

Anna Markowska

# SZTUKA I REWOLUCJA

WIELOPERSPEKTYWICZNE  
UJĘCIE SZTUKI POLSKIEJ  
ZARAZ PO WOJNIE

universitas



**Anna Markowska** – historyczka sztuki, profesorka nauk humanistycznych specjalizująca się w kulturze artystycznej nowoczesności i współczesności. Aktualnie wykłada na Uniwersytecie Wrocławskim. Pracała m.in. w muzeum UJ i liceum plastycznym w Krakowie, na uniwersytetach w Poznaniu, Cieszynie, Tomsku i Jerozolimie. Tworzyła efemeryczne pisma. Była tłumaczką, redaktorką, kuratorką, krytyczką sztuki, vloggerką. Wydała ostatnio m.in. *Dlaczego Duchamp nie czesał się z przedziałkiem* (Universitas, 2019).

# SZTUKA | REWOLUCJA



Anna Markowska

# SZTUKA | REWOLUCJA

WIELOPERSPEKTYWICZNE  
UJĘCIE SZTUKI POLSKIEJ  
ZARAZ PO WOJNIE

Kraków

Publikacja dofinansowana ze środków budżetu państwa w ramach programu Ministra Edukacji i Nauki pod nazwą Doskonała nauka, nr projektu DNM/SP/547842/2022, kwota dofinansowania 33 775 zł, całkowita wartość projektu 37 570 zł.

Publikacja dofinansowana również ze środków Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego

ORCID:  
0000-0002-8694-906X

DOI:  
doi:10.34616/9788324267132

© Copyright by Anna Markowska and Towarzystwo Autorów  
i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2023

ISBN 978-83-242-3944-3  
e-ISBN 978-83-242-6713-2  
TAiWPN UNIVERSITAS

Opracowanie redakcyjne  
*Agnieszka Boniatowska*

Projekt okładki i stron tytułowych  
*Sepielak*

Na okładce  
Zbigniew Libera, *Hommage à Gawron*, 1985



# SPIIS TREŚCI

WSTĘP	7
1. O CZYM JEST TA KSIĄŻKA?	7
2. O WIELOPERSPEKTYWIZMIE, ZARZĄDZANIU WIEDZĄ, HISTORYCZNEJ WYOBRAŹNI I SZEŚCIU ZASADNICZYCH TEZACH	15
I. REWOLUCJA JAKO ZNIKANIE	53
1. BÓG	53
2. DZIECKO	96
3. PEJZAŻ	128
II. ŚLADY	157
1. STARY KALORYFER	157
2. ROZMOWA Z COLAS BREUGNONEM	197
3. SONOKLASZ: DŹWIĘK I WŁASNOŚĆ	213
III. KOLEKTYWY	255
1. PŁYWACY, ZDEKAPITOWANI, MIĘCZAKI	255
2. KOBIETY	294
3. PRZEDMIOTY POD RĘKĄ	343
4. KAMIEŃ NA KAMIENIU	371
IV. IDZIE NOWE	412
1. LENINOWSKA KONCEPCJA REWOLUCJI	412
2. REWOLUCJA ŁAGODNA A HISTORIA SZTUKI	436
3. SZTUKA DOMOWA A <i>SCIENTIA ARTIS</i>	462
V. REWOLUCJA JAKO KONTYNUACJA	495
1. PIĘKNA RANA	495
2. PAREZJE I ANACHRONIZMY NIERÓWNOCZESNYCH REWOLUCJI	520
SUMMARY. ART AND REVOLUTION. A MULTI-PERSPECTIVE OVERVIEW OF POLISH ART AFTER WORLD WAR II	563
NOTA BIBLIOGRAFICZNA	574
BIBLIOGRAFIA	576
INDEKS OSOBOWY	627
FOTOESEJ	655



# WSTĘP

## 1.

### O CZYM JEST TA KSIĄŻKA?

Książka przedstawia wybrane aspekty powojennej sztuki polskiej w kontekście rewolucji komunistycznej. Takie ujęcie przełamuje dotychczasowe narracje historii sztuki dotyczące okresu po 1945 roku, które skupiały się na wojennej traumie i nazistowskich prześladowaniach, z pominięciem radzieckiej dominacji. Rewolucja została przez dotychczasowych badaczy znaturalizowana, a jej pozornemu „prześnieniu” i niewidzialności przyjął nowoczesny paradygmat autonomii sztuki, skupionej nie na kontekście i społecznych użyciach dzieła, a na jego formie. Nie bez znaczenia była też oczywiście cenzura, która narodowe cierpienia sytuowała jedynie w kontekście niemieckiej okupacji. W rodzimej literaturze przedmiotu panuje dość zgodne przekonanie, że ostrze rewolucji uderzyło w okresie socrealizmu. Buduje to uproszczony, dychotomiczny obraz polskiej nowoczesności przeciwstawionej radzieckiemu stylowi. Autorka podąża zdecydowanie za twierdzeniem Borisa Groysa, iż kultura stalinowska lat 30. jest bezpośrednią kontynuacją rosyjskiej awangardy artystycznej lat 20. W przypadku Polski oznacza to, że polska kultura nowoczesna – jaka rozwijała się po odwilży Gomułki – jest w pewnej mierze kontynuacją kultury stalinowskiej, a nie jedynie jej zaprzeczeniem. Oznacza także, że choć w początkowej fazie rewolucji próbowano z mniejszym lub większym powodzeniem adaptować różne przedwojenne rozwiązania, to odwilż oznacza ostateczną akceptację nieoglądania się za siebie, zgodę na *status quo*. Książka skupia się jednak na wcześniejszym okresie, gdy wizualne strategie rewolucyjne dopiero podlegały opracowywaniu i konstruowaniu. Z przyjęcia konceptu Groysa wynika przekonanie autorki, że obrazy rewolucji nie są tożsame z obrazami w konwencji socrealizmu, a to z kolei skutkuje sposobem pisania książki. Skupia się ono na odkrywaniu w dziełach sztuki śladów, anachronizmów, rezyduów, niewspółmierności oraz znaczeniowych ambiwalencji, które właśnie tylko przez swą niejednoznaczność – odsłanianą w książce jako mającą ścisły związek z dylematami czasu rewolucji – mogły wybrzmieć w państwie,



w którym działała cenzura, a wolność słowa została zastąpiona przez niedomówienia mowy ezopowej. Ponadto dokonano uprzestrzennienia sztuki, czyli ukazania jej w różnorodnych relacjach, wyjmując z neutralnej sterylności muzealnej. Z tych powodów przedmiotem analizy są w znacznej mierze dzieła dobrze znane, ale inaczej niż dotychczas zinterpretowane.

Zakres chronologiczny książki w jej zasadniczym zrębie obejmuje dekadę od drugiej połowy lat 40. do połowy lat 50. XX wieku. Jednak, ponieważ rewolucja zaczęła się na ziemiach polskich już 17 września 1939 roku, a po okresie burzliwych zmian przyszedł w drugiej połowie lat 50. czas jej tyleż dalszego utrwalania, co negocjacji dotyczących skuteczności obranych środków, w wybranych przypadkach chronologia zostaje poszerzona. Dzieje się tak również dlatego, że zamiarem autorki było wpisanie rewolucji komunistycznej w szersze procesy modernizacyjne, czyli zarówno w oświeceniową rewolucję nowoczesności, jak i w rewolucję rozumianą jako nowy początek i budowanie nowego państwa, z obowiązującymi w nim nowymi zasadami funkcjonowania sztuki. Dzięki wpisaniu książki w rewolucję nowoczesności udało się ukazać długie trwanie zarówno idei nowego lepszego świata, jak i przemocowego charakteru zmian, biegnących od XVIII wieku, upadku Rzeczypospolitej i carycy Katarzyny II Wielkiej. Imperatorka była bowiem przedstawiana w popularnych w całej Europie pismach *Voltaire'a*, oświeceniowego koryfeusza, jako strażniczka tolerancji, obrończyni wolności i pokoju, a jej podboje jako interwencje na rzecz nowoczesnych przemian w Polsce. Strategia takiego długiego oglądu sięgającego upadku Rzeczypospolitej i jej rozbiorów pozwoliła zatem dostrzec różne nowoczesności, wykuwanie się jej rodzimej wersji w niełatwych warunkach politycznych presji.

Socjalistyczna modernizacja to także gwałtowna industrializacja, dokonywana w momencie rozpoczęcia procesów deindustrializacji w krajach Zachodu, za żelazną kurtyną. Z kolei rewolucja rozumiana jako budowanie nowego państwa ujmuje ją w ścisłej zespoleniu z wojną i wycieńczeniem społeczeństwa oraz z sytuacją egzystencjalnej zapaści. Zaproponowane w książce wieloperspektywiczne ujęcie sztuki polskiej tuż po wojnie pozwoliło ukazać sytuację lat 40. (i późniejszą) jako złożoną oraz niepisaną z punktu widzenia zwycięzców historii. Trudno zresztą byłoby ich wskazać.

Cele książki mieszczą się w tak określonym horyzoncie badawczym. Po pierwsze, jest to zatem rzucenie nowego światła na znane dzieła oraz

powojenną sytuację sztuki i artystów w perspektywie jednej z największych zmian w nowoczesnej historii Polski, jaką przyniósł „cień Jałty” (by posłużyć się skrzydlatym określeniem Piotra Piotrowskiego). Po drugie, jest to refleksja nad metodami historii sztuki, które pozwoliłyby różne fakty i konteksty – umieszczane dotąd w cieniu niewysławialności, niedomówień oraz cenzorskich marginalizacji – wysunąć na plan pierwszy. Co do pierwszej kwestii, już samo użycie słowa „rewolucja” wydać się może kontrowersyjne, gdyż zapoczątkowała ją radziecka inwazja zbrojna. Jednak agresja ta to dopiero początek przemian, które przebiegały przecież na dłuższą metę nie bez sprawczości Polaków. Co do drugiej, refleksja nad historyczno-artystyczną metodologią wynika z faktu, że wiek XX był czasem totalitarnych ideologii, a nauka (i historia) nie były wolne od ich odprysków. Ślepą plamką historii sztuki – pod pozorem neutralności i uniwersalizmu – była np. sprawa własności dzieł sztuki, ich cyrkulacja, widoczność, cenzura oraz poddawanie się ukrytym mechanizmom władzy. Choć mechanizmy te nie wyrażały się zawsze w otwartych regulacjach, to wytwarzały społeczne parametry tego, co jest wypowiadalne. W tej sytuacji idea wieloperspektywizmu i wręcz niewspółmierności nakreślonych w książce narracji służy zrozumieniu i wybrzmieniu właśnie tych mechanizmów i ślepych plamek. Wieloperspektywizm to bowiem z jednej strony rewitalizacja szacunku dla innych (zamiast determinizmu historii sztuki pisanej bez empatii, z zacięciem wykorzeniania i odczarowywania, z punktu widzenia oczywistości powojennych zmian), z drugiej – niechęć do sprowadzania wszystkiego do wspólnego mianownika oraz kompozytowe (asamblażowe) widzenie i ujmowanie świata. Użycie wieloperspektywicznego modelu oglądu sztuki służyło zatem znalezieniu takiego sposobu opowiadania, które by nie osądzało uczestników rewolucji oraz ich skomplikowanych wyborów z punktu widzenia dzisiejszej wiedzy, jak potoczyła się historia. Zabieg taki możliwy był dzięki umieszczeniu analizowanych dzieł w złożonej przestrzeni wielorakich kontekstów (uprzestrzennienie zamiast modernistycznej autonomii dzieła) oraz dzięki zerwaniu z porządkującą taksonomią historii sztuki (z datowaniem określającym, co jest „współczesne”, i z przynależnością do szkół czy kierunków). Zastosowanie w wybranych przypadkach heterotemporalności zamiast deterministycznej jednoliniowości, biegnącej ku przyszłości, pozwoliło zestawić ze sobą artystów z różnych pokoleń, którzy w odmienny sposób reagowali na postępy zmian. Przy czym sama rewolucja związana

z dominacją Rosji ukazana została nie tylko w perspektywie długiego trwania i kulturowych idei sięgających Oświecenia, ale również w perspektywie konceptów historii sztuki powstałych już po II wojnie światowej. Przeanalizowano bowiem także sposoby pisania historii sztuki za wschodnią granicą, które dominację Rosji uzasadniają odpowiednio interpretowaną sztuką, sięgając aż do średniowiecza (Ałpatow). Ponadto zaakcentowano, że ekspansja polityczna ZSRR zbiegła się z dekolonizacją ogromnych połaci globu, co zmieniło geopolityczne usytuowanie kraju. A zatem, rewolucja i propagacja komunizmu opisywane są w relacji do mitu nowoczesności, w jego różnych odsłonach, choć ze wspólnymi autorytarnymi zapędami tworzenia hierarchii umocowanych w niepodważalnych rzekomo pewniakach nauki i determinizmu dziejów.

Wieloperspektywizm unieważnia jednoliniową narrację, rozbija ją na wiele niewspółmiernych wątków, z konieczności w tym otwartym systemie niekompletnych. Daje to zamierzony efekt niestabilnych wniosków, wyłaniających się w jasnym świetle konkretnego punktu widzenia niczym pewnik, ale jedynie na moment, by po chwili pogрузić się w mroku niepewności, wątpliwości i ambiwalencji, co odpowiada niełatwym wyborom, z których wszystkie da się podważyć z różnych – różnorako naświetlanych – powodów. Mimo tego da się prześledzić wyraźną myśl przewodnią, jaka wiedzie czytelnika od początku książki do jej zakończenia. Ponieważ starano się ukazać dalekosiężne, współczesne skutki „prześnionej” rewolucji, myśl ta związana z przemianą paradygmatu sztuki nowoczesnej (w której sztuka jako domena wielkich artystów i wybitnych ekspertów była niedościgłym surogatem niedostatków życia, miejscem lokowania ambicji i aspiracji kulturowych) po sztukę współczesną, rodzącego się społeczeństwa obywatelskiego, powstała w takiej relacji artyści i publiczności, w której zaciera się granica między twórcą i odbiorcą dzieła. Kreatywność i aktywność społeczeństwa obywatelskiego lokuje sztukę w przestrzeni życiowej, oddając ją ludziom jako istotom kreatywnym. Parafrazując Douglasa Crimpa, tak jak końcem sztuki stało się muzeum<sup>1</sup>, tak sztuka wyprowadzona z muzeum przywróciła realną partycypację ludzi w doświadczaniu tejsze. Pozwoliła też na zmianę muzeum, zredefiniowanie jego celów i sposobów

1 D. Crimp, *Koniec sztuki i narodziny muzeum*, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, red. i wstęp M. Popczyk, TAIWPN Universitas, Kraków [cop. 2005], s. 255–267.

działania. Nie zmienia to jednak faktu, iż „realna partycypacja” zderzona z „opieką państwową” wielokrotnie okazywała się (i nadal okazuje) władzą niekompetentnych urzędników.

Druga część *Wstępu – O wieloperspektywizmie, zarządzaniu wiedzą, historycznej wyobraźni oraz sześciu zasadniczych tezach* – wskazuje na główne tezy książki, założenia metodologiczne oraz usytuowanie narratorki. Część I: *Rewolucja jako znikanie* składa się z trzech rozdziałów: *Bóg; Dziecko i Pejzaż*. Opowiada o bezpowrotnym karleniu i atrofii starego świata oraz zmianie znaczeń jego poszczególnych części – tak idei, jak przedmiotów. Najkrócej zmianę tę ująłby chłopski syn Marian Grzyb, bohater powieści *Awans* Edwarda Redlińskiego, zwierający się, iż na półeczce po Matce Boskiej umieścił przybory toaletowe, a na gwoździu po Sercu Jezusowym zawiesił portret Mędrca. Część I to zatem opowieść o transformacjach ideowych, zmianach w wyposażeniu przestrzeni, podejściu do rodziny i pejzażu. Na czoło wysuwa się sekularyzacja i jej długotrwałe postępy, ukazane w przebiegu sięgającym od XIX wieku, po dylematy, jakie powodowało państwowe zadekretowanie świata bez Boga, problematyczność nowoczesnego *imago Dei*. Poruszono sposoby przedstawienia dzieci oraz ideę rozumienia nowoczesnego krajobrazu jako bezpowrotne pogrzebanie idei łączności z otoczeniem. Bohaterami są tu zarówno profesjonalni artyści (Andrzej Wróblewski, Jerzy Nowosielski), jak i amator (Piotr Makarowicz), ludzie z różnych generacji. Ci pierwsi działali u początków rewolucji jako malarze, ten ostatni jako fotograf wiele lat po jej zakończeniu (bo dopiero w XXI wieku), jednak w ścisłej relacji do modernizacyjnych przemian, w jakich wcześniej uczestniczył jako górnik węgla brunatnego, zmuszony do dewastacji i czyisto instrumentalnego traktowania otoczenia. Zmiana zajęcia z górnika na artystę ukazała porzucenie postawy instrumentalno-eksploatacyjnej w celu nawiązywania dobrych relacji z otoczeniem. Część II: *Ślady* zawiera trzy rozdziały: *Stary kaloryfer; Rozmowa z Colas Breugnonem* oraz *Sonoklasz: dźwięk i własność*. Skupia się na reliktach starego świata, na tym co – mimo jego wiotczenia – przebija się w nowym paradygmacie jako skandaliczny i niezrozumiały anachronizm. Z rozdziału tego czytelnik dowie się, dlaczego Władysław Strzemiński zostawił w awangardowej Sali Neoplastycznej historyzujący kaloryfer oraz czemu Marian Minich, dyrektor łódzkiego muzeum, w którym ta słynna sala powstała, swoim autorytetem ustanowił postać Colas Breugnona, wesołego wieśniaka z powieści Romain Rollanda.

Autorka odpowie też na pytanie, dlaczego rewolucję komunistyczną oswa-  
jano i propagowano na ekranie filmowym przy dźwiękach na przemian  
fokstrota i hałasu. Część III: *Kolektywy* (w kolejności następują rozdziały:  
*Pływacy, zdekapitowani, mięczaki; Kobiety; Przedmioty pod ręką; Kamień na  
kamieniu*) opisuje różnorakie strategie działań grupowych, których spraw-  
czość negocjowała zakres zmian wprowadzonych ogólnie przez władzę.  
Przeczytać tu można zarówno o Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie  
(1948) i przyszłej Grupie Krakowskiej, jak i o nieco późniejszej działalno-  
ści Wojciecha Fangora, który wraz ze Stanisławem Zamecznikiem myślał  
o stworzeniu dzięki sztuce przestrzeni społecznej. Ponieważ socjalistyczna  
emancypacja za swój cel obrała zmianę sytuacji kobiet, namysł poświęcono  
dwóm kobietom-artystkom: Wandzie Jakubowskiej (reżyserce) i Magdale-  
nie Abakanowicz (tkaczce i rzeźbiarce). Pierwsza z nich, starsza o całe po-  
kolenie, rewolucję przeżyła z innym bagażem doświadczeń i jako dojrzała  
artystka, druga – jako dziewczynka, wyrzucona z rodzinnego dworku. Obie  
miały różne podejście zarówno do budowania kolektywów artystycznych,  
jak i do sztuki wykonywanej przez kobiety. Bohaterowie kolektywów to jed-  
nak nie tylko ludzie, ale również przedmioty – po pierwsze przedmioty wy-  
produkowane i eksponowane na Wystawie Ziem Odzyskanych z 1948 roku  
(które miały twórczo włączyć się w budowanie powojennej Polski i wyprzeć  
przedmioty niemieckie) i po drugie pomniki-głazy narzutowe, stawiane we  
Wrocławiu (przemienionym z niemieckiego Breslau) po to, by oswoić obcy  
pejzaż innej cywilizacji. Część IV: *Idzie nowe* składa się z rozdziałów *Leni-  
nowska koncepcja rewolucji; Rewolucja łagodna a historia sztuki* oraz *Sztuka  
domowa a scientia artis*. Przedmiotem refleksji jest tu atrakcyjność haseł  
rewolucyjnych w kontekście bolesnego wyrwania ludzi z zastanej sytuacji  
z powodu wojny. Propaganda państwowa przyciągała niezdecydowanych  
dzięki taktyce tzw. rewolucji łagodnej i polityce wyciągniętych dłoni, kamu-  
flującej – wobec powszechnej niechęci do ZSRR – radziecką infiltrację pol-  
skiej kultury. Refleksji poddano możliwość rozwoju sztuki popularnej na  
przykładzie cyrku, jako nie tylko ulubionej sztuki Lenina, ale również sztuki,  
w której króluje „sama prawda”. W ZSRR to właśnie cyrk, obok filmu,  
miał być sztuką dla wszystkich. W Polsce próbowano z kolei zrobić z cyrku  
sztukę dla inteligenta, gdyż teksty dla komików pisali najznakomitsi pisa-  
rze (Antoni Słonimski, Jan Brzechwa, Stanisław Dygat). Szczególny namysł  
w tej części poświęcono nowemu podejściu do kwestii własności (w dużej

mierze zanegowanej w wyniku rewolucji) oraz do historii sztuki jako dyscypliny naukowej, monopolizującej relacje ze sztuką i oddającej ją na dobre i złe w ręce państwowych ekspertów. Sztuka jako domena *scientia* przeżywana bowiem być powinna raczej w przestrzeni publicznej, oddaliła przeto przeżywanie sztuki od przestrzeni domowej i prywatnej oraz zanegowała przyjemność czerpaną z codziennego z nią obcowania. Wymyślona koncepcja sztuki ludowej powodowała z kolei, że prymitywna (rdzenna) sztuka mogła zaistnieć w galeriach jedynie dzięki przerobieniu jej przez artystów nowoczesnych. Bez tego pośrednictwa niegodna była miana sztuki i trafiała do muzeum etnograficznego. Część V: *Rewolucja jako kontynuacja* – z rozdziałami *Piękna rana* oraz *Parezje i anachronizmy nierównoczesnych rewolucji* – mówi o ciągle niezagojonych psychicznych okaleczeniach spowodowanych przez gwałtowne przemiany i przemoc, która była utajniana i nie mogła wybrzmieć w przypadkach mogących zaszkodzić władzy. Skutkuje to do dziś podziałami społecznymi, w których sztuka odgrywa ambiwalentną rolę – niekiedy je podtrzymuje (gdy jej adresatem jest konkretna klasa i grupa społeczna), a niekiedy niweluje (gdy namawia do wyjścia z własnej komfortowej „bańki” kulturowej). Ponieważ nieodwołalnie skończył się czas socjalistycznego uniwersalizmu i wiary w zbudowanie utopii nowego społeczeństwa, autorka próbuje wyjść naprzeciw dzisiejszej wielości postaw artystycznych, proponując wieloperspektywiczną opowieść o sztuce. Czy jednak spojrzenie w taki sposób na sztukę minioną spowoduje, że nauczymy się szacunku – a przynajmniej zrozumienia – do różnych działań artystycznych, wypływających z odmiennych postaw ideowych? Czy da się wyeliminować przemoc, obecną we wszystkich nowoczesnych projektach? Przywołana za Foucalem postać rewolucjonisty-parezjasty zdaje się organizować świat wokół entuzjazmu i miłości, jednak cieniem tej afirmacji jest wykluczenie tych, co nie podzielają owych uczuć i pewników. Bunt parzjasty przeciw niesprawiedliwości – gdy staje się nowym prawem i nowym porządkiem – zmienia się, niestety, w ideologię, a piękno i patos rewolucji – nieodmiennie w tyranję. Pod koniec ostatniego rozdziału powracam do Boga, świętości i religii, by zarysować koncepcję rozdroża i popękanej kultury, jaka wyłoniła się z postępów nowoczesności. Różne ścieżki wiary prowadzą dziś do różnego rozumienia sztuki. Jednak, jak przestrzegał Charles Taylor, gdy moralność wzajemnego poszanowania zakorzeniona jest jedynie w ideale autentycznego samospelnienia oraz indywidualizacji ścieżek dążeń

nia do szczęścia, można zapomnieć, iż także ideologie totalitarne „popijały z ekspresywistycznego źródła”<sup>2</sup>. A zatem pytania: „jaki indywidualizm?” oraz „jaka wspólnota?”, a w konsekwencji – „jaki wspólny sens?” – stają się kluczowymi pytaniami dotyczącymi kondycji człowieka i powracają dzisiaj w nowej odsłonie, na nowym gruncie politycznym, w odmiennej sytuacji.

Socjalistyczna nowoczesność obawiała się oddolnej, nieustanowionej przez ekspertów partycypacji widzów-uczestników w rzeczywistości, w której sztuka byłaby jedynie pośrednikiem w relacji ze światem, gdyż wówczas rzeczywistość mogłaby się wymknąć spod kontroli. Jednak te obawy mają i współcześni historycy sztuki, bo wszak w takich oddolnych projektach, w których zamiast polaryzacji artysta – widz liczy się wspólne uczestnictwo, nie tylko trudno coś do końca planować i przewidywać, ale giną też często walory estetyczne. Sztuka – tak jak ją rozumiano w nowoczesności – to kwestia gustu, wyrafinowanego smaku, jaki nabywa się wraz z wykształceniem, a którego należy w ramach socjalistycznej demokratyzacji uczyć i wdrażać. Dzisiaj już jednak wiemy, że niedaleko od takiej postawy do pogardy dla pozbawionych smaku i jeszcze dalej do dobrego życia, gdyż wszystko, co dobre, zostało odroczone i przełożone na potem. Jedność i jednolitość – o którą należało walczyć w imię lepszej przyszłości – odeszła do lamusa modernistycznych i socjalistycznych utopii. W PRL-u sztuka była ersatzem wolności, a wspierany przez państwo skok w nowoczesność był w ścisłej relacji z wytyczającymi trajektorię lotu artystami-geniuszami. Zestawienie obok siebie wyestetyzowanej przemocy, jaka dokonała się w sztuce nowoczesnej i niegustownej naiwności amatora o szczerym sercu, to zbitka, która stawia pytanie o wartości i etykę, to skuteczne odseparowanie od siebie w nowoczesności ludzi poprzez ekspercki sąd smaku. Jak to razem na nowo połączyć (i czy istnieje taka potrzeba), to fundamentalne pytanie dzisiejszej doby, przekraczające już jednak tematykę niniejszej książki.

W celu zachęty, by przedstawiony materiał badawczy został dodatkowo zinterpretowany przez czytelnika w sposób wykraczający poza ścieżki interpretacyjne zaproponowane przez autorkę, każdy rozdział książki kończy się akapitem *Aktualność przedstawionej kwestii i wnioski czytelnika*. W ten sposób wspólna historia Polaków – także ta przemilczana przez ponad czte-

ry dekady realnego socjalizmu – staje się dzięki sztuce przestrzenią wspólnego namysłu, w którym jest miejsce dla wielogłosości i nieuzgodnionych sposobów rozumienia dziedzictwa kulturowego, niemodelowanego na potrzeby doraźnych celów politycznych. Jednocześnie wskazanie na negocjacje ludzi kultury z władzą uświadomić ma, jak początkowo tragiczna sytuacja była wytrwale zmieniana – przynosząc władzy prestiż i poszerzając artystom pole wolności – w splocie, który przerwała dopiero kolejna radykalna zmiana polityczna (1989). Wszak nowy system sztuki po 1945 roku budowali nie tylko komuniści, ale także przedwojenni państwowcy i anarchiści. Dlatego niedługo po zakończeniu II wojny światowej zdarzały się rzeczy niezwykle – artyści w Krakowie wyobrażali sobie kryjówki w wymyślnym podwodnym świecie, na tzw. Ziemiach Odzyskanych migranci ze wschodu zaczęli czcić kamienie, a w stolicy wesoła muzyka przedwojennego jazzującego tańca zachęcała do odbudowy miasta pod jedynym możliwym wówczas patronatem – ZSRR, kamuflując jednocześnie tę kuratelę. Nowa, socjalistyczna nowoczesność wykuwała się podczas rewolucji przy modlitwach, bluźnierstwach oraz magii, towarzyszących racjonalnym i machiawelicznym planom oraz strategiom.

## 2.

### O WIELOPERSPEKTYWIZMIE, ZARZĄDZANIU WIEDZĄ, HISTORYCZNEJ WYOBRAŹNI I SZEŚCIU ZASADNICZYCH TEZACH

Wojna i rewolucja to niemal bliźniacy. Rewolucjoniści wkraczają w sam środek wojen, bo wiedzą, że wojna zmienia świat i kolejne zmiany stają się wówczas łatwe do przeprowadzenia. Tym łatwiejsze, im bardziej przemoc spowszedniała. W konkretnym przypadku Polski końca II wojny światowej najtrudniejsza do wyobrażenia jest groza, że moment pokonania nazizmu wiązał się z ofensywą komunizmu. Im dłuższy czas mijał od zwycięskich parad po II wojnie, berlińskiej i moskiewskiej z 1945 roku oraz londyńskiej z 1946 – na których nieobecność Polaków był niczym zły omen – coraz bardziej gorzka stawała się świadomość, że rzekomo wygrana wojna to początek kolejnego, narastającego terroru. Po hekatombie wojennej w wyniku przesunięcia granic Polski 13 milionów ludzi (przede wszystkim Niemców, Ukraińców i Polaków, a w mniejszym stopniu Białorusinów, Litwinów, Żydów) zostało zmuszonych opuścić swoje domy, tak by „swoi” mieszkali



wśród „swoich”, a nie wśród „obcych”<sup>3</sup>. „Swoim”, podobnie zresztą jak „obcym”, odebrano przy okazji głós i podmiotowość, potraktowano jak pionki na szachownicy. Jednak gra, której rezultat został z góry ustalony na mapie, toczyła się nadal, podlegając w kolejnych pokoleniach renegotiacjom na konkretnych terytoriach. Powojenne przesunięcia granic widzimy dzisiaj w perspektywie typowo nowoczesnego wizualizowania pola bitwy z lotu ptaka: los jednostek jest tutaj nieważny, bo prawdziwe cele wojny dostępne są jedynie nielicznym<sup>4</sup>. Na nowo narysowana mapa to przywilej zwycięzców. Dla nowoczesnej Europy wiązała się z narzucaniem jedynie właściwych modeli kulturowych, społecznych i ekonomicznych.

Odrzucam w niniejszej książce punkt widzenia, że skoro nowy ustrój wprowadzony został w wyniku inwazji i okupacji, nie może wiązać się z rewolucją. Tak jak faktem jest powojenna sowiecka nawałnica, tak faktem jest, że Polacy w wyniku stworzenia nowych – często niezależnych od nich – okoliczności, kształtowali swoją historię na wiele różnych sposobów, dostosowując się w jednych aspektach i oporując przeciw adaptacji w innych. Zmiany, jakie nastąpiły w wyniku splotu nowych okoliczności i sprawczych na nie reakcji, były niewątpliwie rewolucyjne – na poziomie politycznym, ekonomicznym i społecznym. To nie tylko zmieniło pole sztuki, ale także wytworzyło określony kod językowy, który dzisiaj należy rozszyfrować. Jak sądzę, wprowadzenie pojęcia rewolucji do powojennej historii sztuki w Polsce pozwoli zobaczyć złożoność zachodzących procesów artystycznych, redefiniowanie sztuki i jej roli, określanie na nowo priorytetów, podważanie starych koncepcji lub przeciwnie – umacnianie się w przekonaniu, że tylko one będą remedium na nową sytuację. Choć zatem bez trudu czytelnik znajdzie w niniejszej książce odwołania do nowych metodologii humanistyki, ambicją autorki było dostosowanie uniwersalnych narzędzi do specyficznych i złożonych okoliczności historycznych.

Obok stworzenia nowych map, co w nowoczesnej (porozbiorowej) historii Polski było praktyką częstą, równie radykalnie wykreowano nową dramaturgię społeczną. Mapa to świat wojny, walka klas – świat rewolucji. Generalnie, walka przeciw tym na górze, czyli *contre ceux d'en haut*, przyspieszyła

3 K. Kersten, *Ruchliwość w Polsce po II wojnie światowej jako element przeobrażeń społecznych i kształtowania postaw*, „Przegląd Historyczny” 1986, t. 77, nr 4, s. 707 passim.

4 N. Mirzoeff, *Świat wojny*, w: *idem, Jak zobaczyć świat*, tłum. Ł. Zaremba, Karakter – Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Kraków–Warszawa 2016, s. 110.

od czasów Rewolucji Francuskiej, jednak spowolniana była wielokrotnie procesami restauracji starego porządku. Otwarcie nowego horyzontu było wszak nie tylko czymś budzącym nadzieję, ale i grozę. Na polskich terenach postępująca nowoczesność oznaczała słabnącą rolę ziemian i zanik kultury chłopskiej. Rola kulturotwórcza ziemian, zapewniająca ciągłość wielowiekowej tradycji, została pogrzebana pod oskarżeniami komunistów, czyniącymi z właścicieli ziemskich skłonną do kolaboracji klikę wstecznych obszarników, odpowiedzialnych politycznie za wszystkie klęski narodowe<sup>5</sup>. Jednak osłabianie ich roli zaczęło się już w XIX wieku, a wynikało zarówno z prześladowań zaborców (udział w powstaniach skutkował m.in. zsyłkami i konfiskatami majątków), jak i dezintegracji społecznej spowodowanej rozwojem kapitalizmu, gdyż intensyfikacja walki konkurencyjnej, oczywistej dla burżuazji, prawie nie była im znana. Już w II Rzeczypospolitej z „potężnej i podstawowej klasy społecznej stali się klasą osaczoną przez niesprzyjających im robotników, chłopów i część inteligencji”<sup>6</sup>. W krótkim czasie ziemia stała się po prostu towarem, a etos *noblesse oblige* – służenia innym z racji swojej pozycji społecznej – choć wyparty przez siłę pieniądza, przetrwał w zubożalej i wysadzonej z siodła (zdeklasowanej) inteligencji. Po I wojnie światowej tytuły szlacheckie i arystokratyczne w konstytucjach wielu krajów zostały zniesione: zrobiła to zarówno Republika Weimarska, jak Rzeczpospolita Polska (1920)<sup>7</sup>.

Gdy chodzi o chłopów (a na wsi zamieszkiwało ok. 70% społeczności II Rzeczypospolitej, z której rzecz jasna ziemianie stanowili niewielką część), ich kultura zamieniona została w „kulturę ludową”, będącą, jak słusznie pisał Wiesław Myśliwski, wyrazem przypisania sobie przez inteligencję polską wyłączności na tworzenie kultury narodowej. Inteligenci eksperci konsekwentnie adaptowali i zubożali kulturę chłopską poprzez skupianie się na świątecznej widowiskowości, obrzędowości i obyczajowości. Powojenne jej animowanie sprowadzało się więc głównie „do seryjnego powielania wzo-

5 T. Osipiński, „Klika obszarnicza”. *Ziemianie w polityce personalnej Państwowych Nieruchomości Ziemskich (1946–1949)*, „Pamięć i Sprawiedliwość” 2012, nr 2 (20), s. 229.

6 B.W. Gałka, *Miejsce i rola ziemiaństwa w strukturze społeczno-ekonomicznej II Rzeczypospolitej. Zarys problematyki*, „Dzieje Najnowsze” 1985, R. XVII, nr 1, s. 36.

7 J.R. Pauwels, *The Great Class War 1914–1918*, Lorimer, Toronto 2016.

rów tej kultury i poddawania ich estetyzującym procedurom<sup>8</sup>. Po II wojnie światowej okazało się więc ostatecznie, że sztuka ludowa i chłopska to synonimy, a nacisk na specyficznym rozumiany etnograficzny folklor i ludowość spowodował, że kultura ludowa nie mogła być – jak podnosił Myśliwski – ani kulturą miejską, podmiejską, ani fabryczną, branżową, uliczną, osiedlową czy rybacką, flisacką lub dworską. Ścisłe podziały tego, co ludowe i artystyczne, oznaczały z kolei, że istnieć musiał inteligencki filtr zmieniający alchemicznie jedno w drugie po to, by móc zaistnieć jako narodowa kultura socjalistyczna. Takie zespoły jak „Mazowsze” – artystyczne, a nie ludowe – to najlepszy przykład atrakcyjnego unicestwienia kultury chłopskiej. Rewolucja komunistyczna nie tylko przyspieszyła procesy modernizacyjne, ale przede wszystkim radykalnie i nieodwołanie uznała wszystko, co jej nie sprzyjało, za konieczne do całkowitego, bezwzględnie unicestwienia i eksperckiej uzurpacji. Nie było potrzeby szukać wspólnych wartości, które łączyłyby różnych ludzi, gdyż ludzie mieli być odtąd po prostu tacy sami: mieć takie same cele i przekonania, a nawet – podobnie wymodelowaną przeszłość. Kultura ludowa stała się uprzemysłowionym folklorem wytwarzającym mniej lub bardziej estetyczne produkty.

Tradycyjna wrogość, jaką ludność rolnicza – ilościowo oczywiście znacznie większa niż samo ziemiaństwo – przejawiała w stosunku do warstw społeczeństwa związanego z gospodarką kapitalistyczną i kulturą modernistyczną (co stanowiło z kolei najpoważniejsze zagrożenie dla integralności kultywowanego na wsi modelu życia), przybierała na sile zarówno w Republice Weimarskiej, jak w II Rzeczypospolitej, i wykazywała często rysy ksenofobiczne, w tym antysemityczne<sup>9</sup>. Sposoby integracji społeczeństw odbywają się jednak nie tylko wokół wyznawanych ideałów, ale również w kontrze do zidentyfikowanych jako zagrażających im wrogów. W opinii wielu Polaków byli nimi m.in. Żydzi, co przekładało się na różne formy dyskryminacji. Ci, co się ich dopuszczali przed wojną, mogli już w czasie wojny, a także po jej zakończeniu zamieszkać w opustoszałych po wymordowanych „wrogach” mieszkaniach. Tymczasem nowa powojenna Polska została boleśnie zubożona o żywo się rozwijającą kulturę jidysz.

8 W. Myśliwski, *Kres kultury chłopskiej*, „Pismo Folkowe” 2004, nr 4 (53), <https://pismofolkowe.pl/artukul/kres-kultury-chlopskiej-2514> [dostęp: 3.10.2021].

9 M. Hasiewicz, *Radykalny ruch chłopski w Republice Weimarskiej*, „Studia nad Autorytaryzmem i Totalitaryzmem” 2013, t. 35, nr 2, s. 49–62.

Jednak już przed 1939 zmiany w Rosji były gwałtowniejsze niż w II Rzeczypospolitej i Republice Weimarskiej. Kraj rozpałała Rewolucja Październikowa, zaprzepaszczająca wiele planów elit władzy z 1914 roku. Polsce I wojna światowa przyniosła nie tylko kolejną zmianę granic i mapy, ale również niepodległe państwo. To, co działo się z kolei w Polsce w wyniku dominacji Związku Radzieckiego – bo niepodległość polityczna trwała jedynie lat dwadzieścia – było wyjątkowo radykalną wymianą tych, co na górze, i dotknęła też wielu z tych, co poświęcali niedawno dla kraju życie. Jakkolwiek anachroniczni wydawać się więc mogli ziemianie w momencie przyspieszania nowoczesności i gwałtownej industrializacji kraju i jakkolwiek mocno należałoby zdemistyfikować „mitologię panowania” i uwidocznić wyzysk tej klasy<sup>10</sup>, to (przy braku rozwiniętej burżuazji w Polsce i ogromnych stratach osobowych także w warstwie inteligentkiej) przyznać należy, iż stanowili klasę niosącą ze sobą określony model kultury, zdecydowanie oponującej przeciw etatyzmowi oraz kultywującej swobodę inicjatywy prywatnej. Z dzisiejszej perspektywy widać, że przednowoczesne etosy ziemian oraz Kościoła – *de facto* nie zawsze zbieżne – potraktowane zostały w modernizującej się Polsce nierównoważnie, co przyniosło określone skutki związane z dominacją Kościoła jako spoiwa społecznego. Duopol Kościoła i władzy PZPR, przy braku silnej warstwy mieszczaństwa i homogenizacji etnicznej, wytworzył polaryzację, w której opozycja polityczna przejęła raczej XIX-wieczny idiom kościelny niż język ludzi o zróżnicowanych poglądach, wyznaniach i konkretnym fundamencie ekonomicznym. PRL paradoksalnie przedłużyło żywot romantycznego paradygmatu katolickiego narodu. Nowa komunistyczna quasi-religia modelowana była tak, by oczywista stała się sztywna hierarchia i posłuszeństwo. Brak komponentu niezależności ekonomicznej skutecznie ubezwłasnowolnił społeczeństwo, w którym zamiast samodzielnego myślenia liczyła się opieka władzy. Gdy dodamy do tego fakt, że Polak historycznie walczył głównie o mapę, a nie o dobrostan i osobistą wolność – te wartości miały być dopiero następstwem „bycia u siebie” – to otrzymamy obraz wycieńczonych wojną ludzi, którym obiecano minimalne bezpieczeństwo zamiast możliwości podejmowania ryzyka na własną rękę. Nie tylko działanie służby bezpieczeństwa, ale już sama jej nazwa dowodzi,

10 A. Leszczyński, *Ludowa historia Polski. Historia wyzysku i oporu. Mitologia panowania*, W.A.B., Warszawa 2020.

że choć komunizm jest jednym ze skutków Oświecenia, to zaprzecza jego fundamentalnej idei – liberalizmowi. Ten spadek polskiego powojennego soc-Oświecenia generuje do dzisiaj społeczną obojętność i bezwiedną stado- ność zamiast obywatelskości. Sztuka jest ciągle raczej związana z opieką państwa, a chaotyczny globalizm oraz idee powrotu do jakichś wyimaginowa- nych korzeni zastępują próby wypracowania idei nowej wspólnotowości. Najbardziej oczywistym tego przejawem są do dzisiaj – po upadku żelaznej kurtyny – przejawy cenzury sztuki, spisane w dwutomowym dziele *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku*<sup>11</sup>. Najdrażliwsze okazują się ciągle tematy związane z seksualnością i tolerancją religijną, czyli tym, co w późnopeere- lowskiej homeostazie PZPR–Kościół przybrało formę konsensusu. Historia sztuki w tych narodowych sporach ma poważne zadanie do wykonania: zakwestionować nieprzekraczalność granicy oraz opozycyjność historii sztuki i etnografii, przywrócić właściwe miejsce partycypacji po eksperc- kim prawodawstwie nowoczesności, docenić wyrzucone z kąpielą dzieci powojennych zmian, np. biblioteki, domy kultury czy wystawy objazdowe, przypatrzeć się sztuce popularnej, zawartościom narodowych kolekcji, mi- tom stojącym za konkretnymi karierami artystycznymi lub powodem bra- ku karier, zredefiniować rolę instytucji kultury.

A zatem nowa powojenna mapa zmieniła kontekst działań artystycz- nych i ich sens, a nowa drabina przeddefiniowała samą sztukę, wszak trady- cyjnie związaną z *ceux d'en haut* – gdyż ci na dole mieli jedynie folklor i byli przedmiotem zainteresowania etnografii. To, co zostało wyprodukowane dla niegdyś uprzywilejowanych, zmieniło status z przedmiotu codziennie- go na przedmiot muzealny, dzieło sztuki i własność „ludu”. Jednocześnie niedobitki dawnych prominentów, choć pozostawali ciągle potencjalnie wrogami „ludu”, usadowieni zostali w szkołach plastycznych oraz w insty- tutach wzornictwa, by uczyć lud jak robić nie tylko sztukę, ale i folklor. Było zatem, zgodnie z polskim powiedzeniem stylizowanym na język rosyjski (nie bez pewnej wyższościowej maniery) – i śmieszno, i straszno. Niedemo- kratyczna władza oczekiwała prestiżu i oczywiście tego, by móc chełpić się swoją dobroduszością. Z tych powodów znacznie ważniejsze wydaje mi

11 J. Dąbrowski, A. Demenko, *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku*, t. 1–2, Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa 2014.

się w nowej opowieści o powojennej sztuce akcentowanie tego, co nie jest związane z estetyką, a raczej z ramowaniem i kontekstem.

Rewolucja Francuska – Wielka Wojna – Rewolucja Październikowa to sekwencja, która w rezultacie przyniosła rewolucję stwarzającą Polską Rzeczpospolitą Ludową. Nierówności i niesprawiedliwości społeczne, jakie narastały w II Rzeczpospolitej, powodowały, że choć rewolucja komunistyczna została narzucona, to powrót do *ancien régime'u* nie był oczekiwany. Związek Radziecki, nowy globalny gracz, stał się przy tym wzorcem, nadzieją i wsparciem do walki z kolonializmem; ale także niewidzialnym modelem wewnętrznej kolonizacji. Znaleźli się entuzjaści nowej mapy i beneficjenci nowej drabiny społecznej, a także ci, którzy uwierzyli, że choć radziecka rewolucja poszła nie tak jak trzeba, polska – przyniesie sprawiedliwość. W rezultacie w starciach, walkach i negocjacjach społeczeństwa z władzą nie tylko zmieniało się rozumienie sztuki i jej roli, ale także – wręcz przeciwnie – usztywniało, jako elitarniej kompensacji zbyt szybkich i niekorzystnych przemian.

#### TEZA PIERWSZA: OBRAZY REWOLUCJI I PRZEMOCY SĄ DO ZNALEZIENIA NIE TYLKO TAM, GDZIE ICH DOTĄD SZUKALIŚMY

Krwawa rewolucja zaczęła się w Polsce 17 września 1939 roku (gdy na mocy paktu Ribbentrop–Mołotow Związek Radziecki zajął wschodnie rejon kraju), a przyspieszyła po II wojnie światowej i wówczas przeorała tkankę społeczną, stosunki własności, hierarchie ważności i wartości, zdekomponowała więzi środowiskowe. Wydaje się jednak, iż w polskiej historii sztuki nie mamy jej obrazów, tak jakby czas się zatrzymał na okrucieństwie wojny. Gwałty dokonywane przez żołnierzy Armii Czerwonej nie mają swojej ikonografii, a w każdym razie jest ona nieobecna w historii sztuki i narracjach muzealnych. Jeśli uznamy, że między socrealistami i nowoczesnymi nie istniał fundamentalny spór o samą akceptację rewolucji, to opowieść o radykalnej zmianie, jaka zaszła rzekomo dopiero w momencie obligatoryjnego wprowadzania socrealizmu w 1949 roku (a która opisywana jest przez różne frakcje zwolenników tego samego przełomu), skazana jest na porażkę właśnie w tym punkcie, gdy chodzi o wybrzmienie dogłębnosci rewolucji. To bowiem przynajmniej niechętni rewolucji, jeśli nie przeciwnicy, ukazują najdobitniej, o co właściwie toczyła się walka.

Jak się wydaje ponadto, nie tylko rewolucji radzieckiej dotyczy uwaga Piotra Piotrowskiego, że strategia funkcjonowania awangardy „przyypo-

minała w pewnej mierze strategię komunistów”, gdyż polegała na chęci monopolizacji życia artystycznego oraz na dyskredytacji przeciwników<sup>12</sup>. Nowocześni narzucali swoją wizję zgodnie z wiarą w naukowo weryfikowalny historyczny determinizm. Mechanizm, jaki zauważył Piotrowski w ZSRR, iż w uprzywilejowanej pozycji byli ci, co byli bliżej władzy, czyli „niemal wyłącznie artyści lewicy”<sup>13</sup>, nie dotyczy oczywiście jedynie tego kraju. Pamela Kachurin [Kaczurin] odnośnie sytuacji w Rosji po 1917 roku zauważyła tzw. sowieckie modelowanie (*Soviet self-fashioning*), by pokazać zmianę rosyjskich modernistów w sowieckich modernistów; strategia auto-modelowania życiorysu polegała m.in. na podkreślaniu wierności ideałom komunizmu jeszcze w okresie imperialnym, co dokonywało się między innymi poprzez antydatowanie obrazów (robił to z sukcesem m.in. Malewicz). Jednak to właśnie auto-modelowanie i zamknięte na obcych manier (*clannish manners*) modernistów doprowadziły ostatecznie Malewicza i jego kolegów do upadku, jak pisała Kachurin, gdyż tak zmonopolizowali swoje pozycje, że zagrożone inne grupy – niecierpiące z benefitów władzy i dystrybuowania dóbr – przystąpiły do „wściekłych ataków”<sup>14</sup>. Piotrowski, pisząc o ZSRR, zauważał, że agresywne ataki na tzw. kulturę burżuazyjną dokonywały się w atmosferze terroru i pogardy dla praw człowieka i jawnego ubezwłasnowolnienia społeczeństwa, a pisząc o tuż powojennych czasach w Polsce – także bezwzględnych – pisał jedynie o powojennej traumie, lufach niemieckiego plutonu egzekucyjnego i koszmarze koszar Wehrmachtu<sup>15</sup>. O klanowych manierach polskich modernistów nie dowiemy się ani słowa, a przecież – tak jak w Rosji – chodziło o władzę. Tę obserwację zakrywania aktualnej walki o władzę traumą II wojny zmieniam w jedną z tez książki: ponieważ mówienie o przemocy nie tylko realnej, ale także symbolicznej zostało na długo całkowicie ocenzone i wyparte, jej unaocznienie możliwe jest jedynie poprzez odnajdywanie nikłych śladów

12 P. Piotrowski, *Artysta między rewolucją a reakcją. Studium z zakresu etycznej historii sztuki awangardy rosyjskiej*, WN UAM, Poznań 1993, s. 149.

13 *Ibidem*, s. 150.

14 P. Kachurin, *Making Modernism Soviet: The Russian Avant-Garde in the Early Soviet Era*, Northwestern University Press, Evanston 2013, s. 101.

15 P. Piotrowski, *Realizm i surrealizm: sztuka nowoczesna po wielkiej wojnie*, w: *Znaczenia modernizmu. W stronę historii polskiej po 1945 roku*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1999, s. 9–38.

i ezopową metaforę. Teza pierwsza brzmi zatem: przedstawienia okrucieństwa i przemocy nazistów były refleksją nie tylko nad tym, co zrobił w kraju okupant niemiecki, ale też radziecki. Ikonografia przemocy – choć z konieczności oceniana i w kostiumie walki z nazistami – dotyczyła także krwawych zmagania z sowietyzacją kraju oraz szerzej: wojny domowej i powojennych aktów terroru. By rewolucja komunistyczna się udała, musiała zostać „opakowana” w akceptowalne obrazy. Dlatego w pewnym sensie musiała pozostać niewidzialna. Próby zwizualizowania tego, co miało pozostać na zawsze niewidzialne – represji, jakich zaznali Polacy ze strony aparatu władzy Związku Radzieckiego – podjął się Edward Dwurnik w cyklu *Droga na Wschód* (1989–1991). Możliwość pokazania publicznie tego typu sztuki właśnie się otwarła po upadku starego systemu i została wykorzystana przez artystę: na wystawie w warszawskim Centrum Sztuk Współczesnej Zamek Ujazdowski w 1990 roku pokazano m.in. płótna *Katyń*, *Workutę*, *Cmentarz* i *Wąwóz wulecki*. Sedno w tym, że niemający wcześniej możliwości otwartego mówienia o tych sprawach artyści mówili w sposób zaowalowany i nie wprost.

#### TEZA DRUGA: SOCREALIZM I WYSOKI MODERNIZM TO DWIE STRONY TEJ SAMEJ MONETY

Oczywiste jest, iż cenzura istniejąca w Polsce oddawała głos nade wszystko zwolennikom rewolucji. Tak też napisana została powojenna historia sztuki w okresie PRL-u. Nic dziwnego, że zasadniczy spór rysował się w niej, gdy chodzi o historię sztuki, o formę reprezentacji rewolucji. Jak zauważył Andrzej Chwalba, gdy chodzi o propagandę socjalistyczną w XIX wieku, choć miała rewolucyjne treści, oparta była na konserwatywnych formułach, by trafić do najszerzego grona odbiorców. Tak jak religijne formuły wizualne w agitacyjnej plastyce proletariackiej XIX wieku okazywały się skuteczne także dlatego, że wpisywały się w ówczesne kanony smaku, tak w powojennej rewolucji opowiedziano się ostatecznie za tym, co okazało się najbardziej skuteczne, gdy chodzi o przekonywanie do nowego ustroju, i dawało poczucie swojskości. Zwyciężyło przekonanie, że wszelki realizm jest pochodną sowieckiego realizmu socjalistycznego, przeto jedyną najwłaściwszą formą ukazania nowego świata, który nie eksplorowałby wstydu i poniżenia, będzie wysoki modernizm oparty na jak najżywszej relacji ze sztuką Zachodu, do którego dostęp został poważnie ograniczony. Taka per-



spektywa wyłania tezę drugą: moderniści i socrealiści działali w ramach tego samego paradygmatu, ich ideologiczne projekty i cele były zbieżne. Twierdzenie Borisa Groysa, iż kultura stalinowska lat 30. jest bezpośrednią kontynuacją rosyjskiej awangardy artystycznej lat 20. (które niektórym wydaje się herezją ze względu na tragiczne losy wielu uczestników awangardy), jest przekonująco uargumentowane<sup>16</sup>. Podobne przemyślenia pojawiają się zresztą u badaczy o najróżniejszych światopoglądach. Marc Fumaroli pisał na przykład:

Estetyczna awangarda poetów i artystów pierwszych lat Narkomprosu posłużyła za alibi awangardowemu terrorowi, dla którego od samego początku była narzędziem: czystka w bibliotekach nieco wyprzedziła czystkę wśród poetów i artystów. Malewicz i Majakowski posłużyli za zwiastun Żdanowa<sup>17</sup>.

A Piotr Piotrowski pisał o bezkrytycznym stosunku do modernizmu w Polsce po 1956 roku<sup>18</sup>, wcześniej zajmując się etyczną stroną uwikłania artystów radzieckich w rewolucję, by w swej książce podkreślić ponownie, że radzieccy artyści nigdy nie byli demokratami. Groys widzi wspólne cele: chęć, by sztuka przeszła od reprezentowania do przekształcania świata, demiurgizm, zapędy dyktatorskie, potrzebę odnowy, zamiar totalnej estetyczno-politycznej zmiany świata; rozumie też, iż klimat zimnej wojny wymagał, aby projekt rosyjskiej awangardy był przedstawiany jako nieskażony bolszewicką polityką – sposobem na to było podkreślenie jej wkładu w innowacje formalne kosztem pomysłów ideologicznych<sup>19</sup>. Estetyka nowoczesności zwyciężyła jako dominujący styl PRL-u, a wraz z nim idea polskiej drogi do socjalizmu. Do dzisiaj zachowała moc uwodzenia,

16 B. Groys, *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, transl. C. Rougle, Princeton University Press, Princeton 1992; M.A. Nicholas, *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and beyond by Boris Groys and Charles Rougle*, „The Slavic and East European Journal” 1993, Vol. 37, No. 4 (Winter), s. 602–604.

17 M. Fumaroli, *Państwo kulturalne – religia nowoczesności*, tłum. H. Abramowicz, J.M. Kłoczowski, TAIWPN Universitas, Kraków 2008, s. 180.

18 P. Piotrowski, *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2018, s. 148.

19 A. Efimova, *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond by Boris Groys*, „The Art Bulletin” 1992, Vol. 74, No. 4 (December), s. 690–692.

ze względu na jej niezaprzeczone piękno. Jak pisał Chwalba – było sukcesem, iż „komuniści w Warszawie od 1956 roku mogli samodzielnie prowadzić politykę wewnętrzną i do pewnego stopnia zagraniczną”, choć działali przeciw zgodnie z interesem aparatu władzy, w niewielkim stopniu biorąc interesy społeczeństwa pod uwagę<sup>20</sup>. Jednocześnie soc-modernizacja, czyli zespolenie modernizacji z politycznymi celami ZSRR, to źródło tragizmu współczesnych koncepcji dekomunizacyjnych powiązanych z niechęcią do wszystkiego, co nowe. Jeśli nie potraktujemy modernizmu i socrealizmu dychotomicznie, będziemy w stanie zobaczyć nie tylko nowoczesny projekt rewolucji w jego różnych odmianach, ale także modernizację jako mającą umocowanie nie tylko w planach ZSRR, ale również w różnorodnych koncepcjach zimnowojennych. Po odwilży forsowano przekonanie, iż rzekomo naturalny rozwój polskiej sztuki miałby się oprzeć na specyficznym zdefiniowanym zachodnim mainstreamie (jako jedynym źródle modernizacji), z nieodzowną zasadą autonomii sztuki. Koncept ten, mający u swych fundamentów podłoże etyczne (etycznie była waloryzowana sama odmowa malowania w stylu realizmu socjalistycznego), działał długo jako szantaż moralny. Podkreślmy połączenie estetyczno-moralne u nowoczesnych, które w pełni wybrzmiało podczas rewolucji komunistycznej. Walkę ze śmiercią taktowano ze śmiertelną powagą i organizowano nawet jej pogładowe wystawy o charakterze dydaktycznym. Walka z kiczem stała się zadaniem specjalnie powołanych komisji<sup>21</sup>. Przy świadomości, że gust jest pochodną klasy, wykształcenia i środowiska, estetyzacja rewolucji oznaczała wymuszoną jednolitość, konieczność dopasowania się do określonych wzorców. Jednocześnie po mniej więcej pięcioletnim okresie stalinizmu (1950–1955) to właśnie estetyka uwalniała nowoczesnych z odium akcesu do rewolucji, która – wymuszona przez ZSRR – nie cieszyła się w Polsce, mówiąc oglądnie, powszechną popularnością, gdyż przyniosła wiele tysięcy ofiar w latach nasilonego terroru 1944–1956<sup>22</sup>. Wystarczyło więc mieć gust i nie tworzyć

20 A. Chwalba, W. Harpula, *Polska – Rosja. Historia obsesji, obsesja historii*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2021 [e-book], s. 208.

21 A. Rottenberg, *Ministerstwo Kultury i Sztuki*, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*, red. A. Wojciechowski, Ossolineum, Wrocław 1992, s. 202.

22 *Śladami zbrodni. Przewodnik po miejscach represji komunistycznych lat 1944–1956*, red. T. Łabuszewski, Instytut Pamięci Narodowej – Komisja Ścigania Zbrodni Przeciwko Narodowi Polskiemu, Warszawa 2012; *Terror i konspiracja. Młodzież wobec indoktrynacji komunistycznej 1945–1956*, red. E.J. Kryńska, Trans Humana, Białystok 2004.

w określony, uznany za „kiczowaty” sposób, by historia sztuki nagrodziła to nieśmiertelnością. Tak etycznie ustanowiona narracja musiała więc czekać na kolejne pokolenia, które opisałyby sytuację z innej perspektywy<sup>23</sup>. Joanna Kordjak wraz z Jérôme'em Bazinem uznają wręcz, że utrzymywanie dzisiaj sztywnego podziału na „socrealizm” i „modernizm” utrudnia przyjrzenie się samej sztuce<sup>24</sup>. Jak pisał na przykład Wojciech Szymański, po odwilży rozkoszowano się fantomowym bólem zadany przez socrealizm, jednocześnie rezygnując z odnoszenia się do konkretnej rzeczywistości<sup>25</sup>. Szymański, doceniając powojenny potencjał realizmu, dostrzega możliwość połączenia dwóch wykluczających się formuł: malarstwa nowoczesnego i socrealizmu. Poza wszystkim realizm socjalistyczny był nie tylko stylem, ale też jedną z doktryn w ramach rewolucji, i to doktryną bynajmniej nie jednolitą. Piotr Słodkowski pisał z kolei o przechodniości postaw – modernistycznej i socrealistycznej oraz socmodernistycznym splocie – w odniesieniu do Marka Włodarskiego. Dodawał, iż sztuka Włodarskiego zaprzecza operatywności cezury roku 1949, tradycyjnie oddzielającej nowoczesność od socrealizmu<sup>26</sup>. Z tego punktu widzenia dychotomia modernści–socrealiści jest – szczególnie gdy patrzy się na rewolucję *ex-post* – obciążona hipokryzją: to wszak dwie frakcje tej samej opcji, tak samo pragnące totalnej dominacji<sup>27</sup>. Teza: „Wszystko zmieniło się po wprowadzeniu

- 
- 23 W. Baraniewski, *Wobec realizmu socjalistycznego*, w: *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, listopad 1984*, red. T. Hrankowska, PWN, Warszawa 1987; L. Nader, *Co za wstyd! Historiografia o socrealizmie w latach 80.*, w: *Odrzucone dziedzictwo. O sztuce polskiej lat 80.*, red. K. Sienkiewicz, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Warszawa 2011, s. 86–101; *Czas debaty: antologia krytyki artystycznej z lat 1945–1954*, t. 1: *Upowszechnianie kultury i mecenat państwowy*; t. 2: *Realizm i formalizm*; t. 3: *Wektory geografii artystycznej, reinterpretacje tradycji, sylwetki*, red. A. Pietrasik, P. Słodkowski, Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa 2016; *Socrealizmy i modernizacje*, red. A. Sumorok, T. Załuski, ASP im. W. Strzemińskiego, Łódź 2017.
- 24 J. Bazin, J. Kordjak, *Kiedy obrazy patrzyły na robotników*, w: *Zimna rewolucja. Społeczeństwa Europy Środkowo-Wschodniej wobec socrealizmu, 1948–1959*, red. *ibidem*, Zachęta, Warszawa 2021, s. 13.
- 25 W. Szymański, *Kwadratowe koło: Andrzej Wróblewski i nowoczesny realizm socjalistyczny*, w: *Socrealizmy i modernizacje...*, *op. cit.*, s. 287
- 26 P. Słodkowski, *Modernizm żydowsko-polski: Henryk Streng / Marek Włodarski a historia sztuki*, ASP – IBL PAN, Warszawa 2019, s. 295. Opozycja modernizm–socrealizm krytykowana była wcześniej przez P. Juszkiewicza, W. Włodarczyka i A. Markowską.
- 27 Poza wszystkim w sztuce polskiej w dawnych dziejach dokonywało się niekiedy ciekawe stopienie kultury Wschodu i Zachodu, czego dowodem strój sarmacki inspirowany kulturą turecką,

socrealizmu<sup>28</sup> jest – w kontekście wiedzy o terrorze komunistycznym – zrozumiała jako narracja tworzona w PRL-u, by podkreślić przewagę określonych rewolucyjnych frakcji, jednak absolutnie nie do utrzymania wiele lat po jej upadku. Koncept szacunku dla inaczej myślących jest jak najdalszy dla awangardy i nowoczesnych oraz socrealistów, którzy domagali się monopolu jedynej właściwej racji opartej na historycznym determinizmie. To cienisty spadek Oświecenia i argument, by nie traktować jako przeciwieństw tego, co miało zbieżne intencje. Do pewnego stopnia uznać można nawet, że dychotomia socrealizm–modernizm to wyższościowy konstrukt polskiej inteligencji, separującej się od „chamów”.

Jest jeszcze kwestia globalnego spojrzenia na różne realizmy i to od przedwojnia, gdyż nie da się utrzymać tezy o jednostronnym przepływie realizmu socrealistycznego z ZSRR, bowiem kierunek ten był popularny m.in. we Francji, Włoszech czy Meksyku. Powojenni socjalizujący realiści czerpali w USA – np. zarówno z czarnego renesansu harlemskiego lat 20., tradycji hiszpańskojęzycznego Wschodniego Harlemu, jak i tradycji „rodzimości” związanej z WPA, a z kolei w Afryce – z przekonania wyrażonego jeszcze przed wojną przez związanego z The Royal Academy Williama Rothensteina (krytyka paryskiego modernizmu i abstrakcji), że także prawdziwa afrykańska sztuka związana jest ze sztuką narracyjną i ilustracyjną. Ale również już w okresie postkolonialnym abstrakcja w Afryce uważana bywała za część europejskiego systemu kolonizacji<sup>29</sup>. A „francuska dekadencja” modernizmu to temat rzeka<sup>30</sup>. W ZSRR oczekiwano z kolei od artystów z nierosyjskich republik, że życia swojego regionu nie będą przedstawiać nawiązując do tradycji lokalnej, gdyż dekoracyjność sztuki tradycyjnej postrzegana była

---

z którą Rzeczpospolita toczyła liczne wojny, zaś kobierce staropolskie „niewątpliwie pochodziły z warsztatów perskich” (jak pisał W. Łoziński, *Życie Polskie w dawnych wiekach*, H. Altenberg, Lwów 1921, s. 94) – tak wygląda w skrócie nasza narodowa tradycja sztuki, zanim opanował ją XIX-wieczny narodowy normatywizm i nowoczesny okulocentryczny paradygmat, gdzie widzieć znaczy rozumieć, a określona estetyka jest rodzajem barw wojennych.

- 28 W. Bałus, *Tadeusz Kantor 1947. Nowoczesne doświadczenie z nauką, sztuką i Paryżem w tle*, TAIWPN Universitas, Kraków 2021, s. 142.
- 29 Ch. Okeke-Agulu, *Postcolonial Modernism. Art and Decolonization in Twentieth-Century Nigeria*, Duke University Press, Durham–London 2015, s. 59 i 240.
- 30 H. Read, *Modern Art and French Decadence* [1943], w: *idem, The Politics of the Unpolitical*, Routledge, New York 2015, s. 93–99.

jako rodzaj formalizmu, zaś rosyjski realizm – jako sztuka ponadnarodowa<sup>31</sup>. Z kolei bezprzedmiotowa sztuka Mondriana i Kandinskiego pozwalała hinduskim artystom na kwestionowanie „zachodniej” racjonalności i teologicznej pewności nowoczesności, co dało ważny impuls do kształtowania własnej tożsamości<sup>32</sup>. Wielość poglądów na wielość realizmów każe więc dziś raczej podkreślać zjawisko cyrkulacji różnych idei niż stwarzania sztywnych dychotomii między figuratywnym realizmem a abstrakcją.

### TEZA TRZECIA: UPRZESTRZENNIENIE MODERNIZMU TO SZANSA ZOBACZENIA INACZEJ (I WIĘCEJ)

Sztuka nie podlega rozwojowi liniowemu i jej specyfika polega na tym, że gdy przebywamy w jej domenie, jest zawsze terażniejsza. Jest domeną heterotemporalności (czy heterochronii – jak chciał Keith Moxey<sup>33</sup>), a przeto jest uwikłana w przestrzeń. Dostrzegając w nowoczesności anachronizmy, ślady i rezydua (a nie jedynie inwencyjność), możemy nawet zacząć uczyć się żyć bez następstwa artystycznych okresów, jak proponował Alexander Nagel<sup>34</sup>. Jeśli więc chcemy z perspektywy kilkudziesięciu lat zobaczyć, co stało się w momencie przyspieszania modernizacji, musimy zdystansować się od dogmatów nowoczesności. Linearna, progresywna narracja historii sztuki, także ta ustanowiona po II wojnie światowej, przeżywa dziś kryzys mający korzenie w autokratyzmie nowoczesności, bo jak słusznie pisał Moxey, kalibracja czasu do dzisiaj – najpierw w efekcie procesów kolonizacyjnych, a obecnie z powodu czynników ekonomicznych, technologicznych, militarnych i kulturowych – dokonuje się w relacji do Europy Zachodniej i Stanów Zjednoczonych. Niewątpliwie zbyt wiele ciekawych artystycznych wypowiedzi w imię innowacyjnego radykalizmu czy określonych dogmatycznych koncepcji klasyfikacyjnych uznano za nieważne i peryferyjne, a w efekcie – wykluczano. Pomyślana w perspektywie heterotemporalności książka pod redakcją Okwui Enwezora *Postwar Art Between The Pacific and The Atlantic 1945–1965* miała za cel zerwać z nowoczesnymi hierarchiami

31 E. Degot, *Commitment to Humility*, w: *Postwar Art Between The Pacific and The Atlantic, 1945–1965*, ed. O. Enwezor et al, Prestel, Munich – New York 2017, s. 425–429.

32 P. Mitter, *The Triumph of Modernism: India's Artists and the Avant-Garde, 1922–1947*, Oxford University Press, London 2007, s. 35.

33 K. Moxey, *Visual Time: The Image in Art History*, Duke University Press, Durham 2013.

34 A. Nagel, *Medieval Modern. Art Out of Time*, Thames & Hudson, London 2012.

geograficznymi i zastąpić ją wielością równoważnych narracji. Koncepcja linearnego rozwoju, w którym kultury świata należą do jednej głównej narracji, służyła deprecjacji i marginalizowaniu ogromnych połąci kultury i terytoriów. Heterotemporalność i uprzestrzennienie w niniejszej książce służą podobnemu celowi – odejściu od hierarchii centrum–peryferie i deterministycznego widzenia biegu historii. Enwezor miał nadzieję, że heterotemporalność pozwoli inaczej spojrzeć na nowoczesność i „ożywi wielość relacji, które ją kształtowały”<sup>35</sup>. Dlatego porównania, jakie pojawiają się w niniejszej książce, nie uchylają się od uobecniania długiego trwania i od przednowoczesnych rezyduów, a dodatkowo proponują penetrację konkretnych przestrzeni zamiast ujęcia linearnego, diachronicznego. Teza trzecia pozwoli zobaczyć wielość nowoczesności, jej hybrydowe wersje oparte na specyfice miejsca, w której sprawcze są dzieła powstałe w różnym czasie. Pozwoli zobaczyć, że ci, którzy uwierzyli w możliwość zmian, niekoniecznie zajmowali się stylem obrazu i kwestią wyższości malarstwa nowoczesnego nad socrealistycznym, gdyż pasjonował ich przede wszystkim nowy sposób podejścia do przestrzeni, w którym liczy się nie tylko autorytet pierwszego planu, ale również (by użyć sformułowania Oskara Hansena) – „chłonne tło”. Nowocześni malarze narzucali estetyczne wzorce, wierząc, iż estetyczne formatowanie społeczeństwa jest jego „podnoszeniem”. Natomiast artyści zainteresowani nie tylko samym obrazem, ale też jego przestrzennym kontekstem, wierzyli w kreatywny odzew widza i jego partycypację.

Sekwencyjna liniowość zdominowała nowoczesne sposoby ujmowania świata. Zbigniew Dłubak pisał w 1948 roku o docelowej konieczności zejścia się linii rozwojowej sztuki z linią podnoszenia poziomu kulturalnego szerokich mas, w czym pomóc może „ogólne wskazanie faz rozwojowych i miejsc historycznych”<sup>36</sup>. Co więcej, artysta nowoczesny „w drodze do nowej plastyki” musi czynnie i świadomie brać udział w rewolucji, gdyż inaczej stanie „przed widmem bezpłodnej fazy”<sup>37</sup>. Chodziło o to, by od rozbicia przejść do jednolitości: „Ujednolicenie to musi przeprowadzić najbardziej

35 O. Enwezor, *The Judgement of Art: Postwar and Artistic Worldliness*, w: *Postwar Art Between The Pacific and The Atlantic...*, op. cit., s. 38.

36 Z. Dłubak, *Uwagi o sztuce nowoczesnej. Referat wygłoszony na wernisażu I Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Krakowie 1948*, w: *W kręgu lat czterdziestych*, cz. 2, red. i wyb. J. Chrobak, Stowarzyszenie Artystyczne „Grupa Krakowska”, Kraków 1991, s. 36.

37 *Ibidem*, s. 37.

postępowa i zdolna do rozwoju grupa plastyków”<sup>38</sup>. Empiryczny skutek i przyczynę można zobrazować przy pomocy prostej linii, wyabstrahowanej z otoczenia, gdzie liczy się cel. W ten sposób dokonuje się instrumentalizacja, świat może być przedmiotem eksploatacji, ale w żaden sposób – trocki, kreatywnego uczestnictwa, dzielenia emocji i wymiany doświadczeń. Ponowoczesne ujmowanie świata przemodelowuje myślenie, przykładem jego odmiana pochodząca od łacińskiego słowa *tentare* oznaczającego „czuć” i „próbować”. Można to porównać z „tentakularnym”, mackowatym myśleniem (*tentacular thinking*), wiążącym człowieka z całym otoczeniem<sup>39</sup>. Oznacza bowiem „myślenie wraz z...” i „stawanie się z...”, zakładając przy tym wiele różnych podmiotów, niekoniecznie ludzkich. Związane jest z *sympoiesis*, czyli złożonymi i dynamicznymi systemami, które reagują (a nie jedynie – są dyscyplinowane), przywracając jednocześnie rzeczywistości jej materialny, cielesny i realny wymiar. Zręby tentakularności widzimy w przestrzennym myśleniu polskich nowoczesnych, zajmujących się wystawiennictwem, plakatem, architekturą.

Fluktuująca czasoprzestrzeń modernizmu wedle tezy trzeciej związana jest albo z deterministycznym prawodawstwem, albo z aktywizacją widza – co prawda wedle określonych przesłanek, jednak z miejscem na negocjacje. Wynikają z tego ponadto dwie kluczowe drogi powojennej, a raczej już poodwilżowej soc-modernizacji, po odrzuceniu socrealizmu. Jedna, prawodawcza (powiązana z jednoliniowym myśleniem), związana była z przedłużonym trwaniem autonomicznego rozumienia dzieła sztuki. Druga, związana z partycypacją i doświadczaniem przestrzeni, była związana raczej z tłumaczeniem tego, co wokoło (by posłużyć się Baumanowskim podziałem na prawodawców i tłumaczy<sup>40</sup>). Tłumacze skupieni byli na uruchamianiu afektywności i sprawczości widza przy jednoczesnym podkreślaniu specyficznych i konkretnych historycznie okoliczności. Mamy więc z jednej strony niewinnych (zamkniętych w wieży z kości słoniowej) czarodziejów – prawodawców, którzy w imię swej niewinności postanawiają

38 Wypowiedź Zbigniewa Dłubaka (?), w: *W kręgu lat czterdziestych...*, op. cit., s. 71.

39 D.J. Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham–London 2016, s. 30 i n.

40 Z. Bauman, *Prawodawcy i tłumacze*, tłum. A. Ceynowa i J. Giebuttowski, IFiS PAN, Warszawa 1998.

pewnych spraw nie widzieć i nie słyszeć, a z drugiej – pomysłowych magików-tłumaczy (przemycających dosadność okoliczności): jedni zapewniali immersyjność w anty-sowieckim świecie, produkując fantazmaty, drudzy – nastawieni na dialog, nie unikali nawet żenady. Obie drogi okazały się ważne dla negocjowania zmian w polu sztuki.

TEZA CZWARTA: REFLEKSJA NAD OŚWIECENIOWYM DZIEDZICTWEM  
POZWALA ZOBACZYĆ OBRAZ MODERNIZMU  
W JEGO RÓŻNYCH ODMIANACH

Celem książki jest wpisanie rewolucji i sztuki rewolucyjnej w Polsce w oświeceniowy projekt nowoczesności, a nie jedynie zawężenie problematyki o dominację Związku Radzieckiego. Komuniści w Polsce wprost zresztą projektowali nowe oświecenie, odwołując się do przerwania narodowych procesów modernizacyjnych w związku z upadkiem Rzeczypospolitej. Stąd notabene wynikła teza druga o wspólnym (w tym także: autorytarnym) podłożu sztuki nowoczesnych i socrealistów. Cienistym spadkiem nowoczesności jest kolonializm. Nie dotyczył on bynajmniej jedynie wielkich imperialnych potęg Zachodu, ale także ZSRR (skądinąd państwa zaangażowanego w dekolonizację, o ile z kolei służyła jego zamysłem kolonizacyjnym). Nie sposób bowiem nie przypomnieć o wewnętrznej kolonizacji dokonywanej przez polską inteligencję, o czym mówią najnowsze książki zajmujące się tzw. sztuką ludową (np. P. Korduba, *Ludowość na sprzedaż*; E. Klekot, *Kłopoty ze sztuką ludową*). Ponadto tylko w perspektywie oświeceniowego dziedzictwa (oraz szczypty upraszczającego sarkazmu) zrozumiemy na przykład, co miała na myśli Lucy R. Lippard, twierdząc w 1980 roku, że największym wkładem feminizmu w przyszłość sztuki był prawdopodobnie właśnie jego brak wkładu w modernizm<sup>41</sup>. Ale też, sięgając do tradycji oświeceniowej, zrozumiemy, jak długo trwa propaganda oświeceniowej rosyjskiej nowoczesności wymierzona przeciw Polakom i ich wysiłkom modernizacyjnym – wystarczy poczytać wspierającego Katarzynę II Voltaire'a<sup>42</sup> lub Stanisława Staszica, zasmuconego niekorzystnymi dla Polski opiniami, który w *Przestrofach dla Polski* konkludował: „wszystkie Euro-

41 L.R. Lippard, *Sweeping Exchanges: the Contribution of Feminism to the Art of the 1970s*, „Art Journal” 1980, Nos 1–2 (40), s. 362–65.

42 Voltaire, *Pisma przeciw Polakom*, tłum., wstęp i przypisy M. Skrzypek, Fundacja Augusta Hrabiego Cieszkowskiego, Warszawa 2017.



py narody Polskę mają za kraj barbarzyństwa, a Moskwę za kraj ludzkości i rządu!”<sup>43</sup>. Nie zmienia to faktu, że Joachim Lelewel określany był „polskim Arouetem”<sup>44</sup>. Jak pisał Tomasz Kizwalter, narzucony Polsce sowiecki projekt modernizacyjny był „[...] próbą przełamania modernizacyjnych barier w warunkach konfliktu z Zachodem, postrzeganym jako centrum nowoczesności destrukcyjnej. Próba ta, budząca w Polsce na ogół niechęć lub wrogość, mieściła się jednak dobrze w peryferyjnej tradycji przeciwstawiania się zachodnim wzorcom”<sup>45</sup>.

By teza czwarta wybrzmiała, ważne jest zrozumienie nowoczesnej wszechwładzy państwa, w którym po (post)Bismarckowskim Kulturkampfe następuje socjalistyczny biurokracizm i kolejne skanalizowanie kultury przez państwo jako oręż swej polityki. Dalekosiężnym skutkiem polskiej rewolucji stał się mecenat zbiorowy (rady ekspercko-biurokratyczne), który niemal całkowicie wyparł mecenat jednostkowy.

Aby w pełni zrealizować cel, jakim jest rozpatrzenie komunistycznej mutacji oświeceniowego dziedzictwa, kluczowe wydaje się również podważenie nowoczesnego podziału sztuk i jej okulocentryzmu, a także dominacji malarstwa. W związku z dramatycznymi wydarzeniami, jakie są tłem (wysuwającym się niekiedy na pierwszy plan) analizowanych dzieł sztuki, oczywiste się stało, że „sztuka” nie może być traktowana jako wyspecjalizowana produkcja przeznaczona do obiegu galeryjno-muzealnego. Mimo że źródła historyczne niejednokrotnie zawodzą, należy – moim zdaniem – poszukiwać także niesprofesjonalizowanych i niesformalizowanych postaw twórczych oraz śladów przednowoczesnego podejścia do sztuki. Teza czwarta – związana z powojenną modernizacją kraju jako częścią dłuższego projektu, mającego korzenie oświeceniowe – pozwala ukazać długie trwanie przenikania się różnych wersji nowoczesności (rosyjskiej i sowieckiej, stylu międzynarodowego i przedwojennych koncepcji rodzimych, opartych m.in. na od nowa skonstruowanej ludowości) na ziemiach polskich.

W ramach szerszego widzenia modernizmu warto zobaczyć go zatem jako podróżyjące pojęcie o zmiennym znaczeniu, związane z geograficz-

43 S. Staszic, *Przestrogi dla Polski*, nakładem Krakowskiej Spółki Wydawniczej, Kraków [1926], <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/przestrogi-dla-polski.pdf> [dostęp: 2.01.2022].

44 J. Sieradzki, *Joachim Lelewel*, „Odrodzenie” 1946, nr 21 (78), s. 7.

45 T. Kizwalter, *Polska nowoczesność. Genealogia*, WUW, Warszawa 2020, s. 237.

nym i historycznym kontekstem. Jak podkreślał np. Piotr Piotrowski, w powszechnej lekturze modernizmu w USA w latach 20. i 30. rozumiano go jako twórczość niezaangażowaną, apolityczną, formalistyczną i całkowicie nieużyteczną, np. do walki klasowej<sup>46</sup>. Dla Amerykanów – jak podkreślał badacz – porewolucyjna Rosja stanowiła miejsce inspirujące i fascynujące, a większość z nich nie zdobyła się w okresie międzywojnia na krytyczno-przenikliwą analizę tamtejszej rzeczywistości (jakiej dokonali m.in. Max Easteman czy Francuz André Gide). Co więcej, gdy w latach 30. oczywiste stawały się zbrodnie Stalina, następowała wyraźna idealizacja heroicznych lat początku rewolucji i jego wodzów. Dlatego, mimo bardzo wyraźnie widocznych oznak propagandowego oszustwa leninowsko-stalinowskiego eksperymentu, porewolucyjna Rosja stała się na długo mitem przyszłości<sup>47</sup>. Pomijanie komunizmu w takiej postawie widać dobrze u przyszłego dyrektora MoMA w Nowym Jorku. Jak jasno wynika z jego *The Russian Diary 1927–28*, Barr zainteresowany był autonomiczną, odkrywczą formą, a nie polityczną agitacją i kontekstem tworzenia sztuki awangardowej w Rosji. Z pewnością nieznanomość języka rosyjskiego odegrała tu wielką rolę, umożliwiającą skupienie się na samej formie. Barr wyrokował np. o Rodczence i Stepanowej, iż „oboje są genialnymi, wszechstronnymi artystami”, mimo że nie miał szansy z nimi porozmawiać, gdyż nie mówili w żadnym języku poza rosyjskim<sup>48</sup>. Dokonywał więc typowo nowoczesnej dekontekstualizacji i separacji od znaczeń lokalnych, dokładnie tak samo, jak robili to wielcy modernistyczni mistrzowie czy podróżnicy wyruszający w poszukiwaniu skarbów do Afryki i innych „prymitywnych” terytoriów. Z kolei w środowisku Société Anonyme Katherine S. Dreier, miłośniczka teozofii, z wielkim entuzjazmem promowała i odkrywała Rosjan, szczególnie ceniąc skupionego na duchowości Kandinsky’ego. Gdy natomiast dochodziło do spotkań z emigrantami z ZSRR, którzy niekoniecznie radzili sobie z językiem angielskim, Dreier namawiała publiczność, by słuchała języka rosyj-

46 P. Piotrowski, *Rosja i Ameryka. Awangarda i modernizm*, „Artium Quaestiones” 1995, nr 7, s. 159.

47 *Ibidem*, s. 154.

48 A.H. Barr, *The Russian Diary 1927–28*, „October” 1978, No 7 (Winter), s. 21.

skiego jak muzyki<sup>49</sup>. Przy takim „muzycznym” podejściu Dreier, a także czysto okulocentrycznym podejściu Barra, intencje artysty były zupełnie nieważne. Niewątpliwie znajomość języka rosyjskiego była w Polsce nieco lepsza niż wśród amerykańskich miłośników sztuki. Dostyc powiedzieć, że w dzienniku Barra nie pada w ogóle słowo „komunizm”. Natomiast w katalogu *Cubism and Abstract Art* (1936) wyjaśniono, że kierunkami obciążonymi ideologicznie są jedynie futuryzm i surrealizm, gdyż ten pierwszy antycypował faszyzm, a drugi był zaangażowany w komunizm; z kolei co do rosyjskich futurystów, suprematystów i konstruktywistów to byli oni artystycznie rewolucyjni jeszcze za czasów cara, jednak dla nowej władzy okazali się po prostu bezużyteczni, a sam Lenin nie znalazł w ich sztuce (którą określił jako infantylna) radości<sup>50</sup>. Z tych powodów Barr mógł w okresie zimnej wojny, podczas ery maccartyzmu, z czystym sumieniem bronić artystów nowoczesnych przed zarzutem o bycie zaangażowanym w komunistyczny spisek. Opublikował nawet w „New York Times” artykuł *Is Modern Art Communist?*<sup>51</sup>, dowodząc, że nowoczesne dzieła były tłumione jako wywrotowe nie tylko w dyktaturze Stalina, ale także Hitlera<sup>52</sup>. Argumenty Barra w 1952 roku (powtarzane w poodwilżowej Polsce) były jednocześnie prawdziwe i nieprawdziwe, gdyż w owym czasie – podobnie jak przed wojną – nie było jednej „modern art” i jednego jej rozumienia, a jej zróżnicowanie odbywało się na wiele różnych sposobów. W PRL-u modernizm miał bowiem ambiwalentne oblicze – legitymizował nowy ustrój, pozwalając jednocześnie wierzyć, że będzie on (mimo dominacji ZSRR) inny niż w kraju Wielkiego Brata. W innym czasie i warunkach historycznych nowoczesna dekontekstualizacja niosła wyraźne przesłanie polityczne. A skutki zastąpienia mecenatu prywatnego (jaki charakteryzował tak Société Anonyme, jak MoMA) zbiorowo-państwowym obserwujemy do dzisiaj.

49 Uwaga dotyczy spotkania z Burlukiem w 1924 roku w The Brooklyn Museum, por. R.L. Bohan, *The Société Anonyme's Brooklyn Exhibition. Katherine Dreier and Modernism in America*, UMI Research Press, An Arbor 1980, s. 93.

50 A.H. Barr, *Cubism and Abstract Art*, Museum of Modern Art, New York 1936, s. 16.

51 *Idem, Is Modern Art Communist? [On the contrary, says an expert, it is damned in Soviet Russia as it was in Nazi Germany]*, „The New York Times”, 14 December 1952, s. 22.

52 E. Jones, *A Note on Barr's Contribution to the Scholarship of Soviet Art*, „October” 1978, No. 7 (Winter), s. 55.

TEZA PIĄTA: HISTORIA SZTUKI MIEWA CELE MITOTWÓRCZE.  
W PRL-U SŁUŻYŁA POCIESZANIU I KOMPENSACJI POCZUCIA  
BEZSILNOŚCI NA INNYCH POLACH

Nowoczesność w sztuce związana jest z postawą epistemologiczną: to historia sztuki z jej naukowym aparatem jest miejscem, gdzie wydarza się sztuka. Ale historia sztuki jest – jak wskazuje jej nazwa – historią (pisaną na ogół przez zwycięzców), a nie nauką ścisłą. Postawa epistemologiczna i naukowa uświadamia długie trwanie nowoczesności, czego dowodem współczesna obsesja „dataizmu”, inwentaryzacji, dokumentacji, konserwacji i gromadzenia, a także czytania i odszyfrowywania obrazów, by konstruować politycznie właściwe ścieżki rozumienia. Jak pisał Juel Harari o paradoksie wiedzy narastającej dziś z zawrotną prędkością – nie powoduje ona wcale, że rozumiemy świat lepiej. Dzieje się wręcz odwrotnie, gdyż zmiany, jakie dokonują się dzięki nowej wiedzy, mają nierzadko charakter negatywny<sup>53</sup>. W gruncie rzeczy wiedza o tym, że sztuka nowoczesna w powojennej Polsce służyła utrwalaniu władzy, ma charakter negatywny: taka prawda nie jest dziś w kraju nikomu potrzebna, podobnie jak wiele innych stwierdzeń, np. o życiu w permanentnym strachu, braku narodowej sprawczości i nikłym społecznym oporze. Bo sztuka nowoczesna jest jednym z fundamentów tego mitu, w którym to dzięki własnemu heroizmowi odzyskaliśmy w 1989 roku niepodległość, a społeczeństwo składa się w większości z bojowników. Sztuka nowoczesna jest więc w naszej wspólnej historii czymś w rodzaju filtra godnościowego. Powiedzieć, że umożliwiła nie tylko konsensus, ale i masowy polityczny konformizm, jest pogwałceniem przekonania, że zachowania przystosowawcze muszą być obarczone negatywną sankcją moralną. Po co wiedzieć jak było, skoro ta wiedza przybija? Po co przypominać, że zależność od ZSRR wydawała się milionom Polakom wieczysta? Tym bardziej, gdy „zła wiedza” służyć może dzisiaj nawet politycznym represjom? Wreszcie – czyż to nie mitomania pozwoliła Polakom przeżyć?

Wprowadzając ambiwalencję do niniejszej opowieści, kończę ją zatem happy endem. Jednak jeśli wybrzmi w międzyczasie podmiot słaby, nie zdecydowany, miotający się, niepewny i bezsilny, którego sytuacja przerosła

53 Y.N. Harari, *Homo Deus. Krótka historia jutra*, tłum. M. Romanek, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2018.

z nadwyżką, to znaczy, że opowieść o okrutnej rewolucji i poprzedzającej go straszliwej wojnie zbliżyła się do prawdy.

Pisząc ostatnio o podejściu epistemologicznym, jako historyczkę sztuki interesowało mnie jednak szczególnie, że w dzisiejszym zwrocie ontologicznym, podkreślającym stawanie się z innymi, założyć trzeba nieinstrumentalną ignorancję i zaufanie<sup>54</sup>. Pozytywna niewiedza to – jak wskazywałam niegdyś za badaczkami feministycznymi – miłująca ignorancja (*loving ignorance*), czyli wierzenie komuś innemu, choć nie ma się dostępu do jego doświadczenia. Tego typu niewiedza, związana np. z niepełnym widzeniem i dostępem do obiektów sztuki, brakiem określonych danych, nie może być rzecz jasna mylona z umyślną ignorancją, gdyż chodzi w niej o akceptowanie tego, czego nie możemy wiedzieć, np. ze względu na swoją inność<sup>55</sup>. Chodzi zatem o eliminację źródła autokratyzmu nowoczesności – ujednoczenia, homogenizacji, klasyfikacji i deterministycznego ujęcia. W podejściu ontologicznym sztuka jest jedną z platform bycia umożliwiającą raczej zakorzenianie w świecie niż jedynie jego zdystansowany opis, analizę dzięki kumulacji danych i wpisywanie w polityczne agendy. Nie jest to jednak – co warto podkreślić – uniwersalna zasada, jak powinna wyglądać sztuka; to zmiana perspektywy, pozwalająca lepiej odczuć i pojąć, jak działała nowoczesność, co warto kontynuować, a co odrzucić. Pozytywna humanistyka czy humanistyka ekologiczna (zwana też *sustainable humanities*), podkreślająca rolę intuicji, różnorodnych wierzeń religijnych i kooperacji, a także szacunku dla innych, jest jednak niewątpliwie – ze wszystkimi swoimi zwrotami (posthumanistycznym, przestrzennym, postsekularnym, afektywnym itp.) – symptomem wyłaniania się nowego paradygmatu nie tylko artystycznego, ale i naukowego<sup>56</sup>. Dla przykładu: po-peerelowski postsekularyzm wyrósł na różnorodnym i niewspółmiernym podłożu – od religijnego zrywu po wyborze na papieża Polaka (co skłoniło Andrzeja Szczerskiego do trudnego do akceptacji wniosku, że wielomilionowe uczestnictwo Polaków w mszach podczas pielgrzymki papieża w 1979 stworzyło „społec-

54 A. Markowska, *Oduczanie, deskilling i epistemologie niewiedzy w obszarze sztuki współczesnej i jej historii*, „Quart” 2021, nr 1 (59), s. 3–25.

55 N. Tuana, *The Speculum of Ignorance: The Women’s Health Movement and Epistemologies of Ignorance*, „Hypatia” 2006, nr 3, s. 1–19.

56 E. Domańska, *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2, s. 13–32.

czeństwo obywatelskie<sup>57</sup>), po feministyczne przekonanie, iż sekularyzacja – wzmacniając rozdział między emocjami i nierozumem (w tym wiarą) a racjonalnym osądem – umieszczała zwyczajowo kobiety po stronie nierozumu, więc *per saldo* „wzmocniła [...] ucisk kobiet i ich wykluczenie ze sfery obywatelstwa i polityki<sup>58</sup>. Wszystkie te stwierdzenia wspierają określone linie politycznych działań. Czy jednak historia sztuki może ukazywać dzieło jako ekspresję wahań i wątpliwości oraz kompendium niewiedzy?

TEZA SZÓSTA: WSPIERANY PRZEZ PAŃSTWO  
POWOJENNY „SKOK W NOWOCZESNOŚĆ”  
BYŁ W ŚCISŁEJ RELACJI Z WYTYCZAJĄCYMI  
TRAJEKTORIĘ SKOKU ARTYSTAMI-GENIUSZAMI  
NAMASZCZONYMI PRZEZ PAŃSTWO

Po wielu dekadach, jakie dzielą nas od rewolucji komunistycznej i jej skoku w nowoczesność, wiele rzekomo naukowych koncepcji, gwarantujących rozwój, sprawiedliwość i dobrobyt, legło w gruzach. Skoro dzisiaj faktycznie nie znamy już recepty na ogólną szczęśliwość, możemy przynajmniej pozbyć się widzenia deterministycznego (charakteryzującego nowoczesność) i nałożyć okulary wieloperspektywizmu. Mieliśmy w powojennej Polsce różnych artystów: niejednoznacznych, których wiara w nowoczesność nieco skruszała pod wpływem okupacji niemieckiej, choć jednocześnie pogłębił się gniew co do peryferyjnego charakteru państwowej gospodarki (np. Władysław Strzemiński), takich, którzy przeciwnie – tylko w nowoczesności i państwowym autorytaryzmie zobaczyli początkowo jedyną właściwą drogę i nadzieję na zmiany (np. Tadeusz Kantor); takich, co z czasem zawrócili z idei wspólnotowości, by rozwijać ideę samotnego geniusza (np. Magdalena Abakanowicz); takich, co szukali innej nowoczesności, niemal po omacku, ale zdecydowanie już nie na Zachodzie (np. Xawery Dunikowski), i takich, co wierzyli że korzeni innej nowoczesności trzeba szukać w ZSRR (np. Wanda Jakubowska). Wielu z nich, także ci ostatni, stawali się często brikolerami (majsterklepkami) i tzw. perukarzami (by zapożyczyć się od du Certeau), czyli w ramach narzuconego systemu i jego długofalowych inżynierskich strategii stosowali subwersywne taktyki, zmieniając bezsilnych

57 A. Szczerski, *Transformacja. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej po 1989 roku*, WUJ, Kraków 2018, s. 44.

58 R. Braidotti, *Po człowieku*, tłum. J. Bednarek, A. Kowalczyk, WN PWN, Warszawa 2016, s. 39.

w sprawców. Powojenny skok w nowoczesność<sup>59</sup> ujednolicił rozumienie sztuki i ustawił sztukę polską – podobnie jak jej gospodarkę – w pozycji aspiracji. Tym większą rolę zaczęli pełnić ci, co doganiali Zachód dzięki swojej sztuce – kapłani nowoczesności, sterujący wehikułami jednoliniowego czasu, biegnącemu jeśli nie ku szczęściu, to konstatacji „przynajmniej próbowałem(-am)”. Ale i wielcy sternicy, „produkty eksportowe” polskiej nowoczesności, nie byli monolitami. Artyści-geniusze kolonizowali umysły, jednocześnie hybrydując nowoczesność importowaną tak ze Wschodu, jak i z Zachodu.

Sześć powyższych tez – przenikających się nawzajem – stawia sobie następujące zadania: 1. deszyfrację języka nowoczesności (skoro nie można się było wypowiedzieć wprost z powodu cenzury), 2. odrzucenie nieoperatywnych dychotomii (skoro zostały narzucone z powodów, które już nie są aktualne), 3. zauważenie skomplikowanych relacji czasoprzestrzennych badanych kwestii (aby uchylić jednoliniowy determinizm i jego przemocowy charakter) i przywrócenie respektu dla tego, co oddolne, lokalne i anachroniczne, 4. w ramach ambiwalentnego rozumienia modernizmu – dojrzeć przechwytywanie jego znaczeń na różnych etapach historycznych oraz docenienie twórczego charakteru ludzi, którzy niekoniecznie są profesjonalnymi artystami (by zobaczyć, że „nigdy nie byliśmy nowocześni”), 5. zrozumienie, że artystyczno-twórcze uwikłanie w świat nie musi być naukowo wytłumaczalne (skoro zdystansowana perspektywa epistemiczna służy postawie instrumentalno-eksploatacyjnej), a może być źródłem np. nawiązywania dobrych, przyjaznych relacji i budowania dobrego świata oraz 6. dywersyfikację opowieści o powojennej sztuce polskiej, w której to, co nie-nowoczesne, pozbawione jest piętna anachronizmu, a nowoczesna koncepcja artysty-geniusza jest jedną z wielu różnych koncepcji artysty oraz towarzyszącemu jej rozumieniu sztuki.

Te sześć tez przenika się nieustannie w książce – np. gdy piszę o nowocześniejszym pejzażu Konina (rozdział *Pejzaż*), podkreślam zarówno próby jego

59 Określenie „skok w nowoczesność” odnieść należy zarówno do książki: A. Leszczyński, *Skok w nowoczesność. Polityka wzrostu w krajach peryferyjnych 1943–1980*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013 (i jego tezy, że idea skoku oraz „wielkiego pchnięcia” zintensyfikowała się po publikacji artykułu: P.N. Rosenstein-Rodan, *Problems of Industrialisation of Eastern and South-Eastern Europe*, „The Economic Journal” 1943, Vol. 53, No. 210/211 [Jun.–Sept.], s. 202–211), jak i do skoku, jaki wykonał bohater filmu Pudowkina *Burza nad Azją*. Ten ostatni skok omawiam w rozdziale *Kobiety*.

estetyzacji, jak i chęć zredefiniowania otoczenia poprzez inne żywe istoty zamieszkujące wspólnie teren kopalnianych odkrywek. To prowadzi nie tylko do „bycia-z” gniazdującymi ptakami, ale też do zrozumienia, że jednoliniowo widziana konieczność rozwijania przemysłu jest dziś wzbogacana o idee refugium i szacunku dla tych (niekoniecznie ludzi), którzy żyją wedle innego kalendarza. Opowieść o konińskim pejzażu to zatem deszyfracja tego, o czym nie można było mówić w określonych warunkach politycznych (teza 1), jak i zdystansowanie się od dychotomii wieś–miasto, natura–kultura, modernizm–stalinizm (teza 2), zwrócenie uwagi na długie trwanie określonych koncepcji krajobrazu (teza 3), zwrócenie uwagi na nieprofesjonalistę rozwijającego swoje zamiłowania do piękna, kreatywności oraz bycia z innymi, którzy nie są ludźmi (teza 4, 5, 6). Ponadto tezę pierwszą rozwijam szczególnie w opowieści o sztuce Wróblewskiego i Strzebińskiego (rozdziały: *Bóg, Dziecko, Stary kaloryfer*), teza druga przenika całość podejścia do sztuki jako działania performatywnego, a nie jedynie autonomicznego dzieła wizualnego i estetycznego; tezę trzecią – rozwijam szczególnie w tych rozdziałach, gdzie balansuję między dziełami z różnych okresów historycznych (w rozdziale *Bóg* – między wiekiem XIX i XX, w rozdziale *Kobiety* – między kulturą staropolską a nowoczesną oraz w rozdziałach *Rozmowa z Colas Breugnonem* i *Sztuka domowa a scientia artis*, powracających także do odległej przeszłości i długiego trwania), a także gdy akcentuję myślenie tentakularne zamiast jednoliniowego (w rozdziale *Kobiety* i *Pejzaż*); tezę czwartą – w opowieści o kamieniach-totemach na Ziemiach Odzyskanych oraz w analizie sztuki Magdaleny Abakanowicz i Wandy Jakubowskiej, by uchwycić różną recepcję modernizmu, a ponadto w analizie eksploatacyjnej percepcji krajobrazu, rodzaju ustanawianych hierarchii, relacji do ożywionej i nieożywionej przyrody oraz przedmiotów (*Pejzaż, Kamień na kamieniu, Kobiety, Przedmioty pod ręką*). Teza piąta także przenika całość wywodu, a wybrzmiewa szczególnie dobitnie tam, gdzie w koncepcji *scientia artis*, za Foucaultem, rozwijam jego myśl (*Sztuka domowa a scientia artis*). Teza szósta uwypukla się, gdy ukazuję różne koncepcje polskiego modernizmu istniejące w ramach PRL-u. Pole sztuki zacienione zostało w dużej mierze przez „wielkich artystów” – tu swoistym antidotum jest rozumienie podmiotu w perspektywie niejasnego stawania się i ontologii brzemienności (*Pływacy*). Choć zacienienie autorytarną wielkością nie pozwala na zaja-



śnienie wielu za wielkich nieuznanych, to możemy dziś przynajmniej zrozumieć powody rzucania światła na jednych, a mroku na innych.

## DOBRY SMAK I ESTETYZACJA

W swojej opowieści o rewolucji, jej reprezentacjach i rezonansach, nie zajmuję się niemal w ogóle obrazami socrealistycznymi (choć także – nie uznaję je za niewarte refleksji), a przede wszystkim tymi dziełami, które powstały zanim doktryna socrealizmu została uznana za obowiązującą lub w sporym od niej oddaleniu. Ten zabieg – mam nadzieję – pozwoli zobaczyć rewolucję, a przynajmniej jej rozmaite ślady, jednocześnie nie infantylizując rewolucji jako sztuki posługującej się „brzydkimi” (czyli socrealistycznymi) obrazami. Tak właśnie, niestety, wygląda dominująca narracja historii sztuki: charakteryzuje ją utopia estetycznego zbawienia i solipsystycznego wyobcowania. Szczególnie wystawa w warszawskiej Zachęcie i towarzysząca jej książka *Zimna rewolucja* (2021) są tu zbieżne z zaproponowanym stanowiskiem, choć w nich dla odmiany sporo było interesujących socrealistycznych obrazów i ich brawurowych interpretacji.

Rewolucja posługiwała się atrakcyjnym nowoczesnym imaginariem, posługiwała się pięknem. Za przejaw infantylizmu uważam przekonanie, że demokracja charakteryzuje się dobrym smakiem, a reżim – złym gustem. To właśnie dzięki kombinacji estetycznej i etycznej perswazji poprzednich generacji rewolucja została „prześniona” (używając poręcznego określenia Andrzeja Ledera) czy wręcz znaturalizowana. Znaturalizowanie rewolucji komunistycznej – poprzez wizualne skanalizowanie jej w socrealizmie – okazało się sukcesem PRL-u. Podobnie jak wcześniejsze zwizualizowanie bolszewika jako diabła z rogami, na propagandowych plakatach wojny polsko-bolszewickiej, pomysł był prosty: zły jest brzydki. Co prawda estetyzacja reżimów to pomysł starszy niż kolekcja rembrandtów Katarzyny Wielkiej, ale ten akurat przykład dobrze pokazuje, jak walka o polityczny prestiż posługuje się arcydziełami.

Ponadto jednolicie zła ocena okresu, gdy obowiązywał socrealizm, uniemożliwiła dojrzenie złożoności tego, co się wówczas działo. Jak dobitnie naświetliła sytuację kobiet Małgorzata Fidelis, stalinizm w Polsce (inaczej niż w ZSRR) obejmował reorganizację tradycyjnego porządku klas i płci w relacji do struktur okresu międzywojnia, był więc zdecydowanie projek-

tem emancypacyjno-modernizacyjnym<sup>60</sup>. Jak równie dobitnie pokazał Szymon Kubiak na przykładzie młodego francuskiego artysty Gérarda Singera, jego eklektyczny historyzm szalenie podobał się teoretykom socrealizmu, co jest jednocześnie dowodem, iż socrealizm nie był jedynie radzieckim importem (jak głosiła jego czarna legenda), gdyż kwitł także nad Sekwaną<sup>61</sup>. Z kolei David Crowley udowodnił, że w różnych dziedzinach wzornictwa można znaleźć przykłady dzieł, które nie sprowadzały się ani do niewolniczego naśladowania modelu sowieckiego, ani do bezmyślnej propagandy<sup>62</sup>. Natomiast Przemysław Strożek wyłuszczył, w jaki sposób Polska właśnie jako kraj w domenie ZSRR stała się interesująca dla artystów afrykańskich i ukazał szanse nowej geografii<sup>63</sup>. Wszystko wskazuje też na to, że demokratyzacja odbioru sztuki – w postaci np. wystaw objazdowych – trafiła w etos polskiego inteligenta już w czasie, gdy toczyła się rewolucja, niezależnie od ideologicznego przymusu<sup>64</sup>.

Rewolucja komunistyczna nie spaliła na panewce dzięki powszechnemu oporowi, ale w pełni się udała. Nie ma od niej odwrotu i nie ma powrotu do tego, co było. Dzięki sprawczemu społeczeństwu i zmieniającej się sytuacji geopolitycznej podążyła innymi ścieżkami, niż początkowo zakładano. A choć oferta złożona władzy przez nowoczesnych została odrzucona po kilku latach trwania rewolucji, w okolicach 1949 roku, to kilka lat później ta decyzja została skutecznie i trwale skorygowana. Zanim wykluła się idea, że sztuka wysokiego modernizmu – ze swoim autorytarnym kultem geniusza – nadaje się najlepiej na sztukę oficjalną (a stało się to w okresie postalinowskiej odwilży), minęło trochę czasu. To na te czasy negocjowania i poszukiwania postawiono główny akcent w niniejszej książce – czasy, w których

60 M. Fidelis, *Kobiety, komunizm i industrializacja w powojennej Polsce*, tłum. M. Jaszczurowska, W.A.B., Warszawa 2015, s. 26.

61 S.P. Kubiak, *Daleko od Moskwy. Gérard Singer i sztuka zaangażowana*, Muzeum Narodowe, Szczecin 2016.

62 D. Crowley, *Building the World Anew: Design in Stalinist and Post-Stalinist Poland*, „Journal of Design History” 1994, Vol. 7, No. 3, s. 187–203.

63 P. Strożek, *Ahmed Cherkaoui w Warszawie: polsko-marokańskie relacje artystyczne w latach 1955–1980*, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2020.

64 S. Lorentz, *Mobile Museums in Poland*, „Museum International” 1950, Vol. 3, No. 4, s. 283–285; K. Michałowski, *Circulating Exhibitions in the Museums of Poland*, *ibidem*, s. 275–282.

było już przecież jasne, że demokratyzacja w uścisku z machiaweliczną przemocą nie może się udać.

## WIELOPERSPEKTYWIZM

Wyobrażenie sobie, co czuli ludzie, którzy po straszliwej wojnie wrzuceni zostali w czerwony kocioł z sierpem i młotem, było trudnym zadaniem. Jeszcze trudniejszym – jak bardzo uraz do międzywojennej Polski przyczynił się do nadziei, że rewolucja sprowadzona wraz z Armią Czerwoną jest jedyną możliwością na lepszy świat. Historyk ma swoje ograniczenia. Może je w pewien sposób pokonać poprzez narzucenie sobie wieloperspektywizmu. A bez możliwości wyobrażenia sobie tego, jak radość z zakończenia wojny zmieniła się szybko w kolejną bezsilność, wszelkie źródła archiwalne pozostają nieme. W rezultacie otwierające na pomyślenie całości okazało się bezapelacyjne twierdzenie Adorna, że nigdy nie byliśmy integralni. Zatem, choć rewolucja była rytuałem dyscyplinującym i uspoijniającym, to powtarzanie jej w tej formie byłoby powtarzaniem wymuszonej przemocą hierarchii. A skoro całość jest efektem gwałtu, należałoby tę całość maksymalnie rozszczelnić, nie zgadzając się na estetyczne konsensusy i kompromisy, jakie powstały po 1955 roku.

O rewolucji pisać można nie tylko z gniewem, ale i z sarkazmem. Ci, co w nią wierzyli, uznawali, że podobnie jak car Aleksander II wydał ukaz o uwłaszczeniu włościan w Królestwie Polskim (1864), tak radzieckie bagnety doprowadziły do zmniejszenia niebotycznych nierówności społecznych. W tej perspektywie emancypacja kobiet wstrzymana została przy okazji destalinizacji w okresie odwilży połowy lat 50. XX wieku, podobnie jak idea zacierania granicy między etnografią dotyczącą „chamów” a sztuką – domeną „panów”. Przyspieszenie modernizacji w momencie upadku Rzeczypospolitej kładzie się cieniem na podejście do indywidualnej wolności Polaków.

Zasadniczym celem rewolucji była docelowa homogenizacja świata, a nie zarządzanie niewspółmiernością. Różne koncepcje społecznej homogenizacji wracają zresztą także dziś, w imię wspólnotowości narodowej, religijnej czy rodzinnej. Adam Ważyk pisał już w 1944 roku o koniecznym dążeniu do jednolitości, gdyż nie może być osobnej kultury dla pięknoduchów i osobnej dla proletariatu, a historia dała szansę udziału inteligencji

w ruchu postępowym: „Będzie szło ku zrównaniu”<sup>65</sup>. Narodowa monokultura państwa nowych robotników, nowych chłopów i nowej inteligencji działała w obrębie nowego ładu społecznego. W prasie można było przeczytać, jak np. Romowie zajęli się budową Nowej Huty, przekraczając heroicznie normy, co miało być oczywiście najlepszym dowodem, że nowy ustrój integruje całe społeczeństwo, nawet dotychczas „nieużyteczne”. Tymczasem rzeczywistość była zgoła inna: niektórzy z romskich mężczyzn uciekali się do farbowania włosów wodą utlenioną, by nie odróżniać się etnicznie i uniknąć dyskryminacji<sup>66</sup>. Bycie nowym Polakiem stało się jednak przede wszystkim kwestią dyscyplinowania i specyficznie rozumianej „opieki”. Jak pisano w „Odrodzeniu” z 1946 roku:

Dążeniem wszystkich uczciwych Polaków, którzy przyszli w drodze repatriacji czy dobrowolnego osiedlenia na Mazury, winno być otoczenie troskliwą opieką pozostałych przy życiu autochtonów, aby przez podźwignięcie ich z upadku duchowego i stworzenie im odpowiedniej atmosfery, sprzyjającej koniecznemu procesowi asymilacji, wytworzyć jednolity typ obywatela, już nie Mazura, ani Warmiaka, ani przesiedleńca z Warszawy, ani repatrianta zza Bugu, z Wołynia i Lwowa, lecz — Polaka<sup>67</sup>.

W te pragnienia wpisać można teoretycznie obraz *Nasza ziemia* Andrzeja Strumiłły, pokazany na IV Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki w Warszawie w 1954 roku. Widzimy polskich przesiedleńców do mazurskiej miejscowości Krzyże (niem. *Kreuzofen*), namalowanych przez artystę, który przybył z Wileńszczyzny. Zamiast autochtonów – których miano poddać reedukacji – widzimy jednak zaskakująco pusty, jałowy i niemy pejzaż, z jednym gospodarstwem w takim oddaleniu, że poprzedni właściciele zostali unieważnieni, a ich pejzaż kulturowy sprowadzony do rozmiarów nieistotnego tła. Choć migracjom towarzyszyła przemoc, to na obrazie dominuje – jak pisała Dorota Jarecka – „[...] kosmiczna cisza. Jak kurtyna w teatrze

65 A. Ważyk, *Pozycja artysty*, „Odrodzenie” 1944, nr 8–9.

66 K. Lebow, *Unfinished Utopia. Nowa Huta, Stalinism, and Polish Society, 1949–1956*, Cornell University Press, Ithaca–London 2013, s. 110 passim.

67 Z. Przygórski, *Na fałszywych tropach*, „Odrodzenie” 1946, nr 19 (76), s. 1.

przykrywa ona gwałtowność przemian, o których mówi<sup>68</sup>. W tym zakresie obraz bardzo eufemistycznie obrazuje „opiekę”, wiązała się ona wszak z ambiwalentną sytuacją zamieszkiwania w cudzym domu. Co więcej, jak wnikliwie zauważyła badaczka, niewykluczone jednak, że osadnicy, patrząc na wschód, niekoniecznie odnoszą się do nadanej ziemi, ale do tej, która leżała daleko na wschodzie i została opuszczona przez Strumiłłę w wyniku radzieckiej aneksji. Nawet zatem w propagandowych obrazach kodowano znaczenia nieprawomyślnie. Najwidoczniej Strumiłło niekoniecznie chciał „podzwigać” kogokolwiek z moralnego upadku, a tęsknota za opuszczoną małą ojczyzną ciągle doskwierała zaledwie 27-letniemu wówczas artyście. Ujednolicanie społeczeństwa to, jak widać na tym przykładzie, proces dość długi. Po sfalszowanych wyborach do sejmu (1947) na III Walnym Zjeździe Związku Literatów Polskich w listopadzie 1947 postanowiono w ramach nowej polityki kulturalnej stworzyć ogólnonarodową sztukę, czyli poddać jej całkowitej homogenizacji<sup>69</sup>. Koniec wojny był szansą na rozpad tego świata, który został zaprojektowany tak, by nie było w nim różnic. Jednak trwająca już jednocześnie rewolucja komunistyczna przewidywała kolejne inżynierskie scalenie społeczne. Opisanie rozpadu świata drugiej połowy lat 40. zawdzięczamy artystom.

Wieloperspektywizm to z jednej strony rewitalizacja szacunku dla innych, z drugiej: niechęć do sprowadzania wszystkiego do wspólnego mianownika i kompozytowe (asamblażowe) – a nie organiczne – widzenie i ujmowanie świata. Zostało to zainspirowane koncepcjami Manuela DeLanda, a rozwinięte przez Ben Jervisa i skrótkowo nazwane myśleniem asamblażowym<sup>70</sup>. Antropolodzy wżgardzani do niedawna wieloperspektywizm odnajdują w myśleniu wielu ludów pierwotnych, w animistycznych strukturach ujmowania świata. Po homogenizującej nowoczesności i dyscyplinowaniu ludów pierwotnych dziś chcemy się od nich uczyć, bo wieloperspektywizm (występujący np. w animizmie) przywraca różnice i relacje. W końcowym rozdziale *Nierównoczesne rewolucje i ich paryze* podają przykład współczesnych artystycznych działań, w których wieloperspektywizm

68 D. Jarecka, *Na wschód od „Osadnicy” Andrzeja Strumiłły*, w: *Zimna rewolucja...*, op. cit., s. 214.

69 W. Żółkiewski, *Wrocławski zjazd literatów*, „Nowe Drogi” 1948, nr 7, s. 253; *idem*, *Przed nowym etapem w polityce kulturalnej*, „Kuźnica” 1947, nr 50.

70 B. Jervis, *Assemblage Thought and Archaeology*, Routledge, London – New York 2019.

stanowi zasadę tworzenia sztuki i społeczeństwa obywatelskiego jednocześnie. Uznaję to za przezwyciężenie modernistycznego autorytaryzmu przy jednoczesnej kontynuacji oświeceniowego etosu solidarności społecznej. Uprzeżstrzennienie solidarności i wspólnotowości przybrać może np. obraz jednego globu – wspólnej ojczyzny nas wszystkich – widzianej z kosmosu. Jednak dzisiaj już wiemy, że nawet zdjęcie zwane *Blue Marble*, wykonane w grudniu 1972 z pokładu Apollo 17, przyniosło dość krótkotrwałe nadzieje na zbudowanie lepszego świata<sup>71</sup>.

## NI EWSPÓŁMIERNOŚCI JAKO CZĘŚCI ASAMBLAŻU

Podstawowe niewspółmierności, z którymi rewolucja chciała sobie poradzić, były niewspółmiernościami czasowymi, terytorialnymi i kulturowymi. O ile homogenizacja jest generalnie cechą nowoczesności, w przypadku rewolucji następuje z wyjątkową bezwzględnością gwałtowne przyspieszenie. Choć rewolucja komunistyczna zaczęła się w Polsce niedługo po wybuchu II wojny światowej, to na tzw. Ziemiach Odzyskanych i na Górnym Śląsku rewolucja zaczęła się jednak dopiero w 1945 roku. Jak pisał Szczepan Twardoch o górnośląskich rodzinach mieszkających blisko granicy: mogli wręcz nie zauważyć, że Śląsk w wyniku wojny – po zaledwie 17 latach – wrócił w 1939 roku ponownie do Niemiec. Górnicy szybko wrócili do kopalń, gdyż Rzesza potrzebowała węgla; z czasem gdy Hitler zdecydował się na przeprowadzenie ataku na ZSRR, nasiliły się oczywiście wcielenia do armii „chłopców ze Śląska zaczęło ubywać szybciej”, jednak dopiero w styczniu 1945 roku wojna powetowała sobie „z nawiązką pięcioletnią nieobecność”<sup>72</sup>. Oczywiście felietonowe uproszczenie Twardocha pomija polowania na Żydów, powstańców śląskich, ruch oporu czy publiczne egzekucje; co więcej – jak pisał Ryszard Kaczmarek – normalizacja i akceptacja nowego reżimu przez Górnoślązaków to złudny obraz<sup>73</sup>. Jednak i ten powierzchowny obraz, będący z historycznej perspektywy zbyt dużym uproszczeniem, wydobywa niewspółmierność historii na Górnym Śląsku i poza nim. Bowiem konflikt polsko-niemiecki wiązał się tu z propagandą, iż oto dokonuje się

71 Por. N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat...*, op. cit., s. 17–25.

72 S. Twardoch, *Jak nie zostałem poetą*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2019, s. 138–139.

73 R. Kaczmarek, *Górny Śląsk podczas II wojny światowej. Między utopią niemieckiej wspólnoty narodowej a rzeczywistością okupacji na terenach wcielonych do Trzeciej Rzeszy*, WUŚ, Katowice 2006, s. 423.

„zrzucenie polskiego jarzma” po 17 latach okupacji, co nie występowało w innych regionach Polski. Diagnoza Kersten dotycząca powojennej sytuacji społecznej, iż „miejsce rozbitych swojszczyzn pozostało puste, punkt ciężkości przesunął się ku więzi narodowej”<sup>74</sup>, ma swoje konkretne odbicie w niewidzialności poszczególnych terenów, w tym na przykład specyfiki Śląska. Jak pisał Ryszard Kaczmarek, w 1945 roku zbrodnicość systemu niemieckiej Trzeciej Rzeszy byłaby – gdyby nie ZSRR – oczywistym czynnikiem w podjęciu przez Ślązaków rozstrzygającej decyzji tożsamościowej na korzyść Polski, gdyż to właśnie wówczas zakończył się proces wchodzenia Górnego Śląska w granice państwa polskiego. „To, że tak się nie stało, wynikało z nieoczekiwanej dla Górnos Ślązaków kontynuacji systemu totalitarnego w nowej rzeczywistości politycznej po zakończeniu wojny”<sup>75</sup>. Bowiem na Śląsku po wywózkach do Auschwitz zaczęły się w 1945 roku deportowania do sowieckich łagrów; aresztowania odbywały się pod byle pretekstem, bo po pierwsze – jak pisał Sebastian Rosenbaum – NKWD rozpoczęła akcję „oczyszczania tyłów frontu” z wszystkich, którzy nie tylko faktycznie współpracowali z organizacjami nazistowskimi, ale również np. działali w polskim podziemiu niepodległościowym; po drugie – gdy chodzi o opolszczyznę, ZSRR uzyskał w Jałcie zgodę od państw alianckich na mobilizację ludności cywilnej do pracy przymusowej w ramach reparacji wojennych. „Żywymi reparacjami” byli mężczyźni od 17 do 50 lat. Działo się więc to, czego na wschodzie doświadczano już w 1939 roku – deportacje do obozów pracy przymusowej, tygodnie w bydłych wagonach wywożących na Syberię, podczas których usuwano ciała tych deportowanych, którzy zmarli w czasie transportu (Ślązacy nazywali ich „krowiakami”), a potem praca ponad siły w dramatycznych warunkach bytowych, co sprawiło że co najmniej 30% z około 45 tysięcy wywiezionych osób nie przeżyło<sup>76</sup>. Artysta Paweł Steller z Katowic, który – jak na ironię przed deportacją zdążył wykonać Pomnik Wdzięczności dla Armii Radzieckiej – aresztowany został przez NKWD i nie pomogły tu interwencje u wojewody śląskiego Aleksandra Zawadzkiego, na polecenie którego Steller stworzył kamienny obelisk

74 K. Kersten, *Ruchliwość w Polsce po II wojnie światowej...*, op. cit., s. 710.

75 R. Kaczmarek, *Górny Śląsk podczas II wojny światowej...*, op. cit., s. 425.

76 S. Rosenbaum, *Wywózka 1945*, w: *Paweł Steller artysta deportowany*, Muzeum Historii Katowic, Katowice 2015, s. 4–5.

z czerwoną gwiazdą. Polskie władze nie miały bowiem wpływu na decyzje NKWD w wyzwolonym od nazizmu kraju<sup>77</sup>. Powojenna historia sztuki Śląska – mimo wysiłków komunistycznego ujednoczenia – ułożyła się inaczej niż w reszcie kraju jeszcze z innego powodu, który z dzisiejszej perspektywy trafnie opisał Tomasz Zarycki jako świadomość innego poziomu cywilizacyjnego: „Liderzy ruchu na rzecz śląskiej autonomii (RAS) prezentują zwykle Warszawę i wschodnie rejony Polski jako nie »wystarczająco europejskie«. W związku z tym definiują one polskie panowanie nad Górnym Śląskiem jako kolonizację”<sup>78</sup>. Dlatego artyści śląscy z grupy Oneiron (tłumaczonej jako „sniadnia”: Urszula Broll, Antoni Halor, Zygmunt Stuchlik, Andrzej Urbanowicz) pozbawieni byli szczęśliwie typowych dla modernistycznych peryferii aspiracji doganiania jakiegoś centrum (tak oczywiście w innych rejonach kraju). Ich celem było za to „stworzyć wyłom w spętanej powszedniości”<sup>79</sup>, a ostatecznie udało im się stworzyć „najsilniejszy underground w PRL”<sup>80</sup>.

Sprzymierzeńcem homogenizacji kulturowej stała się cenzura. Choć podkreśla się, że ofensywa kulturalna PPR-u zaczęła się dopiero w roku 1948, to cenzura działała skutecznie już wcześniej. Na przykład zrealizowany w 1946 roku film *Dwie godziny*<sup>81</sup> miał swą premierę ponad dekadę później, gdyż został zatrzymany przez cenzurę. O reglamentowanej dystrybucji określonych tekstów wypowiadał się Stefan Żółkiewski, ostrzegając, iż ograniczanie twórczości tzw. poputczików (Iwaszkiewicz, Anka Kowalska, Worcell) „jest premią dla reakcjonistów”, gdyż ci ostatni – cenzurowani przez państwo w ramach wewnętrznych dyrektyw poszczególnych form wydawniczych – wydają swobodnie teksty w wydawnictwach katolickich. Tymczasem odpycha się ludzi „idących ku nam”; trzeba zatem – postulował Żółkiewski – wybaczać pojedyncze błędy, być bardziej elastycznym i reago-

77 S. Steller, *Najdłuższa podróż*, w: *Paweł Steller artysta deportowany...*, op. cit., s. 6.

78 T. Zarycki, *Ideologies of Eastness in Central and Eastern Europe*, Routledge, New York 2014, s. 28.

79 H. Waniek, *Mistyczna aura Śląska*, w: *Oneiron. Ezoteryczny krąg artystów z Katowic*, red. P. Mrass, tłum. J. Mrass, KOS, Katowice 2006, s. 5.

80 W. Skrodzki, *Najsilniejszy underground w PRL*, w: *Katowicki underground artystyczny po 1953*, red. J. Zagrodzki, oprac. S. Ruksza, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice 2004, s. 213.

81 Film *Dwie godziny* w reżyserii Stanisława Wohla i Józefa Wyszomirskiego (asystenci: Henryk Hechthopf [emigrant z 1957] i Wojciech Has), według scenariusza Jana Marcina Szancera i z muzyką Romana Palestry (emigrant z 1947).



wać bez szkodliwej nadgorliwości, by nie stwarzać wrażenia bycia otoczo-  
nym przez samych wrogów<sup>82</sup>.

Andrzej Leder pisał o „prześnionej rewolucji” – nieobecnej w myśle-  
niu, która mimo to „utorowała drogę do, najgłębszej być może od wieków,  
zmiany mentalności Polaków – odejścia od mentalności określonej przez  
wieś i folwark ku zdeterminowanej przez miasto i miejski sposób życia”<sup>83</sup>.  
Wbrew temu chcę pisać o wydarzonej i nieprześnionej rewolucji. Czy bę-  
dzie to historia o słusznym buncie, porwanym przez zdradziecką rewolucję,  
czy o utopii sztuki, która zmieniła się w ideologię władzy?<sup>84</sup> Będzie to opo-  
wieść o splocie rewolucji i wojny, o przemianach (*mutatio rerum*), a jednak  
przede wszystkim o nowym początku, zgodnie z definicją Hannah Arendt,  
iż rewolucja to takie wydarzenie polityczne, które stawia nas „bezpośred-  
nio i w sposób nieunikniony wobec problemu początku”, gdy „tok histo-  
rii zaczyna się właśnie od nowa, tworząc zupełnie nową, nigdy wcześniej  
niesłyszaną opowieść”, i postawia „na najwyższym miejscu doznanie bycia  
wolnym”<sup>85</sup>. Rewolucja stawia nas również w obliczu konieczności dziejo-  
wej, o której pisała Arendt w tonie niemal sardonicznym:

Jest jakaś wspaniała niedorzeczność w widowisku stworzonym przez  
tych ludzi, którzy ośmielili się przeciwstawić wszelkiej istniejącej  
władzy i zakwestionować wszystkie ziemskie autorytety, którzy byli  
ponad wszelką wątpliwość odważni, a którzy, często z dnia na dzień  
i bez żadnej ujemy, podporządkowywali się konieczności historycznej  
bez względu na to, jaki głupi i absurdalny mógł im się wydawać jej  
zewnątrzny wygląd<sup>86</sup>.

82 S. Żółkiewski, *Notatka do oceny sytuacji kulturalnej*, dokument z Centralnego Archiwum KC PZPR w Warszawie, za: B. Fijałkowska, *Polityka i twórcy 1948–1959*, PWN, Warszawa 1959, s. 117.

83 A. Leder, *Prześniona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014, s. 7.

84 Por. A. Turowski, *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*, TAIWPN Universitas, Kraków 1998, s. 503–504.

85 H. Arendt, *O rewolucji*, tłum. M. Godyrń, post. P. Nowak, Czytelnik, Warszawa 2003, s. 21, 30–31 i 37.

86 *Ibidem*, s. 68.

## DŁUGIE TRWANIE WIATRU ZE WSCHODU

Tradycja rosyjskiego imperializmu zespolona z oświeceniowymi ideałami wolnościowymi to może dziwaczne, ale całkiem realne brzemie ciężące nad transformacją ustrojową lat 40. w Polsce. Jako przykład można podać, iż pod pozorem religijnego równouprawnienia prawosławia w Polsce Katarzynie II chodziło w istocie o wprowadzenie do polskich władz konia trojańskiego, który uznając państwo polskie za wroga, dążyć będzie do wzniesienia domowej wojny religijnej i zaprowadzenia siłowych rozwiązań opartych na obcej interwencji, rosyjskich „wojskach auxyliarnych”. To wówczas określenie „wojska zaprzyjaźnione”<sup>87</sup>, znane później z historii PRL-u, ukazało po raz pierwszy swoje realne oblicze, nieco inne od oficjalnego celu, jakim było utrzymywanie w Polsce wolności i swobód. Warszawa, gdzie toczyły się obrady sejmu z 1767 roku, została otoczona przez wojska rosyjskie, a biskupa Kajetana Sołtyka, który negocjował wówczas rosyjskie wsparcie dla polskiej demokracji, wywieziono do Kaługi. To miejsce znane jest także Polakom z czasów II wojny światowej, gdyż Kaługa stanowiła wówczas etap radzieckich zsyłek Polaków i wywózek w głąb Rosji, w tym na Syberię. „Neutralny” wpis w polskiej Wikipedii, że Sołtyk był przeciwny równouprawnieniu innowierców jest prawdziwy, ale nie tłumaczy skomplikowanych realiów historycznych. Rosyjskie plany realizowano konsekwentnie, ich częścią była agitacja wśród chłopów ukraińskich, którym tłumaczono, że sakramenty przyjęte z rąk unickich księży są nieważne. To wszystko odżyje podczas prześladowań unitów po II wojnie światowej. Caryca Katarzyna II Wielka przedstawiana była w pismach Voltaire’a, oświeceniowego koryfeusza, wyznaczonego przez imperatorową na strażnika tolerancji, jako obrończyni wolności i pokoju:

Przewidywała ona wojnę religijną w Polsce i posłała jej pokój wraz z armią. Ta wojna pojawiła się jedynie po to, by bronić dysydentów w przypadku, gdyby chciano użyć przeciwko nim siły. Ludzie zdziwili się widokiem armii rosyjskiej stacjonującej w środku Polski z zachowaniem większej dyscypliny niż ta, którą kiedykolwiek osiągnęły oddziały polskie. Nie było wśród tej armii najmniejszego nieładu. Wzbogacała ona kraj, zamiast go dewastować; była tam tylko po to, by strzec tolerancji; te

87 M. Skrzypek, *Voltaire i konfederacja barska*, w: *Voltaire, Pisma przeciw Polakom...*, *op. cit.*, s. XXXVII.

zagraniczne oddziały musiały dać przykład rozsądku i go dały. Można było wziąć tę armię za sejm zgromadzony na rzecz wolności<sup>88</sup>.

W paradygmacie wolteriańskiej wolności stacjonowanie wojsk radzieckich w Polsce po drugiej wojnie światowej było więc historycznie zrozumiałe i nie musiało budzić żadnego niepokoju<sup>89</sup>. W utrwalonej przez wielkich pisarzy i myślicieli rosyjskich (Puszkina, Dostojewskiego, Sołowiowa) koncepcji, będącej częścią patriotyczno-nacjonalistycznych przekonań narodu, oczywista jest trwała inkluzja ziem polskich w obręb dominacji Rosji.

Wyjaśnienia wymaga na koniec słowo „komunizm”, używane na łamach tej książki także w formie przymiotnikowej („komunistyczna rewolucja”). Jest to pewien wygodny skrót myślowy, a jednocześnie termin nieostry, historycznie złożony. Jak pisał Owen Hatherley, żadne z alternatywnych terminów – „stalinizm”, „socjalizm państwowy”, „realny socjalizm”, „kapitalizm państwowy”, „system planowanej ekonomii” czy po prostu „system radziecki” lub system pełnej nacjonalizacji – także nie wyrażają adekwatnie systemu, jaki został narzucony krajom w domenie Związku Radzieckiego<sup>90</sup>. W przypadku niniejszej książki „komunizm” jest terminem związanym z rewolucją, systemową zmianą polityczną, społeczną i ekonomiczną.

## LOKACJA NARRATORKI

Rewolucja w takim kształcie, jakim ją znamy, to projekt oświecenia, nowoczesności, antropocenu. Można opisać ten projekt, wydobywając cechy negatywne, bo wszak zakładał ujednoczenie świata, brak szacunku dla inaczej myślących, naukowe alibi na użycie przemocy, antropocentryczną pychę, naturalizowanie hierarchii etnicznych i płciowych przez hasła uniwersalizmu. Jednak socjalistyczna nowoczesność ukazała też z czasem, gdy rewolucja okrzepła, swoje pozytywne strony.

88 Voltaire, *Szkic historyczny i krytyczny o waśniach Kościołów w Polsce*, w: *idem, Pisma przeciw Polakom...*, *op. cit.*, s. 28–29 [w oryginale tekst ukazał się pod pseudonimem profesora Bourdillona: *Essai historique et critique sur les dissensions des Églises de Pologne. Par Joseph Bourdillon, professeur en droit public*, Basle MDCCCLXVII].

89 Por. także: A. Nowak, *Metamorfozy Imperium Rosyjskiego 1721–1921*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2018 [e-book], s. 21.

90 O. Hatherley, *Landscapes of Communism. A History Through Building*, Penguin Edition, New York – London 2015, s. 29–30.

Rewolucja komunistyczna w ramach projektu nowoczesności miała cechę dystynktywną, jaką była skrajna niechęć do własności prywatnej i zastanych instytucji, które podtrzymywały stary porządek. Można opisać ten projekt, wydobywając zamiast wad cechy pozytywne, wszak większość Polaków żyje dzisiaj niewątpliwie w znacznie lepszych warunkach niż sto lat temu, gdyż przeciętna jakość życia po prostu się poprawiła. Jeśli jednak nie wnioskuję „liniowo”, zgodnie z tezą trzecią, to z głębokim przekonaniem, że współczesny historyk nie musi włączać się w dyskurs nieodzownych ofiar, jaki przenikał nowoczesność. Pozytywem tego, co było krwawym przewrotem, jest – gdybyśmy jednak przyjęli na moment liniową koncepcję zinstru-mentalizowanych skutków – demokratyzacja miejskiego współzamieszkiwania z sąsiadami z różnych klas, warstw i gatunków (gdy przyjęć perspektywę posthumanistyczną). Przy szczęśliwym trafie sąsiadów w bloku łączy wzajemna pomoc oraz ich miłość do kotów, rudzików, srok i otaczającej zieleni. Autorka podąża śladami Filipa Springera, który, by przybliżyć postać Oskara Hansena, zamieszkał na Przyczółku Grochowskim w Warszawie – w osiedlu zaprojektowanym przez Oskara i Zofię Hansenów. Przestrzeń mieszkania – gierkowskiego bloku z prefabrykatów, w którym została napisana niniejsza książka, traktuję jak wehikuł czasu, przenosi mnie bowiem o jedno pokolenie wstecz i pozwala choć trochę lepiej zrozumieć to, co stało się kilkadziesiąt lat wcześniej. Zwrot przestrzenny, jaki obserwujemy dziś w humanistyce, może – jak sądzę – być wskazówką nie tylko dotyczącą traktowania przedmiotu badań w określonych relacjach z otoczeniem, ale rozciągając się na sposoby zbliżania się do tego przedmiotu. Gierkowski blok w samym centrum miasta (dzielnicy Wrocławia zwanej notabene Stare Miasto, co uświadamia powojenną ruinację i wysiłek odbudowy) – jako miejsce pisania niniejszej książki – jest bowiem zarówno przypomnieniem, że potrzeby człowieka nie muszą być nadmuchiwane, jak i ostrzeżeniem, że ambicje nie powinny być podcinane. To od ludzi z pokolenia uciekinierów ze Wschodu (co rozpoznawało się od razu po śpiewnej mowie) kupiłam to mieszkanie. Nie mam pojęcia, czy moje życie byłoby w ogóle możliwe bez rewolucji komunistycznej – bo nie wiem, czy moja matka z drobnomieszczkańskiej rodziny z Pomorza i mój ojciec z biednej chłopskiej rodziny ze wsi spod Krakowa mieliby szansę i możliwość poznać się na studiach w Warszawie. Tego nie wiem i ta niewiedza jest też częścią tej książki. Zamiast

uniwersalizującego obiektywizmu proponuję zatem wieloperspektywizm i niewspółmierną opowieść, bez jednej wyraźnej zwycięskiej racji.

Choć historia zawsze jest wyobrażona, bez względu na znajomość faktów, to wyobrażenia niekiedy zawodzi. Dzisiejsze pokolenia, niemające już dostępu do przeżyć tych, co po wojnie doznali rewolucyjnych upojeń i wojennych upokorzeń (a może odwrotnie), widzą współczesne kreowanie historii najczęściej albo jako cyniczne tworzenie narzędzi do wykańczania przeciwników politycznych, albo anachroniczne bajanie tzw. dziadersów. Nadzieje tych, co uwierzyli w nowy system, łatwo dziś wyśmiać, wiemy wszak, jak potoczyły się dzieje: eksperyment z globalnym komunizmem należy dziś do przeszłości. Fakty czynią odczucia myślących inaczej przedmiotem drwiny i pogardy, ich niełatwe wybory zmieniają w moralizatorską retorykę. Ponieważ w niniejszej książce sztuka stwarza określoną życiową przestrzeń, jest kwestią egzystencji, a nie jedynie zdystansowanej wiedzy, chciałabym zadedykować ją tym, co wierzą w sens pisanie historii taki, jak zdefiniowała go Marci Shore: „pielęgnacja zdolności do wykonywania przeskoków wyobraźni do umysłów innych i życia innych – to znaczy pielęgnacja empatii, współodczuwania”<sup>91</sup>. Empatia to jednak dopiero początek drogi. Książka niniejsza jest o procesach ujednolicania uwidocznionych dzięki przyjęciu wieloperspektywizmu. Różnorakie, niespójne narracje powodować mogą dyskomfort. Czy jest coś, co mogłoby je spoić? Czy scena artystyczna pozostanie już na zawsze rozbita, rozgrywająca się w niekontaktujących się ze sobą bańkach, czy może da się wypracować jakąś nową wspólnotowość, odnoszącą się z szacunkiem do różnych tożsamości? Czytelnikowi, który przebrnie przez sążniste wolumen stronic niniejszej opowieści, oferuję na koniec (fragmentaryczną) odpowiedź na to pytanie.

91 M. Shore, *Nowoczesność jako źródło cierpienia*, tłum. M. Sutowski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012, s. 235.

# I REWOLUCJA JAKO ZNIKANIE

## 1. BÓG<sup>1</sup>

*Ostatni śmiech dogulgotał się i cicho, cicho, cisza. [...] Coś się stanie. Ale co? Co zrobio te ważne urzędniki? Czy nie polecili do łodzi po karabiny? Może popłynęli po wojsko? Może pogonio nas w sądy, areszty, więzienia!*

Edward Redliński, *Konopielka*

Zdarza się, że nieobecny, zaginiony obraz rozpala wyobraźnię. *Ecce Homo*, płótno Adama Chmielowskiego (1845–1916), było co najmniej od momentu ukończenia<sup>2</sup> uważane za dzieło ważne, graniczne, zmieniające życie i samego artysty, i stykających się z obrazem ludzi. II wojna światowa i rewolucja komunistyczna jeszcze przydały mu wartości. W czasach, gdy okrucieństwo i bezwzględność stały się powszechne, zniknięcie obrazu nawołującego do miłosierdzia było szczególnie wymowne. Bowiem po wojnie i zmianie granic nie zniknął jedynie obraz, ale małe ojczyzny wielu Polaków, ludzie i przestrzenie, całe pokłady uczuć, postaw i wartości.

Żywa pamięć Chmielowskiego spowodowała, że krakowski malarz i grafik Adam Bunsch napisał o nim powieść *Przyszedł na ziemię świętą*<sup>3</sup>, a Karol Wojtyła w czasie studiów w Belgii wystawił ją jako jednoaktową sztukę<sup>4</sup>.

---

1 Rozdział ten jest nieco zmienioną wersją artykułu *Znikanie świata i rewolucja. Nowoczesny język sztuki wobec zmiany*, „Rocznik Historii Sztuki” 2021, t. XLVI, s. 5–25.

2 Dokładne datowanie obrazu następuje z trudnością: zaczęty w 1879–1981 roku we Lwowie, malowany „za paroma nawrotami” i widziany przez Stanisława Witkiewicza ok. 1903 roku u ks. metropolity Andrzeja Szeptyckiego, za: *Adam Chmielowski, Brat Albert 1846–1916. Katalog wystawy*, oprac. J. Sienkiewicz, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1939, s. 34.

3 A. Bunsch, *Przyszedł na ziemię świętą*, Krajowa Centrala Caritas, Kraków 1947.

4 *Świadectwo oddania bez reszty. Karol Wojtyła o br. bracie Albercie Chmielowski*, red. K. Bukowski, SS Albertynki, Kraków 1984, s. 171.

Jeszcze jako kleryk, ok. 1944 roku, Wojtyła przyniósł z okazji imienin ks. dra Józefa Matlaka do przeczytania jedną z pierwszych wersji swojego własnego utworu o Chmielowskim<sup>5</sup>. Tuż po wojnie, gdy trwała tzw. łagodna rewolucja – pierwsza faza powojennej ekspansji komunistów, mająca na celu przejęcie władzy – ks. Konstanty Michalski (1879–1947), by uczcić setną rocznicę urodzin brata Alberta, wydał o nim monografię<sup>6</sup>. W roku 1945 wznowiono też inną książkę o Chmielowskim – *Najpiękniejszy człowiek naszego pokolenia* Adolfa Nowaczyńskiego – w której autor podkreślał, że realnej pomocy ubogim udzielał nie bigot, dewot czy marksista, ale malarz wywodzący się z artystycznej bohemy<sup>7</sup>. A przy tym – wiedza w powojennej, rusyfikowanej Polsce lat 40. XX wieku dość istotna – Chmielowski jako chłopiec posłany został do szkoły wojskowej w Petersburgu i wycofany stamtąd przez rodziców, gdy z przerażeniem zauważyli zruszczenie potomka, mówiącego do nich „papasza i mamasza”<sup>8</sup>. Nowaczyński wyobrażał sobie, że w Zakopanem Chmielowski spotkał mieszkającego w pobliskim Poroninie Włodzimierza Lenina z Nadieżdą Krupską i że rozmowa o niedoli ludu warta byłaby pióra jakiegoś artysty, by ją imaginacyjnie zrekonstruować. Tymczasem nie ma w Polsce Georges’a Bernanos’a, Gilberta Chestertona czy Rogera Martina du Gard’a i dzieło Chmielowskiego żyje jedynie w dewocyjnych broszurach, małych książeczkach dla maluczkich, jak ze smutkiem pisał Nowaczyński.

Ksiądz Michalski był z kolei wybitnym znawcą filozofii średniowiecznej, rektorem Uniwersytetu Jagiellońskiego w latach 1931–1932 i profesorem tamtejszego Wydziału Teologicznego (zlikwidowanego w roku 1954), a w czasie II wojny światowej więźniem niemieckiego obozu koncentracyjnego w Sachsenhausen. W swej książce o bracie Albercie porównywał go do Vincenta van Gogha – uznając, że ich drogi szły w odmiennych kierunkach: u van Gogha od posługi biednym ku sztuce, a u Chmielowskiego – wręcz przeciwnie, ku „opuchlakom” czy – jak pisał nieco wcześniej

5 *Ibidem*. Ksiądz Matlak był wówczas proboszczem parafii św. Stanisława Kostki na Dębnikach w Krakowie.

6 W roku 1947 ks. Michalski wydał broszurę o bracie Albercie, w której prostuje jego datę urodzenia (1845), por. *idem*, *Data urodzin brata Alberta*, Nasza Przeszłość, Kraków 1947.

7 A. Nowaczyński, *Najpiękniejszy człowiek naszego pokolenia. Brat Albert*, Poznań–Warszawa–Wilno–Lublin [b.d.], s. 9–10.

8 *Ibidem*, s. 18.

Nowaczyński – ku wydziedziczonym od kolebki i dożywotnio bezrobotnym obdartusom, nędzarzom, łazikom i wykolejeńcom<sup>9</sup>. Ponadto, cytując arcybiskupa Andrzeja Szeptyckiego, Michalski przypominał jego porównanie malarstwa Chmielowskiego z deformacjami anatomicznymi figur Pabla Picassa, których celem było „wydobyć na wierzch niedostępny dla innych szczególnie duszy”<sup>10</sup>. W powojennej Polsce, gdy Picasso stawał się właśnie wzorcem społecznego zaangażowania artysty w komunistyczną propagandę, słowa te nabierały dodatkowych znaczeń – stanowiły próbę zrozumienia tych, co w toczącej się rewolucji stali po dwóch stronach barykady. Już bowiem w pierwszym numerze „Kuźnicy” – agitacyjno-kulturalnym piśmie nowej władzy – ukazało się oświadczenie Picassa o wstąpieniu do partii komunistycznej. Wielki hiszpański artysta oznajmiał, iż „w epoce niewoli i powstania” sama twórczość malarska nie wystarczy i że nie sposób dziś walczyć „tylko rysunkiem i farbami”<sup>11</sup>. Jak oświadczał Picasso, Komunistyczna Partia Francji stała się jego ojczyzną, gdyż jej członkami są najodważniejsi obywatele kraju.

*Ecce Homo* to płótno wyznaczające granicę między poświęceniem się sztuce i poświęceniem się innym ludziom. Jeśli po granicznym *Ecce Homo* Chmielowski jeszcze coś namalował, to – jak pisał ks. Michalski – jedynie „na chleb dla biednych”<sup>12</sup>. Porzucenie sztuki spowodowało, że Chmielowski stał się bratem Albertem, a zainspirowany m.in. właśnie nim poeta, pisarz i aktor Karol Wojtyła został najpierw księdzem, a następnie papieżem Janem Pawłem II.

W niniejszym rozdziale chcę heterotemporalnie zestawić *Ecce Homo* Chmielowskiego nie tyle z innymi obrazami ostatecznymi, jakie przyniosła nowoczesność (np. z tryptykiem Aleksandra Rodczenki czy obrazami Kazimierza Malewicza), ale z obrazem Andrzeja Wróblewskiego *Rozstrzelanie surrealistyczne* (1949, MNW). Moją tezę jest bowiem, że pierwszy z tych obrazów (Chmielowskiego) został zaktualizowany w obliczu toczącej się właśnie komunistycznej rewolucji, a drugi z nich (Wróblewskiego) w bez-

9 K. Michalski, *Brat Albert. W setną rocznicę urodzin*, Krajowa Centrala Caritas, Kraków 1946, s. 23, 24 i 29.

10 *Ibidem*, s. 18.

11 *Oświadczenie Pabla Picassa*, „Kuźnica” [Łódź], 1 VI 1945, s. 21.

12 K. Michalski, *Brat Albert...*, *op. cit.*, s. 10.



pośredni sposób do tej rewolucji się odnosi, gdyż jego tematem nie jest bynajmniej jedynie nazistowskie okrucieństwo. Chcę zatem zaproponować synchroniczną aktywizację przesłań różnorodnych stylistycznie obrazów powstałych w różnych czasach, zobaczyć je jako obrazy sprawcze w konkretnym czasie tuż po wojnie. Nakładanie się czasu po powstaniu styczniowym 1863–1864, prześladowań po wkroczeniu na wschodnie tereny kraju Armii Czerwonej 17 września 1939 roku i rewolucji komunistycznej obejmującej już cały kraj po II wojnie światowej spowodowało, że obrazy mające związek z tymi wydarzeniami stawały się rodzajem egzystencjalnych drogowskazów, wiązały się z podejmowaniem decyzji o własnym życiu. W tym znaczeniu płótno *Ecce Homo* okazało się sprawcze wiele lat po jego namalowaniu, a *Rozstrzelanie surrealistyczne* było intymnym zwierzeniem dotyczącym powodów przystąpienia do rewolucji. Było to zwierzenie tym bardziej osobiste, że matka artysty była artystką religijną, a sam Wróblewski podejmował tematy religijne w połowie lat 40. (1944–1946). Moją tezą jest, iż *Rozstrzelanie surrealistyczne* jest obrazem o znikaniu Boga. Temat ten był żywo dyskutowany w środowisku katolickim. Jedną z bardziej inspirujących lektur w tym zakresie była pisana w czasie II wojny światowej książka *Dramat humanizmu ateistycznego* Henriego de Lubaca, przybliżona w 1946 roku czytelnikom „Życia Literackiego” przez Hannę Malewską<sup>13</sup>. W krakowskich rodzinach – i w krakowskich kawiarniach – lat 40. Chmielowski stał się współczesny Wróblewskiemu. W tym czasie Tadeusz Kantor tłumaczył w Krakowie czytelnikom „Przekroju”, że paryska katedra Notre Dame może być uznana za fakt surrealistyczny, Leonardo da Vinci, którego dzisiaj uznajemy za humanistę, w dawnych czasach uznawany był „przez ortodoksyjne sfery” „za degenerata i bezbożnika”, a on sam odczuwał „jakiś bliski związek da Vinci z Picasssem”<sup>14</sup>. W czasie rewolucji nie było miejsca na bycie pomiędzy, więc przeciągnięcie Leonarda na „właściwą” stronę wydawało się ważne. Akwarela Wróblewskiego *Pokorne ciele dwie krowy ssie*, przedstawiająca głowę cielęcia ssącą dwie butelki – czerwoną i czarną, odnosiła się do tych młodych ludzi, którzy nie dokonywali wyboru między

13 H. Malewska, *Mity*, „Życie Literackie”, 1946, nr 3/4, s. 1–2. Polskie wydanie książki: H. de Lubac, *Dramat humanizmu ateistycznego*, tłum. A. Ziernicki, WAM, Kraków 2004.

14 T. Kantor, *Surrealizm*, „Przekrój” 1948, nr 21 (163), s. 14.

nowym „czerwonym” i reakcyjnym „czarnym”<sup>15</sup>. Podział czerwony–czarny był podziałem tak koniecznym, jak konieczne było oddzielenia „kołtunerii i nazistów” oraz zburzenie „reakcyjnych kapliczek”<sup>16</sup> – jak pisali w manifestie nowej sztuki Mieczysław Porębski z Kantorem. Połączenie nazistów z katolikami, którego dokonali, miało oczywiście ułatwić ostateczne wybory.

Karol Wojtyła użył w swej młodzieńczej sztuce teatralnej o bracie Albercie (*Brat naszego Boga*) słowa „rewolucja”. Jak zauważył Krzysztof Zanussi, autor filmu (*Brat naszego Boga*, 1997) powstałego na podstawie dramatu Wojtyły: „[...] konfrontacja z marksizmem, z myślą rewolucyjną, jest tu niebywale głęboka. Wojtyła szalenie daleko idzie w przyzwoleniu na rewolucję; w pochwalę oporu przeciwko niesprawiedliwości. Drogi Chmielowskiego i rewolucji rozchodzą się dopiero wtedy, kiedy autor punktuje różnicę między nim a Leninem. No bo wiadomo, że »nieznajomy « w sztuce jest wzorowany na Leninie”<sup>17</sup>. Zanussi rozwija tę myśl, pisząc, że Lenin chciał dowodzić lumpenproletariatem, ale bynajmniej się z nim nie utożsamiał, a już tym bardziej nie chciał w jego towarzystwie przebywać, tymczasem Chmielowski chciał z ludźmi z marginesu mieszkać i czuł się jednym z nich. Wojtyła pisał zaraz po wojnie, iż „[...] miłosierdzie stać się musi powszechną rewolucją, strajkiem generalnym... W ten sposób otrzymałoby nowoczesny sens”<sup>18</sup>. Konfrontacja Lenina i Chmielowskiego wydać się może ahisteryczna (ich spotkanie pozostaje w sferze domysłów), jednak Zanussi, obstając przy tym zestawieniu, przypomina rewolucję 1905 roku oraz tradycję ustną. Notabene podtrzymujący tę tradycję ks. Stanisław Nowak (1924–1999), malując obraz *Brat Albert z Leninem*, bezwiednie przyczynił się do powrotu *Ecce*

15 *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927–1957) / Avoiding Intermediary States. Andrzej Wróblewski (1927–1957)*, tłum. K. Kościuczuk et al., red. M. Ziółkowska, W. Grzybała, Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza – Hatje Cantz, Warszawa–Ostfildern 2014, s. 359, il. 289 (akwarela niedatowana).

16 T. Kantor, M. Porębski, *Grupa młodych plastyków po raz drugi. Pro domo sua*, „Twórczość” 1946, nr 9, przedruk w: *W kręgu lat czterdziestych. Rysunki, grafiki, akwarele i formy przestrzenne*, cz. 1, red. i wyb. J. Chrobak, Stowarzyszenie Artystyczne „Grupa Krakowska”, Kraków 1990, s. 99.

17 M. Bilska, *Nic na pokaz. Fenomen brata Alberta*, Wydawnictwo Polskiej Prowincji Dominikanów „W Drodze”, Poznań 2017, s. 94–95. Kwestię spotkania z Leninem omawia m.in. A. Nowaczyński, *Najpiękniejszy człowiek naszego pokolenia... , op. cit.*, s. 65 i n.

18 K. Wojtyła, *Przyjaciel naszego Boga* [pierwsza wersja *Brata naszego Boga*], w: *idem, Dzieła literackie i teatralne*, t. 1: *Juwenilia 1938–1946*, red. J. Popiel, SIW Znak, Kraków 2019, s. 241 [epub].

*Homo* do Polski, gdyż fotografia obrazu z Leninem zrobiła ponoć wrażenie w ZSRR<sup>19</sup>. W usta Adama, protagonisty dramatu *Brat naszego Boga*, Wojtyła wkłada następujące żarliwe słowa: „Nie możemy dopuścić, aby poza nami cała masa ludzka kłębiła się po ogrzewalniach, wiodła życie niemal zwierzęce, wyłączając z niego powoli wszelką inną świadomość poza poczuciem głodu i lęku. Nie, nie!”<sup>20</sup>. Pisząc o Adamie Chmielowskim sztukę, zaczęta w połowie lat 40. i ukończoną w 1950 roku, gdy był wikariuszem w parafii Świętego Floriana w Krakowie<sup>21</sup>, Wojtyła uczynił żywym i aktualnym jego egzystencjalne i artystyczne dylematy. Ostatecznie w dramacie odbywa się metaforyczny pojedynek między starym i nowym Adamem różniącymi się od siebie – jak mówi nowy Adam – „bezbgranicznie”, gdyż to jemu właśnie udało się pozbyć „tyranii inteligencji” i znaleźć obraz świata, o którym stary Adam nic nie wiedział. Wizja nowego Adama i nowego przewrotu zbliża się do wizji rewolucyjnych, jest jednak jednocześnie głęboką krytyką marksizmu. Bo choć przemiana zaczęła się buntem i gniewem, to punktem dojścia jest miłosierdzie.

W takim kontekście widzieć można rewolucyjną twórczość Wróblewskiego – on także zdecydował się na bycie nowym człowiekiem. O transformacji w nowego człowieka opowiada zarówno w pozostawionych tekstach, jak i w obrazach. To opowieść o nieodwołalnym zniknięciu dawnego świata, w którym kluczowe stają się nie ideały, a zdruzgotanie i bezpowrotne zniknięcie tego, co drogie.

19 „W latach 1972–1978 w czasie pertraktacji dotyczących zamiany dzieła Iwana Trusza *Pejzaż nadmorski* na obraz *Ecce Homo*, siostry albertynki przestały stronie radzieckiej fotografię obrazu przedstawiającego Brata Alberta z Leninem. Rozmowy związane z wymianą obrazów były bardzo utrudnione i przeciągały się w czasie. Wydaje się, że właśnie dołączenie fotografii dzieła ks. Stanisława Nowaka do zdjęcia *Pejzażu nadmorskiego* przeznaczonego do wymiany, wywołało lekkie poruszenie po stronie radzieckiej i wpłynęło na finalizację sprawy”; z listu z 19.07.2021 r. s. Bernardy Doroty Kostki ze Zgromadzenia Sióstr Albertynek Postługujących Ubogim w Krakowie, skierowanym do Instytutu Historii Sztuki we Wrocławiu; 86 x 90 cm; rok namalowania obrazu nieznany. W 1972 r. biskup tarnowski Jerzy Ablewicz podarował obraz *Brat Albert z Leninem* ks. Nowaka siostronom albertynkom. Obraz eksponowany jest w galerii na terenie Sanktuarium *Ecce Homo* Świętego Brata Alberta w Krakowie.

20 K. Wojtyła, *Brat naszego Boga*, Antykwa, Kluczbork 1996, s. 26.

21 *Idem*, *Dzieła literackie...*, s. 11; pierwodruk dramatu *Brat naszego Boga*: „Tygodnik Powszechny”, 23–30 XII 1979, s. 51–52.

## APOKALIPSA „W DWA OGNIE”

O tym, że uznano *Rozstrzelanie surrealistyczne* za obraz opowiadający o nazistowskiej okupacji, zdecydowała kultura egzekucji – ustawianie dowolnie wybranych ofiar z najeżdżonego kraju w równym szeregu i celowanie do nich z naprzeciwka, stojąc twarzą w twarz. Kultura sowietów różniła się w tym względzie – ich tradycją było z kolei strzelanie w tył głowy. Na obrazie Wróblewskiego równy szereg pod ścianą wskazuje faktycznie na niemieckie obyczaje. Ale aż dwie figury mają głowy odwrócone tyłem. Nie bez zasadności można by domniemywać, że autorowi, zmuszonemu do opuszczenia rodzinnego Wilna, chodziło o ukazanie dwojakiej opresji – o sekwencję strzelania w przód i tył ciała. To sytuacja „w dwa ognie”, pomiędzy strzałem w serce od przodu i w głowę od tyłu, a może wręcz w różne części głowy – albo w czoło, albo w tył czaszki: moment aporii i niemożności wymknięcia się apokalipsie dwóch okupacji, przychodzących na przemian od Zachodu i od Wschodu. Jakże dramatyczna to opowieść o wyborze losu! Mieszkańcy Wilna, w tym głównie Polacy, objęci zostali przecież w czasie II wojny światowej deportacjami, wywózkami na Syberię, prześladowaniami. Ojciec artysty zginął co prawda w wyniku gestapowskiego przeszukiwania mieszkania, jednak reszta rodziny w wyniku radzieckich przesiedleń, choć uniknęła śmierci, zmuszona była opuścić dom rodziny i z tego powodu znalazła się w Krakowie. Traumatyczne doświadczenia w Wilnie nie dotyczyły zaś bez wątpienia jedynie okupacji nazistowskiej. Osaczenie z dwóch stron i niemożność ucieczki to zresztą oczywisty temat nie tylko *Rozstrzelania surrealistycznego*. Podobną wymowę ma *Autobus* (1961, MNW) Bronisława W. Linkego; artysta wraz z rodziną uciekł w czasie wojny z Warszawy do Lwowa, a stamtąd przez władze radzieckie został deportowany do Orska<sup>22</sup> (w XIX wieku zsyłano tam patriotyczną młodzież polską m.in. z Wilna). Linke czerpał inspirację ze sztuki republiki weimarskiej, szczególnie Otto Dix'a, ale także fotomontaży Johna Heartfielda i Raoula Hausmanna<sup>23</sup>. W wypatroszonym pojeździe-straszliwym widmie, przepelnionym tłumem upodlonych ludzi, na jego dwóch końcach rozpoznajemy znane wizerunki

22 K. Stanisławski, *Bronisław Wojciech Linke*, KA, Warszawa 2018, s. 123.

23 D. Crowley, *Memory in Pieces*, „Journal of Modern European History / Zeitschrift für moderne europäische Geschichte / Revue d'histoire européenne contemporaine” 2011, Vol. 9, No. 3 [Post-Catastrophic Cities], s. 362.

dyktatorów – z przodu, tuż za kierowcą widnieje twarz Adolfa Hitlera, z tyłu pasażerem jest sam Józef Stalin<sup>24</sup>. Jak tłumaczyła sens malowidła Maria Dąbrowska, zwracając uwagę, że u Linkego często obrazy miały podwójne tytuły (publiczny i prywatny), nieoficjalnie obraz był tytułowany *Autobus do socjalizmu*<sup>25</sup>. W perspektywie dwóch osaczeń interpretować można też obraz *Požoga* Waldemara Cwenarskiego (1951, MNWr.), lwowiaka, który także z autopsji znał tragiczną okupację niemieckich i radzieckich wojsk swego rodzinnego miasta. Uznać można, że *Požoga* jest brawurową interpretacją fragmentu najśłynniejszego polskiego obrazu – *Bitwy pod Grunwaldem* Jana Matejki, a konkretnie tego jego fragmentu, który ukazuje wzniesionego w bitewnym szale białego konia i siedzącego na nim walczącego Ulricha von Jungingena. Matejko wybrał moment tuż zanim dosięgnie Krzyżaka grot włócznie Świętego Maurycego i losy bitwy nieuchronnie przechylą się (zgodnie z wyrokiem bożym i sprawiedliwością – jak sugeruje użycie tego oręża-insygnium władzy polskich królów) na polską stronę. Na inspirowanie się artysty w *Požodze* tym dziełem Matejki, które z narażeniem życia zostało ukryte przez Polaków w czasie nazistowskiej okupacji, wskazuje ogólna kompozycja, ekspresja i patos sceny. Podobne jest ułożenie tylnych nóg jasnego konia po prawej stronie pola obrazowego, ekspresyjne oddanie gorączki bitewnej, umieszczenie pod końskimi kopytami pokonanych i umierających. Jednak o ile na obrazie Matejki po lewej stronie jest rycerz krzyżacki (kojarzony z Niemcem), który stanął do boju i walczy, a po prawej – walczący z nim mężnie poddany polskiego króla Władysława Jagiełły, o tyle u Cwenarskiego nie ma właściwie bitwy, ale tytułowa pożoga, czyli wielki pożar sugerowany przez czerwonego konia, który zdominował całą kompozycję. Nie ma w ogóle „naszych”, bo pokonanemu „Niemcowi” odpowiada dominujący całe pole obrazowe czerwony niczym płomień koń, który wraz z tytułem (odnoszącym się do popularnej powieści Zofii Kosak<sup>26</sup>) jednoznacznie kojarzy się z radziecką rewolucją. Cwenarski, podob-

24 P. Cembrzyńska, *Ten piekielny autobus, Polska (Przypisy do B.W. Linkego)*, „Folia Historiae Artium” 2020, t. 18, s. 89–97; K. Lipowski, *Skorpion na policzku. Słowo i obraz w twórczości Bronisława Linkego*, *Słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2014, s. 74–78; M. Hendrykowski, *Autobus Linkego jako parodia PRL. Studium intertekstualne*, „Images” 2014, t. 23, nr 14, s. 65–79.

25 M. Dąbrowska, *Dzienniki powojenne*, t. 4: 1960–1965, wyb., wstęp i przypisy T. Drewnowski, Czytelnik, Warszawa 1996, s. 200; K. Stanisławski, *Bronisław Wojciech Linke...*, *op. cit.*, s. 209.

26 Po wojnie parodiowaniem jej dorobku (a także m.in. Czesława Miłosza) zajmowano się w warszawskim teatrze eksperymentalnym Klubu Młodych Artystów i Naukowców, z siedzibą

nie jak Linke i Wróblewski, pokazuje, że z osaczenia z dwóch stron nie ma wyjścia. Cwenarski znaleziony został martwy w 1953 roku (miał lat 27); Wróblewski – rok od niego starszy – w 1957 roku (miał lat 30).

## NICOWANIE I UNICESTWIANIE ŚWIATA – REWOLUCJA JAKO ZNIKANIE

O ile *Ecce Homo* dzięki tradycji ewangelicznej wprowadza nadzieję na świat nowy, to odwołujące się do wojny obrazy Wróblewskiego (np. *Matka z zabitym dzieckiem*, 1949, kolekcja prywatna) parodiują chrześcijańską ikonografię maryjną, nie widząc wyjścia z impasu końca historii. To, co u Wróblewskiego jest dramatem, u innego krakowianina – Stanisława Lema – staje się gorzką komedią. Jak sądzę, krótkie opowiadanie *Jak ocalał świat*, opublikowane w 1965 roku w książce *Cyberiada* przez deklarującego się jako agnostyk Lema, należy w tej materii do szczególnie celnych. Autor przeżył we Lwowie najpierw rządy bolszewickie, a następnie nazistowskie i ponownie sowieckie. Jego wizja konstruowania świata za pomocą inżynierskich projektów, które kategoryzują naukowo świat i ujarzmiają go, by dzięki taksonometrii i wynalazczości sprawczo zmienić, jest dystopijną, wręcz szyderczą wizją nowoczesności. Wskazuje na to już imię jednego z głównych – występujących w opowiadaniu – konstruktorów, Klapaucjusza, biorące się od „klapy”, znaczeniowo równoważnej z porażką. Człowiek-klapa testuje w opowiadaniu wspaniałą maszynę, która potrafi robić wszystko na literę „n”. Gdy Klapaucjusz poprosił ją o zrobienie „nic”, maszyna zaczęła systematycznie usuwać ze świata najróżniejsze rzeczy i to bynajmniej nie tylko na literę „n”, gdyż usuwanie wszystkiego było dla tej znakomitej maszyny po prostu fraszką. Usunięte rzeczy istniały jeszcze co prawda w pamięci Klapaucjusza, ale świat wyglądał już tak, jakby tych rzeczy nigdy nie było. Stało się więc oczywiste, że wraz z odejściem Klapaucjuszowej generacji problem zniknięcia całych obszarów rzeczywistości, wspaniałych fihiadronów, graszaków, gryzmaczków, gwajdolnic i murkwi przestanie być zauważalny. Co więcej, choć – jak się okazało – wspaniała maszyna potrafiła te wszystkie nieodżałowane murkwie i gryzmaczki unicestwić, nie potrafiła ich już jednak odtworzyć, gdyż jej sprawczość zaczynała się i kończyła na literze „n”. Za-

---

w Domu Wojska Polskiego przy Królewskiej 13; za: B. Kowalska, *Bogusz – artysta i animator*, Pleszewskie Towarzystwo Kulturalne, Pleszew 2007, s. 24.

miast murkwi zaproponowała więc Kłapaucjuszowi odtworzenie niezgody, nienawiści i niesmaku. Lem wyjaśnia nam zatem niezwykle obrazowo, co oznacza wprowadzanie rewolucji opartej na rzekomo naukowych przesłankach. Nie sposób tego nie odnieść do ustroju komunistycznego, który przecież miał zostać utworzony na ściśle naukowych podstawach marksizmu-leninizmu. Ze znikaniem całych pokładów świata w związku z postęпами nowoczesności zmagał się już Chmielowski. Po 1945 roku znikanie przyspieszyło i docelowo miało być totalne. Za znikanie odpowiedzialna była tyleż rewolucyjna ideologia, co nowoczesność. Jak ma się znikanie fińdronów, graszaków, gryzmaków do znikania Boga? Jeśli autor-agnostyk o tym nie wspominał, to dlatego że nie zajmował się akurat rzeczami na literę „b”.

Wzrost religijności w społeczeństwie polskim lat 40. Marcin Zaremba nazwał wręcz „bonusowym”<sup>27</sup>. Tymczasem tocząca się rewolucja, z inspiracji ZSRR, wiązała się z usiłowaniami całkowitej eliminacji religii zgodnie ze słowami Lenina:

Wszystkie współczesne religie i kościoły, wszystkie i wszelkie organizacje religijne marksizm traktuje zawsze jako organy burżuazyjnej reakcji, służące do obrony wyzysku i tumanienia klasy robotniczej<sup>28</sup>.

## ZNIKANIE BOGA I MOŻLIWOŚCI BLUŹNIERSTWA

W Polsce idea obrażania Boga („Kto publicznie Bogu bluźni”<sup>29</sup>) uznawana była za przestępstwo na mocy kodeksu karnego z 1932 roku, podlegające karze więzienia do lat 5. Przepis ten teoretycznie obowiązywał do czasu uchwalenia nowego kodeksu w roku 1969, jednak w nowym, powojennym ustawodawstwie na mocy dekretu z 1949 roku, gdy przestępstwo przeciwko Bogu stało się martwe, postawiono na zakaz obrazy już nie samego Boga,

27 M. Zaremba, *Wielka trwoga. Polska 1944–1947. Ludowa reakcja na kryzys*, PAN – SIW Znak, Kraków 2012, s. 492.

28 W. Lenin, *O stosunku partii robotniczej do religii*, „Praletarij”, 13 V 1909, w: *idem, Dzieła wszystkie*, t. 17, Książka i Wiedza, Warszawa 1986, [www.marxists.org/polski/lenin/1909/05/o\\_st\\_par.htm](http://www.marxists.org/polski/lenin/1909/05/o_st_par.htm) [dostęp: 29.03.2021].

29 Art. 172 rozporządzenia Prezydenta Rzeczypospolitej z 11 VII 1932 r., kodeks karny (Dz. U., 1932, nr 60, poz. 571), za: J. Dąbrowski, A. Demenko, *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku*, t. 1: *Aspekty prawne*, Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa 2014, s. 158.

ale – co częste dla pooświeceniowych konstrukcji prawnych – uczuć religijnych, czyli odnosząc go do ludzi<sup>30</sup>. Ochrona uczuć religijnych nie była niczym nowym, była także zagwarantowana w kodeksie karnym z 1932 roku, a celem ustawodawcy było w tym przypadku chronienie mniejszości religijnych i etnicznych. Można powiedzieć, że choć w momencie, gdy tzw. rewolucja łagodna w kulturze zmieniała się w końcówce lat 40. na stalinowski terror, paragraf o obrazie uczuć religijnych odnosił się w Polsce się do grupy wyznawców, która miała stać się mniejszościowa i wreszcie zaniknąć, to jednak zdecydowanie chronił tę „mniejszość” w imię spokoju społecznego. Błuznierstwo odchodziło więc w przeszłość na mocy nowego prawa. W historii sztuki z kolei wizerunek człowieka mógł stać się wizerunkiem Boga jedynie na mocy wniosku historycznego – wpisania go w odpowiednią ikonografię. Nauka ośmieszyła możliwość widzenia w człowieku kogoś więcej niż jedynie człowieka w granicach jego doczesnej materialności. Moją tezą w tym względzie jest, że już Chmielowski zmagał się z tym oświeceniowym paradygmatem i historyczny sztafaż *Ecce Homo* mu ciążył. Jak jednak w czasach triumfu malarstwa historycznego pokazać, że Bóg nie tylko był, ale i jest? Jak, z kolei, w momencie rozkwitu sztuki realistycznej i rozwoju fotografii uznać, że wygląd Boga może nie mieć znaczenia lub że – jak zauważył Martin Kemp – „archaiczne wizerunki na ogół spełniają lepiej swe zadanie dla pobożnego wyznawcy niż bardzo naturalistyczne reprezentacje”<sup>31</sup>?

Tak czy inaczej, po II wojnie światowej zgodnie z obowiązującą wykładnią nowego państwa *Ecce Homo* – podobnie jak wiele innych obrazów Chrystusa – zmieniał się w świetle prawa obowiązującego w Polsce w obraz nieistniejącego co prawda Boga, który jednak powinien podlegać ochronie w imię społecznego spokoju. Władze komunistyczne w Polsce nie chciały się już zabezpieczać przed gniewem Boga, a jedynie przed gniewem ludu. Ten modernizacyjny aspekt wiązał się jednak także z wizerunkami człowieka – nowoczesna podobizna człowieka nie zawierała już w sobie bowiem

30 Art. 5 dekretu z 5 VIII 1949 r. o ochronie wolności sumienia i wyznania (Dz. U., 1949, nr 45, poz. 334): „Kto obraża uczucia religijne, znieważając publicznie przedmiot czci religijnej lub miejsce przeznaczone do wykonywania obrzędów religijnych, podlega karze więzienia do lat 5”, za: *ibidem*, s. 159.

31 M. Kemp, *Christ to Coke. How Image Becomes Icon*, Oxford University Press, New York 2012, s. 40.



odprysku boskości. Trudno zrozumieć w tej perspektywie uporczywą chęć Adama Chmielowskiego, by w najuboższych i najbardziej sponiewieranych przez los ludziach dojrzeć obraz Boga<sup>32</sup>.

Sproblematyzowanie *imago Dei* – obrazu Boga, jaki pojawiał się w renesansowych i barokowych arcydziełach – dokonywało się sukcesywnie od czasów Oświecenia, przez cały wiek XIX i XX. Być może należałoby raczej powiedzieć, że Oświecenie wysuszyło religijną wyobraźnię tak, że stopniowo obraz Boga stawał się w dużej mierze muzealny i zaprzeszły, związany z dawną ikonografią. Książd Karol Korsak w wydanej w 1949 roku książce *Sztuka religijna w dawnych wiekach* miał ambicję przedstawić jedynie największe arcydzieła i urwał swą opowieść na wieku XVII, gdyż, jak pisał: „sztuka religijna wieku XVIII nie wydała nic, przed czym trzeba było schylić czoło”<sup>33</sup>. Wzrastająca wraz z rozwojem nowoczesnej nauki waga dowodów empirycznych powodowała, że nie tylko malowanie Boga, ale i anioła stało się niemożliwe, zgodnie z atrybuowanym Gustave’owi Courbetowi powiedzeniem, że namalować anioła nie sposób, skoro się go nie widziało<sup>34</sup>. Notabene już w Starym Testamencie mamy napięcie pomiędzy tendencją do opisywania Boga w przeciwstawnych kategoriach podobieństwa do człowieka oraz jako niepoznawalnej i niewyraźnej świętości<sup>35</sup>.

### ZNIKANIE „CZŁOWIEKA NATURALNEGO” I PIĘTNUJĄCYCH SKAZ NIEPEŁNOSPRAWNOŚCI

Kolejna kwestia związana z *Imago Dei* to „protetyczni bogowie” Zygmunta Freuda, czyli – jakby to ujął z kolei Peter Sloterdijk: „*homo prosthe-*

32 Por. W. Batus, *O dwóch wyobrażeniach Boga w malarstwie sakralnym na przełomie XIX i XX wieku*, w: *Figury i figuracje*, red. M. Kitowska-Lysiak et al., Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2006, s. 127–152. „Wyspiański i Mehoffer pozostali w granicach figuracji. Ich artystycznym zadaniem było pokazanie tego, co Niewidzialne i jednocześnie numinotyczne. Odrzuciwszy kanony dziwiętnastowieczne, wyjść musieli poza idealną formę cielesną, aby jednak nie popaść w czystą dekoracyjność lub utożsamienie Boskiej kreacji z działaniem bezosobowych sił, musieli trzymać się form przedstawiających”; *ibidem*, s. 152.

33 K. Korsak, *Sztuka religijna w dawnych wiekach*, Księgarnia Św. Wojciecha, Poznań [dr. 1949], s. 5. Jedynym wyjątkiem jest zdaniem autora Św. Brunon Jeana-Antoine’a Houdona.

34 List Vincenta van Gogha do brata Theo z 14 VII 1885 r.; cyt. za: P. Mantz, *Le Salon*, „Le Temps”, 17 V 1885, s. 1, [vangoghletters.org/vg/letters/let515/letter.html](http://vangoghletters.org/vg/letters/let515/letter.html) [dostęp: 20 III 2021].

35 H.A. Addison, *The God of Israel*, w: *Etz Hayim. Study Companion*, eds. J. Blumental, J.L. Liss, The Jewish Publication Society, New York 2005, s. 75–84.

*ticus*, który ma z dziką radością mówić »tak« wszystkiemu, co »indywidualności jednostki« mówi »nie«<sup>36</sup>. Idea ludzi jako „protetycznych bogów” – czyli ludzkich ułomnych ciał suplementowanych przez najnowszą technologię – pojawiła się u Freuda (w *Das Unbehagen in der Kultur*) co prawda już po śmierci Chmielowskiego, bo w 1930 roku, jednak prometejska samosprawczość człowieka to idea krążąca po Europie przez cały wiek XIX. Freud niejako spuentował idee dotyczące wszechmocy człowieka, pisząc o różnorodnych narzędziach i maszynach zwiększających ludzkie możliwości, należących do systemu protetycznego – od okularów i teleskopów, po samoloty. Na miejsce transcendencji wkracza wykreowana ludzkim geniuszem technologia. Do tego typu instrumentarium należały też niewątpliwie protezy, pomagające radzić sobie z utratą kończyn.

Amputacje w wyniku działań wojennych to temat pojawiający się także w polskiej sztuce od czasu powstania styczniowego, niekoniecznie jako temat samych obrazów (np. u Artura Grottgera), także jako temat losu artystów, w tym także samego Chmielowskiego, który utracił lewą nogę w wieku 18 lat. Jak wskazują ilustracje w wydanej tuż po I wojnie światowej książce o protezach kończyn i różnorodnych pomocach dla inwalidów wojennych i osób poszkodowanych w wypadkach (*Ersatzglieder und Arbeitshilfen für Kriegsbeschädigte und Unfallverletzte*, 1919), diagnostyczne oko aparatu fotograficznego i stojący za nim fotograf traktowali człowieka po ekspercku, jako przypadek medyczny. Szeroko otwarte oczy poszkodowanych przez wojnę pacjentów, ich nienaturalne znieruchomienie, jakaś niepokojąca pustka w oczach – gdy po latach patrzy się na te zdjęcia – każą zwracać uwagę raczej na utratę empatii patrzących niż jedynie utratę kończyn. Diagnostyczne oko to kolejny wynalazek nowoczesności, znieczulające chrześcijańską empatię na rzecz rzeczowości, która oczywiście powinna przynieść ulgę umęczonemu człowiekowi, ale ulga ta miała w ostateczności wymiar czysto instrumentalny i specjalistyczny. *Ecce Homo Prostheticus* – asamblaż natury i technologii – brzmieć więc może nieledwie jak sarkazm<sup>37</sup>. Czy to diagnostyczne oko nauki umożliwiło patrzenie na cierpiącego człowieka

36 P. Sloterdijk, *Krytyka cynicznego rozumu*, tłum. i wstęp P. Dehnel, Dolnośląska Szkoła Wyższa, Wrocław [cop. 2008].

37 M. Fineman, *Ecce Homo Prostheticus*, „New German Critique” 1999, No. 76 (Winter), s. 85–114. Fineman odnosi się do *homo prostheticus* z książki: P. Sloterdijk, *Critique of Cynical Reason*, transl. M. Eldred, University of Minnesota Press, Minnesota–London 1987, s. 446–451.

bez automatycznego – bo kulturowego – nakładania nań obrazu Chrystusa? Gdy patrzymy na polskie obrazy XIX-wieczne, widzimy wyraźnie, że prace Grottgera (np. *Po powstaniu*, 1864, MNWr.; *W Saskim Ogrodzie*, 1863, MNW) nie wykazują jeszcze żadnych wpływów diagnostycznego oka<sup>38</sup>. Jednak to dokładnie w tym czasie, gdy działał Chmielowski, dokonywała się – pod wpływem postępu nauki i różnorodnych czynników kulturowych i cywilizacyjnych – paradoksalna przemiana w sposobie widzenia cierpienia: naukowy pragmatyzm pozwalał, by *homo prostheticus* („*homo prostheticus* jako żądny walki »szturmowiec«, jako wyzyskiwacz samego siebie”<sup>39</sup>) ciągle mógł służyć produkcji, choć był bezużyteczny jako żołnierz i nieważne było, iż ten pragmatyzm wymazywał cierpiącego Boga z obrazu człowieka. Nowy człowiek, zespolony z technologią, podlegał oglądowi mechanicznego oka kamery i ciągle mógł być cynicznie użyty przez państwo. Jak pisał sarkastycznie Sloterdijk, opisując nowe protetyczne imaginarium: „Osobowość została amputowana? Nie szkodzi – mamy dla was w magazynie nową”<sup>40</sup>. Ale ironia wszelakich części zamiennych nie zaprzeczała faktycznym nowym możliwościom. Wskaz w Księdze Kapłańskiej napisano wyraźnie, że księdzem nie może zostać ten, „który ma skazę” – „ani niewidomy, ani chromy, ani mający zniekształconą twarz, ani kaleka, ani ten, który ma złamaną nogę albo rękę”<sup>41</sup>. Watykański Kodeks Prawa Kanonicznego w artykule 1029, choć był sprecyzowany mniej szczegółowo i nie używał słowa „skaza”, to także podkreślał konieczność pełnej sprawności. To pewien paradoks, wszak Nowy Testament zrywał (choć – jak interpretował go David T. Mitchell – jedynie pozornie) z przekonaniem o niepełnosprawności jako znaku indywidualnego skażenia. Albowiem chociaż Chrystus zaburzył zalecenie segregacji fizycznej różnicy i wprowadził kwestię moralnego zobowiązania, to jednak w praktyce – cudownie uzdrawiając „skazonych” – ukazał paradoksalnie niemożliwość ich integracji i koniecz-

38 Diagnostyczne oko oraz także spojrzenie to temat wielu obrazów Luca Tuymansa i to jego malarska dekonstrukcja nowoczesności jest tu dla mnie inspiracją.

39 P. Sloterdijk, *Krytyka cynicznego rozumu...*, *op. cit.*, s. 477.

40 *Ibidem*, s. 474.

41 Księga Kapłańska 21,18–20, w: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Pallottinum, Poznań–Warszawa 1980, s. 128.

ność usunięcia ułomności<sup>42</sup>. Oczywiście można jednak uznać, że wskazał konieczność integracji jako zobowiązanie, które w praktyce społecznej niekoniecznie było realizowane. Wojny i powstania przetaczające się przez Europę pozostawiły po sobie wiele osób z niepełnosprawnościami, wykluczającymi ich z określonych ról społecznych. Jednocześnie szacunkiem cieszyli się okaleczeni bohaterowie, którzy gotowi byli poświęcić swe życie na ołtarzu ojczyzny (w Polsce cieszyli się nim powstańcy styczniowi). Ta ambiwalencja – niepełnosprawność rozumiana jako „nieczystość” i zagrożenie oraz wykluczenie z niektórych praktyk religijnych – paradoksalnie umieszczała niepełnosprawnych w ramach etycznego dyskursu o wartości człowieka<sup>43</sup>. Chmielowski odczuwać musiał zarówno tę ambiwalencję, jak i zasadniczą zmianę, którą przyniosła z kolei postępująca nowoczesność: w perspektywie XIX-wiecznej religijności był bohaterem narodowym, a choć miał dyskwalifikującą ułomność, to była ona jednak dla wspólnoty zobowiązaniem do miłosierdzia; w perspektywie areligijnej obok ewentualnego współczucia i szacunku był przedmiotem medycznego obiektywnego taksowania, które umożliwiało dopasowanie dobrej protezy<sup>44</sup>. W tej opcji pełna integracja dokonać się mogła za cenę niewidoczności różnicy, spowodowanej przez ułomność: im lepsza proteza (wyższa technika), tym mniej szacunku i moralnych obligacji. Nowoczesna perspektywa, dając konkretną nadzieję w doczesnym życiu, ale bez ingerencji cudu, jednocześnie niwelowała szacunek wspólnoty – naprawiona usterka nie zobowiązywała już nikogo do niczego. Co z poczuciem własnej wartości? Tu dylemat za i przeciw nowoczesności trzeba było rozstrzygnąć we własnym sercu, także widząc, że miłosierdzie nie stało się, niestety, powszechną zasadą. Malując Chrystusa, Chmielowski skupiał się jedynie na głowie, pomijając ciało. Najwyraźniej epifania twarzy staje się dla niego sposobem radzenia sobie z ambiwalencją własnego statusu, spowodowanego ułomnym ciałem, naznaczonym niepełnosprawnością. A jednak sposób malowania płaszcza Chrystusa jest niecierpliwy i jakby pełen gniewu. *Ecce Homo* wyraża wszelkie niepokoje doby nowocze-

42 D.T. Mitchell, *Foreword*, w: H.-J. Stiker, *A History of Disability*, transl. W. Sayers, University of Michigan Press, Ann Arbor 1999, s. X.

43 *Ibidem*.

44 Spojrzenie medyczne związane jest, jak chciał Foucault, z hierarchicznym nadzorem instytucji, por. M. Foucault, *Narodziny kliniki*, tłum. P. Pięniżek, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.

ności. W tym zakresie łączy trzy rodzaje spojrzenia i myślenia: po pierwsze, rozbłyśkująca światłem architektura, z dającymi schronienie kamiennymi sklepieniami jako obrazem stabilności i ochrony Kościoła, sugeruje instytucjonalną ostoję; po drugie cierpiąca twarz Chrystusa z zamkniętymi oczami jest pełnym nadziei oczekiwaniem, że wzrok Zbawiciela spocznie na modlącym się – i w tym oczekiwaniu zawiązuje się zobowiązanie wobec tego, co boskie. Ale jest jeszcze trzeci rodzaj malowania – namalowany szybko płaszcz, utworzony z afektywnych gestów irracjonalizacji piękna *nescio quid*, sugerujący niepojętą wolę boską. Niepewność wobec jej wyroków uznać można za odsłonięcie problemu, który – dzięki nauce i nowoczesnym technologiom – da się rozwiązać. Nowoczesność obiecywała, że wszelkie skazy (także niedoskonałości ciała) znikną pod wpływem ludzkiej mocy i że niepewność losu nie musi być powierzona boskiej opatrności. Chmielowski pozbywa się obrazu, w którym nie potrafi pogodzić nowoczesnego malowania z odczuwaniem boskiej obecności. Sztuka nowoczesna musi zniknąć, by pojawił się Bóg.

### ZNIKANIE PODOBIENSTWA

Wróblewski wydaje się z kolei ukazywać w ciągu od lewej do prawej narodziny ludzi ułomnych – ułomnych, powykręcanych, przenicowanych, którzy na zawsze utracili cechę bycia na boski obraz i podobieństwo. Cienie kolejnych ludzi nie są do nich podobne, a wszak podobieństwo człowieka i cienia związane jest z początkami malarstwa, tak przynajmniej zapewniał nas Pliniusz. Z kolei Platon w micie o jaskini, wskazując na podobieństwo rzeczy i cieni, jednocześnie nazywa te ostatnie fantazmatami. Victor I. Stoichita próbuje połączyć te dwie, wydawałoby się niezbieżne, a fundamentalne dla kultury europejskiej opowieści o cieniach, zauważając, że pierwsza jest opowieścią o początkach sztuki, a druga – o początkach mądrości<sup>45</sup>. Jeśliby tak było, to obraz Wróblewskiego znamionuje kres: nie tylko nie da się niczego upamiętnić przez obrys jego cienia, ale nie ma jak się obrócić, by dojrzeć nie majaki, a prawdziwy świat i z niego zacerpnąć wiedzę. Wszelkie porównania nie mają już sensu. To finał. Podczas rozmowy Adama i Tamtego w *Bracie naszego Boga* Adam rozpoznaje w żebraku „obraz i podobieństwo”, czego Tamten nie rozumie. I właśnie po tym Adam rozpoznaje

w Tamtym Szatana, mówiąc doń: „zatem wielkie zwierciadło świata w tobie świeci pustką, matową pustką twojego bytu, której nie rozświetla nic”<sup>46</sup>. By podkreślić deficyt Tamtego, który mówi o sobie: „jestem inteligencją”, Adam dodaje: „O, ileż w tobie brak, ileż brak”. Tę myśl powtórzył Wojtyła podczas kazania w Igołomii w 1967 roku, gdy mówił o bracie Albercie, iż umiał w człowieku, jakkolwiek byłby upodlony i upadły, ujrzeć bożą iskrę, gdyż człowiek „nigdy nie przestaje być obrazem i podobieństwem Boga”<sup>47</sup>. Jednak obraz Wróblewskiego jest krzykiem, że oto właśnie przestał. Ofiar nie da się upamiętnić, bo nie mają już swoich cieni; przerażające jest także to, że ofiara pierwsza z lewej jest niemal identyczna jak ofiara druga z lewej. To nie jest egzekucja podobna do *Rozstrzelania powstańców madryckich* Francisca Goi, gdzie anonimowym i podobnym do siebie siepaczom odpowiada indywidualnie scharakteryzowana postać głównej ofiary, która na dodatek przyjmuje tuż przed śmiercią formę widlastego krzyża, na obraz i podobieństwo. Jeśli odnajdziemy w obrazie Goi odległą inspirację dla Wróblewskiego, to właśnie w sylwetce postaci z uniesionymi ramionami – u Goi wykoncypowanej wyraźnie w relacji z Ukrzyżowanym i jego ofiarą. U Wróblewskiego figura w formie widlastego krzyża pozbawiona jest heroizmu madryckiego powstańca: jest niewielka, przekręcona i przypomina kukiełkę. Na dodatek odwraca się tyłem.

## ZNIKANIE ŻYWYCH

Ustalenie strat biologicznych społeczeństwa polskiego po II wojnie światowej wynikało nie tylko z trudności podobnych szacunków, ale też z przyczyn politycznych: dopiero po 1989 r. stało się dla wszystkich oczywiste, że wyliczenia powinny obejmować mieszkańców w granicach sprzed roku 1939 „przynajmniej do lipca 1944 roku, kiedy to PKWN zawarł porozumienie z rządem ZSRR”, a ponadto możliwe stało się nareszcie otwarte prowadzenie prac związanych z ustaleniem strat nie tylko na dawnych polskich Kresach Wschodnich, ale także związanych z deportacją w głąb ZSRR<sup>48</sup>. Dla przykładu: pod koniec 1942 roku na terenie ZSRR pozostawało

46 K. Wojtyła, *Brat naszego Boga...*, *op. cit.*, s. 48.

47 *Świadectwo oddania bez reszty...*, *op. cit.*, s. 45.

48 W. Grabowski, *Raport. Straty ludzkie poniesione przez Polskę w latach 1939–1945*, w: *Polska 1939–1945. Straty osobowe i ofiary represji pod dwiema okupacjami*, red. T. Szarota, W. Materski, Instytut Pamięci Narodowej – Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu, Warszawa 2009, s. 13.

681 tys. obywateli polskich, z czego 68 tys. w tamtejszych więzieniach i łagrach<sup>49</sup>. W praktyce oznaczało to, że nie bez znaczenia było, kto i kogo liczy, oraz że były żaloby, których nie można było wyrażać publicznie. Umarli mieli zniknąć z pamięci, co ułatwić miał brak ich pochowanych ciał i grobów. Jednak, choć *Ecce Homo* znalazło się poza granicami kraju, doczesne szczątki Adama Chmielowskiego spoczywały do 1948 roku na Cmentarzu Rakowickim w Krakowie, po czym przeniesiono je do tamtejszego kościoła ojców karmelitów bosych<sup>50</sup>. To zresztą jakby szczątki dwóch ludzi, bo jak pisał Karol Wojtyła, trawestując Mickiewiczowską frazę o Konradzie: „Umarł Adam Chmielowski, a narodził się Brat Albert”<sup>51</sup>. To nawiązanie do Adama Mickiewicza i napisu Konrada, więźnia osadzonego w carskiej celi (i jego przemiany z Gustawa w Konrada) aktualizuje się zarówno w świetle nadziei władz PRL-u, że uda im się stworzyć nowego człowieka, jak i w świetle gniewu Konrada dotyczącego wywózek ludności cywilnej na Sybir. Przeistoczony Konrad wadzi się z Bogiem, nazywając go carem. Tu Mickiewicz jest na wskroś nowoczesny. Tym bardziej był taki Stefan Żeromski, gdy pisał o Chmielowskim, bo jak powiedział ks. Wojtyła w roku 1958, po prostu brata Alberta nie zrozumiał<sup>52</sup>. Nie rozumiał tego, co po prostu dlań zniknęło.

### ZNIKANIE GRUNTU POD NOGAMI

Lwów, gdzie przechowywano *Ecce Homo* i gdzie mieszkał Lem, przyszły autor opowiadania *Jak ocalał świat*, znalazł się 1 września 1939 roku pod okupacją niemiecką. Siedemnaście dni później, po ataku Armii Czerwonej na Polskę, rozpoczęła się pierwsza okupacja radziecka. Podobnie dwie okupacje przeżyła rodzina Wróblewskich w Wilnie. Sowietci wycofali się z Lwowa w wyniku ataku Niemiec na ZSRR 22 czerwca 1941 roku. Druga okupacja rozpoczęła się wraz z przesuwaniem się frontu na zachód i ponownym wkroczeniem Armii Czerwonej do miasta w styczniu 1944 roku.

49 *Ibidem*, s. 31.

50 *Świadectwo oddania bez reszty...*, *op. cit.*, s. 9. Od 1983 ciało Alberta Chmielowskiego spoczywa w domu generalnym siostr albertynek przy ul. Woronicza 10 w Krakowie.

51 K. Wojtyła, *Wielkość nadprzyrodzona* [homilia wygłoszona 23 XI 1958], w: *Świadectwo oddania bez reszty...*, *op. cit.*, s. 10.

52 *Ibidem*, s. 9.

Nowe granice wschodnie, narzucone Polsce w wyniku konferencji w Jałcie (luty 1945) spowodowały, że obraz *Ecce Homo* znalazł się nieodwołalnie poza terytorium kraju. Długo nie było wiadomo, czy przetrwał. A nawet gdy okazało się już, że fizycznie istnieje, to istotnie zmienił się jego status – nie należał już do polskiej społeczności, bo w wyniku okupacji ziem wschodnich II RP przez ZSRR Kościół katolicki obrządku łacińskiego utracił 2 mln wiernych<sup>53</sup>, a własność kościelna została upaństwowiona. *Ecce Homo* zyskiwał status nieomal „agenta kontrrewolucji”, nie tylko jako obraz religijny i polski, ale także dlatego, iż związany był z osobą prowadzącą działalność charytatywną, a wszelka tego typu aktywność została odtąd zabroniona. Tymczasem w nowej Polsce szczególnie ważna w wezbranej religijności (szacuje się, że ruch pielgrzymkowy w 1946 roku objął ponad 4 mln wiernych) stała się opowieść o Męce Pańskiej i porównywanie cierpień narodu do męki Zbawiciela<sup>54</sup>.

Na pytanie, czy nowa ikonografia religijna była możliwa, odpowiedział Wróblewski za pomocą formuł przeczących, ukazując mękę nieobecności i niewiary. Dla niego utrata Boga była dramatem, powiązał ją ze śmiercią i rozstrzelaniem. Jako artysta pragnął się doń zbliżyć:

Człowiek, im bardziej zbliża się do potęgi Stwórcy, tym bardziej musi się strzec samowoli i działania ubocznymi względami – sławy i mienia – powodowanego. Tym bardziej musi działać pod natchnieniem, instynktownie, mistyczną ekstazą modlitewną<sup>55</sup>.

*Ecce Homo* Chmielowskiego wykazuje podobny paradoks: historycznie usankcjonowany wizerunek Chrystusa – właściwie symbol – na tle antykizującej architektury skontrastowano z bezradnością i nieporadnością w przedstawianiu umęczonego ciała. Tę pozorną nieporadność uznać należy za celową, gdyż naturalizm z jego sztuczkami artyście najwyraźniej nie pasował. Płaszcz Chrystusa oglądany w perspektywie lat 40. XX wieku jest

53 R. Dzwonkowski [SAC], *Straty osobowe kościoła katolickiego obrządku łacińskiego pod okupacją sowiecką w latach 1939–1941 i 1944–1945*, w: *Polska 1939–1945...*, op. cit., s. 332.

54 M. Zaremba, *Wielka trwoga...*, op. cit., s. 493.

55 A. Wróblewski, [Już kilka tygodni żyję życiem pracownianym], rękopis artysty z 1948, w: *Unikanie stanów pośrednich...*, op. cit., s. 68.



bezformiem, przypomina bezkształtne plamy zakładników Jeana Fautriera. Cyniczny i historyczny rozum został uciszony, by dać wybrzmieć temu, co niewypowiadalne, bo dotychczasowy język okazał się niewydajny, nieadekwatny. Taki był – wyartykułowany wiele lat po śmierci Chmielowskiego – język sztuki *informel*. Płaszcz Chrystusa – malowany szybko, jakby w rozstrojeniu, w rezygnacji i bezsile, w której jest rodzaj zawierzenia temu, co instynktowne – przenosi nas z historycznej przeszłości w dosadną i zmysłową teraźniejszość. Chmielowski, wspominając współczesnych sobie malarzy monachijskich, którzy odnieśli sukces, zauważył, że szukają przesłicznych efektów, a posługując się diabelską rozpustą pędzla, powodują, iż ich płótna pełne są ekscentryczności i wręcz półdiabelskiego uroku. Choć podziwiał smak i sztukę tych dzieł, dostrzegał też, że wraz z chęcią zysku i sławy twórczość ich zmienia się w potworną fabrykę. Główny zarzut, jaki postawił temu przemysłowi artystycznemu Chmielowski, to fakt, iż „malowanie i rysunek nie są tu uważane za środek – do przedstawienia myśli”, lecz „za cel sztuki i ostatnie słowo”<sup>56</sup>. Myślenie malarstwem prowadzi do konstatacji, że obrazom „dobrze robią naiwne plamy, nawet tak wysoce religijnym obrazom Perugina”, gdyż poza wszystkim „tłumaczą inteligencję!”<sup>57</sup>. Płaszcz Chrystusa zbudował Chmielowski z „naiwnych plam”, przenosząc koncepcję obrazu z zaprojektowanej przyszłości na bezradną i kruchą teraźniejszość. Jednak płaszcz-plama, wyrażający niepewność języka i niemożność reprezentacji, nie nadawał się jako drogowskaz – uznano przeto w Kościele, że płaszcz zmienia się w serce<sup>58</sup>.

## ZNIKANIE STAREGO PORZĄDKU Z POWODU PAŃSTWOWEJ MODERNIZACJI

W okresie od podjęcia się przez artystę malowania obrazu *Ecce Homo* w kościele św. Ducha we Lwowie w roku 1879<sup>59</sup> do momentu sprowadzenia go z powrotem do Polski, do Krakowa, dokąd przybył samochodem 21 lipca 1978 roku o godzinie 18.00, witany m.in. przez grono księży z bi-

56 M. Fineman, *Ecce Homo...*, *op. cit.*, s. 155.

57 K. Michalski, *Brat Albert...*, *op. cit.*, s. 165.

58 Do serca porównał ubiczowaną pierś Chrystusa okrytą chlamidą arcybiskup Szeptycki, powtarza to G. Ryś, *Ecce Homo*, eSPe, Kraków 2013, s. 58 i n.

59 *Adam Chmielowski, Brat Albert 1846–1916...*, *op. cit.*, s. 34.

skupem Albinem Małysiakiem oraz siostry albertynki i braci karmelitów bosych<sup>60</sup>, minęło nieomal stulecie. Z dat wynika, że artysta zaczął malować obraz w momencie, gdy kościół był własnością sióstr dominikanek (1879), pod wezwaniem św. Katarzyny Sieneńskiej. W rezultacie kasaty tego zakonu kilka lat później (1882), w wyniku reform cesarza Austrii Józefa II, kościół został przekazany cerkwi grekokatolickiej działającej odtąd w ramach seminarium metropolitalnego; świątynia po przebudowie otrzymała nazwę Ducha Świętego<sup>61</sup>. Ocena skutków reform imperium habsburskiego w zakresie zamykania polskich klasztorów jest podzielona, niemniej rozbitcie struktur zakonnych wiązało się z zdeprecjonowaniem ideału życia zakonnego<sup>62</sup>, tym bardziej jeśli zakonnice i zakonnicy nie zajmowali się nauczaniem w ramach „zetatyzowanego, centralnego programu nauczania”<sup>63</sup>. Reformy ponadto podporządkowały zakonników jurysdykcji biskupów, a zakony żebrzące „zostały szczególnie dotknięte wydanym w 1789 roku zakazem kwesty i przejściem na pensje rządowe”<sup>64</sup>. W sumie można uznać, że tak głęboka zależność egzystencji zakonów od państwa była przejawem postępującej nowoczesności i symptomem – jak zauważyła Ewa Jabłońska-Deptuła – desakralizacji życia pod wpływem prądu Oświecenia oraz ugruntowaniem w świadomości społecznej przekonania o małej ich pożyteczności<sup>65</sup>. Chmielowski nie mógł oczywiście wiedzieć, że dawny kościół dominikanek lwowskich ulegnie zniszczeniu w czasie II wojny światowej (ocalała jedynie barokowa wieża), niemniej wiedział o kasacie zakonu i z pewnością stykał się z siostrami dominikankami, więc namalowane w Krakowie tło obrazu odnieść można do tego kościoła z czasów, gdy mieszkał we Lwowie i przyjaźnił się z Leonem Wyczółkowskim.

Status obrazu *Ecce Homo* także się zmieniał – od towarzysza duchowych przemian i artykułowanych pytań i wątpliwości, po obraz-objawienie, ob-

60 A. Faron, *Ecce Homo. Historia obrazu*, Wydawnictwo Karmelitów Bosych, Kraków 1998, s. 31 i 70.

61 *Ibidem*, s. 31.

62 E. Jabłońska-Deptuła, *Zakony diecezji przemyskiej 1772–1938*, „Nasza Przeszłość” 1976, nr 46, s. 218.

63 *Ibidem*, s. 217.

64 *Ibidem*, s. 212–213.

