

Komuna Paryska

Spektakl wymyślony i zrealizowany
przez zespół w składzie:

Magdalena Celmer,
Hanna Gruszczyńska,
Mirośław Guzowski,
Agnieszka Jakimiak,
Krzysztof Kaliski,
Cezary Kołodziej,
Robert Łosicki,
Daniel Malone,
Alicja Mozga,
Maciej Pesta,
Sonia Roszczuk,
Paweł Sakowicz,
Jan Sobolewski,
Weronika Szczawińska,
Łukasz Maciej Szymborski,
Małgorzata Trofimiuk,
Jakub Ulewicz,
Piotr Wawer Jr,
Małgorzata Witkowska,
Konrad Wosik



Barykada Komuny Paryskiej z kwietnia 1871 roku. Róg Place de l'Hôtel-de-Ville oraz Rue de Rivoli, Paryż 1871, fot. Pierre-Ambroise Richebourg

Wielki comeback Komuny Paryskiej?

**fragment wywiadu z Komuną Paryską
przeprowadzony dla portalu „The Quietus”
4 stycznia 2017 roku**

Spotkaliście się w studiu nagrań?

MAGDA CELMER: Pieniądze. Tęsknota. Impas twórczy.
Małgorzata Trofimiuk: Powodów było wiele, ale dla wszystkich z nas to spotkanie oznacza powrót do energii i pracy, której nie doświadczyliśmy nigdzie indziej.

Czy wasz zespół właściwie kiedykolwiek się rozpadł?

MACIEJ PESTA: Mówimy raczej o próbnym rozstaniu, nie było rozwodu – zresztą akurat żadne z nas nie wierzy w instytucję małżeństwa. Rozeszliśmy się na chwilę, spotykaliśmy się z innymi osobami i każde z nas uświadomiło sobie, że lepiej do siebie wrócić.

MIREK GUZOWSKI: Trudno wymazać z pamięci taką historię. Część z nas poznała się na barykadzie, część trafiła na siebie przy zakładaniu związku zawodowego – zawsze łączyło nas doświadczenie formacyjne nie tylko dla naszej muzyki, ale również dla naszych społecznych tożsamości, ról, które przyjmowaliśmy, doświadczenie wspólnego dojrzewania do pewnych idei.

Znaleźliście się w całkowicie innym świecie. Czy wasze piosenki odnoszą się do jednego miejsca i określonego czasu?

Czy może czujecie, że z biegiem lat straciły na aktualności?
SONIA ROSZCZUK: Nie tęsknimy za przeszłością. Oczywiście, kiedy zaczynaliśmy nie było ani smartfonów, ani internetu, czy choćby jednej setnej syntezatorów obecnych dzisiaj. Ale muzycy z równym uporem szukali własnego charakteru pisma, technologii, która pozwoli na wprowadzenie innowacji, nowych dźwięków i awangardowych brzmień.

KUBA ULEWICZ: Co więcej, społeczeństwa borykały się z podobnymi problemami co dzisiaj – pamiętajmy, że zaczynaliśmy w momencie, kiedy kapitalizm dawał się już we znaki, a rozwarstwienie społeczne było ogromne. Nie twierdzimy, że historia się powtarza, ale łatwo było nam znaleźć kolejne nawiązania.

Lata Waszej działalności trwale zapisały się w historii muzyki, ale w równym stopniu były istotne w historii artystycznych interwencji i aktywizmu. Można powiedzieć, że w pewien sposób wyznaczyliście bieg twórczych rewolucji. Nie mam tu na myśli przełomów estetycznych – chociaż oczywiście wiele z nich zostało zapoczątkowanych właśnie dzięki Waszej bezkompromisowości – ale chciałabym porozmawiać o tych akcjach, które zmieniły nasze postrzeganie oddziaływania sztuki na politykę i społeczeństwo. Czy wśród dziesiątek Waszych działań znajdujecie takie, które są dla Was szczególnie ważne, przełomowe, z którymi jesteście najbardziej związani?

MAŁGORZATA WITKOWSKA: Trudno dokonać takiego wyboru. Z jednej strony, nasze działania często miały bardzo spontaniczny charakter, nie wynikały z żadnego precyzyjnego planu, a ich efekt był dla nas dużym zaskoczeniem – tak dużym, że przyćmiło ono szczegóły samej akcji. Z drugiej strony, nie zawsze wszyscy brali udział w każdym performensie społecznym. Wyznajmy zasadę, że kolektywność nie oznacza podporządkowania pomysłowi popieranemu przez większość grupy. W poszczególnych akcjach udział bierze ta osoba, która ma na to ochotę, pod komunikatem podpisują się ci, którzy się z nim zgadzają.

KONRAD WOSIK: Wciąż jednak można wymienić kilka wydarzeń, które zdeterminowały profil i charakter naszego zespołu. Na pewno jednym z ważniejszych epizodów jest nasza akcja fałszowania pieniędzy, przeprowadzana między 1995 a 2007 rokiem. W tym okresie produkowaliśmy fałszywe banknoty i puszczałyśmy je w obieg. Do dzisiaj można znaleźć nasze banknoty

z podmienionymi postaciami – zamiast Chrobrego, wstawialiśmy Elisabeth Dmitrieff, zamiast Mieszka, widać było Nathalie Le Mel. Na warsztat braliśmy pieniądze z różnych europejskich krajów – okazało się, że na większości dominują mężczyźni, więc zaczęliśmy wprowadzać postaci kobiet. Później odwoływaliśmy się do kolonialnego dziedzictwa niektórych państw, na przykład dorysowaliśmy królowi Albertowi, widniejącemu na belgijskim banknocie, rumieńce wstydu.

Ledwo uniknęliście za to kary więzienia. Sprawa zapisała się też w historii procesów: po raz pierwszy wolność sztuki wygrała w tak spektakularny sposób z prawodawstwem.

PIOTR WAWER JR.: Nie pierwszy i nie ostatni raz. Zajmowałem się przez chwilę chirurgią plastyczną i medycyną estetyczną. Jednak w mojej ofercie nie było typowych zabiegów. Proponowałem ludziom z wyższych klas operacje, które upodobniłyby ich do robotników i robotnic. Robiłem ludziom sztuczne nagniotki, zrogowacenia, pęcherze. Niestety, pomysł nie cieszył się zainteresowaniem wśród typowej klienteli, ale nieoczekiwanie znalazłem inną grupę docelową. Do mojego gabinetu przychodzili robotnicy, którym komisja nie przyznała renty za wypadki przy pracy. Optycznie powiększałem ich kontuzje i doprowadzałem do tego, że bez dodatkowego uszczerbku na zdrowiu klasyfikowali się do otrzymania pieniędzy.

To wiąże się z jednym z najważniejszych nurtów w waszej twórczości, wielokrotnie wspomnianym w waszych biografacjach, czyli z defloracją idei. Wystarczy wspomnieć nieco perwersyjną, a całkowicie wywrotową akcję, którą przeprowadziliście w Polsce na początku zmiany ustrojowej.

K.W.: Tak, w tym czasie część z nas zatrudniła się na poczcie. Wizja rozklejania i ponownego zaklejania kopert bardzo działała na naszą wyobraźnię. Szybko doszliśmy do wniosku, że powinniśmy pójść o krok dalej: przejmowaliśmy korespondencję adresowaną do polityków i podmienialiśmy listy.

M.C.: Początkowo zależało nam na figlu, zabawie, małych przekrętach, ale z czasem rozwinęliśmy skrzydła. Leszek Balcerowicz regularnie dostawał od nas pisma Kropotkina, zresztą pisma anarchistów trafiły chyba do całej ekipy rządzącej.

Czy myślicie o trasie koncertowej? Wasze koncerty przyciągają tłumy.

JANEK SOBOLEWSKI: Tłum. Jeden tłum, ponieważ gramy jeden koncert. Nie dostaliśmy więcej zaproszeń, chociaż trochę na nie liczyliśmy. Być może nasza anarchistyczna fama trochę nam zaszkodziła, ale nie zmienimy się na potrzeby dużej sceny. Z chęcią natomiast zmienimy każdą dużą scenę na nasze potrzeby.



Barykada podczas Paryskiej Komuny, Paryż 1871.

