

Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:

Pokazać ducha kultury robotniczej: związki sportu i sztuki

autor:

Maciej Duklewski

źródło:

Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2023 nr 37

odsyłacz:

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2023/37-obrazy-wyczerpania/pokazac-ducha-kultury-robotniczej>

doi:

<https://doi.org/10.36854/widok/2023.37.2795>

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

robotnicy; sport; awangarda; sztuka; modernism; Europa Centralna

streszczenie:

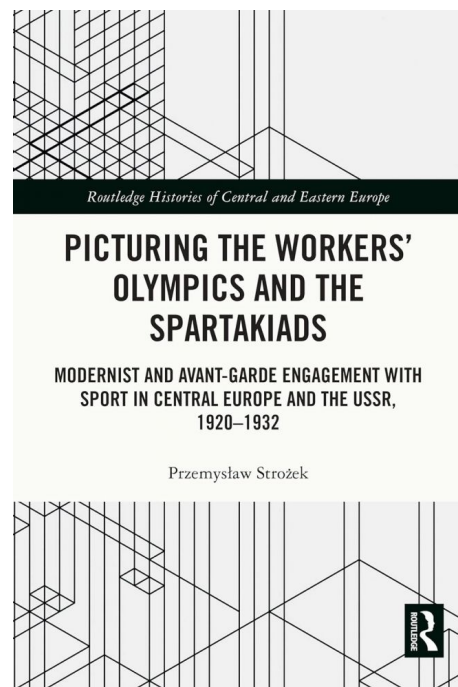
Krytyczna lektura książki *Picturing the Workers' Olympics and the Spartakiads. Modernist and Avant-Garde Engagement with Sport in Central Europe and the USSR, 1920–1932*, Routledge, New York 2023.

Maciej Duklewski – Historyk, zajmuje się historią klasy robotniczej oraz historią fotografii dokumentalnej i społecznej. Doktorant w Międzydziedzinowej Szkole Doktorskiej Uniwersytetu Warszawskiego.

Pokazać ducha kultury robotniczej: związki sportu i sztuki

- **Przemysław Strożek, *Picturing the Workers' Olympics and the Spartakiads. Modernist and Avant-Garde Engagement with Sport in Central Europe and the USSR, 1920–1932*, Routledge, New York 2023.**

Już w poprzedniej książce będącej efektem projektu *Sport w sztuce wizualnej Europy Środkowo-Wschodniej lat 1918–1939* Przemysław Strożek zwięźle określił kierunek swoich najnowszych badań: mają one przedstawiać praktyki artystyczne inspirowane sportem na tle społeczno-kulturowych przemian w Europie Środkowo-Wschodniej po I wojnie światowej¹. Czerpiąc z dokonań zwrotu wizualnego w historii sportu oraz krytycznie odnosząc się do dotychczasowych, często zbyt powierzchownych badań związków sztuki i imprez sportowych, autor proponuje jednocześnie rozgałęzioną, osadzoną w szerokim kontekście i pogłębioną analizę konkretnych wydarzeń. *Picturing the Workers' Olympics and the Spartakiads* przedstawia mało znane i trudno dostępne dzieła oraz ich oryginalną interpretację. Towarzyszy im szczegółowa rekonstrukcja procesów zachodzących na styku widowisk sportowych, masowych ruchów politycznych i sztuki awangardowej – wpływały one bowiem



na wyodrębnianie się zróżnicowanych koncepcji kultury robotniczej.

Społeczno-kulturowe ramy, które stanowią tło dla związków sportu robotniczego i sztuki w badanym okresie, autor określa mianem lewicowego modernizmu (s. 6). Ten zespół idei i projektów artystycznych łączyło odrzucenie tradycji, konstruowanie utopii skierowanych na budowę lepszego świata, wiara w sprawczość technologii oraz zainteresowanie kulturą fizyczną, higieną i sportem². Centralnym tematem książki jest proces poszukiwania przez umiarkowanych modernistów i radykalnych awangardzistów formuł obrazowania nowoczesnych idei, postulowanych przez powstałą w 1920 roku socjaldemokratyczną Lucerneńską Międzynarodówkę Sportową (LSI), a także istniejącą od 1921 roku komunistyczną Czerwoną Międzynarodówkę Sportową (RSI) oraz pomniejsze organizacje krajowe. Modernizm stanowi w tym ujęciu „estetyczny wymiar nowoczesności”³, ze sportem robotniczym jako jednym z jej elementów składowych. Stawką jest zaś adekwatne, autorefleksyjne i świadome planowanie praktyk artystycznych tak, by odpowiadały celom międzynarodowych instytucji kultury, których ambicją było poddanie kolejnych sfer życia robotników i robotnic całościowej organizacji zdolnej konkurować ze wszechogarniającymi instytucjami narodowymi i rynkowymi⁴.

