

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Politologica 22 (2019)

ISSN 2081-3333

DOI 10.24917/20813333.22.6

Łukasz Młyńczyk

Uniwersytet Zielonogórski

ORCID: 0000-0003-0606-248

Populizm sztuki i artystów. Przypadek Polski od 2015 roku

Wprowadzenie

Tytuł artykułu może zapewne budzić zastrzeżenia, ponieważ celowo mowa jest o „populizmie sztuki i artystów”, nie zaś o jego przejawach „w sztuce i wśród artystów”. Oczywiście nie chodzi wyłącznie o różnicę gramatyczną, opartą o formy przyimkowe. Dzieło sztuki posiada autorstwo, dlatego też człowiek pozostaje tu wyłącznym demiurgiem, jednak nie tylko w warstwie tworzenia, ale również programowania odbioru. Co więcej postępujące przemiany kulturowe i społeczne w dużo większym stopniu sugerują wywołanie stanów pożądaných, gdzie zachwyt publiczności bywa zastępowany różnymi formami jej upolitycznienia. Zrozumiałym będzie, że nie dzieje się to przypadkowo, lecz jest funkcją rozpoznania i kreowania rzeczywistości przez twórców. Mówiąc o populizmie sztuki nie myślimy już wyłącznie o funkcji artystycznej, ale o zachowaniach politycznych ludzi sztuki, jak również o angażowaniu się zawodowych polityków w sterowanie kierunkami jej rozwoju, zastępując dotychczasowe jej publiczne zarządzanie. Nie dzieje się tak dopiero od roku 2015, jednak wybór tej cezury uzasadniony jest celowym i nasilającym się wykorzystaniem sztuki jako materializacji politycznych ideologii oponentów. W takim ujęciu mówienie o populizmie całej dziedziny, a nie tylko występujących w niej elementów będzie kwalifikacją pełniejszą. Pozwoli to zrozumieć postępujące utożsamienie pojęć *politics* i *policy* w odniesieniu do fenomenu sztuki. W identyczny sposób należy widzieć kwestię zarządzania kulturą, jako holistyczną formą kreowania i przekładania światopoglądu władzy, nie zaś na realizację polityki kulturalnej poprzez cele, narzędzia i funkcje (zarządzanie w kulturze). Centralizacja władzy, wyrażająca się przede wszystkim hegemonicznym dyskursem narodowym w dużym stopniu ma ograniczać ukształtowane zjawisko decentralizacji władzy publicznej w Polsce, co jest widowym celem polityki Prawa i Sprawiedliwości po 2015 roku. Nastąpiło bowiem odwrócenie wektorów, gdzie endogenicznie rozumiane potrzeby społeczne, znajdujące swoją ilustrację w kulturze, wypierane są przez aksjologię dedykowaną narodowi jako niepodzielnej całości.

Polityczność

Definicyjna separacja *politics* i *policy* w obrębie pojęcia politologii jest zabiegiem bardzo przydatnym w analizowaniu konkretnej polityki publicznej państwa. Polityka kulturalna na tym gruncie rozumiana jest przez kategorię zarządzania kulturą, nie zaś rządu. Tak jest w teorii, ponieważ podstawowym elementem zmiany w tym obszarze po 2015 roku w Polsce, jest wyraźne scalenie tych pojęć w działaniach Prawa i Sprawiedliwości. Przyjęte w tytule artykułu kategorie nie sposób postrzegać wyłącznie dosłownie. Intencją sztuki jest wytwarzanie obrazu aluzyjnego, czego przejawem może być ilustrowanie populizmu jako afektu, który staje się przedmiotem artystycznej wypowiedzi, zaś w innym wypadku może być inwektywą służącą przestrodze czy konkurowaniu z władzą o narzucenie preferowanej narracji politycznej, widzianej jako krańcowe dzieło aktywności człowieka w społeczeństwie (zob. Młyńczyk 2015). Współczesny akt performatywny bywa coraz silniej uwikłany politycznie. Czy zatem możemy mówić o tym, że żyjemy w czasach bardziej politycznych, względnie wszystko jest bardziej upolitycznione? Wydaje się, że w warunkach społeczeństw demokratycznych podaż treści politycznych jest zbliżona, choć strumień ich przepływu wraz z rozwojem metod komunikacji się zwiększył. W związku z tym wiele zjawisk *nolens volens* uznawanych jest za polityczne. Często staje się to potoczną inwektywą, podczas gdy odsłonięcie w zjawiskach czy procesach społecznych tego, co polityczne stanowi jedną z podstawowych funkcji poznawczych nauk o polityce. Pośrednio odczytywane są w ten sposób poglądy polityczne aktywnych podmiotów. Artyści w przeważającej części utożsamili się z mainstreamem przekonań określanych, głównie publicystycznie, jako liberalne, ponieważ dawały one możliwość ilustracji i edukacji społeczeństwa. Korespondowały również z wrażliwością artystów, otwartych na tolerancję, praworządność i demokrację czy niezależność i wolność jednostek. Od polskich wyborów parlamentarnych roku 2015 uaktywniły się środowiska artystyczne reprezentujące aksjologię zbliżoną lub identyczną z Prawem i Sprawiedliwością. Partia ta zaczęła mówić językiem reprezentującym wrażliwość ludu w kontrze do elit. Ten populizm szybko potraktowano jako stanowisko dające zbyt proste recepty. Podstawową hipotezą będzie próba weryfikacji twierdzenia o jednoczesnym populizmie sztuki i artystów występujących przeciwko władzy oraz tych wspierających władzę PiS. O ile zakładamy, że populizm oddziałuje negatywnie na jakość instytucji demokratycznych, pogłębiając ich kryzys, o tyle warto zastanowić się nad paralelnością tego zjawiska w obszarze kultury i działalności artystów. Celem tekstu będzie prezentacja założeń teoretycznych problemu w odniesieniu do sztuki i jej reprezentantów oraz zobrazowanie tego konkretnymi polskimi przykładami od 2015 roku.