COURBET

Wszedłem na plac
Chcemy równych płac
Chcemy równych szkół
Chcemy równych ról

Panie Gustawie Courbet
Niech pan zostanie przy płótnie
Panie Gustawie Courbet
Pan lepiej idzie do piekła

Wszedłem na sklep
Chcemy lepszy chleb
Żeby nie był narodowy
Żeby był dla wszystkich zdrowy

Panie Gustawie Courbet
Pan jesteś zwykły obszczymur
Panie Gustawie Courbet
Szkodnik, darmożjad, kanalia

Stanąłem na barykadzie
Chcę, żeby w każdym zakładzie
był związek zawodowy
inaczej się stąd nie ruszę

Chcesz międzynarodówki, to masz
nadstaw twarz, dostaniesz w twarz
la crapule! la canaille! hideux!
bombarders, barbarians and bastards!

Pamiętam dobrze nasze spotkania w Chelsea
padał deszcz, a ty powtarzałeś
nazywam się Karol Darwin
i nikt mnie nie rozumie

o, wszyscy pragną tak bardzo
tych egzotycznych historii
o mięsożernych kwiatach

o, tymczasem tak chciałbym ci opowiedzieć
o współpracujących porostach

pamiętam dobrze nasze spotkania w Chelsea
nazywasz się Karol Darwin
i nikt cię nie rozumie

Zgrajo suk, rozjuszona nad ścierwem! Przyzywa
Was okrzyk z domów złota! Huzia, kraść, łajdacy!
Obżerać się! Noc uciech na ulicę spływa
Głębokim spazmem: pijcie, rozpaczni pijacy!

Żryjcie! Na cześć królowej o zadzie falistym!
Napawajcie się pieśnią czkawek i bełkotów!
Słuchajcie, jak się w mroku ciskają ognistym
Chmary starców, lokajów, ochrypłych idiotów!

W brzuchu kobiety z pasją szperając ohydną,
Boiciez się, że zadrga jeszcze kurczem żywym,
Co krzyczy, dusząc waszą czeredę bezwstydną
Na swej pierś ogromnej w ucisku straszliwym?

przeł. Julian Tuwim

KOŚCIÓŁ

Iggy Pop radzi:
Pisz piosenki
Do dwudziestu pięciu słów.
Proszę:
Zabierz swój każdy kościół
Od każdej mnie
Twoja religia jest
twoją sprawą
twoją prywatną sprawą

KOLUMNA VENDOME

Pewnego dnia mieszkańcy Paryża zdecydowali
bo nazbyt szerokie bulwary wywoływały sny gorsze niż zwykle
jeden ze słynnych pomników zdecydowali
powinien upaść kolumna Vendome
upamiętniająca co wywołuje sny gorsze niż zwykle
wojskowe zwycięstwa narodu co za słowo co
wywołuje sny gorsze niż zwykle
Paryż był już gdzie indziej poza topografią
zwykłą narodów tą gorszą niż zwykle
poza zasięgiem Europy narodów co
powinna upaść kolumna upadła leżała na bruku
statua z jej czubka leżała upadła
kolumna Vendome powraca do mnie
i wywołuje sny gorsze niż zwykle ale
upada na nowo padają z nią wszystkie
kolumny zwycięzcy pokonani świat
powraca do mnie i wiem że dumne statuy
leżą bezradnie na bruku a my
spacerujemy już gdzie indziej poza topografią
zwycięzców i pokonanych poza jak zwykle
nazbyt szerokim bulwarem.



Ruiny Ratusza paryskiego (Hôtel de Ville de Paris), głównego sztabu Komuny Paryskiej, spalonego 24 Maja 1871, podczas tzw. krwawego tygodnia.

Christophe Voilliot Co nam pozostało po Komunie Paryskiej?*

Zmiana polityki, urzeczywistnienie równości między kobietami i mężczyznami, wymyślenie nowego rodzaju władzy opartej na bezpośredniej partycypacji obywateli, demokracja w miejscu pracy – wszystkie te hasła i koncepcje przez wiele dekad ożywiały ruchy rewolucyjne i robotnicze na całym świecie w pierwszej połowie XIX w. Powstanie paryskiego ludu podczas Komuny 1871 r. było pierwszym przypadkiem wprowadzenia ich w życie.

Z okazji 140 rocznicy (w 2011 r., przyp. red.) przypomnieliśmy sobie na nowo o Komunie Paryskiej. Paryski ratusz zorganizował sporo wystaw, wykładów, wycieczek z przewodnikiem; jak grzyby po deszczu wyrastały też poświęcone tematowi publikacje. Jednak w tego typu upamiętnianiu wspomnienie o Komunie jako takiej nieuchronnie się zaciera, ustępując miejsca obrazom „Krwawego Tygodnia” i ostatnich walk. Zupełnie jak gdyby chmura dymu ze wznieconego przez Adolphe’a Thiersa i Wersalczyków opadła i zakryła pyłem konkretne posunięcia oraz rozbudzone przez paryskie powstanie nadzieje. Malownicze fotografie¹, jak również ci wszyscy, dla których ten historyczny epizod sprowadza się (zgodnie z ciętym sformułowaniem Marks’a) do „profanacji cegieł i sztukaterii”², wprowadzają atmosferę rewizjonizmu; tym bardziej konieczne jest przypomnienie, że podczas tych 72 dni 1871 r., kiedy Paryżanie mieli okazję wdrożyć w praktykę ideał ludu rządzącego samym sobą i potrafili ukonstytuować z samych siebie siłę militarną zdolną wejść do walki przeciwko zawodowym żołnierzom, naprawdę wiele osiągnięto.

*Przedruk artykułu z „Le Monde diplomatique – edycja polska”, nr 12/70 (grudzień 2011).

Komuna zrodziła się z podwójnego lęku: przed zajęciem Paryża przez wojska niemieckie i przed reakcją monarchii na wyniki wyborów do legislatury z lutego 1871 r. „W obliczu nieudolności i zdrad klasy rządzącej proletariusze ze stolicy zdali sobie sprawę, że oto nadszedł czas, by to oni uratowali sytuację i silną ręką ujęli stery spraw publicznych”³ – zapowiadał komunikat z 21 marca. Najróżniejsze grupy ludności Paryża przepelnione demokratyczną pasją, powołujące się na „prawo do powstania” wprowadzone przez Konstytucję z 1793 r. i zdeterminowane, by wreszcie rozwiązać kwestię społeczną, z dnia na dzień zdołały wynaleźć i opracować nową, niespotykaną formę instytucjonalną.

Obok wprowadzenia doraźnych środków, które wymusiła opłakana sytuacja ekonomiczna i sanitarna ówczesnej populacji robotniczej (takich jak dystrybucja „bonów na chleb”, otwarcie „kuchni ekonomicznych” i „garnuszków” mających nakarmić ludność, zakaz wyrzucania lokatorów, powszechne anulowanie czynszów należnych od końca października 1870 r., likwidacja Mont-de-Piété – katolickiej sieci charytatywnych lombardów – czy przedłużenie moratorium na weksle, mającego zapobiec bankructwom niezdolnych do honorowania długów sklepikarzy) Komuna zajęła się również wszystkimi aspektami życia miasta. Krótki przegląd jej realizacji pozwoli nam zdać sobie sprawę, w jakiej mierze.

Przed wszystkim udało jej się zagwarantować reprezentację. Pierwsze uprawomocnienie Komuna Paryska zawdzięczała wyborom jej członków z dnia 26 marca. Od czasów rewolucji francuskiej nie kładziono tak mocnego akcentu na obowiązkowy i odwołalny charakter mandatów: „To dla nas zarazem powinność i satysfakcja, by informować was na bieżąco o sprawach publicznych i dzielić z wami nasze odczucia”⁴ – zapewniali wyborców deputowani z XVII dzielnicy.