Opisany przez Strożka okres w historii sportu robotniczego w Europie Środkowo-Wschodniej to w przybliżeniu „epoka kultury fizycznej”: organizacje sportowe w Związku Radzieckim i te pozostające pod jego wpływem (za pośrednictwem Kominternu) wychodziły wówczas z okresu militarystycznego, gdy sport miał być elementem przygotowania do walk rewolucyjnych i służby wojskowej. Zaczęto go traktować jako element wychowania fizycznego i moralnego, odrzucając konwencję profesjonalnego współzawodnictwa⁵. Zarówno dla socjaldemokratów, jak i dla komunistów negatywnym punktem odniesienia były wówczas przesłanki międzynarodowego ruchu

olimpijskiego, takie jak współzawodnictwo narodów, ograniczenie udziału kobiet i nastawienie na mierzalne wyniki.

Picturing the Workers' Olympics... rekonstruuje historię sześciu wydarzeń sportowych planowanych na lata 1925–1932. Autor omawia teksty programowe i praktyki artystyczne dotyczące sportu robotniczego. Przy każdym przedstawia ścierające się wizje udziału sztuki we wspieraniu sportu oraz konkurencyjne kierunki istniejące w ramach kultury robotniczej. Zorganizowana przez LSI w 1925 roku olimpiada robotnicza we Frankfurcie miała być socjaldemokratyczną odpowiedzią na igrzyska olimpijskie. Według Strożka jej program w dziedzinie sztuki i kultury skierowany był na odrodzenie estetyki antycznej i pochwałę niemieckiego klasycyzmu, przez co nie stał się radykalnym zaprzeczeniem wartości nowożytnego ruchu olimpijskiego. Organizatorzy imprezy nie wypracowali jednoznacznych postulatów ani metody ich obrazowania. Odnieśli się do mglistych ideologicznie wzorców antycznych, a ich zawody były zwykłym wydarzeniem sportowym, nie zaś widowiskiem niosącym przemiany społeczne. Bezkrytyczny klasycyzm, odwołania do starożytnych ideałów piękna i demokracji oraz idealizacja wysportowanych ciał nie odróżniały LSI od jej politycznych przeciwników. Autor proponuje wręcz, by w wielu aspektach traktować program kulturalny i oprawę nazistowskiej olimpiady w Berlinie (1936) jako paradoksalną kontynuację założeń frankfurckiej olimpiady robotniczej. Czynnikiem do pewnego stopnia usprawiedliwiającym zachowawczość tej imprezy (wedle samych organizatorów) jest jej organizacja przed przystąpieniem LSI do Socjalistycznej Międzynarodówki Robotniczej.

Na początku 1928 roku LSI przekształciła się w Międzynarodówkę Socjalistycznego Sportu Robotniczego (SWSI) oraz przyjęła nowy kierunek ideologiczny. Jej współprzewodniczący, austriacki socjaldemokrata Julius Deutsch proponował, by oddziaływać na robotników nie tylko

wprost przez agitację polityczną, lecz poprzez szerzej rozumianą kulturę. SWSI zaczęła odchodzić od wzoru antycznego na rzecz umiejscowienia źródeł sportu robotniczego w powstaniu socjaldemokracji. Strożek przygląda się więc sztuce w przestrzeni publicznej rządzonego przez socjaldemokratów Wiednia, który był siedzibą zorganizowanej w 1931 roku II Olimpiady Robotniczej. Ten etap rozwoju związków sztuki i robotniczego sportu charakteryzował się stopniowym odchodzeniem od antycznego wzorca, względnie jego silnym przetworzeniem, tak by alegorycznie wyrażał nowoczesne postulaty i obietnicę emancypacji, którą miał nieść sport. Proces ten ilustruje omówienie rzeźby Josefa Franza Riedla przedstawiającej alegorię kultury fizycznej. Ze względu na ubiór czy fryzurę przypomina ona wprawdzie antyczny posąg, brakuje jej jednak klasycznego patosu i dynamizmu, a jej gest jest wręcz trwożliwy. Według Strożka intencją austriackiego artysty było pokazanie kobiety, której celem jest bycie atletką i Nowym Człowiekiem, w czym przeszkadza jej dawny strój symbolizujący tradycyjne role społeczne. To od jej odwagi i zaangażowania miała zależeć realizacja socjalistycznego programu.

