

Anna Ziółkowska-Juś

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

O sztuce krytycznej reinterpretującej historię i jej oddziaływaniu na tożsamość odbiorcy. W perspektywie rozważań hermeneutycznych Paula Ricoeura

Sztuka krytyczna odnosi się do przeszłości w inny sposób niż oficjalne narracje historyczne. Nie kreuje ona historii, ale pozwala spojrzeć na nią w inny niż konwencjonalny sposób i na nowo ją przemyśleć. Ujawniając interpretacyjny i perspektywiczny charakter „wielkich” narracji historycznych wydobywa to, co zostaje w nich często pominięte, wyparte, zmarginalizowane albo zapomniane, a co ma istotne znaczenie dla ludzkiego, indywidualnego doświadczenia. Wskazuje na związek tego, co minione z terażniejszością i projektowaną przyszłością.

W artykule skupiam się na sposobie oddziaływania sztuki krytycznej reinterpretującej historię na odbiorcę. Stawiam tezę, że sztuka ta, poprzez reinterpretacje konwencjonalnych narracji historycznych, osłabia i dezintegruje tożsamość odbiorcy, opartą na złudnym poczuciu bezpieczeństwa wytwarzanym i podtrzymywanym przez konwencjonalne narracje historyczne, mity i ideologie. Dezintegracja ta ma jednak charakter pozytywny, gdyż umożliwia otwartość na to, co inne, a także przeszłe i terażniejsze doświadczenia, które zostały przesłonięte i wyparte przez dominujące dyskursy. Nawiązując zwłaszcza do rozważań Paula Ricoeura, zawartych w książce *Pamięć, historia, zapomnienie*, wskazuję na dialektykę pamięci indywidualnej i zbiorowej w konstytuowaniu tożsamości jednostki. Za Ricoeurem zwracam również uwagę na niebezpieczeństwo, jakie stanowi dla tożsamości jednostkowej pamięć zmanipulowana przez dyskurs historyczny. Następnie wskazuję na wybrane przykłady sztuki krytycznej reinterpretującej historię, które uruchamiając wyobraźnię krytyczną umożliwiają pracę z pamięcią zmanipulowaną.

Pamięć, opowieść historyczna i tożsamość

Ricoeur, pisząc o tożsamości osobowej, wskazuje na jej niesubstancjalny, procesualny, kruchy i czasowy charakter. Jako jeden z przedstawicieli narratywizmu (obok m.in. A. MacIntyre'a, A. Giddensa, Ch. Taylora, D. Carra) twierdzi, że tożsamość nie jest dana, ale stanowi zadanie do wypełnienia¹. Według Ricoeura konstituujemy własną tożsamość w procesie identyfikacji z bohaterami opowieści (fikcyjnych, historycznych) i wyznawanymi przez nie wartościami².

Nawiązując do Johna Locke'a Ricoeur podkreśla świadomościowy charakter tożsamości i jej związek z pamięcią³. Jednak Locke łączył tożsamość osobową z pamięcią indywidualną. Natomiast zdaniem Ricoeura w procesie konstituowania tożsamości pamięć indywidualna spleta się nieuchronnie z pamięcią zbiorową. Pisząc o pamięci zbiorowej Ricoeur nawiązuje do poglądów francuskiego socjologa **Maurice'a Halbwachsa**, częściowo z nimi polemizując⁴.

Według **Halbwachsa** każda pamięć indywidualna jest osadzona w ramach pamięci zbiorowej. Nasze wspomnienia nie są wyłącznie nasze własne, ale mają charakter wspólnotowy. Odnoszą się one do podzielanej z innymi wiedzy, wspólnie odwiedzanych miejsc, czy chociażby wspólnego języka, w którym dopiero możemy je wyartykułować. Zgodnie z podejściem socjologa nasze wspomnienia (np. z dzieciństwa) zawsze odnoszą się do jakichś społecznych ram odniesienia. Tych ram odniesienia może być wiele, mogą się one istotnie od siebie różnić, mogą być również ze sobą skonfliktowane. Niemniej są one niezbywalne. Nie jesteśmy więc pierwotnymi posiadaczami naszych wspomnień. W izolacji od społecznych ram, czyli w samotności, nie ma mowy o wspomnieniach. Podlegamy wpływowi społecznym, czyli oddziaływaniom pamięci zbiorowej, a ponadto ulegamy złudzeniu, że jesteśmy właścicielami naszych wspomnień.

