

KATARZYNA KASIA

ORCID: 0000-0002-0107-5931

KULTURA W TRZYDZIESTOLECIU

Żeby wytwarzać bogatą, różnorodną, satysfakcjonującą kulturę i wprowadzać ją w obieg w sposób dostosowany do dzisiejszych potrzeb i możliwości technologicznych, zmiana na poziomie politycznym jest konieczna¹.

Przemiany w obrębie kultury po 1989 r. były konsekwencją transformacji ustrojowej – można się oczywiście zastanawiać, w jakim stopniu to, co działo się w kulturze, zwłaszcza podziemnej, funkcjonującej w drugim obiegu, wpłynęło na sam fakt końca PRL. Bez wątplenia wieloletni opór, nieoficjalna sieć dystrybucji, działania artystek i artystów odegrały ważną rolę w budowaniu i umacnianiu oporu przeciwko tzw. władzy ludowej. W niniejszym tekście skupię się na tym, jakie były konsekwencje transformacji dla obszaru kultury, oraz na tym, jak rozwijał się on w pierwszym trzydziestoleciu III RP.

Za najbardziej oczywisty punkt wyjścia uznaję kwestie związane ze zmianą założeń polityki kulturalnej. Samo pojęcie mimo swojej neutralności znaczeniowej tuż po przełomie 1989 r. traktowano jako opresyjne i krępujące swobodny rozwój kultury. Słowo „polityka” w odniesieniu do kultury kojarzyło się przede wszystkim z opresją i cenzurą. Najwyraźniej widać to w wypowiedzi minister kultury w rządzie Tadeusza Mazowieckiego, Izabelli Cywińskiej: „Wychowana w PRL-u, byłam zrażona do pojęcia »polityka kulturalna«. Uciekając od negatywnych skojarzeń związanych z tym terminem za komuny, powiedziałam kiedyś, że polityka kulturalna mnie nie interesuje. Odebrane to zostało fatalnie, bo ludzie myśleli, że będę zamykać, jak leci. Po pierwsze, chodziło o odejście od narzucania czegokolwiek komukolwiek, o zlikwidowanie fasadowości socjalistycznej, mocno obecnej w polskim życiu kulturalnym, oraz o stworzenie przekonania, że kto zamawia melodię, ten płaci skrzypkowi, czyli że kultura musi korespondować ze zdrowymi zasadami rynku. Preferowałam takie rozumowanie, że skoro nie ma pieniędzy, to trzeba szczególnie nacisk położyć na rzeczy najcenniejsze, na kulturę najwyższą, ale wyselekcjonowaną (mogącą nas

¹ „Wieża Babel to jedyne dziedzictwo, które mamy”, z Giannim Vattimo rozmawia Katarzyna Kasia, w: *Kultura bez granic. Europejski Kongres Kultury, Wrocław 2011*, Narodowy Instytut Wizualny, Warszawa 2013.

reprezentować w świecie), i na kulturę popularną, doceniając jej wagę w kształtowaniu demokratycznego społeczeństwa (...)”².

Wypowiedź minister Cywińskiej jest istotna, ponieważ definiuje nie tyle mit, ile raczej grzech założycielski, który odcisnie się na całości trzydziestolecia 1989–2019: brak jednoznacznych założeń, wytyczających kierunek bądź kierunku prowadzenia polityki kulturalnej państwa, będzie powracał niczym refren kolejnych nagłych zwrotów, uniemożliwiających wdrażanie i niezaburzone kontynuowanie spójnej strategii rozwoju, planowanej nie doraźnie, ale w kontekście długiego trwania. Nic dziwnego, że pod koniec trzydziestolecia nastąpi reakcja w postaci nagłego zwrotu ku zaostrzeniu kursu polityki kulturalnej, która zostanie poddana ideologicznej radykalizacji.

W jakimś sensie zrozumiała po latach odgórnego sterowania kulturą niechęć do dalszego jej politycznego regulowania może być uznana za symptomatyczną: lata 90. przyniosą w tej dziedzinie niczym nieograniczoną, neoliberalną, szokową (w znaczeniu nawiązującym do *Doktryny szoku* Naomi Klein) zmianę, którą niezwykle trudno będzie opanować po 2004 r., kiedy Polska jako kraj członkowski Unii Europejskiej zacznie z większymi lub mniejszymi oporami wdrażać wspólnotowe wytyczne również w przestrzeni kultury. Opory te będą wynikać w ogromnej mierze ze wspomnianej wyżej niechęci do wprowadzania odgórných regulacji tam, gdzie panować powinna niczym nieskrępowana wolność artystyczna – co samo w sobie świadczy o głębokim niezrozumieniu pojęcia „polityki kulturalnej”. Z założenia bowiem ma ona być podstawą dla systemu tworzenia i wspierania instytucji, na podstawie których (choć niekoniecznie w ich ramach) rozwija się sztuka oraz przemysł kreatywny. Poza tym, niezależnie od intencji władzy ustawodawczej i wykonawczej, a właściwie niezależnie od tego, czy zostaną one wyrażone *expressis verbis*, zarządzaniu sektorem kultury zawsze towarzyszą głębsze założenia o charakterze politycznym właśnie.

Postulat odejścia od odgórnego regulowania rozwoju kultury przez ministerstwo był jednym z elementów neoliberalnych reform przeprowadzanych w innych sektorach. W skrajnej formie oznaczał całkowite „uwolnienie” kultury, która miała rozwijać się tak samo jak inne obszary, zgodnie z zasadami wolnego rynku, a przetrwać mieli szansę wyłącznie najsilniejsi i najbardziej uzdolnieni. Rynek kultury miał stać się jeszcze jednym elementem wolnej od etatyizmu gospodarki. W tym kontekście warto nadmienić za Agatą Wąsowską-Pawlik, że tego typu wolnorynkowy schemat polityki kulturalnej nie istniał właściwie nigdzie na świecie: ani w krajach europejskich (m.in. Niemcy, Wielka Brytania, Francja), ani w Stanach Zjednoczonych. Niezależnie od tego, z jakim rodzajem mecenatu mielibyśmy do czynienia, wszędzie istnieją strategie odgórnego wspierania rozwoju kultury. Najbliższy koncepcji „wolnorynkowych” model amerykański oparty jest na silnym społeczeństwie obywatelskim, które dotowanie kultury traktuje jako swój obowiązek, wspierany przez państwo za pośrednictwem systemu ulg podatkowych.