Rozdział poświęcony spartakiadzie w Moskwie w 1928 roku służy przedstawieniu militarnej genezy komunistycznego sportu robotniczego propagowanego przez RSI. W okresie wojny domowej sport stanowił element wyszkolenia żołnierzy, po niej zaś przeistoczył się w jedno z najważniejszych narzędzi Kominternu służących szerzeniu propagandy i sprawowaniu zwierzchnictwa nad organizacjami robotniczymi w innych krajach. Komunistyczny sport robotniczy i nawiązujące do niego praktyki artystyczne nigdy nie wyzbyły się jednak militarnych konotacji. Można więc prześledzić ich ciągłą obecność w sporcie i sztuce od okresu rewolucyjnego, poprzez etap „kultury fizycznej” aż po lata 30. Co ważne, w ZSRR wizualizacje postulatów przybierały zarówno awangardowe, jak i bardziej umiarkowane formy. Czechosłowaccy artyści związani z II Spartakiadą w Pradze

w 1928 roku proponowali zgoła odmienny sposób powiązania sztuki i robotniczego sportu. Opisany w rozdziale czwartym model czechosłowacki opierał się na poetyzmie Karela Teigeo i zrównywał sport ze sztuką (a sztukę z samym życiem) oraz umieszczał je w dziedzinie egalitarnego doświadczenia estetycznego, w którym łączyły się przyjemność oraz praca polityczna. Sport miał zastąpić tradycyjną sztukę, przyciągać tłumy, oddziaływać na ich emocje i mobilizować politycznie.

Rozdział piąty poświęcony jest sportowi robotniczemu, roli prasy artystycznej i kulturalnej oraz fotografii robotniczej na Węgrzech. Autor rekonstruuje drogę węgierskiej awangardy zgromadzonej wokół socjaldemokratycznego czasopisma „Munka”, prowadzącą od futuryzmu i konstruktywizmu do kultury socjalistycznej zorientowanej na dokumentalizm oraz kolektywny udział twórców-robotników. Proces ten można określić jako przejście od „sztuki dla mas” do „sztuki mas” i „ludowej produkcji wizualnej”. To także opowieść o tym, jak w komunistycznym piśmie „100%” wypracowano koncepcję sportu jako pośrednika w zwiększaniu świadomości klasowej robotników i robotnic.

Podobny proces można zauważyć w rozdziale poświęconym organizacji odwołanej przez władze II Spartakiady w Berlinie. Autor udowadnia, że przed rokiem 1928 John Heartfield i George Grosz – niemieccy dadaści kojarzeni z KPD – wciąż pozostawali pod silnym wpływem „burżuazyjnych” formuł przedstawiania, które podkreślały indywidualne osiągnięcia wybitnych zawodników. Podobnie jak w przypadku austriackim i węgierskim rok 1928 jest tu cezurą wyznaczającą moment radykalizacji sportu i powiązania go z bojową kulturą socjalistyczną oraz ideą kolektywizmu. W historii zakazanych przez władzę rozgrywek uwiecznionych w *Kuhle Wampe* Zlatana Dudowa streszcza się być może sedno sportu robotniczego z tego okresu – umiejętność

zorganizowania aktywności fizycznych kilku tysięcy osób i przedstawienia ich w kulturze wizualnej wbrew instytucjonalnym zakazom i ograniczonym środkom.