65 *Ibidem*, s. 218.

raz-obiekt muzealny oraz nawet towar wymienny (wydobyto go z ZSRR drogą wymiany na pracę Iwana Trusza), po zupełnie wyjątkowy statut, jaki został mu nadany dzięki późniejszej kanonizacji artysty. Obecnie płótno znajduje się w kościele o tej samej nazwie, tuż obok Domu Generalnego Sióstr Albertynek w Krakowie, a pod obrazem znajdują się doczesne szczątki twórcy oraz jego uczniowie – siostry albertynki Bernardyny Marii Jabłońskiej. Wiemy, że obraz towarzyszył Chmielowskiemu w wielu podróżach – choć rozpoczął go we Lwowie, prace kontynuował też dziesięć lat później, gdy mieszkał u paulinów na Skalce w Krakowie<sup>66</sup>; miał go ze sobą i w nowicjacie jezuitów, i w Kudryńcach na Podolu, gdy obok, w kościele w Żwańcu (koło Kamienia Podolskiego), artysta malował polichromię z podobnym przedstawieniem *Ecce Homo*<sup>67</sup>. Wiemy także, że obraz – choć nieukończony – służył nie tylko osobistej medytacji, ale także kontemplacji wielu osób. Jak napisała s. Asumpta Faron w oparciu o zebraną historię ustną, Chmielowski „spędzał przed sztalugami długie godziny, więcej kontemplując to znieważone Oblicze, niż używając pędzla i farb”<sup>68</sup>. W takiej perspektywie obraz uznać można za towarzysza życia. Niedokończony *Ecce Homo* zawierał w sobie poczucie porażki i niespełnienia, był jednak naznaczony czymś, co nie pozwala upaść, co wyzwala moc stawania się. Skończony również ma w sobie element porażki, wszak artysta dokończył go jedynie formalnie, jak sam to określił „po rzemieślniczemu”<sup>69</sup>. Zgodna na nieobecność najbliższego towarzysza (przez długie lata na obrazie znajdowała się jedynie głowa Chrystusa<sup>70</sup>), czyli odstąpienie go arcybiskupowi Szeptyckiemu, określa gotowość na ofiarę, „naprawdę mówi, co to jest ubóstwo i co to znaczy nie być przywiązanym”<sup>71</sup>. Zniknięcie jako ofiara to dla nowoczesności niepojęte; w nowym paradygmacie ofiara jest po prostu stratą.

A jednak, gdy ks. Michalski chciał zobaczyć obraz u ks. metropolity Szeptyckiego, zdziwił się, że pracę przeniesiono do muzeum archidiecezjal-

66 G. Ryś, *Ecce Homo...*, *op. cit.*, s. 13.

67 A. Faron, *Ecce Homo...*, *op. cit.*, s. 32.

68 *Ibidem*, s. 33.

69 G. Ryś, *Ecce Homo...*, *op. cit.*, s. 13.

70 *Ibidem*, s. 15.

71 *Ibidem*, s. 14.

nego<sup>72</sup>. Muzeum to wszak przestrzeń świecka. Obraz prezentowany był też w Muzeum Narodowym w Warszawie, w związku z wystawą retrospektywną artysty w 1939 roku. Po zajęciu Lwowa przez Armię Czerwoną trafił do Muzeum Sztuki Ukraińskiej we Lwowie. Dzisiaj, gdy powrócił do kościoła, ludzie – jak pisała s. Asumpta Faron – przynoszą mu swoje cierpienia „i jakże często odchodzą przeobrażeni”<sup>73</sup>. Dla historyka sztuki fascynujący pozostać musi zmieniający się status obiektu, w którym tylko jeden jego rodzaj (dzieło sztuki przynależne do systemu muzealnego) jest ściśle związany z nowoczesnością. Ten sam obraz stawał się raz obiektem kultu, innym razem – przedmiotem muzealnym, odczytywanym w kontekście prądów artystycznych.

### ŚMIERĆ METROPOLITY SZEPTYCKIEGO I AKCJA „WISŁA”

Metropolita Szeptycki, pod którego przywództwem działała cerkiew unicka, zmarł pod koniec 1944 roku. Nie doczekał więc represji nowego rządu polskiego, jakie zostały w cerkiew wymierzone w ramach wcielania w życie koncepcji jednonarodowego i jednopartyjnego państwa. Działano wedle wytycznych Moskwy: za nową wschodnią granicą, we Lwowie, doprowadzono w 1946 roku do soboru wcielającego unitów do rosyjskiego kościoła prawosławnego. Stało się to po aresztowaniu biskupów grekokatolickich przez NKWD. W odmienionej sytuacji sobór unieważnił unię brzeską (1596), której celem było niegdyś zmniejszenie wpływów moskiewskich na wyznawców obrządku wschodniego zamieszkujących II Rzeczpospolitą. Unia dała jednak pretekst do obrony wiary i wtrącania się Moskwy w sprawę Rzeczypospolitej. Choć ZSRR był państwem ateistycznym, nie odmówiono sobie po kilkuset latach odwetu także na płaszczyźnie teologicznej. Nastąpiły prześladowania religijne. Tymczasem w nowej Polsce, gdzie liczba grekokatolików zmniejszyła po przesunięciu granic z 4 milionów do 700 tysięcy<sup>74</sup>, delegalizacja Cerkwi grekokatolickiej wiązała się z pacyfikacją,

72 Siostra Assumpta pisze, że obraz znajdował się w „prywatnych zbiorach metropolity Andrzeja Szeptyckiego we Lwowie”, jednak pod koniec życia metropolita przekazał obraz do Muzeum Archidiecezjalnego we Lwowie „pod opiekę mnichów bazylikańskich studytów”, samym braciom ofiarowując kopię obrazu; A. Faron, *Ecce Homo...*, *op. cit.*, s. 40.

73 *Ibidem*, s. 38.

74 K. Czerni, *Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego*, SIW Znak, Kraków 2011, s. 118.

przeprowadzaną w ramach państwowej akcji „Wisła”. Dokonano przesiedleń niemal całej społeczności ukraińskiej na tereny tzw. Ziem Odzyskanych, na północ i zachód kraju. Przejmowania kościołów unickich dokonywał kościół katolicki w Polsce, chaty we wsiach łemkowskich zasiedlali Polacy, a władze zajmowały hektary gruntów. Kolega Wróblewskiego, Jerzy Nowosielski – choć urodzony w Krakowie – był po ojcu synem Ukraińca ze wsi Odrzechowa. W sytuacji terroru i ogólnego zastraszenia ojciec artysty poczuł się zmuszony do napisania prośby do swojego pracodawcy, dyrekcji kolei państwowych, o skreślenie z jego danych osobowych słów „narodowość ukraińska” i wpisanie przynależności do narodowości polskiej<sup>75</sup>. Rodzina wioska rodu Nowosielskich, łemkowska Odrzechowa, po prostu zniknęła. Krystyna Czerni w monografii Jerzego Nowosielskiego pisze dla jasności wywodu o wsi Odrzechowa – bo tak wieś się nazywała w języku ukraińskim: Одрехова; Odrzechowa jest dziś wsią w województwie podkarpackim, Odrzechowej natomiast już nie ma. W latach 40., gdy znikanie było dramatem wielu ludzi, narodził się za to hermetyczny język wizualny, w którym można było bezkarnie opłakiwać stratę. Abstrakcyjny język plastyczny, oparty na kompozycjach multiplikujących formy trójkątne, był dla Jerzego Nowosielskiego zaraz po wojnie takim właśnie językiem. W tym języku opowiedział o znikaniu łemkowszczyzny w wyniku akcji „Wisła”. O tym są, jak się po latach dowiedzieliśmy dzięki wnikliwości Krystyny Czerni, obrazy *Bitwa o Addis Abebę* (1948) i *Dom gołębi* (1948). Jednak śledztwo Czerni może równie dobrze ujawniać późniejsze dorabianie sensów, w innej sytuacji politycznej. Bowiem w czasie, gdy dzieła powstawały, Nowosielski pisał, że przy tworzeniu tytułów nie używał myślenia racjonalnego, a wolnych skojarzeń, „a więc stosowałem czy praktykowałem metodę znaną i właściwie wynalezioną przez surrealistów”<sup>76</sup>.

W drugiej połowie lat 40. zniknął też wspólny Bóg biskupa Szeptyckiego i brata Alberta, ale to Nowosielskiego – który utracił wiarę w Boga

---

75 *Ibidem*, s. 123.

76 J. Nowosielski, *O grupie krakowskiej* [1948], w: *W kręgu lat czterdziestych...*, *op. cit.*, cz. 1, s. 11. Pisał to artysta w kontekście właśnie obrazu *Bitwa o Addis Abebę*, przy innej okazji w tym samym czasie komentując obraz: „Kolor, jakim zamalowywałem powstające formy, przypominał kolor krajów, za którymi tęskniłem będąc dzieckiem, a więc Abisynia – plan bitwy i niebieski kolor gór abisyńskich – tak powstała *Bitwa o Addis Abebę*”; *Wystąpienie Jerzego Nowosielskiego na Wystawie Sztuki Nowoczesnej*, w: *W kręgu lat czterdziestych...*, *op. cit.*, cz. 1, s. 61.

w czasie likwidacji lwowskiego getta – nie bardzo wówczas interesowało. Jednak w pierwszej połowie dekady rodzice przyszłego artysty zdążą jeszcze napisać do metropolity Szeptyckiego prośbę o zgodę na nowicjat i pod koniec 1942 roku Nowosielski wstępuje do wspólnoty modlitewnej obrządku bizantyjsko-ukraińskiego, do monasteru studytów. Ihumenem zakonu był brat metropolity i jednocześnie wnuk Aleksandra Fredry. Brat Klemens Szeptycki został aresztowany w 1947 roku przez NKWD i już z więzienia nie wyszedł. A uroczy pomnik siedzącego Fredry z piórem w ręku, jego dziadka, który stał na niewielkim placyku we Lwowie nieopodal kawiarni szkockiej i Uniwersytetu Jana Kazimierza, przewieziono na początku lat 50. do Wilanowa. Ostateczne miejsce znalazł w zrujnowanej niemieckiej twierdzy Breslau, którą zmieniano na polskie miasto Wrocław. Choć na rynku wrocławskim niemal od razu zdemontowano pomnik króla pruskiego Fryderyka Wilhelma III, to pozwolenie na postawienie tam monumentu komediopisarza władze wydały dopiero w 1956 roku.

#### UTOPIA URZECZYWISTNIONA I RATUNKOWA RETROTOPIA<sup>77</sup>

Dzięki zachowaniu indywidualistycznej i duchowej religii nowoczesni mogli pozostać religijni, zarazem świeccy i pobożni<sup>78</sup>. Dominujący w XIX wieku mit państwa narodowego czynił tożsamość Polaków pod zaborami trzech mocarstw swoistym bytem w zawieszeniu, pozbawiał ich tych prerogatyw i aspiracji, jakie można było realizować jedynie w ścisłej współpracy państwa i nowoczesności. Zsyłki na Sybir, wymuszona emigracja, rusyfikacja i cenzura – tak to wyglądało w zaborze rosyjskim, gdzie dokonywał się jednocześnie skokowy wzrost przemysłu i rozwój kolei, a polscy inżynierowie i artyści byli niejednokrotnie traktowani łaskawie. Wydaje się wręcz, że narodowo-państwowy zapał był na tyle silny, że sprawiedliwość społeczna powinna być realizowana jedynie wówczas, gdy służyła państwowości. W zrozumieniu tego ścisłego związku rytualnego konsensusu i rytualnej przemocy pomoże oczywiście historia aliansu tronu i ołtarza. Jak pisał mediewista Philippe Buc – kluczowy jest „budujący konsensus ryt, który staje

77 „Mianem retrotopii nazywam zjawisko pochodne negacji drugiego stopnia – a więc coś, co jest negacją negacji dokonanej przez utopię”; Z. Bauman, *Retrotopia: jak rządzi nami przeszłość*, tłum. K. Lebek, WN PWN, Warszawa 2018, s. 9.

78 B. Latour, *Nigdy nie byliśmy nowoczesni. Studium z antropologii symetrycznej*, tłum. M. Gdula, Oficyna Naukowa, Warszawa 2011, s. 53.

się narzędziem polityki z pozycji siły” i w rezultacie może być środkiem, przy pomocy którego „król sankcjonuje swoją *maiestas*, a Samson dochodzi do osobistej zemsty”<sup>79</sup>. Rytuály sakralne w modernizującej się Polsce ciągle służyły temu, co Buc nazywał wyrównywaniem doczesnej równowagi między możnymi (*potentes*) i bezsilnymi (*pauperes*). Marksisci powiedzieliby, że emancypacja różnych grup społecznych dokonywała się po szczegółowej kalkulacji, na ile przyda się państwu. Kontynuatorzy Émile’a Durkheima z kolei uznaliby zapewne, że regulacja stosunków społecznych umożliwiała mocno nadszarpniętą integrację, wzmacnianie więzi jednostki ze społeczeństwem oraz zachowanie godności i sprawczości. Tak czy inaczej, trochę później Bóg okazał się potrzebny w pierwszej fazie komunistycznej rewolucji, oprawa religijna nie przeszkadzała początkowo Władysławowi Gomułce, pierwszemu sekretarzowi Komitetu Centralnego Polskiej Partii Robotniczej i ministrowi Ziem Odzyskanych, np. w obchodach Święta Zwycięstwa, czy Bolesławowi Bierutowi, prezydentowi Krajowej Rady Narodowej. Państwowe uroczystości miały charakter quasi-sakralny, a sekwencja poniżenie–wywyższenie pozwalała wybrzmieć emocjom w starych, przedwojennych strukturach komunikowania, zapewniających społeczną spójność i więź oraz stabilizację. A choć w różnych fazach rewolucji rola Boga się zmieniała, to początkowo On sankcjonował społeczny konsensus. Można to ująć w ramy pre-sekularnej<sup>80</sup> fazy rewolucji, która w zamierzeniu miała być oczywiście sekularna. Pre-sekularna faza odpowiadała zatem rewolucji łagodnej. Docelowo jedność obywateli państwa miała zostać osiągnięta na gruncie ideologii tzw. socjalizmu naukowego. Wedle niektórych badaczy komunizm może być rozpatrywany jako rodzaj religii<sup>81</sup>. Liturgia katolicka,

79 P. Buc, *Pułapki rytuału. Między wczesnośredniowiecznymi tekstami a teorią nauk społecznych*, tłum. M. Tomaszek, WUW, Warszawa [cop. 2011], s. 63.

80 Triadyczny schemat historii Europy: presekularność, sekularność i postsekularność, za: J. Beaumont, K. Eder, *Concepts, Processes and Antagonisms of Postsecularity*, w: *The Routledge Handbook of Postsecularity*, red. J. Beaumont, Routledge, London–New York 2019, s. 10.

81 M. Kula, *Communism as Religion*, „Totalitarian Movements and Political Religions” 2005, Vol. 6, No. 3, s. 371–381; *idem*, *Religiopodobny komunizm*, Nomos, Kraków 2003. Yuval Noah Harari z kolei pisał: „Idea, na której opierają się humanistyczne religie, takie jak liberalizm, komunizm i nazizm, jest poglądem, że w *homo sapiens* kryje się jakaś wyjątkowa i święta właściwość, która jest źródłem wszelkiego sensu i władzy we wszechświecie. Wszystko, co wydarza się w kosmosie, ocenia się jako dobre lub złe w zależności od tego, jak wpływa na *homo sapiens*”; *idem*, *Homo Deus. Krótka historia jutra*, tłum. M. Romanek, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2018, s. 73. Idea

zanim opracowano świeckie rytuały (będące we współczesnym państwie – jak uważał Carl Schmitt – zsekularyzowanymi konceptami teologicznymi), była dla państwa funkcjonalna. Później dokonano transferu wyobrażeń z Kościoła na państwo<sup>82</sup>, a spektakle, jakie społeczeństwu oferowano, charakteryzowały się zatracaniem łączności między duchem a formą zewnętrzną.

### ZNIKANIE ŚWIATA: *FERVET IGNOMINIA, FRIGESCAT INVIDIA*

„Mówisz jak czerwony. Nie lękaj się, każda rewolucja chętnie przypnie na swoich sztandarach emblematy z Wieczerzą Pańską. Tu jest początek komuny” – pisał Karol Wojtyła w jednej z pierwszych wersji *Brata naszego Boga*<sup>83</sup>. Władza w fazie rewolucji łagodnej używała obficie obrazów świętych, świętowała Wielkanoc, Boże Narodzenie i Boże Ciało<sup>84</sup>. Widać to wyraźnie chociażby na kadrach Polskiej Kroniki Filmowej (PKF). Oglądamy tam na przykład czerwcowe „święto ludowe” z mszą i ołtarzem polowym (PKF nr 19, 1946), pogrzeb państwowy z ceremoniałem katolickim i udziałem księży (PKF nr 38, 1946) czy procesy z wyeksponowanym na sali sądowej krucyfiksem (PKF nr 42, 1946). Obrazy święte służą tu nowej władzy, jednak aby poprawnie realizowały swoje zadanie, obrazy te miały znaczyć coś innego – pełnić rolę funkcjonalną, a nie egzystencjalno-światopoglądową. Napięcie między Nieznajomym a bratem Albertem, zarysowane w *Bracie naszego Boga*, polega na tym, że Nieznajomy w obliczu nieszczęścia i zła tego świata pragnie wyzwolić gniew, brat Albert zaś – ofiarę i miłosierdzie. Tradycja łącząca Nieznajomego z Leninem<sup>85</sup> wprowadza nas w sam środek znikania i zmiany świata. Tego znikania świata, który tak przejmująco przedstawi później Lem. Wojtyła w swej sztuce podkreśla, że o miłosierdziu Nieznajomy nie ma pojęcia. Chciałoby się powiedzieć po lekturze Lema, że

---

*religion civile*, wzięta z: J.J. Rousseau, *Umowa społeczna*, tłum. A. Peretiatkowicz, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2007 (rozdz. *O religii społecznej*, s. 98–106), jest dziś przedmiotem wielu studiów, por. J. Santiago, *From „Civil Religion” to Nationalism as the Religion of Modern Times. Rethinking a Complex Relationship*, „Journal for the Scientific Study of Religion” 2009, Vol. 48, No. 2, s. 394–401.

82 P. Buc, *Pułapki rytuału...*, *op. cit.*, s. 275.

83 K. Wojtyła, *Przyjaciel naszego Boga...*, *op. cit.*, s. 224.

84 Por. A.L. Sowa, *Historia polityczna Polski 1944–1991*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011.

85 G. Ryś, *Ecce Homo...*, *op. cit.*, s. 35.



podczas rewolucji bezpowrotnie zniknęły wszystkie rzeczy na „m”. Przekaz *Ecce Homo* to bowiem solidarność z tymi, co zblądzili, co zostali odrzuceni i z braniem na siebie cudzych grzechów<sup>86</sup>. Można więc powiedzieć, że *Brat naszego Boga* powstaje w momencie, gdy obrazy święte miały stać się czymś radykalnie innym w związku z zaprojektowaniem znikania świata; ich znaczenie dla egzystencji musiało więc być na nowo wyjaśnione, by nie przepaść z kretesem. Okrzyk Piłata: „Oto człowiek!” znaczył wedle św. Augustyna tyle, że upokorzenie i sponiewieranie godności powinny ostudzić gniew i nienawiść. Święty Augustyn wyraził to niezwykle obrazową formułą *fervet ignominia, frigescat invidia* – czyli „kiedy hańba Chrystusa została doprowadzona do wrzenia, to nienawiść powinna zamarznąć”<sup>87</sup>. A jednak, zapalczywość w poniewieraniu człowieka nie skończyła się, jak wiadomo, wraz z końcem II wojny światowej. Jakże zatrzymać tę zawziętość, gdy władza wykorzystuje wojnę, by posunąć się dalej, by ekstremalne przesunięcie granic wrażliwości wykorzystać dla swoich celów? Naprzeciw Nieznajomego w sztuce Wojtyły stoi Adam Chmielowski; możemy sobie jednak wyobrazić, że po wyeksponowaniu *Ecce Homo* w Krakowie naprzeciw niego staje przerażony inżynier Klapauczusz. Dosłownie znikanie Boga ukazał Andrzej Wróblewski – w *Rozstrzelaniu surrealistycznym* tak zinterpretować można pojawiającą się w tle sylwetkę z uniesionymi ramionami, przypominającą kształtem widlasty krucyfik lub postać potępioną, w smudze ciemności. Jest to być może parafraza postaci ze sceny *Sądu Ostatecznego* – drzeworytu, jaki Wróblewski wykonał w 1946 roku<sup>88</sup>. Jednak na drzeworycie – inaczej niż na płótnie z 1949 roku – postać ukazana jest przodem i oczywiście bez nienaturalnego skrętu ciała wokół osi, powodującego, że od pasa w dół postać przedstawiona jest przodem, a od pasa w górę – tyłem. Postać z *Rozstrzelania surrealistycznego* jest przenicowana, przekręcona wokół własnej osi – nie może być zbawiona; nie jest wszak stworzona na boskie podobieństwo. Nawet jeśli nie jest ukrzyżowanym Bogiem odwracającym swą twarz, to rozstrzelanie człowieka – odbywające się w pustce, w ciasnej horyzontalnej przestrzeni bez skrawka nieba – nie może być traktowane jak ofiara. Dokonuje się jako akt bezsensownego bestialstwa. Czy jest to zatem przed-

---

86 *Ibidem*, s. 33

87 *Ibidem*, s. 25.

88 *Unikanie stanów pośrednich...*, *op. cit.*, s. 639, il. 584 (drzeworyt w kolekcji prywatnej).

stawienie rozstrzelania czy raczej utraty wiary? Pewne wskazówki dać może wnikliwsze przyjrzenie się drzeworytowi Wróblewskiego. Po pierwsze, ikonograficznie przedstawienie jest kombinacją Sądu Ostatecznego (waga) oraz Apokalipsy (trąby). Pominąć można w tym momencie dyskusję teologiczną, co faktycznie będzie ważne – czy dobre, czy złe uczynki, bo waga jest w stanie idealnej równowagi, nic nie sprawia, że szale przechylają na którąś ze stron. A zatem sąd nad ludźmi nie jest zależny od ich postępków, od ich życia, to, co robili, nie ma żadnego znaczenia. Zaskakująco przedstawiony jest Bóg – nie dość, że twarz ukazana jest *en trois quatre*, to co gorsza – ucięta na wysokości brody; sprawia to wrażenie, jakby Bóg pograżał się, tonął, a jednocześnie odwracał. Wyraz strapienia (frasobliwość) z pewnością nie przynależy do scen ani Sądu, ani Apokalipsy – finalny triumf sprawiedliwości wskazywać powinien wszak na jasną i niezmaconą twarz, a sądzenie grzeszników – ewentualnie na gniew. Co więcej, twarz Boga jest ciemna, jakby w negatywie. To nie tyle i nie tylko *Deus otiosus*<sup>89</sup>, ale ktoś obwiniający samego siebie. Bóg, który to, co stworzył, ocenia z poczuciem winy, że nie jest dobre. Tak wygląda kres. Wskazuje na to także odwrócenie i zakłócenie symboliki wszechmocy i doskonałości Boga – litery alfa i omega są tu nie tylko odwrócone, ułożone krzywo i nie na jednym poziomie, ale litera, która miała być alfą, zmienia się w symbol ryby, tak jakby Chrystus reprezentujący łaskę, a nie prawo poniósł klęskę. Łaski nie ma. Wskazuje na to bezapelacyjnie przerażająca dolna partia kompozycji drzeworytu. Mamy tu po pierwsze niepojętą inwersję (trudno sobie wyobrazić, że Wróblewski, robiąc drzeworyt, nie wiedział o inwersji przedstawień w odbicie): patrząc heraldycznie, tam, gdzie po prawicy Boga powinni być zbawieni, dzieje się odwrotnie – mamy totalne spadanie w otchłań. Ale, po drugie, ci, co po przeciwstawnej stronie powinni być zbawieni, choć mają ręce wyciągnięte ku górze i ciała wyprostowane, także sprawiają wrażenie spadających w dół. Wszyscy nieodwołalnie lecą w dół, bez nadziei i łaski; zbawienia i nieba nie ma. Nie ma nawet męki, nikt spadających nie zaciąga do piekła, nie ma też żadnych pośredników (np. ważącego duszę Michała Archanioła) – jest strapiiony i odchodzący, patrzący „przez ramię” na nieodwołalny upadek

89 Por. *Deus otiosus. Nowoczesność w perspektywie postsekularnej*, red. A. Bielik-Robson, M.A. Sosnowski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013; J.M. Ruszar, *Wizerunki Boga i człowieka w literaturze polskiej ostatnich stu lat*, [nowynapis.eu/tygodnik/nr-22/artukul/wizerunki-boga-i-czlowieka-w-literaturze-polskiej-ostatnich-stu-lat](http://nowynapis.eu/tygodnik/nr-22/artukul/wizerunki-boga-i-czlowieka-w-literaturze-polskiej-ostatnich-stu-lat) [dostęp: 11.06.2021].

wszystkich (i klęskę samego siebie) Bóg. Ci, co właśnie zmartwychwstali, w postawie wyprostowanej, z rękami wzniesionymi ku górze – wstali z grobu tylko po to, by spaść w dół. Wyprostowali się w nadziei, że się uniosą, ale nieoczekiwanie lecą w dół, w ciemną otchłań. Podział na dwa pola – zba-wionych i potępionych – jest więc tylko powtórzeniem klasycznego schematu ikonograficznego, po to, by dokonać ideowej subwersji. Wszystkich czeka to samo: wielkie spadanie. Po jednej i drugiej stronie są jasne i ciemne postacie. Szczególnie przejmująca jest postać w formie widlastego krzyżka – choć jest jasna, jest najbardziej poszarpana, nadwyrężona, z włosami uniesionymi ku górze, jakby stanęły dęba. Jeśli to postać kogoś wierzącego w sens *imitatio Christi*, to artysta ukazuje moment deziluzji. Wszystko na nic<sup>90</sup>. Czy uznać można, że rozpad i unicestwienie świata dokonuje się w wyniku zniknięcia Boga, w momencie, gdy utraty nie można już dłużej ujmować jako ofiary? Wiele wskazuje na to, że *Rozstrzelanie surrealistyczne*, ukazując śmierć, przedstawia koniec, a nie moment przejścia. Jedyne, co się ostało, to ludzka solidarność wyrażona uściskiem dłoni. Wróblewski pokazuje ustępowanie Boga jako dramatyczny rewers wszelkich nawróceń, w jakie obfitowała sztuka potrydencka. Wzorował się na niejednokrotnie antyklerykalnych i antykościelnych grafikach meksykańskich, pracach wykonanych przez artystów z kolektywu *Taller de Gráfica Popular [Ludowe Warsztaty Graficzne]* – Leopolda Méndeza, Arturo Garcii Bustosa, Alberta Beltrána, Fernanda Pacheco De Castro<sup>91</sup>. Méndez odwiedził zresztą Polskę z okazji wrocławskiego Kongresu Intelktualistów, a jego drzeworyty o monumentalnie dramatycznym wyrazie zachwycały m.in. Janusza Boguckiego<sup>92</sup>.

90 Za inspirującą dyskusję nad drzeworytem serdecznie dziękuję dr Agnieszce Patale z Uniwersytetu Wrocławskiego.

91 *Wystawa grafiki meksykańskiej* [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1949. Na wystawie pokazano m.in. wymienionych artystów. Grafiki meksykańskie z kolekcji MNW (teka „Estampas de Revolución Mexicana”) zostały wpisane do inwentarza dopiero w 1961 roku, chociaż – jak mi wyjaśniła dr Anna Manicka, kustosz Gabinetu Grafiki i Rysunków Współczesnych – prawdopodobna w tym przypadku była reinwentaryzacja. O *Rozstrzeleniu surrealistycznym* pisano: „Wprowadzenie latynoskiej fizjonomii twarzy, zapośredniczonego wizerunku z wzorników meksykańskich grafik, ujawnia aspekt aindywidualizacji. Nie oglądamy potretu konkretnej osoby, lecz pewien typ, zamrożony wizerunek kreślony konwencją przedstawienia”; za: M. Lachowski, *Rozstrzelania Andrzeja Wróblewskiego - „socjalizacja” śmierci*, w: *Figury i figuracje... , op. cit.*, s. 244.

92 J. Bogucki, *Meksykański moral*, „Odrodzenie” 1949, nr 22; przedruk w: *Czas debat. Antologia krytyki artystycznej z lat 1945–1954*, t. 3: *Wektory geografii artystycznej, reinterpretacje tradycji*,

Wróblewski uznał, iż „trzeba być Synem marnotrawnym, Rembrandcie; trzeba wszystko zniszczyć i upaść zupełnie, aż do najgłębszego dna, aby wrócić – do starego młyna nad Renem”<sup>93</sup>. Inaczej niż Chmielowski, Wróblewski uznaje, że cena zniszczenia domu, wpływów matki czy wykształcenia domowego jest odkupiona, gdy się zostanie wielkim malarzem. Jednocześnie jednak przyznaje, że choć w momencie optymizmu kopnął „w zadek rodzinę, pracownię i pana Boga”<sup>94</sup>, to samobójstwo może przybierać formę duchową „przez zdeptanie Najświętszego”<sup>95</sup>. Po pięciu latach od tych decyzji – gdy stalinizm przeminął – nie potrafił już zapomnieć i stać się samemu takim, jak ci, z których szydził. Uznał, że ma prawo dysponować własnym życiem<sup>96</sup>.

### KONIEC KOLONIALIZMU?

Wystawa grafiki meksykańskiej w 1949 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie opisana została przez Andrzeja Szczerskiego w skomplikowanej sytuacji międzynarodowej, w której rozpad systemu kolonialnego wiązał się z redefinicją tożsamości narodowej krajów zależnych od wielkich imperiów<sup>97</sup>. ZSRR wspierał procesy dekolonizacyjne w ramach tworzenia nowego, zimnowojennego podziału świata. Promowanie końca zachodniego kolonializmu wiązano – nie tylko zresztą po wschodniej stronie berlińskiego muru – z triumfem komunizmu. Wszystkie międzynarodowe powojenne wystawy albo więc – jak pisał nie bez sporej dozy słuszności Szczerski – „przyjeżdżały wprost z Moskwy”, albo wypełniały dyrektywy stamtąd płynące<sup>98</sup>. To wpływało na to, jak wyjaśniał z kolei, iż „narodowe

---

*sywetki*, red. A. Pietrasik, P. Słodkowski, Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa 2016, s. 168–177; Z. Szleyen, *Malarstwo meksykańskie w walce o postęp*, „Odrodzenie” 1949, nr 18; przedruk w: *Czas debat... op. cit.*, s. 161–167.

93 A. Wróblewski, [Już kilka tygodni żyję życiem pracownianym]..., *op. cit.*, s. 77.

94 *Ibidem*, [notatka z 26 I 1948], s. 107.

95 *Ibidem*, s. 117.

96 A. Wróblewski, *List do Krystyny Wróblewskiej*, w: *Unikanie stanów pośrednich...*, *op. cit.*, s. 710–711.

97 A. Szczerski, *Kolonializm i polskie malarstwo socrealistyczne*, w: *idem*, *Cztery nowoczesności. Teksty o sztuce i architekturze polskiej XX wieku*, Studio Wydawnicze Dodo Editor, Kraków 2015, s. 105–121.

98 *Ibidem*, s. 110.

wartości były zideologizowanym narzędziem do walki z imperializmem i nie miały nic wspólnego z dyskusją na przykład o demokratycznym stylu narodowym z początku XX wieku”<sup>99</sup>. Badacz podaje przykłady zainteresowania Meksykiem w Polsce – m.in. muralami i architekturą – by skonstatować, że choć tamtejsi artyści stawiani zostali za wzór umiejętnego wykorzystywania tradycji narodowej, to należałoby to raczej nazwać „wtórną orientalizacją”. Generalnie, jak bowiem pisze badacz, wszystko, co wiązało się z antykolonializmem i antyimperializmem w Polsce, było nieszczerze i fałszywe, gdyż w Polsce trwała krwawa wojna domowa i mordowano tzw. żołnierzy wyklętych, a o tych ofiarach nie wolno było nawet wspominać. Ale co więcej, motywy walki z imperializmem pojawiły się w powojennej Polsce pomimo tego, iż „nie była ona mocarstwem kolonialnym, a opracowywane i popularyzowane przez Ligę Morską i Kolonialną plany uzyskania terenów zamorskich w czasach II Rzeczypospolitej nie przyniosły żadnych efektów [...]”<sup>100</sup>. Jednak Polska – i tu po fragmencie, z którym z grubsza można się zgodzić (brak efektów nie oznacza braku intencji) – następuje najbardziej kontrowersyjny moment wywodu: „jako część komunistycznego świata musiała krytykować zjawiska historyczne, z którymi nie miała nic wspólnego”<sup>101</sup>. Należałoby więc w końcu, w kontekście narodowego „nic wspólnego”, skonstatować, że po pierwsze, kolonializm to pojęcie szerokie, zawierające w sobie także koncepcję tzw. kolonializmu wewnętrznego, i po drugie, wspieranie imperializmu francuskiego – a jakimś dziwnym trafem polscy artyści w powojennym Paryżu byli całkowicie impregnowani na jej dziedzictwo kolonialne – to jeden z najbardziej niewidocznych elementów polskiej historii sztuki<sup>102</sup>. *Bitwa pod Somosierrą* Piotra Michałowskiego jest XIX-wiecznym, nowoczesnym fundamentem takiej narracji, a projekt

99 *Ibidem*, s. 109.

100 *Ibidem*, s. 108.

101 *Ibidem*.

102 W tym kontekście ciekawe są prace młodszych badaczy, pokazujące komplikacje nowej geografii artystycznej w okresie zimnej wojny, np. P. Strożek, *Ahmed Cherkaoui w Warszawie. Polsko-marokańskie relacje artystyczne w latach 1955–1980*, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2020. Przykładem diametralnie odmiennym jest książka Piotra Majewskiego, w której autor opisuje polskich artystów nad Sekwaną jako dążących „do statusu pełnoprawnego uczestnika zachodniego uniwersalizmu”; P. Majewski, *La vague polonaise. Migracje artystów i wędrówki dzieł sztuki nad Sekwanę w czasach żelaznej kurtyny (lata 1955–1969)*, WUMCS, Lublin 2020, s. 325.

*Halka/Haiti* (2015, C.T. Jasper, Joanna Malinowska), pokazany na Biennale Sztuki w Wenecji, jej krytyczną puentą. Inaczej niż Szczerski kwestię kolonializmu przedstawia notabene Dorota Jarecka w swej książce *Surrealizm, realizm marksizm*, łącząc za Hanną Arendt i Aimém Césaire'em – imperializm, ludobójstwo i Zagładę. Jarecka podaje podobne przykłady rozumienia związków między kolonializmem i Zagładą w pisarstwie Tadeusza Borowskiego oraz w sztuce Mariana Bogusza i w tym kontekście analizuje obrazy tego ostatniego<sup>103</sup>.

Wyjazdy polskich artystów do Paryża w latach 40. relacjonowane są do dzisiaj w kontekście artystycznych inspiracji, a nie – kontekstu kolonialnego. Nawet tak zdecydowanie lewicowi artyści jak Tadeusz Kantor nie zauważyli francuskich brutalnych represji i zabijania Algierczyków, którzy upominali się o swoją niezależność. Powiązanie kolonializmu z katolickim misjonarstwem było z kolei często kwestią strategii podtrzymywania władzy<sup>104</sup>. Precyzowanie, jakie wystawy sztuki mogli zobaczyć polscy artyści wyjeżdżając z kraju, są kluczowe także dla współczesnych narracji historii sztuki. A choć w 1947 roku „Tadeusz Kantor zapoznawał się w Paryżu z bardzo różnymi odmianami sztuki”<sup>105</sup>, to aktualnie trzeba byłoby koniecznie doprecyzować, o jaką sztukę chodziło. Niewątpliwie chodziło bowiem o sztukę muzealną oraz *par excellence* nowoczesną, czyli impregnowaną na to, co się naprawdę w gwałtownie dekolonizującej się wówczas Francji działo. Bo w dekolonizującej się Francji wysoki modernizm był częścią strategii imperialnej (zauważył to już Duchamp) i zaczął akurat podlegać głębokiej dekonstrukcji. Wojciech Bałus pisał o Kantorze, ale uwaga ta dotyczy wielu innych Polaków odwiedzających stolicę Francji: „wystarczyło mu, że w Paryżu lansowano dobrych artystów”<sup>106</sup>, co oczywiście musi dzisiaj rodzić pytania o wybór kryteriów „dobrych artystów”. Dlatego uwaga badacza, iż

103 D. Jarecka, *Surrealizm, realizm, marksizm. Sztuka i lewica komunistyczna w Polsce w latach 1944–1948*, IBL PAN, Warszawa 2021, s. 299–307.

104 K. Francis, *Catholic Missionaries in Colonial Algeria. Faith, Foreigners, and France's Other Civilizing Mission, 1848–1883*, „French Historical Studies” 2016, Vol. 39, No. 4 (October), s. 685–715.

105 W. Bałus, *Tadeusz Kantor 1947. Nowoczesne doświadczenie z nauką, sztuką i Paryżem w tle*, TAIWPN Universitas, Kraków 2021, s. 22.

106 *Ibidem*, s. 39.

Kantor „całkowicie zignorował główne debaty i spory ideowe”<sup>107</sup> urasta do diagnozy sporego obszaru polskiej powojennej nowoczesności. Podobnie z kolei w kontekście „demokratycznego stylu narodowego z początku XX wieku” należałoby uhistorycznie ówczesną demokrację i styl, które nie były w stanie pomieścić demokratycznej różnorodności. Mitotwórczy charakter zachodniego nowoczesnego uniwersalizmu w Polsce spowodował, że nie tylko znikły zbrodnie kolonializmu, ale wszelkie próby powiązania sztuki z aktualnym doświadczeniem i rzeczywistością. Jeśli uznamy, że celem sztuki nie jest sama sztuka, że jej cel leży poza nią, tym bardziej za dramatyczne uznamy wybory artystów podczas rewolucji.

W artykule 3. Deklaracji Zasad *Taller de Gráfica Popular (TGP)* można było przeczytać, że „sztuka, aby służyć ludziom, musi odzwierciedlać rzeczywistość społeczną danych czasów”<sup>108</sup>. Trudno odmówić tego aspektu twórczości Wróblewskiego, choć w stosunku do meksykańskich grafik mówi się dzisiaj niekiedy o „melodramatach opowiadanych w mocnym tonie”<sup>109</sup>. Jak zauważyła zresztą Gabriela Świtek, sztuka meksykańska była – w ramach oficjalnej wymiany z krajami Ameryki Łacińskiej – najczęściej prezentowana w PRL-u, bo w latach 1949–1961 odbyło się aż 19 jej wystaw<sup>110</sup>. Nie odmawiałabym Wróblewskiemu także porywów szczerego serca – przy jednoczesnej artystycznej i politycznej kalkulacji – gdy sięgał po inspiracje meksykańskie i walki *cristeros*: to temat zbyt tragiczny, przywołany w tragicznym momencie, by zbyć go autonomią „niczego wspólnego”. Ten zwrot bowiem w całkiem niedawnej historii Polaków nie pozwalał – w imię własnych nieszczęść – nie dostrzegać nieszczęść innych nacji. Tymczasem gwałtowna sekularyzacja i zmiany polityczne przyniosły aksjologiczną dezorientację; po latach determinizmu jedynej racji warto odnieść się do niej z powagą, na jaką zasługuje. Z punktu widzenia historii sztuki

107 *Ibidem*, s. 45.

108 S.J. Smith, *The Power and Politics of Art in Postrevolutionary Mexico*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 2017 [e-book], s. 132.

109 L. Folgarait, *Art After the Mexican Revolution: Muralism, Prints, Photography*, w: *A Companion to Modern and Contemporary Latin American and Latino Art*, eds. A.A. Robin, A. Greeley, M.A. Sullivan, Wiley – Blackwell, Chicago 2019, s. 13.

110 G. Świtek, „Jak Fidel na wiecu w Hawanie”. *Warszawska „Wystawa malarstwa kubańskiego” z globalnym kryzysem politycznym w tle (1962)*, „Miejsce” 2019, nr 5, s. 9; H. Prignitz, *TGP. Ein Grafiker-Kollektiv in Mexico von 1937–1977*, Helga Prignitz, Berlin 1981, s. 470–471.

sięgnięcie po inspiracje inne niż krąg Morza Śródziemnego zapowiadało myślenie w ramach krytycznej geografii (widoczne już notabene u Bogusza w *Za pięć dwunasta w Nankinie*, 1948) oraz globalizację. Bez tego nie byłoby później np. fascynacji buddyzmem i niezwykle wpływowych wizyt Philipa Kapleau w Polsce oraz wszelkich innych działań przełamujących determinizm geografii, z jej narracjami o regionalizmie i Europie Środkowej. To przełamywanie przywracało jednostce sprawczość, nawet za cenę osobistej i artystycznej porażki. Było też paradoksalnie szansą na kulturowy pluralizm w unifikującej się przestrzeni politycznej. Notabene, wspomnienie Kapleau, który przyjeżdżał do Polski wiele lat po śmierci Wróblewskiego, jest o tyle uzasadnione, że to Wróblewski był jednym z pierwszych artystów, który w powojennym okresie politycznej zawieruchy szukał pocieszenia w buddyzmie<sup>111</sup>.

## ZNIKANIE KLERYKALNEGO ZNIEWOLENIA I SPRZECIW WOBEC NĘDZY

Jak do porównania Chmielowskiego i Wróblewskiego odnieść by się mogli specjaliści od polskiej sztuki nowoczesnej – Andrzej Turowski i Piotr Piotrowski? Dla Turowskiego, broniącego autonomii sztuki oraz inwencyjnego języka, kluczowa była wiara w utopię artystyczną, „która podtrzymywała krytyczną relację między dziełem a światem”<sup>112</sup>. Nie zgadzającemu się z nim Piotrowskiemu bliżej było do Borisa Groysa, uważającego, że najpoważniejszym błędem awangardy w relacji do komunizmu była – jak kontrowersję opisywał związłe Turowski – „utrata jej kontaktu z rzeczywistością”, a dalej świadoma mistyfikacja rewolucyjnego świata, czyli „uznania fałszu za rzeczywistość i służenie wielkiemu kłamstwu”<sup>113</sup>. Sam Piotrowski w *Artyście między rewolucją a reakcją* pisał bowiem wprost, że należałoby założyć, iż totalitaryzm zawarty był *implicite* w programach awangardy. Autor wyjaśnia to, posługując się myślą Alberta Camus z *Człowieka zbuntowanego* – słuszny bunt należy do terażniejszości, rewolucja zaś związana jest z podążaniem za utopią w stronę przyszłości, której osiągnięcie możliwe jest za cenę perspektywy historycystycznej, uświęcającej użyte

111 J. Michalski, *Wizje zbawienia w sztuce AW*, w: *idem, Krytyk jako dzieło sztuki*, Galeria Zderzak, Kraków 2019, s. 667–698.

112 A. Turowski, *Między sztuka a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*, TAIWPN Univeristas, Kraków 1998, s. 503.

113 *Ibidem*.



środki, a przeto usprawiedliwiającej „zabójstwa”. Dlatego błąd awangardy nie polegał, zdaniem Piotrowskiego, na buncie (bo w istocie chodziło tu o sprzeciw wobec „nędzy i niesprawiedliwości, zbrodni i zniewoleniu burżuazyjnego i klerykalnego świata”), ale na zignorowaniu rzeczywistości, co – jak dodawał autor – nie tylko nie było konieczne, ale wręcz zmieniło bunt w zbrodnię, a „szlachetne motywacje rewolucji w konformizm reakcji”<sup>114</sup>. O ile historia sztuki dość długo nie dostrzegła tego problemu, stając po stronie determinizmu dziejowego i awangardowej inwencyjności łączonej z artystyczną wolnością, o tyle w przypadku dzieła Chmielowskiego od początku obeszła się z nim dość bezwzględnie właśnie ze względu na formę. Tadeusz Dobrowolski uznał np., że malarz nigdy nie przekroczył granic przeciętności<sup>115</sup>, a ostatnio dosadnie o *Ecce Homo* wyraził się Janusz Krupiński jako o słabym obrazie („Niełatwo wziąć błędy tego malarstwa za dobrą monetę”<sup>116</sup>). Idąc za myślą Piotrowskiego, można powiedzieć, że obraz Chmielowskiego został dzisiaj zawłaszczony przez porządek instytucji kościelnej („klerykalnego świata”). Użyteczność sztuki pozwala natomiast spojrzeć na dzieła Wróblewskiego, Picassa i Chmielowskiego jako na różne propozycje zmiany świata, głęboko przemawiające do ludzi po II wojnie światowej i w trakcie toczącej się rewolucji komunistycznej. Nie trzeba też uznawać prawomocności kościelnej wykładni obrazu Chmielowskiego; z perspektywy historii sztuki można uznać bowiem, że dzieło było klęską głęboko wierzącego malarza, gdyż jeśli Bóg jest historyczny, to należy do przeszłości.

## MALARSTWO – MYŚLENIE CHMIELOWSKIEGO I WRÓBLEWSKIEGO

Chmielowski w jednym z listów słanych do kraju z Monachium, wspomina tamtejszego malarza, Philippa von Foltza, który potrafił wywoływać określone efekty i już przystępując do malowania, wiedział z góry, jakich spektakularnych zestawień kolorystycznych użyje i że każde z masowo

114 P. Piotrowski, *Artysta między rewolucją a reakcją. Studium z zakresu etycznej historii sztuki awangardy rosyjskiej*, WN UAM, Poznań 1993, s. 166–167.

115 A. Ryszkiewicz, *Malarstwo polskie. Romantyzm, historyzm, realizm*, OW Auriga, Warszawa 1989, s. 335.

116 J. Krupiński, *Ecce Homo. Ecce? Struktura interpretacji obrazu „Ecce Homo” Adama Chmielowskiego*, „Wiadomości ASP” 2020, nr 91, s. 32.

produkowanych dzieł „w pewnym dniu i godzinie musi być skończone”<sup>117</sup>. W słowach Chmielowskiego wybrzmiewa wyraźnie przeświadczenie, że malarstwo jest rodzajem myślenia, a nie jedynie produktem na sprzedaż. Pisząc o obrazach Alfreda Rethela, związanych z burzliwymi wydarzeniami roku 1848, uznał, iż jest to okazja do wyrażenia swego młodzieńczego *credo* dotyczące sztuki zaangażowanej społecznie. Oznajmiał bez ogródek, iż nie wierzy w sprawiedliwość: „kwestie społeczne bardzo z gruba traktuję”<sup>118</sup>. Najgorsza rzecz, jaka może się zdarzyć, to rewolucja, podczas której giną kobiety, dzieci oraz – co nie bez pewnej niezręczności konstatuje, konkludując Chmielowski – porządni ludzie. „Ohydny krwawy skandal” skutkuje ostatecznie rządami gburów, a niby-wolność kupiona jest za cenę, która wzbudza w artyście obrzydzenie<sup>119</sup>. Sam, jak deklarował, polityką się nie zajmował, a „bydłęce teorie równości” mierzyły go do tego stopnia, że pytał: „Czemu państw z Ewangelii nie budują, kiedy chcą postępu?”<sup>120</sup>.

W jednym z listów pisanych z Monachium pojawiło się też przeświadczenie, że służąc sztuce, nie można służyć Bogu, w innym – że sztuka jest straszliwym widmem, które zasłania Boga, a poświęcanie się sztuce jest bałwochwalstwem. Brat Albert umarł na rok przed rewolucją październikową i dwa lata przed odzyskaniem przez Polskę niepodległości. Pozostawił przekonanie o antykapitalistycznym wymiarze radykalnej pracy socjalnej<sup>121</sup>, gdyż w swej koncepcji zbierania jedzenia i potrzebnych przedmiotów dla ubogich wyrzekł się pieniędzy („pieniędza do ręki brać nie wolno, nawet najminimalniejszego”<sup>122</sup>) oraz wszelkiej indywidualnej własności.

## STRASZLIWE SŁOWO: REWOLUCJA

W *Bracie naszego Boga* Karol Wojtyła używa słowa „rewolucja” z pewną ambiwalencją, zauważając, że mieszkańcy ogrzewalni nie chcą przystąpić do rewolucji, o której chodzi agitatorowi. „Niewielu” – diagnozuje Adam

117 K. Michalski, *Brat Albert...*, *op. cit.*, s. 155.

118 *Ibidem*, s. 172.

119 *Ibidem*.

120 *Ibidem*, s. 178.

121 P. Koza, *Brat Albert i radykalna praca socjalna*, „Zeszyty Pracy Socjalnej” 2015, z. 2 (20), s. 57–70.

122 A. Nowaczyński, *Najpiękniejszy człowiek naszego pokolenia...*, *op. cit.*, s. 25.

z dramatu w rozmowie z Mówcą<sup>123</sup>. Jednak w jednej z pierwszych wersji tekstu rewolucji nadano pozytywne znaczenie: powszechną rewolucją i strajkiem generalnym jednocześnie miało się stać miłosierdzie. Niewymienionym tam *expressis verbis* marksistom chodzi o wydobycie gniewu ludu, gdyż ich diagnoza mówi o ich podwójnej deprawacji: po pierwsze przez nędzę, i po drugie – przez miłosierdzie. Wiele głosów żarliwie przemawia do nędzarzy: „Nie oczekujcie miłosierdzia! Miłosierdzie was poniża. [...] Strzeżcie się apostołów miłosierdzia! Są waszymi wrogami! [...] Dajcie tylko wasz gniew!”<sup>124</sup>. Jednak dla Adama dźwignię się z nędzy siłą własnego gniewu jest ostateczną iskrą, która powoduje, że „z tego samego punktu prowadzą dwie drogi”<sup>125</sup>. Ta druga nie jest drogą gniewu, gdyż jeśli człowiek dźwignie się do dóbr największych, to „tu już zawodzi gniew, tu konieczne jest Miłosierdzie”<sup>126</sup>. Ostatnie słowa dramatu należą do brata Alberta, który na wieść o strajku mówi z przekonaniem: „[...] gniew musi wybuchnąć. Zwłaszcza jak jest wielki”, dodając, że „potrwa, bo jest słuszny”, oraz – na sam koniec – „Wiem jednak na pewno, że wybrałem większą wolność”<sup>127</sup>.

### NIEMOŻNOŚĆ NAMALOWANIA NOWOCZESNEGO OBRAZU BOGA

Chmielowski stworzył wspólnotę i pozbawił ją obrazu. Wizerunek tego, o którym myślał, odnalazł w twarzach społecznych wyrzutków. To dzięki nim wizerunek Boga stał się żywy i współczesny, pozbawiony historycznego kostiumu. Inaczej niż w totalitaryzmach i autorytaryzmach, w których za słowem idzie obraz i pojawia się ubóstwiona twarz przywódcy, w albertyńskiej wspólnocie za wyrzeczeniem się obrazu stało pytanie o adekwatność reprezentacji, o współbieżność tego, w co się wierzy i co się widzi. Widzenie jako rozumienie to kwintesencja nowoczesności, podobnie jako utowarowiony i całkowicie dokończony obraz. Nic dziwnego, że ukończone płótno stało się obrazem, którego trzeba się było wyrzec.

123 K. Wojtyła, *Brat naszego Boga...*, *op. cit.*, s. 77.

124 *Ibidem*, s. 73–74.

125 *Ibidem*, s. 79.

126 *Ibidem*.

127 *Ibidem*, s. 102.

Dwa obrazy: płótno Wróblewskiego, przedstawiające rozstrzelanie ludzi jako metaforę utraty wiary, i płótno Chmielowskiego z boleściwym Chrystusem jako dzieło bardziej pamiętane niż oglądane, odnoszą się do rozpaczy Polaków, którzy stanęli po wojnie w obliczu nawały rewolucji. Zamknięte oczy Chrystusa, zwiastujące śmierć na obrazie Chmielowskiego, oraz odwrócona twarz Boga-człowieka, sugerująca jego odchodzenie na obrazie Wróblewskiego, stawiają zatrwożonego widza przed nieodgadnioną przyszłością. Płótna Chmielowskiego i Wróblewskiego przypominają o rozterkach i dylematach w obliczu znikania świata. Sztuka tragiczna domaga się herosów, wojowników i męczenników, zajmuje się mitem i krwawą ofiarą, jest kwestią raczej przeznaczenia niż samostanowienia – jest wszystkim tym, co nowoczesność wyparła wraz z uczuciami „strachu, szacunku, respektu i uległości”<sup>128</sup>. Tragedia jest świecką formą teodycei, jak pisał Terry Eagleton, a tragiczna sztuka daje poczucie kosmicznego porządku. Wedle marksisty Eagletona Bóg nie do końca umarł, ale odwrócił się tyłem do ludzkości, a ta „może teraz wyczuć jego nieznośną obecność tylko w jego złowrogiej nieobecności”<sup>129</sup>. Badacz uznawał przy tym, że wraz z nadejściem modernizmu estetyczny i antropologiczny sens kultury, w tym związki między kulturą jako sztuką i kulturą jako formą życia czy między kulturą wysoką a popularną, stały się sobie coraz bardziej obce. Stara, romantyczna nadzieja na zespolenie sztuki, kultury i polityki we wspólnym projekcie okazała się płonna, gdyż nowoczesność to czas raczej rozróżnień i specjalizacji niż syntez. Można zauważyć, że dla Chmielowskiego i Wróblewskiego znikanie i nieobecność Boga były źródłem udręki i poczucia zniewagi, lęku przed nieodwracalną stratą. Jednak dla powojennego społeczeństwa, negocjującego z władzą swą tożsamość, całkiem atrakcyjna okazała się wizja przyjemności zawarta zarówno w sztuce abstrakcyjnej, jak i socrealistycznych afirmacjach i zaklęciach, pozwalających raczej zapomnieć niż pamiętać. W tym znaczeniu, paradoksalnie, Wróblewski i Chmielowski reprezentowali postawę zbliżoną, o silnym zabarwieniu pamięciowym, którą ku uldze i władzy, i społeczeństwa można było odrzucić. Rewolucja to nie tylko ofiara, czyli znikanie usensowione, oraz bezpowrotna utrata, czyli

128 T. Eagleton, *Culture and the Death of God*, Yale University Press, New Haven – London 2014, s. 177.

129 *Ibidem*, s. 181.

znikanie pozbawione sensu; to także ulga, że przeszłość już nie powróci. Rewolucja to również tak głęboka zmiana, że kolejne pokolenie nie pojmuje już zupełnie, o co właściwie chodziło tym, którzy się jej opierali lub się jej obawiali. Rewolucja następująca po wojnie tę sztafetę amnezji przyspiesza i dlatego jest wręcz skazana na sukces. Nikt nie zająknie się, że brakuje mu fihdronów, graszaków, gryzmaków, gwajdolnic i murkwi, bo jakże może brakować czegoś, co zniknęło dawno i bezpowrotnie.

Strategia zaparcia się siebie przy szczerej chęci zachowania zachwytu nad światem i możliwości chwalenia go – to reakcja, jaką da się odczytać w obrazach Wróblewskiego w odpowiedzi na znikanie starego świata. Artysta uświadamia nam, że zachowanie zdolności do miłości, przy przecięciu mnogich więzi, jakie tę miłość stymulowały, jest operacją o dużym stopniu ryzyka. Znikanie tego, co stanowiło o tożsamości i rozumieniu, pokazane zostało w stosunkowo długiej perspektywie: od powstania styczniowego po dekadę po II wojnie światowej. Tę perspektywę można jednak wydłużyć – w kolejnych dwóch rozdziałach zajmę się prawdziwie długim trwaniem człowieka wśród przyrody ożywionej i nieożywionej. W rozdziale *Pejzaż* zajmę się zmieniającym się stosunkiem do przyrody, w której rewolucja komunistyczna, połączona z gwałtowną industrializacją i przyspieszonymi procesami modernizacyjnymi, odegrała kluczową rolę. Rozdział *Kamień na kamieniu* poświęcę z kolei rezyduom animistycznym polskiego katolicyzmu, połączonym z próbami budowania domu w całkowicie obcej przestrzeni. We wszystkich trzech przykładach widać dość dobrze, że język sztuki ewoluował, a ten nowoczesny zdawał się często bezsilny wobec wydarzeń i zmian, jakie ze sobą niosły. „Sztuka”, jako przedmioty tworzone dla klasy wyższej i średniej, została podważona przez rewolucję. Ale rewolucja jest tworem na wskroś nowoczesnym, podobnie jak muzeum. Wiele się więc zmieniło, by (przynajmniej pozornie) wszystko zostało takie samo. Podważanie fetyszyzowania sztuki jako elementu tezauryzacji i prestiżu, intensywne w czasie pierwszej fazy rewolucji, przycichło w połowie lat 50., po postalinowskiej odwilży, i odrodziło się na dobre w warunkach demokratycznej Polski. To jeden z niełatwych paradoksów, do których wrócę przy końcu tej książki.

W artykule *Religion in the Age of Digital Reproduction* Groys przeciwstawia tradycję religijną, zdolną do przystosowania się do zmieniających się okoliczności (bez utraty swojej wewnętrznej, zasadniczej tożsamości)

– przywiązaniu jedynie do zewnętrznej formy religii jako „pustego” rytuału. W pierwszym przypadku zdaniem autora religia jest żywa i zdolna do zachowania żywotności i historycznego znaczenia, natomiast w drugim dokonuje się zdrada wewnętrznej prawdy tej tradycji przez czysto mechaniczną reprodukcję jej zewnętrznej, martwej formy. Ten drugi przypadek to fundamentalizm, kładący nacisk na literę w przeciwieństwie do ducha. Zdaniem Groysa fundamentalizm religijny dlatego ma wymiar rewolucyjny, że zrywając z polityką ducha (reformami, elastycznością i dostosowywaniem się do określonego czasu), zastępuje ją brutalną polityką litery. Dla Groysa fundamentalizm religijny jest więc najbardziej radykalnym wytworem europejskiego Oświecenia – czasu po śmierci ducha i utracie duchowości – czyli ucieleśnieniem radykalnie materialistycznej wizji świata i jednocześnie zerwaniem z ciągłością życia oraz aktem przemocy wymierzonym w przepływ zmian historycznych<sup>130</sup>.

Wróblewski otwiera w powojennej Polsce horyzont nowoczesności na to, co nieznanne i nieskończone i właśnie dlatego nie jest fundamentalistą w rozumieniu Groysa. Wadzi się wszak z Bogiem, jak przystało na spadkobiercę Oświecenia. Jego osobista klęska została jednak wyolbrzymiona poprzez uładzenie spuścizny artysty w narracji wiktyimizacyjnej. Utrwaliła pamięć o artyście nie jako tym, kto podejmuje ryzyko, gotowy na konfrontację, ale kto cierpi i przejmująco wyraża owo cierpienie.

## AKTUALNOŚĆ PRZEDSTAWIONEJ KWESTII I WNIOSKI CZYTELNIKA

Gdyby uznać, że epokę przyspieszonej sekularyzacji w sztuce wyznacza z jednej strony obraz *Pierwsza komunია* Picassa (1896, Muzeum Picassa, Barcelona), a z drugiej rzeźba *Pierwsza komunია* Mirosława Bałki (1985, Muzeum Sztuki, Łódź), to pierwsze dzieło oznacza to, co zostało zmarginalizowane w dziedzictwie jednego z najbardziej popularnych w PRL-u artystów i symboliczne pożegnanie się z realistyczną formułą skoncentrowaną na obrzędach katolickich, drugie – nowe otwarcie po okresie przemilczeń i marginalizacji. To, co opisałam w rozdziale *Bóg* – czyli znikanie boga (rozumianego także jako wspólny baldachim) i jednocześnie wzrastające poczucie nieadekwatności starych formuł przedstawieniowych – to proces, który prześledzić można w dziele Chmielowskiego, wczesnego Picassa i Wróblew-

130 B. Groys, *Religion in the Age of Digital Reproduction - Journal #4 March 2009 - e-flux* [dostęp: 16.07.2021].

skiego. Bóg umierał długo – przez cały wiek XIX i XX<sup>131</sup>. Ostatecznie XIX-wieczne przedstawienia boga chrześcijan trafiły w dużej mierze do działu etnografii lub do przepaści dzielącej to, co zostało zakwalifikowane jako sztuka wysoka – czyli co dało się wyprać z wartości religijnych i przekształcić w wartości estetyczne.

Historię sztuki interesowały przeróbki dawnej dewocyjnej sztuki dokonywane przez męskich geniuszy nowej ery – tak jak Picasso potrafił zmienić dziedzictwo iberyjskie dzięki przetworzeniu obrzędowych (czyli religijnych) masek na takie obrazy jak *Panny z Avignon*, tak Tadeusz Łodzia zinterpretował Jezusa Frasobliwego w nowoczesną *Rzeźbę przydrożną* (1959), której miejsce jest oczywiście w galerii, a nie na rozstaju dróg<sup>132</sup>. Co się zmieniło, gdy do ikonografii chrześcijańskiej sięgały m.in. osoby opowiadające albo o utracie wiary albo o współczesnej kulturze wizualnej z pozycji kampu?<sup>133</sup>

Sekularyzacja to proces, którego początki sięgają w sztuce „Querelle”<sup>134</sup>, gdy partia „starożytnych” wygrywała z normatywną poetyką i „racjonalnym” mechanicyzmem, wyrazistym odróżnianiem tego, co dawne i co nowe, poprzez uhistorycznienie sztuki i chęć jej odgórnej regulacji, normatywowania i rewolucjonowania w ramach żywiołu liczby, co zapowiada „znanie kalkulacji właściwej naukom ścisłym i technicznym, znanie rachunku”<sup>135</sup>. Powrót szerokiej refleksji nad tradycją katolicką w Polsce zbiegł się z upadkiem starego reżimu i przechodził przez różne fazy. Czasem chodziło o Boga, znacznie częściej – o instytucję Kościoła, jej miejsce w przestrzeni publicznej oraz o ikonografię, gdyż współczesność, podobnie jak nowoczesność, lubi zmiany oraz inwencyjność. Dzieła Roberta Rumasa

131 Por. A. Pieńkos, *Cierpienie Chrystusa i walka o realizm*, w: *idem, Okropności sztuki. Nowoczesne obrazy rzeczy ostatecznych*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 196–210.

132 Ten przykład zaczerpnęłam z: E. Klekot, *Kłopoty ze sztuką ludową. Gust, ideologie, nowoczesność*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2021, s. 9–10.

133 R.A. Kaye, *Losing His Religion. Saint Sebastian as Contemporary Gay Martyr*, w: *Outlooks. Lesbian and Gay Sexualities and Visual Culture*, eds. P. Horne, R. Lewis, Routledge, London – New York 1996, s. 86–105; A. England, *Bezczelnik czyli o kampie we współczesnej sztuce polskiej*, Galeria Sztuki Współczesnej, Opole 2018.

134 W. Juszcak, *Czy istnieje sztuka mistyczna?*, w: *idem, Fragmenty. Szkice z teorii i filozofii sztuki*, Zamek Królewski, Warszawa 1995, s. 31–42.

135 *Ibidem*, s. 39.

i Jacka Markiewicza z lat 90. czy nieco późniejsze prace Doroty Nieznalskiej (określane jako sztuka krytyczna, ale także niejednokrotnie jako prace bluźniercze) należą dziś do klasyki polskiej sztuki okresu transformacji. Artykułowały to, co w ramach polityki państwa socjalistycznego, zarówno strategii ułożenia się z Kościołem, jak i cenzury i braku wolności słowa, było wcześniej niewypowiadalne. Gdy piszę tę książkę, „najgorętszym” artystą jest jednak Daniel Rycharski, gdyż jego tożsamość geja, katolika i osoby mieszkającej na wsi to uosobienie niemożliwej konfiguracji doby nowoczesności. Nietrudno zauważyć, że od krytycznej refleksji nad rolą religii oraz instytucji Kościoła część artystów przeszła do wyrażania afirmatywności związanej z budowaniem więzi, poczuciem bezpieczeństwa i dobrostanu. Jednak element kalkulacji stał się nieodzownym spadkiem nowoczesności i jej „zracjonalizowanej” religii: decyzja o promocji artysty wynika wprost z faktu, jak tłumaczy powody zorganizowania jego wystawy w Muzeum Sztuki Nowoczesnej ta instytucja: „artysta działa na styku różnorodnych światów społecznych; prowincji, kultury *queer* i wspólnoty wiary”<sup>136</sup>. Czy uprawniony jest wniosek, że w takiej sytuacji najtrafniejszy wybór artystyczny dokonany być może przez algorytmy?

Jak ci się wydaje, Czytelniczko i Czytelniku, czy po okresie nowoczesności współcześni artyści stwarzają ciekawą platformę do spotkania się ludzi o różnych światopoglądach i przekonaniach religijnych? Czy może raczej rację ma Andrzej Chwalba, że „kościelne środki przekazu oraz religijne czynności wiernych doskonale mogą służyć antyklerykalnym, laickim celom”<sup>137</sup>? Zastanów się, w jakiej mierze wspieranie różnic światopoglądowych i religijnych w debacie publicznej zawdzięczamy np. Chmielowskiemu, Wróblewskiemu, Markiewiczowi, Nieznalskiej, Moskwie i Rycharskiemu? Czy naukowa obiektywność i prawda (etos nowoczesności) mogą być w konflikcie z subiektywnym odczuwaniem szacunku?

136 <https://artmuseum.pl/pl/wystawy/daniel-rycharski-strachy> [dostęp: 19.11.2011].

137 A. Chwalba, *Sacrum i rewolucja. Socjaliści polscy wobec praktyk i symboli religijnych (1870–1918)*, TAIWPN Universitas, Kraków 2007, s. 225.



## 2. DZIECKO

*Przecież zgodziliśmy się na jedno: nie ma Polski bez komunizmu, inaczej to będzie wiecznie Chrystus Narodów.*

Roman Bratny, *Kolumbowie rocznik 20.*

Debiutantów, którym przyszło żyć w warunkach społeczno-politycznych transformacji i uwierzyli w jej szczytne ideały, nazywamy uczestnikami rewolucji. Jeśli debiutantami są dzieci, dorastanie wiąże się z odkrywaniem przepaści między szczytnymi ideałami a rzeczywistością. Niejednokrotnie, w dziejowej nawałnicy pozbawione dzieciństwa ofiary, gdy już dojrzeją, stają się katami. W wyniku wojen i rewolucji ginie pewien rodzaj dziecka i określony rodzaj dzieciństwa.

Rewolucję opowiedzianą przez narratora będącego podrostkiem pokazują zarówno obrazy Andrzeja Wróblewskiego, jak i film *Fotograf* Waldemara Krzystka<sup>138</sup>. Ten ostatni używa całkiem słusznie formy kina gatunkowego, a konkretnie thrillera, by opowiedzieć o tym, co się w Polsce stało. Skupienie uwagi na małych chłopcach w pewien sposób odnieść można do intuicji tych twórców, którzy przez figurę niedorostka metaforyzowali polską kulturę, gdyż jak pisał Jan Sowa o jej peryferyjności: „można by nazwać ją syndromem niedorozwoju, niepełności, niesamoistności, niepełnego ukształtowania, podrzędności czy wreszcie – idąc za intuicją Stanisława Brzozowskiego i Witolda Gombrowicza – niedojrzałości społeczno-kul-

138 O perspektywie dziecka w filmie polskim por. M. Hendrykowska, *Wojna oczami dziecka*, w: *eadem*, *Film polski wobec wojny i okupacji. Tematy, motywy, pytania*, WN UAM, Poznań 2011, s. 102–127. Tu omówiono filmy: *Świadectwo urodzenia* (1962) Stanisława Różewicza, *Twarz anioła* (1971) Zbigniewa Chmielewskiego, polsko-radzieckiej koprodukcję *Zapamiętaj imię swoje* (1974) Siergieja Kotosowa, *W cieniu nienawiści* (1986) Wojciecha Żółtowskiego, *Zielona lata* (1980) Stanisława Jędryki, *...droga daleka przed nami...* (1980) Władysława Ślesickiego, *Moja wojna, moja miłość* (1975) Janusza Nasfetera, *Legenda* (1971) Sylwestra Chęcińskiego, *Wedle wyroków Twoich...* Jerzego Hoffmana (1984), *Joanna* (2010) Feliksa Falka oraz *Wenecja* (2010) Jana Jakuba Kołskiego; jednak autorka uważa, że kinematografia polska nie stworzyła w tej perspektywie dzieła na miarę takich filmów jak *Dziecko wojny* Andrieja Tarkowskiego czy *Europa Europa* Agnieszki Holland (*ibidem*, s. 110).

turowej”<sup>139</sup>. Niedorostka, dziecko rewolucji, charakteryzuje raczej brak niż potencjalność.

Rewolucja spowodowała, że władze zaczęły przykładać szczególną wagę do wychowania dzieci i młodzieży<sup>140</sup>, a „radzieckie dzieciństwo było fenomenem socjokulturowym propagującym pożądane zachowania i kształtującym zniewoloną świadomość”<sup>141</sup>. Szczególnym zainteresowaniem objęta została młodzież artystyczna. Podczas Rewolucji Październikowej Anatolij Łunaczarski w tekście *Rewolucja i sztuka* (1920) pisał wprost, że artyści starej daty stali się bezradni i w gruncie rzeczy nic nie rozumieją, dlatego tylko do najzdolniejszych z nich można próbować dotrzeć i ich „odczarować”, choć i tak nie ma pewności, czy w rezultacie nie powstaną jedynie falsyfikaty sztuki rewolucyjnej. Państwo nie chce, jak twierdził Łunaczarski, wpływać przemocą na artystów – to i tak nie da dobrych rezultatów, ponieważ w sztuce rewolucyjnej tak ważna jest szczerłość artysty i oddziaływanie na emocje. Tylko zatem w wykształceniu nowej kadry i odpowiednim jej wychowaniu można pokładać prawdziwe nadzieje. Młodzież „jest znacznie chłonniejsza i może kształtować się, że tak powiem, w samym nurcie ognistego potoku rewolucji”<sup>142</sup>. Co więcej, jedynie młodzież jest zdolna uratować sztukę od dekadencji i skierować ją „ku potężnemu i zapładniającemu wyrażaniu wielkich myśli i wielkich przeżyć”<sup>143</sup>. Młodość to topos nowoczesności, szczególnie dobitnie widać to w nowoczesnych kulturach prefiguratywnych, w których młodzi przekazują wiedzę starym. Dziecko na

139 J. Sowa, *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmaganie z nowoczesną formą*, TAIWPN Universitas, Kraków 2013, s. 18. Sowa pisze dalej o terytorium niewydarzonym między Wschodem a Zachodem, bo państwa niegermańskie i nieprawosławne „sprawiają wrażenie, jakby nie mogły się do końca wydarzyć, jakby nie były w stanie samodzielnie wypełnić treścią swoich nazw i musiały wciąż sięgać po wzory zapożyczone z zewnątrz, od idealnego Innego na Zachodzie”, por. *ibidem*.

140 O miejscu dziecka m.in. w kulturze przemysłowej: P. Ariès, *Historia dzieciństwa: dziecko i rodzina w dawnych czasach*, tłum. M. Ochab, Marabut, Gdańsk 1995.

141 A. Kadykato, *Dzieciństwo jako rosyjski temat kulturowy w XX wieku*, rozprawa doktorska napisana pod kierownictwem dr hab. Andrzeja Dudka, prof. UW, Instytut Badań Interdyscyplinarnych Artes Liberales, Uniwersytet Warszawski 2012, Dzieciństwo Jako Rosyjski Temat Kulturowy w XX wieku : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive [dostęp: 18.07.2021].

142 A. Łunaczarski, *Rewolucja i sztuka*, tłum. J. Pomianowski, Studenckie Koło Filozofii Marksistowskiej UW, Warszawa 2006, s. 3.

143 *ibidem*.

obrazach Wróblewskiego jest jednak niedoroślą ofiarą, co oznacza, że nie należy jeszcze do nowoczesnej kultury prefiguratywnej. Dla dziecka z obrazów malarza starsi to ciągle ci, co wiedzą lepiej i potrafią więcej. To ostatni taki moment w modernizującej się kulturze polskiej. Sowietci już wcześniej zrozumieli, że „Dzieci – to nasza przyszłość!” i to hasło propagandowe konsekwentnie wcielali w życie.

Łunaczarski nie chciał sztuki propagandowej; charakteryzował ją bowiem jako przekaz chłodny i obiektywny „w sensie wykładu faktów i konstrukcji logicznych, którymi posługuje się nasz światopogląd”<sup>144</sup>. Propagandzie przeciwstawiał agitację, różniącą się tym, że oddziałuje na emocje, porusza głęboko uczucia odbiorcy, wpływając bezpośrednio na odbiorcę. Choć obraz ma mniejszą siłę oddziaływania niż np. kino, może być częścią komunistycznego kaznodziejstwa, stając się środkiem pomocniczym w przyswajaniu prawdy o rewolucji. Wróblewski spełnił z nadwyżką te oczekiwania, gdyż nie tylko wspomniał agitować, ale również donosił na swoich profesorów, uznając – podobnie jak Łunaczarski – iż kompletnie się pogubili i mogą zaszkodzić wspomniałym przemianom. Indoktrynację trzeba zaczynać jak najwcześniej i taki jest sens obrazów Stanisława Wójcika *Witajcie PKWN-ki* (ok. 1951, MNW) oraz Janiny Dobrzyńskiej *W przedszkolu* (1952, MNW), choć na obu dominuje smutek i dryl oraz militarne posłuszeństwo, a także obowiązująca w społeczeństwie socjalistycznym zasada „kolektywizmu i prymatu grupy nad jednostką”<sup>145</sup>. Jednak całkiem prawdopodobne wydaje się, że „pekawuenci”, czyli dzieci narodzone wraz ze sterowanym przez Stalina Polskim Komitetem Wyzwolenia Narodowego (1944) będą pierwszym pokoleniem kultury prefiguratywnej. To właśnie na braku dawnej świadomości połączonej z buntem generacyjnym będą budować swoje kariery.

Obrazy Wróblewskiego mówią o przystąpieniu do rewolucji. Być może akces mimo braku wyboru – wybór jest zarówno możliwy, jak nieunikniony – jest próbą budowania osobistej przestrzeni, nawet jeśli jest to przestrzeń predestynacji. Narratorem płócien Wróblewskiego jest na w pół żywy i na w pół umarły chłopczyk, czasem w spodenkach gimnastycznych. W tym sensie, jak zauważył Marek Sobczyk – Wróblewski bynajmniej nie

---

144 *Ibidem*.

145 A. Kadykało, *Dzieciństwo jako rosyjski temat kulturowy w XX wieku...*, op. cit., s. 607.

jest „świadkiem epoki poprzedniej”<sup>146</sup>. Ryszard Woźniak, kolega Sobczyka z artystycznego kolektywu Grappa, udobitnił to, kwitując ambicje Wróblewskiego: „Interesował go obraz »żywy«, społecznie aktywny”<sup>147</sup>.

## TRANSGRESJE I HURAGAN CHAOTYCZNYCH UCZUĆ

W obrazach Andrzeja Wróblewskiego powraca motyw matki z dzieckiem – centralnie umieszczonych w polu obrazowym dwóch figur. Ponieważ zdarza się, że kompozycję tak skadrowano, że matka ma uciętą głowę a syn umieszczony jest tyłem, uznać można te obrazy nie tylko za parafrazę popularnego motywu ikonograficznego Matki Boskiej z Dzieciątkiem, ale także za swoiście bluźnierczą jego redakcję. Bluźnierstwo to szczególnie dobitnie widać na dwóch obrazach z marca 1949 roku: (13–16 marca 1949, olej na płótnie 120x90, nie sygn., kolekcja Kulczyk) oraz *Dziecko z zabityą matką* (17–18 marca 1949, olej na płótnie 119,5 x 70 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie). W obu obrazach podkreślić należy konieczność kluczową kwestię odwrócenia plecami i niewidoczności twarzy, a także kontakt dziecka z matką, pojawiający się w dwóch obrazach w znaczącej sekwencji – od górnej część ciała rodzicielki do dolnej. W *Matce z zabitym dzieckiem* syn – dotykając głowy matki – pozostaje martwy, zaś w *Dziecku z zabityą matką*, pozostając w relacji z brzuchem i łonem bezgłowej rodzicielki, chłopiec regeneruje się i odnawia. Pierwsze ujęcie (*Matka z zabitym dzieckiem*), związane ze wzajemną czułością dotykania twarzy, ma charakter intymnej pieśczoły i jest dalekim echem przedstawienia typu Eleusa, mającego moc cudotwórczą. W przypadku *Dziecka z zabityą matką* nie można wskazać na maryjny archetyp, to innowacja ikonograficzna Wróblewskiego. Zauważmy, iż w tym całkowicie świeckim i nowoczesnym przedstawieniu dziecko przyjmuje formę krzyża. Powrócę do tego przy okazji omawiania symboli przemiany analizowanych przez Carla Gustava Junga. Zauważyć można, iż choć Wróblewski malował dwa obrazy jeden po drugim w kolejnych dnia marca, to chłopiec na drugim obrazie jest starszy o lat kilka. Nie tylko ożył, ale z ofiary przemienił się w sprytnego herosa, potrafiącego wyzyskać ener-

146 Wróblewski, *genialny cynik. Rozmowa z Markiem Sobczykiem*, w: P. Bazyłko, K. Masiewicz, *Sztuka musi działać! Rozmowy o Andrzeju Wróblewskim*, Stowarzyszenie 40000 Malarzy, Warszawa 2011, s. 129.

147 *Człowiek wielowymiarowy. Rozmowa z Ryszardem Woźniakiem*, w: P. Bazyłko, K. Masiewicz, *Sztuka musi działać!..., op. cit.*, s. 147

gię zmarłej rodzicielki. Pierwszy obraz jest tradycyjny i odnosi się do czynienia cudów, drugi jest świecki i wiemy już przeto, że cuda się nie zdarzają a martwi nie wstaną z grobów. Dokonane pochłonięcie przez ciało matki i zanurzenie się w jej ciele powodują jednak, że ten, co umarł – zmartwychwstaje. Nie jest to jednak religijny cud, ale akt niepokojący i złowrogi. Te dwa obrazy zdają się opowieścią o śmierci starego porządku i odrodzeniu nowego, nieznanego, którego twarzy jeszcze nie znamy. Głowa młodzianka schodzi w samo centrum pola obrazowego i już nie dubluje się z głową nikogo innego. Jest zwornikiem całości, „okiem” kompozycji, plasując się dokładnie na poziomie pępka nieżywej rodzicielki. Rozchylone uda kobiety w części pierwszej – w *Matce z zabitym dzieckiem*, zamykają się w części drugiej – *Dziecku z zabita matką*, bo narodziny się dokonały.

Jak sądzę, szczególna data powstania dzieł Wróblewskiego – okres nasilenia się represji komunistycznych i związana z nimi deprecjacja Kościoła – świadczyć może o tym, że szukając sposobów wyrażenia pokoleniowego doświadczenia artysta, który zdecydował się przystąpić do obozu władzy, mógł myśleć o wyrażeniu swoich przeżyć w formie gniewnego bluźnierstwa, zmieniającego się w misterium regeneracji. Wróblewski, chłopak z tzw. dobrego domu – zmarły w 1941 roku ojciec był profesorem prawa karnego na Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie i trzykrotnym rektorem tej uczelni, matka zaś, która studiowała w Paryżu, była graficzką i prowadziła dom otwarty – zdecydował się po przyjeździe do Krakowa i zapisaniu się na tamtejszą ASP dokonać aktu, który śmiało i bynajmniej nie na wyrost nazwać by można aktem apostazji. Zaprzeczył bowiem wszelkim wartościom wyniesionym z domu, wiążąc się ideowo ze sprzymierzeńcami tych prześladowców, przed którymi uciekł w bydłęcych wagonach z rodzinnego Wilna w 1945 roku. Jego pobożna matka, z którą przyjechał do Krakowa, w okresie najgorszych prześladowań stalinowskich wykonywała prace głęboko religijne, m.in. cykl 11 drzeworytów *Ojczy nasz* (1950, wyd. Pax), w których przedstawienia figuralne opatrzone były napisami-fragmentami pacierza, czy pochodzącą z 1952 roku tekę 14 drzeworytów *Stacje Drogi Krzyżowej*. Tymczasem syn w tych samych chwilach dokonywał nagonki na swych profesorów z Akademii, mającą notabene dla nich nader przykre reperkusje<sup>148</sup>; martwił się, że kadra nauczycielska jest mało upartyjniona,

[...] pisał teksty krytyczne i analizy środowiskowe, nawracał na nową wiarę Mazurów i kolegów z uczelni, rysował antykułackie plakaty chłopom, wysyłał memoriały do władz, uczył studentów marksizmu-leninizmu [...]. Ponieważ wszystko to czynił żarliwie, zostawiał wokół siebie – według zgodnej opinii współczesnych – spaloną ziemię<sup>149</sup>.

Dorota Jarecka pisze o wyczynie Wróblewskiego w duchu heroicznym: „Tam, gdzie nie ma Boga, tam się odważył pójść. Pierwszy z artystów polskiej transgresji”<sup>150</sup>. To ważny głos, kluczowy głos w obronie nowoczesności. Nowoczesności jako takiej. Pisał o niej także Piotr Piotrowski w *Muzeum krytycznym*, zwracając uwagę na genezę warszawskiego Muzeum Narodowego, które – inaczej niż muzeum krakowskie – nie było nastawione na sztukę narodową:

Pomyślane ono było jako muzeum sztuki europejskiej i do początku XX wieku nie wykazywało zainteresowania polską twórczością artystyczną [...]. Program Aleksandra Wielopolskiego, którego nacjonalistyczna historiografia okrzyknęła zdrajcą, polegał na swoście pojętej *Realpolitik*. [...] co w długim trwaniu czyniłoby Warszawę znaczącym, a przez to silniejszym ośrodkiem kulturalnym, a wraz z tym podnosiłoby rangę całego kraju<sup>151</sup>.

A przecież to nie koniec dawnych reform rosyjskich, bo jak pisał z kolei Adam Leszczyński: „Konkurencja pomiędzy polskim ruchem niepodległościowym a władzami zaborczymi o względy chłopstwa zadziałała także w Królestwie Polskim i na »ziemiach zabranych« zaboru rosyjskiego”<sup>152</sup>.

149 *Ibidem*, s. 159.

150 D. Jarecka, *Sztuka przedstawiania zła. O rozstrzelaniach Andrzeja Wróblewskiego*, w: *Figury i figuryracje...*, *op. cit.*, s. 286.

151 P. Piotrowski, *Muzeum krytyczne*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2011, s. 68–69. Andrzej Nowak podkreślał z kolei, że w reformach Wielopolskiego ważną była kwestia prawnej emancypacji Żydów i powstanie Szkoły Głównej Warszawskiej; „z której w ciągu kilku zaledwie lat jej istnienia wyszło tylu wielkich ludzi, takich jak Sienkiewicz i Prus”; *idem*, *Metamorfozy Imperium Rosyjskiego 1721–1921*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2018 [e-book], s. 97.

152 A. Leszczyński, *Ludowa historia Polski. Historia wyzysku i oporu. Mitologia panowania*, W.A.B., Warszawa 2020, s. 208.

Losy modernizacji na ziemiach polskich w ramach imperium rosyjskiego i ZSRR to kwestie budzące do dziś spory wśród historyków – tym bardziej nie należy się dziwić zamętowi w głowie młodego zbuntowanego malarza.

Dwa obrazy olejne – *Matka z zabitym dzieckiem* i *Dziecko z zabita matką* – to świadome świętokradztwo, wykorzystanie religijnej ikonografii nie tylko do wypowiedzenia zwątpienia i zgnębienia, ale też do przekroczenia progu rewolucji, a taką decyzję podjął 22-letni student Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Antykatolicyzm był jednym z motywów wyboru komunizmu, zgodnie z zasadą: „cóż można oferować przeciwko wpływowi Kościoła katolickiego?”<sup>153</sup>. W tym znaczeniu oba obrazy reprezentują misterium komunistycznej rewolucji, której częścią jest zgoda na zmianę znaczeń. Na pierwszym obrazie nie tylko jakiś mały chłopiec i konkretny narrator (*porte parole* artysty) został zamordowany, ale zmarł sam Jezus, a tę wyzwalającą wieść niósł nie tylko aspirujący do wielkości malarz swojemu narodowi, ale także syn swojej matce. O *Matce z zabitym dzieckiem* pisała Dorota Jarecka: „To szydercza odwrotność malarstwa religijnego. Marii z Dzieciątkiem. Piety. Zmartwychwstania nie będzie”<sup>154</sup>. W kolejnym obrazie *Dziecko z zabita matką* artysta tak obmyśla kompozycję, by figura matki pozbawiona została głowy. Mówiąc wprost, choć jest to oczywiście metafora, artysta ucina matce głowę – zarówno Matce Boskiej, jak i swojej rodzicielce. Oczywiście dramat rozgrywa się w psychice i wyobraźni, matka nie występuje jako konkret, lecz jako „matka”, *imago*. Jarecka pisała o tym obrazie, że syn próbuje objąć niebieski cień matki i widzimy, że śmierć i życie „[...] są przypadkowe, jak rozdane karty. Żywy odbija się w martwym, martwy w żywym”<sup>155</sup>. Dodajmy, że na podobnej zasadzie „kompromitacji perspektywy metafizycznej” budował kadry Andrzej Wajda w *Popiele i diamentach* (1958)<sup>156</sup>. Błuznierstwo

153 J.W. Borejsza, *Ostaniec czyli ostatni świadek*, Wielka Litera, Warszawa 2018 [e-book], s. 47.

154 D. Jarecka, *Sztuka przedstawiania zła...*, *op. cit.*, s. 276.

155 *Ibidem*.

156 O rozmowie dwojga bohaterów – Maćka i Krystyny – w ruinach kościoła i wiszącej głową w dół figurze Chrystusa rozdzielających kochanków Piotr Juszkiewicz pisał następująco: „Ryzykowne, na granicy błuznierstwa wizualne wykorzystanie krucyfiksu i skojarzenie go z tak zwanymi obrazami hańby uwidacznia wspomnianą kompromitację perspektywy metafizycznej. Strzaskany, bezsilny Chrystus, tak jak zrujnowana świątynia, nie dają żadnej nadziei na zmartwychwstanie. Stają się tylko niezbyt przydatnymi elementami świata rzeczy, których religijny sens dawno wygasł – jak dla Maćka, który próbuje mszalnym dzwonkiem na ołtarzu naprawić złamany obcas buta Krystyny”; P. Juszkiewicz, *Cień modernizmu*, WN UAM, Poznań 2013, s. 200.

Wajdy poprzedzone jest wszakże świętokradztwem Wróblewskiego, kolegi ze studiów, oddając nawet być może swoisty hołd dosadnemu obrazowaniu przedwcześnie zmarłego towarzysza. Obrazy Wajdy i Wróblewskiego genialnie wprost znajdują formę do przedstawienia rewolucji – całkowitej, kosmicznej wręcz zmiany i przekształcenia rejestrów symbolicznych. Podkreślając graniczny charakter omawianych obrazów, nie sposób jednak nie zauważyć, iż wiele szkiców oscyluje niejako „przed granicą”, wiodąc do infantylizmu powrotu do matki, emanując raczej lękiem przed życiem niż chęcią przystąpienia do rewolucji.

Młodzi chłopcy-męczennicy to wymysł jeszcze Rewolucji Francuskiej: personifikowali nieodwracalność zmiany, gdyż ich niewinna śmierć nie mogła być ofiarą nadaremna. Zarówno 14-letni Joseph Bara, jak niespełna 13-letni Joseph Viala zostali bohaterami obrazów, grafik, a nawet bohaterami jednej ze zwrotek *Pieśni wymarszu*, będącej hymnem narodowym Francji w czasie I Cesarstwa<sup>157</sup>. Nimi też inspirował się zapewne Victor Hugo stwarzając fikcyjną postać Gavroche'a – rezolutnego chłopca-nędzarza z paryskiej ulicy, urwisa i łobuziaka o gołęmbim sercu – w powieści *Nędznicy*. O wywożonych na Syberię polskich dzieciach pisał Mickiewicz i Leleweł, wiemy też sporo o młodocianych powstańcach styczniowych i oczywiście orłętach lwowskich<sup>158</sup>. Tych ostatnich malował Wojciech Kossak. Jego *Orłę lwowskie* (1933, MNW), zestawione z *Egzekucją* Wróblewskiego (szkicem do *Rozstrzelań*, 1949, Muzeum Historyczne, Bielsko Białe), ukazuje upływ czasu jako utratę sprawczości. U Kossaka uzbrojony wyrostek trzyma karabin jak mały-dorosły, u Wróblewskiego przerażone dziecko rozpaczliwie szuka schronienia i opieki wśród rzędu ludzi skazanych na śmierć. Odpowiednikiem Gavroche'a z Rewolucji Październikowej jest dzisiaj zrzucana z piedestałów licznych pomników tragiczna postać wzorcowego pioniera Pawlika Morozowa, (który doniósł na ojca-kułaka i wedle wersji oficjalnej został zabity przez krewnych<sup>159</sup>) oraz kolektyw Wszechzwiązkowej Organizacji Pionierskiej imienia W.I. Lenina, skupiająca dzieci w wieku od 9 do 14

157 „De Barra, de Viala le sort nous fait envie; / Ils sont morts, mais ils ont vaincu.”

158 W. Śliwowska, Z. Strzyżewska, *Udział młodzieży i dzieci w powstaniu styczniowym*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F: Historia” 1993, Vol. 48, s. 191–201.

159 A. Kadykało, *Dzieciństwo jako rosyjski temat kulturowy w XX wieku...*, op. cit., s. 322.



lat<sup>160</sup>, do którego należał m.in. najmłodszy bohater ZSRR, zmarły w czasie II wojny światowej 14-letni Wala Kotik (Valentin Aleksandrovich Kotyk). Inna organizacja to tzw. oktiabriata (октябрията), skupiająca w szkołach dzieci młodsze niż 9 lat. Ich symbolem była czerwona pięcioramienna gwiazda z umieszczoną centralnie podobizną Lenina w wieku dziecięcym i niemal każde z dzieci, w wieku 7–9 lat i chodzące do szkoły, nosiło taki znaczek. Bohater obrazów Wróblewskiego to raczej *октябрёнок* niż pionier (choć sam Wróblewski był w czasie, który przedstawia w wieku komсомolca) i tzw. biezprizornik. Rosyjska rewolucja wytworzyła bowiem typ *bezprizornych* (opuszczonych) dzieci – były to miliony dzieci nieposiadające rodziców i domu, tzw. sieroty Stalina, które przeżyły m.in. dzięki żebractwu, kradzieży, drobnemu handlowi i prostytucji. Część z nich to dzieci „wrogów ludu”, część – ofiary głodu i wojny domowej, często trafiające nie do domów dziecka, schronisk czy ochronek, ale do gułagów, które miały ich „reedukować”. Wiele z nich nigdy nie poznało swoich rodziców ani nawet swojego prawdziwego nazwiska. Oblicza się, że już w 1922 roku *bezprizornych* było siedem milionów<sup>161</sup>. *Bezprizornymi* zostawali też Polacy: na przykład późniejszy więzień Auschwitz i pisarz Tadeusz Borowski po zsyłce rodziców nie został sam tylko dlatego, że wychowywała go ciotka.

Wróblewski, wyjeżdżając z Wilna w wieku 18 lat, musiał wielu takich *bezprizornych* widzieć. Akt rewolucji przynosi zatem wyzwolenie – zostanie bez opieki, czyli dosłownie zostanie bezprizornym – rozumiane jako konieczność polegania na samym sobie, w tym także być może zostanie młodocianym przestępcą. Chłopczyk Wróblewskiego tęskni za rodziną, ale przyszłość należy do tych, co zdradzą rodzinę na rzecz kolektywu. Tą drogą idzie dwudziestoparoletni artysta, uporczywie przywiązany do bezbronnego chłopczyka, powracającego wciąż w jego obrazach. Ten chłopczyk to alibi – cóż można mieć wszak za złe bezbronnej i nieletniej ofierze?

Wiemy, że Wróblewski z całą pewnością czytał powieść Josifa Likstanova *Małyszok* (*Malec*) z 1947 roku, w przekładzie Zofii Kwiecińskiej wydanej już w rok po nagrodzeniu książki nagrodą Stalina trzeciego stopnia, oraz *Podrostka* (*Wyrostka*, inne tłumaczenia: *Młokos*, *Młodzik* 1875, wy-

160 Istniał jeszcze Komsomoł (Wszechzwiązkowy Leninowski Komunistyczny Związek Młodzieży), skupiający młodych ludzi w wieku od 14 do 28 lat.

161 D. King, *Red Star over Russia. A Visual History of the Soviet Union from 1917 to the Death of Stalin*, Tate Publishing, [s.l.] 2009, s. 132.

dany w Polsce przed wojną) Dostojewskiego<sup>162</sup>. Pierwsza z tych powieści napisana została przez autora urodzonego w miejscowości Sumy, gdzie notabene w tamtejszym Muzeum Sztuki mieści się wiele obrazów ze znormalizowanej po rewolucji październikowej polskiej kolekcji Oskara Hanse-  
na, dyrektora lokalnej spółki kolei mieszkającego w Kijowie<sup>163</sup>. A tytułowy *Malec*, czyli Konstanty Malicki, urodził się w uralskim Iwdielu (w języku ludu Mansi – Sapsaus<sup>164</sup>), gdzie w tamtejszym łagrze (*Ivdellag*) w czasie wojny więziono Polaków. Malicki mówi o sobie: „my jesteśmy Rosjanami, naturalnie”<sup>165</sup>, choć z faktu, iż Malicki to nazwisko polskiej szlachty herbu Junosza, wysnuć można hipotetyczne losy rodziny od czasów powstania styczniowego. Malicki, który ma mniej niż 15 lat, zesłany został do obozu przymusowej pracy, do fabryki katusz na Uralu, i udaje mu się pracować tak dobrze i wydajnie, że zostaje nazwany „pierwszym snajperem młotka”. Kwestia obozu przymusowej pracy została znaturalizowana dzięki miłości do Stalina:

Imię wodza było pierwsze, które poznali w dzieciństwie, które nauczyli się wymawiać razem z imieniem ojca i matki. Zawsze był przy nich –

162 *Unikanie stanów pośrednich...*, *op. cit.*, s. 267 i 119.

163 M. Goch, *Zapomniane malarskie polonika w zbiorach muzeów Ukrainy*, w: *Stan badań nad wielokulturowym dziedzictwem dawnej Rzeczypospolitej*, t. IX, red. W. Walczak, K. Łopatecki, Instytut Badań nad Dziedzictwem Kulturowym Europy, Białystok 2017, s. 390–391.

164 Język mansijski początkowo zapisywany był w alfabecie łacińskim, od lat 30. – cyrylicą. Andrzej Szczerski opisuje, jak po runięciu berlińskiego muru, po 1991 roku, kiedy w Mołdawii zaczął obowiązywać alfabet łaciński, pewien rzemieślnik prowadził zakład wymiany klawiatur. Ten fakt mołdawski artysta Pavel Brăila wykorzystał jako inspirację dla swej pracy *Optima* (2017), by udokumentować „konsekwencje tytułowego, najlepszego i historycznego wyboru europejskiej tożsamości, nakazującego zmienić każdy detal postsowieckiej rzeczywistości”; A. Szczerski, *Transformacja. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej po 1989 roku*, WUJ, Kraków 2018, s. 181. Jednak narracja Szczerskiego nie bierze pod uwagę chociażby unitów – którzy nie postępują się w większości alfabetem łacińskim – i ich powojennych prześladowań ze strony Polaków. Uczynienie z polski jednolitego państwa narodowego było związane zarówno z usunięciem Niemców z Ziemi Zachodnich i Północnych, jak i z polityką wobec Ukraińców, Białorusinów i Żydów, którzy wedle założeń rządu komunistycznego powinni albo dokonać całkowitej asymilacji, albo zostać wysiedleni (G. Thum, *Obce miasto – Wrocław 1945 i potem*, tłum. M. Stabicka, Via Nova, Wrocław 2005, s. 95). Szczerski zdaje się nie pamiętać, że w wyniku akcji „Wisła” Polacy niszczyli ukraińskie cmentarze, cerkwie, a także całe wsie, dlatego wybór „najlepszej”, bo „europejskiej tożsamości” brzmi bardzo groźnie.

165 I. Likstanow, *Malec*, tłum. Z. Kwiecińska, Książka i Wiedza, Warszawa 1949, s. 12.

troskliwy i niezmordowany jak ich ojcowie i matki, silny i dobry jak nikt na świecie. On budował szkoły, pałace pionierów, obozy pionierskie i stacje techniczne, gromadził dzieci u pionierskiego ogniska, prowadził ich na krajoznawcze wycieczki, a gdy wracali z Arteku, z wycieczki, z obozu, widzieli, że uczynił ich rodzinny dom jeszcze jaśniejszym, jeszcze bogatszym. A teraz, gdy nieprzyjaciel chciał stratować ich ziemię rodzinną czołgami, gdy wróg chciał im odebrać ich szczęście, ich jasną przyszłość, Stalin, nieustraszony, potężny, mądry, bohater, walczył o zwycięstwo dniami i nocami. I wszyscy wiedzieli, że z drogim Stalinem zwycięstwo będzie wywalzone. I wiedzieli jeszcze i to, że dla zwycięstwa trzeba, by robotnicze ręce pracowały niezmordowanie, a serca nie znały strachu<sup>166</sup>.

W *Malcu* Likstanowa dobrze widać, jak działa innowacyjny system pedagogiczny władz bolszewickich, nastawiony na pracę dzieci. Jak pisała Anna Kadykało o koncepcjach pedagogicznych w ZSRR „[...] dziecko zostało uznane za przedmiot oddziaływań pedagogicznych, obiekt bezwolny i plastyczny. Cechy te wykluczały wykształcenie podmiotowości dziecka jako osoby”<sup>167</sup>.

Druga powieść należy do tzw. serii marzycielskiej Dostojewskiego i dotyczy upokarzanego z najróżniejszych przyczyn (pochodzenia, statusu majątkowego) chłopca, „przepełnionego myślą o zemście społecznej”<sup>168</sup>, którego kielkującym w samotności pragnieniem jest rozpoznanie reguł gry środowiska oraz osiągnięcie w nim sukcesu i zdobycie władzy. To także powieść o zmianie pokoleniowej i sposobach na realizację osobistej niezależności. Wśród wielu wątków powieści Dostojewskiego wymienimy kwestie poruszane w rozmowach Andrieja Pietrowicza Wiersiłowa-ojca z nieślubnym synem, Arkadiuszem *de domo* Makarowiczem Dołgorukim – tytułowym młokosem – o konieczności pielęgnowania pogardy<sup>169</sup> i o nieodzowności w życiu wielkiej idei, czyli uczucia, które „niekiedy aż nazbyt długo nie bywa określone”, choć, niestety, „żyć z ideami jest nudno, a bez nich

166 *Ibidem*, s. 96.

167 A. Kadykało, *Poglądy Wasilija Suchomlińskiego na wychowanie*, „Podstawy Edukacji” 2013, nr 6, s. 227.

168 To diagnoza nauczyciela tytułowego bohatera, por. F. Dostojewski, *Młokos*, tłum. M. Bogdanowa, K. Błeszyński, Wydawnictwo Puls, Londyn 1993, s. 10.

169 *Ibidem*, s. 238.

znacznie weselej<sup>170</sup>. Wiersiłow-ojciec, wprowadzając syna w reguły wielkiego świata, do którego ten ostatni aspiruje, oznajmia też swej latorośli, iż jedynie sam pragnie się oceniać: „Wiem, że postępuję podle, że jestem marnotrawcą, graczem, może złodziejem... [...] a mimo to nie chcę nad sobą sędziów. Nie chcę i nie dopuszczę do tego<sup>171</sup>. Ojciec, jako szlachcic pielęgnujący swe szlachectwo, wyjaśnia ponadto synowi przewodnią myśl swego życia, iż to właśnie szlachta wytworzyła „[...] wyższy, kulturalny typ człowieka, cierpiącego za cały świat. [...] W nim ukryta jest przyszłość Rosji. Dziś jest nas może tysiąc, może trochę mniej, może trochę więcej, ale cała Rosja istniała tylko po to, by wydać ten tysiąc<sup>172</sup>. Jednocześnie, zastanawiając się nad ateizmem, wyobraża sobie, że gdy ludzie „zrozumieją swoją samotność, zbliżą się do siebie z większą miłością, skupią się, podadzą sobie ręce w zrozumieniu, że nic im już prócz nich samych nie zostało<sup>173</sup>. Tak synem jak ojcem targa „huragan chaotycznych uczuć<sup>174</sup>, neurotyczny konflikt, powodujący nawet bluźniercze roztrzaskanie ikony. Dostojewski wyjaśnia to szaleństwo ojca sobowtórem czy rozstrojem duchowym:

Zresztą sam Wiersiłow wyjaśnił nam podczas owego zajścia u mamy znaczenie ówczesnego rozdwojenia jego uczuć i woli. Mimo to, raz jeszcze stwierdzam: scena ta i strzaskanie ikony odbyły się niewątpliwie pod wpływem „sobowtóra”, mnie jednak zawsze snuło się po głowie, że w pewnym stopniu były one złośliwą alegorią; odegrała tu rolę jakaś nienawiść do uczuć tych kobiet, uczuć pełnych oczekiwania, niechęć do ich zasad i poglądów – i dlatego Wiersiłow do spółki ze swoim sobowtórem roztrzaskał ikonę. Chciał może dać im do zrozumienia, że w ten sposób rozleć się ich marzenia<sup>175</sup>.

Chciał może, jak pisał Dostojewski, nawet zabić. Trudno doprawdy – czytając Dostojewskiego – nie widzieć w tytułowym młokosie prefiguracji

170 *Ibidem*, s. 244.

171 *Ibidem*, s. 245.

172 *Ibidem*, s. 504.

173 *Ibidem*, s. 506.

174 *Ibidem*, s. 564

175 *Ibidem*, s. 594–595. Dodajmy, że blasfemicznie roztrzaskana ikona miała proveniencję staroobrzedową.

żałosnego nieco chłopca w spodenkach gimnastycznych i nie zrozumieć, że wybór takiego narratora przez Wróblewskiego oparty był nie tylko na intuicji, ale na konkretnych – wybitnych – źródłach literackich. Opowieści o młodych chłopcach w propagandowej literaturze tamtego okresu było całe mnóstwo, bo to przecież oni mieli uczynić rewolucję zwycięską<sup>176</sup>.

### SYN Z ZABITĄ MATKĄ

Jan Michalski pisał „o kompleksie matki u *puer aeternus*, czyli chłopcu i młodzieńcu, który rozwija się wewnątrz dominującej osobowości matki”<sup>177</sup>, w kontekście Junga. Zwracając zaś uwagę, iż malarz w zasadzie nie portretował matki – w przeciwieństwie do żony i dzieci – tłumaczył to kompleksem związanym z jej specyficznym istnieniem dla Wróblewskiego, będącej „*polem grawitacyjnym* jego poetyki”<sup>178</sup>. O *Dziecku z zabitym matką*, gdzie syn tuli się do bezgłowego tułowia-widma, Michalski napisał: „Jest to urągające zasadom dobrego smaku pomieszanie konwencji sentymentalnej z totemizmem”<sup>179</sup>. O dekapitacji *Matki z zabitym dzieckiem* napisał z kolei w kontekście monotypii *Akt* – „jedyne erotycznego przedstawienia Wróblewskiego”, bezgłowego czarnego tułowia w skąpej czarnej bieliźnie – zauważając, iż „Upiór erotyczny jest dokładnym powtórzeniem kształtów ciała kobiety z obrazu”<sup>180</sup>. Ciało kobiety – zauważył ponadto – opisywane jest przy pomocy oksymoronów żywej śmierci i martwego życia. Tropu Michalskiego nie będę rozwijać, ale zaznaczyć należy dla porządku, iż kwestia „pochłaniania” syna przez matkę oraz misterium boskiego kazirodztwa popełnianego w trakcie odnowicielskiej regresji omówiona jest u Junga w rozdziałach *Narodziny herosa*, *Symbole matki i odrodzenia* oraz *Walka o wyzwolenie się od matki* książki *Symbole przemiany*<sup>181</sup>. Jung pisze tam m.in. o umierającym wcześniej „synu matki”, żyjącym tylko dzie-

176 Szkolną lekturą było m.in. *Jak hartowała się stal* Nikołaja Ostrowskiego – o chłopcu, który został bolszewikiem.

177 J. Michalski, *Chłopiec na żółtym tle...*, *op. cit.*, s. 85.

178 *Ibidem*, s. 86.

179 *Ibidem*, s. 87.

180 *Ibidem*.

181 C.G. Jung, *Symbole przemiany. Analiza preludium do schizofrenii*, tłum. R. Reszke, Wrota, Warszawa 1998, s. 219 i n.

ki niej, który sam nie zapuszcza korzeni w świecie i może sobie pozwolić na to, co zakazane. Jego przemiana w herosa dokonuje się w ponownych narodzinach po symbolicznej śmierci, gdy wyrzeka się własnej zwierzęcej popędowości i odnawia w ciele matki, wieszając się niejako w gałęziach macierzyńskiego drzewa, tak że przeguby jego dłoni zostają przytwierdzone do ramion krzyża. Jung przypomina – co ważne jest w kontekście obrazu *Dziecko z zabitą matką* – że w wyobrażeniach wczesnochrześcijańskich Chrystus nie pojawiał się przybity do krzyża, lecz jako postać stojąca przed krzyżem z rozpostartymi ramionami. Tak właśnie stoi mały chłopczyk z obrazu Wróblewskiego. Zwracałam już uwagę na ruch głowy dziecka od góry (na pierwszym obrazie) do dołu (na drugim). Przyznać należy, iż zaskakująco zbieżnie brzmi opis przemiany w ujęciu Junga:

Kiedy libido opuszcza świat górny ...] wówczas z powrotem pogrzeża się we własnej głębi, powraca do źródła, z którego kiedyś wypłynęło, zawraca do owego miejsca zerwania, do pępka, przez który kiedyś wniknęło w to ciało. Miejscem tym – Matka, z niej bowiem wytrysnął dla nas źródło życia<sup>182</sup>.

Jest to groźna chwila introwersji i regresji, twierdzi Jung, gdyż dochodzi wówczas do wyboru między zniszczeniem a odrodzeniem. Gdy libido pozostanie w królestwie świata wewnętrznego, dla świata górnego mężczyzna pozostanie jedynie cieniem – umarłym lub ciężko chorym. Jeśli natomiast „libido uda się wyrwać i wzbić na powrót do świata górnego, wówczas mamy do czynienia z czymś w rodzaju cudu: okazuje się, że podróż do świata podziemnego była dla libido czymś w rodzaju wędrówki do źródeł wiecznej młodości, a z pozornej śmierci tryska nowa płodność”<sup>183</sup>. Jung tłumaczy ponadto, że zbawcza śmierć Chrystusa ujmowana jest jako chrzest, czyli odrodzenie z drugiej matki symbolizowanej przez Drzewo Śmierci, czyli krzyż.

Głębokie szyderstwo, jakie kryje się w martwym chłopczyku – nigdy nie dorosłym, by zbawić ludzkość – nadaje się idealnie do ukazania nowego początku. Można jednak zauważyć, że zadanie ukazania zerwania ciągłości tradycji tylko z pozoru wydaje się proste; ponieważ wielcy mistrzowie często

182 *Ibidem*, s. 378.

183 *Ibidem*.

przedstawiali Madonnę z Dzieciątkiem jako prefigurację opłakiwania czy Piety, trzeba było w taki sposób przedstawić nagie dziecko, by nie kojarzyło się ze scenami rozpaczy, znajdującymi sens w zbawieniu. Cierpienie na obrazie Wróblewskiego nie ma żadnego sensu, nie da się go wpisać w żadne teksty kultury nadające mu znaczenie – bo wpisując je, jak czyni to artysta, odsłania jedynie ich bankructwo i miałość. W *Matce z zabitym dzieckiem* artysta wymyśla dwa fortele, umożliwiające do kluczowego typu ikonograficznego wprowadzenie absurdu: po pierwsze dziecko jest aktywne, wspina się po ciele matki i bawi z nią – dystansując się tym samym od przedstawień martwego ciała – i po drugie, dziecko przedstawione jest plecami. Zbawiciel odwraca się tyłem. Groza tego przedstawienia jest trudna do wyrażenia – może Zbawiciel nie dorósł do zadania, jakie mu wyznaczono, został – jak wiele innych niewiniątek – zabity, a może wręcz dorósł do wieku męskiego, lecz wówczas odwrócił się, a „nadziei Syna twarz” nie rozbłysnęła w mroku. Nie obróci już także nigdy w przyszłości swojego oblicza, bo zastygł nieruchomo jak kamień. Nie obracając zaś swego oblicza, nie obdarzy widza spokojem i ukojeniem. Tylko w sytuacji boskiego wycofania, gdy bóg naprawdę umarł i nie zmartwychwstał, można przystąpić do rewolucji – zdaje się w konkretnej sytuacji historycznej mówić Wróblewski. To anty-wizja i anty-objawienie, zjadliwa przeróbka próżnej konsolacji, podstawa dla rozczarowanych anty-wyznawców, sarkastyczne urągawisko słowom Jezusa „Błogosławieni, którzy nie widzieli, a uwierzyli” (J 20, 29). Czy artysta kieruje ten obraz do anty-współwyznawców, adherentów sowieckiego reżimu, czy może do własnej matki, artystki, niewzruszenie powracającej do ikonografii chrześcijańskiej? Śmierć ojca, syna i Boga oraz „zabicie” matki stają się oto fundamentem rewolucji. Jeszcze w 1948 roku pisał o sobie, że ma opinię „wyrzutka, wykolejeńca i parszywca, a nawet zdrajcy i tego, co kała”<sup>184</sup>. Co właściwie było snem: czy tamto przedwojenne życie, czy to dzisiejsze, tak niepodobne do tamtego? Artysta w 1948 roku marzy o tworzeniu obrazów „ponadczasoprzestrzennie przekonywających”, które stałyby się „dostateczną treścią mego życia i punktem oparcia do przeciwstawienia się całemu światu”<sup>185</sup>. Czy ikona świeckiej Matki Boskiej, powstała rok później, nie ma w sobie właśnie tego ponadczasoprzestrzennego aspektu lamentacji po

---

184 *Unikanie stanów pośrednich...*, op. cit., s. 117.

185 *Ibidem*, s. 87.

utracie nie tylko boga, ale również samego siebie? A taka kosmiczna katastrofa umożliwiła wszakże bez trudu stanie u początku świata. Wróblewskiego interesuje poręczność sztuki w kontekście rewolucji, jej przydatność i jej mocne działanie. Wielokrotnie używa słowa rewolucja – tak omijanego w pokładach eufemizmów przez późniejszych historyków sztuki. Porównań szuka w Rewolucji Październikowej i odnosząc się m.in. do Kandyńskiego, Malewicza i Lissitzkiego, zauważa, iż ich radykalna sztuka zbiega się z wybuchem i triumfem rewolucji komunistycznej. Nazywa ją sztuką absolutną i zauważa, że choć powstanie jej było bardzo gwałtowne, to w rezultacie „jednorazowe uderzenie zachwiało całą sztuką i trwa w twórczości młodych generacji aż świat dojrzeje do przeobrażeń, dla których absolutne malarstwo stanowi w pewnym sensie antycypację”<sup>186</sup>. Tymczasem jednak abstrakcja ewoluowała niekiedy w stronę akademizmu, a młodzi radykalni artyści okazywali się mieć „pogardę właściwą prorokom”. Dlatego – jak przestrzegał Wróblewski:

Kiedy młody kierunek wyżywa się na terenie czysto formalnej rewolucji, upadnie bez echa. Kiedy jednak stowarzysza się z głębszym nurtem – z ewolucją społeczeństwa – wtedy, być może, upadek jego świadczy tylko o przedwczesnym wybuchu, po którym może nastąpić ciąg dalszy, podjęcie tych samych idei, w formie bardziej pozbawionej mistyfikacji, przez późniejsze generacje<sup>187</sup>.

Cóż znaczy „forma bardziej pozbawiona mistyfikacji”, nie dowiemy już jednak z tekstu; możemy się jednak domyślić, iż chodzi o formę nieniosącą już dawnych sensów. W innym miejscu Wróblewski pisał, że „jedyną sztuką społeczną może być realizm”<sup>188</sup>. Dlatego właśnie odpowiedzią mogą być jednak – być może – dwie laickie Madonny, które cierpią na próżno i bez uzasadnienia. W założeniach sztuki społecznej zawarta została bowiem: „Walka z tajemniczością i izolowaniem się artysty, i z metafizycznym ujęciem jego pracy twórczej. Walka z zabobonnym podejściem do obrazu

186 *Andrzej Wróblewski nieznanym*, red. J. Michalski, Galeria Zderzak, Kraków 1993, s. 136.

187 *Ibidem*, s. 138.

188 *Ibidem*, s. 159.



jako do faktu przechodzącego normalną zdolność pojmowania<sup>189</sup>. Przy jej realizacji oczywiste są protesty „[...] o charakterze polemicznym, jakie zawsze budzi nowa sztuka w społeczeństwie przyzwyczajonym do starej. [...] Im radykalniejszy jest program, tym mniej szkodliwe kompromisy w jego realizacji<sup>190</sup>.

Éric de Chassey zwracał uwagę na podwójność znaczeń obrazów Wróblewskiego, wynikającą z ich dwustronnego zamalowywania. Ten sposób malowania nie wynika, zdaniem Chasseya, z niedostatku i biedy artysty, ale z przemyślanej koncepcji, by po jednej stronie ukazywać okropności wojny, a po drugiej – obrazy ukazujące lepszą, opiewaną przyszłość. Zwraca więc uwagę, że na odwrocie *Matki z martwym dzieckiem* znajdziemy *Budowę*, a na rewersie *Dziecka z zabitą matką – Spacer zakochanych ze słońcem*<sup>191</sup>. Choć hipoteza Chasseya została skrytykowana przez Marię Poprzęcką<sup>192</sup> i zapewne trudno uznać ją za stałą zasadę wszystkich podwójnych dzieł artysty, to sama idea przemiany i ewolucji malarstwa, zmiany środków wyrazowych, była artyście niewątpliwie bliska. Rewolucja to wszak zmiana i nowość, jakby przewrócenie kart historii na kolejną stronę. Idąc za Michalskim, próbuję rozwinąć ideę e(s)tetycznego przekroczenia w relacji do najbliższych (matki), a idąc za Chasseyem próbuję zrekonstruować drogę twórczą artysty, choć nie w chwiejnej dynamice *recto/verso* (odnosząc się do tytułu wystawy w MSN w Warszawie, egzemplifikującej podwójny charakter płócien artysty)<sup>193</sup>, będący oscylacją o charakterze ustawicznego

189 *Ibidem*, s. 162.

190 *Ibidem*, s. 165–166.

191 E. de Chassey, *Introduction: Starting from Scratch-Twice*, w: Andrzej Wróblewski: *Recto/Verso*, ed. E. de Chassey, M. Dziewańska, Museum of Modern Art in Warsaw, Warsaw 2015, s. 71.

192 „W wywiadach Éric de Chassey mówił o chęci zdemitologizowania Wróblewskiego, tymczasem wydaje się, że sam uruchomił kolejną mitologizacyjną machinę – oto artysta, który na jednym płótnie objawia swe artystyczne rozdarcia i ideologiczne przełomy. Kurator warsztatowemu, twórczemu nieładowi próbuje nadać sens, narracyjny porządek. Narzucić logikę artystycznych przeciwstawień i konfrontacji: abstrakcja – figuracja, autonomia obrazu – ideologiczne zaangażowanie. Jest w tym typowa dla historii sztuki potrzeba zapanowania nad chaosem sztuki”; *Po drugiej stronie lustra – Maria Poprzęcka o wystawie Wróblewskiego*, „Gazeta Wyborcza”, 27.02.2015, [http://wyborcza.pl/magazyn/1,143553,17496765,Po\\_drugiej\\_stronie\\_lustra\\_Maria\\_Poprzeczka\\_o\\_wystawie.html](http://wyborcza.pl/magazyn/1,143553,17496765,Po_drugiej_stronie_lustra_Maria_Poprzeczka_o_wystawie.html) [dostęp: 23.01.2016].

193 Andrzej Wróblewski: *Recto/Verso 1948–1949, 1956–1957*, 12.02.2015 – 17.05.2015, kurator Éric de Chassey, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, współorganizator: Museo Nacio-

wahania, cofania się z raz przyjętych pozycji i niezdecydowania – mimo że podkreślać będą swoistą podwójność estetyki Wróblewskiego, ale w dynamice bluźnierczego otwarcia, zdecydowanego przekroczenia, czyli faktycznego przystąpienia do rewolucji.

### KARNAWAŁOWA ZAMIANA RÓL

Blasfemiczny karnawał znany jest z radzieckiej rewolucji październikowej. Jednym z organizatorów antyreligijnych marszów czy propagatorów bożonarodzeniowych choinek z czerwonymi gwiazdami i śnieżnymi bałwanami byli m.in. Iwan Skworcow-Stiepanow czy Jemieljan Jarosławski. Pałono np. publicznie podobizny „starych” świętych, by zastąpić ich męczennikami nowej wiary, wyszydano to, co miało odejść w zapomnienie. Tego typu działania odbywały się równoległe do rodzących się rytuałów przeciw-wiary, państwowych świąt, takich jak komsomolskie boże narodzenie czy komsomolska Wielkanoc bądź święta paralelne – Dzień Eliasza zastąpiono Dniem Elektryczności, Niedzielę Trójcy Św. – Dniem Lasu, Święto Przemienienia – Dniem Przemysłu, ale także prywatnych – jak urodziny, ślub czy pogrzeb ubranych w nowe świeckie zwyczaje. Powstały nowe imiona jak Smena (Zmiana), Traktorina, Oktriabrina czy Sierpina, cmentarze zmieniły się w urokliwe parki dobrej pamięci, powstały też nowe typy podarków jak np. wizerunki dzieciątka Lenin czy kąciki Lenina zamiast kącików-ołtarzy do prywatnej dewocji. Tzw. „dwojewerie” (двоеверие) – czyli jednoczesne występowanie elementów chrześcijaństwa i komunizmu, typowe dla bolszewizmu, związane było z populizmem, podsycającym inwencyjność w tym zakresie<sup>194</sup>. *Matka z zabitym dzieckiem* Wróblewskiego wydaje się próbą podobnej „dwojewerii”. Zauważył zresztą tę dziwną podwójność Marek Sobczyk, pisząc o zmieszanych dwóch językach: okresu niebieskiego Picasa i twardego socrealizmu, „[...] zresztą bardzo pięknie namalowany. Wróblewski czuł, że stale trzeba negocjować, wykonywać kolejne ćwiczenia, bo a nuż utopia zrealizuje się właśnie teraz”<sup>195</sup>. 26 stycznia 1948 roku Wróblewski pisał: „Notabene: nie modlę się już” i dodawał:

---

nal Centro de Arte Reina Sofia przy współpracy z Fundacją Andrzeja Wróblewskiego i Instytutem Adama Mickiewicza.

194 R. Stites, *Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*, Oxford University Press, Oxford 1989, s. 114 i 122.

195 Wróblewski, *genialny cynik...*, op. cit., s. 134.

Ostatnia funkcja, do której jestem zdolny, to mściwe i nienawistne zaciśnięcie zębów. Ale jeśli planuję w duszy zgubę świata i chciałbym utopić w kale najbliższych i najukochańszych, przez zawiść, zazdrość, szkaradzeństwo – wiem, że jak złośliwy Szatan szponami Dobrych nie dosięgnę i konsekwencją nienawiści będzie samobójstwo<sup>196</sup>.

Jeszcze w roku 1948, przygotowując tekst mający służyć do oprowadzania wycieczek po *Wystawie Sztuki Nowoczesnej* (1948) w Krakowie, nazwał swoje obrazy – bez ogródek – „ordynarnymi”<sup>197</sup>. Artysta używał ponadto słowa „rewolucja”, np. w roku 1949, pisząc: „We wstępnej fazie rewolucji socjalnej konieczna jest sztuka »prowizoryczna«, która by pokryła bezpośrednio zapotrzebowanie na treści ideologiczne, stosując środki plastyczne już stworzone i dla odbiorców stosunkowo komunikatywne – (taką jest oparta na naturalizmie sztuka Zw. Rad.)”<sup>198</sup>.

Tak jak Wajda przemienia Chrystusa w Wisielca, tak Wróblewski odwraca Zbawiciela od widza plecami. W *Ikonologii* Cesarego Ripy plecy pokazuje *Rebelia*, gdyż rebeliant stara się „nie podporządkowywać nikomu”, a ukazanie pleców oznacza „wzgardę okazywaną swojemu przełożonemu przez buntownika, zawsze z upodobaniem sprzeciwiającemu mu się”<sup>199</sup>. Dodajmy, że buntownik odwraca się tyłem, a ten dynamizm zaprzecza kontynuacji. Można zatem przyjąć, że dziecko u Wróblewskiego zrywa z nami relację, odsuwa się i odtrąca widza, stroniąc od niego. Z kolei niewidoczna twarz, „niemal w całości osłoniętą kapeluszem”<sup>200</sup>, to wedle Ripy upostaciowanie szpiega.

Oczywiście, chrześcijańska ikonografia zna przykłady dzieł przedstawiających Matkę Boską z Dzieciątkiem odwróconym tyłem, a nawet takie, gdzie twarz małego Jezusa jest niewidoczna. Jednak, choć przykłady takie znajdziemy u najwybitniejszych mistrzów – np. w *Madonnie Tempi* (ok. 1508) Rafaela, nagie Dzieciątko, zwrócone plecami do widza, choć odwraca

196 *Unikanie stanów pośrednich...*, *op. cit.*, s. 107 i 117.

197 *Andrzej Wróblewski nieznany...*, *op. cit.*, s. 115.

198 *Ibidem*, s. 124.

199 C. Ripa, *Ikonologia*, tłum. I. Kania, TAIWPN Universitas, Kraków [cop. 2008], s. 470.

200 *Ibidem*, s. 381.

główkę, a w *Madonnie della scala* (1490) Michała Anioła pokazuje i plecy i tył głowy jednocześnie – nie zmienia to faktu, iż pośród ogromu przedstawień tego typu są to dzieła zupełnie wyjątkowe<sup>201</sup>.

## ROZKOSZ ZRODZONEGO Z ROZPACZY SZYDERSTWA

Andrzej Leder opisuje oddziaływanie rewolucji na *imaginarium* poprzez dwa procesy. Po pierwsze, poprzez zakwestionowanie dotychczasowego stanu równowagi w polu symbolicznym dokonuje się próba „rozszerzenia struktury o nowy *maître signifiant*”<sup>202</sup>, czego rezultatem jest zazwyczaj kompromis lub synteza, i po drugie – wejście „nagiego życia”, co związane jest z „istnieniem nędzy, stanu skrajnego, który dehumanizuje; sam w sobie wyrwa człowieka ze wspólnoty sensów, z *pola symbolicznego*”. W pierwszym przypadku – jak pisze Leder – tworzy się „różnorakie i stale wzbogacające się *imaginarium*”, a zmiany dokonywane są w zastanej *sferze symbolicznej*. W drugim przypadku mamy sytuację wyrwania z *pola symbolicznego*, wypchnięcie poza ramy znaczeń, a ponieważ jest to swoisty stan wyjątkowy, więc utrzymywany być musi poza „ludzką” częścią *imaginarium*, gdyż wprowadzenie nędzy w obszar polityki oznacza wytoczenie wojny. Otóż przy takim rozpoznaniu sytuacji rewolucyjnej należałoby zauważyć, iż choć pozornie Wróblewski dokonuje jedynie poszerzenia pola symbolicznego, posługując się dobitnie wyartykułowaną tradycją – nie tylko przecież ikonograficzną – która go ukształtowała, to faktycznie poprzez usilną próbę przedstawienia grozy nieobecności transcendencji i wynikającej zeń nędzy świata wprowadza rzeczywisty stan wyjątkowy. Odtąd, po artykulacji wściekłości i wyrażeniu najgłębszego upokorzenia, obaleniu przywiązań i zburzeniu konstrukcji moralnej, możliwe już będą tylko wojna i terror. To terror i zemsta staną się źródłem wolności, przerwanie tamy tego, co przyzwoite. Wyrzucony poza nawias martwy chłopczyk, młodzieniec, w którym umarł bóg, powróci, by mszcząc się, wziąć udział w rewolucji, zaatakować układ społeczny i jego hierarchie. Zapamiętajmy konieczność pomsty za to fundamentalne rozczarowanie – chłopczyka-mściciela obmyśli też później

201 Barbara Banaś pisała: „niebieski chłopczyk z dziurką na plecach, wspinający się na kolanach matki, przywodzi na myśl włoskie, tchnące elegijną sielskością obrazy Matki Boskiej z Dzieciątkiem”; *eadem*, *Andrzej Wróblewski (1927–1957)*, Edipresse Polska, Warszawa 2006, s. 45.

202 A. Leder, *Prześlona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014, s. 161.

Waldemar Krzystek: oszalałego z bólu, niedorosłego Hamleta, zabijającego niemal jak popadnie. W tym momencie – w obliczu omawianych obrazów z 1949 roku – to nie jest jednak atak na polskie *imaginarium* przypuszczony przez kogoś, kto pragnie zastąpić go wersją radziecką, komunistyczną. Paradoksalnie bowiem tkwić by mogła w takim pragnieniu jakaś alternatywa i nadzieja. Tej jednak nie ma. Leder pisząc: „Nie pojawiło się nic, co byłoby autentycznym tworem rewolucji polskiej”, dodaje, że w okresie, gdy rewolucja była najbardziej radykalna, „nie przychodzi na myśl żaden znak, który jeszcze dziś niósłby jakąś wartość, miał zdolność mobilizowania”<sup>203</sup>. Jeśli więc nie ma niczego poza gniewem umożliwiającym bluźnierstwo i terror, żadnej nadziei na nowe, a świat toczy się dalej, to – idąc dalej za myślą Ledera – pozostają „drobnomieszczańskie tęsknoty”, do których zalicza „chorobę na panów”, tradycyjną religijność i drobnomieszczańską mentalność. A ponieważ nie pojawiło się nic autentycznie swojskiego, polskiego w tej rewolucji, zatem „To właśnie wiąże się z nie podmiotowym, »prześnionym« sposobem jej doświadczenia”<sup>204</sup>.

Tak jak kiedyś Wróblewski, tak teraz Leder szydzi, pisząc o tym, jak robotnicy przyjmują masowo wzory drobnomieszczańskiego stylu życia: „do tego dochodzi tradycyjna religijność, w końcu to Nowa Huta była w latach 60. widownią groteskowej »walki o kościół«”<sup>205</sup>. Czy więc szyderstwo ciągle wychodzi nam najlepiej? W takim przypadku mamy w każdym razie do czynienia z „przemieszczeniem się znaczących”, z częściowym powrotem do przedrewolucyjnych elementów. Niewątpliwie obrazy Wróblewskiego u samego początku rewolucji są zapowiedzią pustego pola symbolicznego, niewypełnionego nieomal aż do dzisiaj. Dopiero dzisiaj przecież szukamy nowych form istnienia i zamieszkiwania; może dlatego, że ta nowa rewolucja – po 1989 roku – niezwiązana była z terrorem? Jednak zauważyć trzeba, że Wróblewski nie przespał rewolucji. Świadczy o tym najlepiej tekst z 1957 roku *Wyznanie skompromitowanego „byłego komunisty”*, w którym krytycznie odnosząc się do różnych elementów stalinizmu, właściwie podtrzymuje swoje wybory dokonane pod koniec lat 40. W tym znaczeniu – i to jest prawdziwy paradoks – Wróblewski robi wyraźny łącznik między czasami

---

203 *Ibidem*, s. 172.

204 *Ibidem*.

205 *Ibidem*.

stalinowskimi i poodwilżowymi, pokazując, że w istocie niewiele się zmieniło w samych zasadach. Szczególnie mocno to wybrzmiewa, gdy omawia zarzut działalności przestępczej jako „stosunkowo nieodparty”, gdyż „można tylko zwrócić uwagę na fakt istnienia analogicznej działalności przestępczej we wszystkich państwach o silnym rządzie, a z kolei każde państwo znajdujące się w krytycznej sytuacji gospodarczej czy politycznej musi mieć rząd silny”<sup>206</sup>. Utopijność marksizmu można, wedle Wróblewskiego, uznać za dowód utopijności jakichkolwiek działań zmierzających do przyspieszenia naturalnej ewolucji, ale można też uznać, że „jeszcze ciągle za wczesnie jest na świadome samokierowanie ewolucją ludzkości”<sup>207</sup>. A wówczas należałoby mówić po prostu o procesie samoograniczania się działalności komunistów i o fakcie, że „ruch marksistowski (komunistyczny) wzięwszy na siebie radzieckie ciało umarł wskutek sukcesywnego samoograniczania ideologii”<sup>208</sup>.

Co ważne jest jeszcze w rewolucji? Leder pisze o zaatakowaniu nie tylko wzorców konsumpcji charakterystycznej dla dawnego społeczeństwa, ale wszelkiej konsumpcji jako takiej, a ostatecznie – o zmianie wektora pragnień i zamianie indywidualnych pragnień na pragnienia zbiorowe. „W tym celu nowe pragnienie musi połączyć się z terrorem”<sup>209</sup>. Rozpoznajemy tu bez trudu dawne przekonania Wróblewskiego i jego dezynwolturę w ocenie stalinizmu, gdy chodzi o przestępczość stalinizmu. Gdy zatem gwałtowna industrializacja i przebudowa zmieniła kraj w plac budowy uniemożliwiający zaspokajanie pragnień, pisał Leder, trzeba było dostarczyć obietnicę *jouissance* w postaci satysfakcji przeżywanej aktywnie w aparacie terroru lub pasywnie poprzez wykonywanie donosów bądź uczestnictwo w spektaklu upokarzania „zdrajców”. Terror, dopowiada bowiem Leder, jest źródłem rozkoszy: „W gruncie rzeczy nienawiść i pogarda wobec tych, których postrzega się jako gorszych od siebie i wrogich, może zastąpić prawie wszystkie inne źródła satysfakcji”<sup>210</sup>. Gdy chodzi o refleksje na ten temat uczestnika rewolucji, to Wróblewski ujmuje rzecz następująco w liście do żony:

206 *Andrzej Wróblewski nieznanym..., op. cit.*, s. 191.

207 *Ibidem*, s. 193.

208 *Ibidem*.

209 A. Leder, *Prześlona rewolucja..., op. cit.*, s. 175.

210 *Ibidem*, s. 177.

Rzuciłem precz wszystkie uczucia miłości i sympatie, które lgnęły do mnie – im więcej kto mnie kochał tym dotkliwiej kazałem mu cierpieć – przestano mnie kochać. [...] Pasjonowała mnie myśl, że stanę się takim jakim zechcę – a chciałem być nie związany nawet najmniejszym okrucichem zobowiązania jakie płynie stąd że jest się dla kogoś potrzebnym. Kusiłem miłość i życzliwość ludzką – zobaczyć, co zostanie z niej jeśli ją podepczę i zniszczę? [...] nic we mnie nie ma z wyjątkiem pogardy dla siebie i nienawiści dla świata. [...] Czy to, że przed Tobą, Teńka, a dla własnego wewnętrznego zbawienia, ukrywam moją pustkę i zgniłość – nie jest największym ze wszystkich świństw jakem dotychczas zrobił? Czy jad mojego do końca wymiecionego mózgu nie przejdzie do Ciebie i nie unieszczęśliwi i Ciebie?<sup>211</sup>

Trudno o bardziej perwersyjną i podniecającą, sadomasochistyczną *jouissance*.

Chłopczyk Wróblewskiego widziany jest także – m.in. ostatnio przez Marka Sobczyka – jako bezwolny świadek końca świata, skamieniały obserwator spektaklu terroru, pasywny uczeń wszechpotęgi przemocy. Sobczyk namalował obraz parafrazujący *Matkę z zabitym dzieckiem*, zatytułowany *Cyberwydzielina*, mierzący się z duchowością płótna i swoistą fizjologiczności błękitnej aury<sup>212</sup>. Namalował także zmultiplikowane figury chłopczyka na obrazie *Chłopiec w gimnastycznych majtkach [Socrealizacja]* (2015), a komentując obraz, zauważył:

*Chłopiec w majtkach* to:

- syn
- świadek
- narrator

Narrator byłby tym, który nie będąc ofiarą, jest wprowadzany w „zagadnienia rozstrzelania” i może powiedzieć: tu się rozstrzeliwuje.

211 *Andrzej Wróblewski nieznany...*, *op. cit.*, s. 215–216.

212 „Chodziło mi o coś takiego, co się da tropić na przykład w średniowiecznych pracach, kiedy aura świętości, mleczości Madonny powodowała, że cały obraz był w jakiś sposób związany z odpowiednikiem fizjologicznej wydzieliny, na przykład mlekiem (madonna Jean Fouqueta). [...] w Matce z umarłym synem też wytopitem cyber-wydzielinę – dziwną aurę śmierci”; *Wróblewski, genialny cynik...*, *op. cit.*, s. 134.

Świadek, ale nie ofiara, to byłby ten, który to widział na własne oczy i przetrwał, ale w pewnym sensie czeka na rozstrzelanie, dopuszcza możliwość, że będzie rozstrzelany. Toteż dorasta do bycia ofiarą, a raczej „przerasta ofiarą”<sup>213</sup>.

Można by zapytać Sobczyka, czy w ten sposób chłopczyk uczy się *jouissance*? Malarz swoje rozważania o Wróblewskim opiera na podkreśleniu dwóch intuicji: po pierwsze, „dotyczącej istnienia narratora – chłopca w gimnastycznych majtkach, pokazanego na obrazach w wielu odsłonach; występującego też jako starszy chłopiec, młodzieniec, mężczyzna w marynarce, typ rewolucjonisty, partyzant, zombie”, oraz po drugie, „dotyczącej wysuszenia źródła pewnej możliwości związanej z głodem i zaspokojeniem”<sup>214</sup>. Sobczyk dodaje, iż „atrakcyjność” chłopca w gimnastycznych majtkach wynika dla nas z jego niejasnego umieszczenia w dziejącej się złej i dokuczliwej rzeczywistości sztuki.

### DZIECIŃSTWO W LEGNICY

Zostawmy chłopczyka w majtkach gimnastycznych, by przejść do kolejnego chłopca, tym razem Rosjanina – Koli Sokołowa, dorastającego w Legnicy, zwanej wówczas „Małą Moskwą” ze względu na fakt stacjonowania w mieście sztabu Północnej Grupy Wojsk Armii Radzieckiej, dowództwa 4 Armii Lotniczej i całego garnizonu. Kola dorastał w otoczonym dwumetrowym murem tzw. Kwadracie, tej części Legnicy, która oddana została do całkowitej dyspozycji Rosjan i gdzie mieściły się kwatery radzieckich oficerów. Tak jak chłopiec w gimnastycznych spodenkach z obrazu Wróblewskiego, tak również Kola – bohater filmu *Fotograf* Waldemara Krzystka, zostanie *bezprizornym*. A sam Krzystek, który wraz z Krzysztofem Kopką, współautorem scenariusza, stworzył tę postać, 20 lat mieszkał 500 metrów od radzieckiego lotniska i 300 od zamkniętego osiedla dla Rosjan:

213 M. Sobczyk, *Andrzej Wróblewski [Ofiara, oprawca, narrator]*, [http://artmuseum.pl/public/upload/files/sobczyk\\_o\\_wroblewskim.pdf](http://artmuseum.pl/public/upload/files/sobczyk_o_wroblewskim.pdf) [dostęp: 8.02.2016] – jest to tekst wprowadzający artysty, napisany z okazji dyskusji w MSN w Warszawie, por. Spotkanie z Markiem Sobczykiem i Oskarem Dawickim, prowadził Łukasz Gorczyca, 5.03.2015, <http://artmuseum.pl/pl/doc/video-spotkanie-z-markiem-sobczykiem-i-oskarem-dawickim> [dostęp: 8.02.2016].

214 *Ibidem*.



Proszę sobie wyobrazić małego chłopca, który dorasta w mieście z wartowniami, zasiekami, wysokimi murami. Za tymi murami jest zakazany, a przez to fascynujący świat. Chłopca to pociąga, więc z kolegami z podwórka próbuje przedostać się na drugą stronę i podejrzeć tę zakazaną rzeczywistość. Pamiętam, jak uciekaliśmy przed radzieckimi patrolami. Nie wolno było zbliżyć się do murów ani zaglądać, co tam się dzieje. Kiedy byłem nastolatkiem, zacząłem poznawać ludzi z tamtej strony murów i wtedy zrobiło się naprawdę ciekawie. Kontakty Polaków i Rosjan były rzecz jasna zakazane. Spotykaliśmy się po kryjomu z naszymi rówieśnikami na tzw. bagnach. Porozumiewaliśmy się mieszkanką rosyjskiego i polskiego. Tak poznałem dziewczynę stamtąd, która bardzo mi się podobała. Postawiła jednak warunek – będziemy się spotykać na bagnach, ale muszę się zgodzić z opinią, że Bóg nie istnieje. Nie zgodziłem się – koniec przyjaźni. Ci ludzie żyli pod nieustanną presją, w represyjnym i zakłamanym systemie. W moich filmach chciałbym jednak pokazać także ich duchowy wymiar, próby wyzwolenia się. To mnie pociąga<sup>215</sup>.

Kola Sokołow to malec, który zaczął swą przestępczą drogę jako 7-letni ojcobójca, a po ucieczce z *psychuszki* stał się seryjnym mordercą. Urodził się w drugiej połowie lat 60. XX wieku – a więc w dekadę po śmierci Andrzeja Wróblewskiego – jako dziecko radzieckich wojskowych stacjonujących w Legnicy. Poznajemy go najpierw z filmu, jednego z tych, jakie KGB nagrywało „w celach operacyjnych” – czyli w celu szantażu – w przychodni lekarskiej, gdzie ludzie obnażają się nie tylko fizycznie, wyjawiając tajemnice stanowiące potencjalnie przedmiot zastraszania. Do lekarza zgłosiła się major Olga Sokołowa, matka Koli, wraz ze swym pierworodnym, w nadziei, że lekarz znajdzie sposób na zaskakującą przypadłość syna, będącą dolegliwością nie tylko niespodziewaną i denerwującą, ale mającą całkiem praktyczne skutki, gdy chodzi o uniemożliwienie dalszego awansu swego męża, czyli ojca Koli. Choroba malca stawia ich bowiem w raczej niekorzystnym

215 Waldemar Krzystek o filmie „Fotograf”, 13.01.2015, wroclaw.pl, <http://www.wroclaw.pl/waldemar-krzystek-o-filmie-fotograf> [dostęp: 20.01.2016]. O problematyce Ziem Odzyskanych w kontekście wojny opowiadają m.in. *Trzy kobiety* Różewicza oraz *Nikt nie woła* (1960) i *Wkrótce nadejdą bracia* (1985) Kazimierza Kutza, *Prawo i pięść* Hoffmana i Skórzewskiego, *Rok spokojnego słońca* (1984) Krzysztofa Zanussiego.

świecie, skłaniając do przypuszczeń, że nie dość dobrze sprawują rodzicielską pieczę. Kola, z nieznanых powodów (wykluczono przyczyny somatyczne), nie mówi własnym głosem, a jedynie powtarza to, co zasłyszane. Dzieje się tak mimo zachęty lekarza, by się nie bał, i mimo zachęty matki, że ojciec pozwolił mu mówić, a wobec ostatecznego niepowodzenia swej perswazji doktor stawia niepewną diagnozę o mimikrze – maskowaniu się w sytuacji zagrożenia. Robi tak pomimo wiedzy, że tym samym wchodzi raczej na teren dotyczący świata zwierząt niż ludzi; próbuje jednak mimo tego dowiedzieć się od matki, czy dziecko nie przeżyło jakiejś katastrofy lub czy nie widziało czegoś, czego widzieć nie powinno. Major Sokołowa zdecydowanie jednak zaprzecza, twierdząc, że syn miał szczęśliwe dzieciństwo, a nawet, oburzając się na diagnozę lekarza, wybucha, że jej syn nie jest owadem. Stopniowo z filmu Krzystka dowiadujemy się jednak nie tylko, że udziałem Koli były samotność i strach, ale także, że ten niekochany „wybra-kowaniec” i „mutant” – jak niejednokrotnie mówili o nim rodzice – stał się seryjnym mordercą. W trakcie prowadzenia filmowej narracji dochodzi do nas jednak, że Kola zabił ojca właściwie w obronie własnej, gdyż zapowiedź wspólnego pójścia na ryby skojarzyła mu się z chęcią definitywnego pozbycia się go. *Fotograf* to nie tylko thriller, ale również poruszająca metafora komunizmu i jako taka – film zakazany w obecnej Rosji.

### SOCJALIZACJA PRZEZ PRZEMOC

Obu *bezprizornych* – anonimowego chłopczyka z obrazów Wróblewskiego i Kołę Sokołowa – łączy socjalizacja przez śmierć i przemoc. Ich relacja z otoczeniem ufundowana jest na powtórzeniu zastanych sytuacji i tekstów. Chłopczyk Wróblewskiego odnajduje się w maryjnej ikonografii po to, by powtórzeniu obrazu *Matki Boskiej z Dzieciątkiem* odebrać jego pierwotny sens. Wciela się w martwe dzieciątko, by otworzyć drogę rewolucji. Kola Sokołow nie ma już nawet możliwości bluźnierstwa, gdyż bóg umarł zbyt dawno, by zaprzętać sobie nim głowę. Zetknie się z jego śladem – może po raz pierwszy w życiu – podczas modlitwy *Wieczne odpoczywanie racz mu dać Panie*, jaką spontanicznie wygłoszą Polacy zgromadzeni na placu w Legnicy, gdzie Jura Kładiew, jeden z radzieckich żołnierzy, strzelił sobie w głowę. Kola, będący świadkiem tego wydarzenia, utrwalił je na kliszy, rejestrując zadziwiająco beznamiętnie jak na kilkuletniego malca rozbryzany mózg samobójcy. Tak został fotografem. Zrobił tak, bo ojciec

– sam z przyjemnością zajmując się amatorskim robieniem zdjęć – chciał, by jego dziecko fotografowało. Kola był grzecznym chłopcem i grzecznie powtarzał później akt przemocy, jaki powiązał z fotografowaniem. Właśnie fakt bycia grzecznym, niewinnym dzieckiem każe w pewnym momencie filmu Nataszy, prowadzącej śledztwo ze strony rosyjskiej, zacytować fragment wiersza *Rzeź chłopców* Tadeusza Różewicza, zaczynający się od słów „Dzieci wołały: „Mamusiu! / ja przecież byłem greczny! / Ciemno! Ciemno!”<sup>216</sup>. Natasza pyta o sens zła spotykającego niewinne ofiary, a jej gniew rośnie w miarę, jak zaczyna się zastanawiać nad drogą od bycia grzecznym, od bycia chłopcem o dobrym serduszku, jak opisywał Kolę kierowca Rusłan Malikow, twierdząc że był wręcz najlepszą istotą jakiego poznał w Legnicy, do seryjnego mordercy. Była to przecież ostatecznie droga dorastania, jakże inna od dorastania w Legnicy w tym samym czasie Polaka Kwiatkowskiego, który został ostatecznie oficerem prowadzącym śledztwo w sprawie Koli. Kola i Kwiatkowski spotkali się jako dzieci przed kościołem na legnickim placu, gdzie byli świadkami straszliwego zdarzenia – samobójstwa Jury Kładiewa przez odstrzelenie sobie części głowy. Mały Polak zobaczył wówczas małego rosyjskiego chłopca, który beznamiętnie robił zdjęcia. Kola był sam, a mały Kwiatkowski wtulił się w ciało matki. On nie był *bezprizornym*. Wzrok małego Koli i małego Kwiatkowskiego spotyka się na chwilę nad ciałem martwego radzieckiego żołnierza. Być może wdzięczność za ślepy los, który postawił małego Kwiatkowskiego – przecież nie za jakieś zasługi – po drugiej stronie rewolucyjnego lustra, spowoduje, że nie będzie się domagał zemsty na swym radzieckim *alter ego*. Choć Kola powtarza jedynie w prostym odruchu mimikry to, co go otacza, wokół dzieje się rewolucja zmiany znaczeń, wpisywania ich w inny porządek. Samobójcza śmierć desperowanego żołnierza, który nie chciał już dłużej służyć w Armii Czerwonej, nazwana zostanie „nieszczęśliwym wypadkiem”. A historia jego śmierci zostanie tak skonstruowana, że rodzina dostanie nawet specjalną rentę za bohaterstwo latorośli. Zmiana znaczeń dokonała się już zresztą wcześniej w samej Legnicy, usytuowanej na tzw. Ziemiach Odzyskanych. W wyniku przesunięcia polsko-niemieckiej granicy na zachód dawni mieszkańcy takich miast jak Legnica zostali zmuszeni do przesiedlenia, a ich domy zajęła napływowa ludność. W konkretnym legnickim przypadku nie tylko przez

Polaków, ale też przez radzieckich wojskowych. W zasobnych niemieckich willach pojawiły się – w ramach modyfikacji sensów – samowary na stołach, a podobizny Lenina na ścianach. Tej rewolucji zmiany znaczeń Kola pozostał wierny, gdyż właśnie wpisywania w inny porządek sensów – będącym w istocie obronnym mechanizmem samousprawiedliwiania – nauczył się najlepiej od ojca. Ceremoniał zostawiania numerków, jakie używają służby kryminalne (typową procedurę śledczą w armii radzieckiej stacjonującej w Legnicy), Kola powtarzał przy okazji zabijana własnych ofiar. W filmie *Krzystka* profaniczna konwersja treści dokonuje się przez czystą przemoc, wszelkie wielkie hasła rewolucji ulotniły się i chodzi już tylko o utrzymanie władzy. Zgwałcenie polskiej dziewczyny przez radzieckich żołnierzy także będzie trzeba jakoś inaczej nazwać w tym świecie na opak. Nie ma tu już nawet bluźnierczej mocy pioniera rewolucji, jakim jawił się nam Wróblewski. Jego tajemnicze rytuały zastąpione zostały banalnością codzienności, w której trzeba było żyć z dnia na dzień, bez patosu. Jest moment w filmie, gdy wydaje się, że Koli przypisany jest jakiś wyższy cel ponad prozą rutynowego strachu. Na pikniku z generałem małżeństwo Sokołowów namawia syna, by przeszedł przez chwiejący się mostek na drugą stronę rzeki Kaczawy. Major Sokołow namawia go do tego słowami „sforsuj Renu”, gdyż – jak się domyślamy – poszerzenie radzieckiej dominacji poza linię Renu, co nie udało im się w czasie II wojny światowej, pozostaje ciągle marzeniem stacjonujących w Legnicy żołnierzy. „Sforsowanie Renu” idzie Koli marnie, ostatecznie wpada do rzeki, a ponieważ nie umie pływać, rodzice nie ruszają na pomoc, mając nadzieję, że pozbędą się kłopotu, czyli syna – „wybrakowańca”. Szybka akcja pomocy – uratowanie dziecka przez kierowcę majora – przekreśliła jednak nadzieje rodziców, jakim było pozbycie się syna i usunięcie przeskody w drodze do awansu.

## CO SIĘ DZIECKU STAŁO

Nieopodal kościoła, gdzie rozegrał się dramat radzieckiego dezertera, na placu Słowiańskim (dawniej Stalina) stoi pośrodku *Pomnik wdzięczności dla Armii Radzieckiej* (1951) autorstwa Józefa Gazy, a na skraju placu, w centrum niewielkiej fontanny, brązowy *Chłopiec z łabędziem* (*Knabe mit Schwan*, 1833) Theodora Erdmanna Kalidego. Na pomniku Gazy, grającym zresztą w filmie *Krzystka* znaczną rolę, przedstawieni są dwaj żołnierze – polski i radziecki – trzymający w ramionach małą dziewczynkę. Gest trzy-

mania dziecka powtórzony został dla potrzeb zdjęcia, jakie major Sokołow robi sobie z Baumanem, polskim oficerem mieszkającym w Legnicy. Tu zatem także pojawia się bezpieczna mimikra, określająca najlepiej, jak należy się zachowywać, jak jest najbezpieczniej. Relacje oficerów dwóch zaprzyjaźnionych armii najlepiej pokazać jak na wzorcowym monumencie, czerpiąc zeń jak z wzornika póz i gestów. Widzimy, że major Sokołow także stosuje ochronne przystosowanie w postaci mimikry i to od niego zaczerpnął ją jego syn. Do odlania *Pomnika wdzięczności dla Armii Radzieckiej* wykorzystano m.in. spolia mieszczące się wcześniej w tym samym miejscu pomnika króla pruskiego Fryderyka II na koniu. Spolia to wojenne zdobycze, ich ponowne użycie zawsze związane jest ze zmianą znaczeń. Jak pisał Mariusz Urbanek: „Ale i tak najważniejsza była dziewczynka. Wcześniej na żadnym z pomników ku czci i chwale wyzwolicielskiej armii dzieci nie było”. Urbanek cytuje też słowa samego Gazy: „Dziecko, które żołnierz polski trzyma na swym ramieniu i które wsparło swoją rączkę o pewne ramię żołnierza radzieckiego, jest symbolem młodego pokolenia, które zostało uratowane od zagłady”<sup>217</sup>. Notabene dziecko to nazwane zostało przez legniczan „Peerelką”. Z artykułu w „Gazecie Wyborczej” dowiadujemy się, że autor pomnika „[...] w 1992 r. zmienił stosunek do swojego dzieła. W liście do prezydenta zaproponował zakopanie pomnika 2 m pod ziemią ze względu na »podły i oszukańczy stosunek ówczesnych władz radzieckich do Narodu Polskiego«”<sup>218</sup>. Zakopanie Peerelki o urodzie barokowego cherubinka byłoby z pewnością przypieczeniem kolejnej zmiany znaczeń, wszak Peerelka pochłonęła niegdyś ciało Fryderyka II; pochłonięcie jej samej przez ziemię – a nie wykorzystanie jako kolejnych spoliów – byłoby definitywnym pogrzebem. Mieszkańcy – o ile można się zorientować z dyskusji, jaka się przetoczyła przez miejscową prasę – nie chcą ani wymazania historii, ani zmiany znaczeń wynikającej ze zwycięskiej narracji. Pomysły, co zrobić z pomnikiem, przychodziły z całej Polski. Jeden z najciekawszych był autorstwa Grzegorza Klamana. Kamery filmu *Fotograf* nie pokazały jed-

217 M. Urbanek, *Dziewczynka z pomnika wdzięczności*, „Gazeta Wyborcza”, 18.05.2007, przedruk: [http://fakty.lca.pl/legnica,news,8709,Dziewczynka\\_z\\_pomnika\\_wdzieczosc.html](http://fakty.lca.pl/legnica,news,8709,Dziewczynka_z_pomnika_wdzieczosc.html) [dostęp: 10.02.2016].

218 M. Lasek, *Czy pomnik Wdzięczności dla Armii Radzieckiej zniknie z centrum Legnicy?*, [http://m.wyborcza.pl/wyborcza/1,105226,17463471,Czy\\_pomnik\\_Wdzieczosci\\_dla\\_Armii\\_Radzieckiej\\_zniknie.html](http://m.wyborcza.pl/wyborcza/1,105226,17463471,Czy_pomnik_Wdzieczosci_dla_Armii_Radzieckiej_zniknie.html) [dostęp: 10.02.2016].

nak *Chłopca z łabędziem*, znajdującego się nieopodal *Pomnika wdzięczności dla Armii Radzieckiej*, gdyż ta niemiecka mieszczańska rzeźba zupełnie nie pasowała do akcji filmu. Patrzący wprost w słońce swobodny nagi malec, w swej beztrosce i pogańskim, bezwstydnym pięknie wydaje się częścią zupełnie innej historii, zakończonej dawno temu.

W filmie Krzystka Kola nie zostaje ukarany, choć niewątpliwie jest winny śmierci wielu ludzi. Kwiatkowski, polski śledczy, dopuści się nawet za fałszowania, by zamknąć dochodzenie i pozwolić Koli zostać na wolności. „Chcę, byście zrozumieli, co się stało Koli” – mówi do przybyłych do Legnicy Rosjan i dlatego pragnie, by Kola zeznawał. Ostatecznie dzięki intencji wyjaśnienia losów układnego i miłego dzieciaka powtarzającego to, czego nauczył się od ojca i w swej rodzinie oraz otoczeniu, będzie go chronić przed wymiarem sprawiedliwości. Młodzi śledczy – Natasza i Kwiatkowski – z przerażeniem ujrzawszy w Koli swe alter ego być może nie tyle ratują życie samym sobie, co szukając intuicyjnie pojmowanej sprawiedliwości poza wyrokami prawa, uznają, że zaarrestować musieliby wszystkich wokoło, łącznie z sobą. To empatia, a nie mimikra, pozwala na przerwanie błędnego koła powtórzeń. Natasza jako jedyna przeżyła spotkanie z Kolą-seryjnym mordercą, gdyż wywiązała się między nimi rozmowa, w czasie której oboje zobaczyli swoje podobieństwo. Kwiatkowski, jak wiemy, zobaczył w małym chłopcu swój potencjalny los, gdyby akurat przyszło mu się urodzić w „małej Moskwie”, po drugiej stronie legnickiego muru. Czy obrona Koli jest więc obroną *homo sovieticus*, czy chęcią wyjścia z kręgu – a raczej błędnego koła – doświadczenia komunizmu, w którym faktom nadawało się inne znaczenia, przypisując je do odmiennych hierarchii, porządków i systemów? Należą do tych rytuałów dwa różne rodzaje powtórzeń: u Koli – wywołana zwierzęcym strachem mimikra, a u błękitnego chłopca – wywołana traumą chęć regeneracji.

To może dziwne, ale niedorostek z Legnicy w porównaniu z malcem z Krakowa wydaje się niewiniątkiem. Nie sforsował przecież Renu, a swe oblicze ukształtował na podobieństwo tego, kogo kochał. Czy ten paradoks pośrednio nie tłumaczy, dlaczego nie chcemy widzieć w *Matce z zabitym dzieckiem* i w *Dziecku z zabita matką* dzieł rewolucyjnych, a jedynie traumatyczne? Nie wierzymy dziś w ideały tej rewolucji, do której przystąpił Wróblewski. Także ideały kolejnej rewolucji – a może raczej transformacji, o jakie walczyć będą Polacy po 1989 roku, uznane dziś zostały przez wielu

za zaprzepaszczone. Jednak jednym z jej niewątpliwych sukcesów będzie wycofanie i ostateczny wyjazd wojsk radzieckich z Legnicy 17 września 1993 roku. Pozostają pytania, jakie stawia sztuka. Czy polscy śledczy chcą uratować Kolę, bo zachował umiejętność miłości, choć wyrażał ją w najbardziej odrażający sposób? Czy może chcą uratować kogoś po to, by zdjawszy z niego barwy ochronne, zakończyć namnażanie się złych skutków rewolucji? Czy młody Kwiatkowski z filmu Krzystka, spoglądający z niedowierzaniem w oczy małego Koli przyglądającego się odstrzelonej głowie Kławdiewa, z taką samą rozterką spojrzełby w oczy błękitnego chłopca z obrazu Wróblewskiego, który także – na swój sposób – nie chciał być ofiarą i pragnął żyć? Można chyba przyjąć, iż rewolucję – od której zaczęłam niniejszą opowieść – uznać należy za przegraną, dopóki ci dwaj chłopcy nie znajdą wspólnego języka z tym trzecim, z odległego horyzontu – malcu z legnickiego skweru, który bawiąc się z łabędziem, zatracą się w bestrosce i pięknie świata.

#### AKTUALNOŚĆ PRZEDSTAWIONEJ KWESTII I WNIOSKI CZYTELNIKA

W każdej rewolucji kluczowy jest udział ludzi młodych. W filmie Krzystka nazwano ich „wybrakowańcami”. Uczucie bycia ofiarą i powtarzanie przemocy umożliwiały młodym ludziom skuteczne i bezwzględne wdrażanie rewolucji. Tak jak w rewolucji lat 40. postawiono na młodzież, tak samo w drugiej połowie lat 80. stara władza próbowała ratować się, kierując ofertę ku młodym, co nazwane zostało przez Jakuba Banasiaka okresem tzw. drugiej odwilży<sup>219</sup>. Kwestia wykorzystywania dzieci w rewolucji może być rozszerzona na wykorzystywanie ich w czasie wojny – jako żołnierzy. Piotr Piotrowski, zwracając na to uwagę w swej ostatniej książce *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej*, podkreślał – przy okazji czczenia pamięci orłąt lwowskich – że werbowanie i posługiwanie się dziećmi do lat 15 w działaniach zbrojnych jest zbrodnią wojenną. Dodawał, że współczesne wychowywanie w kulcie wojny i martyrologii także powinno się zmienić. Jako przykład artystycznych działań wspierających podobne myślenie podaje projekty paryskiego i warszawskiego Światowego Instytutu na rzecz Obalenia Wojen, założonych przez Krzysztofa Wodiczkę. Zauważa przy tym,

219 J. Banasiak, *Proteuszowe czasy. Rozpad państwowego systemu sztuki 1982–1993: stan wojenny, druga odwilż, transformacja ustrojowa*, ASP – Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2020.

że oczywiście jest to za mało, aby zapobiec globalnej wojnie<sup>220</sup>. Czy zatem mimo tego, że, jak przyznaje Piotrowski, rezultaty podobnych prób wydają się mało realistyczne – sztuka nie powinna „przynajmniej próbować”?<sup>221</sup>

Andrzej Friszke we wstępie do książki Krystyny Naszkowskiej *My, dzieci komunistów* pisał:

[...]prawie nikt nie próbuje zrozumieć, o co komunistom chodziło, co nimi powodowało. Istnieje natomiast u niektórych publicystów i polityków chęć tropienia dzieci komunistów, zbudowana na założeniu, że to zło, ten „układ” się dziedziczy, a zarówno dawni komuniści, jak i ich dzieci są ciałem obcym w społeczeństwie polskim. [...] Komunistyczna wiara nie była dziedziczona, i można się zastanawiać, dlaczego tak się stało<sup>222</sup>.

Czy warto się nad tym zastanawiać?

Począwszy od pełnego powabu *Henryka Lubomirskiego jako Amora* (1787) Antonia Canovy, ustawionego w sali kolumnowej zamku w Łańcucie, gdzie rzeźba pełniła rolę nieomal kultową „pośrodku specjalnie stworzonego dla niej sanktuarium” – jak pisał Paweł Leszkowicz, reprezentacja dzieci w sztuce diametralnie się zmieniła. Przedstawienie Henia „łączy zmysłowe piękno z portretem inteligentnej twarzy”<sup>223</sup>, a brawurowe akty dziecięce Wojciecha Weissa emanują seksualnością, nieobcą też arkadyjskim rybakom Ludomira Ślendrańskiego *Chłopcy nad Wilją* (1922). W ich otoczeniu Kola z filmu *Krzystka*, chłopczyk z obrazów Wróblewskiego czy np. dziecko ze zdjęć *Działania z Dobromierzem* 1972–1974) KwieKulik oraz np. *Mały powstaniec* (1983) Jerzego Jarnuszkiewicza (z popularnego warszawskiego pomnika) należą do światów, które nie mają ze sobą niczego wspólnego. Jak można to wytłumaczyć?

220 P. Piotrowski, *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej*, Dom Wydawniczy Rebis, Warszawa 2018, s. 188.

221 *Ibidem*, s. 192.

222 A. Friszke, *Wstęp*, w: K. Naszkowska, *My, dzieci komunistów*, Czerwone i Czarne, Warszawa 2019 (e-book), s. 1 i 3.

223 P. Leszkowicz, *Nagi mężczyzna. Akt męski w sztuce polskiej po 1945 roku*, WN UAM, Poznań 2012, s. 69.



### 3. PEJZAŻ

*Polak, mający po innych nacjach napisać rozprawę  
o słońcu, napisał bez wahania: „Słoń a Polska”.*

Stefan Żeromski, *Przedwiośnie*

*Écomusée* – koncept francuskich aktywistów Georges’a-Henri’ego Rivière’a i Hugues’a de Varine’a Bohana, wpisujący się w *nouvelle muséologie*, polegał na muzealizacji *in situ* całego ludzkiego ekosystemu. Muzeolodzy pragnęli, by inicjatywę przejęła lokalna społeczność i by w wyniku jej działań zastąpiono tworzenie kolekcji przedmiotów usuniętych z ich pierwotnych lokalizacji, dokonywane przez eksperckie autorytety<sup>224</sup>. Lokalna społeczność, czyli użytkownicy wespół z menadżerami i naukowcami, mieli się nawzajem od siebie uczyć, a sami użytkownicy mieli się w rezultacie przemienić z konsumentów w autorów. Ostatecznym celem był rozwój lokalnej społeczności poprzez poznawanie samego siebie, stymulowanie kolektywnej pamięci dotyczącej różnorodnych lokalnych umiejętności, subiektywnych doświadczeń i zwyczajów oraz rewaluację stanu posiadania. Ekomuzea postawiły na nowo kwestię zarówno konceptualizacji kulturowego dziedzictwa, jak i zmiany samego muzeum; chodziło o niefetyszyzowanie obiektów i o to, by odzyskały one swój kontekst. Ekomuzea rozwinęły się we Francji w latach 70., a ich ideą było, by społeczeństwo mogło się w nich przejrzeć jak w lustrze i eksplorować związki tak z fizycznym otoczeniem, jak i poprzednimi pokoleniami. Nacisk położono na wartości klas pracujących oraz ideę wspólnoty. Dominique Poulot widział ścisły związek między rozwojem ekomuzeów a publikacją kolejnych tomów *Les lieux des mémoire* Pierre’a Nory, które zaczęły się ukazywać w roku 1984<sup>225</sup>. Maria Popczyk podkreślała, że ekomuzeum rezygnuje z pokazu obliczonego na oglądanie, podziału na eksponowane artefakty i publiczność dzięki otwarciu się na przestrzenność i odwoływanie do doświadczenia wielu zmysłów<sup>226</sup>. Muzea

224 J.P. Lorente, *Public Art and Museums in Cultural Districts*, Routledge, New York 2019, s. 133.

225 D. Poulot, *Identity as Self-Discovery: The Ecomuseum in France*, w: *Museum Culture. Histories, Discourses, Spectacles*, eds. D.J. Sherman, I. Rogoff, University of Minnesota Press, Minneapolis 1994, s. 66–73.

226 M. Popczyk, *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych. Artefakty przyrody i dzieła sztuki*, TAIWPN Universitas, Kraków [cop. 2008], s. 53.

regionalne i okręgowe w Polsce są dziś często takimi właśnie ekomuzeami, ale ich geneza wypływa nie tylko z chęci dotrzymania kroku światowym przemianom w muzeologii, lecz może przede wszystkim z chęci odkłamania historii, po zerwaniu konsensusu społeczeństwa i władzy, jakie dokonało się w wyniku stanu wojennego. Od około połowy lat 80., w czasach liberalizacji systemu państwowego po X Zjeździe PZPR (1986) zdefiniowanych przez Jakuba Banasiaka jako „nowa odwilż”<sup>227</sup>, muzea regionalne i okręgowe w Polsce miały niejednokrotnie takie ambicje. Jednak choć starały się pokazywać różne punkty widzenia, były (i są) instytucjami politycznymi, więc wytworzenie przeszłości ma związek z aktualnymi celami władz. Takim przykładem jest Muzeum w Koninie, które z różnym skutkiem próbuje odnieść się do epoki „socjalistycznego antropocenu” – by użyć trafnego określenia Mai i Reubena Fowkesów<sup>228</sup>, czyli gwałtownej industrializacji połączonej z instrumentalnym traktowaniem środowiska. Inny przykład przywoływania pamięci po szybkim uprzemysłowieniu kraju to organizowanie okazjonalnych imprez dotyczących konkretnych wydarzeń artystycznych z czasów PRL-u, które zawierały wątki ekologiczne. Na przykład pięćdziesiąt lat po słynnym plenerze neoawangardy *Ziemia Zgorzelecka* odbył się w dawnej miejscowości kuracyjnej Bad Oppelsdorf (Opolno-Zdrój) – zmienionej w przepastną dziurę w ziemi, czyli odkrywkę Kopalni Węgla Brunatnego „Turów” – szereg działań artystycznych i rezydencji. Jeśli wierzyć recenzentce tej imprezy, przyjezdnych artystów „cechowała czujność wobec własnego przywileju: komunikacyjnego, edukacyjnego, związanego z mobilnością i tak dalej”<sup>229</sup>. Jak pisał z kolei Marcin Polak o współczesnych tzw. plenerach krytycznych – ważne jest w nich wypracowanie „mądrego modelu dialogu” między grupami tworzącymi społeczności w konkretnych miejscowościach, by współtworzyć je z poszanowaniem potrzeb i oczekiwań mieszkańców<sup>230</sup>.

Pamiętać należy, że w nowym myśleniu o otoczeniu ciągle przeziera stara idea krajobrazu, która – jak ujął to Denis E. Cosgrove – jest restrykcyj-

227 J. Banasiak, *Proteuszowe czasy...*, *op. cit.*

228 M. i R. Fowkes, *W pełnym słońcu. Socjalistyczny antropocen w dramatycznej odstonie*, w: *Zimna rewolucja. Społeczeństwa Europy Środkowo-Wschodniej wobec socrealizmu, 1948–1959*, red. J. Bazin, J. Kordjak, Zachęta, Warszawa 2021, s. 228–233.

229 A. Ptak, *Sztuka syntezy and odkrywką. Rocznica pleneru „Ziemia Zgorzelecka”*, „Szum” 2021, nr 35, s. 103.

230 M. Polak, *Sanatorium lęku*, „Szum” 2021, nr 35, s. 96–97.

nym sposobem widzenia, ograniczającym alternatywne tryby doświadczania naszych relacji z naturą, gdyż rządzi się ideologią wzroku, odległości i oddzielenia<sup>231</sup>.

## ASAMBLAŻOWE MUZEUM

Inkluzywna forma eko-muzealnictwa jest interesująca ze względu na włączanie sztuki w szersze ramy codziennego życia. W Muzeum Okręgowym w Koninie sztuka nie jest priorytetem, bo instytucja jest asamblażowym, wręcz niekoherentnym i rozproszonym zestawem różnych działów (etnograficzny, archeologiczny, historyczny, geologiczno-przyrodniczy, sztuki, rzemiosła artystycznego i techniki oraz naukowo-oświatowy), gdzie zabytki sztuki z różnych okresów łączą się z zabytkami techniki i odkryciami geologicznymi (zbiór polichromowanych desek renesansowych ze stropu kościoła św. Jakuba apostoła w Rzgowie; historia oświecenia; historia powstania węgla; wystawa dotycząca górnictwa solnego; skanseny – górniczy, archeologiczny i etnograficzny). Konin przed nastaniem rewolucji był małym miastem, niedługo po skończeniu wojny, wraz z postawieniem na rozwój przemysłu wydobywczego, okoliczne wsie potraktowano jak *tabula rasa*. Szybkie zmiany typowe są dla całej nowoczesności, jednak systemy totalitarne, zmieniając gwałtownie pejzaż, obiecywały nie tylko zysk i komercyjną rentowność, ale również regenerację – nowy i lepszy świat. Przy rozbudowie miasta uległa zniszczeniu dawna kultura i dopiero w okresie odwilży postalinowskiej miejscowym entuzjastom udało się doprowadzić do powstania Muzeum Regionalnego, a następnie Muzeum Zagłębia Konińskiego. Dawne stanowiska archeologiczne także uległy zniszczeniu, a nowe badania miały wówczas charakter głównie ratunkowy i sondażowy<sup>232</sup>. Kiedy w 1982 roku Muzeum Okręgowe przenosi się do Gosławic, zyskuje przestrzeń do rozbudowy działu etnograficznego (skansen), przeniesienia i wyposażenia dworu z Ruszkowa koło Koła (siedziby rodu Kurnatowskich) oraz wyeksponowania maszyn górniczych. W ten sposób modernizacja ukazana została jako projekt dłuższy niż PRL. Bo przecież chociaż rzeczywiście już w 1946 roku uruchomiono na terenie byłego folwarku Marantów produkcję brykietów węglowych, a wkrótce potem zdecydowa-

231 D.E. Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin 1998, s. 269–270.

232 K. Gorczyca, *Pradzieje Konina*, „Konińskie Zeszyty Muzealne” 2006, nr 3, s. 23.

no się całkowicie odmienić rolnicze oblicze okolicy, to jednocześnie odcięto się wówczas od nielicznych konińskich przedwojennych fabrykantów. Rodzinę Redmontów na przykład, która w II połowie XIX wieku założyła fabrykę z własną odlewnią żeliwa i produkowała zarówno drobne narzędzia rolnicze, jak młocarnie czy pompy do gaszenia pożarów, uznano po II wojnie światowej za Niemców, wysiedlono i wywłaszczono<sup>233</sup>. Z kolei gosławicki dwór rodziny Kwileckich zrównano z ziemią w latach 60., choć w nieco innej sytuacji politycznej; pod koniec lat 80. zdecydowano się odtworzyć w Gosławicach, na terenie Muzeum, dwór z Ruskowa, od dawna używany jako szkoła. Gdy odtworzono go w Koninie-Gosławicach, w muzeum, wyposażono w meble i drobiazgi (od nocników poprzez bieliznę, które wyeksponowano tak, by mieć poczucie, że wchodzimy do domu, a nie makiety). To zarówno odniesienie się do pamięci ciała – by przywołać *Pamięć ciała* (2000, Ekaterina Degot, Julia Demidenko), wystawę o radzieckiej bieliźnie, pokazywanej w Państwowym Muzeum Historii Sankt Petersburga, a później w Muzeum Miejskim w Helsinkach i w wiedeńskim Volkskundemuseum – jak i przywołanie „niescenicznych” elementów muzealnej kreacji, zaburzającej epistemologiczną estetyzację. Temu służyć też miało zapewne wyeksponowanie na widocznym miejscu obscenów: zarówno nocnika, jak i specjalnego fotela służącego do wypróżniania się pana domu. Jak pisała o estetyzacji muzealnej Maria Popczyk, jest ona nieodłączna od muzealnego gromadzenia i klasyfikowania przedmiotów<sup>234</sup>. Ukazując „obszana”, chciano zapewne zasugerować, by modelowego dworku nie traktować jako idealnej wizji; oszczędzono jednak gościom np. nieprzyjemnych odorów. Dopisano też różne ścieżki narracyjne, m.in. zgromadzono w dworku pamiątki po Zofii Urbanowskiej, zmarłej w styczniu 1939 roku pisarce, mieszkającej w zupełnie innym domu w Koninie, po wojnie o zmienionej funkcji – aktualnie jest to siedziba Urzędu Stanu Cywilnego. Wykreowano przeszłość przy pomocy przedmiotów, które były aktorami w zupełnie innych historiach, gdyż wobec całkowicie zmiecionej przeszłości pozostała jedynie wyobrażenie i zmyślenie. A jednocześnie ta fantazja, by aktywizowała społeczeństwo,

233 E. Sztablewska, *Wstęp*, w: *idem*, *Maszyny przedwojennych konińskich fabrykantów*, Muzeum Okręgowe w Koninie, Konin [2021], s. 7.

234 M. Popczyk, *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych...*, *op. cit.*, s. 131; por. też H. Lethen, *Sowiecka bielizna*, w: *idem*, *Cień fotografa. Obrazy i ich rzeczywistość*, tłum. E. Kalinowska, TAIWPN Universitas, Kraków [cop. 2016], s. 197–216.

musiała się obracać nie tylko w domenie typowości, ale też materialnego konkrety. Zdecydowano się również na stworzenie stałej wystawy przyrodniczej (otwartej w 1986 roku), zapewne wobec sensacyjnego odkrycia podczas prac odkrywkowych w kopalni Konin w lutym 1984 roku prawie kompletnego szkieletu wymarłego dziś gatunku słonia leśnego. Kości słonia dołączyły do innych skarbów kolekcji – czaszki nosorożca włochatego, prażubra oraz zęba trzonowego mamuta włochatego<sup>235</sup>. Tu także posłużono się wyobraźnią i chęcią innego spojrzenia w przeszłość. Otwarcie nowej siedziby muzeum konińskiego w 1886 roku pokazuje, że również niektórzy politycy i urzędnicy widzieli konieczność zmian historycznych narracji wobec wyczerpania się dawnego paradygmatu modernizacyjnego.

Obecnie, w kolejnej odsłonie wystawy, łączącej paleontologię z geologią i górnictwem, oprócz specjalnej sali dedykowanej słoniowi leśnemu, osobną przestrzeń przeznaczono na ekspozycję fragmentów kostnych nosorożca włochatego, mamuta, żubra pierwotnego oraz prawie kompletny szkielet tura – wszystko znalezione w okolicach Konina. Większość tych eksponatów odkryto dzięki odkrywkom Kopalni Węgla Brunatnego Konin oraz Adamów. Przestrzeń wystawy *Mamuty, nosorożce... Znaleźiska z okolic Konina* wzbogacono kopiami malowideł z paleolitycznych grot leżących na terenie dzisiejszej Francji (Lascaux, Rouffignac) oraz Hiszpanii (Altamira) przedstawiających te zwierzęta, których kości są eksponowane. O ile same malowidła naskalne uznamy za dzieła sztuki, ich kopie mogą mieć taki status tylko w pewnych określonych warunkach. Podobnie ambiwalentny jest status naturalnej wielkości modelu (cztery metry) słonia leśnego, zamówionego i zrealizowanego w 2007 roku. Jego autor, Krzysztof Kuchnio, prowadzący własny Park Dinozaurów, działa też w ramach współpracy naukowo-muzealnej (m.in. dla Polskiej Akademii Nauk w Warszawie), ale też w czymś, co nazywamy rozrywką. Zarówno „niewymowne” w zrekonstruowanym dworku, jak i monumentalny słoń leśny to kreacje obliczone na rozrywkową satysfakcję widza. Przy gosławickim słoniu Kuchnio współpracował z Marią Szubert – artystką, absolwentką ASP w Warszawie, specjalizującą się w odtwarzaniu prehistorycznych zwierząt dla muzeów. Szubert wykonała mały model słonia leśnego według własnej wizji, a firma Kuchnio powiększyła go do naturalnych rozmiarów, nieco zmieniając usta-

wienie głowy, by całość zmieściła się w pomieszczeniu<sup>236</sup>. Muzeum w Koninie oprócz wielkiego słonia zamówiło również małe figurki i reliefy słonia leśnego do sprzedaży jako pamiątki.

To, co uderza w Muzeum Okręgowym w Koninie, to radykalny empiryzm połączony z radykalną heterotemporalnością; jest tu miejsce na sztukę, ale niekoniecznie w ramach historii sztuki czy estetyki, gdyż kluczowa jest codzienność i kierowanie oferty wystawienniczej do grup – jakby to ujęli Andrew Dewdney, David Dibosa i Victoria Walsh w książce o postkrytycznej muzeologii<sup>237</sup> – uważanych za reprezentatywne dla składu społeczeństwa, a jednocześnie niedostatecznie reprezentowanych w głównej grupie odbiorców muzeum. Dlatego sztuka nie jest izolowana, istnieje w różnorodnych relacjach spacyjno-temporalnych i społecznych. Nie wiedzieliśmy o słoniu żyjącym 100 tysięcy lat temu, gdyby nie górnicze odkrywki. To operator koparki zauważył w skarpie na głębokości 13 metrów wielkości – a zatem nie archeolodzy, ale kopiący w gruncie, ciężkimi maszynami, górnicy odkryli przed nami dawny świat. Choć robili to od zawsze, dopiero rekonstrukcja kroczącego swobodnie słonia zmieniła ekspercką narrację w żywą opowieść o eksploatacyjnym charakterze antropocenu, z jego socjalistyczną (peerelowską) kulminacją. Słoń pochodzi z tej warstwy ziemi, w której nie zaistniał jeszcze nowoczesny gest oddzielający Naturę od podmiotu historycznego. Dlatego tak łatwo w relacji z geologicznymi warstwami zobaczyć wymarłego słonia razem z nieubłagalnymi procesami antropocenu, w których stawanie się człowiekiem odbywało się kosztem całego otoczenia. W muzeum ewokowano moment, gdy załamuje się rozróżnienie między „głębokim” czasem kosmologicznym a „płytkim” czasem antropologicznym”, a geologia staje się nauką moralną<sup>238</sup>. To, co miało być uporządkowane i odseparowane od czasów utworzenia dwóch nowoczesnych instytucji: w Luwrze – Muséum central des arts de la République

236 Prace Szubert można zobaczyć m.in. w Muzeum Geologicznym PIG i Muzeum Ewolucji Instytutu Paleobiologii PAN w Warszawie. Informacje od p. Krzysztofa Kuchnio, w mejlu do autorki z 8.07.2021.

237 A. Dewdney, D. Dibosa, V. Walsh, *Post-Critical Museology: Theory and Practice in the Art Museum*, Routledge, New York 2013, s. 122.

238 V. Normand, *In the Planetarium: The Modern Museum on the Anthropocenic Stage*, w: *Art in the Anthropocene. Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, eds. H. Davis, E. Turpin, Open Humanities Press, London 2015, s. 65.

i w Jardin des Plantes – Muséum nationale d’histoire naturelle, powróciło związane w formie rozrywki muzealnej. Wskreszenie wymarłej istoty dokonało się między gablotami i wykresami, ale cel był tyleż naukowy, co rozrywkowy. Słoń leśny z wesoło uniesioną trąbą powraca z odległej, ale także całkiem bliskiej przeszłości – niejako zamiast wrogów klasowych. Powraca w pełni ironicznie – jako makieta. Dokładnie tak jak inni wrogowie ludu w innych działach muzealnych. Człowiek produkujący makiety (także do placów zabaw) miał w tym równy udział, co muzealnik i naukowiec. Nie było tu ścisłej hierarchii między ekspertami a laikami, a w każdym razie nie była ona tak oczywista. Co więcej, powiększone w muzeum konińskim do wielkich rozmiarów ściany zdjęcie pokazujące koparkę odkrywającą przypadkowo słonia zyskało nieoczekiwanie wydźwięk tyleż funeralny, co ratowniczy. Złączenie natury i technologii wychodzi naprzeciw hybrydycznym koncepcjom naturokultury. Tak oczywista w pierwszej fazie modernizacji, w latach 40., 50., 60. i 70., eksploatacja (wydobywany węgiel brunatny to paliwo elektrowni Konin – pierwszej inwestycji tego typu w powojennej Polsce, rozpoczętej w 1953 roku; obok elektrowni konińskiej zdecydowano się dziesięć lat później wybudować elektrownię Pątnów) – nabiera tu charakteru refleksyjnego. Choć plastikowy słoń z uniesioną trąbą nie jest trupem, to symbolizuje jedno z wielu zwierząt, które zniknęły z okolicy. Zwierzęta są bowiem są ofiarami okrucieństwa, wojen i rewolucji<sup>239</sup>, ale ich śmierć – uzasadniana niegdyś koniecznymi postępami nowoczesności, dziś powraca m.in. w ramach hedonistyczno-edukacyjnego dyskursu turystycznego. A przy tym trudno nie przypomnieć tu klasyka, iż wydarzenia powtarzają się z pewną różnicą: co za pierwszym razem było tragedią, za drugim – zmienia się w farsę. Refleksyjna modernizacja – jak pisali Ulrich Beck, Wolfgang Bonss, Christoph Lau – bierze się z braku teleologicznej pewności wynikającej z projektu oświeceniowego<sup>240</sup>. Pierwsze nowoczesne społeczeństwo postrzega siebie – jak tłumaczyli Beck, Bonss i Lau – jako koniec i kulminację historii, jako formę społeczną, która będzie trwać wiecznie. Tymczasem górnik w muzeum konińskim ukazany został nieomal niczym pasterz z *Et in Arcadia ego* Poussina: odkrywa śmierć słonia zamiast zajmo-

239 E. Sobczyk, *Zwierzęta jako ofiary okrucieństwa, wojen i rewolucji*, „Sztuka i Dokumentacja” 2018, nr 19, s. 67–74.

240 U. Beck, W. Bonss, Ch. Lau, *The Theory of Reflexive Modernization Problematic, Hypotheses and Research Programme*, „Theory, Culture & Society” 2003, Vol. 2 (20), s. 1–33.

wać się jedynie przyszłością; słoń przywołuje z kolei inne sposoby relacji z przyrodą. Choć badania archeologiczne są oczywistą częścią działań kopalni, niewielkich rozmiarów relikty istniały wcześniej jedynie w porządku nauki. Tymczasem dzięki rekonstrukcji słonia i pary gatek w przywróconym dworku to, co interesujące dla ekspertów, stało się rozrywką dla laików, mieszając porządki sztuki, dokumentu, prawdy i fantazji. Co więcej, 100 tysięcy lat zostało zwizualizowane i przybliżone w formie przestrzeni dwupiętrowej sali muzealnej. Na parterze słoń z okresu interglacjału i koparka z czasu antropocenu, na piętrze tury i nosorożce z epoki lodowcowej. Pierwsza modernizacja opierała się na pojęciu natury jako polu eksploatacji, neutralnym zasobie, który może i musi być udostępniany bez ograniczeń. Tymczasem okazuje się, że pozornie neutralne złożo węgla jest miejscem, w którym mieszkają żywe istoty, że to, co eksploatowane, zawiera kości żywych istot i jest cementarzyskiem. Część naukowców nie zgadza się z poglądem, że słonie wyginęły z powodu zmian klimatycznych i przypisują eksploatacyjnym polowaniom zniknięcie zwierzęcia z terenów dzisiejszej Polski. Jeśli tak, koniński słoń powracałby jako widmo ofiar antropocenu. Jak pisali o pierwszej modernie Beck, Bonss i Lau, eksploatacyjne podejście do natury było warunkiem wstępnym przemysłowej dynamiki dobrobytu, opartego na niekończącym się wzroście. Między wyginieciem słonia a uruchomieniem kopalni węgla kamiennego zdarzyła się rewolucja rolnicza, której etos wyobrazić sobie można dzięki skansenowi etnograficznemu i rekonstrukcji dworu polskiego, oraz rewolucja przemysłowa, co unaczni skansen maszyn i urządzeń górniczych. Mieszkańcy prowincjonalnego rosyjskiego miasta Konin jeszcze w okresie międzywojennym, gdy miasto znalazło się w granicach odrodzonego państwa polskiego, żyli w większości z rolnictwa. To już wówczas badania geologiczne wykryły istnienie dużych ilości węgla brunatnego<sup>241</sup>. Dopiero komunistyczne wywłaszczenia pozwoliły na całkowite przeobrażenie okolicy.

## WŁASNOŚĆ I SAMOWYSTARCZALNOŚĆ

Zestawienie w muzeum wielkoprzemysłowego rozwoju Konina z kulturą okolicznych dworów – kwitnącą jeszcze w modernizującej się Polsce międzywojennej, a całkowicie zniszczonej w PRL-u przez reformę rolną —

241 J. Gulczyński, *Powiat koniński (przeobrażenia terytorialno-administracyjne)*, „Koniniana. Miesięcznik Towarzystwa Przyjaciół Konina” 2012, nr 12 (120), s. 22.



odbywa się dzięki spacerowi po parku. Jest to kolejna fantazja, tym razem dotycząca malowniczości i piękna. Anihilacja dworów dotyczyła też ogrodów. Co do dworów wielkopolskich – był to ostatni akt zniszczeń, bo wszak na Kresach wywłaszczyli ziemian jeszcze sowioci, po upadku II RP, a naziści dokonali tego samego (częściowo) na ziemiach wcielonych do Rzeszy. Etos ziemiaństwa, czyli samowystarczalność oparta na własności, był w nowym ustroju priorytetowym celem, jeśli chodzi o to, co musi zostać zlikwidowane. Przemysł ciężki był do realizacji tego celu pomysłem znakomitym – czynił z ludzi najemników całkowicie zależnych od państwa. Rewolucja musiała oddzielić od siebie ludzi, przeciąć wszelkie więzi i uzależnić od komunistycznej biurokracji, a w istocie – ubezwłasnowolnić. Dzięki muzeum w Koninie zapoznać się można z etosem ziemian i etosem wielkiego przemysłu, gdy chodzi o relację z przyrodą, środowiskiem i kształtowaniem krajobrazu. Jak pisał Adam Leszczyński, powojenne uwłaszczenie chłopów miało głównie cel polityczny: chodziło o obdarowanie ziemią jak największej ilości osób i związanie ich tym samym z władzą, a nie o stworzenie sprawnych i dobrze zarządzanych gospodarstw produkujących na rynek<sup>242</sup>. Wiele napisano ostatnio o polskim ziemiaństwie i Polsce szlacheckiej, by ukazać, jak system pracy przymusowej na wsi, rozmontowywany dzięki władzom zaborczym, spotykał się z oporem większej części ziemiaństwa, które obiecywało chłopom reformę rolną jedynie w momentach zagrożenia (np. wojny polsko-bolszewickiej w 1920 roku)<sup>243</sup>. Oczywista jest też dzisiaj ciężąca przez pokolenia pamięć pańszczyzny, bo pisał Adam Leszczyński: „licytacja polityczna pomiędzy powstańcami a caratem zakończyła się katastrofą dla ziemiaństwa, ale rzadką wygraną dla ludu”<sup>244</sup>. A jednak etos tych, co posiadali ziemię lub nią gospodarowali jako rządcy, nie da się sprowadzić jednowymiarowo do samego wyzysku. Zofia Kossak tłumaczyła w kontekście komunistycznej agitacji (w czasie rewolucji lutowej i październikowej na Wołyniu w latach 1917–1919), że własnością prawdziwą człowieka „jest tylko to, co ukochał”, i przypominała, jak w obliczu pewności, że nie doczekają zbiorów, ziemianie niemal bez wyjątku zasiewali ziemię i zostawiali zasiew wiosenny w spichlerzach, choć „łatwo byłoby sprzedać to ziarno za

---

242 A. Leszczyński, *Ludowa historia Polski...*, *op. cit.*, s. 308.

243 *Ibidem*, s. 144 *passim*.

244 *Ibidem*, s. 212.

wysoką cenę i z gotówką w kieszeni uciec z płonącego domu”<sup>245</sup>. Anna Szatkowska, także pochodzenia ziemiańskiego, podkreślała, że w jej wychowaniu kluczowy był szacunek do przyrody i niezgoda na dokuczanie zwierzętom<sup>246</sup>. Ponieważ, jak słusznie zwracał uwagę Piotr Żbikowski, historyczne początki rolnictwa związane były z rytuałem religijnym, a uprawa ziemi przybrała charakter sakralny – zajęcia rolnika miały godność i powagę, wynoszące je ponad inną działalność<sup>247</sup>. Duch kapitalizmu kojarzył się Polakom często z obcym kapitałem i kolonializmem. Wyraził to już Kajetan Koźmian w swym poemacie *Ziemiaństwo*, pisząc z etycznym niepokojem o tym, co robią inni: „Niech kosztem krwi murzynów wyłącznie posiędzie, / Złoto, cel tyłu zbrodni, i zbrodni narzędzie: / Ty, ziemię porz lemieszem, ty sącz na nią znoje. / To twój kunszt, to twój warsztat, to kopalnie twoje. / Z niej prawa chluba rośnie, z niej hojna odpłata [...]”<sup>248</sup>. Porzucanie pracy na roli i więzi z ziemią były zatem dramatem, bo w tej relacji zawierało się poczucie doczesnego i metafizycznego sensu, jakkolwiek ocenimy czynnik nierówności stanowych. W muzeum konińskim skansen z młynem i chatą chłopską ustawiony jest nieopodal dworu oraz skansenu z narzędziami górniczymi. To niewspółmierne opowieści, kształtujące środowisko i przestrzeń, wpływały na różne rozumienie świata i miejsca w nim sztuki. Asamblażowy zbiór muzealny można zwiedzać, tworząc różne sekwencje i narracje, jednak na próżno szukalibyśmy tu dramatycznych wyborów, jakie były nigdy udziałem dawnych mieszkańców Konina.

Jednym z istotnych elementów muzealnych ekspozycji na wolnym powietrzu jest ukazanie pejzażu, a ponieważ „pejzaż” wywodzi się od łacińskiego słowa *pagus*, oznaczającego wieś, więc – jak zauważa Mateusz Salwa – krajobraz wiejski można wręcz uznać za paradygmat krajobrazu, a okienne widzenie – gdy człowiek był oddzielony od świata (przyrody), oznaczało zarazem, że sprawował nad nim władzę i mógł preparować autonomiczne

245 Z. Kossak, *Požoga. Wspomnienia z Wołynia 1917–1919*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 2015, s. 137 i 61.

246 A. Szatkowska, *Był dom... Wspomnienia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 33.

247 P. Żbikowski, „*Ziemiaństwo polskie*” Kajetana Koźmiana jako poemat dydaktyczny: próba tożsamości gatunkowej, „*Pamiętnik Literacki*” 1991, z. 3 (82), s. 19.

248 K. Koźmian, *Ziemiaństwo polskie*, Collegium Columbinum, Kraków 2000, s. 23.

doświadczenie estetyczne<sup>249</sup>. Ważne w takim widzeniu jest ujednoclenie doświadczenia oraz jeden punkt widzenia. Tymczasem w ekomuzeach, choć pejzaże także myślane są często jako widoki, to jednak niepercypowane przez ramę okna i w ramach różnych ludzkich działań oraz materialnych doznań (*taskscape* Tima Ingolda<sup>250</sup> oraz *substantive* Kennetha R. Olwiga<sup>251</sup>), by zmysłowo poczuć sposób życia i zamieszkiwania przestrzeni, a nie jedynie oceniać i taksować. Muzealne pejzaże ekomuzeów starają się być heterotemporalne, bo ich celem jest bodaj krótkotrwały pobyt w określonych matrycach kształtujących człowieka z różnych czasów i klas, ale tego samego geograficznie terytorium.

## POWRÓT SŁONIA

Gigantyczny słoń został przez muzeum zamówiony w czasach utraty pewności i regulacji związanych z organizacją przemysłu i niemal dwie dekady po tym, jak po raz kolejny zmieniono w Polsce ustrój polityczno-gospodarczy. Słoń pojawił się nieoczekiwanie podczas górniczej pracy i dzisiaj, w modernizującym się inaczej niż w PRL-u państwie, gdy nie wierząc już w uniwersalne rozwiązania, wiemy o nieoczekiwanych skutkach ubocznych przedsięwzięć określanymi niegdyś z deterministyczną pewnością. Szczątki zwierzęcia okazały się swoistym *memento* – przypominały o śmierci w momencie gospodarczej depresji i załamania się wizji modernizacyjnej komunistycznego państwa; zmieniono je jednak – poprzez wytworzenie jakis czas potem, w nowym ustroju, gigantycznej zabawki – na witalny symbol nowych relacji przemysłu i natury, miasta i istot-nieludzkich. Można przyjąć, że w typowo muzealny sposób, dokonując anestyzacji śmierci<sup>252</sup> i znieczulając widza na fakt, że słoń nie żyje, ukazany został

249 M. Salwa, *Krajobraz. Fenomen estetyczny*, Wydawnictwo Oficyna, Łódź 2020, s. 30 i 34.

250 T. Ingold, *The Temporality of the Landscape*, „World Archaeology” 1993, Vol. 2 (25), s. 152–174 (*ibidem*, s. 158: „the taskscape is an array of related activities. [...] it is qualitative and heterogeneous”).

251 K.R. Olwig, *Recovering the Substantive Nature of Landscape*, w: *idem, The Meaning of Landscape. Essays on Place, Space, Environment and Justice*, Routledge, New York 2019, s. 18–49 (*ibidem*, s. 20: „[...] a substantive conception of landscape in which substantive is used to mean »realrather than apparent«, »belonging to the substance of a thing«. It is also used in the legal sense of »creating and defining rights and duties«”).

252 M. Popczyk, *Anestyzacja śmierci*, w: *eadem, Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych...*, *op. cit.*, s. 99–106.

bowiem jako kroczący, radosny, z uniesioną trąbą. Ale nawet w ramach anestyzacji udało mu się wskazać na czasowość przekraczającą pamięć i jej racjonalizujące zawłaszczenia. W tej nowej czasowości – nie będącej czasem człowieka, czasem-towarem odmierzanym zegarkami – miasto nie ma odtąd być grobem zwierząt, ale ich schronieniem. Nie trzeba już odcinać się od przeszłości w imię antycypacji tego, co nadzieje.

W muzeum nie ma już też jednego uniwersalnego wytłumaczenia całości, nastąpiło swoiste pomnożenie racji i narracji, przestrzeń ze słoniem, rysunkami mamutów (na piętrze) i odkrywkami górniczymi miesza porządek sztuki, nauki i rozrywki. Na sąsiadującej wystawie, ukazującej dzieje okolicznych kopalni, widz dowiaduje się o jej działaniach pro-ekologicznych: kopalnia „Adamów” prowadzi rekultywację rolną, leśną oraz wodną, a powstałe zbiorniki wodne w Przykonie i Bogdałowie wpływają korzystnie na krajobraz i mikroklimat regionu<sup>253</sup>. Rekultywacja wodna to niejako odwrócenie działań związanych z górniczą eksploatacją, gdyż kluczową kwestią jest tu odwodnienie zarówno warstw nadkładu, jak samego złoża oraz wód zalegających pod złożem przed przystąpieniem do wydobywania. Zbiornik wodny Przykona jest otoczony kompleksem leśnym i nastawiony zarówno na rekreację okolicznych mieszkańców (plaża, stanowiska wędkarskie), jak i stwarzanie warunków siedliskowych dla ryb i ptaków. Z kolei w zbiorniku wodnym Bogdałów nie wolno się kąpać, ale – jako zapewnia się na stronie nadleśnictwa Turek, do którego zbiornik ten należy – jest on oazą dla ptactwa, a ponadto „w upalny dzień drzewa rosnące wokół dają cień, w połączeniu z bliskością wody powstaje kojący i przyjemny mikroklimat”<sup>254</sup>. Kopalnia Konin stworzyła już sześć akwenów<sup>255</sup>, ma też różnorakie plany rekultywacyjne, np. zwałowisko zewnętrzne Tomisławic ma zostać zalesione, a projekt obsadzania drzewami i krzewami obejmie aż 110 hektarów (obszarnicy w czasie komunistycznej reformy rolnej definiowani byli wedle własności powyżej 50 hektarów użytków rolnych). Na stronie kopalni można obejrzeć całe serie zdjęć przyrody, akwenów wodnych, ptaków, roślin

253 Informacje z planszy muzealnej.

254 P.M. Ficner, *Zbiornik Bogdałów*, 18.05.2021, <https://turek.poznan.lasy.gov.pl/zbiornik-bogdalow> [dostęp: 7.07.2021].

255 RAFF, *czyli naukowo o jeziorach*, 1.06.2021, <http://www.kwbkonin.pl/index.php/2021/06/01/raff-czyli-naukowo-o-jeziorach/> [dostęp: 7.07.2021].

i grzybów. Te przestrzenie to – jakby ujęła to Monika Bakke – miejskie refugia, czyli nisze i zakamarki sprzyjające bioróżnorodności i umożliwiające „przetrwanie lub przynajmniej chwilowe wytchnienie nie-ludzkim mieszkańcom”<sup>256</sup>. Można oczywiście zauważyć, że kopalniane rekultywacje pokazywane są jako obrazy optymistyczne, nie zobaczymy tam strachu zwierząt – zwierząt spłoszonych i szukających ratunku. Czy zatem kopalniane reprezentacje rekultywacji raczej znieczulają na cierpienia zwierząt, eksponując jedynie piękne widoki i sugerując ludzkie przyjemności? Jak pisał o Koninie Andrzej W. Nowak, który spędził w tym mieście swe dzieciństwo:

Konińscy wędkarze łowiący w ciepłym kanale, działkowicze, których ogródki znajdują się na zrekultywowanych hałdach – obcują z hybrydalnością, mieszanin tego, co ludzkie i pozaludzkie, jako częścią swojej codzienności. Zrozumienie tych hybrydalnych splotów wymaga uruchomienia zarówno wiedzy przyrodniczej, jak i historycznej. Krajobrazy wokół Konina zyskują dopiero, gdy czytane wraz z historią i prehistorią, to ćwiczenie z wiedzy, splotów tego, co ludzkie i pozaludzkie, splotów przestrzeni i czasu oraz ćwiczenie z ekologii antropocenu<sup>257</sup>.

Nadzieja tkwi więc we wspomnianym przez Nowaka uruchomieniu wiedzy rozumianej niekoniecznie jako wiedza naukowa, bo połączonej z uważnością obserwacji, empatią i zaangażowaniem. Inaczej naukowe „wytworzenie przyrody” może być jedynie alibi dla znieczulenia i reifikacji.

Paradoks relacji z wytworzoną, różnie rozumianą przyrodą uświadamia nawet zwykły dostęp do plaży. Odzyskanie przez Polaków białych piasków jako plaży na prawym brzegu rzeki – w czasie II wojny światowej plaże zarezerwowane były bowiem tylko dla Niemców<sup>258</sup> – stało się problematyczne w wyniku postępującej katastrofy ekologicznej. Korzystanie z uroków miejscowej przyrody zmieniło się wraz z jej przekształcaniem: dochodziło do dużych zmian temperatur, modyfikacji lokalnych wiatrów, kumulacji pyła-

256 M. Bakke, *Wprowadzenie: Pod osłoną miejskiego nieba*, w: *Refugia. Sztuka wobec (prze)trwania wielogatunkowych wspólnot miejskich*, red. eadem, tłum. M. Olsza, WN UAM – Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 2021, s. 10.

257 A.W. Nowak, *Warstwy odzyskiwania*, w: *Refugia...*, op. cit., s. 28.

258 Z. Kowalczykiewicz st., *A Warta, panie dziejku, była że ho, ho!*, „Koniniana” 2007, nr 7 (52), s. IV.

stych zawiesin<sup>259</sup>. Rzecz jasna nie dowiemy się na stronie kopalni o nieodwracalnej degradacji terenu i o tym, jakie cierpienia zwierząt to wywołuje. Tu wkraczają aktywiści, w tym także artyści. Gdy Diana Lelonek formułuje swoje wnioski o postapokaliptycznej pozostałości po wyzysku ekosystemu, widać wyraźnie, że nie mogłyby one być publikowane w czasach perelowskiej cenzury, gdyż kwestie ekologicznych spustoszeń, jakie wiązały się z rozwojem przemysłu, starannie tuszowano. Tymczasem artystka dziś mówi: „W sąsiedztwie odkrywki Tomisławice i Drzewce powysychały lasy łęgowe. Codziennosc mieszkańców też jest trudna, kopalnia wysiedla całe miejscowości – znikają wsie i więzy społeczne”<sup>260</sup>. Dzisiaj problemem jest raczej, jak świadomość ekologicznej katastrofy zmienić w czyn, bo przecież aktualnie także – by użyć sformułowania Ewy Bińczyk – „systemowe uwarunkowania sprzyjają kapitalizmowi paliw kopalnych”<sup>261</sup>. Dlatego choć długo zdecydowano się na zmiany, to 17 lutego 2021 z kopalni Adamów wyjechała ostatnia tona węgla. Jest początek końca całego górnictwa węglowego w Wielkopolsce, gdyż kopalnia Konin też ma zostać zamknięta<sup>262</sup>. Skończyła się epoka socmodernizacji.

## MIEJSKIE REFUGIUM

Konin jest jednym z tych miast, w którym zdano sobie sprawę, że choć „niezaprzeczalnie negatywne zmiany w środowisku przyrodniczym są nieodwracalne, to jednak wyłącznie żal i poczucie straty nie mogą być w pełni adekwatną odpowiedzią na to, co obecnie rzeczywiście się dzieje” – jak generalnie o nowej polityce miejskiej, wrażliwej na wielogatunkową przyszłość naszej wspólnej planety, pisała Bakke<sup>263</sup>. Badaczka podkreśla (co w przypadku wielu projektów powrotu do bajecznej rzekomo przeszłości, jakie lansują różne ugrupowania polityczne, jest istotne), że nie można myśleć o utracie i hamowaniu zmian, by powrócić do stanu „naturalnego”, w zamian szcze-

259 B. Kielbasa, *Klimat lokalny Konina*, cz. 1, „Koniniana” 2007, nr 7 (52).

260 *Zagłębie rokitnikowe. Z Dianą Lelonek rozmawia Michał Sita*, 31.01.2019, <https://kulturaupodstaw.pl/zaglebie-rokitnikowe-diana-lelonek/> [dostęp: 9.07.2021].