Miasto realnej równości

W procesie tym mogli uczestniczyć cudzoziemcy. Wielu z nich walczyło ramię w ramię z wojskami francuskimi po proklamowaniu III Republiki 4 września 1870 r.: Garibaldi i jego „czerwone koszule”, ale także Belgowie, Polacy, Rosjanie itd. Komisja do spraw wyborów wyjaśniała to przy okazji wyboru Leo Frankla, robotnika jubilerskiego rodem z Węgier: „Biorąc pod uwagę, że flaga Komuny ma symbolizować uniwersalną republikę; nie zapominając, że każde miasto dysponuje prawem nadawania obywatelstwa służącym mu cudzoziemcom (...) komisja stwierdza, że cudzoziemcy mogą zostać dopuszczeni.”⁵ Rolę decydującą w Komunie Paryskiej odgrywały również kobiety. Owszem, zdecydowanie zabrakło czasu na przyznanie im praw wyborczych i zwalczanie oporów po stronie starych „republikanów” i socjalistów-proudhonistów, jednak Komuna zdołała mimo wszystko pokazać, że emancypacja ludu i kobiet to w istocie jedna i ta sama walka. Różnicę płciową zakwestionował zresztą Związek Kobiet w Obronie Paryża kierowany przez Élisabeth Dmitrieff i Nathalie Le Mel. Związek twierdził, że ową różnicę „wytworzyła i podtrzymywała potrzeba antagonizmu, na którym opierały się wszak przywileje klas rządzących”⁶. Także i te proklamacje nie pozostały pustymi słowami: utworzono kobiece warsztaty kooperatywne, zalegalizowano wolne związki, a dzieciom pozamałżeńskim przyznano takie same prawa, jak wszystkim innym. Zakazano natomiast prostytucji, stygmatyzowanej jako „handlowa eksploatacja jednych istot ludzkich przez inne”.

Rozdział Kościoła od państwa wprowadzono dekretem z 2 kwietnia, który ze skutkiem natychmiastowym nacjonalizował dobra kongregacji religijnych z zastrzeżeniem inwentarza. Wiele paryskich kościołów służyło za miejsca zebrania klubów politycznych, jednak nie przeszkadzało to w regularnym sprawowaniu kultu. Komuna pokazała też w najbardziej dobitny sposób, co oznacza zasada

świeckiej, nieodpłatnej i obowiązkowej edukacji. Miała to być „edukacja integralna”, o której mówił Édouard Vaillant, oddelegowany do zajęcia się nauczaniem. Taka edukacja była jego zdaniem „podstawą równości społecznej”. Ważna część działalności rad dzielnicowych miała być poświęcona na edukowanie dziewcząt i nauczanie zawodu. 13 maja otwarto zarezerwowaną dla dziewcząt Szkołę Sztuk Użytkowych. I ostatnia kwestia – 18 maja podniesiono i wyrównano świadczenia nauczycieli i nauczycielek. Komisja stwierdziła, że „wymogi życiowe są tak samo liczne i naglące dla kobiet, jak i dla mężczyzn”.

Komunardzi zajęli się również sztuką. Z inicjatywy malarza Gustave'a Courbeta utworzona została – po publicznym zebraniu 13 kwietnia, w którym wzięło udział ponad 400 osób – Federacja Artystów Paryskich. Zgodnie z zapisami jej manifestu ten „rząd artystów nad światem sztuki” miał za zadanie „zachować skarby przeszłości, wprowadzać w życie i wydobywać na światło dzienne wszystkie elementy teraźniejszości, a także zapewnić odradzenie się przyszłości dzięki nauczaniu”⁷. Dekretem z 22 kwietnia Federacja zajęła należące do Miasta nieużytkowane sale teatralne, „by organizować w nich przedstawienia benefitowe dla wdów, rannych, sierot i wszystkich potrzebujących opieki narodu”.

Przez wzgląd na konkretny postęp, jaki wprowadziła w organizację pracy, Komuna zasłużyła zarazem na miano rewolucji społecznej. Przytoczmy choćby zakaz pracy nocnej dla piekarzy, zniesienie potrąceń z wynagrodzenia (dekret z 27 kwietnia) i biur pracy, które za Drugiego Cesarstwa stanowiły potężny instrument społecznej kontroli. Uznano, że forma stowarzyszenia pracowniczego powinna stanowić podstawową zasadę organizacji produkcji: nie chodziło o brutalne zakwestionowanie własności prywatnej, ale o zapobieżenie wyzyskowi robotników dzięki kolektywnemu udziałowi w działalności gospodarczej. Dekret z 16 kwietnia przewidywał nie

tylko tymczasowe przejście pozamykanych warsztatów, ale również wprowadzał możliwość ustalenia przed ławnikami arbitrażowymi warunków finansowych późniejszego definitywnego przejścia ich przez stowarzyszenia robotnicze. Aby wynagrodzenie zapewniło pracownikowi „egzystencję i godność” (dekret z 19 maja), przedstawiane Miastu dokumenty przedsiębiorstw wchodzących na rynek miały zawierać „minimalne ceny pracy wedle dniówki i wedle rodzaju” (dekret z 13 maja), ustalane przez komisję reprezentującą związki zawodowe. Zgodnie z taką logiką wynagrodzenie minimalne powinno wkrótce obowiązywać u wszystkich pracodawców.

Głosić zasady i zastosować je

Pole budowy nowego sądownictwa wymagało z całą pewnością znacznie więcej czasu, niż miał do dyspozycji delegat ds. sprawiedliwości, Eugène Protot. Mimo to bilans jego dokonań jest nie do zlekceważenia: zniósł on handel urzędami, wprowadził zasadę darmowych usług wymiaru sprawiedliwości, w tym działań leżących w kompetencji notariuszy (dekret z 16 maja 1871 r.), jak również obieralność urzędników w wyborach powszechnych. Natomiast jeśli chodzi o swobody publiczne, język oficjalny – „Trzeba odebrać konspiratorom i zdrajcom możliwość szkodenia, lecz jednocześnie jest równie ważne, by zapobiegać wszelkim arbitralnym zamachom na swobody jednostki” (14 kwietnia) – kontrastował ze znacznie mniej chwalebnyymi realiami rozprawienia się z „eks-prefekturą policji”, już nie wspominając o egzekucji zakładników między 23 a 26 maja.

„Choć trup się ściele, idea idzie przodem”: te słowa Victora Hugo regularnie pojawiają się u niemal wszystkich autorów sławiących dziedzictwo Komuny Paryskiej. Jednak inny cytat pochodzący z okresu tych wydarzeń daje wyobrażenie o niejednoznacznym stanowisku, jakie zajmował ów autor. W „Le Rappel” z kwietnia 1871 r. Hugo napisał: „Popieram Komunę dla zasady, ale jestem

przeciwny jej zastosowaniom.”¹⁸ Dzisiaj stawki są jeszcze inne: nie wolno nam się trzymać samych zasad, które w dzisiejszej perspektywie najczęściej formułuje się pod postacią praw – prawa do mieszkania, prawa do pracy itp. Musimy natomiast wreszcie zająć się ich zastosowaniem.

przełożyła Agata Czarnacka

PRZYPISY

1. P. de Moncan, *Paris incendié pendant la Commune – 1871*, Les éditions du Mécène, Paryż 2009.
2. K. Marx, F. Engels, *Inventer l'inconnu. Textes et correspondance autour de la Commune*, La Fabrique, Paryż 2008.
3. Poza miejscami, gdzie wskazano inaczej, wszystkie następujące cytaty pochodzą z „Journal officiel de la Commune de Paris”, Ressouvenances, Paryż 1997, 3 tomy.
4. *Les Murailles politiques françaises*, „Le Chevalier”, Paryż 1874, tom 2.
5. *Rapport de la Commission des élections*, 30 marca 1871.
6. *Programme du 11 avril 1871*, cyt. za: M. Albistur, D. Armogathe, *Histoire du féminisme français*, Des Femmes, Paryż 1977, tom 2.
7. Cyt. za: G. Dittmar, *Histoire de la Commune de Paris de 1871*, Dittmar, Paryż 2008.
8. Cyt. za: Ch. Rihs, *La Commune de Paris, sa structure et ses doctrines (1871)*, Droz, Genewa 1955.

Christophe Voilliot – wykładowca nauk politycznych na Uniwersytecie Paris-Ouest-Nanterre.

Kristin Ross **Ku republice powszechnej.** **Internacjonalizm Komuny Paryskiej***

Wielu historyków analizowało Komunę Paryską jako patriotyczny zryw, którego bezpośrednim impulsem było odebranie Gwardii Narodowej w marcu 1871 r. armat będących na jej wyposażeniu. Lecz intelektualne korzenie tego powstania zdają się sięgać wcześniej – do 1868 r., kiedy to w klubach politycznych i ludowych zgromadzeniach stolicy mówiło się już o „Republice Powszechnej”.

W kwietniu 1871 r., najlepszym miesiącu Komuny Paryskiej, 7 tys. londyńskich robotników zorganizowało manifestację solidarności z francuskimi towarzyszami. Niezrażeni koszmarną pogodą manifestanci przy dźwięku fanfar przemaszerowali z dzielnicy Clerkenwell Green – przez brytyjską mieszczańską prasę zwanej „naszym Belleville” – aż do Hyde Parku. W dłoniach dzierżyli sztandary ozdobione hasłami „Wiwat Komuna” i „Niech żyje Republika Powszechna!”.