² Cyt. za: A. Wąsowska-Pawlik, „Polityka kulturalna Polski w latach 1989–2012”, w: J. Hausner, A. Karwińska, J. Purchla (red.), *Kultura a rozwój*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013, s. 113.

„W USA nie ma ministerstwa kultury ani żadnej instytucji na poziomie federalnym, która pełniłaby funkcję podobną do ministerstwa w znaczeniu europejskim. Powołany w 1965 roku federalny urząd National Endowment for the Arts (NEA) nie odgrywa większej roli. Budżet NEA w 2005 roku wynosił 125 mln dolarów. Sens istnienia NEA i tak jest podważany, z obawy przed centralizacją, ograniczaniem roli społeczeństwa obywatelskiego i przed państwem dyktującym jedynie słuszne normy artystyczne (...). Neutralność państwa w sferze kultury jest wartością. Funkcjonowanie instytucji kulturalnych nienastawionych na zysk oparte jest na systemie podatkowym, a konkretnie na bardzo korzystnym systemie ulg i odpisów podatkowych, dogodnym nie tylko dla samych instytucji, ale i dla tych, którzy je finansują. Chodzi nie tylko o najbogatszych, lecz także o zwykłych odbiorców kultury zasilających szeregi osób finansujących instytucję”³.

Warto na tym etapie podkreślić, że niechęć do odgórnego regulowania sektora kultury nie przełożyła się w Polsce na wdrożenie podobnych rozwiązań. Szokowe zmiany były pochodną czy też odpryskiem innych reform. Zachowano jednak – choć nie było to wcale oczywiste – instytucję na poziomie ministerialnym: powołane w 1945 r. Ministerstwo Kultury i Sztuki zostało za czasów Jerzego Buzka w 1999 r. przekształcone w Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, by funkcjonować pod tą nazwą do momentu przejścia władzy przez SLD i powołania rządu Leszka Millera, kiedy z kolei zdecydowano, by przemianować je na Ministerstwo Kultury. W 2005 r. po wyborach wygranych przez Prawo i Sprawiedliwość powrócono do obowiązującej do dziś nazwy i do „kultury” w nazwie ministerstwa dołączono „dziedzictwo narodowe”. Zwracam uwagę na te zmiany, ponieważ ich charakter nie jest, wbrew pozorom, wcale li i jedynie kosmetyczny: wręcz odwrotnie – są one istotnym symptomem konkretnych wizji polityki kulturalnej, często mylonej w praktyce z działaniami prowadzącymi do upolitycznienia kultury. Zmiana nazwy za każdym razem wiązała się z ważnymi deklaracjami: po pierwsze, z radykalnym zerwaniem z błędami poprzedniej władzy, po drugie zaś, z dążeniem do zmiany paradygmatu. Roboczo można założyć, że włączeniu słowa „dziedzictwo” zawsze towarzyszył zwrot ku polityce historycznej, skoncentrowanej na ochronie materialnego i niematerialnego dorobku polskiej kultury narodowej. Nie chcę jednak twierdzić, że pojęcie to odnosiło się wyłącznie do konserwowania dorobku przeszłości, ponieważ w kilku wypadkach wiązało się również ze świadomością potrzeby i realnym wspieraniem aktualnie powstającej sztuki współczesnej. Tendencje te były widoczne zwłaszcza po akcesji Polski do Unii Europejskiej, której ramowe programy wymagały ich uwzględnienia. Istotne pozostaje pytanie o to, czy ta dbałość przekładała się na rzeczywistą troskę władzy o dobrobyt bądź chociażby zaspokojenie podstawowych potrzeb bytowych twórców i artystów, którzy – z mniejszą lub większą dozą słuszności – niejednokrotnie zwracali uwagę na to, że zabrakło dla nich miejsca w nowym systemie społeczno-gospodarczym.

Wbrew obiegowym opiniom koncepcja wprowadzenia „wolnego rynku w kulturze” nie została tak naprawdę w III RP zrealizowana. Jeśli już, to jedynie w kilku

³ A. Wąsowska-Pawlik, op. cit., s. 112.

obszarach, mieszczących się w obrębie tzw. przemysłu kultury, takich jak przemysł wydawniczy, poligraficzny czy muzyczny. W pozostałych dziedzinach można od trzydziestu lat obserwować przeciąganie liny między zwolennikami i przeciwnikami zwiększania roli mecenatu państwowego. Nie bez znaczenia pozostaje również kwestia tego, jak właściwie powinna wyglądać opieka państwa i jego instytucji nad tzw. kulturą wysoką oraz jaką rolę powinno odgrywać państwo w jej upowszechnianiu. Od 1990 r. powstało wiele partyjnych, ministerialnych i oddolnych programów, zarysowujących strategiczne cele polityki kulturalnej, chociaż – zwłaszcza te pierwsze – traktowały ją raczej instrumentalnie, nie widząc w niej specjalnie wielkiego potencjału, jeśli chodzi o zyskiwanie głosów wyborców.

Z perspektywy zmiany paradygmatu zarządzania kulturą najważniejsza została przeprowadzona właściwie tuż po transformacji ustrojowej w ustawie o samorządzie terytorialnym z 8 marca 1990 r., w której obowiązek finansowania i organizowania działalności kulturalnej na terenie gmin przeniesiono na władze samorządowe. Zakres odpowiedzialności władz lokalnych został dookreślony w kolejnym akcie prawnym z 17 maja 1990 r. Ustawy te wprowadzały faktyczną decentralizację w sektorze, znosząc panujący we wcześniej obowiązującym systemie monopol państwowy. Likwidacja monopolu wiązała się jednak z początkiem końca państwowego mecenatu. „W latach 1990–1993 zdemontowano resztki mecenatu państwa (świadczenia socjalno-bytowe, pracownie, plenery, domy pracy twórczej i tym podobne) – teraz miały zastąpić go kapitał prywatny i trzeci sektor. Dokończono prywatyzację przedsiębiorstw państwowych sektora plastycznego, również rozpoczętą jeszcze w latach 80. (Desa, Pracownie Sztuk Plastycznych, Pracownie Konserwacji Zabytków). Zgodnie z ideą decentralizacji państwa zdemontowano dotychczasową infrastrukturę wystawienniczą, opartą na galeriach sieci BWA, które na skutek reformy samorządowej trafiły pod zarządek samorządów i województw. Dla wielu placówek – wyłączonych nagle spod kurateli państwa – oznaczało to problemy finansowe i programowe; część galerii zlikwidowano”⁴.