Ricoeur nawiązując do poglądów **Halbwachsa**, nie zgadza się jednak z jego redukcjonistyczną tezą głoszącą, że tożsamość osobowa jest całkowicie zdeterminowana przez ramy pamięci zbiorowej. Francuski hermeneuta dostrzega możliwość zdystansowania się wobec ram społecznych, chociażby poprzez „przemieszczanie się” jednostki wewnątrz nich i pomiędzy nimi. Autor *Pamięci, historii, zapomnienia* głosi komplementarność pamięci indywidualnej i zbiorowej oraz ich wzajemne przenikanie się w konstituujących tożsamość narracjach. Schematy opowieści historycznych, wobec których konstituuje się tożsamość, rozciągają

¹ O konstituowaniu tożsamości narracyjnej Ricoeur pisze szeroko w książce *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chelstowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002. Zob. też: K. Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Universitas, Kraków 2003.

² Ricoeur rozwija to zagadnienie szeroko w swoim trzypięciotomowym dziele *Czas i opowieść*, t. 1 – przeł. M. Frankiewicz, t. 2 – przeł. J. Jakubowski, t. 3 – przeł. E. Zbrzeźniak, Eidos, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.

³ P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Universitas, Kraków 2006, s. 137.

⁴ *Ibidem*, s. 161.

się pomiędzy biegunami pamięci indywidualnej i zbiorowej, przy czym w każdym schemacie oba rodzaje pamięci się przenikają. Opowieści historyczne, znajdujące się bliżej bieguna pamięci indywidualnej, znacząco różnią się od opowieści pisanych z punktu widzenia pamięci zbiorowych. Te pierwsze mają charakter bardziej zsubiektywizowany, emocjonalny, konfesyjny, synchroniczny, niestroniący od luk, zerwań, fragmentów, pretendujący nie tyle do prawdy, co raczej do szczerości. Często przybierają one artystyczną formę. Opowieści takie Ewa Domańska określa mianem „historii niekonwencjonalnych”⁵. Natomiast opowieści, dla których matrycę stanowi pamięć zbiorowa, pretendują do obiektywizmu, są związane z określonymi regułami, mają najczęściej charakter linearny, dążą do wzmocnienia istniejącej władzy, są historiami politycznymi, opisują biografie wpływowych ludzi, zwycięstwa i klęski, a także wysuwają roszczenie do prawdy⁶. Ricoeur nie dyskredytuje żadnej z tych dwóch form opowieści, podobnie jak nie dyskredytuje żadnego z rodzajów pamięci. Stoi raczej na stanowisku, że są one sobie nawzajem potrzebne i że się uzupełniają.

Niebezpieczeństwa pamięci zmanipulowanej

Francuski hermeneuta zwraca uwagę na niebezpieczeństwo narzucenia jednostce tożsamości przez manipulację pamięcią zbiorową. Pisze, że: „wszystko, co tworzy kruchość tożsamości, stanowi zarazem powód do manipulowania pamięcią, głównie za pośrednictwem ideologii”⁷. Groźba manipulacji pamięcią płynie ze strony pamięci zbiorowych, które łatwo podlegają instrumentalizacji i są najczęściej **uwikłane we władzę**. Pamięć zbiorowa nie jest tożsama z historią, jednak istnieją pomiędzy nimi istotne związki. Pomimo że oficjalna historia pretenduje do obiektywizmu, jedności, referencyjności i wysuwa roszczenia do prawdy, to w gruncie rzeczy jest ona nieodłącznie związana z określonym punktem widzenia (najczęściej reprezentującym interesy dominującej, będącej u władzy grupy). Chociaż Ricoeur dystansuje się od historiograficznego konstruktywizmu, to zarazem podkreśla, że tworzenie historii na każdym poziomie – począwszy od pracy historyka w archiwach, poprzez proces wyjaśniania/rozumienia, a skończywszy na pisaniu – jest związane z selektywnością i interpretacją. W książce *Pamięć, historia, zapomnienie* czytamy, że: „reprezentacja jaką operuje historyk, to w rzeczy samej obecny obraz rzeczy nieobecnej: lecz sama rzecz nieobecna rozdwaja się na znikanie i istnienie w przeszłości”⁸. Narracyjna konfiguracja historii uwypuklając jedne zdarzenia, jednocześnie pomija inne, spychając je w czeluście zapomnienia i nieważności.