261 *Marazm antropocenu. Profesor Ewa Bińczyk w rozmowie z Marleną Wilczak*, w: *Najpiękniejsza katastrofa*, red. J. Gawkowski, P. Wątroba, CSW Kronika, Bytom 2019, s. 173.

262 B. Derski, *Koniec kopalni „Adamów”. Co w jej miejsce?*, 22.02.2021, <https://wysokienapiecie.pl/35843-koniec-kopalni-adamow-co-w-jej-miejsce/> [dostęp: 11.08.2021].

263 M. Bakke, *Wprowadzenie: Pod osłoną miejskiego nieba...*, *op. cit.*, s. 10.

gólną troską należy objąć siedliska antropogeniczne. Takie siedliska-refugia stwarzają nowe transgatunkowe relacje, które już mają swoje odbicie w sztuce.

O ile w dawnej sztuce (na przykład na obrazach Piotra Michałowskiego), wyrażającej etos ziemian, koń był zwierzęciem – wiernym towarzyszem „niezliczonych przygód, wypraw i uciech sportowych”, który służył też „ku chwale ojczyzny”<sup>264</sup>, to dzisiaj, na terenach przemysłowych Diana Lelonek realizuje projekt „usług międzygatunkowych” i kieruje organizacją Center for the Living Things jako swoista agentka postindustrialnej Gai. Ponieważ artystka zauważyła, że na terenach odkrywek kopalni węgla brunatnego rośnie bujnie rokitnik, który nasadzany jest jako roślina rozpoczynająca proces rekultywacji, zaproponowała zbieranie rokitnika i robienie przetworów jako gest zwrócenia uwagi na przemysłowe „hałdy rokitnikowe”. Choć Lelonek nie jest wolna momentami od wisielczego humoru, żartując, iż skoro „nic lepszego nam nie zostało, napijmy się chociaż zdrowego soku prosto z hałdy”<sup>265</sup>, to w rezultacie chodzi jej – poprzez rzucenie hasła: „zagłębienie rokitnikowe” zamiast: „zagłębienie węglowe” – o wyobrażenie sobie rokitnika jako alternatywnego wobec węgla lokalnego produktu i o uświadomienie konieczności zmiany myślenia, gdy nie ma powrotu do stanu naturalnego. Bo czy w istocie ci, co o nim marzą, nie powinni wrócić do puszczy i polować najskuteczniej na słonie, przywiązując małe słońtka do drzew, tak by starsze słonie, próbując je uwolnić, stały się łatwym łupem? Tak przecież mógł wyginąć słoń leśny.

Odeszły w przeszłość zarówno dawne obrazy przyrody, jakie reprezentowały dworskie i pałacowe parki wraz z polami uprawnymi, jak i te, gdzie nowym ideałem stał się przemysł ciężki, wspomagany intensywnym przemysłem wydobywczym (choć technologizowane piękno miało być użyteczne i służyć wszystkim). Sytuując swoje wyroby rokitnikowe w słoikach na stoisku „Hałda Rokitnikowa” na targach tradycji regionalnych w skansenie Muzeum Okręgowego w Koninie, artystka umieszcza się w kontekście nie-artystycznym, czy może raczej - post-artystycznym<sup>266</sup>. Można zauwa-

---

264 Z. Kossak, *Pożoga...*, *op. cit.*, s. 107.

265 *Zagłębienie rokitnikowe...*, *op. cit.*

266 D. Lelonek, *Hałda rokitnikowa*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2018, nr 22, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2018/22-zobaczyc-antropocen/halda-rokitnikowa> [dostęp: 30.07.2021].

żyć, że inaczej niż kopalnia konińska, prezentująca na swej stronie zdjęcia artysty-amatora Piotra Makarowicza, emerytowanego pracownika kopalni, z pięknymi widokami rekultywowanych terenów, pod tytułem *Spektakle natury*<sup>267</sup>.

O ile zgodzimy się dość łatwo, że nieistniejący, zniszczony przez przemysł park gosławicki mógłby być uznany za dzieło sztuki, sztuczne jezioro w Koninie (stanowiące dziś turystyczną atrakcję, zwaną skądinąd Błękitną Laguną, a powstałe, gdy wielką dziurę pozostałą po odkrywce węgla brunatnego zdecydowano się jeszcze w latach 70. zalać wodą) budzi z pewnością ekspercką niepewność. Niewątpliwie, dokonano „uartystycznienia” (*artialisation*) pejzażu, by użyć terminu Alaina Rogera<sup>268</sup>. A zatem sztuka i uartystycznienie ciągle są kapitałem symbolicznym, choć wydaje się, że jak pisał Howard S. Becker,

[...] ludzie nie dbają o to, czy to, co robią jest sztuką czy nie (jak w przypadku wielu prac domowych lub sztuki ludowej – dekorowania ciast, haftowania, ludowego tańca) i nie uważają ani za poniżające, ani za interesujące faktu, że ich działania nie są uznawane za sztukę przez ludzi zajmujących się takimi rzeczami. Niektórzy członkowie społeczeństwa mogą kontrolować stosowanie honorowego terminu sztuka, więc nie każdy ma możliwość korzystania z zalet z nim związanych, jeśli tego potrzebuje. Z tych wszystkich powodów nie jest jasne, co włączyć do analizy światów sztuki, a co pominąć. Ograniczenie analizy do tego, co społeczeństwo aktualnie definiuje jako sztukę, pomija zbyt wiele interesujących rzeczy [...] <sup>269</sup>.

Uartystycznienie dokonywane może być niewątpliwie zarówno w celu autentycznej troski o środowisko, jak i kamuflażu skrywającego realną dewastację.

267 *Spektakle natury*, PAK – Kopalnia Węgla Brunatnego Konin, <http://www.kwbkonin.pl/index.php/spektakle-natury/> [dostęp: 30.07.2021].

268 W języku polskim tłumaczono dość niezręcznie *artialisation* jako „usztuczniczenie”, zgodnie z coraz powszechniejszym przekonaniem, że od rzeczownika „sztuka” tworzy się przymiotnik „sztuczny”; por. M. Salwa, *Krajobraz...*, *op. cit.*, s. 74.

269 H.S. Becker, *Art Worlds*, University of California Press, Berkeley–London 1984, s. 37.



Podróż do Konina to podróż do miasta, które po socmodernizacji przedstawia się na odnawialne źródła energii. Rozwija się jako miasto dla społeczności ludzkich – tracących pracę i poczucie bezpieczeństwa z powodu zmian – i refugium dla społeczności nie-ludzkich, wytrzebionych dramatycznie przez kilkadziesiąt lat działania kopalni. Wizyta w lokalnym muzeum, pielęgnującym swoje różnorakie dziedzictwo w zamyśle twórców ekomuzeów, powinna przede wszystkim mieć na celu zaangażowanie publiczności w procesy społeczne, a dopiero w drugim rzędzie szukanie reprezentacji i odzwierciedlenia tych procesów. Ekomuzea dążą raczej do *voir faire* niż do *faire voir* – do uwidaczniania w działaniu, a nie umożliwianie widzenia<sup>270</sup>.

### AMBIWALENTNY KRAJOBRAZ PO WYWŁASZCZENIACH

W kontekście rewolucji komunistycznej jako programu modernizacyjnego miejsce sztuki radykalnie się zmieniło, bo muzea w PRL-u nastawione były przede wszystkim na przechowywanie i gromadzenie obiektów wedle arbitralnych zasad eksperckich oraz oddzielanie sztuki wysokiej od folkloru. W pierwszym przypadku obowiązywał schemat podziału na malarstwo, rzeźbę i grafikę, który załamał się wraz z wejściem konceptualizmu i nowych mediów, w drugim przypadku – schemat inteligenckiego narzucania obszarom wiejskim schematów sztuki ludowej, który załamał się z kolei także dzięki różnym działaniom artystycznym podkreślającym wagę równoprawnego uczestnictwa. Jednak co najważniejsze, wyrwanie z dworkowego kontekstu cukiernicy czy kilimu, by ukazać je w muzealnej gablocie czy nawet w zrekonstruowanym dworku, podobnie jak zrobienie wystawy z pracujących w kopalni węgla maszyn, np. pras brykietowych, wiertnic, wielonaczyniowych koparek poruszających się na samojezdnym podwoziach gąsienicowych, dalekie jest od rekonstrukcji krajobrazu, rozumianego jako „historycznie specyficzny sposób doświadczania świata, ukształtowany przez pewne grupy społeczne i mający dla nich znaczenie”, jak ujął to Denis E. Cosgrove<sup>271</sup>. Ponieważ krajobraz reprezentuje sposób, w jaki pewne klasy ludzi wyrażały siebie i swój świat, czyli wyobrażony związek z naturą oraz swoją rolę społeczną i rolę innych ludzi, można uznać – wedle badacza

270 D. Poulot, *Identity as Self-Discovery...*, *op. cit.*, s. 78.

271 D.E. Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape...*, *op. cit.*, s. 15.

– iż krajobraz jest pewną unifikującą zasadą dotyczącą całości. W języku angielskim wyraża to dobrze neologizm *inscape* (zamiast: *landscape*), gdyż zaciera granice między tym, co wewnętrzne, i tym, co zewnętrzne – rozpościerający się przed naszymi oczami *landscape*, gdy go zamieszkujemy i jesteśmy weń zaangażowani, staje naszym *inscape*. Pejzaż staje się budulcem, pokarmem, zagospodarowywanym i pielęgnowanym poszerzeniem ciała i podmiotowości człowieka, miejscem, gdzie ukierunkowywana jest cała jego energia. Dlatego ujmowanie krajobrazu przy pomocy wąskich dyscyplin naukowych i usuwanie jego głęboko osobistego sensu narusza holistyczną relację człowieka i jego otoczenia, jej wieloznaczność. W polskiej tradycji ziemiańskiej, wyartykułowanej przez Koźmina, natura byłaby zarówno *inscape'em*, częścią tożsamości, jak *taskscape'em*, gdyż dostrzeganie uroków natury jest ustawicznie korygowane przez względy praktyczne i gospodarski rozsądek<sup>272</sup>.

Napięcie między stosunkiem do ziemi byłych ziemian, a stosunkiem do ziemi robotników, którzy podjęli pracę w zakładach przemysłowych i zamieszkali w blokach postawionych na wywłaszczonych ziemiach, określa dobrze kluczowy moment zmiany. Choć ziemia była od dawna przedmiotem kupna i sprzedaży, to przyjmowanie włościan do pracy przez „entrepenerów” i przemysłowców rozwijało się na ziemiach polskich nierównomiernie od wieku XIX (migracja do miast i wzrost liczby robotników przemysłowych ruszyły gwałtownie wraz uwłaszczeniem chłopów<sup>273</sup>), a część obszarów jeszcze w okresie międzywojennym miała charakter na w pół feudalny. Jak pisał Andrew Tarnowski o południowej Polsce tamtego czasu, „w ziemskich majątkach mieszkali chłopci, niekiedy bosci, którzy pozdrawiali swego pana, całując go w rękę albo podejmując pod kolana w odwiecznym geście poddaństwa”<sup>274</sup>. Inna była sytuacja w Wielkopolsce, a historia Michała Drzymały była o tyle świeża, że mimo iż on sam zmarł na dwa lata przed wybuchem wojny, to wdowa stała się ponownie przedmiotem niemieckich prześladowań, jak tylko okupant zajął polskie ziemie. Choć zatem trudno porównywać z jednej strony sytuację drobnych i średnich właścicieli ziemi

272 P. Żbikowski, „Ziemiaństwo polskie” Kajetana Koźmiana..., *op. cit.*, s. 23.

273 A. Leszczyński, *Ludowa historia Polski...*, *op. cit.*, s. 215.

274 A. Tarnowski, *Opowieść o wojnie, namiętności i stracie*, przeł. K. Bażyńska-Chojnacka, P. Chojnacki, W.A.B., Warszawa 2008, s. 14.

oraz arystokracji, a także generalnie sytuację ludzi związanych z ziemią na całym obszarze Polski, to dopiero po drugiej wojnie światowej dokonał się kluczowy zwrot, gdy chodzi o stosunek do ziemi i do przyrody: człowiek stał się wobec ziemi outsiderem, zaczął na masową skalę przyglądać się jej z zewnątrz. Nowoczesność, związana pierwotnie z kapitalistycznymi stosunkami, kupnem i sprzedażą ziemi jako towarem oraz wyalienowanym stosunkiem do tego, co związane było dotąd bezpośrednio z karmieniem i utrzymywaniem przy życiu, przyspieszyła gwałtownie w wyniku rewolucji komunistycznej. Mimo reformy rolnej i nadawania ziemi na własność pojawił się dominujący właściciel, jakim było państwo. Model łączenia pracy dorywczej z uprawą roli na niewielkim kawałku własnej ziemi – jaki pojawił się w XIX wieku, był też częścią owego napięcia, który Cosgrove nazywa podwójnym znaczeniem ziemi i jej redefiniowaniem. Wedle badacza to napięcie zobaczyć można w sztuce pejzażowej, która utrzymuje oba typy relacji w niestabilnej jedności, pomiędzy skrajnościami: bezrefleksyjnym wewnętrznym subiektywizmem a całkowitym uprzedmiotowieniem ziemi, związanym ze spojrzeniem całkowicie zdystansowanym<sup>275</sup>. Idąc za tą myślą, można widzieć rodzący się w połowie XIX wieku pejzaż polski w kontekście z jednej strony zachwyty nad pięknem natury, a z drugiej – w perspektywie z gruntu nowoczesnego szacowania stanu posiadania i obliczenia strat. Można także znaleźć związek między zmierzchem stanu ziemiańskiego i licznymi ogrodami, parcelowanymi lub sprzedawanymi na wyrąb, a także – jak pisał Gerard Ciołek w 1954 roku – między niszczeniem ogrodów rezydencji miejskich a „gwałtownym rozwojem urbanistyki, przy jednoczesnym braku, w warunkach ustroju kapitalistycznego, planowej i celowej polityki gruntowej”<sup>276</sup>. Ciołek, urodzony w Wyźnicy nad Czeremoszą (po I wojnie światowej w granicach Rumunii, od 1940 roku pod okupacją sowieńską) i uczestnik powstania warszawskiego, znał właściwie wszystkie przemiany własnościowe dotyczące polskich krajobrazów z autopsji. Gdy pisał w roku 1954, że ogrody w Polsce służyły dotąd jedynie nieznaczącej garstce społeczeństwa, a dzisiaj stały się „dobrem ogólnym”, bowiem dawne rezydencje otrzymały nowe treści i zadania, „służąc zdro-

---

275 D.E. Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape...*, op. cit., s. 64.

276 G. Ciołek, *Ogrody polskie. Przemiany treści i formy*, Budownictwo i Architektura, Warszawa 1954, s. 7.

wiu, wczasom i kulturze całego narodu<sup>277</sup>, opisywał te przemiany w sposób, który czyniąc zadość ograniczeniom cenzury, mógł jednocześnie wyrażać aspiracje inteligencji, solidarnie nastawionej do ludzi niemających ani kapitału ekonomicznego, ani symboliczno-kulturowego. Jednak zajmując się utraconym dziedzictwem krajobrazowo-ogrodniczym, badacz skupił się – zgodnie z zasadami nauki – na kompozycji przestrzenno-architektonicznej oraz na planach ogrodów, gdyż to właśnie plany, według Ciołka, pozwalają ustalić genezę kształtowania przestrzeni. Trudno nie widzieć w takim ujęciu swoistego przestrzennego eskapizmu, czyli ucieczki od opowiadania o sprawach traumatycznych. Paradygmat naukowy, nakazujący oglądać przestrzeń z lotu ptaka, jak puste pudełko z wymienną treścią czy przestrzeń laboratorium, dawał alibi do niezajmowania się relacjami człowieka z tym, co go otacza. Jednym słowem, to nowoczesność dawała przyzwolenie na wymianę znaczeń i oglądanie ziemi z dystansu, a była to w Polsce kwestia stosunkowo nowa. Trudno zaprzeczyć, że to, co nazywamy wyzwoleniem z przednaukowej przeszłości, jakie ofiarowywała nowoczesność, dokonywało się szczególnie dogłębnie w ramach PRL-u. Można wręcz zestawić pompę próżniowa wynalezioną przez Boyle’a w XVII-wiecznej Anglii (którą Bruno Latour stawia w samym centrum konfliktów religijnych i walki politycznej) z konfiskatami majątków i dekretami wywłaszczającymi w latach 40. w Polsce, gdyż w obu przypadkach doszło do podziału między kompetencjami politycznymi i naukowymi i „od tej pory naukowcy będą utrzymywać, że zajmują się jedynie »odkrywaniem« obiektywnych praw natury<sup>278</sup>. Nauka miała być więc „zupełnie czysta”. Oddzielenie reprezentacji politycznej od reprezentacji naukowej nie było jedynie cechą charakterystyczną krajów w domenie ZSRR, ale całej ery europejskiej nowoczesności. Gdy Latour pisał więc, że nigdy nie byliśmy nowocześni, chciał zdiagnozować rzeczywistość emancypacyjnych zamiarów człowieka, mierzonych stopniem jego autonomii, czyli realizacją projektu wyrwania człowieka z relacyjności, rozumianej jako niesamodzielność. Samo pojęcie natury okazało się laboratoryjnym konstruktem.

277 *Ibidem*, s. 9.

278 J. Śliwa, *Bruno Latour. Nigdy nie byliśmy nowocześni. Antropologia wraca z tropików*, „Miscellanea Anthropologica et Sociologica” 2011, Vol. 12, s. 209.

Ciołek pisał, że w powojennej Polsce konserwatorski nurt ochrony przyrody został wzbogacony o nurt rekonstrukcyjny oraz racjonalne planowanie, możliwe dzięki wprowadzeniu ujednocionej państwowej własności. To właśnie taka ambiwalencja – między głęboką, „nienaukową” relacją osobistą z otoczeniem, związaną z osobistym uprzywilejowaniem klasowym, a naukowym oglądem z lotu ptaka, postulującym dobro społeczne i solidarność nurtującą „postępową część społeczeństwa polskiego”<sup>279</sup> – legła u podstaw rewolucyjnych zmian. Jednym słowem, zgodnie z takim punktem widzenia tylko poświęcenie osobistej (egoistycznej) miłości mogło przyczynić się do dobra ludzkości. Ten paradoks w polskiej kulturze, opartej na idei ofiary i poświęcenia dla dobra wspólnego, był zaczynem zmian, który trafił na grunt komunistycznej propagandy. Poświęcająca się w ramach etosu solidarnego spauperyzowania się inteligencja obudziła się ze swoich szlachetnych mrzonek dopiero po upadku muru, w nowym ustroju, gdy okazało się, że nie ma przełożenia między owianym romantyczną aurą statusem inteligenckim a rodzącą się klasą średnią. Jak z kolei pisał Leszczyński, przekonanie, że patriarchalne relacje pomiędzy właścicielem a robotnikiem stanowią antidotum na napływ idei emancypacyjnych z Zachodu, postrzeganych jako źródło społecznej destabilizacji i moralnej zgnilizny, stało się typowe dla konserwatystów ziemiańskich już w XVIII wieku i „miało się doskonale 100 lat później w zupełnie nowych warunkach społecznych”<sup>280</sup>. Pod względem tworzonego imaginarium można stwierdzić, że podobna sytuacja nie sprzyjała uprzedmiotowieniu ziemi, lecz wzmagała sytuację powiązania, w perspektywie związanych rąk i „odwiecznego porządku świata”. Niewątpliwie komunistyczne państwo, mając trudny orzech do zgryzienia, sprytnie przejęło tę „odwieczną” rolę opiekuna i patriarchy. Kolejna transformacja związana była już z upadkiem ZSRR, zmianą ustroju i zmianą struktury własności, likwidacją pegeerów, masowym wykupem mieszkań oraz likwidacją „wieczystej dzierżawy”, ograniczającej zakres dysponowania gruntem. To jednak rewolucja komunistyczna spowodowała, że przyroda przestała być źródłem metafor moralnych oraz ideowych znaczeń. Powrócono do nich całkiem niedawno, dopiero w sytuacji klimatycznego kryzysu wywołanego generalnie eksploatacyjnym charakterem antropocenu.

---

279 E. Ciołek, *Ogrody polskie...*, *op. cit.*, s. 282.

280 A. Leszczyński, *Ludowa historia Polski...*, *op. cit.*, s. 219.

Wieczysta dzierżawa – symbol komunistycznych ograniczeń – powróciła jako idea struktury konektywnej, w której człowiek nie jest już widziany jako wszechwładny prawodawca-właściciel.

## GÓRNICY WSZCZYNAJĄ ALARM

Zdjęcia Makarowicza i słoiki z rokitnikowym sokiem Lelonek to wizje konińskiej przyrody nie tylko po dokonanej rewolucji, ale też po jej upadku. Przyroda znowu stała się ważna, ale nie w ramach tzw. złęgo bikameralizmu Latoura, czyli podziału na dychotomiczne izby kultury (świat mówiących ludzi) i natury (niemającej głosu i języka), co tworzyło opartą na opozycjach konstytucję nowoczesności. Zastąpił ją, przynajmniej czasami, tzw. dobry bikameralizm, w którym ściśle powiązana z kulturą natura ma swoich rzeczników, a są nimi niekoniecznie jedynie artyści i aktywiści, ale także – jak pokazuje przykład Makarowicza – emerytowani pracownicy kopalni.

Odżyły w nowym wydaniu idee Walerego Goetla i stworzonej przez niego nauki. Sozologia zajmuje się zrównoważonym korzystaniem z zasobów przyrody i naprawianiem tego, co zniszczono. Już w 1959 roku Goetel pisał, że ujarzmianie przyrody poprzez bezrefleksyjne powiększanie produkcji, a to dzięki coraz bardziej udoskonalanej technice, doprowadzi „w licznych krajach”, do tego, że „las, kwietna łąka, czysta woda i czyste powietrze” staną się rzadkością, a „równowaga pomiędzy zasadniczymi elementami przyrody, którymi są surowce mineralne, woda, powietrze, światło słoneczne, gleba, świat roślinny i zwierzęcy, została głęboko zaburzona przez nieogłdną, a w znacznej mierze rabunkową gospodarkę człowieka”<sup>281</sup>. A przecież jeszcze cztery lata wcześniej pisał, że rabunkowa gospodarka związana jest jedynie z ustrojem kapitalistycznym i obcym kapitałem oraz że wszystkie te wady zniknęły jak ręką odjął w nowym ustroju, zaś liczne kontakty i przyjazdy naukowców z ZSRR przyniosły geologii polskiej same korzyści<sup>282</sup>. Tymczasem już w 1959 roku jako wzorcowe rozwiązania chroniące przyrodę oraz przykłady unikatowych zawodów, określonych typów kultury i sztuki ludową Goetel podawał te z krajów wysokoprzemysłowych – Wielkiej Brytanii i Republiki Federalnej Niemiec. Uczony miał przy tym już również gorzką świadomość, iż ochrona przyrody uznawa-

281 W. Goetel, *Rozwój idei parków narodowych*, „Ochrona Przyrody” 1959, nr 26, s. 4.

282 *Idem*, *Dziesięć lat rozwoju geologii polskiej*, „Nauka Polska” 1955, R. III, nr 2 (10), s. 36–92.

na jest w niektórych kręgach rządowych w Polsce za szkodliwą dla interesów gospodarczych kraju. W roku 1963 Goetel opisywał, jak sami górnicy nie mogli się pogodzić z krajobrazem, w którym w efekcie przypadło im spędzić życie. Relacjonował, jak na Śląsku poszczególni ludzie z odruchu serca próbowali metodą prób i błędów sadzić rośliny na spustoszonych terenach. Donosił ponadto, że gdy w Jaworznie, tuż za „pięknymi blokami”, gdzie mieszkali górnicy, założono kopalnię odkrywkową, a po zakończeniu eksploatacji „powstała ziejąca pustką wyrwa”, to „górnicy wszczęli alarm”<sup>283</sup>. Wnioski, jakie wysuwał Goetel, nie wiązały się oczywiście z utopijnym powrotem do jakiegoś nieokreślonego stanu naturalnego. Twierdził po prostu: „Powinniśmy tak kierować rozwojem cywilizacji, ażeby nie podciąć gałęzi, na której siedzimy”<sup>284</sup>. Uczony miał nadzieję, że choć w gorączkowym tempie powojennej odbudowy popełniono wiele błędów, to „wybryki technokracji” będą należeć do przeszłości i wskazywał na długie trwanie polskiej troski o przyrodę – od rozporządzenia Władysława Jagiełły chroniącego rzadkie zwierzęta, po *Ziemiorództwo Karpatów* Stanisława Staszica i uchwałę z roku 1868 Sejmu Galicji, na podstawie wniosków polskich profesorów Ludwika Zejsznera, geologa, Maksymiliana Nowickiego, zoologa i księdza Edmunda Janoty, przyrodnika, o ochronie zwierząt tatrzańskich – kozicy i świstaka (jedna z pierwszych tego typu ustaw na świecie). Wskazywał również międzywojenny naukowy rozwój ruchu ochrony przyrody pod przewodnictwem profesora Władysława Szafera. Goetel pozwolił sobie nawet zagalopować się nieco w niepoprawności politycznej, pisząc – co mu wydrukowano w roczniku „Nauka Polska” – że to Polska skorzystała z wybitnych osiągnięć radzieckich naukowców, ale odwrotnie: to radzieccy uczeni skorzystali z polskiej myśli naukowej. Przykładem była wizyta radzieckich uczonych w Krakowie. Gdy bowiem w 1957 roku w Zakładzie Ochrony Przyrody PAN w Krakowie goszczono profesora G.P. Dementjewa i doktora L.K. Szaposznikowa, radzieckich ekspertów od ochrony przyrody, profesor Szafer wręczył im szczegółowy wykaz rezerwatów utworzonych w Polsce na ziemiach wschodnich w okresie międzywojennym z odnośnymi opracowaniami naukowymi, „co przyczyniło się wybitnie do powodzenia

---

283 *Idem, O trwałości użytkowania zasobów przyrody*, „Nauka Polska” 1963, R. XI, nr 3 (5), s. 34.

284 *Ibidem*, s. 38.

ochrony przyrody w pogranicznych republikach ZSRR<sup>285</sup>. Dzisiaj widać jednak także dość wyraźnie, że Goetel działał w obrębie wąsko rozumianego systemu eksperckiego w granicach nauk przyrodniczych, nie dając przykładów z tzw. nauk humanistycznych czy tym bardziej sztuki. Dopiero bowiem stosunkowo niedawno pojawiła się idea nawołująca do wzajemnego porozumienia oraz interdyscyplinarności. Czasem nazywa się ją popularnie tzw. trzecią kulturą<sup>286</sup>. Jakkolwiek nazywać nowe badania i wyłaniającą się nową kulturę, widać wyraźnie, że dzisiaj nie mogą się one obejść bez sztuki – w tej perspektywie widzieć należy cytowaną książkę Bakke o miejskich refugiach, towarzyszącą wystawie sztuki w poznańskim Arsenalu, artystyczne działania Lelonek, a także „amatorskie” zdjęcia Makarowicza, byłego pracownika Kopalni Węgla Brunatnego Konin. Dzisiaj widać też wyraźnie, że w relacji do przyrody konieczne są wieloperspektywizm i zarzucenie antropocentryzmu, wypracowanie nowych relacji współistnienia ludzi, zwierząt i roślin. Jak by pisał Latour, w świecie nowoczesnym wartości wspólne dobro oddzielone było od realnego kształtu wspólnego świata i twardych faktów. Idea rzeczników roślin i zwierząt pojawia się w różnych projektach, nie tylko w ramach socjologii i filozofii nauki (jak u Latoura, w powiązaniu z dyplomacją) oraz studiów religijnych (jak u Graham Harveya, w powiązaniu z nowym animizmem<sup>287</sup>), ale także w ramach sztuki i ujęć radykalnie antynaukowych.

## ZWIERZĘ I SŁOIK Z KOMPOTEM

U Makarowicza, który jest insiderem i przez kilkadziesiąt lat doświadczał bycia wewnątrz krajobrazu, przyroda istnieje często jako upersonifikowany detal. Ptak, grzyb czy sarna traktowani są jako główni bohaterowie, a czule do nich podejście zbliża ujęcia do konwencji portretowej. Fotograf

285 *Ibidem*, s. 43.

286 J. Brockman, *The Third Culture: Beyond the Scientific Revolution*, Simon & Schuster, New York 1995; *Nowy renesans. Granice nauki*, red. J. Brockman, tłum. P.J. Szwajcer, A. Eichler, CiS, Warszawa 2005. Brockman odwoływał się do konceptu tzw. dwóch kultur, por. Ch.P. Snow, *Dwie kultury*, tłum. T. Baszniak, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999.

287 „Mediacja animistów w [...] zaangażowaniu między zwierzętami i badaczami nie jest proponowana jako romantyczny odbłask kultury modernistycznej, ale z pełnym przekonaniem, że wyzwanie, jakie niesie ze sobą dialog z »innymi«, marginalizowanymi i wykluczonymi, może doprowadzić do rekonfiguracji protokołów akademickich”; G. Harvey, *Animals, Animism and Academics*, „Zygon” 2006, Vol. 1 (41), s. 9.



wstaje często w środku nocy, by na motorze dojechać do określonego miejsca i wyczekiwać godzinami w bezruchu w celu zbliżenia się do określonego, płochliwego zwierzęcia na jego – a nie swoich – zasadach<sup>288</sup>. Intuicyjnie nie używa jedynie szerokich planów, przypominających dawne malarstwo krajobrazowe. Jak zauważył Cosgrove, perspektywa zbieżna wiąże się z koncepcją zdystansowanego obserwatora, a w przypadku „obiektywnej” fotografii wzmocniona została – w stosunku do malarstwa z widocznymi śladami pędzla – idea, że perspektywa linearna jest odwzorowaniem rzeczywistej budowy świata, spójnej i weryfikowalnej dzięki spojrzeniu. To z kolei podbudowało autorytet osobistej wizji jako empirycznie poświadczonej wizji naukowej, gwarantując jednocześnie zawłaszczenie widzialnego świata<sup>289</sup>. Cosgrove zauważa, że w związku z tym hegemonię uzyskało myślenie przyczynowo-skutkowe i statyczna jedność wizualna, zaś myślenie analogiczne (oparte na relacjach i tylko w ich domenie zrozumiałe) zostało zepchnięte do obszaru myśli prymitywnej czy wręcz metafizycznego znachorstwa. Oczywiście takie ujęcie jest zdecydowanie nienaukowe, dlatego zresztą przednowoczesny i ewangeliczny ekologizm (*environmentalism*), nieposługujący się myśleniem skutkowo-przyczynowym, został zdyskredytowany. Omawiane zdjęcia Makarowicza, choć mogą być wizualnie podobne do setek fotografii tego typu, znajdują pogłębiony sens w wieloletnim doświadczaniu zmieniającego się krajobrazu, w relacjach ujmowanych przez codzienność. Makarowicz przygląda się z zafascynowaniem zjawiającemu się niespodziewanie Innemu jako osobie-nie-będącej-człowiekiem, wydobywając zeń kategorię piękna i duchowego pokrewieństwa. Nie chodzi tu wcale o empiryczną dokładność, bo jak wygląda sarna, dzieciół czy bocian można zobaczyć w internecie. Może się to wydać banalne, ale w kontekście faktu, że fotograf sam jest od lat mieszkańcem zdewastowanej okolicy i obserwuje jej odrodzenie, uznać można robienie zdjęć zwierząt za wyrażenie radości z faktu, że doczekał czasu, gdy jego własna osoba została dopełniona właściwym otoczeniem, oczekiwanymi kompanami, uzyskując satysfakcjonujący rezonans, możliwość „rozmowy”. Tymczasem portretowane zwierzęta Makarowicza nie służą człowiekowi, po prostu samo ich istnienie jest dobre, podobnie jak bycie wśród nich.

---

288 Informacje dzięki rozmowie telefonicznej z artystą (sierpień 2021).

289 D.E. Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape...*, *op. cit.*, s. 258.

W 2012 roku w muzeum konińskim odbyła się wystawa nosząca tytuł *Zwierzęta wracają*. Jej celem było ukazanie przemian, jakie zachodzą na terenach poodkrywkowych po usunięciu z nich kopalni. Na ekspozycji pokazano głównie zdjęcia Makarowicza. Powrót zwierząt w kontekście faktu, że w 2007 roku zainstalowano w muzeum konińskim wielkiego słonia leśnego, nabiera bardzo mocnej wymowy. W miejsce bowiem ściśle naukowego podejścia do kości słonia zdecydowano się na odtworzenie słonia służącego raczej rozrywce i przyjemności pobudzania wyobraźni, by przypomnieć niegdysiejszego „obywatela”. Powrót zwierząt umożliwia inne myślenie o mieście, nieprzeciwstawione (jak niegdyś) wsi, które Monika Bakke zawarła w określeniu „refugium”. Oczywiście jest dzisiaj bowiem, że miasta to tereny do których mają prawa także nie-ludscy osobnicy i to nie tylko osobnicy oswojeni przez człowieka. Wystawie *Zwierzęta wracają* towarzyszyła sesja naukowa „Bioróżnorodność terenów pokopalnianych rejonu konińskiego”. Naukowcy zajmujący się rekultywacją i rewitalizacją gruntów przemysłowych podkreślają, że polityka rewitalizacyjna wiąże się z przystąpieniem Polski do Unii Europejskiej oraz że są to działania nakierowane na człowieka – poprawę jego warunków życia poprzez uatrakcyjnienie terenów pokopalnianych, stworzenie miejsc pracy oraz możliwości wypoczynku w miejscu zamieszkania<sup>290</sup>. Pośród głównych kierunków rekultywacji – rolnej, leśnej, wodnej i rekreacyjno-sportowej – dominującym pomysłem jest rekultywacja rolnicza<sup>291</sup>, jednak popularność zyskała też koncepcja rekultywacji rekreacyjno-sportowej, która poprzez kreowanie atrakcji turystycznych ma docelowo generować miejsca pracy oraz dochód. Dzięki rewitalizacji w ramach „Wielkopolskiego Regionalnego Programu Operacyjnego na lata 2007–2013” w gminie Kleczew w okolicach Konina powstały następujące elementy związane z rekreacją: park linowy na palach, amfiteatr, tereny treningowe dla quadów (wraz z drogą dojazdową), plaża, wiata grillowa, plac rekreacyjny, sanitariaty. W zbiorniku wodnym o powierzchni około 10 hektarów, powstałym w wyniku wcześniejszego zalania, znalazło się miejsce do wodowania lekkich łodzi, pomosty pływające dla

290 M. Gilewska, K. Otremba, *Rekultywacja i rewitalizacja gruntów pogórnich na przykładzie gminy Kleczew*, „Zeszyty Naukowe. Inżynieria Środowiska” 2015, nr 39 (159), s. 15–21.

291 *Idem*, *Kształtowanie krajobrazu rolniczego na terenach pogórnich Kopalni Węgla Brunatnego w rejonie Konina*, „Roczniki Gleboznawcze” 2011, t. 62, nr 2, s. 109–114.

wędkarzy, miejsce dla kajakarzy, cumowania łódek i rowerów wodnych<sup>292</sup>. Ponadto obsadzono spore tereny drzewami i krzakami o charakterze parkowo-leśnym i wyznaczono ścieżki spacerowe. Przyroda to w tym ujęciu środek łagodzący ludzkie stresy i wizualna przyjemność oraz narodowy towar, reklamowany i sprzedawany przez przemysł turystyczny. Na śmiałą wizję posthumanistyczną, upodmiotawiającą mieszkające w okolicach Konina zwierzęta, musimy więc jeszcze poczekać, ale jej przebliski widać już w działaniach artystycznych i to nie tylko zawodowców, absolwentów specjalistycznych uczelni plastycznych. Oprócz amfiteatru w projektach miejskich nie ma jednak miejsca na sztukę współczesną – *per fas et nefas* uznano (nie tylko w Koninie), że jest częścią peerelowskiej ideologizacji, nieodłącznie związanej z tą nowoczesnością, od której władarze miasta chcą się odciąć.

Idea krajobrazu w toku swych dziejów pełna była niejednoznaczności, bo rozwijana była w kontekście zmieniających się idei i sposobów własności. Choć z jednej strony, jak pisał Cosgrove, podważała ideę przyrody jako służącej jedynie użytkowi, to z drugiej zdystansowane oko, oddzielające podmiot od przedmiotu, naturalizowało koncepcję odłączenia się od ziemi, jej sprzedaży i wymiany. Niezakłócona harmonia pejzażu była symbolem niezmiennego porządku społecznego, związanego z własnością ziemską i paternalistyczną opieką właścicieli. Jak uważał Cosgrove, to właśnie niezdolność do zawarcia w idei krajobrazu zbiorowego i wieloperspektywicznego poczucia znaczenia ziemi dla wielu różnych podmiotów, którzy są aktywnie zaangażowani w jej doświadczanie, leży u podstaw współczesnych dylematów związanych z planowaniem i ochroną krajobrazów. Lelonek, proponując krajobraz do zjedzenia, podważała przede wszystkim rolę zdystansowanego obserwatora. Powróciła do geniuszu miejsca związanego nie tylko z tym, co widać, ale i z tym, co można posmakować, co jest przeciwne nowoczesnej idei zestandaryzowanej produkcji jedzenia w wyspecjalizowanych przedsiębiorstwach. Wytworzyła słoik pełen witamin. Wekowanie w okresie PRL-u było prywatnym sposobem na samowystarczalność rodziny w gospodarce wiecznego niedoboru. Oprócz bycia wyrazem troski, było także sposobem wyrażania dobrych uczuć. Ofiarowanie komuś własnoręcznie zawekowanego słoika oznaczało poświęcenie własnego czasu

i pracy oraz wykazanie się umiejętnościami – coś znacznie więcej niż prezent w postaci kupionego w sklepie produktu. Spożywana wspólnie zawartość, na przykład przy domowej herbatce, miał aspekt dobrej, przyjemnej codzienności połączonej ze wspólnotowością. Słoik z zakonserwowanym lokalnym produktem mógł nie tylko stanowić dar dla innych, ale sam był też przede wszystkim darem ziemi, miał więc prastare konotacje religijne. Można przyjąć, że zjedzenie krajobrazu przez Lelonek i tych, których ugościła, kończy symbolicznie okres nowoczesności w Koninie, rozumianej jako połączenie mizoginizmu i eksploatacji, gdyby nie zabrzmiało to nazbyt patetycznie i pretensjonalnie. A także gdybym kresu socmodernizacji nie zobaczyła wcześniej w zakończeniu wydobywania węgla kopalni Adamów. Tak czy inaczej, Lelonek wraca do gospodarskiego oka i praktyczności, łączy zwykłą codzienność z hojnością poczęstunku i babskim krzątaństwem. Ewokuje pamięć tego, co było, nie przy pomocy patetycznych pomników czy heroicznym opowieści, lecz ukazując to, co być może nie przedstawia tego jako nadzwyczajny wysiłek i wielki projekt. Przyszłość naturokultury zawiera się w najzwyczajniejszej potoczności.

## AKTUALNOŚĆ PRZEDSTAWIONEJ KWESTII I WNIOSKI CZYTELNIKA

Ziemiańsko-chłopska i wiejsko-miejska wielka narracja nowoczesności o rozmachu epepei skończyła się rozproszonymi małymi narracjami. Gdy chodzi o język, te niewielkie narracje sprowadzić można więc właściwie do wymawiania magicznych słów „dzień dobry” (Makarowicz) oraz „dziękuję” (Lelonek), czyli okazywania szacunku i wdzięczności. Czy tak nakreślone historie osobiste odsłaniają jednak aktualne wyzwania, jakie stoją przed naszą planetą? Zdewastowane tereny poprzemysłowe to w nowej sytuacji polityczno-ekonomicznej obszar gwałtownej gentryfikacji, a muzealne przekazy, konstruując przeszłość, wpisują się nierzadko w lokalne układy władzy. Makarowicz i Lelonek, wystawiając swoje dzieła w regionalnym ekomuzeum, podkreślili, że nie zależało im już specjalnie nawet na słowie „sztuka”. Dlaczego tak ważne okazało się dla nich mediowanie między instytucją a własną narracją o zadowoleniu?<sup>293</sup>

293 P. Macnaghten, J. Urry, *Alternatywne przyrody. Nowe myślenie o przyrodzie i społeczeństwie*, tłum. B. Baran, WN Scholar, Warszawa 2005.

Czy muzea, nastawione na emocje i budujące konkretne dydaktyczne narracje, służą edukacji czy manipulacji zwiedzających? Jaka jest rola muzealnej rozrywki? Czy zamiana eksploatowanych terenów w refugia dobrze oddaje zmiany, jak zaszły w ludzkiej wrażliwości ostatnich lat? Czy słusznie zwracał uwagę Marcin Ptak na działania artystów w miejscowościach tzw. prowincjonalnych, których bezrobotni niejednokrotnie mieszkańcy nie mogą odnaleźć się w kapitalistycznej rzeczywistości: „Nie możemy [...] napierdalać muzyką w lesie, a dwie godziny wcześniej jeść wspaniały posiłek z poszanowaniem przyrody i rozmawiać o aktywizmie klimatycznym, edukacji i działaniach postartystycznych”<sup>294</sup>

## II. ŚLADY

### 1. STARY KALORYFER<sup>1</sup>

*Obrazy [...] były głodne. Kaloryfer stawał się czymś.*

Wojciech Fangor

*Był niesprzeczny cebula,  
[...] W jednej po prostu druga,  
[...] Dośrodkowa fuga.  
Echo złożone w chór.  
[...] najnadobniejszy brzuch świata.  
Sam się aureolami  
na własną chwałę oplata.  
W nas – tłuszcze, nerwy, żyły,  
służy i sekretności.  
I jest nam odmówiony  
idiotyzm doskonałości.*

Wiesława Szymborska, *Cebula*

„Obraz znajduje swoje uzasadnienie utylitarno-społeczne jako wynalazczy eksperyment w zakresie formy, zapładniający organizacyjne możliwości życia codziennego” – pisał Władysław Strzemiński w roku 1935<sup>2</sup>. Dodawał, że kształtowanie życia nie może być jego naturalistycznym kopiowaniem. Czy Salę Neoplastyczną (o planie prostokąta 5,28 x 9,60 m i wysokości 4,20 m) Władysława Strzemińskiego, zaprojektowaną dla Miejskiego Muzeum Sztuki w Łodzi w 1947 roku jako sala nr 34 i otwartą po wojnie wraz

1 Rozdział ten miał początek w wystąpieniu wygłoszonym na Seminarium metodologicznym historii sztuki im. Edwarda Aleksandra Raczyńskiego w Rogalinie i jest zmienioną wersją mojego artykułu w książce powstałej na podstawie materiałów pokonferencyjnych *Malarstwo w poszerzonym polu. Sala Neoplastyczna jako suplement i obraz szkatułkowy*, w: *Obraz jako obiekt teoretyczny. Studia z teorii i historii badań nad sztuką*, t. 2, red. Ł. Kiepuszewski, M. Haake, P. Juskiewicz, WN UAM, Poznań 2020.

2 *Dyskusja L. Chwistek – W. Strzemiński*, „Forma” 1935, nr 3, s. 4–10, za: W. Strzemiński, *Pisma*, oprac., wstęp i komentarz Z. Baranowicz, Ossolineum, Wrocław 1975, s. 230.

z całą placówką 13 czerwca 1948 roku, uznać można za realizację takiego wynalazczego eksperymentu, którego można doświadczyć, by doznawać i analizować nową, inną możliwość bytowania? Koncepcja powszechności sztuki Strzezińskiego, jak tłumaczył Julian Przyboś, jego wierny przyjaciel i propagator sztuki, zakładała przywrócenie malarstwu funkcji społecznej, gdyż wówczas „człowiek niejako zamieszka w obrazie”<sup>3</sup>. Sala negowałaby wówczas frontalność malarstwa, akcentując zmienność pola wizualnego i proces postrzegania w procesie; byłaby także asamblażem i obrazem szkatułkowym, zawierającym wiele innych obrazów (w tym w efekcie *mise-en-abyme*).

Usytuowana na drugim piętrze dawnego Pałacu Poznańskich, malowana trzema kolorami podstawowymi<sup>4</sup> i trzema niekolorami (czernią, bielą i szarością) Sala Neoplastyczna łączy harmonijnie wszystko to, co zawiera, bo ukształtowana została tak, by z tym dialogować, by indeksować ustawione tu kompozycje przestrzenne, multiplikować formy powieszonych tu obrazów, rozprzestrzeniać zasady ich tworzenia, generując energię koloru. Powtarza jak echo kolory i formy, powiela je, uwydatniając ich sens i brzmienie, harmonijnie zespalaając w całość. Łączy konsekwentnie powieszzone na ścianach dwuwymiarowe obrazy i ustawione na postumentach<sup>5</sup> trójwymiarowe kompozycje przestrzenne w fizyczną i mentalną spójność. Synergiczne powiązanie poszczególnych elementów wzmacnia je wszystkie i czyni z wzajemnie powiązanego konglomeratu form klarowny system, mogący się powtarzać, tak jak powtarzać się powinny metody naukowe. Uformowana wedle reguł, Sala Neoplastyczna może być wielokrotnie aplikowana do dowolnej przestrzeni, gdy zrozumie się te reguły. Wówczas każdy domorosły majsterkowicz może spróbować ją naśladować w bloku, w domku na działce bądź w willi. Kreuje przy tym sferę będącą wyrazem piękna „doskonalszego niż piękno anarchii i destrukcji sentymentalno-ro-

3 J. Przyboś, *Wnioski i propozycje*, „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 43, s. 3.

4 Kolory te to konkretnie: Red – RAL 3020, Grey – RAL 7035, Blue – RAL 5002, Yellow – RAL 1018. Informacja od p. Daniela Muzyczuka, kuratora Muzeum Sztuki, z 24 września 2019.

5 Wedle ustnej tradycji – wyrażonej przez Zenobię Karnicką, wieloletnią kuratorkę Muzeum Sztuki – szklane postumenty pod swoje rzeźby zaprojektowała najprawdopodobniej sama artystka, która przychodziła do muzeum podczas montażu. Na fakt ten zwrócił mi uwagę p. Daniel Muzyczuk z Muzeum Sztuki.

mantycznej”<sup>6</sup>, jak przy innej okazji pisał Strzemiński o systemie wiążącym i wzajemnie od siebie uzależniającym wszystkie części budowy (co mimowolnie stało się też preposteryjną recenzją Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Krakowie, otwartą kilka miesięcy po udostępnieniu Sali Neoplastycznej). Związek przedmiotów jest inherentny, oparty na ich istotowej wartości – a istotowość ta jest przewyżczeniem, zgodnie z założeniami grupy De Stijl i Pieta Mondriana, tragizmu istnienia i przypadkowości ludzkiego losu. To radykalne uprzestrzennienie „dobrej nowiny” nowoczesności. Zaproponowana struktura doświadczenia aktywizuje dzięki sztucznie oświetlone-  
mu (bo „ślepe-  
mu”) świetlikowi w suficie błyszczącą podłogę, odbiera jej mrok; krocząc po linoleum w 1948 roku, zwiedzający nie tylko nie zapadał się w miękkości dywanów, jakimi pokryte było wnętrze budynku w swym pierwotnym (pałacowym) przeznaczeniu, ale dystansował się od tego, co pod powierzchnią gruntu. Tak, jakby liczyło się tylko to, co przed widzem, który z Sali nr 34 wędrował do Sali nr 35, wypełnionej ściszonymi *Kompozycjami architektonicznymi* oraz obrazami unistycznymi Strzemińskiego.

Stojąca na postumencie wewnątrz sali metalowa *Kompozycja przestrzenna* (4) Katarzyny Kobro z 1929 roku (40 x 64 x 40 cm), darowana Muzeum Sztuki w listopadzie 1945 roku, stanowiła niewątpliwie punkt wyjścia do obmyślenia dzieła<sup>7</sup>. Sala jest jej transpozycją, a właściwie reprzy-  
żą, ucieleśniając się w innej skali po czasowych zmianach (wręcz czasowej otchłani, jaka minęła od końca lat 20. do 1947 roku, bo w międzyczasie Łódź zmieniła się jeszcze za sprawą Adolfa Hitlera w Litzmannstadt, by w 1945 powrócić do swej dawnej nazwy, choć bez tysięcy wymordowanych w międzyczasie mieszkańców), stąd pewne przesunięcia płaszczyzn i spina-  
jącego prostokątne płaszczyzny łuku. Czwarty wymiar, który Strzemiński wraz z Kobro jeszcze przed wojną postulował włączyć do sztuki, powodował że każde powtórzenie obarczone musiało być różnicą. Złożony na nowo – po czasie – przez Strzemińskiego w innej skali model przestrzenny Kobro, został skorygowany i poddany nie tyle „konserwacji”, lecz przetworzeniu

6 W. Strzemiński, [Wypowiedź w *Katalogu Salonu Modernistów*], Warszawa 1928, w: *idem, Pisma...*, *op. cit.*, s. 61.

7 Opieram się na uderzającym wizualnym podobieństwie; choć teoretycznie to jedynie spekulacja. Analogicznie modelem dla EL Lissitzky'go dla Kabinett der Abstrakten w Provinzialmuseum w Hanowerze były jego prouny, por. E. Lueddeckens, *The "Abstract Cabinet" of El Lissitzky*, „Art Journal” 1971, Vol. 30, No. 3 (Spring), s. 265.



poprzez powtórzenie, konkurując z oryginałem i połykając go jako „serce” – zaczyn. Rzeźba ta z kolei to wynik wspólnych przymyśleń Strzeмиńskiego i Kobra, zawartych w rozprawie *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego* (1931). Relacja stojącej w Sali Neoplastycznej *Kompozycji przestrzennej* jest relacją skali i czasu, wprowadzającą do idealnej, utopijnej przestrzeni życiorys twórcy i jego niespełnione marzenia, powracające z patosem tragicznej ironii, odsłaniając przy tym z pedagogiczną skrupulatnością awangardowe *credo*. Zrealizowana w diametralnie innych warunkach po II wojnie światowej, Sala Neoplastyczna jako powiększona *Kompozycja przestrzenna* Kobra, wprowadza więc nie tylko wątek intymny, ale wykładnię zasad, splatając je ze sobą i ukazując w nieomal lustrzanych odbiciach tyleż jako dumną samoświadomość języka plastycznego, co beznadziejne uwięzienie w regułach, powracających nie tylko jako etos, ale może także – poprzez (nieodległą od chocholego tańca) formułę *mise-en-abyme* – jako komedia pomyłek i zaklęty krąg niemożliwości. Jako artysta Strzeмиński był już w 1947 roku gdzie indziej niż w latach 20. i 30.: zdystansował się od używania kolorów podstawowych, rozbijających jedność plastyczną dzieła, odszedł od form geometrycznych. Tę zmianę tłumaczył najlepiej sam Marian Minich (1898–1965), od 1935 roku – z wojenną przerwą – dyrektor Miejskiego Muzeum Historii i Sztuki im. Juliana i Kazimierza Bartoszewiczów, przemianowanego w 1948 roku na Miejskie Muzeum Sztuki w Łodzi, a w 1950 roku na Muzeum Sztuki<sup>8</sup>: o ile w neoplastycyzmie „pojawi się problem neutralizacji wartości energetycznych formy i koloru we wzajemnych stosunkach elementów geometrycznych”, o tyle w wymyślonym przez Strzeмиńskiego unizmie „wszelkie wartości dynamiczne, będące zjawiskiem czasoprzestrzennym zostały zniwelowane”<sup>9</sup>. Ta „ściszona aktywność podziałów przestrzeni” (w Sali nr 35) tworzy „obraz pozaczasowy, antygeometryczny, dochodzący w swoim rozwoju do jednolitego wyrazu liczbowego za pomocą rozmieszczenia koloru na linii poziomej i połączenia go w ten sposób z płaską powierzchnią płótna”<sup>10</sup>.

8 Por. J. Sowińska-Heim, *Sztuka awangardowa w XIX-wiecznej fabryce*, w: *Acta Artis. Studia ofiarowane Profesor Wandzie Nowakowskiej*, red. A. Pawłowska, E. Jedlińska, K. Stefański, WUŁ, Łódź 2016, s. 422.

9 M. Minich, *O nowy typ muzeów sztuki*, oprac. P. Brożyński, TAIWPN Universitas, Kraków 2018, s. 73.

10 *Ibidem*, s. 73–74.

Do amfiladowego czytania obrazów w przestrzeni łódzkiego muzeum w 1948 roku (gdzie liczy się sekwencja doświadczenia i lektury) należałoby dodać salę ostatnią, surrealistyczną<sup>11</sup>. O ile bowiem Sala nr 35 „stanowiła najdalej wysunięty moment pokubistycznego abstrakcjonizmu”<sup>12</sup>, sumując przedwojenne osiągnięcia Strzemińskiego, o tyle Sala nr 36 zbierała różnorodne poszukiwania, niedające się powiązać z logicznym układem całości ekspozycji, gdyż panowała tu negacja świata rzeczywistego na korzyść wybujałej wyobraźni i braku jednolitego programu; jak pisał Minich: ekspozowano tam „najrozmaitsze epizody surrealizmu”<sup>13</sup>. Nie ma na to dowodów, ale możliwe, że wedle racjonalnego i nieznoszącego surrealizmu Strzemińskiego kierunek ten – poprzez swój nacisk na podświadomość i szaleństwo – otwierał drzwi nazizmowi. Element logiki dziejowej wprowadzały sale z ekspresjonizmem i neoekspresjonizmem, od których zaczynało się zwiędzanie łódzkiej ekspozycji, gdyż wchodziło się do nich wprost z eklektycznej, bogato dekorowanej klatki schodowej, której historyzującej formy nie przebudowano i nie zakryto<sup>14</sup>. Choć trudno definitywnie wyrokować, czy Sala Neoplastyczna była dla Strzemińskiego bardziej wspomnieniem okresu międzywojnia czy aktualizacją gotową odegrać nową rolę w trwającej właśnie komunistycznej rewolucji, to moja interpretacja pójdzie właśnie w tę stronę – aktualizacji. Pamiętać jednak należy, że jako artysta czynny w Rosji w czasie Rewolucji Październikowej, już po ucieczce do Polski z ogarniętego rewolucyjną gorączką kraju, w 1923 roku Strzemiński pisał niechętnie w opublikowanym w „Zwrotnicy” artykule: *O sztuce rosyjskiej* o nazbyt utilitarnym traktowaniu sztuki: „zużytecznie istniejącej formy malarstwa jako przodującej gałęzi sztuki, a więc od malarstwa przez rzeźbę i budownictwo, ku wykonywaniu przedmiotów użytecznych”, jest „mikrobem, rozkładającym sztukę rosyjską i obniżającym jej napięcie”<sup>15</sup>. W perspektywie tych słów Sala Neoplastyczna wypełniona byłaby więc czystym sarkazmem,

11 Por. P. Słodkowski, *Polskie surrealizmy i ideała historii sztuki*, „Miejsce. Studia nad Sztuką i Architekturą Polską XX i XXI Wieku” 2015, nr 1, s. 113

12 M. Minich, *O nowy typ muzeów sztuki...*, *op. cit.*, s. 73.

13 *Ibidem*, s. 74.

14 Por. schematyczny plan ekspozycji opracowany przez Mariana Minicha, w: *Awangardowe muzeum*, red. A. Pindera, J. Suchan, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2020, s. 588.

15 W. Strzemiński, *O sztuce rosyjskiej. Notatki*, „Zwrotnica” 1923, nr 4, s. 112.

a jak pokazuje jego niedokończona powieść, Strzemiński miał go w zanzardzu sporo<sup>16</sup>. Tak jednostronnie jednak zapewne nie było: program autonomizacji malarstwa, jaki artysta sformułował po przeprowadzce – rodzaj manifestu artysty przybyłego do Polski z wrogiego kraju – mógł być autocenzurą, deklaracją konieczną, gdy chciało się spokojnie żyć i uczyć, nawet w prowincjonalnej szkole. Autonomizacja malarstwa nie groziła przecież wprowadzaniem rewolucyjnych zasad w życie; otaczała fakty plastyczne higienicznym kordonem naukowego eksperymentu, jednocześnie rozciągając owym kordonem i samego artystę<sup>17</sup>. Wszak posądzenie o bolszewizm w kraju, który przed chwilą stoczył wojnę z bolszewikami, nie było pozbawione ryzyka. Trudno chyba uwierzyć supozycji Janusza Zagrodzkiego, że mieszkając w Smoleńsku, projektował Strzemiński jedynie suprematystyczne matryce plakatów, „w które później wydawca (SMOŁROSTA) wdrukowywał hasła, odpowiadające bieżącym politycznym potrzebom, już bez udziału artysty [podkreślenie – A.M.]”<sup>18</sup>. Christina Lodder ma na ten temat zupełnie inne zdanie niż Janusz Zagrodzki, gdyż pisze o faktycznym zaangażowaniu się Strzemińskiego w projektowanie plakatów dla bolszewików w czasie wojny polsko-sowieckiej<sup>19</sup>. Artysta brał zresztą udział w *Erste Rus-*

- 
- 16 *Idem*, Powieść [fragment], w: *Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa sztuki*, red. J. Lubiak, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź [cop. 2012], s. 352–352; o powieści: M. Kmieciak, *Władysław Strzemiński – powieściopisarz?, w: (Dy)fuzje. Związki literatury i sztuki w Polsce po 1945 roku*, red. M. Lachman, P. Polit, WUŁ, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2019, s. 15–42.
- 17 Wprost, jako deklarację zerwania z „inżynierystami”, słowa Strzemińskiego czyta m.in. S. Czekalski, pisząc, iż Strzemiński po przyjeździe z Rosji „zmierza ku ostatecznej autonomizacji i puryfikacji malarstwa, poszukuje czystej jedności obrazu z jego własną fizyczną konstytucją, wolną od jakichkolwiek obcych pierwiastków”; S. Czekalski, *Międzynarodówka Salonów Automobilowych i hagiografia rewolucji. Mieczysław Szczuka na rozdrożach nowej sztuki*, „Artium Questiones” 1998, nr IX, s. 99.
- 18 J. Zagrodzki, *Władysław Strzemiński. Obrazy słów*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTvi T, Łódź 2017, s. 33.
- 19 Ch. Lodder, *Strzemiński i rosyjska awangarda*, w: *Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa sztuki...*, *op. cit.*, s. 176. Należy uznać, że Iwona Luba zgadza się zdecydowanie z Zagrodzkim, pisząc o milczeniu Strzemińskiego względem Rosji, że nie było „w żadnym razie koniunkturalne”; I. Luba, *Koncepcja muzeum sztuki nowoczesnej według Władysława Strzemińskiego – próba rekonstrukcji*, w: *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia*, t. 1, red. A. Jach, K. Słoboda, J. Sokółowska, M. Ziółkowska, Łódź 2015, s. 81. Przegląd poglądów na temat postawy politycznej Strzemińskiego, por. T. Załuski, *Sztuka jako czynnik modernizacji: Władysława Strzemińskiego podwójna polityka zmiany społecznej i idea Muzeum Kultury Artystycznej*, w: *Awangardowe muzeum...*, *op. cit.*, s. 217–232.

*sische Kunstausstellung* w Galerie van Diemen w Berlinie w 1922 roku, organizowaną przez radziecki Narkompos oraz niemiecki Internationale Arbeiterhilfe<sup>20</sup> Jadwiga Ładnowska podkreśla, że Sala Neoplastyczna jest ogniwem łączącym „heroiczne” lata 20. „z realnością i prozą lat 40.” i w gruncie rzeczy powstawała w pustce, „którą w owym czasie otoczone były zjawiska sztuki abstrakcyjno-geometrycznej”, bo choć odbywały się wystawy, np. Mondriana, to „wziewie pochłonięci byli świeżymi wspomnieniami wojny, koloryzmem, surrealizmem, surrealizującą abstrakcją, czy w krajach Europy Środkowej, rodzącym się realizmem socjalistycznym”<sup>21</sup>. Uwaga o pustce jest w tym kontekście bezcenna, gdyż sugeruje swoistą kontrę do tego, co aktualne. Tymczasem, zgadzając się zasadniczo z Ładnowską, właśnie od suchej dydaktycznej muzealizacji chcę się tutaj zdystansować: Sala Neoplastyczna to owszem anachroniczny, ale – paradoksalnie – również aktualny manifest. Niezależnie od mojej interpretacji, zdecydowanie inaczej było z analogicznym, powstałym znacznie wcześniej Raum der Abstrakten (zwanym też: Kabinett der Abstrakten) z 1927 roku (stworzonym w Niedersächsischen Provinzialmuseum w Hanowerze przez El Lissitzy’ego na zamówienie Alexandra Dornera [1893–1958], dyrektora muzeum w latach 1922–1936<sup>22</sup>), ale także z jego rekonstrukcją z roku 1968, gdyż wówczas konweniował z kinetycznymi i utrzymanymi w stylistyce op-artu dziełami Vasarely’ego, Soto czy Nicolasa Schöffera<sup>23</sup>. Zestawienie Sali Neoplastycznej Strzemińskiego-Minicha z Kabinett der Abstrakten Lissitzy’ego-Dornera oczywiste jest ze wzglę-

20 *Erste Russische Kunstausstellung*, Galerie van Diemen, Verlag Internationale Arbeiterhilfe, Berlin, 1922, s. 30. Strzemiński występuje tam z reliefem w dziale Skulpturen, w katalogu pozycja nr 568 jako „Stregeminsky”, tuż przez oznaczonym jako 569 Tatlinem, ze swoim kontr-reliefem.

21 J. Ładnowska, *Sala Neoplastyczna – z dziejów kolekcji sztuki nowoczesnej w Muzeum Sztuki w Łodzi*, w: *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia ...*, op. cit., s. 338.

22 S. Cauman, *The Living Museum: Experiences of an Art Historian and Museum Director-Alexander Dorner*, New York University Press, New York 1958. Dornerowi nie udało się zrealizować w hanowerskim muzeum Raum der Gegenwart zaprojektowanego przez László Moholy-Nagy’a w 1930 roku („pierwszej multimedialnej przestrzeni wystawienniczej, włączającej fotografię i film do stałej galerii muzealnej”, por. N.M. Elcott, *Raum der Gegenwart [Room of Our Time] by Schirn Kunsthalle*, „Journal of the Society of Architectural Historians” 2010, Vol. 69, No. 2 [June], s. 265), w 1936 został zniszczony przez nazistów Kabinett der Abstrakten, a rok później Dornerowi udało się uciec do Ameryki. Kabinett der Abstrakten został odtworzony w 1968 roku; por. też: M. Szeląg, *Kabinett der Abstrakten i Sala Neoplastyczna. Awangardowe rozwiązania stałych wystaw muzealnych*, w: *Awangardowe muzeum...*, op. cit., s. 235–248.

23 E. Lueddeckens, *The “Abstract Cabinet” of El Lissitzky...*, op. cit., s. 265.

du na dość podobną próbę zmuzealizowania awangardy. Choć Minich, tak jak Dorner, wierzył że każdy okres historyczny ma swą odrębną strukturę i logikę wizualną, to jednak porównania formalne obu przestrzeni ujawniają zasadnicze różnice: polska realizacja była harmonijna i wyważona, niemiecka – dynamiczna; na przykład ściany w Kabinett der Abstrakten traciły na swej solidności, gdyż zastąpione zostały przez system biało-szaro-czarnych, około pięciocentymetrowych pionowych metalowych listew (lameli), ułożonych pod kątem prostym do powierzchni ściany i rzucających wertykalne cienie, co było jednym ze sposobów dematerializacji ściany, doprowadzenia jej – jak pisał Sigfried Giedon – do stanu nieuchwytności (*völligen Ungreifbarkeit*<sup>24</sup>). Widz przechodząc przez pokój, zmieniając punkt widzenia, oglądał coraz to inny zestaw tonów barwnych – od białego poprzez szary do czarnego, a to wprowadzało nowy rodzaj wieloperspektywicznej przestrzeni, wzmocnionej użyciem lustra, co sugerowało przezroczystość i ciągłość. Ponieważ lustro odbijało stojącą we wnęce rzeźbę, której nie można było obejść, by ją obejrzeć ze wszystkich stron, jej odbicie dodawało inną perspektywę, także na układ metalowych lameli. Ostatecznym efektem stawało się wrażenie niematerialności, ale też niezbędności widza w fizycznej przestrzeni, gdyż to jego ruch i spojrzenia aktywizowały przestrzenie niewidoczne na zdjęciu. W Raum der Abstrakten następowała stopniowa kumulacja wiedzy mającej moc wyzwalamąco-euforyczną. Jednak Strzemiński zdecydowanie nie chciał uwodzić czy zaskakiwać. Ponieważ Minich opierał się na koncepcjach Wölfflina dotyczących analizy formalnych komponentów obrazu, efekt całości był – jak już wspomniałam – mimo wielu zbieżności zdecydowanie różny od przedwojennej koncepcji wystawienniczej Alexandra Dornera w Hanowerze. Dorner zorganizował tam sekwencję *Stimmungsräume*, zgodnie m.in. z inspirującym tekstem Aloïsa Riegla *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst*<sup>25</sup>, a przy tym chciał jeszcze unaocznic wolę twórczą (*Kunstwollen*); np. sala dotycząca sztuki średniowiecznej miała ciemnobłękitny sufit i purpurowe ściany sugerujące mrok panujący w kościele, gdyż chodziło o to, by „wizja historycz-

24 S. Giedion, *Lebendiges Museum*, „Der Cicerone” 1929, Heft 4, s. 105.

25 A. Riegl, *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst*, „Die graphischen Künste” 1899, Heft 22, s. 47–56.

na i dzieła sztuki nawzajem ożywiały się w estetycznej współzależności<sup>26</sup>. U Minicha to raczej same dzieła miały dialogować, a zamiast Stimmungu wprowadzającego bezsłownie i intuicyjnie we współczesność, chodziło o racjonalną analizę. Minich bowiem pojmował sztukę za Wölfflinem „w kategoriach obecności schematów formalnych uchwytowania treści zewnętrznej aktualnej w danym czasie”<sup>27</sup>. Optyczna dynamika nie porywa w Łodzi, jak w Hanowerze, gdyż dominuje zbalansowana tektonika. Sala Neoplastyczna stawała się zatem metaobrazem, eksponującym samoświadomość reguł go tworzących. W tym znaczeniu nie była Demonstrationsraum – przestrzenią do demonstracji tego, co musi porwać swoim nieuniknioną wspaniałością, ale obrazo-przestrzenią, w której przebywanie służyło przyswojeniu reguł, bynajmniej nie na mocy porywu czy olśnienia. Afirmacja (zgoda na zmiany, akces do rewolucji) dokonywałyby się po dokładnej refleksji nad tym, co ma się do dyspozycji.

Ciekawy jest w obu realizacjach wątek szeroko rozumianej spuścizny barokowej; Strzeмиński był wszak jej zapiekłym wrogiem (podobnie jak surrealizmu). Zdaniem Sigfrieda Giediona, El Lissitzky sięgał w Raum der Abstraken – być może nieświadomie – do tradycji barokowej, którą przetłumaczył na współczesną abstrakcję, a zachowując jej nieracjonalność i wprowadzając ten swoisty nastrój, narzucał go wiszącym w sali obrazom, dzięki czemu ujawniały one to, co w nich tkwiło – swoją odcieleśnioną niematerialność<sup>28</sup>. Także polski badacz, Jerzy Malinowski, pisał o „specyficznym typie mistycyzmu” El Lissitzky’ego i Malewicza, który podczas pobytu

26 N.M. Elcott, *Raum der Gegenwart...*, op. cit., s. 266; A. Dorner, *Die Erkenntnis des Kunstwillens durch die Kunstgeschichte*, „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft” 1922, Heft 16, s. 216–222. Tekst Riegla *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst* miał notabene wpływ także na Waltera Benjamina i jego wizję roli kina i fotografii; jednak Benjamin nie gloryfikował tak optyczności jak Riegl, gdyż wierzył też w rolę dotyku, bezpośredniości i rozpraszania uwagi, por. S. Ten Thije, *Notes on the Actuality of Lissitzky’s Abstract Cabinet*, w: *Aura-Politiken. El Lissitzkys, Kabinett der Abstraken’ zwischen Musealisierung und Teilhabe*, hrsg. C. Anda, Y. Bialek et al. [s.n.], Hannover 2017, s. 75.

27 M. Kunińska, *Heinrich Wölfflin – Władysław Podlacha – Marian Minich: w stronę systematyki „plastycznych spełnień” (strona plastyczna jako centralne zagadnienie analizy dzieła sztuki)*, w: M. Minich, *O nowy typ muzeów sztuki...*, op. cit., s. 187.

28 O roli ściany w kabinett der Abstraken Giedion pisał: „Vor der irrationalen Fläche hängen nun die Kompositionen Lissitzkys oder Moholys, die erst in dieser schwebenden Atmosphäre das Leben entfalten können, das in ihnen steckt”; S. Giedion, *Lebendiges Museum...*, op. cit., s. 105.

w Witebsku przyciągnął ich do siebie<sup>29</sup>. Element quasi-barokowej stylizacji w Raum der Abstrakten podkreślało nawet użycie przez El Lissitzky'ego kotary w drzwiach, której miękkie fałdy więcej sugerowały niż faktycznie określały. Dla ultraracjonalnego Strzemińskiego tego typu działania nie były w okresie międzywojennym wcale – jak można się domyślać – sugestią technologicznych możliwości nowoczesności, ale ucieczką w para-religijny mistycyzm. Sposób ekspozycji obrazów w tak skonstruowanych ramach, że można było przesuwac panele i oglądać pod nimi kolejne dzieła, była być może dla Strzemińskiego sztuczką, pułapką dla oka, nieujawnianiem reguł.

Idea stworzenia muzeum sztuki współczesnej zrodziła się w głowie Strzemińskiego jeszcze w Rosji, po zapoznaniu się z prywatną kolekcją impresjonistów i Picassa, zgromadzoną przez Siergieja Szczukina<sup>30</sup>. I już wówczas zapewne obmyślane muzeum było na antypodach koncepcji El Lissitzky'ego. Tak stało się ostatecznie w 1948 roku: widz w Sali Neoplastycznej także musiał być w ruchu, pas linoleum na podłodze wiodący do następnego pokoju sugerował bowiem konieczność przemieszczania i doświadczenia. Jednak amfiladowy układ poszczególnych pomieszczeń muzealnych sugerował raczej przyrost wiedzy niż pochłonięcie przez żywioł nowoczesności. Eksperymentalne laboratorium (*Versuchslaboratorium*) – jak określił Raum der Abstrakten Sigfried Giedion w 1929 roku – bliskie jest co prawda temu, co w 1935 roku Strzemiński nazwał „wynalazczym eksperymentem”, jednak efekt był zasadniczo odmienny. Ładnowska pisała, że Strzemiński traktował salę jako część swojej akademickiej dydaktyki: na jej podstawie egzaminował. Ten racjonalny stosunek do percepcji dzieła sztuki zasadniczo różni artystę od El Lissitzky'ego.

Minich, podobnie jak Dorner, nie myślał o unaocznianiu przeszłości w postaci zwykłego powtarzania niegdysiejszego kontekstu. Jak pisał o Dornerze Steven Ten Thije – nie chodziło o dokonywanie historycznej kopii, ale o pobudzenie wrażliwości. Jak sugerował badacz, Dorner, będąc pod wpływem Riegla, musiał czytać jego książkę *Das holländische Gruppenporträt* (1931) i najprawdopodobniej zainteresował go zasugerowany tam związek między sposobem malowania (np. używaniem tego samego tonu

29 J. Malinowski, *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko Nowej Sztuki w Polsce 1918–1923*, PAN, Warszawa 1987, s. 108.

30 J. Zagrodzki, *Władysław Strzemiński. Obrazy słów...*, *op. cit.*, s. 72.

u Rembrandta i łączeniem figury z tłem, bez izolowania sylwet) a proto-demokratyczną strukturą społeczną XVII-wiecznej Holandii<sup>31</sup>. Taką socjopolityczną formację tonu i koloru starał się przenieść w Hanowerze na decyzje o barwie ścian, na których wieszał obrazy, gdyż uważał (w tym aspekcie podobnie zresztą jak Strzeмиński), iż między wizualną logiką sztuki i społeczno-politycznymi uwarunkowaniami czasów, w których ta logika powstała, istnieje ścisły związek. Jak sądził Thije, w Raum der Abstrakten doszło do nowej sytuacji – bo użyte przedmioty nie były już łączone przy pomocy koloru, ale dzięki ruchom widza, fizycznej akcji przesuwania ram-witryn z umieszczonymi w nich obrazami. Użycie w całym muzeum licznych reprodukcji faksymilowych zbliżało realizację łódzką i hanowerską do narracji kinematograficznej, proponując przechadzkę oraz rytm zmieniających się obrazów i doznań<sup>32</sup>. Posługiwanie się reprodukcjami podkreślało rozwój świadomości wzrokowej jako zależnej od przemian technologicznych i idących za nimi zmian społeczno-politycznych; unieważniało izolację sztuki i stan ponadczasowości (*Ewigkeitsstandpunkt*), by użyć znów skrzydlatego sformułowania Giediona z jego analizy Raum der Abstrakten. Używanie reprodukcji w muzeum było przed wojną przedmiotem gorących dyskusji, a tzw. debata faksymilowa (*Faksimile Debate*) została szczególnie wzmożona po opublikowaniu w 1929 roku przez Maxa Sauerlandta, dyrektora hamburskiego Museum für Kunst und Gewerbe, artykułu przeciw reprodukcjom i kopiom w czasopiśmie „Der Kreis”<sup>33</sup>. Dorner był zdecydowanie za reprodukcjami, czego wyrazem była jego słynna wystawa *Original und Reproduktion*, podczas której widzowie mieli zgadywać, które dzieło nie jest reprodukcją, co udowodniło, że bynajmniej nie jest to wcale oczywiste<sup>34</sup>. Użycie przez Minicha reprodukcji w muzeum-architektonicznej promena-

31 S. Ten Thije, *Notes on the Actuality of Lissitzky's Abstract Cabinet...*, op. cit., s. 72–81.

32 O relacji muzeum i kina por. G. Bruno, *Public Intimacy. Architecture and the Visual Arts*, MIT Press, Cambridge, MA – London 2007.

33 M. Sauerlandt, *Original und 'Faksimile-Reproduktion*, „Der Kreis” 1929, no. 9, s. 497–504; por. też: R. Uchill, *Original und Reproduktion: Alexander Dorner and the (Re)production of Art Experience*, „Future Anterior: Journal of Historic Preservation, History, Theory, and Criticism” 2015, Vol. 12, No. 2 (Winter), s. 13–37.

34 W dyskusji – *Original und Faksimile*, „Der Kreis” 1930, 7, no. 3 (1930) – oprócz A. Dornera (*ibidem*, s. 156–160) brał udział Erwin Panofsky, jako przedstawiciel Uniwersytetu w Hamburgu, oraz Gustav Pauli, dyrektor Kunststahle Hamburg (*ibidem*, s. 160–168).



dzie zbiegło się z używaniem fotografii przez Strzemińskiego (w kolażach i w pracy dydaktycznej, gdzie fotografie służą do nanoszenia objaśniających wykresów) i z tworzeniem opartego na fotografii *musée imaginaire* przez André Malraux. Dokonania tego ostatniego Minich wnikliwie śledził, podobąło mu się także bardzo muzeum rzeźbiarsko-architektonicznych kopii w typie Musée des Monuments Français. Tworzenie imaginacyjnej, demokratycznej przestrzeni, dostępnej dla wszystkich, nie mogło opierać się jego zdaniem na fetyszowaniu oryginałów. Ponadto Strzemińskiego po wojnie nadal zajmowała relacja człowieka i maszyny, gdyż wobec powstających obrazów socrealistycznych artysta rozważał tę relację po to, by nie ukazywać osobno człowieka i maszyny (jak pisał – „każdy sobie swoją rzepkę skrobie”<sup>35</sup>), lecz by przedstawiać współzależność nie będącą – co szczególnie ważne – zhierarchizowaną w taki sposób, że dominująca maszyna zmienia człowieka w robota. Osobne przedstawienie człowieka i maszyny, a przy tym użycie tradycyjnego realizmu sprzeniewierzałoby się współczesności co najmniej w dwójnasób: maszyna i człowiek ukazane zostałyby biernie (gdyż w ich wzajemnym oderwaniu byłoby raczej poszukiwanie pociesycielskiej metafizyki zamiast podkreślania „entuzjazmu zwycięskiej, wolnej pracy”<sup>36</sup>), a sięganie do dawnych historycznych form, m.in. „jezuickiego baroku”, upokarzałoby inteligencję człowieka, zmuszonego do życia w XX wieku i pozostawiania w świadomości dawnych epok. Strzemiński był bowiem zdecydowanym przeciwnikiem tego, co zobaczył w Rosji, a co było charakterystyczne wcześniej także dla Rewolucji Francuskiej: napełniania starych form nową treścią. Ten zabieg – jak uważał – służył bowiem ujarzmianiu ludzi i ich populistycznemu zarządzaniu w imię fałszywych przesłanek kontynuowania starych nawyków, określanych dumnie jako tradycja. Relacje człowieka z maszyną, a mówiąc ściślej: robotnika z maszyną, nie mogą być wedle Strzemińskiego w żadnym razie relacją „korzenia się i samooddania”<sup>37</sup>. Jak jednak wyrazić rozpęd i potęgę maszyny, tak by powiązać ją z twórczym i świadomym człowiekiem, niezredukowanym do niepotrzebnego dodatku, do „potężnej i wspaniałej techniki”?<sup>38</sup> Tu Strze-

---

35 W. Strzemiński, *Człowiek i maszyna w malarstwie*, w: *idem, Pisma...*, *op. cit.*, s. 464.

36 *Ibidem*.

37 *Ibidem*, s. 465.

38 *Ibidem*.

miński był pewien jednego: „żaden z minionych okresów sztuki nie może wyrazić istoty współczesnego współzawodnictwa pracy”<sup>39</sup>, gdyż w nowej sytuacji – opartej na niehierarchicznej relacji – zaciera się różnica między pracą fizyczną a umysłową, będąca podstawowym źródłem nierówności społecznej.

W Sali Neoplastycznej Strzemiński zaprojektował zarówno wędrówkę, jak i pauzy w wędrówce; sugerował sposób przejścia przez Salę poprzez rozmieszczenie w niej rzeźb i obrazów organizujących rytm ruchów przechodnia. Gdy dodamy do tego umieszczenie na wypukłej ścianie na wprost głównej osi przejścia z Sali nr 34 do Sali nr 35 niewielkiego obrazu (*Kompozycja* Vilmosa Huszára z 1924 roku, 30 x 40 cm<sup>40</sup>), wymagającego takiego doń zbliżenia, by zgubić z pola widzenia to, co po bokach (także utracenia z pola widzenia widoku wyjścia z Sali, czyli tego co określa przyszłość wędrowca), mamy pewność, że przejście od widzenia centralnego do bocznego czyniło myślenie wzrokiem grą przestrzenną.

Spróbuję pokazać, że Strzemiński zawarł w Sali Neoplastycznej elementy dość zaskakujące, warte głębszego namysłu, zderzające ze sobą różne sposoby widzenia, niedążące bynajmniej do tektonicznej, harmonijnej jedności, jak to się może zdawać przy pobieżnym oglądzie. W moim oglądzie Sali Neoplastycznej pozostaje ona dziełem asamblażowym, związanym z asamblażowym i heterotemporalnym myśleniem. Przypomnieć warto, że podczas projektowania Sali Neoplastycznej artysta pracował m.in. nad cyklem kolaży *Moim przyjaciółom Żydom* (przeanalizowanym ostatnio przez Luizę Nader<sup>41</sup>), gdzie zestawiał ze sobą różne sposoby widzenia – okiem aparatu fotograficznego i okiem nieuzbrojonym (rysunek). Nieoczywistości Sali Neoplastycznej związać można najogólniej z zasadniczą myślą wyrażoną w *Teorii widzenia*: że widzenie ukształtowane jest przez byt i historyczną ewolucję; a zatem przeżycie kolejnej, drugiej wojny światowej oraz Zagłady i kolejnej rewolucji komunistycznej (która na ziemiach polskich zaczęła się 17 września 1939 wraz z wkroczeniem wojsk radzieckich na jej wschod-

39 *Ibidem*, s. 456.

40 Obraz pozyskano w okresie międzywojennym, zob. V. Huszár, *Composition 1924, 1931*, Muzeum Sztuki w Łodzi, <https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/433> [dostęp: 27.12.2019].

41 L. Nader, *Afekt Strzemińskiego. „Teoria widzenia”, rysunki wojenne, Pamięci przyjaciół – Żydów*, Muzeum Sztuki w Łodzi – IBL Pan – Akademia Sztuk Pięknych, Łódź–Warszawa 2019. Autorka proponuje zmienić tytuł na: *Pamięci przyjaciół Żydów* i przekonująco to uzasadnia.

nie tereny, skąd już nie wyszły po skończeniu wojny w 1945) – choć wspomnienie tych zdarzeń nie pojawia się bezpośrednio w książce – postawiło przed Strzezińskim dosadnie kwestię powtórzenia, a nie rozwoju. Wojna i rewolucja, po dwudziestoletnim interwale, powróciły; zapętlenie i pułapka, a nie konsekwentny przyrost zdarzeń przeradzający się w zmianę, to doświadczenie historyczne, które zmodyfikowało przemyślenia wyrażone znacznie wcześniej, w 1924 roku, w artykule *B=2*: że w granicach dzieła sztuki powinna się odbywać jedna akcja plastyczna, „nie zaś 2 lub więcej”<sup>42</sup>.

Wyrazisty szeroki pas linoleum rozwinięty wzdłuż środka Sali Neoplastycznej zderza się ze specjalnie zaprojektowaną na wprost wypukłą ścianą, blokując perspektywę i sugerując zatrzymanie i ruch wstecz. Połyskująca dzięki światłu od góry świetlista struga linoleum dzieli nieodwołalnie przestrzeń na to, co przed zwiedzającym, i to, co na flankach, a ruchome jego spojrzenie ma do wyboru: albo patrzeć na to, co umieszczone po boku, w miejscach peryferyjnych, albo podążać na wprost, zetknąć się ze ślepą ścianą i przystanąć przed niewielkim, lecz zaskakującym obrazem Vilmosa Huszára, by po chwili dezorientacji poszukać dalszej drogi. Gdy spojrzeć na organizację tego, co pod nogami, należy stwierdzić, iż na podłodze mieliśmy w 1948 roku dwa pasy linoleum, tworzące krzyż w formie litery Tau, przy czym do stworzenia krótszej belki Tau, równoległej do wypukłej ściany na wprost i prostopadłej do drogi zwiedzającego, użyto innego rodzaju linoleum oraz innej szerokości „belki”, co odspójnia i problematyzuje formę krzyża. Czy jest to zatem nawiązanie do formy krzyża, obecnej u Malewicza w formie krzyża równoramiennego wpisanego w kwadrat? To pytanie musi pozostać nierozstrzygnięte. Co więcej, choć na jedynym zachowanym zdjęciu z 1948 roku obraz Huszára wisi pośrodku wypukłej ściany, powiększenie fotografii zdradza różne zaniechane akcje i wątpliwości oraz próby, co do ostatecznego wyglądu: wyłuskać można wzrokiem kilka gwoździ (w tym jeden po prawej stronie, tuż obok przejścia), ponadto kilka dziur po gwoździach<sup>43</sup>. Pewna była zatem jedynie zaprojektowana wypukłość, osten-

42 W. Strzeziński, *B=2*, „Blok” 1924, nr 8–9, b.n.s.; przedruk w: J. Zagrodzki, *Władysław Strzeziński. Obrazy słów...*, op. cit., s. 44–46.

43 Ślady po gwoździach to moja interpretacja plamek na zdjęciu; jak poinformowała mnie p. Marta Pierzchała, Muzeum Sztuki w Łodzi nie dysponuje negatywem zdjęcia z 1948 roku, a jedynie odbitką.

tacyjna kontr-apsyda<sup>44</sup>, oznaczająca brak miejsca na jakiegokolwiek tamujące przejścia obrzędy czy rytuały wykonywane przez przewodnika grupy i ewidentną niechęć do hierarchicznego podziału przestrzeni na dwie nierówne części: dla tłumu i dla wybranych, na przestrzeń „świętą” – wybraną – i niewydzieloną. W tym znaczeniu Strzeмиński wierny był jednolitości przestrzennej – droga każdego flanera miała być taka sama, wymuszając kierunek na wprost, zatrzymanie przed pójściem dalej i opuszczeniem tego, co było sensem Sali Neoplastycznej: podróż w czasie, do lat 20.

To, co lateralne w Sali, to niemal *campo santo* – po bokach mieszczą się wszak cenne dzieła sztuki; także przejście do następnej Sali znajduje się w strefie peryferii, trzeba skrócić w prawo, by pójść dalej. Twierdzę, że inny jest status dzieł w sferze bocznej, a inny – dzieła zawieszzonego na ścianie frontальной, wypukłej. Można zaryzykować twierdzenie, że to, co boczne, to tradycja muzealna, dzieła ważne, lecz należące do przeszłości; do teraźniejszości i aktualnych pytań zbliża się obraz na wprost. Dlatego trójdzielna ściana na wprost czytana może być podwójnie: jako ściana zamykająca *campo santo* i jako elewacja kolejnego wnętrza. Trójdzielne lico ściany na wprost – z ukośną ścianą z kaloryferem i oknem po lewej oraz z przejściem po prawej – jest właśnie przez ową trójdzielność bardzo uroczyste. To, co po bokach, czyli dzieła Henryka Berlewiego, Theo van Doesburga, Katarzyny Kobro, Henryka Stażewskiego, Sophie Tauber-Arp, Georges-a Vantongerloo z Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej, już przed wojną zmieniło się w tablice dydaktyczne – jak pisał Janusz Zagrodzki<sup>45</sup>.

Niewielki obraz stanowiący na wprost cel wędrówki, a więc jedyny nie będący w ujęciu bocznym, to obraz wspierający koncepcję wahania, rozdroża i różnicowania: *Kompozycja Huszára*, związanego z grupą De Stijl od 1906 roku, kiedy to ten węgierski artysta osiedlił się w Holandii, to dzieło powstałe – jak zauważył Karol Józwiak – „[...]” gdy Huszár dopiero co opuścił grupę De Stijl, w związku z tym reguły neoplastycyzmu są tutaj potraktowane dosyć swobodnie. Tym bardziej więc w tej pracy można dostrzec to, co artysta cenił w tym kierunku i co jednocześnie stanowiło dla nie-

44 Łukowatej ściany nie ma piętro niżej. Dokładne badania dotyczące powojennej przebudowy nie były dotąd prowadzone. Teoretycznie nie wiadomo nawet, kiedy zamknięto dostęp do balkonu, gdyż jedyne okno w Sali Neoplastycznej wychodzi na niewidoczny i niemożliwy do użytku półkolisty balkon.

45 J. Zagrodzki, *Władysław Strzeмиński. Obrazy słów...*, *op. cit.*, s. 80.

go ograniczenie. Kompozycja nadal jest oparta wyłącznie o linie pionowe i poziome, jednakże artysta rezygnuje z prostoty formalnej tego kierunku. Zwielokrotnia linie, miesza ze sobą płaszczyzny barw podstawowych, interpretując sztywne reguły neoplastycyzmu<sup>46</sup>. Ograniczenie neoplastycyzmu było w latach 20. oczywiście także dla Strzemińskiego, artysta powtarza więc – jak kiedyś Huszár – i hołd, i konieczność szukania nowej drogi. Wieszka dzieło na granicy oddzielającej różne sposoby widzenia i organizacji świata. Jeśli obrazek Huszára był suplementem do neoplastycyzmu, to Sala Neoplastyczna – jak będę starała się wykazać – jest transformacyjnym suplementem nie tylko do neoplastycyzmu, ale również do Huszára i jego wątpliwości. Jednocześnie układ Sali Neoplastycznej zdaje się podkreślać, że o ile neoplastycyzm stał się po tylu latach czymś przestarzałym (historycznym), to transformacyjny suplement (w derridiańskim zestawie ze śladem i resztą), produkujący różnicę, stał się czymś kluczowym i nieodzownym. To właśnie bowiem różnicowanie stwarza demokrację, a ta myśl każe na postulowaną przez Strzemińskiego jedność spojrzeć na nowo. Tu, w samym w centrum quasi-świętej trójdzielnej ściany pojawia się afirmacja dla różnicy. Specyficzna lokalizacja obrazku Huszára w czymś, co nazwać można „kontr-apsydą”, każe widzieć wątpliwości co do unifikującego systemu podniesione do rangi najwyższej, a stosując terminologię Derridy, można by rzec, że ten znaczący suplement jest w istocie pharmakonem, czyli może być tyleż dobroczynny, co toksyczny. Nie ma więc dobrej nowiny *u-topii*, nie ma adekwatnego toposu (miejsca wspólnego) w następnej sali, nie może być już ufności, że w przyszłości czeka nas jakiś konsekwentnie stosowany projekt z przeszłości, jest tylko niebezpieczna *u-via*, na której konieczny jest przystanek. Ma to być jednak refleksja – zgodnie z systemem ruchu w Sali Neoplastycznej – każdego z „wędrowców”. Jak pisał Zygmunt Bauman: „W miarę postępu nowoczesności coraz częstszym celem wysiłków ładotwórczych stają się niechciane skutki wcześniejszych prób wprowadzenia ładu”<sup>47</sup>.

46 K. Józwiak, w: *Korespondencje. Sztuka nowoczesna i uniwersalizm*, red. J. Lubiak, M. Ludwisiak, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2012, s. 224, za: <https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/433> [dostęp: 27.12.2019].

47 Z. Bauman, K. Tester, *O korzyściach z wątpliwości. Rozmowy z Zygmuntem Baumanem*, tłum. E. König-Krasińska, Sic!, Warszawa 2003, s. 104.

Jak wiadomo, *Teoria widzenia* kończy się przed analizą obrazów neoplastycznych, nie zawiera bowiem tego, co omawiał Strzemiński na trzecim roku studiów, czyli kubizmu, neoplastycyzmu, surrealizmu i unizmu oraz zagadnień związanych z intelektualizacją procesu wzrokowego czy świadomości wynikającej z widzenia ejdetycznego oraz asocjacyjnego. Wiemy, że – jak pisał sam artysta – wykłady te charakteryzowały się „wzrastającym znaczeniem składników poza-widzeniowych i nasyceniem dzieła sztuki treścią, niewynikającą z bezpośrednio danego znaczenia przedmiotowego”<sup>48</sup>. Myślenie wizualne i świadomość wizualna poszerzały się i komplikowały. Zanim rozważę aspekty obrazu, które nazwałam suplementem i szkatułką, oraz – w tej perspektywie – specyficzne, rewolucyjne elementy sprokrowane w konkretnym momencie historycznym, chcę jeszcze podkreślić, że istniało kilka Sal Neoplastycznych, realizowanych po zniszczeniu oryginalnej Sali (na polecenie władz<sup>49</sup>), powstałej w roku 1948. Jak pisała Janina Ładnowska, w sali z 1948 roku neutralny pas chodnika rozdzielał pomieszczenie na dwie części: część zachodnią wypełniały rzeźby Kobro, a wschodnią – żółto-czarne meble Strzemińskiego; były one podobne do tych, które artysta zaprojektował do swego mieszkania i jednocześnie wzorowane najprawdopodobniej na powojennym projekcie artysty, związanym z konkursem na meble hotelowe<sup>50</sup>. W rekonstrukcji z 1960, zleconej Bolesławowi Utkinowi przez Mariana Minicha, jedyną zmianą – jak pisała Ładnowska – było zastąpienie linoleum ciemno-szarym chodnikiem z tkaniny. Po objęciu w 1966 roku dyrektury przez Ryszarda Stanisławskiego zmiany są znaczniejsze: „nie ma już mebli, wprowadzone są kompozycje architektoniczne Strzemińskiego wiążące wyraźnie Salę z problemami kompozycji przestrzeni, których była konsekwencją”<sup>51</sup>. Ładnowska nazywa to „funkcją

48 Cytat z *Programu nauczania historii sztuki z 6 listopada 1945* Władysława Strzemińskiego, za: J. Zagrodzki, *Władysław Strzemiński. Obrazy słów...*, *op. cit.*, s. 17.

49 O niejasnych losach Sali Neoplastycznej w okresie stalinizmu – czy ją zniszczono, czy jedynie wyłączono z programu zwiedzania – piszą P. Kurc-Maj, J. Sowińska-Heim, *Awangardowa kolekcja w czasach socrealizmu. Polityka programowa Muzeum Sztuki w Łodzi w latach 50. XX wieku*, w: *Socrealizmy i modernizacje*, red. A. Sumorok, T. Załuski, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2017, s. 512.

50 J. Ładnowska, *Sala Neoplastyczna – z dziejów kolekcji sztuki nowoczesnej w Muzeum Sztuki w Łodzi...*, *op. cit.*, s. 333.

51 W Muzeum Sztuki nie udało mi się dowiedzieć, z jakiego czasu pochodzi nieznośny parkiet w jodełkę – czy z rekonstrukcji Minicha z 1960 roku, czy z reakcji następnego dyrektora – Ryszarda Stanisławskiego. Kwestia ta wymaga badań.

upływającego czasu<sup>52</sup>. Jeśli chodzi o różne podejście do podłogi w kolejnych odsłonach, to dodać należy jeszcze, że w mieszkaniu na Srebrzyńskiej, gdzie małżonkowie Strzeмиński-Kobro zamieszkali w roku 1933, namalowali na podłodze z desek czarny prostokąt<sup>53</sup>. Pomysłu na linoleum najwidoczniej wówczas nie było, ale na aktywację podłogi – jak najbardziej. Dziś to odrzucone w kolejnych rekonstrukcjach linoleum zobaczyć możemy na jedynym zachowanym – niewiadomego autorstwa – zdjęciu Sali Neoplastycznej z 1948 roku. Zdjęcie jest czarno-białe i dzięki temu narzuca własną narrację, przyciągając wzrok do błyszczącej powierzchni masy plastycznej wykładziny, jakby migoczącej blaskiem wilgoci i odbijającej się dodatkowo w szklanych postumentach na rzeźby. Lśnienie linoleum to efekt padania światła ze świetlika. To bardzo subwersywne użycie górnego oświetlenia, odmienne od konwencji sztuki kościelnej. Strzeмиński nie dynamizuje ścian, jak El Lissitzky i – inaczej niż Rosjanin – zajmuje się też osią wartościową, tak jakby właśnie ta „święta oś”: góra-dół wymagała przemyślenia. Nie szuka, jak El Lissitzky i Malewicz, drogi do nieskończoności, a mimo wprowadzenia górnego światła nie sugeruje, że to ku górze powinno kierować się spojrzenie widza. Doświetla drogę sugerując konieczność przejścia przez zaprojektowaną przestrzeń, zapoznanie się z jej regułami, by pójść dalej.

## OBRAZ JAKO SUPLEMENT

Potraktuję Salę Neoplastyczną jako suplement w rozumieniu Derridy, czyli jako dodatek „do pozornie idealnej lub oryginalnej obecności w postaci ujawnienia braku i samodzielności w samym jego źródle”, komplementarnie do „zawsze podzielonego »pochodzenia« obecności<sup>54</sup>. Suplement powstaje zawsze w sekwencji czasowej i zakłada osobistą aktualną sprawczość w ramach uznanych reguł. Derrida posługuje się postaciami Amona i Totha, by wyjaśnić, że Toth jako syn to *supplément* Amona: jest tyleż dodatkiem, co zamianą; jest do niego w opozycji, będąc jego powtórzeniem. Tę nierozstrzygalną sytuację powtórzenia i opozycji przekonująco

52 J. Ładnowska, *Sala Neoplastyczna – z dziejów kolekcji sztuki nowoczesnej w Muzeum Sztuki w Łodzi...*, op. cit., s. 342.

53 Wspomnienie Anny Wegner-Sumień, za: M. Czyńska, *Kobro. Skok w przestrzeń*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2015, s. 124.

54 S.M. Wortham, *The Derrida Dictionary*, Continuum Books, London–New York 2010, s. 204.

podejmował Huszár, jeden z założycieli grupy De Stijl, który zanieczyszczając źródło, zaprzeczał istnieniu jednego, nietkniętego czystego i wzorcowego początku. Strzeмиński wiele lat później działał, jak sądzę, i podobnie, i nieco inaczej: amplifikował w formie przestrzennej proste i nietknięte źródło (utożsamiając je m.in. z rzeźbami Kobro) i jednocześnie wpisując w ten ideał obraz Huszára, wstrząsał do rdzenia całą strukturą, obalając metafizyczny binaryzm. Wprowadzając „barokową” osiowość, nie wprowadzał oczywiście, zawłaszczającej dominanty, ale różnicujące pole tego, co dawne i stałe, ale oboczne – wystawione rzeczy (pełniące rolę rzeczowników), i tego, co performatywne, związane ze zmianą i będące w centrum i na głównej osi (pełniące rolę czasowników – w tej roli, o czym za chwilę napiszę, wystąpi też obok linoleum kaloryfer); kreował pole gry między tym, co umysłowe i zmysłowe, tym, co ejdedyczne i asocjacyjne. Powie ktoś, że cała jego przedwojenna twórczość zmierzała do wyzbycia się baroku, rozumianego jako kultywowanie konfliktów i dualizmów, oraz skupienia się na apriorycznie narzuconej nieorganicznnej formie „mającej swój własny ośrodek kondensacji”<sup>55</sup>. Mariusz Tchorek ujął to niczym opowieść biblijną: „Czyn malarski Strzeмиńskiego to był mojżeszowy czyn wyprowadzenia z »ziemi egipskiej« baroku”<sup>56</sup>. Strzeмиński krytykował wszelkie kompozycje ośrodkowe, nawet w kubizmie, gdyż tu na przykład co prawda kształty zostały ze sobą powiązane, lecz „[...] w dalszym ciągu niezespalone z płaszczyzną obrazu. Kondensacja formy ze swoim ośrodkiem pozostaje w kontraście do powierzchni obrazu”<sup>57</sup>. Jego upieranie się przy wyzbyciu się dychotomii rozumiem jako rozprawę z metafizyką, z metafizycznym binaryzmem. Gdy artysta pisze, że kształty dynamiczne wyprowadzają ruch poza granice obrazu, a dynamiczne ślizganie się kształtu „odłącza go od obrazu, wyrzuca poza obraz”<sup>58</sup>, chodzi mu o takie bytowanie wewnątrz obrazu, które jest związane z przymusem. „Przymusowość budowy najdobitniej świadczy

55 W. Strzeмиński, *Unizm w malarstwie*, Biblioteka „Praesens”, Warszawa 1928; reprint: Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1994, tabl. do s. 7–8.

56 M. Tchorek, *Jeszcze o danych przyrodzonych i nadprzyrodzonych malarstwa, czyli rzecz o ciele artysty*, w: *Władysław Strzeмиński 1893–1952. Materiały z sesji*, red. J. Janik, Biblioteka Muzeum Sztuki, Łódź 1994, s. 60.

57 W. Strzeмиński, *Unizm w malarstwie...*, *op. cit.*, tabl. 6 do s. 15.

58 *Ibidem*, s. 12.



o brakach jej organiczności”<sup>59</sup>. Tym bardziej przekonująco brzmi koncepcja Tchorka, że wysiłek unizmu zrodził się z poświęcenia baroku rozumianego jako patos wielkich napięć, stanów wewnętrznych i własnego bólu. Pamiętając o tym, trzeba zauważyć, że decyzje związane z układem Sali Neoplastycznej zrealizowane zostały w ten sposób, iż główna oś, będąc dominantą, nie służy triumfowi, lecz wahaniu; z kolei widzenie lateralne nie zostało wywyższone, choć jest objęte pełną afirmatywnością. Konstrukcja *mise-en-abyme* zapewnia pełne powiązanie struktury i może być rozumiana jako powiązana z obrazowaniem ejdetycznym, zwanym niekiedy fotograficznym. Obrazy ejdetyczne pojawiają się dłużej niż powidoki<sup>60</sup>, a związane jest to – jak twierdzą psychologowie – tyleż z dokładną pamięcią, co z halucynacjami. Lucien Lévy-Bruhl połączył w 1910 roku obrazowanie ejdetyczne z ludami tzw. prymitywnymi i dziećmi. Jak pisał George Kubler, obrazy następujące po, obrazy ejdetyczne oraz pamięciowe (*after, eidetic, and memory-images*) są trzema zmiennymi funkcjami istniejącymi między nieobecnością a teraźniejszością<sup>61</sup>. Przykłady ejdetycznych obrazów, zapamiętanych z wieloma szczegółami, to także niektóre obrazy surrealistyczne<sup>62</sup>. Obraz ejdetyczny pozwala powrócić do czasów De Stijl jak do wizji-halucynacji, a jednocześnie magicznego obrazu łączącego ludzi. Jest to niewątpliwa regresja, lecz nie nostalgia (raczej szaleństwo), bo ówczesna przyszłość – która oto nadeszła – musi zostać teraz, w 1948 roku, osądzona. Troską Strzemińskiego, jak próbuję dowieść, jest, by w języku wizualnym wypowiedź dotycząca neoplastycyzmu była fortunna, czyli performatywna (była działaniem, ukazując sprawczość neoplastycyzmu), a nie konstatywna (stwierdzająca, jak kiedyś wyglądał neoplastycyzm). Problematyczność tej operacji cytowania zrozumiemy, gdy zdamy sobie sprawę, iż odtwarzanie arcy-poważnego ory-

59 *Ibidem*.

60 L.W. Doob, *Eidetic Imagery: A Cross-Cultural Will-O'-The-Wisp*, „The Journal of Psychology” 1966, No. 66, s. 13–34. Pierwszy opis po-widoków zawdzięczamy arabskiemu uczonemu Ibn-al-Haythamowi, znanemu jako Alhazen, żyjącego na przełomie X i XI wieku, por. G. Kubler, *Eidetic Imagery and Paleolithic Art*, „Yale University Art Gallery Bulletin” 1987, Vol. 40, No. 1 (Spring), s. 78–85.

61 G. Kubler, *Eidetic Imagery and Paleolithic Art...*, *op. cit.*, s. 80.

62 Jako przykład podać można obraz René Magritte’a *L’aimable vérité* – rodzaj wizji „wyświetlonej” na murze, który, niestety, nie mógł być znany Strzemińskiemu, bo został namalowany w 1966 roku, por. Mort la Brecque, *Photographic Memory*, „Leonardo” 1972, Vol. 5, No. 4 (Autumn), s. 347–349.

ginału w paradygmacie nowoczesnym skażone jest osłabiającą wtórnością. W literaturze cytowanie Kobro uznane zostało jednak dość powszechnie za hołd, a nie za pozbawioną danego wigoru powtórkę: „Wznosząc *homage* neoplastycyzmowi, mondrianowskiej równowadze, harmonijnej Jedności, znajdował Strzeмиński miejsce dla rzeźb Kobro-artysty istniejącej poza Kobro-kobietą, którą w rzeczywistości niszczył” – pisała Ewa Franus<sup>63</sup>. Badaczka miała rację i nie miała racji: hołd dla neoplastycyzmu, tak ważnego dla Kobro, był wszak – jak próbowałam dowieść – ambiwalentny. Strzeмиński bowiem nie tylko powielił zasady neoplastycyzmu, ale również wyprodukował różnicę.

### OBRAZ SZKATUŁKOWY

Szkatułka-skarbczyk to najgorsza obelga, gdy chodzi o rozumienie przestrzeni architektonicznej przez Strzeмиńskiego. Nowoczesne mieszkanie, jak pisał, nie może być „pudełkiem do przechowywania skarbów”, gniazdem, gdzie strzeże się „tajemnic i swoich chorób dziedzicznych”<sup>64</sup>, którego największa zaletą jest pakowność i zysk. Artysta, tworząc Salę Neoplastyczną, dokonał w pewnym sensie przeniesienia idei swej niegdysiejszej osobistej przestrzeni małżeńskiej – Kobro ze Strzeмиńskim mieli wszak w swoim mieszkaniu przy Srebrzyńskiej 75, na komunalnym osiedlu im. Józefa Montwiłła-Mireckiego, pokój neoplastyczny, w którym przyjmowali gości<sup>65</sup>. W warstwie czytania przestrzeni przez biografię artysty zagrało w Sali Plastycznej użycie zaprojektowanych przez Strzeмиńskiego mebli, które wprowadziły swoistą ambiwalencję między przestrzeń publiczną (muzealną) a prywatną (mieszkalną), związaną być może z myśleniem o pokoju historycznym (*period room*<sup>66</sup>). To jednak spekulacja: meble te użyte zostały

63 E. Franus, *Punkt nierównowagi w starym śnie o symetrii*, w: *Władysław Strzeмиński 1893–1952. Materiały z sesji...*, *op. cit.*, s. 136.

64 W. Strzeмиński, *Corbusier*, w: *idem, Pisma...*, *op. cit.*, s. 390.

65 Nowoczesny projekt tak się podobał sąsiadom, że także oni pomalowali ściany, sufity i podłogi na białe, szare, niebieskie, żółte i czarne prostokąty, por. wspomnienia Anny Wegner-Strumień, za: M. Czyńska, *Kobro. Skok w przestrzeń...*, *op. cit.*, s. 123; inne mieszkania w koncepcji De Stijl: L. van Halem, *Til Brugman's De Stijl Rooms A 'Flat in The Hague' with Designs by Theo van Doesburg, Vilmos Huszár, Gerrit Rietveld, El Lissitzky and Kurt Schwitters, 1923–26*, „The Rijksmuseum Bulletin” 2017, Vol. 65, No. 2, s. 128–167.

66 Por. *The Modern Period Room. The Construction of the Exhibited Interior 1870 to 1950*, eds. P. Sparke, B. Martin, T. Keeble, Taylor & Francis, London–New York 2006.

zapewne (nie widać lewej części Sali na zdjęciu z 1948 – nie wiemy więc, czy były tam fotele) jako tzw. ekspozytory, gdyż w żadnej innej sali poza tą nie eksponowano tzw. designu. Dodajmy do elementów łamiących dualizm prywatne/publiczne fakt, że w roku 1930 artysta wykonał utrzymany w konwencji neoplastycznej projekt willi dla Juliana Przybosa. Strzeмиński po wojnie przemyślał nie tylko istnienie nowoczesnej tradycji, którą nazwałam tutaj stwarzaniem suplementu w całej jego ambiwalentnej grze powtórzenia i zamiany; struktura *mise-en-abyme* pozwoliła artyście na dogłębną refleksję nad wypracowanym przed wojną systemem – powracając do przeszłości, zrewidować musiał jednak ponownie stosunek do tego, co na zewnątrz abstrakcyjnego dzieła, w tym do historii i do komunistycznej rewolucji, która ogarnęła już we wrześniu 1939 roku wschodnie ziemie Rzeczypospolitej, a w czasie, gdy projektował Salę Neoplastyczną, już na cały kraj. W czasopiśmie „Blok” (które współtworzył przed wojną) można było przeczytać w 1924 roku: „Artyści dzisiejsi albo tworzą bezinteresownie w sensie sztuki muzealnej nowego klasycyzmu (dzieło sztuki jako rzecz sama w sobie), albo odchodzą od sztuki z jej zdobyczami ku życiu praktycznemu”<sup>67</sup>. Mamy tu kolejne „albo-albo” i kolejną binarność do zdekonstruowania. Bo wszak – jak pisał Zagrodzki – „Strzeмиńskiemu udało się doprowadzić do sytuacji, w której przeciwieństwa zamiast się wzajemnie zwalczać, dodawały się do siebie, wzbogacając osobisty język sztuki”<sup>68</sup>. Projektując specjalnie dla muzeum, Strzeмиński stanął przed kwestią ponownej refleksji nad użytecznością artysty w powstającej Polsce Ludowej; dlatego znów poddać refleksji musiał szczegóły, elementy tworzące całość struktury, swój stosunek do produktywistów i roli sztuki. Tym samym stał się zarządcą tego, co niegdyś wydawało mu się przestarzałe: stał się zarządcą skarbczyka, ponownie wyciągał zeń różne rzeczy i w ramach pracy pamięci, którą nazwał widzeniem asocjacyjnym, po raz kolejny decydował o użyteczności odrzuconych niegdyś przedmiotów i idei. Postulowana przed wojną obiektywizacja obrazu, związana z systemem, zakładała „usuwanie sposobów indywidualnych i drgnień grafologicznych”, eliminację „uzewnętrzniania na obrazie drgnień woli i temperamentu tego lub inne-

---

67 „Blok” 1924, nr 2, strona tytułowa.

68 J. Zagrodzki, *Władysław Strzeмиński. Obrazy słów...*, op. cit., s. 12.

go malarza”<sup>69</sup>. Jednak projektując Salę Neoplastyczną, zrobił właściwie to, co już przed wojną określał malowniczo „zgalwanizowaniem trupa”, czyli dzieleniem obrazu na części i rozbijaniem przez kolor („Kontrast kolorów sprawia śmierć obrazu. I cóż z tego, że się uzyskuje natężenie formy zwłok?”<sup>70</sup>). Skoro dekonstrukcji wymagał nie tylko system jako taki, ale wszystkie jego części składowe, to skupiając się na detalach, pozwolić sobie można było na skojarzenia. Strzemiński, odnosząc się do pamięci, obok pamięci ejdetycznej odwołuje się do pamięci skojarzeniowej, zakładającej m.in. epizodyczność i przygodność określonych asocjacji i jej afektywne źródła.

W Sali Neoplastycznej można mówić o rozbieżnych narracjach asocjacyjnych, zawierających się w jednym wnętrzu i jednej narracji dominującej, będącej rezultatem muzealnej amfilady, dydaktycznych celów ekspozycji i sugerowanego sposobu przemieszczania się widza od Sali nr 33 – opisującej rozwój kubizmu w stronę konstruktywizmu i bezprzedmiotowości, poprzez Salę Neoplastyczną (nr 34) do Sali nr 35 – eksponującej malarstwo Strzemińskiego. Sala unaocznia ogniwo w rozwoju świadomości wzrokowej. Strzemiński zdystansował się od oddawania maksymalnej wielości tego, co widzimy, na rzecz – jak by powiedział – reprezentowania istoty „rzeczywistej zawartości wzrokowej”, będącej pochodną wiedzy<sup>71</sup>, gdyż tylko oparcie się „o ponadindywidualne obiektywne zasady budowy i przezwyciężenie wszelkich resztek ekspresjonizmu dało sztukę nowoczesną”<sup>72</sup>.

Zauważmy przy okazji, że to, co po wojnie w programie nauczania Strzemińskiego w łódzkiej szkole zostało przezeń nazwane widzeniem asocjatywnym i ejdetycznym, było w istocie rodzajami pamięci. W Sali Neoplastycznej teoria widzenia zamienia się w teorię pamięci, a przestrzeń muzealna w przestrzeń pamięci, *lieux de mémoire*: wspomnienie to ma ponownie połączyć ludzi. Emocjonalne wzbudzenie rozniecić może przede wszystkim zostawienie obiektu z innej rzeczywistości, psującej jednolitość całości. Takim asocjatywnym elementem jest bez wątpienia stary żeliwny kaloryfer o frymuśnych floralnych nóżkach, niepasujący do powagi pionów

69 W. Strzemiński, *Unizm w malarstwie...*, *op. cit.*, s. 14.

70 *Ibidem*.

71 W. Strzemiński, *Widzenie Greków*, „Przegląd Artystyczny” 1947 nr 4–5, s. 6–8, za: *idem*, *Pisma...*, *op. cit.*, s. 282.

72 W. Strzemiński, *Muzeum*, „Forma” 1936, nr 5, s. 21–23, w: *idem*, *Pisma...*, *op. cit.*, s. 279.

i poziomemu neoplastycyzmu. Uznać trzeba że ten „wirus” znalazł się tam celowo; nawet bowiem biorąc pod uwagę powojenną biedę, przyznać trzeba, że nie tylko łatwo można byłoby go wymontować, ale choćby przysłonić<sup>73</sup>. I to właśnie ten element – choć nierozstrzygalny gdy chodzi o stosunek do ówczesnej władzy politycznej i jej legitymizacji – stawia kwestię wykorzystania innej, nie-awangardowej tradycji. Kaloryfer jest tak obcy, że aż niewidzialny: nie wspomina o nim nikt – o ile zdążyłam się zorientować w bibliografii – z piszących o Strzeмиńskim autorów. Stawiam więc tezę, że kaloryfer rodziny Poznańskich jest ślepą plamką znaturalizowanej przez tych autorów komunistycznej rewolucji; znaturalizowanej, czyli oczywistej, która w trybie determinizmu dziejowego wręcz musiała się wydarzyć. Zawłaszczenie starego grzejnika jest dość zaskakujące, jego dosadna materialność kojarzyć się może z asamblażową, z ducha tatlinowską pracą Strzeмиńskiego, jaka przechowywana jest dzisiaj w Państwowym Muzeum Rosyjskim w Petersburgu (kontr-relief *Narzędzia i produkty przemysłu*, ok. 1919). Nie sposób stwierdzić, czy artyście chodziło o przetłumaczenie energii na obiekt codziennej użyteczności, roztopienie sztuki w życiu i zakwestionowanie ścisłych podziałów między tym, co artystyczne i nieartystyczne, czy o dosadne zawłaszczenie burżuazyjnej własności w imię sprawiedliwości dziejowej. Kaloryfer razem z linoleum tworzą całość zgodną raczej z ekonomią niż estetyką, jaką postulował w wydrukowanym w Warszawie artykule o przecięciu sztuki El Lissitzky na początku lat 20.<sup>74</sup> Jednocześnie, jeśli uznamy za Kępińską, iż zainteresowanie energią sztuki jest związane z dekonstrukcją paradygmatu awangardy w jej racjonalistycznym aspekcie, nie dziwi, że w pismach Strzeмиńskiego nie znajdziemy wiele na ten temat<sup>75</sup>. Pisanie o energii poprzez eksplicitną werbalizację zdruzgotałoby bowiem konsekwencję w racjonalnym okulocentryzmie, tak propagowanym w pismach teoretycznych artysty.

73 Grzejnik nie mógł istnieć pierwotnie w tej Sali, gdyż zastania wejście na balkon. Pamiętając o współpracy Strzeмиńskiego z Minichem, nie rozstrzygam – z braku źródeł – który z nich (a może ktoś wcześniej) zdecydował się na wmontowanie kaloryfera. Kluczowe jest – i jest to decyzja Strzeмиńskiego – niezastąpienie grzejnika.

74 J. Malinowski, *Grupa „Jung Idysz”...*, op. cit., s. 110.

75 A. Kępińska, *Energie sztuki*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.

O ile ozdobny grzejnik ostentacyjnie zawłaszczal prywatne, domowe mienie, o tyle linoleum nie sposób nie powiązać z wyrzuconymi z pałacu kosztownymi dywanami. Pisano o nich:

Puszyste kobierce głośzą kroki przybysza, ze wszystkich stron otaczają go ciężkie, ozdobne meble, obrazy nikną wśród złota kosztownych rzeźbiarskich ram. Na skinienie pana oczekuje służba w liberii gotowa spełnić każdą zachciankę. Ogródek letni pełen róż i ogród zimowy z przepięknymi palmami pozwalają przyjemnie spędzić czas. Wymyślne natryski, przyrządy do gimnastyki i do masażu podtrzymują świeżość ciała<sup>76</sup>.

Linoleum to wynalazek co prawda jeszcze XIX-wieczny, który jednak w połowie XX wieku uznawany był za znakomitą i niedrogą wykładzinę do holi, przejść, korytarzy, a także kuchni. Jak pisano w katalogu z 1926 roku: „Sklepy, restauracje, biura, banki, szkoły, hole i publiczne budynki każdego typu potrzebują trwałych, higienicznych, łatwych do czyszczenia podłóg [...]”<sup>77</sup>. Firma produkująca te wykładziny zwracała uwagę, że rozsądne panie domu nie wahają się też, by używać pięknie zadrukowanego linoleum nawet w living-roomach i sypialniach. Jednocześnie linoleum było materiałem używanym do tworzenia grafik przez wielu wybitnych artystów nowoczesnych, nie mówiąc już o użyciu go do asamblaży przez Picassa. Cytat z linoleum można uznać za znaczący. Późniejsza, już po śmierci Strzeмиńskiego, podmiana linoleum na szlachetniejszą materię, oznaczało tyleż wstydzenie się biedy przez bogacące się powojenne społeczeństwo „naszej małej stabilizacji” (by użyć słynnego określenia Tadeusza Różewicza), co sugerowanie bardziej salonowego, tradycyjnie-mieszczkańskiego wybrzmiewania przestrzeni. A Strzeмиński ostentacyjnie zamienił w swej realizacji z 1948 roku luksusowe miękkie pałacowe kobierce na lśniące, skromne

76 D. Kacprzak, *Z badań nad kolekcjonerstwem łódzkiej burżuazji wielkoprzemysłowej – rodzinne zbiory dzieł sztuki Sary i Maurycego Poznańskich*, w: *Imperium rodziny Poznańskich. Przywrócone dziedzictwo czasu i miejsca*, red. M. Jakóbczyk, K. Kuropatwa-Pik, C. Pawlak, Muzeum Miasta Łodzi, Łódź 2012, s. 159. Por. *idem*, *O smaku artystycznym łódzkich przemysłowców drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, w: *Rozważania o smaku artystycznym*, red. J. Poklewski, T.F. Rosset, WUMK, Toruń 2002, s. 203–225.

77 *Dominion Linoleum, Floor Oilcloth, Feltol, Table Oilcloth*, Montreal 1926, s. 67.

i praktyczne linoleum. Jeszcze w przedwojennych reklamach linoleum wybrzmiewało chętnie ze słowem „nowoczesne” oraz z „przemysłem linoleowym” i dobrym biznesem<sup>78</sup>, ale równie ważna była jego demokratyczność<sup>79</sup>. Można przyjąć, że użycie linoleum w 1948 roku jest w ścisłej relacji i kontrze z łódzkim przemysłem tkackim i wyposażeniem pałacowym; wyparcie linoleum z późniejszych realizacji to pomysł na nowoczesność jako sztukę wysoką: typowy inteligencko-mieszczkański koncept PRL-u. W Łodzi, nastawionej na przemysł tkacki, użycie nowoczesnego linoleum miało moc subwersywną w stosunku do rodziny Poznańskich, a przecież to w ich byłym domu, siedzibie spadkobierców i kontynuatorów wielkiego biznesu tekstylnego, mieściła się Sala Neoplastyczna: „w symbolicznym miejscu upadku dawnego fabrykanckiego świata”<sup>80</sup>. W tym ujęciu zastąpienie dywanu linoleum było zdystansowaniem się od „epoki pluszu”, jednak linoleum było materiałem używanym w okresie międzywojennym przez wielu nowoczesnych architektów, m.in. związanych z Bauhausem, jak Mies van der Rohe i Bruno Taut<sup>81</sup>. Jak pisała o linoleum Marilyn Irvin Holt, zwracając uwagę, jak ważne było dla prowadzących dom kobiet: pozwalało zaoszczędzić czas, uwalniając kobiety od męczącego szorowania, i było przeto „wskaźnikiem nowoczesności”<sup>82</sup>.

Widziana jako asamblaż szkła, linoleum i żeliwa (oraz pamięciowych asocjacji z nimi związanymi), połączonych kolorami podstawowymi, Sala Neoplastyczna, choć nie odwołuje się do sztuki rosyjskiej, mieści w sobie dwa zasadnicze nurty myślenia radzieckiej awangardy: utylitarny produkttywizm oraz nurt malarsko-eksperymentalny (laboratoryjny). Sugeruje

78 Np. katalog firmy Armstrong Cork Company z 1928 roku: *Linoleum Layer's Handbook Containing Detailed Directions for Laying and Caring for Floors of Modern Linoleum*; 50<sup>th</sup> Anniversary *American Linoleum Industry: 1873–1923* firmy Joseph Wild & Co (1923).

79 P.H. Simpson, *Linoleum and Lincrusta: The Democratic Coverings for Floors and Walls*, „Perspectives in Vernacular Architecture” 1997, Vol. 7 (Exploring Everyday Landscapes), s. 281–292.

80 P. Brożyński, *Muzeum w płynnej rzeczywistości*, w: M. Minich, *O nowy typ muzeów sztuki...*, *op. cit.*, s. 172.

81 *Linoleum: History, Design, Architecture, 1882–2000*, ed. G. Kaldewei, Hatje Cantz Publishers, Ostfildern-Ruit 2000. Książka zawiera m.in. ciekawe reprinty tekstów z początku XX wieku, m.in. P. Klopfer, *On the Aesthetics of Linoleum* (1923).

82 M.I. Holt, *Linoleum, Better Babies, and the Modern Farm Woman, 1890–1930*, University of New Mexico Press, New Mexico 1995, s. 88.

konieczność podjęcia obu tych nurtów w nowej Polsce, właściwie wbrew przedwojennym poglądom Strzemińskiego, tak jakby dopiero po wojnie, w nowej polityczno-społecznej sytuacji można było podjąć próbę wcielenia marzeń w życie.

Użycie w Sali Neoplastycznej konkretnych materiałów – linoleum (na podłodze), szkła (w postumentach, oknie i „ślepy” świetliku<sup>83</sup>) i żeliwa (w kaloryferze) – decydowało o materialnym wyrazie całości, pomimo położenia akcentu na generującą vitalność kolorystykę, zgadzało się z przekonaniem artysty, iż w organizowaniu nowego trybu życia plastyka powinna współdziałać z nauką i techniką<sup>84</sup>. O ile jednak użycie linoleum i żeliwa było zgodne z duchem nowoczesności, o tyle użycie mlecznych szyb w oknie, zamiast sugerujących rozszerzającą się przestrzeń tafli przezroczystych, mogło zaskakiwać w kontekście neoplastycyzmu (choć nie w odniesieniu Raum der Abstrakten, gdzie zastosowano materiałowe półprzezroczyste lamele). Jednak ponieważ okno w Sali Neoplastycznej łódzkiego muzeum wychodzi na zamknięty ozdobną balustradą balkon oraz zamkniętą przestrzeń podwórza, to najprawdopodobniej mogło spowodować, że nie użyto przezroczystych szyb. Z kolei świetlik w suficie – gdyby był przezroczysty – ingerowałby różnymi ekspresyjnymi efektami świetlnymi, a przez możliwość zdominowania całości sugerowałby też transcendencję. Przezroczyste szkło użyte jednak zostało do postumentów pod rzeźby Kobro – dzięki temu zyskują na lekkości i aspekcie antygravitacyjnym (dość dalekim od koncepcji samego Strzemińskiego). Ta decyzja jest o tyle znacząca, że postumenty te z łatwością można sobie wyobrazić z nieprzezroczystych materiałów: tak było np. na wystawie Grupy Plastyków Nowoczesnych w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie w 1933 roku, gdzie występowali i Strzemiński, i Kobro.

Kaloryfer to najbardziej widoczna pozostałość po pałacu. Zasłonięcie grzejnika jakąś prostokątną płyciną byłaby stosunkowo proste i tanie. Najwyraźniej jednak energetyczność kaloryfera, funkcja emisji ciepła przeważała nad „niestosowną” w nowoczesnej Sali Neoplastycznej historyzującą ornamentyką (nieco w duchu Art Nouveau), jaką grzejnik był ozdobiony.

83 *Obrazy na szkle* Kobro i Strzemińskiego, powstałe ok. 1924, były pokazywane na wystawie grupy Praesens, por. J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro. Problem grawitacji*, Wydawnictwo Biblioteki PWS-FTviT, Łódź 2019, s. 17. Przez świetlik nie widać więzby dachowej.

84 *Dyskusja L. Chwistek – W. Strzemiński...*, *op. cit.*, s. 229.



Ponieważ kwestia energii jest kluczowa dla teorii Malewicza, a powróci po II wojnie światowej w teorii i praktyce tak ważnych artystów jak Beuys (w postaci ciepła), warto zwrócić przynajmniej wstępnie uwagę na możliwość włączenia Strzemińskiego do tego dyskursu; u artysty pojmowanie energii ewoluuje od energetycznych płaszczyzn unizmu do wizualnych eksperymentów solarystycznych, związanych z patrzeniem w słońce i chwytnością powidoków, jest więc powiązana z ciałem. Ale Strzemiński w dyskusji z Chwistkiem podkreślał proces industrializacji sztuki, odgrywający czynną rolę w organizowaniu życia; dzięki temu procesowi wychodzi się bowiem poza konieczność malowania obrazów do zawieszania na ścianach.

Świadome użycie kaloryfera wpisuje się w powojenną logikę nowoczesności i przestrzenności, tak jak rozumiało ją wielu powojennych artystów, m.in. Oskar Hansen, Jerzy Hryniewiecki, Henryk Tomaszewski, Stanisław Zamecznik czy Wojciech Fangor. Specyficzna relacja owego rozumienia przestrzenności była przedmiotem błyskotliwej analizy Wojciecha Włodarczyka w eseju pod znamienym tytułem *Przestrzeń i własność*<sup>85</sup>. Autor opisuje tam nowoczesność jako chłonną na kontekst przestrzenny, otwartą na to, co poza ramą obrazu. O ile bowiem – wedle Włodarczyka – takie kierunki jak unizm Strzemińskiego (oraz kapizm), czyli polski modernizm, uznawał zasady autonomii i uniwersalności dzieł sztuki, to nowoczesność „skłonna była raczej elastycznie reagować na współczesny kontekst”<sup>86</sup>; nie tylko dopuszczała, ale wręcz chłoniła w obręb swych ram przestrzeń społeczną i czas w którym się żyje, eksploatowała to, co na zewnątrz dzieła. Cytat o nabierającym znaczenia kaloryferze, „stającym się czymś” – wybrany jako motto niniejszego rozdziału – nie wyszedł bynajmniej z ust Strzemińskiego, ale Fangora, malarza, który w ramach współpracy z Zamecznikiem zaproponował w słynnym *Studium przestrzeni* (1958) oglądanie obrazów w ramach *environment*, w którym nie liczy się pojedyncze dzieło zamknięte ramami, ale to, co dzieje się pomiędzy obrazami, rozumianymi jako części zespołu. Widz ma za zadanie dołączyć do takiego zespołu i wówczas liczy się w odbiorze dzieła przestrzeń rzeczywista, wszystko to, co jest poza kompozycją samych płócien. O swoich kompozycjach przestrzennych pisał

85 W. Włodarczyk, *Przestrzeń i własność*, w: *Grupa „Zamek”. Konteksty – wspomnienia – archiwalia*, red. M. Kitowska-Łysiak, M. Lachowski, P. Majewski, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2009, s. 11–27.

86 *Ibidem*, s. 17.

Fangor: „Obrazy były pozbawione kontrastów w sobie. Były głodne. Przez to zapożyczały kontrasty z otoczenia. Nagle te przedmioty nabierały znaczenia. Kaloryfer stawał się czymś innym”<sup>87</sup>. Strzemiński w przedstawionej powyżej optyce przechodził w swej twórczości powojennej od autonomii pozycji modernistycznej do typowej dla już podwilżowej sytuacji koncepcji polskiej nowoczesności, postawy integrującej. Stawał się – przy tak niewspółmiernych elementach, jakie integrował – współkreatorem całości, bo – jak komentował pod koniec życia Fangor – możliwość współkreatacji dzieła była działaniem skierowanym przeciw posiadaniu obrazów, ergo: działaniem prosocjalnym i antykapitalistycznym<sup>88</sup>. Strzemiński wyprzedził Fangora w takim rozumieniu prosocjalności; nie tyle urządzał Salę Neoplastyczną, co – prosocjalnie, czyli nie respektując prawa własności – na nowo urządzał cały Pałac Poznańskich<sup>89</sup>.

### OBRAZ JAKO GRA POWTÓRZENIA (SUPLEMENTU) I SZKATUŁKI (AFEKTU I DRGNIENÍ GRAFOLOGICZNYCH)

Strzemiński – odległy od kosmicznych wizji przestrzennych Malewicza, swego mistrza – szukał sposobu na stworzenie nowoczesnej przestrzeni, która wyrażając współczesność, zachowywałaby walor twardej, materialnej rzeczywistości. Takim był pomysł unistycznych obrazów, nastawionych na fizyczną bliskość widza, sugerujących emisję energetyczną. Sposób właściwego wykorzystania energii (energii mas) był sprawą kluczową, rozważaną przez wielu XX-wiecznych teoretyków, m.in. Waltera Benjamina. W 1947 roku Strzemiński wiele wiedział o energii rewolucji komunistycznej, nazistowskim entuzjazmie mas, o takim przekierowywaniu energii, który prowadzi do katastrofy. Energia i dynamika to kluczowe elementy teorii Malewicza: w suprematyzmie przestrzeń obrazu wypełniona jest energią Kosmosu. Jej promieniowanie i emanowanie były ich zasadniczą zaletą,

87 Cytat z Fangora za: *ibidem*, s. 14.

88 *Przestrzeń Marka Rothki. Wojciech Fangor w rozmowie z Agnieszką Morawińską*, 24.07.2013, wszechnica.org.pl, <https://wszechnica.org.pl/wyklad/przestrzen-marka-rothki-wojciech-fangor-w-rozmowie-z-agnieszka-morawinska/#embed-0> [dostęp: 18.03.2023].

89 O pojmowaniu przestrzeni przez Strzemińskiego zob. też uwagi Piotra Juszkiewicza w rozdziale *Modernistyczne przestrzenie w: idem, Cień modernizmu*, WN UAM, Poznań 2013, s. 75–83.

której nie posiadały dzieła innych konstruktywistów<sup>90</sup>. Kontrastująca energia czerni i bieli także wiązała się z dynamiką. Malewicz pisał: „Ustanowiłem [...] moją suprematystyczną linię i linię życia w ogólności jako energię [...]”<sup>91</sup>. Dzisiaj – jak pisał Steven Ten Thije w odniesieniu do Raum der Abstrakten i jego znaczenia w obecnych czasach – żyjemy w dość podobnym momencie, gdy technologia np. internetu wzmaga kreatywność ludzi, ale pomaga też wybrzmiewać emocjom destruktywnym, a nierównomierna dystrybucja własności jest oczywista<sup>92</sup>. Być może właśnie rozmyślanie o energii obrazowej doprowadziło artystę po wojnie do eksponowania w Sali Neoplastycznej żeliwnego grzejnika.

Sala Neoplastyczna sięga do tradycji awangardy, by ukazać potencjał, jaki pojawił się przed krajem dążącym do zmian i modernizacji. Tu procesami twórczymi okazała się nowa wizja realizowana nie tylko za pomocą artystycznych procedur i narzędzi: pędzla, ołówka, metody asamblażu, ale także za pomocą procedur wziętych z potocznego życia: wykwaterowania lokatorów, wyrzucenia secesyjnych sztukaterii i luster, a w rezultacie – wszczęcia nowej tkanki w starą, lecz unowocześnioną konstrukcję. Obraz-przeszczep miałby się odtąd rozrastać zarówno w wyobraźni, jak i w naturalnej przestrzeni starej ramy-budynku pałacu Poznańskich i miasta Łodzi. Wzorzec organizacji nowoczesnego życia i spełnione marzenie o lepszym jutrze – jakim miała być Sala Neoplastyczna – okazało się możliwe za cenę wmeldowania się do cudzego domu i dewastacji mienia. Ta gorzka uwaga nie pochodzi bynajmniej z zewnątrz – dzięki zastosowaniu przez Strzeмиńskiego pamięci asocjacyjnej zniszczenie i zawłaszczenie mienia jest jedną z narracji, którą artysta wpisał w swe dzieło. Można Salę Neoplastyczną rozpatrywać jako symboliczny kwaterunek: w świetle udostępniania szerokiej publiczności, po rewolucyjnych uwłaszczeniach lat 40., wielu prywatnych domów arystokracji, ziemiaństwa oraz – w przypadku Łodzi – przemysłowców, ta ostatnia koncepcja nabiera charakteru wybitnie ironicznego: oto w samym sercu znacjonalizowanego pałacu fabrykanta nie-

90 T. Mikhienko, *The Suprematist Column – A Monument to Nonobjective Art*, w: *Kazimir Malevich: Suprematism*, ed. M. Drutt, The Guggenheim Museum, New York 2003, s. 80.

91 Za: J.C. Marcadé, *Malevich, Painting and Writing. On the Developement of a Suprematist Philosophy*, w: *Kazimir Malevich: Suprematism...*, op. cit., s. 34.

92 S. Ten Thije, *Notes on the Actuality of Lissitzky's Abstract Cabinet...*, op. cit., s. 73.

zamożny artysta dokonuje przeszczepienia wspomnienia o własnym mieszkaniu, w duchu sprawiedliwości dziejowej; dokwaterowuje się i bynajmniej nie ma zamiaru się dostosować do estetyki byłego właściciela, bo zgodnie z nową logiką to dokwaterowany jest nosicielem dziejowej sprawiedliwości i świadomości wzrokowej. Wyrzucenie mebli w późniejszych realizacjach uchylało wątki zamieszkiwania na rzecz abstrakcyjnego przebywania w ponadczasowej przestrzeni: chodziło bowiem już o to, żeby nie pamiętać i nie widzieć, że muzeum mieści się w zawłaszczonym domu prywatnym. By stworzyć Salę Neoplastyczną trzeba było wyrzucić lokatorów i dokonać przebudowy: wszystko to zrobić można było oczywiście wyłącznie w ścisłej współpracy z ówczesnymi władzami Łodzi.

Marian Minich walczył o przejęcie pałacu Poznańskich dla „swojego” muzeum i gotów był na wiele dla osiągnięcia upragnionego celu. Choć sami właściciele już pod koniec lat 20. przenieśli się do Nicei, gdzie Maurycy Poznański zmarł w 1937 roku, a wkrótce po nim jego żona, to rodzina właściciela mieszkała na drugim piętrze (czyli tam, gdzie znajduje się Sala Neoplastyczna) jeszcze do roku 1940<sup>93</sup>. Z powyższych dat wynika, że ani Minich, ani Strzeмиński nie mieli okazji poznać Maurycego Poznańskiego i jego żonę. Wykwaterowania, jakie odbywały się na ich oczach, dotyczyły lokatorów, którzy znaleźli się tam po wojnie: dla przykładu lekarz, profesor Artur Ber nie chciał się wyprowadzić z drugiego, reprezentacyjnego piętra pałacu, gdzie znajdował się basen kąpielowy i fontanna, gdyż chciał zrobić wrażenie na pewnym Amerykaninie, którego zamierzał ugościć w swych progach, by ten zobaczył, jak w Polsce mieszkają profesorowie medycyny<sup>94</sup>. Pojawiły się też kobiety – jak wspominał Minich – „strojne paniusie”, a także „groźna osobistość spod znaku Marsa i Bellony”, ze sfingowanymi dokumentami. Metaforycznie walkę o przejęcie pałacu Poznańskich na muzeum przedstawić można za pomocą walki z desantem niezliczonych pluskiew, malowniczo opisanych przez Minicha, jakby chodziło o kryminalny horror: „Były pomiędzy nimi okrągłe i płaskie, długie jak torpedy oraz krótkie

93 D. Kacprzak, *Z badań nad kolekcjonerstwem łódzkiej burżuazji wielkoprzemysłowej – rodzinie zbiory dzieł sztuki Sary i Maurycego Poznańskich...*, op. cit., s. 158.

94 Minich nie podaje imienia, chodzi najprawdopodobniej o Altera (Arura) Bera, który od 1945 stał na czele Katedry Endokrynologii na Wydziale Lekarskim Uniwersytetu Łódzkiego, a w 1956 roku wyjechał do Izraela, por. G. Nowak, „Chęć tamie wszelkie przeszkody...” *Profesor dr Alter Ber (1908–1977): in memoriam*, „Nowe korzenie” 2013, nr 5, s. 64–66.

i szerokie, chude jak zeschnięte listki i srodzko zażarte<sup>95</sup>. To w tych okolicznościach Minich założył w muzeum w 1946 roku Podstawową Organizację PPR i zaczął wchodzić w życie partyjne, by mieć argumenty dla swoich decyzji, a największą satysfakcję dawały mu – jak zapewniał – wykłady polityczne dla robotników. Radykalny plan przebudowy wnętrza pałacu, prawie czterdziestu jego sal, zaprojektowany przez lwowskiego konserwatora (!) Jana Marksa, zakładał wyrzucenie secesyjnych sztukaterii i lusterek w ozdobnych złotych ramach oraz zamalowanie fresków; została się jedynie główna neorenesansowa klatka schodowa i także duża sala od podwórza. Zniszczone zostały też oczywiście wszystkie przedmioty luksusu, jakimi profesor Ber chciał olśnić zagranicznych gości. Szczególnie zniszczono pierwsze piętro, gdzie mieściła się imponująca sala balowa. Za czasów, gdy mieszała tam Maurycy i Sara z Silbersteinów Poznańscy (a przenieśli się tam w 1901 roku), pałac, z zewnątrz nawiązujący do późnorenesansowych budynków z piazza San Marco w Wenecji (Biblioteca Marciana Jacopo Sansovina i Procuratie Nuove Vincenzo Scamozziego), wewnątrz – ze swym wystrojem neorenesansowym, neomanierystycznym oraz neorokokowym<sup>96</sup> – olśniewał przepychem. W kolekcji obrazów Poznańskich – pan domu interesował się raczej teatrem i muzyką – znaleźć można było prace m.in. Olgi Boznańskiej, Józefa Brandta, Józefa Chełmońskiego, Franciszka Żmurki, a także łódzkich artystów: Samuela Hirszenberga i Leopolda Pilichowskiego<sup>97</sup>. O kolekcji tej pisał Dariusz Kacprzak, iż zbiór ten był manifestacją bogactwa i ostentacji, i podobnie jak prowadzenie działalności filantropijnej, był wyrazem potrzeby czynnego uczestnictwa w życiu kulturalnym miasta, stanowiąc element sprzyjający kulturowej asymilacji dwóch potężnych rodzin pochodzenia żydowskiego – Silbersteinów i Poznańskich<sup>98</sup>. A jednak i w rodzinie Poznańskich znalazł się łącznik pomiędzy światem kapitalizmu i sztuki awangardowej: był nim artysta Wiktor Poznański, działający w kręgu kubistów, m.in. Alberta Gleizesa. Wiktor Poznański w 1925 roku

95 M. Minich, *Wspomnienia wojenne; Szalona galeria*, Książka i Prasa, Warszawa 2015, s. 291.

96 K. Stefański, *Pałace rodziny Poznańskich i ich twórcy*, w: *Imperium rodziny Poznańskich...*, *op. cit.*, s. 80.

97 Por. D. Kacprzak, *Kolekcja dzieł sztuki Sary z Silbersteinów i Maurycego Poznańskich. Aneks katalogowy*, w: *Imperium rodziny Poznańskich...*, *op. cit.*, s. 170–178.

98 *Idem*, *Z badań nad kolekcjonerstwem łódzkiej burżuazji wielkoprzemysłowej...*, *op. cit.*, s. 161.

urządził w Paryżu wystawę *L'art d'aujourd'hui*. Jak pisał Peter Brook, ponieważ łódzka kolekcja grupy a.r. – będąca trzonem Muzeum Sztuki – zawiera prace wielu malarzy, którzy brali udział w wystawie Poznańskiego (a sam Gleizes miał w 1932 roku w Łodzi wykład *Sztuka i nauka*), wydaje się wysoce prawdopodobne, że Wiktor był zaangażowany w kształtowanie kolekcji, choć dotychczas nie udało mu się znaleźć żadnego na to dowodu<sup>99</sup>. Wiktor Poznański zmarł w 1935 roku jako katolik, członek bractwa religijnego L'Hospitalité de Notre Dame de Lourdes. Na podstawie już tego jednego niezwykłego losu jednego z członków rodziny Poznańskich (Maurycego oznaczono Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski i Złotym Krzyżem Zasługi) można snuć przypuszczenia, czy – gdyby nie rewolucja komunistyczna – Muzeum Sztuki w Łodzi nie miałoby od niej silnego wsparcia. Na początku lat 30. nad Towarzystwem Akcyjnym Wyróbów Bawełnianych I.K. Poznańskiego kontrolę przejęła Banca Commerciale Italiana. Można z dużą dozą prawdopodobieństwa przypuszczać, że po wojnie międzynarodowy kapitał inwestowałby w międzynarodową sztukę, mielibyśmy w łódzkim muzeum amerykańskie gwiazdy nowej sztuki i silnie rozwiniętą krytykę instytucjonalną, negatywnie oceniającą świat artystyczny za bycie pralnią pieniędzy, tak jak to robił Hans Haacke w MoMA, pytając o powiązania gubernatora Nelsona Rockefellera (będącego w Board of Trustees muzeum) z polityką Nixona w Indochinach. Tymczasem, dzięki PRL-owi, długo przetrwała w nas wiara, że pole sztuki jest szlachetną enklawą dobrych i niezamożnych ludzi, działających w obrębie własności państwowej, pozyskanej na drodze tzw. sprawiedliwości dziejowej, a przeto niewartej nawet refleksji. Czy zatem żeliwny kaloryfer w Sali Neoplastycznej to hołd dla Maurycego i Sary Poznańskich, tak jak – podobno – umieszczenie tam rzeźb Kobro było hołdem dla artystki?

Unizm nie podobał się wielu polskim artystom, lewicowym przed wojną. Leon Chwistek, jak zauważyła to Ekaterina Degot, nalegał na dialektykę, a generalnie wiązał nadzieję z nowymi mediami, m.in. animacją filmową<sup>100</sup>.

99 P. Brook, *Wiktor Poznański i wystawa L'art d'aujourd'hui z 1925 roku*, w: *Imperium rodziny Poznańskich...*, op. cit., s.234. Na wystawie wystawiali m.in.: Hans Arp, Sonia Delaunay, Theo van Doesburg, Vilmos Huszar, Fernand Léger, Amédée Ozenfant i Georges Vantongerloo. O wystawie też: *A Transatlantic Avant-Garde: American Artists in Paris, 1918–1939*, ed. S. Lévy, Berkeley – Los Angeles 2003, s. 46.

100 E. Degot, *Malarstwo w historii*, w: *Władysław Strzemiński. Czytelność obrazów*, red. P. Polit, J. Suchan, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2012, s. 65.

Jak próbowałam udowodnić, Strzemiński oraz Minich świadomi byli tej krytyki i Sala Neoplastyczna wraz z kinematograficzną amfiladą muzeum była odpowiedzią – choć nie wprost – na te zarzuty, wprowadzając do ekspozycji liczne reprodukcje fotograficzne i utrzymując widza w jednorodnym ruchu i linearnej narracji. Dla Karola Hillera z kolei kompozycja unistyczna stanowiła kapitalistyczny przesąd, gdyż przez swoją beczasowość miała nadawać się raczej dla leniwych indywidualistów, skłonnych do kontemplacji<sup>101</sup>. Tu także, jak mi się wydaje, Strzemiński świadomie odpowiedział na te zarzuty w proponowanej promenadzie od Sali Neoplastycznej do unizmu: nie chodziło o bierność i pasywność, ale o przenikanie dobroczynną świetlistą energią (tu artysta zapożyczał się u Malewicza, dla którego energia była jednym z kluczowych pojęć łączącym sacrum – i teologię z profanum i naukowym przyrodoznawstwem). Ponadto ważne było zaakcentowanie równoważących się relacji form i kolorów unieważniających stosunki dominacji prowadzące do manipulacji oraz instrumentalizacji podmiotów. Dla Strzemińskiego to właśnie dynamika, wyrastająca z podkreślania sprzeczności, akcentowania kluczy kompozycyjnych, naturalizowała i dyscyplinowała widza, przygotowując go do ujarzmiania m.in. przez stosunki wartości prywatnej. Słowo „ujarzmienie” pojawia się w powojennych pismach Strzemińskiego niemal obsesyjnie. Niegodne ujarzmienie nie ma nic wspólnego ze szlachetną dyscypliną; źródłem ujarzmienia jest niewiedza i brak świadomości, źródłem samo-dyscypliny – samoświadomość. Strzemiński, który przeżył dwie wojny światowe, szukał systemowych źródeł ujarzmiania. Po II wojnie światowej chodziło mu o świat nie będący kapitalistycznym ujarzmieniem, ale o świat wyzwalający, m.in. jego siły produkcyjne (w ścisłej relacji ludzi, maszyn i pracy). Ekaterina Degot zwracała ponadto uwagę, iż sztuka awangardowa ważna jest o tyle, o ile niesie w sobie potencjał, czym mogłaby być<sup>102</sup>. Ten potencjał zwizualizowany był w Muzeum Sztuki w sali obok, składającej się z unistycznych obrazów, pozbawionych dynamiki i konfliktów, przepelnionych równomiernie nasyoną świetlistością. Sala z obrazami Strzemińskiego była więc promieniującym wszczepem, a jednocześnie finałem racjonalnie przedstawionego rozwoju. Jak pisał o świetlistości w obrazach Strzemińskiego John Milner:

---

101 *Ibidem*, s. 64.

102 *Ibidem*, s. 65.

„promieniuje wprost na widza”<sup>103</sup>. Sięganie do tradycji awangardy na tym uhistorycznionym poziomie ukazywał potencjał, jaki pojawił się przed kramem, który dąży do zmian i modernizacji.

Sala Neoplastyczna działała ponadto jak generator energii, a zaprojektowany ruch w przestrzeni – jak najdalszy od zastygłych idealistycznych póz – wyraża „dialektyczną dwujedność człowieka i maszyny”<sup>104</sup>, wsparcie jednostki przez system ciepłowniczy i przemysł, produkujący nowoczesne i higieniczne linoleum. Kinematograficzność, brak dominant kompozycyjnych, energia spokojnej, niehierarchizowanej zależności wzajemnych komponentów przestrzeni odpowiada w Sali Neoplastycznej ciągłej czynności i uwadze widza, łącząc intelekt z fizycznością, demonstrując ciągle napiętą czujność, pracę oczu, umysłu i rąk, związaną z całokształtem pracy maszyn<sup>105</sup>. Liczy się tyleż widz wewnątrz obrazu-Sali Neoplastycznej, co zrozumienie procesu twórczego, który doprowadził do jej stworzenia. Relacja z techniką i generalnie nowoczesność nie muszą bowiem produkować człowieka wyalienowanego i to właśnie unaocznia Sala Neoplastyczna. By tak się stało, dążyć należy do stopienia tego, co fizyczne, z tym, co umysłowe, do ekwilibrium: „Nie otepienie w przygniatającej, ponad siły pracy fizycznej i nie degeneracja od wyłącznej pracy umysłowej, lecz ich stopienie”<sup>106</sup>. Projekt Sali Neoplastycznej można też rozumieć jako sprzeciw wobec strategii władzy, deprawującej i obezwładniającej klasę robotniczą poprzez utrzymywanie jej w anachronicznym stanie świadomości, w którym relacje dominacji były naturalizowane. Można przyjąć, że władze komunistyczne lat 40. okazały się przenikliwe i zrozumiały, że Sala Neoplastyczna – będąc oskarżeniem, iż polska rewolucja stała się sowiecką rebelią – musi zniknąć w tym historycznym momencie, gdy przygotowywano się do ostatecznego przejęcia władzy.

103 J. Milner, *Kwestie tożsamości i umiejscowienia*, w: Władysław Strzemiński. *Czytelność obrazów...*, *op. cit.*, s. 32.

104 W. Strzemiński, *Człowiek i maszyna w malarstwie...*, *op. cit.*, s. 468.

105 *Ibidem*.

106 *Ibidem*.



## KU WSPÓŁCZESNOŚCI – ZBUDOWANIE SZAŃCA

O ile brak artystów radzieckich w kolekcji w okresie międzywojennym (i wyróżnianie Malewicza jako Polaka) mógł wynikać z oczywistego rezonansu wojny polsko-bolszewickiej i pragmatyzmu, o tyle ten sam brak w momencie, gdy Polska jednak dostała się w domenę ZSRR, ma znaczenie inne, skoro przypomnimy, że Minich nie stronił od reprodukcji. Nieobecność radzieckich artystów czytać można co najmniej dwojako – jako zaznaczenie, iż polska droga do komunizmu będzie (przynajmniej w zakresie kultury) autonomiczna, lub jako strategię osławiania z komunizmem poprzez ukazywanie jego szlachetnie utopijnego charakteru z korzeniami w ogólnoeuropejskich pragnieniach zmiany świata. W ten drugi sposób zaczęło się hipnotyzowanie polskiej inteligencji, która gwałtownie przeobrażała się w analizy i alibi, uczestnicząc w przejmowaniu cudzej własności i gwałtownej sowietyzacji życia. Znalazła się przecież w potrzasku. Włodarczyk pisał o nowoczesności, że nie tylko przyciągała formą, ale również „trafiała w oczekiwania nie polityczne, a zastępcze, kulturowo-cywilizacyjne polskiej inteligencji i miała szansę być w tym zakresie wiarygodna”<sup>107</sup>. Impas to nie czas na szlachetną śmierć, to czas na przypomnienie marzeń, które choć z czasem nie są już do obrony, to przecież przypominają o niegdysiejszych skrzydłach.

Krok od neoplastycyzmu do unizmu widać w specjalnie skonstruowanym łuku Sali Neoplastycznej; pierwotnie była bowiem w tym miejscu prosta ściana, która znacznie lepiej i adekwatniej pasowałaby do wyjaśniania zasad neoplastycyzmu. Półokrągłą, „liryczną” ścianę sąsiadującą z niezakrytym kaloryferem – pozostałością po wyposażeniu pałacu Poznańskich, dość starannie w części wystawienniczej zniszczonym – można rozważać jako realistyczne, uaktualniające współrzędne; owo uwspółcześnienie powstało w czasie toczącej się rewolucji. W kontekście zobrazowanego w muzeum łódzkim usystematyzowanego rozwoju artystycznego widzenia to połączenie teraźniejszości z przeszłością układa się na kształt alternatywnej historii, rozpoznającej punkty węzłowe przemian historycznych, by ukazać tyleż faktyczną (neoplastyczną), co niebyłą (bo uwspółcześnioną) przeszłość, która mogłaby stać się punktem wyjściowym do lepszej przyszłości, bowiem to ku niej prowadzi amfiladowa przestrzeń Sali Neoplastycznej.

Prawidłowe przejście przez wskazany po prawej przelot – do kolejnej sali – będzie przejściem-impasem. Wszak to wszystko, co zdarzyło się dalej, musi zostać zweryfikowane. Nie sprawdziło się. Stanęliśmy na granicy, zbudowanej przez – jak nazwał go Tchorek – Wielkiego Strażnika Progu, który twierdził, że za granicę obrazu wychodzić nie wolno<sup>108</sup>. Trójdzielny podział masywu trzech połaci wertykalnego zamknięcia przestrzeni prowadzącej z Sali Neoplastycznej do kolejnej porównałabym do zdekonstruowanego czy poranionego (jeśli ktoś woli cielesne metafory) łuku triumfalnego. Zamiast jednoarkadowego łuku mamy w środku zamykający łuk półokrągłej ściany. Centralny łuk flankowany z prawej strony przelotem, z lewej zamiast przelotu ma linię styczną rozwartego kąta; tu stykają się dwie ściany: ściana z kaloryferem i oknem oraz ściana półokrągła. Rozwarty kąt i łagodny łuk sugerujący delikatny ruch zapraszają, by skryć się w energetycznym kącie. Być może udane prześlizgnięcie czy przebicie się przez tę styczną kątą to droga, jaką trzeba przebyć, by obmyślając rewolucję, uniknąć tego koszmaru, jaki rozegrał się w Rosji Radzieckiej. Mleczna szyba, zamykająca Salę Neoplastyczną na przestrzeń zewnętrzną – zupełnie odwrotnie niż w prześwietlonych projektach Kobro – sugerowała, że Strzemiński, mierząc się z projektem architektonicznym, odwołał się do swej pierwotnej profesji, czyli zawodowego wojskowego inżyniera, i zbudował szaniec o maksymalnie zamkniętym profilu. Będąc częścią progresywnej amfilady i deterministycznie zdefiniowanej przyszłości, Sala Neoplastyczna swoje istnienie zawdzięczała komunistycznej rewolucji, od której jednocześnie chciała się odciąć. Okazała się więc pomnikiem niespełnianych marzeń, a w krótkim czasie – szlachetnej klęski w imię ideałów lub (jak kto woli) fundującej hipokryzji rodzącego się PRL-u. Tych wątpliwości fundujących nowy porządek nie rozwiązaliśmy do dziś<sup>109</sup> i nie sądzę, by można byłoby tu dojść do konsensusu inaczej niż za cenę przemilczeń i zapomnienia; impas – jako pozbawiający sprawczości – pozostaje domeną wstydu. Jedną z najwspanialszych polskich realizacji unaoczniających wiarę w nowy lep-

108 M. Tchorek, *Jeszcze o danych przyrodzonych i nadprzyrodzonych malarstwa, czyli rzecz o ciele artysty...*, *op. cit.*, s. 61.

109 Śluszenie pisze Wojciech Włodarczyk, że opozycja opisująca nową sztukę lat 90. jako „sztukę krytyczną” kontra „modernizm” to adaptacja zasad społecznej przestrzenności lat 50. (*idem, Przestrzeń i własność...*, *op. cit.*, s. 22), czyli – jak należy to rozumieć – nieprzemyslenie, jaką faktycznie kompensacyjną rolę jaką pełniła w okresie PRL-u sztuka nowoczesna.

szy świat stworzona została w byłym mieszkaniu polskich Żydów. Jej uniwersalny charakter dystansował się od etnicznych i narodowych zaszczości i był w tym wierny przedwojennej awangardzie. Zauważenie ambiwalentnej sytuacji „nowego mieszczaństwa” przez polskich artystów przyszło późno, wraz z dziełami Mirosława Bałki i Rafała Jakubowicza, uwrażliwionych na „pożydowskie”<sup>110</sup>. Usytuowanie dzieł Kobro w ramach Sali Neoplastycznej odbyło się w ramach syndromu, który znacznie później nazwano „syndromem Tootsie” – podtrzymującym męską dominację wsłuchiwanie się w *his master's voice*<sup>111</sup>: jedynie artysta-mężczyzna mógł właściwie zinterpretować i zrekontekstualizować dzieło artystki-kobiety, jej samej-rzeczywistej pozostawiając rolę na samym dnie drabiny społecznej. Uznać ponadto można, że ostentacyjne zwrócenie się Strzemińskiego na Zachód i ucięcie Wschodu to gest traumatyczny, związany z rewolucją i sowietyzacją; to początek peerelowskiej okcydentalnej autokolonizacji i wertykalnych aspiracji do znalezienia się w zachodnim kanonie, zamiast – co postulował Piotr Piotrowski szczególnie mocno w *Agorafilii* – dekonstrukcji tego kanonu w ramach zwrotu przestrzennego i w konsekwencji ujmowania sztuki polskiej bardziej horyzontalnie. Nie dziwi, że właśnie z Łodzi – ze strony dyrektora Muzeum Sztuki Ryszarda Stanisławskiego – wyszły wystawy, które tak krytykował Piotrowski za wpisywanie się w wertykalny kanon (rozumiejąc, że stała za tym historyczna kompensacja półwiekowego odcięcia od Zachodu za PRL-u), m.in. *Europa, Europa* (1994, kuratorzy: Ryszard Stanisławski, Christoph Brockhaus, Kunst- und Ausstellungshalle w Bonn)<sup>112</sup>.

Strzemiński, nie otwierając w Sali Neoplastycznej wyjścia na balkon, podporządkowywał się logice nakazu komunikacji w jedną stronę: linearnie i totalnie zaprojektowanej przyszłości. Zawsze wierzył w *one-way* – chciał być sobie wierny. Ironicznie, wejścia na balkon strzeże ścianka ze starym

110 Prace Bałki i Jakubowicza odnoszące się do pasożytowania polskiej kultury na niewidzialnym „pożydowskim” omawiam w: A. Markowska, *Conspicuously Absent Jews, Alien Environments. Polish Artists Mirosław Bałka and Rafał Jakubowicz on the Holocaust*, w: *Politics of Erasure. From „Damnatio Memoriae” to Alluring Void*, ed. eadem, Polish Institute of World Art Studies, Warsaw–Toruń 2014, s. 81–88.

111 Pisałam o tym w swej książce *Dlaczego Duchamp nie czesał się z przedziałkiem*, TAIWPN Universitas, Kraków 2019, s. 334, powołując się na Amelię Jones i Rosi Braidotti.

112 *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*, hrsg. von R. Stanisławski, Ch. Brockhaus, Kunst- und Ausstellungshalle der B.R.D., Bonn 1994.

kaloryferem, jakby to pamięć dawnego ciepła mogły oswoić i zamknięcie, i nakaz. Okno z mlecznymi szybami dające światło i nieprzepuszczające żadnych informacji poza tą, że jest dzień lub noc, ucinając jednak możliwość tęsknoty za tym, co daleko. Tęsknota zdała się na nic.

## AKTUALNOŚĆ PRZEDSTAWIONEJ KWESTII I WNIOSKI CZYTELNIKA

Narracja w łódzkim Muzeum Sztuki została stworzona w formie promenady – widz przechodził przez kolejne przestrzenie reprezentowane przez dzieła sztuki i zatrzymywał się na przeszłości, w której sztuka awangardowa – najistotniejszy sens wystawy reprezentowany przez Salę Neoplastyczną – nie miała nic wspólnego ze Związkiem Radzieckim. Za to, w wypreparowanym wnętrzu, zaznaczono ślad po żydowskich właścicielach budynku w postaci niepasującego do wnętrza historyzującego kaloryfera. Układ Sali wymuszał cofnięcie, tak jakby wędrówka w przeszłość zatrzymała się na latach około 1918–1919, gdy prześladowania Żydów nie przyjęły jeszcze katastrofalnej formy, a rewolucja sowiecka niosła nie tylko grozę, ale także (niektórym) nadzieję. To moment nie tylko osobistej retrospekcji – gdy Strzemiński po straszliwym wypadku (rujnującym jego ciało i przydatność do służby wojskowej) oraz wymyśleniu sobie nowego sposobu życia (zostanie artystą) – niesiony jest miłością do pięknej pielęgniarce (Kobro) i nadzieją nowej sytuacji politycznej. Ale powrót do końcówki lat nastych XX wieku to także refleksja etyczna nad „przyjaciółmi Żydami”, by odnieść się do tytułu-dedykacji jednego z powojennych cykli artysty. Cofnięcie się w historii do punktu zwrotnego, w którym możliwa jest inna przyszłość, to zabieg charakterystyczny dla konstruowania historii kontrfaktycznych, także wówczas gdy chce się pchnąć historię na inne tory lub osądzić ją etycznie<sup>113</sup>. Wykorzystywali ją różni artyści, jednak raczej postmodernistyczni niż nowocześni. Majsterkował w historii Quentin Tarantino w filmie *Pewnego razu w Hollywood* (opowiadając alternatywną historię o Sharon Tate i bandzie Mansona) czy w *Bękartach wojny* (gdzie Żydzi zwyciężali z Niemcami), a także Jan Holoubek w *Pocztówkach z republiki absurdu* (gdzie Polska w 2014 roku jest ciągle krajem komunistycznym). Strzemiński, sięgając

113 Por. *Historie alternatywne i kontrfaktyczne. Wizje – narracje – metodologia*, red. E. Solska, P. Witek, M. Woźniak, WUMCS, Lublin 2017; C. Gallagher, *Dlaczego opowiadamy, jak nie było?*, tłum. T. Bilczewski, A. Kowalcze-Pawlik, „Teksty Drugie” 2012, nr 1–2, s. 138–152.

do punktu zwrotnego w przeszłości, umieszcza w nim, na eksponowanym miejscu, grzejnik-źródło ciepłej energii, własność żydowskich właścicieli. Do jakich kontrfaktycznych historii prowokuje Sala Neoplastyczna? Czy nieobecność tam awangardy radzieckiej da się wytłumaczyć jedynie brakiem w kolekcji muzealnej? Czy uznać można, że kontynuacja nowych powojennych pomysłów Strzemińskiego była związana z utworzeniem w rok po śmierci Strzemińskiego grupy ST-53 w Katowicach? Wszak podstawą refleksji teoretycznych i dociekań formalnych dla tej grupy młodych artystów, skonsolidowanych z inicjatywy Konrada Swinarskiego oraz Urszuli Broll i Klaudiusza Jędrusika, była pozostająca na państwowym indeksie i krążąca jedynie w nielegalnym odpisie *Teoria widzenia* (wydana dopiero w 1958), przywieziona na Śląsk z Łodzi przez Swinarskiego.

Dojmującą lukę w polskiej społeczności po nieobecnych Żydach opisywali po wojnie różni artyści, w tym Rafał Jakubowicz i Mirosław Bałka<sup>114</sup>. Jakubowicz przypomniał m.in. w 2003, że pewna poznańska pływalnia powstała w czasie II wojny światowej metodą brutalnego wywłaszczenia i przebudowy synagogi. Taki sens – kontynuowania przez Polaków niemieckich działań – niosła praca *Pływalnia*. Artysta po prostu wyświetlił na fasadzie pływalni napis „pływalnia” – jednak napis był w języku hebrajskim, przypominając pierwotnych właścicieli budynku. Jakubowski odnosił się do eksmisji – jednego z podstawowych sposobów (oprócz przymusowego dokwaterowania), jakim posługiwało się po wojnie państwo, by udostępnić ludziom nieswoje mieszkania a instytucjom – siedziby. W tym przypadku eksmisja odbyła się co prawda w czasie okupacji niemieckiej, ale przetrwała wiele lat po przełomie 1989. Czy kwestia używania cudzego, mieszkania na nieswoim i używania wyszabrowanych przedmiotów to kwestia jedynie niedoboru i biedy? Czy dorastanie – nawet nieświadome – w takiej sytuacji (np. mieszkanie w domu, z którego wyrzucono pierwotnych właścicieli bądź pływanie w dawnej synagodze) wymaga refleksji czy raczej zapomnienia?

Czy zastąpienie w Sali Neoplastycznej nowoczesnego linoleum parkietem w jodełkę uznać można za klasowe *faux-pas*? Czy Strzemiński – przypominając neoplastycyzm – wierzył, że może być jakąś wskazówką na przyszłość, czy raczej puentował klęskę XX-wiecznych utopii i uniwersalnych

114 A. Markowska, *Conspicuously Absent Jews, Alien Environments: Polish artists Mirosław Bałka and Rafał Jakubowicz on the Holocaust*, in: *Politics of Erasure. From „Damnatio Memoriae” to Alluring Void*, ed. eadem, Polish Institute of World Art Studies, Warsaw-Toruń 2014, s. 81–88.

opowieści? Czy Sala Neoplastyczna, chcąc ukazać wierność przedwojennym ideałom, mimo woli ukazała ich całkowitej nieprzystawalności do nowych czasów?

## 2.

## ROZMOWA Z COLAS BREUGNONEM

Rozmowa Mariana Minicha z Colas Breugnonem to wymyślona pod koniec życia przez dyrektora Muzeum Sztuki w Łodzi fikcja, służąca tyleż usprawiedliwieniu wątpliwości dotyczących granic politycznych kompromisów, jakie musiał zawrzeć w trakcie swego zarządzania tą placówką, co podkreśleniu słuszności obranej drogi. Przywołuję tu powieść Romain Rollanda, noblisty i *intellectuel engagé*<sup>115</sup>, gdyż ten francuski pisarz był jednym z duchowych mistrzów Minicha, a ten – w ostatnich latach swego życia – dał nam niezwykle zapis swoich duchowych rozterek i frustracji, wyobrażając sobie własną rozmowę właśnie z Colas Breugnonem, fikcyjnym bohaterem żyjącym w XVII wieku, czyli przed czasem przyspieszonej modernizacji i rewolucyjnych zmian, jakie przyniósł Francji wiek następny. To opowieść tyleż o utracie dobrego życia, co o diagnozach, jak można doń powrócić. Powieść cofa się do przeszłości, by dać wskazówki na przyszłość, pozornie dokładnie tak jak Sala Neoplastyczna. Ta rozmowa wygenerowana została przez – jak pisał Minich – „jego nieubłagane alter ego”<sup>116</sup>. Konserwatywna i rewolucyjna jednocześnie powieść Romain Rollanda jako rama interpretacyjna Muzeum Sztuki i Sali Neoplastycznej odnosić się musi do kwestii wypartych z dyskursu nowoczesności: roli patriotyzmu i prowincji oraz ich roli w konstruowaniu porewolucyjnej polskiej tożsamości. Zamierzeniem Minicha było wykonanie w Polsce nowego typu muzeum w skali światowej: „chodziło nie tylko o samo poparcie nowych dążeń artystycznych, ale o wyrobienie w świadomości społecznej prawa obywatelskiego dla współczesnych osiągnięć twórczych, torujących w sztuce nowe drogi”<sup>117</sup>.

Strzeмиński uczył się polskości w latach początków polskiej państwowości właśnie na prowincji: od Wilejki, poprzez Koluszki, aż do Łodzi, gdzie

115 F. Taricone, *Romain Rolland, intellectuel engagé*, „Rivista di Studi Politici Internazionali” [Nuova Serie] 2017, Vol. 84, No. 1 (Gennaio–Marzo), s. 69–93.

116 M. Minich, *Colas Breugnon*, w: *idem, Wspomnienia wojenne; Szalona galeria...*, *op. cit.*, s. 318.

117 *Idem, Wspomnienia wojenne; Szalona galeria...*, *op. cit.*, s. 295.

osiadł w roku 1932. Powracająca jako fantomowa utopia Sala Neoplastyczna pyta o konstruowanie polskości, a to stawia Strzeмиńskiego w jednym rzędzie z tyleż gorzkim, co pocieszciskim Janem Matejką, łamiąc tabu awangardowego uniwersalizmu. Jak pisał bowiem Strzeмиński przy okazji analizowania patriotyzmu Matejki, artysta ten powtarzał w swych obrazach typy ludzi, gdy malował obrazy różnych epok, bo w ten sposób uwidoczniła się Matejkowska teza o ciągłości biologiczno-historycznej narodu<sup>118</sup>. Powrót Strzeмиńskiego do neoplastycyzmu – idei sprzed lat – opiera się także na tezie o ciągłości: Strzeмиńskiemu chodzi, jak się wydaje, o ideę nieodwracalności doświadczenia nowoczesności, o ponowne podjęcie zaciągniętego niegdyś zobowiązania modernizacji kraju. W tej wierności upatrywał najprawdopodobniej swój patriotyzm, a powiązał ją z równie gorzką diagnozą historyczną. Pisał bowiem o przedwojennej polityce Piłsudskiego, że choć widział rolę Polski jako imperialistycznego protektora Wschodu, mającego pozostać w tym ujęciu rodzajem półkolonii, to była to w istocie mrzonka i urojenie, gdyż słaby potencjał przemysłowy przedwojennej Polski plasował ją w gronie wielkich europejskich graczy w roli podrzędnej, predestynując do służebnej roli w kolonialnych zyskach imperializmu niemieckiego na Wschodzie. Z kolei zasadnicza zaleta Matejki, zdaniem Strzeмиńskiego, polegała na tym, że przełamał naturalistyczną koncepcję obrazu, znalazł formę jego zdynamizowania poprzez rewizję środków malarskich, a dynamika tak wytworzonej energii stała się wyrazem czynu narodowego skierowanego w przyszłość. „Podstawą wyjściową tego planu było dążenie do wywołania, do powtórzenia po raz drugi w historii procesu olbrzymiej dynamiki, jaka w XV i XVI w. rozpętała się na obszarach Niemna, Dźwiny i Dniepru”<sup>119</sup> – pisał. Strzeмиński wykazywał się inwencyjnością, ale nowa rzeczywistość skłoniła tak Minicha, jak Strzeмиńskiego do powtórzenia: Sala Neoplastyczna była swoistą repetycją tego, co już było. Powtórzenie tego samego w obliczu zachodzących zmian bywa czasem nieudaną reanimacją czegoś nieodwołalnie martwego, pozbawionego ducha. Jak pamiętamy z rozdziału *Bóg*, wizerunek Chrystusa Chmielowskiego musiał zostać ukończony jedynie „po rzemieślniczemu”, gdyż źródło żywej

118 W. Strzeмиński, P. Chmura [A. Król], [Dyskusja o Matejce] *Patriotyzm Matejki*, „Wies” 1949, nr 1-2 (180-181), s. 10-12, w: W. Strzeмиński, *Pisma... op. cit.*, s. 430.

119 *Ibidem*, s. 434.

wiary było – zdaniem artysty – w codziennym życiu, nie w sztuce. Wróblewski z kolei kryzys starej wiary próbował przekuć na nową wiarę, która teoretycznie dawała nadzieję na budowanie i wspólnoty, i przyszłości. Jednak *de facto* zakleszczył się w powtórzeniach i bluźnierstwach. Nie byłoby to zapewne zaskoczeniem dla Borisa Groysa, który pisał, iż dyskurs religijny nie funkcjonuje w ramach przeciwstawienia prawdy i fałszu, jak to czyni dyskurs naukowy, ale w ramach opozycji pobożności i bluźnierstwa<sup>120</sup>. Być może Strzeмиński, podobnie jak Chmielowski, zdecydował się na wykonanie Sali Neoplastycznej „po rzemieślniczemu”.

W polskiej tradycji ustnej istnieje silny wątek odróżniania komunistycznych fundamentalistów od szlacheckich ideowców, którzy rozumieli ducha nowej wiary. Szlachecki ideowiec to często ludzie, którzy przeszli przez piekło nazizmu w jego najniższym kręgu – obozów koncentracyjnych i gett, jak na przykład Jonasz Stern. O innym szlacheckim ideowcu, Marianie Boguszu, Bożena Kowalska napisała, iż był „[...] komunistycznym idealistą na wzór awangardy rosyjskiej czasów rewolucji. Nigdy nie zabiegał o żadne korzyści osobiste, zawsze – o dobro sztuki, jako wartości nadrzędnej wobec wszelkich innych”<sup>121</sup>. Klóci się to notabene ze zdaniem Piotra Piotrowskiego, który twierdził, że o artystach radzieckiej awangardy „można wiele powiedzieć, ale nie to, że byli demokratami”<sup>122</sup>. Empatyczny wizerunek Strzeмиńskiego, jaki stworzyła Luiza Nader, wychodzi z uznania artysty nie za ofiarę nazizmu, a za postronnego (*bystander*), gdyż badaczka dobitnie podkreśla, iż „Strzeмиński podczas II wojny światowej nie był ofiarą”<sup>123</sup>. Jednak mimo tego właśnie w roli świadka Strzeмиński budował „swoją wzrokową świadomość, usiłując ochronić resztki (swojego) człowieczeństwa”<sup>124</sup>. Zostawmy ocenę, czy przeciętny Polak (w tym Strzeмиński), który żył w okupowanym przez III Rzeszę kraju, nie był ofiarą nazizmu. Podob-

120 B. Groys, *Religion in the Age of Digital Reproduction*, „e-flux Journal” 2009, No. #4 (March), <https://www.e-flux.com/journal/04/68569/religion-in-the-age-of-digital-reproduction/> [dostęp: 16.07.2021].

121 B. Kowalska, *Bogusz – artysta i animator*, Pleszewskie Towarzystwo Kulturalne, Pleszew 2007, s. 13.

122 P. Piotrowski, *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2018, s. 191.

123 L. Nader, *Afekt Strzeмиńskiego...*, *op. cit.*, s. 126.

124 *Ibidem*, s. 172.



nie: dychotomiczne rozróżnienie idealistów-ideowców w kontrze do konformistycznych koniunkturalistów, rozstrzyga o intencjach, a nie o rezultatach. Pomińmy więc także i to, by nie rozstrzygać z wyższości bogów, znających „późniejsze daty” (by posłużyć się wierszem Szymborskiej). Nieco inną dychotomię dotyczącą stopnia zaangażowania w powojenne zmiany stworzył Mariusz Bryl, nazywając ją mianem dwóch opozycyjnych modeli: modelem Józefa Tejchmy i modelem Józefa Mackiewicza. W pierwszym, ochrzczone mianem polityka wysokiego szczebla doby PRL-u (w tym ministra kultury), artyści „walczyli o autonomię kultury, wytykali skutecznie absurdy i głupstwa” (a potem w prosty sposób zarzucano im kolaborację), w drugim modelu, ochrzczone mianem pisarza i tuż powojennego emigranta – po prostu gnili pod okupacją komunistyczną, bez najmniejszej strefy wolności<sup>125</sup>. Zostawmy także i ten podział, bo wszak drugi z modeli zasada się w ostateczności na emigracji. Dzięki fikcyjnej rozmowie Minicha z Colas Breugnonem dostaliśmy sposobność zobaczenia marzeń tych, którym bliżej do modelu Tejchmy, czyli tych, co nie wyemigrowali.

*Colas Breugnon*, powieść napisana jeszcze przed I wojną światową, miała po tej straszliwej hekatombie być dowodem, że istnieje jeszcze człowiek poczciwy. Breugnon, prowincjonalny burgundzki rzemieślnik, to człowiek swobodnej wesołości, pogodny, pełen humoru, potrafiący ze zwykłej codzienności wydobyć radość i przyjemność dzięki niezachwianej pogodzie ducha, choć nie wszystko w życiu poszło jak trzeba, żona okazała się nazbyt cnotliwa, a synowie to „bigoty zatracone”<sup>126</sup>.

Popić przed pracą, popić po pracy – piękne życie. Widzę wkoło siebie ludzi gniewnych i słyszę wyrzekania. Wypominają mi, że się nie w porę wybrałem ze śpiewaniem w tak smutny czas. Nie ma żadnego smutnego czasu, są tylko smutni ludzie. Nie zaliczam się do tej bandy, Bogu dzięki! [...] Lubię wszystko, co dobre, więc dobre mięso, wino, pełne ciało i skórki mięciuteńką, puszystą, o której śni się tak słodko, dalej – boskie próżniactwo, kiedy to robi się tyle różnych rzeczy [...]<sup>127</sup>.

125 M. Bryl, *W poszukiwaniu transcendentnego ego, albo rzecz o historii niebytej*, w: *Współczesność – historia nieznaną. Studia z historii sztuki*, red. W. Włodarczyk, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2013, s. 42–43.

126 R. Rolland, *Colas Breugnon*, przeł. F. Mirandola, Tower Press, Gdańsk 2000, s. 9.

127 *Ibidem*, s. 10–11.

Optymizm Breugnona najwyraźniej potrzebny był Minichowi jak powietrze. Trafił też w upodobania Rosjan podczas terroru lat 30. – w Rosji na podstawie tej powieści Dimitr Kabalewski stworzył operę

Rolland należał do literatów „kanonizowanych” w ZSRR, jak o grupie pisarzy propagujących wyjątkowość tego kraju wyraziła się Nailya Safiullina. Obok Rollanda byli to m.in: André Gide i Henri Barbusse<sup>128</sup>. W książce Ossendowskiego *Lenin* Rolland występuje w zestawie z Duhomelem, Mannem i Wellsem – pisarzami, którzy nazywają wodza rewolucji wielkim reformatorem<sup>129</sup>. Rosjanie podkreślali chętnie, jak pisała Safiullina, wiarę Rollanda w ZSRR jako ojczyznę nowego człowieka i nowych stosunków społecznych, umocnioną notabene przez wizytę Rollanda w 1935 roku. Był to czas stalinowskich czystek, ale nawet to nie umniejszyło wiary w ZSRR, gdyż Rollandowski „humanizm rewolucyjny” usprawiedliwiał represje i ograniczenia wolności jednostki w imię przyszłej powszechnej szczęśliwości. Wielotomowe *Dzieła zebrane* Rollanda ukazały się po rosyjsku w latach 1930–1936, a siedemdziesiąta rocznica urodzin pisarza była hucznie fetowana w różnych radzieckich instytucjach, przy udziale różnych grup społecznych – studentów, żołnierzy, robotników i chłopów. Starannie zaranżowany przez Stalina spektakl-wizyta francuskiego noblisty miały po pierwsze „przekonać Rollanda, że jest dobrze znany, kochany i chwalony przez obywateli radzieckich; po drugie, zainspirować innych znanych autorów zagranicznych do ścisłej współpracy z państwem radzieckim; po trzecie, zademonstrować narodowi radzieckiemu, w tym inteligencji, że polityka kulturalna i reżim Stalina są popierane przez znanych zagranicznych intelektualistów”<sup>130</sup>.

Jeden z toastów w swej powieści *Colas Bruegnon* Romain Rolland opisuje następująco: „Trącaliśmy się szklankami, pijąc na zdrowie Francji, wesołości, rozsądku i umiaru”<sup>131</sup>. Czy wyobrazić sobie możemy, by weseli i spełnieni Minich i Strzeмиński mogli w 1948 roku wychylić taki toast? Piękna wizja pojednania i harmonii była jak najdalsza od atmosfery, jaka

128 N. Safiullina, *The Canonization of Western Writers in the Soviet Union in the 1930s*, „The Modern Language Review” 2012, Vol. 107, No. 2 (April), s. 559–584.

129 F.A. Ossendowski, *Lenin*, OW Graf, Gdańsk 2000, s. 4.

130 *Ibidem*, s. 573.

131 R. Rolland, *Colas Bruegnon...*, *op. cit.*, s. 33.

towarzyszyła powstaniu Sali Neoplastycznej – przestrzeni, u której podstaw leżało przecież przewyciężenie wszelkich kontradycji i duchowych rozterek. Powstawała w momencie przejmowania władzy przez komunistów, co skutkowało fundamentalnymi zmianami w infrastrukturze artystycznej. Minich – o podobnych prowincjonalnych, katolickich i drobnomieszczańskich korzeniach jak Rolland – zapisywał się do PPR, podobnie jak Rolland popierał ZSRR; w tym samym czasie Strzeмиński cytował Lenina, a konserwator Marksen – działający w Pałacu Poznańskich przeznaczonym na muzeum – niszczył w imię konieczności dziejowej sztukę, do której ochrony został powołany. Życie przypominało film *noir*, jakby przed powzięciem swych decyzji Wielka Trójka na konferencjach w Teheranie i Jaćcie konsultowała się z Raymondem Chandlerem. To wszystko wpisywało się w koncepcje zaangażowania intelektualistów w życie społeczno-polityczne, dla których postać Romain Rollanda jest wręcz modelowa<sup>132</sup>. Na dodatek jego żona Maria Kudaszowa przyznała się już po śmierci męża, że była radzieckim szpiegiem podesłanym pisarzowi<sup>133</sup>. Ciekawa jest już sama droga dwóch twórców Sali Neoplastycznej w tym aspekcie: Strzeмиński uczył się po przyjeździe z Rosji polskość, konstruował siebie na nowo i opierając się na uniwersalistycznych koncepcjach rewolucji, proponował twórczą definicję polskość, która nie bazuje na fantazmatach i historycznych nawykach, lecz stawiając czoło zmieniającej się rzeczywistości, proponuje rozwiązania modelowe na przyszłość, mogące być wzorem gdzie indziej – nie tylko w Łodzi i nie tylko w kraju. Bał się, by z zacofania nie robić cnoty narodowej odrębności, by epigonizmu nie przykrywać „swojskością”. Był malarzem, więc wyrażał to jak malarz, odnosząc się do historii polskiego malarstwa: malarze polscy – jak pisał – wyjeżdżali w XIX wieku do Monachium, by „nauczyć się” malarstwa, a do Paryża – by tworzyć malarstwo<sup>134</sup>. Pragnął, by Polak-artysta nie był uczniem, lecz twórcą. Minich przeszedł zupełnie inną drogę życiową, gdy chodzi o narodową tożsamość: niekoniecznie była ona dla niego przedmiotem tak intensywnego konstruowania, jak u Strzeмиńskiego. Choć pochodził z rodziny urzędniczej o austriackich korzeniach,

132 D.J. Fisher, *Romain Rolland and the Politics of Intellectual Engagement*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 1988.

133 J.W. Borejsza, *Ostaniec czyli ostatni świadek*, Wielka Literatura, Warszawa 2018 [e-book], s. 335.

134 W. Strzeмиński, *Muzeum...*, *op. cit.*, s. 276.

a polskość była wyborem całkiem nieodległych przodków (po niemiecku mówił równie dobrze, jak po polsku), to było dlań zupełnie oczywiste, że walczył w wojnie polsko-bolszewickiej i to po polskiej stronie (inaczej niż Strzemiński, agitujący w Smoleńsku przeciw Polakom). Dla Strzemińskiego Sala Neoplastyczna była sposobem na poszerzoną definicję malarstwa, odbiciem się od wyizolowanej dwuwymiarowej płaszczyzny, ograniczonej ramami, w stronę wskazania nieodłącznego kontekstu. Była zdecydowanym włączeniem obrazu w historyczny kontekst toczącej się w Polsce rewolucji, głosem w grze, zmianą *ineffable* sztuki czystej w aktualny dyskurs. Dla Minicha z kolei Sala Neoplastyczna była poszerzoną, wizualną egzegezą historii sztuki.

O historiach alternatywnych pisał ostatnio Andrzej Szczerski, widząc w nich bynajmniej nie dowolne fantazjowanie, ale narzędzie eksperymentalne służące pełniejszemu wyjaśnianiu faktów. Jedną z zalet tego narzędzia jest krytycyzm, gdyż dzięki niemu ujawnić można znaczące pominięcia i sposoby myślenia nieobecne w dominującej narracji. Powstawanie historii alternatywnych wiązał Szczerski z czasami transformacji, jako wynik chaosu i jednoczesnego przenikania się starych i nowych idei<sup>135</sup>. Jak pisała Catherine Gallagher, „podejmujemy poszukiwania o charakterze kontrfaktycznym [raczej – A.M.]wtedy, gdy chcemy wydać jakiś sąd nad historią – często moralny, choć nie wyłącznie – niż wtedy, gdy mamy ochotę czegoś się o niej dowiedzieć lub ją zrozumieć”<sup>136</sup>. Gallagher podkreślała, że historie kontrafaktyczne muszą mieć silne umiłowanie w faktach (gdyż tylko dobrze rozpoznane punkty węzłowe [*nexus points*] umożliwią ukazanie rozchodzenia się najróżniejszych możliwości z owych rozmaitych punktów węzłowych), a ponadto – podkreślając zazwyczaj rolę jednostki w historii – odnoszą się nade wszystko do przyszłości. Z kolei historie alternatywne sprawdzają się najlepiej w formie utopii i dystopii. Wszystkie one służą jednak – szczególnie w historii wojskowości – postrzeganiu zwycięstwa jako rządzącego się raczej sprawiedliwością niż determinizmem historycznym.

135 Rozdział *Historie alternatywne*, w: A. Szczerski, *Transformacja. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej po 1989 roku*, WUJ, Kraków 2018; por. też: *Historie alternatywne i kontrafaktyczne. Wizje – narracje – metodologia...*, *op. cit.*; A. Demandt, *Historia niebyła: co by było, gdyby...?*, tłum. M. Skalska, PIW, Warszawa 1999; C. Gallagher, *Dlaczego opowiadamy, jak nie było?...*, *op. cit.*, s. 138–152.

136 C. Gallagher, *Dlaczego opowiadamy, jak nie było?...*, *op. cit.*, s. 139.

Twierdzą, że Sala Neoplastyczna stała się dla Minicha i Strzemińskiego sposobem podróży w przeszłość, wykorzystaną do refleksji nad możliwością zmiany historii, a przy tym refleksją nad tym, czym mogłaby być rewolucja na polskich ziemiach, zatem pozwalającą dokonać rozpoznania owej tak trudnej do zdefiniowania, umykającej „polskości” w powiązaniu z nowoczesnością. Była więc czymś zbliżonym do powieści francuskiego noblisty. Dla Strzemińskiego był to powrót do przeszłości wręcz niewiarogodny: uciekł przecież już raz przez sowiecką rewolucję, w której ideały wierzył, a której praktyka go przeraziła, by ponownie po dwóch dekadach zetknąć się z ideą powrotu rewolucji, tym razem po kolejnej krwawej wojnie. To nie mogło być ponowne wejście do tej samej wody, co unaocznił poprzez czasoprzestrzeń: tak zmienił *Kompozycję przestrzenną* Kobro poprzez uwidocznienie w amfiladowej, kinematograficznej amfiladzie procesów historycznych, a nie jedynie formalno-estetycznych, że udobitnił teleologiczne walory nowej estetyki. Najważniejsze stawało się pytanie, jak zachować wiarę w sprawiedliwość i harmonię świata – która, jak wierzył, legła u podstaw rewolucji – i jednocześnie nie dopuścić do haniebnej praktyki rewolucji. To rozegrać się mogło jedynie na modelu, rozpoznanym *nexus point*. Strzemiński, twierdzą, nauczył się nieuchwytnego ducha polskości dopiero w Polsce, a jego doświadczenia z międzynarodową elitą artystyczną komunistycznego imperium rosyjskiego były tu kluczowe. Musiał go zachwycić rozmach ich wizji, artystyczna kreatywność, egzystencjalna powaga łączenia geniuszu i codzienności. Musiały przerazić wyniki, tak oddalone od wizji harmonijnego polskiego życia, jakie przebijają z dzieł czy to Mickiewicza w *Panu Tadeuszu*, czy krajana Strzemińskiego – Moniuszki w *Strasznym dworze*, by poprzestać na truizmach, gdy chodzi o uczenie się polskości. Polacy w XIX-wieku zmieniali się częściowo w naród sfrustrowanych terrorystów, jednak – co rozpoznał może najlepiej Rymkiewicz – towarzyszyła temu jakaś aura wahania, ni to strachu, ni wątpliwości, nieuchwytnej niechęci do ostatniego słowa i ostatecznego rozwiązania. Można przypuszczać, że rozmyślając nad polskością w Rosji, Strzemiński widział ją już to jako radykalny terrorizm i próżne nadzieje hołyszów, już to jako pragmatyczne kompradorstwo. Gdzieś między tym tkwiła przecież jeszcze pamięć o dobrej codzienności. Mickiewicz rozpoznałby się zapewne w westchnieniu Breugnona, gdy ten, chwając cudny ranek, cieszy się że zobaczy cały dzień, aż do wieczora i radować się będzie zwykłymi cudownościami:

gałązkami, jaskółkami budującymi gniazdo, światłem, słońcem i wiatrem przeganiającym chmury, a przy tym sensowną i nieznojną pracą, w której „panem są wszyscy moi krajanie”<sup>137</sup>. To w imię rozpoznania tej codziennej cudowności, mimo faktycznej sytuacji, Minich wspominał w zrujnowanej Łodzi „lwowskie kobiety, lwowską kuchnię, lwowskie koncerty i lwowskie piosenki”<sup>138</sup>, a przy łożu śmierci Strzemińskiego opisuje nie tylko wycieńzonego gruźlicą człowieka i nie tylko ideowca, rozplómiennionego nowymi planami, ale także mężczyznę, którego odwiedzała rdzawowłosa piękność, owionięta subtelnym zapachem perfum, „w prowokująco wydekoltowanej sukni – jak gdyby chciała tchnąć w leżącego siły vitalne własnego ciała”<sup>139</sup>. A robi to ten sam Minich, który wcześniej opisywał Strzemińskiego jako cierpiącego na manię mizoginizmu, niepozwalającej mu wręcz kontemlować obrazów Malczewskiego z wybujałymi kobiecymi aktami<sup>140</sup>. Minich, by rozwikłać natarczywy chaos przemieszania znaczeń pojęć i ambiwalencji wiary, która trzymając przy życiu, mogła zbyt bronić tego, co niesprawiedliwe, broni się niejednokrotnie humorem. Cytuje na przykład ironiczne stwierdzenie przypisywane Goethemu: „Die Flöhe und die Wanzen / Gehören auch zum Ganzen” (Pchły i robaki / należą do całości)<sup>141</sup>. Zdanie to, przez swą popularność w dyskursie lekarsko-higienicznym, jest już samo w sobie dość złośliwym komentarzem na temat cienistości postępow modernizacyjnych. Co dość zaskakujące, to że w Strzemińskim, tym rzekomym fanatyku, jak go niekiedy nazywał Minich, istnieje owo „polskie” wahanie i niezdecydowanie: idealizm wraz z napływającymi co jakiś czas falami pesymizmu nie pozwalał – zdaniem Minicha – na skryształizowanie u artysty poglądu na sprawy polityczne i społeczne: „nie umiał też zająć zdecydowanego stanowiska w momentach przemian politycznych w czasie okupacji hitlerowskiej, także i po wojnie”<sup>142</sup>. Minich widzi w tym trwogę Strzemińskiego, która – co jak natychmiast zaznacza – nie spowodowała ni-

137 R. Rolland, *Colas Breugnon...*, *op. cit.*, s. 34.

138 M. Minich, *Wspomnienia wojenne; Szalona galeria...*, *op. cit.*, s. 290.

139 *Ibidem*, s. 311.

140 *Ibidem*, s. 229.

141 Zmieniając zresztą w cytacie pchły na bardziej dokuczliwe wszy (*Läuse*); *ibidem*, s. 291.

142 *Ibidem*, s. 231.

gdy, by zrezygnował z obranej drogi, ale tę ciekawą cechę opisać też można jako znajomość życia w jego radykalnych przejawach.

Proboszcz w powieści *Colas Breugnon* powiedział kiedyś: „Jestem człek spokojny i nie pragnę rozlewu krwi. To ohydna rzecz. Ale gdy się człowiek znajdzie pośród szaleńców, sam dostaje bzika. W wilczej norze każdy przemienia się w wilka”<sup>143</sup>. A na to Breugnon:

Wystarczy być w tłumie, by stracić rozum. Stu mędrców razem jest durnia jednego obrazem, baranów kilka daje jednego wilka. Ale powiedz mi, mój drogi, jak sobie radzisz, by pogodzić z sobą dwa rodzaje zasad etycznych, mianowicie etykę człowieka pojedynczego, który żyje sam na sam ze swoim sumieniem i domaga się pokoju dla siebie oraz dla bliźnich, a z drugiej strony, etykę stada ludzkiego, państwa, które z wojny i zbrodni robi cnotę. Któraż moralność pochodzi od Boga? – Ładne pytanie! Oczywiście jedna i druga! Wszakże wszystko pochodzi od Boga! – Tedy Pan Bóg sam nie wie, czego chce. Chociaż, zdaje mi się, że wie, tylko sobie nie może dać rady<sup>144</sup>.

Bowiem: „Z chwilą gdy się człek dowie, że nie sam jest głupcem, doznaje ulgi i przyznaje rację drugiemu głupcowi”<sup>145</sup>, a jak zauważał Breugnon: „Prawda pokazuje wam figę, ile razy chcecie ją pochwyć, drwi sobie z was. Świat, moje dzieci, można wytłumaczyć na różne sposoby, bo każdy sposób oświeśla go tylko z jednej strony [...]”<sup>146</sup>.

Rolland przypisywał Francuzom zalety tradycji wolności, intelektualnej dyscypliny oraz klarowności, a ponadto wielką historię akcji heroicznych inspirowanych wiarą, a temperowanych szczerym galijskim sceptycyzmem<sup>147</sup>. Jak pisał jednak Richard Francis – centralną zaletą, jaką przypisuje swym ziomkom Rolland, jest silne, niemal religijne dążenie do jedności. Harmonia jest formą tej jedności. Harmonijna unia wymaga całkowitego włączenia wszystkich – choć różnych – elementów, które muszą w niej

143 R. Rolland, *Colas Breugnon...*, *op. cit.*, s. 21.

144 *Ibidem*.

145 *Ibidem*, s. 26.

146 *Ibidem*, s. 31.

147 R. Francis, *La France vue par Romain Rolland*, „Revue d'Histoire Littéraire de la France” 1980, No. 4 (Jul. – Aug.), s. 603.

uczestniczyć, bez utraty swojej indywidualności. Wewnątrz tej harmonijnej jedności siły ją tworzące powinny się realizować jako jednostki i jednocześnie przyczynić do budowania całości<sup>148</sup>. Wydaje się, że Sala Neoplastyczna mogła być myślana właśnie jako harmonijna unia, analogicznie do wizji Rollanda. Francuski pisarz – jak zauważał Francis – z jednej strony rozpoznaje różnorodność Francji, składającej się z elementów łacińskich, germańskich i celtyckich zgrupowanych wokół centralnego autorytetu l’Ile-de-France, a przy tym – z drugiej – uznaje, iż Francja jest jednocześnie i Imperium, i Republiką, oscyluje pomiędzy ekstremalną wolnością i ekstremalnym autorytetem<sup>149</sup>. Misja znalezienia równowagi między tymi skrajnościami jest kluczowa. Francja ma wielką misję duchową, ważną nie tylko dla niej samej, ale i dla całego świata, by kierować swoje wysiłki na rzecz dążenia do harmonii. Rolland upiera się w każdej chwili walki, że „jeśli się poddamy, to cały Zachód abdykuje”<sup>150</sup>. Patriotyzm Rollanda, podkreśla Francis, polega na wielkiej miłości i szacunku do kraju, a także na konieczności zdobycia się na wysiłek oczyszczenia z fałszywych autorytetów, które dążą do jednocześnie nieharmonijnego i zubożonego ogrodu Francji, jeśli zostaną narzucone zbyt sztywne ramy rzymskiego porządku. A zatem idealizm jest błędem, *l’esprit latin* nie powinien dominować, a zbytne wpływy w edukacji XVII-wiecznego klasycyzmu są zgubne, wręcz duszące, zabijające spontaniczność i bogactwa innych epok narodowej historii. Te sztywne formy to nic innego, zdaniem Rollanda, jak z gruntu niefrancuski renesans włoski, który przeszczepiony na nowy grunt zmienił się w akademizm. Innym źródłem nieszczęść jest *l’authorité de Paris*, odseparowana od prowincjonalnych korzeni, gdzie tworzy się jego zdaniem sztuka zbyt analityczną i wyrefinowaną. Zamiast sztuki jedynie paryskiej, łacińskiej i literackiej, optuje na rzecz Francji znacznie bardziej popularnej i kreatywnej, i marzy o sztuce nieelitarniej, gdyż ideał harmonii wymaga sztuki popularnej, w której wszyscy będą się mogli rozpoznać. To właśnie w wyniku takich przemyśleń pojawia się Colas Breugnon, pozwalający Rollandowi zostać – jak pisał Francis – jednocześnie konserwatystą i rewolucjonistą i szukać w przeszłości narodu zasobów głębokich inspiracji. Z upływem czasu Rol-

---

148 *Ibidem*.

149 *Ibidem*, s. 604.

150 *Ibidem*, s. 605.



land staje się bardziej rewolucyjny i zbliża się do idei komunistycznych, a stworzony wesoły Burgundczyk, z jego humorem i prowincjonalizmem, okazuje się dobry na wszystko, na wszelkie bolączki współczesności: agresję, despotyzm, militaryzm, klikowość („clique dominante”), materializm. Colas Breugnon to – jak uważa Francis – postać wcielająca miłość do kraju. Po tej kulminacji diagnoza będzie bardziej gorzka, gdyż przemyślając wojenne lata 1914–1918 Rolland dojdzie do wniosku, że Francja nie posiadała moralnej wyższości nad wrogiem, stosując jego haniebne metody: brutalność i kłamstwo. W rezultacie nawet zwycięska Francja nie okaże się hojna i nie przyczyni się do harmonii w stosunkach europejskich; dokona się coś najgorszego: sposób, w jaki Francja zdominowała Europę, okazał się podobny do sposobu, w jaki Paryż zdominował Francję. Francuski nacjonalizm zamknął się na inne kultury i skazał naród na stagnację. W tej sytuacji ciekawsze dla Rollanda okazało się to, co działo się w ZSRR oraz w Indiach Ghandiego. Z pewnością zszokowało wielu jego rodaków idealizowanie mesjanistycznej roli Rosji i mitu nowego świata realizowanego we wspaniałej „Republice Pracy” (République du Travail). Był świadom terrorku w Rosji, a jednak – jak pisał – „idę ku temu dziecku, temu noworodkowi: jest nadzieją, marną nadzieją rodu ludzkiego”<sup>151</sup>. Im bardziej wzmacniał się nazizm, im bardziej sprzeciwiał się Hitlerowi i brunatnej zarazie, tym większe było poparcie Rollanda do nowego człowieka, jaki powstaje w Rosji. Rolland reprezentuje opcję antyfaszystowskiego komunisty; jej ramy nie były jednak spójne, gdyż opcję tę dzieliła kwestia polska – jej podział przez Niemcy i Rosję rozegrał się, jak pisał François Furet, wedle starej, XVII-wiecznej tradycji<sup>152</sup>. Dlatego być może lubujący się w XVII wieku Rolland ją znaturalizował. Podział Polski sprzyjał też zaaranżowaniu porządku wersalskiego, na którym skorzystał najbardziej francuski imperializm. Zorientowany na wiedeńskich metodologów Minich z niedowierzaniem oglądał po wojnie francuskie galerie i muzea, narzekając na niezgodności w stosowaniu zasady historycznego ujęcia ekspozycji, co tym bardziej go dziwiło, że Francja wytyczała niegdyś drogi plastycznej twórczości. Krytyka francuskiej ekspozycji przez Minicha to dowód, że przyszedł czas na zmiany, gdyż

151 R. Rolland, *Voyage à Moscou, Juin–Juillet 1935*, introduction et notes B. Duchatelet, Éditions Albin Michel, Paris 1992, s. 52.

152 F. Furet, *Le passé d'une illusion: essai sur l'idée communiste au XXe siècle*, LGF, Paris 2003, s. 521.

Francuzi w sposób jednocześnie prymitywny i pretensjonalny zahamowali możliwość dotarcia do wartości formalnych dzieła sztuki, skazując widza na niemożność zinterpretowania go w historycznych powiązaniach. Oskarżał francuskich muzeologów (m.in. z Luwru) o działanie skierowane przeciw idei humanistycznego stosunku do człowieka i racjonalnym przeżyciom artystycznych wzruszeń<sup>153</sup>. Ale i Rosjanie utknęli w XIX-wiecznych schematach, gdyż – jak pisał posługując się sprawozdaniami Kazimierza Malinowskiego – muzea są przeładowane materiałem, w gablotach panuje tłok. Dodawał natychmiast, że to w Związku Radzieckim dojrzała dziś najbardziej kwestia reorganizacji muzeów wedle systematyki stylistycznej opracowanej z punktu widzenia marksizmu. Tu właśnie otwiera się rola przed Polakami, jak można zrekonstruować myślenie Minicha: wychowanymi na metodologii wiedeńczyków (przede wszystkim Heinricha Wölfflina) i potrafiących łączyć ją z marksizmem. Tę rolę chciał wziąć na siebie Minich: choć nie pisał tego *expressis verbis*, z przytoczonych przykładów wynika, iż jego muzealna realizacja interesująca może być zarówno dla pogubionych i antyhumanistycznych Francuzów, jak i tkwiącej w anachronicznych konceptach Rosjan. Tylko tu bowiem podkreślono zarówno plastyczną afirmację ciągłości myślenia, jak i kolektywne istnienie człowieka-artysty<sup>154</sup>.

Minich wśród wielu pięknych przedmiotów i przy dzbanie chablis rozmawia w swej imaginacji z Colas Breugnonem, którego określa swym starym, bo poznanym jeszcze w czasie studiów, znajomym. Breugnon pojawia się w momencie, gdy rozmyślał z pewną niechęcią o aktualnej sztuce francuskiej, jej najgorętszym protagoniście Georges'u Mathieu oraz Jerzym Kujawskim, polskim emigrancie, określanym nad Sekwaną per „Kuzawski”. Właśnie kiedy rozmyślał nad marnością aktualnej sytuacji w Paryżu, o Amerykanach, którzy wszystko – czyli byle co – wykupują, windując ceny, a przyjeżdżają bo przecież „Nic bez Paryża, nic bez Paryża!”, właśnie wtedy – jak na zawołanie – zjawia się prowincjusz Breugnon. Minich nazywa go taktykiem i nie lada strategiem od spraw dyplomacji. Tworzy nawet ciekawe słowo, by go określić: „chytrzec”. I to jemu właśnie opisuje amfiladę galerii bezprzedmiotowej sztuki nowoczesnej, by po kolejnym kielichu w wyobraźni wziąć swego towarzysza za rękę i przejść przez „przestrzeń

---

153 M. Minich, *Wspomnienia wojenne; Szalona galeria...*, op. cit., s. 28.

154 *Ibidem*, s. 41.