W tym samym czasie, 11 kwietnia 1990 r., Sejm przyjął ustawę o uchyleniu ustawy o kontroli publikacji i widowisk, zniesieniu tej kontroli oraz o zmianie ustawy – Prawo prasowe, likwidującą Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk. Bezpośrednimi konsekwencjami transformacji były zatem: zmiana sposobu finansowania, za którą nie poszło zwiększenie środków, oraz zniesienie cenzury politycznej, którą, jak wykazuje w książce *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku* Jakub Dąbrowski, nieomal od razu zastąpiły zakazy innego rodzaju. „W 1992 roku nie doszła do skutku wystawa *Ars erotica* przygotowywana przez Elżbietę Dzikowską i Wiesławę Wierzchowską dla warszawskiego Muzeum Archeologicznego. Po pół roku pracy kuratorki dyrektor muzeum Jan Jaskanis na spotkaniu z prasą niespodziewanie odwołał przedsięwzięcie. Według dziennikarzy, tego samego dnia okazało się, że przyszłym ministrem kultury będzie członek ZChN, co wystraszyło dyrektora. Janina Paradowska wspominała: »Przyszedł

⁴ J. Banasiak, „Normalizacja i dwie modernizacje. Pole sztuki w Polsce po 30 latach przemian”, *Szum* 2019, nr 27, s. 97.

przestraszony urzędnik. Gdyby powiedział wprost, że boi się stracić pracę, każdy by go zrozumiał. Ale wygłosił taki referat, o jakim myślałam, że już nigdy w życiu nie usłyszę, jak na plenum KC. Wolałabym, żeby powiedział: ktoś mi nie pozwolił na **taką** wystawę«. Kontekst »archeologiczny« miał stanowić swego rodzaju alibi dla kontrowersyjnej wystawy i dodatkowo odróżniać ją od obsceny pornografii (...)»⁵.

Pierwszym z wielu dokumentów o charakterze strategicznym określających kierunki rozwoju polityki kulturalnej III RP było przygotowane w 1990 r. opracowanie *Kultura w okresie przejściowym*, w którym do strategicznych celów resortu zalicza się:

- „dbałość o opiekę nad dziedzictwem i zabytkami kultury narodowej;
- wspieranie istotnych dla rozwoju kultury narodowej procesów i zjawisk artystycznych oraz szczególnie ważnych instytucji kulturalnych (Biblioteka Narodowa, Muzeum Narodowe, Filmoteka Narodowa, niektóre teatry oraz instytucje muzyczne itp.);
- promocję ważnych polskich dokonań twórczych w kraju i za granicą;
- promocję szczególnie ważnych dokonań kultury światowej w kraju;
- (...) wypracowanie konkretnego systemu oddziaływań na kształtowanie wrażliwości i wiedzy estetycznej odbiorcy kultury”⁶.

Warto zaznaczyć, że te ramowe cele pozostały w mocy i właściwie nie były kwestionowane w ciągu następnych trzydziestu lat. Nadawano im jednak różną rangę i różnie definiowano sposoby ich realizacji, poczynając od przyjętego przez Radę Ministrów w 1993 r. dokumentu *Polityka kulturalna państwa. Założenia*, w którym największy nacisk kładziono na ochronę dziedzictwa oraz promocję czytelnictwa. Jednak faktyczne pierwszeństwo musiało mieć rozwiązywanie palących problemów wynikających bezpośrednio z urynkwienia sektora kultury. „W 1991 roku pod przemożnym naciskiem opinii międzynarodowej (pojawiały się postulaty nałożenia sankcji gospodarczych na Polskę oraz Tajwan i Filipiny) rozpoczęła się dyskusja o polskim prawie autorskim, które, jak się okazało, w ogóle nie chroniło przed piractwem. Doprowadziło to do uchwalenia w 1994 roku nowoczesnej ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, do tego jednak czasu polski rynek fonograficzny i wideo był niczym wody Somalii dzisiaj – 96% rynku kaset należało do piratów, rozkwiatały także pirackie rozgłośnie radiowe”⁷.

Dodatkowym problemem była kwestia zarządzania instytucjami kultury i tego, który podmiot powinien podejmować decyzje o obsadzaniu stanowisk dyrektorów państwowych muzeów, galerii, teatrów, wytwórni filmowych, filharmonii etc. W pewnym zakresie sprawy te uregulowano we wspomnianych *Założeniach*, rozdzielając zadania między MKiS oraz samorządy i wojewodów. Ministerstwo miało sprawować nadzór nad instytucjami rangi narodowej, przestrzegając zasady

⁵ J. Dąbrowski, *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku*, t. 2: *Artyści, sztuka i polityka*, Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa 2014, s. 146.

⁶ „Kultura w okresie przejściowym”, w: A. Siciński i in. (red.), *Ministerstwo Kultury i Sztuki w dokumentach 1918–1998*, Instytut Kultury, Warszawa 1998, s. 326.

⁷ J. Dąbrowski, op. cit., s. 141.

powstrzymywania się od ingerencji na poziomie ideologicznym, charakterystycznych dla poprzedniego ustroju. Autorzy dokumentu podkreślali konieczność decentralizacji zarządzania kulturą, argumentując, że przekazywanie utrzymania instytucji samorządom może pomóc w ocaleniu ważnych lokalnych ośrodków kultury, na których utrzymanie może brakować pieniędzy w ministerialnym budżecie. Jednak właściwe akty prawne regulujące, kto i w jakim zakresie ma utrzymywać instytucje kultury i sprawować nad nimi nadzór, zostały uchwalone dopiero w 1999 r., w ramach przeprowadzania reformy samorządowej za czasów rządu Jerzego Buzka. „Ostateczna decyzja co do tego, które instytucje pozostaną w gestii ministra kultury, nie była poprzedzona żadną merytoryczną weryfikacją, nie określono też kryteriów podziału instytucji na narodowe i samorządowe (...). Arbitralność i brak dyskusji nad rolą i znaczeniem kultury w polityce państwa i samorządu znalazły odzwierciedlenie w opiniach o braku przygotowania sektora kultury do tej reformy, na co nałożyła się dodatkowo kwestia niedoszacowania kosztów całej operacji (...). Aby rozwiązać problem, zdecydowano o utworzeniu rezerwy celowej w budżecie państwa. Ta proteza finansowa funkcjonowała do 2004 roku. Od drugiego etapu decentralizacji można uznać, że nie tylko minister kultury odpowiada za kształtowanie polityki kulturalnej”⁸.