Na tle poszczególnych dyskusji o celach i metodach kultury klasowej wyróżniają się trzy figury powracające w tekstach programowych oraz realizacjach propagujących i dokumentujących sport robotniczy: Nowy Człowiek, atletka i widz-uczestnik. Naczelną figurą *Picturing the Workers' Olympics...* jest bez wątpienia Nowy Człowiek (*Neuer Mensch*, *Novyi Chelovek*, *Nový Človek*), czyli ludzka istota, która rodzi się z zaangażowania w kulturę sportu robotniczego w celu zaprowadzenia nowego porządku. W poszczególnych realizacjach Nowy Człowiek powstaje z ruin I wojny światowej, pokonuje prawa fizyki oraz trudności ekonomiczne i walczy o socjalizm. Autor wskazuje na sprzeczne wykorzystania tej figury: miała być wizualizacją równości płci, a jednocześnie wyobrażała muskularnego proletariusza-mężczyznę (s. 37); Nowy Człowiek przedstawiany był jako jednostka wybitna, choć miał przecież stanowić reprezentację postulatów egalitaryzmu i wspólnego działania. Aby wyjaśnić tę niespójność, autor stosuje niehierarchiczne podejście do tekstów programowych i artystycznych wizualizacji. W przypadku lewicowego modernizmu można bowiem mówić o heroicznych przedstawieniach, które od tych propagowanych przez Międzynarodowy Komitet Olimpijski różni już samo osadzenie w kontekście kultury dążącej do egalitaryzmu. W tym rozumieniu praktyki artystyczne nie tyle nadają widoczną formę spisywanym czy wyznawanym postulatom, ile wiążą się z nimi w „komplementarny monolit”⁶.

Podkategorią Nowego Człowieka, która stanowi model dla kultury robotniczej tworzonej przez amatorów, jest widz-uczestnik. Mike O'Mahony określa go jako konwencjonalną postać pojawiającą się w literaturze, teatrze czy sztukach plastycznych, uosabiającą zwrot od biernej recepcji ku czynnemu

zaangażowaniu w kulturę⁷. Widz-uczestnik ma przekraczać nowoczesny podział na pracę intelektualną i fizyczną, ponieważ przy doborze rozrywek i zainteresowań nie jest ograniczony przez różnicę klasową⁸. Ponadto rezygnuje z przyjemności podglądania na rzecz uspołecznionego pożytku z działania. W sporcie zaś figura ta stanowiła alternatywę dla elitarnego profesjonalizmu: robotnice i robotnicy mieli kibicować oraz włączać się do rozgrywek, a nie tylko je podziwiać. *Picturing the Workers' Olympics...* dostarcza dalszych przykładów funkcjonowania tego modelu w kulturze robotniczej, jak na przykład działalność robotników-fotoamatorów dokumentujących II Olimpiadę Robotniczą w Wiedniu czy działalność grupy fotograficznej węgierskiego MTE (Munkás Testedző Egyesület, Stowarzyszenia na rzecz Robotniczych Ćwiczeń Fizycznych). U podstaw międzynarodowego ruchu amatorskiej fotografii robotniczej leżało właśnie założenie, że robotnicy i robotnice powinny wytworzyć dla innych robotników i robotnic wspólną, klasową sferę publiczną w oparciu o sieć kół amatorskich.

Trzecią figurą istotną w wywodzie Strożka jest robotnica-atletka, której obecność na stadionie destabilizuje ustalony porządek ról klasowych i płciowych. Patron nowożytnego ruchu olimpijskiego Pierre de Coubertin sprzeciwiał się udziałowi kobiet w igrzyskach. Twierdził, że ich włączenie obniżyłoby poziom wyników sportowych i spowodowałoby wiele problemów związanych na przykład z koniecznością utworzenia nowych stowarzyszeń sportowych oraz nieobyczajnością widoku kobiet współzawodniczących publicznie⁹. Między innymi dlatego dopiero podczas igrzysk w Amsterdamie w 1928 roku dopuszczono zawodniczki do udziału w prestiżowych dyscyplinach takich jak biegi. Międzynarodowa Federacja Sportu Kobiecego organizowała międzynarodowe rozgrywki i działała na rzecz równouprawnienia zawodniczek od początku lat 20., a organizatorzy i organizatorki sportu robotniczego przynajmniej od roku 1925 uznawali udział kobiet w zawodach sportowych

za przejaw emancypacji i gloryfikowały atletki. Mimo to źródła wizualne oraz dane dotyczące omawianych wydarzeń sportowych pozwalają stwierdzić, że kobiety nie były w równym stopniu uczestniczkami kultury robotniczej. I tak przy okazji olimpiady robotniczej w Wiedniu, w której wzięło udział kilka tysięcy gimnastyczek, artyści-mężczyźni w ogóle nie uwzględnili kobiet w swoich pracach, stawiając na figurę zmaskulinizowanego Nowego Człowieka. Z drugiej strony raport ze spartakiady w Moskwie oraz pocztówki Gustawa Kłucisa wyolbrzymiały zdaniem Strożka znaczenie udziału kobiet dla celów propagandowych (s. 105).