Język

Tradycyjnie ideologiczne podziały pozwalały reprezentować starym podmiotom politycznym (partiom, ruchom społecznym) dychotomię prawicy i lewicy. Jednoczesny wzrost roli politycznego liberalizmu doprowadził do zastąpienia osi podziałów ekonomicznych, gospodarczych, kulturowych i tożsamościowych

pojęciami normalności i racjonalności (Zielonka 2018: 60). Liberalizm pomimo braku dosłownej i dominującej reprezentacji partyjnej¹ stał się obowiązującym kodem politycznym, definiującym rzeczywistość w kategoriach dobra i zła, nie pozostawiając możliwości wyboru alternatywy ponad stanowisko uznane za uniwersalne i pożądane, bardzo często obudowane naukową inwokacją. Jednocześnie wytworzono monopol słuszności i moralnej wyższości liberalnego programu politycznego. „Liberalizm stał się ideologią władzy: zestawem wartości, sposobem sprawowania rządów i kulturowym etosem” (Zielonka 2018: 57). Krytyka ze strony przeciwników tego monopolu zaczęła być nazywana populizmem. Język polityki preferowany w poszczególnych państwach europejskich miał dominujący charakter, będąc jednocześnie silnie ekskluzywnym. Elementem kultury politycznej stał się zaprogramowany kapitał kulturowy (a nawet przemoc symboliczna), pozwalający na eliminowanie narracji oponentów, poprzez pozbawienie ich prawa do alternatywnego osądu politycznej rzeczywistości. W praktyce oznaczało to poszukiwanie form ekspresji w tym segmencie kodu kulturowego, który stanowił margines zainteresowania głównego nurtu. Można w ten sposób wytłumaczyć wzrost narracji opierających się o sferę wartości religijnych, dziedzictwo czy ludowość. Często niesprawiedliwie określane mianem nowego trybalizmu. Należy jednak zdawać sobie sprawę z faktu, że funkcjonalność organizacji politycznej nie polega bezpośrednio na scalającej wspólnotowości, ale powstaje na skutek istnienia języka politycznego, umożliwiającego przepływ komunikatów we wszystkie strony. Gdy jednak pozbawimy część społeczeństwa możliwości takiego użycia naszego języka, by opisywał on ich często uproszczone wizje rzeczywistości, sięgają oni do źródeł zrozumiałej dla nich aksjologii, która bywa uznawana jako wroga owej postulatywnie rozumianej uniwersalności. Zapominamy często, że użyteczny język polityki stanowi niezbędny komponent rozumienia zjawisk politycznych, mogący z natury tworzyć konfrontacyjny model ich opisywania. Przestaje być doniosłym zarzut, że owa wykluczona część stosuje go w sposób bardziej partykularny, a nawet afektywny, postrzegając swoją jednostkową sytuację jako uniwersalny w skali całej organizacji politycznej problem. Poprzez własne ograniczenia, jak również brak właściwego kapitału kulturowego, korzysta z dostępnych narzędzi, a te rysują obraz świata takim, jakim jawi się on w bezpośrednim jego odbiorze. W osądzie nauk społecznych nie tyle badamy elementy samego języka, jakiego używają podmioty polityczne, ile koncentrujemy uwagę na całości zachowań, których elementem pozostaje ów schemat komunikacji. Teoretycznie samo zachowanie ludzkie nie potrzebuje języka (Arendt 2000: 17–18; 47), ale pamiętać musimy, iż jego polityczną formą jest działanie, wówczas nie sposób od tego pierwszego abstrahować. Nie zapominając o fakcie dość powszechnie występującego konformizmu wynikającego z przyzwyczajenia się już nowożytnego społeczeństwa do hierarchicznego modelu życia społecznego. Przedstawicielska forma rządów demokratycznych stała się nie tylko warunkiem zastępstwa obecności

¹ Precyzując tę myśl należy zaznaczyć, że o ile partiom politycznym przypisywano liberalne założenia programowe, o tyle nie sposób mówić, że konkretna partia, formalnie liberalna, a więc odnosząca się do politycznej, gospodarczej czy religijnej wolności jednostki, nie zaś do polityki tożsamości, potrafiła zdobyć dominującą większość w poszczególnych państwach europejskich.

obywateli w procesie sprawowania władzy, ale również narzuciła z czasem dominującą formę języka politycznego. Naturalnym procesem było wykształcenie się elity, a tej z czasem przynależało stanowisko monopolisty w ocenie oraz analizie zjawisk i procesów politycznych. Pierwszym poważnym środowiskiem politycznym w Polsce, które zdecydowało się użyć antyestablishmentowej retoryki była liberalna Platforma Obywatelska (Matyja 2018: 45), co jest dziś staranie przemilczane przez działaczy tej partii, która utraciwszy po ośmiu latach rządu w RP, stała się główną siłą antypopulistyczną, kojarzoną z czasami „racjonalnej” narracji politycznej. Nie bez znaczenia dla dzisiejszej erozji tego utrwalonego schematu był fakt, że elita z założenia mniejsza od całej populacji, w żadnym systemie politycznym nie stanowiła reprezentacji narodu (Blondel, Müller-Rommel 2010: 420). Warto byłoby odpowiedzieć na pytanie o skalę opresyjności samego języka. W polskiej publicystyce można napotkać komentarze, explicite wskazujące na to, kto staje się niezamierzoną ofiarą tego stylu retorycznego: „elity upierają się, że mają prawo mówić, co zechcą. Nie pojmują, iż tak bardzo zrosły się w społecznej świadomości z opozycyjnymi partiami, że ich lekceważenie wyborców idzie całkiem mechanicznie na konto polityków, którym życzą zwycięstwa” (Zaremba 2019a). Mamy zatem do czynienia z hegemonicznym językiem, a jego celem wcale nie musi być owa opresja retoryczna, choć będzie skutkiem używanej autorytatywnej formy. Narracja wykluczająca stanowiła przecież przeszkodę dla rozwoju opisów konkurencyjnych, mających status ludowych. Zdajemy sobie sprawę z deskryptywnych cech pojęcia *populizm*, tym niemniej dla porządku należałoby wskazać na jego cechy retoryczne, a konkretnie stygmatyzujące, stanowiące remedium na głosy niezadowolenia tych, którzy uważają się za wykluczonych. O ile populistami nie nazywamy mas ludowych reprezentowanych w postulatycznym języku polityki, o tyle sam populizm jako format komunikacji politycznej wypracowany został w relacji do wewnątrz tych grup, skupionych poza, uznawanym za racjonalny, osądem politycznym. Kategoria racjonalności stanowi do dziś narzędzie do zwalczania populizmu. Jest to jednak raczej figura retoryczna niż naukowy ogląd rzeczywistości. W hegemonicznym porządku populizm jawi się jako postawa antyintelektualna, pusta znaczeniowo. Pamiętajmy jednak o intuicyjnym używaniu tego określenia. Nie ma już dziś mowy o jednym populizmie, kiedy istnieje coś ponad to, co odrzucali starożytni Grecy. Mamy etnocentryzm, adornowską osobowość autorytarną i niedemokratyczną, mamy populizm antymodernizacyjny i stygmatyzujący grupy społeczne, będące zapleczem politycznym partii w rodzaju Ruchu Pięciu Gwiazd, Syrizey czy PiS (Lorenzi, Berrebi 2019: 161–162). Ernesto Laclau zauważa, że populizm to sposób konstruowania tego, co polityczne (Laclau 2009: 5), zatem można poszerzyć kategorię racjonalności politycznej o jego obecność w ogólnie pojętej retoryce (Laclau 2009: 17). W ślad za argentyńskim teoretykiem polityki przyglądamy się roli kontekstu kulturowego, a nie ideologicznemu uchwyceniu zjawiska populizmu.