Najważniejszą wartością, która przyświecała działaniom podejmowanym na rzecz decentralizacji zarządzania kulturą, był odmienny przez wszystkie przypadki „pluralizm”: można powiedzieć, iż udało się go w pewnym zakresie wprowadzić w życie, chociaż od samego początku główną przeszkodą w rozwijaniu lokalnych ośrodków było ich niedofinansowanie. Problemy finansowe nękały zresztą polską kulturę po 1989 r. na wszystkich szczeblach, a nakłady na nią – mimo obietnic i deklaracji – nigdy nie przekroczyły 1% PKB. W tym kontekście zmiana paradygmatu zarządzania kulturą mogła zostać wprowadzona w życie jedynie częściowo, a jeśli on funkcjonuje, to zaledwie w okrojonej wersji: oddolny model napotykał zbyt liczne przeszkody, by można było mówić o rzeczywistym wspieraniu rozwoju „małych ojczyzn” i ich dorobku, chociaż przeznaczane na kulturę wydatki samorządów dość szybko przekroczyły kwoty wydawane na ten sektor z budżetu państwa. Zgodnie z danymi przedstawionymi w *Narodowym programie rozwoju kultury 2004–2007*, w 2003 r. wydatki na kulturę z budżetu państwa wyniosły 1 186 278 zł, podczas gdy wydatki samorządów (wojewódzkich, powiatowych, gminnych, miejskich) były ponad dwa razy większe i osiągnęły 2 629 085 zł.

Następnym ważnym z punktu widzenia tworzenia polityki kulturalnej państwa okresem był przełom lat 90. i nowego wieku, kiedy kolejnym rządów na horyzoncie coraz wyraźniej jawiła się perspektywa akcesji RP do Unii Europejskiej. W związku ze złą sytuacją ekonomiczną kraju nie można było działać metodą zwiększenia nakładów, podejmowano natomiast próby strukturalnego reformowania sektora kultury. Minister Kazimierz Michał Ujazdowski, kwestionując dokonania swoich poprzedników, podkreślał konieczność tworzenia nowoczesnej polityki historycznej i zainicjował w tym celu kampanię „Bohaterowie naszej wolności”.

⁸ A. Wąsowska-Pawlik, op. cit., s. 115.

Warto zaznaczyć, że minister Ujazdowski sformułował wówczas również hasło „kultura jest racją stanu”, uznając, że to właśnie jej promocja stanowi istotny element tworzenia pozytywnego wizerunku Polski na arenie międzynarodowej.

Po przejściu rządów przez SLD minister Andrzej Celiński podczas debaty „Szansa dla kultury”, postulując uniezależnienie finansowania kultury od budżetu państwa, zaproponował m.in. możliwość przeznaczenia na kulturę 1% z podatku PIT oraz części dochodów z gier liczbowych, a także zrównanie dostępu do środków dla organizacji pozarządowych. Na przeszkodzie realizacji tych założeń stanęła m.in. złożona po roku dymisja ministra. Jego następcą Waldemar Dąbrowski podjął szeroko zakrojone działania mające przygotować Polskę do członkostwa UE, a najważniejszym osiągnięciem resortu pod jego kierownictwem było przygotowanie *Narodowej Strategii Rozwoju Kultury 2004–2006*, której obowiązywanie przedłużono później na lata 2007–2013, a następnie do 2020 r. Za punkt wyjścia autorzy projektu przyjęli analizę dotychczasowej sytuacji, skupiając się przede wszystkim na kwestiach związanych z dostępem do kultury. Interesujące są tu zwłaszcza dane dotyczące wydatków na kulturę i rekreację ponoszonych przez gospodarstwa domowe, ponieważ ujawniają dysproporcję między dużymi miastami (przede wszystkim Warszawą) a prowincją; autorzy sięgnęli również do badań wykazujących, że podczas kryzysu ekonomicznego właśnie na tych wydatkach Polacy oszczędzają w pierwszym rzędzie, przestają chodzić do teatru i kina oraz kupować prasę (w 2002 r. udział Internetu był wyraźnie mniej istotny niż w 2020 r.) i książki. Badania wykazały też, że oszczędności te w dużym stopniu oddziałują na edukację dzieci, które tracą możliwość uczestniczenia w odpłatnych zajęciach dodatkowych. Do najważniejszych celów polityki kulturalnej wedle autorów dokumentu należą:

- „zmniejszenie dysproporcji w dostępie do kultury w regionach;
- zwiększenie udziału kultury w PKB;
- zwiększenie liczby MSP oraz liczby zatrudnionych w przemysłach kultury;
- radykalna poprawa stanu podstawowej infrastruktury kultury i stanu zabytków;
- stworzenie markowych produktów turystyki kulturowej;
- wykształcenie więzi pomiędzy kulturą, edukacją i nauką w kształtowaniu kapitału społecznego”⁹.

Założono, że cele te będą realizowane dzięki uruchomieniu przez ministerstwo „narodowych programów kultury”: Ochrona zabytków i dziedzictwa kulturowego, Promocja czytelnictwa i rozwoju sektora książki, Rozwój instytucji artystycznych, Wspieranie debiutów i szkół artystycznych „Maestria” oraz „Znaki czasu”. Ten ostatni miał realizować zadania związane z rozbudową kolekcji i zbiorów oraz zwiększaniem dostępności sztuki współczesnej; w jego ramach zakładano również rozwijanie rynku sztuki współczesnej. Należy w tym miejscu podkreślić, że będąca pierwszym tak rozbudowanym i poważnym dokumentem *Narodowa Strategia...* zyskała uznanie i stała się najważniejszym dokumentem wyznaczającym kierunki

⁹ [http://www.mkidn.gov.pl/media/docs/2019/20190617_Narodowa_Strategia_Rozwoju_Kultury_2004-2020_-_uzupelnienie_\(2005\).pdf](http://www.mkidn.gov.pl/media/docs/2019/20190617_Narodowa_Strategia_Rozwoju_Kultury_2004-2020_-_uzupelnienie_(2005).pdf) (dostęp: 21.01.2020).

polityki kulturalnej Polski. Jej ważnym uzupełnieniem czy raczej konsekwencją było przygotowanie i przyjęcie, także za czasów Waldemara Dąbrowskiego, ustawy o kinematografii i Polskim Instytucie Sztuki Filmowej (PISF).