⁵ Zob. E. Domańska, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006, s. 63-64.

⁶ *Ibidem*, s. 78.

⁷ P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, s. 590.

⁸ *Ibidem*, s.376.

Jak pisze Ricoeur: „Opowiadać jeden dramat to tyle, co zapominać o innym”⁹. Nadużycia pamięci stanowią więc zarazem nadużycia zapomnienia. Ponieważ nie można pamiętać wszystkiego, nie można też wszystkiego opowiedzieć. Stąd też: „zawsze można opowiadać inaczej – uwypuklając, przemieszczając znaczące akcenty, odmiennie przekomponując protagonistów, a zarazem zarysy akcji”¹⁰. Zdaniem Michela Foucaulta każda historia ze względu na swój interpretacyjny i selektywny charakter „jest dyskursem władzy”¹¹. Manipulacja pamięcią polega właśnie na narzucaniu przez dominującą grupę pewnej narracji historycznej poprzez zastraszenie, uwiedzenie lub pochlebstwo¹². Mechanizmy manipulacji są najczęściej niewidoczne. Powodują one „wchłonięcie” tożsamości osobowej przez zinstrumentalizowaną pamięć zbiorową. Odbierają jednostce zdolność do opowiadania o sobie samej, czyli możliwość konstruowania własnej tożsamości. Pozbawienie jednostki zdolności do samodzielnej opowieści dokonuje się wraz z jej współudziałem, co – jak pisze Ricoeur:

[...] widać w przypadku zapomnienia poprzez unikanie, wyrazie złej wiary i związanej z nią strategii unikania, motywowanej przez niejasną wolę niedowiadania się [...] słowem: przez pragnienie pozostawania w niewiedzy.¹³

Bez Krytyczne przyjęcie narzuconej przez pamięć zbiorową tożsamości często łączy się konformizmem i potrzebą bezpieczeństwa. Zarazem jednak staje się zjawiskiem niebezpiecznym, gdyż odbiera jednostce wolność, przyczynia się do wzmocnienia represyjnej władzy, pogłębia niepamięć, odbiera głos tym, którzy w owej pamięci zbiorowej nie zostają uwzględnieni, a także przyczynia się do umacniania dychotomicznych i wartościujących podziałów, typu: my – inni, swoi – obcy, zwycięzcy – zwyciężeni, winni – ofiary. Wyrwanie się spod kurateli władzy oznacza w tym przypadku zdystansowanie się wobec pamięci zbiorowej i odzyskanie zdolności samodzielnego opowiadania o sobie. Niebezpieczeństwo manipulacji pamięcią zbiorową łączy się nie tylko z narzucaną odgórnie historią martyrologiczną, związaną z patetyczną celebrazją uznanych za ważne wydarzeń, ale również komercjalizacją historii, np. wykorzystywaniem ważnych miejsc pamięci w celach turystycznych, rozrywkowych i handlowych. Historia skomercjalizowana przebiera historię oficjalną w atrakcyjne dla konsumentów opakowania, posługując się często przy tym sloganami, stereotypami i uproszczeniami. Tym samym przyczynia się ona do estetyzacji i banalizacji historii. W tym przypadku również mamy do czynienia z manipulacją pamięcią i odgórnym narzucaniem tożsamości. Historia oficjalna i historia popularna często wspierają się nawzajem. Pewnym sposobem zdystansowania się wobec oficjalnych narracji

⁹ *Ibidem*, s. 595.

¹⁰ *Ibidem*, s. 590.

¹¹ E. Domańska, *op. cit.*, s. 15.

¹² P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, s. 591.

¹³ *Ibidem*, s. 591.

historycznych wyrażających interesy dominującej grupy, a także wobec historii skomercjalizowanych są Foucaultowskie „przeciw-historie”, czyli historie pisane z punktu widzenia zwyciężonych, pominiętych, zapomnianych, zmarginalizowanych. Można tu zaliczyć np. historie feministyczne albo postkolonialne. Jednak historie te, będące lustrzanymi odbiciami historii oficjalnych, również podlegają często ideologizacji i mogą stanowić zagrożenie dla konstituowania indywidualnej tożsamości, prowadząc do jej skostnienia.