światlistych sal”. Colas Bruegnon dziwi się zmianom, jakie zaszły w sztuce, wyraża już to zdziwienie, już to wątpliwości. Po namyśle jednak Bruegnon rzuca jednak przykłady Uccella i Albertiego, by stwierdzić, że zespoły form geometrycznych nie mogą nikomu wadzić, kubizm jest przewycięzeniem form Rafaela, malarstwo abstrakcyjne „tkwiło już w widzeniach Leonarda”, zaś „[...] najcudowniejsze w sztuce jest właśnie to, czego nie można wytłumaczyć! Co można tylko doznać! Doznać”<sup>155</sup>. Szczególnie żywo zareagował Bruegnon na socrealizm, uznając, iż tworzą go głupcy, którzy „karykaturują wasz piękny ustrój”<sup>156</sup>. Co więcej, ortodoksyjna gorliwość tych głupców mieści się w kategoriach irracjonalizmu, nie do pogodzenia z socjalistycznym rozumem. Niełatwy do przełknięcia jest ponadto brak poczucia humoru. W rozmowie z Colas Bruegnonem Minich odkrywa swoje *credo*: „Chyba rozumiesz, że chcę tu stworzyć nowe wartości”, a on w odpowiedzi radzi mu: „A więc bądź ostrożny, *mon ami* [...], a poza tym nie bój się!”, dodając po łacinie: „Nil tam difficile est quod non sollertia vincat”<sup>157</sup> (nic nie jest tak trudne, by umiejętności nie mogły tego pokonać). Wątpliwości Minicha dotyczyły różnych obozów i frakcji biorących udział w rewolucji, a nie samego akcesu. Bruegnon – podobnie jak Romain Rolland przekonany do sowieckiej rewolucji – tłumaczył mu nawet w związku z tym, że jego przeciwnicy-zwolennicy socrealizmu zesłani zostali z niebios, by „nasz piękny ustrój” formował się w pędzie ku wolności. Rolland już w 1927 roku na łamach anarcho-komunistycznego tygodnika „Le Liberaire” uznał, że najgorsze w rosyjskich represjach nie jest to, że w ogóle są (pomimo ich niesprawiedliwości wierzył, iż rewolucja rosyjska jest najbardziej płodnym wysiłkiem społecznym nowoczesnego świata), ale że kierowane są przeciw zwolennikom Rewolucji Październikowej, przeciwko dawnym towarzyszom, i nawoływał do amnestii dla rewolucjonistów, gdyż przez wewnętrzne spory Rosja jest w niebezpieczeństwie, a jej upadek cofnąłby rozwój całej ludzkości<sup>158</sup>. Minich pisał o swarach opozycjonistów-rewolucjonistów z innych frakcji, gdy Strzemiński już nie żył, w roku 1960, a on sam właśnie zlecił Bolesławowi Utkinowi wykonać plany, które pozwoliły-

155 *Ibidem*, s. 322–323.

156 *Ibidem*, s. 323.

157 *Ibidem*, s. 326.

158 D.J. Fisher, *Romain Rolland and the Politics of Intellectual Engagement...*, *op. cit.*, s. 207.

by na rekonstrukcję Sali Neoplastycznej, zniszczonej zgodnie z poleceniem władz niedługo po uroczystym otwarciu. Choć od upadku doktryny socrealistycznej minęło już kilka lat, Minich u Breugnona szukał energii taktyka nie lada i „chytrza”, by dzieło Strzemińskiego mogło znów pojawić się w Łodzi. W wymyślonej rozmowie nie było alternatywy: zarówno bowiem wizja emigracji (stanie się z Kujawskiego „Kużawskim”), jak i wizja sztuki jako towaru w kapitalistycznym konsumpcjonizmie nie wchodziła w rachubę. W przeciwieństwie do innych uczestników polskiej rewolucji za swego przodka-sprzymierzeńca Minich nie obrał ani przedstawicieli polskiego Oświecenia, ani XIX-wiecznych zwolenników pracy u podstaw. Wierzył, że prowincjonalna Polska ma coś do zaoferowania światu i to na polskiej prowincji dokonać się może korekta radzieckiej rewolucji.

Także Strzemiński próbuje zrozumieć historię, zrozumieć, co poszło nie tak (jak pisał: „Malarz, który myśli jak historyk, nie przestaje być malarzem”<sup>159</sup>), a przede wszystkim – dlaczego akces do rewolucji nie jest oportunizmem, a racjonalną możliwością określonych zdobyczy. Jeszcze w 1935 roku podkreślał, że neoplastycyzm nie był po prostu eksperymentem, a wynalazkiem formy, która okazała się potrzebna jako realizacja, gdyż bezpośrednio organizowała życie mas społeczeństwa; za tym, że jest to cenny wynalazek, przemawia m.in. kalkulacja kosztów budowy, dawanie wygodniejszego wnętrza dopasowanego do organizacji rytmu ruchów człowieka. To architektura utylitarnie uzasadniła plastyczny wynalazek, gdyż eksperyment formalny stał się po prostu pożyteczny<sup>160</sup>. Stworzenie dzieła architektonicznego było więc deklaracją wyzbycia się „indywidualistycznej społecznej sztuki malowania sentymentalnych kaprysów, złudzeń i marzeń” – by użyć jego własnych słów z 1935 roku, gdy opowiadał o architekturze neoplastycznej<sup>161</sup>. Powody uznania, że Sala Neoplastyczna nie była salą rosyjskiego konstruktywizmu, leżały w okresie międzywojennym; jednak niestroniący od reprodukcji Minich bez trudu mógłby taką salę spreparować. Jeśli zgodzimy się, że Sala Neoplastyczna był rewolucyjnym manifestem, przesuwająca serce tej rewolucji do Polski. Z rozmów Minicha z Colas Breu-

159 W. Strzemiński, P. Chmura [A.Król], [Dyskusja o Matejce] *Patriotyzm Matejki...*, *op. cit.*, s. 10–12.

160 *Dyskusja L. Chwistek – W. Strzemiński...*, *op. cit.*

161 *Ibidem*, s. 223.

gnonem widać wyraźnie, że Francja zmarnowała swoją rewolucję, Rosja dała impuls, lecz utknęła w anachronizmach. To Polsce przypadła zatem po wojnie rola wytyczania dróg nowoczesności w sztuce i to tu miał powstać kraj „wesołości, rozsądku i umiaru”, który nie zapomniał o życiowych przyjemnościach.

## AKTUALNOŚĆ PRZEDSTAWIONEJ KWESTII I WNIOSKI CZYTELNIKA

W polskiej historii sztuki dominuje ton aspiracyjny, związany z przekonaniem o artystyczno-instytucjonalnym zapóźnieniu. Zapóźnienie i konieczność postępu to dwie strony nowoczesności, wyartykułowane już w obliczu klęski I Rzeczypospolitej i powtarzane w kolejnych pokoleniach. Muzeum Sztuki pod rządami Minicha to placówka uznająca, iż państwo może być wehikułem zmian, ale zmiany te nie mają polegać na doganianiu jakiegoś mirażu i dostosowywaniu się do standardów wyznaczonych gdzie indziej. Co mogło stać za takim przekonaniem Minicha? Jakie nowe standardy przydałyby się dzisiaj polskim muzeom? Czy problematyka autoinstytucjonalizacji awangardy, jaką zajmowało się ostatnio Muzeum Sztuki<sup>162</sup>, może grać tu ważną rolę, ze względu na podejście do instytucjonalnej krytyki z samego serca instytucji?

Zarówno Minich, walczący o umiejscowienie sztuki awangardowej w instytucjonalnym pejzażu nowej powojennej Polski, jak Strzeмиński, który po emigracji do Polski stał się Polakiem – stworzył siebie jako Polaka (notabene: z wszystkimi stereotypowymi zaletami i wadami) – mieli przekonanie, że ich celem w konkretnej sytuacji politycznej zależności jest wypracowanie przekonania, że kultura powinna być przestrzenią osvajania lęku przed nowoczesnością i stwarzania narracji, które ograniczenia zmieniają w racjonalne ramy negocjowalnej wolności. Łódź miała być wręcz centrum świata, generatorem dobrej energii. Czy taka może być rola artystów i kuratorów? Czy taka nieksenofobiczna, otwarta na świat i wszelkie różnice, przestrzeń – miejsce troski i refleksji, promieniujące obywatelską energią (pomimo wybitnie niesprzyjających warunków zewnętrznych) – powinna pozostawać dzisiaj w naszej życzliwej pamięci, czy być demaskowana z powodu koncesji, na które trzeba było się zgadzać w konkretnych

warunkach historycznych? Jak oceniać dziś należy kompromisy Minicha? Co spowodowało, że Minich stworzył sobie idealnego interlokutora właśnie w postaci Colas Breugnona?

### 3.

## SONOKLASZ: DŹWIĘK I WŁASNOŚĆ

Kategoria własności w powojennej Polsce zmieniła się nie tylko przez powszechną, rewolucyjną nacjonalizację. Jednym z zasadniczych powodów zmian był fakt, iż ZSRR zajął 46% obszaru przedwojennej Polski (ponad 180 tys. km<sup>2</sup>), a w związku z przesunięciem granic na zachód i północ na mocy porozumień aliantów – trzech wielkich mocarstw (ZSRR, USA i Wielka Brytania) – Polacy w zamian dostali 102 855 km<sup>2</sup> ziemi<sup>163</sup>. Z powodu toczącej się komunistycznej rewolucji wygnania Polaków ze wschodnich terenów przyjęły nieprawdziwą nazwę „repatriacji”, a wszelkie cierpienia stały się tabu i objęte zostały cenzurą, która trwała do zmian ustrojowych roku 1989. Kresowianie, opuszczając swoje domy – „zachęceni” przez ZSRR kolejną falą deportacji na Syberię pod zarzutem polskiego nacjonalizmu – nie mogli ze sobą wziąć (co dla niniejszego wywodu jest szczególnie ważne) m.in. dzieł sztuki<sup>164</sup>. Szacunki historyków mówią o przesiedleniach ok. 6,6 mln Polaków w latach 40. i 50., czyli o przymusowej zmianie miejsca zamieszkania jednej czwartej ludności Polski<sup>165</sup>. Jak pisała Beata Halicka, podkreślając powszechność przywłaszczania obcego mienia, przesiedleni Polacy trafiali „do świata opanowanego przez radzieckich, polskich i niemieckich rabusiów”<sup>166</sup>. Po wojnie pojawiła się więc z jednej strony kategoria mienia poniemieckiego, oznaczająca w praktyce skutki zmiany granic na zachodzie, oraz mienia „pożydowskiego”, będąca metaforą Zagłady. Prawnie regulował je najpierw marcowy dekret, a potem Ustawa o majątkach opuszczonych i porzuconych z 6 maja 1945 roku. To dzięki niej Polacy na ziemiach zachodnich i północnych wprowadzali się do nieprzesiedlonych jeszcze Niemców i w tej sytuacji różnica między ustawowym zaborem mie-

163 B. Halicka, *Polski Dziki Zachód. Przymusowe migracje i kulturowe osvajanie Nadodrza 1945–1948*, TAIWPN Universitas, Kraków 2015, s. 160.

164 *Ibidem*, s. 166–167.

165 *Ibidem*, s. 176. Por. też: *Wysiedlenia, wypędzenia i ucieczki. 1939–1959. Atlas ziem Polski*, red. G. Hryciuk et al., Demart, Warszawa 2008, s. 238.

166 B. Halicka, *Polski Dziki Zachód...*, *op. cit.*, s. 201.

nia a rabunkiem stawała się płynna; równie płynna była granica między zdobywaniem środków do życia a sposobem bogacenia się, między przyzwoitymi ludźmi a kryminalistami, ofiarami, które z osób pokrzywdzonych stawały się prześladowcami. Kategoria „pożydowskie” oznaczała zarówno przedmiot niczyi, jak i – odnosząc się do tożsamości właściciela – zranione i zamordowane istnienie<sup>167</sup>. Gdy chodzi o to ostatnie, szacuje się że blisko 3–4 mln Żydów obywateli polskich około 90% zginęło wraz ze swoimi spadkobiercami naturalnymi i ustawowymi<sup>168</sup>. Jak pisała Monika Krawczyk, gdy zamknięto Żydów w gettach, „przestali być osobami, którym wolno było cokolwiek posiadać, stali się zbiorowością, z której można było wyciskać wszelkie możliwe zasoby, a następnie zabić”<sup>169</sup>. Stworzenie systemu obozów koncentracyjnych ułatwiało proceder rabunku. Gdy na Ukrainę w czerwcu 1941 roku wkroczyli Niemcy, mordowanie Żydów ułatwiła przeprowadzona wcześniej radziecka kolektywizacja po pseudowyborach w październiku 1939 roku, przypieczętowująca wówczas radziecką aneksję po pakcie Ribbentrop–Mołotow. Miłosz w usta Piotra Kwinto (wzorowanego na Pawle Herzenie) wkłada bezwzględnie brzmiące słowa: „Tam nawet przypadek nie był możliwy. Wydawali wszystkich. To jest zresztą tylko uwaga techniczna. Gdzie nie ma prywatnej własności, człowiek jest na łasce kolektywu”<sup>170</sup>.

Kolektywizację przeprowadzono po aneksji wschodnich terenów Polski przez ZSRR, jako swoistą wisienkę na torcie po skrupulatnym wdrożeniu harmonogramu: najpierw próba wywołania antypolskiej rewolucji wśród ludności ukraińskiej, białoruskiej, litewskiej i żydowskiej, potem masowe deportacje Polaków powiązane z wywłaszczeniami i rabunkiem mienia; był to spory majątek, gdyż szacuje się, że w latach 1940–1941 wywieziono od

167 Por. D. Nowicka, *Pożydowskie. Figury Zagłady w twórczości Jerzego Ficowskiego i Władysława Strzeмиńskiego*, Pasaże, Kraków 2016, s. 14.

168 M. Krawczyk, *Status prawny własności żydowskiej i jej wpływ na stosunki polsko-żydowskie, w: Następstwa zagłady Żydów. Polska 1944–2010*, red. F. Tych, M. Adamczyk-Garbowska, WUMCS, Lublin 2010, s. 687. Ekspropriacja dokonana została na terenach polskich wcielonych do Rzeszy m.in. na podstawie ustawy z 1941 o obywatelstwie Rzeszy (pozbawiającej Żydów obywatelstwa), na terenie Generalnej Guberni najważniejsze znaczenie miało rozporządzenie o konfiskacie majątku prywatnego z 1940 (*ibidem*, s. 695). Por. też: I. Levin, *Walls Around. The Plunders of Warsaw Jewry during World War II and its Aftermath*, Praeger Publishers, Westport 2004.

169 M. Krawczyk, *Status prawny własności żydowskiej...*, *op. cit.*, s. 698.

170 C. Miłosz, *Zdobycie władzy*, Wydawnictwo Pojezierze, Olsztyn 1990, s. 23. Miłosz dodaje na końcu kwestii ponownie: „Kolektywu pozbywał się Żydów” (*ibidem*).

309 do 330 tys. polskich obywateli, w tym 63% etnicznych Polaków; zbrodniczy proceder kontynuował nazistowski okupant po wypowiedzeniu przez III Rzeszę wojny Związkowi Radzieckiemu, a po powstaniu w 1943 roku UPA (Ukraińskiej Powstańczej Armii) ci, co nie zostali deportowani przez Rosjan lub zabici przez Niemców, stali się w dużej mierze ofiarami ukraińskich czystek etnicznych<sup>171</sup>. Gdy 4 stycznia 1944 roku Armia Czerwona ponownie weszła na polskie tereny, wiadomo było, że kwestia własności zostanie uregulowana zgodnie z radzieckimi wytycznymi; na rękę ZSRR było też wznowienie czystek ze strony Ukraińców i kolejne ucieczki Polaków<sup>172</sup>. Rzeczywiście, po wojnie także na terenach, które zostały nominalnie przy Polsce i nie zostały jej odebrane, zanim dokonano zwrotów zrabowanych w czasie wojny majątków, dokonano ich przejście przez Skarb Państwa, czyli nacjonalizacja. Dwory częściowo administrowane w czasie okupacji przez Niemców, którzy wygnali właścicieli, już do tych drugich nie wróciły. Ten rabunek także został podtrzymany. Polska kultura – tak różnorodna dzięki dworom – zależeć będzie odtąd od decyzji urzędników. Skuteczna parcelacja majątków ziemskich nie udałaby się bez poparcia chłopstwa – z okrucieństwa tych wywłaszczeń nie pozostały jednak prawie żadne ślady, co skłoniło Andrzeja Ledera do dwóch hipotez: albo okrucieństwo było sporadyczne, a chłopcy raczej pasywni niż wyrażający entuzjazm w przejmowaniu cudzego, albo – skala przemocy była tak duża, że musiała zniknąć z historii sprawiedliwych przemian społecznych. Leder sugeruje, że powodem przemilczeń może być wstyd, gdyż atak na ziemian był atakiem na jakąś lepszą część siebie, *ideał Ja*, jaki dokonujący zawłaszczenia i przejścia w sobie nosili<sup>173</sup>. Ale też przesunięcie granic na zachód powodowało, że chłopcy przejmowali majątki, które nie były polskimi dworami: dyrektor

171 B. Halicka, *Polski Dziki Zachód...*, *op. cit.*, s. 156–158; por. też T. Snyder, *Rekonstrukcja narodów. Polska, Ukraina, Litwa, Białoruś, 1569–1999*, tłum. M. Pietrzak-Merta, Pogranicze, Sejny 2009, s. 190 *passim*.

172 B. Halicka, *Polski Dziki Zachód...*, *op. cit.*, s. 159; R. Torzecki, *Polacy i Ukraińcy: sprawa ukraińska w czasie II wojny światowej na terenie II Rzeczypospolitej*, PWN, Warszawa 1993, s. 296 *passim*; por. też: J.M. Piskorski, *Wygnańcy: przesiedlenia i uchodźcy w dwudziestowiecznej Europie*, PIW, Warszawa 2010.

173 A. Leder, *Prześlona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014, s. 70.



PGR stawał na miejscu zarządcy junkierskiego folwarku, co stwarzało inną sytuację<sup>174</sup>.

## PRZESTRZENNE OGRANICZANIE I REZONOWANIE W PRZESTRZENI

Zmiana stosunków własności i utrata terenów na Wschodzie miała jeszcze inny efekt, gdy chodzi o pozornie niewidzialne skutki związane z odczuwaniem przestrzeni: utrata poczucia przestrzennego bezkresu i nieskończoności wpłynęła na ograniczenie i spętanie wyobraźni; szczęśliwie – pozostało jeszcze morze i niebo. Odtąd bowiem ujednoczone społeczeństwo miało się mieścić w niewielkich komórkach, całkowicie kontrolowanych przez wszechwładne państwo, a wobec popularności Karty Ateńskiej – racjonalnie, instrumentalnie wykoncypowanych i całkowicie przewidywalnych w swej użyteczności. Ograniczanie przestrzenne, zaczęte przez okupację nazistowską, kontynuowane było pod dominacją radziecką, a ponieważ nie dotyczyło jedynie własności, ale ostatecznie także wyobraźni, zmieniało – być może w wielu przypadkach nieodwracalnie – mentalność.

Tuż powojenną sytuację relacji dźwięku i przestrzeni określić można jako chęć wolnego rezonowania z przestrzenią, w której się przebywa. Gdy człowiek wchodzi do zrujnowanego wnętrza i boi się odezwać, bo ciągle może być niebezpiecznie i ktoś może strzelić z któregoś kąta, to właśnie wówczas, gdy już wydobędzie z gardła uwięziony lękiem głos, groźne wnętrza stają się oswojone i jakby bardziej własne. Idziesz środkiem ulicy, swobodnie wymachując rękami, bo nie musisz już ustępować miejsca okupantowi, więc dziarsko stawiasz kroki i głośno – może za głośno – mówisz, a gdy nawet wstydzisz się wydać donośniejszy głos, wsłuchujesz się łapczywie w dźwięki samochodów, dzwonów i ptaków – bo wiesz wówczas, iż jesteś częścią miasta, a żadne z usłyszanych dźwięków nie zwiastuje rozkazów z megafonów czy tłumienia głosu ze strachu. Przechodząc przez niezrujnowany tunel, energicznie krzyczysz, by odpowiedział ci pogłos, zaskoczony, że coś tak zwykłego może dać tyle radości. Gdy jedziesz na wózku, wsłuchujesz się w dźwięk opon, gdy stukasz laską – częścią twojego ciała stają się trotuar, rezonujesz z nim bez obawy, nareszcie. Takie sprzężenie ciała i przestrzeni, wytyczenie linii szerszej niż obrys ciała, wewnątrz której jesteś – ekspando-

wany w twoje-nie twoje otoczenie – to niemal odświętny rytuał wolności, ale tak naprawdę trywialna codzienność. Sztuka wydobywała z codzienności to odczucie własnego poszerzenia po zakończeniu II wojny światowej i widać (i słycać) to dobrze w powojennych polskich filmach. Działanie określonego kontekstu – w tym krajobrazu dźwiękowego – zmieniało niewątpliwie recepcję sztuk wizualnych, co w perspektywie zwrotu afektywnego i zerwania z modernistycznym paradygmatem autonomii dzieła każe historykowi sztuki przestać być głuchym. Po terrorze okupacji gwałtownie zmieniły się cielesne doznania związane z przestrzenią i zmianę tę można określić jako podatność na rewolucję, wręcz mimowolną rewolucję, zmieniającą relacje przestrzeni i własności. Oto skończyło się oglądanie egzekucji i łapanek, huk motorów samolotów oraz odgłosy pojedynczych strzałów karabinów i przypominające trzaski „jak rozdzieranej mocnej jedwabnej materii”<sup>175</sup> pocisków artyleryjskich, wpadających przez okna do domu i tam wybuchających; rozkurczowi i „poszerzaniu” ciała przez dźwięk nie groziło już bestialstwo w takim wymiarze, jak dotychczas. Gdy Sebastian Bernat pisał o integrującej roli dźwięków, które płynnie zmieniając się w czasie, „likwidują granice obszaru wyznaczone linią na mapie”<sup>176</sup>, można uznać, iż ich rola w akceptacji zmiany przez jednostkę jest decydująca. Trwająca jednocześnie polityczna, komunistyczna rewolucja powodowała, że entuzjazm wyzwolonego z nazistowskiego nacisku dyscyplinowania ciała, tak chłonącego nową przestrzeń egzystencji wręcz w radosnej akrobatyce, stykał się z nowym dyscyplinowaniem. To właśnie w takim momencie zmiany, w momencie gdy figura pozwolić sobie mogła na niekontrolowany wyciek rytmów serca, na wrzask, śpiew zakazanych dotychczas piosenek, to właśnie wówczas przestrzeń egzystencji sprzęgnięta z danym podmiotem, doznając niewyobrażalnego chaosu rewolucyjnego nowego, zmieniała się bezpowrotnie, stawała się czymś/kimś innym.

Relacja dźwięku, przestrzeni (podniesionej do skali kosmicznej), dodatkowo z akcentem zdrowotnym, wybrzmiała może najdobitniej w prasowych anonsach o śmierci Stalina, gdzie w nagłówkach można było przeczytać, iż przestało bić jego serce. „Trybuna Ludu” z 6 marca 1953 roku

---

175 C. Miłosz, *Zdobycie władzy...*, *op. cit.*, s. 55.

176 S. Bernat, *Wizualizacja dźwięku w krajobrazie na mapach „dźwiękowych”*, „Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego” 2015, nr 28, s. 95.

donosiła na pierwszej stronie: „Przestało bić serce wodza ludzkości”, podobnie pisała popołudniówka „Express Wieczorny”, dodając, iż stało się to dokładnie 5 marca o godz. 9.50 wieczorem. Metaforę jak echo powtórzyły „Głos Szczeciński” i „Dziennik Polski”. Nie tyle więc umarła osoba, co źródło rytmu, a przez to cały układ pobierający i oddający energię przestał chwilowo działać<sup>177</sup>. Jak echo podchwyciły ten brak drgań i ich wymuszającej siły wszystkie media kraju. To – podprogowo i muzycznie – brzmi jak zachęta do zmian. W tę ciszę wtargnął wcześniej zakazany w Polsce jazz, ze *swingiem*, który w tekście muzycznym istnieje jedynie potencjalnie, a zależny jest całkowicie od interpretacji wykonawców. W jazzie nie ma jedynego kompozytora, gdyż to improwizacja tworzy materię muzyczną, płynną i zmienną, zależną od poszczególnych solistów lub dyrygenta, choć jazz to sztuka zespołowa i taneczna<sup>178</sup>. Jazz należy do imaginarium polskiej rewolucji komunistycznej w jej wersji odwilżowej, gdyż ponownie uruchamia ciała uczestników, ich ekspresję i sprawczość. Swingu nie można skomponować, gdyż „to jest pewien fluid”, jak mawiał Duke Ellington<sup>179</sup>. Tym fluidem wzbogacano dawne kompozycje, kompozycje dozwolone, które przeniknąwszy nim, stawały się czymś nowym i innym, opisującym przemiany polityczne przy niezminiającej się literze prawa. To samo stawało się niepostrzeżenie innym, choć ciągle pozostawało jednocześnie tym, co wcześniej.

## MUSICOCLASH, CZYLI NIEŁAD ŚWIATA

Denis Laborde pod wpływem Latourowskiego terminu „iconoclash” stworzył jego akustyczny odpowiednik, termin „musicoclash”, rozumiany jako nieład wewnątrz systemu reprezentacji świata; przy czym – jak podkreśla autor – nie ma znaczenia, czy owo zaburzenie jest intencjonalne, czy też nie; ważne jest jedynie, że tworzy się zamieszanie, stanowiące kłopot, gdyż muzyczny „klasz” (starcie) napędzany jest przez moralną krucjatę, przez blasfemię i łamanie tabu. Może to być na przykład granie Wagnera w Jerozolimie przez Berlin Staatskapelle pod dyktando Daniela Barenboima

177 Por. M. Kapelański, *Śladami wyobraźni kosmologicznej, metafora i ezoteryka w R. Murraya Schaffera pismach o pejzażu dźwiękowym*, „Sztuka i Filozofia” 2005, nr 26.

178 Por. H. Panassié, *Jazz – muzyka żywa*, „Le Point” 1952, XL [nr specjalny], za: G. Picon, *Panorama myśli współczesnej*, Libella, Paryż 1967, s. 421–423.

179 *Ibidem*, s. 421.

w 2001 roku, odebrane jak gwałt lub w najlepszym razie przemycenie zbrodni tylnymi drzwiami, gdyż fragment *Tristana i Izoldy* został zagrany na bis<sup>180</sup>.

W analizie ścieżki dźwiękowej filmu *Skarb* (1948) posłużę się po pierwsze Labordowską koncepcją muzykoklaszu, zakładającą sytuację niepewności, wątpienia i niewiedzy dotyczącej przyszłości. Poszerzę ją jednak tak, by znaleźć się w niej mógł hałas (będzie to zatem raczej: sonoclash), gdyż studia nad hałasem<sup>181</sup> udowadniają, jak ważne jest włączenie go w proces myślowy, szczególnie w sytuacjach wyboru i niepewności. Hałas jest synonimiczny z afektem<sup>182</sup>. Intensywność afektu to – jak pisał Brian Massumi – proces przebiegający nieliniarnie<sup>183</sup>. Hałas, naruszając soniczne granice, poprzez swoją intensywność staje się generatorem zmian w relacji do afektywnego myślenia nie-linearnego. A jednocześnie stawiając człowieka w sytuacji wolności wyboru<sup>184</sup>, daje mu poczucie sprawczości. Z powodu graficznej wizualizacji dźwięku posłużę się, po drugie, wywiedzioną od Tima Ingolda koncepcją linii i liniowego przebiegu zdarzeń, jako określonej aspiracji, by z sytuacji zaskoczenia przejść w sposób linearny dalej, pozbywając się zakłopotania.

Zaczyn akcji wyprodukowanego trzy lata po wojnie filmu *Skarb* to rysunek pokoju, jaki zakochany Witek naprędce wykonuje dla Krysi, bo ukazać jej cudowności nowego lokum, w jakim zamieszkają. Narysowany prostokąt, z prostymi ścianami i logicznym ustawieniem podstawowych sprzętów, to model lepszego świata; wyzwolenie się spod obezwładniającego koszma-

180 D. Laborde, *The Strange Career of Musicoclashes*, w: *Iconoclash. Beyond the Image Wars in Science, Religion and Arts*, eds. B. Latour, P. Weibel, Center for Art and Media, Karlsruhe 2002, s. 254–256.

181 M.S. Czeskin, *Człowiek i hałas*, tłum. L. Garmada, PWN, Warszawa 1972; P. Lichota, *Tradycje hałasu w sztuce dźwięku*, Bogucki Wydawnictwo Naukowe, Poznań 2016; D. Brzostek, *Nastłuchiwanie hałasu. Audioantropologia między ekspresją a doświadczeniem*, WN UMK, Toruń 2014; R. Makarewicz, *Hałas w środowisku*, Ośrodek Wydawnictw Naukowych, Poznań 1996.

182 M. Thompson, *Music for Cyborgs: the Affect and Ethics of Noise Music*, w: *Reverberations: The Philosophy, Aesthetics and Politics of Noise*, eds. M. Goddard, B. Halligan, P. Hegarty, Continuum, London 2012, s. 208.

183 B. Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Duke University Press, Durham – London 2002, s. 26.

184 C. Malaspina, *An Epistemology of Noise*, Bloomsbury Academic, London – New York – Oxford – New Delhi – Sydney 2018.

ru zgłiszczy, ruin i militarnych dźwięków dokonywało się dzięki geometrii, suchemu technicznemu językowi rysunków oraz liczb<sup>185</sup>. W filmie *Za wami pójdą inni* (1949) maszyna drukująca robi za dużo hałasu, co grozi dekonspiracją i śmiercią; tu starcie dźwięków i ciszy odpowiada przeciwstawnym stronom toczącej się wojny: jedynie Niemcom wolno hałasować. Tymczasem drukowany był „Gwardzista. Organ Gwardii Ludowej”, można więc powiedzieć, że hałas w kontraście z ciszą zapowiadał podobną polaryzację w przyszłości. „Jak to dobrze, że ten ktoś nie zaczął grać trochę wcześniej [...] całować się przy takiej muzyce” – mówi główny bohater odnośnie tępych ćwiczeń dziecka na fortepianie. Poezja Szenwalda skonstrastowana jest z niemieckimi marszami wojskowymi. Z kolei w innym już powojennym filmie polskim, w *Domu na pustkowiu* – dziejącym się w starym zrujnowanym dworze – atrakcją jest pozytywka. Choć widać tu ślady aspiracji kulturowych poprzedniej właścicielki, to jednak cały ten świat jest już właściwie światem anachronicznym, mimo że wojna jeszcze się nie skończyła. Ten stary świat symbolizuje cacko-pozytywka i wydobywająca się z niej ściszo-na melodia, osiągalna dla wybranych<sup>186</sup>.

## OBRZĘDOWA WRZAWA

Głównymi bohaterami filmu *Skarbu* są Krysia i Witek, świeżo poślubiona para, która nie ma gdzie mieszkać w całkowicie niemal zburzonej Warszawie i tymczasowo rezyduje w czymś w rodzaju komunałki, w jaki reżolutna właścicielka zmieniła swoje (?) przedwojenne mieszkanie. Kwaterę zajmuje wielu lokatorów z różnych klas społecznych, którzy – gdyby nie wojna – nigdy by nie mieli okazji się spotkać. W filmie gwałt na systemie nerwowym i uszach bohaterów powoduje przede wszystkim brak prywatności, co oznacza niemożność wytyczenia granic własnego ciała i własnej tożsamości, nienaruszalnego *ego*. Odpowiednikiem hałasu jest przestrzena dezorientacja i prowizorka w wynajmowanych pokojach. Muzykoklasz to nie tylko zawieszenie sądu i niepewność jutra – to także tęsknota za przewodnią linią melodyczną. W trakcie trwania rewolucji może być rodzajem

185 G. Piątek, *Najlepsze miasto świata. Warszawa w odbudowie 1944–1949*, W.A.B., Warszawa 2020, s. 102.

186 O licznych zmianach w scenariuszu, które zamiast lirycznego i tragicznego wątku mitosnego wprowadzają motyw politycznego zaangażowania głównego bohatera, por. M. Hendrykowska, *Film polski wobec wojny i okupacji. Tematy, motywy, pytania*, WN UAM, Poznań 2011, s. 94–95.

wrzawy obrzędowej, związanej z poczuciem oderwania od rzeczywistości i jednocześnie gotowością do zobaczenia jej w inny, nierutynowy sposób, pełniąc funkcję katalizatora zmian. Swoista heteroglossia buduje napięcie filmu wokół mówiącego wieloma językami i dźwiękami artysty radiowego, pana Ziółki, ale także wokół przedmiotów, gdyż w przepelnionych mieszkaniach „mówią” nawet sprzęty, które powinny być cicho – widz słyszy je spadające, gdy nieuważnie je zrzuci lub po prostu dotknie. Nawet tytułowe słowo „skarb” jest wieloznaczne – pochodzi bowiem z języka ekonomii i sentymentu jednocześnie; głównym problemem filmu jest wręcz ujednoznacznienie słów, nowa społeczna zgoda na ich właściwe rozumienie. Rewolucja polega zatem na ponownym ustaleniu znaczeń słów, dźwięków oraz granicy tego, co własne. Witek wraca po ślubie samotnie do swego kawalerskiego mieszkania i by móc odpocząć, przechodzi przez długi korytarz-skład najróżniejszych sprzętów: złożonych krzeseł, opartej o ścianę ramy żelaznego łóżka, powieszonych emaliowanej balii, ułożonych jedne na drugich wiklinowych koszy. Duszny składzik tamuje komunikację, domaga się porządku, gdyż sprzęty spadają i powodują rumor; przestrzeń wypełnia dźwiękowy eksces, zmieniając go w teatr afektów. Dosłownie i przenośnie nie można przejść dalej, jeśli ten magazyn nie zostanie oczyszczony. Film jednak wskazuje, że sonoklasz jest ważną fazą służącą afektom napędzającym zmiany. Niepotrzebny rumor jest szkodliwy dla całej wspólnoty, przeto kwarantanna służyć musi selekcji i oczyszczeniu<sup>187</sup>. W *Skarbie* słyszemy, iż zwykła czasowość doznała załamania, a to z kolei upewnia nas, że znaleźliśmy się w sytuacji liminalnej. Jednocześnie przebywanie w jednym mieszkaniu i wspólne słuchanie hałasu pozwoli wspólnocie przetrwać przesilenie.

## DŹWIĘKOWE ZAWŁASZCZANIE PRZESTRZENI

Henri Lefebvre uważał, że badanie przestrzeni społecznej – będącej produktem społecznym, narzędziem kontroli oraz myślenia i działania – musi ujawniać proces jej produkcji, czyli m.in. różnorodność, często sprzeczne praktyki społeczne. Nakreślona tu historia zawłaszczania przestrzennego, dominacji dźwiękowej w relacji do zmian własnościowych jest dzisiaj

187 O pejzażu dźwiękowym w kontekście wrokocentryzmu por. A. Nacher, *Sto tysięcy miliardów dźwięków – podróż poza wrokocentryzm (pejzaż dźwiękowy, soundwalk, aural safari)*, „Kultura Współczesna” 2010, nr 3 (65).

przedmiotem badań<sup>188</sup>. Wyrażają ją także tuż powojenne polskie filmy. Badania etnograficzne coraz częściej zwracają uwagę nie tylko na sens wypowiedzi zawarty w suchym tekście, ale także w gestach ciała i wydawanych dźwiękach<sup>189</sup>. Powszechnie się uważa, że o ile nowoczesność to era dominacji oka, to na ruinach nowoczesności dokonujemy przywrócenia pełniejszego sensorium.

Mówiąc o wojennym upokorzeniu, czyli m.in. redukcji sprawczości, trzeba przyrzeć się owemu ekspandującemu podmiotowi, który – w trakcie i w wyniku kataklizmu wojny – został boleśnie zredukowany do przestrzeni mniejszej nawet niż linia własnego ciała. Zredukowani obywatele w wyniku wojennej legislacji nie mogli odradzać się codziennie nawet w spacerze ulicznym... Wolumen ich codziennej przestrzennej ekspansji został zmniejszony; ich tożsamość brutalnie amputowana, by zmieściła się w podstawionych opresyjnych ramach.

Własność i bycie własnością – należenie do czegoś stwarzającego nas – muszą być myłone w zsekularyzowanym świecie. Własność jest wówczas jedynie czymś, co można kupić, ewentualnie wymienić. Jeśli jednak przyjmiemy, że człowiek należy do określonej przestrzeni i że wszystko w niej, łącznie z nim samym, nie jest od niej odgraniczone, ale naznaczone numinotycznym żywiołem<sup>190</sup>, wówczas zmiany w tej przestrzeni równają się końcu świata. Twierdzę, że wobec zupełnie fundamentalnych zmian przestrzennych narzuconych przez okupanta odżyło przedkapitalistyczne i przednowoczesne poczucie własności jako należenie do świata. Ów nie do

---

188 L. Morris, *The Sound of Memory*, „The German Quarterly” 2001, Vol. 74, No. 4 (Autumn), s. 368–378; C. Birdsall, *Earwitnessing: Sound Memories of the Nazi Period*, w: *Sound Souvenirs. Audio Technologies, Memory and Cultural Practices*, eds. K. Bijsterveld, J. van Dijck, Amsterdam University Press, Amsterdam 2009, s. 169–181; oba artykuły dotyczą II wojny światowej, pierwszy: wspomnień Żydów, drugi – Niemców. Por. też: C. Birdsall, *Nazi Soundscapes. Sound, Technology and Urban Space in Germany, 1933–1945*, Amsterdam University Press 2012; o pejzażu muzycznym okupacyjnej Warszawy por. T. Szarota, *Okupowanej Warszawy dzień powszedni*, Czytelnik, Warszawa 1988.

189 V. Erlmann, *But What of the Ethnographic Ear? Anthropology, Sound and the Senses*, w: *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening and Modernity*, ed. V. Erlmann, Berg, Oxford 2004, s. 1–20.

190 Termin „numinotyczny żywioł” zaczerpnęłam z: W. Juszcak, *Paleolityczny epos. Homer i mit australijski*, w: *idem, Fragmenty. Szkice z teorii i filozofii sztuki*, Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 1995, s. 138.

końca zracjonalizowany afekt ułatwiał wywłaszczenia, gdyż własność potwierdzona papierami straciła w 1939 roku znaczenie.

Moja opowieść skupi się najpierw na relacji własności i dźwięku w momencie zmiany; podmiotu i rezonowania jego ciała; by przejść następnie do rezonansu wywołanego przez artystów środkami wizualnymi. Pokażę, jak własność rozumiana podmiotowo w odniesieniu do posiadania i dysponowania samym sobą rezonuje z przestrzenią w określonej sytuacji i jak owo przestrzenne sprzężenie – będące zmieniającymi się doznaniem – wpływa na rozumienie własności definiowanej przez określony system polityczno-społeczny jako sposób władania rzeczami fizycznymi oraz intelektualnymi. Do przeanalizowania tej zależności doznającego ciała – jego i własności – posłużę się dziełami sztuki: rejestrującymi, odzwierciedlającymi, konstruującymi i analizującymi owe doznania i zmiany.

### „KRZYCZĘ, BO MI SIĘ PODOBA”

W filmie *Skarb* mamy znakomicie opracowaną i wymyśloną przez Jerzego Haralda ścieżkę muzyczną (dźwięk: Józef Bartczak i Leszek Wronko). Początek filmu zdominowały głośne hałasy odbudowującej się stolicy, ze stukotem wagonów wypełnionych gruzem i cegłami, gwizdem lokomotywy, odgłosami tłuczonych kamieni, z łaskotem młotów, dźwigami i stukającymi kilofami oraz międzynarodowymi brygadami mówiącymi po czesku i węgiersku; chaotyczny harmider panuje także na weselnym przyjęciu głównych bohaterów, a później wzmaga się przez nieskoordynowane odgłosy lokatorów mieszkających – z braku osobnych mieszkań, w jednym amfiteatrowym apartamencie; słyszymy tam m.in. terkanie budzika, chrapanie obcego człowieka w tym samym mieszkaniu. (Dla historyka sztuki, przyzwyczajonego do sterylnej i cichego *white cube’a* i nabożnej ciszy muzeów, chłonięcie takich żywych obrazów przypomina, że ultrawizualny charakter historii sztuki jest nowoczesnym konstruktem). Krysia, młoda mężatka grana przez Danutę Szaflarską, szukając mieszkania, w którym mogłaby zamieszkać ze swym mężem, oświadcza przez telefon wynajmującej kobiecie, której anons znalazła w gazecie: „Krzyczę, bo mnie pani denerwuje, bo mi się tak podoba”. Bohaterka krzyczy z frustracji, gdy orientuje się, że znalezienie samodzielnego lokum graniczy z cudem. Wkrótce jednak zostanie zdyscyplinowana – możliwość krzyku to tylko krótki etap. Pouczona przez koleżankę, że krzyczeć nie należy, będzie pokazywana później w sytuacjach,



gdy dzielnie wstrzymuje się od zbyt szczerzej ekspresji. Kakofonia pierwszej części *Skarbu* znakomicie oddaje nieskoordynowanie pierwszej fazy rewolucji. Sonoklasz to bowiem rewolucja na etapie, gdy jeszcze nie została rozstrzygnięta. W znalezionej przez nowożeńców nowej, pierwszej wspólnej kwaterze nie udaje im się znaleźć prywatności. Pokój jest pełen współlokatorów, a mieści się w niemal doszczętnie zburzonej na – *nomen omen* – ulicy Równej, gdyż wszyscy oni, pochodzący z różnych klas społecznych, zostali zrównani. To zrównanie manifestuje się dobitnie na dansingu na wolnym powietrzu, gdzie spotykają się wszyscy bohaterowie filmu – publiczne tańce ukazują bowiem łamanie granic klasowych, rasowych i kulturowych, umożliwiają mniej sformalizowane relacje między płciami<sup>191</sup>. Mieszkaniem zawiaduje pani Malikowa, która żyje z wynajmu i najprawdopodobniej z pokątnego handlu, gdyż jej dom pełen jest zebranych „skarbów” – trofeów, znalezionych zapewne w gruzach: od glinianych figurek, przez brązowe popiersia i fortepian, do jelenich rogów i wypchanych ptaków. W mieszkaniu na Równej jest za dużo dźwięków i za dużo sprzętów. Sama Malikowa hałasuje, szyjąc na maszynie, jej siostrzenica – Basia, stuka w tym samym czasie na maszynie do pisania; pan radca Sass-Gromocki (w tej roli Ludwik Sempoliński) nasłuchujący radia nadającego z wrogiego już – choć do niedawna jeszcze alianckiego – Londynu, powtarza przy tym do znudzenia ciągle te same powiedzonka. Nic dziwnego, że Krysia z nerwów zapala głośno, raz po raz, zapalniczkę. Źródłem szczególnego hałasu jest pan Ziółko (znakomity Adolf Dymśa), pracownik Polskiego Radia, naśladowujący głosy zwierząt – szczekanie, wycie i skomlenie psów, pianie koguta, odgłosy kur, sikorki, szum wody; inny lokator, inkasent, liczy wieczorami na liczydło z przesuwanymi i hałasującymi przy tym uporczywie koralikami, z kolei gospodyni szyje w tym samym czasie równie głośno i równie nieznośnie na maszynie. Potrafiący wydać z siebie niemal każdy dźwięk pan Ziółko to, chciałoby się rzec: Pan Transformator i Pan Transformujący w jednym; potrafi stać się wszystkim, co jest wokół niego, nawet poszumem wiatru, otwarł empatycznie swe ciało na to, co go otacza, i pokazuje, że można stać się kimś innym. Pan Ziółko działa więc jako katalizator i model, jest figurą afektów i hałasu, niemyślącą przyszłościowo. Jednak dopiero gdy się

191 L.A. Erenberg, *Everybody's Doin' it': the Pre-World War I Dance Craze, the Castles and the Mo-dern American Girl*, w: *Popular Music. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, ed. S. Frith, Routledge, London – New York 2004, s. 285.

ustabilizuje, czeka go nagroda w postaci partnerki. Jest poręcznym typem do ukazania przemian w podejściu do talentu i pracy. W systemie kapita-listycznym praca i czas wolny to dwie osobne domeny; w nowym świecie socjalizmu partyjnego czas wolny musi być pod ścisłą kontrolą, nie tylko dlatego że mógłby nieprawomyślnie kojarzyć się np. z praktykami religijnymi, ale także dlatego że czas wolny nie może być deprawującym ekscesem, wytrącającym z użyteczności dla państwa, czyli z produktywności. Fredek Ziółko mógłby ponadto przecież zarabiać w biznesie, a nie – pracować w państwowej firmie, gdzie zamiast rozwijać swe rozliczne talenty pełni rolę tolerowanego *enfant terrible*. Ziółko musi się poskromić, musi zrozumieć, że jego talenty mogą być wykorzystane tylko w ramach ściśle regulowanych państwowych potrzeb; jego naturalny talent musi zostać zdyscyplinowany przez technologię (radio), gdyż zasadą komunizmu jest – obok uczynienia ze społeczeństwa nieskazitelnego mechanizmu – utopia industrialna, czyli całkowite zapanowanie nad naturą. Radio pełni ważną rolę na tej drodze, gdyż słowo w przekazie radiowym przestaje być indywidualną sprawą, staje się oficjalne i uniwersalizowane, a tylko takie słowa będą odtąd akceptowane<sup>192</sup>. W produkowanym przez lokatorów ulicy Równej ikonoklaszu nie wiemy jeszcze, jak potoczy się historia, które dźwięki okażą się „właściwe”, a które „złe”. Rewolucja wymaga decyzji i akces do niej pokazany jest jako gotowość do poskromienia własnej ekspansji dźwiękowej. Także wizualny ikonoklasz trofeów z różnych zburzonych domów wymaga porządku. Co więcej, niepokojem napawa sytuacja w radio: wszystko jest tu oparte na iluzji – np. mieszając wodę w miednicy, można wywołać wrażenie wielkiej fali, a młodą i piękną góralkę może grać stara kobieta. Widzenie, słuchanie i rozumienie są w fazie dystrakcji, nic nie jest pewne; nie można wierzyć własnym zmysłom. Melodyjne piosenki – w sytuacji gdy główni bohaterowie nie mają mieszkania – pozwalają ponadto na przytulanie się do siebie w miejscu publicznym: „Dobry wynalazek taka muzyka. Ludzie patrzą, ja cię obejmuję. Wolno mi, bo muzyka gra” – mówi Witek na dansingu. Witek ewidentnie nie odwołuje się tu do tańców klasy wyższej, w których zachowywanie hierarchii i wzorce gestów były ściśle określone.

---

192 E. Margolit, *The Problem of Heteroglossia in Early Soviet Sound Cinema (1930–1935)*, w: *Sound, Speech, Music in Soviet and Post-Soviet Cinema*, eds L. Kaganovsky, M. Salazkina, Indiana University Press, Bloomington 2014, s. 120–121.

## LINIE MELODYCZNE JAK NITKI ARIADNY

Poszukiwanie linii (także muzycznej), drogi wyjścia – nitki Ariadny – może być zapowiedzią ulgi i sukcesu, ale równie dobrze – dźwięków marsza pogrzebowego. W tej perspektywie nitka zmieniająca się w ślad napawa otuchą, że warto kroczyć po tym, co już zostało wytyczone. Ingold twierdzi, że zmiana nitek w ślady skutkuje tworzeniem powierzchni (odwrotna operacja: ich zanikaniem) – a zatem ukazanie wielu śladów stworzy w filmie platformę, na której spotkają się zwolennicy rewolucji. Skoro badacz nazwał kolonializm nakładaniem jednych linii na drugie, to podbijanie kraju przy pomocy ideologii komunistycznej można by z grubsza również tak określić. W zburzonej i wypalonej doszczętnie Warszawie doszło najpierw do przekształcenia starych ulic w nowe (na podstawie wywłaszczającego dekretu prezydenta Bieruta), a następnie do połączenia różnych grup i klas społecznych. Pan Ziółko (skądinąd „ziółko” to idiomatyczne określenie hultaja) musi zredukować swoje dźwiękowe rozsprzestrzenie i soniczne wzmocnienie swej osoby poprzez tworzenie wielu „nitek”, które nie przechodzą w ślady – czyli przestać być „ziółkiem”, gdyż nieograniczona wolność jednostki (rozumiana tutaj w ścisłej zależności od sfery audio i tworzenia linii, po których nie wszyscy mogą stąpać) jest zagrożeniem dla rewolucji. Musicoclash zakończyć się musi wprowadzeniem melodyjnej muzyki. Zgoda na rezygnację z własnej potęgi (tworzenia pojedynczych, nadmiarowych aktów auto-ekspresji, nieprzydatnych dla konkretnych wspólnych przedsięwzięć) nagrodzona zostanie erotycznym spełnieniem. Sass-Gromocki skarży się na Ziółkę, że jest wszechobecny: „Pies zaszczeka, a ja myślę, że to on, auto zatrąbi, a dla mnie to on, gdy buty mi skrzypią, to ja się oglądam, czy to także nie on”. Tu film pełni rolę propagandową i obiecuje nagrodę za rezygnację z wolności: jest nią bezpieczeństwo (budujący się dom) i seks, a w konsekwencji prokreacja. Tworzenie prostoliniowych śladów działa niemal podprogowo: wszak prostolinijność to wyraz racjonalności, kultury i moralnej poprawności. Grająca rolę Basi, ukochanej pana Ziółki Alina Janowska to jedna z najbardziej urodziwych polskich aktorek. Jednak moment, gdy oboje, Ziółko z Basią, snują plany o zamieszkaniu we własnym mieszkaniu jest – z punktu widzenia niezdiscyplinowanego bogactwa dźwięku rozumianego jako wolność jednostki – wizją zamknięcia się w klatce. By zbliżyć się do Basi, Ziółko musiał pokonać rywala.

Zrobił to, ofiarowując ukochanej większy bukiet kwiatów; jednak w sferze dźwięku oznaczało to odseparowanie Aliny od „złowrogiego” radia BBC<sup>193</sup>. Normalizacja, czyli zwycięstwo rewolucji, to zatem po pierwsze zdecydowana eliminacja określonych rodzajów dźwięków oraz po drugie rezygnacja z własnej sprawczości – rozumianej w związku z dźwiękiem także jako możliwość stawania się kimś/czymś innym, gdyż jedynie użyteczność wobec grupy jest tu właściwa. Odtąd pan Ziółko już nie będzie miał możliwości stawania się zgodnie z własnym nieograniczonym pragnieniem, bo sztywna tożsamość zawodowa i terytorialna, nieprzekraczająca własnej „klatki”, stanie się wyznacznikiem jego życia. Odgłosy natury w jego redakcji reprezentują stary świat przedindustrialny, który dzięki komunistycznej industrializacji miał odejść w przeszłość. W tym znaczeniu pan Ziółko jest symptomem zmian w mieście, które – choć w związku z przybyszami ze wsi powróciło do biofonów (powszechna hodowla zwierząt w łazienkach i na balkonach w latach 40.), to musi postawić na wspaniałe dźwięki odbudowy stolicy, czyli technofony. Jako radiowiec pan Ziółko jest ironicznym wspomnieniem Adolfa Hitlera i jego przemówień, a jednocześnie zwróceniem uwagi na kluczową komunikacyjną rolę fal radiowych zarówno w czasie wojny (nielegalne radiostacje), jak i w okresie zimnej wojny.

### GAŁKI RADIA „JAK PRZEGUBY PRZYJACIELSKICH RĄK”

Sonoklasz radia zachodniego i rządowego nie mógłby się zdarzyć już nieco później, gdy radiostacje zachodnie były zakłócane (od 1948), a słuchanie ich groziło represjami. Choć dzisiaj wiemy, że to siły związane z zakłócanymi radiami w efekcie wygrały zimną wojnę, na filmie sprawa wygląda zgoła inaczej: radio rządowe słuchane jest niemal wszędzie, także w kawiarniach, i zawłaszcza całą publiczną przestrzeń. Czesław Miłosz pisał co prawda w *Zniewolonym umyśle*, że ludzie w Polsce zyskiwali chwile odprężenia, czytając dobre książki i słuchając zagranicznych stacji radiowych, jednak w *Skarbie ślad* po tego typu przyjemnościach reprezentuje jedynie Sass-Gromocki. Patrząc na tę postać zrozumieć można, że o określonej porze chwyciło się gałki radioaparatu „jak przeguby przyjacielskich rąk, jak

193 Sygnał dźwiękowy używany przez BBC to fragment *The Prince of Denmark's March* (tzw. *Trumpet Voluntary*), autorstwa Jeremiaha Clarke'a (ok. 1699). Sygnał ten pamiętałam dobrze ze stanu wojennego (1981–1983), ale to dr Sławomir Wieczorek z Instytutu Muzykologii UW w pomógł mi go dokładniej zidentyfikować.

tonący”, co tak dobitnie opisał Roman Bratny w powieści *Kolumbowie*<sup>194</sup>. Pisarz ukazuje siłę radia, jego audycje traktowane były jak listy potrafiące odmienić bieg życia. Horkheimer z Adornem pisali wszak w *Dialektyce Oświecenia*, iż radio stało się „uniwersalną paszczą Wodza”, przechodzącą w ulicznych megafonach w paniczne wycie alarmowych syren, a wszechobecność przemówień radiowych demonicznie parodiowała wszechobecność boskiego ducha<sup>195</sup>. W *Skarbie* jest czystą radością słuchania polskiej mowy, niezakłóconą przez ideologiczne obligacje. A jednocześnie, na wesolo, pan Ziółko uniemożliwia Sass-Gromockiemu słuchania radia, odcina od przyjaciół, skazuje na samotność i pośmiewisko. Ponadto niepomawiana natura i spryt pana Ziółki, jego zaangażowanie w poszukiwanie tytułowego skarbu, ewokują opowieść Horkheimera i Adorno o chytryści Odyseusza i śpiewie syren. Udaremnienie dawnych dróg rozkoszy i zneutralizowanie tęsknoty za tym, co odchodzi w przeszłość, jest kluczowe, gdyż film opowiada o dążeniu do przejścia z fazy transformacji do fazy stabilnej; w fazie stabilnej każdy otrzyma swój akustyczny izolator-mieszkanie; nieskoordynowana ekspresja dźwiękowa grożąca anarchią zostanie wstrzymana; działania wszystkich bohaterów do tego właśnie zmierzają i w warstwie dźwiękowej kakofonia *arte dei rumori* musi zostać zastąpiona przez muzykę i monofonię głosu nieprzerywaną innym dźwiękiem. „Mi się po prostu nie mieści w głowie, że można spokojnie usiąść, pogadać sobie, bez oczu i uszu dookoła” – mówi Krysia, gdy wraca ze swym ukochanym Witkiem (w tej roli Jerzy Duszyński) pewnego popołudnia do domu i nie zastaje innych lokatorów. „Taka okazja raz na tysiąc” – odpowiada młody małżonek, dodając: „Byczo!”. Zespolenie *unisono*, skoordynowane i zgodne ze sobą dźwięki w tradycyjnym przebiegu melodycznym to przede wszystkim oczekiwane płodne zespolenie Krysi i Witka (noszącego wielce obiecujące nazwisko Konar), gdyż rewolucja musi wydać plony, a historia toczyć się dalej. „Kupimy sobie dużo, dużo płyt, żeby nam muzyka ciągle grała” – mówi główna bohaterka. Muzyka ucieleśnia więc jednocześnie wygraną rewolucję komunistyczną i możliwość erotycznej satysfakcji. Tytuł filmu *Skarb* odnosi się

194 R. Bratny, *Kolumbowie*. *Rocznik 20*, Albatros A. Kuryłowicz, Warszawa 2016 [editio princeps: 1957] [e-book], s. 452.

195 M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialektyka Oświecenia*, tłum. M. Łukasiewicz, IFiS PAN, Warszawa 1994, s. 180. Tekst opublikowany w 1947 roku, jednak znany w wąskim gronie od roku 1944 – trudno wyrokować, czy twórcy filmu mieli okazję zetknąć się z tym dziełem.

tylęz do wymagowanego skarbu, jakiego poszukiwali mieszkańcy ulicy Równej, co do ideologicznego napiętnowania własności. Nie bez powodu zamiast skarbu znaleźli w rzeczywistości niemiecką bombę. Ograniczanie prywatnej własności, a wraz z nią koncepcji zysku i roli pieniądza widać w sposobie, w jaki Kryśia z Witkiem wejdą w posiadanie własnego lokum. Przekaz, że gdy człowiek pracuje, o wszystko zatroszczy się państwo, jest tu bardzo widoczny.

## NORMALIZACJA JAKO UNISONO

Film kończy się uzyskaniem przez głównych bohaterów mieszkania. To miejsce, w którym gwar da się wyciszyć, gdzie izolacja w czterech ścianach jest jedyną możliwością realizowania osobistej wolności. Wolności – jak by zauważyli dzisiejsi aktywiści walczący o poszerzenie tejże – w ramach heteronormatywnej rodziny kanalizującej akty transgresji w czterech ścianach. A jednocześnie na zewnątrz sytuacja będzie dążyć do normalizacji, rozumianej – rzecz jasna – jako *unisono*. Taki jest cel sonografii wpisanej w przebieg filmu. Jeśli dzisiaj w tworzeniu map dźwiękowych dominują trzy podejścia: ekologiczne (warstwowość dźwięków), akustyczne (wymiar dźwięku w relacji do określonych wskaźników) i humanistyczne (znaczenie dla społeczności lokalnych)<sup>196</sup>, to potencjał zmian tożsamościowych – tak trafnie pokazany w filmie *Skarb* – badać można z wykorzystaniem wszystkich tych map. A trawestując określenie „iconoclash” Bruno Latoura, można powiedzieć, że *Skarb* ukazuje w postaci pana Ziółki *sonoclash*, gdyż potencjalność zmian i stawania się kimś innym wraz z wydobywającymi się coraz to innymi dźwiękami jest wręcz porywająca. Gdy uznamy wszakże, że każdy człowiek jest w istocie sonoklaszem, sposób wyprowadzania zeń melodii jawi się jako ściśle polityczny.

## TRADYCJA WERBOMOTOROWA

Perswazyjny charakter *Skarbu* leży szczególnie w jego warstwie muzycznej. Zaryzykować tu można użycie badań i analiz Waltera J. Onga z jego książki *Orality and Literacy*, dotyczących zarządzania wiedzą i językiem w kulturach tzw. pierwotnych, w tym różnic w wykonywaniu muzyki i w jej notacji. Książka Onga dotyczy m.in. społeczeństw niepiśmiennych. A zatem – ponieważ analfabetyzm był w Polsce przedwojennej problemem

196 S. Bernat, *Wizualizacja dźwięku w krajobrazie...*, op. cit., s. 84.

społecznym i sięgał w województwach wschodnich niemal 50%<sup>197</sup> i nie skończył się szybko po wojnie – byłoby zasadne zauważenie po pierwsze ogromnego rozwarstwienia społeczeństwa polskiego. Po drugie – dojrzeć należałoby także chęć dotarcia władzy komunistycznej do środowisk niepiśmiennych. Polska stanowiła niezwykle heterogeniczną społeczność i jej znaczna część była niewątpliwie tradycyjnie „werbomotorowa” (charakteryzowała się – używając terminologią Onga – *verbomotor lifestyle*), czyli używała wypowiedzianych (a nie: zapisanych) słów jako podstawy interakcji. Mówione słowo jest zawsze wydarzeniem, przebiega w czasie i w relacji do innych, w określonym kontekście. Ong uważał, iż w wykonywanych pieśniach znaczenie słów jest zespolone z warstwą muzyczną na innej zasadzie niż widzimy to jedynie w zapisie tejsze pieśni. Twierdził bowiem, iż skutkiem pisania jest ustanowienie języka jako odrębnej domeny słów i znaczeń, oderwanej od dźwięków mowy (podział na język i muzykę zacząłby się wówczas od pisma)<sup>198</sup>. Zespolenie dźwięku – w tym sonorycznych właściwości słów z przekazem tekstu – pełni silną rolę perswazyjną, z pewnością w omawianej grupie docelowej istotniejszą, niż pełniłyby słowa zapisane, tworzące ponadto przecież wieloznaczne obrazy, podatne na różnorodną interpretację. Nie bez znaczenia jest tu fakt, iż obrzędowość katolicka (tak ważna w Polsce) przykłada szczególną rolę do wypowiedzanego słowa i do tradycji ustnej. Siła inkantacji i wypowiedzianych słów jest w ściślejszej relacji z tym, co sakralne (tuż po wojnie tekstowa tradycja sakralna kojarzyć się mogła notabene z wrogimi Niemcami i protestantyzmem). Film *Skarb* odnosi się zatem inteligentnie do oralnych rezyduów polskiej kultury i do agnitycznych operacji oralnych. Jak pisze Ong, pierwotna oralność pobudza struktury osobowościowe, które są bardziej komunalne i eksternalizowane, a mniej introspektywne (czytanie i pisanie to samotnicze czynności, często związane z ucieczką od rzeczywistości)<sup>199</sup>. Nie bez powodu w filmie to akurat Sass-Gromocki czyta, gdy inni rozmawiają. Inaczej czyta Krysia: w samotności, gdy nie ma męża, przygotowuje się do właściwego wypełniania

197 *Analfabetyzm w II Rzeczypospolitej*, 1.04.2014, dzieje.pl, <https://dzieje.pl/infografiki/analfabetyzm-w-ii-rzeczypospolitej> [dostęp: 1.07.2020].

198 W.J. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Routledge, London – New York 1991. Wątek ten podejmuje T. Ingold, *Lines. A Brief History*, Routledge, London – New York 2007, s. 9 i n.).

199 W.J. Ong, *Orality and Literacy...*, *op. cit.*, s. 66–67.

swej roli, zanurzając się w lekturze *O czym każda mężatka wiedzieć powinna*. Jej sukienka z białym kołnierzykiem, w której wygląda na pensjonarkę, każe przypuszczać, że jest pilną uczennicą. Krysia czyta, by się edukować; Sass-Gromocki – by się izolować w przepelnionym mieszkanku. Jest oczywiste, iż odwołanie się do oralności kultury w komedii muzycznej miało więc za zadanie stworzenie grupy opowiadającej się za rewolucją, skutecznie wytwarzając nawet jeśli nie zbiorowy amok, to silniejsze więzi grupowe. Jeśli ponadto, jak chce Ong, pisane słowo wiąże się z technologizacją języka, to *Skarb*, rozumiejąc konieczność wdrożenia technologicznej modernizacji (w tym programu walki z analfabetyzmem), diagnozuje, że bez odwołania się do oralnych residuów świadomości obywateli zniweluje skuteczność rewolucji. Niewątpliwie wyczuwamy tu świadomość, iż nauczenie obywateli pisać to operacja drastyczna, gdyż wiąże się „z redukcją dźwięku dynamicznego do cichej przestrzeni, separacją słowa z żywej teraźniejszości”<sup>200</sup>.

## REWOLUCJA W RYTMIE FOXTROTA

W *Skarbie* oprócz harmidru hałasów mamy i piosenki, spopularyzowane przez dostępność także na płytach gramofonowych wydawanych przez upaństwowioną przedwojenną firmę „Odeon”, w 1948 roku przemianowaną na Zakłady Fonograficzne w Warszawie (Muza). Piosenki z filmu, w rytmie foxtrota, to: *Warszawa, ja i ty* (słowa: Ludwik Starski) oraz *Jest taki jeden skarb* (słowa: Jerzy Jurandot, Ludwik Starski). To rozpowszechnienie „niewinnych” (bo bez wyrazistego przesłania politycznego) piosenek, bardziej niż przemówienia Bieruta, będzie służyło władzy – gdyż to rytm tych właśnie piosenek animować będzie tłumy, nauczając je nowych kodów kulturowych. Jednocześnie stanie się oczywiste, że to wyłącznie państwo będzie odtąd sterowało produkcją popytu [*production of demand*]<sup>201</sup>. Foxtrot to taniec szczególnie popularny w latach 30., znany z hollywoodzkich filmów i wykonań m.in. Freda Astaire’a i Ginger Rogers; już w 1914 roku był najpopularniejszym amerykańskim tańcem, gdyż pozwalał na indywidualne wariacje ruchowe, bez nadmiernej gwałtowności<sup>202</sup>. Oddawał uczucia

200 *Ibidem*, s. 80.

201 *Production on demand* to określenie Jacques’a Attali, skonstrastowane z *production of supply*, por. J. Attali, *Noise: The Political Economy of Music*, transl. B. Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2009, s. 103.

202 L.A. Erenberg, *Everybody’s Doin’ It’: the Pre-World War I Dance Craze...*, *op. cit.*, s. 298.



zrelaksowania i wolności<sup>203</sup>. Gładki i romantyczny (podobny do walca) styl tańczenia wymaga wyczucia swingu. W latach 30. był najpopularniejszym tańcem towarzyskim – obok walca, tanga i quicksteпа zyskał miano tańca standardowego<sup>204</sup>. Rok 1947 uznać można za czas, gdy odradza się zarówno foxtrot (powstaje wówczas słynna piosenka *C'est si bon*), jak i luksus w modzie, czego wyrazem był m.in. New Look Christiana Diora; w 1948 luksusowe kreacje balowe Charlesa Jamesa – sfotografowane przez Cecila Beato- na – prezentował „Vogue”. Jednak z dwóch popularnych przed wojną i podobnych do siebie tańców, jazzowe korzenie foxtrota czyniły go właściwszym, by zasugerować większą otwartość na zmiany, bowiem to foxtrot – wraz z turkey trot, Texas tommy, shimmy, toddle, charlestonem i black bottom – należał na początku XX wieku do tańców, które ze środowisk Afroamerykanów oraz dzielnic czerwonych latarni zawędrowały do klas średnich<sup>205</sup>. Co więcej, foxtrot bardziej niż walc nadawał się na inne pozycjonowanie ról płciowych – rola mężczyzny nie musiała tu być w oczywisty sposób dominująca, istotniejsze było partnerstwo<sup>206</sup>. Kobieta nie musiała jedynie podążać i słuchać. W filmie *Skarb* obie piosenki śpiewa damski tercet późnym wieczorem na dansingu w kawiarni na wolnym powietrzu, dostępnym dla wszystkich bez żadnych opłat (co samo w sobie jest deklaracją wolnego dostępu do kultury – muzyka nie jest tu elementem wymiany towarowej<sup>207</sup>) i już sam fakt brzmienia tanecznego foxtrota zamiast pokazów militarnej siły niesie w sobie swoiste odprężenie. Jednak nie ma tu już frenetyzmu radości czasów tuż po wojnie – co wyrażałby szybszy od foxtrota quickstep<sup>208</sup>. Uznać można tę rekreację na wolnym powietrzu za walkę z alienacją klasy robotniczej przez sprawianie, by czas wolny był bardziej

203 „In 1914, the Foxtrot arrived to England and this was most popular, initially as a relaxed and free dance without a prescribed routine of steps”; V. Harman, *The Sexual Politics of Ballroom Dancing*, Palgrave Macmillan, London 2019, s. 37.

204 *Ibidem*, s. 41.

205 L.A. Erenberg, *Everybody's Doin' It!: the Pre-World War I Dance Craze...*, *op. cit.*, s. 286.

206 V. Harman, *The Sexual Politics of Ballroom Dancing...*, *op. cit.*, s. 87. Jest w foxtrocie moment, gdy „followers are walking forward and the leaders are going backwards”; *ibidem*, s. 114.

207 J. Attali, *Noise: The Political Economy of Music...*, *op. cit.*, s. 57 *passim*.

208 „Quickstep was essentially a faster Foxtrot – a response to the quicker music being played which was influenced by some elements of the Charleston”; V. Harman, *The Sexual Politics of Ballroom Dancing...*, *op. cit.*, s. 31.

racjonalny, progresywny, kolektywny i podatny na zmiany. Nowe miejsca spędzania wolnego czasu będą się wzorować na Parku Gorkiego w Moskwie<sup>209</sup>. Faktyczne, coś z ducha poważnego i właściwego spędzania czasu wolnego przeniknie i do zachowania Krysi z Witkiem, gdyż rozmawiają na dansingu o planowaniu następnego dnia, są ascetyczni i rozsądni. Dziewczeta z chóru nie tyle trzymają się swobodnie za ręce, co są twardo szczipione rękami od tyłu. Co ciekawe – orkiestry nie widać, pozostaje anonimowa, a zamiast dyrygenta widzimy jedynie piosenkarki, mamy więc do czynienia z niewidoczną władzą, która jednak dość mocno dyscyplinuje stremowane dziewczyny i jednocześnie sugeruje, że chór jest lepszy niż pojedyncza „gwiazda”, należąca do starego, odchodzącego w przeszłość, systemu muzyki popularnej. Gdy przypomnimy sobie słowa Anatolija Łunaczarskiego z roku 1924 roku o deprawującej roli knajp, jakie pojawiły się jak „zaraźliwa wysypka” w rewolucyjnej Rosji w ramach NEP-u, z „trywialnymi występami, służących światu burżuazyjnemu do rozsiewania swojej trucizny”<sup>210</sup>, to uznać możemy iż film ukazuje analogiczny moment, gdy represje nowego reżimu chwilowo złagodniały. Jednak suknie dziewcząt są w zdecydowanej opozycji do glamouru satynowych i jedwabnych kreacji New Look: doły sukienek charakteryzują się oszczędnością w użyciu taniego materiału, a góry nie pokazują nagich ramion, bo marszczone bufki rękawów i falbany przy dekolcie raczej zakrywają kobiece kształty niż je podkreślają. Wraz z haftami, z ozdóbkami na szyi i w talii sukienki wydają się właściwsze na występy w szkolnym teatryku czy na uroczystości kościelnej niż na nocnym dancingu. Ponadto w piosence *Warszawa, ja i ty* między warstwą wizualną i dźwiękową wyczuć można pewne napięcie, gdyż o ile muzycznie mamy skojarzenia z beztroską zabawą, to dziewczyny ruszają się sztywno i mechanicznie w prawo i w lewo, a ponieważ trzymają się siebie nawzajem, widzimy je jako jeden ściśle uporządkowany organizm, w którym nie ma miejsca na spontaniczność. Choreografia niewątpliwie kojarzy się ze spętaniem; z „tańcem i drylem”, by użyć tytułowego zwrotu książki

209 D. Crowley, *Socialist Recreation? Amateur Film and Photography in the People's Republics of Poland and East Germany*, w: *The Sovietization of Eastern Europe. New Perspectives on the Postwar Period*, eds. B. Apor, P. Apor, E.A. Rees, New Academia Publishing, Washington 2008, s. 98.

210 A. Łunaczarski, *Rewolucja i sztuka*, tłum. J. Pomianowski, Studenckie Koto Filozofii Marksistowskiej UW, Warszawa 2006, s. 5.

William McNeilla<sup>211</sup>. Foxtrot jest tu narzędziem wzbudzania aspiracji, ale i kontroli, by nie zmienił się w zbyt frenetyczną ekspresję. Jednocześnie jest dryfem w stronę powtórzenia – jakby to ją ujął Jacques Attali<sup>212</sup> – sugerując tym samym niechęć do porywów indywidualizmu. Z kolei zmuszanie Krysi z Witkiem Konarem oraz Basi z Fredkiem Ziółką, by tańczyli w rytmie obierka czy kujawiaka, byłoby nie tylko w poprzek aspiracji, jaka władza chciała rozbudzić poprzez przyspieszoną industrializację, ale również policzkiem dla tych, którzy kochali przedwojenną Warszawę i jej kulturę popularną, w której ważną rolę pełniły kabarety. Zważywszy, że akcja dzieje się w czasie komunistycznej rewolucji, słowa piosenki kojarzyć się ponadto muszą z wywłaszczaniem, odnosząc się przy tym realistycznie do skromnych aspiracji własnościowych młodego pokolenia. A zatem, w rytmie foxtrota, trzy młode dziewczyny z zespołu *Nastroje* zwiastują choreografią brak osobistej wolności, a słowami piosenki – wieczystą biedę nowego systemu, i doprawdy trudno stworzonej sytuacji nie potraktować jako podświadomego nawiązania do szekspirowskich trzech wiedźm czy wręcz greckich Moir. „Wśród ruin pokoik mały, / Maleńkie okna, drzwi, / To jest majątek mój cały” – słyszymy dziewczęcy chór i wyartykułowane marzenia. Dziewczyny z muzycznego tercetu ruszają się rytmicznie w lewo i w prawo, skromnie śpiewając: „co mi więcej trzeba” i dodając, iż nie zważają, że „ktoś pieniądze ma”; oczywiście można powiedzieć, że piosenki zazwyczaj odwołują się do lirycznych relacji ja i ty, nie ma w tym niczego zaskakującego, jednak w kontekście powszechnych wywłaszczeń i uwłaszczeń, całkowitej i rewolucyjnej zmiany stosunków własnościowych aspiracje do małego pokoiku odbierać można jako realistyczną ocenę perspektyw. Tu nie skrzące diamenty okażą się najlepszym przyjacielem dziewczyny, jak w Ameryce – wystarczy lśnienie Wisły i błękit nieba. Nie trzeba dodawać, że problem mieszkaniowy był problemem, z jakim nie uporała się nie tylko PRL, ale też kraj po transformacji 1989: Polacy nadal gnieźdzą się w małych pokoikach, a chęć do *unisono* powraca u rządzących pod postacią rozsądnych rzekomo konsensusów. Druga piosenka, taneczny slow-fox *Jest taki jeden skarb* (słowa: Jerzy Jurandot, Ludwik Starski), ma niezwykle kojącą muzykę i także odnosi się

211 W.H. McNeill, *Keeping Together in Time: Dance and Drill in Human History*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1995.

212 J. Attali, *Noise: The Political Economy of Music...*, *op. cit.*, s. 81.

do własności, i to „dla wszystkich ludzi”. Ponieważ w filmie podejmowane są wątki grabieży, szabru, płądrowania i przywłaszczenia cudzej własności, śpiewanie, iż „Dwa diamenty czyichś ocz / I rubin czyichś warg / Najśłodszy nasz skarb” uznać można za skonwencjonalizowane opowiedzenie się za miłością. Jednak znowu – w kontekście sytuacji społeczno-politycznej końcówki lat 40. i brutalnej stalinizacji kraju niewinne słowa o diamentach ocz i rubinach warg czytać można jako zaowalowany raport o powszechnej biedzie, z której nie widać wyjścia. Każdy Polak będzie bogaczem, gdy będzie posiadał rubiny czyichś warg i diamenty jego oczu, gdy znaczenie dosłowne zastąpi słodką metaforą. Jako dzieło propagandowe film zachęca do życia w zaczarowanym świecie symboli, dystansując się od rzeczywistości.

### LINIA MELODYCZNA I ODBUDOWA

Prosta linia rysunku-planu planowanego mieszkania pozwalała zapomnieć o śmierci, o klęsce i o traumie – siatkę takich linii trzeba było nałożyć na całe zburzone miasto i święte prawo własności okazało się tu mniej ważne od tego pierwotnego impulsu konieczności zapomnienia. Witek od początku filmu próbuje nałożyć siatkę przedwojennego planu miasta na abstrakcyjne rumowisko; ponieważ nie potrafi tego zrobić, spóźnia się na własny ślub – nie ma bowiem nie tylko ulic, ale punktów orientacyjnych w postaci pomników czy kapliczek, choć to, co zostało, komunikację w abstrakcyjnej scenografii nie z tego świata czyniło w ogóle możliwą. Dlatego nie było też mowy w Warszawie ani o zamianie ruin w pomniki, ani o jakichś „rezerwach ruin”, gdyż rumowiska po horyzont stały się po prostu przypominającą o klęsce i bezsilności kupą gruzu<sup>213</sup>. Potrzebne były linie jako rodzaj otuchy, że z punktu A będzie można przejść do punktu B, że uwięzienie w ruinach to tylko stan przejściowy. Michał Kaczorowski, mini-

213 Dyskurs rumowisk (niem. *Trümmer*, ang. *rubble*) odnosi się do nie-heroicznej i nie-chwalebnej przeszłości; w powojennych Niemczech mamy nie tylko *Trümmerliteratur* (termin H. Bölla, odnoszący się także do zniszczonej kondycji Niemców), ale też *Trümmerfrauen* – kobiety z rumowisk (gruzów), zmitologizowany symbol powojennych Niemiec, gdyż kobiety kształtowały ikonografię nadziei jako rzekomo mniej uwiktane w system nazistowski. Najśłynniejszy powojenny *Trümmerfilm* nosi znaczący tytuł *Die Mörder sind unter uns* (*Mordercy są wśród nas*, 1946, reż. W. Staudte). W języku polskim pisała o tym Magdalena Saryusz-Wolska (*Ikony normalizacji. Kultury wizualne Niemiec 1945–1949*); por. też: M. Moeller, *Rubble, Ruins and Romanticism: Visual Style, Narration and Identity in German Post-War Cinema*, Bielefeld 2013.

ster odbudowy, przekonująco argumentował, iż „suma rzeczy martwych”<sup>214</sup> przeszkadza odrodzeniu narodowej tożsamości: tu dodatkowym balastem były też poniemieckie ziemie zachodnie i północne, w pewien sposób także martwe, gdyż opuszczone i niepulsujące jeszcze polską kulturą. Tylko wspa-  
niały i niewyobrażalny czyn przemienienia martwego miasta, cudowne  
wskrzeszenie go, a nie np. pragmatyczne przeniesienie do pobliskiej i nie-  
zniszczonej Łodzi, pozwalało pójść dalej. Zanim faktyczny cud przemiany  
– odbudowa – stał się realnym faktem, cud chwilowy stawał się dzięki mu-  
zyce. A przy tym wsparcie Stalina – a za nim Bieruta – dla odbudowy pol-  
skiej stolicy i wskrzeszenie z martwych łączył z pragmatyką oczywistości, że  
tylko odbudowana Warszawa będzie legitymizowała komunistyczny rząd.  
Jak wspominał w swych pamiętnikach Władysław Gomułka, wielu jego  
towarzyszy miało wątpliwości, czy w tak doszczętnie zniszczonym przez  
Niemców mieście możliwe będzie zainstalowanie rządu i dopiero Stalin  
rozwiązał te wątpliwości: „Nie macie żadnego wyboru – powiedział – musicie  
się przenieść do Warszawy, nie bacząc na jej zniszczenie. Jest to przecież  
stolica Polski. Po jej wyzwoleniu musi się tam ulokować Rząd Tymczasowy.  
W przeciwnym razie nie zdobędzie on sobie zaufania narodu. A ponad-  
to Warszawę będziecie mogli odbudować w czasie możliwie najkrótszym  
tylko pod warunkiem, że taka, jaką jest obecnie, stanie się siedzibą Rzą-  
du Tymczasowego i wszystkich centralnych agend państwowych. Nie ma  
o czym mówić. Musicie to z góry, bez żadnych wahań przesądzić”<sup>215</sup>.

Paradoks gonił paradoks, sprzeczności łączyły się w całości, w których  
trudno o prostą opowieść; nawet bowiem następująca wkrótce komunaliza-  
cja i nacjonalizacja gruntów była marzeniem już nawet nie międzywo-  
jennych architektów, ale wręcz XIX-wiecznych, którym marzyło się wspa-  
niałe miasto z szerokimi arteriami i parkami. W perspektywie konfliktu  
i niewspółmierności (ikonoklaszu, muzykoklaszu) można powiedzieć tu  
o „normoklaszu”. Tak zwany dekret Bieruta, zamach na święte prawo wła-  
sności, przyjęto z ulgą bynajmniej nie jedynie w kręgach sprzyjających no-  
wej władzy. Ale była i druga strona medalu, o której wspominał Gomułka:  
„Mylił się Stalin sądząc, że przeprowadzona na sposób rewolucyjny refor-

214 G. Piątek, *Najlepsze miasto świata...*, op. cit., s. 58. O rzeczach w filmie *Skarb* pisze wnikliwie:  
A. Zborowska, *Życie rzeczy w powojennej Polsce*, WUW, Warszawa 2019.

215 W. Gomułka, *Pamiętniki*, t. 2, red. nauk. A. Werblan, BGW, Warszawa 1994, s. 502.

ma i zastosowanie represji wobec obszarników cieszyć się będą masowym poparciem chłopów, umocnią zdecydowanie naszą pozycję na wsi<sup>216</sup>. Tym bardziej, że jak pisał, w akcji podziału ziemi brali niejednokrotne udział oficerowie polityczni Armii Czerwonej, „co szczególnie budziło nieufność chłopów do reformy”<sup>217</sup>, a po „rugatietlnym rozgovorze” Stalina i Mołotowa z Bierutem (Gomułka nazywa tę rozmowę także „brutalnym zwymyślaniem Bieruta”<sup>218</sup>) komuniści wycofali się z odszkodowań przy wywłaszczaniu właścicieli ziemskich i niewielkiej opłaty za nadział ziemi nabywcom, unieważniając wszelkie legalistyczne pozory. Stalin uznał ponadto, iż pozostawienie byłych właścicieli majątków w ich miejscu zamieszkania jest powodem dezorientacji chłopów, źródłem ich niewiary w trwałość nowej władzy państwowej. Dlatego przymusowo wywożono byłych właścicieli z dala od ich majątków, „wywieziono na pewien czas do ZSRR, niektórych zaś utrzymujących kontakty z akowskim czy innym podziemiem na mocy decyzji prokuratury osadzono w więzieniach”<sup>219</sup>. Na Łubiance osadzono też, na rozkaz osławionego generała Iwanowa, porwanych z Warszawy przywódców Polski Podziemnej i urządzono im proces polityczny w Moskwie, tzw. proces szesnastu.

Gdy Ingold na początku swej książki *Lines. A Brief History* pyta, czy chodzenie, splatanie, obserwowanie, śpiewanie, opowiadanie historii, rysowanie oraz pisanie mają jakąś wspólną cechę, odpowiada zaraz w następnym zdaniu zupełnie logicznie: tym wspólnym czymś jest oczywiście postępowanie zgodnie z zasadą liniowości<sup>220</sup>. Nie trudno zgodzić się z tym stwierdzeniem, wszak gdybym pisała niniejszy tekst ręcznie, nie naciskałabym osobnych klawiszy klawiatury, ale posuwałabym stałówką pióra do przodu także zgodnie z liniowym przebiegiem; to, co z naszą świadomością zrobiła popularyzacja komputerów, to jednak temat na inną okazję (dla Ingolda to granica, gdy technologia i sztuka oddalają się od siebie – ekspresyw-

---

216 *Ibidem*, s. 473.

217 *Ibidem*.

218 *Ibidem*, s. 471.

219 *Ibidem*, s. 474.

220 T. Ingold, *Lines. A Brief History...*, *op. cit.*, s. 1.

ność linii straciła bowiem znaczenie, liczy się już jedynie wybór słów<sup>221</sup>). Co do dawnych, bezkomputerowych czasów uważa się nawet, że nauka pisania wzmocniła linearny tryb myślenia i świadomości, który pozostaje odmienny u osób niepiśmiennych i społeczeństw przedhistorycznych. Rysowanie planu odbudowanej Warszawy jest więc równoznaczne z zapisanym projektem odbudowy: rysunek i słowa (a także piosenki o stolicy) są sobie bliskie. Ingold, tworząc antropologię porównawczą linii, dał mi zatem do ręki narzędzie, by także pejzaż dźwiękowy filmu *Skarb* przeanalizować w tej właśnie perspektywie. Co nie bez znaczenia, zacznem myśli Ingolda była refleksja nad różnicą między mową a pieśnią [*speech and song*], gdyż – jak pisze badacz – przez większą część historii oba rodzaje wypowiedzi były traktowane po prostu jako akty werbalne<sup>222</sup>. Dźwięk słów był wszak podstawą pieśni, choć oczywiście znamy też muzykę bezsłowną, a nawet bezsłowny język. Dźwięk słów w formie prostej piosenki wprowadza zatem w przestrzeń dokładnie to, co rysunek – przyszłość.

### RATUNKOWY DŹWIĘK WIERTŁA

Końcówka filmu *Skarb* opowiada o zasypaniu gruzem nieskoordynowanych bohaterów, niechcących wydawać dźwięków *unisono*, przez walące się mury niestabilnej kamienicy oraz o czekaniu na ratunek, wybawiający ich z beznadziejnej sytuacji. Bohaterom pomyliło się, co jest prawdziwym skarbem, szukali błędnie czegoś, co można by spieniężyć: okazało się jednak, że skarbem nie może być trywialny majątek, za który można coś kupić. Zresztą, po co w ogóle coś kupować, skoro dzięki państwu można po prostu coś dostać. Opowieść o czekaniu na wybawiciela w ruinie mieszkania (z którego nie można się wydostać o własnych siłach) wprowadza suspense, w którym zamiast nieskoordynowanego harmidru objawić się musi dźwięk nadający wreszcie ton całości, ton prowadzący do wydobycia się z pułapki. O ile piosenki dziewczynskiego tercetu – jak w antycznym chórze – komentowały sytuację, będąc od niej zdystansowane, o tyle finał przynosi właściwy unifikujący ton, kończący chaos. Nada go nie kto inny,

221 *Ibidem*, s. 3. Można by polemizować z autorem, że wybór (jak dowiódł tego m.in. Duchamp) też mieści się w domenie sztuki, jednak to także nie należy do tematu niniejszego wywodu.

222 Jako dowód Ingold cytuje fragment *Państwa* Platona, gdzie Sokrates definiuje muzykę jako składającą się z trzech elementów: ze słów, harmonii i rytmu i uznaje, że muzyka bez słów byłaby jedynie czczą i płożą dekoracją; *ibidem*, s. 6–7.

jak robotnik. Zanim się pojawi przed naszymi oczami w swej bohaterskiej, męskiej sprawczości i urodzie chłopaka z sąsiedztwa, usłyszymy dźwięki jego maszyny. To prawdziwie zwycięski technofon. Odgłos ratunku to tyleż drażniący, co oczekiwany odgłos wiertła w rękach budowniczego trasy W-Z, jednej z tych budów, których oficjalne otwarcie odbywać się będzie w dniu 22 lipca – rocznicę ogłoszenia manifestu PKWN. W 1945 roku był to powrót na swoje miejsce okaleczonych pomnikowych figur Kopernika sprzed Pałacu Staszica i Chrystusa sprzed kościoła św. Krzyża, rok później – władza się chwaliła przywróceniem mostu Poniatowskiego, a trzy lata później – właśnie trasą W-Z<sup>223</sup>. Świdrujący odgłos wiertła przeniknie ciała zagruzowanych i odciętych od świata zewnętrznego mieszkańców zrujnowanej kamienicy: poddadzą się z radością rytmowi państwowej odbudowy, oferującej małe mieszkanie, gdzie jedynym majątkiem będą świecące „diamenty ócz”. Świder – dążący gwałtownie do przodu – to nie tylko symbol rewolucji przemysłowej, zapowiedź gwałtownej industrializacji, jaką za chwile przejdzie kraj, to przede wszystkim symbol penetracji i to dość ambiwalentnej – związanej zarówno z gwałtem, jak z miłością. Borujący świder wiertarki musi wydrzeć część wnętrza, by dostać się do środka; wyłobić nieusuwalne otwory, wydłubać coś starego, by włożyć coś nowego i zmienić strukturę całości. Główni bohaterowie właśnie dzięki temu stającemu się na ich oczach nowym *technopolis* doczekali się na końcu mieszkania i co może szczególnie ważne – dostali je w jakiś cudowny, bezgotówkowy sposób. Ten cudowny sposób nazywał się „przydział” i obowiązywał później przez cały PRL. Żadnych kwestii finansowych przy operacji nadawania na własność w filmie nie było. Przekaz filmowy sugeruje, iż mieszkanie dostaje się, ponieważ pracuje się dla dobra odbudowy, po prostu jako zwykłą oczywistość – w ramach spółdzielni. Ten dar nie jest oczywiście bezinteresowny; warunkiem jest śpiew *unisono* i uznanie gmerającego we własności świdra za błogosławieństwo. Radio Londyn musi zamilknąć. Penetrujący świder jako wybawca to wieloznaczny symbol wyzwolenia jako gwałtu zbiorowego.

Plakat do filmu *Skarb* ukazuje wnętrze mieszkania z przewróconym krzesłem i męską postacią przekraczającą granicę wyznaczoną przez ścianę; postać utknęła w dziurze szukając skarbu i jej ciało niebezpiecznie się przechyliło; jest o krok o upadku głową w dół. Czy to subwersywna metafora rewolu-

---

223 G. Piątek, *Najlepsze miasto świata...*, op. cit., s. 166.



cji, czy raczej zmetaforyzowana wizualizacja tych, co pomyłką skarb-materialną własność z duchowymi skarbami oferowanymi przez tąż rewolucję? Przewrócone krzesło i leżący obok młotek na pierwszym planie obrazują zmiany, jednak wyjście w mrok dziury w ścianie i fikanie nogami w zielonych spodniach zmienia tragedię w farsę; perypetie filmowe będą w gruncie rzeczy zabawne, a krzepiący koniec zwieńczy nagroda, jaką daje państwo.

### ARTE DEI RUMORI

Na początku wieku XX Luigi Russolo łączył rewolucję muzyczną z rozwojem technologicznym, związkiem ludzi z maszynami w procesie pracy i postępem desakralizacji, co – jego zdaniem – przywracało wrażliwość na dźwięki codzienności. Muzyka, jak pisał, nie musi już być związana z sakralnością i światem transcendentnym, a gdy się powiąże hałas z pracą, a nie z religią, to zwykła przechadzka przez miasto dostarczyć może różnorodnych przyjemności, jeśli tylko nasze ucho będzie uważniejsze niż oko<sup>224</sup>. Faktycznie, początek *Skarbu*, pokazujący pełną werwy odbudowę zburzonej Warszawy, dostarcza raczej bodźców słuchowych niż wzrokowych: ponure rumowisko dzięki zespolonym dźwiękom narzędzi, maszyn i młodych mężczyzn zmienia się w wielki i optymistyczny plac budowy. Intensywność i dynamika zmian związane są w *Skarbie* z wzięciem spraw we własne ręce: gwizd lokomotywy zastąpił już nieodwołalnie dźwięk kościelnych dzwonów, choć Witek do świeckiego urzędnika udzielającego mu ślubu mówi jeszcze, przez pomyłkę, „proszę księdza”. Ta intensywność dźwiękowa nie objawia się początkowo jednak jedynie jako źródło zmian, ale również jako uciążliwość i zerwanie zwykłego biegu rzeczy, czas oczekiwania i niemożność kontrolowania tego, co nadejdzie, gdy zanurzeni jesteśmy w zmysłowym ekscesie. Muzyka i hałas mają wymiar polityczny, gdyż – jak pisał Jacques Attali w książce o politycznej ekonomii muzyki – wraz z hałasem rodzi się zarówno nieporządek, jak i jego przeciwieństwo, czyli świat; a wraz z muzyką władza i jej przeciwieństwo, czyli subwersja; dźwięki służą do artykulacji przestrzeni, a gdy się je nagrywa i dokonuje podsłuchu, mogą służyć do wywierania nacisku, z kolei dla zwierząt – do sygnalizowania granic terytoriów<sup>225</sup>. Audycje radiowe BBC niemal od razu po wojnie starały się

224 L. Russolo, *Art of Noise*, transl. R. Filliou, Ubu Classics, [s.l.] 2004, s. 5–7.

225 J. Attali, *Noise: The Political Economy of Music ...*, op. cit., s. 6 i n.

dotrzeć do radzieckiej strefy wpływów i być osiągalne nie tylko po rosyjsku, ale także w językach państw zdominowanych przez ZSRR. Próba usłyszenia audycji BCC przez radcę Sass-Gromockiego w *Skarbie* rozumieć można jako próbę podważenia nie tylko powojennych granic, ale także ustroju polityczno-ekonomicznego i związanych z nim stosunków własności. Attali przypominał ponadto, że kraje totalitarne nie tolerują wywrotowego hałasu, jako wymagającego aprobaty dla tego, co marginalne, i wsparcia dla różnic. Logika dźwiękowa *Skarbu* wiedzie do uspokojenia i wyciszenia, gdyż właśnie w ten sposób wyraża się zwycięstwo rewolucji. W *Skarbie* symboliczna konfrontacja we wspólnym mieszkaniu nieporządku i hałasu oraz ciszy w uzyskanym mieszkaniu ukazuje sukcesywnie konflikt i jego zakończenie. Z wielości lokatorów w fazie konfliktu scenariusz wydobył i zakwalifikował do następnego etapu dwie młode pary; nie dowiemy się, co stało się z radcą Sassem-Gromockim, referentem Cyrjanem czy z Honoratą Malikową, właścicielką mieszkania. Wyrzuceni na margines historii byli tymi, co robili wcześniej najwięcej nieznośnego hałasu, a przy tym byli podstarzałymi i niegrzeszącymi urodą singlami – ich wyciszenie jest więc symptomatyczne dla sposobów reprezentacji i wizualizacji przez komunistyczny reżim. Tu spotyka się muzyka z obrazem. Hałas robią brzydcy, muzyki pożądamy piękni i młodzi. Weryfikację w nowym porządku przeszedł natomiast pan Ziółko, w nagrodę dostanie mieszkanie, gdzie zamieszka ze swą ukochaną, siostrzenicą Malikowej, której także udało się przejść na właściwą stronę. To także piękna i płodna para. Jeśli zgodzimy się z Attalim, że przestrzeń hałasu oznacza symbolicznie kanalizowanie przemocy oraz rytualizowanie morderstwa, ścieżka dźwiękowa *Skarbu* opowiada zarówno o zwycięzcach historii, jak i o przegranych, a dokładniej – tych, co musieli zostać poświęceni jako kozły ofiarne<sup>226</sup>. Attali pisze wprost o hałasie jako symulakrum morderstwa i symulakrum ofiary. Wyłonienie się nowego porządku i polityczna integracja w finale to zwycięstwo muzyki i skanalizowanie hałasu. Muzyczna opowieść była opowieścią władzy – ukazała niepokój, który został ukojony, a wszelkie problemy rozwiązane. Wtórząca jej opowieść wizualna posłużyła się bohaterami o urodzie amantów, wykorzystując piękno w legitymizacji przemocy, a w efekcie – w nowych społecznych regulacjach. Odpowiednikiem hałasu była przestrzenna dezorientacja

---

226 *Ibidem*, s. 25.

i prowizorka w wynajmowanych pokojach. Widok zburzonej Warszawy, którą przemierza Witek, by znaleźć jakieś wspólne lokum dla siebie i swojej żony, to widok – bez przesady – apokaliptyczny. Prowizoryczne mieszkanie w zrujnowanej kamienicy to przestrzeń przejściowa; docelowe będzie nowo wybudowane. Ruiny Warszawy reprezentują w filmie tyleż bestialstwo niemieckiego okupanta, co przede wszystkim – obraz starego świata, do którego nie ma już powrotu; reprezentują załamanie się jego hierarchii. Wojna przyspieszyła jedynie to, co było nieuniknione – rewolucję. A przy tym doszczętna ruina miasta po powstaniu wymusiła luźny stosunek do własności, bo prawo do niego musiało ustąpić przed pilnymi potrzebami codzienności.

### „KULTURA NIE ZABRANIA ROBIĆ TAKIE POLOWANIA”<sup>227</sup>

*Skarb* (1949), stworzony przez reżysera Leonarda Buczkowskiego i scenarzystę Ludwika Starskiego, był właściwie sequelem *Zakazanych piosenek* (1946), wcześniejszej produkcji tej znakomitej pary filmowców, którzy sferę dźwiękową uczynili głównym bohaterem swych wspólnych produkcji. W *Zakazanych piosenkach* – odnoszących się do czasów okupacji i sposobów prowadzenia wojny z Niemcami – opracowaniem ścieżki muzycznej zajął się Roman Palestra, który wyemigrował z kraju w roku 1947; w nakręconym później *Skarbie* – poruszającym kwestie życia już po wojnie, ale w czasie toczącej się rewolucji komunistycznej – muzykę skomponował Jerzy Harald. Subwersywny przekaz tego sequelu to – jeśli przypomnimy, że oba filmy zostały wyprodukowane przez czynniki oficjalne oraz nadzorowane i zaaprobowane przez cenzurę – nieobecność piosenek odnoszących się do ZSRR w drugim filmie pary, w *Skarbie*, powstałym przecież w momencie, gdy rewolucja nabiera rozpędu. Bowiem w pierwszym wojna toczy się między niemieckimi marszami oraz dźwiękami typu „Jawohl!”, „Donnerwetter!”, „Verflucht!”, „Halt!” czy „Hände hoch!” oraz polskimi piosenkami łączonymi z rosyjskimi (będąca przeróbką rosyjskiego marszu partyzancka pieśń *Rozszumiały się wierzby płaczące*, miesza się tu z legionową *Szarą piechotą*, a w czołówce – nawet z polskim hymnem). W *Zakazanych piosenkach* jest zaraz po wojnie i być może nie jest jeszcze jasne, do jakich celów politycznych zostanie wykorzystana ofiara krwi radzieckich żołnie-

227 Cytat z filmu *Zakazane piosenki*, reż. L. Buczkowski, scenariusz L. Starski, 1946.

rzy, a nawet jeśli jest już jasne – radość z zakończenia niemieckiej okupacji jest po prostu przytłaczająca. Film w obu wersjach – i tej pierwotnej pełnometrażowej, i tej poprawionej na życzenie cenzury – kończy się Marszem Pierwszego Korpusu, piosenką I Korpusu Polskich Sił Zbrojnych w ZSRR. Skomponowania muzycznego zakończenia tak, by uhonorować tylko tych żołnierzy, którzy walczyli na froncie wschodnim, nie można uznać za apolityczne podkreślenie ich wagi dla zakończenia niemieckiej okupacji. Bowiem, choć nie można pominąć głębokich urazów Polaków co do zachowań aliantów (od reakcji m.in. Francji, Belgii, Holandii i Norwegii na wybuch wojny 1 września 1939 roku, po niereagowanie tych państw na raporty polskiego ruchu oporu i wysyłanie do Auschwitz transportów Żydów), to Polacy walczyli na wszystkich frontach i w pierwszym powojennym filmie ich wkład nie powinien być hierarchizowany. Historia cenzurowania filmu pokazuje, że wątki radzieckiej obecności – zarówno w sferze wizualnej, jak dźwiękowej – zostały świadomie wpisane w wydźwięk filmu jako prefiguracja przyszłości<sup>228</sup>. Odtąd historycznie rzekomo zdeterminowany „wiatr ze wschodu” stanie się w polskiej sztuce impulsem do budowania pejzażu wizualnego i dźwiękowego wpływającego na tożsamość jego mieszkańców. Piosenki, będące otuchą i nadzieją, zmienią się w indoktrynację. Choć tak potoczy się historia, w *Skarbie* tak się jednak nie dzieje. Najwyraźniej albo autorzy filmu mieli nadzieję, że sowietyzacja polskiej kultury się nie dokona i uda się zachować pewną autonomię przynajmniej w sferze kultury, albo ukrywanie radzieckich wpływów było świadomym, makiawelicznym zabiegiem propagandowym polskich komunistów, którzy znając powszechną niechęć Polaków do ZSRR, skupiali się na kamuflowaniu prawdziwych celów. Agitacja w *Skarbie* odbywała się bowiem w rytmie foxtrota.

## WALKA Z NAZIZMEM I WYŁANIANIE SIĘ NOWEGO ŚWIATA

Na pierwszy polski film fabularny spojrzeć można przez pryzmat problemów cenzuralnych, bowiem jak zauważyła Małgorzata Hendrykowska: „dokręcane i eliminowane sceny, oskarżenia o zafałszowanie faktów historycznych” staną się normą na wiele lat, co spowoduje, że „obraz wojny i oku-

228 1. wersja, z 1946 roku miała premierę w 1947, 2. wersja – w 1948, por. M. Hendrykowska, *Film polski wobec wojny i okupacji...*, op. cit., s. 15. Cenzura, czyli w tym przypadku Komisja ds. Filmu przy KC PPR, zaleciła zmiany i dokonano ich w ok 1/3 filmu. Dodano m.in. dokumentalne zdjęcia z wkroczenia do Warszawy Wojska Polskiego i Czerwonej Armii; *ibidem*, s. 20–21.

pacji w polskim kinie na całe dziesięciolecie uzależniony zostanie od decyzji politycznych nowej władzy<sup>229</sup>. Rzecz jednak w tym, że ta oczywistość nie zmienia faktu, że mimo tego powstawały w komunistycznej Polsce dzieła wybitne, a *Zakazane piosenki* – nawet w wersji zmienionej przez cenzurę – to niezwykle dzieło, z oryginalnym i teoretycznie arcytrudnym do wizualizacji pomysłem ukazania sonorostycznego pejzażu miasta pod okupacją, z piosenkami będącymi aktami sabotażu, gdyż w popularnych melodiach zmieniano słowa, na specjalnie zamówienie Biura Informacji i Propagandy Armii Krajowej<sup>230</sup>. W filmie tym zastosowano wiele pomysłów na powiązanie warstwy dźwiękowej z obrazem, np. strojenie instrumentów sprzęgnięte jest z odczytywaniem wyroku śmierci na konfidentkę Marię Kendschorek, tak jakby wydobyć czystego tonu z instrumentu równało się usunięciu tej, która z zasady utknęła w złej tonacji. Jednak znacznie ciekawsze w kontekście własności i udobitnianiu sytuacji egzystencjalnej jest posługiwanie się muzyką w relacji do światła, mroku, dymu, pyłu i ognia – granie z kwestią widzialności i niewidzialności. Jedną z bardziej wstrząsających scen filmu jest zastrzelenie ślepego grajka, niewiedzący, że jego muzykę usłyszał przechodzący Niemiec, który postanowił ją „wyłączyć”. W *Skarbie* wykorzystano pomysł na skonstrastowanie pary hałas–chaos z parą muzyka–nadzieja, jednak pozwolono też wybrzmieć ambiwalencji; przeto i działanie światła nie jest już tak ekspresyjne. Rewolucja komunistyczna to zatem – zgodnie z polityką afektu – raczej wyłanianie się nowego świata, odchodzenie od tego, co stare, a nie kwestia dychotomii, jaką była walka z nazizmem<sup>231</sup>. Wieczorny dancing na wolnym powietrzu, gdzie muzyka miesza się z hałasem, nie ma bezwzględnej i nieprzepuszczalnej granicy między tymi sferami, dobitnie wskazuje na możliwość zmiany kodów i hierarchii. O ile w *Skarbie* wykorzystano pomysł na skonstrastowanie pary hałas–chaos z parą muzyka–nadzieja, to w *Zakazanych piosenkach* odpowiednio dobrane światło wzmacnia działanie muzyki. Można powiedzieć, że film jest w dużej mierze nokturnem i operuje efektami *tenebroso*. Gra relacją jasności do mroku, dymu, pyłu, by powiązać światło z dobrem. Efekty *tenebroso* udobitniają sytuację

---

229 *Ibidem*, s. 22.

230 Por. Z. Socha, *Zakazane piosenki w przestrzeni publicznej okupacyjnej Warszawy. Ujęcie socjologii historycznej*, „Muzyka” 2014, nr 1 (232), s. 68.

231 O „emergent quality of movement” por. B. Massumi, *Parables for the Virtual...*, *op. cit.*, s. 8.

egzystencjalną, co współbrzmi z muzyką. Jednocześnie film waloryzuje niewidzialność i rozbłyski światła. Pomysł realizatorzy filmu wzięli być może z własnych wspomnień, gdyż na ciemnych i niebezpiecznych wieczorami ulicach montowanie latarni rozbłyskających światłem było po prostu świętem; w nielicznych ocalałych oknach, o popękanych i pokruszonych szybach, otwarte na przestrzał otwory przewiewał zimny wiatr, więc zasłanianie je zabierającymi światło dyktami. Na filmie wyłanianie się twarzy i sylwetek z mroku współgra z nastrojem; ukrywający się Żyd (gra go Henryk Sz wajcer) nie może podejść do okna i nie może nie tylko hałasować, ale nawet wydobywać z siebie innego głosu niż ściszony; „jestem szczęśliwy, gdy mogę do kogoś mówić” – mówi do sąsiada i pokazuje swą zszarzałą twarz. Jest szczęśliwy, gdy głos może rezonować, gdy może zaistnieć w szerszej przestrzeni niż linia jego ciała i gdy może być widoczny, bo niewidoczność jest jego codziennością. Gdy usłyszysz głos dziewczyny z getta, na jego twarzy pojawi się światło i to ono właściwie zmusi go, by podszedł w stronę okna. To przyczyni się do jego śmierci. Zginie bowiem, gdy wzruszony śpiewaną na podwórku piosenką *Warszawo ma* na melodię *Miasteczko Bełż* („Przez mur przekradam się / I biegnę tu, jak zgoniony pies / Choć tropi mnie pan władza, Żandarm, Gestapo i SS”), w odruchu solidarności zrzuci odważnej młodej dziewczynie zbiegłej z getta (w tej roli Zofia Mrozowska) pieniądze, w ten sposób się dekonspirując. Gdy zrzuci pieniądze, na jego twarzy znowu pojawi się światło, nie pozostawiające wątpliwości, że oto w swym marnym życiu doczekał chwili szczęścia – bycia z nieznaną, której śpiew przywracał mu poczucie tożsamości i możliwość bycia z kimś innym, a przy tym – bycia potrzebnym i przynależnym do wspólnoty ludzi, a nie jedynie sprzętów w mrocznej części mieszkania. Na moment przed śmiercią Żyd – którego imienia nie znamy, gdyż jego nieistnienie wyraża się m.in. w ograniczeniu jego tożsamości do poziomu przynależności określonej przez III Rzeszę jako rasowa – wchodzi w sferę widzialności i sprawczości dzięki muzyce. Słowa do *Warszawo ma* napisane zostały przez autora scenariusza, Ludwika Starskiego, który wykorzystał muzykę piosenki w języku jidysz, opowiadającej o minionym dzieciństwie, w którym mogło się wydawać, że świat uniknie katastrofy. To ta muzyka spowodowała jaśnienie twarzy zbiega, jego odrodzenie jako osoby ludzkiej. Sferę audio i własność w *Zakazanych piosenkach* łączy też kwestia podsłuchu. Strachliwy skrzypek Cieślak jest przez większość filmu sparaliżowany lękiem, na który składa

się poczucie, że Niemcy wiedzą o wszystkim. Do znajomego na ulicy, który chciał go poinformować o nielegalnie zdobytych informacjach na froncie, mówi z przerażeniem: „Na miłość boską, ciszej! Przecież oni wszystko słyszą. Nawet szeptać niebezpiecznie”. Jeśli więc gra na skrzypcach, to tylko coś, co może zostać usłyszane. Podstęp jest symbolem wywłaszczenia i jednocześnie ubezwłasnowolnienia.

Jasne, luksusowe stroje konfidentki Marii Kendschorek świecą z kolei w kadrze fałszywie w otoczeniu zwykłych ciemnych strojów innych warszawiaków; może dlatego że ich właścicielka ma wyfiokowaną, farbowaną blond fryzurę i bezbarwną, narysowaną makijażem twarz. Gdy wykonano na niej wyrok, nie pokazano jej zwłok, a – jako zastępnik – jej jasnego, rozpląszonego na kanapie pudła. Z kolei błyszcząca harmonijka czy połyskujące dęte blaszane instrumenty wzmacniają odwagę grających nie tylko dzięki energicznym dźwiękom, ale też dzięki cudownemu lśniącaemu połyskowi wprowadzającemu do ponurej atmosfery odświętność i cudowność. Podobnie głośne czytanie nielegalnej gazety w filmowym kadrze przyciąga wzrok jaśniejącą płaszczyzną papieru. Leśna partyzantka to także świetlna przesieka, a wypełnione łuną tło bieżących wydarzeń karze mimo wszystko wierzyć w zwycięstwo, chociaż na pierwszym planie zdarzy się śmierć. Nawet brzozy krzyż na grobie ukochanego głównej bohaterki Haliny Tokarskiej (w tej roli Danuta Szaflarska), przez swoją jasność tworzy w funeralnym kadrze atmosferę nadziei. Maszerujący Niemcy to natomiast grupa ludzi o twarzach bez oczu, gdyż hełmy ocieniają im górną partię głowy i cień ten jednocześnie – jak się wydaje – pozbawia ich sumienia, co świetnie oddaje mechaniczność ruchów i marszowy rytm. Także wyśpiwywane precyzyjnie „Heili-Heilo” powoduje, że usta stają się mechaniczną i ciemną jamą, z której wydobywać się może tylko zło. Również grający melodię przynoszącą nieszczęście skrzypek nie tylko odwrócony jest tyłem, ale i pogrożony w mroku, a jego twarz niewidoczna – jakby jej w ogóle nie miał; nie dziwimy się, że okazuje się w rezultacie konfidentem. Moment, gdy dzięki akcji dywersyjnej ruchu oporu przez zainstalowane na ulicach głośniki słyhać *Mazurek Dąbrowskiego*, jest prefiguracją zwycięstwa, gdyż w jednej chwili okupacja Warszawy przestała być faktem. Podobnie granie Chopina powoduje, że warszawiacy nagle znajdowali się w Polsce, a nie w Generalnej Guberni. Hymnu polskiego na ulicach słuchają też dzieci i ściągają z szacunkiem ciemne czapki, a wówczas ich jasne włoski i jasne

buzie faktycznie znaczą, iż „jeszcze Polska nie zginęła”. Jak pisał Ziemowit Socha, muzyka – czy to w postaci popularnych piosenek, czy muzyki narodowej granej na nielegalnych koncertach – „pozwalała zdefiniować daną przestrzeń jaką przynależną do symbolicznego dominium Polski”, a Polacy mogli przez chwilę poczuć, że są u siebie<sup>232</sup>. Kiedy Roman wyznaje Halinie, że jej ukochany Rysiek zginął w lesie – ujmuje to bez słów: jego pochyłona, ocieniona twarz wyraża najgorszą prawdę. Mówi: „Nie płacz, Halinka, nie można”, a ona odpowiada: „Ja nie płaczę, ja śpiewam” i po frazie z *Serca w plecaku* skrywa twarz, kuląc się w sobie. Śpiew to nadzieja, ale niezwykle krucha. Nad zgłiszczami popowstaniowej Warszawy unosi się pył i dymy, a powstanie zsumowane jest błyskami światła, pyłem i kurzem oraz nagłym nieprzeniknionym mrokiem. Po powstaniu warszawskim czyste kontury ludzi i rzeczy wyłaniały się z chmur pyłu unoszącego się nad rumowiskiem. Łatwiej było osiągnąć piękny ton linii melodycznej niż nienaganny rysunek otaczającego świata, połączonego chmurą wszędobylskiego kurzu, wchodzącego do oczu i nozdry. To i tamto złączone zostało *per fas et nefas*; nie można było rozróżnić pod warstwą kurzu tego od tamtego. I właśnie dlatego też stawanie się ludzi dzięki światłu i muzyce, ich ujawnianie się w zatraconych konturach odczytywano jako oczyszczenie. Rodzenie się w tej szarości, impuls ukazywania się w wyrazistości i jaskrawości jako istoty przeniknięte iskrą godności i oporu, bez względu na klasę i pochodzenie społeczne, było przemożne. Teraz, po powstaniu, to właśnie unoszący się miękki pył wyzuwał ich z własności i granic własnego ciała. Prawo własności znaczyło tu jedynie – chęć i konieczność do ukazania się w swej prawdziwej, niezredukowanej przez okupanta, odsłonie. Obok wspomnianego języka rysunków technicznych i liczb najszybciej robiła to właśnie muzyka. Stawało się dzięki niej coś, co przywracało wiarę w sprawczość i zmianę. A przy tym w zakresie zmian społecznych stawało się coś, co już się nie odstać: Chopin pomieszał się z muzyką ulicznych grajków, wysokie i niskie nie było już odgródzone murem konwenansów i różnic kulturowych. Choć historycy będą nas przekonywać, że faktycznie nigdy się to nie zdarzyło<sup>233</sup>,

232 Z. Socha, *Zakazane piosenki w przestrzeni publicznej okupacyjnej Warszawy...*, *op. cit.*, s. 71.

233 Grzegorz Piątek uznał wręcz, że to po 1989 roku zaprzepaszczono ostatecznie idee architektów Biura Odbudowy Warszawy, ich nacisk na zieleń, przewietrzanie miasta, interes wspólnoty; *Miasto bardzo zakompleksione. Z Grzegorzem Piątkiem rozmawia Katarzyna Wężyk*, „Gazeta Wyborcza”, 4–5 kwietnia 2020, s. 28–30.



Buczkowski ze Starskim ukazują obraz rewolucji solidarnej i egalitarnej; a przy tym muzyka powoduje cudowną transfigurację przestrzeni. Po tej transformacji opresyjne Generalgouvernement, w którym Warschau skazane zostało na bycie prowincjonalną mieściną, a jej mieszkańcy pozbawieni własności, dzięki rezonującym wokoło dźwiękom nagle zmieniało się na powrót w Warszawę, stolicę Polski. Tak wielka rola sztuki w *Zakazanych piosenkach* – przewodniczki i akuszerki przyszłych zmian – w *Skarbie* została zredukowana do uprawiania zawodu i jeśli nie dekoracji, to wymiennego składnika tożsamości, dającego się dowolnie kształtować (foxtrota można było bez problemu zastąpić jakąś inną melodyjną piosenką). Nie wymagała już nabożnej ciszy, bo nie mieściła się w najgłębszej sferze egzystencji. Niestworzenie rządu kolaboracyjnego i jakichkolwiek struktur władzy współpracujących z niemieckim okupantem również przyczyniło się do spłaszczenia dawnej hierarchii społecznej. Na własność ludzie mieli tylko samych siebie, w swych wahaniach, odwadze i strachu, z którego wydobywać ich potrafiło światło i muzyka. Słusznie pisał Grzegorz Piątek w książce o odbudowie Warszawy: „Wobec zniszczenia Warszawy wszyscy byli równi”<sup>234</sup>. W *Skarbie* to jednak nie Chopin i *Mazurek Dąbrowskiego*, a hałas staje się motorem zmian.

## OPANOWANIE HAŁASU

Radziecka rewolucja przeprowadzana w Polsce zlikwidowała ziemiaństwo i klasę średnią; w *Skarbie* widzimy, że miasto stało się aglomeracją robotników, a pan Ziółko ze swoimi wiejskimi akcentami przypomina jeszcze o chłopstwie. Oznacza to, że ostały się w Polsce dwie klasy: robotników i chłopów, co stwarzało nowy typ „żałośnie bezbronnego” [*pitifully vulnerable*] społeczeństwa – jak pisał Martin E. Malia odnośnie do podobnej sytuacji w Rosji w 1918 roku. Ponieważ było to sytuacja nie-marksistowska [*un-Marxist*], pozostawało w efekcie dalsze wprowadzanie rewolucji odgórnie, jako dyktatury partii ze znacjonalizowaną i scentralizowaną ekonomią oraz dominującą rolą policji stojącą ponad prawem, czyli konsolidacją władzy dla „promiennej przyszłości”<sup>235</sup>. Opanowanie hałasu jest więc metaforą tyleż opanowania anarchii, co zamachu na

234 G. Piątek, *Najlepsze miasto świata...*, op. cit., s. 88.

235 Tę sytuację w odniesieniu do Rosji po 1917 roku opisuje M. Malia, *History's Locomotives. Revolutions and the Making of the Modern World*, Yale University Press, New Haven 2006, s. 271–272.

wolność jednostki, a planowanie przyszłego wspianiałego *soundscape* przez Krysię („Kupimy sobie dużo, dużo płyt, żeby nam muzyka ciągle grała”) jest wizją tyleż piękną, co straszną: inne dźwięki zostaną starannie wyeleminowane. Przejście z momentu kontaktu ze zwykłym, potocznym życiem w przestrzeń czystej ideologizacji dokonuje się dzięki przejściu w tryb czasu przyszłego i linearnego – nowoczesnego – myślenia, które oczywiście muszą być „lepsze”. Racjonalne planowanie przyszłości teoretycznie nie jest niczym złym, jednak ukazanie mobilizacji militarnej, ideologicznej i ekonomicznej w postaci gustu do słuchania pięknych płyt staje się niczym innym, jak estetyzacją reżimu, jego złowrogą – choć piękną – reprezentacją. Nie chodzi nawet o to, żeby nauczyć się samemu grać: ograniczony repertuar płyt – tłoczonych rzecz jasna w państwowych wytwórniach, gdyż innych już nie ma – wystarczy za szczęście. Ciekawe jest podkreślanie roli raczej kobiecych niż męskich bohaterów w prawidłowym przebiegu rewolucji. Krysia, jak można domniemywać po perłach na szyi, należy do dawnej klasy wyższej średniej – dlatego pracuje w biurze; Witek, we flanelowej kraciastej koszuli, to robotnik (pracuje jako kierowca). To Krysia pełni rolę dyscyplinującą w tym związku: raz dąsa się, raz nagradza swojego partnera, daje mu wskazówki, co robić, i bezwzględnie wymaga posłuszeństwa, a przy tym oszałamia urodą i sex-appealem tak skutecznie, że posłuszeństwo łączy się z nadzieją gratyfikacji. Oczywiście w przyszłości, w ciągle odsuwanej przyszłości, jak na państwowy socjalizm przystało. Jednak, co równie ważne, jest – jak niegdyś Justyna Orzelska z powieści *Nad Niemnem* – pewna swojej wartości, dumna i niezależna. Choć w filmie pełni nominalnie rolę żony, *de facto* jest wcieleniem „oświeconej inteligencji”, czyli wskazuje właściwą drogę, ciągle gotowa oddać się przedstawicielowi klasy, której tyleż przewodzi, co uwodzi i oszałamia. To ona zdecyduje, czego małżonkowie będą słuchać i – ponieważ są między nimi różnice klasowe – domyśleć się można, że to Witek będzie musiał aspirować do gustu Krysi. Można przewidywać, że za kilka lat albo nieszczęśliwy Witek będzie musiał wcisnąć się w garnitur i chodzić do filharmonii, albo starająca się utrzymać małżeństwo postarzała Krysia złamie się i obniży kulturową poprzeczkę. Można też uznać, że Krysia reprezentuje awangardową, przewodnią rolę Partii, rządzącą dyktatorsko w imieniu proletariatu (Witka). Co więcej, partia, stawiając przed klasą robotniczą trudne zadania, słabo ją wynagradza. Z kolei związek Basi, siostrzenicy Malikowej, wywodzącej się z drobnomieszczaństwa, i pana

Ziółki, reprezentującego (być może w drugim pokoleniu) „dzikie”, nieujarzmione i nieobliczalne chłopstwo, to związek dwojga praktycznych ludzi – ona chce dzięki jego pracy uzyskać odpowiedni materialny status, on dzięki jej sprytowi i trzeźwemu rozsądkowi zostanie utemperowany tak, by stał się przewidywalny. Pan Ziółko bywa czasem jak dziecko – posługując się słowami Lenina: choruje na dziecięcą chorobę lewicowości – chce dobrze, ale często się myli, wydając niewłaściwe i nieadekwatne dźwięki w radio, powodując popłoch wśród twórców słuchowisk, w których bierze udział. Mieszka za szafą u pani Malikowej, uznać go więc można synonimicznie za „sekciarza”, planującego na boku awantury. Obrażliwe określenie „lewactwo” – w języku polskim bliskie „robactwa”<sup>236</sup> (notabene w j. rosyjskim występujące jako „lewizna”) – skojarzone jest ze zwierzęcością pana Ziółki; dopiero pozbywszy się swojej zwierzęco-lewacko-sekciarskiej natury stanie się bohaterem pozytywnym. Jest to echo dehumanizującej charakterystyki przeciwników politycznych, którzy będąc nieobliczalni, są też demoniczni – drapieżni i bezwzględni, „wynaturzeni”. System jest ideokratyczny.

Z kolei relacja starania się o rękę Basi dwóch konkurentów: byłego „posesjonata” Sassa-Gromockiego i wywodzącego się z chłopstwa pana Ziółkę to musicoclash, w którym decyduje siła decybeli: słabo słyszalne radio, nadające z daleka, przeciwstawione jest programowi nadawanemu z Warszawy, dobitnie i ku radości wielu słuchaczy. O ile radio można jednak samodzielnie ściszyć i zgłośnić, to jego niesforenego pracownika zdecydowanie nie. Można przewidywać, że wzorcowy, wręcz idealny związek Krysi i Witka skończy się frustracją; Witek zawsze bowiem będzie rozczarowywać Krysię – na filmie zaczął ten pochód rozczarowań od spóźnienia się na ich własny ślub i fiaska znalezienia osobnego pokoju nawet na noc poślubną. Inaczej odnajdzie się Basia z panem Ziółkiem: oboje nie tylko są pomysłowi, sprytni i przebojowi, ale mają poczucie humoru i większą otwartość na dźwiękową różnorodność. Żywiłowe wydawanie wszelkich dźwięków jest jak przemoc rewolucji, a zakupienie, przechowywanie i słuchanie płyt – to ciągła gotowość na indoktrynację i rytualne odnawianie zgody na jej ciągłą obecność w codziennym życiu: zamiana przemocy w święto wdzięczności, że szczególna brutalność przemocy się skończyła. Sass-Gromocki to nato-

236 O dziecięcej chorobie lewicowości, utożsamianej przez Łukasza Drozdę z „lewactwem”, por. *idem, Lewactwo. Historia dyskursu o polskiej lewicy radykalnej*, Książka i Prasa, Warszawa 2015, s. 11 passim.

miast przedstawiciel „odchylenia pravicowo-nacjonalistycznego”, a jego potencjalne niebezpieczeństwo ukazane zostało w postaci anachronicznej i żałośnie śmiesznej. Ewentualna ekstrema lewicowa uosabiana przez pana Ziółkę wydawała się więc władzom do naprawienia, o ile delikwent wyjdzie z szafy i się zresocjalizuje.

*Skarb* w sposób ironiczno-parodyjny ukazuje przemianę jednej formacji dziejowej w inną; choć pojawia się tu wiele kolizji – foxtrota z radziecką rewolucją, radia oficjalnego i nielegalnego, zagranicznego; wydaje się, że faza tragiczna – w której wymagana była postawa romantyczno-heroiczna – jest już albo za bohaterami, albo jej nigdy nie było. Rodzenie się nowego, komunistycznego człowieka odbywa się w atmosferze dźwiękowych ambiwalencji, ale to wojna zdecydowała, że do przeszłości nie ma już powrotu. Zwierzęca charakterystyka pana Ziółki sugeruje, że nowy świat będzie bardziej „naturalny” (nie bez powodu nazwy nowych tańców amerykańskich, od fox trota – biegu lisa, do turkey trot, grizzly bear, monkey glide, bunny hug, lame duck odnosiły się do niespętanych konwencjami kulturowymi zachowań zwierząt<sup>237</sup>), jednak lektury Krysi sugerują z kolei, że harmonia zostanie osiągnięta dzięki nauce. Nie znamy treści podręcznika dla mężatek, który studiuje pilnie Krysia, ale przekaz, że ekonomiczna niezależność kobiet to nadzieja na dobry seks, jest tu dość oczywista<sup>238</sup>.

## PRAWO DO TAŃCZENIA I MAŁYCH PRZYJEMNOŚCI

Mariaż Basi i pana Ziółki i ich szczęście sugerują nawet, że państwo idzie na ustępstwa i nie wyrzeknie się troski o drobnomieszczactwo, choć kluczową postacią pozostaje Witek – kierowca autobusu, robotnik, a wraz z nim dyktatura proletariatu. *Skarb* obiecuje więc, że nie dokona się całkowite ujednoczenie społeczeństwa na radziecką modłę, normalizacja będzie miała margines swobody. Lekki styl opisywanych przemian uznać można za dalekie echo sporów o skuteczności sztuki agitacyjnej, jakie prowadzone były w Związku Radzieckim od początku rewolucji. Anatolij Łunaczarski, miłośnik Wagnera, propagował na początku rewolucji październikowej koncept ofensywnego tragizmu (przeciwstawiając się zarówno tragizmowi

237 L.A. Erenberg, *Everybody's Doin' It': the Pre-World War I Dance Craze...*, op. cit., s. 287.

238 Por. K. Ghodsee, *Kobiety, socjalizm i dobry seks. Argumenty na rzecz niezależności ekonomicznej*, tłum. A. Dzierzgowska, Sonia Draga Post Factum, Katowice 2020 (oryg. *Why Women Have Better Sex under Socialism*, Nation Books, New York 2018).

rozpaczy, jak i heroicznemu idealizmowi<sup>239</sup>). Było w nim miejsce na posłannictwo jednostki, rozumiane jako niewymuszona i spontaniczna afirmacja obowiązków nakładanych przez kolektyw, w której nawet śmierć napawać powinna optymizmem, gdyż jest etapem na drodze do zwycięstwa. O ile symbolem nowego Adama dla Łunaczarskiego był kolektywizm<sup>240</sup>, a tym, co spaja nową wspólnotę, ma być światopogląd pojmowany jako „nowa religia” (temu bogotwórczemu konceptowi sprzeciwiał się notabene Lenin<sup>241</sup>), o tyle w filmie *Skarb* troską wszystkich jest prawo do prywatności, rozumiane także jako prawo do tańczenia w rytm amerykańskiej muzyki. Muzyka nie jest tu oceniana przez specjalistów, gdyż pełni rolę służebną wobec chęci przytulenia się dwojga zakochanych, rozładowanie napięcia jest istotniejsze od estetycznych kodów i przeżyć. Osiągnięta nowa harmonia – wyrażona w dwóch piosenkach *Skarbu* – jest inkarnacją bezkonfliktowego społeczeństwa i wyraża wiarę, że przyszłość da się kontrolować, planować i przewidywać<sup>242</sup>. Choć Wagner wedle Łunaczarskiego mógł czasem oddawać swą muzykę w służbę szkodliwych idei, to istotne było w jego hipnotyzującej sztuce, że emocje były tam wszechmocne, a stwarzane obrazy wymowne i poruszające<sup>243</sup>. O ile Łunaczarskiemu podobały się wielkie namiętności, gdyż uznał uczucia za ważny element agitacji i zmiany, w Polsce po kilku latach rewolucyjnych zmian powstaje film obiecujący małe przyjemności. Tak jak w Rosji, film stał się platformą debaty między kulturą wysoką a niską, między oświecaniem ludu a dostarczaniem mu rozrywki, zaś Łunaczarski znakomicie to rozumiał, gdyż w jego koncepcji emocjonalnej agitacji najgorsza była jednostronność, czyli nuda<sup>244</sup>. Choć komuniści uważali przedwojenną

239 L. Turek, *Kultura i rewolucja*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław 1973, s. 214.

240 A. Łunaczarski, *Pisma wybrane*, t. 3, tłum. A. Galis, Książka i Wiedza, Warszawa 1969, s. 591.

241 Lenin w liście do M. Gorkiego z grudnia 1913 pisał, iż idea boga usypia uczucia społeczne i jest kompleksem idei powstałych z przytłoczenia człowieka zarówno przez przyrodę, jak ucisk klasowy. Uznawał ponadto, że idea boskości ciemieńców – podsuwana klasie uciskanej – jest w istocie ideą beznadziejnego niewolnictwa, a to bynajmniej nie wiąże społeczeństwa w całość, por. L. Turek, *Kultura i rewolucja...*, *op. cit.*, s. 222.

242 J. Attali, *Noise: The Political Economy of Music...*, *op. cit.*, s. 62.

243 L. Lunaczarski, *Richard Wagner, (On the 50th Anniversary of His Death)*, w: *idem, On Literature and Art*, Progress Publishers, Moscow 1965, s. 354.

244 A. Gérin, *Devastation and Laughter: Satire, Power, and Culture in the Early Soviet State, 1920s–1930s*, University of Toronto Press, Toronto 2018, s. 101.

kulturę popularną za anachroniczną i burżuazyjną, a Wagner odnosił się niechętnie do prostych i trywialnych linii melodycznych, to polska władza w trakcie trwania rewolucji uznała najwyraźniej, iż ludziom potrzebne są właśnie takie proste linie, na znak, że wszystko jest pod kontrolą. Ponadto polscy komuniści znaleźć musieli inny repertuar przekonywania do rewolucji niż w Rosji, gdyż zdawali sobie sprawę, iż większość społeczeństwa jest przeciwko nim. Chociaż więc rosyjscy komuniści byli bardzo zatroskani, by rozrywka nie była w żaden sposób zamerykanizowana i reakcyjna, próby łączenia jazzu z tradycją lokalną podjął się na gruncie filmu m.in. Izaak Dunajewski. Niewątpliwie wiejsko-zwierzęce wtręty pana Ziółki są dalekim echem muzycznych popisów Kosti Potiechina (Leionida Ustionowa) z filmu *Świat się śmieje* (1934). *Skarb* także dostarczał radosnego śmiechu, lecz przede wszystkim relaksujący humor i wyciszoną dydaktykę. Nie była to też historia „Soviet style rags to riches Story” [opowieść w sowieckim stylu, od biedaka do milionera] – jak pisała o niej Anna Gérin<sup>245</sup> – gdyż sławiła wywłaszczenie i wstrzeмиęźliwość, a jak na „burżuazyjną Polskę” przystało, pan Ziółko nie mógł być po prostu pastuchem. W krótkiej perspektywie wizja tańczenia foxtrota była częścią obietnicą, gdyż władza szykowała się właśnie nie tylko do kolejnej fali represji, ale i do ideologicznego wykluczenia kultury „zgniłego Zachodu”, wprowadzając socrealizm. Jednak po śmierci Stalina, na bazie odwilży, obietnica zostanie spełniona: rewolucja odbywała się odtąd na płaszczyźnie zgody na uczestnictwo w małych przyjemnościach – za określoną cenę, a nie na poziomie głębokich namiętności. W *Skarbie* nowy świat staje się na naszych oczach, bo dzięki użyciu afektów związanych z hałasem wyłania się jako pieśń i linearny plan na przyszłość. W perspektywie małych przyjemności wydawałoby się, że rola muzyki musiała zostać zredukowana – nie gwarantowała już tożsamości jednostki, będąc niezbędną częścią życia (jak w *Zakazanych piosenkach*), gdyż stała się jedynie jego miłym dodatkiem, wytchnieniem po pracy. W perspektywie uczuciowej gwarantowała jednak akceptację rewolucji na poziomie głębszym niż czysta racjonalność, bo to hałas i afekty stały za decyzjami bohaterów. Amerykański – przedwojenny w duchu – fokstrot i planowanie mieszkań dla pojedynczych, tradycyjnych rodzin (a nie komunałek) było obietnicą, że w Polsce – mimo wszystko – nie będzie jak w Rosji.

---

245 *Ibidem*, s. 119.

AKTUALNOŚĆ PRZEDSTAWIONEJ KWESTII  
I WNIOSKI CZYTELNIKA

Hałas – pisał Paul Hegarty – to nadzieja na czas nieliniarny, na zakłócenie czasu zegara i bycie w aktualnej rzeczywistości, czyli na marzenie o uniknięciu śmierci<sup>246</sup>. Jak oceniasz perswazyjne aspekty opowieści o rewolucji komunistycznej opowiedzianej przez animujący hałas, prowadzący w rezultacie do tańczenia fokstrota?

Jak przestrzega Stephen Wright, użytkowanie, często z przyzwyczajenia i niepotrzebnie, przybiera formę posiadania<sup>247</sup>. Faktycznie, w Polsce pamięć dzielnic niemieckich powstałych przez wyrzucanie zeń prawowitych mieszkańców oraz masowych wywłaszczeń w czasie rewolucji powoduje, że użytkowanie łączy się dzisiaj w kraju raczej z posiadaniem niż z dzieleniem się. Mieliśmy w Polsce znakomitych architektów i projektantów, poświęcających się refleksji nad „przestrzenią między nami” – by przywołać tytuł wystawy poświęconej Stanisławowi Zamecznikowi (Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2010). Warszawskie MSN przypomina zresztą konsekwentnie wszystkich twórców tego typu, m.in. w projekcie badawczym i wystawie poświęconym Zofii i Oskarowi Hansenom, gdzie kluczowa jest ich teoria formy otwartej oraz traktowanie architektury jako *passer-partout* – otwartej na zmiany dokonane przez użytkowników ramy. Jakie dźwięki „między nami” uznajesz za szczególnie opresyjne, a jakie – za mające siłę manipulacji? Jakie dźwięki zbudowały Twoje dzieciństwo i Twoją tożsamość?

Czy można prognozować, że idee współdzielenia i współużytkowania staną się w Polsce popularne w najbliższym czasie?

---

246 P. Hegarty, *A Chronic Condition: Noise and Time*, w: *Reverberations: The Philosophy, Aesthetics and Politics of Noise*, eds. M. Goddard, B. Halligan, P. Hegarty, Continuum, London 2012, s. 16.

247 S. Wright, *W stronę leksykonu użytkowania*, tłum. Ł. Mojsak, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2014, s. 111.

### III. KOLEKTYWY

#### 1. PŁYWACY, ZDEKAPITOWANI, MIĘCZAKI<sup>1</sup>

#### PŁYWACY

W wydanych u schyłku XX wieku *Budowniczych świata* (2000) Andrzej Turowski pisał z wyraźnym żalem, że naukowa organizacja pracy nie stała się przed wojną składnikiem żadnego oficjalnego programu politycznego i interesowała w Polsce głównie lewicę, mającą „dość luźny związek tak z władzą, jak z przemysłem”<sup>2</sup>. Pojawia się tu motyw polskiego zacofania, skontrastowany z progresywizmem naukowej organizacji pracy, która „w przeciwieństwie do krajów wysoko uprzemysłowionych” nie zdobyła w Polsce „dostatecznej popularności, aby określić specyfikę ekonomiczną polskiego kapitalizmu lat 30.”<sup>3</sup>. Może zaskakiwać, że Turowski jeszcze w samym końcu XX wieku przekształcenie społeczeństwa wedle racjonalnych wzorów widział jako przeniknięte jedynie wspaiałym „duchem solidarności”, a nie wyzyskiem, homogenizacją, instrumentalizacją i depersonifika-

- 1 Rozdział ten jest oparty na wystąpieniu wygłoszonym w Rogalinie, na seminarium metodologicznym historii sztuki im. Edwarda Aleksandra Raczyńskiego *Tło i powierzchnia obrazu* (2021). Referat został opublikowany w materiałach pokonferencyjnych pod tytułem *Wyobraźnia akwatyczna. Rozkosz, niepewność i groza rozplynięcia się w tle*. Niektóre wątki wykorzystałam i rozwinęłam w: *Aquatic Imagination Or Unweaving the Rainbow: Introduction to Hydro-Stories about American Art*, „Ikonotheka” 2021, nr 31.
- 2 A. Turowski, *Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, TAIWPN Universitas, Kraków 2000, s. 263. O tym aspekcie poglądów badacza pisałam w: *Bio-formy i burleska. Biomorfizm w sztuce według Andrzeja Turowskiego*, „Kalejdoskop” 2021, nr 1, s. 247.
- 3 A. Turowski, *Budowniczości świata...*, *op. cit.*, s. 263. „Dźwignia” (1928, nr 8) drukowała piękne zdjęcie ruchomej wstęgi fordowskiej jako ilustrację do artykułu Stefana Świeżewskiego *Racjonalizacja i organizacja pracy*, gdzie autor narzeka na racjonalizację w polskim przemyśle „bez żadnych maszyn i urządzeń technicznych”, bardzo tanim kosztem (*ibidem*, s. 30). Jednak po tych stwierdzeniach Świeżewski pisał o Fredericku Taylorze: „Aby z większą łatwością narzucić robotnikowi nowe jarzmo, on to wpadł na dowcipny pomysł. Oto święte dotychczas prawo zysku zostało przezeń »naukowione«. Od tej chwili wszelka, najbardziej podejrzana machinacja, zmierzająca do wyciśnięcia z robotnika większej ilości pracy, niż dotychczas, zyskała miano »naukowej.«”; *ibidem*, s. 34.



cyjną rutyną. Badacz, wiążąc racjonalizację pracy jednoznacznie i wyłącznie z tym, co pozytywne, posuwał się nawet do apologii fordyzmu, jakby koszmar taśmowej pracy nie został dostatecznie wymownie przedstawiony już w 1936 roku w *Modern Times* Charliego Chaplina. Turowski kilkadziesiąt lat po filmie Chaplina tłumaczył bowiem, że teoria rytmów czasoprzestrzennych Kobro i Strzeмиńskiego „miała budować wyśniony przez Forda funkcjonalny świat pracy i produkcji, człowieka i życia”<sup>4</sup>. W tej perspektywie stany emocjonalne „niszczyły rozumną cielesność a zarazem ukrywały prawdę”<sup>5</sup> – jak pisał Turowski, niepomny najwyraźniej, że grany przez Chaplina tramp z powodu pracy przy taśmie montażowej dostał załamania nerwowego. Kobro w *Budowniczych świata* – książce wydanej 61 lat po premierze *Modern Times* – dążyła zatem rzekomo jedynie do biomechanicznej socjalizacji ciała i stosowała konsekwentnie chwalebna „racjonalistyczną redukcję osobowości”<sup>6</sup>.

### AKWATYCZNA NOWOCZESNOŚĆ

Zwracając uwagę na nieodzowność modernizacji, Kobro miała jednak moment zawahania, czy projektowanie nowego świata nie przebiega nazbyt schematycznie. To wahanie chciałabym powiązać z wahaniami adherentów komunistycznej rewolucji oraz z intuicją wodnej i płynnej składni, odmiennej od składni suchej i zracjonalizowanej, w relacji do twardej, miążdżącej ciało maszyny oraz bezwzględного rytmu taśmy montażowej<sup>7</sup>. Zamiast biomechanicznej socjalizacji, rozpoznać można w niektórych powojennych pracach w Polsce drugiej połowy lat 40. idee płynnej bezwładności, bezwysiłkowego unoszenia się w przyjaznym, a przynajmniej łagodzącym traumatyczność, wodnym odmiecie. Zamiast racjonalistycznej redukcji osobowości, zamkniętej w inżynierskich formułach, dostrzec można dążenie do

4 A. Turowski, *Budowniczość świata...*, op. cit., s. 264.

5 *Ibidem*, s. 258.

6 *Ibidem*.

7 O przechodzeniu w stan płynny (*liquefaction*) form doby modernizmu zob. B. Taylor, *The Life of Forms in Art. Modernism, Organism, Vitality*, Bloomsbury Publishing, London 2020, s. 197–233; w tym kontekście uznanie biomorfizmu za dekonstrukcję awangardy wydaje się całkowitym nieporozumieniem, zob. A. Turowski, *Biomorphism as Avant-Garde Deconstruction*, w: *A Reader in East-Central-European Modernism 1918–1956*, eds. B. Hock, K. Kemp-Welch, J. Owens, Courtauld Books Online, 2019, s. 158–171, <https://courtauld.ac.uk/wp-content/uploads/2021/05/Chapter-9-A-Reader-in-East-Central-European-Modernism-1918–1956.pdf> [dostęp: 31.08.2022].

nieuchwytniej przyjemności, miękkiego zatopienia oraz zapomnienia, czasami wręcz autodestruktywnego. Spora grupa artystów nowoczesnych demonstrowała pragnienie wodnego zjednoczenia<sup>8</sup>. Tę inną, akwaticzną nowoczesność wiąże z gipsowym *Aktem* (1934–1935) – zaskakującym obiektem Kobro, najprawdopodobniej ostatnią przedwojenną rzeźbą artystki, którą później pochłonęło macierzyństwo. Dzieło powiązać można z tzw. organicznym konstruktywizmem, który jak zauważyła Christina Lodder w książce *Russian Constructivism* (1983), jako odrębna tendencja „nie rozwinęła się ani teoretycznie, ani praktycznie w stopniu wystarczającym, aby można ją było uznać za całkowicie odrębny ruch”<sup>9</sup>, jednak postrzegać ją można – jak pisała autorka – w pracach Matuszyna, Tatlina i Mituricza. W organicznym konstruktywizmie artyści odrzucają jako źródło inspiracji mechaniczne formy i zmechanizowaną pracę oraz świat współczesnej technologii. Za prekursora Lodder uznaje Michaiła Matuszyna, który świadomie zwrócił się w stronę organicznej percepcji i rozwinął koncepcję zorwiedu (zbitka widzenia i wiedzenia: зрение + ведение), czyli widzenia poszerzonego o intuicję i rozszerzanie faktycznych możliwości postrzegania o to, co teoretycznie pozostaje poza zasięgiem wzroku, a co prowadzić może do widzenia potylicą. Za zorwiedem stała chęć innego odczuwania przestrzeni, możliwość wyjścia poza trzy wymiary; charakteryzował się predylekcją do miękkich i zakrzywionych linii. Piotr Mituricz natomiast postulował nowe odczuwanie świata (чувство мира) także poprzez szósty zmysł; fascynował się ruchem węży, które dobrze radzą sobie w środowisku tak wodnym, jak i na lądzie, był zainteresowany ponadto pływaniem ryb i statków, ich ruchem związanym z falami, czyli nietraktowaniem przestrzeni jako czegoś z definicji oddzielnego i pustego oraz dychotomicznego w stosunku do znajdujących się tam przedmiotów. Fale i wibracje z ich vitalnością interesowały go zatem nie tylko w kontekście wodnym – chodziło mu bowiem także o nowe sposoby poruszania się w oparciu zasadę falową (волновой принцип) i ruch falowy (колебательноволновое движение). Uznawał linie krzywe za nosicielki większych energii od linii prostych, dla-

8 Por. rozdział *Water* w: J. Anger, *Four Metaphors of Modernism from Der Sturm to the Société Anonyme*, University of Minnesota Press, Minneapolis – London 2018, s. 77–121.

9 C. Lodder, *Russian Constructivism*, Yale University Press, New Haven – London 1983, s. 205. Rozdział 7 jej książki nosi tytuł *Organic Construction: Harnessing an Alternative Technology (ibidem)*, s. 205–224).

tego ruch progresywny wydawał mu się anachroniczny. Projektowane przez niego falowce-„volnowiki” (волновики) miały się poruszać się za pomocą falowych wibracji swojego organizmu lub powierzchni. U Chlebnikowa z kolei tendencja organiczna widoczna była w projektowanych przezeń dynamicznych formach mieszkaniowych, związanych z ideą rosnącego miasta. W jego poszukiwaniach przestrzennych ważną rolę odgrywała metafora akwaticzna. Co do Tatlina, Lodder podkreśla jego wyzwanie rzucone geometrii Euklidesowej, zależność między kobiecym *Aktem* z 1913 roku, a jego późniejszymi poszukiwaniami przestrzennymi; przykładem inspirowania się relacją matka–dziecko jest porcelanowe naczynie Tatlina przypominające kobiecą pierś (1928–1929). Jego poszukiwania zamknąć można w przypisywanych mu słowach: „Inżynierowie stworzyli twarde formy. Złe. Z kątami. Łatwo je złamać. Świat jest okrągły i miękki”<sup>10</sup>.

Kanciasty kubizm był dla Strzemińskiego lekcją moralności<sup>11</sup>, kwestią oczyszczania i syntezy. Jednak całej jego twórczości nie da się zamknąć w idei planowej puryfikacji. Pomysły radzieckich artystów miały charakter zarówno inspiracyjny, jak i czysto pragmatyczny, związany z rozważaniami nad wydajnością i energooszczędnością; jednak w tym drugim przypadku potraktowane zostały jako mrzonki i dopiero, jak pisała Lodder w 1983 roku, dzisiejsze dyskusje o alternatywnych technologiach czynią dzieła tych artystów na nowo aktualnymi. Powołując się na radzieckich „organicznych” konstruktywistów w kontekście dzieł polskich artystów, powstałych tuż po wojnie, gdy ofensywa radzieckiego komunizmu w Polsce była szczególnie nasiloną, nie widziałabym dzieł polskich artystów jako prostej kontynuacji; sugeruję jedynie, że twardy mechanizm rewolucyjny, zgniatający ludzi, prowokował imaginaria będące tyleż ucieczką, co propozycją pozytywną – nowego, innego świata, który by nie właczał, nie zniewalał i nie trzymał w szachu. Akwaticzność była ponadto w sprzeczności z uznaniem kubizmu jako portalu do sztuki XX wieku, co wiązało się z konkretnymi koncepcjami dominacji, nie tylko geograficznej. Aura kubizmu – tak ważna przed wojną dla Wegnera i Strzemińskiego<sup>12</sup> – ciągle emanowała po wojnie, także

10 *Ibidem*, s. 214.

11 W. Strzemiński, *Pisma*, oprac., wstęp i komentarz Z. Baranowicz, Ossolineum, Wrocław 1975, s. 125-126.

12 S. Wegner, *Od naturalizmu do abstrakcji*, „Wymiary” 1938, nr 2 (maj); por. P. Kurc-Maj,

w środowisku Kantora i Porębskiego. Jednak najwyraźniej nie wystarczała w czasie przemian.

## ONTOLOGIA BRZEMIEŃNOŚCI

Między innymi dzięki odnalezieniu w 2014 roku *Aktu* (1934–1935), znanego po wojnie jedynie z fotografii zamieszczonej w piśmie „Abstraction-Création Art Non Figuratif” (1936, nr 5)<sup>13</sup>, Turowski w swej wydanej w 2019 roku książce *Biomorfizm w sztuce XX wieku*<sup>14</sup> nieco zrewidował swój biomechaniczny ideał i bezcielesną utopię społeczeństwa funkcjonalnego. Dzięki odwróceniu dzieła o 180° i poprzez ukazanie procesu tworzenia pracy Kobro, Turowski – pisząc o *Akcie* jako o *Pejzażu morskim* – dostrzegł w nim przelewanie się obłej i zmiennej materii „jak w kształtach galaretowatych meduz”, zbrudzenie czystego gipsu „pakułami i trocinami”, a także kruchość form<sup>15</sup>. Jak by dopowiedział Gaston Bachelard: „Z połączenia wody i ziemi powstaje ciasto. Ciasto jest jednym z podstawowych elementów materializmu”<sup>16</sup>. Choć Turowski nie idzie ostatecznie tak daleko, bo w rezultacie nie amorficzność ciasta, zmiękczenie materii, ugniatanie czy nieprzewidywalne działanie wody, a przede wszystkim wodne „doświadczenie »wiązania«, długie marzenie o »wiązaniu»”<sup>17</sup>, wspólnota intymnych więzi, lecz troska o formę jest jego główną myślą, to przecież nigdy nie jest za późno na dopuszczenie w rewolucyjnych wizjach sztuki możliwości kru-

---

Stefan Wegner – nowoczesny z Łodzi, w: Stefan Wegner. *Anajistotniejszy jest rytm*, red. M. Piłakowska, E. Chorzępa, Galeria Piekary, Poznań 2019, s. 24–25.

- 13 W katalogu dzieł zaginionych, sporządzonym przez Zenobię Karnicką w publikacji *Katarzyna Kobro w setną rocznicę urodzin (1898–1951)*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1998, rzeźba opisana jest na s. 151: „Jej bryła niemalże płaska, faliście wyprofilowana i ukształtowana, charakteryzująca się miękkim, obłym modelunkiem, jest bliższa nieokreślonej formie organicznej, aniżeli antropomorficznej. Można ją identyfikować z gipsową Płaskorzeźbą pokazaną wraz z *Pejzażami morskimi* na wystawie ZZPAŁ, Łódź 1936”. Agnieszka Skalska pisała o niej w 1999 roku jako o dziele zaginionym, pod tytułem *O akcie, którego nie ma*; Andrzej Turowski w prywatnym liście do mnie z 11 stycznia 2021 roku potwierdził, że posiada konserwatorski i historyczny certyfikat autentyczności dzieła Kobro.
- 14 A. Turowski, *Biomorfizm w sztuce XX wieku. Między biomechaniką a bezformiem*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2019.
- 15 *Ibidem*, s. 170.
- 16 G. Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Librairie José Corti, Paris 1942, édition numérique Chicoutimi, Ville de Saguenay, Québec 2016, s. 127.
- 17 *Ibidem*.

chości i niedoskonałości, a także dopatrzenie się w ideałach – okrucieństwa i bezduszości. Turowski wiązał wcześniej racjonalizację pracy z samymi pozytywami – z emocjami solidarnościowymi, postulatami dydaktycznymi oraz wartościami etycznymi. Uczony jeśli nawet oglądał *Modern Times* (gdzie Tramp grany przez Chaplina jest wręcz maltretowany przez maszynę, a w końcu niemal dosłownie przez nią pożarty, niczym biblijny Jonasz), to z pewnością nie pracował też w fabryce przy taśmie produkcyjnej. Wyśniony przez Forda funkcjonalny świat pracy i produkcji, człowieka i życia, o którym pisał Turowski, z pewnością nie był światem wyśnionym przez robotników. Notabene książka badacza wyszła tylko nieco wcześniej od *The Life of Forms in Art. Modernism, Organism, Vitality* (2020) Brandona Taylora, w którym wiele jest o biologicznym zwrocie Strzemińskiego: efekty jego obrazów z energetyczną i falującą linią „można porównać do naturalnych przyrostów, takich jak kora drzewa czy rybich łusek, albo do wzorów fali, jakie powstają na kałuży pod wpływem nagłego podmuch wiatru”<sup>18</sup>.

Moja interpretacja, korzystając z najnowszych ustaleń Turowskiego, kwestionuje jego interpretacyjną decyzję dokonaną w *Biomorfizmie w sztuce XX wieku*, czyli ostateczną wymianę tytułu dzieła Kobro z *Aktu* na *Pejzaż*. Twierdzę, że zmienność – transformacja figury w pejzaż i odwrotnie: w figurę – jest jedną z zasad ontologii brzemienności. Badacz dokonał zmiany tytułu poprzez inny sposób patrzenia na dzieło – zamiast ustawienia pionowego wybrał jedynie (jego zdaniem właściwe) ustawienie horyzontalne. Dokonuje zatem ekspercko jedynej właściwej korekty odczytania dzieła. Tymczasem, opierając się na ustaleniach Lodder dotyczących poszukiwania przez radzieckich konstruktywistów innych sposobów percepcji, widzę dzieło Kobro jako *Akt*, który może być jednocześnie *Pejzażem*. Warto dodać do tego immanentną, rewolucyjną „radykałną odwracalność” (możliwość uchylecia) formy, która była charakterystyczna dla dzieł radzieckiego konstruktywizmu, na co zwracał uwagę Yve-Alain Bois<sup>19</sup>. Możliwość zmiany sposobu widzenia – z obiektu wertykalnego na horyzontalny – jest bowiem wpisana w eksperymenty przestrzenne rosyjskiej awangardy, co obszernie ukazują i Lodder, i Bois, a co można dostrzec także w poszukiwaniach Kobro i Strzemińskiego związanych z morskimi pejzażami. W konsekwencji

18 B. Taylor, *The Life of Forms in Art. Modernism, Organism, Vitality...*, op. cit., s. 44.

19 Y.-A.Bois, *The Radical Reversibility*, „Art in America” 1988, No. 4 (76) (April), s. 160–181.

wiązę *Akt-Pejzaż* (bo dopominam się o dwojaką interpretację dzieła) Kobra z jej przyszlą brzemiennością. Dzieło powstało co prawda wcześniej, ale można wyobrazić sobie bez trudu długie rozmyślanie o decyzji posiadania dziecka. Córka Strzezińskich Jakobina Ingeborga zwana Niką urodziła się w listopadzie 1936 roku i w tym samym roku w „Abstraction-Création Art Non Figuratif” ukazuje się zdjęcie *Aktu-pejzażu*, aktopejzażu. Ciąża jest kreatywnym procesem i zmianą, nastawieniem na przyszłość (oczekiwaniem), a w przypadku myślenia przestrzennego zaburza wiele dychotomii. Mamy oto zespolone dwie osoby, z których każda tworzy dla drugiej swoisty krajobraz, przenikają się nawzajem i karmią; wertykalność stojącej matki i horyzontalność leżącej córki to ustawicznie zmieniająca się perspektywa – żadna z nich nie jest stabilna. Oto mamy w jednej postaci starzejącą się i zmierzającą ku ziemi Brzemienną jako *Pejzaż* i jej Nienarodzone Dziecko jako figurę, która pragnie zaistnieć i powstać ku samodzielnemu życiu, wydobyć się z tła-pejzażu – temporalność brzemiennej „hybrydy” nie jest jednoliniowa. Oto mamy jednego człowieka, będącego przestrzenią i pejzażem, oraz drugiego, który nie wie jeszcze, co to znaczy odróżnić się od tła – fenomenologie brzemienności zdecydowanie rewidują teorie podmiotu<sup>20</sup>. *Akt-Pejzaż* można uznać za „falowiec”, do pewnego stopnia w duchu Mituricza. Brzemienność odnosi się do wodnej syntaksy, do nieznanego i do nieuniknionej zmiany; jednocześnie brzemienny podmiot może jedynie poddać się temu, co nadejdzie, nie ma kontroli nad procesem zmiany, nie może więc być herosem-kreatorem i planistą. Brzemienność można obserwować, będąc w stanie brzemienności, ale nigdy nie osiągnie się wówczas stanu zdystansowanego obserwatora; naukowej obserwacji towarzyszyć będzie nieodmiennie „magiczna” cudowność, a także niespodzianka. Choć bowiem rodzenie innej osoby jest czymś najzwyczajszym, jest jednocześnie – w ramach konkretnego życia rodzącej – czymś absolutnie jedynym i wyjątkowym. Ujednoznaczniając *Akt* jako *Pejzaż morski*, Turowski po raz kolejny widzi awangardę w obrębie racjonalistycznych procesów moderni-

20 T. Welsh, *The Order of Life: How Phenomenologies of Pregnancy Revise and Reject Theories of the Subject*, w: *Coming to Life: Philosophies of Pregnancy, Childbirth and Mothering*, eds. S. LaChance Adams, C.R. Lundquist, Fordham University Press, New York 2013, s. 283–299; M. Sidzinska, *Not One, Not Two: Toward an Ontology of Pregnancy*, „Feminist Philosophy Quarterly” 2017, Vol. 3, No 4, s. 1–23.

zacji oraz estetycznej zasady formy (formalizmu)<sup>21</sup>. Twierdę, że imaginarium brzemienności było kwestią nie tylko percepcji (epistemologii), ale także żywotnym odkryciem ontologicznym – pozwoliło Kobro na krytykę radykalnie abstrakcyjnych i odcielesnionych wizji awangardy dokładnie wówczas (a nawet nieco wcześniej), gdy Chaplin ukazywał bezdusność fordowskiej taśmy produkcyjnej. Tramp Chaplina w nowoczesnej fabryce tak bardzo neurotycznie przesiąknął rytмами ruchów związanych z taśmą fordowską, że rezonansowo powtarzał je nawet wówczas, gdy już nie pracował, i gotów był przykręcać kluczem nie tylko śruby, ale także guziki na ubraniu przechodzącej kobiety i nosy kolegom-robotnikom. Panoptyczny nadzór nad wykonywaną robotą powodował ponadto, że między robotnikami powstawała sytuacja wzajemnej konkurencji, prowadzącej do nienawiści i bójek. Te modernizacyjne wątpliwości dotyczące nadzoru i jego neurotycznego rezonansu wróciły po wojnie u artystów, którzy poparli rewolucję komunistyczną i niesioną wraz z nią wizję państwa opartego na naukowych podstawach, niosących z sobą idee soc-modernizacji oraz inwigilacji. Jeśliby odnieść się do nerwowego załamania granego przez Chaplina Trampa z *Modern Times* w kontekście wodnej składni, zauważyć można, że tuż przed zabraniem przez karetkę do szpitala Tramp zajmuje się rozpryskiwaniem płynów. Próbuje bezskutecznie naoliwić otaczających go ludzi, którzy najwidoczniej ukazali mu się w szaleńczym widzie jako nazbyt przesuszeni i umaszynowieni.

### KRAKOWSKA HYDRO-SZTUKA

Akwatyczność objawiła się zaskakująco obficie na krakowskiej Wystawie Sztuki Nowoczesnej (WSN) w 1948 roku – ekspozycji powstałej „bez wątpienia”<sup>22</sup> z inspiracji wystawy awangardy w warszawskim Klubie Młodych Artystów i Naukowców<sup>23</sup>. Ta ostatnia miała dwie odsłony: pierwszy pokaz otwarto pod koniec listopada 1947 (na rok przed ekspozycją krakowską). Najwyraźniej wszakże decyzje nie wszystkich artystów wspierających rewolucję komunistyczną były łatwe. Organiczność, miękkość i wodna me-

21 A. Turowski, *Biomorfizm w sztuce XX wieku...*, op. cit., s. 144.

22 B. Kowalska, *Bogusz – artysta i animator*, Pleszewskie Towarzystwo Kulturalne, Pleszew 2007, s. 28.

23 Por. *Klub Młodych Artystów i Naukowców (1947–1949). Dyskusje i polemiki na temat nowego modelu sztuki nowoczesnej*, „Modus” 2002, nr 3, s. 51–86.

taforyczność, występujące wręcz w uderzającej obfitości na wystawie krakowskiej, wynikać mogły z różnych przyczyn, jednak w kontekście nasilającego się terroru nowej władzy nie bez znaczenia była chyba także to, co Tatlin wyraził poprzez koncepcję niemożności złamania. Patrząc na obrazy o akwaticznej syntaksie z krakowskiej Wystawy Sztuki Nowoczesnej przez pryzmat ontologii brzemienności, uznać można, że decyzyjność uczestników nie była kwestią ich całkowitej autonomii, że działo się coś, na co nie mieli do końca wpływu. Obok słonecznych nastrojów w wodnych obrazach namalowanych tuż po wojnie wyczuwa się też lęk i przerażenie. Jednak niektóre z prac Wegnera i Bogusza z lat 40. mają w sobie pogodny nastrój.

Interpretacji wymagałyby przede wszystkim wielość obrazów akwaticznych na Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie; zacznijmy od tych, które samymi tytułami wskazywały na wodne skojarzenia: *Rybak* Marii Jaremy, *Sen rybaka* i *Pływak* Janiny Kraupe-Świdorskiej, *Zatopione okręty*, *Rybak opowiada*, *Marynarz zjedzony przez ryby* Macieja Makarewicza, *Statek* (dwa obrazy o tym tytule), *Jeziorno*, *Łodzie* (dwa obrazy o tym tytule), *Jeziorno* Stefana Wegnera. Marek Włodarski pokazał całą serię wodnych obrazów (*Pejzaż morski*, *Tkanina morska*, *Odjeżdżający okręt* i *Żagle*), co monografista artysty podsumował, że były to po prostu obrazu marynistyczne<sup>24</sup>. Wróblewski pokazał *Zatopione miasto*, a Jerzy Nowosielski – *Stocznię* i *Wspomnienia z plaży*. Ten ostatni przy okazji wystąpienia na WSN powiedział nawet w wodnym duchu: „Kocham okręty. Podoba mi się plaża, morze z biegnącymi do brzegu białymi grzebieniami fal i z wyraźną, jakby narysowaną linią horyzontu. Na takim morzu przestrzeń czujemy zupełnie inaczej niż na lądzie”<sup>25</sup>. Poruszając się wśród tytułów dzieł powstałych w latach 1945–1959 artystów – uczestników I WSN, dodać do tego można jeszcze m.in.: *Praczkę* Kazimierza Mikulskiego, *Kąpiel* Erny Rosenstein, *Taniec na łodzie* Janiny Kraupe-Świdorskiej, *Szum morza zastaje nas wszędzie* Zbigniewa Dłubaka, *Rybak* Jana Lenicy, *Na plaży* Marii Jaremy, *Anteny po*

24 P. Stodkowski, *Modernizm żydowsko-polski. Henryk Streng / Marek Włodarski a historia sztuki*, Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa 2019, s. 70, przypis 28: *Gobelin morski*, Kolekcja Galerii Piekary; *Żagle*, własność prywatna, Poznań; *Odjeżdżający okręt*, Kolekcja Galerii Piekary; *Pejzaż morski*, Muzeum Narodowe w Warszawie, sygn. MPW 321MNNW.

25 Wystąpienie Jerzego Nowosielskiego na Wystawie Sztuki Nowoczesnej, w: *W kręgu lat czterdziestych. Rysunki, grafiki, akwarele i formy przestrzenne*, cz. 1, red. i wyb. J. Chrobak, Stowarzyszenie Artystyczne „Grupa Krakowska”, Kraków 1990, s. 61–62.



deszczu zawieszono na słońcu Mariana Bogusza, *Akwarium* Zofii Gutkowskiej, *Źródło* Jerzego Maliny czy *Marzenie marynarza* Jonasza Sterna<sup>26</sup>.

### PŁYWAK KRAUPE-ŚWIDERSKIEJ

*Pływak* Kraupe-Świdorskiej (MNK) nie cieszył się uznaniem recenzentów WSN. Pozostał niezauważony, z wyjątkiem krytycznej wzmianki Anny Maślankiewicz-Brzozowskiej w „Echu Krakowa” (z 16 stycznia 1949): „Współczucie połączone z odrazą budzi w nas nieszczęsny *Pływak* czy kościotrup, którego głowa została przekręcona w sposób odwrotnie proporcjonalny do kadłuba”<sup>27</sup>. Uwaga ta o tyle jest ciekawa, że zwraca uwagę na dekapitację, motyw *par excellence* rewolucyjny. O *Pływaku* czytamy na stronie Muzeum Narodowego w Krakowie, że pływająca na plecach, ukazana z góry postać, w umownie zaznaczonym korycie rzeki czy toru basenu, „jest w swej bezcielesności niemal zespolona z żywiołem wody”<sup>28</sup>. Woda ma kolor brązowy, ziemisty i mulisty, przez co zdaje się, że sylweta porusza się raczej w jaśniejszym, horyzontalnie zaznaczonym tunelu czy kanale. Toń wody zaznaczona jest długimi i szeroki pociągnięciami pędzla, biegnącymi od lewego do prawego boku. Rama ucina poziomy bieg wody, ale jednocześnie sugeruje jej dalszy przepływ. Mimo długiego, jasnego prześwitu w centrum – raczej związanego ze światem Księżyca niż Słońca – i ukazania postaci jakby z góry, dolny ciemny pas wody jest znacznie szerszy od pasa górnego, co sugeruje perspektywę zbieżną, a w każdym razie jej reminiscencje. Ciało androgynicznego pływaka ma kolor dokładnie taki sam, jak pasmo wody, po którym sunie. Cienistość i mroczność całości każą domyślać się nokturnu i snu oraz żywiołu melancholii. Ciekawy jest zabieg potraktowania poszczególnych części ciała jako osobnych i jakby wymiennych. Rysunkowo i szkicowo potraktowana anatomia składa się ze sprawiającej wrażenie wtórnie doczepionej, osobnej głowy oraz górnej i dolnej części tułowia, górnych

26 [Prace uczestników I WSN powstałe w latach 1945–1949 znajdują się w następujących zbiorach w Polsce], w: *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej pięćdziesiąt lat później*, red. M. Świca, J. Chrobak, Galeria Sarmach, Kraków 1998, s. 319–341.

27 A. Maślankiewicz-Brzozowska, *Wspomnienia z wystawy sztuki nowoczesnej czyli dumanie nad rurą do piecyka*, w: *W kręgu lat czterdziestych*, cz. 2, red. i wyb. J. Chrobak, Stowarzyszenie Artystyczne „Grupa Krakowska”, Kraków 1991, s. 40.

28 W. Milewska, *Pływak*, iMNK - Janina Kraupe-Świdorska, *Pływak* - informacje [dostęp: 4.07.2021].

i dolnych części kończyn przytwierdzonych, jak gdyby nie na stałe. Ta pro-wizorka mogłaby być czymś zatrważającym, jednak wodne środowisko powoduje, że całość wydaje się scalać i przeć w jednym kierunku. Pływak jest tworem na w pół mechanicznym. Jego rozćwiartowanie i upodobnienie do manekina zdają się sugerować brak decyzyjności, jednak pracujące odśrodkowo ręce działają jakby w samoobronie, by muł i ziemia nie unieruchomiły postaci. Wąski, jasny poziomy prześwit wyznacza jedyny kierunek ruchu, a „nałożona” jakby tyłem do przodu głowa czyni ruch raczej bezwiednym i bezwolnym. Największą częścią ciała pływaka jest umieszczona u dołu obrazu ręka, wykonująca gest odgarniania wody, który z powodu ziemistego koloru dolnej partii obrazu może budzić skojarzenia z odbijaniem się od mulistego dna. Jednak relacja tła i figury jest synergiczna; tytułowy pływak może być interpretowany jako kontur wypełniony wodą – to, co wokół, jest też wewnątrz niego i dokładnie nie wiadomo, czy raczej scala, czy rozdziela części jego ciała. W istocie pływak został przenicowany i zatracił swą integralność. Być może wszak to, co ciemne, co płynie jedynie na zewnątrz, to brunatna krew, a wewnątrz figury jest już jej pozbawione. Być może ręka, próbując odgarniać płyn, by wprawić mechaniczne ciało w ruch, dotarła w wampirycznym odruchu do życiodajnej krwi.

O ile jednak woda czy raczej niesprecyzowany płyn nie wykazuje żadnej dynamiki, ułożenie ciała pływaka i jego kontur sugerują fałę, miękką i łagodną. Czy *Pływak* może być Ofelią? Czy jedynie samobójstwo pozwoli na narodziny? Na obrazie śmiertelna woda dociera wszędzie – jest wewnątrz i na zewnątrz sylwetki pływaka, jest jego tłem i istotą. Jest mętna i odrażająca, ale nie tylko nie ma przed nią ratunku, lecz również wydaje się jedynym ratunkiem – bo jej zaraźliwy ruch rezonuje w ciele i mechanicznie pobudza jego bezładne członki do ruchu.

## RYBY W CZARNYM OCEANIE

Nieco inny jest nastrój prac Mariana Bogusza, którego ideową, nastawioną na sztukę postawę Bożena Kowalska określiła jako dzisiaj prawie niezrozumiałą, jako śmieszny relikw z romantycznej przeszłości, i cytując przyjaciela-artystę, Kajetana Sosnowskiego, podkreślała, że w poświęceniu się sztuce chodziło o „głębiej poszerzający się obszar myśli i doznań ludz-

kich”<sup>29</sup>. Ponadto wiara w sztukę i świat, jaki planuje, pozwoliła mu – zdaniem Kowalskiej – przetrwać obozową katogę. Imaginarium akwatywnej brzemienności rozpoznać można było w niektórych pracach Mariana Bogusza, np. w gwaszu *Czekam na człowieka* (1948, MNK). Obraz ten pokrywają smugi zimnych barw, sugerujących akwen widziany z lotu ptaka. Kolory ciepłe, przybierające obłe i geometryczne kształty, zdają się unosić na płynnej (płynności sugerowanej farbą, zielono-niebieskawe) toni.

Wśród odnotowanych w katalogu Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Krakowie dzieł Bogusza znalazła się teka rysunków i gwaszy. Należał do nich gwasz *Ryby pływają w czarnym ocenie dżungli* (1948), dziś w zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie<sup>30</sup>. Bogusz także eksplorował wodną poetykę. W 1948 roku powstała na przykład akwarela *Anteny po deszczu zawieszono w słońcu* (MNW). Co do gwaszu *Ryby pływają w czarnym ocenie dżungli*, to właśnie ten obraz jest dość podobny, gdy chodzi o ziemistą kolorystykę, do *Pływaka*. Figury są tu też podobnie konstruowane jak u Kraupe-Świdorskiej: tworząca je linia powoduje, że to, co wewnątrz, jest i na zewnątrz. Figura narysowana w formie konturu jest niematerialna, jakby zmieniała się w ideę<sup>31</sup>. Jednak gdy u Kraupe-Świdorskiej chodzi o jednostkę i jej egzystencjalną sytuację, Bogusz poprzez stworzenie sytuacji z wieloma figurami, widzianymi jakby od góry, z lotu ptaka, pokusił się o ukazanie większej całości, odnoszącej się do ponadindywidualnego położenia i okoliczności. Wszystkie żywe istoty stają się emblematami i wszystkie – niczym puste naczynia – wypełniają się tym, co je otacza. Figury są rozproszone i to właśnie w ich jakby bezładnym rozrzuceniu kryje się dramat: brak piękna.

Tematykę morską Bogusza trzeba widzieć w kontekście dramatycznej przeszłości: w niemieckim obozie Mauthausen, po wyczerpującej pracy w kamieniołomach, udało mu się w 1943 roku trafić do założonej tam pracowni malarskiej, gdzie wykonywał między innymi obrazy dla obozowego komando. Właśnie w obozie wyspecjalizował się w pejzażach morskich, które zyskały szczególnie wysoką ocenę artystyczną u nazistowskich

29 K. Sosnowski, *Wspomnienia o Marianie Boguszu*, „Biuletyn Rady Artystycznej ZPAP” 1980, nr 1 (138), s. 51; B. Kowalska, *Bogusz...*, *op. cit.*, s. 14.

30 Jest to przypuszczenie oparte na włączeniu pracy do książki *Wystawa Sztuki Nowoczesnej pięćdziesiąt lat później...*, *op. cit.*, s. 162. Ewentualna nieobecność tej pracy nie zmienia jednak niczego we wnioskowaniu dotyczącym wodnej syntaksy na obrazach w drugiej połowie lat 40.

31 J.-L. Nancy, *Corpus*, transl. R.A. Rand, Fordham University Press, New York 2008, s. 150.

oprawców. Całkiem możliwe wydaje się, że to sam artysta wybrał sobie tę akwaticzną specjalizację i że to jemu osobiście krajobrazy z morską tonią i wilgotnym przesłaniem dawały więcej niż osobom, które je zamawiały. Tematyce pozostał wierny po wojnie: w 1947 robi rysunek tuszem przedstawiający łódzie na wyschniętym, kamienistym lądzie, z cienką strugą ciemnej wody, jako ilustrację do *Romansu* J.A. Rimbauda (1947). O obrazach artysty z drugiej połowy lat 40. pisał Janusz Zagrodzki jako o w pełni surrealistycznych, wymieniając obok dzieła *Drogi białych wdzierają się w czarny ład* także *Mr Brown pozdrawia walczącą Palestynę* (Muzeum Sztuki w Łodzi)<sup>32</sup>. Bożena Kowalska, pisząc o tym ostatnim obrazie, zwracała ponadto uwagę na *horror vacui*, choć generalnie podkreślała ogromną różnorodność formalną i różnorodność formuł plastycznych. Pisząc o kompozycjach z roku 1948, podkreślała ich rozdrobnione geometryczne lub geometryzowane formy, które „zdają się wibrować w przestrzeni, czasem jak wyrzuczone w powietrze eksplozją, kiedy indziej obracające się wokół środkowej osi, albo jakby z trudem utrzymywane w rozpoczętym locie przez surowe ramy konstrukcji”<sup>33</sup>. Podchwytując obserwację Kowalskiej o wyrzuceniu w świat przez eksplozję, można uznać, że jest to moment przed ukonstytuowaniem się nowego ładu. Kowalska eksploruje powietrzno-przestrzenną metaforykę, bo zestawia obrazy z modelami przestrzennymi wystawionymi na WSN i zauważa, że w jednym z modeli – w formie struktury z napiętych nitki i osadzonych na nich różnych wielkości kulek w barwach podstawowych – następowało wprowadzenie obiektu w ruch, gdyż potrącenie którejkolwiek nitki czy kulki wprawiało całość obiektu w ruch długotrwały. Przestrzenna, pozbawiona grawitacji sytuacja zawieszenia rozdrobnionych form występuje na przykład w temperze *Miasto mego dzieciństwa pozostało w dolinie* (1948, dzieło zaginione<sup>34</sup>), w gwaszu *Istniało wiele dróg* (1948, MNW) czy w gwaszu *Tu były ślady moich kroków* (1948, Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie). W ostatnim przypadku cienkie jasne linie sprawiają wrażenie przestrzeni dla linoskoczka. Janusz Zagrodzki podnosił w swym omówieniu ponadto dysproporcję między swobodną, beztróską, niemal za-

32 Oba te obrazy wedle Kowalskiej wystawił na WSN w Krakowie, por. B. Kowalska, *Bogusz...*, *op. cit.*, s. 40.

33 *Ibidem*, s. 39.

34 Por. *ibidem*, s. 40, reprodukcja 28.

bawną kompozycją a poważnie brzmiącym tytułami oraz „[...] pragnienie odrealnienia swobodnie ujętych figur i dezintegrację form, przeradzanie się obrazu w barwną strukturę, gdzie podkreślone kolorem drobne kształty zostały kontrastowo wyodrębnione. Artysta nadał im pozór unoszenia się w jednowymiarowej przestrzeni, która w oczach widza przeradzała się w przestrzeń wielowymiarową”<sup>35</sup>. Zagrodzki podkreślał lekkość i swoisty brak grawitacji. Tę cechę podnosiła także Agata Pietrasik w kontekście projektów architektonicznych, czego najdobitniejszym przykładem było zaprojektowanie w latach 40., gdy Bogusz był więźniem obozu w Mauthausen, na miejscu istniejącego obozu, o którego zburzeniu marzył, lekkich, przeszklonych budynków Międzynarodowego Osiedla Artystów. Pietrasik przekonująco zestawia ciężką, kamienną bryłę bramy głównej obozu i historyzujące koncepcje architektury nazistowskiej z zaproponowaną lekkością, powiązaną notabene z włączaniem przyrody w jej integralny skład. Tak jak formy na obrazach Bogusza się przenikają, tak w pawilonie Sali Koncertowej w Mauthausen artysta zaproponował perforację dachu przed frontowym wejściem, by mogły się w nim zmieścić pnie rosnących drzew. Kontrast starej, historycznej i ciężkiej architektury, przeciwstawiony młodej, lekkiej i nowoczesnej, stanie się znacznie później paradygmataczny dla polskiej nowoczesności. Dychotomia będzie szczególnie wyrazista w częściowo zburzonych miastach na tzw. Ziemiach Odzyskanych. Zagrodzki puentuje swe uwagi twierdzeniem, że malarstwo narzuciło formę projektom teatralnym, gdyż nie tylko kompozycje znane z płócien artysty ożywały na scenie, ale artysta wykonywał przy okazji projektów teatralnych rysunkowe partytury ruchu, „precyzyjnie określające organizację przestrzeni”<sup>36</sup>. Mamy więc ścisłą relację malarstwa i architektury, do czego dodać by należało jeszcze wolnostojące modele rzeźbiarskie oraz projekty kuratorsko-wystawiennicze. Jeśli dodamy do tego globalną wymowę dzieł związaną z polityką ZSRR, można uznać, że anty-historyczna lekkość miała być stylem globalnym. Drobne i lekkie, zaznaczone jedynie konturem formy na obrazie *Ryby pływają w czarnym oceanie dżungli* nie tylko zdają się czekać na coś, co bezładne rozproszenie zmieni w ład, ale także dzięki ładowi nada im siłę. Kruchą eteryczność

35 J. Zagrodzki, *Marian Bogusz i Zbigniew Dłubak – uwarunkowanie sztuką*, w: *Wystawa malarstwa Mariana Bogusza i Zbigniewa Dłubaka*, Fundacja Stefana Gierowskiego, Warszawa 2017, s. 13.

36 A. Pietrasik, „*Myśl o wszystkich*”: (po)wojenne utopie Mariana Bogusza, w: *Radość nowych konstrukcji. (Po)wojenne utopie Mariana Bogusza*, red. J. Kordjak, Zachęta, Warszawa 2017, s. 30–32.

zmieni – dzięki współdziałaniu – w większy organizm, który nie będzie tak bezbronny jako zdany jedynie na siebie. Tytułowe ryby – zasugerowane przez lilipucie beztreściwe formy w czarnym groźnym oceanie – są póki co groteskowe. To panbiologiczna wizja „wody zwierzęcej” (*l'eau animale*) jako „pierwszego pokarmu wszystkich istot”<sup>37</sup>. Ta nieco śmieszna rachityczność jest zatem najprawdopodobniej stanem przejściowym. Jednak nie tylko formy są uchwycone w momencie przemiany, także ocean. Być może ciemna i groźna woda będzie wymagała zdyscyplinowania – wychłostania jej, tak jak kiedyś niesforne morze kazał ukarać Kserkses.

Niewątpliwie w tytułach dzieł przywołanych przez Zagrodzkiego chodziło o polityczną wymowę – w przypadku *Drogi białych wdzierają się w czarny ląd* o wątki wyraźnie anty-imperialistyczne i antykolonialne, podejmowane później np. w metaforycznej *Pieśni ludów kolonialnych* (1956, Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze), a w przypadku obrazu *Mr Brown pozdrawia walczącą Palestynę* o komunistyczną i anty-syjonistyczną postawę, propagowaną przed wojną między innymi przez Bund i Jewsekcję (*Еврейская секция* radzieckiej partii komunistycznej). Ten polityczny wymiar jest o tyle istotny, że trudno go pominąć przy innym obrazie z 1948 roku: *Za 5 minut dwunasta w Nankin*, który odnosi się do ludobójstwa popełnionego na przełomie 1937 i 1938 roku przez Japończyków w Chinach, które można uznać za prolog osi Berlin–Tokio. Mamy więc wyraźnie u Bogusza zaakcentowaną nową, krytyczną geografii i miejsce nowej Polski w świecie, który zdecydowanie zmienia swoje przestrzenne uwarunkowania. Małe rybki z obrazu *Ryby pływają w czarnym oceanie dżungli* są śmieszne i bezbronne, dopóki nie połączą się, wspólnie tworząc coś znacznie większego w świecie o całkowicie zmienionych mapach.

## WYOBRAŹNIA MATERII

Myślenie o przestrzeni w latach 40. ukształtowane zostało w dużej mierze przez popularnego wówczas (i czytanego m.in. przez Mieczysława Porębskiego<sup>38</sup>, jednego ze współtwórców WSN) Gastona Bachelarda; jak tłumaczył go Michel Foucault: „jest to przestrzeń, która może być płynna jak płynąca woda, jest to przestrzeń, która może być stała, zakrzepła jak ka-

37 G. Bachelard, *L'eau et les rêves...*, *op. cit.*, s. 141.

38 W Bibliotece Mieczysława Porębskiego w krakowskim MOCAK-u znajduje się kilka książek Bachelarda wydanych po francusku, brak jednak *L'eau et les rêves*.

mięń czy kryształ”<sup>39</sup>. W 1942 roku Bachelard opublikował esej *Woda i marzenia. Esej o wyobraźni materii (L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière)*. Trudno dziś stwierdzić, czy ten tekst znany był w Polsce w roku 1948, ale śledzenie tego, co działo się w Paryżu, było zwyczajem polskiej inteligencji, tym bardziej, im bardziej granice państwowe stawały się trudne do przekroczenia. Tak czy inaczej Porębski zwracał uwagę na płynną syntaksę, wspominając w 1948 roku „kleksy André Massona” i „sombnabuliczną oceanografię Yvesa Tanguy”<sup>40</sup>. Wedle Bachelarda woda umożliwiała dotarcie do korzeni wyobraźni organicznej. Zajmowała go psychologia wody i jej fizjologia oniryczna<sup>41</sup>, a także rzecz jasna *l'eau imaginaire* – woda wyimaginowana, jako część wyobraźni materialnej (*l'imagination matérielle*), jako element transakcji i fundamentalny schemat wszelkich mieszanin. Relacja hydro-mułowa w obrazie *Pływak* Kraupe-Świdorskiej jest właśnie taką materialną kompozycją tego, co ziemskie, i tego, co wodne. Głęboka macierzyńskość wody da się połączyć także z życiorysem samej Świdorskiej. W liście do Lili Krasickiej z listopada 1948 roku dopisała swoisty komentarz do wodnej imaginacji *Pływaka*: „okazało się, że nie spodziewam się dziecka tylko się zazębiłam czy przemęczyłam”<sup>42</sup>. A przecież *Pływak* cierpi raczej na kompleks Ofelii, rozpad jaźni i tonięcie są tu kluczowe, śmierć i potencia nowych narodzin zmieniają się w senny koszmar. Bachelard pisze w kontekście kompleksu Ofelii o dipsomanii śmierci i permanentnym samobójstwie. Kraupe-Świdorska zdaje się obdarzona heraklitejską intuicją, bo jak Heraklit ma przekonanie, że dusza ma tendencję do przekształcania się w wilgoć, a jej całkowite uwodnienie, przemiana w wodę, oznacza śmierć. Woda w *Pływaku* jest ciężka i cienista.

Być może także marynistyczne obrazy Włodarskiego, jakie pokazał na WSN, da się – po przeczytaniu *Wody i marzeń* – odczytać w kontekście pytania Bachelarda, czy bowiem Śmierć nie była pierwszym Nawigatorem, a trumna pierwszą łodzią?

39 M. Foucault, *Different Spaces*, w: *Essential Works of Foucault 1954–1984. Volume 2: Aesthetics, Method, and Epistemology*, transl. R. Hurley et al., ed. J.D. Faubion, The New Press, New York 1998, s. 177.

40 M. Porębski, *Ku sztuce nowoczesnej*, w: *W kręgu lat czterdziestych...*, cz. 2, *op. cit.*, s. 29.

41 G. Bachelard, *L'eau et les rêves...*, *op. cit.*, s. 21.

42 List Janiny Kraupe do Lili Krasickiej z 29 listopada 1948, w: *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej pięćdziesiąt lat później...*, *op. cit.*, s. 200.

Na długo zanim żywi powierzali się falom, martwi w trumnie wykonywali swój pierwszy rejs i pierwszą prawdziwą podróż. Skądże inaczej tyle morskich podróży w Krakowie, z pamięcią Lwowa, jeśli nie założylibyśmy, że wyobrażenia morza i wodnych akwenów zasilane były wodą z Rzeki Umarłych? „Woda ucłowiecza śmierć i miesza dźwięki czyste ze stłumionymi jękami”<sup>43</sup>. Woda pozwala mówić o narodzinach i umieraniu. W 1948 roku w Krakowie była symbolem przemiany, nieuniknionej transformacji, rewolucji, do której nie można było nie przystąpić, jeśli chciało się żyć tu i teraz.

## WOBEC WODNEJ SPUŚCIZNY STRZEMIŃSKIEGO I KOBRO

Trudno oczywiście obecność na Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie Stefana Wegnera – którego pejzaże były w latach 40. pod wyraźnym wpływem Władysława Strzemińskiego – uznać za surogat nieobecności wybitnego łódzkiego awangardzisty. Nieobecność ta była odbiciem konfliktu w łonie nowoczesnych<sup>44</sup>. Wegner, podobnie jak Strzemiński, tworzył w latach 30. na Helu (*Chałupy*, 1932, Fundacja Signum), a i tam wówczas już powstawały dzieła będące, jak pisała Paulina Kurc-Maj, dalekim echem unizmu<sup>45</sup>. Kontynuował ponowne rozwiązania malarskie także po wojnie, czego dowodem pejzaże powstałe podczas pleneru w Olsztynie (m.in. *Olsztyn-jezioro*, 1948, Fundacja Signum).

W 1947 roku Wegner wygłosił w warszawskim Klubie Młodych Artystów i Naukowców referat *Plastyka musi uzasadniać swój byt* i – jak po latach komentowała Bożena Kowalska – nie wiadomo, czy artyście chodziło już o obawy co do losu sztuki w nowym systemie politycznym, czy o kontynuację awangardowych idei integracji sztuk<sup>46</sup>. Tak czy inaczej, zaakcentowana została konieczność zachowania autonomicznego obszaru eksperymentów artystycznych, gdyż jego waga dla kształtowania sztuki użytkowej i estetyki przemysłowej, w wyniku długich procesów, była dla wielu uczestników dyskusji, jaka nastąpiła po referacie, niepodważalna. Jednocześnie

43 G. Bachelard, *L'eau et les rêves...*, *op. cit.*, s. 108.

44 Bożena Kowalska pisze, że za nieeksponowaniem *Widoku z okna pracowni* Strzemińskiego na WSN stała osobista decyzja Kantora, *eadem, Bogusz...*, *op. cit.*, s. 30.

45 P. Kurc-Maj, *Stefan Wegner – nowoczesny z Łodzi...*, *op. cit.*, s. 26.

46 B. Kowalska, *Bogusz...*, *op. cit.*, s. 31.



wielu uczestników nie mogło się zgodzić z zacieśnieniem roli sztuki do produkcji maszynowej oraz z faktem, że „kolega Wegner przeakcentował moment współpracy plastyka w produkcji maszynowej”<sup>47</sup>. Poglądy artysty od czasów przedwojennych konsekwentnie łączyły sztukę z techniką i społeczną wytwórczością<sup>48</sup>.

Wodnej metaforyce Wegnera, ważnej także dla Strzemińskiego w okresie przedwojennym (liczne pejzaże morskie z lat 30. w kolekcji MS w Łodzi), przeciwstawić można powojenne solarne próby Strzemińskiego, związane z patrzeniem prosto słońce. Tak zwane powidoki wiązały patrzenie z bólem, możliwością oślepienia i całkowitym wysuszeniem oka. Przedwojenne pejzaże morskie Strzemińskiego, malowane na Półwyspie Helskim podczas wakacji, powstawały równoległe do kompozycji unistycznych. Celem jednych i drugich była sugestia łagodnego przenikania się i harmonijnego współdziałania figur oraz tła, złączenia całości we wspólnym rytmie. To między innymi spojrzenie obserwatora i jego zaangażowanie, przenoszenie wzroku z jednego elementu na drugi, ma stworzyć melodyjny rytm płynnej i przenikającej się współzależności istnienia. Nawarstwianie i wzajemne deformowanie się form jest więc tyleż zdystansowanym badaniem rytmów natury, co takim organizowaniem świata przez człowieka, by – dzięki wnikliwej obserwacji i analizie – osiągnąć współmierną, niewyalienowaną całość. Praca oka i aktywność fal morskich współbrzmia kosmiczną symfonią o charakterze jednoczącym. Podtytuł jednego z pejzaży morskich *Kompozycja morska. Wenus (Wenus wychodząca z morza, 1933, MS w Łodzi)* wskazuje na prymordialne, erotyczne rozumienie takiej jedności o charakterze zespalającym. Powiedzielibyśmy dzisiaj wręcz: „ekoseksualnym”, gdyż artysta prezentuje się tu omalże jako „akwafil” z *Ecosex Manifesto* Elisabeth M. Stephens i Annie M. Sprinkle, który cieszy się miękkimi kształtami Ziemi-kochanki<sup>49</sup>. Pejzaż z narodzinami Wenus, pozostając refleksją nad narodzinami, jest jednocześnie medytacją nad możliwością wyłonienia się innego świata. Jak wiadomo, narodziny bogini miłości łączą się z kastracją tyрана-Saturna. To jego krew i nasienie, które spłynęły do morza, stworzyły

---

47 *Ibidem*.

48 P. Kurc-Maj, *Stefan Wegner – nowoczesny z Łodzi...*, *op. cit.*, s. 27.

49 E.M. Stephens, A.M. Sprinkle, *Ecosex Manifesto*, „The Journal of EcoSex Research” 2016, Vol. 1, Issue 1, s. 7.

z wyłączeniem osobistej przemocy i woli dyktatora-despoty boginię Wenus. Na użytek interpretacji osobistego życia samego Strzemińskiego można zaryzykować przetłumaczenie tego mitu stworzenia jako zawrócenie z drogi militarystyki (wszak sam artysta był wcześniej zawodowym żołnierzem) i otwarcie się na nowy początek, gdzie ważna będzie odtąd też część ludzkiej natury niepoddająca się bojowemu zawłaszczeniu. Strzemińskiemu udało się uzyskać w pejzażach morskich efekt przenikania, będący zgodą na afirmację świata i libidynalną z nim relację. Utwierdzanie się w przynależności do nadmorskiego krajobrazu oznacza tu, iż ludzka aktywność respektować musi to, co ją otacza, zdawać się na to w równym stopniu, jak narzucać swoją wolę. Pejzaże morskie Strzemińskiego otwierają się zdecydowanie na przyjemność, a ona – jak odkrywa artysta – nie jest związana z bogiem wojny, Marsem, któremu z narażeniem życia służył artysta w pierwszej fazie swojego życia, ale z boginią Wenus. Sensualność morskich pejzaży widać szczególnie wyraziście w pejzażach deszczowych. W *Pejzażu morskim w deszczu* (1933, MS w Łodzi) powierzchnia płótna zmienia się w erotyczne *plateau* – każde muśnięcie kroplą wody / gestem pędzla zaburza i odmienia powierzchnię. Staje się ona nadwrażliwa, responsywna i czuła. Gesty pędzla tworzą od nowa powierzchnię, ale nie tworzą kształtów, zamkniętych form, dających się raz na zawsze uchwycić, upolować, zmierzyć i oszacować. Artysta opisuje pejzaż nie tylko z perspektywy zdystansowanego władcy przestrzeni, ale również kogoś będącego jego niepodzielną częścią. Ontologia brzemienności, tak dojmująca w rzeźbiarskim *Akcie-Pejzażu* (1934–1935) Kobro, o którym pisał Turowski w *Biomorfizmie w sztuce XX wieku*, przejawiała się też w morskich pejzażach Strzemińskiego, powstałych kilka lat wcześniej. Oboje pracowali wówczas nad tym równolegle – wszak już w metalowej biomorficznej rzeźbie *Kompozycja przestrzenna 9* (1933, MS w Łodzi) mamy do czynienia z rodzajem fali wodnej. Jak pisała Zenobia Karnicka, „miętko faliście formowana, podwijana i wywijana jak liść konstrukcja, z nieregularnym otworem »u góry«<sup>50</sup>, zapoczątkowuje okres twórczości artystki trudny do zgłębienia, gdyż znany tylko z jednostkowo zachowanych realizacji plastycznych. Praca ta jest o tyle zaskakująca, że wykonana z twardego metalu, kojarzonego z wojną i pełną, wręcz przemocową sprawczością człowieka, jednak interpretatorom kojarzy się z falowym

50 Katarzyna Kobro 1898–1951. W setną rocznicę urodzin..., op. cit., s. 135.

poruszaniem się ryb<sup>51</sup>. „Falowce” Kobro i Strzemińskiego twórczo interpretują organiczny konstruktywizm. Wydaje się, że zamiast koncepcji zorwiedu mamy tu do czynienia z koncepcją widzenia-czucia, „zorzustwa” (зрение + чувство) lub „zoroszczuszczenia” (зрение + ощущение), jak by można było sparafrazować koncepcję Matuszyna<sup>52</sup>. Strzemiński podobnie jak morski pejzaż próbował interpretować *Matkę z dzieckiem* (1933, MS w Łodzi) oraz *Portret ojca* (1933, MS w Łodzi), zmieniając jedynie układ blejtramu z poziomego na pionowy. To wskazuje, że koncept współmierności i wzajemnego rezonansu figura-tło rozpatrywany był nie tylko przez Kobro, i że próba obracania dzieł o 180° (także *Aktu* Kobro przez Turowskiego) była praktyką, jaką obaj artyści stosowali jeszcze w latach 30. W tym kontekście poziomy format obrazu Strzemińskiego *Bezrobotni II* (1936) – wszak postacie nie tworzą tu portretu (któremu zwyczajowo przypisany jest pion), ale swoistą masę-krajobraz – staje się zrozumiałą. Artysta ukazał bezrobotnych jako nie-jednostki, gdyż pozbawieni pracy i możliwości zarobku stracili też swoją tożsamość.

## JEZIORO WEGNERA

Na zafrapowanie Wegnera pejzażami morskimi zwracał uwagę Józef Robakowski, uznając, iż dzięki ukazywaniu zmiennego ruch fal oraz refleksów świetlnych roztacza się „duże pole dla eksperymentów formalnych”<sup>53</sup>. W przeciwieństwie do Robakowskiego uważam, że akwatyczna wyobraźnia wiązała się przede wszystkim z medytacją nad sposobem bycia w przestrzeni, co w kontekście lat 40. i gwałtownych zmian społeczno-politycznych urastało do rangi kluczowej. „Osadzenie” w przedwojennym morskim pejzażu *Wenus* przez Strzemińskiego jest kluczowe dla rewolucyjnego myślenia Wegnera po wojnie. Rewolucja jest tu bowiem sprawą zachwyty i uniesienia.

Horyzontalne *Jezioro* (38 x 46,5 cm) Wegnera to dwustrefowa kompozycja – obszerniejsza partia górna o barwie turkusowej malowana jest rytmicznymi, poziomymi i grubymi pociągnięciami pędzla, o wyraźnym im-

51 K. Kobro, *Kompozycja przestrzenna* (9), msl.org.pl [dostęp: 27.08.2021].

52 O afektywności Strzemińskiego por. L. Nader, *Afekt Strzemińskiego. „Teoria widzenia”. Rysunki wojenne, „Pamięci przyjaciół – Żydów”*, Muzeum Sztuki w Łodzi – IBL Pan – Akademia Sztuk Pięknych, Łódź – Warszawa 2018.

53 J. Robakowski, *Blisko natury*, w: *Stefan Wegner. A najistotniejszy jest rytm...*, op. cit., s. 9.

paście, węższa partia dolna w skonstrastowanej ciepłej, żółtawej tonacji, malowana jest pociągnięciami pionowymi i bardziej na płasko. Materialność farby i jej wolumen podkreślone są także przez abstrakcyjne, otwarte formy, utworzone z barwnych reliefowych linii-smug. Jedną z tych meandrujących linii namalowaną jest na tafli jeziora i dzięki żółtawej barwie może sugerować smugę światła wraz z sugerującą świetlny błysk obłą formą w górnym prawym rogu. W ten sposób artysta zapewne ukazał wzajemne przenikanie się nieba, chmur, światła prześwietlającego przez chmury – ich odbić w tafli jeziora. Dwustrefowa kompozycja wydaje się więc oddzielać strefę nieba i wody, z jej nierealnym pięknem i żywością koloru, od nieco przybrudzonej, zgaszonej dolnej partii z brzegiem lądu stałego. To jednak właśnie na dole pojawia się czerwień – kolor życia. Bowiern obok żółto-złotawej linii spoczywającej na tafli wodnej, dwie pozostałe impastowe linie – jedna szarawa i druga czerwona – łączą wodę z lądem. Nie sugerują przy tym mimetyzmu krajobrazu (odblasków nieba i chmur w wodzie jeziora), lecz rozwiązanie mające znamię ludzkiej interwencji. Czerwona linia łącząca wodę i ziemię jest jak żywa smuga krwi, szara linia kojarzy się z nabrzeżną pracą ludzi. Na obrazie zwraca ponadto uwagę jaskrawa czerwień sygnatury w prawym dolnym rogu, korespondująca z kapryśną, miękką czerwoną linią łączącą ląd z wodną tonią. Poziomy kierunek malowania wody i pionowy – lądu, to oprócz użycia kontrastowych kolorów sposób, w jaki artysta skonstrastował dwa żywioły. Wertykalizm ziemi odwołać można do wertykalizmu stojącego człowieka, horyzontalność wody – do zmiany postawy, jaką wymusza akwen wodny na człowieku. Jeśli odniesiemy obraz Wegnera do tradycji pejzażowej, zwraca uwagę brak horyzontu i chmur. Choć ziemia zajmuje tradycyjnie w pejzażach jedną trzecią powierzchni, to u Wegnera woda, na zasadzie nienormatywnego ekscesu, „rozlewa się” na pozostałe dwie trzecie płótna. Jednak gdy uznamy, że akwen jest synonimem nieba, ujrzyć w nim możemy piękną ideę. Gdyby iść za logiką wertykalizmu, sugerowaną przez partię dolną, uznać by można, że wyobrażony obserwator nie tyle stoi, patrząc na wprost, co pod siebie, w dół, ze schyloną głową. Ale być może chodzi o to, by zanurzyć się w toń, patrząc prosto w niebo. Horyzontalne dukty pędzla podtrzymują wrażenie patrzenia z góry. Ale złote odbłaski każą raczej popatrzeć w górę. Dzięki takiej kompozycji wirtualny widz nie tyle ma władzę nad pejzażem, obejmując go wzrokiem, co próbuje raczej go dotknąć i poczuć, na niekorzyść objęcia całości. Żywy kolor turkusowy

sugeruje prześwietlenie akwenu słońcem, a położone na nim żółcienie jeszcze to wrażenie wzmacniają. Choć czerwieni na obrazie jest niewiele, jej jaszkrawość dopełnia radosne wrażenie całości. Powiązanie barwne miękkiej czerwonej linii z sygnaturą malarza każe myśleć o poszerzonym autografie, na który składają się nie tylko na czerwono namalowane litery nazwiska, ale swobodnie meandrująca linia, biegnąca od dołu – dzieląc płótno zasadą złotego podziału – i skręcająca w prawo, przecinając linię styku ziemi i wody, aby zmierzyć ku prawemu krańcowi płaszczyzny obrazowej. Artysta ingeruje i wpisuje siebie w pejzaż – dużej dumnej sygnaturze towarzyszy delikatny, ale widoczny i zdecydowany gest malarski. Jeśliby odnieść się do ontologii brzemienności i niedoprecyzowanej akwatywnej tożsamości, można uznać, iż obraz jest radosnym stawaniem się wobec żywiołu wodnego, łagodnym i pełnym optymizmu. Jeśliby jednak żywioł wodny uznać za synonimiczny z żywiołem przestworzy, powietrza i nieba, i rozumieć jako pewien nieuchwytny w pełni, piękny symbol-ideał, to wówczas *Pejzaż* byłby próbą włączenia tego ideału w codzienne życie. Karmienie się świetlistymi ideami staje się gwarancją szczęścia. W obu przypadkach chodzi o „wyszarpianie” wodzie możliwości życia w radosnym prześwietleniu i przeniknięciu blaskiem. *Pejzaż* byłby akwatywnym marzeniem o transplantacji tego blasku w żmudną codzienność, by ciało chwały pożałowało pod ciałem błota („le corps de gloire désire sous le corps de boue”<sup>54</sup>).

Wobec ponurego wydzwiku *Pływaka* Kraupe-Świdorskiej, nawigującego samobójczo w morzu ciemności (*mare tenebrarum*), oraz dynamicznej ale mrocznej sceny Bogusza, obraz Wegnera zaskakuje beztróską idyllicznością i słoneczną błogością. Jego słodkowodne *Jezioro* nie ma mułu, osadu, szlamu. Jest czyste, bo herosi to bóstwa słoneczne, zwiastujące zwycięstwo jasności nad ciemnością. Wegner delikatnie i radośnie zaznacza swą obecność na ziemi i w słodkiej wodzie jeziora. Nie należy tego jednak prosto przekładać na stan ducha artysty – wszak sztuka wskazuje często na to, co jest jedynie marzeniem. Wegner już przed wojną uznał się za herolda nowoczesności, jak zapewniała Paulina Kurc-Maj<sup>55</sup>. W każdym z omawianych obrazów – Wegnera, Bogusza i Kraupe-Świdorskiej – niezależnie od

54 G. Bachelard, *L'eau et les rêves...*, *op. cit.*, s. 21 (cytat z: *Cinq Grandes Odes* Paula Claudela).

55 P. Kurc-Maj, *Stefan Wegner – nowoczesny z Łodzi...*, *op. cit.*, s. 27.

nastroju następuje przenikanie figury i tła. Ta penetracja bywa i szczęściem, i gwałtem.