Należy również zwrócić uwagę na rolę zwrotu wizualnego w *Picturing the Workers' Olympics and the Spartakiads*. Kultura wizualna faktycznie stanowi w niej klucz do głębszego zrozumienia nowoczesnego sportu i tworzy własną warstwę znaczeń, choć pozostaje w dużej mierze zależna od źródeł pisanych. To w socjalistycznej prasie i broszurach wydawanych z okazji poszczególnych wydarzeń można znaleźć wyrażone wprost postulaty sportu robotniczego i dyskusje na temat kształtu kultury robotniczej; w tym ujęciu materiały wizualne i teksty mają się uzupełniać, a nie wzajemnie wykluczać. Strożek dostrzega też znaczenie mobilizacji kolektywnych emocji, wykraczające poza formuły wizualizowania pisanych i wygłaszanych postulatów, ale odniesienia do zwrotu afektywnego są w książce rzadkie (s. 201). Wydaje się, że zgromadzony przez Strożka materiał dobrze nadaje się do analizy z wykorzystaniem pojęć używanych przez (skądinąd cytowaną przez autora w innym celu na s. 192) Sabine Hake w *Proletarian Dream. Socialism, Culture, and Emotion in Germany, 1863–1933*. Strategie LSI i RSI oraz praktyki artystyczne związanych z nimi artystów i artystek można opisać podług typologii kultury wspólnoty charakterystycznej dla ówczesnych partii socjaldemokratycznych i kultury bojowej typowej dla partii komunistycznych¹⁰. Figury Nowego Człowieka,

widza-uczestnika i atletki można ostatecznie rozumieć nie tylko jako konwencjonalne przedstawienia wyrażające pewne idee, lecz także jako oddziałujące afektywnie wzory zachowań mające kształtować habitus klasy robotniczej.

Pierwszorzędne znaczenie w pracy Strożka ma powiązanie awangardowych praktyk artystycznych z przeważnie opozycyjnym charakterem sportu robotniczego w Europie Środkowo-Wschodniej. Autor wielokrotnie podkreśla, że praktyki artystyczne nawiązujące do sportu robotniczego zwracały się przeciwko sztuce akademickiej oraz Olimpijskim Konkursom Sztuki poprzez wykorzystanie nowoczesnych mediów (fotomontażu, filmu czy fotografii dokumentalnej) oraz politycznie znaczących tematów. Artystki i artyści dokonywali więc w polu sztuki tego, czego w dziedzinie sportu dokonywali organizatorzy i organizatorki sportu robotniczego. W zależności od kraju działali oni w warunkach nielegalności lub nieprzychylności ze strony władz utrudniających rozwój robotniczego sportu i uniemożliwiających przeprowadzenie rozgrywek, jak na przykład II Spartakiady w Pradze czy II Spartakiady w Berlinie. Niemniej jednak *Picturing the Workers' Olympics...* to również historia sprzeczności i nieporozumień wewnątrz ruchu sportu robotniczego; w przypadku pojedynczych artystów z Czerwonego Wiednia autor zaznacza ich późniejsze zaangażowanie w sport faszystowski, a w rozdziale poświęconym związkom sztuki i sportu w Związku Radzieckim przybliża projekty konstruktywistów z Wchutiemasu, które najprawdopodobniej nigdy nie zostały zaakceptowane przez RSI. Proces znajdowania adekwatnych formuł obrazowania postulatów sportu robotniczego przebiegał więc nie bez zakłóceń, co jasno pokazuje choćby historia projektu pocztówek Gustawa Kłucisa przygotowanych z okazji moskiewskiej spartakiady w 1928 roku. RSI przestała zlecać artyście nowe projekty po tym, jak w serii dziewięciu pocztówek

przedstawił elitarne dyscypliny kojarzone z igrzyskami olimpijskimi i wykorzystał barwy kół olimpijskich.