Po wyborach 2005 r., wygranych przez Prawo i Sprawiedliwość, ministrem kultury (i dziedzictwa narodowego, gdyż zmianie uległa nazwa ministerstwa) został znowu Kazimierz Michał Ujazdowski, który wrócił do wcześniej formułowanych przez siebie programów przyznających priorytetową pozycję polityce historycznej. Ministerstwo zaczęło radykalnie odstępować od polityki neutralności ideologicznej i niewtrącania się w programy instytucji kultury. W 2006 r. powstała inicjatywa Indeks 73, zajmująca się propagowaniem wiedzy na temat niezależności twórców oraz dokumentowaniem przypadków stosowania cenzury.

Po wcześniejszych wyborach i zwycięstwie Platformy Obywatelskiej w 2007 r. na czele resortu kultury stanął Bogdan Zdrojewski, który powrócił do założeń *Narodowej Strategii...*, kontynuując inwestycje w infrastrukturę oraz działania na rzecz jak najpełniejszego i najbardziej pożytecznego wykorzystania środków europejskich. Za jego kadencji, a później za kadencji Małgorzaty Omilanowskiej (w rządzie Ewy Kopacz), wybudowano m.in. Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki czasu” w Toruniu, MOCAK w Krakowie, Centrum Sztuki WRO we Wrocławiu, BWA Galerię Sztuki Współczesnej „Sokół” w Nowym Sączu, Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka” w Krakowie, ms2 w Łodzi, Europejskie Centrum Solidarności i Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku, nowe Muzeum Śląskie w Katowicach, Muzeum Historii Żydów Polskich „Polin” w Warszawie, Filharmonię w Szczecinie. Powstała Akademia Sztuki w Szczecinie, rozbudowano warszawską, łódzką, wrocławską i katowicką ASP. Podjęto ostatecznie decyzję – po licznych kontrowersjach i dramatycznych zwrotach akcji – o budowie Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Oprócz powstania PISF utworzono również Narodowy Instytut Audiowizualny (NInA) i Instytut Teatralny, usprawniono działanie Instytutu Książki oraz przeznaczono znaczące środki na promocję polskiej kultury za granicą, np. za pośrednictwem Instytutu Adama Mickiewicza.

Nakładom na budowę nowych muzeów, galerii, filharmonii nie towarzyszyły jednak skuteczne próby polepszenia sytuacji bytowej artystów. W efekcie pojawiły się głosy obywatelskiego sprzeciwu, które po raz pierwszy wyraźnie zabrzmiały podczas zorganizowanego w Krakowie w 2009 r. Kongresu Kultury. Podczas kongresu powstał oddolny ruch Obywateli Kultury, a wśród jego postulatów pojawiło się zwiększenie wydatków na kulturę do poziomu 1% budżetu państwa oraz zmiany zasad zarządzania kulturą i jej finansowania. Działania stowarzyszenia doprowadziły do podpisania przez ministra Zdrojewskiego w 2011 r. „Paktu dla kultury”, chociaż warto podkreślić, że zawarte w nim postulaty nie zostały zrealizowane. Rok później, w 2012 r., artyści związani z Obywatelskim Forum Sztuki Współczesnej ogłosili ogólnopolski strajk. Hasło protestu brzmiało: „Jestem artystą, to nie znaczy, że pracuję za darmo” i zwracało uwagę na fatalną sytuację bytową polskich twórców, którzy ze względu na specyfikę swojej pracy zdecydowanie byli i są raczej ofiarami niż beneficjentami transformacji: „nie mając stałego

zatrudnienia, z trudem wiążą koniec z końcem. Pracują dużo, zarabiają słabo i nieregularnie. Stają się też pierwszymi ofiarami cięć budżetowych w instytucjach kultury i niekorzystnych zmian na rynku pracy. Artyści nie są biznesmenami, nie tworzą z myślą o zysku. Niektóre dzieła, często te najważniejsze dla społeczeństwa, nawet nie nadają się do sprzedaży. A wielu twórców, także tych, którzy już weszli na karty encyklopedii, pozostaje poza systemem ubezpieczeń emerytalnych i zdrowotnych” – pisano w wydanej wówczas *Gazecie Strajkowej*. OFSW postulowało stworzenie kas socjalnych dla artystów oraz objęcie ich ubezpieczeniem zdrowotnym i emerytalnym. Ważnym postulatem było również wypłacanie artystom honorariów za uczestnictwo w wystawach. Strajk został wsparty przez znaczące instytucje kultury, jego pokłosiem zaś było opublikowanie w 2014 r. *Czarnej księgi polskich artystów* (Wydawnictwo Krytyki Politycznej) oraz podpisanie przez dyrekcje największych polskich instytucji artystycznych Porozumienia w sprawie minimalnych wynagrodzeń dla artystów i artystek.

W 2015 r. po wyborach wygranych przez Prawo i Sprawiedliwość ministrem kultury został Piotr Gliński. Urzędowanie rozpoczął od nieudanej próby ingerencji cenzorskiej dotyczącej spektaklu *Śmierć i dziewczyna* w reżyserii Eweliny Marciniak w Teatrze Polskim we Wrocławiu, dając tym samym wyraźny sygnał do powrotu na pozycje ideologiczne z kadencji 2005–2007. Prowadzona przez osiem lat rządów koalicji PO–PSL polityka „cieplej wody w kranie” została radykalnie przerwana również w zakresie polityki kulturalnej. Po zmianie władzy minister Gliński zerwał rozmowy z Obywatelami Kultury i niezwłocznie przystąpił do wprowadzania zmian personalnych, wymieniając kadry kierownicze Muzeum II Wojny Światowej, Instytutu Adama Mickiewicza, PISF, Narodowego Instytutu Audiowizualnego, Instytutu Książki, Teatru Polskiego we Wrocławiu oraz Starego Teatru w Krakowie. Powody wprowadzania tych zmian nie były, wbrew deklaracjom, merytoryczne, lecz wiązały się z odgórną zmianą kierunku rozwoju wymienionych instytucji, co najwyraźniej widać w przypadku Muzeum II Wojny Światowej. Restrukturyzacja dotyczyła tam bowiem nie tylko dyrekcji, ale przede wszystkim samej koncepcji wystawy głównej, zmieniając jej charakter z pacyfistycznego na gloryfikujący bohaterskie czyny Polaków w trakcie II wojny światowej. Zmiany przeprowadzone w tej placówce są przykładem zradykalizowanego pod względem ideologicznym powrotu do tendencji nacjonalistycznych. Polityka historyczna w rzeczywistości zastąpiła politykę kulturalną. Jej ofiarą padły kolejne instytucje, restrukturyzowane pod hasłem walki z bliżej niezdefiniowanym „marksizmem kulturowym”, będącym – zdaniem jego krytyków – ideologią prowadzącą do dominacji światopoglądu lewicowego bądź skrajnie lewicowego, manifestującej się przede wszystkim w dziedzinie sztuki. Adam Leszczyński zwracał uwagę, że „Jak wskazywało wielu krytyków, sformułowanie »marksizm kulturowy« jest niemal dokładną kalką nazistowskiego terminu *Kulturbolschewismus* (»kulturowy bolszewizm«), używanego do piętnowania sztuki niespełniającej nazistowskich kanonów”¹⁰. Polityka kulturalna stała się