W tym samym tygodniu w amfiteatrze opuszczonego przez wykładowców (wszyscy wyjechali schronić się w Wersalu) Wydziału Medycznego Sorbony paryscy artyści i rzemieślnicy („cała inteligencja artystyczna”) słuchali Eugène’a Pottiera czytającego manifest Paryskiego Stowarzyszenia Artystów, kończący się zdaniem: „Komitet przyczyni się do naszego odrodzenia, do komunalnego luksusu i wspaniałej przyszłości do powstania Republiki Powszechnej”.

„Komuna” i „Republika Powszechna” to dwa fundamentalne elementy politycznych wyobrażeń Komuny Paryskiej; to dwa wyrażenia,

* Przedruk artykułu z „Le Monde diplomatique – edycja polska”, nr 07/113 (lipiec 2015).

których emocjonalna zawartość przerasta wszelką określoną semantyczną treść. Powtarzanie tych pojęć przez ostatnie lata Cesarstwa, w czasie oblężenia stolicy i w czasie samego powstania wyrażało pragnienia komunardów, by stworzyć życie społeczne oparte na zasadach uczestnictwa i decentralizacji.

Większość historyków uważa, że Komuna zaczęła się 18 marca 1871 r., wraz z decyzją Adolphe'a Thiersa¹ o przejściu armat Gwardii Narodowej i reakcjami, jakie to spowodowało. W relacji samego Thiersa powstanie jawi się jako spontaniczny ruch, związany z – jak to określił – „wypaczonym patriotyzmem”², wypaczonym wskutek szczególnych okoliczności wojny francusko-pruskiej.

Lecz gdybyśmy jej początek zobaczyli nie w tej spontanicznej reakcji, lecz w zjednoczeniu robotników pod koniec Cesarstwa, wyjdzie nam zupełnie inny obraz sytuacji. Widzimy wtedy stopniowe dojrzewanie pewnych idei. W północnej części Paryża pod hasłem „Niech żyje Komuna!” powstawały najbardziej rewolucyjne stowarzyszenia klubów politycznych. Sformułowania „Republika Powszechna” i „Republika Robotników” używane były przez jej członków wymiennie. Zgromadzenia te stworzyły i wypracowały ideę społecznej komuny, wyrażającą pragnienie zastąpienia rządu zdrajców i osób niekompetentnych bezpośrednią współpracą zespolonych ludzkich mocy i inteligencji.

Paryż zrezygnował z bycia stolicą Francji

W pojęciu „komuny” kryła się troska o odpowiednią skalę działania, potrzeba lokalnej autonomii i samowystarczalności jednostek społecznych – odpowiednio małych, skrojonych na ludzką miarę – tak, by każdy członek społeczności czuł, że szczegóły życia codziennego bezpośrednio go dotyczą. Z kolei pojęcie „Republiki Powszechnej” otwierało na horyzont międzynarodowy. Oba te słowa razem

składały się na wyobrażenie zdecydowanie nie-narodowe. Przez „komunalny luksus” artyści i rzemieślnicy Komuny zdawali się rozumieć pewien rodzaj „dostępnego powszechnie piękna”: poprawienie wspólnych przestrzeni we wszystkich miastach i wsiach, prawo każdego człowieka do pracy w przyjemnym otoczeniu. „Komunalny luksus”, zasadzając się na tworzeniu – na poziomie autonomicznych gmin – sztuki publicznej, sztuki przeżywanej, z definicji miał być przeciwieństwem monumentalnej przestrzeni i jej centralistycznej (narodowej) logiki. Taki program nie powinien nas dziwić, zważywszy że jego twórcy zburzyli Kolumnę Vendôme. Błędem byłoby jednak wyobrażać sobie, że oznaczało to zamknięcie się w wąskich ramach gminy. Federacja Artystów chciała działać jednocześnie na rzecz tworzenia „komunalnego luksusu” i Republiki Powszechnej.

W czasie trwania Komuny jeden z jej najśłynniejszych uczestników, malarz Gustave Courbet pisał do swojej matki: „Paryż zrezygnował z bycia stolicą Francji”³. Tak więc Paryż nie chciał stać na czele państwa, chciał być autonomiczną jednostką w łonie międzynarodowej, ludowej federacji. Zestaw wyobrażeń związanych z komuną był zarazem węższy i szerszy od pojęcia narodu. Wyrażenie „republika powszechna” odwoływało do zespołu pragnień, identyfikacji i praktyk, które nie dawały się określić przez obszar państwa czy wpisać w pojęcie narodu. Bardzo wyraźnie różniło się od pojęć używanych przez liberalnych czy parlamentarnych republikanów – ci ostatni wierzyli w konieczność silnej i scentralizowanej władzy państwowej, uważanej za gwarancję porządku społecznego.

W czasie miesięcy oblężenia poprzedzających Komunę, Paryż – jak pisał jeden z komunardów, Arthur Arnould „żył własnym życiem, zgodnie ze swoją indywidualną wolą (...). Nauczył się (...) absolutnej pogardy do obu form rządów, jakie kraj znał do tej pory: monarchii i oligarchicznej czy mieszczańskiej republiki”⁴. „Republika Powszechna” oznaczała coś zupełnie nowego: zniszczenie cesarskiej

biurokracji, a w pierwszej kolejności – zawodowej armii i policji. „Nie wystarczy, żeby każdy naród z osobna wyzwolił się spod królewskiej władzy – pisał geograf i anarchista Elisée Reclus – trzeba jeszcze wyzwolić się z dominacji innych narodów, trzeba przekroczyć ograniczenia, granice czyniące wrogów z ludzi skądinąd sobie przychylnych!”⁵.

Poza więziennym reżimem narodowości

Nazajutrz po proklamowaniu Komuny Paryskiej, wszyscy cudzoziemcy zostali przyjęci w jej szeregi, gdyż „sztandar Komuny jest zarazem sztandarem Republiki Powszechnej”⁶. Jednak formuła ta zrodziła się już wcześniej, w czasie krótkiego epizodu międzynarodowego w czasie Rewolucji Francuskiej. Jej twórca, z pochodzenia Prusak, Anacharsis Cloots, który sam przedstawiał się jako „orator ludzkości”, w rewolucji – nim stracił głowę na gilotynie – podobnie jak Thomas Paine stał na stanowisku internacjonalistycznym. Jednakże hasło przewodnie komunardów, hasło Republiki Powszechnej, jak najdalej było od idei powrotu do zasad rewolucji burżuazyjnej 1789 r., przeciwnie – zrywało z nimi na rzecz prawdziwego internacjonalizmu ludzi pracy.

Pomyślmy chociażby o stylu pracy i kulturze „robotników sztuki”, którzy tak licznie uczestniczyli w ruchu marca 1871 r. – na co zwrócił później uwagę pierwszy i najznajomniejszy historyk Komuny, Prosper-Olivier Lissagaray. Byli oni niewątpliwie internacjonalistami *avant la lettre*. Dzisiaj pamiętamy głównie o Pottierre, jako autorze tekstu *Międzynarodówki*, napisanym w czerwcu 1871 r., w czasie brutalnych egzekucji pokonanych rewolucjonistów. W przeddzień powstania był szefem wielkiej pracowni, w której wykonywano sukno, dywany, koronki, malowano na tkaninie i na ceramice. Wysoko wykwalifikowani rzemieślnicy różnego pochodzenia i narodowości, mający uzupełniające się umiejętności, wspólnie pracowali

przy wykonywaniu różnych zadań. Ich internacjonalizm po części tłumaczy charakterystyczna dla tych zawodów mobilność: tradycyjnie przemieszczali się swobodnie z jednego regionu do drugiego, a nawet krążyli po różnych krajach. Jak wielu młodych ludzi dzisiaj, których niepewne warunki gospodarcze zmuszają do życia nomadycznego, rzemieślnicy i rzemieślniczki z połowy XIX w. większość swego czasu poświęcali nie na pracę, lecz na jej poszukiwanie.