*L'eau et les rêves* Bachelarda zainspirowały rozważania pacjentki i przyjaciółki Freuda Marii Bonaparte, w których tak ważny jest element podświadomości, cielesności oraz erotyzmu. Pozwala to spojrzeć na okres rewolucji nie tylko jako na obiektywne wydarzenie o określonych skutkach, ale jako na długi proces wyłaniający różne możliwości, pragnienia oraz szaleństwo. „Samo oko, czyste widzenie, jest znużone ciałami stałymi” – pisał Bachelard<sup>56</sup>. Przedwojenna nowoczesność była marzeniem – lekcją moralności, kwestią oczyszczenia i syntezy. Jednak powojenna rewolucja, wcielając w życie lewicowe marzenia, dowodzi, iż marzeń nie da się zamknąć w idei planowej racjonalnej, niemal naukowej puryfikacji. Moralność wody, związana z rytuałami oczyszczenia, była projektem regeneracyjnym. Z takiego racjonalnego projektu wychyliła się przerażająca oślizgłość i szalona, radosna ekstatyczność.

## WODA JAKO TŁO I BUDULEC

W języku angielskim mamy co najmniej dwa słowa na wyrażenie tła: *background* określa raczej to, czego nie widzimy, a co stanowi ważny komponent tego, co na pierwszym planie – w przypadku człowieka *background* człowieka to jego domniemany budulec, wpływająca na teraźniejszość historia, np. społeczne pochodzenie czy intelektualna formacja. *Background* może być nieświadomy, a jego ujawnienie potrafi niekiedy wyjaśnić określone postępowanie i bieg zdarzeń. *Backdrop* to konkretne widoczne tło na drugim planie, stworzona sceneria, na przykład tło służące do robienia zdjęć czy wmontowany w cyfrowe zdjęcie portretowe pejzaż. Oczywiście, wiejska chata widoczna na zdjęciu przedstawiającym chłopca – choć jest *backdrop*, ewokować ma *background*. Sztuki wizualne z zasady czynią widzialnym to, co pozornie widzialności się wymyka. *Backdrop* metaforyzuje *background*. Można uznać, że akwaticzna wyobraźnia na WSN, liczne wodne tła wystawionych obrazów u progu momentu, gdy tzw. łagodna rewolucja zmieniała swoje oblicze – miała za zadanie ukazać historyczne tło, które z jakichś względów okazało się bardziej wymowne niż konwencjonalne scenerie związane z lądem i powietrzem. Wieloznaczność wody,

56 G. Bachelard, *L'eau et les rêves...*, *op. cit.*, s. 128.

z której ludzie ewolucyjnie pochodzą (choć nie potrafią już w niej żyć), stwarzała tło-historię. W przypadku artystów zgłaszających akces do rewolucji woda czyniła z tego nowego aktywnego tła bynajmniej nie dekorację czy przypadkową scenerię, ale aktywne otoczenie, wpływające na pierwszy plan. Ontologia brzemienności jest tu z pewnością inspiracją, bo właśnie w jej ramach granice między pierwszym planem i tłem zacierają się. Artyści o akwatyecznej wyobraźni sięgali do podświadomości i nieświadomości, by uzmysłowić i uzasadnić fakt głębokich zmian. „Chłonne tło”, tak ważne notabene później dla koncepcji Otwartej Formy Oskara Hansena, związane było z wydobywaniem różnorodnych zdarzeń, a nie – podkreślaniem dominacji pierwszego planu. Na WSN chłonność była jednak raczej nasiąkaniem. Stwierdzenie historyka Marcina Zaremby, że społeczeństwo polskie po wojnie to zbiór przemierzających kraj „wolnych elektronów”, wybitych ze starych układów<sup>57</sup>, stanowić by mogło zapewne w zakresie ambiwalentnej interpretacji akwatyecznych obrazów wystawionych na WSN pewną inspirację.

## AKTUALNOŚĆ PRZEDSTAWIONEJ KWESTII I WNIOSKI CZYTELNIKA

Akwatyeczna wyobraźnia służyć może do wyobrażania sobie nieoswojonej, niejasnej i obcej przestrzeni, której reguł do końca nie znamy. Jak Ci się Czytelniczko i Czytelniku wydaje, dlaczego w ZSRR – gdzie artyści interesowali się żywo wodną imaginacją – kluczowa była jednak rola kosmosu oraz wzbijania się i wlatania w powietrzne przestworza? Jaki mógłby być powód, że polscy artyści w okresie gwałtownych przemian nie metaforyzowali ich raczej poprzez unoszenie się i fruwanie blisko chmur oraz zachłyśnięcie się tym, co zobaczyć można z lotu ptaka?

Ambiwalentne uczucia powiązane z brzemiennością ukazywać mogą transformację i narodziny nowego świata. Tak ukazana została np. brzemienność bohaterki z filmu *Rosemary's Baby* Romana Polańskiego, która urodziła szatana. Jednak dzięki akwatyecznej imaginacji pojawił się w trakcie trwania rewolucji przede wszystkim bohater niejasny, słaby i zagubiony. Jak myślisz, Czytelniku, czy suchość może być stanem umysłu?

Wyobraźnia akwatyeczna rozwija się dzisiaj m.in. dzięki błękitnej humanistyce<sup>58</sup>. Zaliczyć do tego nurtu można np. aktywistyczne działania Cecylii Malik, w tym jej kolektywu Sióstr Rzek, które upowszechniają postulaty Koalicji Ratujmy Rzeki w kwestii ratowania dzikich i czystych, tzw. naturalnych rzek Europy oraz burzenia zapór wodnych. Jak uważa Malik, rzeki potrzebują wsparcia. „Trzeba burzyć dziś tamy, tak jak trzeba burzyć patriariat<sup>59</sup>”. Z kolei Ewa Ciepielewska łączy spływy galarem po Wiśle z organizowaniem artystycznych plenerów i tworzeniem ludzkich kolektywów zainteresowanych życiem bez udogodnień cywilizacji. Forma sztuki liczy się tu tak samo jak jej skuteczność i dobry, jednoczący kolektyw cel. Czy zatem dawna koncepcja bezinteresowności sztuki straciła sens?

Jak dzisiaj rozwinąć można by myśl Bachelarda, że oko znużone jest ciętami stałymi?

### ZDEKAPITOWANI

Joanna Kordjak pisała ostatnio o zdekapitowanym kobiecym posągu na obrazie Wróblewskiego, co próbowała odczytać „jako metaforę obrazującą czasy rewolucyjnego ikonoklazmu i odwrócenia porządku (zniszczony pomnik miał symbolizować obalony dawny ład)”<sup>60</sup>. Przy okazji autorka pozwoliła sobie na szerszą refleksję dotyczącą *homo decapitatus* w kontekście Wróblewskiego: od *Rozstrzelań* po *Dziecko z zabitą matką* (o obrazie tym pisałam w rozdziale *Dziecko*). Wedle autorki dekapitacja odnosi się w pierwszym przypadku do „kryzysu zaufania do wizerunku człowieka ukształtowanego w antropocentrycznej sztuce europejskiej od czasu antyku”, a w drugim – do chęci odcięcia się od „od wyniesionej z domu tradycji, duchowych korzeni i wpływów matki-artystki”<sup>61</sup>. Motyw dekapitacji powtarzany był przez artystów, którzy przeżyli wojnę, długo po jej zakończeniu. Wstrząsający, zdekapitowany portret matki artystki zatytułowany

58 Por. E. Jarosz, *Hydro-sztuka w Polsce z perspektywy błękitnej humanistyki jako tratwy ratunkowej wobec katastrofy ekologicznej*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2021, nr 2 (48), s. 284–318.

59 A. Sarnowska, *Cecylia Malik: burzyć tamy, jak patriariat* [wywiad], <https://kultura.onet.pl/wywiady-i-artykuly/cecylia-malik-i-siostry-rzeki-burzyc-tamy-jak-patriariat-wywiad/1xr8dwh> [dostęp: 13.11.2021].

60 J. Kordjak, *Chtopiec z posągiem*, w: *Zaraz po wojnie*, red. J. Kordjak, A. Szewczyk, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2015, s. 92–93.

61 *Ibidem*, s. 93.



*Północ* (MNK) Erna Rosenstein namalowała w 1979 roku – uśmiechnięta, o smutnych oczach, portretowa głowa *Anny Rosenstein* unosi się niepokojąco nad korpusem. Dekapitacja to temat wielu wcześniejszych obrazów artystki, wspomnienie brutalnego morderstwa na jej rodzicach, dokonanego w czasie wojny przez polskiego szmalcownika; wspomnienie sytuacji zagrożenia, jakie stanowili „prawdziwi Polacy” dla osób żydowskiego pochodzenia, nie tylko oczywiście tych, którzy wybrali polskość, jak Erna Rosenstein. O obsesyjnie powracającej dekapitacji jako temacie obrazów Rosenstein pisała ostatnio Dorota Jarecka w kontekście surrealizmu – m.in. fotografii Mana Raya i płótna Victora Braunera, przedstawiających lewitującą, dramatycznie oddzieloną głowę Benjamina Fondane’a. W pierwszym przypadku to sam Fondane patrzy na swoją odciętą głowę „z czułością godną relikwii”<sup>62</sup>, w drugim – głowa Fondane’a wygląda jak wycięta z twardego materiału i unosi się w powietrzu „niczym posępny symbol rewolucji, fragment strąconego pomnika”<sup>63</sup>. Man Ray w swej fotografii wzorował się oczywiście na chrześcijańskim motywie *kefaloforia* – przedstawieniu męczennika trzymającego własną głowę. A sam Fondane używał notabene chętnie w odniesieniu do rumuńskich intelektualistów metafory strusia, skrywającego głowę, by nie wiedzieć, co się wokół dzieje. Wiązało się to m.in. z tym, że poeta sam w rodzinnej Rumunii doznał wielu antysemitycznych upokorzeń<sup>64</sup>. Słusznie pisze Jarecka w kontekście innego obrazu Rosenstein (*Ekrany*, 1951, MS w Łodzi), że dekapitacja wiąże się nie tylko z pamięcią utraty, z niemożnością przywołania tego, co odeszło, ale też z „powtórными narodzinami, pragnieniem ocalenia”<sup>65</sup>. Na wielorakie konotacje odcięcia głowy – od chęci unieruchomienia zwłok, by umarli nie wracali, przez prawne regulacje i okrucieństwo egzekucji, po prorocze sensory hagiograficzne – wskazują badacze analizujący dekapitacyjną ikonografię od czasów średniowiecza, udowadniając, iż ucięta głowa jest jednym z naj-

62 D. Jarecka, *Surrealizm, realizm, marksizm. Sztuka i lewica komunistyczna w Polsce w latach 1944–1948*, IBL PAN, Warszawa 2021, s. 341.

63 *Ibidem*.

64 O.S. Crohmalniceanu, *Benjamin Fondane and Romania*, „Cardozo Studies in Law and Literature” 1994, Vol. 6, No. 1 (Spring–Summer), s. 63–68.

65 D. Jarecka, *Surrealizm, realizm, marksizm... , op. cit.*, s. 346.

trwalszych obrazów zachodniej kultury<sup>66</sup>. W przypadku Rosenstein istotny jest niewątpliwie wątek możliwości mówienia: ci, co odeszli, nie mogli przemówić, a artystka – jedyny świadek – znajduje się w określonej sytuacji politycznej, dopuszczającej jedynie określone sposoby mówienia o wojnie, jej ofiarach i prześladowcach. Sztuka zmienia konkretne śmierci w symbole i metafory, uogólnione i oderwane od konkretnych faktów i rzeczywistości. Nawet za taką cenę trzeba jednak przywoływać martwych świadków, przemalowywać ich – jak Rosenstein – ze starych zachowanych fotografii, z (próżną?) nadzieją, że ktoś pochyli się nad małą narracją rozsadzającą tę wielką, dominującą. Nie dowiemy się jednak nigdy, czy ucięte głowy Rosenstein – aktywnej działaczki ruchu komunistycznego jeszcze przed wojną – domagają się przeciw-historii i rewolucyjnego obalenia struktur władzy, czy – jak chce Jarecka – wspólnej ramy społecznej pamięci i wejścia „pomiędzy rozstawione dla nas *Ekrany*”<sup>67</sup>.

Temat dekapitacji powracał obsesyjnie także w polskiej powojennej poezji. Tadeusz Różewicz i Zbigniew Herbert to dwaj poeci, którzy rozwijali tę kwestię szczególnie obficie<sup>68</sup>. Dekapitacja to od czasów ścięcia Ludwika XVI symbol rewolucji<sup>69</sup>, ale jej znaczenie nie zawiera się bynajmniej w krwawym usunięciu tyrana. W poezji dekapitacja bywa wyrzutem sumienia lubieżnego ciała lub wręcz przeciwnie – jedyną możliwością, by odciąć się od trujących ideologii płynących z głowy. Tę drugą ideę eksplorował ks. Janusz S. Pasierb, pisząc w wierszu pt. *Głowa o niewspółmierności głowy i ciała oraz o możliwości zarażenia niewinnego i cierpiącego ciała przez „straszne ptaszysko”*<sup>70</sup>. Z kolei dla Herberta – choć ciało również nie przedstawiało dlań specjalnej wartości – głowa była najczęściej orężem i ostoją. Dopiero odcięcie ciała może uwidocznić jej mądrość i autorytet, jak w *Historii Minotaura*, gdzie poeta opowiada o kielkującej mądrości w głowie zabitego

66 *Heads Will Roll: Decapitation in the Medieval and Early Modern Imagination*, eds. L. Tracy, J. Massey, Brill, Leiden–Boston 2012.

67 D. Jarecka, *Surrealism, realism, marksizm...*, *op. cit.*, s. 356.

68 A. Markowska, *Dekapitacja, okaleczenie*, w: eadem, *Definiowanie sztuki – objaśnianie świata. O pojmowaniu sztuki w PRL-u*, WUŚ, Katowice 2003, s. 165–192.

69 J. Goldhammer, *The Headless Republic: Sacrificial Violence in Modern French Thought*, Cornell University Press, New York 2005.

70 J.S. Pasierb, *Głowa*, w: *idem, Wiersze wybrane*, Wydawnictwo Archidiecezji Warszawskiej, Warszawa 1988, s. 293.

potwora. Stworzony przez Herberta Pan Cogito inspirowany był modernistycznym dramatem ciała pana Teste, postaci literackiej wykreowanej przez Paula Valéry. Jest to postać samowystarczalna, która osiągnęła umysłową doskonałość. Jednak właśnie dlatego pan Teste, jak pisał Edward Boniecki, odsłonił istotę europejskiego rozumu i odkrył, że groźące niebezpieczeństwo tkwi w nim samym. Ukazał bowiem proces zwyrodnienia umysłu i uwalniania się ukrytych w nim demonów. Komedia rozumu to niemożność pogodzenia woli życia z jego niemoralną pełnią, na które składa się oprócz tworzenia także niszczenie i klęska próżnej wiedzy prowadzącej do nicości. Pan Teste jest też panem Testis (świadkiem) i dzięki temu świadectwu obserwować możemy niezborność ciała i głowy<sup>71</sup>. Pan Cogito gotów jest na samookaleczenie i autodekapitację, byle ocalić honor. Inaczej jest w poezji Różewicza, opisującego (mimo wszystko) przyjemności niezbornego z głową ciała.

Niewspółmierność głowy i ciała – konieczność wyboru w binarnym systemie nowoczesności – związana jest z kwestią ofiary i politycznego autorytetu. Ofiara ma bowiem moc ustanawiania wspólnoty. Rewolucja powtarza przemoc aktu założycielskiego ofiary, jako swoistą jego odnowę. Robi to na wiele sposobów: dystansuje się od utylitaryzmu głowy, rozpalając jej demoniczność i przeciwnie – racjonalnie uzasadnia przemoc.

Daniel Arasse pisał, że teatralne użycie gilotyny podczas rewolucji francuskiej miało za cel, po latach upodlenia, wykuć nowe, obywatelskie sumienie. Dlatego 21 stycznia 1793 roku – dzień egzekucji Ludwika XVI – stał się rodzajem Pierwszej Wieczerzy, momentem jednoczesnego założenia i konsekracji Republiki. Podczas egzekucji-wieczery potworne ciało tyrana zostało złożone w ofierze. Nie chodziło tu nawet o zbrodnie, jakie król popełnił we własnej osobie, bo liczyły się nade wszystko monarsze przywileje i fakt, że jedna osoba wcielała – dzięki boskiemu błogosławieństwu – cały naród. Dlatego poświęcenie tego ciała przez rewolucję było „odwróconym” sakramentem i wywołało religijny entuzjizm<sup>72</sup>. A jednocześnie tnąca maszyna gilotyny nie zadawała tortur, śmierci nie towarzyszyła więc przemoc, lecz nieubłagany los. Jak na idee Oświecenia przystało, gilotyna była maszyną innowacyjną i ekonomiczną jednocześnie, a jej produkcja – mierz-

71 E. Boniecki, *Modernistyczny dramat ciała*. Maria Komornicka, IBL PAN, Warszawa 1998.

72 D. Arrase, *The Guillotine and the Terror*, transl. Ch. Miller, Allen Lane, London 1989, s. 5.

na efektywnością straceń – w pełni opłacalna. Jednocześnie, jak podkreślał Arasse, bezbolesna szybkość maszynowej likwidacji ludzi uświadamiała całkowitą świeckość nowego ceremoniału, w którym nie było miejsca na błaganie o boskie miłosierdzie i zadośćuczynienie popełnionym winom, by w ostatnim momencie zapewnić sobie jeszcze zbawienie.

Odcięte głowy w twórczości Wróblewskiego, Rosenstein, Pasierba, Rózewicza i Herberta mają różne przesłania, bo odczucie utraty i redukcji może być też wyzwoleniem.

## AKTUALNOŚĆ PRZEDSTAWIONEJ KWESTII I WNIOSKI CZYTELNIKA

Rewolucja komunistyczna w Polsce nie posługiwała się spektakularnym teatrem śmierci, jak wcześniej czynili to Francuzi: wrogów często zabijano i chowano po cichu, nie informując nawet najbliższych. Odmówiono im prawa do bycia ofiarami. W tym jednak właśnie znaczeniu polska rewolucja kontynuowała i udoskonalała concept całkowitej desakralizacji. *De facto* zresztą także gilotyna była wymyślona tak, by działać w mgnieniu oka, z szybkością błyskawicy, czyniąc moment śmierci niewidzialnym – „teatr gilotyny kulminował w momencie niewidzialności”<sup>73</sup>. Idea ofiary była jednak sednem polsko-radzieckiego braterstwa broni, a cmentarze żołnierzy radzieckich miejscem świeckiego kultu. Czy zatem może samo „wyzwolenie” przez sowietów było czymś w rodzaju dekapitacji i może obrazować rewolucję? W jaki sposób opowiada o niej Wróblewski, a w jaki Rosenstein?

Wyobraźnia, wyraźnie oddzielająca głowę od ciała, boleśnie rozłączająca całość człowieka i jego organiczny dobrostan. Czy dobrze określa to sytuację pozbawienia sprawczości? A może przeciwnie: oznacza kres panowania nadzorującej głowy nad pragnieniami, które tylko pozornie wydają się niemożliwe?

Mistrzynią w opowieściach o dekapitacji była Magdalena Abakanowicz, ale i Alina Szapocznikow wykonywała bezgłowe torsy (*Torse noyé*, 1968). W swej książce *Definiowanie sztuki – objaśnianie świata* (2003) zajęłam się ikonografią dekapitacji w malarstwie Jacka Sempolińskiego. Pomysł, by bezgłowy tors zmieniał się w krzyż, wykorzystany przez rzeźbiarza Karla Biedermanna w pomniku (stojącym w Berlinie i Wrocławiu) dedykowa-

73 *Ibidem*, s. 35.

nym pamięci Dietricha Boenhoffera, antynazistowskiego pastora, jest dowodem, że dekapitacja stała się metaforą systemów totalitarnych. Dlaczego w takim razie zdekaptowane tłumy Abakanowicz nie są traktowane jako ofiary w znaczeniu sakralnym?

### MIĘCZAKI

Relację przestrzeni i własności w polskiej sztuce lat 50. XX wieku (odnośnie do plakatu i malarstwa) próbował nakreślić Wojciech Włodarczyk. Pisał, iż wielu artystów nowoczesnych, także tych związanych z plakatem, szczególnie kapiści i ich wyznawcy – a była to grupa szczególnie uprzywilejowana w powojennym szkolnictwie – uważanych było za twórców, którzy wykluczali możliwość kształtowania świata „przez artystycznie kreowaną przestrzeń ludzkich zachowań”<sup>74</sup>. Autonomiczne dzieła kapistów określane były przez grupę takich artystów jak Henryk Tomaszewski, Oskar Hansen czy Wojciech Fangor jako apodyktyczne, nieprzemakalne i niechłonne. Można ową nieprzemakalną autarkię uznać za kontynuację tego, co kolorysty robili przed wojną, a można – i sama tego próbowałam w odniesieniu do Cybisa i Nachta Samborskiego (kapistów) – uznać za rodzaj jakiegoś stężenia, *rigor mortis*<sup>75</sup>. Pytałam: „Czy zastygnięcie ich sztuki nie jest może raczej próbą wejrzenia w oczy śmiercionośnej Meduzy?”<sup>76</sup>. Tą Meduzą byłyby oczywiście Wojna i Rewolucja. Kapiści zastygli w raz przybranej formie w taki sposób, iż rezonowanie w przestrzeni było im całkowicie niepotrzebne. Na co szczególnie zwracał uwagę Włodarczyk, eksploatacja kontekstu – zwłaszcza społecznego – dokonywała się u nowoczesnych, takich jak Fangor, na bazie tego, co zastane i faktyczne, a nie – w relacji do utopijnego projektu awangardy. Nie utopia, a rzeczywisty kontekst, który

74 W. Włodarczyk, *Przestrzeń i własność*, w: Grupa „Zamek”. Konteksty – wspomnienia – archiwalia, red. M. Kitowska-Lysiak, M. Lachowski, P. Majewski, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2009, s. 11.

75 Pisałam o martwych naturach Nachta, że są zatrzęsnięte w formie pomnika: „[...] żywych tu nie ma, to oczywiste. Cały świat umarł [...] prężenie martwych liści, jak prężenie martwych”;  
A. Markowska, *Definiowanie sztuki – objaśnianie świata...*, op. cit., s. 42–43. Zob. też: eadem, *Czym jest obraz? Od nowoczesnej szkoły polskiej do przednowoczesnego idola – dylematy Jana Cybisa i jego sobowtóra*, „Seminarium Dłużewskie” 2015, nr 2: *Czasowość w sztuce polskiej i historii sztuki po 1945 roku*, red. J. Banasiak, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2018, s. 66–87.

76 Eadem, *Czym jest obraz?...*, op. cit., s. 75.

da się kształtować, a przez to formowanie – oddziaływać na rzeczywistość, jednak nie w sposób werbalno-literacki, a plastyczny, był kluczowy także dla późniejszej koncepcji formy otwartej Hansena.

Fangor nazwał się kiedyś żartobliwie „mięczakiem”, mając na myśli rozmyte i niesprecyzowane brzegi form na swoich płótnach – swoistą bezkrawędziowość form – oraz fenomen bezkonturowego przepływu jednego koloru w drugi, gdy kolor promieniujący nie ma sprecyzowanego i jawnego źródła (centrum), ale jest zmiękczonej przez sfumato<sup>77</sup>. To właśnie ów bezkonturowy przepływ związany z koncepcją „pozytywnej przestrzeni iluzyjnej” (1957) można zestawzić z sytuacją dźwiękowych rezonansów w filmach *Zakazane piosenki* i *Skarb*. Zarówno dźwięk (w filmach Buczkowskiego), jak i kolor (w obrazach Fangora) opowiadają o przekraczaniu granic formy oraz (pośrednio) własności. Tak jak Roman Palester i Jerzy Harald, odpowiedzialni za warstwę dźwiękową filmów, kreowali mającą moc stwarzania nowej rzeczywistości przestrzeń akustyczną – łączącą i chłonną wobec aktualnego kontekstu – tak Wojciech Fangor budował obraz ukazujący inny typ iluzji przestrzeni: nie taką, która idzie w głąb obrazu i wymaga pasywnej kontemplacji, ale zadrażniającą, otwartą w kierunku widza, ukazującą mu możliwość innego sposobu bytowania i jego własny wkład w obrębie zastanych parametrów. Już np. w polskim plakacie do nagrodzonego Oskarem filmu *Mury Malapagi* (1952, fr. *Au-delà des grilles* – „za kratami”) Fangor, odwołując się do realnych zniszczeń Polski, do tego, co poza polem plakatu, czynił z kontekstu – jak pisał o dokonanej przez artystę aktualizacji Włodarczyk – „znaczący przekaz”, gdyż diagnozował przy okazji także przestrzeń odbioru filmu i to, co obecne było jedynie w „szępanej propagandzie” poza cenzurą, a nieobecne w oficjalnym optymizmie okresu stalinowskiego, bo przy tym – odwoływał się do swojego o dwa lata wcześniejszego obrazu *Postaci*<sup>78</sup>. Tam optymistycznie przedstawiona para miała za sobą monumentalny gmach, a na plakacie – kobieta i mężczyzna stali zmęczeni na tle obdrapanego z tynku muru. Fangor uaktualnił i „mury”;

77 W poniższej charakterystyce malarstwa Fangora opieram się na jego własnych słowach z wywiadu: *Przestrzeń Marka Rothki. Wojciech Fangor w rozmowie z Agnieszką Morawińską*, 24.07.2013, <https://wszechnica.org.pl/wyklad/przestrzen-marka-rothki-wojciech-fangor-w-rozmowie-z-agnieszka-morawinska/#embed-0> [dostęp: 10.04.2020].

78 W. Włodarczyk, *Przestrzeń i własność...*, op. cit., s. 12–13.

i nastrój – i nie chodziło bynajmniej o film, a o realną przestrzeń za żelazną kurtyną, włączoną do plakatu.

W swoim malarstwie Fangor opisywał mieszanie kolorów w bezkonturowych, miękkich przepływach jako interesującą niespodziankę, gdyż działanie optyczne jest wówczas bardzo silne – do tego stopnia, że trudno patrzeć na te obrazy, gdyż związana z tym jest pewna niedogodność: obrazy zaczynają pulsować, gdyż wydaje się, iż przedstawione na płótnie koła kurczą się i rozszerzają, a pasy – wydają się wręcz zjeżdżać z obrazu. Fizjologia odbioru tych sensacji (iluzji), które powstają dzięki rozmytej bezkonturowości, polega na tym, że oko widza ciągle ogniskuje i właśnie niemożność ogniskowania, gdy patrzy się na bezkonturowy przepływ kolorystyczny, staje się problemem; tymczasem przy rozmytych kolorach (np. czarne koło rozpraszające się do białego) nie można stwierdzić, w którym miejscu kończy się jeden kolor i zaczyna drugi – od razu jest pewna dowolność, będąca dowolnością granicy nie tylko kolorów, ale i form („przedmiotów”). Ponieważ na ogół wszystko, co oglądamy na świecie, ma swoje zdefiniowane krawędzie, fizjologia widzenia przedmiotów zmiękczonej i „rozmytych” związana jest z wytworzoną iluzją ruchu – co wpływa na postrzeganie przestrzeni. Oko pragnące odróżnić formy szuka sposobów ogniskowania, kurczy źrenicę (mniejszy otwór pozwala bardziej zogniskować niż oczy szeroko otwarte), a wówczas dostaje się do wewnątrz mniej światła i to, co zostało namalowane, staje się automatycznie ciemniejsze. Nasze widzenie różnicowane jest też przez warunki świetlne panujące w danej przestrzeni, gdzie oglądamy obraz: jeśli w pokoju przyciemnimy światło, to czarne koło zaczyna się powiększać, a jeśli pokój jest rześście oświetlony, to wówczas czarne się kurczy (to samo zachodzi przy zamykaniu i otwieraniu źrenicy) i następuje pulsowanie, sprawiające, że kształty stają się raz mniejsze, raz większe. Wynika to z reakcji fizjologicznych na postrzeganie relacji między jednym kolorem a drugim: ponieważ nie możemy zogniskować formy, źrenica się otwiera, a skoro się otworzy – forma zaczyna się kurczyć. Fascynacja widokiem nieba przez teleskop spowodowała, że artysta sam zaczął budować urządzenia z soczewkami i wówczas podstawową czynnością stawało się nastawianie ostrości przy pomocy zębátki dwóch kótek. Okazywało się wówczas, że gdy nie widzimy ostro, tzn. gdy nie ogniskujemy precyzyjnie soczewek podczas nakierowywania lunety na księżyc czy na planetę – to nie tylko obserwowany obiekt się powiększa, ale mamy też złudzenie, że ów

kształt się zbliża. Iluzyjna, rezonansowa przestrzeń Fangora była ponadto ściśle związana z przemyśleniem dotychczasowych sposobów ekspozycji sztuki. W obrazach poodwilżowych Fangora jeszcze bardziej wspomagało ideę włączania kontekstu jego nieustannie eksperymentowanie z kolorem oraz aranżacja przestrzenna wielu obrazów, gdyż tworzenie sztuki przestrzennej („otoczeniowej”), czyli *environment*, dokonywało czynnej aneksji widza w proces nie tylko odbioru, ale współtworzenia, gdyż chodząc wśród instalacji złożonej z obrazów, wybierało się osobiście drogę i zmieniało wrażenia (doznania), a więc właściwie całą pracę. Można bowiem ją było – oglądając – współtworzyć, w wybranej przez siebie sekwencji czasowej i afektywnych wymiarach. To współtworzenie odbywało się zawsze w aktualnych ramach, niekoniecznie wysnionych, idealnych. Opisuując przedwojenny sposób eksponowania malarstwa jako salon burżuazyjny, powojenny artysta nazwał z kolei salonem socjalistycznym i zdecydowanie stwierdził, że to, co sam robił, miało charakter radykalnie antysalonowy i prosocjalny, gdyż „włącza się ludzi w proces odbioru tej sztuki, a nie [jej] posiadani”<sup>79</sup>. Prosocjalność – to zatem włączanie w proces odbioru, a antysalonowość – przeciwstawianie się tradycyjnemu wieszaniu obrazów na ścianach, „tapetowanie” tychże. Fangor był przekonany, że pod tym względem wyprzedził amerykański ruch antykapitalistyczny, gdyż w Stanach ten ruch rozpoczął się dopiero w późnych latach 60. Amerykańskie sposoby eksponowania sztuki w tamtych czasach artysta podzielił na system salonu (muzeum, koronujące na ogół już powszechnie uznane osiągnięcia) oraz dochodowego przedsiębiorstwa (zachęcająca do inwestowania galeria, pełniąca rolę giełdy inwestycyjnej). Rezonansowy *environment*, proponowany przez Fangora, nie pasował ani do jednego, ani do drugiego typu wystawiennictwa, gdyż był niedochodowy i zabarwiony socjalnie (w podobną stronę amerykańska sztuka zaczęła zmierzać dopiero w czasie rewolty lat 70.).

Zwróćmy przy okazji uwagę, że prosocjalną treść swoich obrazów Fangor wiązał z formą, ze strukturą obrazu, nigdy zaś – z tematem. Omawiane tu obrazy były wszak abstrakcyjne; liczył się układ i miejsce koloru oraz formy, powodujące określone doznania i nastroje oraz działanie fizjologiczne oka, nie mające nic wspólnego z literacką anegdotą, gdyż treść ukryta jest – jak to artysta wielokrotnie podkreślał – w strukturze, sprzęgniętej z widzem



i odsłaniającej konkretne uwarunkowania. Plastikzny rezonans form w ruchu znakomicie okazywały inne dzieła z tamtego czasu, np. plakat Wojciecha Zamecznika do filmu *Pociąg* (1959), gdzie widoczne w oknach wagonu twarze i sylwetki ludzi nawarstwiają się na siebie, sprzegając w oku widza z powodu ruchu pociągu po torach. Nie ma tu poszczególnych jednostek, gdyż ruchoma przestrzeń anihiluje ich granice i sylwetę jednej postaci wtapia się w inną, a okno jednego przedziału nachodzi na kolejne<sup>80</sup>. Film jest o „spotkaniach ludzi, które są realizacją przez nich tęsknot – i równocześnie o mijaniu się, które świadczy o kruchości związków, jakie ludzi łączą”<sup>81</sup>. Doznania ludzi spinają ich na chwilę, dokładnie jak robi to ruch pociągu. A skoro tematem jest pożądanie i niespełnienie, nadzieja i rozczarowanie – efemeryczne sytuacje, to właśnie w ich bieżących ramach realizować można własną sprawczość. Wolność inna niż chwilowa i przypadkowa, realizowana niejako na drugim planie, nie jest możliwa. W takiej perspektywie własność nie może być odwiecznym prawem, gdyż realizuje się przygodnie, jak chwilowo realizuje się głód uczuć w konwencji melodramatu w filmie *Pociąg*. Na plakacie Zamecznika nie ma zresztą nawet takiej wolności, gdyż relacje przedstawionych tam pasażerów realizowane są jedynie jako iluzja w oku widza. Taka sytuacja – krótkotrwałe wydobywanie „wolnego” dźwięku w filmie *Zakazane piosenki* (by bodaj na chwilę zrzucić z siebie ciężar zniewolenia) oraz wchodzenie w relacje z obrazami w *environment* (dające na chwilę iluzję wyboru ścieżek wędrówki i percepcji), a także zaskakująca rytmizacja pulsującego koloru (wytrącająca z krawędzi i zastygłych granic) – przywracają poczucie życia. Wyrywają z odrętwienia, odwołując się raczej do fizjologii niż umysłu. Rezonowanie z trywialną codziennością nazywane było grą z publicznością, gdyż chodziło o wyartykułowanie obszaru wspólnego, który ze względów cenzuralnych nie mógł zaistnieć w sposób jawny<sup>82</sup>. Ten rodzaj prowadzenia ukrytej gry niewątpliwie został wypróbowany w sytuacji okupacyjnej. Jednak wchłanianie otoczenia, podkreślanie niekompletności ludzi bez relacji z innym człowiekiem i niepełności rzeczy

80 Na plakat ten w kontekście Fangora zwracał uwagę W. Włodarczyk, *Przestrzeń i własność...*, *op. cit.*, s. 14.

81 J. Rek, *Kino Jerzego Kawalerowicza i jego konteksty*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2008, s. 88.

82 W. Włodarczyk, *Przestrzeń i własność...*, *op. cit.*, s. 14.

bez związku z ich kontekstem, miało różne oblicza. O ile w polskiej szkole plakatu i u Fangora traktowane było jako rodzaj wentyla, można było w tym zobaczyć również etyczny relatywizm oraz rozedrganie i rozwibrowanie postaci, niepewnych, kim właściwie są. Chaos i niepewność towarzyszyły Polakom znacznie dłużej niż okres rewolucji. W odniesieniu do niemieckiej okupacji taką rozedrganą i rozdygotaną postać stworzył w swej powieści *Morfina* (2012) Szczepan Twardoch i jest to postać Ślązaka Konstantego Willemanna, będącego na przemian Polakiem i Niemcem, patriotą i cynicznym bon vivantem, romantykiem i pragmatykiem, który wie, że „panowie skończyli się na szosie zaleszczyckiej”<sup>83</sup>. Tych panów uciekających przez rumuńską granicę wcześniej opisywał sarkastycznie Miłosz: „limuzyny, futra, klejnoty i pekińczyki”<sup>84</sup>. Twardoch opisuje bezkonturowość głównego bohatera na różne sposoby: raz jest to sytuacja miłosna z kochanką i wówczas posiadanie dwóch własnych ciał – swojego i kobiety jest związane z rozkoszą, choć także z sytuacją swoistego zawieszenia własności: „[...] bierne ja, niej, którego nie ma [...] niej czuję, nie myśląc [...] niemnie nie ma [...] niej jestem pusty w środku”<sup>85</sup>, prowadzi w rezultacie do konstatacji o całym życiu niepotrzebnym<sup>86</sup>. Jego bohater nie przeżyje wojny, gdyby przeżył – podobny byłby do Edmunda Lompy, Ślązaka zmobilizowanego przymusowo do SS. O takich ludziach Miłosz napisał krótko: „Po wojnie nie wiedział, co ze sobą zrobić”<sup>87</sup>. Wielokonturowość i bycie w różnych relacjach powoduje, że bohater potrafi patrzeć na siebie-niesiebie z dystansu, niepewny, czy jest podmiotem, czy przedmiotem działań, czy je po prostu obserwuje: „Uchyliwszy kapelusza, poszedłem do domu. Poszedł do domu. Poszedłem”<sup>88</sup>. O swojej żonie bohater Twardocha mówi: „Pragnę Heli. Nie kocham jej. Kocham ją. Kochałem. Nie. Nie wiem”<sup>89</sup>. Pod koniec powieści bohater patrzy na siebie w lustrze i rozmyśla: „Jestem Konstanty Willemann czy jestem Konstantym Willemannem? Jestem Konstanty Willemann ozna-

83 S. Twardoch, *Morfina*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012, s. 156.

84 C. Miłosz, *Zdobycie władzy*, Wydawnictwo Pojezierze, Olsztyn 1990, s. 16.

85 S. Twardoch, *Morfina...*, *op. cit.*, s. 37.

86 *Ibidem*, s. 70.

87 C. Miłosz, *Zdobycie władzy...*, *op. cit.*, s. 31.

88 S. Twardoch, *Morfina...*, *op. cit.*, s. 165.

89 *Ibidem*, s. 433.

cza, że Konstanty Willemann w całości wyczerpuje moje bycie, a jestem Konstantym Willemannem oznacza, że jest to rola, jaką pełni moje »ja«, posiadające również takie obszary lub aspekty, które nie są Konstantym Willemannem”<sup>90</sup>. Nie da się wyostrzyć postaci Konstantego Willemanna, mówiąc słowami Fangora. Bohatera otacza swoiste sfumato, pozwalające na bezustanny przepływ uczuć, mgła, dzięki której Konstanty Willemann ciągle jest w procesie stawania się, nigdy nie jest kompletny i domknięty, stworzony raz na zawsze, jest chłonną formą otwartą, „mięczakiem”. Tworząc, wprowadzając do swej powieści bezkonturowość głównego bohatera, interesuje się specyficzną sytuacją Ślązaków w czasie wojny, ale nowoczesni, tacy jak Fangor czy Tomaszewski, sugerują, że chłonność związana jest z postępem, byciem na czasie, a przy tym – z nieoddzielaniem się od innych, byciem prospołecznym. Powszechność wiązać się musiała z wpuszczeniem tego, co codzienne i rozpoznawalne nie tylko dla elit, musiała więc być społecznie wrażliwa. Inaczej przepuszczalność granic istniała w filmach Leonarda Buczkowskiego, takich jak *Zakazane piosenki* i *Skarb*: była wpuszczaniem w granice samego siebie tego, co odwieczne, dobre i właściwe. We wszystkich tych przykładach chodziło jednak o polityczne definiowanie przestrzeni i otwartość na zmiany, wynikające z przekonania, iż społeczny kontekst musi być zarządzany w przestrzeni dostępnej dla wszystkich. Włodarczyk uważa, że rozumienie przestrzeni publicznej jako obszaru wspólnego – a przeto niepodlegającego pryncypiom własności – było udziałem zarówno nowoczesnych, jak i komunistycznych władz. W tym zakresie i politycy, i artyści byli ze sobą zgodni, gdyż tylko eliminacja własności umożliwiała równość wszystkich. Dlatego – zdaniem Włodarczyka – sztuce przypadła rola strażnika tak rozumianego projektu<sup>91</sup>, będącego w praktyce zgodą na wywłaszczenia dokonane przez rewolucję komunistyczną. Jednak w perspektywie akustycznych przestrzeni *Zakazanych piosenek* ta ciekawa i ważna teza wymaga uzupełnienia. To bowiem wojna i wyjątkowo okrutna okupacja przygotowały podatny grunt pod rewolucję; nie była ona zatem prostą konsekwencją oświeceniowego projektu. To przez wojnę i zburzenie Warszawy w mieszkaniu pani Malikowej (*Skarb*) pojawiają się postacie z różnych sfer społecznych; ich obyczaj, towarzysząca im sfera so-

---

90 *Ibidem*, s. 542–543.

91 W. Włodarczyk, *Przestrzeń i własność...*, *op. cit.*, s. 26.

norystyczna i wizualna ukazane są w filmie za pomocą montażu, a to właśnie montaż jest techniką ukazującą radykalne przeorganizowanie władzy, sugerujące stwarzanie nowych paradygmatów dominacji<sup>92</sup>. Zaskakująco „zmontowana” przestrzeń to efekt ruiny świata sprzed 1939 roku.

Spójrzmy jednak – idąc za sugestią Włodarczyka – na stworzoną sytuację bezkonturowości jako „prosocjalną” zachętę do przekraczania granic i radykalnej zmiany, pozostającą na poziomie podświadomych reakcji afektywnych na straży rewolucji, gdyż tak właśnie rozumiem przekaz tego historyka sztuki. Czy wówczas Fangor stałby na antypodach pragnienia ocalenia konturu, co było – jak z kolei wierzyć Gillesowi Deleuzie – najważniejszym pragnieniem Francisa Bacona?<sup>93</sup> Dzieliło twórcę polskiego i angielskiego 13 lat, a ilość różnic – także tych związanych z doświadczeniem życiowym – oczywiście można by mnożyć. Mimo tego dychotomia bezkrawędziowości Fangora w opozycji do wrażeniowej (przedracjonalnej – tj. doznaniowej, afektywnej) figuralności Bacona o tyle jednak nie ma racji bytu, że właśnie Baconowski kontur „zatrzymuje” na płótnie afekty przyczyniające się do zmiany i zrywa z kliszami (odtworzącymi to, co zastane), a przeto czyni widzialnymi najróżniejsze sprzęgnięcia form zmieniające ich status w sposób nieodwołalny. A przy tym potrafi ukazać utrzymywanie się spazmu poza organem, „uśmiechu poza twarzą”<sup>94</sup>. Punktem wyjścia dla Bacona jest jednak – idąc za Deleuzem – sytuacja katastrofy („Bacon nosi w sobie całą przemoc Irlandii, przemoc nazizmu, przemoc wojny”<sup>95</sup>): niszczenia klisz naturalnej percepcji, związanej m.in. także z fotografią. Obaj malarze – i Bacon, i Fangor – nie porzucają sztalug; o ile Fangor wychodzi poza kadr, wypromieniowując kolor przed płótno, i oddziałuje poprzez sugestie promenady wewnątrz zaaranżowanej kompozycji przestrzennej, o tyle Bacon stosuje chętnie formę tryptyku, gdzie „krawędzie każdego z trzech obrazów przestają izolować, a jednocześnie wszystkie nadal oddzielają i dzielą: obec-

92 *Montage and Modern Life 1919–1942*, ed. M. Teitelbaum, The MIT Press, Cambridge–Boston 1992, s. 8.

93 G. Deleuze, *Bacon. Logika wrażenia*, tłum. A.Z. Jaksender, red. K.M. Jaksender, Wydawnictwo Eperons–Ostrogi, Kraków 2018, s. 170.

94 *Ibidem*, s. 83.

95 *Ibidem*, s. 64.

ne jest tutaj łączenie i oddzielanie [...]”<sup>96</sup>. Myślę, że idee stawania się we wrażeniu oraz dziania się poprzez wrażenie „jedno poprzez drugie, jedno w drugim”<sup>97</sup> są unaoczniane – choć w różnych momentach – przez płótna i Fangora, i Bacona: Bacon zatrzymuje czas „tuż po” (stąd wrażenia kumulacji i stężenia<sup>98</sup>), ukazując brutalność i nagość faktu sprzęgnięcia dwóch ciał; Fangor odwołuje się do przestrzeni wirtualnej i subiektywności każdorazowego doświadczenia, uzależnionej przede wszystkim od zgody wejścia w ową przestrzeń. Nie tyle rejestruje fakty, co ukazuje możliwości. Nie bez powodu Fangor odwoływał się do obserwacji nieba i kosmosu: tam szukał innych modeli percepcji przestrzennej. Deleuze, wybierając malarstwo Bacona do swej analizy, szukał w malarstwie sytuacji docierania do wrażenia, czyli nieprzechodzenia przez mózg; doceniał w tym zakresie działanie serii obrazów – sekwencji płócien. Filozof używa słowa „spazm”<sup>99</sup> gdy chodziło o sugestię ruchu, rytm przebiegający przez obraz to „skurcz-rozkurcz: świat, który okala mnie i zabiera moją jaźń [moi], jaźń, która otwiera się na świat oraz otwiera sam świat”<sup>100</sup>. Pisał też: „Figura kurczy się bądź też, wręcz przeciwnie, rozpościera, aby połączyć się z płaszczyzną dotąd, aż się w niej nie rozpuści”<sup>101</sup>. Deleuze dostrzegał możliwości obrazowania rytmicznej jedności zmysłów w zapożyczonym od Artaud „ciele bez organów”, przemierzonym przez fale doznań, poprzez wrażenie będące wibracją; jednocześnie ciało bez organów reprezentuje stan ciała „sprzed” staniem się organizmem (co uprawnia do stwierdzenia, że „cała »maniera« Bacona wydarza się jakby przed wszystkim oraz po wszystkim”<sup>102</sup>). Ciało Bacona – jako intensywny fakt – to zatem krzyk-oddech, żywa cielesność i nerwy, „skurcze mięśni i paraliże, przeczulica lub znieczulica, występujące razem lub naprzemienne”<sup>103</sup>. Deleuze uznawał pewną spójność doświadczenia związanego z Irland-

---

96 *Ibidem*, s. 168.

97 *Ibidem*, s. 58.

98 *Ibidem*, s. 62.

99 *Ibidem*, s. 69.

100 *Ibidem*, s. 70.

101 *Ibidem*, s. 70–71.

102 *Ibidem*, s. 82.

103 *Ibidem*, s. 79.

dią – uważał, że zarówno Postaci Becketta i Figury Bacona odnoszą się do izolacji, do zamknięcia w okręgu i ucieczki, do doświadczenia „Czujnatyka” (*Vigilambule* – histeryka-lunatyka w stanie nocnego czuwania) oraz Świadka. A przy tym dystans jest niemal niemożliwy, gdyż – jak uważał Deleuze – „malarstwo bezpośrednio uwalnia obecność”<sup>104</sup>. Irlandia Bacona w moim odczuciu bardzo blisko odczuwana była w Polsce, cielesność jego obrazów zestawień można z cielesnością w wierszach polskiego poety Tadeusza Różewicza<sup>105</sup>. W tej perspektywie radykalizm Fangora zatrzymuje się na granicy dyskomfortu, uciążliwości, w ramach „nieznośnej lekkości bytu”, by posłużyć się skrzydlatą frazą Milana Kundery. W danym kontekście oznaczać to może zarówno świadomość bieżącej sytuacji, jak i niezgodę na odebranie sobie w niełatwych warunkach politycznych radości związanej z codziennością, która w każdych warunkach może być afirmowana i waloryzowana pozytywnie. Fangor szukał innej przestrzeni, nie do końca zdecydowany, czy jest to utopia, czy faktyczna możliwość, czy jedynie szansa, by nie utracić wiary w świat, gdzie dyskomfort nie przyjmuje jedynie formę uciążliwości. Łączenie i oddzielanie, spajanie i scalanie – to kluczowe kwestie w rewolucji i zmianach. Optymizm Fangora brał się z poluzowania granic, tragizm Bacona – z ich zafiksowania na stałe, choć obaj artyści obrazowali ruch i transformację.

## AKTUALNOŚĆ PRZEDSTAWIONEJ KWESTII I WNIOSKI CZYTELNIKA

*Mięczaki* to opowieść o wysiłkach powiązania ludzi (widzów) z realną, choć niejednokrotnie opresyjną przestrzenią. To głos realizmu i pragmatyczności – nawoływanie do uważności, gdy chodzi o rozpoznanie aktualnych warunków, i do sprawczości w jej ramach. Jak uważasz, Czytelniczko i Czytelniku – czy „mięczak”, czyli człowiek chłonący to, co go otacza i działający pod tego wpływem, to inspirujący dla ciebie model, czy wolisz ludzi z brązu i stali? Czy „mięczak” nie oznaczał po prostu pożegnania z okrucieństwem i bezwzględnością utopii? Dlaczego abstrakcyjne obrazy Fango-

104 *Ibidem*, s. 84.

105 A. Markowska, *Definiowanie sztuki – objaśnianie świata...*, *op. cit.*, s. 167–168. „Okaleczona, osobna, ślepa głowa, z której nozdrzy buchają opary krwi, nie pasuje do krnąbrnego ciała, nieskorego do załoby” (*ibidem*, s. 168).

ra uznać można za optymistyczny głos w kwestii transformacji ustrojowej w Polsce?

Jak oceniasz prosocjalne wysiłki Fangora? Czy wejście ze swoją twórczością w przestrzeń warszawskiego metra to kontynuacja *environments*, jakie artysta robił z Zamecznikiem w końcówce lat 50. XX wieku? Czy w tym sensie dekoracje Fangora mogą być uznane za kolejny etap przemysliwań nad rolą, jaką w społeczeństwie może odgrywać sztuka?

## 2.

### KOBIETY

*A ta tu siedzi [...] twarz opalona, czerniawa.  
Może od tej bezbożności ona czerniawa, inna  
niż nasze dziewczęta, cygańska jakaś.*

Edward Redliński, *Konopielka*

*Urodzone pod czarną gwiazdą  
urodziłyśmy świat*

Anna Świrszczyńska

*– O, tu jest cała naiwność księdza.  
A ja czasem mam ochotę przeciąć ten węzeł i trzasnąć do diabła  
i papę, i pałac, i pieniądze, i puścić się na wielkie wody:  
zostać komunistyczną agitatorką. To jest jedyna prosta  
konsekwencja najwyższych etycznych założeń.*

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni*

Sztuka powojenna Katarzyny Kobro wybrzmiała w związku z jej specyficznym kobiecym – a nie jedynie uniwersalnym (męskim) – doświadczeniem, podobnie stało się u Wandy Jakubowskiej, gdyż w *Ostatnim etapie* to na kobietach skupiona jest uwaga reżyserki. Ponieważ w obozie ofiary dzielone są wedle płci i dojrzałości, wprowadza to perspektywę nieodłącznego cierpienia dzieci oraz solidarności więźniarek, także wobec kobiet w ciąży i położu. Zdaniem Moniki Talarczyk-Gubały, monografistki Jakubowskiej, propagandowy wydźwięk filmu (ucieleśniony w grupie oporu z radziecką liderką) nie powinien przesłaniać wielkiej zasługi filmu: „ukrócenia tendencji utrwalającej wizerunki kina jedynie jako wdzięczących się obiektów

spojrzenia albo bezwolnych ofiar<sup>106</sup>. Kobro, Jakubowska, Jadwiga Maziar-ska, Teresa Żarnowerówna czy Helena Krajewska to artystki związane z komunistyczną lewicą jeszcze przed wojną. Jak pisała Dorota Jarecka: „Aporia sytuacji, w której artysta walczący po stronie socjalizmu znajduje się nagle w kraju socjalistycznym, jest łatwa do wyobrażenia”<sup>107</sup>. Jak uważała badaczka, najtrudniejsze było to, że przy temperamencie krytycznym trzeba było stać się optymistą. Czy oznacza to *nolens volens*, że w nowych warunkach dawni lewicowcy skazani byli na mdły banał? Z pewnością spory potencjał wyrotowy dostrzec można tam, gdzie w grę wchodziło specyficzne kobiece doświadczenie, gdyż komunistyczny mizoginizm przetrwał II wojnę światową.

Kobietą profesją, jeśli nie pochodziło się z klasy uprzywilejowanej, była zwyczajowo służba. Służba domowa wiązała się często z naturalizacją seksualnego wykorzystania kobiet, czyli społecznego przyzwolenia na gwałty. Od dramatu *Moralność Pani Dulskiej* Zapolskiej i jej opowiadań (np. *Do oddania – na własność*, opisującego oddawanie przez biednych rodziców swych dzieci bogaczom), poprzez uratowanie od samobójstwa swej przyszłej żony Teofili (panny z dzieckiem) przez Wyspiańskiego<sup>108</sup>, aż po działalność Boya-Żeleńskiego propagującego tzw. świadome macierzyństwo, zrekonstruować możemy historię kobiecego doświadczenia całkowicie zmarginalizowanego przez dyskurs narodowo-katolicki. Jak wnikliwie pokazał Marcin Kościelniak w książce *Egoiści. Trzecia droga w kulturze polskiej lat 80.*, wyuczoną, tradycyjną subordynację kobiet w Polsce widać jeszcze w ich submisywnych zachowaniach obejmujących nawet kontrkulturę schyłku XX wieku<sup>109</sup>. Autor celnie wskazuje, że także i w kynicznej desublimacji obowiązywały jeszcze w lat 80. w tzw. sztuce opozycyjnej płciowe relacje

106 M. Talarczyk-Gubała, *Wanda Jakubowska od nowa*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015, s. 173.

107 D. Jarecka, „ona te sprawy gryzie”. *Helena Krajewska w latach 1949–1950*, w: *Zimna rewolucja. Społeczeństwa Europy Środkowo-Wschodniej wobec socrealizmu, 1948–1959*, red. J. Bazin, J. Kordjak, Zachęta, Warszawa 2021, s. 251.

108 Sytuację Teofili rozwijam w: A. Markowska, „*Crede mihi, plus est, quam quod videatur, imago*”. *Obrazy mocne i słabe według Stanisława Wyspiańskiego*, w: *Obrazy mocne – obrazy słabe. Studia z teorii i historii badań nad sztuką*, red. Ł. Kiepuszewski, S. Czekański, M. Bryl, WN UAM, Poznań 2018, s. 67–88.

109 M. Kościelniak, *Egoiści. Trzecia droga w kulturze polskiej lat 80.*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2018.



władzy, w której seksualność kobieca była upodrzędzona. Same kobiety-artystki mówiły o sobie, że są od robienia porządków, sekretarowania i kucharzenia<sup>110</sup>. Kościelniak w polemice z Piotrem Piotrowskim pokazuje, jak rzekoma „totalna alternatywa” opozycji lat 80. pozostawała gwarantem „heteroseksualności męskiej wspólnoty i jej dominacji”, dodając ironicznie, że także rzekoma niemoralność wyzwolonych artystów może być pochodną dyskursu władzy<sup>111</sup>. Miła, opiekuńcza i „oddana” kobieta żyjąca dla innych to nie tylko wybór, ale efekt wieloletniego dyscyplinowania przez Państwo i Kościół.

Problem radykalnej odmiany losu kobiet stał się tematem Rewolucji Komunistycznej. Zauważyć można, że wraz ze zmianą ustroju te same podrzędne funkcje przypadły kobietom w sektorze publicznym (a nie prywatnym) – nadal pracowały jako kucharki i sprzątaczkę, tyle że w państwowych biurach, w stołówkach przy fabrykach i kolektywnych gospodarstwach rolnych oraz w szkołach<sup>112</sup>. Gwałt został wpisany do sowieckiego kodeksu jako zbrodnia dopiero w 1922, ale w przeciwieństwie do przepisów carskich uznawał za możliwe popełnienie gwałtu także w związku małżeńskim<sup>113</sup>. Sytuację kobiet w ZSRR znała z autopsji Wanda Jakubowska. Sytuacja ta oczywiście – jak podkreśla Lynne Attwood – była związana z szerszą kwestią postępów modernizacji oraz industrializacji, co powodowało, że rodzina nie stanowiła już jednostki produkcji i konsumpcji działającej na jednym terytorium. Uprzemysłowienie sprawiło bowiem, że miejsce pracy nie pokrywało się już dłużej z punktem życia rodzinnego. Wówczas powstały dwie koncepcje roli kobiet, zwane za Barbarą Ehrenreich i Deirdre English koncepcją racjonalną i romantyczną<sup>114</sup>. Wedle pierwszej kobiety

110 *Ibidem*, s. 432–433.

111 *Ibidem*, s. 442.

112 N.C. Noonan, W. Rule, *Russian Women in Politics and Society*, Greenwood Press, London 1996, s. 69.

113 *Ibidem*, s. 160. Dziękuję mojej studentce, p. Paulinie Balsiewicz, za dyskusję w kwestii praw kobiet (na seminarium magisterskim), którą rozwinęła w swej pracy magisterskiej *Artystki radzieckiej nowej sztuki doby rewolucji. Nadzieje, obietnice, rozczarowania* (2021), pisanej pod moim kierunkiem w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego.

114 B. Ehrenreich, D. English, *For Her Own Good: Two Centuries of the Experts Advice to Women*, Anchor Books, New York 2005.

mogły stanowić istotny zasób ekonomiczny, wedle drugiej – binarny podział ról na męskie i kobiece nie tylko zakorzeniony jest w naturze, ale też humanizuje mężczyzn i stanowi kręgosłup moralny społeczeństwa<sup>115</sup>. W pierwszym przypadku chodziło o wpisanie kobiet w maskulinistyczną i patriarchalną koncepcję kultury, w drugim – szlachetne hasła skrywały brutalną grę o władzę. „Koniec romansu” – tak Barbara Ehrenreich i Deidre English w książce *For Her Own Good: Two Centuries of the Experts Advice to Women* nazwały czas, jaki nastąpił na przełomie lat 60. i 70. XX wieku – gdy pojawiła się nowa postać w świecie kultury: kobieta nieposłuszna, odrzucająca dobre rady i „znająca swą wartość”. Ehrenreich i English mówiły o końcu romansu z ekspertami, którzy lepiej od nich wiedzieli, czego pragną kobiety. To właśnie wyzwolone z romansu z ekspertami kobiety tworzyły siostrzane wspólnoty (także artystyczne) na Zachodzie<sup>116</sup>. W Polsce myślała o takich wspólnotach znaczenie wcześniej właśnie Wanda Jakubowska. Podobnie jak w ZSRR, tak i w PRL próbowano w niezręczny sposób [awgard<sup>117</sup>] połączyć racjonalną koncepcję roli kobiety z romantyczną. Choć wiele się więc zmieniło, wszystko pozostało po staremu. Teoretycznie zniesienie własności prywatnej zносиło jednocześnie potrzebę kontroli mężczyzn nad zachowaniem żon, związanym z zagwarantowaniem prawowitych spadkobierców. Jednak przyznając to, sama Nadieżda Krupska, żona Lenina i teoretyczka komunizmu, uważała, że mężczyźni i kobiety powinni nadal żyć razem w monogamicznych związkach partnerskich na całe życie, gdyż stanowią one najwłaściwszą formę związku seksualnego<sup>118</sup>.

Jedną z bohaterek *Ostatniego etapu*, filmu w reżyserii Wandy Jakubowskiej, jest Marta – tłumaczka, pomocna zarówno więźniom, jak i oprawcom. Jest Żydówką i jej skazanie na zagładę w związku z „ostatecznym rozwiązaniem”, jest – jak pisze Talarczyk-Gubała – stratą szansy na ponadnarodową integrację Europy. Co ciekawe, negatywnymi bohaterkami są Polki: kapo

115 L. Attwood, *Creating the New Soviet Woman. Women's Magazines as Engineers of Female Identity, 1922–53*, New York 1999, s. 3.

116 B. Ehrenreich, D. English, *For Her Own Good...*, *op. cit.*, s. 259 i n.

117 L. Attwood, *Creating the New Soviet Woman...*, *op. cit.*, s. 3.

118 *Ibidem*, s. 6.

Elza (grana przez Barbarę Rachwałską) i udająca lekarzkę Lalunia (Halina Drohocka)<sup>119</sup>. Widziano film jako antypolski i schematyczny („szlachetności i odwadze więźniarek skonfrontowanej ze zdziczeniem i sadyzmem niemieckich oprawców”)<sup>120</sup> oraz odsłaniający „toporne mechanizmy perswazji podporządkowane komunistycznej ideologii”<sup>121</sup>. Ważnym jego elementem są spontaniczne działania „artystyczne” o charakterze ratowniczym, takie jak śpiew i taniec więźniarek, a ponadto ujęcia przedstawiające falujące rytmicznie – jak zboże na wietrze – i współodczuwające ciała tworzące jeden empatyczny organizm. Jakubowska w swym artystycznym *credo* wyjaśniała, iż celowo unikała potworności i odsłaniania upadku człowieka; chciała ukazać go bowiem jako gotowego na uczucia do drugiego człowieka, świadomie więc stroniła od gniewu – na ile to było możliwe. Swoją wiedzę Jakubowska konsekwentnie czerpie z okresu międzywojennego i doświadczeń lewicy; rewolucyjne aspekty nie pojawiły się przecież dopiero jako reakcja na II wojnę światową. Tej wiary w przyszłość, jaką chciała przekazać Jakubowska, nie odnajdziemy już po wojnie u Teresy Żarnowerówny, szukającej niegdyś zastosowania społecznego dla formy nowoczesnej. Wedle słów Andrzeja Turowskiego modernizacja miała być remedium na dolegliwości społeczne<sup>122</sup>. Była to wiara łącząca niewątpliwie wiele kobiet, które opowiedziały się za lewicowym programem. Żarnowerówna zobaczyła jednak modernizację – segregację ludzi i ich klasyfikację jako wstęp do przyznania im prawa do życia, destrukcyjną machinę wojenną – a na koniec biurokrację wizową przy próbie ucieczki z Polski, jako raczej stwarzającą problemy, niż je łagodzącą. Gdy udało się jej w końcu przepłynąć Atlantyk, tragizm jej amerykańskich gwaszy nie pozostawia wątpliwości, że modernizacja – także ta związana z wiarą w komunizm – załamała się. Narodowość, traktowana przed II wojną światową jako przeżytek przez lewicowych artystów, stanie się ważnym elementem powojennej postawy Strzeмиńskiego. Do

119 Negatywne postacie Polaków-renegatów były bardzo źle przyjmowane zaraz po wojnie, a Jakubowską oskarżano o szkalowanie Polek i znieważanie narodu polskiego, por. M. Hendrykowska, *Film polski wobec wojny i okupacji. Tematy, motywy, pytania*, WN UAM, Poznań 2011, s. 156.

120 *Ibidem*, s. 59.

121 *Ibidem*, s. 60.

122 A. Turowski, *Historia nieopowiedziana*, w: M. Śliżińska, A. Turowski, *Teresa Żarnowerówna (1897–1949). Artystka końca utopii*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2014, s. 27.

tego stopnia utożsamiał się z polskością, że lotewsko-niemiecko-rosyjskie korzenie rodzinne jego żony stanęły się jednym z powodów jej dręczenia. W takim krajobrazie intymna powojenna sztuka Katarzyny Kobro – od szmacianych zabawek po niewielkie kobiece akty – nie ma nic z awangardowego gniewu i chęci zmiany świata. Powraca do tkliwego „ty i ja”, odwracając się od uniwersalnych projektów dla ludzkości. Z kolei Mażarska zainteresowała się materią i tkaniną, jakby ucieleśniając cerebralną sztukę, opartą na czystych ideach i ideałach.

## ATRAKCYJNY KOMUNIZM

Różne tradycje kobiecej niezależności i wolności oraz wspólnotowej solidarności przynosiły nie tylko wiejski dwór i miasto, ale także posiadany majątek i przynależność klasowa. Jednak w ostateczności liczyły się trudno uchwytnie powody wyboru określonej życiowej drogi, które i tak – w przypadku kobiecego doświadczenia – rozbijać się musiały o wykluczające stereotypy. Jak bowiem zauważyła Maria Janion, choć rewolucja personifikowana jest jako kobieta, to dokonuje się to kosztem wypierania realnych kobiet ze sfery publicznej<sup>123</sup>. Przestrzeń dysponowania własnym życiem w odniesieniu do statusu społecznego próbowała określić Róża Luxemburg, która w 1914 roku pisała: „Dla zamożnej kobiety burżuazyjnej jej dom jest światem. Dla kobiety proletariackiej cały świat jest jej domem, świat z jego smutkiem i radością, z jego zimnym okrucieństwem i brutalnym wymiarem”<sup>124</sup>. Rewolucja komunistyczna nie obiecywała kobietom w Polsce praw wyborczych, bo te zyskały już wcześniej. Ale obiecywała politykę równościową, gdyż wedle Aleksandry Kołłontaj ZSRR miał być „rajem dla kobiet”<sup>125</sup>. Ale i sama Kołłontaj zmieniała w ciągu swego życia wizję owego rajy – zarówno jako planowanego punktu docelowego, jak i dróg dojścia doń. Początkowo na przykład uważała, iż w kwestii macierzyństwa ważne jest, by państwo stworzyło system darmowych żłobków i przedszkoli oraz zapew-

123 M. Janion, *Bogini Wolności (Dlaczego rewolucja jest kobietą?)*, w: eadem, *Kobiety i duch inności*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa [cop. 1996], s. 5–49.

124 R. Luxemburg, *The Proletarian Woman (1914)*, w: *Revolutionary Feminism. Communist Interventions*, Vol. 3, ed. Communist Research Cluster, [s.n.], New York 2015, s. 59.

125 J. Ratuszniak, *Nowa kobieta. Aleksandra Kołłontaj*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2019, s. 160.

niało pomoc medyczną w okresie ciąży i porodu; po rewolucji październikowej jednak się zradykalizowała i uznała, że najlepsze będzie przejście opieki nad dziećmi przez państwo, gdyż tylko w ten sposób role kobiet nie będą określane jedynie przez macierzyństwo i opiekuńczość. Dzięki temu także ich twórcza energia będzie mogła w pełni służyć społeczeństwu i państwu. A chociaż Kołłontaj propagowała wolne związki zamiast małżeństw opartych na statusie ekonomicznym, ugięła się przed oporem kierownictwa partii bolszewików. Poparła też radykalne stalinowskie ograniczenie prawa do aborcji (1936). Z kolei będąc przekonana, że sufrażystki w istocie hamują realne wyzwolenie kobiet, gdyż reprezentują jedynie wąskie środowisko burżuazyjne, z czasem – podczas pobytu na emigracji – dopuściła mimo wszystko możliwość współpracy z sufrażystkami w walce o prawa kobiet<sup>126</sup>. Wśród kobiecych lewicowych aktywistek popularne było przekonanie, wyrażone kiedyś przez Emmę Goldman, iż:

Religia, zwłaszcza chrześcijańska, skazała kobietę na życie gorszej kategorii, życie niewolnicy. Zniweczyła jej naturę i skrępowała duszę, a jednak religia chrześcijańska nie ma większego i bardziej pobożnego zwolennika niż kobieta. Rzeczywiście, można śmiało powiedzieć, że religia już dawno przestałaby być ważnym czynnikiem w życiu ludzi, gdyby nie wsparcie, jakie otrzymuje od kobiet<sup>127</sup>.

Lenin, przemawiając w 1918 roku na wszechrosyjskim kongresie kobiet pracujących, na pierwszym miejscu podkreślił możliwość rozwoju oraz zlikwidowanie różnicy między dziećmi prawowitymi oraz pozamałżeńskimi. Uznawał, że dotychczasowy status kobiet zbliżony był do statusu niewolnika, gdyż przywiązywał kobietę do domu. A ponieważ dostrzegął, iż dotąd miasto stawało się częściej niż wieś ogniskiem rewolucji, więc zaradzić temu mogła – jego zdaniem – kolektywizacja rolnictwa. Tylko zbiorowa praca na roli pozwoli na emancypację kobiet<sup>128</sup>. Przy innej oka-

---

126 *Ibidem*, s. 162.

127 E. Goldman, *Woman Suffrage (1911)*, w: *Revolutionary Feminism. Communist Interventions...*, *op. cit.*, s. 68.

128 V.I. Lenin, *Speech at the First All-Russia Congress of Working Women (1918)* [pierwodruk: „Prawda” 1918, nr 253 (22 listopada)], w: *Revolutionary Feminism. Communist Interventions...*, *op. cit.*, s. 77–78.

zji Lenin mówił o burżuazyjnej demokracji jako o fasadowym ustroju – pełnym „pompatycznych frazesów, podniosłych słów, wybujałych obietnic i górnolotnych haseł wolności i równości” – którym w istocie rządzi jarzmo kapitału oraz tyrania „świętej własności prywatnej”<sup>129</sup>. Dlatego Aleksandra Kołłontaj cieszyła się, iż na jej oczach odchodził do przeszłości dawny typ rodziny, w której kobieta nie miała własnej woli, własnego czasu ani pieniędzy, gdyż wierzyła, iż państwo robotnicze potrzebuje ustanowienia nowych relacji między płciami<sup>130</sup>.

Jak słusznie pisała Agnieszka Mrozik, fascynacja kobiet komunizmem oznaczała splecenie politycznego z prywatnym, radykalną zmianę każdego wymiaru życia społecznego, zerwanie ze wspólnotą, w której się wychowały, oraz odrzucenie wpojonych im zasad. Autorka, zwracając ponadto uwagę na dzisiejszą marginalizację zafascynowanych komunizmem kobiet, podkreślała, że dotknęła je szczególna pogarda właśnie z powodu tego, iż były kobietami. Dlatego badaczka namawia do traktowania kobiecych bohaterek, które przyłączyły się do rewolucji, w sposób podmiotowy, nieodmawianie im własnego głosu i własnych racji, sytuowania ich przeto w szerokim kontekście historycznym, kulturowym, geograficznym oraz w złożonym układzie sił i stosunków władzy. Mrozik nazywa to za Toril Moi skupieniem się na procesie wytwarzania osobistej genealogii i procesie stawania się, co zdecydowanie preferuje w miejsce zajmowania się apriorycznie negatywnie ocenianym statycznym konstruktem<sup>131</sup>.

Wanda Jakubowska i Magdalena Abakanowicz, bohaterki niniejszego rozdziału, przynajmniej w jednym wypadku nie musiały liczyć na państwo: nie miały dzieci. Nie drążąc intymnych spraw, do których zresztą nie mamy dostępu, można stwierdzić ogólnie – a jest to wiedza, jaką czerpię z licznych rozmów z różnymi artystkami – że posiadanie dzieci widziane jest często, także i dzisiaj, jako przeszkoda w realizacji się na innych polach życia. Bardzo dobitnie mówi o tym na przykład Marina Abramović, podkreślając, że

129 *Idem*, *Soviet Power and the Status of Women (1919)* [pierwodruk: „Prawda” 1919, nr 249 (6 listopada)], w: *Revolutionary Feminism. Communist Interventions...*, *op. cit.*, s. 78–80.

130 A. Kollantai, *Communism and the Family (1920)* [pierwodruk: „Komunistka” 1920, nr 2], w: *Revolutionary Feminism. Communist Interventions...*, *op. cit.*, s. 91–98.

131 A. Mrozik, *Komunistki i duch transgresji. „Przypadek” Wandy Wasilewskiej*, „Teksty Drugie” 2013, nr 3, s. 11–35.

nie można mieć w życiu wszystkiego, a sztuka jest bardzo wymagająca<sup>132</sup>. Nikłą ilość reżyserek filmowych w latach 50. w Polsce Jakubowska zresztą też tłumaczyła sytuacją społeczną i rodzinną, koniecznością opiekowania się dziećmi, podczas gdy praca filmowca to „absolutne i wyłączne poświęcenie się pracy”<sup>133</sup>.

Polscy komuniści potrzebowali kobiet dla wygrania rewolucji, lecz zastanawia słowo „opieka”, jakie nader często pojawia się w biurokratycznej frazeologii. Kobiety w patriarchalnym społeczeństwie są co prawda opiekunkami, ale generalna „nad-opieka” roztoczona być musi przez mężczyznę – pana domu, dyrektora fabryki, malarza-mistrza prowadzącego pracownię czy reżysera i producenta filmowego. Opieka gwarantowana przez Departament Plastyki już w 1946 roku miała zostać roztoczona nad plastykami w ogóle, a w szczególności – nad poziomem estetycznym dekoracji prowizorycznych, produkcji przemysłowej oraz nad sztuką ludową<sup>134</sup>. Naczelnym zadaniem Ministerstwa Kultury i Sztuki miała być „działalność opiekuńcza” nad związkami twórczymi<sup>135</sup>; zasada pełnej kontroli, zwana polityką kulturalną, powodowała, że to raczej wszyscy obywatele kraju mieli być odtąd traktowani tak, jak w patriarchalnej rodzinie – kobiety. Choć model roli kobiet zarówno w czasie wojny, jak i tuż po niej faktycznie się zmienił, próby przeniesienia faktów do sfery symbolicznej – czego wyrazem choćby prasowe artykuły o tytułach w rodzaju cyklu *Skończmy z legendą męskiego ramienia*, drukowanym w „Modzie i Życiu Praktycznym” z 1947 roku – były usiłowaniami stosunkowo krótkotrwałymi. O tyle pomyslnymi, że w ciągu lat 1946–1948 udało się podwoić procentowy udział kobiet w partii komunistycznej (z 10 do 20%), choć pod koniec realizacji planu sześcioletniego w prezydiach rad narodowych zasiadało jedynie 8% kobiet<sup>136</sup>. Po okresie, gdy było jasne, że rewolucyjna walka zakończyła

132 Twierdzenia takie padają m.in. w filmie Karola Radziszewskiego *America Is Not Ready For This* (2012).

133 M. Talarczyk-Gubała, *Wanda Jakubowska od nowa...*, op. cit., s. 110.

134 A. Rottenberg, *Ministerstwo Kultury i Sztuki*, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*, red. A. Wojciechowski, Ossolineum, Wrocław 1992, s. 182–183.

135 *Ibidem*, s. 187.

136 P. Perkowski, *Droga do władzy? Kobiety w polityce*, w: K. Stańczak-Wiślicz, P. Perkowski, M. Fidelis, B. Klich-Kluczevska, *Kobiety w Polsce 1945–1989. Nowoczesność, równouprawnienie, komunizm*, TAIWPN Universitas, Kraków 2020, s. 50–51 i 59.

się sukcesem, co zbiegło się z destalinizacją i „odwilżą”, kobiety wróciły do swoich dawnych ról: zakłady pracy nie dawały równych stanowisk i możliwości awansu kobietom; były miejscem segregacji płciowej. Zajmowanie mniej płatnych i prestiżowych stanowisk tłumaczone było „psychofizyczną odmiennością”<sup>137</sup>. Kobiety znów miały się stać jedynie obiektem męskiego pożądania i nieodpłatnymi służącymi, jednak tym razem nie tylko w ramach powrotu do tego, co było, ale w ramach nowoczesnej kultury komunistycznej. Mogły być matkami, żonami, robotnicami, przodownicami pracy i działaczkami politycznym<sup>138</sup>, ale już niekoniecznie wybitnymi artystkami. Role genialnych artystów zarezerwowano, podobnie jak rolę przywódców, dawców myśli i formy, wyłącznie dla mężczyzn. Co więcej, wraz z trafieniem do lamusa socrealizmu zrodziła się, jak zwracała na to uwagę Agnieszka Mrozik, negatywna legenda „ciotek rewolucji”, jako „bab niezających pardonu” „starych”, „brzydkich”, „złowrogich” i „niekobięcych”<sup>139</sup>. A jak pisał Wojciech Tomasik, komentując książkę *Olbrzymki* Ewy Toniak, skupiającej się na twórczości plastycznej okresu rewolucji komunistycznej, sztuka polska podtrzymała wówczas, wbrew ideowym deklaracjom proklamującym równość płci, hierarchiczny charakter opozycji męskie-żeńskie i mizoginizm<sup>140</sup>. Oba polityczne konsensusy – postalinowski z drugiej połowy lat 50. XX wieku i postkomunistyczny z lat 90. tego samego stulecia – podszyty jest „romantycznym” stosunkiem do kobiet, w zakresie, jaki opisywały Barbara Ehrenreich i Deidre English.

## PANIENKI Z DOBRYCH DOMÓW SKACZĄ W NIEZNANE

Wanda Jakubowska (1907–1998), reżyserka filmowa i komunistka, pochodziła z majątnej rodziny mieszczańskiej: ojciec był urzędnikiem, a matka utrzymywała się z dochodów z manufaktury, co pozwalało przed I wojną

137 M. Fidelis, *Gender, historia i komunizm*, w: K. Stańczak-Wiślicz, P. Perkowski, M. Fidelis, B. Klich-Kluczevska, *Kobiety w Polsce 1945–1989...*, *op. cit.*, s. 40–41.

138 P. Perkowski, *Droga do władzy?...*, *op. cit.*, s. 53–54.

139 A. Mrozik, *Prządki (po)rewolucyjnej rzeczywistości. Konstruowanie historii lewicy we wspomnieniach polskich komunistek w latach sześćdziesiątych XX wieku*, w: *Rok 1966. PRL na zakręcie*, red. K. Chmielewska et al., IBL PAN, Warszawa 2014, s. 258.

140 W. Tomasik, *Socrealizm albo milczenie kobiet*, „Teksty Drugie” 2008, nr 5, s. 89–94; por. E. Toniak, *Olbrzymki. Kobiety i socrealizm*, Korporacja Ha!art, Kraków 2008.



światową na kilkuosobową służbę i francuskojęzyczną bonę<sup>141</sup>. Wkrótce po wybuchu Wielkiej Wojny zamieszkała z rodzicami w Moskwie, przez co jako dziecko rewolucję przeżyła w jej epicentrum. Gdy zaczął się zryw, miała dziesięć lat. Dla porównania: gdy wybuchła wojna i niedługo potem do Wilna wkroczyli rewolucyjni sowieci, Andrzej Wróblewski miał lat dwa-  
naście. To, co Jakubowska zobaczyła w Moskwie i czym przesiąkła, na zawsze zmieniło jej życie. Po powrocie do Warszawy (1922, dokładnie w tym samym czasie przyjechał do Polski Władysław Strzeмиński), gdy podjęła studia na uniwersytecie po zdaniu matury (1928), miała już wykrystalizowany charakter buntowniczk i aktywistki oraz entuzjastki kina. Bliskie sercu Jakubowskiej były idee solidarności – tak inteligencji z robotnikami, jak emancypujących się kobiet, często samotnych matek<sup>142</sup>. Idee takie stały również u podstaw wspólnot spółdzielczych: tzw. republiki żoliborskiej, czyli Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej powstałej z inicjatywy Polskiej Partii Socjalistycznej (gdzie Jakubowska zamieszkała w 1932 roku) oraz Spółdzielni Filmowej „Krağ”. Monika Talarczyk-Gubała podkreślała też, iż idee solidarności wiązały się z działalnością w Stowarzyszeniu Miłośników Filmu Artystycznego START, będącego pierwszym polskim dyskusyjnym klubem filmowym, mającym ambicje nie tylko pokazywać nowatorskie filmy (także radzieckie), ale również wspierać produkcję filmową<sup>143</sup>. Jakubowskiej udało się zadebiutować jeszcze przed wojną, a niedługo po wojnie wyreżyserować jeden z pierwszych filmów fabularnych. Ponadto jeśli tylko było to w mocy Jakubowskiej, to – jak podkreślała Talarczyk-Gubała – reżyserka stwarzała kobietom-artystkom warunki, by weszły do kinematografii. Zgodnie z własnymi słowami Jakubowskiej: „Ja przed babkami otworzyłam jakieś wrota, bo przedtem to był męski zawód”<sup>144</sup>. Badaczka porównała polską reżyserkę do Dorothy Arzner, przypominając, iż u tej ostatniej wspieranie kobiet szło czasem w parze z intymną relacją lesbijską, czego jednak nie można stwierdzić z całą pewnością o Jakubowskiej. Tak

141 M. Talarczyk-Gubała, *Wanda Jakubowska od nowa...*, op. cit., s. 26.

142 [Rozmowa Adama Kruka z Moniką Talarczyk-Gubałą], Serdeczna i prawa Wanda Jakubowska | Film | Dwutygodnik | Dwutygodnik [dostęp: 23.07.2021].

143 M. Talarczyk-Gubała, *Wanda Jakubowska od nowa...*, op. cit., s. 50–59; Ł. Biskupski, *Kinofilia zaangażowana. Stowarzyszenie Miłośników Filmu Artystycznego „Start” i upowszechnianie kultury filmowej w latach 30. XX wieku*, Wydawnictwo Przepis, Łódź 2017.

144 M. Talarczyk-Gubała, *Wanda Jakubowska od nowa...*, op. cit., s. 16.

czy inaczej, solidarne myślenie wspólnotowe wspierało upolitycznienie kobiecego doświadczenia w kulturze opartej na symbolicznym matkobójstwie – rytuale, któremu nie oparli się (jak pokazałam na przykładzie Andrzeja Wróblewskiego w rozdziale *Dziecko*) także ci, którzy przystąpili do rewolucji. Wróblewski, by wstąpić w dorosłość i się na nowo narodzić, dokonuje na swych obrazach symbolicznej dekapitacji postaci matki oraz karnawałowego bluźnierstwa na temat ikonograficznego wzorca Matki Boskiej z Dzieciątkiem. Kulturowemu matkobójstwu towarzyszył, jak wspominałam na przykładzie Strzeмиńskiego (w rozdziale *Stary kaloryfer*), rytuał przemocy symbolicznej w małżeństwie, plasowania kobiety w podrzędnych rolach, także wówczas gdy zajmowały się sztuką. Nie chodzi nawet o to, że Strzeмиński w domowych pieleszach po prostu bił swoją żonę; lokując jej rzeźby w Sali Neoplastycznej, tak ją zaplanował, by forma tej przestrzeni – wzorując się na rzeźbie Kobro – poprzez wielką skalę symbolicznie ją „połknęła” i patriarchalnie zawłaszczyła. To on był władcą i prawodawcą przestrzeni, lokował swą żonę w zaprojektowanej przez siebie izbie. Ona była wyrobnicą szmacianych zabawek, on (dopóki się dało) – nauczycielem akademickim. W przypadku Jakubowskiej możliwość realizacji filmu *Ostatni etap* stała pod znakiem zapytania (oskarżano ją, że biorąc się za film o Auschwitz, kradnie innym reżyserom pomysły), dopóki nad scenariuszem filmu nie zapłakał ponoć i Żdanow, i Stalin, którzy – na dodatek – szybko zdali sobie sprawę z wymowy ideologicznej filmu, korzystnej dla ZSRR<sup>145</sup>. Można tę informację czytać w kontekście możliwości twórczych, jakie otwierały się przed kobietami w nowym ustroju – oczywiście za cenę propagandowego charakteru ich sztuki. Dla Jakubowskiej nie była to wygórowana cena.

W przystąpieniu do rewolucji kluczowy jest gest odrzucenia dotychczasowego świata. Dla Jakubowskiej utwierdzeniem jej decyzji był z pewnością pobudzający wyobraźnię skok z okna, rozpoczynający rewolucję, jaki zobaczyła na filmie *Burza nad Azją* (1928) Wsiewołoda Pudowkina. Skok to notabene metafora, jaka pojawia się także w tekście Mieczysława Porębskiego *Ku sztuce nowoczesnej* (1948). „Skok w teraz” był – zdaniem Porębskiego – robotą, jaką wykonała przedwojenna awangarda i obok „rewolucji wyobraźni” oraz „nowych treści” stanowi dziedzictwo, za którym

145 M. Haltof, *Return to Auschwitz: Wanda Jakubowska „The Last Stage” (1948)*, „The Polish Review” 2010, Vol. 55, No. 1, s. 7–34; *Generalissimus plakat. Z Wandą Jakubowską rozmawiał Tadeusz Lubelski*, „Film” 1990, nr 18–20, s. 3–4.

należałoby podążać<sup>146</sup>. Jakubowska odtwarzała *Burzę nad Azją* na pokazach organizowanych przez START i wspominała jeszcze słynny skok głównego bohatera, który widzowie oglądali – jak mówiła – z zapartym tchem, w wywiadzie, jakiego udzieliła tygodnikowi „Ekran” w 1987 roku (nr 50). Skok jako metafora ma wszakże – jak zwracała uwagę Mrozik – zdecydowaną wadę, gdyż pobudza wyobraźnię w stronę impulsywnego raczej niż przemyślanego działania, przeto sugeruje bardziej uniesienie niż działanie racjonalne<sup>147</sup>. Dlatego warto podkreślić, iż zarówno w bardzo długim filmie Pudowkina, jak i życiu kobiecych bohaterek, którymi zajmowała się Mrozik, akces do rewolucji to rezultat bardzo złożonego procesu, pełnego wahań, upokorzeń i wstrząsów. Główny bohater filmu Pudowkina to Bair, mongolski pasterz i myśliwy. Znosi wzdęty wyzyskujących i oszukujących jego i jego lud bezwzględnych kolonizatorów, nastawionych jedynie na zysk, notabene współpracujących w tym zakresie z warstwą buddyjskiego kleru (jest to o tyle ważne, że Bair w geście ostatecznej determinacji przystępuje do radzieckiej partyzantki, dla której kler i kolonizatorzy zleją się w jedną grupę wrogów ludu). Komponent religijny legitymizuje władzę kolonizatorów i w tej perspektywie musi zostać usunięty. W *Burzy nad Azją* kamera uchwyciła moment samego skoku z okna, ale zamiast momentu lądowania na ziemi widzimy efekt potężnej eksplozji – sekwencję potężnych słupów ziemi wzbijających się hen wysoko, nieomal pod niebo, i przysłaniających ekran. Skok i towarzyszący mu gniew w rezultacie uruchamiają globalną burzę – ziemia drży w posadach, przedmioty fruwają, drzewa uginają się pod wpływem zawieruchy. Jakubowska wspominała skok w kontekście radzieckich filmów z lat 30., które ją utwierdziły w wybranej drodze, oraz repertuaru, jaki dominował przed wojną w polskich kinach: „na ekranach szalał brzydki bolszewik z nożem w zębach, który chciał zgwałcić panienkę z dworu”, na szczęście w ostatniej chwili bronił ją brat lub narzeczony<sup>148</sup>. W kontekście drugiej bohaterki niniejszej części, Magdaleny Abakanowicz, warto dodać, że sponiewierany Bair okazał się potomkiem Dżyngis-Chana,

146 M. Porębski, *Ku sztuce nowoczesnej*, w: *W kręgu lat czterdziestych*, cz. 2, red. i wyb. J. Chrobak, Stowarzyszenie Artystyczne „Grupa Krakowska”, Kraków 1991, s. 25–32.

147 A. Mrozik, *Komunistki i duch transgresji...*, *op. cit.*, s. 16.

148 *Spojrzenie wstecz. Z Wandą Jakubowską rozmawia Barbara Hollender*, w: M. Talarczyk-Gubała, *Wanda Jakubowska od nowa...*, *op. cit.*, s. 312.

gdyż także ona swój rodowód wywodziła, dzięki opowieściom ojca, od innego słynnego wodza mongolskiego – Abak-Chana: „To nie była bajka. Siedem wieków zmieniło nazwisko w obecne brzmienie”<sup>149</sup>. Do rodowodu nawiązywała sama m.in. przez koncepcję „sztuki koczowniczej”, gdyż jej wielkie tkaniny po złożeniu zmieniały się w niewielkie tobołki. Zarówno film, jak rzeźby-abakany to dzieła *par excellence* mobilne, tak jak mobilne są ich autorki. Można powiedzieć, że mobilność była sposobem na wymknięcie się kobiecości widzianej w relacji do pasywności i swoistego unieruchomienia w przestrzeni domowej. Notabene z podtrzymywaniem rodzinnej tradycji przez Abakanowicz był pewien kłopot, bo jak sama wspominała, w jej domu niepodzielnie rządził ojciec, którego okoliczna ludność cała walała w rękę.

Jakkolwiek to brzmi, Magdalena Abakanowicz (1930–2017) była właśnie panią z dworu, której zagrażał „brzydki bolszewik”. Sama też zdecydowała się na skok w nieznaną – walkę o międzynarodową karierę. Była młodszą od Jakubowskiej o całe pokolenie: dzielą je aż dwadzieścia trzy lata. Pochodziła z rodziny ziemiańskiej, a studiowała w czasie stalinowskim, gdy obowiązywał realizm socjalistyczny. Rodzina wywodziła się z terenów dzisiejszej Białorusi. Jak w *Portrecie dwudziestokrotnym* relacjonowała dzieje swojej rodziny sama Abakanowicz, w czasie rewolucji prawie wszyscy zginęli. Zostało dwóch braci, którzy „walczyli w krwawych wydarzeniach i nie mając już najbliższych w Rosji, przebili się do Polski, skąd ich matka pochodziła”<sup>150</sup>. W ten sposób ocaleli ojciec i stryj przyszłej artystki. To w odrodzonym kraju, w majątku wiejskim niedaleko Warszawy, spędziła dzieciństwo. Stryj dzierżył w wojsku dowódcze stanowisko podczas wojny polsko-bolszewickiej, a w czasie II wojny światowej w Narodowych Siłach Zbrojnych. Został zaaresztowany przez komunistyczne władze, skazany na śmierć, a w 1948 zabity w więzieniu przez strażnika<sup>151</sup>. W nowym ustroju cała ziemiańska rodzina została wrogiem ludu. Już w czasie trwania działań wojennych zaczęła się rodzinna tułaczka, po wojnie – na tereny opuszczane

149 M. Abakanowicz, *Portret dwudziestokrotny (wybrane fragmenty)*, „Konteksty” 2006, nr 3–4 (274–275), s. 29.

150 *Ibidem*.

151 J. Inglot, *The Figurative Sculpture of Magdalena Abakanowicz: Bodies, Environments, and Myths*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 2004, s. 18.

właśnie przez Niemców, do Tczewa, bo jak słusznie podnosiła Joanna Ingłot, w nowym miejscu o przemieszanej strukturze społecznej łatwiej było ukryć swoje pochodzenie<sup>152</sup>. Ostatecznie jednak rodzina osiedla się w Gdyni. Po latach Abakanowicz wspominała strach, by nie powiedzieć za wiele, z obawy przed zdemaskowaniem<sup>153</sup>. Gdy jako dziecko utraciła rodzinny dom, powie, że poczuła się, „jakby ze mnie wyjęto środek, a zewnętrzna warstwa, nie oparta na niczym, kurcząc się, straciła wyraz”<sup>154</sup>. W 1945 roku chodzi już do gimnazjum w Tczewie. Ojciec nie przystosował się do nowej rzeczywistości, musiała więc zrobić to matka, która podjęła pracę w sklepie. Choć wygnanie z własnej sfery społecznej było przedmiotem nieustannych kpin propagandy, a i dzisiaj przysłania je narracja sprawiedliwości dziejowej i chwalebnej mobilności społecznej, warto cierpienie nazwać po prostu cierpieniem. Deklasacja nie była zresztą zmartwieniem Jakubowskiej, ale Abakanowicz – jak najbardziej. Przyszła artystka była świadkiem okaleczenia matki przez niemieckich okupantów w 1943 roku oraz powolnego odchodzenia ojca (zmarłego w 1973). Okaleczenie ciała rodzicielki, kurczenie się i degradacja ciała starzejącego się rodziciela a także degradacja społeczna mogły być powodem, że jej rzeźby przyjmą wyraz egzystencjalno-ekspresyjny<sup>155</sup>. Ambiwalentna metaforyka związanych z „kobiecy” tkactwem, z dziełem wielkich, zawieszonych u sufitu rozłożystych tkanin (zwanych abakanami), którymi zyskała międzynarodową sławę w latach 60., ustąpiła około roku 1973 rzeźbie figuratywnej. Abakanowicz zdecydowała się bowiem porzucić tkactwo i zostać rzeźbiarzem. Rodzaj męski rzeczownika „rzeźbiarz” jest tu kluczowy, bo właśnie żeńskie konotacje tkania, stawiające je w gorszej prestiżowo pozycji artystycznej, artystka chciała zdecydowanie przewyciężyć. Mimo że w tkaninie, także polskiej, zdarzali się artyści-mężczyźni (starsi od Abakanowicz: Stefan Gałkowski, Lucjan Kintopf, Mieczysław Szymański oraz rówieśnicy: Ryszard Kwiecień, Bolesław Tomaszewicz, Wojciech Sadley), jednak dominowały kobiety. Na Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie w 1948 roku zadbano o różne formy wypowiedzi – oprócz malarstwa, grafiki i rysunków znalazły się

---

152 *Ibidem*, s. 23.

153 M. Małkowska, *Gdzie jest Pani dom*, „Konteksty” 2006, nr 3–4 (274–275), s. 213.

154 M. Abakanowicz, *Portret dwudziestokrotny...*, *op. cit.*, s. 33.

155 J. Ingłot, *The Figurative Sculpture of Magdalena Abakanowicz...*, *op. cit.*, s. 14 i 79.

tam fotografie, projekty inscenizacyjne i modele przestrzenne, ale jedynie Teresa Tyszkiewiczowa myślała o wystawieniu projektu gobelinu i trzech projektach druku na jedwabiu<sup>156</sup>.

Sytuacja kobiecego grona, spośród którego Abakanowicz przedstawiała później swoje prace, zdecydowanie różniła ją zresztą od Jakubowskiej, która od początku działała w towarzystwie niemal samych mężczyzn. Jakubowska była – jak to określiła Barbara Hollender – „pierwszą fabularzystką na świecie”; przed nią była jedynie Germaine Dulac, choć ona nie robiła długiego metrażu<sup>157</sup>. Jednak z dzisiejszego punktu widzenia, gdy to, co artystyczne, i to, co dokumentalne nie jest widziane opozycyjnie, a dokument stał „lingua franca sztuki politycznej”<sup>158</sup>, można mówić o filmie Jakubowskiej jako o sztuce z dokumentacyjnym gestem. Abakanowicz, by być traktowana na miarę swego talentu, musiała zdecydowanie zmienić swoją sztukę. Jakubowska od początku – być może dzięki swojemu komunizowaniu – nie widziała powodu, by nie wybrać „męskiego” zawodu; Abakanowicz zabrało wiele czasu, by zrozumieć, iż przez ukrywanie poglądów, jakimi przesiąkła w domu, i ich konfrontację z rzeczywistością znalazła się w damskiej niszy i w pułapce słowiańskiej emocjonalności. Ta nisza początkowo była jej schronieniem, z czasem okazała się zbyt mała i zaczęła uwierać. Od początku prowadziła grę z komunistycznymi mocodawcami i – ponieważ była w niej mistrzynią – zobaczyła jasno, że mizoginizm występuje w równym natężeniu po obu stronach żelaznej kurtyny. Nie miała już ani czasu, ani ochoty walczyć o inne kobiety.

### KOBIETA JAKO WINNA CZY JAKO BEZSILNA OFIARA?

Kluczowe w autoprezentacji Abakanowicz jest poczucie bycia ofiarą, które Joanna Inglot zauważyła w skonstruowanej starannie przez artystkę autobiografii *Portret dwudziestokrotny*. Czytając ten tekst, nie można nie czuć współczucia do prześladowanej ze względu na płeć, klasę społeczną i osobowość osoby, bo jak twierdzi badaczka: „jej obraz własny jako ofiary,

156 *Wystawa Sztuki Nowoczesnej. Wykaz prac*, w: *W kręgu lat czterdziestych...*, cz. 1, *op. cit.*, s. 58. Wegner planował wystawić projekty druków na materiałach, por. *ibidem*, s. 50.

157 *Spojrzenie wstecz...*, *op. cit.*, s. 313.

158 E. Kernbauer, *Art, History, and Anachronic Interventions Since 1990*, Routledge, New York–London 2021, s. 50.

karmiony jej romantyczną wrażliwością<sup>159</sup> i całkowicie przenika karty tej autoprezentacji, stworzonej zresztą w 1980 roku specjalnie dla widza zagranicznego, w związku z rozwojem jej kariery. Autoprezentację można widzieć w bardzo konkretnym kontekście opłakiwania klasowego przywileju i tradycji dworku. Status ofiary wyklucza jednocześnie możliwość niesienia pomocy, bo ofiara przecież sama jej potrzebuje. W ten sposób malownicza opowieść o polowaniach ojca, wschodach i zachodach słońca w lesie, bagnach, trawach, stawie przy kasztanowej alei, spacerach bosą stopą po pokrytych liśćmi drogach oraz szukaniu schronienia w spróchniałym pniu drzewa, gdzie mogła się poczuć częścią większego organizmu, jest opowieścią o dziewczynce, która nie zauważyła, że nie musiała pracować i nie była głodna, jak jej rówieśnicy, którzy nie mieli szczęścia urodzić się w klasie uprzywilejowanej. Jej relacja z dzieciństwa to opowieść o braku obowiązków i mnóstwie wolnego czasu, który mogła poświęcać na rozwijanie własnej wyobraźni. Ponieważ już raz odebrano jej ten przywilej i ponieważ już raz przeoczyła innych wokół, dostrzegając jedynie własne upokorzenie i bezsilność, gdy natrafiła na początku lat 70. w Kalifornii na tłum młodych, pragnących żyć inaczej niż patriarchalna Ameryka, jej rzeczywistą odpowiedzią było: niech każdy troszczy się o siebie. Nie wyobrażała sobie, że ona – z biednego kraju, zza żelaznej kurtyny, bez wystarczająco dużej pracowni, idąca na różne kompromisy, by móc wyjeżdżać i wystawiać za granicą – mogłaby być wsparciem dla młodych ludzi z zachodniego wybrzeża. Jakubowska tymczasem dzięki swemu zaangażowaniu w komunizm mogła chronić studentów łódzkiej szkoły filmowej przez ingerencjami UB, „wychodzić” pieniądze na realizację filmów kolegów, uzyskać akceptację władz podczas kolaudacji, pomóc w cudzych kłopotach. Wyrzucono ją z uczelni za dopuszczenie do realizacji filmu opowiadającego o wydarzeniach grudnia 1970, o strzelaniu do robotników. Jak określiła to Talarczyk-Gubała: Jakubowska „brała na siebie inteligenckie poczucie winy wobec klasy robotniczej”<sup>160</sup>. Nie była więc obciążona winą – zgodnie z nauką Kościoła – „pierwszej Ewy”, której grzechy zmyła „druga Ewa” (Maria, matka Jezusa), lecz winą swojego klasowego uprzywilejowania. Tę winę chciała zmyć osobiście, przekuwając na obligację wspierania innych. Poczucie winy

159 J. Inglot, *The Figurative Sculpture of Magdalena Abakanowicz...*, *op. cit.*, s. 16.

160 M. Talarczyk-Gubała, *Wanda Jakubowska od nowa...*, *op. cit.*, s. 89.

i bycie ofiarą – to krańcowo różne postawy wobec burzliwych wydarzeń, jakich doświadczały Jakubowska i Abakanowicz.

## PRZĄŚNICZKA

W istocie abakany były nowatorskimi *environments* oraz instalacjami, transmedialnie zrywającymi z podziałem na gatunki. Mimo tego, robiąc tak niezwykle dzieła, artystka u progu dekady lat 70. XX wieku znalazła się w rozwojowej pułapce, gdyż sklasyfikowana była uporczywie jako tkaczka (*weaver*), robiąca formy z tkanin (*fabric forms*), a ta „damska” specjalizacja oddalała ją od sztuki czystej, do której aspirowała. Abakanowicz nie chciała, by w momencie gdy przemyśliwała, jak zrobić krok, by wydobyć się z ramy prząśniczki, wpisywano ją w kolejną, dość podobną jej zdaniem ramę – artystki-feministki. Tak zwana *fiber art* [sztuka włókiennicza] lat 60. to przykład, że choć hierarchia sztuki i rzemiosła teoretycznie została zakwestionowana, to jednak praktycznie była podtrzymana, co dotyczyło też pozostałych innowacyjnych artystek posługujących się tkaninami w zupełnie innym ustroju polityczno-ekonomicznym, np. Sheili Hicks czy Lenore Tawney. Nawet Anni Albers, choć odegrała ważną rolę w warsztacie tkackim Bauhausu, podlegała damskim ograniczeniom, gdyż generalnie kobiety kierowano w Bauhausie do ceramiki i tkactwa pod pozorem, iż warsztaty malarstwa ściennego i meblarstwa są dla nich zbyt uciążliwe<sup>161</sup>. One także – podobnie jak m.in. Hicks czy Tawney w Ameryce – musiały zmagać się z etykietką „rękodzieło kobiece, dekoracja lub domowa praca hobbyistyczna”<sup>162</sup>. Pewnym przełomem okazała się nowojorska wystawa *Wall Hangings* (MoMA, 1969), na której zresztą abakany – choć były zdecydowanie chwalone – nie dość, że zostały umieszczone w tradycji tkackiej, to jeszcze ukazane w ścisłym związku z Europą Wschodnią i sztuką ludową. W informacji dla prasy przeczytać bowiem można było, iż „rzemieślnicy w Europie, a zwłaszcza w Europie Wschodniej, są zachęceni przez stabilny rynek i rządowe stypendia do spędzania wiele czasu nad każdą pracą”<sup>163</sup>. Abakanowicz

161 C. Kiaer, *The Russian Constructivist Flapper Dress*, „Critical Inquiry” 2001, Vol. 28, No. 1 (Autumn), s. 188.

162 E. Auther, *Classification and Its Consequences: The Case of „Fiber Art”*, „American Art” 2002, Vol. 16, No. 3 (Autumn), s. 6.

163 Press release do wystawy *Wall Hangings* zdigitalizowano na stronie MoMA: [www.moma.org/calendar/exhibitions/1800](http://www.moma.org/calendar/exhibitions/1800) [dostęp: 1.07.2021].



miała świadomość, że jej twórczość – zanim w ogóle zostanie oceniona jako dzieło sztuki – jest ramowana przez takie kategorie, jak tkactwo, rzemiosło, sztuka kobiet z Europy Wschodniej oraz sztuka ludowa. Ta ostatnia rama wiązała się z przekonaniem, że „Europa Wschodnia” nie mogła być źródłem sztuki nowoczesnej, a jedynie prężnej sztuki ludowej. Jak pokażę w rozdziale *Przedmioty pod ręką*, to stereotypowe przekonanie było na tyle silne i powszechne, że nawet komunizujący Picasso – przylatując latem 1948 roku do Polski w futrzanej kamizelce, czyli spodziewając się najwyraźniej arktycznych mrozów – przywiózł do Wrocławia i Warszawy jedynie swoją ceramikę (a nie obrazy) wraz z dobrymi radami, że to właśnie folklor powinien być w dalekim i mroźnym kraju szczególnie rozwijany. Sam zresztą tak właśnie postąpił dla dobrego przykładu: pod wpływem wizyty nad Odrą i Wisłą jego rysunki i obrazy Polek w chustach na głowie, spektakularne kupowanie zakopiańskiego kożuszka i zachwyty nad ludową rzeźbą sakralną wskazywały, że interesowała go jedynie polska ludowość. Była na tyle dominująca w wyobraźni Picassa, że dorobek międzynarodowej awangardy zupełnie dlań nie istniał. W tym ujęciu leży prawdziwa ambiwalencja. Z pewnością spojrzeniu Picassa na Polskę zarzucić można stereotypowość i niewiedzę, generalizującą tzw. prowincję i wschodnią Europę. Jednak takie wysiłki, jak m.in. Wanda Telakowska, która zorganizowała po wojnie Biuro Nadzoru Estetyki Produkcji, a później Instytut Wzornictwa Przemysłowego, doprowadziły do sytuacji, że tekstylia, odzież i projekty wnętrz były jednocześnie nowoczesne i wernakularne i – jak ujął to David Crowley – z pewnością spodobałyby się Picassowi<sup>164</sup>. Wielu polskich przedwojennych dizajnerów wychowanych zostało w kulcie norwidowskich koncepcji równości oraz integracji wszystkich przejawów sztuki. Gdy po wojnie zostali nauczycielami, wcielali te idee w życie, mimo że m.in. pod wpływem kolorystów ciężar kształcenia został przeniesiony na malarstwo, rzeźbę i grafikę<sup>165</sup>. O ile zatem polscy malarze relacje z Paryżem traktowali często jako jedyną właściwą inspirację, polscy twórcy tkanin wywołali autentyczny wstrząs wśród francuskich artystów i wyznawców „francuskiego stylu” tkanin, gdyż wręcz nie do pomyślenia było to, co robili Polacy: „użycie grubej wełny, owczego

164 D. Crowley, *Building the World Anew: Design in Stalinist and Post-Stalinist Poland*, „Journal of Design History” 1994, Vol. 7, No. 3, s. 201.

165 I. Huml, *Współczesna tkanina polska*, Arkady, Warszawa 1989, s. 18.

runa, bawełnianych sznurów i innych ekstrawagancji<sup>166</sup>, które epatowały szorstką i mięsistą materią.

## NEUTRALIZOWANIE PATRIARCHALNYCH STRUKTUR

Choć różne strategie artystyczne Jakubowskiej i Abakanowicz – dwóch „panienek z dobrych domów”, które postanowiły zostać artystkami – można oczywiście interpretować w relacji do ideologii komunizmu, to w istocie – jak postaram się pokazać – równie ważna była ich sytuacja jako artystek-kobiet wobec patriarchalnej struktury społecznej i wielu różnych czynników wytwarzających osobistą genealogię i tożsamość. A wówczas komunistkę można zobaczyć nie jako „ikonę ani pomnik komunistycznego przewrotu, ani też symbol narodowej zdrady” – jak to ujęła Mrozik w stosunku do Wandy Wasilewskiej<sup>167</sup>, a z kolei anty-komunistkę – bez heroicznego sztandaru. Obie artystki odmiennie wynajdowały sposoby, by pacyfikować i neutralizować struktury patriarchalne. Jakubowska wykazała się solidarnością i marzyła o zmianie sytuacji dla wszystkich, w tym dla kobiet, Abakanowicz postanowiła wpisać się w system, nie zmieniać świata, by odnieść sukces osobisty. Postanowiła zostać „rzeźbiarzem”, a nie tkaczką; bo nie chciała być artystką, lecz artystą – nowoczesnym i wielkim artystą. Ale nawet jako tkaczka musiała walczyć o uznanie swojej wizji, gdyż wywołując poruszenie i zachwyt na Międzynarodowym Biennale w Lozannie, naruszyła prestiż francuskiej szkoły i jej prominentnego artysty Jeana Lurçat’a, który (początkowo!) widział Abakanowicz jako jedną z czarujących prząsowniczek niepredystynowanych do wielkości. Tę mizoginiczną prowokację potraktowała jak wyzwanie, co ostatecznie przyniosło jej, jak zauważyła Inglot, uznanie jako inicjatorce rewolucji we współczesnej tkaninie (*fiber revolution*), a nie jedynie jej odnowy<sup>168</sup>. Jednak podczas pobytu w Kalifornii w roku 1971, gdy miała tam indywidualną wystawę *The Fabric Forms of Magdalena Abakanowicz* (kuratorka: Eudorah Moore) w Pasadena Museum of Art oraz zbiorową *Deliberate Entanglements. An Exhibition of Fabric Forms* (kurator: Bernard Kester) w The University of California Art Gallery oraz brała udział w konferencji *Fiber as Medium*, zdecydowanie dystansowała się od „me-

166 *Ibidem*, s. 30.

167 A. Mrozik, *Komunistki i duch transgresji...*, *op. cit.*, s. 12.

168 J. Inglot, *The Figurative Sculpture of Magdalena Abakanowicz...*, *op. cit.*, s. 51.

dium” i techniki wykonania dzieła. Wywołało to nawet pewną konsternację, gdyż wiele osób uznało właśnie te aspekty za manifestację marginalizowanej kobiecości i element wyłaniającego się ruchu feministycznego drugiej fali. Jego aktywistki organizowały protesty związane z niską reprezentacją kobiet-artystek w muzeach amerykańskich, a tkactwo i miękkie kształty owalne, jako nawiązujące do waginy i łona, zostały wówczas szczególnie uprzywilejowane w twórczych realizacjach. Zarówno Los Angeles Council of Women Artists, jak i studentki oraz przyjaciółki Judy Chicago i Miriam Schapiro z projektu *Womanhouse*, chętnie przyjęłyby do swego grona artystkę, która zainspirowała kobiece imaginarium<sup>169</sup>. Agata Jakubowska podkreślała, że w wypowiedziach Abakanowicz nie znajdujemy nawet śladu zainteresowania twórczością artystek tworzących i wystawiających w Los Angeles, żadnych wzmianek o tym, że feministyczna gorączka Kalifornii miała dla niej jakieś szczególne znaczenie<sup>170</sup>. Abakanowicz nie miała też najwyraźniej ochoty na tworzenie w medium, jakie Miriam Schapiro nazwała „femmage” (zbitka *feminine* i *collage*), gdzie jednym z używanych materiałów była tkanina, a generalnie chodziło o wytworzenie nowego sposobu obrazowania i tematyki. A przecież złoty medal w Sao Paulo zdobyła za tapiserie o tytułach – żeńskich imionach: *Andromeda*, *Kleopatra*, *Helena*, *Anna* i *Dorota*. Wielkie poprzedniczki zrównane zostały z kobietami o współczesnych imionach. Z wiejskiego dzieciństwa pamiętała kobiety, które znały zaklęcia odczyniające zło, i marzyła, by też poznać magię. Później zastąpi kobiety człowiekiem „w ogóle”. Drogą zrozumienia wsparcia, jakie dają inne kobiety, podążyła na przykład w latach 70. Natalia LL i było to w jej przypadku strategicznie dobre posunięcie, jako że pomogło zagranicznej karierze artystki. Jednak Abakanowicz była już w latach 70. w zupełnie innym punkcie swej kariery. A zatem, chociaż zachwyty twórczością Abakanowicz w Kalifornii przetrwał wśród artystek i krytyczek wiele lat (czego dowodem wystawa *Wack! Art and the Feminist Revolution* w 2007 roku w MoCA Los Angeles, ze zniewalającym waginopodobnym *Czerwonym abakanem* otwierającym wystawę), to artystka obsesyjnie wręcz odcinała się od kobiet i kobiecego ruchu, pozwalając się wielbić z dystansu i na

169 *Ibidem*, s. 66–67.

170 A. Jakubowska, *Magdalena Abakanowicz's „Abakans” and the Feminist Revolution*, w: *Regarding the Popular: High and Low Culture in the Avant-Garde and Modernism. European Avant-Garde and Modernism Studies*, vol. 2, ed. S. Bru et al, Walter De Gruyter, Berlin 2011, s. 253–265.

swoich warunkach. Cieszyła się wręcz, że nie pasuje i odstaje od innych prac prezentowanych na tej ekspozycji. Próbowwała natomiast z sukcesem kontrolować to, co pisano o niej w Polsce. Jednak np. Carolyn Stuart, pisząc o *Wack!* i zwracając uwagę na potężne, czerwone, waginalne fałdy („enormous red vaginal folds”) abakanu, podkreślała ironię faktu, że sama autorka nie uważa swojej sztuki za feministyczną<sup>171</sup>. Paradoksem jest więc, że na kalifornijskiej wystawie nastawiona na męski świat sztuki artystka umieszczona została w sekcji tematycznej „Bogini” (Goddess) i porównana z zadowoloną *bad girl* Lindą Benglis. Agata Jakubowska podejrzewała, że artystka cieszyła się, że przynajmniej nie znalazła się w dziale *Wack!* poświęconym erotyce<sup>172</sup>.

### PATRIARCHALNA OPIEKA A MATKOWANIE KWOKI

Można przyjąć, że w perspektywie wyboru konkretnej strategii obu artystkom – i Abakanowicz, i Jakubowskiej – całkowicie się powiodło. Świat faktycznie się zmienił, tak jak tego chciała Jakubowska, a jej studenci zostali wybitnymi reżyserami, choć gwiazda jej twórczości zdecydowanie zgasła. Z kolei twórczość Abakanowicz świeci coraz jaśniejszym światłem na scenie międzynarodowej, choć wiele badaczek wyraża rozczarowanie dotyczące stosunku artystki do innych kobiet-artystek, idei feministycznych oraz ambivalentnej i pełnej hipokryzji postawy politycznej, nastawionej na wzgląd jedynie osobistej kariery. Aneta Biesiadecka wypomina jej, podobnie jak wcześniej Waldemar Baraniewski, polityczny oportunizm<sup>173</sup>. A Joanna Inglot wstęp do swej monografii o Abakanowicz poświęciła wyjaśnieniu, dlaczego nie mogła zgodzić się na autoryzację swoich interpretacji przez artystkę i zdecydowała się na odsunięcie jej od procesu pisania i edytowania książki. Był to jej zdaniem jedyny sposób, by ochronić integralność wła-

171 C. Stuart, *WACK! Art and the Feminist Revolution* by Cornelia H. Butler: *WACK! Art and the Feminist Revolution* by Lisa Gabrielle Mark, „Signs” 2008, Vol. 33, No. 2 (Winter), s. 475.

172 A. Jakubowska, *Magdalena Abakanowicz's „Abakans” and the Feminist Revolution...*, op. cit., s. 253–265.

173 A. Biesiadecka, *Magdalena Abakanowicz and Development of the Figure in Postwar Polish Sculpture*, „Woman's Art Journal” 2011, Vol. 32, No. 1 (Spring/Summer), s. 30–28; W. Baraniewski, *Obiekt z realnego życia. O gobelinie „Życie Warszawy” Magdaleny Abakanowicz*, w: *Mowa i moc obrazów. Prace dedykowane Profesor Marii Poprzęckiej*, WUW, Warszawa 2005, s. 177–183.

snej pracy i naukową niezależność<sup>174</sup>. Patriarchalna „opieka” Abakanowicz integrowała bowiem w interpretacje dzieł i sposób myślenia autorki książki, dlatego Inglot zdecydowała się na pominięcie licznych wywiadów, jakie przeprowadziła z autorką, oraz wydrukowanie publikacji bez wielu ważnych fotografii dzieł artystki, na których upowszechnienie w monografii nie dostała od Abakanowicz w rezultacie zgody. „Moja decyzja, by napisać książkę bez pełnego wsparcia jej przez artystkę, jest powodowana przekonaniem, że książki naukowe nie potrzebują autoryzacji od tych, którzy są jej tematem oraz wiarą w wolność myśli i ekspresji”<sup>175</sup> – napisała dobitnie Inglot, co zdecydowanie nie maluje obrazu artystki jako wspierającej i szanującej innych, w tym – inne kobiety. Najwyraźniej przejęła patriarchalne nawyki „opieki”.

Inaczej zapamiętana została Jakubowska. Kazimierz Kutz napisał o niej:

Gdyby nie ona – kwoka nas wszystkich – nie byłoby powojennego kina, bo nie byłoby nas. Dzięki temu, że siedziała w Oświęcimiu, a potem zrobiła *Ostatni etap*, miała autorytet, który pozwolił stworzyć i ochronić szkołę filmową przed jej przeciwnikami [...]. Nie wszyscy mają świadomość jej zasług. Skromna, dobra i normalna. Bez grama pychy<sup>176</sup>.

Bycie kwoką rozumieć można jako matkowanie i zmianę kobiecej roli z usadowionego w patriarchalnej kulturze instytucji macierzyństwa na matrylinearne matkowanie. Choć „kwoka” matkowała w szkole filmowej i w rzeczywistości PRL-u głównie reżyserom-mężczyznom, nie zmienia to faktu, iż właśnie matkowanie stało się dla Jakubowskiej źródłem upodmiotawiającej siły i władzy. Matkowanie bowiem, jak podkreślała Andrea O’Reilly za Adrienne Rich, ma siłę sprawczą i wpływa na zmianę społeczną<sup>177</sup>. Matkowanie „synom”-artystom to z pewnością ciekawy wątek, pojawiający się także wiele lat później w relacji Natalia LL–Karol Radziszewski. W tej relacji atrybut banana jest symbolem matkującego queerowania, a więc matkowania, które jest opozycją do patriarchalnej instytucji macierzyństwa, za-

174 J. Inglot, *The Figurative Sculpture of Magdalena Abakanowicz...*, *op. cit.*, s. IX.

175 *Ibidem*, s. X.

176 K. Kutz, *Klasy i ścinki. Mój alfabet filmowy i nie tylko*, SIW Znak, Kraków 1999, s. 127.

177 Por. *From Motherhood to Mothering, The Legacy of Adrienne Rich’s „Of Woman Born”*, ed. A. O’Reilly, State University of New York Press, New York 2004.

leżnej od męskości w dychotomicznej relacji do żeńskości. Zadanie wychowania feministycznych synów poprzez matkowanie wymaga ogromnej odwagi zarówno od matek, jak i samych synów<sup>178</sup>. W swych wspomnieniach *Klasy i ścinki* Kutz napisał od serca, że nie tylko lubił Wandę Jakubowską, ale także ją szanował. Historia sztuki oczywiście nie ma zbyt długiej tradycji zajmowania się ustanawianymi relacjami międzyludzkimi przez interpretowane przezeń dzieła. W tej perspektywie zajmowanie się faktem, że inni ludzie lubią artystów, wydawać się może nawet groteskowe. A jednak coraz częściej dziś pytamy o jakość relacji w przestrzeni sztuki, nie dezawuuując rzecz jasna samych dzieł. Zapytać więc można o to, jaką jakość relacji społecznych proponowały artystki i ich dzieła i jaki wpływ na ich imaginarium miał fakt że jedna z „panienek z dobrego domu” pochodziła ze wsi, a druga z miasta. Jako dziewczyna z dworu, Abakanowicz spędziła na wsi całe dzieciństwo. To tam nauczyła się odczuwania przestrzeni, „gromadzenia patyków, kamieni, skorup, kory”<sup>179</sup>; fascynowały ją czynności takie jak wiosenne przebieranie ziemniaków w kopcach i przyglądanie się tym, co jako nazbyt wyschnięte wyrzucano: „Miały ludzkie oczodoły i zmarszczki. Dziwne, otaczały mnie zaprzyjaźnione jak rodzina, głądzone, dotykane”<sup>180</sup>. Opisy jej wiejskich przeżyć i fascynacji powstały, gdy była już dorosłą kobietą i uznaną artystką, dlatego – jak podnosiła Ingłot w monografii – trzeba mieć do tych wspomnień stosunek krytyczny, widząc w nim pewną kreację. Majątki wiejskie osadzały w wielowymiarowej i wielozmysłowej przyrodzie, dawały przestrzeń, poczucie silnych relacji z ziemią, wodą i niebem. Uczyły – przynajmniej te kobiety, które były odpowiednio majątne – że zawsze można się ukryć i mieć swój własny świat, nawet za cenę samotności. W pewnym uproszczeniu uznać można, że inaczej niż w mieście, które uczyło ludzkiej solidarności. Tam nie było się gdzie schować, szczególnie gdy nie było się odpowiednio bogatym, a jak pisała Luxemburg, robotnice są najbiedniejsze z biednych, groza panowania kapitału je dotyka najbardziej.

178 A. O'Reilly, *Mothering against Motherhood and the Possibility of Empowered Maternity for Mothers and Their Children*, w: *From Motherhood to Mothering...*, *op. cit.*, s. 168.

179 M. Abakanowicz, *Portret dwudziestokrotny...*, *op. cit.*, s. 29.

180 *Ibidem*.

## NIE TYLKO KOCIAKI

Różne były losy polskich artystek. Wiara w komunizm nie uchroniła ich przed rozczarowaniami i niepowodzeniami. Wszystkie kraje „bloku wschodniego” promowały zresztą wzorce kobiecej urody i atrakcyjności, gdyż piękne kobiety stanowić miały widoczny symbol „właściwej” nowoczesności i ustroju politycznego, a podkreślanie kobiecej atrakcyjności wpisywać się miało w ideę przywrócenia pokoju i ładu<sup>181</sup>. Uroda kobieca to reprezentacja i wizytówka narodu, ustroju, sytuacji ekonomicznej i dobrostanu społecznego. Zaskakująca była kariera słowa „kociak”. Na początku lat 50. „kociak” był podejrzaną moralnie partnerką „bikiniarza”, epatującą „obcą estetyką”, a w końcu dekady kociak zyskał nawet odcień emancypacyjny, wobec ścisłego związku komunistycznego purytanizmu z tradycją kościelno-mieszcząską<sup>182</sup>. Jednak, rzecz jasna, ten symboliczny bunt miał bardzo ścisłe i wąskie ramy. „Piękne dziewczęta na ekrany” – akcja tygodnika „Film” z 1958 roku, konkurs „Nasze gwiazdy” tygodnika „Dookoła Świata” czy konkurs tygodnika „Po prostu” na „najpiękniejszy uśmiech studentki” (1955) nie pozostawiają co do sztywności tych ram żadnych wątpliwości. A fakt, że nagrodą w tym ostatnim konkursie stanowił portret studentki u „znanego artysty-malarza”, pokazuje, że romantyczna idea muzy i natchnienia miała się całkiem dobrze<sup>183</sup>. Artystka oprócz posiadania interesującego dorobku musiała jeszcze dobrze wyglądać, bo w męskim świecie kobiecy wygląd staje się walutą. Dobrze widać to nawet w tak tragicznej sytuacji, w jakiej znalazła się Teresa Żarnowerówna. W 1941 roku, czekając ponad półtora roku na wizę amerykańską, pisała do Haliny i Józefa Wittlinów, swoją sytuację podsumowując na koniec: „SOS SOS SOS SOS. Więcej nie mogę dorzucić”<sup>184</sup>. Jak sarkazm brzmią słowa Barnetta Newmana, umieszczone w katalogu wystawy artystki w nowojorskiej galerii Art of This Century w 1946 roku, o gościnności Ameryki i wyborze Ameryki

181 M. Fidelis, K. Stańczak-Wiślicz, *Piękne i zaradne. Rytuały ciała, moda i uroda*, w: K. Stańczak-Wiślicz, P. Perkowski, M. Fidelis, B. Klich-Kluczewska, *Kobiety w Polsce 1945–1989...*, op. cit., s. 412–413.

182 *Ibidem*, s. 423–424.

183 *Ibidem*, s. 428–431.

184 M. Śliżińska, A. Turowski, *Teresa Żarnowerówna (1897–1949)...*, op. cit., s. 218.

na swój dom<sup>185</sup>. W Ameryce Żarnowerówna próbuje grać różnymi kartami – niekonicznie tylko interesującej artystki, ale i kobiety, która zna swoje miejsce w patriarchalnej kulturze, czego wyrazem jest odpowiedni ubiór. Swoistą mieszczańską autokreacją, a właściwie brawurowym dokameryowanym performansem burleskowym było osobiste pojawienie się na swej indywidualnej wystawie u Peggy Guggenheim w 1946 roku. Na zachowanych zdjęciach Żarnowerówny z właścicielką galerii zwraca uwagę ujmujący, radosny uśmiech artystki, zawadiacko nałożony kapelusz, elegancki kostium z bluzką o dużej kokardzie i kopertowa torebka ze skóry węża<sup>186</sup>. Trudno znaleźć powiązanie między wiedzą o pozostającej w depresji artystce i jej zabójczą stylizacją z zawadiackim zagięciem róna kapelusza na jedno oko. Tym bardziej trudno znaleźć też powiązanie z jej lewicowymi poglądami; to zamożna Peggy Guggenheim mogła sobie pozwolić na mniej starannie dopracowany „look”. Kapelusz z dużym rondem, elegancki kostium i wężowa torebka pokazują, że lewicująca artystka z Europy Wschodniej dobrze wiedziała, iż liczy się przede wszystkim wygląd, świadczący o tym, czy przestrzega reguł „kobiecości”. Łamać tę zasadę mogą jedynie kobiety o odpowiednim statusie materialnym. Kultura kobiecej urody to ciekawe pole badawcze czasów komunizmu<sup>187</sup>. Grała tę kartą bardzo umiejętnie Jakubowska, która potrafiła być i ładna, i brzydka – jako wieśniaczka w chustce, *butch à la* Gertruda Stein i robotnica kina. Potrafiła chodzić w męskiej panamie na głowie i zadawać szyku w czarnej dopasowanej sukience. A kapelusz, z jego wyrafinowanymi formami, wkrótce zniknął z polskich ulic jako okrycie anachroniczne i niepraktyczne, niepotrzebne nowej socjalistycznej kobiecie. Była mu wierna Maziarska, podobnie jak innym kobiecym dodatkom (np. kolczykom). Jako nazbyt kobieca, a bynajmniej nie-kociak, nie mogła więc być szanowana jako wybitna artystka.

Kobro, której przedwojenny ubiór pozostawał niewątpliwie pod wpływem konstruktywistyczno-flapperskich sukienek projektowanych przez

185 *Ibidem*, s. 273.

186 M. Ślizińska, *Historia odnaleziona*, w: *Teresa Żarnowerówna (1897–1949)...*, *op. cit.*, s. 71; A. Markowska, *Bio-formy i burleska. Wokół „Biomorfizmu w sztuce XX wieku” Andrzeja Turowskiego* [rec.], „Kalejdoskop Kultury” 2021, nr 1, s. 236.

187 M. Fidelis, K. Stańczak-Wiślicz, *Piękne i zaradne. Rytuały ciała, moda i uroda...*, *op. cit.*, s. 407–456.



Lubow Popową<sup>188</sup>, po wojnie zmienia wygląd i w pewnym sensie porzuca sztukę, jeśli wierzyć wspomnieniom córki, w spektakularnym *auto-da-fé*, rytuale spalenia swego dorobku, by ogrzać dom i ugotować strawę. Nie znaczy to oczywiście, że nie tworzy, mimo iż nie ma zamówień. Jako Rosjance w komunistycznej Polsce nie pomogło jej, że – w przeciwieństwie do swojego męża – w *curriculum vitae* z 1949 roku uwzględniła fakt, iż tworzyła „plakaty dla »Politproswet« (Komitetu Edukacji Politycznej) w Smoleńsku”<sup>189</sup>, a więc także te wspierające bolszewików w wojnie przeciw „burżuazyjnej” Polsce. Pozostawała bez pracy, osamotniona jako cudzoziemka, ciągle nie dość dobrze mówiąca po polsku; ponieważ nie przyjęto jej do ZPAP-u nie mogła od pewnego momentu nawet legalnie sprzedawać swych szmacianek zabawek – z których się utrzymywała – w Spółdzielni Plastyków przy Piotrowskiej<sup>190</sup>. Jak słusznie pisał Mirzoeff, choć jedynie w odniesieniu do hollywoodzkich produkcji, „kobieta, zanim stanie się ofiarą przemocy, zawsze jest pokazywana jako osamotniona”<sup>191</sup>. Dodajmy, że żalujemy ofiar przemocy tylko pod warunkiem przestrzegania kultury urody. Ofiara musi być piękna i młoda. Kobro żyła „zamknięta w czterech ścianach, przykuta do maszyny do szycia, zaszczuta i zdegradowana, skazana na artystyczne milczenie”<sup>192</sup>. W tym samym czasie Wanda Jakubowska, reżyserka, kręciła film walczący z takimi schematami – o solidarności kobiet w piekle Auschwitz, uwieńczającej idee nowoczesnej regeneracji<sup>193</sup>, będącej – jak dopo-

188 Por. C. Kiaer, *The Russian Constructivist Flapper Dress...*, *op. cit.*, s. 185–243.

189 C. Lodder, *Strzeмиński i rosyjska awangarda*, w: *Powidoki życia. Władysław Strzeмиński i prawa sztuki*, red. J. Lubiak, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź [cop. 2012], s. 176. Lodder podkreśla, że Strzeмиńskiego powszechnie się uważa „za autora kilku plakatów promujących wysiłek wojenny przeciwko Polakom, w tym *Wzrost produkcji i lepsza efektywność pracy są najlepszymi gwarantami sukcesu na froncie*, opublikowanego w 1920 roku przez »Smolroste« (smoleńską Rostę)” (*ibidem*).

190 M. Czyńska, *Kobro. Skok w przestrzeń*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2015, s. 199.

191 N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, tłum. Ł. Zaremba, *Karakter – Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Kraków–Warszawa 2016*, s. 67.

192 M. Czyńska, *Kobro. Skok w przestrzeń...*, *op. cit.*, s. 201–202.

193 Z. Bauman, *Nowoczesność i Zagłada*, tłum. z ang. F. Jaszuński, Fundacja Kulturalna Masada, Warszawa 1992.

wiadał Lachowski – składnikiem „totalitarnej, powojennej rzeczywistości w Polsce”<sup>194</sup>.

## SOLIDARNOŚĆ I WSPÓLNOTOWOŚĆ

W *Ostatnim etapie* Jakubowska pokazała, jak kobiety projektują świat oparty na solidarności i wspólnotowości. W związku z tym zarzucano jej, rzecz jasna, że bohaterkami jej filmu są jednostki uprzywilejowane. Jak pisał dobitnie Margiusz Margal niedługo po premierze:

[...] tu była sytość, względne bezpieczeństwo, tu mogła się rodzić konspiracja, tu więźniarki mogły do siebie mówić per „kochanie”. W pozostałej masie więźniarek nie było dobroci ani słodyczy, bo nie zezwalała na nie walka o byt. Ta masa gnijąca w brudzie, zdychająca za życia, potraktowana po macoszemu, wyłącznie jako tło i żaden z jej problemów nie jest dosyć wyraźnie poruszony<sup>195</sup>.

Tymczasem, jeśli założyć, iż *Ostatni etap* nie jest fabularyzowanym dokumentem, lecz przedstawieniem określonego projektu świata, a nawet miejsca w nim sztuki, to oprócz oczywistych elementów związanych z pochwałą komunizmu zauważymy tam właśnie koncept czulej wzajemności, która musi być rozpatrywana jako wiara dająca moc przetrwania. Po wielokroć ganiono Jakubowską za ideologiczną wymowę filmu, jednak mówienie do współtowarzyszki „kochanie” nie wpisuje się już bynajmniej w ideologię komunizmu. W obozie, w straszliwych warunkach, stało się jasne, że dawna „sztuka” znakomicie służy prześladowcom: oprawcy urządzali przecież koncerty, kazali więźniom-profesjonalnym malarzom tworzyć portrety swoich rodzin, pejzaże i martwe natury. Naziści – chciwi smakosze, zbierają towary-fanty, odseparowując, zgodnie z zasadami nowoczesności, dzieło od kontekstu. Jakubowska nie skupia się na tym aspekcie w swym filmie, wiemy o nim z historii; artystka skupia się na dobrych wzajemnych relacjach i czymś, co moglibyśmy nazwać, posługując się współczesnym terminem *arte útil*, sztuką użyteczną. Jej wyrazem jest to, co Margal określił jako

194 M. Lachowski, *Nowocześni po katastrofie. Sztuka w Polsce w latach 1945–1960*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2013, s. 35.

195 M. Margal, *Nowy etap filmu polskiemu*, „Odrodzenie” 1948, nr 16, s. 6; recenzję tę omawia M. Lachowski, *Nowocześni po katastrofie...*, *op. cit.*, s. 48.

jawną nieprawdę, czyli mówienie sobie nawzajem „kochanie” w najniższym kręgu piekła. Jaki rodzaj sztuki odpowiadałby temu czułowemu zwrotowi? Bez żadnych wątpliwości wskazać by tu należało na nisko uplasowane, nawet w hierarchii sztuki użytecznej, czesanie i układanie fryzur. Wzajemne czesanie włosów to jeden z intymnych siostrzanych i matczyńskich rytuałów, wyraz troskliwości, serdeczności, wrażliwości i wzajemnej łagodności. Wiemy, że także włosy były towarem, że kobiety strzyżono po wejściu do obozu. Włosy były rzekomo niehigieniczne, a *de facto* były elementem tożsamości i godności. Fryzury kobiet na filmie Jakubowskiej jawią się jako praktyka dysydencka, próba wypracowanie nowych modeli relacji, w której ważna jest pieczyta wyrażona delikatnym i czułym przesuwaniem grzebienia po włosach przyjaciółki. Trudno oprzeć się wrażeniu, że solidarność kobieca pasuje do współczesnych poszukiwań takich kolektywów jak Basekamp, który tak definiuje swoje wspólne wysiłki: „Celem jest Organizacja bez Hierarchii, Przypisanie bez Własności i Wartość bez Kapitału”<sup>196</sup>. Można powiedzieć, że tych, co w latach 40. wierzyli w tego typu sztukę, rewolucja zdecydowanie zawiodła. Wygląd kobiet i sposób ich działania są w filmie Jakubowskiej powiązane spajającym poczuciem godności i wiary w przyszłość. Takiej spójności nie znajdziemy u innych artystek.

Mimo marzeń Jakubowskiej o świecie siostrzeństwa, po wojnie nie rozwinęły się wspólnotowe działania artystyczne kobiet oparte na wzajemnym wsparciu i konfrontacji, co badacze łączą z diagnozami dotyczącymi polskiego społeczeństwa: badania z końca lat 70. wykazały, że identyfikacja wspólnotowa występowała w dwóch skalach: makro, czyli narodowej, oraz mikro – czyli rodzinnej i pod postacią więzi przyjaźni. Nie zaobserwowano jakichś pośrednich wspólnot, do czego zaliczyć można by właśnie m.in. inicjatywy związane z poczuciem wspólnego doświadczenia kobiet. Za zupełnie wyjątkowe uznać więc należy inicjatywy Izabeli Gustowskiej i Krystyny Piotrowskiej wspólnych wystaw i spotkań z końca lat 70.<sup>197</sup>

## SOLIDARNOŚĆ I SAMOTNOŚĆ

*W Ostatnim etapie* solidarność kobiet obejmuje członkinie komunistycznego ruchu oporu, czyli wspólnotę ponadnarodową: pochodzącą z Niemiec

196 About Basekamp | basekamp [dostęp: 3.07.2021].

197 A. Jakubowska, *Nie siostrzeństwo a przyjaźń. „Odbicia” Izabeli Gustowskiej i Krystyny Piotrowskiej*, „Sztuka i Dokumentacja” 2016, nr 15, s. 78.

Annę, Eugenię – radziecką lekarzkę, Nadię – jej pomocnicę, a także kobiety przechodzące na stronę komunistów: Martę – Żydówkę oraz Helenę – Polkę. Pojawiły się też aluzje do autentycznej wielkiej miłości Mali Zimetbaum i Edwarda Galińskiego, którym udało się zbiec z obozu. Obóz dla Jakubowskiej to nie tylko przestrzeń represji, ale i solidarności – ten aspekt zupełnie nie wybrzmiał w plakacie do filmu autorstwa Tadeusza Trepkowskiego, w którym na tle pasiaka przedstawiono samotny kwiat o złamanej łodydze. Można uznać, iż o ile Trepkowski budował uniwersalne symbole, to jednocześnie – co zarzucali mu artyści z tzw. polskiej szkoły plakatu – pozbawiał swoje dzieła aktualności, operując autonomicznym językiem modernizmu. Tę kwestię komentował Wojciech Włodarczyk, pisząc, iż choć artysta operował wyrafinowanym językiem, to nie wykorzystywał kontekstu współczesności i dlatego jego plakaty „są głuche na codzienność”<sup>198</sup>. Można tę niewspółmierność plakatu i filmu oraz uniwersalność przesłania plakatu Trepkowskiego widzieć jednak nie jako głuchotę na współczesność, ale właśnie przeczulony słuch i z tego powodu wykonaną świadomie izolację od współczesności – w konkretnym przypadku Trepkowskiego w kontekście dystansowania się od wykorzystania politycznej tragedii więźniów Auschwitz. Ta instrumentalizacja dokonywała się bowiem niewątpliwie w filmie Jakubowskiej, dokonywała w imię nowej wizji świata, którą teoretycznie – powinna dzielić np. z Żarnowerówną, jednak dla tej ostatniej była już ona niemożliwa do wyłonienia się. Reżyserka odwoływała się do zbiorowej świadomości toczącej się rewolucji komunistycznej, opisywała nie tylko, jak było – a może wręcz w ogóle nie opowiadała, jak było – lecz również odwoływała się do rozpoznania tego, co akurat działo się w Polsce, integrowała wobec rewolucyjnego projektu jako projektu radykalnie zmieniającego relacje międzyludzkie, a nie samego, pojedynczego człowieka. Dlatego troska o zniszczoną pojedynczość samotnego kwiatu o złamanej łodydze nie zawierała w sobie projektu na przyszłość, podnosiła zniszczenie nie tylko do uniwersalnego, ale i nagiego faktu; wstrzymywała wpisywanie tej tragedii w jakąkolwiek narrację. Tymczasem film Jakubowskiej nie istnieje bez tego, co poza filmowym kadrem. Hendrykowska pisała z sarkazmem: „Walkę z faszyzmem w warunkach obozowego upodlenia podejmują oczy-

---

198 W. Włodarczyk, *Przestrzeń i własność...*, *op. cit.*, s. 12.

wiecie komuniści”<sup>199</sup>, tak jakby chodziło w tym filmie o prawdę historyczną, a nie o ukazanie korzeni komunistycznej rewolucji przez jej adherentkę. Tych korzeni, z których nie zostało nic, gdy rewolucja faktycznie została wcielona w życie.

Relacja Kobro z sąsiadką, która pozowała jej do aktów, zaowocowała pracami wynikającymi z przebywania z nagą kobietą w przestrzeni domowej, z naturalnych póz, których artystka nie narzucała modelce, co zwienczone zostało zapisem niewymuszonej swobody oraz czulej, skupionej intymności, nieprzeznaczonej na pokaz w przestrzeni muzeum czy galerii. Kobięce portrety i akty malowane przez kobiety znajdziemy na przykład w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie. Kolekcja obejmuje m.in. takie artystki jak Halina Cybulska, Halina Gawrońska, Krystyna Herling-Grudzińska, Janina Muszkietowa-Süssle, Maria Teisseyre, Irena Wojnicka-Merkielowska. Damski krąg okazał się wytchnieniem dla Kobro, a dla Jakubowskiej powiązany był z wiarą w przetrwanie. Znacznie młodsza od nich Magdalena Abakanowicz polegać mogła w swej twórczości na niezawodnych pomocnicach – Stefanii Zgudce, Krystynie Kiszkiel, Jadwidze Pruszyńskiej „Ince”, które rozumiały w lot jej pomysły i doprowadzały do finalnej realizacji wiele jej dzieł i idei. Artystka wspominała też fascynację kobietami ze wsi, które święconą kredą i węglem kreśliły na drzwiach apotropaiczne znaki i litery, zatrzymujące zło. Pisała o niedostępnej jej mocy: „Chciałam też znać zaklęcia, ale były nieodstępne”<sup>200</sup>.

Ponieważ solidarnościowo-emancypacyjna postawa kobieca związana z nowoczesnym miastem jest wzorcem przeanalizowanym wnikliwie przez Monikę Talarczyk-Gubałę, chciałabym podnieść jeszcze kwestię potencjału emancypacyjnego, jaki dawał polski dwór. Zestawienie to dotyczy, niestety, jedynie kobiet, które wchodziły w dorosłe życie ze sporym kapitałem symbolicznym, co wskazuje na konieczność dalszych badań w tym zakresie.

### AURA PROMETHIDIONA

Bujna, nieokiełznana przyroda i swobodne przestrzenie wrócą w sztuce Abakanowicz, początkowo jako antidotum na bezdomność, mieszkanie ką-

199 M. Hendrykowska, *Film polski wobec wojny i okupacji...*, op. cit., s. 61.

200 M. Abakanowicz, *Rysowanie*, w: *Magdalena Abakanowicz*, red W. Krukowski et al., Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1995, s. 41.

tem z obcymi. Malowała ryby i motyle, mające moc – jak sama wspominała – oddzielania jej od nieznośnego otoczenia<sup>201</sup>. Abakany, gdy rozpostarte, budowały tajemnicze i niezmierzone przestrzenie; miały jednak również umiejętność zmieniania się po złożeniu w pakunki, co było bardzo praktyczne. Ta zmiana skali, by pomieścić się w nowoczesnym bloku, uświadamia niezgodę na życie w komórce-maszynie do mieszkania, jakie w obliczu powszechnej biedy stawiano w odbudowywanej Warszawie. Dziewczyna z dworu źle się czuła tak w betonie – sfetyszowanym przez nowoczesnych, w zracjonalizowanym i sfunkcjonalizowanym świecie. Po studiach (od 1956 roku) podjęła współpracę ze Spółdzielnią Artystów Plastyków „Ład” (wchłoniętą w 1950 roku przez Cepelię, czyli Centralę Przemysłu Ludowego i Artystycznego<sup>202</sup>), która programowo unikała importowania tzw. stylu międzynarodowego, popularnego wśród architektów, i sprzeciwiała się „importowaniu obcych wzorów”<sup>203</sup>. Od czasu „odkrycia” pism Norwida przez Zenona Przesmyckiego kolejne pokolenia polskich dizajnerów czerpały z *Promethidiona* myśl o poszanowaniu lokalnej tradycji: „Každy naród przychodzi *inną drogą* do uczestnictwa w sztuce; ile razy przychodzi tąż samą, co i drugie, to *nie on* do sztuki, ale sztuka *doń* przychodzi, i jest rośliną egzotyczną, i nie ma tam miejsca na artystów...”<sup>204</sup>. Także bliskie relacje z „salonem” przedwojennej awangardy – pracownią Henryka Stażewskiego oraz Marii Ewy Łunkiewicz-Rogoyskiej i jej męża Jana Rogoyskiego, nie wpłynęły wiele na jej predylekcje, choć ponoć to dzięki tym kontaktom odeszła od motywu kolorowych kwiatów<sup>205</sup>. Jakkolwiek różnie można to tłumaczyć i zinstrumentalizować – stolarnie, tkalnie, i farbiarnie „Ładu” otwierane były na tzw. Ziemiach Odzyskanych, a produkowane tam meble i tkaniny brały udział – jak ujęła to Huml – „w repolonizacji Dolne-

201 Eadem, *Sztuka koczownicza*, „Konteksty” 2006, nr 3–4 (274–275), s. 35.

202 I. Huml, „Ład”. *Geneza – idea – program*, w: *Spółdzielnia Artystów Ład 1926–1996*, t. 1, red. A. Frąckiewicz, ASP Muzeum, Warszawa 1998, s. 17.

203 Eadem, *Spółdzielnia Artystów Plastyków „Ład”*, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*, *op. cit.*, s. 12.

204 C.K. Norwid, *Promethidion*, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/promethidion/> [dostęp: 17.09.2021].

205 A. Jakubowska, *Magdalena Abakanowicz’s „Abakans” and the Feminist Revolution...*, *op. cit.*, s. 253–265.

go Śląska<sup>206</sup>. Nie będzie nadużyciem stwierdzenie, że chodziło też o przechowanie w szybko industrializowanym kraju wizualnej pamięci o tym, co odchodzi w przeszłość. Spółdzielnia specjalizowała się we wnętrzarstwie, opracowując wzory tkanin, mebli, ceramiki i metaloplastyki. Po wojnie wróciła do przedwojennej tradycji, jednak przystosowując się do nowych wyzwań – małych, jedno-, dwuizbowych wnętrz i niezamożnego masowego konsumenta. Dlatego wnętrza ładowskie – jak zwracała uwagę Irena Huml – odeszły od przedwojennego wykwintu i reprezentacyjności do oszczędnej prostoty i praktyczności, zastępując wpływy *art déco* funkcjonalnością przedwojennej awangardy. Polegało to m.in. na zerwaniu z ornamentyką i zarzuceniu fornirów na rzecz polityry w meblarstwie, eksponowaniem naturalnej struktury drewna, stosowaniem tanich, krajowych surowców (przede wszystkim sosna, także brzoza lub jesion). Częścią wnętrz ładowskich, a właściwie „stylu ładowskiego” były tkaniny z lnu, wełny, czasem z domieszką bawełny (makaty, zasłony, narzuty, obrusy, ale także wykładziny ścienne), wykonane techniką żakardową i nicielnicową, na niekorzyść przedwojennych kilimów. Zmieniła się też ornamentyka, która – nie podlegając już wpływom *art déco* – postawiła na motywy roślinne, głównie kwiatowe, dystansując rytmiczne wzory geometryczne z rombów, trójkątów i kwadratów. Równie ważna była nowa – cicha i stonowana – gama kolorystyczna, odwołująca się do starych wiejskich tkanin, farbowanych przy użyciu roślin, lub wręcz stosująca oryginalne, niefarbowane barwy do użytych surowców. Eleonora Plutyńska, profesorka Abakanowicz z warszawskiej ASP, skompletowała też grupę wiejskich kobiet w Janowie i mieszkając w chałupie, wspólnie z nimi pracowała, podkreślając, iż wzajemna relacja zespołu nie była oparta na jednostronnym nauczaniu, ale na współpracy – na dopełnianiu się, wymianie, uczeniu się od siebie nawzajem i procedurach, które miały ścisły związek z regionalną tradycją oraz zasadą tkania bez rysunkowego projektu, z głowy. Jak wspominały kobiety uczestniczące w tym przedsięwzięciu, Plutyńska zachęcała do powrotu farbowania korą brzozy, osiki, dębu, inspirowała, by wzorowały się na tym, co tworzy otoczenie – kwiatkach, drzewach, zwierzętach. Co nie mniej ważne, dzięki swoim kontaktom zapewniała współpracującym z nią kobietom rynek zbytu,

czyli po prostu – niezależną egzystencję<sup>207</sup>. Jedną z kobiet, Ludgarda Sieńko, wspominała: „Zaczęłam tkąć dla chleba, gdy dzieci były małe. Był swój grosz i był dom upilnowany. I tak do dziś robię to samo. Już bez tego nie da się żyć. Nie z powodów finansowych, tylko ze sobą nie ma co robić, jak się nie tka”<sup>208</sup>. Produkując na sprzedaż, nastawione były na zbyt miejskiego konsumenta. Okazało się, że był to także konsument międzynarodowy. Element finansowy i niezależność to nie tylko ambicje poszczególnych tkaczek, ale również spółdzielni „Ład” jako takiej, która próbowała wpisać się w nowe ekonomiczne reguły, zachowując pewną niezależność i mając nadzieję na negocjowanie w tym zakresie. Co szczególnie podkreślała Huml, w nawiązywaniu do twórczości ludowej chodziło nie tylko o czerpanie z impulsów artystycznych, ale także emocjonalnych. Wyrafinowane barwy i zapachy były nieracjonalną częścią tego dziedzictwa. Wnętrza ładowskie stały się „synonimem kulturowo-artystycznych aspiracji przekształcającego się społeczeństwa”<sup>209</sup>.

Atmosfera pracowni Plutyńskiej w warszawskiej Akademii była, jak zapewnia Irena Huml, podobna do więzi średniowiecznego bractwa, gdyż wtajemniczanie w coraz to bardziej zaawansowaną wiedzę rodziło poczucie powinowactwa u osób z różnymi temperamentami. Huml do tego stopnia podkreśla wagę, jaką Plutyńska przywiązywała do wzajemnych relacji między studentami w pracowni i do okazywania szacunku innym – dla ich pracy i wysiłku – że wręcz twierdzi: „jej osiągnięcia w tej warstwie były największe”<sup>210</sup>. Przypomnijmy, że Huml pisała te słowa w roku 1989 i powoływała się w tym na Norwida. Co także ważne, młodzi adepci sztuki tkackiej pokazywani byli początkowo głównie na wystawach zbiorowych, a indywidualne „stanowiły zupełną rzadkość”<sup>211</sup>. Zmianę w nastawieniu i wyartykułowanie aspiracji do indywidualności przyniósł rok 1960. Kluczowy krok w stronę nieużytecznej autorskiej ekspresji zrobiła właśnie Abakanowicz swą wystawą indywidualną w warszawskiej Kordegardzie.

207 Eleonora Plutyńska. *W poszukiwaniu zaginionych splotów*, red. M. Stopa, Z. Stopa [katalog wystawy w Janowie k. Sokółki], Dziecinne 2019.

208 *Ibidem*, s. 18.

209 I. Huml, *Spółdzielnia Artystów Plastyków „Ład”...*, *op. cit.*, s. 13.

210 *Eadem*, *Współczesna tkanina polska...*, *op. cit.*, s. 26.

211 *Ibidem*, s. 27.



SPÓŁDZIELCZOŚĆ JAKO ANTIDOTUM  
NA WSZECHWŁADZĘ PAŃSTWA

Jakubowska działa intensywnie w ruchu spółdzielczym już przed wojną. Abakanowicz kończy studia w roku 1955 (tkactwa uczyła się u Anny Śledziewskiej i Eleonory Plutyńskiej, teorii tkactwa u Stanisława Boronowskiego) i niedługo po studiach nawiązuje współpracę ze Spółdzielnią Plastyków „Ład”, zostając nawet u schyłku lat 50. członkiem rady nadzorczej tej spółdzielni. Było to na fali powojennej świetności „Ładu”, gdyż w drugiej połowie lat 50. artyści ładowscy mogli się już poszczycić wieloma osiągnięciami artystycznymi i międzynarodowymi sukcesami. Jednym z ważnych pomysłów artystów „Ładu” było nawiązanie kontaktu ze studentami i absolwentami uczelni artystycznych, co wprowadzało twórczy niepokój i rodziło nowe pomysły, z czasem zaś doprowadziło do stosowania nowych technologii stosowanych w przemyśle i zmiany estetyki, opartej na miękkości formy, meblach łupinowych, zastosowaniu skór cielęcych, żywieniu kolorystyki. W czasach, gdy Abakanowicz nawiązuje współpracę z „Ładem” (1956) i jest członkiem rady nadzorczej (1957–1960), nastąpiło szczególnie zintensyfikowane poszukiwanie nowoczesnego wyrazu, „fascynacja żywą barwą, dużą plamą i abstrakcyjnym rysunkiem”<sup>212</sup>. Były to niemal same kobiety-artystki, obok Abakanowicz: Krystyna Mieszkowska-Dalecka, Helena Rogalska, Agnieszka Ruszczyńska-Szafrańska, Hanna Milewska, Wanda Cios-Nowakowska.

Można zaryzykować stwierdzenie, że powojenna nowoczesność „Ładu” oparta była na poszukiwaniu formy i towarzyszących jej emocji poprzez lokalną tradycję – co było ważnym elementem wzmagającym poczucie zakorzenienia i bycia we właściwym miejscu po okupacji niemieckiej i w trakcie narzucania radzieckiej dominacji, przy jednoczesnych próbach zapewnienia sobie ekonomicznej niezależności, niepoleganiu na wszechwładnym państwie, na ile to możliwe. Spółdzielczość brała się z kolektywnej solidarności i chęci wzięcia odpowiedzialności za otoczenie we własne ręce. W spółdzielniach działała przed wojną notabene także Wanda Jakubowska. Spółdzielnia „Ład” wskazała wielu kobietom drogę do niezależności dzięki temu, co lubiły robić, bez wielkich ideologicznych haseł i konieczności konwersji.

## PANNA Z DWORKU

Abakanowicz, jaka osoba wychowana w dworku, czerpała w swej twórczości nie tylko z imaginarium wiejskiej przyrody (o czym pisała, komentując swą twórczość), ale zapewne także z atmosfery wnętrza domu, w którym zwyczajowo ważną rolę pełniły tkaniny. Ich znaczenie opisała Zofia Kossak, zaczynając swoją dramatyczną w wymowie powieść *Požoga* – co ciekawe – właśnie od klimatu, jaki tworzyły w dworze tkaniny. Miękkie, kolorowe, związane z pracą kobiet. Chcąc opisać utratę rodzinnego domu, jego niepowtarzalny koloryt i towarzyszące emocje, pisarka wspominała:

Obfitość kilimów stanowiła jedyny nasz zbytek. Kochałam się zawsze i kocham w kilimach, w ich głęboko mądrej mowie. Jak każda rzecz powstająca sama przez się, z nieświadomych głębin pierwotnej duszy ludowej – kilimy mają swoją mowę, którą się łatwo pojmuje. Są weselne i żalosne, witające i zamknięte, skupione i chętnie treść swą wypowiadające, przyjazne i obojętne. Dzięki kilimom mieszkanie unika jednorodności lub przewagi kilku tonów, równie nużącej dla duszy jak jednostronny umysł w dłuższym obcowaniu. Spłowiełe barwy, w których grają wszystkie tony, dają tło piękne jak stary dywydyk turecki. Rozkosznie wypoczywa na nim myśl i oko<sup>213</sup>.

Z kolei Anna Szatkowska wspominała zdobiące ściany kilimy, barwne poduszki i obicia na kanapy wykonane własnoręcznie przez babcię w krótkie zimowe dni. Babcia siadała przy krosnach i z motków wełny „wyrastały kwietniki na kilimach”<sup>214</sup>. Zamieszkiwanie dawnych Polaków wśród wielości różnobarwnych tapiserii, kobierców czy makat opisywał malowniczo Władysław Łoziński w *Życiu polskim w dawnych wiekach* (1907) oraz Stefan Szuman, z zawodu pedagog i lekarz, w książce *Dawne kilimy w Polsce i na Ukrainie* (1929), powstałej z powodu – jak sam pisał – rozentuzjasmowania się w kilimach. Łoziński przypominał, iż pokoje w staropolskich siedzibach objano adamaszkiem, aksamitem, drogimi materiałami zwanymi szpalerami, a zamawianymi we Włoszech („opony z kosztownej jedwabnej materji lub mniej kosztownego brokatelu, złożone z podłużnych pionowych

213 Z. Kossak, *Požoga. Wspomnienia z Wołynia 1917–1919*, Instytut Wydawniczy „Pax”, Warszawa 2015, s. 9–10.

214 A. Szatkowska, *Był dom... Wspomnienia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków [cop. 2006], s. 15.

brytów odmiennego koloru<sup>215</sup>), złotogłowie, perskimi altembasami, olbrzymi wschodnimi kobiercami, a także tańszymi płóciennymi kołtrynami lub suknem. Wielkim rarytasem były wykonane „ręką prawdziwego artysty-malarza” flamandzkie arrasy. Skromniejszy dom szlachecki miał wiele makat i kobierców, które tym się jeszcze różniły od kołtryn i stref, że nie były robione na miarę konkretnych izb i można je było brać ze sobą przy zmianie miejsca zamieszkania. Bywało nawet, że chowano bez trumny, owinąwszy ciało w biały kilim<sup>216</sup>. W każdym razie obfitość makat i kobierców charakterystyczna była nawet dla najskromniejszego szlacheckiego dworu, a skromne kilimy – przedmiot powszedniego użytku – wytwarzane były w przydomowych warsztatach i służyły nie tylko dworom, ale także chałupom. W wielu polskich mieszkaniach w blokach spotkać można było po wojnie podobne kilimy; gdy mieszkańcy tracili dwory, to często właśnie kilimy – które dały się złożyć – brane były jako pamiątki, jako przedmioty ewokujące to, czego utracenie było tak bolesne. Właściwie chodziło o cały świat, który zawarty był w nowym mieszkaniu w kilku zaledwie, starych, ocalonych przedmiotach, na przykład cukiernicy, sztukcach (czasem szablami), fotografiach i właśnie – kilimie. Łoziński podkreślał, że tradycyjne dwory polskie były dość skromnie urządzone, natomiast klimat bogactwa uzyskiwano dzięki „nieprzebranej niekiedy obfitości opon, szpalerów, makat, kobierców i kołtryn<sup>217</sup>. W niektórych momentach historii wrażenie bogactwa pozostawało wręcz w rażącej dysproporcji z faktyczną zasobnością dworu. „Był to aparat świąteczny – a święto nad wszelką miarę żyło kosztem dnia powszedniego<sup>218</sup>. Mimoходом Łoziński opowiadał zatem o tym, że sztuka – jeśli zgodzimy się, że wyposażenie domu związane jest ze sztuką – traktowana była jako aparat świąteczny, raczej by oszukać (zaczarować) co do faktycznego stanu posiadania, niż – jak w gospodarce kapitalistycznej – być faktyczną lokatą kapitału. Sztuka, w tym dużej mierze tkaniny, miała moc zaczarowywania wnętrza. Kilim miał oprócz określonego wyglądu także specyficzny, trudno uchwytny zapach i to go zasadniczo różniło od innych pamiątek. Tkaniny Abakanowicz nie nawiązywały w żadnej

215 W. Łoziński, *Życie polskie w dawnych wiekach*, Altenberg – Gubrynowicz & Syn, Lwów 1921, s. 21.

216 *Ibidem*, s. 206.

217 *Ibidem*, s. 91.

218 *Ibidem*, s. 166.

mierze do taniej drukowanej tkaniny bawełnianej i jej użyteczności w porównaniu do „nowej codzienności”, promowanej przez bolszewików, jakie projektowała m.in. Popowa<sup>219</sup>. Sam pomysł mechanizacji był jak najdalszy od pomysłów Abakanowicz – każdy abakan nosił sygnaturowy, niepowtarzalny ślad jej ręki i osobistego dotknięcia, nazywany tkaniną unikatową lub autorską. Jeśli abakany sugerują ubrania, są to metafory schronienia ciała, bez absolutnie żadnego związku z funkcjonalizmem. Abakanowicz wpojęła miała ponadto w warszawskiej ASP zasadę, że najważniejsza jest wymowa materiału, a nie powierzchniowe zdobienie czy druk. To odróżniało ją np. od Strzeмиńskiego czy Marii Jaremy, którzy projektowali wzory druków.

Jej tkaniny z wełny przywodziły swoisty pejzaż zapachowy (*smellscape*) dawnego wiejskiego życia; prawdziwym szokiem dla widzów 2. Biennale w Lozannie były „festony z końskiego włosa, zwieszające się ze spulchnionej płaszczyzny tkaniny”<sup>220</sup> – brunatnoszarej *Desdemony*. Innowacyjny dialog z przeszłością i polską domową codziennością wpisywał się w bardzo nieoczywisty sposób w nowoczesność, gdyż ewokował najbliższą pamięć – dokładnie tę, która miała zostać po reformie rolnej wymazana. Propozycja Abakanowicz była o tyle ciekawa, że nie zamykała się w nostalgicznym historyzmie, a jednocześnie odcinała zdecydowanie od fascynacji nowoczesną techniką i zachodzącą w kraju przyspieszoną industrializacją. Jak się wydaje, abakany są ucieleśnieniem lokalnej alter-nowoczesności, przebiegającej w innym tempie niż komunistyczna modernizacja.

### DAR TKANIA I *SOIE DE FICELLE*

Wszechobecna organiczność świata zastępowana w Polsce, na oczach Abakanowicz, przez żelazo i beton oraz planistyczną geometrię funkcjonalizmu, ostała się w sztuce nicianych splotów. Utożsamiła nić z nerwem i żyłą:

To nitka buduje wszystkie żywe organizmy – rośliny tkankę liści i nas samych, nasze nerwy i kod genetyczny, nasze przewody żyłne, nasze mięśnie. Jesteśmy strukturami włóknistymi. [...] Suchy liść ma sieć przypominającą suchą mumię. Czym może stać się nitka prowadzona ręką artysty, jego intuicją? Czym jest tkanina? Kiedy biologia naszego ciała przestaje prawidłowo działać, trzeba rozciąć skórę, aby dostać

219 C. Kiaer, *The Russian Constructivist Flapper Dress...*, op. cit., s. 188.

220 I. Huml, *Współczesna tkanina polska...*, op. cit., s. 34.

się do wnętrza, potem je zeszywać jak materiał. Tkanina ubiera nas i okrywa. Tworzona naszymi rękami jest zapisem naszych myśli<sup>221</sup>.

Artystka odseparowała tkaninę od ściany (notabene tak samo, jak Natalia LL fotografię), a wśród swoich inspiracji wspominała kołdry, wełniane koce (także jako schronienie w czasie wojny), futra upolowanych przez ojca zwierząt oraz wydrążony pień wierzby (schronienie w czasach dzieciństwa). Już sama miękkość stanowiła w świecie sztuki swoiste wyzwanie. Wszak pochwała twardości zmieniła się w militarnej metaforze zimnej wojny w konieczność i wzorzec. Wystarczy wspomnieć, że główny przywódca polityczny komunistycznego imperium Iosif Wissarionowicz Dżu-gaszwili przybrał nazwisko od niezniszczalnej stali.

Gdy chodzi o tradycję używania tkanin, to służyła ona od niepamiętnych czasów nie tylko wygodzie ludzi, ale i Boga – już w późnoantycznym świecie chrześcijańskim kościoły zapełniły się tkaninami. W stosunku do greckich i rzymskich świątyń zasadnicza zmiana zaszła w kwestii ołtarza, ponieważ nie składano ofiar ze zwierząt – ołtarze chrześcijańskie były przykryte tkaniną. Tkaniny te miały wiele funkcji, jak pisał Sean V. Leatherbury w artykule *Textiles as Gifts to God in Late Antiquity*: obok zapewnienia czystego podłoża dla chleba i wina, składanych w ofierze eucharystycznej, miały praktyczną funkcję „kontroli dostępu”, a także znaczenie symboliczne i dekoracyjne. Dla rozumienia tkaniny w świecie chrześcijańskim konieczne jest pojęcie związku, jak pisał Leatherbury, między ołtarzem a świętym całunem. Skoro bowiem ołtarz był postrzegany jako analogia do grobu Chrystusa, to pokrycie ołtarza materiałem przywoływało wspomnienie całunu pogrzebowego, co czyniło z tkaniny potężny obraz (*eikon*) boskości. Przy wszelkich różnicach między światem pogańskim a chrześcijańskim, kontynuowana była natomiast pogańska praktyka tkaniny jako daru dla Boga. Gdy chodzi o kobiety – tekstylia pozwalały ofiarodawczyniom łączyć się z ołtarzem, a przez niego z ciałem Chrystusa, zaś poprzez zetknięcie z relikwiami świętych – tkaniny same zamieniały się w relikwie<sup>222</sup>. Powią-

221 M. Abakanowicz, *Pamiętnik*, za: M. Rus Bojan, *Obecność, istota, tożsamość*, w: Magdalena Abakanowicz. *Obecność, istota, tożsamość*, red. D. Bojan, Fundacja „All That Art”, Wałbrzych–Wrocław 2019, s. 66.

222 S.V. Leatherbury, *Textiles as Gifts to God in Late Antiquity. Christian Altar Cloths as Cultic Objects*, w: *Textiles and Cult in the Ancient Mediterranean*, eds. C. Brøns, M.-L. Nosch, Oxbow Books, Oxford–Philadelphia 2017, s. 243–257.

zanie praktycznego okrycia i świętej metafory, charakterystyczne dla rozumienia tkaniny, jest bardzo ważnym elementem imaginarium Abakanowicz, która nieustannie powraca do pojęcia „tajemnica”. Pisała na przykład, że na początku każdego procesu twórczego, nawet w nauce, „jest tajemnica, to, co niewytlumaczalne”<sup>223</sup>. Jeśli zastanowimy się nad faktem, że wiele z jej tkanych obiektów zachowuje naturalny kolor włókna, przypomnieć warto religijną tradycję sięgającą Soboru Nicejskiego z 325 roku, gdy papież Sylwester nakazywał, by eucharystyczna ofiara nie była sprawowana na ołtarzu pokrytym jedwabiem lub barwionym materiałem, lecz tylko w naturalnie wyprodukowanym lnem, gdyż „ciało Pana naszego Jezusa Chrystusa zostało pochowane w delikatnym lnianym całunie”<sup>224</sup>.

Uwagi Ewy Kuryluk w jej książce *Veronica and Her Cloth*, dotyczące embrionalnego stanu nagości, podnoszą, iż w Starym Testamencie zanurzeni w boskości pierwsi ludzie nie postrzegali siebie jako jednostek; ich ubiór oznaczał więc oddzielenie od Boga: wygnanie z Raju to zatem powtórne narodziny i – w związku z tym – początek refleksji. Co więcej, w języku hebrajskim „skóra” i „światło” są homonimami, a słowa „światło”, „skóra” i „szata” są używane często jako synonimy, co pozwala zrozumieć przyodzianie Adama w światłość<sup>225</sup>. W tej perspektywie *Embriologia* (1978–1980) Abakanowicz, z uszkodzoną „skórą” miękkich organicznych form, która przez pęknięcia uwidacznia mroki wnętrza, może być rozumiana jako metafora wygnania; ukonkretniając zaś to wygnanie w osobistym życiu artystki – dotyczyłoby ono wygnania ze świata przedindustrialnego, z odczuwalnego stanu jedności ze światem, mającym także wymiar transcendentny. W Księdze Hioba życie bez nadziei opisane jest m.in. przez kondycję skóry i odwołuje się do tkactwa: „[...] skóra rozchodzi się i pęka, / Czas leci jak tkackie czółenka / i przemija bez nadziei” (Hi 7:5-6<sup>226</sup>). W historii Jezusa, który zaraz po narodzinach został ubrany przez matkę w tunikę, jej zdjęcie będzie zwiastowało śmierć. Na Golgocie, po ukrzyżowaniu, upraw-

223 M. Abakanowicz, *Portret dwudziestokrotny...*, op. cit., s. 59.

224 S.V. Leatherbury, *Textiles as Gifts to God in Late Antiquity...*, op. cit., s. 245.

225 E. Kuryluk, *Veronica and Her Cloth. History, Symbolism, and Structure of a „True” Image*, Basil Blackwell, Cambridge, MA 1991, s. 184.

226 *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tynieckich, Pallottinum, Poznań–Warszawa 1980.

cy podzielili między siebie Jego szaty, a gdy mrok ogarnął ziemię i słońce się zaćmiło, a „zasłona przybytku rozdarła się przez środek” (Łk 23:44<sup>227</sup>), Jezus wydał ostatnie tchnienie, powierzając ducha swojemu Ojcu. Niedługo skóra i płótno zmienia się w światło, bo tkanina i skóra to symbole wcielenia, a ubranie to „najbardziej oczywisty łącznik z człowieczeństwem Chrystusa”<sup>228</sup>. Tunika, o którą oprawcy grali w kości, przedstawiona jest na niektórych obrazach średniowiecznych jako Jego „pusta skorupa i sobowtór”<sup>229</sup>. Tkane, miękkie „skóro-okrycia” abakanów, podtrzymywane stalowymi stelażami, sugerują – jak *Abakan otwarty* (1967–1968) – nieodparcie brak i nieobecność, choć dzięki miękkości nasuwają też myśl o schronieniu. Ruchoma struktura, chybotliwie kołysząca się przy dotknięciu i na wietrze, zmienia się w dziwną zjawę, otwierając całe spektrum niejasnych skojarzeń. Niektóre abakany swoją ogromną skalą wzbudzają drżenie serca, są poza- i ponadludzkie. Natomiast pokryte żywicą, stwardniałe skorupy-korpusy są już nieodwołanie puste, już nie zapraszają jak kryjówki, odpychają wręcz swoim wybrakowaniem. Jeszcze inaczej oddziaływają spawane bezgłowe postaci z prostokątnych fragmentów stali nierdzewnej – to jakaś „nieudana”, choć jakby „naukowa” rekonstrukcja samej formy, już bez świadomości braku (*Grupa trzech postaci*, 2009). W stalowych, spawanych z kawałków figurach uderza klarowne opracowanie całości – brak pęknięć przekłada się na odczucie sumienności, by odtworzyć dokładnie formę człowieka, obrys jego ciała. Te metalowe istoty wchodzą w przestrzeń, nie mając z nią żadnego związku, ich połyskliwe powierzchnie odbijają jedynie to, co je otacza. Jest to dziwna i niepokojąca rekonstrukcja – narodziny ludzi-maszyn i świata przemysłowego. Choć figury różnią się, wyglądają jak zaprogramowane i zmultiplikowane dzięki nowoczesnej technologii. Widzieć można generalnie figuratywne rzeźby Abakanowicz jako zwrot konserwatywny, powrót do rzeźb z lat 50., „używających spawanego metalu, by tworzyć abstrakcyjne figury, formy ptasie i zwierzęce, z naciskiem na fragmentację, nawiązując do archeologii i odległej przeszłości”<sup>230</sup>. Jednak w kontekście rozwoju samej artystki uznać można, że chodziło nie tylko o sięgnięcie

---

227 *Ibidem*.

228 E. Kuryluk, *Veronica and Her Cloth...*, *op. cit.*, s. 192.

229 *Ibidem*, s. 193.

230 A. Causey, *Sculpture since 1945*, Oxford University Press, Oxford–New York 1998, s. 62.

do tradycji męskich „spawaczy” (*welders*, co było niewątpliwie działaniem subwersywnym), ale o rozpracowywanie relacji przestrzennych i różnego rodzaju powiązań między figurą a jej otoczeniem. Bez twardych form, początkowo jakby skostniałych i zamarłych, a z czasem – „uzbrojonych” i stechnologizowanych, nie dałoby się tak dobitnie powiedzieć o samotności i poczuciu oddzielenia czy podjąć próby zbudowania logocentrycznego (uznawanego tradycyjnie za męski) języka. Dopiero oba te doświadczenia – bycia wchłoniętym przez miękką chmurę włókna i stania naprzeciw figury o właściwościach emblematycznych, symbolu, który nie ma już odnośnika do dawnej rzeczywistości – pozwoliły na zestawienie maksymalnie zróżnicowanych światów. Zestawienie miękkich światów i człowieka jako części tych włóknistych struktur organicznych oraz twardych, wyalienowanych figur – sztywnych i stechnologizowanych, to odprysk osobistych przeżyć, które stało się też doświadczeniem całego pokolenia Polaków podczas komunistycznej modernizacji. Zostali wygnani ze swoich małych, wiejskich, prywatnych rajów/nie-rajów. Dzięki sugestywnym dziełom Abakanowicz ten lament i nieodwracalność zmian zostały zobrazowane.

Jednak, co szczególnie warto podkreślić, interpretację dzieła Abakanowicz oprócz można też na współczesnym spekulatywnym feminizmie, nieuchylającym się od *science-fiction*. Pamiętać należy wówczas, że to, co dla mieszkającej w Kalifornii Donny Haraway jest marzeniem o przyszłości w bliskiej relacji z nie-ludźmi, dla urodzonej w wiejskiej Polsce przed II wojną światową artystce było teraźniejszością. Czas nie biegnie na całej kuli ziemskiej w tym samym tempie, choć żyjemy w reżimie uniwersalnego czasu skoordynowanego. Wprowadzając koncepcję tentakularnego myślenia – od słowa *tenatre*, oznaczającego czucie – Haraway inspirowała się kalifornijskim pajakiem *pimoida cthulhu*, mającym na swych ośmiu mackowatych nogach gęste szczecinki. Abakanowicz inspirowała się z kolei owadami (abakan *Diptère* z 1967 roku odnosi się do dwuskrzydłej muchówki). Haraway wprowadza pojęcie *soin de ficelle* (dbania o nitki), odwołuje się do gry z linką (nitką) zwanej kocią kołyską, sieci, wieloliniowości, splotów, jako akcentujących relacje i pozwalające na życie „w konsekwencjach lub z konsekwencjami”<sup>231</sup>. Ten rodzaj responsywnego bycia i stawania wraz z otocze-

231 D.J. Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham–London 2016, s. 36.



niem, o jakim pisze Haraway, jest reakcją na katastrofę antropocenu. Po raz kolejny w Kalifornii pojawiły się idee, które współgrają z tym, co stworzyła Abakanowicz. Artystka katastrofę antropocenu uchwyciła w momencie gwałtownego uprzemysłowienia połączonego z rewolucją komunistyczną. Bez wątplenia zaobserwować można w jej twórczości sprzeciw wobec tego, co Maja i Rueben Fowkes nazwali „socjalistycznym antropoceniem”<sup>232</sup>. Po latach ten rys powrotu do biologiczności *zoe* bez trudu da się połączyć z posthumanizmem. Haraway rozwija natomiast posthumanizm w obliczu obserwowania skutków liberalnego kapitalizmu<sup>233</sup>. Amerykanka obserwuje wymieranie roślin i zwierząt, a zamieszkując ze stratą, wypatruje śladów życia w ruinach, by uruchomić praktyki troski. Używa do tego często słowa „splątanie”, m.in. w określeniu *collaborative entanglements* [wspólne uwikłania, powiązania kooperacyjne]<sup>234</sup>, czego bynajmniej nie należy tłumaczyć jako „uwikłanie w kolaborację”, jakby sugerowała martyrologiczno-narodowa tradycja polska, ale podkreślenie wzajemnej zależności i współpracy. Jednym z modelowych systemów Haraway jest tkactwo Navajo, zwłaszcza z wełny owiec churro, wiążące ludzi ze zwierzętami poprzez wzorce opieki i zdolności reagowania, a jednocześnie będące myślenio-robieniem opartym na „hózhó” – centralnym pojęciu w kosmologii i codziennej praktyce Navajo. „Hózhó” tłumaczy się zwykle jako „piękno”, „harmonia” i „porządek”, ale jak pisze Haraway, lepsze tłumaczenie podkreślałoby właściwe relacje, m.in. ludzi oraz istot nie-ludzkich, które są ze świata – jako jego bogata i dynamiczna substancja, a nie w świecie – jako pojemniku. „Tkactwo nie jest ani świeckie, ani religijne; jest rozważne [*sensible*]. Realizuje i manifestuje ważne, żywe połączenia podtrzymujące pokrewieństwo, zachowania, działania relacyjne – dla hózhó – dla ludzi i nie-ludzi”<sup>235</sup>. Tkanie

232 M.R. Fowkes, *W pełnym słońcu. Socjalistyczny antropocen w dramatycznej odstonie*, w: *Zimna rewolucja...*, *op. cit.*, s. 228–233.

233 Relacje z ekologią artystki są jednak powikłane. Na antyekologiczny wymiar *Architektury arborealnej* Abakanowicz, odnoszący się raczej do pustego hasła „ekologia” niż do faktycznej troski o innych, zwracała uwagę Ewa Mikina, zarzucając artystce totalitarny stosunek do przestrzeni na miarę Berlina zaprojektowanego przez Hitlera ze Speerem i Bukaresztu przez Ceausescu (eadem, *Odpowiedzialność/nieodpowiedzialność. O architekturze arborealnej Magdaleny Abakanowicz*, „Magazyn Sztuki” 1995, nr 6–7, s. 197–203). Dziękuję dr Małgorzacie Micule z Muzeum Narodowego we Wrocławiu za zwrócenie mi uwagi na ten wątek.

234 D.J. Haraway, *Staying with the Trouble...*, *op. cit.*, s. 63.

235 *Ibidem*, s. 64.

nie służy oczywiście ani robieniu „produktu”, ani „dzieła sztuki” – a choć używa wiedzy, wymyka się nauce: jest raczej kosmologicznym performensem, wiążącym relacyjność i powiązanie w osnowę i wątek tkaniny. W tej perspektywie tkaniny potrafią uchwycić duszę ludu Navajo.

Abakanowicz, zamieszkując ze stratą, wspominając świat jako „dynamiczną substancję”, a nie jako pojemnik, odwołuje się do tragizmu i tradycji romantycznej. Dlatego pewnie nie interesuje ją „uwikłanie w kolaborację” – wszak punktem wyjścia był jej indywidualny los i sztuka nowoczesna z kultem samotnego geniusza. W języku sztuki nowoczesnej – nakierowanym na przyszłość – znalazła idiom opowiadający o stracie. Jej nacisk na indywidualizm można rozumieć w kontekście traumy kolektywizacji, której nie doświadczyła Haraway. Nowy człowiek komunizmu miał wszak nie tylko ignorować przestrzeń poziomą, zmuszającą ludzi do „egzystowania na poziomie gruntu”, ale również opuściwszy anachroniczne domy i mieszkania, zasiedlać osiedla, „gdzie minimalizacji i unifikacji przestrzeni bytu indywidualnego towarzyszy maksymalizacja przestrzeni bytowania kolektywnego”<sup>236</sup>.

## SZTUKA W OBRONIE GODNOŚCI

Abakanowicz znajdowała całkowicie nowe formy sztuki, które sama określała jako włókniste „ani to, ani tamto”<sup>237</sup>. Wracła do czasów spędzonego na wsi dzieciństwa, a intuicja pozwalała jej sięgać nawet dalej, także do praczasu, gdy wymyślano i tkactwo, i budownictwo. Linia, tworząca włókna, formuje struktury oparte na pradawnych umiejętnościach człowieka – wiązaniu węzłów, plecieniu i łączeniu. Tak powstają sieci, kosze, parawany, namiotowe osłony, żagle i rezonujące membrany. Niektóre z tych form zdają się czekać na wiatr i zmianę, wszystkie można złożyć i wziąć w podróż, a potem rozpostrzeć i zmienić całkowicie otaczającą przestrzeń. W tym sensie artystka tworzyła formy sprawcze, które zmieniają otoczenie,

236 J. Sadowski, *Rewolucja i kontrrewolucja obyczajów. Rodzina, prokreacja i przestrzeń życia w rosyjskim dyskursie utopijnym lat 20. i 30. XX wieku*, WUŁ, Łódź 2005, s. 122.

237 „Wbrew zakodowanym w mózgach mniemaniom robić obiekty własne, bezużyteczne w sensie praktycznym, będące nośnikiem filozofii, jak malarstwo czy rzeźba, ale nie będące ani tym, ani tamtym, żeby nie dostać się znów w obręb jakichś istniejących kategorii, żeby móc tworzyć wyłącznie po swojemu”; M. Abakanowicz, *Abakany*, „Konteksty” 2006, nr 3–4 (274–275), s. 41–45.

a w konsekwencji nas samych. Stają się faktem – zdarzeniem, po którym nic nie jest już takie samo.

Przędzenie i tkanie w warunkach domowych – tak by powstała tkani-  
na *khadi* – stało się społecznym ruchem pod przewodnictwem Mahatmy  
Gandhiego, w ramach masowej bez-przemocowej anty-kolonialnej walki  
o osiągnięcie *swaraj* (samostanowienia). Celem ruchu *khadi* było odro-  
dzenie i rozwój tradycyjnej domowej wytwórczości, by zapewnić biednym  
mieszkańcom wsi zarówno zajęcie, jak i samowystarczalność. Co istotne,  
przędzenie i tkanie pozwoliło niedysyjszemu elitarnemu ruchowi na wy-  
tworzenie jednoczącej, ogólnindyjskiej symboliki narodowej, przekra-  
czającej regionalne uwarunkowania oraz podziały kastowe, klasowe i re-  
ligijne<sup>238</sup>. Margaret Bourke-White, która zrobiła zdjęcie Gandhiego przy  
kołowrotku, skomentowała je potem, iż przędzenie zostało podniesione  
na wyżyny niemal religii a kołowrotek (*charkha*) – wedle słów Gandhie-  
go będący dla ludzi rodzajem agencji ubezpieczeniowej – stał się ikoną tej  
wiary. „Przędzenie jest lekarstwem na wszystko, i mówi się o nim w kate-  
goriach najwyższej poezji”<sup>239</sup> – pisała Bourke-White. Gandhi wierzył, iż nie  
jest możliwe osiągnięcie *swaraj*, jeśli Hindusi nie zorganizują się „w meto-  
dyczny, inteligentny i kooperatywny sposób”<sup>240</sup>. Dlatego *khadi* znaczyło tak  
naprawdę współodczuwanie i drogę do wolności. Eleonora Plutyńska, pro-  
fesorka Abakanowicz z warszawskiej ASP (młodsza od Gandhiego o całe  
17 lat), zawdzięczała z kolei swojemu profesorowi Wojciechowi Jastrzębow-  
skiemu z warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, że tkala bez uprzedniego  
projektowania na papierze, co pozwalało na „wyrażanie ekspresyjnych wła-  
ściwości materiału, swobodę operowania fakturami”<sup>241</sup>. Takie komponowa-  
nie „z głowy” stanie się oczywiste także dla wielu jej uczennic i to nie tylko  
z ASP (jak Abakanowicz), gdyż idee Plutyńskiej wiązały się z solidaryzmem  
społecznym. Ideały Plutyńskiej w dziwny sposób bliskie były ideom *khadi*.

238 N. Zapate, *Spinning for Swaraj*, „Proceedings of the Indian History Congress” 2017, Vol. 78, s. 812–819; L.N. Trivedi, *Clothing Gandhi’s Nation: Homespun and Modern India*, Indiana University Press, Bloomington 2007.

239 The Gandhian philosophy of spinning-wheel | Articles On and By Gandhi (mkgandhi.org) [dostęp: 16.09.2021].

240 N. Zapate, *Spinning for Swaraj*..., *op. cit.*, s. 814,

241 A. Demska, „Ład” a tradycje tkactwa ludowego – działalność Eleonory Plutyńskiej, w: *Spółdzielnia Artystów Ład 1926–1996*..., *op. cit.*, s. 251.

Niewątpliwie, choć Magdalena Abakanowicz wybrała ostatecznie ideę modernistycznego artysty-indywidualisty i solową karierę, to jako zawodowa tkaczka i uczennica Plutyńskiej przeszła przez formację, w której tkanie związane było ze współodczuwaniem, wspólnym tworzeniem i zamieszkiwaniem poprzez łączenie tego, co wokół – kolorów, odcieni, materii i tekstur. Tak jak w Indiach Gandhiego, tkanina wiązała świat wokół, była w środku wielkiego ruchu ku zmianom. Można użyć zwrotu z tytułu książki Tima Ingolda – „splatała otwarty świat”<sup>242</sup>, gdyż nie tylko wiązała włókna, ale także wyplatała dom niczym gniazdo, łącząc linie życia wielu osób.

Haraway pisze z kolei o niezliczonych mackach, wplątywaniu, relacjach wskazywanych przez kocią kołyskę i tkaniny Navajo jako o dostarczających modeli dla *poiesis*, czyli działalności człowieka, która ma za cel wytwarzanie. Bowiem zgodnie z koncepcją Arystotelesa trzem różnym aktywnościom człowieka (*theoria, praxis i poiesis*) odpowiadają różne cele: poznanie dla samego poznania, dla postępowania i dla wytwarzania<sup>243</sup>. *Poiesis* prowadzić ma do konkretnego rezultatu i taki właśnie rezultat – inne relacje ze światem – proponowała zarówno Abakanowicz, jak Jakubowska. Dla Abakanowicz punktem wyjścia była tkanina, dla Jakubowskiej – film. W pierwszym przypadku mityczne zaplecze tkania, związane z takimi bohaterkami jak Arachne i Helena Trojańska, przypominały, że czynność tkania służyła Arachne do wyrażenia osobistej godności. Same konsekwencje odmowy wzięcia udziału we współzawodnictwie z boginią Ateną skazywałyby ją bowiem na sromotę – poddanie się bez walki byłoby wszak tchórzostwem. Oznaczało to zatem, że tkactwo Arachne niosło ze sobą ideę moralnego zwycięstwa przy świadomości osobistej porażki<sup>244</sup>. W interpretacji motywów, jakie stały za tkactwem Heleny Trojańskiej, również pojawia się kwestia osobistej godności. Helena była więźniem i własnością w świecie, w którym tak widzi się rolę kobiety, oraz poddaną życzeniom bogów w świecie rządzonym przez bogów. Co gorsza, była ponadto odrażającą cudzoziemką, postrzeganą jako przyczyna cierpienia i konfliktów – jak pisała Hanna M. Roisman, opisując, jak Helena z cichej tkaczki przedzier-

242 T. Ingold, *Splatać otwarty świat. Architektura, antropologia, design*, wyb. i tłum. E. Klekot, D. Wąsik, Instytut Architektury, Warszawa 2018.

243 M. Łuka, *Poiesis a praxis – przeszłość przyszłości pracy ludzkiej*, „Szkota – Zawód – Praca” 2018, nr 16, s. 47.

244 J.D. Hejduk, *Arachne's Attitude: Metamorphoses* 6.25, „Mnemosyne” 2012, Fourth Series, Vol. 65, Fasc. 4/5, s. 764–768.

gnęła się w publicznego mówcę<sup>245</sup>. Tkanie Heleny było „autoreferencyjne i historyczne”<sup>246</sup>.

I Arachne, i Helena czynią z tkactwa oręż swej niezależności, godności. Ich tkactwo ukazuje zarówno sytuację społeczną, jak i polityczne uwikłanie. Obie tkają i mówią – o sobie w świecie. Dokładnie tak należy widzieć rolę tkactwa w życiu Abakanowicz – jako podjęcie wyzwania. Także nieposłuszeństwo wobec tradycji medium, chęć stworzenia czegoś, co nie jest „ani tym, ani tamtym” – ani rzeźbą, ani malarstwem usankcjonowanymi przez *art world* mieściło się w ramach takiego wyzwania. Jej świat uformowany na wsi i w polskim dworze był światem, którego nie chciała wymazać z pamięci, wiedząc, że wówczas przestanie być sobą.

Jakubowska fascynuje się skokiem z filmu Pudowkina *Burza nad Azją* – ten skok oznacza upust słusznego gniewu, rozpalanie świata przez amok i atak szału. Cały film zmierza ku temu wybuchowi, ukazując agresję i przemoc jako jedyną możliwą drogę. Jednak wbrew tej fascynacji, a także wbrew własnemu doświadczeniu (wszak jako więźniarka Auschwitz niejednokrotnie musiała być poddana rozjątreniu i chęci zemsty), artystka tworzy w *Ostatnim etapie* wizję w której gniew – nawet najślusniejszy – nie opanowuje świata, a nienawiść nie ma do niego dostępu.

Utrata świata w wyniku rewolucji oznaczać może utratę samego siebie. Wanda Jakubowska w najgorszym piekle żyła dzięki projektowaniu przyszłości. Magdalena Abakanowicz uświadamiała natomiast, jak wiele łączy ją z tym, co ma zostać w nowoczesnym biegu ku przyszłości, w socjalistycznym antropocenie, zniszczone i zniwelowane. Była jedną z tych, którzy interpretowali świat, bo nie wierzyła, że da się go zmienić. Został zmieniony wbrew jej woli, na zawsze.

## AKTUALNOŚĆ PRZEDSTAWIONEJ KWESTII I WNIOSKI CZYTELNIKA

Przekonanie, że nieważna jest płeć artysty, gdyż to samo dzieło jest nośnikiem treści, podważono w prosty sposób – pytając, czy kobiety muszą być nagie, by trafić do muzeum. Albowiem trafiały tam długo jedynie jako przedstawienia aktów, nie jako autorki obrazów czy rzeźb. Dzisiaj niektórym kobietom-artystkom nie marzy się jednak wcale wielka sztuka, która

245 H.M. Roisman, *Helen in the „Iliad”. „Causa Belli” and Victim of War: From Silent Weaver to Public Speaker*, „The American Journal of Philology” 2006, Vol. 127, No. 1 (Spring), s. 2.

246 *Ibidem*, s. 9.

trafi do muzeum – robią projekty integrujące kobiety i dające im wsparcie. Taką artystką jest na przykład Iwona Demko, kuratorka wystaw feministycznych, badająca m.in. historie pierwszych studentek krakowskiej ASP i ukazująca ich wytrwałość, by podążać – mimo braku społecznego wsparcia – za własnymi marzeniami. To, co robi Demko, dodaje sił wielu kobietom. Jednak czy tego typu działania artystyczne oprócz funkcji integrujących nie mają również – paradoksalnie – funkcji wykluczających? Czy interesują Cię wystawy sztuki kobiet? A może sztuka „dla wszystkich” to mit?

W rozdziale *Kobiety* analizie poddano strategie artystyczne dwóch kobiet – reżyserki Wandy Jakubowskiej i rzeźbiarki Magdaleny Abakanowicz. Powiązano ich sztukę ze specyficznym, kobiecym doświadczeniem, co pozwoliło zdystansować się od niepierwszoplanowych w tym zakresie wyborów politycznych. Ani dusery Jakubowicz ze Stalinem, ani obrona przez Abakanowicz biskupa Juliusza Paetza po ujawnionym skandalu związanym z molestowaniem seksualnym nie zostały więc przywołane. Obie artystki podejmowały śmiało decyzje dotyczące sztuki i dzięki nim osiągnęły sukces. Choć jedna i druga dała ważne, na stałe obecne w polskiej kulturze dzieła, przedmiotem zainteresowania nie była tu ich ocena estetyczna. Skupiono się na rozumieniu dzieł jako sprawczych aktorów sfery publicznej, kształtujących jakość wspólnoty. Która z artystek (a także ich zinterpretowane dzieło i jego kontekst) dodaje dzisiaj, Twoim zdaniem, Czytelniku, więcej siły nie tylko kobietom, ale wszelkim osobom czującym się niekomfortowo w społeczeństwie ze względu na panujące wzorce kulturowe? Gdybyś miał za zadanie wspierać różnice w zakresie rozumienia różnorodności kobiet, jaką rolę pełnić w tym mogłaby sztuka obu artystek? Poniższa tabela proponuje ocenę według dwóch odrębnych triad wartości, znanych w naukach społecznych jako DEI (*Diversity, Equity, Inclusion*), czyli różnicowanie, równość (dotyczy dostępu), inkluzywność (dotyczy sprawczości i poczucia sensu/wartości) oraz BDJ (*Belonging, Dignity, Justice*) czyli przynależność (poczucie bezpieczeństwa), godność (poczucie, że jest się obdarzonym szacunkiem) i sprawiedliwość (poczucie, że działa się dobrze i ma możliwość naprawiać błędy). O ile model DEI dotyczy uniwersalnych wartości (które, niestety, łatwo zamienić w puste komunały), model BDJ skupia się na odczuciach podmiotów, a nie na zewnętrznej eksperckiej ocenie (jest więc – również niestety – bardzo subiektywny, a przeto podatny na resentymenty i wręcz „nieracjonalny”). W ocenie wedle modelu DEI

chodzi bardziej o przewidywanie i planowanie, a w BDJ – o responsywność i wspieranie odczuć radości, optymizmu, poczucia sensu i wartości. A zatem, po pierwsze, zastanów się, Czytelniku, jakie oceny wystawiłbyś dziś tak niewspółmiernym strategiom artystycznym, gdy chodzi o wspieranie różnych kobiet? Które z nich mają – Twoim zdaniem – potencjał wzmacniania ich pozycji, wspierania ich sprawczości w różnych życiowych rolach i sytuacjach?

Ocena według wartości DEI	Strategia i dzieło Jakubowskiej (skala ocen 1–10)	Strategia i dzieło Abakanowicz (skala ocen 1–10)
Zróżnicowanie: czy w dziele artystki widać zainteresowanie różnymi kobietami, ich różnym doświadczeniem, pochodzeniem klasowym, statusem?		
Równość: czy dzieło artystki uwrażliwia na dostęp do różnych form uczestniczenia w sferze publicznej?		
Inkluzywność: czy dzieło artystki ma moc usensowiania różnorodnego doświadczenia życiowego?		

Ocena według wartości BDJ	Strategia Jakubowskiej (skala ocen 1–10)	Strategia Abakanowicz (skala ocen 1–10)
Przynależność: czy dzieło artystki sprawia, że zyskujesz poczucie bycia częścią większej całości?		
Godność: czy dzieło sprawia, że twoja odrębność i wyjątkowość są mile widziane?		
Sprawiedliwość: czy dzieło artystki sugeruje możliwość poprawy Twojego losu?		

Czy widzisz różnicę między kulturą udzielającą wsparcia a kulturą podtrzymującą fałszywe wyobrażenia? Dlaczego dopiero najmłodsze pokolenie analizuje zależność między powojenną rewolucją społeczno-polityczną a powojennym projektem emancypacyjnym? Czy „kobiety punkt widzenia” ma potencjał rewolucyjny?<sup>247</sup>

### 3.

#### PRZEDMIOTY POD RĘKĄ

„Rewolucja łagodna” była powojennym konceptem części polskich komunistów, powstałym, by przyciągnąć wahających się i niezdecydowanych, pragnących odbudowy kraju po straszliwej hekatombie II wojny światowej. Właściwie jeszcze podczas działań wojennych PPR, rzucając hasło ogólnonarodowej solidarności i walki z okupantem, kwestie rewolucji lokował „na planie mocno wyciszonym i umiarkowanym”<sup>248</sup>. Choć partia komunistyczna nie miała za sobą większości społeczeństwa i pierwsze powojenne wybory parlamentarne z 1947 roku zostały sfałszowane, to nie da się zaprzeczyć, że poparcie dla partii rosło bardzo szybko, gdyż PPR umiejętnie szafowała swoistym ukrywaniem ZSRR, m.in. nie wysuwając jako wzorca ustrojowego modelu radzieckiego, ale tzw. demokracji ludowej z różnymi elementami pluralizmu światopoglądowego (drobna własność rolna, drobna gospodarcza inicjatywa prywatna w miastach) oraz hasłami narodowymi w propagandzie<sup>249</sup>. Artykuły o rewolucji łagodnej – a więc swoistym kamuflażu rewolucji – wydrukowane zostały w dwóch ważnych tygodnikach kulturalnych powstałych w Polsce odpowiednio w 1944 i 1945 roku: „Odrodzeniu” oraz „Kuźnicy”<sup>250</sup>. Termin „łagodna” odnosił się do in-

247 K. Szopa, *Poetka rewolucji. Anna Świrszczyńska i socjalistyczny projekt równości kobiet*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2018, nr 2 (12), s. 59–79.

248 H. Stabek, *Stadia rozwoju i charakter polskiej rewolucji*, w: *Leninowska teoria rewolucji. Historia i współczesność*, red. I. Koberdowa, J. Janicki, J. Pawłowicz, PWN, Warszawa 1977, s. 155.

249 A. Grabski, *Żydzi a polskie życie polityczne (1944–1949)*, w: *Następstwa zagłady Żydów. Polska 1944–2010*, red. F. Tych, M. Adamczyk-Garbowska, WUMCS, Lublin 2010, s. 166.

250 J. Borejsza, *Rewolucja łagodna*, „Odrodzenie” 1945, nr 10–12; przedruk w: *Czas debat. Antologia krytyki artystycznej z lat 1945–1954*, t. 1, oprac. A. Pietrasik, P. Stodkowski, Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa 2016, s. 21–30; A. Ostrowski, *Hugo Kollataj i łagodna rewolucja 1791 r.*, „Kuźnica” 1945, nr 4–5, s. 11; por. też: E. Krasucki, „*Rewolucja łagodna*” – nieostry program kulturalny pierwszych lat powojennych, w: *Zaraz po wojnie*, red. J. Kordjak, A. Szewczyk, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2015, s. 52–61; E. Krasucki, „*Rewolucja łagodna*”



*dulgent* (łagodny), czyli frakcji umiarkowanych, którzy podczas Rewolucji Francuskiej kwestionowali użyteczność terroru. Ponieważ polska zmiana miała być w tej koncepcji rewolucją legitymizowaną rodzimą tradycją, na patrona, odpowiednika Georges'a Dantona, wybrano Hugo Kołłątaja, działacza i reformatora politycznego, szczególnie aktywnego w okresie Sejmu Wielkiego (1788–1792), który zgromadził wokół siebie grono działaczy zwanych Kuźnicą (podobnie zatem jak jedno ze wspomnianych pism). Jak zauważył Eryk Krasuski, zdefiniowanie tego typu tradycji odsuwało „niewygodne skojarzenia” związane z rolą ZSRR w ustanowieniu nowej władzy w Polsce, a jednocześnie pozwalało komunistom mienić się spadkobiercami jakobinów polskich oraz tradycji Oświecenia<sup>251</sup>. W propagandowej narracji rewolucja powojenna w Polsce i przeprowadzenie niezbędnych reform miały więc jedynie dokończyć zamysł przerwany rozbiorami Polski w XVIII wieku i zaniechany w okresie krótkiego, niespełna 21-letniego okresu niepodległości kraju (1918–1939).

### TRZY WYSTAWY – PRZESTRZENIE

Chociaż na polu kultury władza stawiała przede wszystkim na literatów jako wdrażających idee zmian, w 1948 roku odbyły się trzy wystawy, które zwizualizowały koncept rewolucji łagodnej: po pierwsze, w Krakowie Wystawa Sztuki Nowoczesnej (WSN), po drugie, w Łodzi powstała tzw. Sala Neoplastyczna i po trzecie – we Wrocławiu odbyła się najbardziej spektakularna Wystawa Ziem Odzyskanych (WZO). Co do pierwszej z wystaw, nieprzypadkowe było jej otwarcie w momencie, gdy odbywał się Kongres Zjednoczeniowy Polskiej Partii Robotniczej i Polskiej Partii Socjalistycznej<sup>252</sup>. Wystawa krakowska była oddolną ofertą artystów skierowaną do władzy. Nie rezygnując z radykalnych poszukiwań artystycznych i plastycznych eksperymentów formalnych, w tym m.in. wpływów surrealizmu, artyści zaproponowali szeroko zakrojoną edukację widzów, tłumaczenie formy dzieł, połączonej z agitacją polityczną. Zachowały się scenariusze

(1945–1948), w: *idem, Międzynarodowy komunista. Jerzy Borejsza – biografia polityczna*, WN PWN, Warszawa 2009, s. 98–173.

251 E. Krasuski, „*Rewolucja łagodna*” (1945–1948)... , *op. cit.*, s. 112.

252 W. Włodarczyk, *Pięć lat*, w: *Zaraz po wojnie...*, *op. cit.*, s. 39; por. też: P. Stodkowski, *Partykularne znaczenia nowoczesności. Wizualność I Wystawy Sztuki Nowoczesnej (1948) w świetle „Exposition internationale du surréalisme” (1947)*, „*Artium Questiones*” 2011, vol. XXII, s. 237–269.

oprowadzeń po wystawie i wiele wypowiedzi uczestniczących w wystawie artystów, których celem było „przemówienie do mas”<sup>253</sup>. Artyści rezerwowali sobie jednocześnie rolę arbitrów dobrego smaku i politycznych agitatorów, a wszystko to w secesyjnym budynku Pałac Sztuki, służącym dotąd wystawom bardziej tradycyjnym. W przypadku wystawy łódzkiej umieszczono z kolei wystawę w dawnej, eklektycznej rezydencji przemysłowca Izraela Poznańskiego, która po jego śmierci ostatecznie zmieniła właściciela na Urząd Wojewódzki, a po wojnie otwarto tam nową siedzibę założonego jeszcze w 1930 roku, z inicjatywy m.in. Władysława Strzemińskiego (który w piątym roku trwania Rewolucji Październikowej uciekł z ZSRR do Polski) – Muzeum Sztuki. Stworzenie na otwarcie nowej siedziby muzeum Sali Neoplastycznej, autorstwa Strzemińskiego było pomyślane jako jej serce – akt integracji międzynarodowej kolekcji artystów poprzez stworzenie modelu przestrzennego, który abstrakcyjnym, autonomicznym dziełem sztuki nadawałby sens w ramach modernistycznej utopii. Sala Neoplastyczna przemawiała swoją szlachetną prostotą, jednak dystansowała się od politycznej agitacji, nieobcej artystom z krakowskiej ekspozycji WSN – to czysta forma miała w Łodzi przemawiać i perswadować zmianę; w Krakowie była ona jednak na tyle nieoczywista, że wymagała politycznego komentarza. Jednocześnie podobnie zarysowane zostały w Krakowie i Łodzi role artystów, jako – zgodnie z koncepcją awangardy – idących na przedzie i dających właściwe wzorce jako grupa ekspertów-arbitrów. Taka hierarchia została całkowicie zaburzona na trzeciej, wrocławskiej wystawie: postawiono bowiem tu raczej na wieloaspektowe doświadczenie, a „ludowi” zaoferowano oprócz edukacji szereg atrakcji i zabaw, rodem z poetyki karnawału. Wykreowano w zburzonym niemieckim Breslau, który powoli zmieniał się w polski Wrocław, cały świat – ukazujący zarówno sukcesy rozwijającego się przemysłu, jak i postępy odbudowy kraju czy normalizacji, ale zadbano przede wszystkim o tak ważne elementy zmiany jak obfitość dóbr, mnogość produktów i możliwość ich wyboru. Nie było tu jednego obowiązującego stylu, jednej dominującej estetyki, a odwiedzający goście mogli nie tylko usłyszeć propagandowe treści, lecz również napić się piwa, najść do syta, pojeździć na karuzeli i popływać łódką. Nigdzie nie prze-

253 *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej pięćdziesiąt lat później*, red. M. Świca, J. Chrobak, Galeria Starmach, Kraków 1998, s. 206.

kroczone tak radykalnie granicy sztuki i życia. Rewolucja materializowała się tu w najbardziej atrakcyjnej, bo nie-elitarnej, hermetycznej formie. Jak będą się starała pokazać, kluczową rolę odegrały na wystawie przedmioty – ich różnorodność, obfitość, możliwość dotknięcia, wypróbowania, zaku-pu i wzięcia do domu albo konkretnego produktu użytkowego (których po wojnie był deficyt), albo specjalnie zaprojektowanej pamiątki. W mieście, w którym całkowicie wymieniono niemieckich mieszkańców na polskich przybyszów ze Wschodu, pozostawione zostały przedmioty-świadkowie dawnego Breslau. Obfitość niemieckich pozostałości, po które z całej Polski przyjeżdżali żądni szybkiego wzbogacenia się szabrownicy, musiała być dla nowej władzy ideologicznym kłopotem. Jakże bowiem można było budować polski Wrocław, oparty na koncepcji powrotu na stare ziemie polskie (w których Niemcy pojawili się rzekomo jedynie na chwilę), skoro znaleźć tam można było jedynie niemieckie i to bardzo atrakcyjne, przedmioty – począwszy od porcelanowych serwisów i srebrnych sztucców, a skończywszy na różnych technicznych urządzeniach? Choć te niemieckie przedmioty niewątpliwie ułatwiały życie Polakom – uciekinierom i przesiedleńcom ze Wschodu, których domy znalazły się po wojnie w granicach ZSRR (przez powziętą w Jałtę decyzję wielkich mocarstw) – ich obfitość i szarm były dla polityki komunistycznej kłopotliwe. Co gorsza, oficjalna propaganda mówiła o przejmowaniu Breslau jako o powrocie na ziemie piastowskie, a o tym dziedzictwie przypominały głównie kościoły. Trzeba zatem było potraktować pozostawione niemieckie przedmioty jak aktorów, którzy muszą zejść ze sceny, zastąpieni przedmiotami związanymi z nową władzą. Aktywną, sprawczą rolę tych przedmiotów jako aktantów społeczno-politycznej zmiany opisać można dzięki teoriom wskazującym na wagę relacji społecznych z nie-ludzkimi podmiotami, m.in. Arjuna Appaduraia, Alfreda Gella czy Bruno Latoura, by wymienić tylko kilku z wielu badaczy<sup>254</sup>. A ponieważ mówimy o Polsce w domenie wpływów ZSRR, dorzucić trzeba by też słynny esej Borysa Arwatowa *Życie codzienne i kultura rzeczy* (1925),

254 A. Appadurai, *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge University Press, New York 1986; A. Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Clarendon Press, Oxford 1998. B. Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, tłum. K. Abriszewski, A. Derra, TAIWPN Universitas, Kraków 2010; B. Malinowski, *Kula; the Circulating Exchange of Valuables in the Archipelagoes of Eastern New Guinea*, „Man” 1920, Vol. 20 (Jul.), s. 97–105. A. Zborowska, *Życie rzeczy w powojennej Polsce*, WUW, Warszawa 2019.

w którym autor zdecydowanie odróżnia pasywne kapitalistyczne towary od aktywnych rzeczy socjalistycznych i zastanawia się nad transformacją jednych w drugie, gdyż przedmioty jego zdaniem posiadają sprawczość potencjalnie korzystną dla ludzkiego podmiotu, powodującą, że w relacji z nimi człowiek staje się kimś innym<sup>255</sup>. Także w książce *Меся Менд, или Янки в Петрограде* [*Mess-Mend, ili Janki w Piotrograde*] (1924) Marietta Szaginian opowiadała o energii przedmiotów, swoiście ożywianych przez radzieckich robotników już w momencie produkcji – w ten sposób przedmioty rozprowadzane wśród burżuazji były w stanie pełnić tajemną służbę w imię rewolucyjnych zmian. Magiczna moc, jaką radzieccy robotnicy obdarzają przedmioty, jest znacznie silniejsza od władzy, jaką daje kapitał. Jak się wydaje, komunistyczne władze odpowiedzialne za „rewolucję łagodną” intuicyjnie zastosowały strategie związane z przyznaniem przedmiotom podmiotowej sprawczości, która została steoretyzowana przez naukowców wiele lat później.