¹⁰ A. Leszczyński, <https://oko.press/czym-jest-marksizm-kulturowy-polscy-biskupi-i-prawica-ko-piuja-od-antysemitow/> (dostęp: 23.03.2020).

narzędziem walki prowadzonej z pozycji centralnego zarządzania, przekreślając tym samym w dużej mierze trudny dorobek decentralizacji i pluralizacji kultury wypracowany w pierwszym trzydziestoleciu funkcjonowania III RP. W raporcie o „dobrej zmianie” w kulturze Iwona Kurz zauważa, że: „Zależność wspólnoty od państwa jest ścisła i uzasadnia wzmocnienie jego roli: wszelkie pomysły scalające, centralizujące, przenoszące decyzję i kontrolę na władze wykonawczą. Znow jest to byt paradoksalny, bo nadrzędny i wszechobejmujący, a zarazem zmuszony do walki z innymi instytucjami, na przykład polskojęzycznymi mediami. Państwo ma jednak stać się nadawcą dominującej narracji tożsamościowej. Maszyna Bezpieczeństwa Narracyjnego, postulowana przez Andrzeja Zybertowicza, jednego z ważniejszych dla rządu i prezydenta interpretatorów przemian cywilizacyjnych w Polsce i na świecie, wzbudziła śmiech po liberalnej stronie (mimo że również tutaj woła się niekiedy: »Królestwo za narrację!«). Ważnym wymiarem MaBeNy jest »powrót centrali«, zarówno w sensie projektu całościowego, jak i centrum zarządzającego. Motywacją podstawową tej polityki, znow afektywnie trafiającą w potrzeby społeczne, jest bezpieczeństwo – wcześniej naruszone opowieściami o grożącym nam terrorze. »Polska racja stanu« odmieniana przez wszystkie przypadki wymaga troski o wspólnotę narodową, która dzięki temu, że pozostanie sobą, będzie mogła przysłużyć się europejskiej różnorodności. Wielokulturowość jest tu rozumiana nie jako zgoda na różne postawy i style życia, ale wytworzenie związku państw narodowych – odmiennych od siebie, ale homogenicznych (opartych w każdym razie na takich wartościach) i historycznie niezmiennych”¹¹.

W ramach zideologizowanej centralizacji zarządzania po 2015 r. nasilają się ingerencje o charakterze cenzorskim, choć, jak pisałam, polska kultura nie była od nich wcześniej wolna. Wystarczy przypomnieć chociażby rozpoczęty w 2002 r. proces o *Pasję* Doroty Nieznalskiej, zakończony ostatecznie uniewinnieniem artystki w roku 2010. Jednak przed pierwszym okresem rządów Prawa i Sprawiedliwości sprzeciw wobec skandalizującej sztuki o wiele rzadziej przekładał się na finansowe restrykcje oraz zakazy wydawane przez MKiDN – do takiej sytuacji doszło na przykład w 2017 r., gdy minister Gliński odebrał wcześniej przyznane dofinansowanie poznańskiemu festiwalowi teatralnemu „Malta”, ponieważ jego dyrektorem został Oliver Frljić, autor budzącej kontrowersję inscenizacji *Kłatwy* Stanisława Wyspiańskiego wystawionej w warszawskim Teatrze Powszechnym. Zmiana systemu finansowania wydarzeń kulturalnych została w tym konkretnym przypadku wykorzystana jako narzędzie do sprawowania ministerialnego nadzoru, czyli dokładnie wbrew założeniom, które leżały u podstaw systemu grantowego wprowadzonego między innymi w *Narodowej Strategii Rozwoju Kultury*. Zakładano w niej bowiem, iż podstawą przyznawania środków powinny być opinie ekspertów spoza ministerstwa, aby system był jak najbardziej przejrzysty i jak najmniej podatny na manipulacje. W żadnym razie nie twierdzę, że działał on bez zarzutu: gdyby tak było, artyści nie strajkowaliby w 2012 r., jednak istnieje zasadnicza różnica między prekaryzacją pracowników

¹¹ I. Kurz, *Powrót centrali, państwowcy wyklęci i kasa. Raport z „dobrej zmiany” w kulturze*, Instytut Studiów Zaawansowanych, Warszawa 2019, s. 20.

sektora kultury a represjami finansowymi o podłożu ewidentnie politycznym. Wracając do przykładu festiwalu „Malta” z 2017 r., warto zaznaczyć, że wydarzenie jednak się odbyło, w dużej mierze dzięki publicznej zbiórce pieniędzy pod hasłem „Zostań ministrem kultury”, MKiDN zaś przegrało w sądzie z organizatorami festiwalu, którym zgodnie z wyrokiem skarb państwa musiał zwrócić 300 000 zł.

Wydarzenie takie jak oddolna zbiórka pieniędzy na festiwal teatralny o doniosłym społecznym znaczeniu jest również ważnym pokłosiem transformacji. Wspominałam wyżej kilkakrotnie o ciągłym niedofinansowaniu sektora kultury; nakłady na nią bowiem mimo deklaracji w istocie nie przekroczyły nigdy 1% PKB¹². Jak podaje Emilia Zimnica-Kuzioła, w 1990 r. na ten cel przeznaczano 1,61% wydatków budżetu państwa; w 1994 r. 0,70%; w 2014 r. 0,54%; wydatki samorządów utrzymują się na poziomie 3,7–3,9% (w latach 2005–2014 wzrosły średnio o 0,6%)¹³.