W chwili, gdy 19 lipca 1870 r. Francja wypowiedziała wojnę Prusom, pracownicy atelier Pottiera znaleźli się wśród sygnatariuszy manifestu paryskiej sekcji Międzynarodówki, wraz z towarzyszymi z Niemiec i Hiszpanii. Manifest skierowany był przeciw temu, co Pottier w swoim wierszu nazwał „więziennym reżimem narodowości”⁷. Śmiały antynarodowy przekaz był doprawdy czymś wyjątkowym w kształtującym się socjalizmie: „Po raz kolejny pod pretekstem europejskiej równowagi, narodowego honoru i politycznych ambicji zagraża się pokojowi w świecie. Francuscy, niemieccy, hiszpańscy robotnicy – zjednoczmy nasze głosy we wspólnym okrzyku potępienia dla wojny! (...) Wojna (...) w oczach ludzi pracy jest tylko absurdalną zbrodnią”⁸.

Lecz być może najwyraźniej tę wolę przekroczenia politycznych ram nowożytnego państwa widać w szczególnym kierunku, jaki obrały ówczesne kobiety i ówczesny feminizm. Louise Michel, Paule Minck, Elisabeth Dmitrieff i inne ani nie chciały włączyć się w działania państwa, ani nie szukały jego opieki; nie domagały się, jak to robiły kobiety w 1848 r., prawa głosu ani żadnych innych praw parlamentarnych. Ich wolność wiązała się z całkowitą pogardą dla instytucji państwa. Jako członkiń Republiki Powszechnej, polityka republikańska nie interesowała ich. Niemniej jednak Elisabeth Dmitrieff wraz z siedmioma pracownicami przemysłu odzieżowego stworzyła największą i najskuteczniejszą organizację Komuny: Związek Kobiet⁹. Jej komitety spotykały się codziennie w prawie wszystkich dzielnicach

Paryża i dostarczały kobietom płatnej pracy różnego typu (w zależności od potrzeb pojawiających się w walczącym mieście).

Uwolnić się od republiki

Trudno znaleźć coś bardziej oddalonego od Republiki Powszechnej, pojmowanej jako dobrowolne stowarzyszenie wszystkich lokalnych inicjatyw lub „wolna konfederacja autonomicznych wspólnot”, niż triumfujący w owych czasach republikański uniwersalizm. Republika Powszechna, tak jak ją sobie wyobrażano, a także do pewnego stopnia zdążono w czasie Komuny Paryskiej urzeczywistnić, była zupełnie odmienna od republiki, która ostatecznie nastała; była przeciwieństwem tej Republiki Francuskiej, na czele której stanął w sierpniu 1870 r. Thiers i tej, którą zbudowano na trupach komunardów. Ich masakra była bowiem aktem założycielskim III Republiki, która umocni się, gdy przemysłowa burżuazja i wielcy producenci rolni z prowincji zawiążą dziejowe przymierze, łącząc po raz pierwszy kapitalistyczną modernizację z ustrojem republikańskim.

Rzeź komunardów była we Francji początkiem bardzo uwsteczniających ruchów związanych z tożsamością narodową. Ten kierunek działania będzie obowiązywał co najmniej do czasów rządu Vichy. Równolegle w całej Europie różne narody wejdą w kolonialną rywalizację, która doprowadzi do nowych rzezi na wielką skalę, koniecznych dla kontroli i podtrzymania porządku w wielkich imperiach.

Począwszy od amnestii komunardów przegłosowanej w parlamencie w 1880 r., mamy do czynienia z próbami wpisania Komuny Paryskiej w ramy francuskiej fikcji republikańskiej, ukazania jej jako ruchu patriotycznego czy jako walki o republikańskie swobody; innymi słowy – w reformistyczne wysiłki demokratyzacji państwa burżuazyjnego, a nie jego zniszczenia. Wystarczy jednak poczytać

wspomnienia ocalałych komunardów, by zobaczyć, jak ostro odrzucali sugestię, jakoby działali w obronie takiej republiki, w jakiej w końcu przyszło im żyć. „Republika, którą mamy, bez wątpienia nie jest Republiką naszych marzeń. Pragniemy bowiem republiki demokratycznej i społecznej, a nie tej plutokratycznej” – pisał jeden z tych, którzy przeżyli¹⁰. Jego towarzysz Gustave Lefrançais był jeszcze bardziej radykalny: „Proletariat nie zdoła naprawić się wyzwolić, dopóki nie uwolni się od republiki – ostatecznie, lecz wcale nie najmniej szkodliwej formy autorytarnych rządów”¹¹.

przełożyła Anastazja Dwulit

PRZYPISY

1. Adolphe Thiers (1797–1877), monarchista, po krwawym stłumieniu Komuny Paryskiej 31 sierpnia 1871 r. stanął na czele III Republiki.
2. Adolphe Thiers, cyt. za: *La Revue Blanche, 1871: Enquête sur la Commune*, Editions de l'Amateur, Paryż 2011 (1 wyd. 1897).
3. Petra Ten-Doesschate Chu, *Correspondance de Courbet*, Flammarion, Paryż 1996.
4. Arthur Arnould, *Histoire populaire et parlementaire de la Commune de Paris*, Res Publica, Gémenos, 2009 (1 wyd. 1878).
5. Elisée Reclus (1851), cyt. za: *Le Libéraire*, 28.08–1.10.1925.
6. *Journal Officiel de la République française sous la Commune*, Editions Ressouvenances, Paryż 1995 (1 wyd. 1871).
7. Eugène Pottier, „La Guerre”, *Chants Révolutionnaires*, Comité Pottier; Paryż 1908.
8. *Manifeste de la section Parisienne de l'Association Internationale des travailleurs* w: „Le Réveil”, 12.07.1870.
9. *Union des Femmes pour la Defense de Paryż et les Soins aux Blessés* (Związek Kobiet dla Obrony Paryża i Pomocy Rannym).
10. Paschal Grousset, cyt. za: *La Revue Blanche, 1871: Enquête sur la Commune*, op. cit.
11. *Ibid.*

Kristin Ross, profesor nauk humanistycznych na Wydziale Komparatystyki (Department of Comparative Literature) New York University (NYU). Jest autorką m.in. *The Emergence of Social Space: Rimbaud and the Paris Commune* (1988) czy *Fast Cars, Clean Bodies: Decolonization and the Reordering*

of French Culture (1995). Niedawno wydana książka pt. *Communal Luxury: The Political Imaginary of the Paris Commune* (2015) – z której pochodzą oba fragmenty zamieszczone w niniejszym programie – była publikowana pierwotnie w języku francuskim pod tytułem *L'Imaginaire de la Commune* (2015). Jest członkinią redakcji "French Cultural Studies", "Sites" oraz "Parallax". Ponadto jest autorka licznych artykułów wpisujących się w obręb francuskich teorii społecznych i badań kulturowych. Jej książka *May '68 and its Afterlives* (2002) została przetłumaczona na język francuski, hiszpański i japoński.

Kristin Ross Wspólny luksus (fragmenty)*

Będziemy działać wspólnie na rzecz naszej odnowy, narodzin wspólnego luksusu, przyszłych splendorów i Powszechnej Republiki.

Manifest Związku Artystów, kwiecień 1871

Przekroczenie przez Komunę podziału na sztuki piękne i dekoracyjne – główny aspekt jej rewolucyjnego programu dla sztuki – okazało się równie krótkotrwałe, jak sam zryw rewolucyjny. Po nim drogi zawodowych artystów i rzemieślników miały się znów rozjeść. Ale podczas rządów Komuny obiektywna podstawa ich zbliżenia, ugruntowana w życiu społecznym i ekonomicznym, wydaje się zrozumiała, a ich równość postrzegana jest nie tyle jako cel, ile od początku postulowana i stale na nowo przywoływana w toku krótkiego istnienia Komuny. Warto odnotować, że członkowie Związku nie mieli żadnych obaw związanych ani z tym, co będzie uchodziło za dzieło sztuki, ani z przykładaniem kryteriów estetycznych do oceny wytworów rzemieślniczych. Nie zakładali, że będą występować jako sędziowie orzekający o artystycznych walorach dzieł, a raczej jako siła napędowa mechanizmu zdolnego zagwarantować wolność wszystkim. To szczególnie ważne, ponieważ w ten sposób przenosi się wartość z oceny rynkowej, a nawet z samego obiektu sztuki, na proces twórczy i artystę, którego praca generuje wartość. Wszelka sztuka była ich zdaniem rzemieślnicza, a jej produkcja zasadzała się na umiejętnościach oraz socjalizacji jej wytwórców. Tworzenie sztuki w tym sensie przypominało Jacototowską wizję myślenia i stanowiło zespół gestów podobnych do siebie we wszystkich swych przejawach. Związkowi obojętne było to, co uprzednio uważano za podstawowy obowiązek zamówień artystycznych, a mianowicie zakonserwowanie dziedzictwa artystycznego – jego członkowie skupiali się raczej, jak sami to ujmowali, na

* Przedruk fragmentu polskiego przekładu drugiego rozdziału książki Kristin Ross pt. *Communal Luxury: The Political Imaginary of the Paris Commune*, pierwotny druk [w:] „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej”, nr 10 (2015).