### TOTENLAND OŻYWA

Wystawa Ziem Odzyskanych (WZO), otwarta 21 lipca 1948 roku we Wrocławiu, przeplatała elementy ideologicznego przymusu i dającego wytchnienie święta<sup>256</sup>. Znalazły się na niej jednak nie tylko propagandowe frazesy i gadżety, ale również wybitne dzieła sztuki i subtelne, nietuzinkowe artystyczne rozwiązania; retoryka wystawy znalazła swój wyjątkowy kształt. Różne partie ekspozycji kierowane były do różnych odbiorców, z różnych klas społecznych, nie zaniedbywano przy tym dzieci: przygotowano zarówno „przechowalnię dzieci” na terenie części A (tzw. problemowej) – by ułatwić zwiedzanie dorosłym (dzieci znajdowały tu „zarówno troskliwą opiekę, jak i piękne zabawki”, a ponadto otrzymywały „wzorowe, higieniczne wyżywienie”<sup>257</sup>), jak i wesołe miasteczko na terenie B (społeczno-gospodarczym), gdzie dzieci mogły jeździć elektrycznymi samochodzi-

255 C. Kiaer, *The Russian Constructivist Flapper Dress...*, *op. cit.*, s. 203–207.

256 O towarzyszącym WZO kongresie por. Z. Woźniczka, *Wrocławski Kongres Intelktualistów w Obrońce Pokoju*, „Kwartalnik Historyczny” 1988, nr 2, s. 131–157.

257 *Katalog Oficjalny Wystawy Ziem Odzyskanych*, Prasa i Wiedza, Wrocław 1948, s. 116.

kami, kolejką i na karuzeli; odwiedzać z dorosłymi beczki śmiechu, pawilon krzywych lusterek czy siłomierze<sup>258</sup>.

O wyjątkowości WZO stanowił jednak przede wszystkim unikatowy spłot czasu i przestrzeni. Choć minęły już wówczas ponad trzy lata od zakończenia II wojny światowej, miasto, w którym usytuowano wystawę, długo jeszcze będzie zmagać się z jej straszhliwymi skutkami. Zniszczone w ok. 70%, było jedną wielką ruiną, a także *Totenlandem* (krajną umarłych), ze względu na śmierć ogromnej rzeszy mieszkańców w czasie oblężenia miasta<sup>259</sup>. Ci, co przeżyli, zmuszeni zostali wkrótce do opuszczenia swoich domów, gdyż decyzją polityczną tzw. wielkich mocarstw niemiecki Breslau stać się miał od 1945 roku polskim Wrocławiem. W efekcie nastąpić miała całkowita wymiana mieszkańców, a decydować miał czynnik narodowy: w 1945 umierał niemiecki Breslau, po to by dać narodzić się polskiemu Wrocławowi. Jednocześnie przesuwala się na Zachód nie tylko granica Polski, ale także granica wpływów Związku Radzieckiego, gdyż Polska od 1945 aż do 1989 roku pozostała państwem satelickim tego mocarstwa. Rok zerowy w Breslau/Wrocławiu stawiał przez władzą wyjątkowe zadania, z których najważniejszym było utwierdzenie swojej władzy za pośrednictwem zarządzania pamięcią, historią i kształtem przyszłości. W czasie trwania WZO, w sierpniu, przez cztery dni (25–28 sierpnia 1948) trwał organizowany pod pieczęcią autora idei „rewolucji łagodnej” Jerzego Borejszy, prezesa Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik” (zwanego z racji funkcji „czerwonym Hearstem”<sup>260</sup>) i osoby niezwykle wpływowej w nowym establishmencie, Światowy Kongres Intelktualistów w Obronie Pokoju, na który przybyli wybitni naukowcy i artyści z całego świata, m.in. Irène Joliot-Curie, Bertold Brecht, Julian Huxley, György Lukács, Fernand Léger, Paul Éluard, Ilja Erenburg, Pablo Picasso i Michał Szołochow. Koncepcja

258 *Ibidem*.

259 R. Hargreaves, *Ostatnia twierdza Hitlera: Breslau 1945*, tłum. T. Fiedorek, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2016, s. 421.

260 J.W. Borejsza, *Ostaniec czyli ostatni świadek*, Wielka Litera, Warszawa 2018 [e-book], s. 29. Autor uważa, że swą pozycję Borejsza zbudował m.in. na umiejętności bluffu, dlatego przyrównuje swojego ojca do hochsztaplera, bohatera sztuki Carla Zuckmayera, *Bohater z Köpenick*. W tej logice choć „rewolucja łagodna” była köpenickiadą, jednak dobrze służyła polskiej kulturze (*ibidem*, s. 34), bo pomysły Borejsza realizował – w przeciwieństwie do bohatera niemieckiej sztuki – „nigdy dla własnej korzyści” (*ibidem*, s. 35).

propagandowa wystawy i kongresu były oczywiście w ścisłym związku. Wymowę tej pierwszej, jak pisali Norman Davies z Rogerem Moorhousem, zmieniono w ostatniej chwili z antyniemieckiej na antyimperialistyczną<sup>261</sup>.

W.J.T. Mitchell, zastanawiając się kiedyś nad relacją sztuki i imperium, przeciwstawił poglądy Reynoldsa („sztuka podąża za imperium tak, jak następujący za armią dostawcy i markietanki, zawsze pochlebający silnym”), zdaniu Blake’a, iż „sztuka wyznacza drogę, a imperium podąża za nią”<sup>262</sup>. WZO miało obie te ambicje: ukazywało bowiem zarówno ostateczną klęskę imperialnej III Rzeszy, jak i świt nowego mocarstwa, wyrażającego się w nowych przedmiotach i w obrzydzeniu do przedmiotów starych, których obecność w ramach tzw. odniemczania została zminimalizowana w przestrzeni publicznej. W tym ujęciu WZO byłoby dość szeroką platformą, starającą się o przekonanie niezdecydowanych, by dokonali jednocześnie i radosnego, i nieodwołalnego akcesu do nowego świata, poprzez m.in. działanie zgromadzonych na wystawie przedmiotów – jakby ujął to Mitchell – „w ustanawianiu form obiektywności lekcji poglądowych”<sup>263</sup>. W ramach zaś ukonstytuowywania się nowej ludzko-rzeczowej społeczności i niewątpliwego zafascynowania przybyłych Polaków kulturą materialną niemieckich mieszczan (którzy zostawiali w swych domostwach kompletne wyposażenie, gdyż niewiele mogli ze sobą zabrać opuszczając Wrocław), dokonano zdecydowanego zwrotu w „trofeijnym” (*трофейный* – związany z trofeum, będący łupem) *glamour* niemieckich resztek. Zaproponowano budowanie nowych relacji ludzko-przedmiotowych i stworzenie kolektywu opartego na, po pierwsze, przybyszach-zwiedzających WZO i (podążając za koncepcjami Bruno Latoura) kolekcji-kolektywie „nie-ludzi”: polskich maszynach, kuflach z piwem, świeżo wyprodukowanych talerzach, pościeli, krzesłach czy szafkach, i po drugie – na bazie nowych konsumpcyjnych pragnień, wzbudzonych użyciem różnorodnych przedmiotów na WZO. Trudno przecież wyobrazić sobie autonomicznych przybyszów na nowe ziemie bez ich relacji ze światem materialnym, tworzących nowe *universum* w ści-

261 N. Davies, R. Moorhouse, *Mikrokosmos. Portret miasta środkowoeuropejskiego Bratislavia – Bre-slau –Wrocław*, tłum. A. Pawelec, SiW Znak, Kraków 2011, s. 483.

262 W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, tłum. Ł. Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013 [e-book], s. 290.

263 *Ibidem*, s. 291.

słej współpracy z wytworami techniki, kultury i sztuki, czyli z szeregiem czynników pozaludzkich. Autonomiczny, niezdeteminowany i wyemancypowany człowiek, uwolniony od obcego wpływu, to, jak dowodził Bruno Latour, projekcja nowoczesności, a my wszak – jak twierdził uczony – nigdy nie byliśmy nowocześni<sup>264</sup>. Nowe obrazy i nowe przedmioty, zgromadzone na sto dni wystawy w jednym miejscu, wyrażały podprogowy przekaz, dotyczący „rewolucji łagodnej”, czyli wymyślenia zarówno przeszłości (rzeckomej kontynuacji marzeń takich reformatorów państwa jak Staszic czy Kołłątaj), jak i świetlistego punktu dojścia, będącego oczywiście utopią. By to osiągnąć, konieczne było – jak pisał w kontekście Borejszy Eryk Krasucki – dokonanie zabiegu całkowitego odsunięcia niewygodnych skojarzeń z ZSRR<sup>265</sup>, a także m.in. zatamowanie fascynacji niemieckimi rzeczami, narzędziami, urządzeniami i sprzętami (przedmiotami, jakie Latour nazwałby zapewne „ryzykownymi”). Borejsza pisał o „rewolucji łagodnej” jako o ziszczonym marzeniu pokoleń Polaków; jego realizacja wymagała zdobycia się „na samodzielny wyraz naszej kultury narodowej”<sup>266</sup>. Moskwę widział – jak pisał jego syn Jerzy Wojciech Borejsza – „przez francuskie okulary”, wierząc do końca życia, że Stalin buduje lepszy ład społeczny<sup>267</sup>. Baruga, bohater powieści Miłosza *Zdobycie władzy*, wzorowany na Borejszy, wyjaśniał, że nad przepaścią i produkcją strachu jako niezbędnego tła muszą być przetrzucone kładki, „w tych punktach, w których to dla nas wygodne”, a ponadto, aby ci, co czują nienawiść do tego, co na Wschodzie, mogli „z czystym sumieniem krzyczyć hurra na widok narodowej flagi”<sup>268</sup>. „Rewolucja łagodna” oznacza więc w istocie – jak pisał Miłosz – „sos narodowy”, jakim podlewano bezwzględny terror; bo jak mówi Baruga: „Nauczyliśmy się nie lekceważyć nacjonalizmu. Ani religii”<sup>269</sup>. Faktycznie, WZO była przesycona propagandą sowiecką w dość powierzchowny sposób; brakujące elementy propagandowe dodawano w pośpiechu, w formie haseł, dopiero po kontro-

264 B. Latour, *Nigdy nie byliśmy nowocześni. Studium z antropologii symetrycznej*, przeł. M. Gdula, Oficyna Naukowa, Warszawa 2011.

265 E. Krasucki, *Międzynarodowy komunista...*, *op. cit.*, s. 112.

266 J.W. Borejsza, *Rewolucja łagodna...*, *op. cit.*, s. 27.

267 *Idem*, *Ostaniec czyli ostatni świadek...*, *op. cit.*, s. 22.

268 C. Miłosz, *Zdobycie władzy...*, *op. cit.*, s. 81 i 25.

269 *Ibidem*, s. 25 i 82.

li, tuż przed otwarciem. Taką koncepcję – pozbawioną skojarzeń z ZSRR i sugerującą żywe relacje kulturowe m.in. z Francją – najwyraźniej lansowała część komunistycznej władzy do czasu, gdy Władysław Gomułka został od niej odsunięty za tzw. prawicowo-nacjonalistyczne odchylenie. Zmiana polityki dokonywała się dokładnie w czasie trwania WZO, jej rezultatem była nie tylko sierpniowa wymiana Gomułki na Bolesława Bieruta w funkcji sekretarza generalnego PPR, ale także pozbawienie Borejszy prezesury Czytelnika niedługo po zakończeniu Kongresu Intelktualistów.

Moim celem nie jest jednak eksplikacja meandrów politycznych końcówki lat 40., gdy rozgorzała zimna wojna, ale nakreślenie roli sprawczości przedmiotów w „rewolucji łagodnej”. Użycie ich bowiem, odwołujące się do kreatywności widza i jego wolnej woli, zdecydowanie nie pasowało do kolejnej fazy rewolucji, która właśnie rodziła się w kuluarach władzy. W pierwszej i drugiej fazie wspólny była jednak stosunek do niemieckiej spuścizny Wrocławia: intuicyjnie, władza z pewnością wyczuwała „reakcyjną” sprawczość niemieckich przedmiotów, utrudniającą niechęć do kultury niemieckiej, a taka wrogość stała się na długo częścią oficjalnej propagandy państwowej. Sprawić, by polskie przedmioty zaczęły działać, można było jedynie poprzez ich nadzwyczajną akumulację, obfitość i estetyczną aranżację. To zadanie było adekwatne także po zakończeniu „rewolucji łagodnej” i przejściu do fazy kategoriycznej, drakońskiej. *Katalog oficjalny Wystawy Ziem Odzyskanych* to w istocie obfitość reklam najróżniejszych produktów, począwszy od strony 2. okładki, gdzie reklamowały się Jeleniogórskie Zakłady Papiernicze wraz z podległymi fabrykami: Dąbrowica („papiery bezdrzewne, bibuły, papier rysunkowy, kartony”), Miłków („kartony wielobarwne”), Karpacz („papier drukowy, piśmienny, afiszowy, offsetowy”), Raszyce („papier drukowy, piśmienny, afiszowy, offsetowy”), Piotrowice („kartony wielowarstwowe, papier pakowy”), Janowice („bibułka serwetkowa i butelkowa, papiery pakowe Jawa i Narton, piśmienne, drukowe, albumowe”), Łomnica („pergaminy”), Pilichowice („krążki do piwa, tektura biała”), Jałowiec („tektura szara twarda i opiętkowa, matrycowa”), Zgorzelec („tektura surowa na papę dachową”), Malczyce („w odbudowie jako F-ka Celulozy Słomowej”), Pieńsk („w odbudowie jako F-ka Tektury”). Katalog epatował liczbami dotyczącymi zarówno strat (np. zniszczono 124 tysiące zagród; z 890 tysięcy koni przed wojną uchowało się jedyne 80 tysięcy, z 11 083 km linii kolejowych czynnych było 6980), jak i przyrostu



dóbr w drodze ku dobrobytowi i eksportowi („każdy piąty bochenek chleba, który kładziemy dziś na stół – to zboże z Ziemi Odzyskanych”; „co trzecie ciastko zrobione jest z mąki pszennej ze Śląska czy Ziemi Lubuskiej”; produkcja stali przed wojną – to 41, 2 kg na 1 mieszkańca, a w 1947 – 64,5 kg; Pafawag w 1945 roku wyprodukował jedyne 44 wagony węglarki, a rok później już 2790; 100% eksportu wyrobów szklanych i 70% porcelany pochodziło z Ziemi Zachodnich)<sup>270</sup>. W katalogu nie zabrakło nawet reklamy Centrali Odpadków Użytkowych (z siedzibą w Łodzi). Centrala trudniła się zbieraniem szmat dla przemysłu włókienniczego, papierniczego i na czystościwo, makulatury, kości (dla produkcji oleju kostnego, kleju i mączki kostnej), stłuczki szklanej oraz odpadków gumowych. Wystawiały się ogromne przedsiębiorstwa państwowe i niewielkie zakłady (m.in. Tkalnia Ręczna z Czerwonego koła Kudowy Zdroju, Wytwórnia Kapeluszy z Wrocławia, z ulicy Ruskiej, Zakład Stolarsko-Meblarski z Milkowa, fabryka Szczotek „Zefir” z Ziębic, Wytwórnia Torebek Papierowych „Merkur” z Jeleniej Góry, Fabryka Pończoch z Gubina, Fabryka Mydła „Piaś” z Opola, Fabryka Świec „Ala” z Nysy czy Fabryka Biżuterii Szklanej z Bogatyni, wreszcie Fabryka Siatek z Drezdenka). Reprezentowany był nawet sektor prywatny i to w dużej liczbie, co w kontekście późniejszej – rozegranej dosłownie „za chwilę” – walki z tzw. prywaciarzami, jest lekturą wręcz nostalgiczną. Pojawiała się m.in.: Mieczysława Tempelhowa – Lalki Ludowe z Wrocławia, Wytwórnia Mebli Biurowych – J. Wajsztein z Kowar, Fr. Karpowicz – Instytut Wydawniczy z Wrocławia, „Klejno” – Klejarnia Jelit Sztucznych z Zabrze, „Flora – Wytwórnia Artykułów Kosmetycznych i Perfumeryjnych A. Szajkowski i S-ka z Wrocławia, z tego samego miasta – Pracownia Obuwia Henryka Armhausa i Pracownia Szelek i Podwiązek „Mindi”, Wyroby Konfekcyjne – Orenszejn Szaja z Wałbrzycha, wytwórnie win Floriana Matysiaka oraz St. Cepak i S-ka z Zielonej Góry, Wytwórnia Przyborów Kuchennych inż. E. Olszewskiego i Z. Prochockiego z Wrocławia, Wytwórnia Narzędzi Stolarskich „Świder” z Drezdenka, Warsztaty Reperacyjne Sprężyn Samochodowych W. Dittrich i S-ka z Gliwic – ten ostatni zakład wraz z gliwicką Odlewnią Metali „All-Kop” – M. Kaczor i S-ka i także gliwickim Laboratorium Aparatów Elektro-Medycznych „Duo” mieścił się na ulicy przemianowanej już na Stalina, co nieodparcie sugeruje, że wszystkie te zakłady

zostaną wkrótce przymusowo znacjonalizowane i że „rewolucja łagodna” postępowała nawet w pierwszej fazie – wbrew nazwie – bardzo zdecydowanie. Produkcja oraz ilość nowych rzeczy łączyła się z konkretnymi osobami: np. za produkcję miesięczną 200 tysięcy trykotaży Państwowych Zakładów Przemysłu Dziewiarskiego odpowiedzialna była „Lewin Maria”<sup>271</sup>. Co nie mniej ważne, na WZO ogromną rolę odgrywały domy wydawnicze, mające swoje odrębne stoiska, oprócz Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik” Borejszy, były jeszcze spółdzielnie wydawnicze: „Książka”, „Wiedza” oraz „Prasa”. W „stajni” – koncernie Borejszy („prawdziwym wtedy dyktatorze prasy i propagandy”, jak pisał Czesław Miłosz) – znaleźli się najwybitniejsi pisarze; a choć często – tak jak sam Miłosz – „za żadne skarby” nie wstąpiliby do PPR (co było udziałem Borejszy), to łączyły ich z nim „antyprawicowe obsesje i fobie”, przeto nie musieli nawet kłamać<sup>272</sup>.

### MIMO IDEOLOGICZNYCH SERWITUTÓW

Ekspozycja WZO – także przez fascynujący sposób aranżacji – prezentowała ogromną ilość dóbr, wyprodukowanych na zagospodarowywanych przez Polaków, nowych dla nich ziemiach pozyskanych po II wojnie światowej decyzją czterech mocarstw; proponowała zakupy towarów nieosiągalnych na co dzień oraz przyjemne, choć czasem niekonwencjonalne sposoby spędzania czasu. Na aglomeracje przedmiotowe, traktowane często „jak klocki do budowy, ale także jako »zadaszenia«, »wieże«, »rzeki« czy »rynny towarowe« obiektów budzących podziw zwiedzających, stęsknionych za pożądanym przewyciężeniem niedoborów” zwracał ostatnio Andrzej Kostołowski, historyk sztuki, w artykule *Biegi z przeszkodami*<sup>273</sup>. W tekście tym, w przeciwieństwie do konstatacji historyków na temat WZO, skupiających się na propagandowych aspektach przedsięwzięcia i dostrzegających jedynie najkosztowniejsze widowisko propagandowe w historii PRL<sup>274</sup>, Kostołowski – przyjmując perspektywę historii sztuki – bezapelacyjnie uzna-

271 *Ibidem*, s. 127.

272 C. Miłosz, *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami 1945–1950*, SIW Znak, Kraków 1998, s. 8.

273 A. Kostołowski, *Biegi z przeszkodami. Wystawy: Ziemi Odzyskanych (1948) i Wrocław Moje Miasto (2000)*, „Quart” 2009, nr 11, s. 77.

274 W. Malicka, *Wrocław w Polskiej Kronice Filmowej. Nowe miasto i nowi mieszkańcy w propagandzie państwowej 1945–1970*, Libron–Filip Lohner, Kraków 2012, s. 124.

wał, że wystawa była po prostu wspaniała, pomimo niewątpliwych wszelkich ideologicznych serwitutów. Plastyczne pomysły, a także stworzone przy pomocy architektury i plastyki przestrzenie estetycznie jego zdaniem zachwyciły i pobudzały wyobraźnię. Notabene – jak zauważył – twórcze użycie i zestawienie przedmiotów dokonało się we Wrocławiu znacznie wcześniej niż na wystawie londyńskiej Independent Group czy francuskich ekspozycjach „nowych realistów”, a wiele pomysłów zdawało się być rozwinięciem dzieł Duchampa<sup>275</sup>. Odnosząc się z kolei do wystawy-działania Włodzimierza Borowskiego *Fubki tarb* (1969) we wrocławskiej Galerii pod Moną Lizą Kostołowski zauważył, iż poprzez swój multimedialny charakter i włączanie czynnika czasu są one „w prostej linii kontynuacją marzeń Schwittersa o *Gesamtkunstwerk*”<sup>276</sup>. Badacz odnotował więc przy okazji parateatralny (sceniczny) aspekt działań z przedmiotami i „tworzywem”, którym staje się uprzedmiotowiona publiczność; korzenie tego typu myślenia tkwią niewątpliwie m.in. w WZO.

Jerzy Hryniewiecki – główny projektant Wystawy Ziem Odzyskanych, przewodniczący jej Komisji Realizacyjno-Artystycznej – podkreślał w swych teoretycznych rozważaniach, jeszcze przed WZO, wagę krótkotrwałych wystaw i ich oddziaływanie na widza. Półtora milionom zwiedzającym wystawa zaoferowała, jak pisali Norman Davies z Rogerem Moorhouse’em, „zasłużony relaks, tanie wyżywienie i poczucie przynależności, którego tak wielu potrzebowało”<sup>277</sup>. Można było popływać po Odrze statkiem, motorówką lub barką, wziąć udział w regatach wioślarskich czy w imprezach rozrywkowych typu „noce weneckie, korowody łodzi”<sup>278</sup>. W 1948 roku Hryniewiecki pisał – w kontekście tworzenia prowizorycznej, targowej architektury wystawowej – iż jej celem jest otoczenie i pochłonięcie widza, przeniesienie w świat przedmiotów, by porwać go „niespodziewaną dziwnością”. Ponieważ architekt odwołuje się na targach do codziennego życia i form, znanych przecież na pamięć, właśnie z tego powodu powinien wziąć pod uwagę, iż jego zadaniem jest „nadanie innego, nowego życia tym przedmiotom – nadanie im w naszej wyobraźni tych cech nie

275 A. Kostołowski, *Biegi z przeszkodami...*, *op. cit.*, s. 84 i 80.

276 *Idem*, *Tworzywo*, „Współczesność”, 7 października 1969.

277 N. Davies, R. Moorhouse, *Mikrokosmos...*, *op. cit.*, s. 483.

278 *Katalog Oficjalny Ziem Odzyskanych...*, *op. cit.*, s. 101.

spostrzeganych »na co dzień«<sup>279</sup>. Zdaniem architekta w tym momencie wkraczamy w stosowany surrealizm i inne kierunki sztuki nowoczesnej – abstrakcjonizm czy futuryzm. Hryniewiecki wyznawał i propagował zatem, jak sam to określił, coś w rodzaju „surrealizmu stosowanego”, realizowanego wówczas, gdy sztuka elitarna znajduje przekładnię oddziaływania na masy. Także Jan Lenica posługiwał się konotowanym pozytywnie surrealizmem, opisując np. „surrealistyczny hall wprowadzający do demograficznego”, autorstwa Wiesława Langego i Aleksandra Jędrzejewskiego. W tej terminologii, odnoszącej się do nadrzeczywistości, chodziło zapewne o rolę pobudzania wyobraźni właśnie przy pomocy konkretnych, wyłuskanych z potoczności przedmiotów. Najlepszym przykładem takiego quasi-surrealistycznego dzieła sztuki była, zdaniem Lenicy, śruba okrętowa wystawiona przed Pawilonem Przemysłowym<sup>280</sup>. Była zresztą jeszcze inna śruba – quasi-rzeźba: w jednej z kopuł, gdzie odnoszono się do Szczecina, obok planszy z różnymi wykresami także leżała „prawdziwa, ogromna śruba okrętowa”<sup>281</sup>. Zachwyt nad jej formą przypominał podziw, jaki niegdyś budziło śmigło na paryskim Salonie Awiacji (1912), odwiedzionym przez Duchampa i Brancusiego. Duchamp ponoć powiedział wówczas do swego kolegi-artysty słynne słowa o końcu malarstwa. Bo któż, jaki artysta, mógłby zrobić coś doskonalszego niż przepiękna śruba?! Brancusi najprawdopodobniej potraktował to jako wyzwanie<sup>282</sup>. Śruba jako przedmiot estetycznego zachwyty pokazywana była zresztą w nowojorskim MoMA w 1934 na wystawie *Machine Art* – wysmakowanej ekspozycji autorstwa Philipa Johnsona. Wybitny architekt przyznawał w katalogu, że podstawow-

279 J. Hryniewiecki, „Zamówienie społeczne na krótki termin” (*Na marginesie architektury Międzynarodowych Targów w Poznaniu*), „Architektura” 1948, nr 5 (7), s. 2. Choć artykuł nie dotyczy WZO, architekt kończy swój tekst uwagą: „[...] architektura wystawowa powinna zdobyć masy ludzkie dla nowej architektury. W małym stopniu sprawdzimy to na Wystawie Ziemi Odzyskanych” (*ibidem*, s. 6).

280 Por. J. Lenica, *Zagadnienia plastyczne WZO*, „Odrodzenie” 1948, nr 37; przedruk w: *Czas debat. Antologia krytyki artystycznej z lat 1945–1954...*, *op. cit.*, t. 1, s. 176–183.

281 J. Konopińska, *We Wrocławiu jest mój dom. Dziennik z lat 1946–1948*, „Nowe Życie”, Wrocław 1991, s. 200.

282 M. Andreotti, *Brancusi's „Golden Bird”: A New Species of Modern Sculpture*, „Art Institute of Chicago Museum Studies” 1993, Vol. 19, No. 2, s. 141.

wym kryterium wyboru przedmiotów było ich piękno<sup>283</sup>. Lenica powracał więc do zachwyty Duchampa i Johnsona, ale też zapewne do fotomontaży Mieczysława Szczuki, oddających – wedle jego własnych słów – „zjawisko wzajemnego przenikania się najróżniejszych zjawisk zachodzących we wszechświecie”<sup>284</sup>, z przekonaniem, iż nie jest ono wcale elitarne. Tak jak francuskiemu artyście Cassandre<sup>285</sup> udało się – zdaniem Hryniewieckiego – „przybliżyć masy” do kubizmu, a slogany reklamowe „»upowszechniły« jad futuryzmu”, „tak architektura wystawowa powinna zdobyć masy ludzkie dla nowej architektury”<sup>286</sup>. W tym rewolucyjnym zdobywaniu mas pomóc miał oczywiście surrealizm stosowany. Tak czy inaczej, nowe prądy w sztuce mogą, zdaniem Hryniewieckiego, znaleźć swoje zastosowanie w efemerycznej formie wystawy, a także w pewnym stopniu ulec tu przetestowaniu: to, co bywa niezrozumiałe, trudne i elitarne, ma szansę stać się popularne. Na efemerycznych wystawach znacznie lepiej prezentują się też najpoważniejsze dzieła plastyki, gdyż jak dowodził Hryniewiecki: czym innym jest np. *Guernica* w klasycznej galeryjnej sali wystawowej, czym innym – w pawilonie wystawowym Republiki Hiszpanii. Hryniewieckiego nie przerażała prowizorka działań na WZO, przeciwnie, interesowało go, że dzieła sztuki „nie żyją same”, bo „na wystawie zazębiają się z tworam i życia”<sup>287</sup>; wierzył ponadto, że mimo prowizorki, najlepsze dzieła da się jednak zachować. Nowoczesność przestrzeni targów to dla Hryniewieckiego zdystansowanie się od dawnych jarmarków i kramików oraz pociejów; jej prowizoryczność zespolona jest idealnie z lekkością i współczesnością: „Dość już kariatyd, ozdób gipsowych, dekoracji malarsko-rysunkowych fryzów »wirtuozowsko« rysowanych wieśniaków w strojach ludowych” – pisał architekt<sup>288</sup>.

283 *Machine Art*, The Museum of Modern Art, New York 1934. Wystawa miała następujące części: 1. Industrial units; 2. Household and office equipment; 3. Kitchen ware; 4. House furnishings and accessories; 5. Scientific instruments; 6. Laboratory glass and porcelain.

284 M. Szczuka, *Fotomontaż*, „Dźwignia” 1927, nr 5 (listopad), przedruk z: „Blok” 1924, nr 9.

285 Właśc. Adolphe Jean-Marie Mouron (1901–1968).

286 J. Hryniewiecki, „Zamówienie społeczne na krótki termin”..., *op. cit.*, s. 6. Notabene więzę ze stylizowaną multiplikacją liter PCH (Państwowa Centrala Handlowa) można uznać także za wpływ Cassandre’a i jego słynnych literackich projektów, m.in. logotypu YSL.

287 *Ibidem*, s. 3.

288 *Ibidem*, s. 5.

Wchodzący do Pawilonu Czterech Kopuł (w strefie A) napotykali scenografię z ogromnymi betonowymi mieczami grunwaldzkimi, a u ich stóp wojenne trofea: wojskowe sztandary niemieckie i poniszczoną, pordzewiałą broń wroga. Aranżacja Pawilonu Zwycięstwa – dzieło Czesława Wielhorskiego i Tadeusza Zielińskiego – wykonana została w duchu tzw. Nowego Grunwaldu i pokonania „prusactwa”. Zdobila ją m.in. konwencjonalna rzeźba *Braterstwo broni* Jerzego Bandury<sup>289</sup>. Jednak obok tak oczywistych wówczas symboli i niekiedy mało inwencyjnej formy pojawiały się dzieła zaskakujące, jak choćby zadziwiająca forma z odpadów, „pogiętych żelaznych elementów złomowych”, pierwsza polska *junk sculpture*<sup>290</sup>, wykonana przez Stanisława Stałę według projektu Czesława Wielhorskiego, na tle „jednego z najlepszych malowideł ściennych” (wedle Jana Lenicy): *Czterech Jeźdźców Apokalipsy* Henryka Tomaszewskiego i Mariana Jaeschkego<sup>291</sup>. Tomasz Fudala pisał o „śmieciowej” rzeźbie, do której stworzenia użyto szyn, drutu, rur i gruzu: „Przywoływała ona wojenny gruz w sposób haptyczny, ekspresyjny i przez to sugestywny”<sup>292</sup>. Ten zestaw, łączący to, co zwyczajne i „pod ręką”, z dziełem Bandury, ucznia Xawerego Dunikowskiego, znakomicie obrazował dychotomię stare–nowe, odwołując się przy tym do potocznego doświadczenia wizualnego. Hybrydyczny charakter przestrzeni łączył zaskakująco sztukę tradycyjną z formami awangardowymi.

Pawilon Czterech Kopuł budowany był też światłem, gdyż światło wyrażało nadzieję na nowe życie po latach wojny:

W całym pomieszczeniu panuje półmrok, a tylko eksponaty w postaci fragmentów poszczerbionych ścian, połamanych, stalowych wiązań i wielkich fotografii oświetlone są wysoko umieszczonymi reflektorami. Duże wrażenie na zwiedzających robi brama prowadząca do tej sali wyłożona niemieckimi hełmami. Wygląda to tak, jakby podłoga była tymi hełmami wybrukowana<sup>293</sup>.

289 Lenica pisze o rzeźbie oględnie: „zaliczana do najlepszych na wystawie”; A. Lenica, *Zagadnienia plastyczne Wystawy Ziemi Odzyskanych...*, *op. cit.*, s. 180.

290 A. Kostotowski, *Biegi z przeszkodami...*, *op. cit.*, s. 78–81.

291 W atrybucji pomógł mi p. dr Tomasz Mikołaczak.

292 Por. T. Fudala, *Przestrzenie powojennego humanizmu. Wystawy Czesława Wielhorskiego (1911–1980)*, „Miejsce. Studia nad sztuką i architekturą polską XX i XXI wieku” 2016, nr 2, s. 90.

293 J. Konopińska, *We Wrocławiu jest mój dom...*, *op. cit.*, s. 199–200.

Efekt kontrastu czerni i bieli, wspomaganej światłem zastosowali też Stanisław i Wojciech Zamecznikowie i Tadeusz Pawluć w projekcie trzeciej rotundy. Tzw. Pawilon „Węgiel” był zaciemnioną salą z brykietów węglowych, by pokazać gospodarkę węglową ziem zachodnich<sup>294</sup>. Nad salą zaprojektowano dekorację w formie globu ziemskiego i gołąbka pokoju. Napis: „Polski węgiel idzie w świat” oraz widok fedrującego górnika ze świdrem składały się na sens, że świder jest narzędziem pokoju. Andrzej Kostołowski pisał: „Było tu ciekawe rozwinięcie pomysłów instalacyjnych Marcela Duchampa (patrz jego worki węglowe na suficie na wystawie surrealistów w 1938 roku czy liny oplatające ekspozycję w 1942), a także konsekwentne wnioski z innych modernistycznych osiągnięć, np. wygiętych linii Le Corbusiera lub jasnych linii w ekspozycjach stosowanych przez Fredericka Kieslera”<sup>295</sup>. Tu także brykiety węgla tworzyły niezwykłą opowieść, wykorzystując oddziaływanie kolorem, materią, połyskiem, kumulacją. Brykiety stają się powszechnym bogactwem, dającym się dotknąć i użyć na wiele sposobów pobudzających imaginację.

Hryniewiecki dumny był szczególnie z tego (co pisał z okazji Międzynarodowych Targów Poznańskich, otwartych nieco wcześniej niż WZO – w kwietniu 1948), że „abstrakcyjne formy maszyn czy układ tekstylny uzupełniają wypowiedź plastyków” – a oznacza to właściwie, że „abstrakcyjne formy maszyn” traktowane były jako *ready mades*. Najbliżej jednak było architektowi do porównań ze sceną teatralną: „Martwe natury przestrzenne, przez operowanie ruchem i światłem, stwarzają nową przestrzenną formę plastyki. Tworzymy nową scenerię teatralną, w której widz staje się aktorem i gra swą »Commedię dell’Arte« wraz z przedmiotami, które go otaczają”<sup>296</sup>. We fragmencie tym podkreślić należy uznanie na równym poziomie człowieka (widza) i przedmiotu jako sprawców akcji „performansu”. W tym kontekście w przestrzeni targów ważne było, by aktantem stawał się eksponat, a nie dekoracyjne tło. Dalszy fragment wypowiedzi Hryniewieckiego dotyka kwestii transmedialności: „Granice sztuk plastycznych zacieśniają się. Tworzy się nie tylko współpraca, lecz tworzy się nowa plastyka,

294 J. Tyszkiewicz, *Sto wielkich dni Wrocławia. Wystawa Ziem Odzyskanych we Wrocławiu a propaganda ziem zachodnich i północnych w latach 1945–1948*, Arboretum, Wrocław 1997, s. 154.

295 A. Kostołowski, *Biegi z przeszkodami...*, *op. cit.*, s. 80.

296 J. Hryniewiecki, „Zamówienie społeczne na krótki termin”..., *op. cit.*, s. 4.

będąca w równym stopniu architekturą, rzeźbą i malarstwem<sup>297</sup>. W dziale *Odra i komunikacja* posłużono się ogromną fotografią, aby zasugerować fragment architektury; by kontynuować wystawę, trzeba było przejść przez fotograficzny portal kościoła św. Marii Magdaleny. Oprócz fotografii na wystawie posługiwano się też filmem.

Obfitość zgromadzonych produktów udowodniać miała sukcesy państwowej gospodarki (postawiono jednak też – zaprojektowany przez Dobrosława Czajkę i Jana Łobockiego – Pawilon Wytwórczości Prywatnej, poświęcony przedmiotom rzemiosła). Wnętrze pijalni mleka (arch. Juliusz Dumnicki), z ladą i barowymi krzesłami, było np. fantazją na temat świątyni greckiej, gdzie antykizowanie oznaczało dotrzymanie kroku wymagom nowoczesności. To oczywiste subwersywne wskazanie, że źródła naszej kultury związane są z kulturą śródziemnomorską i że niekoniecznie trzeba się w tej inspiracji odwoływać do przetworzeń realizmu socjalistycznego ze Związku Radzieckiego. Kostołowski pisał co prawda o pijalni, że: „miała prawdziwie społeczny charakter egalitarnego miejsca dla wszystkich i nawiązywała ideowo do Stołówki Rodczenki z lat dwudziestych”, ale dodawał od razu, iż blisko jej było także do projektów „kręgu Strzeмиńskiego”<sup>298</sup>. Z kolei produkcja państwowego przemysłu spożywczego na Ziemiach Odzyskanych, rozprowadzana przez Państwową Centralę Handlową, ukazana została w malowniczych rzędach słoików, butelek i puszek, jakich nie powstydziliby się żaden artysta pop-artu; kierunku – przypomnijmy – który jeszcze nie istniał. Bezpretensjonalność i lekkość wielu rozwiązań sugerowała możliwość wzięcia losu we własne ręce, tworzenia dzięki pomysłowości własnego otoczenia.

### IGLICA JAK MASZT STATKU

Trzy lata odbudowy symbolizowały trzy lekkie łuki arkad na Dziedzińcu Wejściowym (za całość odpowiadał Marek Leykam), skontrastowane z wysoką, stuczterometrową Iglicą, o której mówiono zresztą wymiennie „maszt”. Logotyp wystawy, składający się ze stylizowanej litery „W” przypominającej statek i mniejszych liter „ZO”, miał zaznaczony na osi maszt-iglicę. Na logotypie trzy arkady kojarzyć można było z falami. Można zatem

297 *Ibidem*.

298 A. Kostołowski, *Biegi z przeszkodami...*, *op. cit.*, s. 81.



powiedzieć, że światło (na szczycie Iglicy zamontowano zestaw luster<sup>299</sup>) i maszt odnosiły się do świetlistego statku unoszącego Polaków w nową przyszłość. Wymowa ta współgrała z symboliką światła w dalszej części pokazu. „Polska Kronika Filmowa” nr 29 (1948) informowała o lustrzanym parasolu na końcu Iglicy, który dzięki doświetleniu reflektorami będzie roztaczał efektowną barwną aureolę wokół konstrukcji Hempla, widoczną i w dzień, i w nocy. Cudowność światła nie po raz pierwszy wykorzystano w celach perswazyjnych, a litery, słowa i przedmioty używano, bawiąc się ich stroną wizualną, jakby w poczuciu konieczności nowego podejścia do języka, nowego początku i oczywistego daru tej sytuacji, jaką jest możliwość nazywania od nowa. W logotypie-statku na falach zawarta była pamięć o uwolnionych słowach i literach w tradycji poezji wizualnej, biegnącej m.in. od Guillaume’a Apollinaire’a. Nieopodal Iglicy i trzech arkad-fal stała słynna, zaskakująca wieża z wiader, jedna z najbardziej pomysłowych realizacji z tego, co pod ręką. Wieża, „będąca nieco ironicznym nawiązaniem do idei czerpania, przenoszenia i odbudowy”<sup>300</sup>, pojawiła się na pocztówkach – pamiątkach z wystawy. Niestety, samą wieżę szybko rozebrano. Puste wiadra znakomicie metaforyzowały Ziemię Odzyskaną jako terytorium, do którego trzeba wnieść zupełnie nowe treści. Szalona forma inspirowała się być może radzieckim konstruktywizmem, a może raczej – kubiścycznymi eksperymentami z przedmiotami codziennego użytku. Wszak jak pisał Guillaume Apollinaire, Picasso nie gardził zwykłymi przedmiotami, np. znaczkiem pocztowym, czy kawałkiem wytłaczanej ceraty z obicia krzesła<sup>301</sup>. To kubiści pokazali, jak zauważył poeta, iż malować można fajkami, znaczkami pocztowymi, widokówkami, kartami do gry, świecznikami, kawałkami ceraty i sztywnymi kołnierzykami. Wraz z upadkiem Borejszy – na którego donos do władz w Moskwie złożył sam Fadiejew, przewodni-

299 Niestety, w sam dzień otwarcia WZO po południu, gwałtowny podmuch wiatru zgiął lustrzany parasol tak nieszczęśliwie, że szkło z luster prysnęło na ziemię. Pottluczone zwierciadła ostatecznie usunięto dzięki taternikom, studentom UJ, ale efekt świetlistej aureoli zniknął.

300 K. Łata, *Sztuka wrocławska w latach 1945–1955*, w: *Sztuka Wrocławia po 1945 roku w Galerii Muzeum Miejskiego*, Muzeum Miejskie Wrocławia, Wrocław 2009, s. 13.

301 G. Apollinaire, *Kubiści, rozważania estetyczne*, tłum. J.J. Szczepański, w: *idem, Wybór pism*, wyb., wstęp i noty A. Ważyk, PIW, Warszawa 1980, s. 771.

czący radzieckiej delegacji<sup>302</sup> – wzorcotwórcza rola w Polsce Picassa, modernisty i komunisty oraz osobistego znajomego prezesa „Czytelnika” jeszcze z dawnych czasów – przestała być możliwa. Notabene Picasso (który przyleciał do stolicy Dolnego Śląska z Paryża, po raz pierwszy wsiadając do samolotu) zwiedził też wystawę sztuki ludowej w salach Muzeum Śląskiego i się nią zachwyił. Spodobały mu się konkretne przedmioty: malowidła na szkle, kożuchy zakopiańskie oraz świątki. Zatrzymał się na dłużej przy niewielkiej rzeźbie Chrystusa Frasobliwego i po wnikliwym obejrzeniu dzieła porównał je z autentyzmem dzieł afrykańskich, jak wspominał Stanisław Lorentz<sup>303</sup>. Po powrocie do Paryża nastąpił – jak ponoć Picasso sam mawiał – „okres polski”, gdyż w swoim atelier artysta zgromadził różne tkaniny, naczynia, wycinanki, zabawki. A o świątkach góralskich powiedział, że Polacy powinni odlewać je w złocie<sup>304</sup>.

### RÓG OBFITOŚCI

Tymczasem na WZO tak trywialne przedmioty jak puszki konserwowe posłużyły jako budulec awangardowych kiosków z mięsem – konserwy formowały się na kształt walcowatych form; była to „tautologiczna akumulacja obłych puszek konserw budujących walce kiosków – punktów sprzedaży”. Państwowy Przemysł Konserwowy w tak pomysłowym wnętrzu stworzonym z puszek wydawał „popularne porcje, złożone z gorącej kiełbasy, parówek, konserw mięsnych i innych”, ponadto można było tam kupić konserwy na wynos, a także najeść się lodów, gdyż czynna była tu również wytwórnia lodów owocowych<sup>305</sup>. Podobna struktura powtarzalna budowli, jak zauważył Kostotowski, zaistniała w Pawilonie Kamieniołomów Państwowych Michała Jassemę „poprzez uformowanie ściany z jednakowej wielkości płyt reprezentujących skalne tworzywa różne kolorystycznie i fakturowo, lecz ujednoczone jako elementy prostokątne”<sup>306</sup>. Jednak robienie architektury z puszek z żywnością najbliższe jest może bajkom o domkach z piernika;

302 J.W. Borejsza, *Ostaniec czyli ostatni świadek...*, *op. cit.*, s. 26. Fadijew popełnił samobójstwo podczas odwilży, a powodem była – być może – destalinizacja.

303 S. Lorentz, *Picasso we Wrocławiu i w Warszawie*, w: *Picasso w Polsce*, red. M. Bibrowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, s. 82.

304 *Ibidem*, s. 60.

305 *Katalog Oficjalny Ziemi Odzyskanych...*, *op. cit.*, s. 110.

306 A. Kostotowski, *Biegi z przeszkodami...*, *op. cit.*, s. 82.

jest ewokacją baśni i snu na jawie, spełnionej utopii. W Pawilonie Chemii zwracała uwagę grudka złota, w Pawilonie Przemysłu poruszające się i działające zgodnie z przeznaczeniem maszyny; kształtki ceramiczne na zewnątrz Centrali Handlowej Materiałów Budowlanych zapowiadały to, co wewnątrz. Na wystawie ustawiono liczne makiety (np. modele tartaków czy kolejek leśnych, makietą tuczarni gęsi), pojawiła się też np. „efektowna makietka Szczecina”<sup>307</sup> pod hasłem: „Szczecin – zachodnim portem słowiańskiejczyzny” – w czwartej rotundzie, w dziale *Wybrzeże. Porty. Eksport* (proj. Jerzy Staniszkis i Michał Filipowicz). Makiety pozwalały z jednej strony na „mocne uderzenie”, bardziej dosłowne zetknięcie się z przedstawianą rzeczywistością niż przy pomocy dwuwymiarowych rysunków czy obrazów (nie wszyscy potrafią czytać mapy diagramy), z drugiej zaś – umożliwiały spojrzenie na tę dosłownie ewokowaną rzeczywistość z lotu ptaka, z pozycji wszechmocnego obserwatora. To rola, jaką trudno było grać w rzeczywistości. Spotkać można też było prawdziwą wylęgarnię kurcząt, wzorcowe fermy lisów, bobrów, królików angora czy nutrii. Reportaż *Wystawa Ziemi Odzyskanych*, nakręcony w ramach „Polskiej Kroniki Filmowej” jako osobny dokument, dowcipnie puentował tę hodowlę, że zwierzęta wychowują swe małe na solidnych dostawców futerek. Dość wątpliwy wydaje się dzisiaj radosny głos spikera, gdy komentuje, jak to „młode liski wesoło baraszkują w klatkach”, jednak wówczas uwagi te odnosiły się do obfitości, nad którą można było przejść pieczę – uczuć raczej nieczęstych podczas wojny. W Pawilonie Przemysłowym maszyny faktycznie działały, a przodownicy pracy objaśniali zwiedzającym sposoby produkcji i obsługi maszyn. Można było zobaczyć m.in. sprawne maszyny włókiennicze, a także kompletną wytwórnę zeszytów. Powstałe zeszyty rozdawano dzieciom. Estetyka maszyn podkreślona została quasi-futurystyczną rzeźbą wykonaną przez prof. Mazurka (projekt Maksymiliana Potrawiaka): *Kowal*, nawiązującą ewidentnie do rzeźb Boccioniego<sup>308</sup>. Oglądać można było nawet prawdziwe wagony Pafawagu. W Pawilonie Żegluga (arch. Jerzy Staniszkis, Michał Filipowicz, mal. [na szkłe] Maria Hiszpańska) powiększono stare monety w pracowni Mariana Wnuka i stworzono model fregaty. Wnętrze Pawilonu Państwowej Centrali Handlowej Anny i Tadeusza Ptaszyckich całkowicie (jak napisał

307 J. Tyszkiewicz, *Sto wielkich dni Wrocławia...*, op. cit., s. 154–155.

308 Por. *Sztuka wkracza do Pawilonu Przemysłowego*, „Dziennik Polski” 1948, nr 162, s. 5.

Kostołowski) „opowiadała sobą” – „poprzez rynną towarową – *assemblage* produktów wylewających się jak z rogu obfitości”<sup>309</sup>.

Można tu było nabyć liczne, starannie przemyślane pamiątki z wystawy: znaczki do przypinania, papierośnice, popielniczki, ceramikę (np. wianienki z metalową podstawą), emaliowane filiżanki ze spodkami ze stemplem „Wystawa 1948 Wrocław”, porcelanowe figurki. Ale także konkretne wyroby w konkretnych pawilonach, np. męskie koszule w pawilonie tekstylnym. W Kiosku Zabawek Mariana Steczowicza, który „zaskakiwał ludyczną lekkością i wyróżniał się na tle dość niezgrabnych innych tego typu budynków”<sup>310</sup>, można było kupić prezent dla dziecka. Prawdziwym przebojem okazały się tropikalne hełmy, gdyż słoneczna pogoda w lipcu i sierpniu dopisywała. A ponieważ na terenie WZO było dużo nasadzeń roślinnych, między innymi palm, „Polska Kronika Filmowa” pokazała nawet gości w tropikalnych hełmach... Materialność przedmiotów podkreślona została niekiedy przez sam fakt kształtu pawilonu, np. Pawilon Chemii miał kształt retorty, zaś hodowla koni czy krów odbywała się na przestrzeni przypominającej wioskę, w specjalnie zaaranżowanej zagrodzie chłopskiej. O przetwórstwie rybnym można było się dowiedzieć w prawdziwej chacie rybackiej, obok której porozwieszano autentyczne sieci rybackie. Oczywiście można było też degustować rybne przysmaki. Figurki szklane nad palnikiem wykonywał repatriant ze Lwowa. W Pawilonie Fermentacyjnym sprzedawano rekordowe ilości piwa (stoisko było w stanie obsłużyć „tysiąc osób na godzinę”<sup>311</sup>). Przed Pawilonem Wsi Polskiej zobaczyć można było pokazy tańców z ludowych weselisk. Można było też udać się na przejażdżkę po Odrze statkiem Kinga. W Pawilonie Prostokątnym, gdzie mieścił się dział *Wyżywienie i rolnictwo*, zwracał uwagę długi na 25 metrów pas dużych odbitek fotograficznych, ukazujący życie chłopów na ziemiach zachodnich, m.in. we wzorcowej wsi Wilczkowice. Sens pokazu wyrażało hasło: „Ziemie Odzyskane umożliwiają eksport rolniczy”<sup>312</sup>. W Pawilonie Prostokątnym dominowała „papierowa rzeźba orła w wieńcu z kłosów”<sup>313</sup>. Ubogi materiał,

309 A. Kostołowski, *Biegi z przeszkodami...*, *op. cit.*, s. 73.

310 *Ibidem*.

311 *Katalog Oficjalny Ziemi Odzyskanych...*, *op. cit.*, s. 110.

312 J. Tyszkiewicz, *Sto wielkich dni Wrocławia...*, *op. cit.*, s. 155.

313 *Ibidem*.

który mimo mizერიi umożliwiał ciekawą aranżację przestrzeni, to niemal wizytówka tej ekspozycji.

### SPEKTAKL ZARZĄDZANIA CAŁOŚCIĄ

Niezwykłość Wystawy Ziemi Odzyskanych polegała na całościowym podejściu do kwestii życiowych: nie pokazywano nowej sztuki w pięknych secesyjnych wnętrzach (jak na nieco późniejszej Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie), ale wykreowano z pomocą zarówno dawnej, jak i świeżo zbudowanej architektury zupełnie nowe przestrzenie wspólne i w nich umieszczono na równych prawach najróżniejsze produkty do wzięcia na pamiątkę oraz dzieła sztuki. Kontekstem dolnośląskiej wystawy były ruiny i śmierć starego świata, co wzmacniało myślenie dychotomiczne, ułatwiające pozbycie się tego, co stare, poprzez karnawał; piękny Pałac Sztuki w Krakowie – przy całej rewolucyjności przykazu – kazał myśleć o kontynuacji i trwaniu, o wpisywaniu się w to, co zaistniało na zasadzie wtargnięcia i nie stosowności. Onieśmiałającą gwałtowność przeskoku do nowych czasów sugerowała też Sala Neoplastyczna w Łodzi – jej idealny i szlachetny kształt był dziwną interwencją w eklektyczny XIX-wieczny pałac. W Krakowie i Łodzi na przystąpienie do rewolucji potrzeba było więc trudnej intelektualnej decyzji, której nie pomagał wykreowany „inny”: obcy i nieswojski świat, we Wrocławiu – dzięki wciągnięciu we wspólną zabawę – akces dokonywał się mimochodem, niepostrzeżenie i podczas wytchnienia. Nigdzie tak skuteczne nie można było też unaocznić rewolucyjnego cięcia jak na tzw. Ziemiach Odzyskanych; nigdzie też owo cięcie nie dałoby się tak efektywnie wypełnić baśniowością obietnicy całkowicie nowego i cudownego świata. We Wrocławiu podziwiać można było na równych prawach śrubę okrętową i tryptyki Jana Cybisa oraz Jerzego Wolffa (ten ostatni odmówił akcesu do rewolucji i wkrótce został księdzem; w centrum swego tryptyku przedstawił smutnego chłopca), tak jakby rzeczy te należały do tego samego porządku rzeczy; do innego porządku należało to, co przedwojenne, bo do niemieckiej przeszłości nie było już powrotu. Wyraził to nieco później przywódca imperium Leonid Breżniew, zwracając się do Niemców podczas swojego pobytu we Wrocławiu: „nie ujrzycie, najdrożsi, tych ziem, tak jak nie ujrzycie zeszłorocznego śniegu”<sup>314</sup>.

314 Wrocław 1970. *Projektowanie przyszłości. Rozmowa „Odry” z tow. Władysławem Piłatowskim, członkiem KC PZPR, I sekretarzem KW PZPR we Wrocławiu, „Odra” 1970, nr 5, s. 20.*

O ile więc pokaz krakowski mógł się wydać projektem i pomysłem na włączenie artystów do rewolucji, jaka toczyła się w kraju, a Sala Neoplastyczna pomysłem na dawanie plastycznych wzorców do powielania, pokaz wrocławski działał przez swoje doświadczenie totalne: na wystawie można było zjeść, napić się kawy, pojeździć łódką, kupić brakujące na co dzień towary (np. żarówki<sup>315</sup>, odbiorniki radiowe), zobaczyć obrazy współczesnych malarzy i rzeźby tak wybitnych twórców jak Xawery Dunikowski. WZO oferowała doświadczenie bycia w nowej rzeczywistości, proponowała piękny sen, gdzie życie jest zabawą i przyjemnością. Różnica między „rzeczywistością zewnętrzną” a reprezentacją nowego państwa służyła składaniu przez władzę swoistych ślubów-przyrzeczeń, zaś materialność i dosłowność zgromadzonych przedmiotów – zaprezentowanych często pomysłowo, w konwencji „zrób to sam” – sytowała wrażenia z wystawy w kontekście przyjemności, osobistego doświadczenia i sprawstwa, gdyż całość miała podkreślać ścisły związek wystawy i reprezentacji<sup>316</sup>. Przedmioty można było dotknąć, użyć, zobaczyć, jak działają, a część z nich można było nabyć; oprócz sklepów także i miejsca rozrywki odwoływały się do łatwej dostępności, a beztraska przechadzka po wystawie proponowała życie pozbawione rutyny i nastawione na same pozytywne niespodzianki. Nowy kraj – w którym zetknęli się artyści, składający ofertę nowej władzy, i władza zarządzająca ich głosami, przy udziale rozlicznych rzeczy – nie był odtąd niematerialną wizją, ale dotykálną realnością; wypiętrzające się niemal cudownie przedmioty poświadczały autentyczność tego, co zdawało się snem. Jak pisał Timothy Mitchell, analizując wystawy światowe, komercjalizowanie się wystaw i machina handlu służyły stwarzaniu rzeczywistości, „której nie dało się odróżnić od wystawy”<sup>317</sup>. Dzięki makietom, panoramom miast i elementom scenograficznym umożliwiono przeżycie jeszcze raz traumatycznych wojennych sytuacji, tym razem w bezpiecznym *entourage’u*, a jednocześnie w samym środku wydarzeń; sposób prezentacji najróżniejszych towarów starannie ułożonych uznać można za organizowanie właściwego

315 M. Ordyłowski, *Życie codzienne we Wrocławiu 1945–1948*, Ossolineum, Wrocław 1991, s. 145–147.

316 Napięcie między rzeczywistością zewnętrzną a reprezentacją opisuje w kontekście paryskiej wystawy światowej 1889 T. Mitchell, *Egipt na wystawie świata*, tłum. E. Klekot, PIW, Warszawa 2001, s. 21 i n.

317 *Ibidem*, s. 26.

i dyscyplinowanie spojrzenia – uporządkowanie rzeczy w efektywny i pomysłowy sposób sugerowało porządek niezawodnego nowego państwa, który nie dostarcza już rozczarowań. Centrala Ogrodnicza sprzedawała kompoty na porcje i w słojach, a ponadto wina owocowe i świeże owoce; w Centrali Rybnej można było skosztować raków na gorąco i popić piwem; w Centrali Rolniczej umieszczona była pijalnia herbaty ziołowej i sklep zielarski; w Pawilonie Państwowego Monopolu Tytoniowego kupić można było papierosy o nazwach „Lech” oraz „Grunwald”; stworzono nawet specjalną tzw. uliczkę Kiermaszową, gdzie nabyć można było m.in. walizy, torebki, portfele, sandały, żarówki, fajans stołowy i zapalki. Nowy świat i powojenny nowy ład oraz skolonizowanie Ziemi Zachodnich zmieniały się nieodparcie w wystawę, i to wystawę znakomicie zaaranżowaną, „świat sam w sobie”, w którym propaganda, reklama i projektowanie przestrzeni służyły promocji idei regeneracyjnych i politycznych przekształceń; ukazaniu nieograniczonych wprost możliwości „rewolucji łagodnej”. Manipulacja przy pomocy fantasmagorii, złudzenie adekwatnej reprezentacji, nie zmieniało zasadniczego elementu tej wystawy – przedmioty były tu sprawcze, w przeciwieństwie do np. ekspozycji muzealnych, gdzie zdekontekstualizowane i poza życiem, przypominały cmentarze. Miejsce wystawy pojawiło się – jak by to ujął Clifford – w momencie „zrozumiałego ludzkiego porządku i przekształceń, które otoczone są przez destrukcyjne i entropiczne nurty globalnej historii”<sup>318</sup>. Miejsce WZO wyizolowane zostało z biegu codzienności jako obszar specjalny, gdyż tylko w takiej umownej sytuacji przedmiotom mogło zostać nadane znaczenie, jako swoisty naddatek nad użytecznością, ustanawiając ich byt jako jednocześnie i rzeczy, i nośników znaczeń (semioforów), by przypomnieć znane pojęcia Krzysztofa Pomiana. Badacz ten uważał, że żaden przedmiot nie jest w tym samym czasie użyteczną rzeczą i semioforem, gdyż obie kategorie odnoszą się do odrębnych sfer – rzeczy użyteczne do tego, co widzialne, a nośniki znaczeń do tego, co niewidzialne. W tym drugim przypadku „wzrok i idąca za nim produkcja językowa, milcząca lub jawna, pozwalają przedmiotowi nawiązać niewidzialny stosunek z jakimś składnikiem sfery niewidzialnej”<sup>319</sup>. To

318 J. Clifford, *Kłopoty z kulturą: dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, tłum. E. Dżurak et al., Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 256.

319 K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości, Paryż–Wenecja: XVI–XVIII wiek*, tłum. A. Pieńkos, PIW, Warszawa 1996, s. 45.

właśnie oscylacja między materialnością, dotykiem, autentycznością a tym, co wyobrażone, czyniło zwiedzanie WZO tak przekonującym orężem propagandowym. Tylko bowiem społeczność przedmiotów w ich podwójnej odsłonie – użytecznej i wirtualnej – umożliwiała zarządzanie tym, co niewidzialne i zaledwie przeczute; umożliwiała ponadto wzrost znaczenia tego, co w pamięci wyabstrahowywało się z potoczności życiowego doświadczenia i działało w trybie „po”, co skutkowało swoistą płodnością rzeczy. Znaczenie, jako ważniejsze od użyteczności, musiało zostać wygenerowane w trakcie spektaklu, a nie w trakcie pokazu muzealnego, gdyż nie dotyczyło utwierdzenia i stabilizowania *status quo*, ale ustanawiania zupełnie nowej hierarchii wartości, o aurze niespodzianki.

„Polska Kronika Filmowa” wielokrotnie odnosiła się do WZO w swoich kolejnych edycjach w 1948 roku; choć w nr 1 (1948) zaglądnęła do Wrocławia z innego powodu: odbywającego się w Hali Ludowej XXVII Kongresu PPS, na który przybyli m.in. premier Cyrankiewicz i wicepremier Gomułka. PKF nr 4 (1948) pokazała laureatów nagród państwowych: obok Lucjana Rudnickiego, pisarza (autora *Stare i nowe*), Bolesława Wójtowicza, pianisty, Leona Szyllera, reżysera teatralnego, został nim także Xawery Dunikowski – nagrody wręczał sam premier Cyrankiewicz, podkreślając, iż laureaci tworzą nowy odrodzony kraj budujący socjalizm; z tej okazji w kronice pokazano, jak Dunikowski pracuje nad słynną *Głową robotnika*, która stanie się później jednym z symboli WZO. PKF nr 14 (1948) pokazała brygady młodzieżowe z organizacji Służba Polsce, jak gorączkowo uwijają się przy pracach porządkowych przed otwarciem wystawy. Zapowiedziano przy okazji, że wystawa zostanie otwarta w rocznicę bitwy pod Grunwaldem – 15 lipca, choć ostatecznie nie zdążono z tym terminem i zdecydowano się na datę 21 lipca, dzień przed tzw. rocznicą uchwalenia manifestu PKWN. PKF nr 17 (1948) pokazała wystawę makiet i plansz w związku z planowaną wystawą, jaka odbyła się na terenie Politechniki Warszawskiej; pokaz odwiedził wówczas prezydent Bierut i członkowie rządu. PKF nr 26 ukazywała Dunikowskiego rzeźbiącego *Głowę Robotnika* na WZO – wykorzystano tu fragment materiału z PKF nr 4 (1948). PKF nr 21 (1948) pokazała wyjazdy junaków na obozy pracy, witanych m.in. na dworcu we Wrocławiu przez orkiestrę dętą. Junacy przyjechali, by zniwelować teren pod WZO. Podkreślono przy okazji, że na straży granic Ziemi Odzyskanych „stoi cała słowiańszczyzna”. PKF nr 27 pokazała montaż masztu wysokiego napięcia



w kontekście wielkiej akcji uwłaszczeniowej na Ziemiach Odzyskanych i oczekiwań „całej Polski” na WZO. PKF nr 29 (1948) skupiła się na pokazie Iglicy-maszty projektu Stanisława Hempla oraz dziedzińca, na którym go postawiono bez użycia lin, na znakomicie zaprojektowanym trójnogu. PKF nr 33 (1948) zachęcała do niezwłekania z przyjazdem na WZO, pokazując palmy i tropikalne hełmy oraz możliwość orzeźwienia w kioskach przemysłu fermentacyjnego. Stwierdzono, że wystawa „nie tylko uczy i zachwyca, ale i bawi”. W związku z pokazem dobrej zabawy obiektyw skierowano na huśtawki i karuzele. PKF nr 34 (1948) pokazała wzorcową zagrodę chłopską z różnymi maszynami rolniczymi i wesoło biegającymi krowami. PKF nr 46 (1948) pokazywała zamknięcie WZO, podkreślając, iż bilansem imprezy jest pozostanie źródłem nowych sił i zapału do dalszej pracy. Z kolei PKF nr 19 (1948) jako pendent i swoistą zapowiedź WZO pokazała relację z 21. Międzynarodowych Targów Poznańskich; w pawilonie radzieckim kupić można było papierosy i kawior, włoskim – wermut i pomarańcze, bułgarskim – napić się wina. Pokazano tu także wagony z fabryk w Zielonej Górze i Wrocławiu, co także stanowiło przedsmak WZO. Rzeczy tworzyły nową tożsamość bynajmniej nie poprzez zapowiedź ich indywidualnego posiadania, ale jako innego, powszechnego ich rozdystrybuowania i dostępności. Przełomowy charakter wystawy – zwiastujący nowe czasy, nowy kraj, nowy ustrój, rewolucję społeczną i nowe alianse polityczne – nie mógłby się odbyć bez zwykłych przedmiotów, w wykreowanej rzeczywistości odgrywających swoje nowe role.

## RADOSNA PROWIZORYCZNOŚĆ DLA WSZYSTKICH

We Wrocławiu chodziło o przyrost rzeczy związanych z określoną sytuacją rozwijającą się w spacyj-temporalnej sieci relacji; organizatorzy zakładali cyrkulację obiektów w postaci pamiątek, które miały mówić swoim własnym językiem i jednocześnie odnawiać to, co się zdarzyło w stolicy Dolnego Śląska podczas WZO. Powstawało przekonanie o zazębianiu się świata codzienności i sztuki; a swoista „podręczność” sztuki oznaczała zwrócenie uwagi na jej osobisty wymiar, możliwe „zrób-to-sam” i działania oddolne, wyzwalające radość i afirmację tego, co widza otacza. Prowizoryczność WZO rezonowała na wystawie z incydentalnością i mobilnością: świat okazywał się pełny przedmiotów, które można wykorzystać niezgodnie z dotychczasowym przeznaczeniem: można było brać to, co się ma pod

ręką, i np. z balii zrobić wiatę, z wiader – wieżę. Na pytanie: z kim i z czym władza chciała utworzyć wspólny świat, odpowiedź na WZO rysowała się precyzyjnie i zadziwiająco blisko teorii Latoura: w ustanowionym kolektywie pomieścić się miał dowolny byt, który przez swoje działanie modyfikuje inny, włączając go w szereg transformacji. W omawianym przypadku były to zmiany „rewolucji łagodnej”. Ponieważ jednak kolektyw ludzi i rzeczy stanowił najwyraźniej strukturę nazbyt otwartą i niedoprecyzowaną, w imię porządkowania i doprecyzowania stanu posiadania zdecydowano, już po zamknięciu WZO, przejść do gwałtownej fazy rewolucji. Była to jednak oczywiście ta sama rewolucja, tylko przeprowadzana innymi środkami. „Rewolucja łagodna” zaczęła pokazywać swoje prawdziwe oblicze, a w związku z tym rola przedmiotów nie mogła być już dłużej ani tak zabawna, ani subwersywna. Nie tylko ludzie, także rzeczy zmuszone zostały, by zamiast odsłaniać kreatywny proces stawania się (*becoming*), stać się ściśle tylko tym, czego od nich oczekiwała władza i zastygnąć we właściwych relacjach i znaczeniach.

## AKTUALNOŚĆ PRZEDSTAWIONEJ KWESTII I WNIOSKI CZYTELNIKA

Przedmioty interweniują – tak pisuar Duchampa, jak sandałki Ali Savashevich. Te ostatnie, wykonane ze stali z obcasami w formie czerwonej gwiazdy, której czubek wrzyna się w piętę, zmieniają chód w cierpienie (*Poza. Pozycja. Sposób*, 2019). Artystka wyemigrowała z Białorusi i jej doświadczenia życiowe stały się kanwą jej sztuki. Wymyśliła przedmiot opisujący jej życie, podczas gdy Duchamp znalazł przedmiot niewpisujący się w świat sztuki. Oba te przedmioty mówią jednak ostatecznie o niedopasowaniu. Czy i Ty, Czytelniku, przechowujesz nieużyteczne przedmioty, a nawet pozostajesz im wierny, choć zdradziłeś najbliższych ci ludzi? Czy ważny jest status tych dziwnych przedmiotów, czy – jednym słowem – muszą być one dziełami sztuki? Co się wiąże z przemianą przedmiotu w dzieło sztuki?

Przedmioty zmieniają funkcje. Zdjęcia pewnego anonimowego fotografa, który metodycznie uwieczniał u schyłku lat 80. żołnierzy Armii Radzieckiej, nie były pomyślane jako dzieła sztuki. To kompulsywna, szalona dokumentacja, o której autor wiedział, że kompromitowała w opinii publicznej tak jego, jak sfotografowanych – często nagich i w niedwuznacznych pozach i sytuacjach – modeli. Wedle testamentu fotografa wszystkie

zdjęcia miały zostać zniszczone. Uratowane mimo wszystko, znalazły się w archiwum warszawskiego Stowarzyszenia Lambda i zostały użyte w filmie *Mon chéri Soviétique* (2021) Karola Radziszewskiego. Radziszewski pokazuje zaskakującą historię: stacjonujący żołnierze wrogiej armii są zwykłymi chłopcami, spragnionymi raczej miłości niż wojny. Czy znasz jakieś inne dzieła polskiej sztuki, w których radzieccy żołnierze ukazani byłiby w sposób tak nieoczywisty? Dlaczego artysta zmienia fotografię dokumentacyjną w dzieło sztuki?

Dorota Nieznalska w 2011 roku zrekonstruowała staranowaną przez czołg w grudniu 1981 roku Bramę nr 2 Stoczni Gdańskiej. Ten dziwny przedmiot – choć odtworzony – zdawał się mieć biografię. Dlaczego materialne odtworzenie tego, co widoczne jest dobrze na zdjęciu, uznała artystka za ważne? Co wydaje Ci się bardziej prawdziwe: prawdziwy obiekt na zdjęciu dokumentalnym czy odtworzona kopia, którą można dotknąć, w trójwymiarowej przestrzeni?

Przedmioty działają, powodują zmiany. Boja z sygnalizacją świetlną, umieszczona w Kownie, w miejscu, gdzie Wilia wpływa do Niemna, zmieniła się w pracę *Confluence. The Monument to Emma Goldman* (2017) – pomnik Emmy Goldman, anarchistki i terrorystki, walczącej o prawa kobiet i wolność słowa. Autorka, Karolina Freino, tak zaprogramowała sygnał świetlny wysyłany z bojki, że przekazywał w alfabecie Morse'a autobiografię Goldman, *Living my Life*. Goldman wyemigrowała z Kowna, ale dzięki Freino wróciła (na czas trwania biennale) ze swoją niełatwą historią, tak odległą od dominujących narracji towarzyszących monumentom. Na błoniach tzw. Zbiegu Kowieńskiego stanął bowiem jeszcze w 2011 pomnik Jana Pawła II autorstwa Czesława Dźwigaja. Co do dzieła Freino wnosi pomnikowy kontekst autorstwa Dźwigaja? A może raczej – co Freino ze swym efemerycznym anty-monumentem, składającym się z przedmiotów, wносиła na chwilę do zastałego, tradycyjnego, kontekstu pomnikowego?

## 4.

KAMIEŃ NA KAMIENIU<sup>320</sup>

*Gdy gaśnie pamięć ludzka, dalej mówią kamienie.*

Stefan Wyszyński (1949)

*To nie francuska katolicka idolatria,  
lecz kartezjańska racjonalność i mechanicystyczne rozumienie  
istot żywych stworzyły koncepcję skamieliny.*

W.J. T. Mitchell (2004)

„Nie ma różnicy między Stalinem z roku 1939, okupującym wschodnią część Polski, i Stalinem z roku 1944, który »wyzwala« część zachodnią. Rok 1944 kontynuuje rok 1939”<sup>321</sup> – pisał w 2003 roku François Furet w książce o komunistycznych iluzjach, dodając, iż po dzieleniu się terytorium z nazistami w pakcie niemiecko-radzieckim z 1939 roku udaje się później Stalinowi już bez niemieckiego udziału, dzięki niekwestionowanej dominacji Moskwy, doprowadzić do przesiedlenia na zachód całego narodu. Stalin, darując Polsce część Niemiec, myślał o ekspansji komunizmu w Europie w postaci eksportu armii i radzieckiego reżimu, pod ścisłą kontrolą jego agentów. Ta historyczna wiedza długo nie była wypowiediana wprost w przestrzeni publicznej w Polsce, dopiero załamanie się konsensusu obywateli z władzą w wyniku stanu wojennego (wprowadzonego w 1981), upadek realnego socjalizmu w Polsce (1989) i ostateczny demontaż ZSRR (1991) zmieniły sytuację. Sposób istnienia polskich przesiedleń lat 40. w świadomości naukowej wynika z faktu, że struktury porozumienia wbudowane w dyskursy są zorientowane na uzgadnianie stanowisk; porozumienie natomiast zainteresowane jest prawdą konsensualną, zgodą w ramach odmiennych punktów widzenia, zaakceptowaną przez członków

320 Rozdział ten jest w części oparty na referacie *Między kulturami. Wrocław po 1945: formowanie oraz przemienianie przestrzeni*, wygłoszonym na konferencji „Zachować – zmienić – zburzyć. Losy pomników w czasach przemian” w Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie 25–26 października 2019 i ukazał się w materiałach pokonferencyjnych pod red. T. Żuchowskiego (UAM, Poznań 2022).

321 F. Furet, *Le passé d'une illusion: essai sur l'idée communiste au XXe siècle*, LGF, Paris 2003, s. 522.

dialogu. Ten dialog do niedawna odbywał się w przestrzeni wyznaczonej w naszej części Europy przez hegemonia, jakim był ZSRR.

W działaniach dyskursywnych po II wojnie światowej chodziło z jednej strony o scalenie nowego terytorium państwa, powstałego na bazie pojątańskich porozumień, z drugiej – o eksport komunizmu najdalej na zachód. W tym pierwszym przypadku chodziło też o to, że Polska – po krótkim, bo zaledwie 20-letnim bycie państwowym odzyskanym po rozbiorach z końca wieku XVIII – utraciła niepodległość ponownie w roku 1939, a część jej mieszkańców, walcząc na frontach II wojny światowej, miała nadzieję na odrodzenie państwowości po klęsce Hitlera. Czy zatem po rozpadzie ZSRR jesteśmy w stanie wydzielić i rozdzielić to, co służyło jedynie upadłemu dzisiaj imperium? Na terenach centralnej Polski, przynależących do państwa od 1918 roku, wizualne zabiegi de-sowietyzacji w przestrzeni publicznej wydawały się stosunkowo proste, gdyż przynajmniej teoretycznie i fantazmatycznie można zawsze powrócić do punktu w historii sprzed skutków paktu Ribbentrop–Mołotow, do czasów polskiej jurysdykcji i skupić się m.in. na zmianach nazw czy rozmontowywaniu pomników Dzierżyńskiego i Lenina. Wrocław wymaga jednak bardziej zniuansowanych badań: dla przykładu etniczne koncepcje piastowskiego czy słowiańskiego powrotu miały – z jednej strony motywacje konsolidacyjno-konsolacyjne, w tym narodowe (w rozumieniu ukształtowanym przez wiek XIX i ostatecznie w okresie międzywojennym, czyli – jak je nazwał Rogers Brubaker – etno-religijnym oraz etno-lingwistycznym, a więc społecznie poszerzającym oraz religijnie i narodowo zawężającym<sup>322</sup>), ale z drugiej – zaplecze wyzwalające nastroje ksenofobiczno-nacjonalistyczne. Obie motywacje dały się zinstrumentalizować przez władzę.

### BRESLAU ZMIENIA SIĘ WE WROCŁAW

Produkcja komunistyczno-narodowej subiektywności w niemieckim i multikulturowym do 1933 roku Breslau – zmienianym w ekspresowo-rewolucyjnym tempie w i komunistyczny, i polski Wrocław – wymagała odpowiedniej dystrybucji wiedzy nie tylko politycznej, ale również historycznej, społecznej i psychologicznej. Wrocław, zniszczony w wyniku woj-

322 R. Brubaker, *Nationalism Reframed. Nationhood and the National Question in the New Europe*, Cambridge University Press, Cambridge 1996, s. 85. Brubaker podkreśla, że owa etno-lingwistyczna specyfika narodowa związana była z długim stanem braku państwowości.

ny w ponad 70%, zaczął być dynamicznie odbudowywany dopiero po 1970 roku, gdy sytuacja polityczna została ustabilizowana. Nawet po uprzątnięciu ruin mieszkańcy miasta – w większości migranci ze wsi – żyli więc wśród niepokojących pustych przestrzeni, przypominających o wojennej apokalipsie. Zdecydowano się w zasadzie kontynuować etno-lingwistyczną politykę międzywojnia, choć była ona wymierzona niejednokrotnie nie tylko przeciw Niemcom, Żydom i Ukraińcom, ale także oczywiście bolszewikom<sup>323</sup>, więc przejść musiała znaczące uaktualnienie. Nic nie wyszło wszakże z Żydowskiej Republiki formowanej z *Jidiszer Jiszew in Niderszlezje*, a odtrutką na bolszewizm stał się panslawizm. Oprócz uzasadnienia przyjaźni polsko-radzieckiej dowodził ponadto, że nad Odrą Polacy są autochtonami<sup>324</sup>. A choć była to wymyślona za Romanowów strategia antytyrecka i antynieemiecka, to miała oczywiste tendencje rusyfikacyjne w stosunku do Polaków i zachodnich Słowian<sup>325</sup>. Gdy chodzi o niedobrowolne przemieszczenia ludności pomocna może być komparatystyka<sup>326</sup>, gdyż niektóre z terminów, np. termin *post-disaster temporary housing*<sup>327</sup> można z powodzeniem odnieść do sytuacji powojennych mieszkańców Wrocławia. Odżył animistyczny rezerwuar polskiego katolicyzmu i w zasiedlaniu nowej ziemi uwidoczniły się rdzenne ontologie i epistemologie przestrzeni, niezwiązane z kulturą planowania jako działalnością technokratyczną i dyskursem modernistycznym<sup>328</sup>.

323 *Ibidem*.

324 S. Papée, *Gdzie była praojczyzna Słowian?*, „Odrodzenie” z 14 lipca 1946, nr 28 (85), s. 10 – jest to recenzja książki Tadeusza Lehr-Splawińskiego, *O pochodzeniu i praojczyźnie Słowian*, Poznań 1946, wydanej przez Instytut Zachodni w Poznaniu. Papée relacjonując książkę, podkreśla, iż oś geograficzną praojczyzny Słowian „stanowią główne rzeki północno-środkowej Europy: Wisła i Odra” (*ibidem*).

325 J.W. Borejsza, *Ostaniec czyli ostatni świadek...*, *op. cit.*, s. 103.

326 Np. O. Bennett, Ch. McDowell, *Displaced. The Human Cost of Development and Resettlement*, Palgrave Macmillan, New York 2012 zajmuje się niechcianymi przemieszczeniami oraz socjoekonomicznymi, kulturowymi i politycznymi zmianami, skupiając się na ludności Botswany, Namibii, Lesotho, Kenii, Indii, i Pakistanu. Por. też: B. Halicka, *Polski Dzik Zachód. Przymusowe migracje i kulturowe osvajanie Nadodrza 1945–1948*, TAIWPN Universitas, Kraków 2015.

327 S.M. Amin Hosseini, O. Pons, A. de la Fuente, *Suitability of Different Decision-Making Methods Applied for Analysing Sustainable Post-Disaster Temporary Housing*, w: *Resettlement Challenges for Displaced Populations and Refugees*, ed. A. Asgary, Springer – York University, Toronto 2019, s. 207–220.

328 L. Porter, *Unlearning the Colonial Cultures of Planning*, Ashgate, Farnham, UK – Burlington, USA 2010, s. 17.

W konkretnym przypadku odwoływanie się do innych ontologii i epistemologii przestrzeni było oczywiście myśleniem przeciw-hegemonicznym, związanym raczej z działalnością, którą Soja nazwał *thirding-as-Othering*<sup>329</sup>. Komunistyczna rewolucja musiała sobie radzić z wyraźnym wzrostem religijności. Liczba uczestników pielgrzymek przekroczyła w 1946 roku 4 miliony<sup>330</sup>. Dlatego powojenne uroczystości władz komunistycznych rozpoczęły się niejednokrotnie mszami, na które zapraszano żołnierzy Armii Czerwonej. Wzrosła wiara w cuda i zachowania magiczne, Jednocześnie nowe władze „robiły wszystko, aby pogłębić społeczną wiedzę na temat represyjności nowego systemu”<sup>331</sup>. Nic dziwnego, że idea, iż Polacy na Dolnym Śląsku są autochtonami, realizowana była nie tylko przy pomocy polityki historycznej, ale wręcz magii: przemiana lodowcowych głazów narzutowych w pomniki polskości – a o tym właśnie jest ten rozdział – miała zaświadczać właściwie o tym, że nie tylko kamienie, ale także Polacy zrodzeni zostali z tej konkretnie ziemi. Zmiana uchodźców w pełnoprawnych mieszkańców, na mocy przeredagowywanej historii, ma długie dzieje. Ateńczycy wykorzystali ten trik jako argument wojny peloponeskiej: tak, oni także, na mocy tego, że wyrastają z ziemi i nie są imigrantami<sup>332</sup>. Można uznać, że polityczny związek Polski i ZSRR ustanowił rodzaj amfiktonii – związek do ochrony kultu świętych (zmarłych). Amfiktonia wrocławska opierała się na wielkim radzieckim cmentarzu z czołgami, położonym u wrót do miasta. Częścią uregulowań służącej uświęconej władzy stała się puryfikacja (usunięcie niemieckich grobów i usunięcie Niemców tak, by nie wydarzały się już więcej tu narodziny niemieckich dzieci), a podstawą związku – męczeńska śmierć żołnierzy Czerwonej Armii.

## PRZESIEDLANIE I OSIEDLANIE

Równie ważne jak porównania z aktualnymi i dawnymi kontekstami jest jednak zdystansowanie się od głównego nurtu dyskursywnego, gdyż

329 E.W. Soja, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other Real-and-Imagined Places*, Blackwell, Maiden, MA 1996, s. 5.

330 M. Zaremba, *Wielka trwoga. Polska 1994–1947. Ludowa reakcja na kryzys*, PAN – SIW Znak, Kraków 2012, s. 493.

331 *Ibidem*, s. 388.

332 S. Hornblower, *The Religious Dimension to the Peloponnesian War, or, What Thucydides Does Not Tell Us*, „Harvard Studies in Classical Philology” 1992, Vol. 94, s. 169–197.

znajomość ogólnej historii sztuki, pisanej z pozycji Warszawy, Krakowa czy Poznania, na niewiele się jednak przydaje, gdy chcemy opisać, co działo się na tak zwanych Ziemiach Odzyskanych po 1945 roku. To tylko bowiem oczywiste ramy, tymczasem historia sztuki pisana była w Polsce z punktu widzenia całości, w której to, co dokooptowane, powinno jak najszybciej scalić się w tę możliwie homogeniczną całość. Różnice były zatem raczej do pokonania niż do wydobycia, a lament nad utratą małej ojczyzny – związany z masowymi przesiedleniami – nie mógł wybrzmieć w ocenzonej przestrzeni publicznej w okresie PRL-u, gdy Polska była państwem-satelitą ZSRR. Z kolei strategia podkreślania ciągłości polskiej obecności, łatwo demaskowalna jako sprzyjająca komunistycznej władzy, miała rys egzystencjalny: wchodzenie do czyjegoś domu bez zaproszenia, na „zaproszenie” radzieckie, wymagało głębszych uzasadnień. Nie wszyscy przecież mieli podejście szabrowników czy paserów: byli i tacy, którzy szukali uzasadnienia etycznego do pozostania w domach, z których przed chwilą wygoniono prawowitych właścicieli. Jak tak po prostu jeść z cudzych talerzy i spać w cudzej pościeli? Ukaranie zbrodniarzy i międzynarodowe decyzje zapewne nie zawsze były wystarczającym uzasadnieniem. Przesiedlenie i tworzenie domu znaleźć musiało wyższe uprawomocnienie: znajdowano je także m.in. na płaszczyźnie religijnej, np. w osobie błogosławionego Czesława i św. Jadwigi Śląskiej – tu zresztą i religia, i historia spletały się, a spoczywające odpowiednio w kościele św. Wojciecha i we wrocławskiej katedrze relikwie stały się symbolicznymi ciałami przodków. Liczyły się też polskie kamienie węgielne: 21 lipca 1946 roku, przy okazji poświęcenia i oddania do użytku polskiej ludności kościoła św.św. Stanisława i Doroty przez ks. kardynała Augusta Hlonda, prymasa Polski, podkreślano, że przy jego zakładaniu „był obecny król Kazimierz Wielki”<sup>333</sup>. Generalnie idea polskiej ciągłości na „ziemiach odzyskanych” miała różne zaplecze; pamiętać należy, iż w perspektywie etycznej zdejmowała odium współudziału w rosyjskiej ekspansji; powiązanie z polską przedwojenną polityką zachodnią zdecydowanie zmieniało perspektywę.

Jeśli więc myśleć o jakichś generalnych wskazówkach dotyczących rozeznania powojennej sytuacji na Ziemiach Odzyskanych, jej skompli-

333 M. Śleziak, *Ziemia Odzyskana w drukach ulotnych z lat 1945–1948. Język – tematyka – formy*, Atut, Wrocław 2016, s. 168.



kowanego uwikłania w dyskursy władzy, ciekawe byłoby poszukiwanie wiedzy będącej poza dychotomią komunizm/antykomunizm, socrealizm/modernizm czy ateizm/religia; poza rozpoznanymi w historii sztuki doby PRL-u „dziełami”. Władza polskości została bowiem rozproszona w wielu dyskursach – naukowym, artystycznym i religijnym, a przede wszystkim – nie wypełniała się w determinizmie politycznym i ubezwłasnowolnieniu przybyszy. Opowieść o kamieniach-pomnikach, jaką chcę tu przedstawić, wskazać ma na doświadczenie wykraczające poza ideologiczne ramy radzieckiej ekspansji ideologicznej i historyczno-artystycznej wiedzy, czym jest dzieło sztuki, rozpatrywanej zazwyczaj w relacji do jego możliwości muzealizacji. We Wrocławiu powstały bowiem pomniki, które tyleż wspierały komunistyczną władzę, co na poziomie egzystencjalnym zaspokajały minimalną potrzebę bycia na swoim, u siebie, a przy tym odnosiły się do potocznej, quasi-wiejskiej, codzienności. W rzeczywistości powojennej komunistycznej rewolucji, w której gospodarka kapitalistyczna została gwałtownie zastopowana, a muzea były w stadium organizacji, sztuka migrantów nie odnosiła się do bywalców muzeów i galerii, bywała bowiem intymną celebracją-przymierzem z zasiedlanym terytorium. Obarczanie zastanego pejzażu innymi znaczeniami niż jedynie politycznymi powiążę z religijnym terminem przemienienia, wskazując, że produkcja nowej przestrzeni w zasiedlanym otoczeniu odbywała się nie tylko na płaszczyźnie tworzenia w sensie formowania (nadawania kształtu), ale także przemieniania (z zaznaczeniem, że oba rodzaje czynności nie wypełniają szerokiego spektrum aktywności migrującej ludności tworzącej swój dom). Propozycja terminu „nadawania kształtu” odnosi się tu do nowoczesnej idei formowania przy pomocy rąk i narzędzi, natomiast termin „przemienienie” odsyła do przednowoczesności i ponadludzkiej sprawczości<sup>334</sup>. Bogactwo Dolnego Śląska – jako źródła surowców mineralnych odznaczających się „bogactwem i różnorodnością, nie dającą się porównać z żadnym innym terenem kraju” – było źródłem pragmatyzmu, stanowiąc „korzystne warunki dla rozwoju przemysłu wydobywczego i przetwórczego”<sup>335</sup>, jednak obfitość minerałów i skał pobudzała też fantazję i nienaukową wyobraźnię.

334 Byłyby to w języku angielskim odpowiednio terminy: *(re)shaping* oraz *transfiguring*.

335 M. Piasecka, *Dolny Śląsk dawniej i dziś*, „Dwudziestolecie powrotu. Rocznik Ziemi Zachodnich i Północnych”, Towarzystwo Rozwoju Ziemi Zachodnich, Warszawa 1965, s. 143.

## RUSTYFIKACJA MIASTA

Gdy latem 1968 Stefan Kisielewski po 55 minutach lotu z Warszawy znalazł się we Wrocławiu, w swych *Dziennikach* zanotował później, że można o stolicy Dolnego Śląska pisać na dwa, właściwie sprzeczne sposoby: „że jest źle, ubogo, przygnębiająco” oraz „że odbudowa, awans, uprzemysłowienie, tygiel integrujący etc.”<sup>336</sup>. Dysydent, kompozytor i dziennikarz, a przy tym były poseł z Wrocławia, zauważał paradoksy: świetnie zaopatrzone w gazety Klub Międzynarodowej Książki i Prasy, a jednocześnie lokalne pisma „jeśli to możliwe – gorsze od warszawskich: głupie, maleńkie i zdawkowe”<sup>337</sup>. Wychwytywanie paradoksów Kisielewski opatrzył konkluzją: „Rzeczywistość w środku bardzo zawiła, trudno by ją przedstawić, bo względy propagandowe nie pozwalają powiedzieć całej prawdy, zresztą nikt jej może nie zna, nie pamięta – ci starzy ludzie z Wołynia też już mają pomieszane w głowie”<sup>338</sup>. Autor tych pisanych w konfidencji przed śledzącą go ustawicznie służbą bezpieczeństwa uwag zauważał wysiłki władz, by chłopów zatrudnionych w Pafawagu przerobić na miejski proletariats, że w mieście widać trochę nowej architektury, ale jak się pojedzie na wieś, to cała zabudowa jest niemiecka. O przekroju społecznym Dolnego Śląska wyraził się dość oględnie: „[...] wszystko zagospodarowane i zadbane, dla tych prostych ludzi to awans niewątpliwy, miasteczka malownicze i schludne – tyle że inteligencji trochę przymało, więc polskość trochę tu jednostronna i trochę mało atrakcyjna”<sup>339</sup>. Jak oceniał, tutejsi ludzie „zaabsorbowani życiem materialnym i swym awansem, na pewno nieprędko zajmą się polityką”<sup>340</sup>. Tymczasem: „Malowniczo tu, ale dziwnie: nie wiadomo – Polska czy zagranica? [...] lwowiacy kłócą się”<sup>341</sup>. Po kilku dniach pobytu na ziemiach zachodnich Kisielewski zradyzalizował się w swych sądach: „W ogóle wszystko to jednak przygnębiające mimo pewnego postępu materialnego. Mieszkają tu ludzie prości, zupełnie bezradni wobec komunizmu, tworzy się więc jakiś

336 S. Kisielewski, *Dzienniki*, Iskry, Warszawa 1996, s. 71.

337 *Ibidem*.

338 *Ibidem*.

339 *Ibidem*, s. 72.

340 *Ibidem*.

341 *Ibidem*.

mikroklimat kulturalny, płytki, jałowy: radio, telewizja, okropnie głupia prasa i absolutnie żadnej alternatywy, zresztą nie czują już nawet potrzeby tej alternatywy<sup>342</sup>. W opracowaniach naukowych pojawia się – w związku z szybkim zaludnieniem miast przez wczorajszych mieszkańców wsi – termin „proces rustyfikacji wielkich miast”<sup>343</sup>. Kisiel swój banalny opis wygranej rewolucji i zdobycia władzy dopełnia uwagą: „Ci, co mają władzę, zainteresowani są w utrzymywaniu masy w takim stanie marazmu i otępienia [...]”<sup>344</sup>. A „przesiedleńcy nie są groźni, bo się starzeją, wsiąkli w nowe strony, a dzieci nic nie pamiętają i na Wschód wracać nie chcą”<sup>345</sup>.

Mimo tyleż strategicznego, co mimowolnego utrzymywania ludzi w stanie marazmu i otępienia, wykorzystywano oczywiście propagandę: słowa oraz sprawcze przedmioty i obrazy, zgodnie z intuicją, która przybrała dzisiaj sformalizowaną formę we współczesnych badaniach, m.in. Horsta Bredekampa (*Der Bildakt*<sup>346</sup>) i W.J.T. Mitchella (*Czego chcą obrazy*<sup>347</sup>). Jednak nie można mówić o sprawczości obrazów bez zredefiniowania obrazu i poszukiwania nowego języka po wojnie, gdy świadomość nowego początku była dominująca<sup>348</sup>. W interpretacji przedstawionego tu materiału chciałabym jednak posłużyć się również teorią nowego animizmu, osadzoną w tradycji polskiego katolicyzmu ludowego<sup>349</sup>. Na magiczny charakter rytuałów polskich chłopów zwracali uwagę m.in. William I. Thomas i Florian Znaniecki, pisząc o przetrwaniu w nich elementów pogańskich, choć

342 *Ibidem*, s. 74.

343 K. Żygulski, *Ziemie Zachodnie w życiu kulturalnym Polski*, w: *Przemiany społeczne na Ziemiach Zachodnich*, red. W. Markiewicz, P. Rybicki, Instytut Zachodni, Poznań 1967, s. 261–262.

344 S. Kisielewski, *Dzienniki...*, *op. cit.*, s. 74–75.

345 *Ibidem*, s. 346.

346 H. Bredekamp, *Der Bildakt*, Suhrkamp Verlag, Berlin 2015; wersja ang. *Image Acts: A Systematic Approach to Visual Agency*, transl. E. Clegg, Walter de Gruyter, Berlin–Boston 2018.

347 W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?...*, *op. cit.*

348 Rozważania o nowym języku sztuki związane są najczęściej z tzw. pierwszą awangardą i traumą I wojny światowej, por. np. D. Dietrich, *The Invention of a New Language*, w: *eadem, The Col-lages of Kurt Schwitters. Tradition and Innovation*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, s. 70–82.

349 I. Bukraba-Rylska, *Religijność ludowa i jej niemuzykalni krytycy*, „Znak” 2008, nr 3 (marzec), s. 11–30.

częściej jednak pisano o przeżytkach<sup>350</sup>. Uwaga Kisielewskiego o prostych ludziach, zupełnie bezradnych wobec komunizmu, to impuls dla badaczy do szukania czegoś przemawiającego prostym językiem do wszystkich, niezależnie od wykształcenia, a odwołującego się do długiego trwania. Tym językiem, moim zdaniem, stały się groby i ofiara krwi oraz ziemia i jej realna obecność wraz z konkretnymi detalami (drzewami, kamieniami etc.). Nie jedynie Lenin czy Stalin byli więc na pierwszym miejscu w propagandzie, ale *ex aequo* krew i ziemia: przelana krew jako symbol przemawiający powszechnie i bezapelacyjnie oraz ziemia jako coś realnego, co można wziąć w posiadanie i nań się osiedlić, by po prostu trwać, bodaj w marazmie, ale przy życiu; to oczywiście wiązało z nowym ustrojem, ale niekoniecznie nawet z ideą dziejowej sprawiedliwości czy z jakimikolwiek innymi hasłami, lecz z możliwością pokoju czy raczej spokoju za jakąkolwiek cenę oraz z realnością, materialnością ziemi i z tym, co zrodziła – m.in. z kamieniami narzutowymi. Powiązanie rytuałów upamiętniających poległych żołnierzy z radykalnymi zmianami politycznymi jest dziś tematem naukowych dociekań w ramach tzw. zwrotu przestrzennego. W tym zakresie pochówki i ceremonie wokół grobów Nieznanego Żołnierza uznane zostały za ściśle związane z rozwojem nacjonalizmu<sup>351</sup>, a rytuały pogrzebowe i rocznicowe umożliwiały „adopcyjne pokrewieństwo” z ofiarami wojny i żałobnikami<sup>352</sup>. Pochówki żołnierzy radzieckich pełniły tu ważną rolę w redefiniowaniu przestrzeni ludzi strauumatyzowanych przez wojnę – trwanie to łączono z powrotem i wątkami narodowymi oraz zmartwychwstaniem (wątkami religijnymi), a idee te z coraz większym naciskiem napełniano treściami rewolucyjnymi, dopełniając oswojenie nowej przestrzeni subwersją znaczeń i wykorzystując przy tym tradycję także chrześcijańską. Adopcyjne pokrewieństwo stało się instrumentem nowej władzy. O wojnie na symbole

350 W.I. Thomas, F. Znaniecki, *The Polish Peasant in Europe and America. Monograph of an Immigrant Group*, The Gorham Press, Boston 1918, s. 205. O przeżytkach pogańskich i powierzchnym stosunku do religii, por. S. Poniatowski, *Etnografia Polski*, w: *Wiedza o Polsce*, t. 3, oprac. S. Poniatowski, T. Radliński, S. Radliński, Warszawa [c. 1932], s. 275.

351 „No more arresting emblems of the modern culture of nationalism exist than cenotaphs and tombs of Unknown Soldiers”, pisze B. Anderson, w: *idem, Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London – New York 2006, s. 9.

352 Por. H. Lipstadt, *Ritual as Radical Change. The Burial of the Unknown Soldier and 'Ways of Using' the Space of Washington, DC, 11 November 1921*, w: *Architecture as Experience. Radical Change in Spatial Practice*, eds. D. Arnold, A. Ballantyne, Routledge, New York 2004, s. 233–260.

piisał Miłosz, wyrażając bezsilność, że tak prosto zawłaszczono śmierć ludzi z Armii Czerwonej, każąc im leżeć pod symbolem nowej religii, która upodobała sobie upamiętnienie w formie piramidy, wznoszonej na chwałę imperiów i królów. Pytał, dlaczego Państwo „nie zostawia umarłych w spokoju”, dlaczego „nie pozwala im na inny, jakikolwiek znak, byle to nie był znak jego potęgi”<sup>353</sup>. To Państwo zostawiało w Polsce już nie jedynie groby, ale w formie małych, drewnianych piramidek z czerwonym krzyżem – zostawiało znaki swojej potęgi. Te deski, podrabiające „nieudolnie” – jak pisał Miłosz – kamień, wymieniono później na prawdziwy kamień, by metafora potęgi była bardziej przekonująca. To Państwo powodowało też, jak pisał poeta, iż wracający do kraju z radzieckiej zsyłki Polacy, gdy uczestniczyli w mszy – zbiorowym i głęboko zmysłowym obrzędzie – choć czuli wówczas najsilniejsze potwierdzenie obecności w rodzinnym kraju, to jednocześnie mieli poczucie, że uczestniczą w maskaradzie<sup>354</sup>. Wielu z nich Bóg opuścił, a wraz z nim pewność, że „niemożliwe, żeby to, czym jestem, zamieniło się w nic”<sup>355</sup>. Rewolucja wchodziła w tę niemożliwość, w rozpacz, w gniew zmieniające się w fanatyzm.

### MIT POWROTU I CIĄGŁOŚCI

Specyfiką metaforyki przejścia władzy i rewolucji w takim mieście „ziem odzyskanych” jak Breslau/Wrocław było bardziej podkreślanie ciągłości polskiej obecności niż (bo dopiero w tej perspektywie) budowanie opozycji stare–nowe, co dla rewolucji jest kluczowe. Takie rozłożenie akcentów było nieco inne niż na ziemiach znajdujących się na terenach wchodzących w obręb przedwojennej Rzeczypospolitej. „Narodowa w formie” sztuka – jakiej chciano się dopatrzeć w budowlach piastowskich – niekoniecznie bywała „socjalistyczna w treści”: o dawnej polskiej obecności we Wrocławiu dowodziły bowiem najczęściej budynki sakralne. O szukaniu ciągłości świadczy na przykład stosunkowo późny, za to bardzo charakterystyczny przykład: pomnik Juliusza Słowackiego w parku jego imienia odsłonięty został 6 maja 1984 roku, „w rocznicę powrotu Wrocławia do Macierzy i o tej samej godzinie, o której przed 39 laty kapitulowała hitler-

353 C. Miłosz, *Zdobycie władzy...*, *op. cit.*, s. 19.

354 *Ibidem*, s. 18.

355 *Ibidem*, s. 38.

rowska »Festung Breslau«<sup>356</sup>. Słowacki był w Breslau dwukrotnie: raz dwa tygodnie (1831) i drugi raz dwa miesiące (1848), napisał tu jednak „kilka pięknych wierszy”, „spotkał się ze swą matką” i ponadto, co przy okazji emigracji poety okazało się kluczowe, „Wrocław jest zarazem drugim miastem w obecnych granicach Polski, z którym – po Warszawie – Słowacki był najbardziej związany”<sup>357</sup>. Skonstruowanie polskiego Wrocławia stało się zadaniem dla historyków, konserwatorów, polonistów, fotografów oraz księży. Przechowywany we wrocławskiej katedrze srebrny, częściowo złoceny późnogotycki relikwiarz hermowy na żuchwę św. Jadwigi Śląskiej – żony, matki i babki władców z rodu Piastów – z dwiema emaliowanymi tarczami herbowymi z godłami Polski i Śląska<sup>358</sup> także stał się elementem polonizacji (jak pisałam przy innej okazji: „Gdy przybysze wpatrywali się w popiersie, wydawać się im mogło, że starsza pani w zakonnym stroju – znana ze szczerobliwego i miłosiernego serca – czekała tu na nich od dawna”<sup>359</sup>), choć *de facto* skonstruowany wokół świętej narodowy dyskurs jest tu niemal równie powikłany jak dyskurs kopernikański<sup>360</sup>. A że jest on ciągle żywy, świadczy ostatnia redakcja życiorysu św. Jadwigi, dokonana przez Zbigniewa Mikołajko, rozprawiająca się w bezwzględny sposób z jej rzekomym umiłowaniem polskości. Mikołajko podkreślał bowiem udział księżnej w procesie germanizacji Śląska: „[...] jej poczynania stanowiły tylko pewien wycinek, tylko logiczny i spójny fragment kulturowych i mentalnych przeobrażeń śląskiej gałęzi piastowskiej – jej niemczenia własnego i niemczenia podległych krain”<sup>361</sup>. Co więcej, gdy chodzi o jej zamieszkiwanie w klasztorze cysterek w Trzebnicy (prowadzonym przez jej córkę), to jak pisał Mikołajko, „wychowała swoje następczynie na zupełnie obojętne, jeśli nie wrogie wo-

356 Z. Antkowiak, *Pomniki Wrocławia*, Ossolineum, Wrocław 1985, s. 151.

357 *Ibidem*, s. 154.

358 Por. R. Kaczmarek, J. Witkowski, *Dzieje relikwii i relikwiarze Świętej Jadwigi*, w: *Święta Jadwiga Śląska (ok. 1174–1243)*, red. T. Krupiński, WUWr, Wrocław 1993, s. 31 i n.

359 A. Markowska, *Sztuka podręczna Wrocławia. Od rzeczy do wydarzenia*, Anex, Wrocław 2018, s. 23.

360 Kopernik w latach 1503–1538 był kanonikiem kapituły wrocławskiej, co wykorzystywano w powojennej polonizacji Breslau.

361 Z. Mikołajko, *Żywoty świętych poprawione ponownie*, Iskry, Warszawa 2017, s. 118.

bec polskości”<sup>362</sup> (badacz nie problematyzuje przy tym zresztą XII- i XIII-wiecznej polskości).

W wydanej w 1953 roku książce *Wrocław* pojawia się symptomatyczne określenie: „twórczy architekt-konserwator”, który powracając do form budowlanej z czasów piastowskich, dokonuje odbudowy w formie zagubionej w późniejszych „bezsensownych przeróbkach”. Dotyczyło to w tym konkretnym przypadku kościoła N.M. Panny na Piasku, ratowanym po zniszczeniach wywołanych „przez lekkomyślnych lub niefachowych często konserwatorów niemieckich” przez „upartą pracę kamieniarza, muratora i architekta” polskiego<sup>363</sup>. Przeróbki dotyczyły też dawnej architektury świeckiej: np. szczyty wrocławskiego ratusza od strony południowej zostały zwieńczone „polskiego stylu sterczynami”; natomiast – ponieważ fasady pokryte zostały w XV wieku „jaskrawymi malowidłami” – polski konserwator „przywrócił najdawniejszy wygląd ścian, wydobywając spod uszkodzonych i zabrudzonych tynków piękną starą cegłę, układaną starannie w piękny polski wzór”<sup>364</sup>. Polski konserwator przywrócił też właściwy kolor dekorującym ratusz rzeźbom, gdyż „konserwatorzy niemieccy zalewali je ciemną farbą dla nadania im starego wyglądu”<sup>365</sup>. Chodziło zatem o przywrócenie dawnej świetności i przekierowanie akcentu raczej na współczesny polski wysiłek i pracę niż nową socjalistyczną treść; zastępowały ją synonimicznie... nauka i poczucie piękna, gdyż podkreślano iż dzięki wytężonej pracy „odzyskuje Wrocław szatę dawnej artystycznej świetności”<sup>366</sup>, a roboty konserwatorskie „dały szereg odkryć naukowych”. Na przykład: „Po 900 latach ujrzały światło dzienne wały najstarszego zamku piastowskiego na Ostrowiu Tumskim [...] odkopano kryptę i fundamenty katedry romańskiej, zasypane przed sześciu wiekami”<sup>367</sup>. Retoryka narodowa dotycząca sposobów „twórczej konserwacji” miała za cel – oprócz integracji, dotarcia do sedna prawdy o historii miejsca i jego autentyzmu pozbawio-

---

362 *Ibidem*, s. 119.

363 *Wrocław*, red. A. Chowański, Spółdzielnia Wydawnicza „Sport i Turystyka”, Warszawa 1953, s. 108.

364 *Ibidem*, s. 91.

365 *Ibidem*, s. 90.

366 *Ibidem*, s. 108.

367 *Ibidem*, s. 107.

nego późniejszych przekształceń – wyzbycie się kluczowej dla osadników świadomości regionalnej: naród był więc *de facto* dla większości wiejskich osadników czymś ponad opuszczoną małą ojczyzną, prywatnym lokalnym imaginariem i to naród miał tę lokalność zastąpić. Jednak by mogło się to dokonać, potrzebne były jakieś przynajmniej powidoki swojskiej lokalności. Do tego celu dobrze nadawała się fotografia: zdjęcia kapliczek, odpowiednie ujęcia rzeźb Matki Boskiej i wiszącego na krzyżu Zbawiciela były obok łąnów zboża i specjalnie kadrowanych krajobrazów ważnym elementem osuwania nowego miejsca zamieszkania. Zdanie: „W stalinowskiej rzeczywistości nie było miejsca dla wielbicieli Le Corbusiera”<sup>368</sup> – które wzięłam z książki *Odcienie szarości. Architekci i polityka w PRL-u* autorstwa Błażeja Ciarkowskiego, młodego badacza z Uniwersytetu Łódzkiego – powtarza co prawda truizm o fakcie, iż dopiero rok 1956 wprowadził Kartę Ateńską jako wyznacznik „właściwej” nowoczesności, ale utrwalony w formie lamentu przez zadowolonych z ruin architektów, których młodość przypadająca na lata 50. i 60. dawała ogromne możliwości projektowania i realizowania własnych wizji architektonicznych, a nie jedynie – rekonstrukcji dawnych pierzei ulic i historycznych form. W wydanej w 1953 roku książce *Wrocław* można przeczytać bowiem jeszcze, że „gdy wznosi się dziś w śródmieściu gmach, projektodawca starannie komponuje nową bryłę z sąsiednimi starym domami”<sup>369</sup>. Zarówno wersja twórczo-konserwatorska, jak lecorbusierowska używane były dla celów rewolucji i były po prostu innymi jej strategiami do osiągnięcia tych samych celów: utrzymania władzy. Socrealizm, dzięki rysowi historyzującemu, wpisywał się jednak znakomicie w przedwojenną tradycję niemiecką, co w latach 50. mogło już być tyleż problematyczne, co nasuwające proste porównania, niekoniecznie na korzyść polskiej architektury. Le Corbusier dawał ponadto poczucie przynależności do aktualnej, a nie jedynie przeszłej Europy – tak pisał o tym w każdym przekonująco Michał Jędrzejewski, wrocławski scenograf i rysownik<sup>370</sup>. Socrealizmu w architekturze Wrocławia było niewiele (i wca-

368 B. Ciarkowski, *Odcienie szarości. Architekci i polityka w PRL-u*, WUŁ, Łódź 2017 [Mobi], s. 10. Autor oparł swoją książkę m.in. na rozmowach z architektami działającymi w okresie PRL-u.

369 *Wrocław... op. cit.*, s. 124. Jako przykład wrocławski podano dom „Wspólnoty Pracy” na rogu ulic św. Mikołaja i Nowego Świata.

370 Autor jako o jaskółce nowego stylu pisał o wnętrzu kawiarni „Kolorowa” we Wrocławiu, zaprojektowanym w 1956 roku w Hali Ludowej przez Władysława Winczego i Aleksandra Jędrzejewskiego;



le nie dlatego, że tutejsza ludność była szczególnie antykomunistyczna, jak chce miejska legenda<sup>371</sup>), także chyba i z prozaicznego powodu: socrealizm wymagał większych pieniędzy niż wzorowane na Karcie Ateńskiej masowe budownictwo, które zdominowało później powojenną tkankę miasta. To nie jedynie ideologia stała za wyborem budownictwa osiedlowego przypominającego obozy wojskowe: polskie ziemie zachodnie długo miały nieuregulowany status polityczny, a to sprzyjało niepodejmowaniu kosztownych decyzji inwestycyjnych. To, co było zbyt łatwo nazywane socrealizmem, autor określa jednak – broniąc przed negatywną oceną – oscylowaniem „pomiędzy preferowanym socrealizmem a tendencją ładnowską”<sup>372</sup>. O socrealistycznym kompleksie Kościuszkowskiej Dzielnicy Mieszkaniowej (tzw. KDM przy placu Kościuszki we Wrocławiu) autor pisał bowiem, iż był wykonywany „[...] zgodnie z projektami i znaczną starannością oraz z zastosowaniem właściwych materiałów wykończeniowych. Jeszcze istnie-li przedwojenni majstrowie, a epoka płyty pilśniowej i olejnych lamperii się nie rozpoczęła”<sup>373</sup>. Choć nie *expressis verbis*, socrealizm jest tu więc czasem kontynuacji przyzwoitego rzemiosła i solidnych materiałów. KDM wpisała się jednak w dawny Breslau tak, że aby ukazać nowe socjalistyczne imaginarium trzeba było Le Corbusiera. Gdyby nie istniał, trzeba by go było wręcz wymyśleć, by odnieść sukces na kolejnym etapie rewolucji, przygoto-

---

atrybutami ożywczej nowości były kolory i meble ze stalowych rurek. Jak pisał Michał Jędrzejewski: „Wnętrze to, zmieniając tymczasowy wystrój działającej w 1956 roku kawiarni studenckiej, rozbiły szeroką gamą radosnych barw, a wykonane ze stalowych rur meble, symbolizując kres socrealizmu, utwierdzały w przekonaniu o przynależności do Europy”; M. Jędrzejewski, *Architektura wnętrz, wystawiennictwo i scenografia w powojennym Wrocławiu, Część I: 1945–1981*, „Dyskurs” 2008–2009, t. 8, s. 137. Por. też: A. Markowska, *Sztuka podręczna Wrocławia...*, *op. cit.*, s. 207.

371 Np. cytowana poniżej diagnoza stanu malarstwa we Wrocławiu nie uwzględnia fundamentalnego faktu związanego z tutejszą instytucją PWSSP, która nie była nastawiona w ogóle na kształcenie malarzy: „[...] we Wrocławiu mamy do czynienia ze sztuką jawiącą się, oczywiście w zachowaniu odpowiednich proporcji, jako niewątpliwa opozycja w stosunku do narzuconej odgórnie stylistyki twórczej. Socrealizm nie zadowolił się bowiem w tym mieście na długo, a nawet w okresie największego nasilenia wymogów z nim związanych działań działali tu artyści, którzy w zaciszu własnych pracowni, własnych domów tworzyli dzieła wyływające z wnętrza, autentyczne i nieskazywane ofensywną w tym okresie indoktrynacją”; S. Świsłocka, *Sztuka we Wrocławiu w latach 1945–1970. Artyści, dzieła, krytycy*, Via Nova, Wrocław 2016, s. 70–71.

372 M. Jędrzejewski, *Architektura wnętrz...*, *op. cit.*, s. 136.

373 *Ibidem*.

wanym przez zachowawczą i stonowaną – a przy tym zdecydowanie skromniejszą niż realizacje stolicy – architekturę doby socrealizmu<sup>374</sup>. Zasada, że tradycyjne formy skuteczniej przekonują do zmian, gdyż niwelują uczucie niepewności, jest zasadą powracającą w historii i wielokrotnie sprawdzającą się w przypadku różnych społeczno-politycznych przewartościowań. W przypadku Wrocławia, gdy miasto zaludniło się w 40% przybyszami ze wsi i w 42% z małych miasteczek, wybór form tradycyjnych do przeprowadzania zmian był czysto pragmatyczny, choć fakt, iż połowę ludności stanowili ludzie młodzi (15–29 lat), a ludzi powyżej pięćdziesiątego roku życia było jedynie 8,2%<sup>375</sup>, mógł z kolei stanowić przesłanki, iż retoryka zerwania z tradycją w ostateczności nie okaże się problemem.

### FOTOGRAFIA KREUJE RZECZYWISTOŚĆ

Kluczowy dla ugruntowania rewolucji był, oprócz profesji „twórczego konserwatora-architekta” – który miał naprawiać narosłe przez wieki „zniekształcenia” i dokonywać de-germanizacji<sup>376</sup>, także fotograf. Fotografowie oczywiście chętnie operowali kontrastowaniem starych ruin i nowo wzniesionych budynków, ale ponieważ tych w latach 50. nie było zbyt wiele, metaforyka stare–nowe stanie się płodna dopiero w latach 60., a szczególnie w latach 70., gdyż dopiero w dekadzie gierkowskiej boom budowlany i stawianie nowych bloków wprowadziło kontrast między mieszczańskimi, bogatymi w ozdoby i historyzujące detale domami z czasów niemieckich, ustawionymi w zwartej zabudowie, a soc-modernizmem preferującym zasadę formalnej lakoniczności, oderwania od „przestarzałej” koncepcji zabudowy ulicznej i trzymania się założeń dawnej urbanistyki na rzecz dowolności i swobody kompozycji architektonicznej. Fotografie Jana Bułhaka – jednego z pierwszych ważnych artystów terenów przyznanych Polsce na

374 Monumentalne projekty w rodzaju powstałych w 1952 roku planów Tadeusza Teodorowicza-Todorowskiego (absolwenta Politechniki Lwowskiej) przebudowy placu Grunwaldzkiego tak, by jego dominantą stał się budynek podobny do Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie, były czysto utopijne ze względu na chroniczny brak funduszy na inwestycje na niepewnych, gdy chodzi o uznanie granic przez powstałe w 1949 roku Niemcy Zachodnie (RFN), terenów Ziemi Zachodnich. O tej sytuacji na polu kultury por. *Wokół niemieckiego dziedzictwa kulturowego na Ziemiach Zachodnich i Północnych*, red. Z. Mazur, Instytut Zachodni, Poznań 1997.

375 *Wrocław... op. cit.*, s. 103–104.

376 J. Zachwatowicz, *Pomniki kultury polskiej na Ziemiach Odzyskanych – ich losy, ochrona i upowszechnienie*, „Przegląd Budowlany” 1948, nr 7, s. 252.

mocy porozumień jałtańskich, autora wystawy *Pejzaż Ziem Odzyskanych* (ZAiKS, Warszawa, 1948) – koncentrowały się na kojących podobieństwach z rdzennie polskim krajobrazem. Zwracał na to uwagę ostatnio Maciej Szymanowicz w książce *Zaburzona epoka*. Autor pisał, iż ten wileński fotograf po wojnie w ten sam sposób jak Wilno przedstawił m.in. Jelenią Górę. „Najbardziej charakterystyczne były jednak fotografie ukazujące w horyzontalnej kompozycji otwarte przestrzenie bezludnego krajobrazu. Tego rodzaju obrazy przywoływały skojarzenia z krajobrazem kresów [...]”<sup>377</sup>, a jednocześnie obok romantycznych uniesień ewokowały konieczność kolonizacji tych „pustych” ziem, gdyż ich bezmyślna pruska eksploatacja oraz „zła kondycja tworzyła przekonanie o konieczności podjęcia tu ponownej misji cywilizacyjnej”<sup>378</sup>. Tak oto przedwojenna fotografia ojczyzna stała się niepostrzeżenie językiem nowej władzy. Gdy chodzi o fotografie obiektów sakralnych we Wrocławiu, Szymanowicz podkreślał szczególną rolę wrocławskiego fotografa Bronisława Kupca na przykładzie zdjęcia *Św. Jan Nepomucen* (1948), gdzie krucyfiks trzymany w dłoni przez świętego kieruje się w stronę piastowskiego orła z kościoła św. Krzyża na Ostrowie Tumskim, łącząc ideę przybycia na Dolny Śląsk nie tylko z powrotem, ale i ze zmartwychwstaniem. Retoryka powrotu potrzebowała Kościoła, gdyż tylko na bazie rezurekcji to, co okrutne, niepojęte i bezzasadne, nabierało sensowności zarówno w mikro-skali życia, jak i makro-skali narodu oraz państwa i jego zaledwie dwudziestoletniej historii okresu międzywojnia. Władza potrzebowała Kościoła Katolickiego i rzymskich wzorców, gdyż ascetyczne protestanckie wnętrza sakralne były dla większości Polaków czymś szczególnie obcym. Oswojenie parafialnej lokalności było gruntem, na którym dopiero wymęczone społeczeństwo mogło przyjąć coś nowego. W latach 50. postawiono we Wrocławiu figury Matki Boskiej przy kościele św. Jacka (ul. Miłoszycka, z napisem: „Bohaterskim ofiarom światowej wojny, poległym w bitwach i zabitym o wolność Ojczyzny i ludów, umęczonych w obozach i więzieniach hitlerowskich cześć, chwała i wieczny odpoczynek. Składają parafianie 2.XII.1950 Wrocław – Swojczyce.”), przy kościele św. św.

377 M. Szymanowicz, *Zaburzona epoka. Polska fotografia artystyczna w latach 1945–1955*, WN UAM, Poznań 2016, s. 100. Por. też: A. Markowska, Z. Reznik, *Czy nowa historia sztuki „Ziem Odzyskanych” jest nam potrzebna?*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych” 2016, z. 11, s. 14–15.

378 M. Szymanowicz, *Zaburzona epoka...*, *op. cit.*, s. 104.

Jakuba i Krzysztofa (ul. Krzywoustego) i przy katedrze (ul. Katedralna 12, Dom Księża Emerytów)<sup>379</sup>.

## WSPÓLNI PRZODKOWIE

Retoryka ciągłości tradycji na Ziemiach Zachodnich sięgała jednak nie tylko Piastów (wszak zwłoki w sarkofagu Henryka II Pobożnego zostały przebadane przez Niemców pod kątem, czy aby władca nie był nordykiem) i władców chrześcijańskich, ale także dawnych Słowian, co legitymizowało polsko-rosyjskie braterstwo w ramach dominacji ZSRR, a jednocześnie – jak pisał Klemens Krzyżagórski, publicysta – pomagało mówiącej autochtonicznej ludności chłopskiej, która identyfikowała się przede wszystkim z lokalną parafią, oznaczyć „obszar wspólny z całym narodem polskim dziedzictwa narodowego”<sup>380</sup>. Tu szczególna rola przypadła Romualdowi Cabajowi, kierownikowi redakcji literackiej we wrocławskiej rozgłośni Polskiego Radia w latach 1950–1967. Jak pisał Krzyżagórski, jego opowieści o dawnych Słowianach i Piastach to stosowna na zimowe wieczory saga „o pospólnych z przybyszami przodkach”<sup>381</sup>. Autor dodawał ponadto, że tytułem prawnym Polski do ziem zachodnich są prochy polskiej słowiańskiej praludności i zabytki piastowskiej kultury. Usuwanie gruzów z tych ziem nie odbywało się tak szybko, jak w Warszawie, bo gruzy Wrocławia nie tylko „mniej bolały”, ale wręcz „jakby koily nieco tamten ból”<sup>382</sup>.

Idea kontynuacji podkreślana była przez komunistów także w kontekście założonego w 1921 roku Związku Obrony Kresów Zachodnich (ZOKZ), przemianowanego w 1934 na Polski Związek Zachodni, choć – jak pisano – „polski ruch narodowy w Niemczech znajdował się pod silnymi wpływami endecji i jej różnych odgałęzień”, tak też było w dawnym zaborze pruskim, natomiast w pozostałych województwach „nie brak było

379 *Pomniki, rzeźby i fontanny we Wrocławiu powstałe po 1945 roku*, <https://docplayer.pl/5050768-Pomniki-rzezy-i-fontanny-we-wroclawiu-powstale-po-1945-roku-zarządca.html> [dostęp: 25.10.2019].

380 K. Krzyżagórski, *Postowie*, w: *Próba ognia i próba czasu*, red. B. Andrzejewska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1972, s. 289.

381 *Ibidem*.

382 *Ibidem*, s. 280.

pewnych elementów piłsudczykowskich<sup>383</sup>. Zasadniczo utrzymywano, iż Polski Związek Zachodni reaktywowany w Lublinie w 1944 roku – uwolniony od „wpływów endecko-sanacyjnych” – przyjął nareszcie postawę właściwą, gdyż międzywojenny PZZ charakteryzował się rzekomo ugodową postawą wobec nazistowskich Niemiec, jako wroga „niesłusznie” rozpoznając komunizm. Jak pisali Czesław Pilichowski z Józefem Lubojańskim w 1965 roku, „symboliczna pod tym względem jest działalność znanego bojownika KPP Ignacego Fika”, działacza PZZ<sup>384</sup>. Autorzy podkreślali w tym kontekście, iż marzenie o powrocie ziem zachodnich i północnych ziściło się nie dzięki PZZ, ale dzięki „PPR, KRN i PKWN, w oparciu o sojusz i przyjaźń ze Związkiem Radzieckim”, a było to „szokujące zaskoczenie”, wywołujące „polityczną dezorientację, u wielu także zniechęcenie”:

Tym ludziom duszą i sercem związanym z ideą powrotu Polski na zachód i północ z jednej strony trudno było posłuchać – właśnie teraz, kiedy Polska rzeczywiście wracała nad Odrę i Bałtyk – wezwania ich dotychczasowych mocodawców politycznych do nowego zejścia w podziemia, z drugiej strony niełatwo im było stanąć po stronie władzy ludowej, która realizowała powrót Polski na ziemie zachodnie i północne<sup>385</sup>.

Wszystkie wątki historyczne musiały zatem zostać „właściwie” przeinterpretowane.

Ciągłość podkreślano w przestrzeni Wrocławia pracami konserwatorskimi eksponującymi epokę Piastów, ale także nowoczesnymi środkami, jak np. neonami. Jedne z popularniejszych stanowiły hasła dotyczące trwałości związków Polaków z ziemiemi zachodnimi: „Byliśmy, jesteśmy, będziemy”, „Wróciliśmy na szlak Piastów”, „Piastowski Wrocław – na zawsze polski”<sup>386</sup>.

383 C. Pilichowski, J. Lubojański, *Odzyskane ziemie – odzyskani ludzie. Polski Związek Zachodni 1944–1949*, „Dwudziestolecie powrotu. Rocznik Ziem Zachodnich i Północnych 1965”, Towarzystwo Rozwoju Ziem Zachodnich, Warszawa 1965, s. 261.

384 *Ibidem*, s. 263. Ignacy Fik stanowi przedmiot sporu do dzisiaj, w związku z debatą w 2017 i 2018 roku o zasadności utrzymania ulicy jego imienia w Oświęcimiu i decyzji NSA w 2019 r. o tym, że Fik nie może być patronem ulicy.

385 *Ibidem*, s. 264.

386 *Ibidem*, s. 265.

Język polski w przestrzeni publicznej był tu czymś zrazu nieoczywistym i dlatego tak ważnym; pozbywanie się niemieckich nazw i napisów wytworzyło bowiem pustkę. Poloniści spowodowali, że dzielnice Wrocławia zabrzmiały arcy-polsko, co z tego, że Szczepin nazywał się kiedyś Tschepine... Nazwy wrocławskie to małe arcydzieła alternatywnej historii, nawet ich dziwność służyła oczywistości, iż Polacy byli tu od zawsze; bo któżby się domyślił, że Tarnogaj to Dürrgoy, Szczytniki – Scheitnig, Kuźniki – Schiedefeld, a Żerniki – Neukirch. Nawet Krzyki, choć podobne do Krietern, brzmią pradawnie i swojsko<sup>387</sup>.

## KAMIENIE MÓWIĄ

Największe zaskoczenie badacza, gdy chodzi o pomniki Wrocławia – znaczniki państwowej wiary i światopoglądu, to ich rudymmentarny charakter i nędza materiałowa. Typowe dla Wrocławia stały się bowiem „z grubszą tylko ociosane głązy, upamiętniające ważne wydarzenia, rocznice”, które jednak – jak zapewniał Zygmunt Antkowiak już w latach 80. XX wieku – „szybko wrosły w pejzaż miasta i są bliskie jego mieszkańcom”<sup>388</sup>. Trudno oprzeć się wrażeniu, że w przypadku kamieni narzutowych koncepcja długiego trwania się aktualizuje, więc ich wydobywanie do widoczności realizuje w jakiś dziwny sposób to, co autentyczne i swojskie. A przy tym metaforyka trwałości kamieni, w ścisłej relacji z katolicyzmem, podkreślana była przez Kościół (także jako odniesienie do utraty katolickich wiernych przez Rzym w wyniku Reformacji), m.in. ustami kardynała Stefana Wyszyńskiego w relacji do ziem zachodnich: „Byliśmy tutaj! Tak! Byliśmy tutaj! I znowu jesteśmy! Wróciliśmy w dom ojczysty, rozpoznaliśmy ocalałe znaki, rozumiemy je. Rozumiemy tę mowę! To nasza mowa! Kamienie wołają do nas ze ścian! Pozostałe w podziemiach prochy, które nagromadziła ziemia, przemawiają do nas ojczystym językiem”<sup>389</sup>. Wszak Chrystus określany był kamieniem węgielnym (Ef 2,19-20; Dz 4,11) i żywym kamieniem, podobnie jak lud boży (1 list św. Piotra, 2,4-5). Metaforyka kamieni,

387 K. Kędziora, *Nazewnictwo ulic Wrocławia w latach 1945–1994*, Instytut Pamięci Narodowej, Wrocław 2012; T. Kruszewski, *Niemiecko-polski spis ulic, placów i mostów Wrocławia 1873–1993*, UW, Wrocław 1993; *Nazwy ulic Wrocławia*, red. B. Jancewicz, L. Smółka, Towarzystwo Miłośników Wrocławia, Wrocław 2000.

388 Z. Antkowiak, *Pomniki Wrocławia... op. cit.*, s. 13.

389 E. Ryczek, *Gdzie kamienie mówią po polsku*, 22.02.2013, „Civitas Christiana”, <http://e-civitas.pl/gdzie-kamienie-mowia-po-polsku/> [dostęp: 5.12.2019].

które przemówią, gdy zabraknie innych świadków, odwołuje się oczywiście do uroczystego wjazdu Jezusa do Jerozolimy, opisanego w Ewangelii św. Łukasza: „Zapewniam was, że jeśli oni zamilkną, kamienie zaczną wołać!” (Łk, 19:40). „Kamienny autentyzm” budował genealogię także w powszechnie przyjętej doktrynie konserwatorskiej epoki w odniesieniu do ziem zachodnich i północnych. Wyartykułowana i wyznawana m.in. przez Jana Zachwatowicza – zasłużonego dla powojennej odbudowy Polski – posługiwała się koniecznością ścierania nalotów Niemczyzny, wynikających z wielowiekowej germanizacji<sup>390</sup>. Właśnie w przypadku Wrocławia powrót do początku był ważny, gdyż ów początek wiązał się z „polską metryką urodzenia tego miasta”<sup>391</sup>. Jak pisano, polska obecność była ukryta, jej wizualne dowody rozsypywały się w pomroku dziejów i pozostawały ukryte, także pod ziemią<sup>392</sup>. Wojciech Gluziński w napisanej w 1957 roku sztuce z historii Wrocławia *Kamienie mówią nocą* używa w didaskaliach wschodniej fasady Ratusza jako autentycznego świadka przedstawianych wypadków dotyczących buntu rzeźników i tkaczy przeciw radzie miejskiej. Autor włącza do akcji figuralną dekorację rzeźbiarską gmachu: kamienne panny podpierające wykusz i popiersia mieszczek: „Przemawiają mury, co od wieków stoją na tym miejscu i przesiąknięte są czasem jak drzewo zmurszałe wilgotnością”<sup>393</sup>. Kamienne panny ożywają...

Pisząc o krzyczących (wołających) kamieniach, opieram się na rejestrze pomników-głazów narzutowych, przeprowadzonym późno, bo dopiero w latach 80., przez Zygmunta Antkowiaka w wydanej przezeń w 1985 roku książce *Pomniki Wrocławia*; zakładam jednak, że tego typu akcji mogło być więcej i że rejestr Antkowiaka odzwierciedla kluczową ideę: na niemieckim rumowisku, stosach zrujnowanych kamieni i cegieł gład-eratyk był odniesieniem do tego, co było tu wcześniej. Figura *Nachleben* pozwala jednak widzieć gładzy narzutowe jako symptom szaleństwa: niemożliwego przetrwania. *Nachleben*, rozważane przez Georges’a Didi-Hubermana jako

390 J. Zachwatowicz, *Pomniki kultury polskiej na Ziemiach Odzyskanych...*, op. cit., s. 224–254; P. Majewski, *Ideologia i konserwacja. Architektura zabytkowa w Polsce w czasach socrealizmu*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2009, s. 227.

391 E. Kaliski, *Wrocław wrócił do Polski*, „Skarpa Warszawska” 1946, nr 9, s. 4, za: P. Majewski, *Ideologia i konserwacja...*, op. cit., s. 227.

392 *Ibidem*.

393 W. Gluziński, *Kamienie mówią nocą*, w: „Rocznik Wrocławski” I, 1957, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław 1958, s. 175.

*survivance* (przetrwanie), umożliwia – jak tłumaczył to pojęcie francuskiego historyka sztuki Andrzej Leśniak – „sformułowanie odmiennej wizji historii: pojęcie to (oznaczające zawsze proces, którego nie da się wyjaśnić przez odwołanie do relacji przyczyny i skutku ani do metafory biologicznej) zastępuje pojęcie renesansu”<sup>394</sup>. W tej perspektywie obraz przeszłości uwidaczniany przez eratyki odwołuje się do „obsesyjnych powtórzeń, niewytłumaczalnych powrotów, zdarzeń wizualnych, których nie sposób wyjaśnić przez usytuowanie w tym, co nazywamy czasem obiektywnym”<sup>395</sup>. Co więcej, głązy, odnosząc się do pamięci kolektywnej, budują coś na „ziemiach odzyskanych” niemożliwego: wspólną pamięć przybyszy, odwołując się do tego, co znikło i przetrwało pomimo śmierci, przekraczając granice tego, co kulturowe, i tego, co naturalne. O popularności metaforyki wołających kamieni w powojennej Polsce świadczy też cykl gwaszy i rysunków Bronisława Linke *Kamienie krzyczą*, odnoszący się jednak do zburzonej Warszawy<sup>396</sup>.

Kamienie były wykopywane w różnych częściach miasta i nazywane w relacji do polskości. Na przykład *Kamień pamiątkowy ku czci poległych w walce o polskość Wrocławia* wydobyto na lewym brzegu Odry, gdzie był wkopany (służąc innym celom?) obok mostu Szczytnickiego. Ale *Pomnik pracowników odrzańskiej drogi wodnej* (1983, przy ulicy Kochanowskiego) po prostu stał w tym miejscu od dawna, jakby czekając na właściwe słowa, które obdarzą go polską tożsamością: „Jak udało się ustalić, został on wydobyty z ziemi w trakcie kopania kanałów w latach 1915–1917 i jako oryginalny, efektowny okaz przyrody, wyeksponowany [został – A.M.] między kanałami”<sup>397</sup>. Gdy chodzi o wrocławskie pamiątkowe głązy, to jak się wydaje, jeden z pierwszych odsłonięto 24 marca 1946 roku: wielki kamień (wysoki na 1,5 m) ku czci bojowników o wyzwolenie narodowe i społeczne na placu Kościuszki, na miejscu zniszczonego pomnika-grobowca generała

394 A. Leśniak, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, TAIWPN Universitas, Kraków 2010, s. 202.

395 *Ibidem*, s. 202–203.

396 B.W. Linke, *Kamienie krzyczą*, wstęp M. Dąbrowska, oprac. graf. S. Gierowski, Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne RSW „Prasa”, Warszawa 1959.

397 Z. Antkowiak, *Pomniki Wrocławia...*, *op. cit.*, s. 150.



Bogislava von Tauentziena (1795)<sup>398</sup>. Stało się to z okazji pierwszego wojewódzkiego zjazdu Związku Uczestników Walki Zbrojnej o Niepodległość i Demokrację. Odsłonięcia dokonał prezydent miasta, warty honorowe zaciągnęli byli żołnierze 1 Dywizji im. Tadeusza Kościuszki, AL, BCh i AK. Jak napisał Antkowiak, „odegrano *Poloneza Kościuszki*”. Zapewne jednak nie odśpiewano, gdyż tekst drugiej zwrotki tej pieśni autorstwa Rajnolda Suchodolskiego, poety i uczestnika powstania listopadowego, zdecydowanie nie nadawał się na oficjalną komunistyczną uroczystość, gdyż brzmiał:

Kto powiedział, że Moskale  
Są to bracia nas Lechitów,  
Temu pierwszy w łeb wypalę  
Przed kościołem Karmelitów.

Odegranie „poloneza Kościuszki” można uznać za rodzącą się w nowych warunkach politycznych mowę ezopową. A usuwanie grobów niemieckich nie zmieniło sakralnego podejścia do ziemi, łączącego odgórną propagandę i oddolne przekonania, co każe na retoryczne zabiegi osławiania obcych ziem patrząc jako na problem złożony, w którym niełatwo wydzielić komunistyczną propagandę. To złożone podejście widać jeszcze w późniejszym, poruszającym projekcie bez tytułu (zaczynającym się od słów „Wracając z bardzo długiej podróży...”) Stanisława Fijałkowskiego, przygotowanym na sympozjum Wrocław ’70. Artysta zaproponował wtulanie się w ziemię, od-ciskanie w niej stóp i rąk oraz jej całowanie, akcentując więź łączącą ludzi, ziemię, rośliny i kamienie. Wyobrażał sobie odciski twarzy na kamieniach, na ziemi pokrytej trawą i polnymi kwiatami i na piasku, gdzie ślady oczu wypełnione są wodą. Z odgrzebanej Ziemi wylaniać się miała ogromna i piękna twarz Matki, zapamiętana z dzieciństwa<sup>399</sup>. Jak pisałam przy innej okazji o tym projekcie, Fijałkowski postulował, „by ślady człowieka stały się świętym ornamentem – dziękczynieniem za niezwykłą możliwość użytkowania ziemi, która nie jest niczyją własnością – cokolwiek to głęboko religijne podejście znaczy w PRL-u i jakkolwiek opacznie może zostać zrozu-

398 Wszystkie te i poniższe informacje za: *ibidem*.

399 S. Fijałkowski, [Wracając z bardzo długiej podróży...], w: *Sympozjum Plastyczne Wrocław ’70*, red. D. Dziedzic, Z. Makarewicz, Ośrodek Teatru Otwartego „Kalambur”, Wrocław 1983, s. 80.

miane<sup>400</sup>. Artysta chciał odsłonić „łono ziemi” i – jak pisał – zaakcentować „chęć uczestniczenia w wysiłku koncentracji energii twórczej w tym mieście i w tym czasie”<sup>401</sup>. Jego performans był rytuałem wykorzystującym katolicko-animistyczny szacunek do ziemi.

## RDZENNOŚĆ KAMIENI

Dając głos kamieniom, opatrując je polskimi napisami, polscy komuniści rozumieli zapewne, że podstawowa metaforyka przemawiająca do wiejskich uchodźców będzie przede wszystkim religijna. To w zawłaszczeniu tej metaforyki szukali możliwości odwrócenia znaczeń. Bo choć owe wołające kamienie stały się podwaliną społeczności i odniesione zostały do aktualnej wspólnoty<sup>402</sup>, to nadano im sens bycia w tym konkretnym miejscu na mocy głębszych praw niż polityczne uzgodnienia przywódców czterech mocarstw. Podkreślając aspekt godności przybyszów, którzy mieli zakładać swoje domy i wychowywać dzieci na ziemiach przyznanych przez traktaty międzynarodowe, chcę się zdystansować od dominujących w literaturze przedmiotu narracji narodowych – „odniemczania”, „odprusowiania” czy polonizacji omawianych terenów. Nadmierne etniczne sfokusowanie unieumożliwia bowiem pragmatyczne spojrzenie na lokalność i bardziej skomplikowaną regionalną specyfikę<sup>403</sup>. Zwracając uwagę na pomniki-kamienie, charakterystyczne dla powojennego Wrocławia, można je wręcz upodmiotowić: wydobyte z ziemi, z ukrycia, z zapomnienia, stały się symbolem więzi ludzi i przestrzeni. Wątki narodowe odgrywały oczywiście istotną rolę w tym, by poczuć się u siebie, ale decyzja o osiedleniu się na ziemi, skąd

400 A. Markowska, *Sztuka podręczna Wrocławia...*, *op. cit.*, s. 229.

401 S. Fijałkowski, [*Wracając z bardzo długiej podróży...*], *op. cit.*, s. 80.

402 Idea ta bliska była Hannie Malewskiej, autorce powieści napisanej przed wojną, a wydanej już po niej: *Kamienie wołać będą*.

403 Kwestii polonizacji w aspekcie ekonomicznym, kulturowym i konfesyjnym miasta Poznania w dwóch fazach, po I i II wojnie światowej, przeanalizowanej na podstawie handlu, teatru i cmentarzy, poświęcona jest książka: A. Moskal, *Im Spannungsfeld von Region und Nation. Die Polonisierung der Stadt Posen nach 1918 und 1945*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 2013. Jak podkreślał Winson Chu, autorka, idąc za myślą Rogersa Brubakera, by nie przeceniać jedynie kwestii etnicznych, nie koncentruje się jedynie na polsko-niemieckim *Volkstumskampf*, gdyż część motywacji i względów często dopiero później było zawłaszczanych przez tę ideologiczną narrację, por. W. Chu, „*Im Spannungsfeld von Region und Nation: Die Polonisierung der Stadt Posen nach 1918 und 1945*” by Anna Moskal Review, „Slavic Review” 2014, Vol. 2 (73), s. 406–408.

wyrzucono dotychczasowych mieszkańców, wymaga czegoś więcej i właśnie to „więcej” dawała narracja religijna, którą wykorzystali komuniści. To pomieszenie narracji nie powinno dziwić – w okresie przejściowym jest dość oczywiste. Legitymizowanie wzięcia w posiadanie ziemi w momencie powszechnych, rewolucyjnych wywłaszczeń wydaje się zajęciem karkołomnym na „ziemiach odzyskanych”, gdzie wywłaszczeni zostali obywatele przegranego państwa, a przybyszom nie dano prawa, by cokolwiek faktycznie posiadać na własność. Wzięcie w symboliczne posiadanie odnosić się musiało do czegoś więcej niż odwet, zemsta czy zadośćuczynienie za ziemię utraconę na wschodzie. Nie prawo, a łaska stawała się zasadą intymną, także wówczas gdy kwestie prawne były kluczowe *sensu largo*, jako kwestia państwowego bytu. Głaz, przez swą uniwersalną wymowę tubylną i związek z ziemią, stawał się symbolicznym przodkiem, kimś/czymś, co można było posiadać nie posiadając, kimś/czymś oczywistym i bliskim bez względu na różnice kulturowe. Kamienie mówiły po polsku i czekały na Polaków na ziemi, gdzie kultura owładnięta była obcym idiomem.

Wśród innych głazów wrocławskich wymienić należy ponadto *Pamięci ofiar terroru hitlerowskiego więźniów obozu pracy przymusowej z lat 1939–1945* na terenie cukrowni na Sołtysowicach (1959) oraz usadowiony przy ulicy Bierutowskiej kamień upamiętniający bitwę na Psim Polu, opatrzony napisem: „Na pamiątkę zwycięstwa oręża polskiego nad najeźdźcami niemieckimi 1109 w XV rocznicę powstania ludowego Wojska Polskiego społeczeństwo Wrocławia. Psie Pole 17 X 1959”. Tu oczywiście także chodziło o to, że Niemcy dzięki „[...] chlubnej wiktorii oręża polskiego pod wodzą Bolesław Krzywoustego [...] ponieśli druzgocącą klęskę, tracąc dużo ludzi. Ponieważ nie zdołali pogrzebać ciał poległych, rozszarpywać ich miały psy”<sup>404</sup>. Rok po upamiętnieniu chwały oręża na Psim Polu nastąpiło odsłonięcia głazu-pomnika XV-lecia Polski Ludowej na dziedzińcu Szkoły Podstawowej nr 30 przy ulicy Wietrznej (na Krzykach). Ten głaz nie stał wprost na ziemi, lecz na półmetrowej kamiennej podstawie, do której wiodło aż dziewięć stopni. Z kolei w 1968 roku powstał Pomnik Niepodległości na skwerze przed akademikiem Akademii Medycznej (AM), przy ulicy Wojciecha z Brudzewa 12, z inicjatywy Rady Uczelnianej Zrzeszenia Studentów Polskich AM, w czynie społecznym. Chór AM z okazji odsłonięcia pomni-

ka odśpiewał *Bogurodzicę* oraz pieśni z *Kancjonałów staniąteckich*. Nieco bardziej rozbudowany rzeźbiarsko był postawiony po stalinowskiej odwilży Obelisk Poległych Funkcjonariuszy MO (tzw. ubelisk) autorstwa Jerzego Boronia, po upadku komunizmu częściowo zburzony, a częściowo zdekontekstualizowany i przeniesiony przed stary gmach ASP<sup>405</sup>. W 1976 roku na kamiennej podmurówce przy ulicy Westerplatte postawiono 1,6-metrowy *Kamień pamiątkowy 30-lecia ORMO* z napisem „1946–1976. XX lat w służbie narodu. W rocznicę powstania ORMO społeczeństwo dzielnicy Wrocław-Śródmieście”. Nieodzownym elementem wszystkich wrocławskich kamieni jest okalająca je roślinność, czasem – maszty na flagi. Autorem tego oraz kolejnego pomnika głazu (*Kamień pamiątkowy ku czci harcerzy poległych w walce o polskość Wrocławia*, u zbiegu ulic Prusa i Walecznych, 1977) był radny Dzielnicowej Rady Narodowej Śródmieście i jednocześnie kamieniarz Tadeusz Hudziec (wykonał je – jak pisał Antkowiak – w czynie społecznym). Porównanie odrzuconego i zaakceptowanego tekstu na przyremontowanej do głazu tabliczce wiele wyjaśnia z polityki historycznej. Napis niezaakceptowany brzmiał: „Tym, którzy odeszli, i tym, którzy przetrwali, działaczkom i działaczom byłego Związku Harcerstwa Polskiego w Niemczech”, napis zrealizowany brzmiał: „Harcerzom i instruktorom poległym w walce o polskość Wrocławia w 20 rocznicę powstania Hufca ZHP Wrocław-Śródmieście maj 1977”. Kluczowy jest tu zwrot „walka o polskość”, gdyż – jak pisał Antkowiak – drużyna harcerska założona w 1927 roku przez druha Wiktora Urbanowicza urządziła wycieczki szlakami polskości Wrocławia oraz brała udział w obchodach i uroczystościach narodowych oraz kościelnych, a po dojściu Hitlera do władzy rozpoczęły się szykany. W kontekście tradycji kamieni-pomników najbardziej absurdalny, wręcz niepozbawiony elementów komicznych, wydaje się wielki kamień upamiętniający pierwszy lot Polaka w kosmos. Granitowy głaz upamiętniający wyczyn Mirosława Hermaszewskiego o wysokości dwóch metrów wzniesiono na placu apelowym Pułku Lotnictwa Myśliwskiego na Strachowicach. Tak jak zabawne wydaje się upamiętnianie lotów przy pomocy wielkich i ciężkich kamieni, tak może jeszcze bardziej – ze względu chociażby na

405 O niechcianych pomnikach: R. Klementowski, *Wyniesieni na... „ubeliski”. Refleksje nad miejscami pamięci „utrwalaczy władzy ludowej”*, „Zeszyty Etnologii Wrocławskiej” 2016, z. 1 (24), s. 117–126; A. Melbechowska-Luty, *Pomniki – „figury” zwodniczej pamięci*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” 2003, nr 1–2 (57).

popularne powiedzenie „jak kamień w wodę” – wydaje się upamiętnienie przeogromnym głazem stoczniovców i marynarzy „którzy swoim trudem ożywili Odrę dla Polski”. Jednak w 1983 roku powstał *Pomnik pracowników odrzańskiej drogi wodnej*. Nieco bardziej ociosany głaz (wedle wskazówek Ludwika Kiczury – co nadało mu kształt niby dzbana), uzyskany z granitu przywiezionego z kamieniołomów w Strzeblowie, stał się *Pomnikiem 1000-lecia Państwa Polskiego* i stanął w 1966 roku na wybrzeżu Pasteura, na dziedzińcu rektoratu Akademii Medycznej. Ociosany głaz był najwyższy z wszystkich dotąd omawianych, miał aż trzy i pół metra wysokości, a napis głosił: „Millenium Poloniae. Byliśmy jesteście będziemy. Pracownicy i studenci Akademii Medycznej 1966”.

### KAMIENIE GROBOWE JAKO LEGITYMACJA WŁADZY

Jeśli chodzi natomiast o sepulkralne monumenty radzieckie, to opisujący w latach 80. wrocławską sytuację Antkowiak wymienił dwa, z 1945 roku: *Obelisk ku czci poległych żołnierzy radzieckich* przy ulicy Trzmielowickiej w Leśnicy oraz przy ulicy Koreańskiej na Brochowie. Pierwszy z nich w latach 80., po wielu remontach, nie posiadał już żadnego napisu – o upamiętnieniu żołnierzy świadczyła lokalna pamięć i uroczysta, wertykalna forma obelisku z pięcioramienną gwiazdą oraz kulą (ziemską) na jej szczycie, z sierpem i młotem. Nieznane były najprawdopodobniej nazwiska poległych żołnierzy, a nawet ich liczba. Gdy chodzi o drugi pomnik, wiadomo, że doczesne szczątki żołnierzy przeniesiono na cmentarz przy ulicy Spiskiej na Skowroniej Górze, a sam obelisk został z napisem w języku polskim i rosyjskim: „Wieczna pamięć żołnierzom Armii Radzieckiej poległym w bojach o wyzwolenie miasta Wrocławia od niemieckich faszystów”. Ich masową bezimiennność odnieść można do ich traktowania przez reżim stalinowski. Prawdziwie monumentalny jest natomiast cmentarz żołnierzy oficerów radzieckich (694 znanych z nazwiska i 69 bezimiennych) na Partynicach, stanowiący właściwie rodzaj symbolicznej bramy wjazdowej do miasta od wschodu. Przy wejściu na cmentarz stoją wielkie działa oraz – na podwyższeniu – dwa czołgi należące do 6 armii generała Władimira Głuzdowskiego. Nie można nie wjechać do Wrocławia nie widząc i czołgów, i mogił – metaforycznej radzieckiej obrony i ofiary krwi, które razem miały legitymizować obecność żołnierzy radzieckich. Dominantą cmentarza jest glorieta z 1947 roku, projektu Romana Felińskiego, urodzonego we Lwo-

wie architekta, który już w 1945 roku stanął na czele Wydziału Odbudowy Urzędu Wojewódzkiego we Wrocławiu. Glorietta zaprojektowana została na wielostopniowym kamiennym wzniesieniu, na planie gwiazdy, a w samym centrum ustawiono urnę. Jako antytezę radzieckiej gloriety można potraktować pochówki na Cmentarzu Osobowickim, na drugim końcu Wrocławia, gdzie chowano po kryjomu wrogów nowego ustroju. Rodzin nie informowano ani o fakcie śmierci straconych i zmarłych więźniów, ani o miejscu pochówku. Na cementowej steli grobowej utrwalano jednak – co było dość wyjątkowe w skali kraju – numer pola i numer grobu. A ponieważ prowadzono zapisy w księgach cmentarnych, rodzinom udawało się niekiedy dzięki wytrwałości dowiedzieć, gdzie spoczywają ich bliscy. To były jednak wyjątkowe przypadki, bo ofiary komunizmu miały po prostu zniknąć, stworzono system barier prawno-urzędniczych uniemożliwiających identyfikację grobów, a miejsca mogił ofiar pierwszej dekady rewolucji komunistycznej zostały w dużej mierze zatarte<sup>406</sup>. Radziecka glorietta i polska łączka – to dwa sposoby traktowania zmarłych, jeśli nie liczyć zmiany niemieckich cmentarzy w parki. Bowiem budowaniu cmentarzy radzieckich towarzyszyło niszczenie cmentarzy niemieckich – symbolicznie wymieniano prochy i krew<sup>407</sup>. Wymiana i waloryzacja grobów była specyfiką rewolucji. Ponieważ każdy nowy pomnik nagrobny legitymizował obcą przestrzeń, wyjątkowego znaczenia nabrały nie tylko radzieckie cmentarze, ale niewielkie obeliski-groby, wyglądające jak przydrożne kapliczki. Nie usuwano ich nawet gdy dokonywano przeniesienia grobów na cmentarze, gdyż ofiara krwi stała się kluczowym argumentem rewolucji. Potwierdza to Władysław Gomułka, w latach 1945–1949 minister Ziem Odzyskanych, który w swych pamiętnikach relacjonował, jak Stalin uzasadniał Churchillowi roszczenia do polskiego terytorium, gdy Churchill przypominał, iż Wielka Brytania w obronie praw Polski do Gdańska wypowiedziała wojnę Niemcom:

406 K. Szwaagrzyk, *Cmentarz Osobowicki we Wrocławiu. Pola ofiar komunizmu*, IPN, Warszawa 2021.

407 „Miastami o wymienionej krwi” nazywa Maria Lewicka m.in. Wrocław i Szczecin, w: *eadem, Psychologia miejsca*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2012. W związku z różnymi zaszczościami na polu kultury „celowe byłoby stworzenie kompleksowego swoistego »kodu postępowania« (*code of conduct*) w przypadku kontaktu z niemieckimi czy innymi (np. radzieckimi) treściami symbolicznymi, upamiętnieniami, symbolami itp. na Ziemiach Zachodnich i Północnych” – pisał Marcin Tujdowski, *Kłopotliwe dziedzictwo na Ziemiach Zachodnich i Północnych (ekspertyza)*, „Rocznik Ziem Zachodnich” 2017, t. 1, s. 782.

Tak – odpowiedział Stalin z przekąsem – wyście wypowiedzieli wojnę Niemcom, ale nie daliście Polsce żadnej pomocy wojskowej, nie posłaliście do niej ani jednej kompanii swojego wojska do wali z Niemcami, a Gdańsk i całą Polskę to my wyzwolimy, a nie Wy. Na tym polega różnica między naszymi i waszymi prawami do kształtowania przyszłości Polski<sup>408</sup>.

Wraz ze zniszczeniami cmentarzy niemieckich projektowanie cmentarzy radzieckich tworzyło czytelną politykę krwi i ziemi, mediującą między kulturą niemiecką a radziecką. A ponieważ – jak przyznawał Gomułka odnośnie do Stalina – „prozachodnie nastroje i antysowiecka postawa większości społeczeństwa polskiego nie były mu nieznane”<sup>409</sup>, radzieckie mogiły stały się politycznym argumentem. Można oczywiście przyjąć, że kontekst rozlanej krwi i odkrywanie na nowo słowiańszczyzny jako tej przestrzeni przeszłości, która buduje nową przyszłość, była analogiczna w całej Polsce, nie tylko na ziemiach zachodnich i północnych; jednak właśnie ze względu na wagę długiego trwania groby zyskiwały tu rangę szczególną, a wymiana prochów niemieckich bohaterów na prochy radzieckich bohaterów uprawomocniało prawa własności nowych włodarzy. Na pomniki innego rodzaju niż sepulkralne mogło nie starczać pieniędzy i faktycznie nie starczało.

### ERATYKI I „PALEOART”

Zygmunt Antkowiak w *Pomnikach Wrocławia* zaznaczył, iż doliczył się w mieście zaledwie 70 pomników (a w Warszawie – „też zresztą mało” – ponad 120 monumentów). Autor pisał jednak o zasadniczej różnicy jakościowej, nie tylko ilościowej: w liczbie 70: „mieszczą się także obiekty uznane za monumenty trochę »na siłę«, poza tym zaś nie tylko dzieła sztuki, lecz także np. głazy pamiątkowe spełniające funkcję pomników”<sup>410</sup>. Autor dodał też, że w wydanej w 1938 roku książce *Die öffentlichen Denkmäler und Brunnen Breslaus* Walter Nickel wymienił 65 pomników: „Byłaby to zatem liczba mniej więcej odpowiadająca dzisiejszej, z czego wypływa wniosek, iż straty wojenne oraz spowodowane wyeliminowaniem po wyzwoleniu monumentów przedstawiających różnych pruskich bohaterów itp. zdążyliśmy

408 W. Gomułka, *Pamiętniki*, t. 2, red. nauk. A. Werblan, BGW, Warszawa 1994, s. 505.

409 *Ibidem*, s. 504.

410 Z. Antkowiak, *Pomniki Wrocławia...*, *op. cit.*, s. 5.

już – przynajmniej pod względem liczbowym – nadrobić<sup>411</sup>. Choć celem książki Antkowiaka było przybliżenie aktualnie stojących monumentów, autor w krótkim wstępie wskazywał również na nieistniejące już pomniki, gdyż opowieść zaczynała się od tzw. kapliczki Heinza Dompniga (*vel* Dąbnika – jak go, oczywiście, sugestywnie spolszczano). Choć patrycjusz Dompnig być może był Niemcem, to „bez reszty” oddany był węgierskiemu królowi Maciejowi Korwinowi<sup>412</sup>. Z kolei blisko dzisiejszego placu Strzegomskiego stał – jak kontynuował Antkowiak – monument zwany „Wrocławskim Kurkiem”, ufundowany przez niejakiego Henczkę, dworzanina Henryka Pobożnego, będący „najstarszym pomnikiem Wrocławia, z rodowodem sięgającym czasów piastowskich”<sup>413</sup>. Cenny ten zabytek został zniszczony dopiero w wyniku działań wojennych 1945 roku i mimo apelów „Tygodniowego Dodatku Ilustrowanego »Pioniera«”, by go ratować i zrekonstruować, gdyż najważniejsza część – zwieńczenie kolumny z rzeźbami – ocalała, pomnik przepadł w pomroce dziejów, a przypominają go tylko stare ryciny. Przy okazji Antkowiak zaznaczał, że naprzemienne burzenie starych i wznoszenie nowych pomników było w mieście normą, wypełnioną po raz kolejny w 1945 roku: „poniemieckie pomniki królów pruskich, kajzerów itp. poznikały z wrocławskiego krajobrazu, a niekiedy towarzyszyły temu okoliczności o wiele bardziej barwne aniżeli burzeniu w Warszawie figur różnych Paskiewiczów, spadających z hukiem z cokołów po odzyskaniu niepodległości przez nasz kraj”<sup>414</sup>. „Różni Paskiewicz” pojawiają się może dość nieoczekiwanie w narracji, gdyż książka Antkowiaka wydana została w 1985 roku, gdy cenzura miała się nieźle: za wcześniej, by opisywać pomniki niemieckie, ale na tyle późno jednak, by móc ogłędnie wspominać pacyfikatora powstania listopadowego, namiestnika (1832–1856) cara w Królestwie Polskim – państwa-części Imperium Rosyjskiego.

Sprawcze działanie obrazów zostało wykorzystane na Dolnym Śląsku do wizualnej konstrukcji społeczności po II wojnie światowej, produkując jej hierarchię i porządek, przedstawiając pożądaną historię i przyszłość oraz

411 *Ibidem*, s. 7.

412 Po śmierci króla Korwina, „którego rządy nie cieszyły się we Wrocławiu popularnością”, Dompnig skazany został na śmierć (*ibidem*).

413 *Ibidem*, s. 11.

414 *Ibidem*, s. 12.



wpracowując nową tożsamość zbiorową. Oprócz kultury popularnej (media: gazety, kino<sup>415</sup>) także architektura (i jej konserwacja) oraz fotografia artystyczna stały się – wraz z cenzurą – podwalinami nowych dyskursów legitymizacyjnych władzy, negocjując znaczenia w procesie powojennej normalizacji. To dopiero w takiej przestrzeni pojawiły się pomniki i tylko w takiej przestrzeni trzeba je czytać. Było ich stosunkowo mało w mieście, a specyfika pomieszczenia polonizacji, denazyfikacji, odniemczania i sowietyzacji oraz czynienia przestrzeni bardziej swojską powodowała, że pomniki władzy radzieckiej w rodzaju posągów Lenina w istocie nie były władzy potrzebne, gdyż jej sukces mierzono inną miarą niż na ziemiach, które przed wojną należały do Polski. Będąc śladem wspólnej historii eratyki, problematyzują ideologiczne koncepty narodu i narodowej kultury (podobnie jak relikwie św. Jadwigi Śląskiej), a przy tym zawieszając ściśle granice między obecnością a nieobecnością tworzy fantomiczną przeszłość, zmierzającą w stronę widmoologii (Derridiańskiej *hauntologie*).

Początek myślenia o obrazach jako aktach sprawczych stanowi dla Horsta Bredekampa estetyczne różnicowanie, związane u początku dziejów człowieka z obróbką narzędzi kamiennych<sup>416</sup>. Podobne sprawcze działanie odbywało się na początku nowego świata: całkowita wymiana ludności i zamiana niemieckiego Breslau w polski Wrocław. Sprawczość wprowadzono świadomie, poprzez wprowadzanie elementów zmieniających pejzaż kulturowy – były nią m.in. polskie napisy czy radzieckie groby. Bredekamp podkreślał także celowe działanie ludzi paleolitu, skupiając się na inwencyjnym kształtowaniu formy i technicznych umiejętnościach. Nie trudno zauważyć, że takie zawężenie jest typowe dla myślenia modernistycznego<sup>417</sup> i nazwałam je dla potrzeb niniejszego tekstu formowaniem – nadawaniem kształtu. Dodając do „obrazo-aktów” Bredekampa namysł nad eratykami,

415 Ilość kin dwadzieścia lat po wojnie była stosunkowo znaczna m.in. na Dolnym Śląsku, a tu przede wszystkim w Zielonej Górze („Trzy województwa śląskie: katowickie, opolskie i wrocławskie posiadają najwyższą w kraju ilość sal kinowych, tam też odbywa się najwięcej seansów filmowych”; K. Żygulski, *Ziemie Zachodnie w życiu kulturalnym Polski...*, *op. cit.*, s. 272).

416 H. Bredekamp, *Image Acts...*, *op. cit.*, s. 12.

417 W angielskiej wersji mamy „refashioning naturally occurring shapes”, oraz „[...] an effective awareness of »aesthetic differentiation«, [...] a will to enhance this quality by means of deliberate design. Here one encounters that capacity for discrimination that belongs to the fundamental definition of an image”, w tym drugim przypadku (*enhance*) dodatkowo sugestią raczej poprawy niż po prostu zmiany, por. *ibidem*, s. 12–13.

poszerzam tę perspektywę o strategię zawłaszczania i zmiany znaczenia, bez konieczności formowania, i odnoszę się do tradycji tzw. manuportów, pomijanych w tradycyjnych genezach historii sztuki (także u Bredekampa). Manuportem jest m.in. dzieło w rodzaju jaspisowego otoczaka z Makapansgat, rozpoznawane najprawdopodobniej przez australopiteków jako głowa z oczami i ustami, choć elementy te powstały jedynie przez erozję, bez udziału interwencji ludzkiej w znaleziony materiał. Tę strategię zmiany znaczeń dzisiaj, a właściwie od ponad stu lat, realizują artyści odnoszący się do tradycji Duchampa i Schwittersa, gdy chodzi o dzieła tworzone ręką ludzką. Jednak, jak wskazuje dyskusja dotycząca otoczaka z Makapansgat<sup>418</sup>, z powodzeniem można ją rozszerzyć na dzieła powstałe poza ludzkim działaniem. A raczej chodzi tu o działanie przednowoczesne: o magię. Pomysł, że historię sztuki przybyszów-osiedleńców da się opisać przy pomocy nowoczesnych dzieł dających się zmuzealizować, bez refleksji, czym jest sztuka, uważam bowiem za nierealną. Dolnośląskie eratyki byłyby – stosując określenie Roberta G. Bednarika odnoszące się do otoczaka z Makapansgat – jednym z przejawów tutejszej „paleoart”<sup>419</sup>, gdyż czas nie biegł tu bynajmniej jednotorowo. Co więcej, eratyki-tubyłcy – twory natury – przemienieni w kulturowy fenomen, quasi-artystyczny, o niejasnym statusie pomiędzy upamiętnieniem-odpominaniem a tworzeniem nowych znaczeń, odnosiły się w swej warstwie fizycznej, materialnej, do konkretnej rzeczywistości, a nie do abstrakcyjnych metafor. O ile sztuka nowoczesna odsyłała do uniwersalnej formy i do abstrakcyjnych systemów, o tyle „paleoart” eratyków odnosił się do zwykłego życia, codzienności niewymagającej znajomości historii sztuki czy w ogóle erudycji, gdyż zupełnie wystarczające było odnalezienie się w konkretnej sytuacji ze swoistym zasobem doświadczenia życiowego.

## SPRAWCZE ERATYKI

Andrzej Szczerski, posługując się koncepcją tzw. trzeciej pamięci Bernarda Stieglera, w swej książce *Transformacja* (w rozdziale pod znamienym tytułem: *Komunizmu nie było*) opisuje procesy zmiany pamięci, któ-

418 R.G. Bednarik, *The 'Australopithecine' Cobble from Makapansgat*, „The South African Archaeological Bulletin” 1998, Vol. 53, No. 167 (Jun.), s. 4–8.

419 *Ibidem*, s. 7.

re miały „prowadzić do rezygnacji z osądzania winnych za komunizm”<sup>420</sup>. Były one, zdaniem autora (zajmującego się transformacją po 1989 roku), promowane zarówno przez ówczesne władze państwowe, jak i media „w imię historycznego kompromisu”, a spokój w państwie został osiągnięty dzięki mankamentowi „wymazania zbrodni”<sup>421</sup> i kontrolowanej amnezji, ułatwiającej procesy transformacyjne po 1989 roku, polegającej na wpisywaniu totalitarnych realiów „w świat popkultury i rozrywki przeznaczonych do szybkiej i bezrefleksyjnej konsumpcji”<sup>422</sup>. Autor łączy je z opisywanym przez Paula Ricoeura aktywnym zapominaniem, nieposzukującym prawdy i dokonującym selekcji wydarzeń z przeszłości poprzez fantazmaty i manipulacje, wyjęciem tego, co się zdarzyło, „spod jakiegokolwiek oceny moralnej”, by ostatecznie promowana niewiedza stała się naganną ucieczką<sup>423</sup>. Z kolei Piotr Piotrowski o pomnikowych przemianach 1989 roku pisał inaczej: „[...] nie burzyć. Raczej przekształcać, oraz nie tyle budować, ile przebudowywać”<sup>424</sup>. W jednym i drugim przypadku uczeni wierzą w ilustracyjne działanie obrazów, „mowę” sprowadzającą się do łatwo werbalizującej się treści, w możliwość wydzielenia w dziele „właściwej” historii albo reanimującą „właściwą” przeszłość, która bezproblemowo staje się przyszłością (Szczerski), albo tworzącą „właściwą” przyszłość, wyciągając instrumentalnie z historii to, co przydatne do jej projektowania (Piotrowski był pod wrażeniem utopistyki Immanuela Wallersteina, opartej – jak podkreślał w *Globalnym ujęciu sztuki Europy Wschodniej* – w przeciwieństwie do utopii pozostającą idealistyczną wizją, na naukowej analizie a przeto będącej realną możliwością<sup>425</sup>). Obaj badacze, choć tak różni, nie chcą obrazów w jakikolwiek sposób nieproduktywnych lub nierentownych, gdy chodzi o określone projekty. Tymczasem sprawcze eratyki produkowały wiedzę nieomal magiczną o swojskiej, zwykłej i wręcz rustykalnej ciągłości

420 A. Szczerski, *Transformacja. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej po 1989 roku*, WUJ, Kraków 2018, s. 65.

421 *Ibidem*, s. 66.

422 *Ibidem*, s. 69.

423 *Ibidem*, s. 74.

424 P. Piotrowski, *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2018, s. 27.

425 *Ibidem*.

(jak przystało na miasto zaludnione przez mieszkańców wsi), potrzebnej do przeżycia tu i teraz, bez racjonalnych, wielkich, naukowych projektów i nie czekając w tym względzie na decyzje polityków i artystów; nie były bowiem w całości tworem człowieka, zatem wymykają się jego regułom. Eratyki pozwalały na odkrywanie świata wręcz niemożliwego do posiadania, gdyż był światem sprzed ustanowienia ludzkich reguł. Pasuje do nich raczej Warburgowska koncepcja *Nachleben* – przetrwania obrazów, pozwalających na widzenie przeszłości i teraźniejszości niekoniecznie w charakterze linearnego następstwa. Pasuje do nich także chyba – obok starożytnej koncepcji Lukrecjusza twierdzącego, iż rzeczy wysyłają nam obrazy i tworzą przez to szczególną więź (nie tylko wizualną, także dotykową) z obserwatorem – Bredekampowa koncepcja „aktów obrazu”, którą można połączyć ze specyficzną aktywacją dyskursu obrazowego w przestrzeni zawłaszczonej przez rewolucyjny (a przeto linearny) dyskurs logocentryczny. Jak pisał o koncepcji Horsta Bredekampa Jan. P. Hudzik, chodziło o przeniesienie ekspresyjnego impetu obrazu – wedle teorii sięgającej Platona jako mniej wiarygodnego od słów i pojęć – w zewnętrzny świat rzeczy-artefaktów: „W owej zamianie pozycji między językiem mówionym a rzeczą/rzeczywistością chodzi o to, by obraz wyszedł ze stanu utajnienia i zaczął odgrywać własną, aktywną rolę we wzajemnej grze z oglądającym”<sup>426</sup>. Jednak, jak już to z kolei zauważyłam, pojęcie obrazu ogranicza Bredekamp do tego, co uformowane przez człowieka. Tymczasem ustanowiony w przeniemieckim Breslau „teatr” osławiania przestrzeni rozgrywał się w domenie nie tylko cywilizacji, ale i natury. Pierwotne kamienie postrzegać można ponadto jako raczej nakaz tworzenia nowej – jednocześnie pierwotnej i nowoczesnej – kultury niż wykorzystania (zawłaszczenia) zastanej. Eratyk uznać można za formę bliską działania natury, a przeto – jak pisał Bredekamp z innej okazji (o naturze w dziełach renesansu) – będącą blisko życia<sup>427</sup> i to w formach najbardziej nieokiełznanych przez człowieka. Niewzruszoność i stabilność kamieni przemawiała i to przemawiała wręcz liryczną staropolszczyzną. Forma ustanawiająca most między światem natury i kultury zezwalała więc jednocześnie i nawoływała poprzez „obraz-akt” (by posłużyć się ter-

426 J.P. Hudzik, *Czytając Adorna... Rzecz o teorii estetycznej*, „Krytyka i Estetyka” 2017, nr 2 (45), s. 44.

427 H. Bredekamp, *Image Acts...*, *op. cit.*, s. 265: sceniczna bliskość życia, czyli *Lebensnähe*, związana z działaniem, i przetwarzana następnie w obraz.

minem Bredekampa dotyczącym sprawczości obrazów) do swoistej dzikiej nieograniczoności, którą określić można by mianem rewolucyjnej. Tak jak opisany przez niemieckiego uczonego napis w pierwszej osobie na kamienej figurze greckiej kory z I wieku p.n.e. ożywił (animował) dziewczynę („Na zawsze będę nazywana pomnikiem nagrobnym panny Frazyklei”<sup>428</sup>), tak wrocławskie (polskie) napisy na kamieniach ustanawiały w przypadku powiązania z pamięcią zmarłych łączność z „odzyskaną” ziemią. W ujęciu chrześcijańskim (tak jak w motcie niniejszego tekstu, cytacie z kardynała Wyszyńskiego) chodziłoby o nawrócenie bez względu na zastane okoliczności, które nie pomagają wzniecić pamięci („gdy gaśnie pamięć ludzka”). W ujęciu niechrześcijańskim, w którym eratyk stawał się czymś na kształt totemu nowego imperium (a zatem rozumianego, jak pisał W. J. T. Mitchell za Lévi-Straussem: „jako odpowiednik zwrotu »on należy do mojej krwi«” i za Heglem jako przejaw odczuwania ducha w naturze)<sup>429</sup> i prototypem nowego pomnika o zaangażowaniu wspólnotowym, przez swą pierwotność przemawiającego do wszystkich w ramach etno-narodowej reparacji oraz imperium jednocześnie. Niezwykle trafnie określił to – z innej, rzecz jasna, okazji – Mitchell:

Totemizm wyznacza moment, gdy zły obiekt Innego zostaje przejęty przez imperialnego zdobywcę, gdy w ogóle można było sobie wyobrazić możliwość – w istocie nakaz – egzogamii, małżeństw mieszanych i kolonialnej wymiany na poziomie ciała. Wyznacza również moment, gdy zły obiekt Innego oraz cała stojąca za nim kultura stały się tak niepewne i słabe, że przekształcił się on z obiektu ikonoklastycznej odrazy w przedmiot kuratorskiej troski i sentymentu<sup>430</sup>.

Dobry przykład takiego totemu to oprócz eratyków także kamienny idol Światowida – „fejk”, wymyślona, pseudo-archeologiczna podróbka zabytku-kamiennego posągu z elementami komunistycznych symboli, jaki pojawił się na plakacie propagandowej Wystawy Ziemi Odzyskanych (1948) – był wszak idealną reprezentacją powrotu z uwspółcześnionymi akcenta-

---

428 *Ibidem*, s. 42.

429 W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?...*, *op. cit.*, s. 157.

430 *Ibidem*, s. 161.

mi. Zarówno kamień polny, jak żuchwa świętej i słowiański (w domyśle: radziecko-polski) „Światowid” nawiązywały do idei cudownych okryć, odzyskanych skarbów, czyli „prawdziwej” tradycji. William I. Thomas i Florian Znaniecki pisali o polskich chłopach, że ziemia jest dla nich jednocześnie przedmiotem pracy, magicznych obrzędów i wierzeń religijnych, a dopiero później – podstawą spójności narodowej<sup>431</sup>. W chłopskiej postawie Thomas ze Znanieckim dopatrywali się m.in. animacji obiektów naturalnych, solidarności życia w naturze oraz bezpośredniej relacji z boskością. Obiekty naturalne są „zawsze ożywione, często świadome, a nawet rozsądne”, niezależnością istnienia cieszą się nawet łąki i pola – mają swoje życie i wiedzę<sup>432</sup>. Izabella Bukraba-Rylska zwracała uwagę na sensualny aspekt wiejskiej religijności, jej uczuciowość i wrażliwość mirakularną oraz na materialne skonkretyzowanie świętości i na wspólnotowe przeżywanie praktyk religijnych. Przy tym, gdy chodzi o warstwę słowną modlitw, dochodziło często do najdziwniejszych przekręceń tekstów, co oczywiście u ultra-racjonalnych etnografów spotykało się z pełnymi dezaprobaty komentarzami w rodzaju „braku rozumienia” prawd wiary. Wzmocnienie tego typu religijności przyszło po wojnie od prymasa Wyszyńskiego. Bukraba-Rylska zwracała w tym kontekście uwagę na źródłosłów *religare* – oznaczający łączenie, zarówno jako kontakt mistyczny (z bóstwem), jak i jako zapośredniczony społecznie<sup>433</sup>. Niewątpliwie w tej perspektywie opatrywanie eratyków coraz to innymi napisami – raz niemieckimi, raz polskimi – nie ma dla quasi-animistycznej wrażliwości żadnej różnicy; bo skoro – jak pisała Bukraba-Rylska – Zbawiciel „wstąpił do biesa”, a nie „na niebiosa”, a Matka Boska jest „łaski pewna”, a nie „pełna” (jeszcze Witos śmiał się, że włościanie plotą „mieojtsa” zamiast „w imię Ojca”<sup>434</sup>), to nie w słowach a w łączności z materią i ziemią należy upatrywać źródła sensu. Ta rzekoma powierzchowność, jak pisała badaczka, okazała się zabezpieczeniem przeciw ortodoksji i fun-

431 W.I. Thomas, F. Znaniecki, *The Polish Peasant in Europe and America. Monograph of an Immigrant Group...*, *op. cit.*, s. 163.

432 *Ibidem*, s. 208.

433 I. Bukraba-Rylska, *Religijność ludowa i jej niemuzyczny krytycy...*, *op. cit.*

434 Za: L. Stomma, *Antropologia kultury wsi polskiej XIX w.*, Tower Press, Gdańsk 2000, s. 131.

damentalizmowi, co po wojnie „ocaliło społeczeństwo polskie, czyniąc je w swojej podstawowej masie odpornym na pokusy totalitaryzmu”<sup>435</sup>.

### QUASI-RELIGIJNA PROPAGANDA

Polska polityka od 1918 roku, pomimo zmian ustrojowych, służy tradycyjnie – jak ujął to Rogers Brubaker w stosunku do tego, co stało się już po upadku ZSRR – generalnemu projektowi wyrażanemu w dwóch zasadniczych punktach: po pierwsze poczuciu „własności” państwa przez konkretny etno-kulturowy naród, postrzegany jako odrębny od ogółu obywateli czy ludności, mających tu stałe miejsce zamieszkania, i po drugie polityce „naprawczej” lub „kompensacyjnej”, polegającej na wykorzystaniu władzy państwowej w celu promowania szczególnego i podstawowego (i od końca XVIII wieku niewłaściwie obsługiwanego) interesu narodu<sup>436</sup>. Dlatego choć pomniki doby komunizmu powracają po upadku ZSRR jako kłopotliwe dziedzictwo, to jednak część z nich – co zaskakujące – da się podciągnąć (czasami jedynie przy lekkich korektach) pod tak zdiagnozowaną politykę i ciągłość. Na Ziemiach Zachodnich chodziło bowiem o taką produkcję zasymilowanej przestrzeni i nieliniowego czasu, który wpisywałby się w pragmatykę codzienności: funkcjonowanie na swoim, wbrew anty-własnościowej polityce władz komunistycznych i międzynarodowym regulacjom prawnym, sugerującym raczej tymczasową polską administrację nad tymi terytoriami.

Celowego wprowadzania elementów para-religijnych w propagandę komunistyczną dokonywano po to, by oswojonym językiem przemówić do straumatyzowanych migrantów i tyleż wesprzeć etno-kulturowy naród, co rozewrzeć nad nim radziecki parasol. Momentami trudno więc wydzielić i rozdzielić to, co służyło jedynie upadłemu dzisiaj imperium – część erytyków służy bowiem nadal społeczeństwu Wrocławia w całkowicie niezmienionej formie; innej części kamieni albo nieco zmieniono przekaz albo zamazano werbalną dosłowność, likwidując napisy. Przestrzeń z nowymi

435 I. Bukraba-Rylska, *Religijność ludowa i jej niemuzykalni krytycy...*, *op. cit.* Autorka powołuje się na Stefana Nowaka, który uważał, że to właśnie ludowy katolicyzm wyznawany w Polsce, związany raczej z obrzędowością niż faktycznymi przekonaniem, był realnym powodem tolerancji religijnej kraju; S. Nowak, *Współczesny katolicyzm polski. Spostrzeżenia i hipotezy socjologa*, w: *Religijność społeczeństwa polskiego lat 80.: od pytań filozoficznych do problemów empirycznych*, red. M. Grabowska, T. Szawiel, WUW, Warszawa 2005, s. 187.

436 R. Brubaker, *Nationalism Reframed...*, *op. cit.*, s. 103.

dziłami i przedmiotami (*reshaped space*) oraz z przemienionymi dziełami i przedmiotami, którym nadano nową tożsamość (*transfigured space*), utworzyła w nowo narodzonym Wrocławiu teatr pamięci – spektakl, mający wpływ na kształtowanie teraźniejszości i przyszłości. Był to spektakl szerokiej potencjalności, niewypełniający się w ścisłym stawaniu się znaczeń dla potrzeb władzy pod kontrolą ZSRR.

Przykłady naniesionych przez ładolód brył kamiennych nie pasują do koncepcji Szczerskiego i Piotrowskiego, bo omawiane obiekty tłumaczyć można jedynie ontologią stawania się, a nie bycia; stawały się dla różnych grup ludzi czymś innym i zachowując ten transformacyjny potencjał, mogą się stać czymś jeszcze innym także w swym dalszym „życiu”. Jako rodzaj punktów energetycznych, miejsc, gdzie dokonuje się przełączania narracji, zmiany tego, co dysydenckie, w to, co władcze, można je uznać za swoisty prototyp eksformy Bourriauda, konceptu stworzonego dla potrzeb sztuki najnowszej, a opisującej punkt-przełącznik w procesie wyłączenia i włączania, asymilacji i wydalania, stanowiąc autentycznie organiczny związek pomiędzy tym, co estetyczne, i tym, co polityczne<sup>437</sup>. Wielkie głązy opatrywane najróżniejszymi napisami, służąc rytuałom władzy, zachowały autentyzm i niewinność jako twory przyrody (*Naturdenkmal*), możliwość asymilacji i swoisty opór wobec niej. Są w stanie zawieszenia, nie wiążąc się z żadnym ideałem estetycznym i hierarchią, co mogłoby służyć określonej ideologii. Mogły być śmieciami, które należy uprzątnąć, mogły być w jakiś sposób wykorzystane lub po prostu niezauważone. Ich status nie mieścił się w żadnych procedurach segregacji (triażu) i klasyfikacji dobytku, mogły być ładne lub brzydkie, ale choć używane jako monumenty, nie mieściły się nawet w kategorii „sztuka”. Materialność kamieni, ich bezinteresowne bycie od zawsze, ich niemożność pełnego wcielenia w określony porządek ideologiczny stanowiły rodzaj nagiej rzeczywistości. Kamień jest ponadto budulcem, a nie budowlą – zachęca więc do budowania, może być powiązany ze zmianą, która nie jest narzucona, ale zależna od osobistej sprawczości, od pracy rąk. W sąsiedztwie gruzowisk, kup kamieni ze zrujnowanych domów, eratyk zdawał się nie przynależać do sytuacji wojennej. Nawiązywanie do żywych kamieni przetrwało realny socjalizm – w nawiązaniu do tej poetyki Eugeniusz Get Stankiewicz zaprojektował pomnik Solidarności

437 N. Bourriaud, *The Exform*, transl. E. Butler, Verso, London – New York 2016, s. 8.



na terenie Politechniki Wrocławskiej, na Skwerze Obrońców Solidarności. Pomnikowe eratyki Wrocławia powracają w tak późnych realizacjach, jak upamiętniający artystów w XX-lecie wielkiej powodzi, ustawiony w 2007 roku na bulwarze Xawerego Dunikowskiego głaz opatrzony nieco ironiczną inskrypcją *Zalany artystom* (proj. Beata i Tomasz Urbanowiczowie). Co więcej, największy skład głazów narzutowych i kamieni polnych w Polsce znajduje się dzisiaj w Kielczowie pod Wrocławiem; można tam nabyć za 250 zł od tony głazy w „różnej gamie wielkości, kształtów i kolorów” – a jak czytamy w reklamie, kamienie te są „często używane na pomniki, miejsca upamiętnień”. Głazy narzutowe stały się swoistą biedą-tradycją pasożytniczą na koncepcjach autentyzmu, szczerości i cudownego odkrycia-daru w obliczu doświadczeń ekstremalnych<sup>438</sup>. Nic to, że używano je w czasach niemieckich (np. kamień pamiątkowy przy tzw. dębie pokoju – Frieden Eiche – z 1871 na pl. Czystym); część z nich nawet przerobiono, np. kamień pamiątkowy Korpusu Friesena przeniesiono na dziedziniec I Liceum Ogólnokształcącego i przerobiono na kamień Galla Anonima, który dedykował swoją XII-wieczną *Kronikę polską* wrocławskiemu biskupowi Żyrosławowi. Zresztą, największy głaz narzutowy (gnejs) w granicach obecnej Polski znajduje się w Tychowie, w województwie zachodniopomorskim, a więc także na tzw. Ziemiach Odzyskanych; tu jeszcze w XIX wieku Niemcy wzniesli na tym kamieniu, nazwanym Tryglaw (a więc odnoszącym się do czasów sprzed chrystianizacji), drewniany krzyż z figurą Chrystusa. Głaz służy do dzisiaj jako ołtarz i do dziś jako „przełącznik” – ze starej wiary (niewiary, herezji) w nową. Nazwa „eratyk” odnosi się do przemieszczania i sugeruje, że głazy błędzą (nazwę *block erratiques* zawdzięczamy Alexandre’owi Brongniart<sup>439</sup>) – a zbłądzenie zapewne było dość częstym odczuciem przybyszów na nowe ziemie zachodnie. Jednak w polskiej tradycji mamy też pomysł na rodzenie z ziemi, tytuł książki Stanisława Staszica, „ojca polskiej geologii”, brzmiał: *O ziemioródtwie Karpatów i innych gór i równin Polski* (1815).

Odwołanie się do autentycznej pierwotności ułatwiało metaforyczne wywłaszczenie; tu podobnie działali tak Niemcy, jak Polacy, a jako dość

438 Choć wykrywane w ziemi, będące tam od niepamiętnych czasów, głazy narzutowe swoje nazwy wiążą także z polodowcową migracją, np. tzw. *Der Alte Schwede*.

439 Więcej informacji: J. Gągol, *Skąd się wzięły głazy narzutowe w Polsce*, <https://www.pgi.gov.pl/kielce/oddzial-swietokrzyski/sep1-kielce/geologia-regionu/6445-skad-sie-wziely-glazy-narzutowe.html> [dostęp: 18.05.2020].

odległa paralela służyć może promująca dzikość koncepcja pejzażu amerykańskiego, która skutkowałą usuwaniem z parków narodowych Indian<sup>440</sup>. Pojemna i pierwotna forma pasowała do wyrażania idei ciągłości, której tak bardzo brakowało przybyłej ludności, niezależnie od faktu, iż także komuniści pragnęli przy jej pomocy wyrazić własną legitymizację swej władzy. Uzasadniała też – paradoksalnie – migrację, wszak nazwa eratyków pochodzi od łacińskiego *errare* (błądzić, przywędrować). Eratyk to więc prawdziwy pielgrzym i podróżnik, *lapis viator*, by sparafrazować topos *homo viator*, łączący tak niepodobne postaci jak Odys, Mojżesz i uchodźca zza Bugu. Choć fragmenty litych skał wydawały się szczególnie nadawać do takich niezłomnych narracji jak długie trwanie komunizmu projektowane na wieczność, to ich „dzikość” dystansowała się przy tym od ścisłego ideologicznego określenia, zawartego jedynie w przytwierdzonej (i wymiennej) tabliczce. Jednocześnie zarówno kamienie, jak rośliny musiały przejść przez weryfikację narodową, podobnie jak ludzie, którzy chcieli zostać po wojnie w Polsce. Musiały zacząć mówić po polsku. Kamieniom zmieniano tabliczki. Z kolei los, jaki spotkał zaraz po wojnie wielki dąb we Wrocławiu, zasadzony jeszcze w Breslau przez Adolfa Hitlera na Königplatz, był w tym sensie przypieczętowany: jako „rodzina” führera – musiał zginąć. Został ceremonialnie wyrwany podczas publicznej egzekucji-spektaklu<sup>441</sup>. Zginął, jak na hitlerowskiego zbrodniarza przystało. Z kolei do zwyczaju stawiania kamieni z okazji urodzin Hitlera odnosił się później Joseph Beuys w swej słynnej akcji *7000 Dębów*. Zestawiając martwy kamień z żywą sadzonką drzewa, artysta brał stronę żywej natury, jej witalności i umiejętności odrodzenia, gdyż przemianę serc swoich rodaków uznał za swą misję artystyczną. Jednak podobne pomysły przychodzą do głowy też nie-artystom. Parafianie kościoła Chrystusa Króla we Wrocławiu zapewne nigdy nie słyszeli o Beuysie, gdy na początku XXI wieku uhonorowali przed świątynią Józefa Owsńskiego, aspiranta Policji Państwowej, którego funkcjonariusz NKWD

440 M.D. Spence, *Dispossesing the Wilderness. Indian Removal and the Making of the National Parks*, Oxford University Press, New York – Oxford 1999; natomiast dzikość i detaliczność amerykańskiego pejzażu w ramach Hudson River School opisuje Jennifer Raab, „*Precisely These Objects*”: *Frederic Church and the Culture of Detail*, „*The Art Bulletin*” 2013, 4 (95), s. 578–596. O medytowaniu mnichów tybetańskich nad naturalnym pejzażem z eratykami por też: P. Borges, *Culture on the Edge*, „*World Literature Today*” 2013, Vol. 2 (87), s. 112–117.

441 K. Kąkolewski, *Mieszczanin wrocławski*, „*Odra*” 1970, nr 1, s. 8; A. Markowska, *Butelka kwasu siarkowego*, „*Czas Kultury*” 2017 nr 3 (194), s. 30–31.

zabił strzałem w tył głowy w Twerze w 1940 roku. Posadzono obok kościoła – na cześć urodzonego w Dzierżynie policjanta – dąb, a obok postawiono kamień polny z przytwierdzoną tabliczką pamiątkową<sup>442</sup>. Głaz narzutowy, choć potrafi zatem chwalić Imperium Zła i oplakiwać jego ofiary, to dość łatwo daje się przełączać, nawracać, zmieniać światopogląd. Najwidoczniej przybyłym do Breslau nowym mieszkańcom ich światopogląd nie wydawał się sprawą pierwszoplanową. Wizualizacja rewolucji we Wrocławiu będzie nieco później powiązana z nowoczesnością, wyrażoną m.in. przez rozwój przemysłu elektronicznego. Nowoczesne imaginarium było więc do wymyślenia, gdyż w większości wiejskim przybyszom bliższe było odwoływanie się do ikonografii związanej z naturą. Eratyki znakomicie pasowały do dekoracji-opraw plastycznych państwowych uroczystości z czasów Gomułki, odwoływały się do drobnomieszczaństwa o rdzeniu chłopskim, akcentując swojskość i swoistą intymność oraz sielski spokój. Ten typ dekoracji przetrwał do lat 60., jego wyrazem może być np. wykonana z okazji 15-lecia PRL-u (1960) oprawa plastyczna Hali Ludowej, przypominająca dekoracje wiejskich kościołów.

Głazy wrocławskie umożliwiają powrót do teorii dzieła sztuki jako funkcji rytuału i kolektywu, anachronicznej teorii rozbijającej w pył koncept dzieła jako obiektu zmuzealizowanego, klasyfikowalnego dzięki formie poddającej się analizie metodologicznej pooswieceniowej historii sztuki – z jego teoriami inwencji, mistrzostwa, artystycznej szkoły. Dzieje się tak, bo eratyki i relikwie się objawiają. Nie będąc związane z konkretną epoką, a jednak konkretne i materialne, skały i relikwie „promieniają” nieciągłością i złożonością czasową, rozmywając granice możliwości i – co ważniejsze – niemożliwości.

## AKTUALNOŚĆ PRZEDSTAWIONEJ KWESTII I WNIOSKI CZYTELNIKA

Przytoczony tu późny, bo z roku 1970, projekt Stanisława Fijałkowskiego na Sympozjum Wrocław '70 pokazuje trwałość anachronicznej idei „paleoartu”, czyli sztuki kontestującej wymogi nowoczesności. Uczestnicy jego realizacji mieli przykłękać i całować ziemię. Godność i tożsamość przybyszy wedle Fijałkowskiego definiować się powinna w działaniach wspólnotowych, w nowych, pozyskanych przestrzeniach. Jak jeszcze można rozumieć

chęć podziękowania za ziemię, która stała się powodem przymusowych migracji, wysiedleń i tragedii wielu ludzi?

Sytuacja wrocławskiej uroczystości nad pomnikiem-głazem narzutowym, zorganizowana w 1946 roku na placu Kościuszki we Wrocławiu, na miejscu zniszczonego pomnika-grobowca generała Bogislava von Tauentziena była tyleż rzeczywistym wydarzeniem, co zbiorem potencjalności: czymś innym dla członków AK, czymś innym dla przedstawicieli władz. Jednak za cenę przemilczeń i komunistycznych fałszerstw można było oddać hołd zmarłym oraz poczuć, że ma się prawo do zamieszkania. Jak dzisiaj rozumiemy prawo do zamieszkiwania? Komu ono przysługuje w naszym kraju, a komu nie? Jakie czynniki decydują o godnym zamieszkiwaniu, a jakie o dobrym współ-zamieszkiwaniu?

## IV. IDZIE NOWE

### 1. LENINOWSKA KONCEPCJA REWOLUCJI

*Kto od pewnego czasu, niby to czynność Sejmu powracając,  
zamienił wolę Narodu w wolę Dworu Moskiewskiego?  
– Panowie. Kto sprzedawał Polaków? – Panowie.*

Stanisław Staszic, *Przestrogi dla Polski*

*Pojmuję, że dzieci oderwane od rodzin  
można było zindoktrynować.*

*Ale dlaczego polski stalinizm budowali  
dorośli po długich latach sowieckich łagrów?*

Jerzy Wojciech Borejsza, *Ostaniec czyli ostatni świadek*

Skoro w literaturze polskiej aktualnych wzorców rewolucji i artyści nie było („Każdy, kto teraz tu żyje, żyje za cenę jakiegoś tchórzostwa”<sup>1</sup> – mówi w powieści Miłosza Piotr Kwinto), trzeba było sięgnąć do sprawdzonych wzorców politycznych. Leninowska koncepcja rewolucji – choć była konkretna i historyczna – stała się w krajach podległych ZSRR uniwersalną teorią, wytyczającą ich kierunki rozwoju. Uznana została za teorię naukową gdyż, jak głosili jej zwolennicy, odkrywała prawidłowości i proponowała użyteczną metodologię przejścia z ustroju kapitalistycznego do socjalizmu. Stworzenie po wojnie, w wyniku rewolucji, zupełnie innej Polski było wedle leninizmu rezultatem owych obiektywnie stwierdzonych prawidłowości rozwoju społecznego oraz wykorzystania obiektywnych przesłanek do przeprowadzania zmian. Stosowanie marksizmu-leninizmu oznaczało „stałe poszukiwanie optymalnych warunków realizacji sprawdzonej historycznie uniwersalnej teorii rewolucji socjalistycznej oraz poszukiwanie optymalnych warunków i środków przybliżających zwycięstwa w skali

światowej”<sup>2</sup>. Fundamentalne założenia leninizmu uznawano za żywe i aktualne w Polsce już w momencie przejmowania władzy po II wojnie światowej, ale także później, przez cały okres istnienia Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej (1952–1989). Awangarda, uwikłana w rewolucję i totalitaryzm, odpowiedzialna jest – by posłużyć się słowami Arendt o niemieckiej mutacji totalitaryzmu – w niezdolność myślenia z punktu widzenia innego człowieka, odgradzanie się murem zabezpieczającym „przed słowami i obecnością innych, a zatem przed samą rzeczywistością”<sup>3</sup>. „Inny człowiek” miał zniknąć, a wraz z nim inna sztuka. Cóż z tego, że sztuka awangardowa była „lepsza” od socrealistycznej, skoro uwikłana była w ten sam determinizm dziejów. Autonomiczna sztuka modernistyczna – uznawana za poodwilżowe zwycięstwo artystów progresywnych – właśnie w konkretnym kontekście monopolu państwa, oznaczała tworzenie wobec owego państwowego monopolu.

### ŁAGODZENIE RÓŻNIC

Leninowska teoria rewolucji stała się wzorcem przemian społeczno-politycznych i ekonomicznych w krajach o zróżnicowanych relacjach społecznych, warunkach ekonomicznych i zaszcłościach historycznych, gdyż jej podstawy tkwiły w przekonaniu o obiektywnym charakterze przesłanek rewolucji. W nich zawierała się myśl wykorzystania kryzysu politycznego i ekonomicznego, gdyż do przeprowadzenia transformacji istnieć muszą określone warunki co do czasu i miejsca zrywu – sytuacji rewolucyjnej – by starcie z kapitalizmem okazało się sukcesem. Jeśli chodzi o Polskę, uznano słusznie, że najlepszym momentem wprowadzenia rewolucji będzie sytuacja wojenna. Dlatego powstała podczas wojny, w styczniu 1942 roku Polska Partia Robotnicza – składająca się z działaczy komunistycznych przybyłych z ZSRR z polecenia Stalina – uznana została za jedyną właściwie przyswajającą sobie zasady leninizmu i za adekwatnie wyczuwającą historyczny moment co do przejęcia władzy w Polsce. Uznana została z tego powodu za „awangardę polityczną”<sup>4</sup>. Ten typ pisania historii – przez tych, co (jako

2 J.W. Gotębiowski, *Wstęp*, w: *Leninowska teoria rewolucji. Historia i współczesność*, red. I. Koberdowa, J. Janicki, J. Pawłowicz, PWN, Warszawa 1977, s. 10. Streszczenie zasad leninowskiej rewolucji opieram głównie na tej książce.

3 H. Arendt, *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, tłum. A. Szostkiewicz, SiW Znak, Kraków 1998, s. 66.

4 *Ibidem*, s. 8–9.

awangarda) najlepiej interpretują przeszłość i wytyczają drogi innym – jest oczywiście starszy niż leninowska koncepcja rewolucji; jednak jako typowy dla europejskiej nowoczesności, we współbieżny sposób pokrywał się z ujmowaniem określonych koncepcji w historii sztuki. Z jednej strony negowanie leninowskich (naukowych) prawideł było niedopuszczalne i w tym zawierała się totalizująca aura sytuacji, z drugiej – mechaniczne kopiowanie i przenoszenie historycznych doświadczeń było uznane przez samego Lenina za niewłaściwe<sup>5</sup>, co z kolei niosło nadzieję wielu pragmatykom. Pytania o dopuszczalną rozpiętość modyfikacji zarówno praktyki politycznej, jak i praktyki artystycznej, są typowe dla całego wieku XX. Dogmatyzm polityczny i artystyczny akademizm, rewizjonizm polityczny i artystyczny anachronizm – to pary symultanicznie współistniejące i unifikujące widzenie świata, mimo że artystom i historykom teoretycznie niekoniecznie zawsze było po drodze z politykami kierującymi się leninowską teorią rewolucji.

Ponieważ odnoszenie się do specyfiki narodowej uważane było za zagrożenie dla komunistycznego internacjonalizmu, a zniesienie własności prywatnej (czyli całkowite odsunięcie ziemian, przedsiębiorców, mieszczan od zarządzania gospodarką i wpływu na życie polityczne oraz przeprowadzenie rewolucji socjalnej) uznano za klucz do „rzeczywistego wyzwolenia klasy robotniczej”<sup>6</sup>, przeto dojrzenie w dziełach sztuki potencjału rewolucyjnego odnieść się musi m.in. do narodowych, klasowych i własnościowych parametrów dzieła. Nie da się mówić o rewolucji, nie definiując przeobrażeń w stosunkach własnościowych, czyli „kogo się wywłaszcza i na czyją rzecz”<sup>7</sup>, kto został zdegradowany, a kto awansował. W pierwszym okresie rewolucji eliminowanie własności prywatnej i indywidualnej „stawało się niejako celem samym w sobie”, gdyż „ile było własności państwowej i spółdzielczej, tyle było socjalizmu”<sup>8</sup>. Władzy ludowej wiele do zawdzięczenia mieli np. osadnicy-przesiedleńcy na Ziemi Odzyskanej, co wiązało się z ich wysokim upartyjniem; inaczej wyglądała natomiast

5 W.I. Lenin, *O karykaturze marksizmu*, w: *idem, Dzieła*, t. 23, Książka i Wiedza, Warszawa 1951, s. 67.

6 W.I. Lenin, *Projekt programu Socjaldemokratycznej Partii Robotniczej Rosji*, w: *idem, Dzieła*, t. 6, Książka i Wiedza, Warszawa 1952, s. 12.

7 H. Stabek, *Stadia rozwoju i charakter polskiej rewolucji*, w: *Leninowska teoria rewolucji... , op. cit.*, s. 154.

8 *Ibidem*, s. 196.

sprawa z tzw. repatriantami, czyli uchodźcami z ziem dawnej Rzeczypospolitej na wschodzie<sup>9</sup>. Także gdy dawni robotnicy folwarczni i parobkowie zostawali rolnikami (im przypadły z tzw. nadziałów największe grunty) lub chłopo-robotnikami, uwalniali się – wraz z awansem i rewolucją psychologiczną – od „gniotącej ich od pokoleń świadomości niższości społecznej”<sup>10</sup>. Jednak dawni wykwalifikowani robotnicy przez rewolucyjny egalitaryzm zostali zdegradowani. Jako zasada działały bowiem ujednocianie i spłaszczanie, nazywane eufemistycznie łagodzeniem różnic, także gdy chodzi o dystans dzielący pracowników fizycznych i umysłowych (przed wojną relacja płacy wynosiła 1:3, po wojnie – już pod koniec lat 50. – robotnik zarabiał więcej<sup>11</sup>). Wedle statystyk beneficjentami zmian zostały dzieci robotników, gdyż ich udział wśród studentów szkół wyższych wzrósł – w stosunku do okresu przedwojennego – trzykrotnie, jednak i w tym wypadku sukces był połowiczny, gdyż w zawodach najbardziej cenionych odsetek dzieci robotniczych był najmniejszy<sup>12</sup>. Stosunek Lenina do własności treścić można w haśle: „wielkiej własności ziemskiej unarodowienie i konfiskata, ale nie podział”, gdyż drobny posiadacz zawsze będzie – wedle Lenina – ostoją restauracji i w sposób nieunikniony zwróci się przeciw rewolucji<sup>13</sup>. Tu przykładem pozostaje chłopstwo: rewolucyjne w momencie nadawania ziemi i antyrewolucyjne w momencie, gdy okrzepnie w tym nadaniu. Dlatego zdobywanie określonych społecznych przywilejów poprzez przydzielanie prawa własności co do zasady było jedynie doraźne; nikt nie powinien być pewny swojego prawa własności, jako będącego potencjalnie źródłem kontrrewolucji. Prawo własności – jeśli nawet istniało – nabierało cech nominalnych, bez potencjału jakichkolwiek uprawnień. Tu dobrym przykładem była likwidacja indywidualnej własności w rzemiośle i drobnej wytwórczości oraz sferze usług: choć państwo zdecydowało się z tego częściowo wycofać, gdyż nie było w stanie niczego w zamian zaoferować, jednak zrobiło to „w warunkach ograniczających skutki uboczne”, czyli nie

---

9 *Ibidem*, s. 181.