Działalność oddolna, obywatelska na rzecz finansowania „kultury wysokiej” nigdy nie przestała odgrywać istotnej roli. W tym samym czasie, na fali przemian ustrojowych, wykształcił się rynek sztuki oraz rozwinął się w Polsce sprywatyzowany jeszcze w latach 90. przemysł kreatywny. Oprócz instytucji państwowych powstały prywatne teatry, wydawnictwa, wytwórnie fonograficzne oraz galerie sztuki. Chociaż istnieją między tymi obszarami zasadnicze różnice, dziedzinę sztuk plastycznych można potraktować jako w dużym stopniu emblematyczną. W cytowanym wcześniej syntetycznym tekście o przemianach, jakie w niej zaszły, Jakub Banasiak pisze: „Pole sztuki – podobnie jak Polska jako taka – z peryferyjnego stało się półperyferyjne. Jednak na tym poziomie się zatrzymało. Można powiedzieć, że razem z całym krajem wpadło w pułapkę średniego rozwoju. Sytuacja socjalna środowiska artystycznego, niski status sztuk wizualnych w polskiej kulturze i polskim społeczeństwie, niski poziom edukacji plastycznej, brak kapitału w polu sztuki, zahamowanie inwestycji – wszystkie te czynniki blokują dalszy rozwój pola sztuki. Zarazem dokonał się bezprecedensowy skok: finansowy, infrastrukturalny, jakościowy. Powstały nowe instytucje, rynek, krytyka, publiczność. I nowa struktura klasowa pola. Mamy beneficjentów i przegranych modernizacji”¹⁴.

Mimo prywatyzacji dużej części sektora polityka kulturalna państwa oczywiście oddziaływała i nadal oddziałuje na to, kto będzie beneficjentem, a kto zostanie wyłączony z głównego nurtu. Od przyjętego modelu zależy jednak, czy wykluczenie będzie następowało z przyczyn rynkowych czy ideologicznych. Dopóki w kulturze obowiązywało założenie, że powinna być pluralistyczna, dopóty ryzyko wystąpienia tych drugich było w jakiś sposób ograniczone. Wiąże się to ze zmianą struktury klasowej pola sztuki, czyli z fundamentalnym pytaniem o uczestnictwo Polaków w kulturze. Przypominam, że ono właśnie stanowiło punkt wyjścia diagnozy, leżącej u podstaw *Narodowej Strategii...* z 2004 r. Odnosząc się do

¹² Por. np. <https://demagog.org.pl/wypowiedzi/ile-wynosily-wydatki-na-kulture-w-latach-2010-2019/> (dostęp: 23.03.2020).

¹³ Por. E. Zimnica-Kuzioła, „Polityka teatralna w Polsce po transformacji ustrojowej”, *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin – Polonia*, Sectio L 2017, t. XV (2), <http://artes.annales.umcs.pl> (dostęp: 23.03.2020).

¹⁴ J. Banasiak, op. cit., s. 107.

rzetelnych badań stanu czytelnictwa, warto zauważyć, że według raportu Biblioteki Narodowej w 2018 r. co najmniej jedną książkę przeczytało 37% Polaków. Obserwujemy tu wyraźny spadek w porównaniu z rokiem przyjęcia wyżej wspomnianego dokumentu, kiedy odsetek ten wynosił aż 58%¹⁵. Z wielu rozmaitych badań (np. Sponsoring Monitor ARC Rynek i Opinia 2017) wynika, że poziom społecznego zainteresowania kulturą wykazuje tendencję spadkową. Co ciekawe, zmianie uległa najczęściej podawana przyczyna braku uczestnictwa: badani deklarują, że nie mają czasu, podczas gdy w pierwszych latach po transformacji zwracali uwagę raczej na brak pieniędzy.

W tym kontekście warto przynajmniej pokrótce zastanowić się nad rolą, jaką w upowszechnianiu kultury odgrywają media: prasa, serwisy internetowe, radio i telewizja, a zwłaszcza media publiczne czy po 2016 r. „narodowe”, które w ramach swoich zadań (określonych w ustawie o radiofonii i telewizji z 1992 r.) powinny wypełniać misję niesienia pod polskie strzechy osiągnięć kultury wysokiej. Na skutek przekształceń własnościowych w sektorze po 1989 r. na państwie spoczywa ciężar zarządzania Telewizją Polską, Polskim Radiem oraz Polską Agencją Prasową. Błyskawiczny rozwój rynku medialnego przełożył się na powstanie dwóch komercyjnych ogólnopolskich telewizji prywatnych (Polsat i TVN), jak również wielu stacji o zasięgu regionalnym, licznych ogólnokrajowych i lokalnych radiostacji oraz wielu tytułów prasowych (dzienników, tygodników, miesięczników, kwartalników etc.). Wraz z rosnącym dostępem do Internetu (pierwsze komercyjne oferty w tym zakresie pojawiły się w Polsce w 1994 r.) można obserwować jego coraz większy udział w rynku, przynoszący w konsekwencji osłabianie przede wszystkim pozycji tradycyjnej prasy. Istotnym czynnikiem jest tu również fakt, że w tworzeniu się nowego potransformacyjnego rynku wolnych mediów w Polsce znaczący udział miały zagraniczne koncerny medialne.

Tym, co wyróżnia media publiczne i co jest istotne dla niniejszego opracowania, jest specyficzna rola, jaką odgrywają one w realizacji celów polityki kulturalnej państwa, przez kolejne ekipy rządowe często opacznie interpretowana jako przyzwolenie na upolitycznienie środków masowego przekazu. Jak zauważa Wiesław Godzic: „Niepokoić musi silne upartyjnienie wyborów do władz mediów publicznych, powiązane z upadkiem autorytetu regulatorów sfery medialnej. Wiąże się to z usytuowaniem publicznego nadawcy w całym systemie władzy, administracji oraz społeczeństwa obywatelskiego. Publiczny nadawca ma obowiązek aktywizowania grup społecznych w celu stworzenia i doskonalenia społeczeństwa obywatelskiego. W Polsce – zwłaszcza w ostatnich latach – zauważa się brak debaty obywatelskiej z prawdziwego zdarzenia, a także niedostatki edukacji obywatelskiej. Rozumieć należy przez to taki typ dialogu, który rządzi się przede wszystkim regułami racjonalnego dyskursu, w którym szanuje się zdanie adwersarza, wykorzystując je do

¹⁵ Por. <https://www.bn.org.pl/tag-czytelnictwo> (dostęp: 23.03.2020).

tworzenia wspólnoty, a przede wszystkim stwarza sytuację, w której obywatele przestają być wyłącznie obserwatorami, a społeczeństwo – jedynie publicznością show”¹⁶.