„ożywianiu i wydobywaniu na światło dzienne wszystkich elementów teraźniejszości”. Nie promowali także żadnego konkretnego kierunku estetycznego, przełomu czy ruchu, czego moglibyśmy oczekiwać na podstawie znanych awangardowych manifestów artystycznych, choć uważali się za źródło odnowy artystycznej. Po prostu działali na rzecz zwiększenia liczby twórców uznawanych za artystów.

Ich manifest kończy się zdaniem, które posłużyło jako motto do mojego tekstu, a także inspiracja tytułu całej książki: „Będziemy działać wspólnie na rzecz naszej odnowy, narodzin wspólnego luksusu, przyszłych splendorów i Powszechnej Republiki”. W jego najbardziej ekspansywnym wymiarze „wspólny luksus”, który Związek chciał wprowadzić w życie, pociąga za sobą przekształcenie współczesnych całej wspólnoty. Ujmując rzecz bardziej dosłownie, można powiedzieć, że Eugène Pottier i członkowie Związku wzywali do czegoś w rodzaju sztuki publicznej na poziomie miejskim: do dekorowania i zdobienia budynków użyteczności publicznej, we wszystkich merostwach Francji. Traktowanie jednak tego projektu jedynie jako wyrazu ograniczonych czy drugorzędnych postulatów oznacza przegapienie głęboko demokratycznego i ekspansywnego zasięgu jego oddziaływania. Postulat, aby piękno kwitło w przestrzeniach wspólnych, a nie jedynie w sprywatyzowanych niszach, oznacza rekonfigurację sztuki tak, że staje się ona elementem życia codziennego, nie zaś wyłącznie celem wycieczek do miejsc, które Elisée Reclus nazwał „zwyczajowym muzeum, gdzie czasowo zamknięto to, co uważa się za *beaux arts*”¹. Oznacza to, że sztuka nie będzie już wiodła „marnego żywota pośród kilku wyjątkowych ludzi”². Część euforii wynikającej z projektu wprowadzenia sztuki w życie – nie zbędnej czy trywialnej, ale podstawowej i niezbędnej dla wspólnoty – znalazło wyraz w krótkim artykule Reclusa „Sztuka i lud”:

Ach, gdyby malarze i rzeźbiarze byli wolni, nie musieliby zamykać się w Salonach. Mogliby przekształcać nasze miasta, najpierw dokonując

rozbiórki tych haniebnych kamiennych klocków, w których zgromadzono biednych i bogatych, żebraków i napuszonych milionerów, głodujących i przejedzonych, ofiary i oprawców. Spaliliby wszystkie stare baraki czasów nędzy w gigantycznej pożodze radości i, wyobrażam sobie, że w muzeach zajmujących się konserwacją dzieł sztuki znalazłoby się niewiele dzieł artystycznych naszych czasów³.

Trudno nie skojarzyć gigantycznej pożogi radości u Reclusa ze zniszczeniem kolumny Vendôme w kulminacyjnym momencie rządów Komuny i z silnymi emocjami, jakie wywołał ten akt – z jednej strony z radością komunardów, z drugiej zaś z paniką elit. Zarówno zniszczenie kolumny, jak i sformułowane w manifestie wezwanie do sztuki publicznej i wspólnotowej, która przeniosłaby inicjatywę twórczą z wyizolowanych elit na lud jako wspólnotę, pozwoliło na przekroczenie wymiaru narodowego. Tworzący sztukę żywą na poziomie miejskiej autonomii, wspólny luksus działa wbrew scentralizowanej organizacji monumentalnych (narodowych) przestrzeni i wbrew tworzeniu przestrzeni monumentalnej w ogóle. Wyjście poza kategorie narodowe nie oznacza jednak przywiązania do wąsko pojętej lokalności: Związek, czego dowodzą ostatnie słowa jego manifestu, uznawał, że działa jednocześnie dla dobra wspólnego luksusu oraz Republiki Powszechnej.

W gruncie rzeczy można myśleć o zburzeniu kolumny jako wstępnym oczyszczeniu terenu pod wspólny luksus. W innej swojej książce analizowałam sposób, w jaki wyrażana przez komunardów chęć zniszczenia pomnika na cześć Napoleona i jego imperialistycznych podbojów bywa regularnie porównywana do wahania i rezerwy, z jaką rewolucjoniści podchodzili do naruszenia innej imponującej budowli: Banku Francji⁴. Z pogardą wypowiedziano się rzecz jasna o tym, że tracono czas na zabawę lub gesty symboliczne, ignorując „prawdziwą stawkę”, czyli pieniądze, które czekały na przywłaszczenie. Podobne porównania same w sobie świadczą o ignorowaniu

znaczenia, jakie komunardzi przypisywali zburzeniu pomnika otoczonego takim szacunkiem w narodowym imaginariu, że nawet Wiktor Hugo napisał hymn na jego cześć i na cześć wyzysku, który monument upamiętniał. Warto pamiętać, jak Reclus ocenił jego zburzenie: „W tym stuleciu nie było znaku czasów, który miałby większe znaczenie niż obrócenie imperialnej kolumny w stos gruzu”¹⁵.

Ocena Reclusa nie wydała się przesadzona Williamowi Morrisowi:

Zniszczenie kolumny Vendôme samo w sobie może wydawać się nieznaczące, jednak uwzględniając wagę przywiązywaną w ogóle, a we Francji szczególnie, do tego rodzaju symboli, zniszczenie modelowego przykładu napoleońskiej tapicerki było kolejnym znakiem determinacji komunardów, by w żaden sposób nie negocjować ze starymi szowinistycznymi legendami⁶.

Nikt nie mógł lepiej ocenić tego, jak bardzo ten martwy mebel imperializmu ciąży na umysłach żyjących, niż mistrz sztuk poślednich, „poeta-tapicer” (jak nazwali go wrogowie, kiedy stał się socjalistą), William Morris. Miał tego dowieść w powieści z 1890 roku *News from Nowhere* [Wieści znikąd]. Tam dokonany przez komunardów symboliczny akt spektakularnego zburzenia zostaje powtórzony w spekulatywnej wizji przekształcenia placu Trafalgar w sad morelowy, co wymaga oczyszczenia go z symbolu jego imperialnego monumentalizmu – kolumny admirała Nelsona. W tej symbolicznej wizji nasycone estetyką narodowej i beczasowej monumentalności place Vendôme i Trafalgar stają się przestrzenią ponadnarodową, w efekcie zmiany imperialistycznej struktury abstrakcyjnej przestrzeni w sad. Morris dokonuje zatem ponownego zburzenia kolumny Vendôme, kilka lat po jej skrupulatnej odbudowie. Zamiast jednak ledwie powtórzyć gest oczyszczenia przestrzeni możliwości, który wykonali komunardzi, idzie on krok dalej i tworzy nową czasoprzestrzeń rytmów pór roku i luksusowej obfitości. Sad jest przyszłością,

ale taką, która wsłuchuje się w dawny chronotop społeczeństwa prostej reprodukcji i cyklicznych procesów, których rytmy wywodzą się z natury. To jednocześnie sugestywna figura praktyk i idei tego okresu, którą komunardzi nazwali „wspólnym luksusem”, prefiguracja ekologicznego kierunku myślenia samego Morrisa i dowód na to – jak przekonywał Owen Holland – że bez tych „ledwie symbolicznych” gestów wskazujących na związki i korespondencje możliwość solidarności czy też odtworzenia internacjonalistycznej sieci połączeń, w jakimś momencie najbliższej przyszłości wydaje się coraz bardziej odległą⁷.