Liberalizm

Koncepcja liberalizmu politycznego zakładała, że mamy do czynienia z trwałym konsensusem w obszarze konkurencyjnych doktryn religijnych, moralnych czy

filozoficznych, opartym na rozumnym ich ujęciu („rozumny pluralizm”), a to znajdować miało swoje miejsce w otwartych debatach, które były funkcją publicznego rozumu (Rawls 1998: 88). W swoim twierdzeniu Rawls stawiał jednak obligatoryjną równość stron. Tymczasem populizm czerpie energię właśnie z redefinicji owej równości, dostrzegając istotne jej deficyty. Co więcej przeciwstawia temu wyobrażony libertarianizm, uogólniająco nazywając to liberalizmem. Akceptowany w doktrynie politycznej państw zachodnich komunitarystyczny liberalizm z silnym odniesieniem do egalitaryzmu rozumianego na wzór Rawlsa, stanowiłby ewentualnie trudne pole do odrzucenia, ponieważ nie tylko opiera się na dążeniach jednostek i ich wyborach, ale łączy się ze wspólnotą, w której owa jednostka funkcjonuje. Purytański model liberalizmu politycznego byłby w zasadzie niemożliwy do zbiorowego zaakceptowania, stąd pojawiają się formy hybrydalne. Testem efektywności doktryny politycznej staje się jej transponowanie na korzyść społeczeństw (por. Radkiewicz 2019). Jeżeli dominujący język polityczny, będący pochodną porozumienia elit, powodował kontrast między hasłami jakie głosił a ich realizacją, to można uznać rozwój nierówności szans jako test falsyfikacyjny użyteczności samej doktryny. Odmienne rzecz miała się w języku sztuki, bowiem tu od zawsze podkreślano nierówność pomiędzy twórcą a odbiorcą. Równość w dostępie była tylko deklaratywna², choć w czasach nam współczesnych niewątpliwie wyłom w tym uczynił rozwój Internetu. Trudno również mówić o egalitarnej percepcji. Artysta to coraz częściej nie tylko monopolista w obszarze tworzenia, ale również interpretacji i odbioru. Jednym z motywów takiego stanu rzeczy można by uznać alians sztuki i polityki. Towarzyszy temu przywoływana od dłuższego czasu konstatacja, że w ostatecznym rozrachunku polityka jest tylko kontynuacją kultury, prowadzoną nieco innymi środkami (Kuisz 2018: 58). Jest przecież polityka tejeż kultury wytworem, choć odbija się w niej także biologizm człowieka (Laska 2017: 9). Znajduje to swoje odniesienie w preferowanej estetyce, bardzo często postrzeganej w relacji do politycznej polaryzacji. To co wzniosłe, inteligenckie i wysokie (liberalne) przeciwstawia się temu, co ludowe, religijne, dosłowne, często popularne czy biesiadne (antyliberalne). Polityka oraz sztuka dbające o masowe gusta zostały odrzucone, uznane uprzednio za poza-racjonalne. Przyglądając się tej polaryzacji warto jednak uściślić, że argument odrzucający „sztukę wysoką” z racji jej politycznych niepoprawności, dostarczającej poczucia wyższości elity nad resztą, pojawił się z wewnątrz, bowiem postulat „śmierci sztuki” ogłoszony został przez samą sztukę (Poprzącka 2019:196).

Populizm

Populizm to uproszczenie świata, choć reprezentujące prawdziwe lęki, osadzone wewnątrz demokratycznej organizacji politycznej, nierozzerwalnie z nią związanej

² Chętnie podnoszony przez środowiska progresywne argument o bezpłatnej sztuce dostępnej w przestrzeni miejskiej jest z gruntu fałszywy, bowiem tworzenie i prezentowanie wiąże się nieuchronnie z generowaniem kosztów, a te zawsze ktoś ponosi. Nawet tradycyjni muzycy uliczni uzależniają swój występ od wpływów do kapelusza, a performerzy odmawiają zdjęć przechodniom bez uiszczenia stosownej opłaty. Podobnie rzecz ma się z festiwalami teatrów ulicznych, które odbywają się poprzez odpowiednie finansowanie, nawet jeśli pokażą się formalnie bezpłatne.

