana 12 maja 2003 roku w wozowni Pałacu Alfreda Biedermanna w Łodzi). Zdewastowana wozownia przy pałacu – w której w czasie okupacji administracja niemiecka utworzyła wartownię *Schutzpolizei*, prowadzącą do „żydowskiej dzielnicy zamieszkania” (*Litzmannstadt Ghetto*) – stała się polem działania formacji „Jude”, założonej w 1993 roku przez Jacka i Macieja Walczaków, Konrada Grajnera oraz Wiktora Skoka.

Pochwalić trzeba tu zarówno wybór projektu, jak też uważnie przeprowadzoną jego analizę. Ciekawą kwestią, na którą Doktorant zwraca uwagę, jest obecność słowa *Jude* w napięciach występujących między klubami piłkarskimi Łodzi (ŁKS-em i Widzewem). Trafne wydaje się też przywołanie dylematów poznawczych, które do dyskursu związanego z fotografią (czy szerzej *visual studies*) wprowadził Georges Didi-Huberman. Z drugiej jednak strony warto zastanowić się na ile koncepcja „pokazywania niepokazywalnego”, którą posłużyła się „Jude”, opierała się ich własnych pomysłach narracyjnych, a w jakim stopniu naśladowała wypracowane konwencje obrazowania rzeczywistości getta (także te, które zostały spopularyzowane przez hollywoodzkie wytwórnie).

Drobna wątpliwość pojawia się również w związku z porównaniem dwóch aktów, które Doktorant ze sobą zestawia: założeniem zespołu „Jude” i wodowaniem statku (tym ostatnim przykładem, jak wiadomo, posłużył się Austin). Występuje między nimi pewna różnica, która polega na tym, że podczas, gdy w wypadku statku mamy do czynienia z aktem dokonanym w ramach skonwencjonalizowanej ceremonii (chrzciny statku), w której dodatkowo uczestniczy

publiczność, o tyle w przypadku łódzkiej grupy mamy do czynienia z ogłoszeniem (zakomunikowaniem), że zespół przybrał nazwę „Jude” (Autor nie wspomina o żadnym ceremoniale performatywnym związanym z nadaniem nazwy). W tworzeniu nazwy zespołu nie chodziło zatem performowanie w znaczeniu Austinowskim, ale raczej o leksykalną resemantyzację rzeczownika *Jude* – o stworzenie nowego pola skojarzeń. Niewykluczone, że pomocne w scharakteryzowaniu obu praktyk byłoby odróżnienie aktów performatywnych od nominatywnych, a także zastanowienie się nad tym, dlaczego tak wiele z tych drugich pragnie udawać pierwsze?

Ostatni projekt poddany analizie to performans *18 rzek* Suavasa Lewego i Oli Koziół, zaprezentowany w ramach V festiwalu *Musica Privata*, 6 listopada 2016 roku. Mówi on o „pustynniejącym mieście pogrążonym w oparach spalin i pyłu oraz mieście wyobrażonym, osiemnastu rzek, zielonym, oddychającym czystym powietrzem, przyjaznym dla mieszkańców”. W ten sposób wpisuje się w napięcia, o których pisał Doktorant obszernie w części pierwszej (z wybijającą się na plan pierwszy opozycją *polis* – *metapolis*). *18 rzek* każe jednak zapytać: co jest jego celem? Czy chodzi tu wyłącznie o pogłębienie społecznej nostalgii za czymś niemożliwym do spełnienia – a więc o przedstawienie jeszcze jednej miejskiej utopii? A może raczej o stworzenie współczesnej „mitobaśni” mówiącej o tym, że mogło być lepiej (ale nie jest, bo przyszli źli ludzie i zniszczyli to, co dobre)? Wydaje się, że w *18 rzekach* – oprócz ważnych kontekstów, o których pisze Doktorant – mamy również do czynienia z wykorzystaniem stylistyczno-narracyjnych tradycji dobrze znanych tworzyw literackich. To one tworzą postindustrialną „mitobaśń”, która przenosi gatunkowe cechy literackich form do miejskiego dyskursu.

Osobną kwestią pozostaje związek *18 rzek* z koncepcjami posttechnologicznymi utrwalonymi w humanistycznym dyskursie. Wydaje się, że pod powierzchnią „przejmującej melancholii” można odnaleźć echa idei pojawiających się w dwudziestowiecznej myśli filozoficznej, społecznej i estetycznej. To dzięki nim miasto „zapamiętane” i „rozpamiętywane” staje się fabryką umożliwiającą performowanie nowej miejskiej rzeczywistości w sposób zaskakujący, wykraczający poza strategie, do których przywykliśmy. Warto powiedzieć coś więcej o tym ukrytym potencjale filozoficzno-technologicznym (przypomnienie artystycznej drogi obojga artystów, nie wyjaśnia tutaj wszystkiego).

Przechodząc do podsumowania pragnę powiedzieć, że przedstawione w recenzji uwagi, pytania i sugestie traktuję jako potwierdzenie wartości rozprawy. Dysertację Pana mgra Błażeja Krzysztofa Filanowskiego traktuję jako ważną diagnozę, która może inspirować zarówno dyskusje dotyczące problematyki miejskiej, jak też być źródłem namysłu nad sposobami transferowania wybranych ujęć metodologicznych do praktyk społecznych. Uważam jednocześnie, że byłoby słuszne, aby Autor zechciał rozważyć przygotowanie tekstu rozprawy do druku.

W tych okolicznościach nie pozostaje mi nic innego, jak tylko stwierdzić, że dysertacja doktorska pana magistra Błażeja Krzysztofa Filanowskiego spełnia warunki określone w art. 13 ust.1 Ustawy z dnia 14 marca 2003 roku o stopniach naukowych i tytule naukowych (z późniejszymi zmianami Dz.U. 2017, poz. 1789). Na tej podstawie składam wniosek o dopuszczenie Doktoranta do dalszych etapów przewodu doktorskiego.