Dziś Morrisa pamięta się jako projektanta wzorów na tapety, które włączone w przemysł narodowego dziedzictwa Wielkiej Brytanii uczyniły zeń figurę *Little Englander* (anglocentryka) *par excellence*. Jednak w latach 80. XIX wieku Morris dał się poznać jako jeden z najbardziej zagorzałych brytyjskich spadkobierców pamięci Komuny Paryskiej⁸. Nie powinno nas to może dziwić – w końcu Komuna, jak zauważył mimochodem Prosper-Olivier Lissagaray wiele lat po jej obaleniu, była zrywem, który porwał wielu przedstawicieli sztuki i rzemiosła⁹. Radykalna orientacja tej wspólnoty robotników/artystów nie wywodzi się z Komuny. Na przykład, ponad jedną trzecią sygnatariuszy *Manifeste des soixante* z 1864 roku, tekstu założycielskiego paryskiej sekcji Międzynarodówki, stanowili robotnicy przemysłu artystycznego: brązownicy, grawerzy, koronczarki, stolarze. I jeśli Komuna była, jak ujął to Jellinek, „rewolucją szewców”, była ona także rewolucją, w której istotną rolę odegrali wykwalifikowani rzemieślnicy i projektanci – około dziesięciu tysięcy z nich zostało skazanych¹⁰. Morrisa, podobnie jak komunardów, mniej interesowała sztuka niż tworzenie i poszerzanie warunków dla sztuki. Tak jak Napoléon Gaillard wysoko cenił on umiejętność, jak to ujął, „uszcicia wygodnego buta”¹¹. Tę ważną umiejętność uniemożliwił jednak, jego zdaniem, nie przemysł sam w sobie, lecz kapitalistyczne procesy społeczeństwa opartego na przepływie gotówki i interesie własnym. To, co Morris

nazywał „tym tak zwanym społeczeństwem”, nie było w jego przekonaniu w ogóle społeczeństwem, lecz stanem wojny: wojną handlową.

Morrisa, podobnie jak Pottiera, również zajmowała kwestia sztuk „pomniejszych” – zarówno ich jakości, jak i statusu w społeczeństwie. Późnodziwiętnastowieczny system komercjalizacji i handlowania dla zysku zniszczył jego zdaniem sztuki dekoracyjne. Może się wydawać, że to zaledwie drobniąg na długiej liście plag gnębiących społeczeństwo wiktoriańskie. Ale to właśnie z głębokiej analizy przyczyn i skutków tego upadku szans na braterstwo, twórczość i ludzką szczęśliwość Morris wywiódł całość swojej politycznej analizy. Rozpacz związana ze sztuką podsyciała pragnienie w pełni systemowej socjalistycznej transformacji i stała się motorem do pracy na rzecz zniesienia społeczeństwa klasowego. Wszystko jest we wszystkim, jak powiedziałby Jacotot: Morris nauczył się czegoś ze swej praktyki artystycznej i teraz odnosił do tego wszystko inne. Dopiero co, pisał w jednym z wykładów poświęconych statusowi sztuk dekoracyjnych pod koniec lat 70. XIX wieku, sztuki pomniejsze oddzielono od ich szlachetniejszych odpowiedników, wyjąławiając obie bezpowrotnie i sprawiając, że sztuki dekoracyjne stały się „trywialne, mechaniczne i pozbawione inteligencji”, sztuki piękne zaś przemieniły w „nudny dodatek do pustej pompy albo pomysłowe zabawki dla kilku próżnych i zamożnych osób”¹².

Podział świata sztuki odzwierciedlał podział wynikający z systemu opartego na nadprodukcji dóbr dla zysku: na bezużyteczne towary luksusowe dla bogatych a „masą rzeczy, których żadna osoba przy zdrowych zmysłach nie mogła pożądać” – tandetnymi, tanimi, prowizorycznymi towarami produkowanymi w nadwyżkach dla reszty. Obfitość w warunkach obecnego systemu mogła oznaczać jedynie bezużyteczny luksus zamożnych, z jednej strony, z drugiej zaś to, co komunard, Paul Lafargue, mniej więcej w tym samym czasie, nazwał „górami produktów piętrzących się wyżej niż egipskie piramidy”¹³. Gdybyśmy mieli pozbyć się „podatku odpadów” finansującego

aktualny system klasowy, zlikwidowalibyśmy ubóstwo pośród nadprodukcji i jednocześnie położylibyśmy kres wszelkim fałszywym dychotomiom tego, co praktyczne i tego, co piękne, tego, co użytkowe i tego, co poetyckie, tego, czego się używa i tego, czego strzeże się niczym skarbu. Bezsensowny luksus, który nie może istnieć bez jakiegoś rodzaju niewolnictwa, czego świadom był Morris, zostanie zastąpiony luksusem wspólnym albo równością w obfitości.

W opartej na współpracy strukturze społecznej, właściwej systemowi produkcji średniowiecznego rzemiosła, Morris widział świat, w którym nie tylko „sztuki pomniejsze” stanowią nieodłączną część sztuk pięknych, ale samo życie codzienne jako takie nie jest oddzielone od tego, co „piękne” albo bardziej wyrafinowane w kulturze i ideach, i gdzie „dzieła” rozumie się w najszerszym możliwym sensie: jako katedry i święta, wytwory trwałe i chwilowe. Ci, którzy po dziś dzień oskarżają Morrisa o przestarzałą czy romantyczną wizję wieków średnich, traktują zarówno sztukę czasów przednowoczesnych, jak i jego stosunek do niej zupełnie inaczej niż on sam. Tam, gdzie jego krytycy dopatrują się nostalgicznego uwiedzenia dziełami z przeszłości, Morris widzi sztukę, która nie znajdowała się na zewnątrz życia codziennego ani też, jak się uważa, nie była wyniesiona ponad nie, ale bezskutecznie próbowała się do niego dostać. Morris postrzegał styl życia w sposób, jaki potem uprawomocnił Henri Lefebvre w analizie życia codziennego w społeczeństwach przedkapitalistycznych. Skończenie z opartym na klasowości luksusem otwiera całkowicie nową perspektywę na dobrobyt społeczny:

Najpierw muszę was poprosić, byście uznali za sztukę nie tylko to, co świadomie tworzone jako dzieła sztuki: malarstwo, rzeźbę czy architekturę, ale także kształty i kolory sprzętów domowych, a nawet układ pól do uprawy i wypasania zwierząt, organizację miast i dróg wszelkiego rodzaju – jednym słowem, byście tym słowem objęli wszystko, co zewnętrzne wobec naszego życia¹⁴.

Wprowadzenie estetycznego wymiaru do życia codziennego, co postulował Związek Artystów pod rządami Komuny, prowadzi do tego, że sztuka nie tylko staje się dostępna dla wszystkich, ale także tworzy integralną część procesu wytwarzania. Prowokuje odmienny, pełen zmysłowości stosunek do materiałów – ich faktury, gęstości, trwałości i wytrzymałości – oraz do procesów, w których się uczestniczy, i do pracy, którą się wykonuje, oraz do kroków podjętych w procesie samokształcenia i, w efekcie, do odtworzenia własnych możliwości. Zarówno Morris, jak i Reclus nauczyli się od Johna Ruskina, że sztuka to wyraz ludzkiej radości z pracy. „Tak długo, jak sztuka prowadzi do żarliwości, tak długo, jak daje radość, robotnik jest artystą”¹⁵.

Sad morelowy kwitnący w centrum „tego absurdalnego szaleństwa zwanego Londynem”¹⁶ to jedna z figur – sięgająca zarazem w przeszłość i w przyszłość – takiego przewartościowania idei sztuki i luksusu, o które chodziło Morrisowi i członkom Związku Artystów w czasach Komuny. Znalazienie kryteriów dobrobytu innych niż oparte na ilościowym wyścigu w pomnażaniu i nadprodukcji, było podstawą do wyobrażenia sobie i wprowadzenia w życie społecznej transformacji. Możemy dostrzec tę ideę już w strategii pisarskiej Pottiera, choćby w przywołaniu na kartach manifestu określenia „wspólny luksus”. W połowie kwietnia 1871 roku, wówczas, kiedy go pisano, sformułowanie to służyło wyraźnemu zanegowaniu i odrzuceniu nędznego *misérabilisme* przedstawiania paryskiego życia w czasach Komuny z punktu widzenia Wersalu. Propaganda Wersalu, wymierzona przeciwko *partageux* – którzy z władnieli Paryżem – i szerzona na francuskiej prowincji miała przekonać wieśniaków, że Komuna, jeśli nie zostanie pokonana, zagarnie i podzieli między swoich ich ziemię. Miała ona jednak jeszcze drugi, równie istotny cel: wytworzenie powszechnego przekonania, że dzielenie się oznaczało jedynie równy udział w biedzie. Idea „wspólnego luksusu” była wyrazem sprzeciwu wobec wszelkich koncepcji dzielenia się nędzą, w zamian proponowała całkowicie odmienną wizję świata – świata, w którym każdy będzie miał swój udział.