(Lorenzi, Berrebi 2019: 162). Nie jest to więc anormalny czynnik polityczny, a filozofowie polityczni w osobach Laclau czy Pierre'a Rosanvallon wskazują raczej na potrzebę jego poważnego traktowania niż potępienia. Porządek kulturowy nie musi jednak polegać na radach myślicieli. Można to zrozumieć choćby z takiego powodu, że prowokacja czy satyra zaczynają się w punkcie odrzucenia alternatywnego osądu rzeczywistości. O ile życie polityczne wypracowało instytucję ombudsmana (Rosanvallon 2011: 55), trudno takiego odpowiednika szukać w obszarze kultury. Stąd prawdopodobne zarzuty wobec uznawanych za populistyczne ataków na środowiska twórców, opartych na oskarżeniach o obrazę uczuć osobistych, a przede wszystkim religijnych. Poza tym zmiany w polu relacji społecznych, niezależnie od owych populistycznych redukcji, dopuszczające dużą część społeczeństwa do debaty, spowodowały narastanie fali roszczeń wobec cech utylitarnych kultury. Fakt ten spotkał się z oporem środowisk, które tradycyjnie cieszyły się wielką swobodą ekspresji. Czy wobec demokratyzacji środków dostępu do kultury, a więc rozwoju sytuacji jaka doprowadziła do spadku jej wartości komercyjnej, sami artyści musieli zdecydować się na dywersyfikację swoich usług twórczych? Krzysztof Zanussi podczas Festiwalu Filmów Fabularnych w Gdyni A.D. 2019 mówił o tyranii komercyjnego populizmu (Zaremba 2019b). Czy wyjaśnianie problemu poprzez czynnik ekonomiczny nie jest strategią przesadnie monokausalną? Jaka wreszcie jest relacja pomiędzy populizmem a panowaniem nad kulturą? Monopol władztwa nad kulturą i rozrywką staje się coraz bardziej znaczący z racji niemal nieograniczonego wglądu w dziedzictwo ludzkości. Tym razem nie zależy już on jednak od mecenasów, lecz od zarządzających wynikami wyszukiwania treści kultury w Internecie. Dostępność nie tyle jest reglamentowana, co filtrowana, ale w praktyce może to oznaczać identyczne ograniczenia. Dedykowane algorytmy w założeniu korzystają z modułu sztucznej inteligencji, lecz w praktyce mogą prezentować treści szczególnie pożądane przez swoich administratorów. Jedni będą widzieć w tym chęć maksymalizacji zysku, inni realny wpływ na społeczne imaginarium.

Paralelność?

Oczywiście musi pojawić się wątpliwość, czy populizm artystów i sztuki przypomina uproszczony model świata fundowany przez politycznych ludofilów. Przyglądając się zjawiskom z perspektywy polskiej nie sposób takiego wniosku jednoznacznie postawić. Zwłaszcza kiedy przyjrzymy się sposobowi zarządzania kulturą i dziedzictwem narodowym z poziomu odpowiedzialnego ministerstwa. Demokracja w dużym stopniu spłaszczyła nie tylko polityczną, ale również kulturową organizację społeczeństwa. Konsekwencją jest masowość, co oznaczać może identyfikację powszechnych gustów. Nawet jeśli artyści nie chcą schlebiać niskim modom, to tradycyjnie ludyczna forma pomaga zdobyć przychyłność tych, o których atencję występują populiści. Wydaje się, że współcześnie jest to jedyna droga do przekonania do siebie zamożnego państwowego mecenasa. Oczywiście przypadek polski jest o tyle bardziej złożony, że po 2015 roku bardzo mocno eksponuje się kategorię dziedzictwa narodowego, którego funkcją jest prowadzona przez partię rządzącą polityka historyczna. Oznacza to, że poza odpowiednią dozą rozrywki, państwo

oczekuje legitymizacji wspomnianej polityki właśnie poprzez sztukę. Odpowiedzią na to zjawisko jest krytyczna ocena polityki kulturalnej ministra kultury i dziedzictwa narodowego Piotra Glińskiego przez środowisko artystyczne. Krystian Lupa przypomina, że: „kultura jest progresywnym twórczym działaniem, skierowanym w coś nowego, wyprzedzająca swój czas. (...) Polskie społeczeństwo nie łaknie jedynie kultury narodowej. Narodowy nurt nie ma nic nowego do powiedzenia. (...) Trudno nazwać resort kultury ministerstwem propagandy, to raczej ministerstwo narodowej chałtury albo narodowej szmiry” (Piotr Jagielski 2019). W innym wywiadzie Lupa stwierdził: „(...) Teatr przestał być miejscem, w którym wystawiałoby się klasycznie pojmowaną literaturę. To dzisiaj głównie płaszczyzna zdarzeń artystycznych i wypowiedzi, które służą stawianiu pytań ogniskujących się wokół definiowania kondycji kultury, człowieka, sprawy” (K. Lupa 2017: 113). Istnieje możliwość wskazania paralelności obrazu świata, odnoszonego właśnie do kondycji człowieka i społeczeństwa, z istotną różnicą wektora. Dla artystów pokroju Krystiana Lupy definiowanie problemu skłania do wyjścia od tego, co teraźniejsze w stronę zarysowania przyszłości, transgresji. Z kolei w działaniach rządu PiS dostrzec możemy chęć sanacji teraźniejszości, z silnym imperatywem oparcia kształtu przyszłości przez odwołanie do przeszłości, będącej wizją idylliczną, nośnikiem uniwersalnych dla narodu wartości. Rozumienie polskiej kultury poprzez kwantyfikator populizmu, w realiach monopartyjnej polityki kulturalnej, musi obejmować zjawiska powszechne nazywane komercjalizacją sztuki, ale równolegle jako funkcja aktywnej polityki historycznej, gloryfikującej kategorię tego, co narodowe. Słynąca z agresywnej retoryki publicystyka internetowa intensywnie i nieprzypadkowo używa nowego związku frazeologicznego „lud pisowski”. Mamy tu do czynienia z meta-utożsamieniem. Analiza dyskursu wokół zagadnień kultury i dziedzictwa pozwala wskazać kogo zaszerzegowano w krąg populistów i ich oddziaływanie. Warto jednak zastanowić się nad hipotezą odwołującą się do tego, co zaczęło być określane w zachodniej publicystyce jako miękki/dobry populizm, służący utrzymaniu się przy władzy europejskich liderów partii liberalnych (Mude 2018; Foley 2007). W przypadku artystów możemy mówić o panowaniu nad wyobraźnią i zachowaniu monopolu do decydowania o treści i warunkach finansowania kultury. Uświadamiając sobie skalę środków koniecznych do intensywnego rozwoju produkcji filmowych, nie będzie fałszywym twierdzić, że odpowiedzią na to mogą być tendencje monopolistyczne. Nie muszą mieć one charakteru autotelicznego, a jedynie wynikać z konsekwencji ograniczonych zasobów³. Pośrednio chodzi także o zachowania prawa do ekspresji ideowej, prezentowanej poprzez publicystyczne tezy artystów, głoszone wokół wydarzeń kulturalnych. Biorąc pod uwagę kategorię *soft populism* możemy badać równolegle dwa obszary aktywności ludzi sztuki. Pierwszy to proces twórczy, drugi to jego prezentacja i promocja. Nie sposób zakładać, że polscy artyści jak i zagranicą, byliby skłonni wzorem premiera Holandii Marka Rutte tryumfalnie głosić wyższość

³ Warto zaznaczyć, że według wyliczeń na rok 2019 dotacje państwowe na kulturę w Polsce osiągnęły poziom 1 proc. PKB, co musi robić wrażenie nawet na sceptykach. Pamiętać jednak musimy, że sama skala nie mówi o zaangażowaniu w konkretne projekty, a zatem trudno określić ich wartość artystyczną oraz skuteczność promocji narodowej kultury, co jest celem statutowym działań ministerstwa branżowego w RP.

dobrego populizmu nad złym populizmem. Zwłaszcza kiedy jego rdzeń reprezentuje to, czego wielu artystów nie może i nie chce nazwać kulturą.