10 *Ibidem*, s. 170.

11 *Ibidem*, s. 168.

12 *Ibidem*, s. 167.

13 *Ibidem*, s. 184.



dopuszczając do nadwyżek w dochodach oraz do ewentualnej konkurencji z przedsiębiorstwami państwowymi<sup>14</sup>.

## WYPARTA WŁASNOŚĆ

Jednak nie tylko w rewolucji leninowskiej własność stała się pojęciem dynamicznym, podlegającym ewolucji. Na polu historii sztuki także kwestia własności niemal nie istnieje. Dzieło modernistyczne prawidłowo istnieje bowiem jedynie w systemie eksperckim, dokładnie zmierzone i zakwalifikowane wedle określonego medium. Generalnie w modernizmie własność obrazu, jego istnienie w kontekście prywatnym, np. rodzinnym czy przyjacielskim, stało się niewidoczne. Właściwym przeznaczeniem obrazu modernistycznego czy w ogóle „wybitnego dzieła” jest przede wszystkim muzeum – ta uniwersalna zasada uczyniła w Polsce wyzbycie się innych sposobów sytuowania dzieła niewidzialnymi i był to powszechny konsensus nie tylko po odwilży stalinowskiej, ale także po zmianie ustrojowej 1989 roku. Za taką głęboko zindoktrynalizowaną naturalizacją umiejscowienia dzieł sztuki w eksperckiej przestrzeni państwowej – którą uznać należy za sukces rewolucji – poszło rozumienie roli historyków sztuki: to oni bowiem stali się strażnikami zarówno właściwego umiejscowienia dzieł sztuki, jak i klasyfikowania oraz stwarzania sposobów ich prezentacji publiczności. Działano w ramach modernistycznej ideologii: na tej samej zasadzie, jak w Polsce zabierano ludziom prywatne dzieła sztuki, wielkie kraje kolonialne zabierały do muzeów dzieła z krajów tzw. prowincjonalnych. Wyabstrahowanie dzieła z miejsca powstania i specyficznego sposobu użytkowania było naukowym dogmatem. Można powiedzieć, że państwo ludowe zmieniło nie tylko sens dzieła sztuki, abstrahując je z kontekstu intymnego życia domowego, lokalnej historii i wydarzeń niepublicznych, ale również poprzez rozumienie słowa „narodowy” odrywało je od jednostki, kolektywu, rodziny, konkretnej, przynależnej mu przestrzeni, małej ojczyzny i prywatności rozumianej jako suwerenność miejsca. W krajach kolonialnych przebiegało to inaczej: poszerzano rozumienie słowa „narodowy”; narodowe były marmury Elgina i sarkofagi faraonów. Nic dziwnego, że – jak pisał Wojciech Włodarczyk – muzea w rezultacie zmieniły się w instytucje korporacyjne, niewiele zainteresowane wartościami ogólnokulturowymi,

a sposoby obecności dzieł zostały oderwane nie tylko od prywatności i własności, ale przede wszystkim od kształtującej jednostkę codzienności i jej wszelakich powodów pozaartystycznych<sup>15</sup>. Dzieła sztuki niekoniecznie bowiem pełnią rolę „dzieł sztuki” gdy znajdują się w przestrzeni niemuzealnej. Na polu historii sztuki w Polsce własność pozostaje nadal ślepą plamką, na co wpływ mają w dużej mierze także zaszłości historyczne w postaci systematycznego niszczenia polskiej kultury od czasów zaborów po okres II wojny światowej i następującej po niej rewolucji.

Wedle koncepcji leninizmu zasadniczy przewrót mógł zostać zrealizowany dopiero po zdobyciu władzy politycznej, gdyż ona właśnie stanowiła warunek niezbędny do przeprowadzenia zmian społecznych. Dogmat rewolucji politycznej poprzedzającej rewolucję socjalną powodował, iż właściwie już samo przejęcie władzy politycznej (w wyniku walki klasowej) uznawane było za rewolucję<sup>16</sup> – już na tym etapie zmiana własności stawała się dogmatem. Teraz następowała faza pozyskiwania sojuszników, klas pośrednich – grup społecznych pomiędzy proletariatem a burżuazją (np. inteligencji) i tzw. szerokich mas ludowych (chłopstwa). To w tym drugim etapie kustoszami, komisarzami wystaw zostać mogła klasa pośrednia. Jeśli jej pozyskiwanie nie mogło się na danym etapie powieść – a tu obok ziemian najgroźniejsze wydawało się bogate chłopstwo – należało zadowolić się neutralizacją, czyli ostrożną i powolną polityką zachowania neutralności średniaka<sup>17</sup>.

## POLITYKA WYCIAGNIĘTYCH DŁONI

Obok stosowania środków przymusu oraz strategii neutralizacji wrogów ważnym elementem koniecznym do wykorzystania w skutecznej rewolucji było wahanie klas pośrednich (tu obok sojuszu liczyło się też współdziałanie: wrogo nastawieni do nowego ustroju czy wahający się historycy sztuki oczywiście ratowali wiele dzieł sztuki, a robili to w kraju, którego kultura była ostoją tożsamości). W tym samym czasie determinacja sił rewolucyj-

15 W. Włodarczyk, *Muzea sztuki – charakter kryzysu*, w: *Muzeum – przestrzeń otwarta? Wystąpienia uczestników szóstego sympozjum problemowego Kongresu Kultury Polskiej 23–25.09.2009*, Ark Regia, Warszawa 2010, s. 69.

16 P. Marciniak, *Zarys poglądów Lenina na rewolucję socjalistyczną*, w: *Leninowska teoria rewolucji...*, *op. cit.*, s. 16.

17 *Ibidem*, s. 28.

nych osiągała poziom tak wysoki, iż gotowa była w imię przewrotu – jak pisał Lenin – „pójść na śmierć”<sup>18</sup>. W Polsce kara śmierci groziła m.in. osobom sabotującym reformę rolną, przejmowanie zakładów przemysłowych, a nawet w tzw. bitwie o handel, likwidującej „najbardziej pasożytnicze formy handlu prywatnego”<sup>19</sup>. Chłopi przejmowali ziemię z rąk komunistów wbrew nakazom podziemia, wiążąc nieodwracalnie swój los z rewolucją. Zbrojne starcie z burżuazją, czyli powstanie zbrojne mające formę wojny domowej, to według Lenina najbardziej typowa forma przejścia władzy; oczywista w tym kontekście jest nie tylko przemiana strajku w powstanie, ale także – wojny międzypaństwowej w wojnę domową, gdyż to właśnie wojna stwarzała znakomitą drogę „do demokratycznego pokoju”<sup>20</sup>. Polegał on na takim zepchnięciu na margines różnorodności, że występujące wcześniej – przed zastosowaniem trybu przemocy – sprzeczności zostały na tyle skutecznie zdławione i unicestwione, iż mogły być już odtąd rozwiązywane w sposób pokojowy. Jednak – warto to podkreślić – adherenci rewolucji bagatelizowali siłę militarną jako pomocną w narzucaniu własnej woli; owszem, występowała ona, ale jedynie wspierała „naturalne dążenia swoich narodów do wolności społecznej i niepodległości”<sup>21</sup>. W tuż powojennej historii sztuki polskiej istnieje jedynie niemiecka okupacja, a zaraz potem – szczytny cel dobra wspólnego. Tymczasem rozbudowany program przedsięwzięć ekonomicznych łączył się z państwową centralizacją wszystkiego – od bankowości po produkcję i jej podział – a także z nacjonalizacją gruntów. Choć źródła przewrotu wyjaśniane są dzisiaj teorią eksportu rewolucji oraz interwencji zbrojnej ZSRR, to wedle marksistów i leninistów nie wyjaśnia to faktu, że w czasie wojny „komuniści stali się jedyną siłą polityczną, której program i działanie w sposób najbardziej doskonały wyrażały rzeczywiste interesy narodu, wskazywały drogę do niepodległego, suwerennego państwa”; co więcej – geneza rewolucji tkwi „głęboko w walce mas ludowych uczestniczących w tej walce, które decy-

18 W.I. Lenin, *Dziecięca choroba „lewicowości” w komunizmie*, w: *idem, Dzieła*, t. 31, Książka i Wiedza, Warszawa 1955, s. 71.

19 H. Stabek, *Stadia rozwoju i charakter polskiej rewolucji...*, *op. cit.*, s. 199.

20 T. Ładyka, *Leninowska strategia i taktyka walki i zwycięstwo*, w: *Leninowska teoria rewolucji...*, *op. cit.*, s. 50.

21 J.W. Gołębiowski, *Rewolucja i władza w krajach europejskich*, w: *Leninowska teoria rewolucji...*, *op. cit.*, s. 99.

dowały w ostatecznej instancji o dojrzewaniu przemian [...]”<sup>22</sup>. Z tej perspektywy walka narodowyzwoleńcza musiała się najpierw przerodzić w rewolucję demokratyczną i antyfaszystowską, a później – antykapitalistyczną. Z tego punktu widzenia uznano, iż Europy nie podzielono wedle strefy wpływów wielkich mocarstw, gdyż linia podziału biegła wewnątrz narodów i społeczeństw. Jednak i w tej kwestii istniały różnice poglądów wśród rewolucjonistów: radykalna zmiana stosunków społecznych nie była oczywista, gdyż „większość narodu rozumowała inaczej”, a przewodnia rola ZSRR z powodu doświadczenia wojny, okupacji oraz zbiorowej pamięci o okresie rozbiorów „spowodowała wyeksponowanie kwestii narodowej do granic irracjonalnych”<sup>23</sup>. Choćby z tych powodów eksport rewolucji okazał się konieczny. Trudno zaprzeczać, że pomysły na radykalne zmiany miały określony oddźwięk na wewnętrznym gruncie, a wsłuchiwanie się w ów oddźwięk budował politykę interakcji. Zresztą nawet część komunistów polskich miała podejrzliwy stosunek do ZSRR, zważywszy na czystki, jakie w Komunistycznej Partii Polski zarządził w 1938 roku Stalin. Niewątpliwie właśnie z powodu oskarżeń PPR o działalność agenturalną na rzecz ZSRR sformułowano „potrzebę dokonania przeobrażeń w formach bezprecedensowo [...] dla ruchu komunistycznego łagodnych i ograniczonych”<sup>24</sup> i początkowo utrzymano bliskie Polakom instytucje i symbole, m.in. urząd prezydenta i system wielopartyjny, a nawet nie uchylono wszystkich aktów normatywnych okresu międzywojennego, choć akurat Urząd Bezpieczeństwa Publicznego i Milicję Obywatelską tworzono od podstaw, gdyż w sprawach dla rewolucji podstawowych nie było żadnych wahań. Nie chodziło bynajmniej o dzielenie się władzą czy jakikolwiek kompromis, gdyż początkowa „powściągliwość” i „umiarkowanie” były obliczone na łamanie nieufności. Ukrywaniu ZSRR na różnych etapach rewolucji – gdyż sympatie do tego kraju były w społeczeństwie minimalne, zważywszy na rozbiór Polski we wrześniu 1939 roku w wyniku przyłączenia się ZSRR do aliansu z hitlerowskimi Niemcami i prześladowanie Polaków na wschodnich ziemiach Rzeczypospolitej, deportacje i mordowanie elit (Katyń) oraz zachowanie Armii Czerwonej, m.in. podczas powstania warszawskiego – służyli m.in.

---

22 *Ibidem*, s. 50.

23 H. Słabek, *Stadia rozwoju i charakter polskiej rewolucji...*, *op. cit.*, s. 157.

24 *Ibidem*.

francuscy i włoscy komuniści, a na polu historii sztuki wielu popularyzowanych wówczas artystów, od Pabla Picassa i Gérarda Singera po Renato Guttusa. Także tzw. polityka „wyciągniętej dłoni” była etapem rewolucji. W przypadku Polski ważne dla skuteczności rewolucji było przewyższenie przedwojennego jeszcze podziału na nurt komunistyczny (Polska Partia Robotnicza) i socjalistyczny (Polska Partia Socjalistyczna) – dokonano tego w atmosferze wojny domowej na kongresie zjednoczeniowym obu partii w grudniu 1948 roku, tworząc „awangardową” i monopolistyczną Polską Zjednoczoną Partię Robotniczą pod wodzą Bolesława Bieruta. Miała ona być odtąd kolektywnym strategiem i sztabem rewolucji. Jednak i tu wykazano się wyrafinowaną strategią: kierownictwo PPR początkowo bowiem „unikalo awangardyzmu, a nawet sformułowań, które by mogły wzmacniać podejrzenia o awangardystyczne zamiary”, gdyż celem było zyskać uwiarygodnienie, że chodziło tu o racje ogólnonarodowe i państwowe, a nie – „grupowo-klasowe”<sup>25</sup>. Data 1948 oznaczała koniec takiego kamuflażu patriotyczno-demokratycznego, zamykała najważniejszy etap rewolucji i jednocześnie otwierała przejście do opracowania szczegółowych podstaw nowego ustroju we wszystkich dziedzinach życia w ramach państwa partyjnego. Za najważniejsze zadanie uznano industrializację, która miała z jednej strony stworzyć bazę materialno-techniczną, a z drugiej – co nie mniej ważne – zmienić klasową strukturę społeczeństwa. Młodzież wiejska ruszyła do miast (w latach 1945–1957 ok. dwa miliony osób, w tym przede wszystkim młodzież w wieku 18–25 lat<sup>26</sup>), dokonywały się procesy urbanizacji i kształtowanie się nowego społeczeństwa, w tym – co dla niniejszego wywodu jest szczególnie istotne – nowej warstwy inteligencji, całkowicie zależnej od państwa. Rola państwa bowiem niepomiarowo się poszerzyła: stało się ono centralnym planistą i zarządcą ogólnospołecznego majątku (innego bowiem nie było), w tym – zarządcą zasobów ludzkich. Odtąd jedynie państwo decydowało o materialnych podstawach bytu intelektualistów i twórców, sposobach upowszechniania ich dorobku, byciu lub niebyciu w zawodzie, w przestrzeni publicznej, w muzeum, na uczelni i w gazecie. U tej nowej inteligencji rósł autorytet postępu i nowatorstwa,

---

25 *Ibidem*, s. 161.

26 *Ibidem*, s. 171.

zaufanie do techniki i rozwoju naukowego; dawny ideał doskonalenia duchowego ustępował przed afirmacją zmian<sup>27</sup>.

## NORMALIZACJA

Próba analizy relacji leninowskiej rewolucji i zawartych w nich różnych – zmieniających się – programów dotyczących sztuki musi na samym początku zmierzyć się z ustaleniem wagi tych relacji: dla transformującego się gwałtownie państwa sztuka nie stanowiła priorytetu, o ile nie pełniła roli agitacyjno-propagandowej. Dzięki temu w polu sztuki możliwe były ciekawe spory oraz czasowe i częściowe zwycięstwa określonych opcji, także tych określanych mianem reakcyjnych. Pewnej inercji i chęci, by po zmianie wszystkiego wszystko pozostało jakby po staremu, zawdzięczamy porzucenie idei przyjrzenia się klasowym aspektom tworzenia sztuki; muzea zostały składnicami dzieł klasy średniej i wyższej; dzieła klas niższych ugrzęzły w muzeach etnograficznych. Galerie współczesne pełne były dzieł artystów-mężczyzn. Jednak dzieła klas wyższych nie stały się bynajmniej łupami – starannie wyselekcjonowane, naukowo opisane i wypreparowane ze swych prywatnych funkcji, kontekstów i miejsc stały się przedmiotem badań naukowych dokładnie tak samo, jak za żelazną kurtyną. Podobnie było z okazjonalną obecnością artystek. Skoro skupiono się na formie, wszystko było jak na Zachodzie, czyli normalnie. To, z czego wycofano się w Polsce w latach 50., w okresie poststalinowskiej odwilży (gdy rewolucja została z sukcesem zakończona, a przeszłość przedwojenna straciła znaczenie jako wyznacznik jednostkowej sytuacji) – podjęto za żelazną kurtyną w latach 70.: kwestie niewidocznej ksenofobii, rasizmu, klasizmu i seksizmu dotychczasowych historyczno-artystycznych analiz, zupełnie niezwracających uwagi na społeczne warunki, w jakich dzieła sztuki są tworzone i dystrybuowane<sup>28</sup>. Wszak przesady rasowe, klasowe i genderowe były immanentną i nieusuwalną częścią sztuki nowoczesnej od czasów jej narodzin, a instytucje, takie jak muzea – „jedna z czołowych epistemologicznych technologii Oświecenia” oraz „jeden z najbardziej efektywnych ideologicznie narzędzi do retrospektywnego przepisywania historii ludzkich społeczeństw” (Pre-

27 *Ibidem*, s. 180.

28 J. Harris, *The New Art History. A Critical Introduction*, Routledge, London – New York 2001, s. 32.

ziosi)<sup>29</sup> – symulując przeszłość, skrzętnie skrywały ideologiczne zaplecze za szlachetnie brzmiącymi uniwersalnymi hasłami. W Polsce krytyczna muzeologia właściwie się nie zdarzyła ze względu na obowiązywanie „konsensusu” poodwilżowego, w którym socjalizm państwowy mógł zostać zaakceptowany za cenę powrotu do „normalności” (w tym: hierarchizacji ról męskich i damskich oraz sztuk pięknych). Polityka równości płci została gwałtownie zahamowana w połowie lat 50., w okresie poststalinowskiej odwilży, i była to cena za ostateczną legitymizację systemu: jak pisała Małgorzata Fidelis, jedynym sposobem na utrzymanie poststalinowskiego reżimu było cofnięcie reform równościowych, uznanych za tworzące moralny chaos. Polityka płci stała się zatem ważnym narzędziem legitymizowania się reżimu komunistycznego<sup>30</sup>. To więc kolejna – po własności – biała plamka w polskiej historii sztuki, uznającej powszechnie, iż zmiany właśnie w Polsce po okresie odwilży były szczególnie korzystne dla kultury. Niemal kanoniczny przykład wystawy dwunastu państw socjalistycznych w Moskwie w 1958 roku, podczas której ekspozycja polska pokazała radykalnie modernistyczne, abstrakcyjne płótna Adama Marczyńskiego, odbierano jako zwycięstwo narodowej drogi do socjalistycznej kultury<sup>31</sup>. Pisano tak w latach 50., jednak oczekiwać można by było, że po 1989 roku zostanie zweryfikowano takie rozumienie narodowej kultury, która wyklucza kobiety-twórczynie. Niestety, nawet historia sztuki pisana z wyraźnie lewicowego stanowiska chętnie podkreślała „odmienną strategię władz polskich wobec nowoczesności” niż w innych krajach obozu socjalistycznego, nie zajmąwszy się przy tym nawet nad narodową nadreprezentacją samych artystów-mężczyzn<sup>32</sup>. Jak pisała Magdalena Grabowska w *Zerwanej genealogii*: w „szerokiej opowieści o ruchu kobiecym w Polsce” nie ma miejsca dla kobiet pracujących na rzecz emancypacji w organizacjach kobiecych

29 D. Preziosi, *In the Aftermath of Art. Ethics, Aesthetics, Politics*, Routledge, London – New York 2006, s. 56 i 57.

30 M. Fidelis, *Kobiety, komunizm i industrializacja w powojennej Polsce*, tłum. M. Jaszczurowska, W.A.B., Warszawa 2015, s. 20.

31 P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii polskiej po 1945 roku*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1999, s. 42.

32 *Idem*, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka Europy Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2005, s. 74–75.

i strukturach partii<sup>33</sup>. Nie ma go więc tym bardziej w polskiej historii i historii sztuki. Problemem dla historyków sztuki i artystów była bowiem dopuszczalna procentowo ilość abstrakcji, ale bynajmniej nie – nieobecność artystek. Można w tym momencie mówić o sukcesie reżimu wykraczającym poza czas jego obowiązywania, gdyż utrwalenie wyraźnych granic między płciami, ich znaturalizowanie w okresie nowoczesności, miało swoje konsekwencje i w okresie późniejszym<sup>34</sup>.

W sytuacji systemu eksperckiego jedynymi dziełami sztuki, które należały do konkretnych społeczności bez akcentowania ich walorów artystycznych, były dzieła religijne umieszczone w kościołach. Oczywiście, po wojnie wiele z nich, szczególnie z terenów tzw. poniemieckich, zostało umieszczone w muzeach. Wystawienie ich tam nie tylko nie musiało się wiązać z kultem i religijnymi obrzędami, lecz wręcz nie powinno. Tak jak maski obrzędowe Indian, tak dzieła należące do niemieckich protestantów wystawiano w muzeach. Zasadność gwałcenia obyczajów, prywatności czy rabunku w imię nauki była dla muzealników zupełnie oczywista, pod warunkiem wpisania w odpowiedni neutralizujący dyskurs<sup>35</sup>. Obywatelski charakter Muzeum Narodowego w Warszawie zmienił się po wojnie w sposób zasadniczy – dzieła nie były pozyskiwane dzięki obywatelom, ale dzięki wszechmocny państwa.

## RADYKALIZM I KONSENSUS

Radykalna rewolucja w polskiej sztuce skończyła się, nim na dobre się zaczęła, w krótkim okresie przełomu lat 40. i 50. XX wieku. Zamiast na równie radykalną rewolucję artystyczną, jak i polityczną oraz ekonomiczną, postawiono na kompromisową „internacjonalistyczną” nowoczesność. Ona – jak oceniono – nie tylko zupełnie wystarczała do ukształtowania nowego, socjalistycznego społeczeństwa, czyli planu jego integracji ideowo-

33 M. Grabowska, *Zerwana genealogia. Działalność społeczna i polityczna kobiet po 1945 roku a współczesny polski ruch kobiecy*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2018, s. 10.

34 Oczywiście, porównywanie projektów równościowych realizowanych w demokratycznych społecznościach Europy Zachodniej i USA różni się od tego, co robiono w niedemokratycznym kontekście lat 40. i 50; M. Fidelis, zwracając na to uwagę, podkreśla jednak, że projekty te miały zakorzenienie w ideach Oświecenia; *idem, Kobiety, komunizm i industrializacja... , op. cit.*, s. 21.

35 Piszę o tym więcej: A. Markowska, *Co tam, panie, w historii sztuki? Tradycja trzyma się mocno!*, w: *Kultura miejsca. Studia ofiarowane Profesorowi Wojciechowi Włodarczykowi*, red. W. Baraniewski, P. Stodkowski, ASP w Warszawie, Warszawa 2019, s. 90–109.



-politycznej, ale też do poczucia, że owo nowe socjalistyczne społeczeństwo kultywuje narodową tradycję. Jeśli po wojnie chciano zrobić współgospodarzem i współdecydem ludzi najbardziej wykluczonych (przed wojną w Polsce – pół miliona służących – głównie kobiet – oraz robotnicy rolni i pracownicy fizyczni zatrudnieni w drobnej wytwórczości, stanowiący ponad 70% ogółu pracujących fizycznie<sup>36</sup>), to w muzeach nie znajdziemy ich prac plastycznych, powstałych w powojennych klubach robotniczych. A choć troszczono się teoretycznie o równość płci, to w rezultacie rewolucja w Polsce poprzestała na kwestii klasowej. Zmiana roli kobiet stała się oczywista w czasie II wojny światowej, gdyż zostawały one wówczas niejednokrotnie nie tylko jedynymi żywicielkami rodzin, ale i żołnierzkami. To post-stalinowska odwilż wepchnęła kobiety w „mystykę kobiecości” połączoną z niską płacą na podrzędnych stanowiskach.

Podsumowując: leninowska rewolucja w Polsce nie rozmontowała lokalnych hierarchii artystycznych, gdyż za o wiele skuteczniejsze uznała posłużenie się sztuką nowoczesną. Było to pragmatyczne rozwiązanie, mające jednak jedną wadę: konsensus podwilżowy, w którym zwyciężyła nowoczesność, nie został przeanalizowany w swej autorytarnej skazie, a o klasowych i genderowych przesądach modernizmu dowiadywała się młodzież po 1989 roku z literatury anglo-amerykańskiej. Autorytarna skaza wpisana w państwowy modernizm legitymizujący politykę pokutuje w Polsce do dziś. Zajmowanie się w ramach nurtów krytycznych zależnością sztuki modernizmu (i awangardy – jeśli podtrzymać podział Piotra Piotrowskiego na sztukę czystą i zaangażowaną) od państwa jest czystą tautologią: dzięki tej zależności, polegającej na wspieraniu sztuki nowoczesnej, legitymizowała się wobec inteligencji podwilżowa władza, powstało wiele wspianiałych – i takich sobie – dzieł sztuki. Pamiętać należy, że to dzięki urokliwej nowoczesności wspieranej przez państwo nie tęskniono za polskimi dworami i ich pomysłami wspierania sztuki, za prywatnymi kolekcjonerami, społecznymi inicjatywami, prywatnymi instytucjami i towarzystwami. Osoba prywatna nie miała jednak funduszy, by wspierać sztukę; w perspektywie nauki zająć się mogła jej klasyfikowaniem, w perspektywie twórczości – jej uprawianiem dzięki – oczywistym – dotacjom państwowym. Omnipotentne państwo wzięło w swoje ręce sztukę, a ta spełniła w ramach nowego ustroju

– w kraju o stosunkowo krótkiej tradycji sztuki nowoczesnej – swoją rolę stabilizującą i kompensacyjną, dając poczucie normalizacji. Rozproszony i niewspółmierny sposób obecności sztuki, związany z domem i przestrzenią prywatną, z przyjemnością i byciem z dziełem w różnych sytuacjach życiowych, niekoniecznie jedynie nastawionych na estetyczne uniesienia, a po prostu na współ-bycie, zastąpiony został wizytą w muzeum, gdzie dzieła zostały poklasyfikowane w eksperckich ciągach narracyjnych.

Nie da się powiedzieć, że rewolucja kulturalna w Polsce uniemożliwiła powstawanie dzieł wybitnych czy że tamowała twórczość plastyczną. Ale trzeba wyartykułować – po przełknięciu gorzkiej pigułki, że relacja między władzą a kulturą jest o wiele bardziej skomplikowana, niż pragnęliby to widzieć moralisci – że sztuka nowoczesna jako emblemat rewolucji anihilowała wiele obszarów bycia ze sztuką i podtrzymała szklany sufit dla kobiet-artystek. W zhomogenizowanym etnicznie narodzie badanie relacji między płciami ukazuje mechanizmy sprawowania władzy i – jak to wykazała Małgorzata Fidelis – mechanizmy te w okresie stalinowskim nie dają się zobaczyć jedynie w kategorii terroru i opresji. Badaczce nie chodzi bynajmniej o wybielanie komunizmu, ale o odejście od schematycznego ujmowania tego okresu. Stalinizm bowiem właśnie kobietom dawał szansę na porzucenie tradycjonalistycznych ograniczeń nakładanych na płęć, pozwalając na zdefiniowanie własnej tożsamości<sup>37</sup>. To poststalinowski powrót do „normalności” wiązał się z uzdrowieniem tzw. naturalnych ról płciowych; równe prawa prowadziły bowiem w podwilżowej retoryce do rozwiązłości kobiet, a w rezultacie do rozpadu rodziny. Już więc nawet pracujące zawodowo kobiety stanowiły kategorię problematyczną. Konieczny protektorat mężczyzn i rodziny, wynikający z paniki moralnej, celebrowanie kreatywności kobiet ograniczył do jej zdolności reprodukcyjnych i pielęgnacji ogniska domowego, co – nie trzeba chyba dodawać – nie było stymulujące i wspierające w sferze artystycznej.

## ŚLEPE PLAMKI

Opowiadanie powojennej historii sztuki w Polsce miało swoje białe plamki, które zdiagnozowałam przez zwrot przestrzenny i wieloaspektową relacyjność. W ten sposób pejzaż zmienił się w realne otoczenie, zma-

37 M. Fidelis, *Kobiety, komunizm i industrializacja...*, op. cit., s. 263.

terializowane idee ukazały niewidoczne ślady rzeczywistości, która miała zostać wymazana (np. historyzujący kaloryfer pałacowej rezydencji w Sali Neoplastycznej), a uniwersalny artysta zyskał płęć i przynależne kulturowej płęci doświadczenie. Gatunkowe klasyfikacje sztuki z nieodłącznym okulocentryzmem okazały się nieoperatywne, gdy opowiadałam o animistycznych rezyduach katolicyzmu w związku z kamieniami-pomnikami na tzw. Ziemiach Odzyskanych oraz gdy referowałam imaginacyjną rozmowę Minicha z bohaterem powieści *Colas Breugnon* Romain Rollanda. Jakie połączenie artystycznej kreatywności omijano w związku z wąskim rozumieniem sztuki jako prestiżowego przedmiotu kolekcjonerskiego, związanego z instytucją państwowej galerii i muzeum? Myśląc o rewolucji komunistycznej, nie sposób nie poruszyć jeszcze idei sztuki ludowej jako sztuki popularnej oraz specjalnego miejsca cyrku, który podobnie jak film i sztuka ludowa miał być nową demokratyczną sztuką dla wszystkich. Wyższość ludowości i cyrku nad innymi rodzajami sztuki polegać miała na tym, że tu nie było kłamstwa – wszystko było autentyczne i działa się naprawdę. Co do ludowości, jej koryfeuszem był wykształcony na warszawskiej ASP Władysław Hasiór. Uważał, iż „sztuka ludowa” jest pojęciem anachronicznym, a właściwym i współczesnym pojęciem powinna być – „sztuka plebejska”. Charakteryzował ją jako prywatną, radosną i niebojącą się dziwności. Z tej pozycji Hasiór sprzeciwiał się niechęci do tzw. kiczu, gdyż słowo to „[M] ma taki ładunek obrzydliwości w intencji, że jest to pierwszy stopień nietolerancji i niesprawiedliwości”<sup>38</sup>. Jak uznawał zakopiański artysta, koncept kiczu zostało stworzony „dla potrzeb lwów salonowych, którzy nie znają pojęcia tolerancji”<sup>39</sup>, a sztuka plebejska właśnie „spychana jest przez koneserów wielkomięjskich do kategorii zjawiska zwanego kiczem”<sup>40</sup>. Tym samym artysta dystansował się od państwowej walki z kiczem przeprowadzanej wcześniej. Sztuka ludowa i cyrk stały się więc w tym ujęciu depozytariuszem nie tylko autentyczności, ale również ostoją twórczych impulsów, hamowanych i deformowanych przez inteligenckie gusty. Patronacki charakter państwa i jego urzędników, zwracający uwagę na estetykę produktów

38 W. Hasiór, *Myśli o sztuce*, wyb. i oprac. Z. Zegadłówna, Sądecka Oficyna Wydawnicza Wojewódzkiego Ośrodka Kultury, Nowy Sącz 1986, s. 69.

39 *Ibidem*.

40 *Ibidem*, s. 55–56.

przemysłowych, przyniósł jednak wiele szczęśliwych rozwiązań w dizajnie i wzornictwie przemysłowym („new look”). Jednak choć „walka z kiczem” i szpetotą podszyta była prometeuszową misją inteligencji (czyli w istocie – protekcjonalnością), akceptacja kiczu – odgrzewaną niechęcią do miasta jako siedliska hipokryzji i uwzniośleniem „dzikusa”.

\*

„Kronika Filmowa” z lipca 1946 roku w reportażu *Cyrk w Moskwie* pokazywała akrobatów wykonujących ewolucje pod kopułą, a głos zza kadru komentował: „W Związku Radzieckim cyrki cieszą się ogromną popularnością. Oto popisowy numer pary moskiewskich akrobatów Lisiewej i Sinkowskiego, którzy drwią sobie z prawa ciężkości. Wspinają się po linie pod sam pułap cyrku, niezabezpieczeni w razie upadku żadną siatką ochronną”<sup>41</sup>.

Cyrk i kino to dwa rodzaje sztuki najpopularniejsze w porewolucyjnej Rosji. Powód, iż cyrk to wręcz najukochańszy produkt [„darling product”] sowieckiej kultury leży wedle Miriam Neirick w tym, że oczarowywał tak wielu różnych ludzi na tak mnóstwo różnych sposobów<sup>42</sup>. Jak pisała Anna Kadykało, po rozpadzie ZSRR nastąpił spadek zainteresowania dzieci sztuką cyrkową, jednak udało się ten trend odwrócić na początku nowego milenium<sup>43</sup>. Bohater bajki *Kwiatek siedmiobarwny* [Цветик-семицветик, 1940] Walentyna Katajewa, gdy ma wyrazić swe najgłębsze życzenie, waha się, czy ma to być dwa kilo czekolady, czy jakieś inne przysmaki, jednak znacznie atrakcyjniejszy wydaje mu się bilet do kina lub cyrku<sup>44</sup>. Artyści cyrkowi brali udział jako żołnierze na froncie II wojny światowej i jako „eksperci w odwadze” wykorzystywali swoje umiejętności – dla zwycięstwa

41 *Cyrk w Moskwie*, 15.07.1946, PKF 22/46, <http://www.repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/4380> [dostęp: 12.07.2020].

42 M. Neirick, *When Pigs Could Fly and Bears Could Dance. A History of the Soviet Circus*, University of Wisconsin Press, Madison 2012, s. 13.

43 A. Kadykało, *Dzieciństwo jako rosyjski temat kulturowy w XX wieku*, rozprawa doktorska napisana pod kierownictwem dra hab. Andrzeja Dudka, prof. UW, Instytut Badań Interdyscyplinarnych Artes Liberales, Uniwersytet Warszawski 2012, s. 385, *Dzieciństwo Jako Rosyjski Temat Kulturowy w XX wieku* : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive [dostęp: 18.07.2021].

44 *Politicizing Magic. An Anthology of Russian and Soviet Fairy Tales*, eds. M. Balina, H. Gosילו, M. Lipovetsky, Northwestern University Press, Evanston 2005, s. 228.

(także posługując się brawurą paraliżującą wroga). W zbiorach Muzeum Sztuki Cyrkowej w Sankt-Petersburgu (Музей циркового искусства, zał. 1928) jest wiele fotografii ukazujących, jak występy kłownów i akrobatów dają żołnierzom chwile wytchnienia. Gdy doszli w bojowym szlaku do Berlina, wykonywali tam – na znak radości – wszystkie swoje wspaniałe popisy<sup>45</sup>. Miriam Neirick w książce o historii radzieckiego cyrku *When Pigs Could Fly and Bears Could Dance* próbuje odpowiedzieć na pytanie, dlaczego ta „niska sztuka” i rozrywka, oferowana przez burżuazyjnych przedsiębiorców oraz wspierana przez imperialną autokrację, która zafascynowała po raz pierwszy carycę Katarzynę Wielką w związku z przyjazdem do Petersburga Royal Circus z Londynu (1790), stała się tak ważna w Rosji Radzieckiej. Także Lenin lubił cyrk, jednak zwykła predylekcja nie wyjaśnia agitacyjno-propagandowego potencjału tkwiącego w metaforyce pokonywania trudności i dokonywania rzeczy niemożliwych. Bolszewicy zawłaszczyli wiele przedrewolucyjnych form kultury (film, plakat, audycję radiową), a artyści udowadniali swoją przydatność w nowym systemie. 28-letni akrobata i klaun Vitaly Lazarenko (Witalij Łazarenko) w 1918 roku podczas swojego występu zrobił to, mówiąc o skoku nad tronem cara – „ku wolności i szczęściu” – i unaoczniał to swoimi niewiarygodnymi skokami<sup>46</sup>. Nie trzeba było marzyć, wystarczyło patrzeć, by zobaczyć rzeczy wręcz nieprawdopodobne, a przy tym fizyczna siła i dyscyplina udowadniały ludzkie sprawstwo „cudów”, a nie ich ponadnaturalne pochodzenie. Dlatego – jak pisała Neirick – cyrk nie musiał agitować i przekazywać konkretnych politycznych treści, gdyż oglądanie skoków oznaczało, że nieprawdopodobne skoki zostały faktycznie dokonane przez naród radziecki. Jednak Lazarenko przekazywał też polityczne treści, szczególnie w walkach zapaśniczych, gdy walczył m.in. z „polskim nacjonalistą”<sup>47</sup> Józefem Piłsudskim. Drwienie z prawa ciężkości – retoryka, jaka pojawiała się podczas trwania rewolucji komunistycznej w Polsce – to retoryka czasów stalinowskich. Jak bowiem pisała Neirick, przeciwstawianie się grawitacji to narracja, jaka się pojawiła, gdy Stalin w 1928 roku zakończył politykę NEP-u i przystąpił do „socja-

45 Александра Дунаев, Софья Козич, Цирк и война. Воспоминания очевидцев и их родных, <http://ptj.spb.ru/archive/80/shapito-80/cirk-ivojna/> [dostęp: 12.07.2020].

46 M. Neirick, *When Pigs Could Fly and Bears Could Dance...*, op. cit., s. 29–30.

47 *Ibidem*, s. 36.

listycznej rekonstrukcji ekonomii”, czyli fazy całkowitego przechwycenia władzy przez państwo, ukrócenia wszelkiej prywatnej własności i stworzenia nowego radzieckiego człowieka. Formy szokowe [ударные формы] sztuki cyrkowej korespondowały ze szczególnie poświęcającymi się i współzawodniczącymi pionierskimi brygadami pracy [*shock-labor brigades*]<sup>48</sup>. A ciągle doskonalący się akrobaci – produkty swojej własnej wytężonej pracy – stali się wzorami do naśladowania, będąc bohaterami pracy socjalistycznej. Jednocześnie blisko im też było do lotników i kosmonautów; gdy zaś byli treserami zwierząt – do wzorców męskiej siły. W przypadku akrobatek i treserek chodziło dodatkowo o ukazanie nowego typu kobiety, która potrafi wziąć życie w swoje ręce, być jednocześnie czarująca i odważna<sup>49</sup>. Jednocześnie relacje ze zwierzętami oparte były na wyczuleniu na ich indywidualne cechy, a nie jedynie gatunkową charakterystykę<sup>50</sup>. Treser to po rosyjsku *укротитель*. Słownik (kartaslov.ru) podaje definicję – specjalista od czynności *укротить–укрощать*; a jako przykłady – powściągnięcie gniewu i „ukrócenie” (tresowanie) lwa. Używanie tego samego słowa do określenia tamowania gniewu i dyscyplinowania zwierząt wskazuje na taką sprawczość człowieka, która doprowadza do pokojowego, dobrego współżycia. Inaczej w języku angielskim: *tamer* wedle słownika (dictionary.com) oznacza tego, który udomawia, ale *to tame* oznacza pozbawianie odwagi, żaru i werwy, czynienie ustępliwym. Polski „treser” do tych odmiennych wizji współżycia ze zwierzętami wnosi jeszcze inne zabarwienie, bo słownik (sjp.pl) podaje, iż treser to „mężczyzna zajmujący się tresurą”, a tresura to „uczenie” – rozumiane albo jako nauka wykonywania poleceń, albo jako nauka przy użyciu „surowych kar, stosowania zakazów i nakazów”. Rozumiem zatem wbudowaną w język rosyjską tresurę jako taką pozytywną rezygnację z części siebie, by dało się stworzyć wspólnotę; anglosaską tresurę jako negatywną rezygnację z części siebie, która nie pozwala wybrzmieć pełni jednostki. Polska tresura w tym kontekście jest najbardziej ambiwalentna: to jakieś dziwne echo pozytywnych aspiracji (nauka) i negatywnego wydzwisku samego procesu tresowania (kary, nakazy, zakazy).

---

48 *Ibidem*, s. 64.

49 *Ibidem*, s. 155.

50 *Ibidem*, s. 197.

Badania nad cyrkiem nie są w Polsce szczególnie zaawansowane<sup>51</sup>, ale kwestia czystej prawdy cyrku niepokoiła zarówno dramatopisarzy, jak aktorów od dawna. Wojciech Bogusławski – zwany popularnie ojcem teatru polskiego – uznawał, że oparcie widowisk na prawdzie (czyli zręczności ciała) nie wymaga kłamstwa, czyli określonych umiejętności. W stworzonej opozycji „sztuk ciała” i „sztuk duszy” Bogusławski przyjmował, iż to te ostatnie, polegające na udawaniu – czyli m.in. sztuka dramatyczna – przypadają do gustu ludziom oświeconym<sup>52</sup>. RoseLee Goldberg w popularnej publikacji *Performance Art* zauważa wagę cyrku dla, po pierwsze – radzieckich futurystów (przypominając wspólne występy braci Burluków, Majakowskiego oraz Witalija Łazarenki – cyrkowego klauna i akrobaty), po drugie – dla radzieckich produktywistów (którzy pragnęli zbliżenia sztuki do życia, pozbycia się przestarzałych form sztuki i używania realnej przestrzeni i realnych materiałów) oraz po trzecie – dla eksperymentów Nikołaja Foreggera<sup>53</sup>. Artyści cyrkowi od 1918 roku uczestniczyli w rocznicowych uroczystościach celebrujących Rewolucję Październikową, inspirując nie tylko Majakowskiego (który w 1930 roku napisał tekst do cyrkowej *feerie* – pantomimy *Moskwa płonie*<sup>54</sup>), ale i Wsiewołoda Meyerholda. Trudno się zatem dziwić, że w wydanej ostatnio książce *Nie tylko klaun i tygrys* Małgorzata Leyko i Zofia Snielewska-Stempień uznają dychotomię Bogusławskiego za archaiczną i proponują zrobić to, co Goldberg zrobiła kilkadziesiąt lat wcześniej (ale z pozycji historii sztuki), czyli włączyć cyrk do sztuk performatywnych. Formułują w związku z tym następującą definicję cyrku:

[...] performans, w czasie którego prezentowane są niezwykle umiejętności performerów, w szczególności: mistrzowskie opanowanie własnego ciała, panowanie nad siłami natury, odwaga i poświęcenie, a także rozbawienie publiczności. Punkt ciężkości w widowiskach

51 Por. B. Danowicz, *Był cyrk olimpijski*, Iskry, Warszawa 1984.

52 *Nie tylko klaun i tygrys. Szkice o sztuce cyrkowej*, red. M. Leyko, Z. Snielewska-Stempień, WUŁ, Łódź 2009, s. 9.

53 R. Goldberg, *Performance Art: From Futurism to the Present*, Thames & Hudson, London 2011 [editio princeps: 1979], s. 33 i 37–40.

54 V.N. Kirby, „*Moscow Is Burning*”: *Introduction*, transl. H. Wilga, „The Drama Review: TDR” 1973, Vol. 17, No. 1 (March), s. 64–67; w tym samym numerze angielskie tłumaczenie tekstu W. Majakowskiego *Moskwa płonie* (s. 68–89).

cyrkowych położony jest na zadziwienie i zaskoczenie widza niezwykłością prezentowanego przedstawienia<sup>55</sup>.

Badaczki podkreślają ponadto, że artyści cyrkowi raczej nie stawiają sobie wygórowanych celów dydaktycznych, filozoficznych czy społecznych – przeciwnie, poprzestają na rozbawieniu i relaksie, co powoduje, iż uprawiana przez nich sztuka uznawana jest za mało ambitną, przeznaczoną dla „pospółstwa” i dzieci. Choć trudno się z tym do końca zgodzić, przypominając chociażby, iż wystawiona w cyrku *Moskwa płonie* upamiętniała Krwawą Niedzielę z 1905 roku, to niewątpliwie cyrk pełnił ważną rolę w wychowaniu dzieci, gdyż wszelka cudowność działa się tam naprawdę. Cała literatura radziecka dla dzieci ukazuje zmianę tradycyjnych wyznaczników gatunku, jak pisała Kadykało, gdyż „[...] zamiast magów i czarodziejów pojawia się nowy typ czarnoksiężnika – uczony, którego wiedza i zdolności są realne, ale dalej zadziwiają. Bajkowe przygody pozbawione są czarów, przypominają raczej triki cyrkowe”<sup>56</sup>. Bohater nowych radzieckich bajek, adresowanych do przyszłych budowniczych komunizmu, dochodzi do wszystkiego dzięki własnej pracy, podobnie jak akrobata.

Cyrk pozostaje niewątpliwie jedną z białym plam powojennej sztuki polskiej<sup>57</sup>, ciągle nie dość przeanalizowaną, a jedną z nielicznych artystycznych prób zmierzenia się z tą tematyką był film Krzysztofa Wierzbiańskiego *Cyrk odjeżdża* (1987, premiera 1988), na podstawie powieści Mariana Promińskiego *Cyrk przyjechał* z 1953. Chętnie odwiedzany, popularny, był jednocześnie niekoniernie miejscem godnym rozważań peerelowskich akademików. Cyrk jako powszechna, ludowa odmiana sztuki miał najprawdopodobniej tę wadę, że nie odpowiadał inteligentkiemu imaginarium. O ile

55 *Nie tylko klaun i tygrys...*, *op. cit.*, s. 14.

56 A. Kadykało, *Dzieciństwo jako rosyjski temat kulturowy w XX wieku...*, *op. cit.*, s. 564.

57 Inną wersję cyrku, nieopartą na tradycjach kolonialnych wielkich XIX-wiecznych mozarstw, wymyśliła podczas wojny Zofia Stryjeńska. Rozrysowany na planszach w 1942 roku, przypominający mezopotamskie zigguraty, projekt „świętyni-muzeum-teatru słowiańskiego, ale bardziej nowoczesnej” – jak wspominał syn artystki Jan – to rodzaj drewnianej konstrukcji na betonowej podmurówce, otoczonej czterema stadionami wśród lasów i łąk oraz autostradą. Stryjeńska nie obmyśliła po prostu cyrku, ale miejsce wydarzeń (koncerty, balet i obrzędy), które „zakasują wszystkie cyrki w historii”, dzięki czemu „świat cały oczy wybałuszny na piękno Polski słowiańskiej!”; por. A. Kuźniak, *Stryjeńska. Diabli nadal!*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2015 [e-book], s. 144.



plastycy chętnie współpracowali np. z ludowymi tkaczami, dostarczając im naukowo opracowanych wzorów jak powinni rozumieć swą tradycję, to tego typu edukacja niekoniecznie się sprawdzała w cyrku. Co najgorsze być może, a powtarza się we wspomnieniach – w cyrku (ze względu na to, że trzymano w nim zwierzęta) po prostu często śmierdziało. Najbardziej przejmujące powojenne przedstawienie cyrku to obraz Bronisława Linkego (*Cyrk*, 1955–1958, MNW) – jednocześnie ruina i kloaka. Wzór ZSRR oraz anty-wzór, za jaki uznano cyrk przedwojenny – przybytek złego smaku, wulgarnych dowcipów i okrutnego narażania ludzi na śmierć dla bezwzględniego zysku – to kolejne elementy powodujące ambiwalentny stosunek do cyrku. Zaporą dla powszechnego uznania była być może także silna polska tradycja romantyczna, gdyż ikonografia cyrkowa popularna była raczej w ilustracjach dla dzieci (Kazimierz Mikulski), a np. powojenny krakowski teatr Cricot 2 wyeliminował cyrkowe imaginarium przedwojennego Cricota. Być może poza tym powojenni nowocześni stracili poczucie humoru, a może – zamiast prawdy ekwilibrystów i linoskoczków woleli metaforę i piękne kłamstwa. Po latach cyrkowcy tak to m.in. oceniali przeszłość:

Władza się nie utożsamiała z cyrkiem, bo cyrk śmierdzi. W ZSRR dygnitarze bywali na programach, ale tam były cyrki stałe, w zasadzie nie było cyrków pod namiotem. U nas zachowały jednak jarmarczną, ludową atmosferę<sup>58</sup>.

Jednocześnie, jak pisała Zofia Snelewska-Stempień w *Cyrku pod skrzydłami władzy ludowej*, wielu cyrkowców uważało PRL za „złoty okres”, gdyż cyrki zdobyły państwowe finansowanie, zaplecze techniczne i organizacyjne, stabilizację dla pracowników i bezpieczne warunki pracy. Pracownicy (a specyfiką artystyczną cyrków są rodziny, m.in. Stachowskich, Wawrzyńiaków, Nemecków, Skrzypczaków, Mozesów, Małeckich) mieli zapewnione kolonie dla dzieci i pomoc lekarską, a cały sezon cyrkowy w drodze traktowany był jako delegacja. Zwierzęta cyrkowe miały określone normy żywienia, dotyczące ilości i jakości, oraz opiekę weterynaryjną. Były

58 Z. Snelewska-Stempień, *Cyrk pod skrzydłami władzy ludowej. Dzieje polskiej sztuki cyrkowej w latach 1944–1991*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Anny Kulligowskiej-Korzeniewskiej w Katedrze Dramatu i Teatru Uniwersytetu Łódzkiego, Wydział Filologiczny, Łódź 2017, s. 135. Dalsze informacje o powojennym cyrku oparto na tej dysertacji.

to dla wielu artystów niezaprzeczalne atuty, mimo utraty dotychczasowej wolności i niezależności – cyrkowiec przestał być nomadą, został urzędnikiem państwowym. „Poziom instytucjonalizacji tej (dotychczas głównie wędrowniej i, w pewien sposób, istniejącej poza nawiasem społeczeństwa) sztuki był zdumiewający, gdyż władza nie była nimi zainteresowana” – pisała Sنےlewska-Stempień<sup>59</sup>. Jednym z nielicznych cyrków, który przetrwał wojnę, był cyrk Francesco prowadzony przez rodzinę Wawrzyniaków (ze słynnym Henrykiem Wawrzyniakiem – treserem lwów), który działał jeszcze krótko po wojnie jako cyrk prywatny. Po nacjonalizacji prywatnych przedsiębiorców powstał Cyrk Państwowy nr 1 (kierowany przez słynnego jeszcze sprzed wojny Din-Dona, czyli Edwarda Manca) oraz dwie sceny *variété*: „Cyrk na Scenie” w Łodzi i Katowicach. W 1948 roku zostały powołane Zjednoczone Przedsiębiorstwa Rozrywkowe (ZPR) z siedzibą w Łodzi, przeniesione później (1951) do Warszawy – to wówczas cyrk ostatecznie ujęto w tryby socjalistycznego przedsiębiorstwa państwowego, a jego rozwój i kolejne zmiany („utworzenie jednego nowego cyrku rocznie a także budowę stałego cyrku w Stalinogrodzie, finansowaną ze składek społeczeństwa”<sup>60</sup>) ujęto w ramach planu pięcioletniego. W 1949 cyrków było pięć, dawały w sumie 1 132 przedstawienia dla 1 100 000 widzów; w 1955 roku cyrków było jedenaście, które dały 2 706 przedstawień dla 3 197 215 widzów<sup>61</sup>. Baza cyrkowa mieściła się w Julinku: warsztaty, magazyny, studium cyrkowe (od 1967 – Państwowa Szkoła Cyrkowa jako placówka policealna), wytwórnia sprzętu i administracja. ZPR szczyły się, że podczas V Światowego Festiwalu Młodzieży (1955) goszczono w Warszawie cyrki z ZSRR, Węgier oraz Chin, a jedną z najwspanialszych imprez była Parada Cyrkowa – kilometrowy korowód artystów z trzema stuosobowymi orkiestrami i szeregiem platform-estrad na samochodach. W roku 1961 powołano przy ZPR Komisję Artystyczną (w składzie: dyrektor, pracownicy merytorycznie odpowiedzialni [kierownicy], artyści cyrkowi, przedstawiciel Podstawowej Organizacji Partyjnej i przedstawiciel Rady Zakładowej). Każdy artystyczny numer musiał być zatwierdzony przez tę komisję. Była to konsekwencja faktu, że artyści cyrkowi mieli do dyspozycji słynnych plakacistów (Wal-

---

59 *Ibidem*.

60 *Ibidem*, s. 138.

61 *Ibidem*, s. 139.

demar Świerzy, Tadeusz Gronowski, Henryk Tomaszewski), projektantów i wykonawców kostiumów, choreografów, specjalistów ds. szkolenia artystów, a nawet orkiestrę, a komicy – literatów (m.in. Antoni Słonimski, Tadeusz Chrzanowski, Jan Brzechwa, Wiesław Brudziński, Stanisław Dygat, Zdzisław Gozdawa, Waclaw Stępień, Jerzy Jurandot) i reżyserów scenek, co zbliżyło pracę w cyrku do pracy w teatrze. Tym bardziej, że nierzadkie były też sceny baletowe, pantomimy, pozy plastyczne, etudy plastyczne oraz fantazje taneczne. Przełomowym „teatralizowanym” spektaklem fabularnym był zrealizowany w Cyrku nr 1 *Profesor Filutek w cyrku* (1950, scenariusz: Zdzisław Gozdawa i Waclaw Stępień), którego bohaterem była postać z rysunków Zbigniewa Lengrena z „Przekroju”. W rolę profesora Filutka wcielił się Stanisław Nowowiejski; inny fabularyzowany spektakl z tamtego czasu to mający ambicję odtworzyć historię *Cyrk Wczoraj i Dziś* (1952, scenariusz: Marian Manc); od 1953 roku powstawały specjalne spektakle dla dzieci, adaptujące popularne baśnie (*Konik Garbusek*, 1953). Przy wszystkich pozytywach Snelowska-Stępień podkreśla, że PRL spowodował zanik tradycji rodzinnych, tj. wędrownych trup i zanik troski o własny los oraz odejście od modelu indywidualnej relacji mistrz–uczeń (co było wielowiekową tradycją). Natomiast ograniczone relacje międzynarodowe spowodowały, że artyści cyrkowi byli niemal zupełnie bezbronni po upadku PRL-u.

Z ulubionych sztuk Lenina zdecydowanie większą popularnością wśród tzw. ambitnych widzów cieszyło się kino, które – w przeciwieństwie do cyrku – miało swoje stałe siedziby. Jarmarczna sztuka cyrku była niepodatna do końca na sprostanie postszlachecko-inteligenckiej koncepcji wysublimowanej nowoczesności jako antidotum na sowietyzację i „schamienie”. Paradoxem tej sytuacji był fakt, że była to całkiem nowa inteligencja – o chłopskich, „chamskich” korzeniach. A wyrzeczenie się dawnego samego siebie to podstawowy wymóg rewolucji.

## AKTUALNOŚĆ PRZEDSTAWIONEJ KWESTII I WNIOSKI CZYTELNIKA

Jak rozumieć można socjalistyczną chęć udostępniania sztuki? Czy chodziło o pokazywanie trofeów rewolucji? Czy cyrk miał szansę być – a może faktycznie był – jedną ze sztuk ludowych, której zdeklasowana inteligencja nie dyktowała reguł? A może jednak lepiej chodzić do cyrku, w którym wygłaszane teksty piszą znakomici pisarze i poeci? Czy dotarcie „pod strzechy” udało się jakiemuś artyście PRL-u (np. Władysławowi Hasioro-

wi z jego sztuką plebejską)? Czy dzisiaj sztuką ludową jest disco-polo, czy raczej street-art lub może internetowe memy? Czy sztuka ludowa – skoro zgodziliśmy się, że może być też związana z miastem, a nie tylko ze wsią i nie tylko z jedną klasą społeczną – nie stała się pleonazem? Co rozumieć można przez sztukę w kontekście nieartystycznym?

Jakie grupy społeczne są beneficjentami współczesnych dyskursów artystycznych? Czy w dobie kryzysu antropocenu wystawy eksplorujące etniczną i płciową tożsamość oraz historyczne niesprawiedliwości nie odwracają uwagi od najpilniejszych kwestii w tym obszarze? Czy w ogóle lubisz sztukę będącą obszarem społecznych interwencji?

W 2022 roku w pawilonie Polonia 59. Biennale w Wenecji eksponowano pracę poświęconą kulturze polsko-romskiej *Przeczarowując świat* Małgorzaty Mirga-Tas (kuratorzy: Wojciech Szymański i Joanna Warsza). Czy można stwierdzić z dozą prawdopodobieństwa, że tego typu wystawa trafiłaby w PRL-u do muzeum etnograficznego? Co z takiej klasyfikacji wynikało dla osób pochodzenia romskiego? Skoro zatem w PRL-u kultura miała wspierać osoby wykluczone w uprzednim ustroju, czy ówczesna polityka równościowa w powiązaniu z polityką kulturalną spaliła na panewce? A może klasy społeczne (a nie tożsamości) lepiej opisywały niesprawiedliwości? Skoro w sztuce skupiającej się na tożsamości nie chodzi faktycznie o jej esencjonalizowanie, a raczej – o jej performowanie, czyli tworzenie i odgrywanie<sup>62</sup>, jak kontekst narodowego pawilonu Polonia w Wenecji wpłynął na recepcję sztuki romsko-polskiej artystki?

62 P. Piotrowski, *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2018, s. 190.

## 2.

REWOLUCJA ŁAGODNA A HISTORIA SZTUKI<sup>63</sup>

– *Pomiędzy koniecznym zastraszeniem  
i chwilowymi koncesjami musi  
być zachowana proporcja.*

Czesław Miłosz, *Zdobycie władzy*

### GRA Z WŁADZĄ CZY UCIECZKA W BEZPIECZEŃSTWO AUTORYTARYZMU?

Czy da się zwizualizować zaczęta w latach 40. polską rewolucję bez odnoszenia się do obrazów doby socrealizmu? Rewolucja zaczęła się przecież wcześniej niż socrealizm, a poodwilżową (po roku 1955) ikonografię artystyczną, ściśle związaną z École de Paris, Picassem i sztuką informel – rodzajem dziwnej mimikry, udającej, że nic się nie stało<sup>64</sup>, uznać można za ikonografię wygranej quasi-komunistycznej rewolucji w jej lokalnej odmianie. Polska powojenna rewolucja jest nierozzerwalnie związana z nowoczesnością, którą za Walterem L. Adamsonem można rozumieć jako kulturową regenerację poprzez dążenie do nowych wartości, oraz – za Anthonym Giddensem – jako niosącą ze sobą ideę świata otwartego na zmiany poprzez ludzkie interwencje<sup>65</sup>. Z jednej strony podkreślić należy powszechność dą-

63 Zaczątkiem niniejszego rozdziału było wystąpienie na konferencji z okazji 100-lecia Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu „Przełomy w historii sztuki”, opublikowany jako *Wokół roku 1948: „rewolucja łagodna” i historia sztuki*, „Artium Questiones” 2019, nr 30, s. 367–391.

64 Odnoszę się tu zarówno do książki A. Ledera, *Prześlona rewolucja*, jak i do tezy W. Włodarczyka. Badacz pisał o gwałtownym oddalaniu się sfery kultury i doświadczenia politycznego w czasach, gdy na początku lat 50. poluzowano politykę w obszarze plastyki, jednocześnie wzmacniając represje; por. *idem, Pięć lat, w: Zaraz po wojnie*, red. J. Kordjak, A. Szewczyk, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2015, s. 33–34.

65 W.L. Adamson, *Modernism and Fascism: The Politics of Culture in Italy, 1903–1922*, „The American Historical Review” 1990, vol. 2 (95), s. 360; C. Pierson, *Conversations with Anthony Giddens. Making Sense of Modernity*, Stanford University Press, Stanford 1998, s. 94. Giddens generalnie wiąże nowoczesność z Zachodem, por. rozdział *Is Modernity a Western Project*, w: *idem, The Consequences of Modernity*, Polity Press, Cambridge 1990, s. 174–176, a oceniając totalitaryzm nazistowski i stalinowski jako jedną z ciemnych stron modernizmu, uznaje, iż doszło tu do kon-

żenia do odnowy w omawianym czasie, z drugiej – fakt wytworzenia się w spauperyzowanym i strauumatyzowanym społeczeństwie mechanizmu autorytarnej osobowości, co ze sobą konweniowało<sup>66</sup>. Autokraci uwodzą – jak pisał Detlef Oesterreich – ferując moc i wielkość<sup>67</sup>. Hannah Arendt pisała z kolei o ścisłej relacji wojny i rewolucji<sup>68</sup>.

Rolf Reichardt i Hubertus Kohle, zajmujący się obrazowaniem doby Wielkiej Rewolucji Francuskiej, pisali o sejsmicznym przewrocie strukturalnym, w tym m.in. o zrewitalizowaniu tradycyjnej ikonografii poprzez unaocznienie konfliktu, jakim było używanie starych (chrześcijańskich) wzorców, które nie pasowały do wyrażania nowych treści, o zacieraniu granic między klasyczną hierarchią gatunków (malarstwo historyczne, rodzajowe, pejzażowe i portretowe) oraz o polityzacji artystów i o współczesnej tematyce<sup>69</sup>. Także w Polsce Matka Boska zmieniała się w umęczoną Matkę, a męczennicy – choć niezwiązani z Kościołem – nadal przelewali swą krew. Mielśmy rewolucyjne bluźnierstwa, jak *Matka z zabitym synem* (1949) Andrzeja Wróblewskiego, dla którego wzorcem była ikonografia maryjna i opłakiwanie ofiar rewolucji, bo Elektra – na obrazie Szczęsnego Kowarskiego – obsadzona została w starej/nowej roli przyglądania się zbrodniom popełnionym w imię sprawiedliwości: jest już rok 1947, są to więc prawdo-

---

solidacji władzy politycznej, militarnej oraz ideologicznej w stopniu, jaki był niemożliwy przed powstaniem państw narodowych (*ibidem*, s. 8).

66 T.W. Adorno et al., *The Authoritarian Personality*, Harper & Row, New York 1950.

67 Badacz podkreślał, że choć tematem interesowali się wcześniej Kant, Hegel i Marks, to dopiero w XX wieku systematycznie badano dobrowolne posłuszeństwo i uległość tak w dużych, jak i małych grupach, por. D. Oesterreich, *Flight into Security: A New Approach and Measure of the Authoritarian Personality*, „Political Psychology” 2005, Vol. 2 (26), s. 275–297. Na temat tak zwanej autorytarnej osobowości wypowiadali się m.in. filozofowie tzw. szkoły frankfurckiej (m.in. T.W. Adorno) oraz naukowcy z uniwersytetu Stanforda. Chociaż odpowiedzi jest tu wiele i zależą także od poglądów politycznych, tzw. autorytarna reakcja związana jest z niemożnością indywidualnego poradzenia sobie w trudnych sytuacjach; łączona jest często z pasywnością, ze sztywnym trzymaniem się norm oraz niechęcią do nowości; przyjęte autorytarne normy okazują się mieć moc ochronną i z tego właśnie powodu ludzie nie stronią od nieuprawnionej kontroli. Wskazując sytuacje, w których osoba staje się autonomiczną jednostką lub osobowością autorytarną, i wyjaśniając autorytarną socjalizację, podkreśla się rolę sytuacji ekonomicznej.

68 H. Arendt, *O rewolucji*, tłum. M. Godyrń, post. P. Nowak, Czytelnik, Warszawa 2003.

69 R. Reichardt, H. Kohle, *Visualising the Revolution. Politics and Pictorial Arts in Late Eighteenth-Century France*, transl. C. Attwood, Reaktion Books, London 2008, s. 7–8 i 91.

podobnie zbrodnie ojco- i bratobójcze, ułatwione przez wojenną przemoc, a nie lament nad samą wojną.

Typowa dla tuż powojennych czasów tzw. rewolucji łagodnej<sup>70</sup> była perswazyjna, heterogeniczna formuła wizualna, sugerująca, iż każdy może znaleźć swe miejsce w nowej, odmienionej ojczyźnie: jednocześnie użycie symboli religijnych i komunistycznych podczas wieców Bieruta i Gomułki może tu służyć za przykład. Rewolucja łagodna swoją modelową realizację ukazała na Wystawie Ziem Odzyskanych (dalej: WZO), gdzie współżyły formy awangardowe z socrealistycznymi; innym ucieleśnieniem rewolucji *indulgens* była „eksterytorialna ambasada utopii” (określenie Piotra Graczyka<sup>71</sup>) lub „kaplica hermetycznego modernizmu”, jak nazwał ją Jakub Woynarowski, czyli stworzona przez Władysława Strzeмиńskiego Sala Neoplastyczna w otwartym w kwietniu 1948 roku Miejskim Muzeum Sztuki w Łodzi – wcielony idealny model doskonale wyrażający, jak pisał Woynarowski, „sprzeczność między dążeniem do petryfikacji dóbr kultury a wciąż żywą potrzebą wyzwalania kreatywnej energii”, przy jednoczesnym buncie przeciw zastanej architekturze budynku<sup>72</sup>. Te dwie realizacje uświadamiają różne strategie rewolucyjne: Strzeмиński w obrębie dawnego, historyzującego budynku wykroił część osobną, idealną, sugerując konieczność wywabadzających cię w obrębie zastanych organizmów; Jerzy Hryniewicz, główny projektant WZO, stworzył bardziej przepuszczalne granice, był bardziej otwarty na różnorodność. Inaczej wyglądała też w rezultacie suggestia przenoszenia wzorców: wsobny koncept łódzkiego artysty, skupiony na formie i czystej wizualności, był jak najdalszy od idei plebejskiego rozproszenia darów-pamiętek, które kierowani afektem zwiedzający wywozili z Wrocławia, utożsamiając obfitość (a nie: dyscyplinę, jak w przypadku Łodzi) z nowym komunistycznym państwem<sup>73</sup>. Badając ikonosferę WZO, szybko dojdzie się do przekonania, iż nie było tu mowy o starciu dwóch

70 A. Ostrowski, *Hugo Kollątaj i łagodna rewolucja 1791 r.*, „Kuznica” 1945, nr 4–5, s. 11; J. Bo-rejsza, *Rewolucja łagodna*, „Odrodzenie” 1945, nr 10–12, przedruk w: *Czas debat. Antologia krytyki artystycznej z lat 1945–1954*, t. 1, oprac. A. Pietrasik, P. Słodkowski, Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa 2016, s. 21–30.

71 P. Graczyk, *Sala neoplastyczna w Łodzi*, „Kronos” 2015, nr 3, [b.n.s.].

72 J. Woynarowski, *Taksydermia*, „Kronos” 2015, nr 3, [b.n.s.].

73 Afektywną interpretację twórczości artysty daje: L. Nader, *Afekt Strzeмиńskiego. „Teoria widzenia”. Rysunki wojenne, „Pamięci przyjaciół – Żydów*, Muzeum Sztuki w Łodzi – IBL Pan – Akademia Sztuk Pięknych, Łódź – Warszawa 2018.

uniwersalistycznych doktryn artystycznych: realizmu socjalistycznego oraz abstrakcyjnego modernizmu, jak to jeszcze niedawno w dychotomicznych kategoriach ujął Piotr Piotrowski, opisując czas ok. 1947–1948<sup>74</sup>. W powyższym kontekście mniej udana była agitacja komunistyczna trzeciej ważnej wystawy z roku 1948: krakowskiej Wystawy Sztuki Nowoczesnej (WSN), zorganizowanej przez Tadeusza Kantora i Mieczysława Porębskiego, gdzie podniesiono na wyżyny „indywidualistyczne przeżywanie dziwności”<sup>75</sup>, co spuentowała najtrafniej uczestnicząca w wystawie Janina Kraupe: „Kantor właściwie żyje na Księżycu i wyobraża sobie, że rząd będzie popierał klub egocentryków”<sup>76</sup>. Tak czy inaczej, była to oddolna oferta złożona władzy, której towarzyszyło oprowadzanie dużych grup robotników, żołnierzy i tzw. mas ludowych oraz bardzo wyrazista frazeologia rewolucyjna<sup>77</sup>. Artyści pragnęli zmian i władzy, chcieli nauczać o historycznym determinizmie, a szukanie przez Kantora za granicą artystycznego hegemonia było oczywistym skutkiem nieprzepracowania cienistości modernistycznego autokratyzmu.

Symbolem „rewolucji łagodnej” został Picasso, popularyzowany w kraju bynajmniej nie tyle ze względu na wartości artystyczne, ile przez fakt, iż był to artysta-członek partii komunistycznej<sup>78</sup>. Był jednym z wielu francuskich lewicowych intelektualistów, popularnych w PRL-u, którzy – szczęśliwie dla tutejszej władzy – nie wykazywali specjalnego zainteresowania prawdziwą sytuacją ludzi w domenie ZSRR<sup>79</sup>. W 1956 roku, po wymijającej postawie Picassa w stosunku do brutalnego zdławienia węgierskiego powstania, Czesław Miłosz napisał zresztą nawet list otwarty do artysty.

74 P. Piotrowski, *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej...*, *op. cit.*, s. 15.

75 J. Bogucki, *Miejsce opuszczone przez dziecięcy, czyli sztuka majaczenia i dyscypliny*, „Odrodzenie” 1949, nr 5, przedruk w: *W kręgu lat czterdziestych*, cz. 3, wyb. i red. J. Chrobak, Stowarzyszenie Artystyczne „Grupa Krakowska”, Kraków 1991, s. 32.

76 List Janiny Kraupe do Lili Krasickiej z 29 listopada 1948, za: *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej pięćdziesiąt lat później*, red. M. Świca, J. Chrobak, Galeria Starmach, Kraków 1998, s. 200.

77 Otwarcie krakowskiej Wystawy Sztuki Nowoczesnej nastąpiło – jak się wydaje nieprzypadkowo – w momencie, gdy odbywał się Kongres Zjednoczeniowy Polskiej Partii Robotniczej i Polskiej Partii Socjalistycznej, por. W. Włodarczyk, *Pięć lat...*, *op. cit.*, s. 39.

78 *Oświadczenie Pabla Picassa*, „Kuźnica” [Łódź], 1 czerwca 1945, s. 21. Tamże czytamy: „Stałem się komunistą dlatego, że komuniści to najmężniejsi ludzie w Związku Radzieckim, we Francji, tak samo jak w moim ojczystym kraju. Nigdy nie czułem się bardziej wolny, nigdy nie czułem się bardziej sobą aniżeli teraz, kiedy wstąpiłem do partii”.

79 Por. T. Judt, *Past Imperfect. French Intellectuals 1944–1956*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – Oxford 1994.



Podkreślał w nim, że jego postawa miała znaczenie, bo odbierała nadzieję tym ludziom na Wschodzie, którzy nie chcieli się poddać absurdowi. Przebywający na emigracji pisarz nie miał wątpliwości, że poparcie marlarza pomogło terrorowi<sup>80</sup>. Popularność Picassa wskazuje niewątpliwie, że pragmatyczni zarządcy rewolucji łagodnej nie w czysto wizualnej formie widzieli (przynajmniej początkowo) istotę swojego zwyczajstwa; najszersze spektrum nowego rewolucyjnego sensorium zaprezentowała WZO, bo nie było tam samej „czystej” i „wysokiej” sztuki.

Jeśli pragniemy opisać polską rewolucję, dochodzi do tego konieczne zniuansowanie metodologii jej dotyczących, a wypracowanych we Francji czy w Rosji (ZSRR). Jest to nieodzowne z co najmniej dwóch powodów: po pierwsze, z powodu swoistej stratygrafii – nawarstwiania się w powojennej Polsce lokalnych potrzeb i postulatów regeneracyjnych nałożonych na imperialną logikę bezwzględnej „pierekowki” (*перековка*, przekuwanie tożsamości na indoktrynacyjno-represyjnym kowadle<sup>81</sup>) oraz po drugie – zasadniczej trudności, jaką rodzi odmienne rozumienie podstawowych słów i pojęć w tych dwóch zakresach: projektu radzieckiego i rodzimego (przy wszelkich zastrzeżeniach). Jednym z pomysłów na takie zniuansowanie byłoby unikanie wyjaśnień na podstawie zastanych, binarnie nacechowanych pojęć i zastąpienie etycznie nacechowanej koncepcji ofiar (i prześladowców) bardziej neutralną koncepcją graczy. We wspólnym polu pierekowki i regeneracji nie ma miejsca na binaryzm; co ważne ponadto – jest to jedynie fragment pola sztuki zaraz po wojnie, nieaspirujący do reprezentacji całości, ale też nieograniczający się jedynie do tego, co Maria Dąbrowska w *Przygodach człowieka myślącego* nazwała neotelimenizmem. Nakreślenie niewielkiego obszaru wspólnego (nawet jeśli okazał się pułapką) powoduje, że rewolucja stałaby się wreszcie widoczna wcześniej, już w trakcie wojny i zaraz po niej, a historyk sztuki operujący w jego ramach stałby się jej uczestnikiem. Ten pomysł przyszedł mi do głowy m.in. po badaniach Macieja Szymanowicza<sup>82</sup>, który pokazał, jak konserwatywni poznańscy fo-

80 *Ibidem*, s. 275.

81 Etymologia słowa *перековка*: od „przekuwanie żelaza (stali)” – *ковать, выковать*.

82 Jak napisał Szymanowicz, wywodząca się z Heimatphotographie koncepcja polskiej fotografii ojczyznej, sformułowana co prawda przed wojną, ale kontynuowana po roku 1945, nie brała pod uwagę wszystkich – „niewygodnych” – aspektów niemieckiego programu „łączącego się z nazistowską teorią rasową”; por. M. Szymanowicz, *Zaburzona epoka. Polska fotografia artysty-*

tograficy-piktorialiści tworzyli zręby stalinowskich struktur. Z kolei badania Karoliny Zychowicz i Szymona Kubiaka pokazują zachodnioeuropejski import socrealizmu i nie pozostawiają wątpliwości, że infiltracji komunizmem i implementacji socrealizmu nie można ograniczyć do importu zza wschodniej granicy<sup>83</sup>. Tzw. rewolucja łagodna, bagatelizowany dotąd w badaniach nad sztuką etap zmian w artystycznej infrastrukturze<sup>84</sup>, pozwoliła zaistnieć wielu heterogenicznym podmiotom i oznaczała, iż w momencie, gdy władza zmieniała środki na bardziej radykalne (gdy po tych *indulgents*, co chcieli różnych i nieskoordynowanych zmian, wkroczyli – obecni przecież cały czas – inspirowani sowietami *enragés*) duża część artystów, działaczy kultury i historyków sztuki – od radykalnej anarchistycznej lewicy po autorytarną i nacjonalistyczną prawicę – ulokowała się już w ramach nowej struktury władzy i w ramach odbudowy kraju ze zniszczeń. Co więcej, czuli się oni współtwórcami tej nowej struktury, w której państwo decydowało się wesprzeć finansowo różne oddolne inicjatywy. Umiarkowany początkowo program o silnych akcentach narodowych spowodował, iż wraz z obietnicami konkretnych finansowych gratyfikacji kulturalny program komunistycznych władz okazał się atrakcyjny nie tylko dla lewicy. Rewolucja łagodna była więc posunięciem makiawelicznym, umożliwiającym rozproszenie władzy, by tym skuteczniej móc ją potem scentralizować. Pokutujący w Polsce koncept, że zły reżim wizualizowany jest przez brzydki socrealizm, uważam za infantylny. Jest w tym marzenie o niewinności i czystości historycznej: magicznie zwizualizowane zło można prosto odrzucić, pozbyć się go jak za dotknięciem różdżki (umieszczając w Galerii Sztuki Socrealizmu w Muzeum Zamoyskich w Kozłówce). Poręczny kozioł ofiarny wykreował miraż, zaczarował świat, w którym łatwiej – i piękniej – było nam żyć. Po tzw. odwilży powrócono do Picassa i wzorców z École de Paris – które były intensywnie obecne w fazie łagodnej. Ikonografia rewolucji skojarzona jed-

---

*czna w latach 1945–1955*, WN UAM, Poznań 2016, s. 69. Tworzenie struktur instytucjonalnych przez fotografów – będących jednocześnie, być może, i pragmatystami, i osobowościami autorytarnymi uformowanymi w warunkach strachu i niepewności – łączy się niewątpliwie z koncepcją ekonomicznej podstawy jako źródła wolności i starą zasadą *novus rex, nova lex*, co działało tu synergicznie.

83 K. Zychowicz, *Paryska lewica w stalinowskiej Warszawie*, Zachęta, Warszawa 2014; S.P. Kubiak, *Daleko od Moskwy. Gérard Singer i sztuka zaangażowana*, Muzeum Narodowe, Szczecin 2016.

84 Jednym z wyjątków jest wystawa w warszawskiej Zachęcie zatytułowana *Zaraz po wojnie* (2015).

nak została jedynie z socrealizmem – wiązany z ZSRR, choć to adaptacja sztuki École de Paris wyrażała w Polsce najpełniej zwycięską fazę rewolucji, cynicznie i konsolacyjnie przy tym zacierając jej sowiecką inspirację. Taki dziwny miszmasz bezsilności, pragmatyzmu, dobrych chęci i samozakłamywania stał się podstawą inteligenckiego etosu na wiele kolejnych lat. Teza o estetyzacji doświadczenia rewolucji zgodna jest zresztą z generalną diagnozą Preziosiego, że historia sztuki jest produktem estetyzacji życia społecznego i ucieleśnieniem społecznych pragnień<sup>85</sup>. Przez to wszystko nie udało się jednak wytworzyć szczepionek przeciw inżynierii społecznej, czyli nie poddano gruntownej refleksji przejścia od modernizmu do komunizmu, a przecież były tu historyczne modele do refleksji: wszak analogicznie we Włoszech nastąpiło po pierwszej wojnie światowej przejście między modernizmem a faszyzmem. Porównanie o tyle zasadne, że łączy je doświadczenie wojny, bo – jak pisał Walter L. Adamson – polityczna sytuacja wytworzona przez wojnę była na wiele sposobów „rewolucyjna” i sprzyjała polityzacji modernizmu oraz łączeniu go z regeneracyjną przemocą<sup>86</sup>.

Wydany w roku 1948 *Zarys dziejów polskiej historii sztuki* Adama Bochnaka niewiele wymienia autorów zainteresowanych sztuką współczesną. Znajduje się wśród nich oczywiście Jan Bołoz Antoniewicz, o którym Bochnak napisał, iż „na parę miesięcy przed śmiercią przemówił na otwarciu wystawy formistów z takim zrozumieniem intencji zwolenników ekspresjonizmu i kubizmu, że wywołało to podziw dla lotności umysłu tego już 64-letniego wielbiciela renesansu”<sup>87</sup>. Bochnak podkreślał, że właściwie słuszne jest, iż polscy historycy sztuki nie ziścili wielkiego marzenia Bołoz Antoniewicza o szerszym rozmachu dyscypliny i pracują „przede wszystkim w dziedzinie dziejów sztuki w Polsce, rodzimej czy importowanej, wyjątkowo tylko podejmując tematy w żaden sposób niezwiązane z Polską”. Wedle Bochnaka program Antoniewicza okazał się nierealny, bo polski historyk sztuki „nie może się obejść bez autopsji dzieła sztuki na miejscu”, przeto musiałby podróżować i przebywać długo za granicą. Dlatego zamiast opcji lwowskiej – jak tłumaczył – zwyciężyła opcja krakowska Mariana So-

85 D. Preziosi, *The Art of Art History. A Critical Anthology*, Oxford University Press, Oxford 2009, s. 495.

86 W.L. Adamson, *Avant-garde Florence. From Modernism to Fascism*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1993, s. 219–227.

87 A. Bochnak, *Zarys dziejów polskiej historii sztuki*, PAU, Kraków 1948, s. 29.

kołowskiego, czyli badanie dzieł dostępnych w Polsce. „Program Sokołowskiego wytrzymał próbę czasu i okazał się żywotnym do dziś” – dobitnie podsumował uczony, a choć wcześniej nie omieszkał zauważyć, iż Sokołowski „długie lata spędził za granicą”, to jednak po powrocie ogłosił obszerną rozprawę *Ruiny na Ostrowie Jeziora Lednicy*. Bochnak w rezultacie uznał, iż w roku 1948 najpilniejszym zadaniem dyscypliny jest pełna inwentaryzacja zabytków i dopiero wówczas zamiast przyczynków zdobyć się będzie można na opracowania ogólniejsze. Jako jeden z ważniejszych problemów historii sztuki wymienił „problem swoistości naszej produkcji artystycznej”, podkreślając, iż „jedynie metoda porównawcza”, kładąca nacisk na relacje ze sztuką zagraniczną, jest właściwa<sup>88</sup>. Ten sam Bochnak bowiem, który pragmatycznie ograniczał perspektywy badawcze, starał się jednak, by przy trudnościach w podróżowaniu i ogólnej biedzie dać studentom możliwie najszersze spojrzenie na sztukę europejską. W roku akademickim 1947/1948 miał na przykład wykład o barokowej sztuce flamandzkiej<sup>89</sup>. Generalnie wszakże zadekretowany w Krakowie prowincjonalizm polskiej historii sztuki, związany z katalogowaniem i swojskością, był nie tylko skutkiem, ale i powodem gwałtownego odseparowania tej dyscypliny od zagranicy i rozlicznych dyskusji na temat sztuki i jego roli. Rozproszenie szkoły lwowskiej i przyjęcie modelu krakowskiego, nastawionego na sztukę polską, okazało się stratą niepowetowaną; wydobywanie się z zapaści związane jest z ostatnimi dekadami, w czym niemałą rolę odegrała szkoła poznańska i przystąpienie Polski do Unii Europejskiej (2004).

## HISTORYK SZTUKI WOBEC MASOWYCH WYWŁASZCZEŃ

W tuż powojennych programach odbudowy ze zniszczeń i projektach organizacji życia artystycznego kwestia własności nie jest właściwie podnoszona. Jan Zachwatowicz, pisząc o tym, że naród i pomniki kultury to jedno i że wobec zniszczeń wojennych, nie mogąc „zgodzić się na wydarcie nam pomników kultury, będziemy je rekonstruowali, będziemy je odbudowywali od fundamentów, aby przekazać pokoleniom, jeśli nie autentyczną, to przynajmniej dokładną formę tych pomników, żywą w naszej pamięci i do-

88 *Ibidem*, s. 62.

89 *Idem*, *Malarstwo flamandzkie XVII wieku: Rubens – Jordaens – Van Dyck: wykłady uniwersyteckie z r. 1947/48*, Sekcja Wydawnicza Koła Historyków Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1949.

stępną w materiałach<sup>90</sup>, miał świadomość, że jego koncepcja konserwatorska niekoniecznie jest zgodna z ówczesnym prawem: „Ochrona prawna to są przede wszystkim zakazy, które nie tworzą, lecz regulują. Nie zakazami, lecz pozytywnym, żywym programem zdołamy postawić sprawę zabytków w Polsce na należnym jej poziomie<sup>91</sup>. Tadeusz Dobrowolski miał z kolei nadzieję na pojawienie się nowego człowieka:

Muzea muszą wyjść naprzeciw człowiekowi, skarłemu w wadliwie ukształtowanych normach życia społecznego, kulturalnie nierozbudzonemu i nieraz leniwemu umysłowo. Również i ów człowiek musi wykazać nieco więcej inicjatywy i zdobyć się na próbę otrząśnięcia się z umysłowej bierności<sup>92</sup>.

Prometejskie słowa, zwiększające dystans – tak charakterystyczny dla nowoczesnej świadomości – między „przestrzenią doświadczeń” a „horyzontem oczekiwań<sup>93</sup>, padały już po prawie dwóch latach od ogłoszenia przez PKWN reformy rolnej, na mocy której teoretycznie dokonywano parcelacji majątków ziemskich, ale praktycznie – wszelkiego typu przywłaszczeń i przejęć, także ruchomości, gdy jeden dysponent gruntów i zasobów ekonomicznych ułatwiał kreowanie nowych wizji. Zapowiedź Zachwatowicza nieliczenia się z prawem padała w Polsce już po dekrete Bieruta z 26 października 1945 roku, który w paragrafie 1 stanowił:

W celu umożliwienia racjonalnego przeprowadzenia odbudowy stolicy i dalszej jej rozbudowy zgodnie z potrzebami Narodu, w szczególności zaś szybkiego dysponowania terenami i właściwego ich wykorzystania,

90 J. Zachwatowicz, *Program i zasady konserwacji zabytków*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” 1946, z. 2, s. 48.

91 *Ibidem*, s. 50.

92 T. Dobrowolski, *Zagadnienie muzealnictwa*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” 1946, z. 3–4 (8), s. 162.

93 Koncepcja R. Kosellecka, *Erfahrungsraum oraz Erwartungshorizont*, przywoływana przez Habermasa, por. J. Habermas, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, TAIWPN Universitas, Kraków 2004, s. 21.

wszelkie grunty na obszarze m.st. Warszawy przechodzą z dniem wejścia w życie niniejszego dekretu na własność gminy m.st. Warszawy<sup>94</sup>.

A zatem choć kwestia własności dzieł to sprawa szersza, to po rewolucji w Polsce nabiera specyficznego rysu i warta jest osobnego naświetlenia, w którym ważna będzie także ciągłość sięgająca okresu przedwojennego. Już bowiem przedwojenne rozporządzenie Prezydenta RP o opiece nad zabytkami z 6 marca 1928 wydało się wielu niewystarczające<sup>95</sup> i przemyślano, jak w odrodzonym kraju mogłoby powstać muzeum zawierające europejskie arcydzieła „bez narażania państwa na duże wydatki lub na wydatki w ogóle i bez naruszania zasad prawnych zagwarantowanych konstytucją”, co doprowadziło do projektu „o obowiązku wystawiania obrazów dawnych mistrzów” po ich obowiązkowej rejestracji<sup>96</sup>. Wolność woli, rozumiana jako zasada sprzeciwiająca się historycznie zastanemu prawu, nie jest możliwa bez rewolucji. Niewątpliwie takie realizacje, jak budowa w stolicy szerokich arterii zamiast wąskich ulic, wymagających respektowania prawa własności, czy odbudowa warszawskiej Starówki, zawierały w sobie również faktor koniecznej (nieodpartej) zmiany: były miejscem przywrócenia sprawiedliwości znajdującej uzasadnienie w możliwościach, jakie dawała rewolucja: „zabytek o przywróconym mu majestacie musi stać się czynnym i pełnić rolę społeczną, jako konieczny element osiedla z pełnią swego oddziaływania” – pisał Zachwatowicz<sup>97</sup>. Rewolucyjna przestrzeń pojednania w postaci starej formy wypełnionej nową treścią nastawioną na codzienność (Zachwatowicz pisał o zwróceniu zabytków „czynnemu życiu w starannie opracowanej, właściwej formie architektonicznej”<sup>98</sup>) miała przy tym zupełnie inny charakter niż ceremonialny rys ostentacyjnie wertykalnej i dominującej obcej formy, unieważniającej wszystko to, co było, czym stał się so-

94 Dekret z dnia 26 października 1945 r. o własności i użytkowaniu gruntów na obszarze m.st. Warszawy, opublikowany w Dzienniku Ustaw z 1945, nr 50, poz. 279.

95 Rozporządzenie Prezydenta Rzeczypospolitej z 6 marca 1928, Dz.U.R.P. nr 29, poz. 265. Opisano tu m.in. możliwość wywłaszczenia gruntów, na których dokonano odkrycia zabytków na rzecz Państwa, oraz możliwość wywłaszczenia samych zabytków.

96 H. Gotlib, *Projekt ustawy o przymusie wystawiania obrazów dawnych mistrzów*, „Głos Plastyków” 1932, R. III, nr 4 (kwiecień), s. 50.

97 J. Zachwatowicz, *Program i zasady konserwacji zabytków...*, *op. cit.*, s. 48.

98 *Ibidem*.

wiecki Pałac Kultury. Odwoływała się do wizualności, do formy, ale nie były to formy nowe, ale stare, znane – bo tylko ich nowa funkcja mogła zaświadczyć o tym, że tu faktycznie zaszła zmiana. Forma koła przemoc; czyniła nowość swojską. Celem rewolucji – zarówno francuskiej, październikowej („pierekowki”), jak i zamierzonej polskiej – była jednak zmiana stosunków społecznych, z których wyłonić się miał nowy człowiek (*homme nouveau*). Naukowa i socjalna neutralizacja działań ekspropriacyjnych sprzyjała jego narodzinom; już w listopadzie 1944 roku na terenie znacjonalizowanego pałacu Zamoyskich w Kozłówce utworzono muzeum<sup>99</sup>. Posłużę się jednak innym przykładem: oceną kolekcji Potockich, przejętej przez państwo w październiku 1946 roku po akcji władz Ministerstwa Bezpieczeństwa Publicznego, które odkryły skarby m.in. w klasztorze kamedułów<sup>100</sup>. W aneksie katalogu *Pokaz obrazów i dzieł sztuki ze zbiorów Potockich zabezpieczonych przez władze bezpieczeństwa przed wywozem za granicę* przeczytać można było o podstawie prawnej „zabezpieczenia zbioru”: jego autorzy powoływali się bynajmniej nie tylko na powojenny dekret (z 1 marca 1946, Dz.U.R.P. nr 14, poz. 99), ale również na rozporządzenie Prezydenta Rzeczypospolitej o opiece nad zabytkami (z 6 marca 1928, Dz.U.R.P. nr 29, poz. 265). Kazimierz Malinowski (1907–1977), ówczesny kustosz i wicedyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie, absolwent Uniwersytetu Poznańskiego i w niedalekiej przyszłości (1948) dyrektor Muzeum Wielkopolskiego (czyli późniejszego Muzeum Narodowego w Poznaniu<sup>101</sup>), oceniając zbiory malarstwa rodziny Potockich, podniósł na mocy ich zawodowej oceny, iż kolekcja nie była tylko rezultatem jakichś szczególnych potrzeb artystycznych, gdyż duży zespół portretów rodzinnych pokazuje, że ważnym celem było uwiecznienie wizerunków członków rodziny i udokumentowanie – jak pisał – „tak istotnej niegdyś ciągłości rodu”<sup>102</sup>. Jednocześnie, przygląda-

99 *Zaraz po wojnie...*, op. cit., s. 10.

100 *Pokaz obrazów i dzieł sztuki ze zbiorów Potockich zabezpieczonych przez władze bezpieczeństwa przed wywozem za granicę* [katalog wystawy listopad–grudzień 1946, Muzeum Narodowe], Warszawa 1946. Tekst przewodnika opracowali: Kazimierz Malinowski (malarstwo), Maria Mrozińska (miniatury), Marisa Suchodolska (druki), Stanisław Gebethner (sztuka zdobnicza), Józef Jodłowski i Stanisław Gebethner (pamiętki historyczne i jubilerstwo).

101 H. Kondziela, *Malinowski Kazimierz (1907–1977)*, w: *Polski słownik biograficzny konserwatorów zabytków*, z. 1, red. H. Kondziela, H. Krzyżanowska, M. Kurzątkowski, Stowarzyszenie Konserwatorów Zabytków, Poznań 2000, s. 47–49.

102 *Pokaz obrazów i dzieł sztuki ze zbiorów Potockich...*, op. cit., s. 3.

jąc się dziewiętnastowiecznym portretom, Malinowski opiniował, iż właśnie z powodu popularności malarstwo portretowe nie odegrało w historii sztuki poważniejszej roli, gdyż – jak podnosił – „w dziejach sztuki ostały się tylko nazwiska malarzy awangardowych”. Dodając, że nie jest to akurat winą rodziny Potockich, to jednak „gdyby kierowali się nie tyle chęcią uwiecznienia swych wizerunków, ile posiadania wartościowego obrazu, z pewnością portrety ich miałyby wartość ponadczasową i nie zdeprecjonowałyby się po upływie kilkudziesięciu lat do prostej ilustracji panujących swego czasu upodobań”<sup>103</sup>. Można uznać, iż dostając od władz bezpieczeństwa zlecenie eksperckie historyk sztuki – posługując się praktyką „egzegetyczną i kryptograficzną”<sup>104</sup>, jako przedstawiciel nauki – potrafił zademonstrować swoją niezależność, nawet gdy w katalogu pisze się o „czujności Władz Bezpieczeństwa Publicznego” pomagającej zachować narodowi swoje skarby<sup>105</sup> i jest to ta sama władza, która niekoniecznie zajmowała się jedynie ratowaniem skarbów. Taka transakcja ratownicza dyscypliny była możliwa dzięki wsparciu nauki, która neutralizowała – a właściwie waloryzowała pozytywnie – obecność dzieł sztuki w muzeum, nawet gdyby znalazły się tam prawem kaduka. To bowiem akurat nie było istotne, gdy badało się rozwój określonej formy, pytało o to, czego konkretnego w historii może dany obiekt dowieść, gdyż dzieło to okaz będący depozytariuszem określonych danych (*specimen data*) w określonej przestrzeni badawczej (*interrogative field*)<sup>106</sup>. Nowoczesna koncepcja transferu wielkiej ilości dzieł sztuki, które utraciwszy swój habitat, zostały umiejscowione w nowych warunkach, aby służyć edukacji obywateli, to pomysł tyleż rewolucji, co nauki z jej „laboratoriami” wiedzy, czyli uprzywilejowanymi przestrzeniami badawczymi zadającymi właściwe pytania. Sugerując, że władze bezpieczeństwa przejęły też osobiste pamiątki rodzinne, Malinowski był nawet w stanie – na gruncie dyscypliny – podjąć dyskusję o zasadności całości przejęcia. Jednak zaklasyfikowanie wzmiankowanych nieocenionych najwyżej portretów do działu sztuki zdobniczej jako materiałów ilustrujących dzieje kostiumu i stroju wskazywało raczej na uniwersalizm nauki o sztuce, w której każda pamiąt-

103 *Ibidem*, s. 16.

104 D. Preziosi, *The Question of Art History*, „Critical Inquiry” 1992, Vol. 2 (18), s. 374.

105 *Pokaz obrazów i dzieł sztuki ze zbiorów Potockich...*, *op. cit.*, s. 55.

106 „Specimen of data” oraz „interrogative field” to określenia Preziosiego, w: *idem*, *The Question of Art History...*, *op. cit.*, s. 375.



ka rodzinna może zostać eksponatem muzealnym i zostać sklasyfikowana – w oderwaniu od swojego dotychczasowego celu – jako dokument, w tym konkretnym przypadku o charakterze kostiumologicznym. Duma z dyscypliny, która wyzwała z dawnych partykularnych celów ku celom uniwersalno-naukowym, przebija też przy ocenie „replik lub kopii z epoki” Rafaela, Andrei del Sarto i Giorgionego, gdyż mając znaczenie artystyczne oraz dydaktyczne, malowidła te kupione zostały jako oryginały i „dopiero precyzyjne znanstwo naszych czasów pozwala w nich widzieć znamiona pośredniego autorstwa”<sup>107</sup>. W inne tony, związane z dziedzictwem narodowym, uderzył w tej samej publikacji Stanisław Gebethner, opisujący kolekcję pasów kontuszowych: wobec zniszczenia przedwojennej kolekcji Muzeum Narodowego, przejęty zbiór stał się „jedynym tego rodzaju w całej Polsce”<sup>108</sup>. Można więc powiedzieć, iż upaństwowienie zbiorów prywatnych w obliczu narodowej apokalipsy stało się – przynajmniej dla części inteligencji – rzeczą samą przez się zrozumiałą. Kwestia włączenia obiektów w przestrzeń nauki i uruchomienia procedur eksperckich była tak ważna, bo w ostatecznym rachunku mogła służyć unieważnieniu własności. Nauka została zatem wykorzystana do rewolucji, a nowoczesność – dzięki teleologicznym konstrukcjom historycznym – pozwoliła „zaryglować przyszłość jako źródło niepokoju”<sup>109</sup>. Z kolei „magiczny urok konieczności historycznej”<sup>110</sup> pozwolił nie tylko nie zauważyć rewolucji, ale przemienić działanie w mobilizację w imię szczytnego zbiorowego obowiązku. Nie aspirując do roli prawodawcy, a pozycjonując się w roli tłumacza, historyk sztuki zajął przestrzeń Hermesa w kitlu oddziału ratownictwa, nie tracąc z horyzontu innego świata, który (teoretycznie) tylko dzięki niemu zostaje ocalony. Ustanawiając swą autonomię, ratownik-hermeneuta paradoksalnie potwierdza w istocie oświeceniowe zerwanie z tradycją i autorytarne samostanowienie swojej wyjątkowej rangi, której nie może mu nadać nikt inny jak on sam. Historyk sztuki, wspierając nowoczesność, akceptował oświeceniowe ideały separacji-specjalizacji, o których tyle pisał później m.in. Habermas, próbując zaradzić pomyłce i nieszczęściu nowoczesności, zdefiniowa-

---

107 *Pokaz obrazów i dzieł sztuki ze zbiorów Potockich...*, *op. cit.*, s. 5.

108 *Ibidem*, s. 28.

109 J. Habermas, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności...*, *op. cit.*, s. 22.

110 H. Arendt, *O rewolucji...*, *op. cit.*, s. 67.

nej przezeń jako powstanie trzech autonomicznych sfer (instytucjonalnych dziedzin aktywności): nauki, moralności i prawa oraz sztuki podług sobie właściwych prawideł. Filozof w domenie sztuki sprecyzował problem nowoczesności jako eksperckie i przez to samoutwierdzające się podejście do kultury oraz instytucjonalizację celowo racjonalnego działania administracyjnego, skutkującą uniwersalizacją norm i nową mitologią w służbie idei. Wyjściem może być – jego zdaniem – model działania nastawiony na porozumienie, koordynację wzajemnych planów uczestników interakcji i rezygnacja z nastawienia uprzywilejowanego. Giddens pisał z kolei m.in. o funkcjonalnej specjalizacji oraz o systemie eksperckim, w którym pokłada się zaufanie (choć nie można go samemu zweryfikować), co prowadzi do unieważnienia relacji społecznych zależnych od bezpośredniego kontekstu, czyli do separacji czasu i przestrzeni oraz zniesienia umocowania systemu społecznego w konkretnych realiach (tzw. *disembedding*)<sup>111</sup>. Nieosobowa natura ekspertyzy powodowała, że ekspert operował w abstrakcyjnym czasie i przestrzeni, niezdeterminowany przez konkretny kontekst i lokalność; wymeldowywał się z tu i teraz, czyli po pierwsze – oddalał się od lokalnej tradycji oraz po drugie – wznosił ponad wulgarność zawłaszczeń służby bezpieczeństwa, choć przecież (to prawdziwy paradoks!) relacja z nią oparta być musiała na relacji zaufania (Giddensowski *trust*) jako katalizatorze symbolicznych środków wymiany. Zaufanie to nie opierało się na uczciwości moralnej, a jedynie na wierze w poprawność zasad. W systemach totalitarnych czy quasi-totalitarnych – gdy dodatkowo złamana została zasada zaufania – podważone zostały zarówno symboliczne środki wymiany, jak i wiara w poprawność zasad. Skoro wewnętrzna referencjalność skonstruowanych norm i standardów eksperckich unika wszelkich relacji poza określoną specjalistyczną domeną – innymi słowy: bez Boga lub idei Boga oraz bez konkretnych ludzi ulokowanych tu i teraz – system ekspercki przeniesiony w abstrakcyjny czas i przestrzeń służyć począł samemu sobie. Przeźnaczeniu uległa sztuka, nieodwołalnie stając się częścią zamkniętego systemu eksperckiego, który miał rację bytu o tyle, o ile służył władzy, a nie ludziom w określonym czasie i miejscu. Opisując kolekcję Potockich za pomocą pewników swej dyscypliny, uczony uzyskiwał racjonal-

111 A. Giddens, *The Consequences of Modernity*, Polity Press, Cambridge 1991, s. 21 i n. Polskie wydanie: *Konsekwencje nowoczesności*, tłum. E. Klekot, WUJ, Kraków 2008.

ną spójność i maksymalną pewność co do uzyskanych wniosków; znacznie większą niż gdyby rozpatrywał kolekcję np. pod kątem tego, czym była dla członków rodziny w konkretnych momentach ich życia. Cienistość modernizmu oczywista jest w jej uniwersalnym aspekcie, lecz w relacji do systemu implementowanego po wojnie można mówić wręcz o tragizmie. Ten tragizm rozpoznaję w rozpięciu dyscypliny między chęcią skupienia się na opcji krajowej (czyli służeniu lokalnej społeczności po traumatycznych doświadczeniach wojennych) z nadzieją, że będzie to możliwe przy niepodważaniu eksperckich fundamentów dyscypliny, oddalających sztukę od ludzi. Na szczęście – w PRL-u – nie można mówić o szczelności systemu. Niemniej relacja „ustrukturowana przez system krzyżujących się perspektyw mówców, słuchaczy i aktualnie nieuczestniczących obecnych”<sup>112</sup> nie mogła zaistnieć w sytuacji, gdy zdziesiątkowane mieszczaństwo uzależniano od wszechwładzy państwa, niszczonego ziemiaństwo, obrabowujących z własności na rzecz „ludu”, i konstruowano retorycznie ów „lud”.

### SZTUKA LUDOWA A *ART BRUT* – W POSZUKIWANIU PRZECIW-HISTORII

Jeśli zgodzimy się ze stwierdzeniem Foucaulta, iż opowiadanie historii długo było spokrewnione z rytuałami władzy i stało się rodzajem ceremonii ją uzasadniającej i umacniającej – jako dyskurs blasku; rola i sposób przedstawienia przedmiotu władzy staje się miejscem rozstajnych dróg: czy stajemy po stronie Tytusa Liwiusza, czy Biblii<sup>113</sup>. Sztuka ludowa jest dzisiaj przedmiotem analiz *critical folklore studies*, poddających refleksji „zdolność do decydującego wkładu w krytykę władzy i dominujących lub uciskających obyczajności” oraz retorykę ludowości, mającą wkład w ukonstytuowanie się społecznego ładu<sup>114</sup>; pamiętać bowiem należy, że powiązany z ludowością koncept „prymitywizmu” związany był z ideologicznym konstruktem towarzyszącym imperialnym podbojom<sup>115</sup>, implikując odmienne podejście do

112 J. Habermas, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności...*, *op. cit.*, s. 337.

113 Odwołuję się do: M. Foucault, *Wykład z 28 stycznia 1976*, w: *idem, Trzeba bronić społeczeństwa*, tłum. M. Kowalska, KR, Warszawa 1998, s. 71 i n.

114 S.O. Gencarella, *Constituting Folklore: A Case for Critical Folklore Studies*, „The Journal of American Folklore” 2009, Vol. 122 (484), s. 173.

115 M. Antliff, P. Leighton, *Primitivism*, w: *Critical Terms for Art History*, eds. R.S. Nelson, R. Schiff, Chicago University Press, Chicago 2003, s. 217.

czasu i historii. Krytyczna historia ludowości pisana jest zatem przez tych, co nie dowierzają potomkom Tytusa Liwiusza. W tej domenie umieścić można wnikliwe analizy Piotra Korduby: refleksję nad splotem nowoczesności i lokalnego „prymitywu”. Już sam tytuł jego książki *Ludowość na sprzedaż* wskazuje, iż autor nie omija kwestii instrumentalizacji sztuki ludowej, włączania jej w szersze koncepcje rozwoju ekonomicznego, gustu, wizji społecznych. Korduba ukazuje wiele takich uwikłań, pisząc m.in. o ludomańskich potknięciach, secesyjnej lub artdekwowskiej „ondulacji” w kontekście dochodzących do głosu nurtów awangardowych, o rozwoju turystyki i chęci przeżycia czegoś „autentycznego”, o wprzęgnięciu się w ruchy niechętnie maszynie i rozwojowi przemysłowemu oraz o mieście powodującym rzekomo rozkład moralny, o wiejskiej biedzie konserwującej tradycję i związanej z tym etnograficznym konceptem apoteozowania izolacji artystycznej oraz konceptem przeciwnym, apostołskim i ekonomicznym jednocześnie, polegającym na zachęcaniu inteligencji do wprowadzania dzieł przemysłu ludowego do własnych mieszkań celem wspomagania wychodzenia wsi z nędzy, o wyjąławianiu inwencji poprzez system chałupniczy, wreszcie – o roli państwowych instytucji, które jeszcze przed wojną wzięły na siebie rolę strażnika tradycji<sup>116</sup>. Można uznać, iż Korduba pokazał wnikliwie, co z twórczością ludową zrobiliby najprawdopodobniej Tytus Liwiusz; zgodnie z założeniami pracy i jej tytułem nie pojawia się wszak „historia biblijna” ludowości, choć dogłębna i wszechstronna krytyka ludowości na sprzedaż – będąca rodzajem kolektywnej fantazji na temat „ludu”, która przez swą retoryczną perswazyjność ukonstytuowała w PRL-u komunikację między miastem a wsią – zostawiła niewątpliwie przestrzeń na taką przeciw-historię (by znów użyć terminu Foucaulta). Sprawą, która interesuje mnie na styku sztuki ludowej i wyłaniającej się zaraz po wojnie koncepcji art brut (będącej w dyskursie rodzajem wiedzy nieujarzmionej, „autentycznej”), jest zatem nieuchronnie funkcja pamięci: nie – zapobieganie zapomnieniu, ale ukazywanie tego, co zostało, zdaniem Foucaulta, „starannie, z rozmysłem, złośliwie przeinaczone i zamaskowane”<sup>117</sup>. Korduba pisze bowiem – ustami Heleny Schrammówny (zm. 1942) – o napięciu między oświeca-

116 P. Korduba, *Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia, Instytut Wzornictwa Przemysłowego*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana – Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013.

117 M. Foucault, *Wykład z 28 stycznia 1976...*, op. cit., s. 77.

niem ludu a uświadamianiem inteligenta, że edukacja służyć może gubieniu przez twórcę ludowego jego pierwotnych umiejętności<sup>118</sup>. Zaskakujący wniosek, jaki autor wysnuł ze śledzenia koncepcji sztuki ludowej w okresie międzywojennym, polega na podkreśleniu kluczowej roli zarówno przed-, jak i powojennego państwa w projekcie popierania przemysłu ludowego: centralistyczny i monopolistyczny charakter wsparcia ludowości, „poddający przemysł ludowy państwu zarówno pod względem finansowej, jak i merytorycznej kontroli, sprzyjał wykorzystaniu zdobytych już doświadczeń czy wręcz dopasowaniu go do powojennej organizacji zagadnienia w komunistycznej Polsce”<sup>119</sup>. Zanim jednak zajmę się wzajemnymi korzyściami, jakie świadczyli sobie komunistyczne państwo i anty-komunistycznie nastawiona inteligencja w zakresie sztuki ludowej, chcę podjąć wątek poszukiwań tzw. autentycznej kultury ludowej, która interesowała po wojnie badaczy całej Europy, w kontekście rozkładu imperialnych mocarstw oraz kolonizacyjnej orientalizacji i egzotyzacji kultury ludowej. Przykładem może być pobyt Claude’a Lévi-Straussa w Nowym Jorku (1941–1945), zainteresowanie sztuką nieprofesjonalną i tym, co nie wiąże się z „kulturowym przemysłem” w ujęciu Adorna; tu ważne były relacje z surrealistami oraz Indianami. Lévi-Strauss w obmyślaniu strukturalnej antropologii i związanej z nią niehierarchicznej koncepcji sztuki skorzystał zarówno z konieczności tworzenia dla procesu kreacji „nieprawdopodobnych zestawień” surrealistów, jak i z przechadzek po zaułkach imigranckiego Nowego Jorku, wykładów Romana Jacobsona, pomniejszających rolę autora, oraz z przemyśleń stworzonej przez Franza Boasa Northwest Coast Indian Gallery w tamtejszym Muzeum Historii Naturalnej; nie bez znaczenia było także zapoznanie się ze sztuką więźniów<sup>120</sup>. Po powrocie do Paryża uczony został

118 P. Korduba, *Ludowość na sprzedaż...*, *op. cit.*, s. 60 i 55.

119 *Ibidem*, s. 132. Korduba nie zaznacza co prawda, czy polska sztuka ludowa w ramach Cempelii skupiała się na wzorach tych narodów, które wchodziły w skład przedwojennej Rzeczypospolitej, wydaje się jednak, że oczywista była tu (a przez to znaturalizowana) pozbawiona krytyczności geografia, nastawiona na wzorcotwórczą rolę terenów Podhala i Polski centralnej; jeśli tak – odnosiłaby się do konstruowania „narodu” i „ludu” w ramach pojałtańskiego porządku, wymagającego, w ramach lojalności w stosunku do ZSRR, amnezji, gdy chodzi o wszystko, co zostało za Bugiem. Skoro Dulski musiał chodzić po wojnie na kopiec Kościuszki (a nie na lwowski kopiec Unii Lubelskiej), ludowość definiowała się przez Kurpie i okolice.

120 K. Minturn, *Dubuffet, Lévi-Strauss, and the Idea of Art Brut*, „RES: Anthropology and Aesthetics” 2004, Vol. 46, s. 247–258; por. też: J. Clifford, *On Collecting Art and Culture*, w: *Out There:*

członkiem Compagnie de l'art brut i zwiedził wystawę *L'Art Brut préféé aux arts culturels* (1949, Galerie René Drouin). Mniej więcej w tym samym czasie (od grudnia 1948 do lutego 1949) w Musée National d'Art Moderne trwała *Wystawa Polskiej Sztuki Ludowej i Przemysłu Artystycznego*, zorganizowana przez założone przez Wandę Telakowską Biuro Nadzoru Estetyki Produkcji. Dla Dubuffeta sztuka surowa nie była oczywiście związana z produkcją; była nadzieją na przekroczenie narodowych animozji i historycznych uwarunkowań; może być rozpatrywana w kontekście „estetyki bezdomności” T.J. Demosa i jako ostatni „inny” modernizmu<sup>121</sup>. Jakkolwiek dzisiaj negatywnie oceniamy stereotypowego w swej patologii „innego”, różniącego się od „normalnego” twórcy<sup>122</sup>, a także dziewiczo nieskałaną koncepcję art brut Dubuffeta, to w konkretnym historycznym momencie po wojnie rzecz toczyła się o inkluzywność europejskiej kultury i o niedawanie (poprzez sztukę) wzorców dominacji, w tym także o kulturowe formowanie w kontrze wobec autorytarnych koncepcji nowoczesności; ten krytyczny aspekt był charakterystyczny nie tylko dla art brut, ale również m.in. dla grupy Cobra (1948–1951) i tych jej członków, którzy tworzyli później ruch sytuacjonistów. Foucault pisze o przeciw-historii w związku z jej potencjałem „odszyfrowania, odgrzebania sekretu, odwrócenia podstępem, odzyskania przeinaczonej i stłumionej wiedzy”<sup>123</sup>, o jej wymiarze rewolucyjnym. Choć warto by dogłębniej zbadać, czy rodzimy „prymityw” nie został wykorzystany jako ezopowy język przeciw-historii, to roboczo można jednak postawić tezę, że tego typu myślenie było jak najodleglejsze dla polskich historyków sztuki. „Ludowość na sprzedaż” to prawdziwy paradoks – jest kontynuacją przedwojennego dyskursu władzy przejętego przez komunistyczne państwo i jego powojenną rewolucję. Dubuffet w swej retoryce ludowej naiwności posługiwał się narzędziami krytycznymi wobec

---

*Marginalization and Contemporary Cultures*, ed. R. Ferguson et al., The MIT Press, Cambridge, MA 1990, s. 156 i n.

121 K. Minturn, *Dubuffet, Lévi-Strauss...*, *op. cit.*, s. 255 i 258.

122 *The Artist Outsider: Creativity and the Boundaries of Culture*, eds. M.D. Hall, E.W. Metcalf, Jr., Smithsonian Books, Washington 1994; G.A. Fine, *Self Taught Art and the Culture of Authenticity*, University of Chicago Press, Chicago 2004; por. D. Wojcik, *Outsider Art, Vernacular Traditions, Trauma, and Creativity*, „Western Folklore” 2008, Vol. 2/3 (67), s. 179–180.

123 M. Foucault, *Wykład z 28 stycznia 1976...*, *op. cit.*, s. 78.

racjonalnego projektu nowoczesności z jego wzorcami dominacji<sup>124</sup>. Dubuffet wierny był ideom „niewykastrowanej”, nieudomowionej koncepcji kultury – bliskiej także surrealizmom – jako zawierającej emancypacyjny, rewolucyjny potencjał, zupełnie zatracony przez uporządkowaną oświeceniową edukację<sup>125</sup>. Co więcej, jeżdżąc do Afryki, ani myślał czerpać ze sztuki galijskiej, zbyt oczywista byłaby paralela z nazistowską ideologią Blut und Boden. Art brut uznać więc można za przeciw-historię; na gruncie historii sztuki w Polsce mogła być nią nauka uprawiana przez Aleksandra Jackowskiego, kulminująca w wystawie „Inni” w warszawskiej Zachęcie w 1965 roku<sup>126</sup>. Włączanie – jak pisał Jackowski – „wzgardzanych” i „niedostrzeżonych” możliwe było dzięki przemianom sztuki<sup>127</sup>, jednak zamiarem badacza nie było w żaden sposób podważenie jej hierarchii. „Innych” nazwać można by było wedle kuratora po prostu amatorami, dyletantami, malarzami niedzielnymi lub prymitywami, jednak nazwa „inni” jest najadekwatniejsza, gdyż chodzi o ludzi zdolnych wykreować swój odrębny świat, różniący ich od twórców ludowych, działających w obrębie określonej grupy regionalnej (np. podhalańskiej lub kurpiowskiej). „Inni” nie mają wspólnej więzi i Jackowski, pokazując tu spektrum „od pogranicza twórczości ludowo-odpustowej [...] do [...] amatorów z kręgu przedmieść i małych miasteczek, twórczości górników, robotników, rzemieślników”, dyskretnie włącza – poprzez czynnik cierpienia – ludzi z niepełnosprawnościami psychicznymi. Ten pozornie humanitarny gest jednak orientalizuje cierpiących, traktując ich protekcyjnie. Faktycznie, ilość nieszczęść, jaka przydarzyła się „in-

124 Za przykład służyć może seria asamblaży, w których Dubuffet wykorzystywał upolowane motyle. Prowokacją była ich hekatomba dla celów artystycznych: w logice nowoczesności wydawać się mogła bezsensowna (czyli ekonomicznie nieuzasadniona, niefunkcjonalna), podobnie jak sam pomysł tworzenia wizerunków ludzi upodabniających się do owadów (które z kolei – posługując się batesowską mimikrą, charakterystyczną dla istot bezbronnych – obnażały swoją żalosną bezsilność). Wszystkie te zabiegi służyły jednak polemice z koncepcją „ludu”, wprzęgniętego w rozmaite instrumentalnie go traktujące projekty; por. S.K. Rich, *Jean Dubuffet: The Butterfly Man*, „October” 2007, No. 119, s. 46–74.

125 L. Shiner, *The Invention of Art: A Cultural History*, University of Chicago Press, Chicago 2001, s. 149–151.

126 O wystawie: G. Świtek, „Inni” w kanonie nowoczesności, w: *Polska – kraj folkloru?*, red. J. Kordjak, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2016, s. 171–179.

127 A. Jackowski, [b.t.], *Inni. Od Nikifora do Głowackiej* [katalog wystawy], oprac. A. Jackowski, Zachęta, Warszawa 1965, [b.n.s.].

nym”, budzić musiała poruszenie: urodzeni zazwyczaj w skrajnej biedzie, wstrząsani depresjami, „epilepsją, objawami lunatyzmu”, chorzy i kalecy, osamotnieni i załamani, nieznający swych poległych na wojnie ojców, skończyli najczęściej ledwie 7 klas szkoły podstawowej, „trzeba bowiem było pracować, aby pomóc dziadkom” lub chorej matce i rodzeństwu, choć bywało, iż zwalniani byli z pracy za udział w strajku, dziś często – starzy i zmęczeni – nie mogą już pracować, „tyle co w ogrodzie”<sup>128</sup>. Dzięki kategorii „inności” galeria Zachęty w czasach rozkwitu naukowego ateizmu zapewnić się mogła m.in. wizjami religijnymi; można było ponadto sproblematyzować twórczość Marii Blumenfeld, pielęgniarzki związanej z inspirującym się sztuką surową Jerzym Pankiem, i pozwolić mówić wszystkim wymienionym w katalogu osobom własnym głosem, choć przetworzonym przez instancję sztuki nowoczesnej w postaci galerii sztuki. Wątpliwe „podniesienie” do rangi „sztuki” twórczości „innych” odbyło się więc za cenę spetryfikowania ich na dole hierarchii społecznej. Teoretycznie oddanie głosu Blumenfeld to odesłanie do innego świata, który nie uzyskał prawomocności i miał potencjał odwołania się do historii rewindykacyjnej oraz insurekcyjnej; ale te światy mogły się spotkać jedynie w sytuacji wertykalnej zależności. Można zauważyć, iż koncepcja „innych” wprowadza trzeci głos w starciu z koncepcją „ludowości na sprzedaż”, o której pisał Korduba, osadzając ją w ramach centralizowanej kontroli państwa, oraz z etnograficzną koncepcją naukowych badań regionalnych. „Inni” Jackowskiego nie są ponadto modelem dla regeneracji narodu, bo źródło ich sztuki ukryte jest często w chorobie. Jackowski połączył to, co Anglosasi określają jako primitivism, który – jak pisał Davis MacLagan – prześladuje europejską kulturę od zewnątrz, oraz outsider art, odnoszącą się do tego, co istnieje w obrębie tej kultury<sup>129</sup>. Jednak choć „inni” Jackowskiego w tym zakresie zdają się być przepracowaniem traumy nazistowskich wystaw „sztuki zdegenerowanej” z lat 30., to trzeba zauważyć, iż są to nade wszystko ludzie, którym należy się współczucie (takiego podejścia zdecydowanie nie miał Dubuffet); co więcej, wprawdzie rodzimy „prymityw” powinien zostać wyeksponowany i ochroniony, ale w ramach protektoratu oczywista jest jego kulturowa bez-

128 Życiorys skompilowany na podstawie biogramów twórców zamieszczonych w: *ibidem*.

129 D. MacLagan, *Outsiders or Insiders*, w: *The Myth of Primitivism. Perspectives on Art*, ed. S. Hiller, Springer, London – New York 2005, s. 18.



silność i miejsce na marginesie<sup>130</sup>. Dosadne szczegóły z życia czyniły z „innych”, niestety, swoistą zmedykalizowaną i uklasowaną menażerię, szczególnie jednak ten ambiwalentny obraz został całkowicie przesłonięty przez starannie zaaranżowaną i zaskakującą scenografię wystawy: ustawiono na podłodze, w przestrzeni wystawowej, całopostaciowe, naturalnej wielkości fotografie artystów, co powodowało – jak pisała Gabriela Świtek – że „wizowie przechadzali się między fotografiami artystów [...] – niemal bezpośrednio spotykając się z «innymi»”<sup>131</sup>. Było więc tylko trochę inaczej niż w etnograficznych wystawach kolonialnych typu ludzkie zoo. Nie zmieniło to bowiem jednak ideologicznej nadbudowy: „uludowiani” (określenie Joanny Kordjak<sup>132</sup>) „inni” powtarzają i utwierdzają wszystkie hierarchie powstałe na dychotomicznie skonstruowanej retoryce cywilizowano–prymitywnej: przemawiają mitycznym językiem niezależnym od historii, należą do klasy niższej (najwidoczniej żaden zdeklasowany arystokrata nie zajął się z rozpaczy sztuką<sup>133</sup>), jest w tej grupie stosunkowo dużo kobiet (wszak „kobiece do męskiego ma się tak jak natura do kultury”<sup>134</sup>). Nawet rytuały grupy Hruszki, które wzięły się – jak tłumaczył założyciel – z „błędów zakonników z Jasnej Góry”, na które się osobiście napatrzył w klasztorze ojców paulinów, zostały ukazane w świetle taniej sensacji („drgawki” w czasie transu) i egzotycznej w PRL-u obrazy uczuć religijnych, zakończonej procesem karnym w dawno minionym roku 1912. Jeśli ponadto przypomnimy, iż Cepelia stała się społeczną enklawą dla zatrudniania tam przedstawicieli dawnej inteligencji, ziemiaństwa i arystokracji – gdyż panie z towarzystwa

130 Ciekawy jest w tym kontekście podział Piotra Juszkiewicza, wyodrębniający dwa stanowiska względem sztuki ludowej w PRL-u: etnograficzne (ochronne) i nowoczesne, w obu przypadkach inna była „relacja między sztuką ludową a sztuką wysoką i kulturą popularną, z naciskiem na ochronę tradycyjnych form przed niekorzystnym wpływem współczesnej cywilizacji i nowoczesnej kultury”; P. Juszkiewicz, *Ludowe, dziecięce, prymitywne, nowoczesne. O ceramice Antoniego Kenara*, w: *Polska – kraj folkloru?...*, *op. cit.*, s. 194.

131 G. Świtek, *„Inni” w kanonie nowoczesności...*, *op. cit.*, s. 177–178.

132 J. Kordjak, *Polska – kraj folkloru?*, w: *Polska – kraj folkloru?...*, *op. cit.*, s. 23.

133 Wyjątkiem z klasy średniej jest urodzona w Łucku i związana po wojnie z Krakowem (m.in. jako modelka w ASP) Irena Trzaskowska, której ojciec był oficerem, a matka dentystką. Dominacja robotników w obszarze tzw. sztuki naiwnej to oczywiście konstrukcja ideologiczna. Por. K. Piwocki, *Dziwny świat współczesnych prymitywów*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975, s. 12.

134 M. Antliff, P. Leighton, *Primitivism...*, *op. cit.*, s. 220.

gwarantowały „kulturalną obsługę i znajomość języków obcych”<sup>135</sup>, tym jaśniejszy stanie się klasowy kontekst Innych. Choć zatem wypunktowane tu relacje sztuki ludowej i art brut wymagają dalszych analiz, na podstawie zasygnalizowanych kwestii można przyjąć robocze podsumowanie, iż powojenna kontynuacja ścisłego związku państwa i ludowości – niegdyśjsze marzenie dziewiętnastowiecznych projektów politycznych o rezurekcji polskiej państwowości i „stawka w grze”, jak ująłby to Foucault – na polu historii sztuki sprowadziła się do przejścia autokratycznych praktyk. Czy jednak tym razem stawką w grze było jedynie ograniczenie komunistycznych władz, to kwestia ciągle nie dość wyraźnie naświetlona.

### POWOJENNA HISTORIA SZTUKI

Pragmatyczny program Bochnaka, by zajmować się jedynie sztuką polską wraz ze wzniesieniem żelaznej kurtyny, oznaczał zapaść, której jego autor nie mógł przewidzieć: edukację dwóch pokoleń historyków sztuki na czarno-białych reprodukcjach, jednoczesną prowincjonalizację dyscypliny i niezwykle elitarne umiędzynarodowienie wybranych jednostek, wreszcie recepcję ze światowej sztuki współczesnej jedynie określonych treści filtrowanych przez ekspertów oraz związaną z tym anihilację innych dyskursów niż te aprobowane przez państwo. Przy narodowym ujednoczeniu obywateli zajmowanie się sztuką polską oznaczało przyuczanie do monofonii. Denazyfikacja Niemiec (zachodnich) poskutkowała otwarciem się na radykalne poszukiwania artystyczne, umiędzynarodowieniem dyskursu sztuki współczesnej (Paik i Cage, zapraszani do Niemiec i przy aprobacie Niemców, „preparowali” ich wspaniałe fortepiany), komunizacja zainteresowana była estetyzacją systemu i jego unifikacją w ramach naukowej racjonalizacji i autokratycznego zarządzania. Mimo rewolucji społecznej klasowy podział na etnografię i sztukę wysoką nie został zachwiany – to prawdziwy paradoks, że podważenia separacji na muzea sztuk pięknych i etnograficzne uczyć się musieliśmy – jako kraj „demokracji ludowej” – od tzw. Zachodu. Ścisłe relacje sztuki i państwa – budzące pewne nadzieje zaraz po wojnie – są niestety *per fas et nefas* nadal kluczowe dla polskiej kultury, konieczna dywersyfikacja nawet po roku 1989 nie nastąpiła w zbyt dużym zakresie: niemal wszystkie prywatne galerie czerpią dzisiaj z dotacji państwowych,

135 P. Korduba, *Ludowość na sprzedaż...*, op. cit., s. 149.

gdyż postkomunistyczni arywiści nie dowiedzieli się w postkomunistycznych szkołach, co mogliby robić dla poszerzania horyzontów myślowych, zachęcania do podejmowania wyzwań i dobra wspólnego. Dla Malinowskiego dzieło sztuki było materialnym dowodem w polu badawczym (samodzielnym *locus* ludzkiej kreatywności i estetycznej ekspresji oraz okazem ludzkiej kultury<sup>136</sup>), gdzie stawiano określone – legitymizowane przez tradycję historii sztuki – pytania. Umiejscowienie dzieła sztuki w tym polu było ostatecznym celem dzieła. Kwestia własności w tej laboratoryjnej przestrzeni pozostawała problemem nienależącym do horyzontu badawczego. Używanie dzieł przez rodzinę Potockich dla ich podrzędnych, partykularnych celów (np. do praktyk religijnych, zabawy, różnych codziennych aktywności lub wspomniania przodków) powinny ustąpić majestatowi nauki. Rewolucja – jak można domniemywać – mogła dostarczać kolejne okazy-dowody, dzięki którym narracje historii sztuki stawałyby się coraz doskonalsze. Dla Jackowskiego z kolei „inni” w galerii ewokowali pytania dotyczące statusu ich faktycznej obecności: naturalnej wielkości fotografie były kompromisem między skompromitowanym w etnografii ludzkim zoo a całkowitą nieobecnością i przejściem głosu przez obiektywną naukę. W przeciwieństwie do implikowanej przez historię sztuki konieczności odłączenia ludzi od ich dzieł sztuki, by te ostatnie zaoferować ludowi, etnografia dawała możliwość ujawnienia połączeń. Warunek był jednak oczywisty: to lud został w nim ofiarowany zarówno sztuce współczesnej, jak i nauce, a etos etnografii pozwolił na wyzwolenie ludzkiej wrażliwości z oków akademizmu i wskazał nauce rewolucyjny potencjał nie tylko w patrzeniu naprzód, ale również wstecz, co jest fundamentalnym konceptem nowoczesności. Jackowski wymykał się taksonomicznym strukturom historii sztuki wraz z ich uzurpacją reprezentacji uniwersalnej wiedzy, ale tworzona przezeń narracja okazała się estetyczno-martyrologiczną monofonią. Chociaż jednak sztuka stanęła tym samym także po stronie religii i magii oraz partykularnych, indywidualnych interesów życiowych, a nie tylko nauki, to mimo przeniknięcia twórczości „myślą nieoswojoną” wystawa zaowocowała zunifikowanym asamblażem konkretnych mediów w ra-

136 Tak definiuje obiekty w tradycyjnych wystawach muzealnych Ruth B. Phillips, w: *Disrupting Past Paradigms: The National Museum of the American Indian and the First Peoples Hall at the Canadian Museum of Civilization*, „The Public Historian” 2006, Vol. 2 (28), s. 79.

mach historii sztuki: obrazów i rzeźb. Ostatecznie więc „inni” sprowadzeni zostali do tego, co znane.

Historyk sztuki jest dzieckiem swoich czasów. Skrywanie ideologicznego zaplecza za szlachetnie brzmiącymi hasłami, fabrykowanie jakościowych różnic między jednostkami i społecznościami przez oświeceniową, uniwersalistyczną koncepcję sztuki<sup>137</sup> oraz produkcja wiedzy odartej z religijnego wtajemniczenia<sup>138</sup> – to tylko niektóre z zarzutów, które będą się pojawiać wobec historii sztuki już niedługo po omawianych tu czasach. W PRL-u historyk sztuki stał się w rezultacie filtrem onnipotentnego państwa, w przebraniu eksperta i w majestacie nauki. Filtr dobrego smaku w autokratyzmie nie oznacza dobrego wychowania, lecz knebel. Po roku 1989 zapomniano, że etos nowoczesności po 1945 budowany był w warunkach arcytrudnych wyborów i pragmatycznego „mniejszego zła”; znaturalizowano rewolucję, a umożliwiające to zostało właśnie dlatego, że została zwizualizowana przez École de Paris. Podstawowa strategia rewolucji w sztuce to przecież nadawanie nowych znaczeń starej formie. Zafiksowana na analizie formalnej historia sztuki nie była zdolna (nie chciała? nie mogła?) podjąć się analiz zamiany sensów tych samych form znaczących inaczej podczas polskiej rewolucji. Dlaczego nie ukazujemy komplikacji splotu znaczeń? Historyków przyuczało się na sędziów. Historyków sztuki, dodatkowo lub w kontrze – na estetów.

Można jeszcze na koniec zadać pytanie, czy powojenne dylematy historii sztuki nie dały się wyczytać z przedwojennych refleksji młodych historyków sztuki, którzy po roku 1945 kształtować mieli dyscyplinę. Studentka uniwersytetu poznańskiego na wycieczce-objeździe po Polsce w roku 1939 w swym pamiętniku opisała wrażenia, jakie wywołały na niej dzielnice ędzdy w Lublinie:

[...] ciemne ulice bez chodników, domy walące się, budowane bezładnie, czasem jeden na drugim, przyczepione do stromych zboczy [...].

137 D. Preziosi, *The Art of Art History...*, op. cit., s. 497–500.

138 C. Farago, *Silent Moves. On Excluding the Ethnographic Subject from the Discourse of Art History*, w: *Art History and its Institutions. Foundations of a Discipline*, ed. E. Mansfield, Routledge, London – New York 2002, s. 192–193.

Z domów buchał zapach złego jadła, pranej bielizny, brudu, nędzy...  
[...] wychudzone żydowskie dzieciaki z krzykiem goniły po bruku<sup>139</sup>.

Aniela Sławska (1918–1997) – owa studentka, a po wojnie m.in. kustosz Działu Malarstwa Polskiego XVI–XVIII wieku w Muzeum Narodowym w Poznaniu – pisała, że będący na tej samej wycieczce magister Zdzisław Kępiński przekonywał uczestników wyprawy, że te malownicze widoki to „istna Siena”, tak że w końcu i cała wycieczka przyszlých historyków sztuki patrzyła na ciężkie, nędzne bytowanie, jak na „teatrum» ciekawe”. W swym pamiętniku Sławska zapisała wszakże znamienne uwagę, że nikt pewnie z wycieczki nie zdobyłby się na odwagę, by zamieszkać wśród tych miejsc, a gdyby nawet – zapewne nie miałby wówczas ani odwagi, ani siły, „by zachwycać się [ich] malowniczością”. Sławska w związku ze swoją wrażliwością na biedę pisała: „Nigdy zdaje się nie będę dobrą historyczką sztuki – nie potrafię oderwać się od tych miejsc, a co gorsza, nie wiem, czy potrafię je rozwiązać, tak dla siebie w moim życiu?...”<sup>140</sup>. Niewątpliwie, poszerzona wrażliwość Sławskiej zaprzeczała autonomii oraz czysto wizualnej tradycji historii sztuki do tego stopnia, że studentka obawiała się, że nigdy nie zostanie dobrą historyczką sztuki: jej *pensée-corps* (jak ująłby to później Lyotard) wystawiło się na to, co zmysłowe, i na konkret doświadczenia, które okazało się zranieniem. Na nic takiego nie otworzył się Kępiński, późniejszy dyrektor Muzeum Narodowego w Poznaniu i wykładowca akademicki, choć już przed wojną nazywany był – jak notowała Sławska w diariuszu – „niebezpiecznym człowiekiem”, gdyż poglądy miał „hiperliberalne i w ogóle «wywrotowe»”, o religii naturalnie nie ma mowy, za to różne „machlerki” komunistyczne, za które kiedyś „nieomal nie został zamknięty”<sup>141</sup>. Wojna nie załagodziła tych młodzieńczych niepokojów, przeciwnie – uczyniła je wyrazistszymi. Rozumienie, co znaczy „dobry historyk sztuki”, bardzo długo się jednak nie zmieniało.

139 A. Sławska, „No i co teraz zrobimy?” *Pamiętnik z pewnej wycieczki*, Instytut Historii Sztuki UAM, Poznań 2019, s. 129–130.

140 *Ibidem*.

141 *Ibidem*, s. 94.

## AKTUALNOŚĆ PRZEDSTAWIONEJ KWESTII I WNIOSKI CZYTELNIKA

Historia sztuki to nauka *per fas et nefas* związana z nowoczesnością. Katalogowanie dzieł sztuki podobne jest do archiwizowania danych pozwalających identyfikować kryminalistów. Jako przykład podać można XIX-wieczne archiwum Alphonse'a Bertillona, funkcjonariusza policji: w rezultacie podobnego myślenia klasyfikującego i dokumentującego karta służąca do opisu kryminologicznego i karta inwentaryzacyjna w muzeum sztuk pięknych oparte są na podobnym schemacie. Historycy sztuki używają ponadto chętnie fotografii omawianych dzieł. Umieszczają je w książkach naukowych jako dowody na precyzyjną dedukcję. Jaka jest cena tego, że często nie biorą pod uwagę różnicy, jaka zachodzi między dziełem sztuki a jego zdjęciem? Czy potrafisz sobie wyobrazić, że w PRL-u wyedukowano całe pokolenie historyków sztuki, które uczyło się malarstwa na podstawie czarno-białych zdjęć?

Triumfująca nowoczesność nierozzerwalnie łączyła się z podejściem zachłannie epistemologicznym (kumulacja jak największej ilości danych), a przy tym determinizm rzekomo rozpoznanych naukowo ciągów rozwojowych wiązał się z determinizmem w innych sferach, zatem także z chęcią ułożenia innym życia<sup>142</sup>. Jak w kontekście powojennego planu uczynienia z katalogowania dzieł i skupienia się na sztuce rodzimej głównego celu historii sztuki ocenisz, Czytelniku, hasło Piotra Piotrowskiego „Peryferie wszystkich części świata – łączcie się!”, rzucone jako myśl przewodnia książki *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej* (2018)? Jakie perspektywy otwiera ten paradygmat badawczy, mający źródło we wcześniej sformułowanej przez Piotrowskiego koncepcji horyzontalnej historii sztuki?

Historia sztuki to nauka związana z klasą średnią, kulturalnym i pełnym oglądy Europejczykiem, badającym głównie wyrafinowane formy dzieł wytworzone przede wszystkim dla klasy próżniaczej. Gdy tak postawimy kwestię ulokowania historyka sztuki, zobaczymy, że w PRL-u był on kimś w rodzaju żalobnika, nieszczerze (gdy pochodził nie tak rzadko z niższej klasy) lamentującego po dawnym ustroju. Dzięki rewolucji mógł przecież żyć jako kustosz w dawnym pałacu (szczęśliwi wybrańcy mieszkali nawet w Łazien-

142 A. Markowska, *Oduczenie, deskilling i epistemologie niewiedzy w obszarze sztuki współczesnej i jej historii*, „Quart” 2021, nr 1 (59), s. 3–25.

kach czy na Wawelu) lub na co dzień spotykać się z dziełami sztuki, przemieszczonymi z prywatnych domów do muzeów. Czy jednak faktycznie peerelowski (i współczesny) historyk sztuki to samozwańczy szlachciura, podtrzymujący hierarchię sztuki wysokiej i ludowej, który uczył „dzikiego” wiejskiego analfabety, jak powinna wyglądać sztuka ludowa, podtrzymując jednocześnie klasową różnicę i pozycję dominującą?<sup>143</sup> Czy wiesz, jak wyglądały (i wyglądają) zarobki pracowników muzeów i ich szanse awansu zawodowego?

Zarówno wystawa *Choroba jako źródło sztuki* (28.04.2019 – 11.08.2019) w Muzeum Narodowym w Poznaniu, jak i *Kreatywne stany chorobowe: HIV, AIDS, RAK* (8.11.2019–12.01.2020) w poznańskiej Galerii Miejskiej Arsenał – przy wszystkich różnicach – nie wyróżniały osób chorych w apriorycznie wybranej grupie „prymitywów”, jak to dość niefortunnie zrobił Aleksander Jackowski na wystawie „Inni”. W klasycznej, nowoczesnej historii sztuki choroba była nieszczęściem starannie odseparowanym od wielkich osiągnięć artystycznych; dzieła powstawały pomimo choroby, a nie w związku z chorobą. Artysta heroicznie przewyżczał wszelkie przeciwności. Ideałem było uleczenie, czyli powrót do *status quo ante*. Dziś przyjmujemy, że nie możliwości powrotu do tego, co było. W jaki sposób normatywność i uniwersalizm nowoczesności wpływały na sposób widzenia twórczego podmiotu?

### 3.

#### SZTUKA DOMOWA A SCIENTIA ARTIS<sup>144</sup>

Dzisiaj, z perspektywy czasu, widzimy, że światowa historia sztuki przeżyła – jak pisał w 1989 W.J.T. Mitchell – swój kryzys czy rewolucję, choć brzmi to cokolwiek melodramatycznie<sup>145</sup>. Z jednej strony dzięki konceptualizmowi możliwa jest nawet sztuka bez dzieła sztuki, z drugiej normatyw-

143 Por. E. Klekot, *Kłopoty ze sztuką ludową. Gust, ideologie, nowoczesność*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2021.

144 Zaczątkiem tego rozdziału był referat *Sztuka w domu czyli delegitymizacja scientia artis*, wygłoszony na LXIX Ogólnopolskiej sesji SHS „Historia sztuki jako instytucja”, Warszawa, 25–26 listopada 2021 roku, druk: *Sztuka w domu czyli nieudana legitymizacja scientia artis w dobie ponowoczesnej, w: Historia sztuki jako instytucja. Studia z historii sztuki*, red. Wojciech Włodarczyk, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2022, s. 79–94.

145 W.J.T. Mitchell, *Editor's Introduction: Essays Toward a New Art History*, „Critical Inquiry” 1989, Vol. 15, No. 2 (Winter), s. 226

ność galeryjno-muzealna postrzegana jest jedynie jako jedna z możliwości jej pojmowania i obiegu. Zmaganie się z dziedzictwem nowoczesności i jego wykluczeniami oraz pewnikami skutkuje ponadto m.in. krytyczną oceną postawy rynkowo-towarowej. Odpowiedź na pytanie, dlaczego dekompozycja reguł sztuki nie zdarzyła się w polskiej historii sztuki zaraz po wojnie, gdy wcielano w życie rewolucję komunistyczną, jest z jednej strony dość prosta: rewolucja była triumfem nowoczesności. Z drugiej jednak strony, rewolucja była także – przynajmniej teoretycznie – głosem opowiadającym się za spłaszczeniem hierarchii społecznej i wynalezieniem sztuki na nowo; nie miała służyć jedynie uprzywilejowanej warstwie. Dlatego czemu o antropologii obrazu – mając żywy przykład wędrującej ikony Matki Boskiej Częstochowskiej – czytaliśmy z książek amerykańskich i niemieckich, można zapewne zrozumieć ze względu na programowy państwowy ateizm połączony z cenzurą. Ale czemu nie było faktycznie sztuki ludowej (popularnej), a ideałem była tzw. sztuka wysoka – stanie się zrozumiałe, gdy pojmemy, że zajmujący się ludowością twórcy celowo przeskakiwali poziom „obcej” ludowości, by dostać się na poziom uznawany za wyższy – poziom uniwersalnego arcyzmu. Zmieceni zostali z pola kultury niecentralizowani włodarze, których byt nie był zależny od dobroczynnych działań rozdawnictwa „słabszym” i na dole drabiny społecznej. Jak sugeruję poprzez porównanie *scientia sexualis* do *scientia artis*, skupić się w tym celu należy na domenie wiedzy-władzy, czyli na produkcji prawdy zależnej od władzy scentralizowanej.

Czemu w istocie po rewolucji tak niewiele zmieniło się w sztuce, skoro przecież zmieniło się tak wiele? Ujarzmieni nie dekonstruowali „wiedzy ujarzmionej”, choć historia sztuki jako dyscyplina uniwersytecka, wsparta praktyką muzealną, obciążona jest od swoich XIX-wiecznych narodzin różnymi przekonaniemiznaturalizowanymi jako naukowe. Niestety, zaliczyć można do nich rasizm, klasizm i seksizm. Larry Shiner w książce *The Invention of Art* napisał słusznie, że potrzebujemy ponownego połączenia wzniosłych wizji z przyziemnymi realiami, gdyż nawet wielkie postacie historyczne nie były wolne od przesądów swoich czasów<sup>146</sup>. Podstawowy dla nowoczesności rozdział nauki, sztuki i moralności oraz koncepcję bezinteresowności uniwersalnego i autonomicznego osądu estetycznego zawdzięczamy

146 L. Shiner, *The Invention of Art: a Cultural History...*, op. cit., s. 149.



Kantowi, a z kolei Schillerowi przekonanie, że to estetyczne przeżycie (a nie zmiany polityczne, nieodrodnie zdaniem poety związane z chaosem) może przynieść wolność<sup>147</sup>. Zbawcza moc sztuki stała się paradoksalnym zapleczem nauki o sztuce, także po wojnie i po rewolucji. Anihilacja wszystkiego, co dywersyfikowało pole sztuki, czyli prywatnej własności i autonomicznych włodarzy-gospodarzy niezależnych od dobroczynności państwa, spowodowało ujednoczenia w ramach rzekomo obiektywnej i zdystansowanej nauki. Dyskursywizacja pola sztuki dokonywała się w polu zrównanym i połączonym w imię wdzięczności za dobroczynność rewolucji.

*L'Histoire de la sexualité* Foucaulta mogła z pewnością pobudzić historyków sztuki do refleksji, że historia seksualności w relacji do *scientia sexualis* jest w istocie analogiczna do relacji sztuki i *scientia artis* oraz pedagogicznego przewrażliwienia na implementację perwersji. *La volonté de savoir* (Wola wiedzy) – pierwsza część *Historii seksualności* – ukazała się we Francji w 1976 roku, a sam Foucault stał się ulubionym autorem artystów krytycznych po upadku systemu, w latach 90. XX wieku. Mielśmy wówczas szeroką falę implementacji i dyskursywizacji perwersji, urzędzeń nadzoru, pilnowania zakresu występowania potępianych zjawisk, podziałów na złe „przed” i dobre „potem”. Powtórzył się paradoks myślenia o sztuce, który Shiner zauważył, pisząc o oświeceniowych myślicielach: choć wierzyli w uniwersalność sztuki, podtrzymywali społeczne uprzedzenia; choć deklarowali coś w rodzaju estetycznej demokracji w ramach *sensus communis*, to społeczne, genderowe i klasowe uprzedzenia stały z tym w sprzeczności.

Proponując w niniejszym rozdziale powrót do namysłu nad polskim dworem – po wydaniu *Ludowej Historii Polski* Adama Leszczyńskiego, *Chamstwa* Kacpra Pobłockiego, a także wartkiej dyskusji nad polskim kolonializmem<sup>148</sup> – nie odwołuję się do niego jako do mitycznego wzorca polskości. Jednak znając dobrze koszty, jakimi zbudowano dobrobyt klasy panującej, warto przywołać dwór jako instytucję domu zmiecioną przez pe-

---

147 *Ibidem*, s. 148–149.

148 M.in.: *Perspektywa (post)kolonialna w kulturze: szkice i rozprawy*, red. E. Partyga, J.M. Sosnowska, T. Zadrożny, OW Errata, Warszawa 2012; G. Borkowska, *Perspektywa postkolonialna na gruncie polskim – pytania sceptyka*, „Teksty Drugie” 2010, nr 5 (125), s. 40–52; D. Skórczewski, *Wobec eurocentryzmu, dekolonizacji i postmodernizmu: o niektórych problemach teorii postkolonialnej i jej polskich perspektywach*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1/2 (109/110), s. 33–55.

erelowską nowoczesność<sup>149</sup>, w której relacja sztuki i nie-sztuki nie była ostro spolaryzowana. Jak ujął to Mieczysław Jastrun w 1945 roku: „Godna podziwu długowieczność ziemiaństwa dopiero w naszych oczach traci podstawy materialne swego królowania”. Poeta dodawał, że dopiero dzięki reformie rolnej chłopci nareszcie wejdą do kultury narodowej. „Jeszcze Piłsudski uzasadniał sprawę odłożenia reformy rolnej cierpliwością chłopca. Rzeczywiście, cierpliwość chłopca polskiego, równie jak upór ziemiaństwa, godna jest podziwu. Mniej godne podziwu są następstwa tego stanu rzeczy dla literatury polskiej”<sup>150</sup> – pisał Jastrun, wskazując niechętnie na ścisły związek podstaw materialnych i sztuki.

Jeśli warto dziś przywołać dwór – który utracił w wyniku rewolucji podstawy materialne – jako ostoję, to raczej ostoję określonej kultury miejsca, podlegającej procesom modernizacyjnym na wiele różnych sposobów. Dwór w niniejszej opowieści to instytucja rozproszona, zróżnicowana, zależna od swojego gospodarza i jego indywidualnych negocjacji ze światem zewnętrznym. To nie tylko miejsce bez wyodrębnionej sztuki (za to z bogactwem kultury materialnej bezsensownie rozgrabionej i zniszczonej w wyniku reformy rolnej), ale także miejsce bez wyodrębnionej sfery pracy i odpoczynku: wszystko działo się w tym samym miejscu. Dzięki nowoczesnym technologiom, zwłaszcza internetowi, dzisiaj również w pewien sposób powracamy do domu jako do miejsca pracy i czasu wolnego jednocześnie, a przy tym „sztuka” także niekoniecznie jest wyodrębniana – również dlatego, że jej definicja bardzo się rozmyła. Dwór może być więc dziś inspiracją przez swoje przednowoczesne residua i bynajmniej nie chodzi tu o powrót do feudalizmu. Czy gdyby nie został zmieciony przez rewolucję, zdywersyfikowałyby i zdecentralizowałyby pole sztuki? W dworze znajdowały się liczne przedmioty, które dzisiaj zakwalifikowalibyśmy jako obiekty sztuki; jednak nie egzystowały one w domu-dworze jako takie. Choć polski dwór się modernizował, to sprzęty i portrety domowników nie były klasyfikowane w kategoriach naukowych, a ich ocena – szczególnie gdy były to wyroby wykonywane podczas długich zimowych wieczorów – niekoniecznie przekładała

149 Por. A. Wylegała, *Był dwór, nie ma dworu. Reforma rolna w Polsce*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2021.

150 M. Jastrun, *Poza rzeczywistością historyczną*, „Kuznica” [Łódź] 1945, nr 1 (1 czerwca), s. 15.

się na wartość rynkową. *Scientia artis* zawitała do Polski późno i dlatego warto się jej przyjrzeć z różnych perspektyw.

### SCIENTIA JAKO ZAULEK WOLNOŚCI

Była w Polsce – kontynuowana przez cały PRL – historia sztuki rozumiana jako planowanie uciekinierów (*fugitive planning*) i jako realizacja podgrupy czy „podwspólności” (*undercommons*)<sup>151</sup>. Tę niesforną tradycję sztuki splecioną z codziennością, w luźnym związku z historią sztuki, a w funkcjonalnym związku z byciem gospodarzem (przynajmniej) we własnym domu i w innej czasowości, chciałabym tu przywołać. A jednocześnie postawić tezę, że *scientia artis* pełniła w okresie monopartyjnego autokratyzmu rolę ambiwalentną, bo także pożyteczną. To bowiem właśnie w *scientia* znalazła ubezwłasnowolniona inteligencja swój zaulek wolności. Jeśli przejrzymy – dla przykładu – artykuły w „Polskiej Sztuce Ludowej” z lat 40., zobaczymy, że w samym sercu trwającej rewolucji komunistycznej fachowcy od sztuki skupiają się dumnie na autonomii posiadanej wiedzy, m.in. na morfologicznej analizie ornamentów, z wyartykułowaniem kolejności przemian w szeregach rozwojowych, tzw. łańcuchach przemian<sup>152</sup> na wzór nauk biologicznych. Prowadziło to co prawda do konkluzji – po przerysowaniu i przeanalizowaniu setek ornamentów, ułożonych w ciągi – brzmiącej: „Zdobiny i motywy znajdujące się na okuciach wozów mawkowskich nie różnią się niczym zasadniczym od zdobin spotykanych na terenach sąsiednich”<sup>153</sup>, ale takich niezależnych wniosków bynajmniej nie należy lekceważyć, podobnie jak dających oddech tematów, jakie pojawiły się np. grudniowym numerze „Polskiej Sztuki Ludowej” z 1948: piernik raciborski i wyszywane pantofle góralskie. W kolejnym roku omawiano też obrazy Janosika malowane na szkle, kafle ludowe, druki ludowe na płótnie, zabawki ludowe, malowane wapnem drzwi chlewów, haft wielkopolski i czepce wielkopolskie. Figury Chrystusa na krzyżu i Matki Boskiej mogły

151 Określenie wytłumaczone przez Jacka Halberstama, *The Wild Beyond: With and for the Undercommons*, w: *The Undercommons. Fugitive Planning and Black Studies*, eds. S. Harney, F. Moten, Minor Compositions, Wivenhoe – New York 2013, s. 2–12. Jako „podwspólność” tłumaczy na polski słowo *undercommons* tłumacz książki Halberstama, por. J. Halberstam, *Przedziwna sztuki porażki*, tłum. M. Denderski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2018, s. 11.

152 W. Dynowski, *Historycyzm w sztuce ludowej*, cz. 3, „Polska Sztuka Ludowa” 1949, nr 1–2, s. 3–8.

153 Z. Cieśla-Reinfussowa, *Analiza ornamentów*, cz. 2, „Polska Sztuka Ludowa” 1947, nr 1–2, s. 37.

istnieć w taksonomii „brył symetrycznych gładkich”, figury Chrystusa fra-sobliwego w klasyfikacji „brył asymetrycznych miękkich”<sup>154</sup>. Jak widzimy, słowo „sztuka” było swoistym alibi wyjmowania przedmiotu z jego znaczenia w konkretnej kulturze, z jego używania, a zajmowanie się samą formą, jej estetyką i pięknem pozwalało z jednej strony na swoisty zaulek wolności w totalizującym systemie władzy, z drugiej jednak na manipulację znaczeniami, ich przechwytywaniem w celu wykreowania nowej kultury, w której wizualność była legitymizacją dla władzy i dowodem dbania o dziedzictwo kulturowe. Forma była więc świadomie używana jako analgetyk, uśmierzający ból po radykalnie wyciętej przeszłości. Było to całkowicie zgodne z logiką nowoczesności i nauki o sztuce. Analogiczne operacje na sztuce nowoczesnej zrobiono w okresie stalinowskiej odwilży, w odniesieniu do sztuki abstrakcyjnej. Przekonanie, że sztuka nowoczesna nie podobała się komunistycznej władzy, jest z gruntu fałszywe: podobała się tak długo, jak długo służyła utrzymaniu władzy. Bo władza wiedziała, że przeżycia estetyczne można zinstrumentalizować i wykorzystać.

Historia sztuki – zakładająca wzniosłe aspiracje – wskazywała wyraźnie sferę tych, których należy oświecać i podnosić, włączając w ów system aspiracji. Do tego właśnie wymyślono sobie lud, pod warunkiem oczywiście, że pozostanie niemy – od państwowego, centralnego związku spółdzielni rękodzieła ludowego po państwowe zespoły ludowe, wszędzie prym wiedli instruktorzy. O ile zachodnia historia sztuki wymyśliła sobie sztukę narodów pozaeuropejskich, która mogła zaistnieć w Europie dzięki przetworzeniu ich przez artystów miejscowych, to w powojennej Polsce po raz kolejny wymyślony został „lud”, którego prymitywna sztuka mogła zaistnieć jedynie dzięki przerobieniu jej przez artystów nowoczesnych. Uniwersalistyczne Oświecenie – jak podnosił to niegdyś Donald Preziosi – stworzyło sztukę fabrykującą jakościowe różnice między jednostkami i społecznościami<sup>155</sup>, a jak pisał Chakrabarty o mechanizmie przetwarzania: modernistycznie rozumiany uniwersalizm zmieniał wspaniałomyślnie obcego w swojego, likwidując różnice i koncentrując się na wypracowaniu własnego (jedno-głosowego) stylu, w którym „obcy” istnieje jedynie w odpowiedniej ramie

154 J. Grabowski, *Wystawa krakowska rzeźby, malarstwa i grafiki ludowej*, „Polska Sztuka Ludowa” 1948, nr 6–8, s. 10–20.

155 D. Preziosi, *The Art of Art History...*, *op. cit.*, s. 500.

i jest wersją hegemonicznej mistrzowskiej narracji, mieniającą się historią Europy<sup>156</sup>. Zachód podnosił skolonizowane narody, Polakom zamkniętym za żelazną kurtyną w kraju, z którego można było wyjeżdżać dzięki pozwoleniu milicji, pozostało oświecać własnych obywateli.

A zatem, *scientia artis* nie tylko pozwalała na życie w obszarze swoiście pojętej wolności (jako zdystansowania od sowietyzacji), ale uśmierzała fantomowe bóle po niemal całkowitym ubezwłasnowolnieniu przez państwo (np. dzięki dysponowaniu własnością). *Scientia artis* powalała zarządzać, napominać, dyscyplinować. Kultura (i sztuka) nie była więc jedynie ucieczką, ale również iluzją władzy, przestrzenią arbitralnych i autorytarnych decyzji. *Scientia artis* to zatem sprawny system dwa-w-jednym: ochrony przez kijem sowietyzacji i marchewką konsolacji, uprawniającą do władzy nad innymi; a przy tym władza ta, rozbita została na odpowiedzialność grupową – najrozmaitszych rad i zarządów – nie miała suwerenności, pozostając w uścisku z biurokracją państwową. To ona powodowała, że w drugiej połowie 40. XX wieku historycy sztuki uznawali, że prywatne pamiątki domowe znacjonalizowanych majątków mają swoje właściwe miejsce w państwowych muzeach, to ona modelowała następnie terażniejszość, w której doświadczenie estetyczne miało stanowić *ersatz* indywidualnej wolności. *Scientia artis* nie jest – jednym słowem – obszarem niezależności a przestrzenią konsensusu specjalistów (wdzięcznych państwu, bo od niego zależnych), władzą rozproszoną w sieci relacji, wypisującą przepustki do wieczności w porozumieniu z państwem i innymi jego urzędnikami, współkonstytuując stosunki społeczne. Stefan Dybowski, minister kultury i sztuki w rządzie Cyrankiewicza, napisał specjalnie dla „Polskiej Sztuki Ludowej” w 1947 przesłanie, z wyraźnie postawionym celem: wszystkie wartości kultury chłopskiej muszą zostać „przetworzone przez wielkich artystów i wejść do kultury narodowej”<sup>157</sup>. Taki był też cel *Wystawy Rzeźby, Malarstwa i Grafiki Ludowej* w Krakowie w 1948 roku: „ustalenie autorytatywne pewnych wyżyn sztuki”, gdyż chodziło o „surową selekcję materiału i odrodzenie się od ślepego entuzjazmu do wszystkiego co ludowe”, gdyż najważniejsze są

156 D. Chakrabarty, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton University Press, Princeton 2000, s. 27.

157 S. Dybowski, [b.t.], *W narodzie polskim tkwią olbrzymie zdolności*, „Polska Sztuka Ludowa” 1947, nr 1–2, s. 3.

„własności inspiracyjne dla twórców sztuki współczesnej”<sup>158</sup>. Wyłączając z tych inspiracji ziemie utracone po 1945 roku, stworzono narodową fantazję. Kreacja sztuki ludowej – w jej wymiarze okulocentrycznym, a nie rytualnym – była więc w zasadzie tak pełna, że jej faktyczne badanie – a przede wszystkim realne przeżywanie – nie było właściwie potrzebne. Sztuka odziedziła się od konkretnych ludzi i ich dobrostanu, zawisła w próżni abstrakcyjnej wspólnoty, a jej wartości estetyczne nie tylko sublimowały, ale i zastępowały inne wartości. Głos Eugeniusza Eibischa: „[...] należy artystów ludowych zostawić w spokoju. Niech sami tworzą takie dzieła, które by na równi z dawnymi wyrastały z ich własnej wyobraźni”<sup>159</sup> wskazywał, że autor nie chciał przyjąć do wiadomości, iż wykreowana przez władzę „sztuka ludowa” ma posłużyć do stworzenia nowego narodu.

Choć zmiana systemu własności i jego spłaszczenie miały wymiar godnościowy, to systemowe pozbawianie prywatnej własności i lokowanie sztuki w zmonopolizowanej domenie państwowej osadziły sztukę w ontologicznej próżni. Lokując niezależność i osobistą swobodę jedynie w kulturze duchowej, transcendencji, marksistowskiej „nadbudowie”, a nie w „bazie”, czyli w możliwości wpływania na otoczenie, w tym dysponowania konkretnym majątkiem, zdefiniowano je w sferze ideologii i wiary, a nie na podłożu osobistej dyspozycji i woli gospodarza (gospodyni), odpowiedzialnego za określoną przestrzeń. Niejasne pozostawało też miejsce sztuki w ścisłym podziale na czas pracy i czas wolny. Przypomnienie, że długo w polskiej kulturze to dom był miejscem sztuki, to upomnienie się o wolność jednostki i jej prawo do samostanowienia. Mogłoby się to dokonać jednak jedynie przez podważenie uniwersalizmu nauki i jej wyspecjalizowanych ekspertów, gdyż to gospodarz domu, wóldarz – a nie specjalista i urzędnik – był w tym modelu decydem, także samego sposobu życia. Tymczasem to nie duchowe podnoszenie obywateli, a przyjemność płynąca z dobrego życia stawała się w PRL-u anachronizmem. Twórca zmieniał się w petenta, a gospodarz – w wyzyskiwacza.

## RANKING NARODÓW I ICH PRAWO DO DOMINACJI

Wydany w Związku Radzieckim w 1948 pierwszy tom *Historii sztuki* Michała Ałpatowa przetłumaczony i wydany został w Polsce w 1968 roku.

158 J. Grabowski, *Wystawa krakowska rzeźby, malarstwa i grafiki ludowej...*, op. cit., s. 6.

159 E. Eibisch, [b.t.], „Polska Sztuka Ludowa” 1948, nr 6–8, s. 85.

Z tej okazji uczonego napisał specjalną przedmowę, w której zaznaczył, iż kilka lat wcześniej odwiedził Polskę Ludową i przy tej okazji zapoznał się z polskimi skarbami artystycznymi oraz spotkał z polskimi historykami sztuki i plastykami. Przyznał, że szczególne wrażenie zrobiło nań dźwiganie kraju z ruin, ochrona i badanie zabytków. Ponieważ dokonano – jak się wyraził – ogromnej pracy badawczej, następnym krokiem powinno być napisanie wyczerpującej historii polskiej sztuki. „Rozwiązanie tego problemu wymaga oczywiście głębokiego uświadomienia sobie zarówno specyfiki własnej sztuki, jak i jej miejsca w dziejach sztuki światowej. Studium powszechnej historii sztuki może okazać się pomocne w napisaniu dzieła poświęconego sztuce narodowej”<sup>160</sup>. Przykład dawał w tomie poświęconym sztuce wieku XVIII i XIX. Omawiając XIX-wiecznych realistów, porównał Leibla do Riepina, by ukazać różnicę między szkołą niemiecką a rosyjską: „Dla Leibla najważniejsze są typy szczególnie charakterystyczne, nie lęka się nawet cech odrażających, szuka ekspresji. Natomiast Riepin wybrał typ ludowy za przykład i miarę człowieczeństwa, jest w swym opisie łagodniejszy i unika przesady”<sup>161</sup>. Porównanie Niemiec i Rosji wybrzmiewa też w zestawieniu Menzla i Surikowa: „o ile Menzel uczynił swym bohaterem jedną określoną postać – Fryderyka II, o tyle bohaterem Surikowa jest cały lud”<sup>162</sup>. Ten ostatni ponadto – choć ceniał XVI-wieczne malarstwo weneckie, najwięcej zawdzięczał – wedle Ałpatowa – osiągnięciom kolorystycznym rosyjskich mistrzów sprzed stuleci. Chodziło mu zapewne o wiek XIV, a szczególnie XV, zdaniem uczonego będący złotym okresem narodowej rosyjskiej szkoły malarstwa ikonowego. Jej najsilniejszą stroną jest – jak twierdził Ałpatow – koloryt o wielkiej sile światła. Omawiając impresjonizm, po obszernym omówieniu sztuki francuskiej znowu przystąpił do zestawienia Rosjan i Niemców: Sierowowi i Korowinowi odpowiada Liebermann, Slevogt i Corinth. Trudno w tych porównaniach sztuki niemieckiej i rosyjskiej, dokonanych zaraz po II wojnie światowej, nie upatrywać echa starcia dwóch mocarstw bynajmniej nie na płaszczyźnie kulturowej, a militarnej. Rosjanie

160 M. Ałpatow, *Historia sztuki*, t. 1: *Starożytność*, przeł. z niem. M. Kurecka i W. Wirpsza, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1968, s. 8.

161 *Ibidem*, t. 4: *Sztuka XVIII i XIX w.*, s. 111.

162 *Ibidem*, s. 112.

– jak twierdzi Ałpatow – w przeciwieństwie do Niemców „unikają przesady”, a ponieważ rosyjscy artyści wyczuwali już przed stuleciem, że bohaterem sztuki nie może być jeden wódz, a cały naród, to – jak można się domyślać – Rosja lepiej wyczuła kierunek rozwoju ludzkości. Uczony stał bowiem na stanowisku, iż dopiero nauka o przemianach stylowych pozwoliła zrozumieć ogólne prawidłowości rozwoju ludzkości. „W następstwie stylów bezwiednie wyczuwamy majestatyczny krok stuleci i przyjęcie tego poglądu pomaga pojąć, na czym polega ogólny kierunek rozwoju sztuki światowej” – pisał Ałpatow<sup>163</sup>. Niemcy i Rosjanie oraz wzajemna narodowa rywalizacja to kwestie, które wedle Ałpatowa sięgają daleko poza wiek XIX i widać je dobrze już w średniowieczu: „Ale o ile w wyrobach germańskich te podobne do wilkołaków zwierzęta tworzą wzór tak zawiły i skomplikowany, iż niemal nie sposób ich wyróżnić wśród ornamentalnych kół i splotów, o tyle Słowianie każdą postać przedstawiali czytelnie i zawsze łatwo można ją rozpoznać”<sup>164</sup>. Zwraca uwagę szczególnie, że geograficznie między Rosją a Niemcami nie ma nic. Określenie „Rosjanie” używany jest tu bowiem zamiennie z terminem „Słowianie”. „Rosyjski styl budowlany” – podług uczonego – widać już wyraźnie w XII wieku.

Artyści ruscy (termin wymienny z „rosyjskimi”, co już samo w sobie jest nadużyciem<sup>165</sup>) generalnie, choć nie widzieli sztuki antycznej, „zachowali nie tylko wiele przejętych z Bizancjum tradycji klasyki greckiej, lecz zdolali je jeszcze twórczo przeobrazić”<sup>166</sup>. Ałpatow niezwykle silnie podkreśla długie trwanie tradycji sztuki rosyjskiej. Wedle tej wykładni XIX-wieczni artyści czerpali z osiągnięć szkoły nowogrodzkiej i moskiewskiej. Na tym jednak genealogia sztuki rosyjskiej się nie wyczerpuje: dzieła Rublowa przypominają Ałpatowi z kolei attyckie płaskorzeźby z V w. p.n.e., zaś stare ruskie cerkwie w tym są podobne do klasycznych świątyń greckich, że harmonijnie wtapiają się w krajobraz. We wstępie do wydania polskiego

163 *Ibidem*, t. 1: Starożytność, s. 7.

164 *Ibidem*, t. 2: Średniowiecze, s. 148.

165 Por. M. Wałicki, *Malowidła ścienne kościoła św. Trójcy na zamku w Lublinie (1418)*, „Studia do dziejów sztuki w Polsce” 1930, t. III, s. 1–92; J. Peteński, *Halicz w dziejach sztuki średniowiecznej: na podstawie badań archeologicznych i źródeł archiwalnych*, Akademia Umiejętności, Kraków 1914.

166 M. Ałpatow, *Historia sztuki... op. cit.*, t. 2: Średniowiecze, s. 160.



Ałpatow wyrażał nadzieję, że jego książka odegra rolę pożytecznego bodźca do napisania historii sztuki polskiej<sup>167</sup>. Cóż właściwie można by napisać po takiej zachęcie i przedstawionej wizji historii sztuki, mając geograficznie z jednej strony naród, który ogłosił się spadkobiercą antycznego Rzymu, a z drugiej – antycznej Grecji, gdzie już w XV wieku nie tylko dorównano najwybitniejszym jej osiągnięciom, ale je przewyższono poprzez „tak wielkie uduchowanie i giętkość formy, jakich współcześni Fidiasza niewątpliwie nie znali”<sup>168</sup>. Gdy dodać jeszcze słowiańskość, która w wydaniu rosyjskim topi wszelkie różnice słowiańszczyzny, pole manewru dla sztuki polskiej jest w istocie niewielkie. Ałpatow zwraca też uwagę na rolę rytuału, a ponadto rzemiosła artystycznego, wykonywanego przez chłopstwo już w średniowieczu. Jego studium przypadku to drewniana chochła o niezmiennej przez wiele wieków formie: „arcydzieło ludowej inwencji zawiera więcej prawdziwego artyzmu niż przeładowane kosztowne klejnoty i filigrany z carskiego skarbcza”<sup>169</sup>. Jak widać, Ałpatow z ludowości wysnuwa radykalny projekt nowoczesności z formalną zasadą „mniej znaczy więcej”, a jednocześnie korektę „zdrowego” obyczaju ludowego jako esencji rosyjskości. Zachętę Ałpatowa, gdyby czytać ją w kontekście lokowania sztuki rosyjskiej w perspektywie uniwersalnej i analogicznie uczynić to samo ze sztuką polską, rozumieć można zatem jako zadanie dwukierunkowe: jeden kierunek to spektakularne *arche*, będące walką o nagromadzony przez czas kapitał symboliczny, a drugi – to kapitał „ludowy”, żywotności i subwersji. W pierwszym zawarta jest legitymizacja imperializmu, w drugim – legitymizacja Rewolucji Październikowej. Ale wysnuwanie ze sztuki rosyjskiego ludu doby średniowiecza projektu nowoczesności to także potencjalnie projekt alter-nowoczesności, w niezgodzie z zachodnią nowoczesnością państw imperialnych. Będzie to zapładniało po II wojnie światowej wyobraźnię bynajmniej nie tylko artystów i historyków sztuki. Polacy w takiej dychotomii opowiadali się często za tym, co niedostępne i za żelazną kur-

167 *Ibidem*, t. 1: *Starożytność*, s. 8. Taka historia została już napisana: J. Starzyński, M. Walicki, *Dzieje sztuki polskiej*, M. Arct, Warszawa 1936; natomiast długoletni projekt *Dzieje sztuki polskiej od czasów najdawniejszych do współczesności* (rozpoczęty tomem o sztuce przedromańskiej i romańskiej), zainicjowany przez Instytut Sztuki PAN, to projekt powojenny.

168 M. Ałpatow, *Historia sztuki...*, *op. cit.*, t. 2: *Średniowiecze*, s. 161.

169 *Ibidem*, s. 160.

tyną, ale bywało także, iż podejmowali się (m.in. w osobie Strzemińskiego i Minicha) dywersyfikacji tego duopolu.

Czym się różni ludowość Ałpatowa od ludowości np. Mieczysława Tretera? Ten ostatni w 1920 r. pisał, że sztuka rosyjska „odrodzić się może tylko w duchu nowej rewolucji, która obali samowładztwo bolszewickich komisarzy”<sup>170</sup>. Treter pragnął bowiem „prawdziwej rewolucji”, będącej antytezą tego wszystkiego, czego dokonał bolszewizm i w to pole wkraczał Strzemiński: edukacja „ludu” doprowadzić musi do sztuki zgodnej z rozwojem historycznym, czyli nie może się opierać na anachronicznej stylizacji. Jednak to właśnie anachroniczną stylizację w gwałtownie przyspieszającej nowoczesności uznawano najczęściej za pielęgnowanie tradycji, zaulek wolności i swojskości. Polscy historycy sztuki i krytycy także – jeszcze przed II wojną światową – o „rasowych polskich malarzach”, łączących ludowość i polskość<sup>171</sup>. Choć zatem Strzemiński pisał m.in. o „pseudonarodowej demagogii Skoczylasa i Stryjeńskiej”<sup>172</sup>, to np. Treter chwalił Stryjeńską za rasowy i zawiadacki temperament oraz sarmacki w wyrazie gest<sup>173</sup>, a Skoczylasa za uwzględnianie pewnych specyficznych właściwości form, „spotykanych w sztuce polskiego ludu”<sup>174</sup>. Tę predylekcję do stylizacji, podobnie jak strategię edukacji ludu, znakomicie wykorzystywała – rzecz jasna – władza komunistyczna.

## PISANIE KATALOGU

O ile pisanie katalogu zabytków sztuki w powojennej Polsce mogło być związane z przyjemnością jeżdżenia po kraju, odkrywaniem różnych zapomnianych dzieł i różnorodności kultury, o tyle zrobienie z małych, nieskoordynowanych przyjemności jednej narracji, w której nareszcie wszystko staje się czytelne i związane z „widzeniem jak państwo”, wiązać by się musiało w paradygmacie nowoczesności z zaakceptowaniem *status quo* i uwew-

170 M. Treter, *Wybór pism estetycznych i krytycznych*, red. D. Wasilewska, TAIWPN Univeristas, Kraków 2019, s. 124.

171 *Ibidem*, s. 42. Tym rasowym malarzem był wedle Tretera Wincenty Drabik.

172 W. Strzemiński, *Credo p. Strzemińskiego w sprawie Nagrody Artystycznej*, „Głos Poranny”, 20 kwietnia 1932, za: *idem*, *Pisma*, oprac., wstęp i komentarz Z. Baranowicz, Ossolineum, Wrocław 1975, s. 146.

173 M. Treter, *Wybór pism estetycznych...*, *op. cit.*, s. 89.

174 *Ibidem*, s. 93.

nętrznieniem go; stosowaniem i pozwoleniem na działanie wedle logiki uznającej wyższość uporządkowania, co wiąże się z porzucaniem lokalnych praktyk wiedzy<sup>175</sup>. Ałpatow w wymowie warstwy politycznej nie różni się oczywiście niczym od tego, co robili luminarze historii sztuki w innych imperialnych krajach. Koncepcja *Volk* i *Volksgeist*, zbiorowej narodowej świadomości łączącej kwestie kulturowe i religijne, jest ściśle związana z dyscypliną od jej zarania<sup>176</sup>, gdyż dyscyplina była ważnym elementem kształtowania się koncepcji państw narodowych. W 1938 roku wychodzi *Die Entwicklung nationaler Stile in der mittelalterlichen Kunst des Abendlandes* Dagoberta Freya. W Europie powstaje wiele standardowych modernistycznych narracji związanych z narodem, uzasadniających naukowo i na gruncie „neutralnej” sztuki hierarchię władzy politycznej. Opis Ałpatowa, czym różni się wizerunek Boga w ujęciu bizantyjskim i ruskim (a przeto – w logice książki – rosyjskim<sup>177</sup>), znakomicie współbrzmi z koncepcjami hegemonii. Trudno bowiem nie podmieniać słowa „Bóg” na „Stalin” w stwierdzeniu, że o ile bizantyjski Pantokrator jest

gniewnym, niemal okrutnym sędzią o brutalnych rysach twarzy i wzdardliwie wykrzywionych ustach, Zbawiciel ruski, którego postać wywodzi się zapewne z Nowogrodu, wydaje się bardziej opanowany, szlachetniejszy i pobłażliwszy. [...] dobitnie zaznaczono [...] uduchowiony wyraz dobrotliwej sprawiedliwości<sup>178</sup>.

Idąc tropem prezentyzmu, już w średniowieczu zobaczyć można determinizm dziejów i logikę dojrzewania do rewolucji, bo jakże inaczej tłumaczyć słowa rosyjskiego uczonego, iż warowne zamki romańskie, jakie wydała kultura łacińskiego Zachodu, są „niedostępne, groźne i roztaczają ponurą atmosferę”, a gładkie, białe mury i harmonijne kształty twierdz rosyjskich mają „więcej epickiego spokoju, szlachetnej prostoty i opanowanej,

175 J. Halberstam, *Przedziwna sztuka porażki...*, *op. cit.*, s. 12. Autor powołuje się tu na Jamesa C. Scotta, *Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve Human Condition Have Failed*, Yale University Press, New Haven 1999: „Czytelność to jeden z warunków manipulacji” (*ibidem*, s. 183).

176 M. Kunińska, *Historia sztuki Mariana Sokolowskiego*, TAIWPN Universitas, Kraków 2014, s. 213.

177 O dyskursie sztuki ruskiej w polskiej historii sztuki, por. *ibidem*, s. 226 i n.

178 *Ibidem*, s. 149.

ale świadomej siły, która nie ucieka się do sztucznych efektów zewnętrznych”, co spowodowane jest świadomością iż tu walczy się „o prawdę i sprawiedliwość”<sup>179</sup>. Nie trzeba dodawać, iż zarówno w okresie zaborów, jak i radzieckiej dominacji, doszukiwanie się przez Polaków kolektywnej odrębności miało niezbieżne cele. Magdalena Kunińska o *Volksgeist*, jako wyrażającym wspólną duchową organizację, pisała następująco: „każdy naród jako odrębna zbiorowa indywidualność ma prawo do własnego państwa, stąd wielka rola historii sztuki w kształtowaniu owej odrębności”<sup>180</sup>. Choć studia postkolonialne i postzależnościowe<sup>181</sup> rozprawiły się z neutralnym wydźwiękiem owego prawa, w tym z koncepcją zunifikowanych wzorców kultury i organizacji politycznej w imperialnej (także sowieckiej) przestrzeni, to trzeba dodać, iż nowoczesne rozumienie sztuki zbiegło się w Polsce z sytuacją zależności, z byciem w cieniu wielkich imperiów. Wyrażało się one – jak pisała Hanna Gosk – poprzez bycie w polu „form dominacji kulturowo-cywilizacyjnej, politycznej, ideologicznej (różnych odcieni), a także militarnej” i decydowało o sposobach uczestnictwa w europejskim projekcie modernizmu, w tym o rozumieniu roli państwa i znaczeniu narodu, o skomplikowanych relacjach z władzą, reprezentującą często obce interesy, a także o braku zaufania w relacjach społecznych<sup>182</sup>. Dzisiaj już wiemy, że to właśnie ów brak zaufania ulokował sztukę w egzystencjalnej próżni.

## KOŃ JAKO ULUBIONY TEMAT

W tomie *Historii sztuki* Ałpatowa obejmującym wiek XVIII i XIX znalazło się miejsce na jednego Polaka. Był nim Piotr Michałowski. Rosyjski uczony – tym jedynym przykładem polskiego artysty – uznawał zatem, że kluczowym zadaniem stojącym przed polską historią sztuki jest napisanie jej narodowej wersji. Trochę podpowiadał, pisząc o podobieństwie dzieł Michałowskiego do Géricaulta, o umiejętności kształtowania przekonujących wizji, i zestawiając reprodukcję jego dzieła z pracami Daumiera.

179 M. Ałpatow, *Historia sztuki...*, op. cit., t. 2: *Średniowiecze*, s. 159–160.

180 M. Kunińska, *Historia sztuki Mariana Sokołowskiego...*, op. cit., s. 213

181 Termin „postzależność” używany jest przez Hannę Gosk, m.in. w: *Wychodzenie z „cienia imperium”*. *Wątki postzależnościowe w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, TAIWPN Universitas, Kraków 2015.

182 *Ibidem*, s. 8.

Jednak ostatecznie w stwierdzeniu „ulubionym jego tematem był koń”<sup>183</sup> zawierała się określona linia rozwojowa sztuki polskiej, z której kpili z całą mocą awangardziści, z Władysławem Strzemińskim na czele. O ile sztukę rosyjską widzi Ałpatow w ścisłym związku z ludem i długim trwaniem, polska jawi się jako wynalazek dworkowej szlachty przywożającej nowinki z Paryża. Trudno nie uznać tego za powtarzanie stereotypu o pańskiej Polsce. Rosyjski badacz widział konie Michałowskiego w relacji z naturą, jednak pisząc enigmatycznie o marzeniu „wyzwolenia podbitej wówczas Polski”<sup>184</sup>, nie wspomina, że zarówno uwielbienie artysty dla Napoleona (którego wyraz dał w licznych obrazach), jak i udział w powstaniu listopadowym były skierowane przeciw jarzmu rosyjskiemu; najwidoczniej uznając, iż ZSRR przekreślił te zaszłości. Jednocześnie podkreślając zależność formalną od sztuki francuskiej, Ałpatow robi to, za co zganiłby go zapewne wiele lat później Piotr Piotrowski: nie ukazuje ramy społeczno-politycznej powodującej, że podobne obrazy znaczyły coś zupełnie innego, gdyż kontekst powstania dzieła polski badacz uznał za kluczowy. Obmyślenie z kolei nowych kontekstów sztuki, już nie w ramach historii uniwersalnej (jaką reprezentował m.in. Ałpatow), ale globalnej, której model oparty jest na koncepcji swobodnej horyzontalnej cyrkulacji, a nie hierarchicznej dyfuzji z jednego najważniejszego „wertikalnego” źródła, powoduje, że horyzontalna historia sztuki Piotrowskiego nie szukała narodowej jedności, uznając, że różni obywatele i wielość kultur tworzy nieustannie zmiennie pole przepływów. Notabene zawsze liczyły się też u niego uniwersalnie pojmowane prawa człowieka, gdyż wyrastający w patriarchalnym PRL-u badacz miał świadomość, iż to prawa kobiet oraz etnicznych mniejszości padają jako pierwsze ofiarą swoistych „wartości regionalnych” (a o te ostatnie upominał się z kolei ostatnio Andrzej Szczerski)<sup>185</sup>.

Rosyjski uczoney – przeniknięty ideałami nowoczesności – rozumiał, że legitymizacja władzy leży w długim trwaniu określonych form kultury

183 M. Ałpatow, *Historia sztuki...*, op. cit., t. 4: Sztuka XVIII i XIX w., s. 90.

184 *Ibidem*.

185 O wyższości wartości regionalnych nad uniwersalnymi pisał ostatnio Piotr Juszkiewicz, referując poglądy Andrzeja Szczerskiego i jego wizję polityzacji sztuki, „niwelującą swoiste wartości regionalne na rzecz politycznie definiowanych wartości uniwersalnych, takich jak demokracja czy indywidualna wolność”; P. Juszkiewicz, *Scalenie i różnicowanie. O historiograficznych modelach dziejów modernizmu w Polsce*, „Rocznik Historii Sztuki” 2021, T. XLVI, s. 40.

i dlatego to nie tom czwarty o XVIII i XIX wieku, ale tom drugi – poświęcony średniowieczu, jest najbardziej zideologizowanym tomem *Historii sztuki* Ałpatowa, gdyż szczególnie mocno legitymizuje przywództwo Rosji, wręcz wbrew faktom historycznym z omawianego okresu. Imperialna nowoczesność mocowała swoje pierwszeństwo – paradoksalnie – na długiej tradycji, choć przecież to Piotr I, a szczególnie Katarzyna II wespół z działaczami francuskiego Oświecenia, byli w Rosji koryfeuszami nowoczesnych zmian, legitymizujących jej podboje. Tę narrację radziecki badacz modyfikuje. Od-tąd to nie olśniewające kolekcje rembrandtów i innych arcydzieł malarstwa (przechowywanych do dziś w Ermitażu), ale werwa i smak rosyjskiego ludu w czasie średniowiecza będą najlepszym powodem duchowego i politycznego przywództwa. Przy typowo modernistycznym okularcentryzmie Ałpatow łamał jednak zdecydowanie klasowe bariery, choć inaczej, niż robił to Strzemiński (który w dość podobnym czasie pisał swoją historię sztuki powszechnej): ten pierwszy ukazywał pozytywny potencjał nieracjonalnej i niewyrafinowanej ludowości, ten drugi – demaskując władzę klasy rządzącej, domagał się, by klasy niższe, przyjmując autorytet nauki, pracowały nad sobą, gdyż proces rozwoju świadomości wzrokowej jest tu kluczowy. Widzenie „ukształtowane jest przez byt i określone przez formację społeczno-historyczną”<sup>186</sup>. Ałpatow jest konsekwentny w szukaniu ludowego wymiaru sztuki, uznając jego długie trwanie od średniowiecza: „Zasady klasyczne sztuki ruskiej nie stłumiły jej ludowego podłoża [...]”, w przeciwieństwie bowiem do „scholastycznej ikonografii, abstrakcyjnej symboliki czy wyspekulowanych alegorii, jakie od czasów gotyku rozpowszechniły się na Zachodzie”, sztuka ruska – choć „była nie tak głęboka i wyrafinowana”, to za to „świeższa i mniej skrupowana, wywierająca wrażenie samą artystyczną wartością, bez jakichkolwiek uczonych komentarzy”<sup>187</sup>. Ałpatow podkreślał istnienie nurtu plebejskiego, np. w ruskich legendach ujawnił się wedle uczonego:

[...] narodowy rosyjski charakter, w którym realizm wiąże się z żywą wyobraźnią, umiejętność stąpania obu nogami po ziemi — z wrażliwością estetyczną, a więź świadomej jednostki z masami —

186 W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1958, s. 15.

187 M. Ałpatow, *Historia sztuki... , op. cit.*, t. 2: *Średniowiecze*, s. 161.

z potępieniem wybujałego egocentryzmu [...]. Najlepsze rosyjskie ikony noszą humanistyczne znamię dobra, piękna i bohaterstwa, wywodzące się z pojęć ludu pracującego<sup>188</sup>.

Ałpatow legitymizował władzę ludu, Strzemiński domagał się edukacji niekontentującej się frazesami. Czy dlatego, że był polskim szlachcicem, tak nie znosił plebejskości? Tu skazani jesteśmy na spekulacje. Choć to, co robił Ałpatow, mogło napawać pewną melancholią Czechów czy Polaków, dla większości Rosjan była to z pewnością afirmatywna i podbudowująca *Volkgeist* opowieść. Inaczej w każdym razie niż opowieść Strzemińskiego, który nie dostrzegał „majestatycznego kroku stuleci”, a jedynie niewidzialną władzę, którą trzeba było zdemaskować. Dlatego podkreślał, iż estetyka idealistyczna nie jest w stanie wyjaśnić mechanizmu przemian w plastyce, gdyż „operuje pojęciami niezmiennej wiecznej natury [...] i jedyne, z góry założonego, niezmiennego realizmu [...]”<sup>189</sup>. Niezmienny rosyjski lud byłby zapewne dla Strzemińskiego produktem idealizmu.

### SZTUKA DOMOWA I CODZIENNE BYCIE ZE SZTUKĄ

O ile Ałpatow kreślił triumfalne istnienie sztuki rosyjskiej, Polacy problem ze sztuką mieli od dawna. Studenci historii sztuki na zajęciach z renesansu polskiego dowiadują się od razu, że Łukasz Górnicki, tłumacząc *Il Cortegiano* Baldassara Castiglione, zdecydował się ominąć kwestie sztuki jako zupełnie niepotrzebne. Górnicki podkreślał, iż Groph Balcer Kastiglion „pisał Włochom, których obyczaje są od naszych daleko różne”, a w Polsce trudno komuś zalecać malowanie, gdyż „mi się to widzi rzecz mało potrzebna”<sup>190</sup>. A choć rzeczy niepotrzebnych było w tłumaczeniu z włoskiego sporo, to jedna sprawa wydała się u Castigliona za mało podkreślona, gdy chodzi o porównanie z obyczajami w Polsce: „A gdy do facecyj przychodzi, tam się wiele rzeczy zaniechało [...]”<sup>191</sup>. Specyficzny ten typ obyczajowości – choć oczywiście odmieniony przez powstania i wojny – przetrwał aż do czasów, gdy władza ludowa postanowiła rozprawić się

188 *Ibidem*, s. 146–147.

189 W. Strzemiński, *Teoria widzenia...*, *op. cit.*, s. 17.

190 Ł. Górnicki, *Dworzanin polski*, Tower Press, Gdańsk 2000, s. 5.

191 *Ibidem*, s. 6.

z dawną kulturą raz na zawsze. Tym samym nie tyle wspierała sztukę, co określony jej rodzaj, jeśli uznamy, że w Polsce czasów Górnickiego istniało coś, co choć nie było „sztuką” w nowoczesnym rozumieniu, było sztuką w rozumieniu pre-artystycznym, a być może także – współczesnym, postartystycznym. Czy to dziedzictwo pre-artystyczne, które trwało w Polsce znacznie dłużej niż nie tylko we Włoszech, ale także w Rosji, ma dzisiaj nadal status wstydlivy, związany z przekonaniem o konieczności doganiania tego, co działo się w centrach artystycznych? Czy raczej może stać się przedmiotem synkretycznego recyklingu, elementem poszukiwania – jak by ujął to Piotr Juszkiewicz, analizując wywody Rogera Griffina o modernizmie – „niełatwej i niejasnej drogi rekombinacji, syntezy i ponownego połączenia rozmaitych elementów”, by nowy *nomos* mógł „funkcjonować jako orientująca, mentalna mapa w przemienionym świecie nowej kultury”<sup>192</sup>. Jesteśmy wszak dzisiaj na progu kolejnych, po-nowoczesnych działań rewitalizacyjnych, i może to prowadzić ponownie „do paradoksalnego zawłaszczenia elementów odnalezionych w przednowoczesnej, mitycznej, reakcyjnej przeszłości, by służyły one zadaniu kreacji nowego porządku w nowej przyszłości”<sup>193</sup>. Propozycja włączenia dziedzictwa pre-artystycznego jest oczywiście przyszłościowa i optymistyczna, zgodna z regeneracyjnym etosem modernizmu, a przy tym odwołująca się do krytycznego regionalizmu, w którym chodzi raczej o mediację między starym a nowym niż o aspiracyjne dojrzewanie.

Magdalena Kunińska udowadnia, iż od zarania historia sztuki traktowana była nie tylko jako *Wissenschaft*, ale i *Bildung* – doświadczenie społeczne związane z edukacją, „kształtowanie smaku i podnoszenie poziomu kulturowego publiczności”, w którym liczą się efekty dla przyszłości<sup>194</sup>. Jako *Wissenschaft* historia sztuki pozwalała zachowywać dystans nie tylko od populizmu, ale (niestety) i od społeczeństwa, a jednocześnie jako *Bildung* obiecywać lepszą przyszłość. *Bildung*, jako odpowiednia kultywacja współczesności oraz interesu społecznego, powoduje, że *Kunsthistoriker* zmienia się w *Kulturpolitiker*, i zakłada, jak pisała Kunińska, przyjmowa-

192 P. Juszkiewicz, *Scalanie i różnicowanie...*, *op. cit.*, s. 38; R. Griffin, *Modernism and Fascism. The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2007.

193 P. Juszkiewicz, *Scalanie i różnicowanie...*, *op. cit.*, s. 39.

194 M. Kunińska, *Historia sztuki Mariana Sokołowskiego...*, *op. cit.*, s. 291.



nie oficjalnych tytułów, państwowych funkcji i zasiadanie w gremiach konkursowych. To są nasi bohaterowie. Jednak duża część polskich historyków sztuki zamieszkiwała i nadal zamieszkuje przestrzeń dziwnej podgrupy (*undercommons*), bez satysfakcji zauważenia i docenienia. Ich niejasny status w stosunku do *Wissenschaft* i *Bildung* nie wykluczał jednak czerpania przyjemności ze sztuki:

W pewnych okolicznościach niepowodzenie, przegrywanie, zapomnienie, niedawanie rady, nierobienie, niestawanie się, nieposiadanie wiedzy mogą w rzeczywistości przynosić bardziej twórcze, bardziej wspólnotowe, bardziej zaskakujące sposoby na bycie w świecie<sup>195</sup>.

*Per fas et nefas*, pierwszy polski nowoczesny artysta, Piotr Michałowski – „bohater nauki i sztuki był także rolnikiem i gospodarzem, a przytem ojcem i obywatelem”<sup>196</sup>. Malował konie, a

[...] zaprzęgi jego gospodarskie były różne i piękne, jakoby godowe. Każdy koń, roboczy nawet, pod Krakusa albo pod działo był zdatny. Każdy wół, zdrowy i silny, a dobrze karmiony, dobrze opatrzony, w dwójnasób pracą się wypłacał. Każda krowa czysto usłużona potrójnym datkiem mleka się odslugiwała. Każda owca pieszczona coraz piękniejszą wydawała wełnę. [...] zwierzęta i rzeczy nawet nieżywotne [...] pod okiem jego ożywiały<sup>197</sup>.

Jak twierdził ksiądz Aleksander Jełowicki, pierwszy polski malarz nowoczesny pracował wspólnie z włościanami, a poza tym „spólnie się pocieszali, wspólnie się bawili”<sup>198</sup>. Nie trzeba dodawać, iż współczesna nauka całkowicie podważyła wiarygodność Jełowieckiego, bo jak słusznie pisał autor *Ludowej historii Polski*, źródła historyczne są „wytworzone przez elity

195 J. Halberstam, *Przedziwna sztuki porażki...*, *op. cit.*, s. 7.

196 A. Jełowicki, *Mowa pogrzebowa na cześć Piotra Michałowskiego, miana w Paryżu w kościele Wniebowzięcia [...]*, Paryż 1856, s. 21.

197 *Ibidem*, s. 23.

198 *Ibidem*.

i przedstawiają wydarzenia z jej perspektywy”<sup>199</sup>. Spróbujmy jednak mimo tego wziąć relację Jełowickiego za dobrą monetę. Jaką rolę pełnić mogła we wspólnych zabawach i pocieszeniach między klasą uprzywilejowaną i nieuprzywilejowaną sztuka Michałowskiego? Tego się, niestety, nie dowiemy, gdyż o tym źródła milczą. To jednak dobry moment, bynajmniej nie po to by nostalgicznie wzdychać za przeszłością, ale by wyobrazić sobie inną nowoczesność i inne w niej uplasowanie sztuki. Gdy krytycy pisali o Michałowskim jako prekursorze dążeń europejskich, „skazanym na wieloletnie tęsknoty za wolnem prawem wykonywania umiłowanego zawodu”<sup>200</sup>, odczytujemy w tym bez trudu projekt aspiracyjny. To, co dla anachronicznego Jełowickiego było etosem, dla nowoczesnego Sterlinga jest niepotrzebnym frasunkiem: jednak jest tak jedynie, jeśli przyłożyć tradycyjną miarę jednej, uniwersalnej nowoczesności. Stosując horyzontalną metodologię Piotrowskiego, zamiast uznawać (jakbyśmy to zrobili, wzorując się na Ałpatowie), że konni jeźdźcy Michałowskiego przewyższyli ekspresją jeźdźców z fryzu partenońskiego, sprowincjonalizowalibyśmy Ateny i Paryż, by zobaczyć artystę w kontekście np. artystów hiszpańskich (Somosierra) czy XIX-wiecznych narracji kolonialnych (San Domingo). Jednak ciągle nie wybrzmiałaby specyficzna lokalizacja sztuki Michałowskiego wobec dworu, uprawy ziemi, hodowania koni i innych zwierząt, czyli wobec specyficznej nieartystycznej codzienności osadzonej nie tylko w nowoczesnym mieście, ale także – w modernizującej się wsi. Dzieło Michałowskiego nie sprowadzałoby się do obrazu konia, żyłoby w relacji do ludzi, przedmiotów i sytuacji tej specyficznie lokalnej przestrzeni dworu polskiego, który był czymś więcej niż jedynie domem mieszkalnym. Nowoczesna sztuka polska – zanim powstała historia sztuki i muzea – rodziła się w relacji do instytucji dworu, zlikwidowanej ostatecznie i nieodwracalnie po II wojnie światowej. Dla kontekstu funkcjonowania dzieła Michałowskiego dwór, czyli prywatna własność – dom i gospodarstwo – ma znaczenie kluczowe. Sytuacja bycia jednocześnie artystą, gospodarzem i rolnikiem nie tylko nie musiała być nieszczęściem, ale nawet mogła przynosić radość i przyjemność.

199 A. Leszczyński, *Ludowa historia Polski. Historia wyzysku i oporu. Mitologia panowania*, W.A.B., Warszawa 2020 [e-book], s. 8.

200 M. Sterling, *Piotr Michałowski (1855)...*, *op. cit.*, s. 5

Nadając szczególną rangę Michałowskiemu, Ałpatow zapewne wiedział, że jednym z najważniejszych seryjnych wydawnictw z zakresu historii sztuki stał się *Katalog zabytków sztuki w Polsce*. Tom pierwszy, obejmujący województwo krakowskie, wychodził – w podziale na zeszyty obejmujące poszczególne powiaty – od roku 1951 pod redakcją Jerzego Szablowskiego<sup>201</sup>. Inwentaryzacja zabytków w Polsce od początku jej istnienia (czyli: pod zaborem) związana była z polską tożsamością. Przybliżała przedmioty, ich materialność, ich obecność tworzącą niegdysiejszą codzienność w określonej przestrzeni. Te uwagi doprowadzają mnie do stwierdzenia, że inwentaryzacja zabytków była po wojnie terenem gry sił – polska tradycja inwentaryzatorska od ponad stu lat zaprawiona była w bojach przeciw narzucaniu określonej wizji hegemonicznej, była pracą u podstaw kreowania przeciw-historii, „w cieniu imperium”, jakby powiedziała Hanna Gosk. Inwentaryzacja także związana jest z tradycją ustną, a jej przeprowadzenie to doświadczenie, którego ślad w postaci materialnego katalogu był w czasach opresji być może mniej ważny niż doświadczenie bycia z przedmiotami-aktantami świata, który został skazany na bycie „zabytkiem”. Jednocześnie, inwentaryzacja, mieszcząc się w procedurach naukowych (inaczej niż historia sztuki, która jako narracja, jakby powiedział Hayden White: „poetycka”, zawsze będzie miała status naukowo wątpliwy), umożliwiała pracę i przetrwanie dziesiątkom historyków sztuki z dala od państwa, gdyż specjalistyczna *Wissenschaft* stanowiła tarczę (a władze komunistyczne o nastawieniu narodowym, tacy jak Gomułka, nie mieli powodów by ruch inwentaryzacyjny zwalczać). Stanisław Tomkowicz, jeden z pionierów inwentaryzacji zabytków na ziemiach polskich, był współsprawcą – jako nadzorca prac konserwatorskich w kościele Mariackim – powstania niedoścignętego wzorca estetycznie wykreowanej polskości w postaci wnętrza tego kościoła z polichromiami Matejki, Mehoffera i Wyspiańskiego, łączącego w wizję całości i ciągłości sztukę gotycką i późniejszą (m.in. barokową) ze sztuką współczesną. Piękno tego wnętrza zapładniało długo historyków sztuki. Wnętrze jako przestrzeń sztuki, obrzędu, rytuału i codzienności działało na wyobraźnię. Dość powiedzieć, że powojenną – zrealizowaną w latach 1949–1964 – restaurację Collegium Maius (najstarszego budynku uniwer-

201 *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 1: *Województwo krakowskie*, red. J. Szablowski. Zeszyt nr 1 obejmował powiat bielski.

syteckiego w Polsce, przed wojną – główny gmach Biblioteki Jagiellońskiej), nadzorowaną i obmyśloną przez Karola Estreichera, uznać można za niepozbawione fantazji wcielenie w życie tej arcy-polskiej estetyki, która jednocześnie proponowała nie tylko wnętrza sakralne (w budynku mieści się kaplica), ale – jak pisałam kiedyś – „zwyczajny dom”, gdzie wszystko było „osobiste, autorskie, domowe, a nawet w pewien sposób pańskie”, a jednocześnie przy tym coś „w rodzaju rodzinno-domowego sanktuarium profesorów UJ, miejscem medytacji nad *powrotem do domu*”, bo wątki naukowe i narodowe przeplatały się z historiami rodzinnymi<sup>202</sup>. Taką moją niegdyśszą interpretację potwierdził później Wojciech Bałus, nazywając budowlę „archetypalnym domem”, pisząc, że o tym, że malownicza sylweta gmachu, z nieregularnymi wnętrzami, swojską barokowo-gotycką stylistyką, wyposażeniem ewokującym zarówno wykłady, jak mieszkania uniwersyteckiej wspólnoty, miała uruchamiać wspomnienia i marzenia<sup>203</sup>. Decydujący był tu patronat premiera Cyrankiewicza, czyniący Estreichera włodarzem wbrew faktycznej sytuacji nieposiadania Collegium Maius na własność. Faktyczna niezależność – przedmiot zgorszenia gremiów historyków sztuki, podkreślających, że Estreicher bez poszanowania nauki i konsensusu dotyczącego konserwacji architektonicznej – zmienił nie do poznania najstarszy istniejący budynek uniwersytecki w Polsce niemal w przededniu jubileuszu 600-lecia uczelni w żywy, archetypiczny dom, będący czystą fantazją. Choć Estreicher nie miał prawa do takiej interwencji ani w świetle nauki, ani w świetle panującej ideologii PRL-u, władze Polski Ludowej dzięki sprytowi Estreichera przeznaczyły na odnowienie i „przywrócenie jej właściwej, zatartej nieudolnymi przebudowaniami postaci” kwotę ponad 300 milionów złotych<sup>204</sup>. Dokonana w latach 1949–1964 pod jego kierownictwem (przy współpracy Alfreda Majewskiego) przebudowa oficjalnie dokonała się, by powstało Muzeum UJ. Choć wnętrza emanują historią narodową i patriotyzmem, daleko zaproponowanym przez Estreichera narracjom od wykluczeń, np. etnicznych (dlatego bowiem w skarbcu Collegium

202 A. Markowska, *Definiowanie sztuki – pojmowanie świata. O pojmowaniu sztuki w PRL-u*, WUŚ, Katowice 2003, s. 77, 53 i 52.

203 W. Bałus, „Nowy haft na słabej tkance przeszłości”. *Karol Estreicher i Collegium Maius Uniwersytetu Jagiellońskiego*, „Folia Historiae Artium. Seria Nowa” 2018, t. 16, s. 117; A. Markowska, *Definiowanie sztuki – pojmowanie świata...*, *op. cit.*, s. 52.