przełożyła Katarzyna Bojarska

PRZYPISY

1. Eliséé Reclus, *Art and the People*, w: *Eliséé and Elie Reclus. In Memoriam*, red. J. Ishill, Oriole Press, Berkeley Heights, New Jersey 1927, s. 325. Przekład angielski zmieniony, przekład polski według wersji zmienionej.
2. William Morris, *The Lesser Arts*, w: idem *Political Writings*, red. A.L. Morton, Lawrence and Wishart, Londyn 1984, s. 54.
3. Eliséé Reclus, *Art and the People...*, s. 326–327.
4. Zob. Kristin Ross, *The Emergence of Social Space. Rimbaud and the Paris Commune*, Verso, Londyn 2008, s. 5–8, 38–39.
5. Eliséé Reclus, epigraf w: Lucien Descaves, *La Colonne*, Stock, Paris 1901.
6. Ernest Belfort Bax, William Morris, *Socialism from the Root Up*, „Commonweal” z 2 października 1886, s. 210.
7. Korzystając z mojej wykładni przestrzeni społecznej, Owen Holland zaproponował ten sugestywny łącznik między Morrisem a Komuną w wykładzie wygłoszonym w Londynie w 2011 roku.
8. Autorka rozwija ten wątek w kolejnym rozdziale książki: *The Literature of the North*. Przyp. tłum.
9. Prosper-Olivier Lissagaray, *La Revue blanche...*, s. 67.
10. Frank Jellinek, *The Paris Commune of 1871*, Oxford University Press, Nowy Jork 1937, s. 381.
11. William Morris, cyt. za: E. P. Thompson, *William Morris. Romantic to Revolutionary*, PM Press, Oakland 2011, s. 251.
12. William Morris, *The Lesser Arts...*, s. 32. Analiza Reclusa zaczyna się od tego samego podziału: „W społeczeństwie podzielonym na wrogie klasy sztuka z konieczności stała się fałszywa [...]. U bogatych staje się ona ostentacją. U biednych nie może być niczym innym jak imitacją”. Eliséé Reclus, *Art and the People...*, s. 327.
13. Paul Lafargue, *The Right to Laziness* [1880], w: idem, *The Right to Be Lazy and Other Studies*, Charles Kerr, Chicago 1907, s. 42.
14. William Morris, *Art Under Plutocracy*, w: idem, *Political Writings...*, s. 58.
15. Eliséé Reclus, *Art and the People...*, s. 328. John Ruskin początkowo gorąco wspierał Komunę, a także „połyskującą i świeżo wykutą ideę [...] paryskiej koncepcji komunizmu” (idem, *Fors Clavigera*, Wiley, Nowy Jork 1872, s. 2). Wycofał poparcie, kiedy otrzymał fałszywą informację, jakoby podpalono Luwr.
16. William Morris, *The Society of the Future*, w: *William Morris: Artist, Writer, Socialist*, red. M. Morris, Russel and Russel, Nowy Jork 1966, s. 462.

dyrektor **Paweł Wodziński**
zastępca dyrektora **Bartosz Frąckowiak**
główny księgowy **Jacek Grabarczyk**
dramaturg **Piotr Grzymistawski**
kuratorzki współpracujące **Agnieszka Jakimiak, Joanna Krakowska, Agata Siwiak**
producentka **Magda Igielska**
koordynatorki programu Struktury Kultury **Katarzyna Jankowska, Wiktoria Szczupacka**
kierowniczka działu artystycznego **Bernadeta Fedder**
kierownik działu komunikacji i promocji **Artur Szczęsny**
kierowniczka działu promocji **Agnieszka Hanyżewska**
dział komunikacji i promocji **Michał Gąsiorowski, Magdalena Kołata, Marietta Maciąg, Jagoda Sternal, Paulina Wenderlich, Charlotte Woźniak**
aktorzy **Grzegorz Artman, Beata Bandurska, Magdalena Celmer, Paweł L. Gilewski, Mirosław Guzowski, Marian Jaskulski, Marta Malikowska, Alicja Mozga, Roland Nowak, Maciej Pesta, Martyna Peszko, Jerzy Pożarowski, Sonia Roszczuk, Jan Sobolewski, Anita Sokołowska, Małgorzata Trofimiuk, Jakub Ulewicz, Piotr Wawer Jr, Małgorzata Witkowska, Marcin Zawodziński**
inspicjenci **Hanna Gruszczyńska, Mateusz Stebliński, Maria Walden**
główna specjalistka ds. pracowniczych oraz BHP **Krystyna Müller**
zastępca głównego księgowego **Joanna Kraszewska**
specjalistka ds. płac **Elżbieta Cieślak**
specjalistki ds. księgowości **Joanna Szewe, Halina Tabaka**
kierownik działu techniczno-gospodarczego **Waldemar Gracz**
zastępca kierownika ds. gospodarczych **Beata Waszak**

specjalistki ds. techniczno-gospodarczych **Maria Skora, Kazimiera Szramka**
sekretarka **Marta Pierzchalska**
kierowniczka pracowni krawieckiej **Ewa Stańska**
krawcowe **Alina Tadych, Aldona Włoch**
kierownik pracowni elektro-akustycznej **Robert Łosicki**
elektrycy – oświetleniowcy **Łukasz Jara, Damian Wesołowski, Eugeniusz Wiśniewski**
akustycy **Leszek Drygas, Łukasz Maciej Szymborski**
brygadziści obsługi sceny **Artur Ekwiński**
montażysty sceny **Jarosław Kubiński, Mariusz Pawlikowski, Roman Pietrzak, Marcin Należyty**
rekwizytorzy **Eugeniusz Baranowski, Wiesław Mitoraj**
garderobiane **Olga Betańska, Jadwiga Kamińska, Katarzyna Wysocka**
fryzjer **Michał Boroń**
ślusarze – montażysty **Jarosław Andrysiak, Andrzej Kotowski, Krzysztof Pawlak, Witold Włoch**
kierowca – zaopatrzeniowiec **Bożena Lange**
konserwator **Zbigniew Czerniak**



Program objęty jest licencją CC BY-NC-SA 3.0 Polska [<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/pl/legalcode>]

Co nam pozostało po Komunie Paryskiej? © for the Polish edition by Instytut Wydawniczy Książka i Prasa

Ku republice powszechnej. Internacjonalizm Komuny Paryskiej © for the Polish edition by Instytut Wydawniczy Książka i Prasa

Wspólny luksus © for the Polish edition by „Widok. Fundacja Kultury Wizualnej”

Dziękujemy Redakcji pisma „Le Monde diplomatique – edycja polska” za udzielenie pozwolenia na przedruki artykułów: Christophe Voilliot *Co nam pozostało po Komunie Paryskiej?* oraz Kristin Ross *Ku republice powszechnej. Internacjonalizm Komuny Paryskiej*.

Dziękujemy p. Katarzynie Bojarskiej oraz Redakcji pisma „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” za udzielenie pozwolenia na przedruk fragmentu książki Kristin Ross pt. *Communal Luxury: The Political Imaginary of the Paris Commune*.

Redakcja programu: Piotr Grzymisławski

W scenariuszu spektaklu cytowane są fragmenty wierszy:

Arthur Rimbaud, „Paryż się budzi”, przeł. Julian Tuwim,

Antoni Słonimski, „Ten jest z ojczyzny mojej”.

Wykorzystano również fragment tekstu piosenki „Le Temps des cerises” Jeana Baptiste’a Clémenta.

teatr polski bydgoszcz

Teatr Polski
im. Hieronima Konieczki
Al. Mickiewicza 2, 85-071 Bydgoszcz
www.teatrpolski.pl

SEKRETARIAT

Marta Pierzchalska e-mail: tp@teatrpolski.pl, tel: 52 33 97 813
fax: 52 33 97 820

INFORMACJA O BILETACH

e-mail bilety@teatrpolski.pl [bilety online](http://www.teatrpolski.pl): www.teatrpolski.pl

kasą główną/info Al. Mickiewicza 2

(główne wejście od ul. 20 stycznia 1920 roku),

tel: 52 339 78 18, tel: 52 339 78 40, tel: 885 60 70 90

od poniedziałku do piątku 14.00–19.00

oraz w weekendy/święta trzy godziny przed spektaklem.