Test

Postępująca demokratyzacja uczyniła oczekiwania ludu źródłem namysłu politycznego. Nie dlatego przecież, że mamy do czynienia z wyjątkowo wrażliwym pokoleniem klasy politycznej. Peter Sloterdijk nazywa to zjawisko w ramach walk kultur sporem pomiędzy „obrażaczami a pochlebcami”. „Są to zmagania prowadzone o przywilej szczególnie dokładnego reprezentowania rzeczywistych i prawdziwych interesów wielu – nawet jeśli nie wszystkich – ludzi” (Sloterdijk 2012: 46). Odpryskiem polityki tożsamości jest ośmielenie mas w celu artykułowania nie tylko potrzeb własnych, ale również sposobu i tempa ich realizacji. Rafał Matyja przypominał, że okres transformacji i początek lat 90. oznaczał czas względnego wykluczenia mas z polityki, zmieniony wejściem Samoobrony i LPR do Sejmu, antynomią „Polski solidarnej” i „Polski liberalnej” PiS oraz rokiem 2015 naznaczonym zmianą retoryki Jarosława Kaczyńskiego (Matyja 2018: 44–45). Społeczeństwo, które w swoim przeświadczeniu przestaje być wyłącznie biorcą treści politycznych, zaczyna decydować o formie, radykalizując oczekiwanie odrzucenia tego, co uderza w fundamenty postulowanej wspólnoty, a tę ostatnią definiują przecież polityczne obozy. Rezonuje to w stronę kultury. Nie tyle ograniczana jest wprost wolność narracji artystycznej, jednak jej użyteczność może być wtedy kwestionowana. Wiemy, że wrażliwość świata kultury zawiera się również w wyczuwaniu symptomów braku pluralizmu politycznego. Następuje więc testowanie władzy. Jedni próbują poszukiwać i obnażać przypadki naginania do swojej woli (Zaremba 2019b), inni zakładają, że ogólna atmosfera wokół kultury jest wystarczającym dowodem na niedopuszczalną cenzurę polityczną. Polityczne happeningi artystów wciągają lud w przedstawienie dziejące się poza sceną. W pierwszej chwili nie sposób rozpoznać czy celem jest zainteresowanie i uznanie czy może edukowanie społeczeństwa. Podmioty starające się o uznanie walczą o uwagę, nieustannie mnożąc się, choć nie mogą się wprost odnieść do ludu, bo ten jest „pseudopodmiotem”, a zatem odesłanie doń wprowadza element pogardy, choć pod znakiem pochlebstwa (Sloterdijk 2012: 47). Widzimy, że skuteczność oddziaływania zależy od uznania dla podnoszonych treści, lecz publiczność nie może być dla artystów tożsama z ludem jako takim. Precyzując z ludu syntetyzowana jest równolegle publiczność oraz wyborcy. Konsekwencją odrzucenia populizmu jest pogarda, toteż nie można określić podmiotowości ludu, a to z kolei sprawia, że nie jest on nośnikiem żadnych wartości. Kto utożsamia się z ludem, sam pozbawiany jest bezpośredniej podmiotowości politycznej. Właśnie takim performatywnym testem opresyjności były w ostatnich latach sprawy teatralnego festiwalu Malta i „Golgota Piknik”, spory w Starym Teatrze w Krakowie, konflikt personalny w Teatrze Polskim we Wrocławiu czy atmosfera wokół „Kłątwy” Oliviera Friljica. W swoich *Felietonach* Wojciech Tomczyk wprowadza rozgraniczenie pomiędzy teatrem politycznym a ewentualnie funkcjonującym teatrem prezentującym poglądy polityczne (Tomczyk 2019: 171–173). Można by owo rozgraniczenie uszczegółowić. Teatr formalnie polityczny był w czasach *ancien regime* funkcją

istniejącej nierównowagi w debacie publicznej. Była to przewaga instytucjonalna. Współcześnie możemy mówić wszakże wyłącznie o wyższości aksjologicznej. Teatr kreuje debatę, a tej końcowym elementem może być odniesienie się do tego, co polityczne. Ważne jest to, iż energia polityczności wychodzi od odbiorcy (mas) w stronę teatru, choć wspomniane wyżej wydarzenia musiały być w świadomości twórców rozpoznane jako co najmniej potencjalnie polityczne. Warto odnotować, że obrona tradycyjnych wartości narodowych dla jednych, była jednoczesnym zamachem na wolność wypowiedzi drugih. Mamy tu zderzenie rudymenarnych wolności, a argumentacja na ich obronę pochodzi z tego samego wokabularza. W tle istnieje polityczność, nawet jeśli musi być nazywana jedynie przez podmioty zewnętrzne. Tłumaczy to psychologia społeczna. Identyfikuje ona od dawna nasze samolubne zachowania, gdzie postawy moralne, polityczne czy religijne służą zaspokojeniu własnych korzyści, tym niemniej łączenie się w grupy może opierać się na identycznym interesie, a tym będzie rywalizacja z inną grupą (Haidt 2014: 253). Panowanie nad kulturą będzie oparte o osobiście wyrażane motywacje. Postawmy następującą tezę: artyści w obszar estetyki wpisywali uogólniony obraz świata, choć postulatyczny, to jednak w dominującej ilości przypadków głoszący uniwersalne wartości. Z tego można wyprowadzić wniosek, iż równorzędnie chodzi o monopol w obszarze kultury, jak i panowanie nad nią samą. Określenie przekazu uniwersalnym pozwalało domagać się prawa do decydowania o kształcie społecznych wyobrażeń. Przeniesienie zarządzania nad imaginariem w obszar relacji społecznych i politycznych było więc tego naturalną i nieuniknioną konsekwencją. Zjawisko instrumentalizowania kultury staje się odpryskiem debaty wokół celu, jakim jest wybór wartości reprezentatywnych dla całej organizacji politycznej. Strony sporu świadomie nie dopuszczają do debaty, ponieważ nie są zainteresowane wypracowaniem wspólnego stanowiska. Jednocześnie w mediach pojawiają się zarzuty, że odpowiednio władza oraz artyści nie są zainteresowani dyskusją nad kondycją samej kultury. Ten, kto zaprasza do debaty na własnych warunkach, zyskuje przewagę negocjacyjną, w związku z czym strategią oponenta jest niedopuszczenie do niej. Sięgając do teorii racjonalnego wyboru, spór o kulturę jest przykładem dwuelementowej gry o sumie niezerowej, obliczonej na częściowy konflikt. Zrozumieć można to przyglądając się podziałowi zasobów. Nominalnie bowiem władza ma środki finansowe, a artyści mają niemal nieograniczoną podaż kultury/ludzi kultury. Publiczność w takiej relacji należy jednocześnie do obu podzbiorów. Z perspektywy graczy krzyżowe przechwycenie wzajemnych zasobów wydaje się kluczowe.