Doświadczenie sztuki krytycznej jako praca z pamięcią zmanipulowaną

Jako remedium na pamięć zmanipulowaną i związaną z nią dogmatyzację tożsamości, Ricoeur proponuje krytyczne podejście do historii. Wyraża się ono w obnażaniu ukrytych roszczeń historii do bezstronności i obiektywności, a także uwrażliwianiu na związek w dyskursie historycznym pomiędzy prawdą a interpretacją¹⁴. Krytyczne podejście do historii ma również charakter terapeutyczny. Jego celem jest wywoływanie tego, co ukryte w celu wykonania pracy z pamięcią i żałoby. Chodzi w nim również o oddanie sprawiedliwości innemu. Zarazem Ricoeur podkreśla, że krytyka nie powinna być tylko czymś zewnętrznym wobec historii, ale raczej powinna być w nią immanentnie włączona¹⁵.

Przykładem krytycznego podejścia do historii, do którego Ricoeur nie nawiązuje, ale który, moim zdaniem, dobrze obrazuje jego tezy, jest polska sztuka krytyczna reinterpretująca historię, do której przedstawiciele należą tacy artyści, jak: Zbigniew Libera, Artur Żmijewski, Wilhelm Sasnal, Joanna Rajkowska, Elżbieta Janicka, Rafał Jakubowicz, Piotr Uklański i inni. Sztuka ta, tworzona zwłaszcza po 2000 r., odnosi się w przeważającej mierze do historii II wojny światowej, podejmując problematykę jej reprezentacji w sferze publicznej i medialnej. Artyści krytyczni (należący do drugiego, a nawet trzeciego pokolenia po wojnie) nie odnoszą się bezpośrednio do swoich własnych doświadczeń mających związek z określonymi wydarzeniami, ale raczej skupiają się na problemie reprezentacji najbardziej tragicznych wydarzeń historycznych w społecznych dyskursach. Jak pisze Izabela Kowalczyk w książce *Podróż do przeszłości* artyści krytyczni poprzez swoją sztukę wyrażają raczej „doświadczenie dotyczące przeszłości” niż „doświadczenie przeszłości”¹⁶. Skupiają się oni na problemie zbiorowej pamięci, podejmując m.in. takie zagadnienia, jak: instrumentalne wykorzystywanie pamięci zbiorowej (w celach politycznych i handlowych), sposób konstruowania narracji

¹⁴ *Ibidem*, s. 454.

¹⁵ *Ibidem*, s. 660.

¹⁶ I. Kowalczyk, *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Wydawnictwo SWPS, Warszawa 2010, s. 135-136.

historycznych, znaczenie historii dla współczesności, a także problem jej oddziaływania na tożsamość jednostki. Jacek Zydorowicz wskazuje na subwersyjny charakter sztuki krytycznej. Sztuka ta podszywa się pod krytykowany dyskurs i rozmyślnie wprowadza doń pewne odchylenia, przejawskrawienia, zakłócenia, zmiany¹⁷. Chodzi w niej o to, aby uruchomić w odbiorcy krytyczne myślenie, sprowokować „zatarg” z tzw. rzeczywistością, pokazać, że to, co jest uznawane za oczywiste wcale takie nie jest, wprowadzić dyskursy w drgania i wreszcie wyzwolić z automatyzmu myślenia i patrzenia¹⁸. Artyści krytyczni dokonują krytyki systemu nie sytuując się poza nim, ale wychodząc z jego wnętrza. Ich celem nie jest ukazanie alternatywnej wobec krytykowanych dyskursów historycznych prawdy, ale raczej ujawnianie ukrytych mechanizmów ich funkcjonowania. Destabilizujące podtrzymujące pamięć zbiorową dyskursy historyczne, zarazem stawiają pod znakiem zapytania opartą na nich tożsamość jednostki.