Starając się uniknąć pułapki prezentyzmu, zaznaczam wyraźnie, że choć upolitycznienie centralnie zarządzanych mediów publicznych było grzechem popełnianym przez wszystkie po kolei ekipy rządzące Polską po 1989 r., to jednak ostatecznym przyznaniem się do tego, że „kto ma władzę, bierze telewizję”, było powołanie przez rząd PiS w 2016 r. Rady Mediów Narodowych, która – jak widać chociażby w sprawozdaniu za 2019 r. – zajmuje się głównie podejmowaniem decyzji personalnych. Odpowiedzią na upolitycznianie mediów publicznych jest powstawanie coraz liczniejszych mediów obywatelskich, tworzonych oddolnie. Konsekwencją nierealizowania misji upowszechniania dorobku kultury oraz jej wartości było powstanie – przede wszystkim w Internecie, chociaż nie tylko – pism, które zapracowały sobie na miano opiniotwórczych w tej dziedzinie (m.in. „Krytyka Polityczna”, „Obieg”, „Kultura Liberalna”, „Klub Jagielloński”, „Magazyn Kontakt” czy „Nowa Konfederacja”). Nie sposób jednak założyć, iż tego rodzaju obywatelskie inicjatywy mogłyby kiedykolwiek rzeczywiście zyskać zasięg mediów publicznych, choć w istocie w ogromnej mierze spełniają ich funkcję budowania pluralizmu w polu kultury, sumiennie realizując punkt 4 ustawy o radiofonii i telewizji, mówiący o tym, że programy powinny „służyć rozwojowi kultury, nauki i oświaty, ze szczególnym uwzględnieniem polskiego dorobku intelektualnego i artystycznego”.

Trzydziestolecie 1989–2019 obfitowało również w wielkie międzynarodowe sukcesy: w 1996 r. laureatką literackiej Nagrody Nobla została Wisława Szymborska. 23 lata później tę samą – najważniejszą w naszym kręgu kulturowym – nagrodę odebrała Olga Tokarczuk. W 2008 r. po raz pierwszy w historii polski pawilon został nagrodzony Złotymi Lwami podczas 11. Weneckiego Biennale Architektury (za fantastyczny projekt „Budynków życie po życiu”). W 2000 r. Andrzej Wajda odebrał honorowego Oscara za całość swojego dorobku. Jego film *Katyn* był nominowany do Oscara w 2008 r., w 2011 r. zaś nominację odebrała Agnieszka Holland za *W ciemności*. W 2014 r. Oscara w kategorii „najlepszy film nieanglojęzyczny” dostał za *Idę* Paweł Pawlikowski, cztery lata później nominowany w tej samej kategorii za *Zimną wojnę*. W 2019 r. Akademia nominowała film Jana Komasy *Boże Ciało*. Prace współczesnych polskich artystów, takich jak m.in. Roman Opałka, Wilhelm Sasnal, Piotr Uklański czy Monika Sosnowska, zaczęły osiągać rekordowe ceny na międzynarodowym rynku sztuki. Wielkim osiągnięciem była również wystawa Mirosława Bałki, inicjująca działalność Hali Turbin w londyńskiej galerii Tate Modern. Trudno byłoby zliczyć wszystkie znakomite wystawy, książki, spektakle, koncerty, filmy.

Patrząc jednak przekrojowo, niejako z „lotu ptaka” na całość dorobku kultury pierwszych trzech dekad III RP, można zaobserwować pewne tendencje. Przede wszystkim nieustające napięcie pomiędzy przeciwstawnymi wobec siebie

¹⁶ W. Godzic, J. Drzał-Sierocka, *Sytuacja polskich mediów audiowizualnych w latach 1989–2009*, kongreskultury.pl/library/File/RoSK%20media%20audiowizualne/media_pelna_wersja.pdf (dostęp: 23.03.2020).

dążeniami do centralizacji i decentralizacji. Nakładają się na nie opozycyjne wobec siebie trendy do upolityczniania kultury i traktowania jej jako narzędzia nie tyle budowania tożsamości, ile sprawowania władzy oraz dążenia do radykalnego odcinania się od polityki. Konsekwencje tego napięcia widać w nieustannie ponawianym rachunku zysków i strat: w pytaniach o to, kto dzięki transformacji miał szansę wypłynąć, a kto padł jej ofiarą. Kolejnym ważnym elementem jest kwestia coraz większego rozdzwieku między tzw. kulturą wysoką a codziennie dostępną wszechobecną kulturą popularną, której absolutnie nie należy odmawiać prawa do funkcjonowania. Zasadnicze znaczenie ma również rewolucja technologiczna, która radykalnie zmieniła społeczne kanały recepcji kultury, co – jak dotąd – nie zostało zauważone przez osoby decydujące o kształcie polityki kulturalnej, bądź przebiło się do ich świadomości w nikłym stopniu. Faktem jest, że przeszliśmy bardzo długą drogę od pierwszego zachłyśnięcia wolnością twórczą do momentu, kiedy rządzący anonują, iż nieustanny normatywny „nadzór” jest podstawowym obowiązkiem spoczywającym na Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Doświadczenia ostatniego trzydziestolecia pokazują, że jedynym skutecznym remedium na odgórne ograniczanie rozwoju kultury jest wspieranie samorządności i konsekwentne działanie na rzecz budowania społeczeństwa obywatelskiego.

CULTURE IN THE THIRTY-YEAR PERIOD

The aim of the text is to analyze the main goals and strategies of cultural politics in Poland in the period 1989–2019. The most important tendencies observed are the contradictory actions taken by different political authorities towards centralization and de-centralization of culture's management. These opposite tendencies represent at least two major ways of looking at the field of culture, which, on the one hand, is perceived as a political tool serving to create a sense of national identity, and on the other, as an autonomous value which should be separate from all possible political influences. The article analyzes the transition from the moment of the first post-communist re-discovery of artistic freedom to the present day, when right-wing politicians strive to replace culture's management with history-based politics.

Keywords: culture, cultural politics, art, management, media, historical politics, national heritage, centralization, de-centralization, political transformation, pluralism, European Union

Słowa kluczowe: kultura, polityka kulturalna, sztuka, zarządzanie, media, polityka historyczna, dziedzictwo narodowe, centralizacja, decentralizacja, transformacja ustrojowa, pluralizm, Unia Europejska