Kolaż

Polityka kulturalna po 2015 roku prowadzona jest dwutorowo. Tym niemniej trudno jest w niej wyraźnie zdiagnozować, gdzie przebiega granica pomiędzy *politics* a *policy*. Silne motywacje interwencyjne i etatystyczne reprezentowane przez PiS pozwalają twierdzić, że pojęcie rządzenia i zarządzania kulturą, ugrupowanie to traktuje całkowicie synonimicznie. Posłużmy się przykładem teatru. W latach 2005–2007 intensywnie budowano pojęcie polityki historycznej, a służyła temu między innymi tworzona od 2006 roku Scena Faktu Teatru Telewizji,

gdzie przygotowywano spektakle dotyczące najnowszej historii Polski. Przyjęta konwencja opierała się na teatrze faktu, z wyraźnym zarysowaniem w scenariuszu odwołań do oficjalnych dokumentów, procesów sądowych. Trudno przecenić wagę edukacji historycznej, przywoływania biografii zapomnianych bohaterów. Pod względem artystycznym mieliśmy jednak obraz przypominający paradokument, oparty na silnym realizmie faktów i ludzi. Dominowało dosłowne zobrazowanie postaci, a z perspektywy władzy ideałem były prezentacje ocierające się o nurt hagiograficzny, gdzie nie było miejsca na nieuzasadnione wątpliwości. Manichejski obraz świata rysowany przez polityków znajdował swoje odbicie w treści przedstawień. Ich tematyka nie służyła paraleli do czasów obecnych, lecz miała zdefiniować ciągłość Rzeczypospolitej, brutalnie przerywanej przez okres wojny i okupacji oraz Polski Ludowej. Dopiero ta asocjacja cech wykorzystywana była na potrzeby narracji władzy. Z kolei Teatr TV po roku 2015 zaczął prezentować repertuar bardziej złożony w formie, choć treściowo dość mocno inkluzyjny. Czasy II RP będące wielokrotnie punktem odniesienia dla myśli Jarosława Kaczyńskiego doczekały się również oceny krytycznej (Zaremba 2019c), choć niewykluczone, że była to krytyka koncesjonowana (kierunkowana)⁴. Inaugurujące sezon 2019/20 przedstawienie Teatru TV „Imperium” autorstwa Wojciecha Tomczyka w reżyserii Roberta Talarczyka, to przywołanie przedwojennego modelu rozwoju wielkiej Polski w wizji dwóch głównych bohaterów, tej materialnej Eugeniusza Kwiatkowskiego i tej kulturowo-duchowej Melchiora Wańkowicza (Piwowar 2019). W politycznej retoryce stosunkowo łatwo wskazać jest na ową paralelność, nawet jeśli odniesienia do hasła „dobrej zmiany” formułowane są *implicite*. Obu wyobrażeniom przyświecało motto odbudowy. Teatr TV po roku 2015 otrzymał mecenasa w postaci pieniędzy spółki Skarbu Państwa, jednak trudno doszukać się euforycznych recenzji, choć zaangażowano doświadczonych rodzimych aktorów, popularnych i odnoszących sukcesy zawodowe. Znany krytyk literacki i pisarz Andrzej Horubała opisał jedno z przedstawień na kanwie Gombrowicza: „(...) reżyser Gliński [Robert – przyp. Ł.M.] sprzedaje nam banały na poziomie licealnym. I to jest, jak rozumiem, szczyt inteligencji i wyrafinowania” (Horubała 2018). Zarzuty publicystów piszących o kulturze, których głos był wielokrotnie słuchany przez obóz polityczny PiS, atakowały nudną formę, nazywaną recytatorską czy wewnętrznym rozdarciem między filmem a teatrem (Horubała 2018). Dla odmiany pochwały dotyczyły podjęcia tematów rocznicowych, nieoczywistych wyborów repertuaru, które miały przeczyć tezie, że PiS nie rozumie współczesnej kultury (Zaremba 2019c). Analizując ilościowo recenzje można postawić tezę, że brak otwartej krytyki nie musi być odczytywany jako pochwała. Co więcej założenie, że teatr w publicznej telewizji ma największą widownię determinuje uniwersalność i względną łatwość odbioru sztuki. Zwłaszcza w sytuacji pojawiających się zarzutów wobec jakości programowej Telewizji Polskiej, istotne

⁴ Przykładowo sztuka „Dołęga-Mostowicz. Kiedy zamykam oczy”, reż. Marek Bukowski, 2019, to krytyczny obraz relacji społecznych i politycznych II RP, wraz z ilustracją zachowania się elit we wrześniu 1939 roku, tylko że to obraz oczywisty, odwołujący się do zjawisk powszechnie znanych z podręczników historii czy beletrystyki. Krytyka ta nie dotyczy idei narodu i jego jednoznacznie pozytywnych cech oficjalnie podnoszonych przez partię władzy po 2015 roku.

było to, aby zadekretować elementy kultury wysokiej. Jeśli jednak nie przyjmujemy, że o jakości kultury świadczą dane telemetryczne, a także noty księgowe, a ostatecznym recenzentem jest podmiot zarządzający kanałami przekazu, to musi pojawiać się zarzut o zbyt dosłowne wypełnianie roli mecenasu kultury przez państwo. Na końcu miernikiem będzie skala uznania opisywanego zjawiska za związane z ideą ludu i dla ludu. Ponadto argumenty wskazujące na użyteczność kultury, a przy okazji uzasadnionego wydawania publicznych środków, także umiejscowić można w zbiorze działań populistycznych.