Picturing the Workers' Olympics... imponuje ilością i zróżnicowaniem analizowanych materiałów oraz połączeniem historii społeczno-politycznej, historii sportu i historii sztuki w taki sposób, że splot ten wydaje się naturalny i konieczny. Można jednak podnieść zarzut, że niekiedy źródła w zbyt dużym stopniu narzucają autorowi interpretację związków sztuki i sportu robotniczego. Miejscami dominuje więc perspektywa tekstów programowych wyrażana językiem marksizmu charakterystycznym dla epoki (s. 4), którą niuansuje wskazywanie przez autora pewnych konfliktów między organizatorami i artystami czy podkreślanie sprzecznego charakteru figury Nowego Człowieka. Dostępne są jednak inne sposoby krytycznego ujmowania kultury robotniczej. Alexander Kluge i Oskar Negt nazywają osiągnięcia Czerwonego Wiednia oraz istnienie sportu robotniczego elementami międzywojennego „podziału na obozy”, gdzie socjalistyczna i komunistyczna sfera publiczna działają jak autonomiczne, antagonistycznie nastawione podtypy tej burżuazyjnej i wytwarzają własne, alternatywne instytucje lub formy kultury, będące niejako lepszymi wersjami tych mieszczańskich. Negt i Kluge łączą je wprost z odrzuceniem przez partie lewicowe koncepcji rewolucyjnej¹¹. Ich zdaniem takie próby uchwycenia swoiście robotniczej kultury nieświadomie powielają zasady organizacyjne „burżuazyjnej sfery publicznej”: „wykluczenie, pseudojawność i dyktaturę procedur”¹². Ponadto zdaniem Wolfganga Hessego robotnicy i robotnice uczestniczyli w organizowanej przez partie kulturze robotniczej niekoniecznie dlatego, że byli zmobilizowani przez radykalne postulaty czy ich wizualizację, lecz dlatego, że była to dostępna dla nich forma spędzenia wolnego czasu, umożliwiająca realizację osobistych aspiracji¹³. Mimo tych obiekcji należy podkreślić, że zamierzonym

i skutecznie osiągniętym celem autora *Picturing the Workers' Olympics and the Spartakiads* jest pogłębione badanie samego procesu wizualizacji postulatów, a nie krytyka założeń międzywojennego sportu robotniczego w Europie Środkowo-Wschodniej.

- 1 Przemysław Strożek, *Modernizm – sport – polityka. Praktyki artystyczne wokół Igrzysk IX Olimpiady w Amsterdamie i Spartakiad 1928 roku*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2019, s. 16.
- 2 Strożek powołuje się na Christophera Wilka, który z kolei czerpał z myśli Marshalla Bermana.
- 3 Piotr Słodkowski, *Montaże nowoczesności, w: Szklane domy. Wizje i praktyki modernizacji społecznych po roku 1918*, red. J. Kordjak, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2017, s. 212.
- 4 Fredric Jameson, *Marxism and Form*, Princeton University Press, Princeton 1971, s. 36.
- 5 James Riordan, *Sport in Soviet Society. Development of Sport and Physical Education in Russia and the USSR*, Cambridge University Press, Cambridge 1977, s. 82.
- 6 Przemysław Strożek, *Modernizm – sport – polityka...*, s. 16.
- 7 Mike O'Mahony, *Sport in the USSR. Physical Culture – Visual Culture*, Reaktion Books, London 2006, s. 69.
- 8 Allan Sekula, *Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)*, w: *Photography/Politics: One*, red. T. Dennett, J. Spence, Photography Workshop, London 1979, s. 171–185.
- 9 Dikaia Chatziefstathiou, *Reading Baron Pierre de Coubertin: Issues of Gender and Race*, „Aethlon” 2008, nr 2, s. 95–115.
- 10 Sabine Hake, *The Proletarian Dream. Socialism, Culture, and Emotion in Germany, 1863–1933*, De Gruyter, Berlin–Boston 2017, s. 227–260; Sabine Hake, Magda Szcześniak, *The Power to Express Who You Can Become. Sabine Hake in Conversation with Magda Szcześniak*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2021, nr 31, DOI: <https://doi.org/10.36854/widok/2021.31.2449>.

- 11 Oskar Negt, Alexander Kluge, *Public Sphere and Experience. Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993, s. 212.
- 12 Ibidem, s. 63.
- 13 Wolfgang Hesse, *Die Ausnahmen und die Regel. Lebenswelt, Medienbewusstsein und Pressepolitik in der Arbeiterfotografie der Weimarer Republik*, „Jahrbuch für Forschungen zur Geschichte der Arbeiterbewegung“ 2013, nr 3, s. 90.