Przykładem są *Pozytywy* (2002–2003) Zbigniewa Libery. Jest to cykl fotografii odwołujący się do dokumentów najbardziej traumatycznych wydarzeń XX w. Fotografie te są pozytywami nie tylko w sensie fotograficznej odbitki, ale zwłaszcza dlatego, że przedstawiają pozytywne wersje przeszłych wydarzeń. Wywołując w sposób widmowy z pamięci fotografie, które znamy z filmów albo podręczników do historii wskazują na sposób konstruowania narracji historycznych i ich nieujawnioną drugą stronę. Sam Libera w odniesieniu do swoich fotografii używa określenia Władysława Strzemińskiego „powidoki pamięci”¹⁹. Na przykład jeden z *Pozytywów Mieszkańcy* (2002) nawiązujący do znanego kadru z filmu dokumentalnego *Kronika wyzwolenia KL Auschwitz z 1945 r.*, zamiast więźniów za drutem kolczastym ukazuje uśmiechniętych, ubranych w piżamy biwakowiczów. Pomimo że artysta nie dokonał manipulacji na negatywie – zrobił osobną fotografię – mamy tu do czynienia z podrobionym świadectwem, pastiszem, ze sztuką „wirusującą” na śladach historii. W pierwszym wejrzeniu na fotografię uderza „niestosowność” zabiegu dokonanego przez artystę. Pojawia się pytanie, czy nie mamy tu do czynienia z trywializacją Zagłady. Zarazem jednak trudno się oprzeć wrażeniu, że fotografia Libery pomimo pozornie pozytywnej wymowy oddziałuje nieporównywalnie silniej niż jej pierwowzór, który przez nawarstwianie nad nim znaczeń stał się jedną z klisz zbiorowej, historycznej pamięci, umieszczaną pośród innych, historycznych dokumentów. Artysta dokonując zniekształcenia obrazu pokazuje jak obecność historycznego dokumentu w mediach, obok niezliczonej liczby innych obrazów, przyczynia się w rezultacie do jego zapomnienia.

Innym przykładem sztuki „wirusującej” na historii jest książka z ilustracjami Zbigniewa Libery i tekstem Darka Foksa zatytułowana *Co robi łączniczka*

¹⁷ Zob. J. Zydorowicz, *Artystyczny wirus. Polska sztuka krytyczna po 1989 roku*, Instytut im. Adama Mickiewicza, Warszawa 2005, s. 187-188.

¹⁸ Zob. Maciej Mazurek, Piotr Piotrowski, *Wytrącić z automatyzmu myślenia*, z profesorem Piotrem Piotrowskim rozmawia Maciej Mazurek, „Znak”, grudzień (12) 1998, s. 146-160.

¹⁹ Zob. E. Domańska, *op. cit.*, s. 238.

(2005)²⁰. Książka ta odnosi się do sposobu, w jaki w pamięci zbiorowej funkcjonuje powstanie warszawskie. Składa się ona z krótkich fragmentów prozy poetyckiej oraz fotografii znanych aktorek filmowych (m.in. Anity Ekberg, Sophi Loren, Liz Taylor, Cathrine Deneuve i innych) ukazanych w uwodzicielskich pozach na tle powstańczych ruin. Mamy tu do czynienia z kolażem i fotomontażem, zestawiającym obok siebie tragizm wojny z fotosami celebrytów. W pracy tej zostaje obnażony proces fikcjonalizacji, „upiększania” a nawet erotyzacji tragicznych wydarzeń wojennych w kulturze popularnej i to, jak spiętrzone w palimpsestach kulturowych znaczenia i wizerunki modyfikują pamięć zbiorową, wpływając na obraz przeszłości.

Podobnej demaskacji dokonał nieco wcześniej Piotr Uklański w instalacji *Naziści* z 1998 r., składającej się ze 164 fotografii znanych polskich i zagranicznych aktorów w niemieckich mundurach z II wojny światowej, grających w filmach postaci nazistów²¹. Wystawa tej pracy w warszawskiej Zachęcie w 2000 r. wzbudziła dość duże kontrowersje. Została zaatakowana szabłą przez Daniela Olbrychskiego, którego wizerunek również na niej widniał²². Ten obrazoburczy gest aktora, przez fakt jego nagłośnienia w mediach, urósł do rangi symbolu, stając się integralną częścią artystycznego projektu. Celem wystawy nie było jednak propagowanie nazizmu (jak zarzucali jej krytycy), ale raczej ukazanie jak wizerunki zbrodniarzy wojennych zostają w filmach fabularnych zestawione ze znanymi i lubianymi aktorami i jak filmy te mogą przekształcać pamięć zbiorową, kształtować wyobrażenie o historii, przyczyniać się do jej fikcjonalizacji i zarazem zapomnienia a w rezultacie wpływać na zbiorową oraz jednostkową tożsamość. To oddziaływanie okazuje się zwłaszcza niebezpieczne dla osób, które będąc kolejnym pokoleniem powojennym czerpią swoją wiedzę o historii wyłącznie z kultury popularnej i masowej. Susan Sontag twierdziła, że nie mamy dostępu do przeszłości, a jedynie do jej obrazowych reprezentacji²³.