Tradycyjny teatr również nie był przygotowany na daleko idące przemiany w domenie polityki kulturalnej. Dążenie do zmian personalnych przyniosło destrukcyjne konflikty, a spory pokazały, że politycy, nowo zarządzający kulturą, nie byli przygotowani na wewnętrzny bunt środowiska, także kadrowo. Sceny samorządowe oraz podległe czy współfinansowane przez ministerstwo kultury, zaczęły oferować repertuar nawiązujący do klasyki polskiej literatury, adaptacje kinowych sukcesów komercyjnych czy spektakle z cyklu *commedia dell'arte* oraz inspiracje dramatem klasycznym⁵. W analizie z okazji 250-lecia teatru publicznego w Polsce przygotowanej przez Klub Jagielloński mogliśmy przeczytać: „Lokalna „polityka kulturalna” (jeżeli w ogóle taka istnieje) udowadnia, że władze skupiają się na prowadzeniu teatrów rozrywkowych – takich, które mają przyciągać okolicznych mieszkańców i w ten sposób dopłacać do utrzymania teatrów (choć tak *de facto* środki ze sprzedaży biletów są jedynie kroplą w morzu potrzeb finansowych instytucji)” (Brzyska 2016). Widzimy więc, że niezależnie od ideologicznej misji polityki kulturalnej państwa, mieliśmy równoległe faktor w postaci opłacalności prowadzenia scen teatralnych, podległych samorządom terytorialnym. Jeśli poszukiwać odpowiedzialności za kondycję polskiego teatru, to należałoby zbadać udział wszystkich podmiotów, zarówno zarządzających, jak również realizujących przedstawienia.

Kino z racji swojej specyfiki producenckiej jest jednak bardziej odporne na polityczne sterowanie od zewnątrz, z kolei dość łatwo może czynić polityczne aluzje od wewnątrz. Kontinuum kina polskiego po 2015 roku rozciąga się od filmów takich jak *Smoleńsk* czy *Historia Roja*, poprzez obrazy docenione i nagradzane w świecie *Ida*, *Zimna Wojna*, po odebrane jako krytyczne wobec konstytutywnych cech polskości *Twarz* i *Kler*. Osobną kategorię stanowiły filmy, które ponad politycznymi podziałami prezentować miały historyczne losy i skomplikowane życie społeczne Polaków – *Wołyń* czy *Kamerdyner*. W tle, już od 2015 roku toczy się dyskusja o zamówieniu hollywoodzkiej superprodukcji dotyczącej polskiej historii, w oczekiwaniu na którą w 2019 roku premierę miały filmy obrazujące polityczne wzorce obozu władzy: *Piłsudski* oraz *Legiony*.

Czy biorąc powyższe pod uwagę obserwujemy symptomy upadku polskiej kultury? Kultura traci swój tradycyjny symboliczny charakter, ponieważ ludzie nie potrzebują więcej sztuki i artystów, bowiem nie mają na nie czasu. Zanurzenie w codziennej konsumpcji zmieniło krajobraz społeczny, a przestrzeń życia w coraz bardziej znikomym zakresie jest obszarem kultury, zastępowana przez miejsca

⁵ Szczegółowy repertuar przykładowych scen na stronach: <https://bilety.dramatyczny.pl/MSI/mvc/pl/>; <https://teatrnorwida.pl/repertuar/>; https://stary.pl/pl/repertuar_kalendarz/kalendarz/. Dostęp 3 października 2019.

przygotowane do świadczenia usług (Lilla 2018: 102). Sztuka pełni rolę wypełnienia konturów, a więc nadana jest jej funkcja użytkowa. Wobec tego artyści i sztuka stają się populistyczne, ponieważ służą zaspokojeniu najniższych ludzkich popędów. Politycy celowo podgrzewają te uczucia. W rezultacie kultura jest silnie uzależniona od pojęcia ludu. Staje się sztuką dla ludu. Nie edukuje, lecz prezentuje i wytwarza podstawowe emocje. Pojawia się pytanie: czy sztuka zaangażowana politycznie, kiedy rywalizuje z komercyjnym kiczem nie dostrzega, że sama staje się tandetna. Przykładowo populistyczny teatr pełni rolę propagandy, usprawiedliwiając niski poziom artystyczny produktem narodowym. W opozycji do tego tworzony jest teatr dosłownie obrazujący wartości europejskie, prawa człowieka i nieograniczoną wolność. Poprzez ten uniwersalny przekaz artyści przyznają sobie prawo do wymuszania akceptowanych postaw politycznych. Oznacza to w praktyce oczekiwanie naśladownictwa. Tym niemniej istnieją dzieła i twórcy, którzy pomimo silnego zaangażowania w bieżący spór polityczny, realizują tematy społecznie potrzebne o dużej wrażliwości estetycznej. Filmowcy potrafią robić kino uniwersalne, określane mianem mądrego, gdzie osobiste przekonania nie muszą koniecznie zmieścić się w kadrze prezentowanego obrazu (Zaremba 2019b).

Sztuka populistyczna ma dawać szansę utożsamienia się z podstawowymi dla organizacji politycznej ludu wartościami, odchodzić od krytyki cech narodowych. Pośrednio staje się elementem tożsamości, pod postacią polityczności, jako elementu wskazującego na rodzące się antagonizmy. Jeśli pojawia się opowieść krytyczna, to często służy ona opisowi politycznych wrażliwości i cech, które ściśle kooperują z władzą. Podczas, gdy dla wielu ma pokazywać właściwości tworzące wspólnotę. Instytucje kultury są finansowane ze środków publicznych, a pieniądze te promują najważniejsze dla wizerunku państwa i władzy idee. Wartość sztuki obniża się również bez winy samych artystów. Przestaje być ona dziś tylko rozrywką, ponieważ istotne jest polityczne zaangażowanie. Owo umasowienia sztuki, choć wypływające z przeciwstawnych motywacji, opartych na komercjalizacji oraz politycznej użyteczności, przynosi ostatecznie identyczne rezultaty dla niej samej.

Bibliografia

- Arendt Hannah. 2000. *Kondycja ludzka*. Warszawa: Aletheia.
- Brzyska Alicja. 2016. *Trzy główne problemy polskiego teatru publicznego*. Klubjagiellonski.pl. <https://klubjagiellonski.pl/2016/01/10/trzy-glowne-problemy-polskiego-teatru-publicznego/>. Dostęp 3 października 2019.
- Blondel Jean, Müller-Rommel Ferdinand 2010. *Elity polityczne*. W *Zachowania polityczne* 2, Dalton Russel J., Klingemann Hans-Dieter (red.), 415–434. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Foley Michael. 2007. *American Credo: The Place of Ideas in US Politics*. New York: Oxford University Press.
- Haidt Jonathan. 2014. *Prawy umysł. Dlaczego dobrych ludzi dzieli religia i polityka?* Sopot: Smak Słowa.
- Horubała Andrzej. 2018. *Nienawidzę Teatru Telewizji*. „Do Rzeczy” nr 5.

- Jagielski Piotr. 2019. *Wszystkie wojny ministra Glińskiego*. onet.pl, https://kultura.onet.pl/wiadomosci/wszystkie-wojny-ministra-glinskiego/h7032cp?utm_source=kultura.onet.pl_viasg_kultura_viasg&utm_medium=referral&utm_campaign=leo_automatic&srcc=ucs&utm_v=2. Dostęp 27 września 2019.
- Kuisz Jarosław. 2018. *Koniec pokoleń podległości. Młodzi Polacy, liberalizm i przyszłość państwa*, Warszawa: Biblioteka Kultury Liberalnej.
- Laclau Ernesto. 2009. *Rozum populistyczny*. Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej.
- Laska Artur. 2017. *Teoria polityki. Próba ujęcia integralnego*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.
- Lilla Mark. 2018. *Koniec liberalizmu, jaki znamy. Requiem dla polityki tożsamości*. Warszawa: Biblioteka Kultury Liberalnej.
- Lorenzi Jean-Hervé, Berrebi Mickaël. 2019. *Przyszłość naszej wolności. Czy należy remontować google'a... i kilku innych?*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Lupa Krystian. 2017, *Zmiana wektora W Koniec świata wartości*, Lupa Krystian, Maciejewski Łukasz. Łódź: Wydawnictwo Biblioteki PWSFTiTV.
- Matyja Rafał. 2018. *Wyjście awaryjne. O zmianie wyobraźni politycznej*. Kraków: Karakter.
- Młyńczyk Łukasz. 2015. *Między kreatywnością a próżnowaniem. Polityczność dwóch typów idealnych*. Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa.
- Mude Cas. 2018. *Why 'good populism' is the wrong strategy to fight 'bad populism'*. TheGuardian.com. <https://www.theguardian.com/world/commentisfree/2019/jan/03/good-populism-wrong-strategy-fight-bad-populism>. Dostęp 27 września 2019.
- Piowar Małgorzata. 2019. „Imperium”: polityk prosi o pomoc pisarza. Rzeczpospolita.pl. <https://www.rp.pl/Teatr/309299988-Imperium-polityk-prosi-o-pomoc-pisarza.html>. Dostęp 29 września 2019.
- Poprzeczka Maria. 2019. *Impas. Opór, utrata niemoc, sztuka*. Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki.
- Radkiewicz Piotr. 2019, „O dzisiejszej sile PiS-u decydują „normalsi”. To kiepska wiadomość dla opozycji” [wywiad Łukasza Rogojsza], Gazeta.pl. <http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/7,114884,25210847,o-dzisiejszej-sile-pis-u-decyduja-tzw-normalsi-to-kiepska.html#s=BoxOpMT>. Dostęp 20 września 2019.
- Rawls John. 1998. *Liberalizm polityczny*. Warszawa: PWN.
- Rosanvallon Pierre. 2011. *Kontrdemokracja. Polityka w dobie nieufności*. Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej.
- Sloterdijk Peter. 2012. *Pogarda mas*. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Tomczyk Wojciech. 2019. *Felietony*. Warszawa: Teologia Polityczna – Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Zaremba Piotr. 2019a. *Rzecznicy prostego człowieka*. „Plus Minus-Rzeczpospolita” 15–16 czerwca.
- Zaremba Piotr. 2019b. *Kino niepotrzebnej grozy*. „Plus Minus-Rzeczpospolita” 28–29 września.
- Zaremba Piotr. 2019c. *Przemilczane perły*. „Plus Minus-Rzeczpospolita” 18–19 maja.
- Zielonka Jan. 2018. *Kontrrewolucja. Liberalna Europa w odwrocie*. Warszawa: PWN.

Populism of Art and Artists. The Case of Poland after 2015**Abstract**

The traditionally ideological divisions allowed the old political entities (parties, social movements) to represent the right and left wing dichotomy. The simultaneous increase in the role of political liberalism has led to the replacement of the axes of economic, commercial, cultural and identity divisions with the concepts of normality and rationality (Zielonka 2018). Liberalism, in spite of the lack of literal and dominating party representation, has become the obligatory political code defining reality in terms of good and evil, leaving no option to choose an alternative beyond the position considered universal and desirable. Simultaneously, the monopoly of the legitimacy and moral superiority of the liberal political program was developed. Criticism from the opponents of that monopoly started to be known as populism. Artists mostly identified with the mainstream liberal views, as they offered them the opportunity to illustrate and educate the public. They also corresponded with their artistic sensitivity, openness to tolerance, the rule of law and democracy, as well as the independence and freedom of individuals. Since 2015 elections, the artistic milieus representing axiology similar or identical to Law and Justice / LaJ (Pol.: Prawo i Sprawiedliwość / PiS) have become strongly active. The party began to use the language representing the sensitivity of the people in contrast to the elites. Such populism was quickly treated as a position offering too quick solutions. The basic assumption shall be an attempt to verify the claim of the populism of art and artists standing against the authorities and supporting the LaJ power. The aim of the presentation shall be to overview the theoretical assumptions of this phenomenon in relation to art and its representatives, and to illustrate it with specific Polish examples from 2015 onwards.

Keywords: populism, cultural policy, art, artist, the political, liberalism