Zakończenie

Przywołane przykłady sztuki krytycznej pokazują, że wobec przekazów historycznych nigdy nie jesteśmy neutralnymi, niewinnymi odbiorcami. W codziennym obcowaniu z przekazami historycznymi (zwłaszcza w formie obrazowej) traktujemy siebie jako podmioty, a świat jako przedstawienie. Sztuka krytyczna też operuje przedstawieniami, ale „przedstawieniami odprzedmiotawiającymi”, które włączają odbiorcę w grę i nie pozwalają mu zostać obojętnym. Artyści krytyczni pokazują,

²⁰ D. Foks, Z. Libera, *Co robi łączniczka?*, Instytucja Kultury Ars Cameralis Silesiae Superioris, Katowice 2005.

²¹ Zob. O. Kłosiewicz, *Polska sztuka współczesna przełomu XX i XXI wieku*, RM, Warszawa 2015, s. 82.

²² O kulisach wystawy pisze K. Sienkiewicz w książce *Zatańczą ci, co drżeli; polska sztuka krytyczna*, Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Kraków – Warszawa 2014, s. 313-321.

²³ Zob. S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, przeł. S. Magala, Karakter, Kraków 2010.

że przekaz historii (z którym mamy do czynienia w podręcznikach od historii, filmach fabularnych, fotografiach, reportażach, muzeach, grach komputerowych), nigdy nie jest transparentny i neutralny. Chociażby przez samą swoją formę nie otwiera nam dostępu do faktów, ale raczej do naszych myślowych konstruktów, powstałych przy udziale pamięci zbiorowej. Chociaż sztuka krytyczna stanowi niekonwencjonalne podejście do historii, to jednak nie jest ona „przeciw-historią” w sensie Foucaultowskim. Nie przyczynia się bowiem do umocnienia naszej tożsamości, ale raczej do jej rozproszenia i dezintegracji. Nie daje nam ona satysfakcjonującego poczucia, że znajdujemy się po drugiej stronie krytykowanego dyskursu, ale raczej wskazuje, że jesteśmy w ten dyskurs niezbywalnie uwikłani. Sztuka krytyczna dekonstruuje historię zarazem dekonstruuje tożsamości, które się na niej wspierają, gdyż – jak pisze Domańska – „Wiara w historię to wiara w koherentny podmiot i jego stabilną tożsamość”²⁴. Artyści krytyczni również nie ukrywają, że sami są uwikłani w krytykowane przez siebie mechanizmy. Umieszczenie się po jednej stronie dychotomii, typu: podmiot – przedmiot, my – inni, winni – ofiary, swoi – obcy, zwycięzcy – zwyciężeni staje się w obcowaniu z tego rodzaju sztuką nader problematyczne. Sztuka krytyczna uruchamia krytyczną wyobraźnię nawołując do przepracowania pamięci, a w szczególności do podjęcia pracy z pamięcią zmanipulowaną. Jest to niezmiernie ważne, gdyż – jak podkreślał Ricoeur – dopiero „zbawienny kryzys tożsamości”, czyli dezintegracja fikcyjnego „ja” opartego na pamięci zmanipulowanej, przywraca zdolność tworzenia własnej opowieści o sobie.

Anna Ziółkowska-Juś

The Impact of Critical Art Reinterpreting the History as to the Identity of the Recipient in the Perspective of Paul Ricoeur’s Hermeneutical Considerations

Abstract

The article focuses on the issue of the impact of critical art reinterpreting the history as to the identity of the recipient in the light of Paul Ricoeur’s hermeneutical considerations. The main thesis of the article is that critical art disintegrates the individual identity, which is based on conventional, historical narrations and ideologies that are associated with them. The first part of the article points out the relations amongst memory, historical discourse and individual identity. The next part analyses the problem of the memory which is manipulated by historical discourse. The last part analyses examples of critical art that illustrate Paul Ricoeur’s critical approach to the history.

Keywords: critical art, memory, history, identity.

²⁴ E. Domańska, *op. cit.*, s. 43.