204 A. Markowska, *Definiowanie sztuki – pojmowanie świata...*, *op. cit.*, s. 51.

Maius berła uniwersyteckie są ułożone razem z wałkami zwojów tory, podkreślając wspólną polsko-żydowską historię). Jednocześnie bardzo klarownie pozbyto się naleciałości okupantów i dlatego neogotyckie XIX-wieczne zdobienia zostały usunięte (bo dokonane zostały zgodnie z estetyką zaborczego Wiednia)<sup>205</sup>. Ponieważ dawne collegia były często ośrodkami wspólnego życia, taką wspólnotę celów, obyczajów i praw Estreicher chciał ewokować. Wnętrza były heterogeniczne, różnorodne, narastające z kolejnymi wiekami (a przynajmniej – dzięki pomysłowości kierownika budowy – sprawiające takie wrażenie) o coraz to nowsze udogodnienia i pomysły, a zgromadzone przedmioty posiadały osobiste historie, bo każde pokolenie mogło w budynku po swojemu gospodarzyć. Dlatego Estreicher tak dużą wagę przywiązywał do szczegółowej znajomości przez pracowników – członków kolegialnej wspólnoty – różnorodnych narracji związanych z Collegium Maius: a ponieważ to oni byli depozytariuszami wiedzy, nie do pomysłenia były objaśniające tabliczki w całym gmachu. Przedmiot istniał przede wszystkim w relacji do ludzi, choć oczywiście zgromadzone instrumentarium astronomii, doświadczalnej chemii i fizyki bez trudu wpisywało się w dyskurs *scientia*. Podobnie bowiem jak to się dzieje w rodzinach, to pamięć i opowieść miały w Collegium Maius odgrywać kluczową rolę w transmisji wiedzy. Podobne przywiązanie do codzienności i łączenia makro- oraz mikrohistorii dostrzec można było także u Tadeusza Przytkowskiego (1884–1963), kustosa Muzeum im. Przytkowskich w Jędrzejowie, uznającego za kluczowe „wskrzyszanie tych wszystkich zdobyczy sztuki życia, które je w minionych wiekach umilały – z bibliofilstwem, gastronomią, romantyczną gnomonią itp. na czele”<sup>206</sup>. W tym przypadku chodziło o pielęgnowanie z jednej strony ariańskiej tradycji rodu Przytkowskich, z drugiej zaś – rozbudowywanie działu gastronomii, w którym szczególnie ważna była historia stołu, kuchni, obyczaju. W Jędrzejowie u Przytkowskiego ważna była – podobnie jak u Estreichera w Krakowie – praktyczna, codzienna strona funkcjonowania w świecie dawnych przedmiotów i kulturowanych z pietyzmem zwyczajów. W przypadku Przytkowskiego – także zwyczajów żywieniowych, możliwych m.in. dzięki uprawie w pobliskim

205 Przykrycie neogotyckiej polichromii przez Estreichera doczekało się kontrakcji kolejnego dyrektora, z zawodu prawnika, w imię prawdy historycznej.

206 T. Przytkowski, *Państwowe Muzeum im. Przytkowskich w Jędrzejowie*, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego” [Kraków] 1967, s. 25.

Sudole – w majątku przyjaciela Przypkowskiego Ludwika Wiktora Kielbassa, ogrodnika oraz mecenasa i kolekcjonera sztuki<sup>207</sup> – niedostępnych najczęściej w sklepach warzyw, takich jak różne sałaty, szparagi, salsefia, topinambur czy karczochy<sup>208</sup>. Sztuka związana była – tak jak u Michałowskiego – z domem, rozumianym nie tylko jako miejsce wszechstronnej edukacji: historycznej, obyczajowej, estetycznej i naukowej, ale również kształtowania sensorium, miejsce zabaw, figli, przyjemności, nawiązywania przyjaźni, podejmowania zobowiązań i planów. „Archetypiczny dom” krakowski nie jest przy tym dworkiem, a – choć nazwany został ostatecznie „muzeum” – pozostał wedle zamysłu Estreichera, pochodzącego, co nie bez znaczenia, z rodziny inteligentów związanej z UJ – miejscem wspólnotowym, żywym, czynnym, jako miejsce obrad i spotkań, a nie miejsce wyspecjalizowanej i wyizolowanej, fachowo eksponowanej sztuki. By podkreślić, że dom ten wyrasta z długiego trwania, Estreicher uciekał się do nietransparentnych rekonstrukcji, podróbek, wręcz fałszerstw. Gromadzenie natomiast pamiątek przypominało momentami *camera raritatis* (np. niedopałek cygara Adama Mickiewicza, wysuszone zwłoki kotów jako spreparowana, rzekoma pamiątka po uczonych-alchemikach), choć znajdowały się w zbiorach również znakomite narzędzia naukowe (np. astrolabium, globus i torquetum Marcina Bylicy używane prawdopodobnie przez Kopernika, urządzenie, na którym dwaj profesorowie UJ – Karol Olszewski i Zygmunt Wróblewski dokonali w 1883 roku skroplenia tlenu) oraz dzieła sztuki (m.in. niewielki obraz Delacroix). Jako całość kolekcja ostentacyjnie kłóciła się z taksonomiami historii sztuki i nowoczesną koncepcją muzeum, gdzie rzeczy oddzielano od siebie. Estreicher pilnował ponadto, by zatrudnieni w muzeum pracownicy stanowili zgrany kolektyw, w którym podział na tzw. pracowników merytorycznych i technicznych był jedynie związany z innym zakresem obowiązków, ale nie ze sposobem traktowania. Wychylenie kielicha ze stróżem czy stolarzem (zwanymi da niepoznaki laborantami) było czymś najoczywistszym. O prawdziwym domu – żywej księdze pokoleń – czytamy dzisiaj we wspomnieniach, iż „rozrastał się na generacjach niby

207 M. Kołtuńska, *Mecenat artystyczny i działalność kolekcjonerska Ludwika Wiktora Kielbassa*, praca magisterska napisana w Instytucie Historii Sztuki KUL pod kierunkiem dr hab. Bożeny Kuklińskiej, prof. KUL, Lublin 2014.

208 T. Przypkowski, *Wspomnienie o Ludwiku Wiktorze Kielbassie i jego zbiorach w Sudole pod Jędrzejowem*, [s.n.], Jędrzejów 1964.

pancerz jakiegoś zwierzęcia na jego żywym ciele<sup>209</sup>. To właśnie tego pancerza władza pozbawiła tych, co go mieli, w imię równości. To w imię heterogenicznej tradycji rozumienia sztuki, nowoczesnej oraz przednowoczesnej, Estreicher w Collegium Maius daje wrażenie – jak pisałam w *Definiowaniu sztuki – objaśnianiu świata* oraz jak opisał to później Bałus – swojskości oraz domowej bliskości i zakorzenienia w niezmiennej tradycji. „Dom” Estreichera do niczego nie aspiruje, raczej zobowiązuje. Sztuka jako niewydzielona część codzienności przeplata się z nauką, a to wszystko z kolei z obyczajem. Staje się doświadczeniem także pozarozumowym, a więc faktem egzystencjalnym, a nie jedynie danymi epistemologicznymi. Za taką postawą kryje się przekonanie, że nie ma państwa bez niezależnie gospodarujących na swoim, bez niezależnych domów, to bowiem domownicy-włodarze tworzą państwo, a nie – jak to się stało po 1945 roku – państwo tworzy i domy, i ujednoliconą historię. Odtąd bowiem jej realne dotknięcie dokonywać się powinno jedynie w wyspecjalizowanych placówkach muzealnych. Dla Estreichera tymczasem sens przedmiotów i dzieł sztuki związany jest z kontekstem i konkretnym miejscem na ziemi. W tym ujęciu Kopernik należy nie tylko do historii świata i do historii nauki, ale również do historii domu, będąc realną osobą, dotykającą tych samych przedmiotów, jakich i my możemy dzisiaj dotykać. Jego portret jest wizerunkiem nieomal familijnym, wizerunkiem starszego kolegi. Historia tak namacalna wydaje się bardziej odporna na narzucanie aktualnie obowiązujących przekonań, gwarantuje kulturę zespoloną na trwałe z dobrostanem ludzi w ich codzienności. W tej optyce Piotr Michałowski stanął na granicy różnego rozumienia sztuki; nie wiedział jeszcze zapewne – choć może już się domyślał – że miejsce w rankingu historii sztuki zdecyduje o tym, czyja kultura pójdzie na przemiał, a która będzie miała prawo przetrwać i narzucić swoje prawidła.

### WISSESCHAFT I BILDUNG

Historia sztuki rozpatrywana może być zatem jako forma społecznienia charakterystyczna dla mieszczaństwa, zgodnie z myślą Reinharta Kosellecka<sup>210</sup>, gdyż – jak przypominała Kunińska – chodzi wówczas o inte-

209 M. Wańkowicz, *Szczenięce lata*, w: *idem, Czerwień i amarant*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, s. 61.

210 R. Koselleck, *Semantyka historyczna*, wyb. i oprac. H. Orłowski, tłum. W. Kunicki, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2001.

growanie świata do własnej jaźni, o odnajdowanie i kultywowanie człowieczeństwa (bynajmniej nie tylko na poziomie racjonalnym), co dzięki reakcji zwrotnej umożliwi dalsze dokonania. Od początku historii sztuki *Bildung* miało charakter elitarny, będąc nie tylko duchowym podniesieniem społeczeństwa, ale również strategią władzy. „Podniesienie warstw niższych”<sup>211</sup> – o jakie chodziło rzekomo (wedle jego własnych słów) Marianowi Sokołowskiemu – było programem utrzymywania hierarchii społecznej. Gdy historia sztuki traktowana jest jako *Bildung*, można widzieć szerokie upowszechnianie jej osiągnięć jako okiełznywanie niskich instynktów, oswojenie sił brutalnych i ciemnych dzięki dawaniu „podnieślejszego pokarmu” – jak pisał Sokołowski, lecz można ją również widzieć jako walkę o prestiż i stosowanie w praktyce przemocy symbolicznej powiązaniem z chęcią ujednolicenia wedle jednego („naszego”) wzorca. Za Pierre’em Bourdieu uznać można, iż pole sztuki jest systemem instytucji – wraz z taką instytucją jak historia sztuki – oraz napięć i zależności, które wiążą dzieło sztuki ze społeczeństwem<sup>212</sup>. Stawką jest potęga, jaką należy osiągnąć i zachować. Jonathan Harris, opisując nie bez sarkazmu sytuację w Wielkiej Brytanii do lat 70., trafiał tu w sedno, gdy chodzi o dyscyplinę: studiowali ją dżentelmeni z klasy wyższej, ukształtowani na guście obrazów wiszących na ścianach – albo w ich domach, albo w domach ich rodziny<sup>213</sup>. Bez rewolucji, w samym centrum modernistycznych zmian, pre-artystyczne rezydualne dotrwały zatem aż do czasów, które w Polsce nazywamy „epoką Gierka”. Choć zatem w Polsce domowa ciągłość, z której śmiał się Harris, została systemowo zniwelowana już w latach 40., to sarkastyczny stosunek do historyków sztuki pozostał niezmienny, widać go w popularnych filmach z okresu PRL-u, m.in. w znanym serialu kryminalnym *00 Zgłoś się*. W kulturze popularnej PRL-u lat 70. jest jasne, że historycy sztuki są z jednej strony dziedzicami dawnej kultury, rodzajem „wentylu bezpieczeństwa” i formą przetrwalnikową kultury zniszczonej przez socjalizm partyjny (w tym znaczeniu są śmiesznie anachroniczni, choć z nutką patosu, gdy myśli się, że służą przegranej sprawie); z drugiej – nośnikami nowoczesności (w tym znaczeniu są i cynicznymi

211 M. Kunińska, *Historia sztuki Mariana Sokołowskiego...*, op. cit., s. 266.

212 P. Bourdieu, *Reguły sztuki: geneza i struktura pola literackiego*, tłum. A. Zawadzki, TAIWPN Universitas, Kraków 2001.

213 J. Harris, *The New Art. History...*, op. cit., s. 22.



naukowcami, i depozytariuszami mądrości). Rzecz jasna, pop-kultura nie oddała całego zniuansowania gry, jaką luminarze historii sztuki prowadzili z władzą przy pomocy tak miękkiego narzędzia, jakim jest *Bildung*, i tak twardego, jak *Wissenschaft*, by w kraju zdecydowanie bardziej nastawionym na dzieła literatury i teatr, w którym warstwa mieszczańska była w zaniku, obronić swą pozycję.

### POTOCZNE DOBRE ŻYCIE

Jeśli katalog pisany przez Polaków miałby być wstępem do strategii, jaką proponował Ałpatow – a była to typowa strategia modernistyczna, ujmująca sztukę w relacji do kapitału symbolicznego, siły państwa i jego zakusów, by kultura stanowiła argument w grach wojennych – to oczywiście znaleźlibyśmy polskich historyków sztuki, którzy walczyli tą bronią: zarówno w czasach zaborów, w okresie międzywojennym i po II wojnie światowej. W Polsce historia sztuki rodziła się niemal równocześnie ze sztuką narodową, wypierając przednowoczesne podejście do kultury jako całości, bez wyodrębniania „sztuki” jako wyspecjalizowanej dziedziny doświadczenia okulocentrycznego z całości tego, co składa się na dom. Po pierwsze zatem, nieodparcie kuśilo mnie zadanie pytania, czy w polskiej historii nie dałoby się znaleźć zasobów takiego myślenia o sztuce, które wiązałyby ją z potocznym, codziennym, dobrym życiem; z kreatywnością niekoniecznie nawet nazywaną „sztuką”, ale powiązaną z domem, rodziną, przyjaciółmi, kręgiem znajomych, z sytuacją spędzania czasu – wolnego i tego skupionego na zobowiązaniach i pracy, sztuką będącym czymś efemerycznym i dającym radość życia. A jednocześnie – bo choć to wizja afirmatywnej sztuki i historii sztuki, to przecież jest ona ze wszech miar krytyczna – po pierwsze wobec modernistycznych taksonomii gatunkowych, po drugie – wobec izolowania sztuki od doświadczenia życiowego i po trzecie – wobec kapitalistycznej tezauryzacji. Na pytanie o potencjalnie inną „sztukę”, wywiedzioną z czasów tyleż sprzed wynalazku sztuki, co z postsztuki – wymagające oczywiście większych studiów – odpowiedziałam, stawiając jako hipotezę Estreicherowską koncepcję domu-wizji „fałszywki”, dobitnie wszakże sprzeciwiającej się nowoczesności totalizującej, w której sztuka tworzy ciągi taksonomiczne i nie przynależy do nikogo, bo jest dziedzictwem całej ludzkości. Estreicherowska wizja domu to dom otwarty – na poły dom kul-

tury, na poły świetlica, ale też skarbiec, dormitorium i jadalnia, w którym jest gospodarz. To właśnie włodarz dysponujący swoim dominium, bez rad nadzorczych i „właściwych” paradygmatów, mógł, w sposób niezależny, porwać się na takie wyjątkowe dzieło.

Wizja sztuki jako specjalistycznej nauki, która przebiła się w Polsce już w XIX wieku, w XX wieku okazała się niezwykle przydatna przy ogromnej ilości prac związanych z odbudową kraju. W jednym wszakże, jako nowoczesna specjalistyczna nauka, była impotentna: w takim rozumieniu sztuki, która nie była aspiracją i ambicją, a codziennością, nie służyła idei i ideałom, ale życiu – po prostu, włączona w obyczaj. Ta bowiem jedna rzecz związana ze sztuką nie była w planach narodowo i partyjnie scentralizowanej „sztuki”, na którą jedyny monopol będzie odtąd miało państwo: nie mogła służyć ludziom wedle ich własnych upodobań, w prywatnych enklawach – czy nazwiemy je domami, czy wspólnotami, czy jakkolwiek inaczej, a które rozumiemy jako sferę autonomiczną z autonomicznym gospodarzem. Prowadząc badania ustne nad powojenną sztuką Wrocławia, dowiedziałam się od Zbigniewa Makarewicza, że wzorem dla jego działań i efemerycznej sztuki była właśnie codzienność. Jako przykład polskiego performansu sprzed epoki performansu artysta podał mi opisane przez Melchiora Wańkowicza w *Szczenięcych latach* „farmazońskie” – dziejące się u schyłku XIX wieku – działanie stryja pisarza, Ottona, który pływając nocą po Willi ukwieconym statkiem, przy dźwiękach mandoliny śpiewał, całkiem nago stojąc na burcie<sup>214</sup>. To wileńskie zabawy z dzieciństwa ewokował Makarewicz w swych efemerycznych działaniach z lat 60. i 70., które nie zostały w swoim czasie włączone do historii sztuki. Przy całej problematyczności faktu, że Otto był posesjonatem i żył z wyzysku klasy niższej, jego „performans” odbywał się w przestrzeni bez cenzury i naukowego szacowania.

## PARTYCYPACJA I PAŃSTWO

Jeśli zatem zadać ponownie pytanie: dlaczego w Polsce nie powstała nowa, krytyczna historia sztuki, zauważyć trzeba że jej podstawą były pytania z strony różnych grup społecznych: czemu te uwznioślające i sublimujące narracje służą. Krytyczna historia sztuki powstała na gruncie rozproszenia i zanegowania jednego uniwersalnego ideału *Bildung* oraz neutralności

214 M. Wańkowicz, *Szczenięce lata...*, *op. cit.*, s. 84. Więcej: A. Markowska, *Sztuka podręczna Wrocławia. Od rzeczy do wydarzenia*, Anex, Wrocław 2018, s. 153.

*Wissenschaft*. Dekonstrukcja tych autorytetów nie mogła się odbyć w obrębie autorytarnego systemu monowładzy.

Jak się wydaje, dopiero narzędzia wypracowane przez koncepcje sztuki partycypacyjnej i relacyjnej – które podważają wartość myślenia towarowego (podobnie jak wcześniej to robił zredukowany przez kapitalizm dadaizm czy konceptualizm) – pozwalają nam spojrzeć na zapomniane dziedzictwo w inny sposób, zobaczyć sztukę nie jako wyizolowany towar, ale jako część doświadczenia życiowego. Uczciwie trzeba przyznać, że współcześni artyści mogą czerpać z *artists-run-spaces* oraz tzw. plenerów, jakie kwitły w PRL-u, szczególnie w latach 70. To jedna z najciekawszych i oryginalnych tradycji powojennej polskiej sztuki (która nie zaistniałaby notabene bez rewolucji komunistycznej), penetrowana zresztą przez młodych badaczy<sup>215</sup>. Co ciekawe, tradycja ta szczególnie bujnie rozwijała się na Ziemiach Odzyskanych. Gdy chodzi natomiast o Górny Śląsk, to rozwój przemysłu i wielkoprzemysłowej klasy robotniczej oraz mieszczaństwa spowodował, że tamtejsi mieszkańcy nie mogli się utożsamiać z etosem dworkowym i post-szlacheckim, faworyzującym Michałowskiego, Grottgera i Matejkę. Koniec XVIII wieku to bowiem na Górnym Śląsku nie tylko upadek Rzeczypospolitej i rozbiory, ale i rewolucja przemysłowa oraz pojawienie się maszyny parowej, odpowiedzialnej za eksploatację na wielką skalę śląskich bogactw naturalnych. Dla Ślązaków resuscytacja polskiego dworu będzie więc kolejnym arbitralnym szukaniem rodowodu, bo bynajmniej nie w takiej przestrzeni powstały dzieła Erwina Sówki i Teofila Ociepki.

## WSPÓLDZIELENIE A WŁASNOŚĆ

Pisanie o pozytywach własności w kontekście dzisiejszych pomysłów na współdzielenie, które łączone jest z empatią i otwarciem na innych, wydaje się niemal szaleństwem. Pamiętać jednak należy, że celem komunistycznych wywłaszczeń i obdarowań było całkowite uzależnienie ludzi od państwa, pozbawienie obywateli sprawczości. Matthew David, w *Sharing Crime Against Capitalism*, ocenia dzielenie według standardów użytkowych: motywacji, efektywności i skuteczności, i wskazuje na dwie zasadniczo różne

215 Np. K. Schiller, *Awangarda na Dzikim Zachodzie: o wystawach i sympozjach Złotego Grona w Zielonej Górze*, Stowarzyszenie 40 000 Malarzy – Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa – Zielona Góra 2015; *Galeria Wschodnia: dokumenty 1984–2017 / Documents 1984–2017*, red. D. Muzyczuk, T. Załuski, Galeria Wschodnia – Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2019.

konceptje dawania darów: odwzajemnianie (*reciprocation*) i nowy podział (*re-distribution*). Pierwsza, wywodząca się z rytuału Kula opisanego m.in. przez Bronisława Malinowskiego, odnosi się do cyrkulacji wartości w ramach nieodpłatnie wniesionego wkładu do kultury przez takie osoby jak hakerzy, koderzy upublicznionych kodów źródłowych (*open-source*), naukowcy, muzycy, autorzy i inni pracownicy kreatywni. Odwzajemnienie to cyrkulacja dóbr wśród równych sobie, gdzie dzisiejszy dawca zmienia się w jutrzejszego biorcę. Natomiast redystrybucja zakłada „wielkiego człowieka”, który uszczupla swój majątek (np. poprzez potłacz) tak, że nie może on być odwzajemniony, a to z kolei zyskuje mu poklask i status. Podzielając opinię Davida, że wzajemność jest pozytywna, sprzyja innowacyjności, efektywności i skuteczności, zwiększając motywację, a redystrybucja odpowiada na wyzwania niedoboru<sup>216</sup>, nie uważam jednak, że rewolucja własnościowa w Polsce lat 40. ma coś wspólnego z tak ujętym dzieleniem, gdyż w obu przypadkach chodzi o dobrowolność (*free-sharing networks*) i szacunek. Podobnie aktualna dziś kwestia, czy dzielić mogą się ci, co nie są ani autorami, ani właścicielami praw autorskich, choć ciekawa i żywo dyskutowana, prowadzona jest aktualnie w odniesieniu do internetu<sup>217</sup> i z tych powodów nie chciałabym uznać, że np. dokwaterowywanie lokatorów i niemożność dysponowania swoją prywatną przestrzenią mieszkalną jest porównywalne do przekazania przyjacielowi pirackiej kopii albumu Rolling Stonesów. Jak udowodniał zresztą Aram Sinnreich, kruczata przemysłu muzycznego przeciw piractwu narusza prawa obywatelskie<sup>218</sup>. Autor, podając przykład Kościoła Kopimizmu (założonego w 2010 roku przez Isaka Gersona, 19-letniego studenta filozofii), gdzie akty piractwa – czyli kopiowania i dystrybucji treści – uznawane są za święte akty wiary, nieuchronnie chyba przekonuje czytelników, by nie mylić aktów piractwa w państwach demokratycznych z zalegalizowanym przy wsparciu obcego mocarstwa piractwem państwowym. Poza wszystkim użycie terminu „gospodarz” i ewokowania kwestii własności w relacji do Michałowskiego nie oznacza,

216 M. David, *Sharing Crime Against Capitalism*, Polity Press, Cambridge–Malden 2017, s. 173–174.

217 P. Aigrain, *Sharing: Culture and the Economy in the Internet Age*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2012, s. 27.

218 A. Sinnreich, *The Piracy Crusade: How the Music Industry's War on Sharing Destroys Markets and Erodes Civil Liberties*, University of Massachusetts Press, Amherst 2013.

że pragnęłabym powrotu do etosu szlacheckiego, który był tak ważny dla polskiej wspólnoty w przeszłości. Chodzi raczej o specyficzny rodzaj pamięci kultywowany przez historię sztuki. Majątek artysty w Bolestraszcach został zniszczony po wojnie, choć zachował się przebudowany dwór, w którym włodarzy; natomiast majątek Krzysztoforzyce został po 1945 nie tylko rozparcelowany, ale i całkowicie zniszczony, drewniany dwór nie istnieje, podobnie inne budynki dworskie, nawet stajnia, która tyle mogłaby nam powiedzieć o artyście. Pozostał zniszczony park z aleją dojazdową. Wyselekcjonowano w obliczu tylu zniszczeń „sztukę” jako reprezentację tego, co skazano na nieistnienie. Czy faktycznie jednak absolutyzowanie sztuki kosztem życia i zgoda na niszczenie tego, co nie ma znamion arcyzmu, to dobre rozwiązania? Co więcej, czy fakt masowych zniszczeń i rozgrabienia przejętych majątków nie dowodzi najlepiej, że w rewolucji nie chodziło o dzielenie się, by poniżeni uzyskali poczucie sprawczości?

## AKTUALNOŚĆ PRZEDSTAWIONEJ KWESTII I WNIOSKI CZYTELNIKA

Historia sztuki w Polsce do czasów rewolucji komunistycznej była jedną z wielu form opisywania i rozumienia sztuki i jej miejsca w życiu; po 1945 roku uzyskała monopol państwowy. Nigdy nie posunęła się do pozytywnego waloryzowania tradycji nieabsolutyzowania sztuki, którą opisywał Łukasz Górnicki bez żadnych kompleksów, a nawet z pewną dumą. Modernistyczna koncepcja domu jako maszyny do mieszkania kwestię osobistej kreatywności lokowała w przestrzeni kolektywnej, kontrolowanej przez państwo. Mimo tego pierwsze galerie po upadku ustroju powstawały w prywatnych przestrzeniach rodzinnych: tak zaczęła np. w Krakowie zarówno galeria Zderzak, jak Starmach. Ale nawet w trakcie trwania PRL-u autorskie galerie powstawały w prywatnych mieszkaniach (np. krakowska Galeria Pi Marii Anny Potockiej i Józefa Chrobaka<sup>219</sup>). Czy w tego rodzaju „sztuce domowej” i negocjowaniu między tym, co prywatne i co publiczne, dopatrzeć się można tradycji przednowoczesnej? Jak Ci się wydaje, Czytelniku, czy trwanie humanistów na niskopłatnych posadach w muzeach, bibliotekach i uniwersytetach nie jest spowodowane długą pamięcią przenikania się cza-

219 Rola innego współtwórcy galerii, zob. J. Potocki, *Chłopiec z kawką na ramieniu* [wydawnictwo własne], Kraków 2022, s. 53 i n.

su pracy i czasu wolnego, jaki zawdzięczamy wpajaniu etosu szlacheckiego w edukacji?

Hasła równości i solidarności społecznej oraz współdzielenia przebudowały świadomość wielu ludzi. Mimo że wcielanie rewolucyjnych haseł w praktyce wyglądało różnie, to w teorii przekonywało, że biedni nie będą już skazani na biedę, a ponizeni – na ponizenie. Czy zatem wierzymy dzisiaj księdzu Jełowickiemu, że Piotr Michałowski stworzył – mimo pańszczyzny – idealnie zgraną wspólnotę ludzi i był jednocześnie świetnym rolnikiem, gospodarzem i artystą? Jeśli przekaz Jełowieckiego nie jest dziś wiarygodny, to może mimo wszystko interesujące mogłyby pozostać jego pomysły włączania tworzącej się sztuki w życie mieszkańców dworu? Czy długie trwanie etosu przednowoczesności w Polsce nie jest szansą na ponowne przyjrzenie się sztuce postartystycznej?

Czy dekonstruowanie nowoczesności i obalanie ustroju PRL-u są procesami równoległymi? Czy przesledzenie wątków kolonialnych w twórczości polskich artystów – od Piotra Michałowskiego, zachwyconego armią francuską – mogłoby wskazać na ciekawe aspekty konstruowania polskości pod zaborami? Jak oceniasz opinię Ałpatowa, że nowoczesna sztuka polska zaczyna się wraz z imitacyjnym czerpaniem nowoczesności ze źródeł obcych (francuskich), w przeciwieństwie – notabene – do sztuki rosyjskiej, która potrafiła wykorzystać rodzimy potencjał? Jak zmieniła się współczesna narracja w stosunku do Polski, gdy porównamy ją z oświeceniowymi koncepcjami imperialnymi, w których Katarzyna II jako Semiramida Północy i siostra Apollina miała w Polsce strzec spokoju i tolerancji i w tym celu objąć przywództwo nad polskimi fanatykami katolickimi?<sup>220</sup>

Jonathan Harris pisze o radykalnej (nowej) historii sztuki, że jej tematami był gender, feminizm, kwestia reprezentacji, materialistyczna teoria patriarchy, archeologia podmiotu, dyskryminacja<sup>221</sup>. Nowa, krytyczna historia człowieka upomniała się więc o podmiot. Czy w ramach tego przywrócenie ludziom ich własnej kreatywności – a nie tylko „sztuki” – odbywać się powinno bez historyków sztuki i państwa, czy przeciwnie – istnieje

220 J. Nowak, *Metamorfozy Imperium Rosyjskiego 1721–1921*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2018 [e-book], s. 21.

221 J. Harris, *The New Art History...*, *op. cit.*, s. 36.

jące już instytucje powinny zadbać, by odwiedzający muzea i galerie ludzie poczuli własną sprawczość, a nie jedynie blask cudzego autorytetu?

## V. REWOLUCJA JAKO KONTYNUACJA

### 1. PIĘKNA RANA

*Opiewaj okaleczony świat  
i szare piórko, zgubione przez drozda,  
i delikatne światło, które błądzi i znika  
i powraca.*

Adam Zagajewski

*[...] samogonny Mefisto w leninowskiej kurtce  
posyłał w teren wnuczka Aurory  
chłopców o twarzach ziemniaczanych  
bardzo brzydkie dziewczyny o czerwonych rękach  
[...] To wcale nie wymagało wielkiego charakteru  
mieliśmy odrobinę niezbędnej odwagi  
lecz w gruncie rzeczy była to sprawa smaku  
Tak smaku [...].*

Zbigniew Herbert

W polskiej rewolucji, inaczej niż w radzieckiej, nie było patosu i wielkości. Umęczony wojną naród nie miał ambicji ruszenia z posad bryły świata. Poraniony, chciał żyć. Historia tym bardziej pozostaje kwestią wyobraźni, im bardziej dotyczy upokorzenia. O upokorzeniu i poniżeniu nie tylko się nie mówi, ale również nie umieszcza w źródłach pisanych. Nikt nie chce transmitować hańby. Z obawy, że to zaraźliwa choroba, najpierw na poziomie rodziny i przyjaciół, a na końcu państwa, otacza się upokorzenie kordonem sanitarnym. Zgwałcone milczą o zgwałceniu, złamani nie puszczaają pary z ust o sytuacji, która doprowadziła do ich złamania. Ci, co widzą strach, muszą zostać zabici, to kwestia honoru. Skoro to niemożliwe, pozostaje śmierć symboliczna. Z kolei konfidenci po prostu wypierają z pamięci konkretne fakty z życia. Często na tyle mocno, że faktycznie stają się innymi ludźmi. W trudnych czasach większość robi rzeczy z trudem dające się zamienić z doświadczenia życiowego w pouczającą historię: po prostu stara



się przeżyć, za wszelką cenę, i przystosować, z nadzieją, że z czasem uda się znaleźć wyjście z ugięcia karku. Polacy (obywatele Polski) przetrwali wiele, by nie powiedzieć: „wszystko”. To właśnie w słowie „wszystko” zawiera się wyobraźnia, bez której nie ma historii tego, co stało się w Polsce zaraz po wojnie.

Jednak w rewolucji dramatem jest nie tylko znikanie świata i ludzi, pojęć i ich wzajemnych powiązań – dramatem jest także poranienie, wymuszona i nieodwołalna zmiana. Ludzie i rzeczy stają się inni – tak bardzo inni, że nie przypominają siebie sprzed lat. Wówczas nacisk na kontynuację oznacza po prostu łagodzące ból przybranie maski kontynuacji. Wyobraźnia zostaje nasycona obrazami ewokującymi długie trwanie tradycji, znajdującej swój kres w nowej wykładni historii i zwycięskiej rewolucji. Opowieść Zbigniewa Herberta w wierszu *Potęga smaku* o wnuczętach Aurory – chłopcach o ziemniaczanych twarzach i bardzo brzydkich dziewczynach o czerwonych rękach – jest nie tylko o nieodwracalnym spolaryzowaniu świata, konieczności przylegania do jej „piękniejszej” części i bycia wiernym temu wyborowi. Jest także o zarządzaniu pogardą. Jednak, choć w Polsce raziły poetę ziemniaczane twarze, wyjeżdżając do Francji i Włoch, nazwał siebie samego barbarzyńcą w ogrodzie. *Barbarzyńca w ogrodzie* – rozpoczynający się esejem o cywilizacji franko-kantabryjskiej i grocie Lascaux, ukazał się drukiem w 1962 roku. Rok wcześniej Franz Fanon – uczestnik walk o wyzwolenie Algierii – pisał po francusku o absurdzie identyfikowania się z Francją i o „kongresach kultury”, które przed skolonizowanym człowiekiem odsłaniają „specyfikę i bogactwo wartości zachodniego świata”<sup>1</sup>. Po raz kolejny polska wiktymizacja nie pozwalała widzieć bólu innych.

## PRÓBA OPIEWANIA OKALECZONEGO ŚWIATA

Ile było rewolucji? Michel Serres twierdzi, że w przeszłości liczą się tylko dwie (przejście od cywilizacji oralnych do pisma oraz wkroczenie w erę Gutenberga) i trzecia – aktualna – rewolucja cyfrowa<sup>2</sup>. A co z rewolucjami społecznymi? Najdłuższa z nich to rewolucja kobiet, jak przekonywała

1 F. Fanon, *Wyklęty lud ziemi*, tłum. H. Tygielska, przedmowa E. Reklajtis, postłowie J.-P. Sartre, PIW, Warszawa 1985, s. 25.

2 <https://032c.com/michel-serres/> [dostęp: 1.02.2020]. Inni mówią z kolei o rewolucji neolitycznej, przemysłowej oraz informacyjnej.

Juliet Mitchell<sup>3</sup>. Być może jednak spekulacje dotyczące świata spoza nauki (np. Quentina Meillassoux) wprowadzają nas najbardziej rewolucyjnie w nowe imaginarium post-oświeceniowe.

Przyjęło się w Polsce, że „lubim sielanki”, a przynajmniej kompromis, co jest charakterystyczne dla kraju, „który nie miał ani jednej prawdziwej rewolucji”<sup>4</sup>. Może dlatego, choć kraj przeżył rewolucję leninowską, jej śladów w polskiej historii sztuki jest do dziś jak na lekarstwo, a skanalizowanie rewolucji w okresie socrealizmu pozwala na wiele przemilczeń. Zgadza się to z główną tezą książki *Prześlona rewolucja* Andrzeja Ledera, że dokonana w Polsce w latach 1939–1956 rewolucja, zmieniająca w głęboki sposób mentalność Polaków, pozostaje ciągle nieobecna w myśleniu<sup>5</sup>. Jednak gdy się powiąże brzydkie dziewczęta o czerwonych rękach z odmiennymi wymogami estetycznymi nowoczesności, zrozumieć można z kolei powierzchowny charakter zmian, jakie się dokonały po wojnie. Leder zadaje wręcz pytanie, kto nam zabrał rewolucję – gdyż ona rzeczywiście, w jakiś dziwny sposób została „skradziona”, jak pisał badacz, co skutkuje do dziś życiem w stanie zapomnienia i oddalenia od tego, co realne. A skoro została prześlona, to przebudzenie musi rozważyć w polu sztuki takie fakty, jakie w syntezach historii sztuki polskiej po wojnie nie występowały: anihilację całych grup społecznych, reformę rolną, utratę Kresów, zasiedlenie ziem zachodnich i północnych kraju po wypędzeniu z nich Niemców, deklarowane równouprawnienie kobiet<sup>6</sup> oraz – w zakresie wizualizacji – rolę nowoczesności. Poza wszystkim, zmiana stosunków społecznych niewątpliwie zmieniła pole sztuki. Diagnoza Ledera współbrzmi w pewien sposób z tym, co od lat powtarza Jarosław Rymkiewicz: że jest wielu Polaków, którzy chcieliby, by historia Polski była czymś na kształt niewinnej baśni,

3 J. Mitchell, *Women: The Longest Revolution*, „New Left Review” 1966, nr 1 (40) (Nov.–Dec.), s. 11–37.

4 M. Jastrun, *Poza rzeczywistością historyczną*, „Kuźnica” [Łódź] 1945, nr 1 (1 czerwca), s. 14. Jastrun odnosi się do słów Literata IV z *Dziadów* Mickiewicza: „Nasz naród się prostotą, gościnnością chlubi, / Nasz naród scen okropnych, gwałtownych nie lubi; / Śpiewać, na przykład, wiejskich chłopców zalecanki, / Trzody, cienie – Sławianie, my lubim sielanki”.

5 A. Leder, *Prześlona rewolucja: ćwiczenie z logiki historycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.

6 Co ciekawe, ten akurat wątek Andrzej Leder pomija w swojej książce.

by była to historia królowej Śnieżki i siedmiu miłych krasnoludków<sup>7</sup>. Polacy nie chcą, by ich historia była dzika i straszna, i tak jak nie chcą pamiętać rewolucji, nie chcą pamiętać wieszania zdrajców w XVIII wieku, bo tym samym tracąc niewinność, Polacy „tracili też swoją wyjątkową pozycję wśród narodów Europy”<sup>8</sup>. Twierdzenie Ledera, że Polska nie stworzyła symboli zmiany w społecznym imaginariu, jest pozornie prawdziwe, zakłada jednak, że to samo znaczy zawsze to samo<sup>9</sup>. Tymczasem rewolucja miesza ludziom w głowach, nie tylko zło nazywa dobrem, dobro – złem, ale przechwytuje język, a zmieniając przeszłość, racjonalizuje określone wybory na przyszłość. Strategie takie jak m.in. mimikra, zawłaszczenie, przechwycenie, marginalizacja (czynienie niewidzialnym) każą podejrzewać, że społeczne imaginariu rewolucji nie tylko zostało stworzone, ale unicestwiło skuteczniej niż gdzie indziej jakiegokolwiek „wcześniej”. Polscy komuniści w latach 40. i 50. z dużym powodzeniem nauczyli się stosować brudne triki i sztukę uwodzenia: zasada podobieństwa, używana przez dawnych łowców, by dopaść i zabić zwierzę, jest ogólną zasadą manipulacji, a zmienianie postrzegania przez rządzone osoby rzeczywistości w zmanipulowaną fikcję powoduje – na zasadzie podobieństwa – że w wyprodukowanej przestrzeni progowej „ja” i „inne” są zarówno identyczne, jak i odmienne, podobne, ale nie takie same. Sprawowanie władzy to kierowanie trudnym kursem pomiędzy przekraczaniem różnic, a utrzymywaniem tożsamości – pisał Rane Willerslev (skądinąd jedynie o społecznościach łowieckich), dodając, iż niemylenie podobieństwa i tożsamości to sposób na utrzymywanie władzy<sup>10</sup>. Przywołuję tu prastarą zasadę mimesis – współdzielenia, uwodzenia, podobieństwa – powodującą, że to, co zdaje się „takie same”, służy nęceniu, mamieniu i oczarowywaniu. Imaginariu rewolucji zbudowane jest na zasadzie wa-

7 Ta baśń odżyła po 1989 roku – wręcz dostownie – m.in. w głowach radnych Wrocławia, stylizujących akcję lokowania brązowych krasnali, w niejasny sposób połączonych z krasnalami Pomarańczowej Alternatywy, w przestrzeni miasta.

8 J.M. Rymkiewicz, *Rozmowy polskie w latach 1995–2008*, Sic!, Warszawa 2009, s. 163.

9 Leder odnosi się do książki Charlesa Taylora *Modern Social Imaginaries*, Duke University Press, Durham – London 2004, a raczej do jego polskiego tłumaczenia. W języku angielskim mamy swoje *imaginary*, oznaczające (inaczej niż poetyckie imaginariu w języku polskim) zwykle – wręcz zwodnicze – egzystowanie w zmyśleniu, fantazji.

10 R. Willerslev, *Soul Hunters. Hunting, Animism, and Personhood among the Siberian Yukaghirs*, University of California Press, Berkeley 2007, s. 190.

bienia i konfabulacji, praktykowania podobieństwa. Zasada mimesis, połączona w sprawowaniu władzy, zakłada istnienie tego, co niewidzialne, więc nie mogła być stosowana w ramach klasycznej historii sztuki i z tego powodu zapewne także – a nie tylko z powodu umiłowania do sielanek – polska rewolucja była dla historyków sztuki niewidoczna. Zdolność do niemylenia analogii z tożsamością umożliwiła władzy dużą skuteczność w latach 50., 60. i 70. XX wieku, pomogła też władzy w bezkrawej transformacji roku 1989. Rewolucja to wielkie zamieszanie, zmienianie historii, przechwytywanie znaczeń. Zdecydowanie polemizowałabym z twierdzeniem wielkiego polskiego poety, że odmowa akcesu do komunizmu była „kwestią smaku”, gdyż robili ją chłopcy o ziemniaczanych gębach. Wytyczanie prostych linii wyraża jednocześnie nadzieję, że jest jakiś powrót do czasu, gdy „ziemniaki” pozostaną niewidoczne – uratuje nas odwet i puryfikacja. Elegancka, modernistyczna estetyka odwilży świadczy o inteligencji rewolucjonistów i ich kulturowych aspiracjach. Obrazów rewolucji trzeba szukać w obrazach niemal „takich samych”, zrekonstruowanych, w perspektywie dobrego smaku. Udana rewolucja to stworzenie lustrzanej przestrzeni echolalii, w której prawie „to samo” służy mamieniu, a niewidzialna różnica (zmanipulowana fikcja) – schwytaniu ofiary. Szukać trzeba zatem raczej metod czynienia widzialnym, stawiając wręcz odwrotną tezę: kwestia smaku i ciekawe wizualnie osiągnięcia polskiego modernizmu bywały niczym piękny Dorian Gray: wytwarzaniem pięknych wizytówek. Ich umocowanie było dwojakie: z jednej strony stawały się rodzajem alibi, samousprawiedliwienia i hipokryzji, z drugiej – swoistego oporu wobec władzy (jednak w ściśle określonych granicach własnych przywilejów). W sumie wytworzyła się sytuacja na tyle ambiwalentna, że dokonała się naturalizacja rewolucji. Z zupełnie różnych powodów różne grupy społeczne się w niej odnalazły. Piękne abstrakcyjne obrazy z drugiej połowy lat 50. i późniejsze „dowodzą” bowiem, iż od 1955 roku wszystko w Polsce jest wspaniale. Dzisiaj widzimy, że pisana w perspektywie modernistycznej powojenna historia sztuki polskiej była w ścisłej relacji ze specyficzną warstwą społeczną, jaka wytworzyła się w Polsce i w Rosji w XIX wieku – inteligencją, z tym że powojenna inteligencja, w ramach rewolucyjnej wymiany elit pragnęła zachować kulturową ciągłość z przedwojenną szczególnie w jednym zakresie: sprawowania rządu dusz.

## INTELIGENCJA

Termin „inteligencja”, spopularyzowany w Polsce przez Karola Libelta w rozprawie *O miłości ojczyzny*, oznaczał wykształconych członków społeczeństwa, którzy jej przewodzą:

Stanowią ją ci wszyscy, co troskliwsze i rozleglejsze odebrawszy po szkołach wyższych i instytucjach wychowanie, stoją na czele narodu jako uczeni, urzędnicy, nauczyciele, duchowni, przemysłowi, zgoła, którzy mu przewodzą w skutek wyższej swojej oświaty. Poza tą klasą leżą massy ludu, niby ogromne pokłady ziemi, z ponad których tamci, jako wzgórza się wznoszą<sup>11</sup>.

Polska inteligencja była więc tworem upadku państwowości, szukającym powodów klęski i projektującym zmiany, zarówno społeczne, jak i polityczne, by rekonstrukcja państwa powiązana została z jego lepszym ułożeniem. Problem w tym, że choć źródło miłości i naprawy państwa miało wiele przesłanek duchowych, to absolutną podstawą był dla Libelta czysty materializm: posiadanie ziemi, gdyż ojczyzna jest najpierw „ciałem materyą”, gdzie istotne jest „bezpośrednie fizyczne powinowactwo”<sup>12</sup>. Tu Libelt przemawia nieomal profetycznie, językiem absolutnie współczesnym: nowego materializmu, zwrotu przestrzennego i afektywnego; dowodząc, iż konkretne powietrze i lokalna żywność przerabia całą cielesność człowieka, przeobrażając jego ciało (przy okazji filozof gani kolonializm i wiąże z nim zamiłowanie do dalekich wędrówek – czyli tak opiewaną przez współczesność mobilność). Własność gruntowa to bowiem dla Libelta podstawa, jednak nie pojmowana jako możliwość ujarzmiania innych i promowania własnego egoizmu, ale jako podstawa godności i afirmacji życia: każdy powinien móc dzięki swej pracy mieć sposobność nabycia ziemi, a dawne krzywdy powinny zostać wyrównane „w massach ludu namnożyć nam trzeba właścicieli”, gdyż: „Ogromne majątki magnatów w Polsce, były jak

11 K. Libelt, *Rozprawy o odwadze cywilnej, miłości ojczyzny, wychowaniu ludów: na rzecz pomnika dla Adama Mickiewicza, Zygmunta Krasińskiego i Juliusza Słowackiego*, Drukarnia „Czasu”, Kraków 1869 [e-book], s. 78 [editio princeps: *O miłości ojczyzny*, 1844], por. I. Kochetkova, *The Myth of the Russian Intelligentsia: Old Intellectuals in the New Russia*, Routledge, Oxon 2010, s. 11.

12 K. Libelt, *Rozprawy o odwadze cywilnej...*, *op. cit.*, s. 53.

satrapie za Sardanapala czasów”<sup>13</sup>. XIX-wieczną inteligencję polską tworzyli w dużej mierze „wysadzona z siodła” szlachta (szczególnie po powstaniu styczniowym) oraz zasymilowani Żydzi. Sytuacja po 1945 gwałtownie się zmieniła. Wobec wielkich strat ludnościowych i nowej sytuacji politycznej następowała gwałtowna wymiana elit, czyli inteligencji. Jednocześnie nowe państwo niechętnie podchodziło do kwestii prywatnej własności obywatela: z jednej strony wywłaszczano właścicieli ziemskich, by nadać ziemię chłopom, z drugiej – wobec przesunięcia granic na wiele dziesiątków lat większość ludności nie mogła się poczuć „u siebie”. Wymyślano zresztą wiele sposobów, by uzależnienie od samowoli państwa było ustawicznym straszakiem dla nieposłusznych władzy; tak też można rozumieć „dzierżawę wieczystą” na 99 lat (ustawa z 1961 roku) – koncept, by nie można było kupować gruntów miejskich. Bez wątplenia namnożono właścicieli (teoretycznie byli nimi wszyscy, w praktyce – nikt), tak jak o tym marzył Libelt, jednak centralnie sterowana gospodarka i jedyny – państwowy – dysponent pracy uczynili z płacy system całkowicie zależny od politycznych zasług<sup>14</sup>. To właśnie wszechwładza państwa leży u podstaw totalitaryzmów. W tej sytuacji – jak pisał Andrzej Turowski, analizując sytuację rosyjskiej inteligencji po 1917 roku – rewolucja postawiła wobec inteligencji konieczność „wyboru, który nie zna innych rozwiązań jak zgoda na niepewną nowość lub wyłączenie się z uczestnictwa w historii”<sup>15</sup>. Cytując Anatolija Łunaczarskiego, badacz pisał o miotaniu się artysty między proletariatem a burżuazją. W nakreślonej tu perspektywie Libelta inteligencja z PRL-u nie tylko „się miotała”, ale nie miała materialnych podstaw do wyrażania nie tylko miłości do ojczyzny, lecz i sposobów życia innych niż zaaprobowane przez państwo. Zamiast materialnych podstaw została jej ideologia i samookłamywanie. Wywłaszczonym pozostała ideologia. Nie bez złośliwości Anne Applebaum konstatuje, że Bolesław Bierut, podobnie jak Stalin, wychowani byli przez rodziców na księży<sup>16</sup>.

---

13 *Ibidem*, s. 56.

14 A. Applebaum, *Iron Curtain: The Crushing of Eastern Europe, 1944–1956*, Doubleday, New York – London 2012 [e-book], s. 12.

15 A. Turowski, *W kręgu konstruktywizmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1979, s. 25.

16 A. Applebaum, *Iron Curtain...*, *op. cit.*, s. 56.

## „NIEWINNI CZARODZIEJE” A NIEŁĘKAJĄCY SIĘ OBCIACHU BEZRADNI

Jak pisał Charles Taylor, nowy moralny porządek należy zawsze czytać w kontekście tego, co go poprzedzało, i w relacji do praw i obowiązków, jakie jednostki mają wobec siebie. Wszelkie zobowiązania polityczne to jedynie zastosowanie lub rozszerzenie określonych w porządku moralnych fundamentalnych więzi<sup>17</sup>. Komunistyczna władza polityczna uprawomocniła się seksownymi dziewczynami na okładkach kolorowych magazynów, symbolizującymi urodę życia i niefrasobliwe dotrzymywanie obietnic, by w ramach tego, co jest – żyło się po prostu lepiej. To imaginarium po latach terroru spotkało się nie tylko z ulgą, ale wręcz z entuzjazmem i pełniło pocieszycielską rolę, że po niewyobrażalnym koszmarze odzyskano sprawczość i podmiotowość. Takie społeczne imaginarium było więc potrzebne nie tylko po to, by utrzymać władzę – było potrzebne, by przeżyć jako osoba ludzka. Wszak dzięki erupcji radości życia, jaką wskrzesili w sobie ludzie po latach wojny i terroru, kolejne pokolenia potrafią się uśmiechać, cieszyć, czuć wdzięczność, kochać; nie są wypełnione jedynie żalem, rozpaczą, nienawiścią. Taka jest cena pomieszenia języków, stworzenia nowej historii, w której na nowo przyrządzono „nawet Kościuszkę z Koflątajem i Konstytucją 3 Maja”<sup>18</sup>. ZSRR kryterium narodowe przy mordowaniu Polaków zastosowało po raz pierwszy bez osłonek w 1937 roku – na polecenie Stalina powstał rozkaz 00487 Nikołaja Jeżowa, czyli tzw. polska operacja, w wyniku której osadzono w areszcie około 130 tysięcy Polaków, a większość straciła życie<sup>19</sup>. Nie można było żyć dalej bez zapomnienia. Poodwilżowa sztuka nowoczesna w Polsce była sztuką miejską, sztuką „niewinnych czarodziejów” – realizowała się w wizualności, która nie zawsze była sztuką wysoką: w przedmiotach, fryzurach, w modnych sukienkach szytych z lnianych szmatek, wystrojach wnętrza, szpilkach z okazjonalnego importu, ćmielowskich serwisach; była mieszaniną „Zachodu” i szlachetnej zgrzebności, której nie trzeba było się wstydzić, bo była młoda i seksowna.

Rewolucje, wojny i terror tworzą arcydzieła, o ile utożsamimy się ze skutkami przemian: to dlatego krąg sztuki od Jacques’a Louis-Davida i Ka-

17 Ch. Taylor, *Modern Social Imaginaries...*, *op. cit.*, s. 3–4.

18 J.M. Rymkiewicz, *Rozmowy polskie...*, *op. cit.*, s. 215.

19 W.J. Borejsza, *Ostaniec czyli ostatni świadek*, Wielka Litera, Warszawa 2018 [e-book], s. 119.

zimierza Malewicza jest nieprzekraczalny dla Leni Riefenstahl. Ten estetyczno-moralny szantaż świetnie oddaje Dama I w *Dziadach* Mickiewicza, gdy mówi w tonie zachwytu o Mikołaju Nowosilcowie – tępiącym z zaciekłością i skutecznością polskie ruchy niepodległościowe – w kontekście jego sposobów urządzania zabawy: „On umiał ugrupować bal na kształt obrazu”, a jej wypowiedź zyskuje aprobatę Damy II: „była to potrzebna w Warszawie osoba”. Pięknym balom Nowosilcowa nie udało się u Polaków zyskać szerokiego poklasku, przynajmniej na dłuższą metę, bo ciągle znajdowali się piękni i działający na wyobraźnię chłopcy-inteligenci gotowi oddać swe życie za to, by polskie damy na balach nie nosiły na znak żałoby po śmierci kolejnych carów biżuterii z napisem *notre ange est au ciel*<sup>20</sup>. Analogicznie, skoro nowy ład moralny po wojnie, jako dyskurs nowoczesności, miał się stać atrakcyjny dla obywateli, nie mógł być jedynie wrywaniem korzeni (Taylorowskim *disembedding*). Powiązano go więc nie tylko z odczarowaniem, ale i z nadzieją ponownego zaczarowania świata (*enchantment*). Odczarowanie wiązało się z odmówieniem posłuszeństwa siłom nadprzyrodzonym, a zaczarowanie – z odpowiednią prezentacją sytuacji geopolitycznej, narzuconej Polsce w wyniku zakończenia wojny. W efekcie to nie ZSRR stał się największym wrogiem Polaków (bo orientalizowanie Rosji okazało się skutecznym antidotum przeciw promowanej przyjaźni polsko-radzieckiej); stało się nim doświadczenie państwowej wszechmocy. To wewnątrz ludzi wyhodowano *homo sovieticus*<sup>21</sup>. Dlatego choć Leder zauważa, że współczesna Polska nie wytworzyła imaginarium zmian po 1989 roku, to ta diagnoza stanie się oczywista, gdy przyznamy, iż współczesna Polska stała się w przemianach lat 90. spadkobiercą konsensusu postalinowskiej odwilży: symboli nie trzeba było tworzyć na nowo, gdyż one już były. Znowu pojawili się niewinni czarodzieje, a wraz z nimi obraz quasi-zachodniej Europy i młodych, pięknych ludzi, przeciwstawionych brzydkim *homo sovieticus*. Stworzenie tego imaginarium w połowie lat 50. było

20 J.M. Rymkiewicz, *Wielki książę, z dodaniem rozważań o istocie i przymiotach ducha polskiego*, PIW, Warszawa 1983, s. 12.

21 „Określenie *homo sovieticus*, które charakteryzuje jednostkę ubezwłasnowolnioną, pozbawioną ducha inicjatywy i oczekującą pomocy od państwa, zostało upowszechnione przez ks. Józefa Tischnera. Było propagowane również przez Jerzego Turowicza oraz środowisko »Tygodnika Powszechnego«. Ma ono stygmatyzować i deprecjonować grupy społeczne odporne wobec neoliberalizmu”; R. Jakubowicz, *Robotniczym. Sztuka w ujęciu radykalnym*, w: *Hipotezy awangardowe*, red. A. Szyłak, Nowe Muzeum Sztuki Nomus, Gdańsk 2017, s. 65.



analgatykiem w sytuacji upokorzenia, strachu i bezsilności; brak jego dekonstrukcji po 1989 – celowym zaniechaniem nowej władzy. Powróciła pogarda do ziemniaczanych twarzy i znów wszystko stawało się oczywiste, bo było „kwestią smaku”. Kartoflany pegeerowiec sam sobie był winien swojej brzydoty, został pozostawiony sam sobie, odarty z możliwości zarobkowania, godności i państwowych obietnic poprzedniego ustroju. W literaturze rosyjskiej istnieje pojęcie *shestidesyatniki* (шестидесятники), odwołujące się do (urodzonych w latach 20. i 30. XX wieku) generacji tzw. postępowej inteligencji uformowanej przez odwilż postalinowską i aktywnej od lat 50. do Gorbaczowowej pieriestrojki; w Polsce mamy „pokolenie Kolumbów”. Tak jak *shestidesyatniki* nie byli ani antykomunistyczni, ani antysocjalistyczni, gdyż walczyli z państwową biurokracją i partyjną dyktaturą, sowieckim imperializmem i totalitaryzmem, a przy tym z entuzjazmem włączyli się w reformy Chruszczowa<sup>22</sup>, tak pokolenie Kolumbów przyjęło komunistyczną rewolucję w Polsce *per fas et nefas*, gdyż punktem odniesienia był tu stalinowski reżim, a nie tuż powojenne utopie. Dlatego generacja ta całkowicie znaturalizowała rewolucję, gdyż ona po prostu – w nowej sytuacji – nie podlegała już dyskusji, dokonała się. Byli oczywiście i tacy (może często ci sami, wszak wielkie pomieszanie było zdobyczą odwilży), co – nazywając się pokoleniem „Współczesności” – twierdzili, że to odwilż dała im poczucie wolności, gdyż była to wiedza, że „możemy być wolni”, co z kolei łączyło się z poczuciem szczęścia<sup>23</sup>. Jak jednak racjonalnie pisał Turowski o sytuacji wewnątrz kraju, jedynym wyborem była zgoda. Metoda faktów dokonanych pozostawia jednak ryse, a właściwie starannie ukrywaną ranę – bezsilność jest wszak domeną wstydu. Perspektywa ujmowania pokolenia Kolumbów zakłada, że najważniejszym wydarzeniem w ich życiu była II wojna światowa, co wyklucza widzialność rewolucji. Prześniona rewolucja jest „zasługą” pokolenia Kolumbów. To w sporze z dominującą narracją tego pokolenia jest niniejsza książka, przestająca na skromnym celu – ukazania rewolucji komunistycznej widzialną. Bowiem ona nie tylko się odbyła, ale można ją zobaczyć w polu sztuki i to wcale nie na obrazach socrealistycznych. One wręcz w pewien sposób były uczciwe, gdyż zmianę ukazywały, a nie kamuflowały. Pogardę do polskich „kartofli” w tej opty-

22 I. Kochetkova, *The Myth of the Russian Intelligentsia...*, *op. cit.*, s. 53.

23 J.M. Rymkiewicz, *Rozmowy polskie...*, *op. cit.*, s. 12.

ce tłumaczyłabym gniewem i bezsilnością – jest to opis rany wyciętej na społeczeństwie przez rewolucję, rany spowodowanej nie tylko osobistym nieszczęściem, ale także autorytarnymi zapędami inteligencji, zawierającymi pogardę dla kartoflanych facjat. O pękających kobietach i kwadratowych mężczyznach pisał też z gniewem Czesław Miłosz w *Zniewolonym umyśle*: pisał o przesadnie kulturowanym przez władzę wzorcu, który łatwo mógłby się zmienić np. pod wpływem filmów, malarstwa, mody, środków masowego przekazu. Pisał o możliwości zapatrzenia się i radości z tego płynącej, tępionej z powodów ideologicznych. Dla Miłosza już sama możliwość „zapatrzenia się” i „czaru” byłaby więc w czasach trudnych możliwością chwilowego bodaj dobrostanu i lekkości bytu. Czy więc w niechęci do pękających *à la pommes de terre* kobiet zobaczyć można coś więcej niż odwieczną dychotomię panów i chamów? Milan Kundera pisał w *Zachodzie porwanym*, że by zrozumieć Polaków, trzeba wiedzieć, iż od dwu stuleci ich kraj był podporządkowany Rosji i jej nieubłaganej rusyfikacji. Dodawał, że tak dla Polaków, jak i dla innych narodów Europy Środkowej jedną z najbardziej nienawistnych zasad wschodniej cywilizacji jest minimum różnorodności na maksimum przestrzeni, czyli działania ujednociające i centralizujące. Kundera jasno określał, jak buduje swoją tożsamość na anty-rosyjskości: nie podobał mu się kult mrocznych głębi, głośny i pusty sentymentalizm. Za serce swojej tożsamości uznał możliwość stania na uboczu – bycie autsajderem, który kpi sobie ze zwycięstw i chwały, wielkości i wieczności<sup>24</sup>. W perspektywie Kundery, Miłosza i Herberta piękni ludzie, „niewinni czarodzieje”, jacy zaludnili ulice polskich miast po 1955 roku, to odpowiedź polskiej kultury na rusyfikację. Odpowiedź przegranych, ale niepokonanych. Polemizując z narracją niewinnych czarodziejów, robię to z innego punktu w historii, gdy nie tylko peerelowskie, ale i posttransformacyjne narracje dotyczące sztuki w Polsce rozmięły się z realnym doświadczeniem ludzi żyjącymi w PRL-u. W wyniku rewolucji komunistycznej na ranę przedwojennych niesprawiedliwości państwa i traumy wojennej nałożono plaster ubezwłasnowolnienia kolejnej grupy społecznej – tej, która przez wiele lat wychodząc z pozycji niezależności, kształtowała w Polsce opinie. Sztuce – a na tej płaszczyźnie się poruszam – pozostało kojenie ran.

24 M. Kundera, *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej*, „Zeszyty Literackie” 1984, nr 5.

Zbyt prosto było po 1989 roku bez empatii wziąć odwet, przynajmniej w wersji symbolicznej, nazywając ucieleśnionego wroga *homo sovieticus*. Łatwo było po latach ukazywać złamanie ludzi – tak, jak z całą diagnostyczną bezwzględnością ukazał je Artur Żmijewski w filmie *80064* (2004). Bohater filmu, były więzień Auschwitz, daje sobie ponownie wytatuować numer obozowy, by dopiero po jakimś czasie zorientować się, że został potraktowany jak mebel. Kolokwialnie rzecz ujmując, „oni” – pokolenie rodziców i dziadków artysty, ci, co przeżyli – są po prostu, ujmując to dosadnie, zgodnie z logiką *80064* – „złamasami”. Żmijewskiemu, przerażająco wręcz okrutnym i bezwzględny w swej diagnozie, nie chodzi nawet o wyznawaną ideologię, zarzuca bowiem całemu pokoleniu przede wszystkim brak godności jako trwale nieuleczalne upośledzenie.

Jedną z prób zasypywania klasowo-kulturowych podziałów była wystawa *Nowa sztuka narodowa* (2012, kuratorzy: Sebastian Cichocki i Łukasz Ronduda) w warszawskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Na wystawie znaleźli się artyści nieprofesjonalni na równych prawach z zawodowcami (w PRL-u dostęp do wystaw i materiałów artystycznych był limitowany, dyplom uczelni artystycznej i legitymacja Związku Polskich Artystów Plastyków stanowiły przepustkę), a popularne obiekty znane z mediów – które niekoniecznie nazwalibyśmy sztuką – zmieszane zostały z dziełami *par excellence* artystycznymi, czyli takimi, które przeznaczone są do wyspecjalizowanego obiegu artystycznego, a stworzone zostały przez ludzi z odpowiednimi dyplomami wyższych uczelni. Był to prawdziwie niewspółmierny zbiór dzieł. Maria Poprzęcka określiła wystawę jako symptom bezradności współczesnego krytyka i historyka sztuki współczesnej – „zarówno wobec przedmiotu, jak i metod”<sup>25</sup>. Byłby to adekwatny opis, gdyby w ostatecznym rozrachunku nie był nacechowany negatywnie. Bezradność bowiem w powszechnym odczuciu to stan, który należy kamuflować. Jednak skoro wystawa obnażyła bezradność muzealnego dyskursu wobec ekspansywnej współczesnej wizualności, to uznać można by to za pozytyw, bo wszak, jak przyznaje sama Poprzęcka, konwencje galeryjne skutecznie ją zazwyczaj kryją. Jednak z drugiej strony podział na „my” i „oni”, był „przepracowywa-

25 M. Poprzęcka, *Nowa-stara narodowa*, w: *Współczesność – historia nieznaną*, red. W. Włodarczyk, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2013, s. 238.

ny latami bez sukcesu, bo tkwiący w istocie ludzkiej natury”<sup>26</sup>, a „przemoc symboliczna” nie musi być przynależna władzy, gdyż „subalterni posługują się nią wielce umiejętnie”<sup>27</sup>. Tak oto dowiedzieliśmy się, że dla „nas” inni to „subalterni” i co gorsza – owi subalterni *alias* podrzędni posługują się przemocą nie gorzej od nas, a na dodatek nie potrzebują sztuki, gdyż w ramach sztuki społecznie zaangażowanej „kibice wykazują znacznie większe możliwości obrazotwórczej samoorganizacji, niż to osiągnął Paweł Althamer na Bródnie”<sup>28</sup>. W tej diagnozie wyczuć można żal, że nie udało się dokonać projekcji siebie samego na subalternych, po to by ich uratować. To wielkie rozczarowanie i nowoczesności, i inteligencji. W gruncie rzeczy bolesna esencja impasu, w jakim znalazła się inteligencja, w tym historycy sztuki. A zatem „intencje kuratorów nie były jasne”, a „dzieło wymknęło się spod kontroli”, natomiast autorom trudno było przekonać adwersarzy, że „wystawa jest robiona na serio” i nie powstała z politycznej poprawności chęci dania głosu tym, co zostali wyparci z dyskursu nowoczesności; co więcej – choć kuratorzy starali się o jak największą przezroczystość i neutralność, w ich eksplikacjach czuć było nutę protekcjonalizmu<sup>29</sup>. Taki opis wskazuje wszakże, że kuratorzy szukają po omacku, bez wypracowanych narzędzi. Szukanie po omacku, po drogach, które być może prowadzą donikąd, to jednak świetny pomysł, by przemyśleć nowoczesność – nawet za cenę wpadania w przeróżne pułapki, przecwiczone wcześniej przez etnografów. Poza wszystkim trudno doprawdy o zarzut wobec wystawy, że nie powstała żadna przestrzeń wspólna. Skoro kuratorskim zamiarem było sprowokowanie dyskusji na temat polskiego mocowania się z nowoczesną formą, to brak wypracowanej przestrzeni wspólnej staje się bardzo przenikliwą konkluzją dotyczącą tego, co jest spadkiem po socnowoczesności. Jest nim brak społeczeństwa obywatelskiego. Wystawa udowodniała, że podczas rewolucji nie udało się przekonać Polaków, że żyją w państwie, w którym są jakiegokolwiek wspólne interesy. W geście niszczenia komunistycznych zaszczości zlikwidowano przecież po 1989 roku nawet wiejskie biblioteki, domy kultury, koła gospodyń i letnie kina. Uznano je za wytwór poprzedniej epoki

---

26 *Ibidem*, s. 242.

27 *Ibidem*, s. 243.

28 *Ibidem*.

29 *Ibidem*, s. 240.

– był to upadek „polskiej drogi do socjalizmu”, podjętej na wzór francuski. To André Malraux wierzył, że domy kultury staną się katedrami XX wieku, a sztuka nową świecką religią. Misyjne idee socmodernizacji spaliły na panewce, przedwojenne podziały wróciły. Kościoły i parafie stały się na wsiaach po 1989 roku jedynymi miejscami wspólnymi, przestrzeniami, gdzie można się było spotkać. Rzecz w tym, że – po pierwsze nie wszyscy chcą się tam spotykać i po drugie – nawet gdy wyrażają inne potrzeby, to przez cały okres komunistycznego państwa wyrosły pokolenia przekonane, że to jedynie państwo jest szafarzem kultury. Trzeba było czasu, byśmy zrozumieli, iż odtrutką na socmodernizm jest społeczeństwo obywatelskie. Całkiem niedawno kwestię przestrzeni wspólnej podjęli miejscy aktywiści. Jednak rewitalizacja podwórek z mieszkańcami zapuszczonych kamienic daleka jest od wyrafinowanego smaku tych, co wyedukowani zostali na sztuce nowoczesnej.

„Żyjemy w czasach krytycyzmu, a więc obumarłej wiary” – pisał wiele lat temu Libelt<sup>30</sup>. Sztuka pozostaje jednak ciągle residuum wiary, choć niekoniecznie – jakby chciał Libelt – jednej wiary.

### IKONOKLASZ – HISTORIA NIEWSPÓŁMIERNA

W latach 40., gdy próbowano sprecyzować powinności artystów wobec trwającej (a później zapomnianej, czy raczej: znaturalizowanej) rewolucji, przywoływano dwa ważne dzieła polskiej literatury: *Nie-Boską komedię* (1833) Krasińskiego oraz *Różę* (1909) Żeromskiego. Zdaniem Mieczysława Jastruna – wyrażonym w pierwszym numerze „Kuźnicy” z 1945 roku – Krasińskiemu, niezależnie od swych osobistych poglądów społeczno-politycznych, udało się przynajmniej ujawnić ruch postępowy historii swoich czasów oraz walkę klas. Inaczej sprawa przedstawiała się z Żeromskim, gdyż – zdaniem Jastruna – pisarz ten reprezentował typowe dla polskiego literata nieokreślone poglądy polityczne, co spowodowane było unikaniem bezpośredniego kontaktu z życiem społecznym, brakiem odwagi, by spojrzeć w oczy rzeczywistości i jej sprostac. Także zresztą *Przedwiośnie* (1924) Żeromskiego uderza – zdaniem Jastruna – zaściankowością w podejściu do zagadnień społecznych<sup>31</sup>. „Zaściankowość” to słowo określające wieś,

30 K. Libelt, *Rozprawy o odwadze cywilnej...*, op. cit., s. 91.

31 M. Jastrun, *Poza rzeczywistością historyczną...*, op. cit., s. 13–14.

provincję, drobną szlachtę, małe sprawy i zacofanie. Rewolucja, podobnie jak poprzedzająca ją wojna, skazały zaściankowość na niebyt lub – w najlepszym razie – na pokazowe dogorywanie w imię wielkich unifikujących projektów. Zmiany, jakie powstały w wyniku rewolucji w ramach zadekretowanego determinizmu historycznego oraz cenzury, sprawiały, iż to, co odchodziło w przeszłość, stawało się anachroniczne, śmieszne, nieważne. Pozostało po nich jedynie niesprecyzowane uczucie – bo przecież nie język, którego znaczenia rewolucja przechwyciła i zmieniła. Dwa rosyjskie słowa: *pierekowka* i *urawniłowka* (mająca swój niemiecki odpowiednik: *glajchszaltowanie*) wyjaśniają, iż celem zmian było zrównanie, jakie nie miało dotąd odpowiednika w języku polskim, a które dało się opisać jedynie przez dłuższe omówienie, jako ujednoczanie na siłę. W *Zdobyciu władzy* stary, odchodzący świat reprezentował „odsunięty profesor, reakcjonista, nieszkodliwy”<sup>32</sup>, czyli profesor Gil, historyk tłumaczący z greki Tukidydesa. Profesora pozbyto się z uniwersytetu grzecznie, pod pozorem odpoczynku po przejściach obozu koncentracyjnego. Miłosz wkłada w usta profesora Gila słowa bezsilności, wynikające z przekonania, że młodemu pokoleniu, żywionemu tyle lat pogardą, hańbą i słusznym gniewem, trudno wytłumaczyć potrzebę niebycia okrutnym i bezwzględny. Profesor Gil, jak miernym, spojrziałby zyczliwym okiem na próbę stworzenia historii niewspółmiernej.

Historia niewspółmierna powraca od Tukidydesa w coraz to nowszych odsłonach. Obraz rzeczywistości zunifikowanej, czyli istnienie jednego świata zakłada bowiem nie tylko istnienie punktu, z którego owa jedność się ujawnia, ale i wiodącej do owego punktu jakiejś królewskiej drogi ducha, upatrywanej albo w religii lub micie, albo w rozumie i nauce, albo wręcz w sztuce. Komentując tę kwestię w 1956 roku, Gaëtan Picon pisał sarkastycznie, że za wszelką cenę konieczny był jakiś wasal i suzeren: wyniesienie nauki czyniło z filozofii wasala, ruch antypozytywistyczny robił to samo z nauką. Działo się tak do momentu, gdy współczesne pojęcie doświadczenia kazało nam uwierzyć, że każde poznanie jest rzeczywistością, bez rozróżnienia na to, co jest, a co się jawi i nie ma już „albo-albo”, gdyż nauka i filozofia odkryły nareszcie tajemnicę pokojowego współistnienia, a to, co się w ich ramach ustala, nie ustala się już przeciw religii, która „wyrzeka się zarówno

32 C. Miłosz, *Zdobycie władzy*, Wydawnictwo Pojezierze, Olsztyn 1990, s. 72.

obskurantyzmu, jak i naukowych kompromisów modernizmu<sup>33</sup>. Co więcej, także sztuka „zamienia dawny swój statut podległej prowincji na statut samodzielnego władztwa – równego innym władztwom<sup>34</sup>. Jednak i ta sytuacja – odrębnych, ignorujących się nawzajem objawień, autonomicznych prawd, powoduje frustrację ze względu na „nieprawdopodobną, niemożliwą do pomyślenia zbieżność rozbieżnych światów<sup>35</sup>. Bruno Latour ukuł termin „ikonoklasz” (*iconoclash*, od *clash* – ang. starcie, utarczka, por. rozdział *Sonoklasz: dźwięk i własność*), co kojarzy się z wojną oraz ikonoklazmem. Jednak – jak nalegał Latour – istnieje różnica między ikonoklaszem a ikonoklazmem, gdyż ten pierwszy związany jest z wątpliwością, z zawieszeniem chęci niszczenia. Przygotowując wystawę pod tytułem *Iconoclash*, Latour marzył, by zwiedzający pokaz, a także czytający katalog stali się przyjaciółmi obrazów możliwych do różnego zinterpretowania. Dając przykład zapisu wideo z akcji strażackiej stłuczenia szklanego futerału z Całunem Turyńskim i niepewności, co właściwie robi dłoń z młotkiem – czy niszczy, czy ratuje płótno, czy podtrzymuje świętość, czy raczej desakralizuje – uczony określa ikonoklasz właśnie jako wahanie w obrębie trzech dziedzin, które na siebie oddziałują: religii, nauki oraz sztuki<sup>36</sup>. Pojęcie wizualnego ikonoklaszu – rozumianego jako ekwiwalent dźwiękowej kakofonii – okazać się może operatywne, gdy zajmować się będziemy relacją między rewolucją a obrazem, gdy pojawia się unieważnianie złych fetyszy (w różnych okresach odpowiednio – „pikasów” i socrealizmu). W przebiegu rewolucji, w jej różnych fazach, mieliśmy dowody ikonoklaszu. Sztuka w projekcie nowoczesności była rzeczniczką jedności za cenę unieważnienia teraźniejszości i różnicy w imię zunifikowanej wspólnoty. Powojenna sztuka polska jako część europejskiej sztuki nowoczesnej była częścią wielkiego projektu; historycy sztuki nie widzieli w niej dylematów o ile wprost nie przedstawiano Lenina, Stalina, budowy hut czy przodowników sztuki. Uznano więc, że stalinowski okres socrealizmu (1950–1955) jest czasem, gdy sztuka zeszała

33 G. Picon, w: *Panorama myśli współczesnej*, red. G. Picon, Libella, Paryż 1967, s. 17.

34 *Ibidem*.

35 *Ibidem*, s. 18.

36 B. Latour, *What is Iconoclash? Or is There a World Beyond the Image Wars?*, w: *Iconoclash. Beyond the Image Wars in Science, Religion and Arts*, eds. B. Latour, P. Weibel, Center for Art and Media, Karlsruhe 2002, s. 14–37.

na manowce, a sztuka nowoczesna w Polsce – jako projekt europejski – stanie się projektem aspiracyjnym, kulturowego dołączenia do Zachodniej Europy pomimo żelaznej kurtyny. Ziemie zachodnie i północne, charakteryzujące się zaniknięciem dawnych struktur społecznych, ubezwłasnowolnili szczególnie mocno ludzie, którzy „mieli historię” – to ubezwłasnowolnienie, jak zauważył Leder, nazwać można piękniej: jako podatność na modernizację<sup>37</sup>. Po 1955 roku sztuka polska była – w tej obowiązującej właściwie do dziś narracji – nareszcie „taka sama”; nie była rzekomo sowiecka, bo nie było w niej komunistycznych tematów, artyści zajęli się problemami formy. Podkreślając aspiracyjny charakter narracji historii sztuki w Polsce, można zauważyć, że unieważniał on wówczas – w imię nowoczesnej unifikacji – jej charakter autorytarny współbrzmiający z rewolucją. Moim głównym celem było zobaczyć toczącą się komunistyczną rewolucję w dziełach sztuki, które pozornie były autonomiczne, skupione na sprawach formy i niemal „takie same”, jak w tej części Europy, od której oddzielono Polskę, gdy dostała się w strefę wpływów Związku Radzieckiego. Konsolacyjne upodobnienie umożliwiło przejście do porządku dziennego z najgłębszą raną – niewiarygodnie długim procesem ubezwłasnowalniania Polaków. Zasadniczą cechą kształtującą specyficzną sytuację powojennej sztuki w Polsce była długotrwanie zła sytuacja ekonomiczna – nie objął Polski plan Marshalla (1948–1952). Polacy nie mogli uczestniczyć w amerykańskim programie pomocowym, gdyż tak zadecydowała Moskwa; a taki obrót sprawy nie podobał się nawet promoskiewskiemu politykowi Bierutowi. W wyniku pomocy amerykańskiej do połowy 1952 roku produkcja w Niemczech Zachodnich wzrosła o prawie 250 procent. Spektakularne odrodzenie Niemiec uczyniło z nich napęd gospodarki Europy Zachodniej<sup>38</sup>. Tymczasem w Polsce karę śmierci stosowano nie tylko do likwidowania przeciwników politycznych, nawet bez sądu; wymierzano ją także za sprawy gospodarcze, spekulację i rabunek. Niewymienialny pieniądź, brak wolnego obrotu towarowego i silnie ograniczona mobilność obywateli – zarówno w obrębie kraju, jak i Europy i świata – spowodowały lokalną specyfikę zdławienia sprawczości obywateli.

37 A. Leder, *Prześlona rewolucja...*, *op. cit.*, s. 82.

38 B. Steil, *Plan Marshalla. Postawić świat na nogi*, tłum. K. Bożyńska-Chojnacka, P. Chojnacki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2020.



Rana ubezwłasnowolnienia nie wyprodukowała jedynie oporu, wyprodukowała też różnorakie pocieszenia. Nie ma żadnego powodu, by owe pocieszenia przyjmować dziś jedynie za dobrą monetę, choć odegrały pozytywną rolę w przeszłości. Trzeba odsłonić ranę – ranę wyrządzoną przez sowiecką rewolucję tuż po tym, jak nazistowska okupacja zagroziła biologicznemu bytowi Polaków (w rozumieniu: obywateli II Rzeczypospolitej, bez względu na przynależność etniczną i narodową). Rana jest pęknięciem całości, podatnością na zmianę, zmieniającą *status quo*, jest otwarciem. Projekt niewspółmiernej historii sztuki nie jest projektem krytycznej historii sztuki w takim rozumieniu, jaki nadał mu Piotr Piotrowski. Twierdzę, że w powojennym okresie w Polsce – choć opór społeczny wobec sowieckiej rewolucji był znaczący – sztuka nie była jedynie przestrzenią oporu, ale również afirmacji: budowania więzi między ludźmi i zadzierzgiwania duchowej wspólnoty z przestrzenią; miejscem wsparcia dla kontynuacji artystycznych pomysłów, także tych przedwojennych, jako rodzących przyjemność i poczucie sensu dalszego życia. Spisujący wspomnienia ze swych wojennych przeżyć Stefan Knapp – artysta, który zdecydował się na emigrację, by nie mieszkać w kraju rządzonym przez komunistów, napisał, we wstępie do swej książki, która ukazała się w 1957 roku w Wielkiej Brytanii, że sztuka jest tylko o tyle ważna w tej opowieści, że przyczyniła się do jego rekonwalescencji „bardziej niż cokolwiek innego” oraz odbudowała go „jako normalną istotę ludzką”<sup>39</sup>. Tym bardziej taka sztuka potrzebna była powojennym mieszkańcom Polski.

## PLURALIZM, HETEROTEMPORALNOŚĆ I NIEWSPÓLMIERNOŚĆ

Pluralizm to, rzecz jasna, reakcja na modernistyczne narracje – jedynie właściwe, selekcjonujące arbitralnie to, co ważne. Radykalny pluralizm zakłada, że każdy obraz jest dobry, ani lepszy, ani gorszy od innych: tak poradziłyśmy sobie aktualnie z wiekiem ideologii. Skoro jednak dzisiaj – jak logicznie wywodził Boris Groys – żaden dyskurs nie jest słuszniejszy od innych, sztuka nie może być źródłem jakiegokolwiek oporu i w najlepszym razie może być używana do estetyzacji istniejących ruchów politycznych,

39 S. Knapp, *Kwadratowe słońce*, tłum. J. Kozak, Biłgorajskie Towarzystwo Regionalne, Biłgoraj 2017, s. 11 [editio princeps: *The Square Sun*, 1957].

czyli dekorowania zewnętrznych sił, zarówno ucisku, jak wyzwolenia<sup>40</sup>. Wydawać się zatem mogłoby, że to dawne przekonanie o autonomii sztuki stanowiło napęd dla jej siły krytycznej. Groys w rezultacie uważa jednak inaczej – bo przyznając, iż wszelkie estetyczne sądy wartościujące, kryteria i reguły sztuki nie są autonomiczne (będąc odzwierciedleniem dominujących konwencji społecznych i struktur władzy), uznaje, iż to właśnie brak immanentnego, czysto estetycznego sądu wartościującego gwarantuje autonomię sztuki. Autonomia sztuki to bowiem dla badacza zniesienie każdej takiej hierarchii i ustanowienie systemu równych praw estetycznych dla wszystkich dzieł sztuki, a nie istnienie autonomicznej hierarchii gustów. Groys pisał:

Świat sztuki powinien być postrzegany jako społecznie skodyfikowana manifestacja fundamentalnej równości między wszystkimi formami wizualnymi, obiektami i mediami. Tylko przy takim założeniu fundamentalnej estetycznej równości wszystkich dzieł sztuki, każdy osąd wartościujący, każde wykluczenie lub włączenie, może być potencjalnie uznane za wynik heteronomicznego wtargnięcia w autonomiczną sferę sztuki – jako efekt presji wywieranej przez siły i moce zewnętrzne. I to właśnie takie ujęcie otwiera możliwość oporu w imię autonomii sztuki, to znaczy w imię równości wszystkich form i mediów artystycznych<sup>41</sup>.

Inaczej logikę równych estetycznych praw stawia Latourowski ikonoklasz: tu podstawą jest niewiedza i wątpliwość. Jeszcze inaczej do pluralizmu odnieść się można w heterochronicznej koncepcji czasu, wykluczonej z modernistycznego dyskursu, bo nie przewidującej zrealizowania utopii. Narracje oparte na linearnym czasie to domena historii sztuki, choć dla rzeczy i dzieł charakterystyczna jest różnorodna temporalność oraz długie trwanie; w interesujących nas tutaj głównie latach 40. XX wieku Matejko był równie ważny dla polskiej sztuki, jak eksperymenty Kantora – dzieła Matejki podczas niemieckiej okupacji były ukrywane z narażeniem życia; ta sama cena mogła być zapłacona za uczestnictwo w niewspółmiernie innych podziemnych spektaklach Kantora, co czyniło je dziełami pokrewny-

40 B. Groys, *Art Power*, The MIT Press, Cambridge, MA – London 2008, s. 13.

41 *Ibidem*, s. 14.

mi Matejce. Nicolas Bourriaud tłumaczy heterotemporalność (por. rozdział *Kamienie*) w odniesieniu do nocnego oglądania gwiazd – widoczne gwiazdy z ich wspaniałym światłem już często nie istnieją; widzimy konstelacje połączone wymagowanymi liniami, a choć formy wytwarzają znaczenia i wywołują określone narracje, to pamiętać musimy, że figury te dalekie są od trójwymiarowej przestrzeni, gdyż zasadą są tu raczej fałdy czasowe, zwodnicza wizualność ukazująca to, co nie istnieje od milionów lat. To, co widzimy, jest *coup de force*, wymagowanymi formami performującymi na rzeczywistości<sup>42</sup>.

Pisząc o rewolucji, proponowałam uprzestrzennienie związane z heterotemporalnością. Bo choć diachronia faz rewolucji – od łagodnej, po następującą po niej fazie niekamufLOWANYCH represji w sferze kultury i podwilżowej stabilizacji jest dość oczywista, to kierując się logiką celowości liniowej sekwencji, pomijamy to, co w trzeciej (stabilizacyjnej) fazie zostało ostatecznie wymazane i skazane na niebyt. Tym samym fazę trzecią traktujemy bez refleksji nad wielopostaciowością sytuacji z lat 40. Traktując fazę pierwszą – „łagodną” – jako historię potencjalną, nie tyle chodzi mi o zbudowanie narracji przeciw-historii, ale o wspólne zrozumienie, rozliczenie i przebaczenie oraz znalezienie pojednawczego tonu dla niezrealizowanych możliwości<sup>43</sup>. Poza tym bardziej niż na pluralizmie – który zajmował Groysa, Latoura i Bourriauda – zależało mi jednak na niewspółmierności, zakładającej, poza oczywistym pluralizmem, niemożność porównania. Im-

42 N. Bourriaud, *The Exform*, transl. E. Butler, Verso, London – New York 2016, s. 31–32. Motyw heterotemporalności pojawia się też u Okwui Enwezora w jego koncepcjach wystaw historycznych, por. *idem*, *The Judgement of Art: Postwar and Artistic Worldliness*, w: *Postwar Art Between The Pacific and The Atlantic 1945–1965*, Prestel, Munich – New York, 2017, s. 38. Jest to katalog wystawy kuratorowanej przez Enwezora w Haus der Kunst w Monachium, otwartej w październiku 2016 roku. Na wystawie pokazano w związku z Polską obraz Andrzeja Wróblewskiego *Stońce i inne gwiazdy* oraz *Postaci* Wojciecha Fangora z Muzeum Sztuki w Łodzi; zdjęcie Johna Vachona przedstawiające targ na Placu Grunwaldzkim we Wrocławiu w 1946 roku, kolaże Mieczysława Bermiana, wypożyczone Muzeum Narodowego we Wrocławiu: *Wojna* (1944) oraz *Apoteoza* (1947); obraz Tadeusza Kantora *Signiez s’il vous plaît*, wypożyczony z Moderna Museet ze Sztokholmu, a ponadto Aliny Szapocznikow projekt pomnika *Ręka*, poświęcony bohaterom getta, oraz tej samej artystki *Głowa VII* – oba dzieła pożyczono z paryskiej Galerie Loevenbruck; pojawił się także marokański artysta Ahmed Cherkaoui, który jako student ASP przeżył w Warszawie swój ważny artystycznie okres.

43 „Historia potencjalna” to termin Arielli Azoulay, rozwinięty przez Ewę Domańską w koncept historii ratowniczej, por. E. Domańska, *Historia ratownicza*, „Teksty Drugie” 2014, nr 5, s. 12–26.

plikuje to zawieszenie impulsu klasyfikowania, buduje empatię i poczucie wyjątkowości.

W niniejszej książce dokonałam kilku zabiegów, świadoma nieuniknionych pułapek niewspółmierności i pluralizmu: po pierwsze łączę formy (estetykę) z grupami interesu (polityką) przy założeniu, iż związki te są labilne, bez ściśle wytyczonych granic. Po drugie, mając świadomość, że zestaw „bohaterów” moich niewspółmiernych narracji był nie-reprezentatywny, nawet przy najszczerzych chęciach by było inaczej, stwarzam model pogładowy, wymienny, efemeryczny. W ten sposób opowieść o powojennej sztuce – choć dąży do większej obiektywizacji niż modernistyczny model ekskluzywnej selekcji w ramach sankcji smaku i formy – legitymizuje się po pierwsze poprzez (negatywną) relację do wcześniejszych, bardziej zwartych opowieści oraz po drugie poprzez swój kruchy status propozycji, dystansujący się od bezapelacyjnego stwierdzenia: tak było. Szczerze mówiąc, nie wiem, jak było. Uchylając modernistyczną, klasyczną narrację o powojennej sztuce polskiej, o kierunkach, stylach i wielkich artystach – która miała aspirację do prawdy – zamieniam ją na wirtualny i nietrwały model, który stworzony tymczasowo pomoże (nieostro) naświetlić jedną kwestię, niewidoczną w poprzedniej opowieści: rewolucję, zmianę, przechwytywanie znaczeń. Niewspółmierność form i grup społecznych ukazana została z akcentem na nieciągłość – formy są raczej trans-formami, gotowymi na zmiany. W ramach takiego wieloperspektywizmu jest wiele do przemyślenia z dziedzictwa XX wieku, choćby próby wizualizacji innych wymiarów. Historia sztuki jako historia potencjalna i niewspółmierna ukazuje możliwości sztuki i wskazuje na nią jako na repozytorium ludzkich możliwości. Historia sztuki doby rewolucji nie musi więc być historią budowaną na dychotomiach, na ekonomii zwycięstwa i heroizmu oporu. Może być historią egzystencjalną, powiązaną z byciem, rozpaczą i przyjemnością, cierpieniem i wiarą, wolnością i zamieszkiwaniem; może być zbiorem historii niewspółmiernych, które nie mają mocy zsumować się do pełnego obrazu. To usprawiedliwia zawieszanie planowania nowoczesności, uprawomocnienia przyjmowanie sensów zależnych od ulotnych kontekstów, efemerycznego umiejscowienia, indywidualnych wyborów oraz woli sprawczości. Co więcej, historia niewspółmierna może być synchroniczna – włączająca dzieła ważne w danej przestrzeni, ale powstałe w różnym czasie. Może też wyznaczać horyzont zmiennych oczekiwań i być historią pozytywną, afir-

matywną, podtrzymującą na duchu i wspierającą. Może także sugerować przez określoną wizję przeszłości budowanie alternatywnych scenariuszy przyszłości, reaktywując formacyjną funkcję humanistyki, skierowaną na myślenie wspólnotowe<sup>44</sup>. Sztuka może wówczas wytwarzać różnorakie przestrzenie wspólne, pomyślane w relacji do konkretnej przestrzeni i konkretnych odbiorców. W sztuce, będącej w swej historii częścią doświadczenia religijnego, wieloperspektywizm wynika też z oczywistości konstatacji, iż jej rzeczywistość odbywa się także w światach nieprzyczynowych, które za Quentinem Meillasoux nazwać można światami typu 2, w których „nie-regularność wystarczyłaby do unicestwienia nauki, lecz nie świadomości”<sup>45</sup>.

### WYMIGAĆ SIĘ Z SYTUACJI

Choć podkreśla się, że ofensywa kulturalna PPR-u zaczęła się dopiero w roku 1948, zrealizowany w 1946 roku film *Dwie godziny*<sup>46</sup> miał swą premierę ponad dekadę później, gdyż został zatrzymany przez cenzurę. „Aleśmy się wymigali” – mówi Marek [Jerzy Duszyński], bohater filmu *Dwie godziny*, do Weronki [Danuta Szaflarska]. Pracowali razem w niemieckiej fabryce i udało im się przetrwać. Wymiganie się od śmierci nie scalało co prawda społeczeństwa, ale stawiało przed poszczególnymi jego jednostkami jeden cel. Jednak powrotu do dawnego świata już nie ma: Marek powraca do gruzów, pod którymi zginęła matka, narzeczona [Tereska grana przez Hannę Skarżankę] jest już z kimś innym i właściwie stała mu się obcym człowiekiem. Staruszek [Aleksander Zelwerowicz], sąsiad powracającego do zrujnowanego domu Marka, informuje go o śmierci rodziny i zwierza mu się przy okazji, że wyciągał z ruin na bieżąco wszystkie jego rzeczy, a aktualnie zostało mu z dawnego mieszkania Marka jedynie krzesło. Może mu jednak oddać tylko drewnianą ramę, gdyż w siedzisko zainwestował; w całości własne krzesło Marek mógłby odzyskać więc jedynie za odpłatą. „Pan nie ma pojęcia, cośmy tutaj przecierpieli” – dowiaduje się Marek od staruszka. Spotkani przez Weronkę żołnierze z kolei nie kryją się wcale, że

44 *Ibidem.*, s. 23.

45 Q. Meillassoux, *Metafizyka i fikcja światów spoza nauki*, tłum. P. Herbich, Fundacja Augusta Hrabiego Cieszkowskiego, Warszawa 2020, s. 56.

46 Film *Dwie godziny* w reżyserii Stanisława Wohla i Józefa Wyszomirskiego (asystenci: Henryk Hechthopf [emigrant z 1957] i Wojciech Has), według scenariusza Jana Marcina Szancera i z muzyką Romana Palestry.

chcą się już jedynie zabawić, korzystając z władzy, jaką posiadają. Z dwóch takich niemal samych zmęczonych mężczyzn w obozowych pasiakach jadących do domu pociągiem w tym samym wagonie, jeden okazuje się więźniem a drugi – kapo; ten drugi wyrzuca pierwszego z pociągu, by móc dalej grać rolę byłego więźnia. To kapo Filip [Władysław Hańcza], który nie waha się przed okrucieństwem ratującym życie, jednak niespodziewanie okazana dobroć i życzliwość wdowy po innym więźniu (wdowa ofiarowuje mu buty i świeże ubranie po zakatowanym w obozie mężu) okazuje się dlań niemożliwa do zniesienia. W scenie palenia papierosa zauważamy, że kapo nie ma trzech palców u jednej ręki i wiemy już, że został złamany. Akcja dzieje się jednak nie w pociągu, a w miasteczku – na stacji przesiadkowej i docelowej; w restauracji ludzie czekają na kolejny pociąg, piją, słuchają muzyki rezonującej w sercach, które zaczynają bić innym rytmem. Tu poznajemy chemika, który został barmanem, bo nie chciał zostać kolaborantem, i komponując mieszanki alkoholowe, rozwikłuje dzisiaj na kilka chwil problemy życiowe. Jak mówi: koniec wojny to był piękny dzień, sprzedało się wiele alkoholu, ale dalej to jedynie „Ślepa uliczka. Gdybyż jeszcze inicjatywa prywatna...”. Sensu i nadziei brak. Bywa, że nawet spotkanie dawnego kolegi ze szkoły łączy się z konfuzją – a nuż będzie chciał pożyczyć pieniądze. Tak w każdym razie Marek relacjonuje Weronce przypadkowe spotkanie na dworcu. Szewc, grany przez Jacka Woszczerowicza, zmuszony jeszcze niedawno do wyszukiwania w obozie kosztowności więźniów ukrytych w obcasach i pod podeszwami, a następnie do przerabiania butów dla nowych właścicieli („nowiutkie buty dla morderców”), nie potrafi już dłużej być szewcem, nie potrafi zapomnieć „słodkiego zapachu śmierci”, dymu z krematorium. Odnajdzie się w końcu w nowej roli – roli ojca. Powracający kapo Filip zginie z jego rąk, bo szewc – stacjonujący tymczasowo z rodziną u jego żony – rozpoznaje swego oprawcę. A żona Filipa, Marta, przemieniona w czasie wojny w szabrowniczkę i czekająca z utęsknieniem na powrót ukochanego i ojca swoich dzieci, gdy dowiaduje się, kim był przez tyle lat, patrzy na jego trupa i mówi do swych córek, pytających „kto to?” – krótko i bezapelacyjnie: „to nikt”. Bywa, że zakochany chłopak testuje, czy może zaakceptować prostytutkę ukochanej dziewczyny [Fela, w tej roli Barbara Fijewska], ale w rezultacie „psuje zabawę”, bo wszak wydaje mu się, że Fela jednak mimo wszystko „jest inna”. Jest jeszcze Ira, nosząca elegancki kapelus z woalką – akcesorium, które wkrótce zniknie ze zhomogenizowa-

nego pejzażu. Szczegół kapelusza wydaje się zabawny, jednak i za nim stoi inżynieria społeczna związana z określoną grupą ludzi. Pomijam zmiany mrocznego scenariusza, bo nawet bez tej wiedzy padają przecież słowa: „ślepa uliczka” i widzimy, że każdy niemal stał się kimś, kim nie chciał się stać, a przy tym dowiedział się o sobie i swoich bliskich zbyt wiele. Szewc wręcz odruchowo zabije swego oprawcę w akcie samosądu, staruszek skorzysta z mienia tych, co nie wrócili z wojny, Fela woli sprzedawać swoje ciało niż – jak matka – handlować cudzymi talerzami i łyżkami. To w takiej sytuacji Włodzimierz Sokorski dobierał starannie retorykę swoich wystąpień, pisząc o sytuacji wymagającej świadomego wysiłku, ułatwiającemu „indywidualnemu twórcy wbudowanie samego siebie w tworzące się życie”, by wyrwać się „z tragicznego osamotnienia”<sup>47</sup>. Ocenzuowany film pokazywał heterogeniczną sytuację, z dręczącymi zaszłościami – tę bolesność wykorzystała władza do analgetycznie scalającej narracji o lepszej przyszłości, jaką ma dać rewolucja.

## AKTUALNOŚĆ PRZEDSTAWIONEJ KWESTII I WNIOSKI CZYTELNIKA

Jak pisała Barbara Fijałkowska, władza przeprowadzając rewolucję zaraz po wojnie „musiała jednak liczyć się z sytuacją zastaną wśród inteligencji”, która nowej władzy nie była przychylna. A zatem, zanim nastąpi pożądana wymiana elit, taktyka PPR zalecała ich pozyskiwanie nie tylko poprzez pracę propagandową, a raczej, bardziej realistycznie, przez, jak mówił Stefan Żółkiewski, zmianę „sytuacji kulturalnych” – „przez wprowadzenie nowych instytucji i form życia kulturalnego”<sup>48</sup>. Realizm taktyki polegał na prostym zdiagnozowaniu, że środowiska twórcze źle znoszą próby uniformizacji<sup>49</sup>, natomiast stworzenie sytuacji bez wyjścia jest po prostu skuteczne. Czy polityka stwarzania sytuacji bez wyjścia charakterystyczna jest jedynie dla państw niedemokratycznych? Ile razy spotkał/-aś się z taką sytuacją w swoim życiu jako obywatel/-ka i pracownik/-czka? Czy sądzisz, że pole sztuki wolne jest od podobnych sytuacji?

47 W. Sokorski, *Udział klasy robotniczej w budowaniu kultury narodowej*, „Nowe Drogi” 1948, nr 7, s. 79.

48 B. Fijałkowska, *Polityka i twórcy 1948–1959*, PWN, Warszawa 1959, s. 72.

49 *Ibidem*, s. 60.

Zdaniem zwolenników rewolucji, rewolucja poszłaby lepiej, ale po pierwsze na polityce PPR zaważył „niekorzystny rozwój sytuacji w międzynarodowym ruchu komunistycznym”<sup>50</sup> oraz po drugie – zaostrenie walki ideologicznej skierowanej przeciwko państwowi w domenie ZSRR. W pierwszym przypadku rozwój wypadków w Jugosławii zdecydował o przyjęciu na plenum KC PPR uchwały o prawicowym i nacjonalistycznym odchyleniu w partii, a to spowodowało odsunięcie od władzy – jak pisała Fijałkowska – „wielu ofiarnych i zasłużonych działaczy socjalistycznych, w tym przede wszystkim Władysława Gomułki i ludzi z nim związanych”<sup>51</sup>. W drugim wypadku nastąpiła „konieczność zacieśnienia współpracy Związku Radzieckiego i krajów demokracji ludowej oraz światowego ruchu komunistycznego”<sup>52</sup>. W wykreowanej nowej sytuacji nastąpiło przyjęcie leninowskiej tezy, że moralne jest to, co służy zwycięstwu rewolucji. Dyskusja, że uczciwi ludzie nie powinni padać w jego ramach ofiarą ludzi amoralnych, rdzeń tzw. humanizmu socjalistycznego, stanowiła oś sporu PPR–PPS, który został zduszony w zarodku<sup>53</sup>. Czy nie masz wrażenia, Czytelniku i Czytelniczko, że ta dyskusja jest nadal zadziwiająco aktualna?

PPR jeszcze podczas wojny wydawała pisma indoktrynujące, fokusowane na inteligencję („Poradnik Oświatowy” oraz „Przełom”). Wojna zantagonizowała ludzi, przychodząca po niej rewolucja nadal zarządzała antagonyzmem, wskazując na „właściwą” kontynuację. Jak oceniasz, Czytelniczko i Czytelniku, potransformacyjną ewolucję polskiej inteligencji w stronę własności i klasy średniej? Jaki to ma wpływ na sztukę? Jak przejawia się dzisiaj chęć wymigania się z aktualnej sytuacji? Czy sztuka może być polem takich uników?

---

50 *Ibidem.*

51 *Ibidem.*

52 *Ibidem.*

53 P. Konrad, *Marksizm bez przyłbicy*, „Odrodzenie” 1947, nr 14–15; J. Strzelecki, *Kontynuacje. Wybór artykułów z lat 1946–1967*, Warszawa 1969; za: B. Fijałkowska, *Polityka i twórcy 1948–1959...*, *op. cit.*, s. 40.



## 2. PAREZJE I ANACHRONIZMY NIERÓWNOCZESNYCH REWOLUCJI

*Ja już byłem komunistą [...].  
Marzyłem o wielkich jakichś wybuchach utajonej energii  
tych, których wyzwolić może tylko rewolucja. Zwątpiłem w to.*

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni*

Pomiędzy końcem XIX wieku a wybuchem II wojny światowej z terenów Polski wyemigrowało prawie 5 mln ludzi; migracje z lat 1939–1950 szacuje się na 15–20 mln. Niemal wszystkie związane były z osobistymi tragediami, utratą bliskich i dorobku życia. W wyniku wojny i stalinowskiej inżynierii społecznej powstał kraj jednoetniczny; odtąd też ideologiczną jednolitość forsowano przez kilkadziesiąt lat. Sztuka nowoczesna pełniła w tym nowym społeczeństwie wiele różnych ról, a jej zamierzony uniwersalizm tyleż łączył, co zatajał różnice, nie pozwalając im wybrzmieć. Przestrzenia nieskrępowanego mówienia prawdy i wyznawania wiary okazały się parezje i anachronizmy.

Po sfałszowanych wyborach do Sejmu Ustawodawczego w 1947 roku PPR postawiło na niwelację różnic między rozwojem politycznym a kulturalnym, czyli na skuteczną rewolucję kulturalną. Bolesław Bierut za niezbędne uznawał kontrolę społeczną i planowanie kultury, gdyż jeśli chodzi o relacje między jednostką a społeczeństwem, są one analogiczne w dziedzinach produkcji materialnej i kulturalnej: w jednym i drugim przypadku społeczeństwo musi kształtować i wychowywać twórców, tak by twórcy mogli kształtować i wychowywać społeczeństwo. W rezultacie na III Walnym Zjeździe Związku Literatów Polskich w listopadzie 1947 roku Stefan Żółkiewski wysunął postulat jednej ogólnonarodowej sztuki, co równało się pełnej homogenizacji<sup>54</sup>. Koniec wojny był szansą na rozpad tego świata, który został zaprojektowany tak, by nie było w nim różnic. Jednak trwająca już jednocześnie rewolucja komunistyczna przewidywała kolejne inżynieryjne scalenie społeczne. Podziało to tak silnie na niektórych artystów, że zaraz

54 W. Żółkiewski, *Wrocławski zjazd literatów*, „Nowe Drogi” 1948, nr 7, s. 253; *idem*, *Przed nowym etapem w polityce kulturalnej*, „Kuźnica” 1947, nr 50.

po wojnie zdecydowali się – jak Jerzy Wolff – wybrać życie księdza; a o pokolenie młodszy Karol Wojtyła postanowił z kolei w ogóle zerwać ze sztuką i tu wzorem stał się ciągle żywo obecny w Krakowie, choć zmarły w 1916 roku Adam Chmielowski (brat Albert, zob. rozdział *Bóg*). W ramach społecznej homogenizacji zaraz po wojnie wywożono w głąb ZSRR do obozów pracy przymusowej Ślązaków, m.in. jako „żywe reparacje”. Wśród artystów najbardziej znany w tej grupie jest Paweł Steller, który trafił do łagru w Kemerowie na Syberii w 1945 roku, być może z powodu przynależności do Deutsche Arbeitsfront, być może za inne przewiny, a być może przez przypadek, choć był autorem jednego z pierwszych tzw. pomników wdzięczności Armii Czerwonej<sup>55</sup>. Część artystów, którzy przeszli przez obóz w Auschwitz i zostali zeń wyzwoleni dzięki zimowej ofensywie Armii Czerwonej, została zapalonymi budowniczymi nowej Polski, w ramach nowego układu sił. Xawery Dunikowski, jeden z takich więźniów, porzuca organiczność swej rzeźby przedwojennej i zniechęcony do totalitarnych recepcji kultury grecko-rzymskiej szuka inspiracji w sztuce Mezopotamii, jej dekoracyjności i lapidarnej rytmice. Przeorganizowuje całkowicie geografie artystyczną i na nowo konstruuje mapę artystycznych kontynuacji, niezależnie od tego, że równolegle robią to politycy. Znacznie młodsza – o ponad pół wieku – Magdalena Abakanowicz próbuje opowiedzieć o utracie świata jej dzieciństwa i w fascynujący sposób interpretuje kulturę dworu polskiego, całkowicie i ostatecznie zniszczonego w latach 40. XX wieku (zob. rozdział *Kobiety*). Władysław Strzemiński stara się być wierny przedwojennym ideałom budowy nowego świata, ale nie potrafi przemilczeć, że w wyniku wojny one ostatecznie runęły, i zdystansować się od grozy tego, czego był świadkiem (zob. rozdział *Stary kaloryfer*). Daje to do zrozumienia, wymyślając sztukę powstałą dzięki patrzeniu aż do bólu w słońce (*Powidoki*) oraz przywoływa-

55 Por. *Paweł Steller – artysta deportowany*, Muzeum Historii Katowic, Katowice 2015; I. Kozina, *Katowice wobec awangardy: artystyczna spuścizna adherentów teorii Władysława Strzemińskiego*, w: *Zwrotnica. Początki neoawangardy na Górnym Śląsku*, red. K. Bizacka, Muzeum Śląskie w Katowicach, Katowice 2017, s. 21. Jako powód wywózki odnaleziono w IPN dokument z adnotacją „DAF”, czyli Deutsche Arbeitsfront, „nie wiadomo, czy był zatrudniony w jakiejś fabryce, co wymuszałoby przynależność do niemieckiego związku zawodowego”; z kolei syn Stefan: „Twierdzi, że »niemieckie nazwisko ojca budziło respekt wśród Niemców«. Uważano go za spolszczonego Niemca, który da się nawrócić. Niemcy zamawiali u Stellera obrazy”; T. Semik, *Paweł Steller na zesłaniu. Jest nowy ślad deportacji*, „Dziennik Zachodni”, 8 listopada 2015, <https://dziennikzachodni.pl/pawel-steller-na-zeslaniu-jest-nowy-slac-deportacji-historia-dz/ar/9066065> [dostęp: 2.02.2020].

niu fotografii zamordowanych Żydów, które na zasadzie zawłaszczania cudzych zdjęć pojawiają się w jego pracach. Ból to antidotum na estetyzację, jaką dostrzegł zapewne także w swoich przedwojennych działaniach. Teresa Żarnowerówna – której udało się zbiec do USA – próbuje kontynuować to, co robiła w Polsce. Ale jednocześnie rozpoznaje, że za granicą musi grać rolę artystki-elegantki i atrakcyjnej kobiety, by nie być przedmiotem litości. Andrzej Wróblewski ryzykuje i pełen wahań przystępuje do rewolucji (zob. rozdział *Bóg*). Wszyscy realizują sztukę w konkretnych uwarunkowaniach, a ich odpowiedzi są częściowe, zrozumiałe w kontekście konkretnego życia, bo formułowane z samego środka wydarzeń i do konkretnych podmiotów. Odnosząc się do konkretnych czasów, łączą się z kulturą formacją: Karol Wojtyła inspirowany XIX-wiecznym powstańcem, artystą i kapłanem zatroskanym o los otaczających go ludzi, którym pragnie służyć (być przydatnym), a także swoim doświadczeniem okupacyjnej pracy jako robotnik fizyczny w kamieniołomach na Zakrzówku oraz w fabryce chemicznej Solvay w Borku Łęckim; Paweł Steller po powrocie kontynuuje działalność portretową: rysuje m.in. górników, zjeżdżając wielokrotnie do kopalni<sup>56</sup>. W każdym przypadku sztuka wychodzi naprzeciw przeżytych doświadczeniom – to jest kluczowy moment tych niewspółmiernych opowieści-sytuacji, w jakich się rodziła. Uogólniając, można powiedzieć, że wielu artystów pragnących regeneracji i zmiany uznało, iż w momencie rozpadu świata najistotniejsza pozostawała wiara (wiązana niekoniecznie z konkretną religią, ale też ze światopoglądem społecznym, politycznym, kontynuacją tego, w co się wierzyło lub nawróceniem na nową wiarę) i scalenie dzięki niej nie tyle nawet niewspółmiernego, co doszczętnie rozbitego świata. Wanda Jakubowska – była więźniarka Auschwitz – uznała na przykład, że sztuka winna być projektem przyszłościowym, w którym tylko ZSRR jest gwarantem nadziei (por. rozdział *Kobiety*). Niektórzy uznają zapewne, że wpadła w pułapkę, którą wyraziście wyraził później i przy innej okazji Emmanuel Levinas<sup>57</sup>: bunt przeciw niesprawiedliwości – gdy staje się nowym prawem i nowym porządkiem – zmienia się w ideologię. Oto pułapka rewolucji.

56 Ł. Kałębasiak, *Pyszne śląskie twarze*, „Gazeta Wyborcza” [Katowice], 9 września 2005, <https://katowice.wyborcza.pl/katowice/1,35055,2908443.html> [dostęp: 2.02.2020].

57 *The Levinas Reader*, ed. S. Hand, Basil Blackwell, Cambridge, MA 1989, s. 129.

Choć niewspółmierność świata i wieloperspektywizm mają dziś szansę zaistnieć, to ludzie wybierają sobie chętniej własny zestaw medialnych źródeł, mających ich upewnić w określonej – i w miarę spójnej – wizji świata, co zyskało nawet swoją nazwę: premediacja<sup>58</sup>. Nic dziwnego, że niektórzy badacze, obserwując egzystencję w bankach informacyjnych, odczuwają wręcz pewną nostalgię za epoką, „w której wszyscy oglądaliśmy ten sam ekran”<sup>59</sup>. O ile antidotum na chaotyczną powojenną niewspółmierność wydawała się wiara w nowoczesny uniwersalizm, o tyle dla współczesnych niewspółmierności nośne są idee agonizmu, solidarności i ekologii w ujęciu możliwie jak najszerszym oraz koncepcje hyperobjektów, po to by jak najszerzej pojmować *oĩkos* (*oĩkos*, dom). W tle tych idei zjawia się ustawicznie pytanie o nadanie człowiekowi wektora jakiegoś sensu, który nie byłby inkarnowany w idei Postępu i Rewolucji. Ale i w czasach dawnego nowoczesnego uniwersalizmu, różnie przecież definiowanego i rozbieżnie wyobrażanego wspólnego domu, wypróbowywano zarówno strategie negocjacji z władzą, jak i parezje. Kształt rewolucji lat 40. w Polsce nie był w szczegółach idealnie uzgodniony, z różnych detalicznych powodów ludzie dawali się do niej przekonać, na różnych etapach oswajali się z jej rezultatami i z różnych – wyjeżdżali z kraju, milkli lub schodzili do podziemia. Pisanie o polskiej rewolucji dzisiaj to w dużej mierze opowieść o konsensusie roku 1956 i przede wszystkim – 1989, czyli o zwycięstwie określonej opcji władzy. Czy historię rewolucji lat 40. da się uchwycić w momencie stawiania się i rozproszenia? W momencie, gdy wyrażała też niepasujące do całości głosy weredyzmu i odwagi, a także pewności, iż powrót do przedwojennego świata jest już niemożliwy? Rewolucja w Polsce ma bowiem dwa oblicza: jednym jest aneksja kraju przez ZSRR w wyniku wojny, innym – pragnienie radykalnej zmiany wyrażane przez tych, co przeżyli. To pragnienie zmiany i odnowy – dość powszechne – niekoniecznie, by ująć rzecz eufemistycznie, związane było z ZSRR, nawet wśród osób zdecydowanie lewicowych. Konsensus w PRL-u wymagał języka ezopowego; za jego przeciwieństwo uznać należy parezję, oznaczającą swobodne i zaangażowane mówienie prawdy, bez ukrywania czegokolwiek, co ma się do powiedzenia na dany temat.

58 R. Grusin, *Premediation. Affect and Mediality After 9/11*, Palgrave, New York 2010.

59 N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, tłum. Ł. Zaremba, *Karakter – Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Kraków–Warszawa 2016*, s. 158.

Greckie słowo *perezja* najlepiej oddając, jak pisał Torben Bech Dyrberg, łacińskie *libertas* lub *licentia*. Parezja wiąże się niechęcią do hierarchicznych instytucji, naznaczonych dominacją i posłuszeństwem; podkreśla odpowiedzialność tak osobistą, jak instytucjonalną. Związana jest z etosem oświeceniowym, a podejmuje kwestie troski, wolności i granic władzy<sup>60</sup>. Politycy lubią marginalizować parezjastów, sztuka jednak zdecydowanie ich faworyzuje.

### REWOLUCJONISTA-PAREZJASTA

Dla Michela Foucaulta nieustraszony parezjasta, przemawiający wprost z serca, jest jedną z kluczowych figur rewolucji. Przypomniął ją Foucault w wykładach m.in. z 15 i 22 lutego, a także z 28 marca 1984 roku<sup>61</sup>.

Był nim narażający się na niebezpieczeństwa Sokrates, w horyzontalnych relacjach z innymi; byli nimi później święci chrześcijańscy, w wertrykalnej relacji z Bogiem; byli także ci, co zawłaszczeni zostali przez rewolucję i z parezjastów zmieniali się w prawodawców. Nawet zresztą sama definicja parezjasty ulegała zmianie. Jak tłumaczył tę zmianę Foucault 28 marca 1984:

Parezja zatem, jak widzisz, nie jest już odważną i ryzykowną prawdomównością kogoś, kto śmiało mówi do tych, którzy się myślą. Jest takim impulsem, otwartością serca, dzięki której i serce i dusza są wznoszone ku Bogu, mogą przyjąć Boga, by się Nim cieszyć jak to tylko możliwe i doświadczać istoty Jego błogości<sup>62</sup>.

Męczennicy chrześcijańscy-parezjaści odwagę łączą z ufnością w Boga, z nadzieją na zbawienie, zastąpioną później przez pełne drżenia posłuszeństwo. W rewolucji, tak jak w parezji, przesuwamy się między nieskrytym i odważnym głoszeniem prawdy w symetrycznym układzie ja i inny, a rozkoszą kontaktu z tym, co najwyższe, modlitwą i otwartością serca w niesymetrycznej relacji z tym, co nas przekracza, i z posłuszeństwem,

60 T.B. Dyrberg, *Foucault on the Politics of Parrhesia*, Palgrave Macmillan, London 2014, s. 2.

61 M. Foucault, *The Courage of Truth (The Government of Self and Others II). Lectures at the Collège de France 1983–1984*, transl. G. Burchell, Palgrave Macmillan, London 2011, s. 73 i n. (*Rewolucja*, s. 177–190).

62 *Ibidem*, s. 327.

w wykształcających się strukturach autorytetu. Jest jeszcze bowiem, jak dopowiadał Foucault, parezja jako atrybut Boga: to on mówi prawdę, gdy się objawia, manifestuje swoją miłość, potęgę oraz ewentualny gniew. Jego obecność naznaczona jest parezją. Znika odwaga samotnej jednostki w obliczu innych i miejsce zajmuje błogosławieństwo i radość poruszania się w stronę Wszechmocnego.

Artyści lat 40. tworzyli wokół siebie kolektywy poprzez rewolucyjną lub antyrewolucyjną parezję, choć ściślej byłoby powiedzieć, że relacje były obopólne i być może to kolektywy wyłaniały swojego artystę. Relacje między kolektywami i ich sposobami rozumienia obrazów ustawicznie się zmieniały; przede wszystkim jednak nie dochodziło do spotkań tych, którzy – żyjąc nominalnie w latach 40. XX wieku – żyli w czasie nierównoczesnym, penetrując Mezopotamię i wymazując nazistowski Breslau, wspominając Aleksandra II i Stalina, unaoczniając galicyjski Kraków i międzywojenną Polskę, niosąc za sobą różne tradycje i perspektywy, które powodowały, że nie mogli się faktycznie dostrzec i zrozumieć. Szczególnie krytyczni wobec modernistycznego paradygmatu okazali się artyści katowicki, zarówno tzw. grupa janowska (zwana przez profesjonalistów amatorami lub artystami naiwnymi) z Erwinem Sówką i Teofilem Ociepką, jak i ci, co zaczęli od fascynacji Władysławem Strzemińskim w grupie St-53. Ani w głównym modernistycznym, ani w pobocznym konserwatywnym nurcie historii sztuki polskiej nie było miejsca na to, co robiła od końca lat 60. grupa Oneiron. Buddyzm, psychodelia, *art brut*, teozofia, omijanie wysokiego modernizmu to ścieżki wykreślające katowickich artystów na wiele lat z przestrzeni prestiżu. Działali w kolektywie, obok państwa, „wymigali się” od historii, choć silnie związani z Górnym, ale także z Dolnym Śląskiem i jego specyfiką<sup>63</sup>. Radykalnie zanegowali układ artystyczny, uznając, iż w jego granicach rola artysty sprowadza się, jak ujął to Henryk Waniek, do rozpylania za społeczne pieniądze perfumów wśród smrodu<sup>64</sup>. Jak twierdził, nie zapobiegnie to temu, iż pewnego dnia przenikną do nas prawdziwe zapachy. A gdy już się obudzimy – obudzimy się w martwym lesie lub nieludzkim mieście. To właśnie radykalna działalność katowiczian,

63 *Wspaniałe krajobraz. Artyści i kolonie artystyczne w Karkonoszach w XX wieku*, Muzeum Okręgowe w Jeleniej Górze, Berlin – Jelenia Góra 1999.

64 H. Waniek, *Glosa o ziemi*, w: *Sacrum i sztuka*, red. N. Cieślińska, SIW Znak, Kraków 1989, s. 161.

oddolna i związana z codziennym życiem, osobistym rozwojem duchowym i przyjacielską solidarnością, staje się dzisiaj inspiracją.

Zreifikowane w konkurencyjnych perspektywach totalistycznych i nadrzędnych kategoriach odmienne paradygmaty potrafimy dzisiaj inaczej zlinkować. Dzięki temu nauczyć się możemy komunikowania: czy to pisząc historię, czy robiąc rewolucję. Być może jednak zamiast bohaterskich perezjastów potrzebujemy dzisiaj tych, co nie znają prawdy?

Czy trzeba dodawać, że historie perezjastów nie zawsze kończą się happy-endem? Nie tylko wówczas, gdy rewolucja połyka swoje dzieci, także wówczas, gdy struktury autorytetu i władza pastoralna wymuszają posłuszeństwo, doprowadzając do homogenizacji. Bo posłuszeństwo i perezja to niewspółmierna para; anty-perezjastyczny impuls rodzi podejrzania, nadzór, represje.

## REWOLUCJA I NIENASYCONE PRAGNIENIE ZMIAN

Świat zdaniem perezjastów nie jest taki, jaki powinien być. Polska sztuka od czasów romantyzmu była w tej diagnozie niemal jednogłośna, choć w konkretnych szczegółach wytyczania kierunków potrzebnych zmian zdecydowanie się różniła. Już w sztuce klasycyzmu Antoni Brodowski, malując antycznego bohatera z symbolem Rewolucji Francuskiej (*Parys w czapce frygijskiej*, ok. 1813–1814), dawał znać, iż nowe wydarzenia przywracają w istocie sens zapomnianym ideałom. Apologetą rewolucji i przelewu krwi, a przy tym wizjonerem, który nie miał sprecyzowanych poglądów politycznych i społecznych, był Juliusz Słowacki, poeta i wieszcz narodowy. Chciał zmiany, bo Duch był wedle niego wiecznym rewolucjonistą i dążył do wojny z formami świata widzialnego. Pragnął rzezi jak uleczenia, w celu strącenia złych duchów i rozbicia starej, ugniatającej formy. Po krwawej łaźni mogłaby się z niej wyłonić (wręcz wytrysnąć, jak wierzył) przemieniona, cielesna forma i przeanielona materia. Czy rewolucja wymarzona przez Słowackiego była jedynie wizją artystyczną, thrillerem poruszającym wyobraźnię ku nieznanemu, czy instrukcją działania? Kiedy frenetyczne objawienia mogły wytyczać ścieżki życia pragnącym iść od miałkości ku pełni? Wieloletnie i różnorakie pragnienie rewolucji zostało skonfrontowane z wydarzeniami przypieczętowanymi cieniem Jałty. Perspektywy, z jakich patrzono na rewolucję, zyskały nowe współrzędne.

## PAREZJA CZERWIENI

Dla malarza czerwień to kolor o wielkiej energii i bogatej symbolice, związanej z życiem, władzą, królowaniem i witalnością. Ten wspaniały kolor stał się symbolem rewolucji komunistycznej i to nowe znaczenie miało ambicję zawłaszczyć wszystkie poprzednie. W języku rosyjskim piękny i czerwony to nieomal synonimy (красный – красивый). Dla wielu Polaków Armia Czerwona, czerwony sztandar to jednak groźnie brzmiące nazwy. Malarz wie, że czerwień nie tylko ma wiele odcieni, ale i że różne sąsiedztwo kolorystyczne potrafi zmienić działanie tego koloru, jego dynamikę i temperaturę. Kiedy ogląda się obrazy powstałe w latach 40. XX wieku – a ogląda się je dziś głównie w neutralnym kontekście ekranu komputera lub w sterylnych pomieszczeniach white cube'ów i muzeów – mimowolnie dodaje im się konteksty, z których zostały wypreparowane. Czerwone obramienie swastyk oraz czerwień tła złotego sierpa i młota nie pozostawiają wątpliwości, że afektywność koloru miała działać mocą kontynuacji. Ta czerwień to nowoczesna kontynuacja głębokiej i nasyconej purpury, wszak bez wątpienia i Hitler, i Stalin uznali się za zrodzonych z czerwieni, podobnie jak dawni „zrodzeni z purpury” cesarze – porfirogeneci.

Czerwień pozyskiwano dzięki barwnikom pochodzenia mineralnego, jak i organicznego (roślinnego lub zwierzęcego). Dzisiaj, jak na nowoczesną tradycję przystało, czerwienie mają swoje numery, zakresy przydatności i ściśle przepisy użytkowania. Artyści posługują się obecnie nazwami handlowymi czerwieni, jednak przy świadomości rozumienia ich przez medium malarskie, czyli zasadniczej roli, jaką odgrywa skomplikowana gra zestawień i relacji. Maria Rzepińska odróżniała te dwa różne rodzaje wiedzy o barwach, zwracając uwagę, że człowiek współczesny, jeśli nie jest artystą, „[...] operuje schematem barw »samych w sobie« opartych na schemacie tęczy. Stanowią one naszą wspólną konwencję”<sup>65</sup>. To do takiej wspólnej konwencji odwoływał się Leon Kruczkowski, cytując Mao Tse Tungą i twierdząc że choć kwiaty kwitną różnymi kolorami, to najpiękniejszy jest czerwony<sup>66</sup>. Czerwień komunizmu jest tu jednocześnie czerwienią kwiatów

65 M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983, s. 89.

66 L. Kruczkowski, *W sprawie niebezpieczeństw*, *Polityka* 1957, nr 18 (26 czerwca), za: A. Rottenberg, *Ministerstwo Kultury i Sztuki*, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*, red. A. Wojciechowski, Ossolineum, Wrocław 1992, s. 196.



i wspólnym dobrem wszystkich ludzi. Uniwersalna czerwień należy do uniwersalnego człowieka – piękna symbolika jest tu oczywiście abstrakcyjną ideą, utopią wymagającą ofiar w terażniejszości. Rzepińska podkreśla, że choć dawniej nie było takich oderwanych nazw, nazywano barwy jednocześnie i bardziej szczegółowo, i bardziej pośrednio, przez co były to nazwy „bardziej chwiejne i wymienne wedle naszych pojęć o ścisłości”<sup>67</sup>. Za naukową ścisłość i zautonomizowanie barw odpowiada przyjęcie za podstawę pojęcia barw pryzmatycznych – wyparł on mechanizm wartościująco-emocjonalny związany z określoną kulturą, zastępując go mechanizmem wartościowania estetycznego. Ale to tylko jedna z warstw zmieniającego się podchodzenia do barwy; inną jest kolorystyczna specjalizacja, bo – jak pisała Rzepińska – choć o barwach wiemy dzisiaj znacznie więcej niż kiedyś, to nauka nie zniósła chaosu. Różne języki ekspertów: fizyków, chemików i artystów powodują, że nowoczesna precyzja nie radzi sobie ze zmiennymi relacjami w konkretnej przestrzeni. Kolory są abstraktami w idealnych – laboratoryjnych – warunkach. Wydawać by się mogło, że malarstwo w tym właśnie oporuje przeciw nowoczesności, gdy skupia się na grze barwnej – w ten sposób bowiem przeciwstawia się apriorycznej normatywności koloru, jego możliwości wyabstrahowania i zmienienia w symbol. Ale i tu leży niebezpieczeństwo: w grze barwnej wszystko musi idealnie do siebie pasować, nie ma miejsca na inność. Czy możliwie jest więc w ogóle malowanie, które znosiłoby estetyczne ideały nowoczesności: dawania obowiązujących wzorów i uniformizowania świata? Rzecz jasna, takie działania są częścią autokrytycznego i samoświadomego nurtu nowoczesności: odwoływały się one na przykład do ruchu – migawkowości ujęcia, nietrwałości i niedoskonałości pojedynczego obrazu – przeto koniecznego zastąpienia go serią, namnażającą się możliwościami bytu, bez unieruchamiania wizji w jeden wizerunek.

Szczególnym wyzwaniem od lat 30. XX wieku stawała się czerwień. Jak w ogóle malować czerwień, gdy tyle jej w marszach, pochodach, obchodach, na ulicach i na wiecach? Melchior Wańkowicz dylemat różnych czerwień – związanych z różnymi opcjami cywilizacyjnymi i politycznymi – zawarł już nawet w samym tytule swojej książki: *Czerwień i amarant*<sup>68</sup>.

67 M. Rzepińska, *Historia koloru...*, op. cit., s. 90.

68 M. Wańkowicz, *Czerwień i amarant*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974; por. też K.J. Guzek, *Amarant i karmazyn. Spór o polskie barwy narodowe*, [s.n.], Zduny 2002.

Tych, co się od czerwieni XX-wiecznych „porfirogenetów” dystansowali, trudno nazwać parezjastami w rozumieniu Foucaulta. Parezjasta nie mówi wszak o znikaniu świata, on raczej go na nowo stwarza. Jedną z najbardziej przejmujących wypowiedzi antyrewolucyjnych dał niewątpliwie Jan Sychalski, a dwa jego obrazy: *Wiszący płaszcz* (ok. 1942) i *Czerwony fotel* (ok. 1945) to obrazy, w których czerwień jest dyskretna, ściszona i pełna tajemniczości. Jest przy tym zawsze inna – odmienna także od tej na niedatowanym obrazie *Domy i czerwony sztandar*. Szczególnie wyrazistą odpowiedzią jak być malarzem i malować czerwień w czasach naporu czerwieni dał Sychalski – jak sądzę – w *Wiszącym płaszczu*, w którym połączył kolor z formą wyrażającą nieobecność. Wiszące na zamkniętych drzwiach czerwone okrycie w obrazie *Wiszący płaszcz* ukazane jest centralnie, tak jak maluje się portrety. Płótno jest wertykalne, a choć niewielkie (43x35 cm), to wykoncypowane w relacji do wyprostowanego, stojącego człowieka. Niewielki format ma oczywiście także znaczenie – jest ściśle osobisty. Płaszcz ma formę mandorli, jest znakiem nieobecnej postaci. Ta nieobecność jest żywa i promieniująca, domagająca się zauważenia. Nieobecność kogoś, kogo można by okryć czerwieńią, jest wręcz dojmująca. A jednocześnie czerwień niczym echo odbija się we framudze zamkniętych drzwi. Jak otwarcie drzwi zmieni sytuację? Tego się nigdy nie dowiemy, pozostawieni zostaliśmy w drzeniu niepewności. Choć Sychalski ukazuje pozornie stabilną sytuację – płaszcz wiszący na drzwiach, to właśnie drzwi i nieobecność czynią czasowość tego przedstawienia tak bardzo intrygującą i niejasną. Prostokątne drzwi, stanowiące tło dla sylwety-płaszczka, obramione są czerwoną framugą, jakby echem czy wibracją – obecność płaszczka rezonuje nie tylko poprzez wypychanie czerwieni w stronę widza, lecz także poprzez skonstrastowanie z zielonkawym tłem. Spokój zielonkawej izby ozdobionej kwiatami zakłóca krzycząca nieobecność, tłumiona spokojną intymnością zadbanego wnętrza, w którym jest miejsce na kwitnące kwiaty. Czerwony fotel na późniejszym o trzy lata obrazie jest z kolei cofnięty, choć równie pusty. Nie ma ani tego, kto nałożyłby czerwony płaszcz, ani tego, kto usiadłby w czerwonym fotelu. Czerwony sztandar – z obrazu *Domy i czerwony sztandar* – zawieszony na maszcie przed domem, powiewa na tle nieba. W dolnej partii obrazu konturowo zaznaczone postacie-widma nie są w żadnej relacji ze sztandarem. Czerwony płaszcz, fotel i sztandar – trzy czerwienie, które czekają i mówią o nieobecności, być może o tym, że stra-

ciły swój dawny sens i nie zyskały nowego. Spychalski zdaje się mówić, że kontynuacja musi być powiązana z nieobecnością, musi zostać zachowana właśnie poprzez rozdrapywanie rany nieobecności i braku – inaczej uwierzmy w samozwańczych porfirogenetów.

Inaczej do czerwieni podchodzą artyści następnych pokoleń, urodzeni już po wojnie. Wchodzą w dorosłe życie z głębokim przekonaniem o konieczności wyartykułowania parezji politycznej, co oznacza dla nich przede wszystkim zerwanie z modernistyczną autonomią sztuki. Jak się wydaje, mówienie nie wprost i brak zaangażowania zostają uznane w podobnej parezji za tchórzliwy unik. Soc-art albo New Red Art (sztuka nowej czerwieni) to określenia na sztukę warszawskiego duetu KwieKulik, posługującego się medium fotografii i filmu, która odnosi się wprost do rzeczywistości politycznej<sup>69</sup>. Z dzisiejszej perspektywy niekoniecznie musi zaskakiwać, że tego typu parezja pojawiła się po stronie wierzących w ustrój socjalistyczny artystów urodzonych niedługo po wojnie: soc-art lat 70. rozgrywa się po pierwsze, w momencie, gdy zwycięstwo rewolucji komunistycznej nie podlega wątpliwości; po drugie – w okresie dekady nowo wybranego sekretarza partii Edwarda Gierka, który zaproponował inny styl zarządzania niż jego poprzednik po tragicznych wydarzeniach z grudnia 1970, gdy na Wybrzeżu w wyniku policyjnej pacyfikacji zginęło kilkudziesięciu robotników, a ponad tysiąc osób zostało rannych. Współcześnie, wiedząc jak potoczyła się historia, zbyt łatwo byłoby mówić o naiwności artystycznego duetu. Bo wiem sztuka KwieKulik bardziej niż sztuka zdystansowanych modernistów mówi nam dzisiaj o rzeczywistości lat 70. i o tym, jak ludzie się z nią borykali. Slide-show duetu *Odmiany czerwieni* (1971) pokazywany był razem z *Drogą Edwarda Gierka* (1971). Na pierwszym ekranie fotografie z działań artystycznych KwieKulik miały wspólny mianownik w postaci powtarzającego się tu czerwonego elementu (mógł to być przedmiot, napis, flaga, materiał). Na drugim ekranie zobaczyć można było reprodukcje pierwszych stron gazet z roku 1971, których tematem były m.in. spotkania Edwarda Gierka z robotnikami w zakładach pracy<sup>70</sup>. Czerwień z jednego ekranu nie

69 Ł. Ronduda, *Sztuka polska lat 70. Awangarda*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2009, s. 223–243.

70 *KwieKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek*, red. Ł. Ronduda, G. Schöllhammer, Warszawa-Wrocław-Wiedeń 2012, s. 100-101.

tylko kontekstowo oddziaływała na ekran drugi, ale ideowe przenikanie spotkań przywódcy partyjnego z działaniami artystycznymi dokonywało się na zasadzie pełnej jawności. Praca polityka i praca artystów zostały ze sobą zrównane tak, by służyły jednemu rewolucyjnemu celowi – umacnianiu socjalizmu. Parezja KwieKulik jest nawoływaniem, by na nowo poważnie potraktować rewolucję, by nie była przestrzenią biurokracji, ale oddolnych działań. Bez KwieKulik i kręgu artystów czerwonej sztuki narracja o sztuce polskiej doby PRL-u stałaby się kolejną heroiczno-martyrologiczną fantazją, jakich wiele w spojrzeniu na narodową przeszłość.

W kolorach jest spora doza dowolności związana z percepcją, przeto barwy kuszą do rozważań związanych z percepcją, realnością i zwidami. Gdy Kant w *Krytyce czystego rozumu* wyobrażał sobie cynober raz czerwony, a raz czarny, to – jak tłumaczył Meillassoux – wprowadzał imaginarium spoza nauki, przedstawiając własną ideę chaosu, w której percepcja staje się nie do odróżnienia od majaków<sup>71</sup>. Zestawienie pracy Spsychalskiego i KwieKulik to również wprowadzenie takiego chaosu, który uznać można wszak także za prezentację dwóch niekompatybilnych światów. Ich jeden wspólny element – czerwień – jest w obu światach czymś zupełnie innym.

O ile dla Spsychalskiego czerwień zjawiała się jako rodzaj quasi-sakralnej epifanii i wiązała się z domyślnym wskazaniem totalitarnych porfirogenetów-uzurpatorów (w hermetycznym języku malarstwa modernistycznego), dla KwieKulik parezja czerwieni wiązała się z dosłownym wskazaniem na konieczność zaangażowania się tu i teraz, gdyż przeszłość nie niosła niczego, co warto było zapamiętania. Między nimi wskazać można na wiele płomiennoczerwonych obrazów, jak np. obraz przedstawiający zgromadzenie działaczy komunistycznych na tle polskiej flagi i portretu Bolesława Bieruta, jaki namalowała Erna Rosenstein [bez tytułu] w 1954. Trudno stwierdzić z całkowitą pewnością, czy właściwa jest interpretacja płótna dokonana przez Dorotę Jarecką, iż krwistoczerwony obraz – choć wydaje zbierać w sobie „całą soczystą czerwień sztandarów” – jest jednocześnie „groteskowy, sarkastyczny i przewrotny”, pozostając parodią socjalistycznego fallocentryzmu<sup>72</sup>. Jeśli byłaby to parodia, to dotyczyłaby przecież chyba nade wszystko

71 Q. Meillassoux, *Metafizyka i fikcja światów spoza nauki...*, op. cit., s. 45–46.

72 D. Jarecka, *Surrealizm, realizm, marksizm. Sztuka i lewica komunistyczna w Polsce w latach 1944–1948*, IBL PAN, Warszawa 2021, s. 333.

własnych marzeń radykalnie komunizującej jeszcze przed wojną artystki, która w okupowanym Lwowie wstępuje do Związku Artystów Radzieckich Zachodniej Ukrainy. KwieKulik marzyli o jednej, uniwersalnej czerwieni – socjalistycznej czerwieni przyszłości, którą wypracują; Spychalski konstatuje gorzko podszywanie się pod purpurę, żałosne i groźne ersatze chrześcijańskiej powszechności, której przeciwstawić można jedynie pamięć po tym, co zniknęło. Rozliczenie z własnymi marzeniami – a przy tym nie tylko z ideologią realnego socjalizmu, lecz również z ideą organizowania świata wokół struktur wyrażających podporządkowanie i zależność<sup>73</sup> – duet KwieKulik dokona już jednak osobno. Zofia Kulik zajmie się „idiomami Socwiczka” ze śmiertelną powagą.

### PIERWOTNA CAŁOŚĆ?

Manuel DeLanda swoją książkę *Deleuze: History and Science* opatruje mottem z *Anty-Edypa* Deleuze’a i Guattariego:

Nie wierzymy już w pierwotną całość [*totality*], która kiedyś istniała, lub w ostateczną całość, która czeka nas w przyszłości. Nie wierzymy już dłużej w tępe, szare kontury ponurej, bezbarwnej dialektyki ewolucji, mającej na celu stworzenie harmonijnej całości z niejednorodnych kawałków poprzez zaokrąglenie ich szorstkich krawędzi<sup>74</sup>.

DeLanda inspirował się francuskimi myślicielami, proponującymi jedynie peryferyjne sumowanie oraz całości, obok różnych oddzielnych części, czyli jedność wszystkich tych poszczególnych części bez ich jednoczenia, a raczej dodawania do nich kolejno oddzielnie tworzonych nowych części. Dawne totalizowanie staje się wyzwaniem dla innego myślenia, które DeLanda nazwał myśleniem asamblażowym, a Timothy Morton myślą ekologiczną. Przy wszelkich podobieństwach chodzi o inne myślenie i współistnienie, bo – jak pisał Morton – człowiek nie jest samotną wyspą, a ekologia to „ja i ty”<sup>75</sup>.

73 A. Sobota, *Poza Socwiczem*, „Odra” 1997, nr 12, s. 113–116.

74 M. DeLanda, *Deleuze: History and Science*, Atropos Press, New York – Dresden 2010, s. 3.

75 T. Morton, *The Ecological Thought*, Harvard University Press, Cambridge – London 2010, s. 4.

Niewspółmierną historię – jako konkretną propozycję badawczą – widzę opartą na myśleniu asamblażowym DeLandy i ekologicznym Mortona. „Ja i ty” wybrzmiewa w rewolucjach, gdyż by zerwać ze wspólnotą, w której się było wychowanym, i odrzucić wpojone zasady, rewolucjonista wpisuje się w nowe kolektywy i na nowo definiuje relacje międzyludzkie, także te intymne. Odsłonięcie faktycznych i możliwych połączeń między rozproszonymi i niewspółmiernymi parzjami mogłoby stać się zadaniem historyka. Parzjasta mówi całym sobą, swoją codziennością, ciałem i duszą. Sztuka ma siłę zbierania kolektywów i z ekologicznego punktu widzenia jest to jej kluczowa siła. To do postaw zatem, wyrażanych całym sobą – w relacji do „ty”, kimkolwiek/czymkolwiek by był – odnosi się rewolucja w fazie stawania się, gdy nie jest jeszcze unieruchamiana strukturami autorytetu. Bowiem to postawy decydują o formie, tak istotnej dla sztuk wizualnych. Postawy zanurzone zaś są w konkretnym czasie historycznym (możemy dzieło zadatować), ale też w niewspółmiernym horyzoncie czasu wyznaczonego przez kulturę i doświadczenie.

*Znaczenia modernizmu* (1999) Piotra Piotrowskiego z rozpoczynającymi opowieść o sztuce polskiej po 1945 roku dwoma męskimi geniuszami (Tadeuszem Kantorem i Andrzejem Wróblewskim) i metodologią psychoanalizy ofiarowują nam opowieść założycielską o powojennej sztuce polskiej. W tej męskiej kosmogonii nie ma miejsca na komunistyczną rewolucję – jedynie na wojnę. Ponieważ jest to bodaj ostatnia synteza sztuki polskiej, z ambitnym celem rewizji wiedzy i metodologii, zaskakują totalizacje tej „prozy historycznej” (jakby to ironicznie ujął Hayden White), wynikające z niegdysiejszych konsensusów. Jak i kiedy zacząć należałoby nową opowieść, historię faktycznie – a przynajmniej nieco bardziej – niewspółmierną? Ilu wybrać aktorów? Czy parzjaści wyrażają istotne kwestie czy jedynie oczekiwane formułki? To tylko niektóre z pytań, które stawiamy dziś kosmogonii Piotrowskiego, bo wszak – jak pamiętają wszyscy, którzy znali badacza – jego teksty były zaproszeniem do dyskusji.

Szukanie innej narracji – w odniesieniu do pierwszego rozdziału *Znaczeń modernizmu* Piotrowskiego zatytułowanego *Realizm i surrealizm: sztuka nowoczesna po wielkiej wojnie* – zacząć by trzeba od wymiany elementów rażących zbyt ujednoczeniem. Opowieść o czasach dwóch totalitaryzmów – o okresie, gdy jeden totalizm ustępował miejsca drugie-

mu – nie powinna być totalizująca, wręcz musi być niewspółmierna i pełna pęknięć, a przy tym głodna nowych sojuszy. Tymczasem mamy na początku *Znaczeń modernizmu* jedno medium (malarstwo), jedno miejsce (niezniszczony Kraków, który jednak nie działa swoją specyfiką miejsca), jedną płeć (dwóch mężczyzn), jeden światopogląd (radykałnie lewicowy), jeden psychologiczny problem (traumę) i jedną metodę (Lacanowską psychoanalizę). Co do medium: iść by trzeba było chyba raczej za W.J.T. Mitchellem, który uznaje, że tzw. media wizualne angażują wiele zmysłów, więc nie ma czegoś takiego jak media wizualne<sup>76</sup>. Co do sztuki w miejscu, gdzie niczego nie zburzono i nie zbombardowano, zadać można pytanie, czy faktycznie słuszne jest zakładać, że tylko w takich miejscach pojawia się sztuka? Co do traumy, wszelkie niewspółmierne przyglądanie się rewolucji musi dystansować się od tego, co LaCapra nazwał „negatywnym mitem pochodzenia” [*negative myth of origin*]<sup>77</sup>. Zaś wybór jednej, lewicowej opcji zamazuje prawdziwy konflikt, jaki powstał między sekularyzacją z nauką (w tym z psychoanalizą) oraz religią, bowiem psychoanaliza – jak podkreślał LaCapra – pełni ambiwalentną rolę pomiędzy nauką i religią, z którą walczy o terytorium. Sekularyzacja, uznając religię i rytualizację za przesady, walczy i antagonizuje ogromne rzesze ludzi<sup>78</sup>. Jeśli chodzi zaś o wyeliminowanie artystek i wszelkich podmiotów niedefiniujących się jako mężczyźni, to perspektywa feministyczna wskazuje, iż choć projekty nowoczesności, w tym komunizm, były projektami emancypacyjnymi, trudno rozstrzygnąć, czy wśród komunistów, czy wśród artystów nowoczesnych panował większy mizoginizm. Niech ten przykład działa jako *pars pro toto*: jakiegokolwiek narracyjne scalenie nie może się odbyć bez zauważenia dyfuzji. Jak pisała Agnieszka Mrozek:

W potocznej świadomości wynaturzenia stalinizmu utożsamiono z „zaburzeniami” polityki płciowej i etnicznej – triumfem porządku

76 W.J.T. Mitchell, *There Are No Visual Media*, „The Journal of Visual Culture” 2005, No 4 (2), s. 257–266.

77 D. LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, John Hopkins University Press, Baltimore 2014, s. 162–163.

78 *Idem*, *Representing the Holocaust: History-Theory-Trauma*, Cornell University Press, Itaca – London 1994, s. 170.

obcego polskiej kulturze i tradycji, bo nacechowanego „panoszeniem się” kobiet i Żydów (przekonanie to znalazło wyraz w popularnej do dziś figurze „żydokomuny”)<sup>79</sup>.

Mrozek upewnia, że gdy chodzi o próbę niekonsensualnego opowiedzenia o latach 40. w Polsce, nie można zrobić tego bez polskich komunistek, w dyskursie napędzanym męskimi lękami i obsesjami szczególnie zdemonizowanych, będących „czymś w rodzaju »śmiecia«, »odpadu«, wkładanych w narracje o „boginiach zła”, „zimnych sukach”, „przechodnich połowych żonach” (ppż) czy chłopo-babach właściwie od czasów stalinowskiej odwilży do dziś. Dlatego Mrozek słusznie postulowała, by „wreszcie zobaczyć w komunist(k)ach nie wyłącznie »figury dyskursu«, ale żywych ludzi – podmioty historii, pragnące kierować ją na nowe tory”<sup>80</sup>. Nawet data początkowa historii, zaproponowana przez Piotrowskiego, nie jest oczywista: wojna skończyła się co prawda w 1945, ale rewolucja, zaczęła się od aneksji wschodnich obszarów Rzeczypospolitej w 1939 roku. Jednak próba „poprawy” opowieści Piotrowskiego spali na panewce, bo nie sposób znaleźć przekonującej artystycznej reprezentacji, skoro chce się opowiadać, a nie – mnożyć zastrzeżenia. Jest wszak dokładnie tak, jak pisała Marci Shore, relacja między konstrukcją a dekonstrukcją musi być wyważona: „Opowiadamy historie. Kiedy przestaniemy je opowiadać, skończy się uprawianie historii”<sup>81</sup>. Piotrowski niewątpliwie opowiedział ciekawą historię. Poza wszystkim udana rewolucja po wielu latach, gdy umarli jej uczestnicy, jest jak kurtyna broniąca dostępu do tego, co było. To, co miało zginąć i zostać zapomniane, faktycznie zniknęło i zostało zapomniane. W inny sposób opowiedzieć o tym, co stało się w sztuce zaraz po wojnie, wymagałoby po prostu innego myślenia, a nie – prostego przedstawienia „klocków” i parytetów. W tym innym myśleniu dzieło sztuki powinno zostać uprzestrzennione i działać w konkretnej wspólnotce. Dzieła u Piotrowskiego są bowiem

79 A. Mrozek, *Poza nawiasem historii (kobiet), czyli po co nam dziś komunistki*, „Wakat On-line” 2014, nr 3, <http://wakat.sdk.pl/poza-nawiasem-historii-kobiet-czyli-po-co-nam-dzis-komunistki/> [dostęp: 31.01.2020].

80 *Ibidem*.

81 M. Shore, *Nowoczesność jako źródło cierpień*, tłum. M. Sutowski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012, s. 233.



abstraktami z bliżej niesprecyzowanego miejsca, bez publiczności i reagujących ludzi, bez konkretnej przestrzeni, w której rezonują. Mają stabilną, raz na zawsze określoną formę, opartą na idealnym oświetleniu reprodukcji fotograficznej. Dzieła te nie tworzą wspólnot i relacji, tylko obwieszczają właściwe formy mocą rozpoznającego je eksperta, który przeniknął sens historii. Nie jest również istotne, czy dzieła faktycznie były ważne w latach 40., o których opowiada początkowy rozdział *Znaczeń modernizmu*. Ważne, że zostały zmuzealizowane jako skarby i dowody, uznane za istotne mocą sądu estetycznego przeprowadzonego wiele lat później. To właśnie modernistyczny autorytaryzm, posługujący się abstraktami i wąską, wyspecjalizowaną wiedzą ekspercką, nie pozwala ujawnić rewolucji, wymuszającej zmiany konkretnych ludzi i konkretnych przestrzeni. Założenie uniwersalnej „traumy” pozwala jednak spójnie skonstruować opowieść.

### NIEWSPÓŁMIERNOŚĆ

Kategoria niewspółmierności [*incommensurability*] upowszechniona została przez Thomasa Kuhna, który ulokował ją w sercu zmian naukowych paradygmatów, powiązał z nierozstrzygalnością [*insolubility*]. Rzeczy i zjawiska niewspółmierne nie mają wspólnej podstawy – chronologicznie rozwijająca się historia sztuki to konstrukt, w którym (w celu jasnego wyводу) pojęcie sztuki staje się alibi do ujednoczenia oraz sprowadzania niepodobnych i niedających się porównać rzeczy i zjawisk do wspólnej podstawy. Scalanie – także po to, by opowiedzieć historię – odbywa się poprzez omijanie niewspółmierności. Ta strategia wprowadza jednak osobistą wiarę narratora i determinizm historyczny, maskując przy tym popękaną kulturę i omijając ludzi na rozdrożu. Upadek starego reżimu przyniósł kulturową „rewolucję indywidualistyczną”, a raczej podjął te jej wątki, które nie wybrzmiały w latach 70. przez ucięcie tej dekady stanem wojennym. Rewolucja indywidualistyczna to termin Charlesa Taylora, który – uznając, iż „ekspresywny” indywidualizm narodził się w okresie romantyzmu – zauważył jego gwałtowny, masowy rozwój po II wojnie światowej. Uznawał ją za rodzaj samoukierunkowania, co stało się niezwykle atrakcyjne dla wielu ludzi, którzy od niepamiętnych czasów żyli „w szponach czegoś, co wydało się niezmienną koniecznością”<sup>82</sup>.

Wybór Picassa – prawodawcy i postaci kultowej, „czerwonego koguta”<sup>83</sup> – jako dawcy formy nowoczesnej w PRL-u wiązał się z obraniem postaci scalającej wizualny projekt nowoczesności. Oświadczenie Picassa o zostaniu komunistą pojawiło się w pierwszym numerze pisma „Kuźnica” z 1945 roku:

Stałem się komunistą dlatego, że partia komunistyczna bardziej niż jakakolwiek inna stara się poznać i przebudować świat, stara się uczynić ludzi bardziej zdrowo myślącymi, bardziej wolnymi, bardziej szczęśliwymi. Stałem się komunistą dlatego, że komuniści to najmężniejsi ludzie w Związku Radzieckim, we Francji, tak samo jak w moim ojczystym kraju. Nigdy nie czułem się bardziej wolny, nigdy nie czułem się bardziej sobą aniżeli teraz, kiedy wstąpiłem do partii<sup>84</sup>.

Picasso zdawał się przekraczać dwa odrębne języki po obu stronach żelaznej kurtyny; jak się wydaje, szczególnie efektywnie na dwóch etapach: podczas tzw. rewolucji łagodnej (po 1945) i po odwilży stalinowskiej (1955). Picasso, ujednociając podzielony świat, stał się artystą uniwersalnym. Jednak ten uniwersalny język Picassa – który zdawał się jakimś trzecim językiem ponad podziałami politycznymi – poddany został po jego śmierci krytyce. Zarzutem stało się, że nie tyle łączył ludzi, co pozwalał na zakłamywanie historii. Dowodem chociażby książka Gertje Utley *Pablo Picasso: The Communist Years* (2000) i jej oskarżenia wobec autorów katalogu *Picasso: Peace and Freedom* w Tate Liverpool (2010)<sup>85</sup>, że ich obraz twórczości Picassa jest zbyt jednowymiarowy<sup>86</sup>. Jak pisała Ruth Ronen, już Kuhn (oraz Fayerabend) krytykowany był za zaprzeczanie możliwości „trzeciego języka”; a zatem podczas gdy politycy mówili o konsensusie, naukowcy zdecydowa-

83 F. Mikš, *Czerwony kogut Picassa. Ideologia a utopia w sztuce XX wieku: od czarnego kwadratu Malewicza do gołąbka pokoju Picassa*, tłum. M. Szymanowski, Wydawnictwo M, Kraków 2016.

84 Oświadczenie Pabla Picassa, „Kuźnica” [Łódź], 1 czerwca 1945, s. 21.

85 *Picasso: Peace and Freedom*, eds. L. Morris, Ch. Grunenberg, Tate Publ., London 2010 (książka zawiera artykuł: P. Bernatowicz, V. Lahoda, *Picasso and Central Europe after 1945*). Wystawa podróżowała później do wiedeńskiej Albertiny oraz duńskiej Louisiany.

86 Por. G.R. Utley, *Pablo Picasso: The Communist Years*, Yale University Press, New Haven 2000; eadem, *Picasso's Politics*, „The Burlington Magazine” 2010, Vol. 152, No. 1290 (September), s. 616.

nie zaprzeczali takiej możliwości. Kennan Ferguson zauważył, iż o ile Kuhn właściwie rozpoznał problemy związane z przejściem od jednej do drugiej perspektywy (badacze z jednej opcji są zasadniczo niezdolni zrozumieć lub zaakceptować elementy ujawnione w wyniku poczynionych obserwacji z alternatywnej, teoretycznej perspektywy), to niestety jednocześnie zrefikował owe konkurencyjne perspektywy w totalistycznych, nadrzędnych kategoriach<sup>87</sup>. Gdyby zatem tak pomyślana koncepcja nierozstrzygalności wprowadzona została na teren obserwacji społecznych i politycznych, prowadziłyby to w sposób oczywisty do tragizmu. Ferguson oddalał zdecydowanie taką tragiczną wizję, uznając niewspółmierność za nieodłączną od ludzkiej (a nawet: transludzkiej) kondycji i łączył ją z taką modelową grupą, jaką jest rodzina. Jest to właściwie powtórzenie myśli Duchampa:

Dzieci biorą sobie, co potrzebują, ze stołu lub kuchni; nie ma cen i formalności prawnych, wszystko dzieje się swobodnie między ojcem i synem, sprawy ustalają między sobą, wszystkiego starcza dla każdego<sup>88</sup>.

Przywołanie tego akuratu artysty w odniesieniu do kraju będącego po II wojnie światowej w domenie ZSRR jest o tyle zasadne, że – jak udowodniłam to w książce *Dlaczego Duchamp nie czesał się z przedziałkiem?* (2019), idąc tu za myślą Elżbiety Grabskiej – krytycy i artyści związani z władzą komunistyczną szukali wzorców ujednociających, gdyż zarówno projekty kolonizacyjne, jak i komunistyczną rewolucję można przeprowadzić jedynie opierając się na homogenizującej wierze, scalającej niewspółmierności poprzez niwelowanie różnic. Twierdzę, że Duchamp był na polu sztuki katalizatorem niewspółmierności i właśnie z tego powodu to on, a nie Picasso został ostatecznie uznany za najważniejszego artystę XX wieku; również z tego powodu dyskusja o znaczeniu Duchampa w komunistycznej Polsce się nie odbyła, a jego wpływ pozostał generalnie bardzo powierzchowny. Ale i we Francji poświeceniowa *clarté*, pozwalająca traktować „dzikich” oraz przybyszów z Europy wschodniej jako – jakby powiedział Dipesh

87 K. Ferguson, *All in the Family. On Community*, Duke University Press, Durham, NC 2012, s. 5.

88 *Marcel Duchamp Work and Life. Ephemerides on and about Marcel Duchamp and Rose Sélavy 1887–1968*, ed. P. Hulten, The MIT Press, Cambridge, MA 1993, s. 3; por. też: A. Markowska, *Dlaczego Duchamp nie czesał się z przedziałkiem?*, TAIWPN Universitas, Kraków 2019, s. 434.

Chakrabarty – „jeszcze nie” [*not yet*] gotowych, by rządzić się sami, nie pomagała długo w dywersyfikacji pola sztuki. Ostatecznie stała przeciw u podstaw fundującego nowy świat kubizmu i przywołanie Duchampa jest tu oczywiście *pars pro toto* – przywołaniem szerszego spektrum postaw, które kontestowały „imperialny” wymiar kubizmu i jego rzekomy uniwersalizm. Także wszak np. Kahnweiler – przyjaciel i marszand Picassa – wiązał Kandinsky’ego z „azjatycką dekoracyjnością”<sup>89</sup>. Nowoczesność także musiała być jedna; mogła więc być właściwa lub niewłaściwa, a tę ostatnią należało anihilować. Analogicznie jak artystów, całkiem sporą część *sub-alterns*, grup etnicznych, narodów i ich systemów wartości wsadzono do poczekalni i zdecydowano, że jeszcze nie mogą decydować o sobie. Kiedy jednak oni sami zdecydowali, że przestaną antyszambrować, nadal wysyłano z centrum komunikat „jeszcze nie” – lecz do kolejnych osób, grup, obszarów. Nie mogąc wpisać się w dotychczasowy świat, osoby z obszarów „jeszcze nie” musiały wymyślić świat, który jeszcze nie istnieje<sup>90</sup>. Teza, że ten świat tworzony jest dzisiaj na naszych oczach, jest dość oczywisty. Na gruncie polskiej historii sztuki fundującym tekstem takiego potencjalnego świata była niewątpliwie książka Grabskiej „*Moderne*” i *straż przednia*<sup>91</sup>.

W niewspółmiernej historii sztuki nie chodziłoby zatem jedynie o pokazanie różniących postaw artystycznych, ale również o ukazanie, gdzie odmienne paradygmaty mogłyby się spotkać i negocjować współistnienie. Problem jednak w tym, że choć teoretycznie punkty wspólne – szczególnie te uznawane powszechnie za waloryzowane pozytywnie – mogłyby zbliżać, tak się wcale nie dzieje. W przedstawionych powyżej postawach ludzie z niewspółmiernych światów – nawet jeśli wyznawali określony zestaw podobnych wartości – nie mieli sposobności i chęci, by się spotkać. Jak mo-

89 Por. E. Grabska, *Rozmowy z Danielem-Henri Kahnweilerem*, w: *eadem*, „*Moderne*” i *straż przednia. Apollinaire wśród krytyków i artystów 1900–1918*, TAIWPN Universitas, Kraków 2003, s. 329–343.

90 „Not yet” – jak przypomniał Dipesh Chakrabarty – było argumentem Johna Stuarta Milla, by władzy nie oddawać Afrykańczykom czy Hindusom, gdyż ci „jeszcze nie” nie byli wystarczająco cywilizowani, by rządzić się sami. Historystyczny argument kolonizatorzy i autokraci odnosili powszechnie do różnych narodów, którym chcieli patronować, by ich wyzyskiwać; *idem*, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton University Press, Princeton 2000, s. 8 [przekład polski: *Prowincjonalizacja Europy: myśl postkolonialna i różnica historyczna*, tłum. D. Kołodziejczyk et al., Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2011].

91 E. Grabska, „*Moderne*” i *straż przednia*..., *op. cit.*

głoby to wyglądać – czyli jak tworzyć przestrzenie linkowania – to bodaj najpilniejsze zadanie współczesności. To jest właśnie zadanie kuratorskie! Współczesna uważność, jaką przywiązujemy do kuratorowania polega właśnie na nadziei współ-dzielenia świata.

W niniejszej opowieści zestawiałam niewspółmierne (w ramach historii sztuki) postaci i ich dzieła: artystów z różnych czasów, którzy nie mogli lub nie mieli ochoty spotkać się w rzeczywistości. Ta niemożliwość zaistniała, bo żyli w różnych czasach (Wróblewski, Chmielowski i Krzystek), bo pochodzili z różnych środowisk i posługiwali się różnymi mediami (Jakubowska, Abakanowicz), bo reprezentowali różne profesje i środowiska (Minich i Rolland, Lelonek i Makarowicz, Strzemiński i Marksens). Zestawiałam ponadto film z cyrkiem oraz dzieła czysto wizualne z dźwiękowymi. Jaką korzyść odniosła przez to niniejsza opowieść? Mam nadzieję, że zbijając z pantałyku, zmuszała do wyjścia poza ten rodzaj interpretacji, który jest w istocie powielaniem przewidywalnych sposobów patrzenia na dzieło. Jeśli faktycznie się to powiodło (choć, powtórzę: i klęskę należy uznać za dobry wynik), dodać należy, iż niewspółmierność jest w sposób nierozdzielny połączona z wieloperspektywizmem.

### WIELOPERSPEKTYWIZM I SZCZĘŚLIWIE NIEDOKOŃCZONE DZIEŁO

Uwrażliwienie na kontrolę i zdystansowanie od naukowego „militaryzmu” jedynej racji spowodowało, że część badaczy uznaje wciąż za ważną propozycję perspektywy wiedzy umiejscowionej (*situated knowledge*) Donny Haraway – uczenia się przez działanie w perspektywie, z której uniwersalna racjonalność, wspólny język oraz teoria mistrzowska odchodzą w cień dzięki etnofilozofiom, wielogłosowości oraz usieciowionym opowieściom tworzącym razem ucieleśnioną obiektywność<sup>92</sup>. Umiejscowiona wiedza – jak pisała Haraway – jest szczególnie delikatna, gdyż opierając się polityce zamknięcia i finalności oraz będąc czułą na różnicowanie punktów widzenia, staje się paradygmatem możliwym do kontestowania i jednocześnie

92 D. Haraway, *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and The Privilege of Partial Perspective*, „Feminist Studies” 1988, Vol. 14, No. 3 (Fall), s. 575–599. W języku polskim funkcjonuje tłumaczenie Agaty Czarnackiej *situated knowledges* jako „wiedzy usytuowanych”, zamieszczone w Bibliotece Online Think Tanku Feministycznego w 2008 roku, <http://ekologiasztuka.pl/pdf/f0062haraway1988.pdf> [dostęp: 11.02.2020].

wspólną odpowiedzialnością zaangażowanej grupy. Nie ma tu tęsknoty za jednym, początkowym, abstrakcyjnym Słowem, wypowiedzianym z wysoka i z daleka, gdyż występuje pomieszanie ucieleśnionych głosów i widzeń. Ciało staje się pośrednikiem i sprawcą, a nie zdeterminowanym źródłem. Logika odkrycia przemieniona zostaje w logikę rozmowy: bycia w środku sytuacji. Ta rozmowa – jak ją rozumiem – otwarta być może w każdym miejscu niewspółmiernego pola i tworzyć tam egzystujący wspólnie świat. Ten świat – odnosząc się do zacytowanej już prognozy-manifestu Ważyka – nie musiałby iść „ku zrównaniu”. Jednak, jak to pokazałam, sztuka omówionych w niniejszej książce artystów – nawet jako funkcja parezjastycznego stawania twarzą w twarz z innym, w rezultacie zbierała jedynie ograniczony kolektyw, a nie – całość zgromadzenia. Zgadzałoby się to zresztą z konstatacjami Kuhna i Feyerabenda, utrzymującymi, że – jak streszczała ich poglądy Ruth Ronen – nie ma faktów poza tekstami czy niezależnych teorii, dodając, że stwierdzenia takie niekoniecznie muszą działać niszcząco, szczególnie na gruncie kultury<sup>93</sup>. Zarówno bowiem Kuhn, jak Feyerabend rozważali historię sztuki przedstawieniowej w kontekście postępu w nauce i coraz większej adekwatności oraz usuwania zniekształceń, wskazując przy tym, że jest to iluzoryczne; dlatego Ronen pisze, iż każdy akt reprezentacji nieuchronnie produkuje niewspółmierność.

Porównując koncepcję sztuki różnych artystów, nie zawsze odwoływałam się do arcydzieł w klasycznym rozumieniu; odnosiłam się do dzieł powstałych w szczególnym momencie historycznym, w którym ważniejsza jest sama paląca sytuacja i działanie niż znaleziona forma, dopracowana i wymuskana w każdym prawodawczym szczególe, władna oddziaływania czystą wizualnością. Ani zdjęcia Makarowicza, ani weki Lelonek nie zostały pomyślane w perspektywie wiecznotrwałych arcydzieł (zob. rozdział *Pejzaż*). Nawet zresztą Sala Neoplastyczna została podczas rekonstrukcji poprawiona, bo muzealnikom nie odpowiadała skromna i praktyczna podłoga-linoleum z pierwotnej wersji i zastąpili ją mieszczkańskim parkietem w jodełkę. Odnosiłam się zatem do dzieł, w których dominowała potrzeba i niepokój, a artyści – w sytuacji „zanim” (zanim nastąpi zmiana paradygmatu, zamiast Chakrabarty’owego „jeszcze nie”) – pytają o relację między

93 R. Ronen, *Incommensurability and Representation*, „Applied Semiotics/Sémiotique appliquée” 1998, No. 2 (5), s. 184.

„ty i ja”: Makarowicz odnosi się do zwierząt i roślin, które musiał ignorować podczas pracy jako górnik węgla brunatnego; Lelonek odnosi się do kontaktu z rokitnikiem – nowym przybyszem na terenach odkrywek kopalni węgla brunatnego, czyniąc zeń swoistego koryfeusza zmian w relacjach ludzi z ich otoczeniem. Strzeмиński z kolei próbuje zaprzeczyć związkowi awangardy z ZSRR, mając nadzieję, że utopię nowego, lepszego świata da się wprowadzić w inny sposób niż przemocą. Wypowiadają swe racje jak parezjaści: całym ciałem i duszą. Definiują świat i wobec niego performują, rzucając mu wyzwanie. Zdjęcia Makarowicza widziane jako jedno z wielu zdjęć przyrody pozbawione byłyby swojej wyjątkowości związanej z miejscem i czasem; to samo dotyczy kulinariów Lelonek. Sala Neoplastyczna mogłaby z kolei pozostać makietą dydaktyczną, gdyby nie zobaczyć jej w kontekście przedwojennych losów Strzeмиńskiego i powojennej sytuacji politycznej Polski – bo ten aspekt otwiera ją nie na projekt nowoczesności, a na tragizm bezsilności. Dzięki przyjęciu różnych perspektyw to samo dzieło może stać się czymś posiadającym różne znaczenia i sensory.

Wieloperspektywizm redefiniuje ponadto rolę muzeum jako jedynego miejsca, gdzie ulokowane są dzieła. Muzeum jest – przynajmniej w takim kształcie, przez który rozumiemy go aktualnie – magazynem dzieł skończonych (nikt z muzealników – poniekąd słusznie – nie zgodziłby się na zrobienie z obrazu deski do prasowania), tymczasem świat poza muzeum jest rezerwuarem sytuacji i rzeczy, które mając naddatek wykraczający poza ich konkretne użycie, można faktycznie w różny sposób wykorzystać. Coś może zmienić się w coś innego, stać się czymś innym – nie na zawsze i nie przesądzając o stanie finalnym. Może stać się czymś innym na jakiś czas i powrócić do pierwotnego stanu, który – rzecz jasna – nie będzie żadnym stanem pierwotnym. Wyobraźmy sobie takie szczęśliwie niedokończone dzieło – jak mogłoby wyglądać. Szczególnie inspirujący i sugestywny w tym kontekście jest opis Łucji Skomorowskiej-Wilimowskiej – wrocławskiej uczennicy i asystentki Dunikowskiego – sposobu używania przezeń laski: „Laska pełniła różne funkcje: towarzyszyła gestykulacji, pomagała w tłumaczeniu jakiejś kwestii i w wyrażeniu nastroju”<sup>94</sup>. Sędziwy rzeźbiarz był

94 Ł. Skomorowska-Wilimowska, *Moje wspomnienia o Xawerym Dunikowskim (wybrane fragmenty)*, w: *Szkice z pamięci. Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych we Wrocławiu we wspomnieniach jej założycieli, studentów i pedagogów. Lata 1946–1996*, red. A. Saj, U. Benka, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych, Wrocław 1996, s. 63.

wówczas schorowany, można więc uznać, iż – jak pisałam przy innej okazji – „zamienił dłuto na laskę, a kształtowanie materii na wydawanie instrukcji, jego cielesność – kiedyś lubił rzeźbić nago – domagała się zagęszczania gestów, ruchu, przecinania powietrza i zagęszczania go; przynajmniej wirtualnego rzeźbienia”<sup>95</sup>. Tak zinterpretowane efemeryczne rzeźbienie i rysowanie w powietrzu – dzięki uchwyconej w ręce lasce – dopełnia koncepcję niewspółmiernej i zawsze fragmentarycznej historii sztuki, zainteresowanej stanem *in statu nascendi*. Uświadamia bowiem, że dzieło sztuki się wydarza i że uhistorycznienie takich wydarzeń, ich wybór, opis oraz interpretacja są zajęciem, które nigdy nie zsumuje się do przekonującej całości, zawsze będzie fragmentaryczne. Jeśli przyjąć, że Dunikowski robił dla swych uczniów i współpracowników performanse z laską i że z tych powietrznych szkiców powstawały na chwilę dzieła, które potem były niekiedy powtarzane w trwalszych materiałach, to uznać należy że w relacji performans–gotowa rzeźba ta ostatnia była czymś w rodzaju autorskiej lub warsztatowej repliki. Przypadek ten jest też poniekąd moją odpowiedzią na syntezę tuż powojennej historii sztuki w Polsce, dokonaną przez Piotrowskiego poprzez zestawienie dwóch artystów (Kantora i Wróblewskiego) i dzieł wyciągniętych z muzealnych magazynów w *Znaczeniach modernizmu*. Ujednoliconą przez wojenną traumę opowieść o dwóch twórcach skupia się na takim samym medium: malarstwie sztalugowym i na kwerendzie w kolekcjach muzealnych. Nie odwołuje się zatem do faktycznej sytuacji artystów po wojnie – braku potrzebnych materiałów, warunków, do osobistych i wspólnych przeżyć związanych z malowaniem i różnorodnych wydarzeń. Swoje ulotne performanse z laską robił Dunikowski w ponemieckim, zburzonym Breslau, nieoswojonym i obcym, jednym z wielu miejsc tzw. Ziemi Odzyskanych, które trzeba było wymyśleć od nowa, by móc tam zamieszkać. Uznając, że przy pomocy gotowych przedmiotów (laski), a nie materii (gliny, marmuru, farby) dokonywał transferu od bez-sztuki ku sztuce, trzeba zauważyć, iż współgrało to z ogólną tendencją kulturową obecną w gwałtownie polonizowanym pejzażu ponemieckim po 1945 roku – swoistej postprodukcji, zmiany znaczeń przedmiotów uformowanych przez „innych”. Dunikowski określał jednocześnie swoje miejsce w przestrzeni, rezonował w niej, sytu-

95 A. Markowska, *Sztuka podręczna Wrocławia. Od rzeczy do wydarzenia*, Anex, Wrocław 2018, s. 195.



ował swoją wiedzę, talent i fizyczne możliwości w konkretnej przestrzeni. Jego performanse z laską stwarzały świat, który – choć nie dał się zmuzealizować i zarchiwizować – był w momencie stwarzania bardziej realny niż materialne otoczenie. Senior polskiej rzeźby i jeden z pierwszych więźniów Auschwitz wskazuje na swą osobistą wolność i potencjalność stawania się sztuki w rudymentalnych sytuacjach; jego „performanse” są więc jednocześnie parą wiedzy umiejscowionej. Jako zdarzenia niewspółmierne w relacji do kolekcji muzealnych musiały jednak zostać odrzucone: pisanie historii weryfikujemy wszak raczej poprzez kwerendy niż imaginację.

Dunikowskiego interesowało szukanie i potrzeba zmiany, a nie jedynie – umacnianie władzy, choć do jej wizualnego zdefiniowania niewątpliwie się przyczynił. Interesował go świat, który musimy porzucić, oraz ten, który możemy i chcemy zasiedlić; wyłanianie się nowego uniwersum, przeczuwanie go, związana z tym niepewność, mroczność i zaskoczenie. Wyrażał to rodzącym wizje rzeźbieniem w powietrzu. Laska służyła mu do wypowiedzania parę naprzeciw innym ludzi. Każdy z nich mógł z tych akcji wyprowadzić inną rewolucję. Polska historia sztuki nie mogła jednak zauważyć i odnotować Dunikowskiego-performera, bo język, jakim się posługiwał w swoich performansach, był nieporównywalny do tego, w jakim robił swoje rzeźby. Wieloperspektywizm pozwala zmienić język opowieści, wprowadzić własny punkt widzenia; umożliwia zobaczenie w dziele śladów-widm własnych przeżyć i – dzięki twórczemu odbiorowi – uczynić z niego coś, co jest nieomal własnego autorstwa.

## SPRAWCZE OBRAZY I CZYNY, DO JAKICH NAMAWIAJĄ

W życiu Karola Wojtyły sprawcze okazały się szczególnie dwa obrazy: obok *Ecce Homo* Adama Chmielowskiego był to *Obraz Jezusa Miłosiernego* – wystawiony w klasztorze w Łagiewnikach, w kaplicy Zgromadzenia Sióstr Matki Bożej Miłosierdzia, a namalowany w 1943 roku przez Alfonsa Hyłę jako wotum za ocalenie rodziny, wzorowany na mistycznej wizji siostry Faustyny (Heleny) Kowalskiej, a konkretnie na reprodukcji wileńskiego obrazu Eugeniusza Kazimirowskiego, namalowanego wedle wskazówek Faustyny<sup>96</sup>. Do tej kaplicy przychodził Wojtyła w czasie wojny, gdy pracował

96 Św. Siostra Faustyna ZMBM, *Dzienniczek*, Zgromadzenie Sióstr Matki Bożej Miłosierdzia, Kraków 1979, s. 348–349. Były właściwie – co dla niniejszych wywodów nie jest istotne – dwa obrazy Jezusa Miłosiernego autorstwa Hyły namalowane wedle wizji Faustyny, gdyż pierwszy nie mieścił

w Solvayu<sup>97</sup>. Obraz zasłynął łaskami, jego kopie oraz reprodukcje – zgodnie z wolą samego Jezusa z wizji Faustyny – rozeszły się po całym świecie. Wiele lat później Wojtyła – już jako Jan Paweł II, który beatyfikował i kanonizował (2000) Faustynę – mówił o niej, że jako „prosta córka polskiej ziemi” była rzeczniką miłosierdzia w momencie eskalacji zła na naszym kontynencie<sup>98</sup>. *Obraz Bożego Miłosierdzia* jest malowidłem na płótnie, ale niekoniecznie dziełem sztuki. Jego autor musiał się ściśle trzymać wizji Faustyny, której 22 lutego 1931 roku ukazał się ponoć Jezus i powiedział (wiedząc, że nigdy nie namalowała obrazu):

Wymaluj obraz wedle rysunku, który widzisz, z podpisem: Jezu, ufam Tobie. Pragnę, aby ten obraz czczono najpierw w kaplicy waszej i na całym świecie. – Obiecuję, że dusza, która czcić będzie ten obraz, nie zginie<sup>99</sup>.

Zwróćmy uwagę, że Jezus w wizji Faustyny łączy słowa z obrazem, wspierając tekstem jego właściwe rozumienie. W przeciwieństwie do czystego malarstwa, plakaty – także polityczne – posługiwały się w latach 30. kombinacją słów i obrazów. W wizji Faustyny Jezus posługuje się więc historyczną (nowoczesną) strategią w tworzeniu dzieła. Uznać można ponadto, iż obraz powstał wbrew tym wysiłkom historyków sztuki, którzy od zarania dyscypliny podjęli walkę o kreowanie dobrego gustu w sztuce religijnej<sup>100</sup>. Choć siostra Faustyna zapewne nie wiedziała, że w kraju od dawna toczyła się walka o podniesienie poziomu sztuki religijnej, to także i wedle jej opinii konkretne dzieło malarskie nie dorównywało wizji. Tak czy inaczej, jako dzieło plastyczne niereprezentujące odpowiedniego poziomu artystycznego, nie ma go w podręcznikach historii sztuki i ta nieobec-

---

się w ołtarzu i siostra przełożona Irena Krzyżanowska zdecydowała się na zamianę, zamówiwszy drugi, pasujący do wnęki bocznego ołtarza (*ibidem*, s. 349).

97 Zgromadzenie Sióstr Matki Bożej Miłosierdzia, <https://www.faustyna.pl/zmbm/jan-pawel-ii/> [dostęp: 13.06.2020].

98 *Ibidem* (z homilii wygłoszonej w Płocku, 7 czerwca 1991 – to w Płocku pierwszy raz objawił się Faustynie obraz Jezusa).

99 Św. Siostra Faustyna ZMBM, *Dzienniczek...*, *op. cit.*, 47–48 (s. 16).

100 M. Kunińska, *Historia sztuki Mariana Sokółowskiego*, TAIWPN Universitas, Kraków 2014, s. 267.

ność bardzo dokładnie pokazuje, jak rozeszły się drogi wyspecjalizowanej sztuki i obrazu kultowego. Jednocześnie *Obraz Bożego Miłosierdzia* pozostaje ciągle najbardziej znanym i najszerzej na świecie rozpowszechnionym dziełem malarskim powstałym w Polsce. Co do obrazów kultowych istnieje przekonanie wiernych o żywej obecności przedstawionych na nich postaci oraz o ich mocy sprawczej. Rezydua takiego podejścia do obrazów obserwować można w XIX wieku w Polsce odnośnie do obrazów świeckich, szczególnie gdy podejmowały tematykę narodowo-patriotyczną. W konkretnym przypadku *Obrazu Bożego Miłosierdzia* miał on faktyczną moc sprawczą, co oznacza m.in. wpłynięcie na ochrzczenie (w szpitalu, gdzie leżała Faustyna) śmiertelnie chorej i leżącej w sąsiedniej separacie Żydówki w momencie, gdy ta straciła przytomność. Do czynu tego Faustyna (przyszła święta) została ponoć namówiona właśnie przez obraz, który osobiście kazał jej namalować Jezus. Akurat miała w szpitalu broszurkę z reprodukcją owego obrazu na okładce. Wedle jej własnych słów, uczuła natchnienie, by się doń pomodlić, i poprosiła Jezusa (za pośrednictwem obrazu), by Żydówka została ochrzczona, „mniejsza o to, kto ją ochrzczi, byle została ochrzczona”<sup>101</sup>. Jednak mimo bezpośredniego kontaktu z siłami najwyższymi, doprowadzenie sytuacji do finału wymagało pewnego podstępu. Faustyna pisze w *Dzienniczku*, że trudność w ochrzczeniu szpitalnej sąsiadki stanowiło, „że zawsze Żydzi byli przy niej”. Ale pewnego dnia:

Wreszcie nadszedł wymarzony moment [...] chora zaczęła tracić przytomność [...] pozostała sama chora, i siostra pielęgnująca udzieliła jej chrztu św. [...] Krótko trwało konanie, zupełnie jakby zasnęła. Nagle ujrzałam jej duszę wstępującą do nieba w cudnej piękności<sup>102</sup>.

Komentujący tę sytuację o. Stanisław Obirek ze zgromadzenia jezuitów zracjonalizował ten – jak sam określił – epizod, który „może być pewnym problemem dla teologów”, wyjaśniając, iż nawet człowiek obdarzony łaskami boskimi „pozostaje nieodrodnym dzieckiem swego czasu; łaska Boża nie przekracza ograniczeń kulturowych, lecz działa w granicach przez nie

101 Św. Siostra Faustyna ZMBM, *Dzienniczek...*, *op. cit.*, 916 (s. 186).

102 *Ibidem*.

wyznaczonych<sup>103</sup>. Wedle Obirka ochrzczenie nieprzytomnej Żydówki nie umniejsza heroiczności i świętości siostry Faustyny: „raczej odsłania słabość ówczesnych kategorii religijnych, które nie pozwalały cieszyć się odmiennością i bogactwem dróg prowadzących do Jedynego Boga”<sup>104</sup>. Mamy więc – trzymając się wykładni Obirka – dwie warstwy temporalne i rozpatrywać można uczynek miłosierdzia Faustyny zarówno w planie nieekumenicznych realiów Kościoła lat 30., jak i w planie szerszym, a jeśli poszerzyć taką perspektywę na obraz widziany dzisiaj – wręcz co najmniej trzy warstwy temporalne przedstawienia Jezusa Miłosiernego: jedną osadzoną w realiach kultury wizualnej lat 30., drugą – w uniwersalnych planach bożych, a trzecią w dzisiejszej postkolonialnej i postzależnościowej duchowej wrażliwości. Skutkiem cudownego obrazu było w relacji siostry Faustyny szczęście dwóch kobiet: Żydówka została „ozdobiona łaską Boga”, co najprawdopodobniej – pomijając otwarcie drogi ku zbawieniu w zaświatach – w życiu doczesnym zmniejszyło jej męki, gdyż zmarła po krótkiej agonii, „zupełnie jakby zasnęła”. Przynajmniej tak agonię swej szpitalnej sąsiadki opisywała siostra Faustyna. Szczęście Żydówki (zwróćmy uwagę, że osoba ta nie ma imienia i nazwiska, określona jest przez jej etniczną przynależność kolektywną) spowodowało szczęście Faustyny: „radość zapanowała w mojej duszy, że przed obrazem tym otrzymałam tak wielką łaskę dla tej duszy”<sup>105</sup>. Zdanie nieznanego z imienia Żydówki nie ma znaczenia.

*Obraz Bożego Miłosierdzia* sprawia problemy historii sztuki już przez samą obecność tego, co święte – trudno go datować na lata 30. XX wieku, bo w swej istocie pokonuje historię i istnieje poza czasem. Dlatego wszelkie zestawienie go z obrazami, których autorem nie jest sam Pan Jezus, uznać należy za niewspółmierne, a porównanie z obrazami świeckimi wymaga wieloperspektywizmu. A nawet więcej: wymaga woli wieloperspektywizmu.

103 S. Obirek SJ, *Ludzkie oblicze nowej Świętej. Siostra Faustyna Kowalska (1905–1938)*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2000, s. 38.

104 *Ibidem*, s. 39.

105 Św. Siostra Faustyna ZMBM, *Dzienniczek...*, *op. cit.*, 47 (s. 186).

Siła obrazów to temat m.in. antropologii obrazowej<sup>106</sup>, materialnej kultury i jej sposobów zaczarowywania świata<sup>107</sup>, studiów z zakresu historii nauki i systematyzacji wiedzy<sup>108</sup> oraz relacji z utrzymywaniem władzy i przemocą<sup>109</sup>. Oświecenie nie zmieniło świata całkowicie, nieodwracalnie i raz na zawsze, przynajmniej gdy chodzi o podejście do obrazu. Wiara w moc obrazu przetrwała w nowoczesności. Wiara w prawdę obrazu, mającą sankcję wyższą, to religijne przekonanie siostry Faustyny i świeckie, przejęte przez kapistów od Cézanne'a przekonania o konieczności podlegania „dyscyplinie kontroli obiektywnej”<sup>110</sup>. W gruncie rzeczy w obu przypadkach obiektywność ma postać *acheiropoietos*, obrazu uczynionego nie ludzką ręką, gdyż w obu przypadkach ideał pozostał niedościgniony. Kapiści – w swej artystycznej autonomii – zachowali zachwyt nad tym, co można nazwać dziełem bożym (tzn. nad światem), jednak sprawczość obrazów była już im obca. Czy jednak wizje malarskie św. Faustyny, Cybisa i Strzeńskiego naprawdę nie mają niczego wspólnego?

### TROSKA I KACAPSKI POMIOT

Czy porównanie niewspółmierności ma w ogóle sens? Nie chodzi nawet o tych, co się z powodu niewspółmierności nie spotkali, ale także o tych, co nie tylko się spotkali, ale nawet wspólnie pracowali. Relację artystyczną Strzeńskiego i Kobra rozpatrywać można w ramach sztuki awangardowej; jednak gdy zwrócimy w tym związku uwagę na narodowość, wyznaczenie i płeć, to okaże się, że powstać muszą dwie niewspółmierne narracje. Dawna sztuka Kobra tworzona była dla wyimaginowanej wspólnoty równych i niewykazujących żadnych różnic narodowych czy etnicznych ludzi, niechodzących ani do cerkwi, ani do kościoła, współdzielących swój dobytek, a mieszkających w jasnych i pięknych domach. Z pewnością sama ar-

106 D. Freedberg, *Potęga wizerunków: studia z historii i teorii oddziaływania*, tłum. E. Klekot, WUJ, Kraków 2005; H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, TaiWPN Universitas, Kraków 2012.

107 D. Morgan, *Images at Work: The Material Culture of Enchantment*, Oxford University Press, Oxford 2018.

108 *The Power of Images in Early Modern Science*, eds. W. Lefèvre, J. Renn, U. Schoepflin, Springer, New York 2012.

109 M.J. Mondzain, *Can Images Kill?*, „Critical Inquiry” 2009, Vol. 36, No. 1 (Autumn), s. 20–51.

110 J. Czapski, *Swoboda tajemna*, Wydawnictwo Pomost, Warszawa 1991, s. 15.

tystka wykazywała się miłosierdziem, pracując jako pielęgniarka w szpitalu w czasie I wojny światowej, gdzie poznała swego męża, którego wojna uczyniła osobą z niepełnosprawnością. Wiarę w utopię, związaną początkowo z ZSRR, niekoniecznie artystka przynosi na Polskę. By dostać polskie obywatelstwo, musiała wziąć z mężem ponownie ślub, tym razem w obrządku katolickim<sup>111</sup>, jednak – jeśli wierzyć wspomnieniom córki artystów – Kobro na niespodziewane utożsamienie się swojego męża z polskością reaguje zaskoczeniem: „Gdy przyjechałam do Polski, zaczął się popisywać tym, że jest Polakiem, nie chciałam wierzyć swoim oczom”<sup>112</sup>. Zresztą, nawracający się na polskość Strzemiński nawet wówczas skrytykuje warszawskie środowisko artystyczne za stęchłą atmosferę artystyczną „wskutek przewagi pseudonarodowej demagogii Skoczylasa i Stryjeńskiej”<sup>113</sup>. Wycuczona polskość Strzemińskiego jest – jak na artystę awangardowego – zaskakująco ksenofobiczna. W stosunku do Kobro Strzemiński po wojnie używa przekleństw silnie nacechowanych narodowo: „parszywy pomiot” oraz „kacap”. Aleksander Brückner w wydanym w 1927 roku *Słowniku etymologicznym języka polskiego* pod hasłem „parch” wyjaśnia, iż „parch” i „parszywy” to „obelżywe przezwisko »żydów«”. Słowo „parszywy” nie było słowem, którego Strzemiński musiał się nauczyć; „parszywy” brzmi zresztą tak samo w języku polskim i rosyjskim (*паршивый*); ale słowa „kacap” – jako swoistego regionalizmu – być może nauczył się już w Polsce. „Kacapski pomiot”<sup>114</sup> wyraża w swej najwyższej pogardzie historyczne zaszłości. To w odzyskanym przez Polaków Wilnie Kobro po raz pierwszy dowiaduje się, że jest kacapką; a wiedza ta udobitniła się jej przez jednoczesne spluwanie pod nogi<sup>115</sup>, mające zniechęcać Rosjan do osiedlania się w Wilnie. W słowniku

111 M. Czyńska, *Kobro. Skok w przestrzeń*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2015, s. 65.

112 N. Strzemińska, *Sztuka, miłość i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim*, Scholar, Warszawa 2001, s. 34.

113 Artysta dodawał: „i zalazanego malarstwa Pruszkowiczów”; W. Strzemiński, *Credo p. Strzemińskiego w sprawie Nagrody Artystycznej*, „Głos Poranny”, 20 kwietnia 1932, w: *idem, Pisma*, oprac., wstęp i komentarz Z. Baranowicz, Ossolineum, Wrocław 1975, s. 146.

114 M. Czyńska, *Kobro. Skok w przestrzeń... op. cit.*, s. 187.

115 *Ibidem*, s. 57; Etonim „kacap” aktualnie w Wikipedii istnieje w trzech wersjach językowych: polskiej, ukraińskiej i czeskiej, bo jest to słowo-klucz anty-panslawistów; odnośniki kierują we wszystkich językach do *homo sovieticus*. Czesi utworzyli z etnonimu „Kacapšćine” oraz „Kacapstan”, na oznaczenie kraju zamieszkałego przez kacapów. Aleksander Brückner w swym

Brücknera nie ma co prawda Moskala, ale jest Moskwa, gdzie dowiedzieć się można, iż można się „zmoskwić” („zostać Mochem”), a „odpowiedź moskiewska” jest „frantowska” albo „głupio chytra”<sup>116</sup>. Oprócz sporów narodowościowych w rodzinie Strzezińskich pojawiły się też religijne, w związku z uczęszczaniem Kobro wraz z córką do cerkwi św. Aleksandra Newskiego w Łodzi, której budowa – wymuszona notabene przez zaborcze władze rosyjskie – miała uczcić ocalenie cara Aleksandra II, koronowanego zresztą także na króla Polski, z zamachu bombowego<sup>117</sup>. To ów car właśnie, w odpowiedzi na polskie myślenie rewolucyjne i nadzieje na większe zmiany polityczne, miał powiedzieć podczas wizyty w Warszawie słynne: *Point de rêveries, messieurs!*. Strzeziński wychowany był w kulcie cara Aleksandra II (ojciec Strzezińskiego walczył w wojnie rosyjsko-tureckiej m.in. pod Plewną, gdzie car był osobiście obecny; a on sam w wieku zaledwie lat 11 trafił do Korpusu Kadetów w Moskwie, założonego także przez Aleksandra II). *Point de rêveries* odnieść można więc chyba najbardziej do Kobro. Jej mąż stał się kimś innym, gdy nauczył się w Polsce polskość<sup>118</sup>. Po wojnie, w swej

---

słowniku wyjaśnia, iż to przezwisko Moskali, biorące swój źródłostów od capa (z kolei cap, od łacińskiego *caper*, czyli koza); A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1927.

- 116 Ferdynand Ruszczyk, artysta, którego rodzina wspierała powstanie styczniowe, a on sam uczestniczył w walkach o Wileńszczyznę, podsumował w swoich *Dziennikach*, pod datą 14 sierpnia 1922, dosadnie swoje spotkanie ze Strzezińskim i jego stosunek do ZSRR: „Strzeziński niby krytycznie o dzisiejszym regimie, ale czuje się, że jest zarażony”; F. Ruszczyk, *Dziennik. Część druga. W Wilnie 1919–1932*, Warszawa 1996, s. 198, za: P. Kurc-Maj, *Stworzyć dzieło sztuki jako organiczną istotę plastyczną*, w: *Powidoki życia. Władysław Strzeziński i prawa dla sztuki*, red. J. Lubiak, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź [cop. 2012], s. 129.
- 117 K. Stefański, *Wielkie rody fabrykanckie Łodzi i ich rola w ukształtowaniu oblicza miasta. Geyerowie, Scheiblerowie, Poznańscy, Heinzlowie, Kindermannowie*, Księży Młyn Dom Wydawniczy, Łódź 2014, s. 142–143. Car zginął notabene na trzy lata przed zakończeniem budowy – w 1881 roku – zamordowany w terrorystycznym zamachu przez Polaka, 26-letniego Ignacego Hryniewieckiego, krajana Strzezińskiego, urodzonego w guberni mińskiej. Pokrwawiony mundur cara dziś wystawiony jest w kaplicy w Ermitażu – można tę państwową relikwię obejrzeć między podziwianiem Caravaggia, Tycjana, Rembrandta czy Rafała.
- 118 Dla Polaków-oficerów w carskiej armii kluczowym momentem weryfikacji, czy myślą o wolnej Polsce, był zorganizowany w czerwcu 1917 roku I Ogólny Zjazd Wojskowych Polaków, powstanie Naczpu (Naczelnego Polskiego Komitetu Wojskowego), a w efekcie Korpusów Polskich na Wschodzie. Strzeziński nie mógł zgłosić się wówczas do polskich formacji ze względu na swoją chorobę, ale mógł spotkać się w szpitalu w Moskwie z żołnierzami Polakami, np. z Janem Zarak-Zarakowskim. Identyczny życiorys – korpus kadetów w Moskwie i szkoła w Petersburgu – mieli późniejsi generałowie II Rzeczypospolitej: Edward Malewicz (ur. 1878 w Grodnie), Tadeusz

niedokończonej powieści, Strzeмиński opisywał jednego z bohaterów – Polaka – jako otoczonego „zalewem rosyjskiego oceanu” i „jako jednostkę nieprzerwanej ewolucji historycznej”; porównywał Polaka do milionów „bośniaków rosyjskich”. Gdy Obertyński – bohater powieści Strzeмиńskiego – „uświadamiał sobie hańbiącą niższość kulturalną w porównaniu ze światem humanitarnej kultury europejskiej, do jakiej należała Polska”, jest w tym opisie być może (przynajmniej chciałabym wierzyć) pełne sarkazmu sondowanie, czy narodowe mitologie nie mijają się z prawdą. Inżynier Obertyński bowiem korzystał z przewagi gatunkowej swojego mózgu – jak opisywał Strzeмиński – i obserwował, jak dzięki jego wysiłkom „prześwietlane promieniami cywilizacji, ustępowały przyrodzone cechy narodu rosyjskiego, zbliżając się do przejrzystej i jasnej, jak promień światła, załamany na szkle – wspólnoty intelektu europejskiego”<sup>119</sup>. Być może w obmyślonym przez ojca Strzeмиńskiego dla syna życiu inżyniera i żołnierza chodziło o to, by jak najmniej stykać się z „oddziaływaniem mętno-brunatnego osadu rosyjskiego”<sup>120</sup>. Strzeмиńskim niewątpliwie targa gniew, który tyle zajmował Wojtyłę i jakby pewnie powiedział Wojtyła – i wielki, i słuszny, gdy chodzi o pochYLENIE SIĘ nad niesprawiedliwością świata; jednak przedmiotem tego gniewu jest m.in. ubezwłasnowalniająca stopniowo żona i artystka, Katarzyna Kobro. Parezja Kobro to rzeźbiarskie akty sąsiadki i córki, łagodne i czułe, dające odprężenie i zanurzenie w dobrym i pięknym świecie, w którym jest miejsce na ciało, emocje i erotyzm; to anty-rewolucyjne szukanie siebie – kobiety, matki i artystki – w męskim świecie awangardy, a może raczej

---

Jastrzębski (ur. 1877) czy Kazimierz Pławski (ur. 1877). Wszyscy oni opowiedzieli się za Polską, zanim jeszcze powstała, widząc wojnę jako szansę państwowej rezurekcji. Tymczasem hospitalizowany porucznik Strzeмиński w czerwcu 1917 roku zostaje zapisany do rezerw osobowych Sztabu Moskiewskiego Okręgu Wojskowego, a w październiku Sztab monitował w sprawie niezwłocznego odesłania go na front, por. I. Luba, E.P. Wawer, *Władysław Strzeмиński – zawsze w awangardzie. Rekonstrukcja nieznanego biografii 1893–1917*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2017, s. 225 i 226–227. Jak wykazały Luba z Wawer, Strzeмиński został uznany przez komisję wojskową za zdolnego do służby jeszcze w 1917 roku i w październiku przeniesiono go do Inżynierskiej Kompanii 1. Kaukaskiej Dywizji Grenadierów. Był to moment, gdy Polacy oficerowie carskiej armii grupowali się w nadziei na możliwość odrodzenia państwa polskiego. Nie wiadomo do dzisiaj, w jakich okolicznościach porucznikowi Strzeмиńskiemu amputowano część przedramienia i nogi, wiadomo natomiast, że chciał walczyć i nie chciał tego robić w formacjach polskich.

119 W. Strzeмиński, *Powieść* [fragment], w: *Powidoki życia. Władysław Strzeмиński i prawa sztuki...*, *op. cit.*, s. 352–353.

120 *Ibidem*, s. 355.



– poza tym światem, który tyleż się przed nią zatrzasnął, co sama się zeń wymeldowała. Okazał się światem rozczarowującym w aspekcie, którego najmniej się chyba spodziewała – niespodziewanie nienawistnym. To, co połączyło nieznaną „Żydówkę” z *Dzienniczka św. Faustyny i Kobro* to potraktowanie ich nie jak osoby ludzkie, ale jako abstrakcyjnych – wrogich – reprezentantów wspólnoty etnicznej i narodowej. W tej sytuacji można je było bez zbędnych wyrzutów sumienia “zasymilować” lub skazać na niebyt. Te praktyki powracają w XXI wieku, bo historia niczego nas nie nauczyła.

## ANTYREWOLUCYJNE I REWOLUCYJNE ANACHRONIZMY

Dla Kobro II wojna światowa i rozszerzająca się na Polskę rewolucja komunistyczna ostatecznie zablokowały jej możliwości działania jako artystki. Zmuszona została do powrotu w przestrzeń ściśle prywatną i to właśnie odbudowa przestrzeni prywatnej jako źródła wiedzy umiejscowionej, wypełnionej sztuką solidarną z najbliższymi, stała się ważna dla grupki skupionej wokół niej kobiet, budując ich podmiotowość i tożsamość. Jej powojenne kobiece akty nie spotkały się jednak z pozytywną oceną progresywnie nastawionych historyków sztuki. Paweł Steller należał z kolei do artystów, którzy właściwie w ogóle się nie zmienili, a jego sztuka z lat 30. była kontynuowana w latach 40. bez przeszkód i bez wątpliwości. Rytowane drzeworyty sztorcowe z teki *Górny Śląsk* z 1933 roku, np. *Praca w kopalni węgla* czy *Chłodnie kopalni Laura* są ludzako podobne do prac z okresu powojennego, np. *Praca w przodku na ścianie* (1950), *Wrębiarka ścianowa* (1954) czy *Ładowarka węgla* (1954); nic od lat 30. się nie zmieniło – co samo w sobie jest dość ciekawą diagnozą. Równie podobne były portrety przed- i powojenne, choć *Typy polskie* przedstawiające ludzi ubogich są zwykle bardziej pobrużdżone i – jak słusznie napisała Magdalena Czubińska – doprowadzone często do „niezamierzonego efektu pewnej karykaturalności”<sup>121</sup>. To zróżnicowanie klasowe i hierarchia władzy powodowały, że Ignacy Mościcki (1928), Józef Piłsudski (1929) i generał Jerzy Ziętek (1964) nie różnią się od *Poleszuka* (1937), *Lirnika* (1937), *Włóczęgi* (1936) czy *Górnika Śląskiego* (1950). Faktycznie, wizerunki te umocowane były

121 M. Czubińska, *Portret w twórczości graficznej Pawła Steller*, w: *Paweł Steller. Życie i twórczość*, cz. 2: *Twórczość (1895–1974)*, oprac. J. Lipońska-Sajdak, E. Liszka, Muzeum Historii Katowic, Katowice 2006, s. 13.

w XIX-wiecznej idei, którą Waldemar Okoń nazwał epicznym wystawieniem „staroświeckiej obyczajowości narodowej”. Dostrzegając jej literacki pierwowzór m.in. w *Marii* Antoniego Malczewskiego (1825), z „serca narodu wydartymi” – jak pisał Siemieński – postaciami Miecznika (szlachcica przepełnionego smutkiem, dla którego szabla nie jest „czym blaskiem”) i Marii („postać ziemskiego anioła”), co, jak dodawał Okoń, zgodne było z „neosarmackimi gustami zniewolonych potomków Assarmotha” i poszukiwaniem „idei, która pozostaje”<sup>122</sup>. Choć awangarda zerwała z ikonografią XIX-wieczną, jej trwanie unowocześniane było w okresie międzywojennym m.in. w kręgu warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych i tamtejszych „państwotwórczych” profesorów: Władysława Skoczylasa (którego tak nie znosił Strzebiński), Tadeusza Pruszkowskiego oraz Wojciecha Jastrzębowski<sup>123</sup>. Steller był uczniem pierwszego z nich. Żywy odbiór tej sztuki trwał aż do 1955 roku, dopiero postalinowska odwilż uzna ją za anachroniczną i dopiero w XXI wieku zacznie się jej ponowny renesans. Rewolucja anachroniczna (i etyczna) Stellera oparta była na chęci powrotu do jakiegoś punktu w przeszłości, ale w gruncie rzeczy nie wiadomo jakiego – wszak nie o czas pod zaborami mu chodziło. W tym sensie inaczej wyglądał anachronizm Cybisa, z powodu swoistej bezużyteczności tradycji kapistowskiej – „dyscypliny pięknoduchów”<sup>124</sup>, która dystansowała się od bieżącej polityki i od wszelkich konotacji dających się przełożyć na słowa. Kapizm stanowił ciekawy przypadek, gdyż oczywiście było, iż rewolucja zainteresowana będzie albo malarstwem propagandowym, albo dyscyplinami projektowymi. Jednak istniała ważna tradycja uznająca malarstwo za wspólną podstawę nauczania w Akademii. Kapizm – niezdolny do wyrażania doświadczenia pokoleniowego, uznawany za język uniku – dlatego był tak niebezpieczny, że nie szedł na żadne kompromisy w kwestii dyscypliny kontroli obiektywnej, jaką było studiowanie natury, wprowadzającej w normy nie tylko języka plastycznego, ale też etyki. To sam malarz w celu przeżycia prawdy natury narzucać sobie musiał surową myśl krytyczną<sup>125</sup>, gdyż ostatecznie jego

122 W. Okoń, *Alegorie narodowe. Studia z dziejów sztuki polskiej XIX wieku*, WUWr, Wrocław 1992, s. 87.

123 A. Grochala, *Paweł Steller – artysta rzetelny*, w: *Paweł Steller. Życie i twórczość...*, op. cit., s. 22.

124 *Ibidem*, s. 83.

125 J. Czapski, *Swoboda tajemna*, Pomost, Warszawa 1991, s. 6.

celem było „zdefiniowanie [...] stosunku do rzeczywistości natury, jej pierwszeństwo, aprobatą w wymiarze etyczno-metafizycznym”<sup>126</sup>. Tu liczyły się doznania wprowadzające na właściwą ścieżkę, a wówczas dzieło sztuki – jak pisał Cybis w 1945 roku w piśmie „Odrodzenie” – „promieniując wysyła swój blask w najdalsze zakątki życia, budzi poczucie piękna i będąc jak gdyby tylko bezcelową zabawą – zapładnia wszelkie dziedziny sztuki użytkowej”<sup>127</sup>. Represje wobec kapizmu – z których rewolucja po krótkim epizodzie zrezygnowała – były związane z niezgodą na jakąkolwiek kontrolę poza samodyscypliną wynikającą z prawd tzw. obiektywnych. A ponieważ to leninizm był włodarzem prawd obiektywnych, ich panowanie oznaczało konieczność eliminacji konkurencji. Jednak to nowocześni, a nie leninowscy hunwejbini ostatecznie wsadzili kapistów do lamusa. Czy dzisiaj nadal uważamy, że anachroniczny jest *Obraz Bożego Miłosierdzia*? A może mianem anachronicznych opatrzymy raczej obrazy Strzeмиńskiego? Pooświeceniowa nowoczesność sprowadziła sztukę sakralną do ludowego zwyczaju, stała się ona, jak pisał o tym Piotr Krasny, analizując poglądy francuskich XVIII-wiecznych myślicieli, „zespołem wyobrażeń mitów, w które się nie wierzy”<sup>128</sup>, na które patrzy się z poczuciem wyższości i politowaniem jako na część naiwności ludzi nieposługujących się rozumem oraz ludowy obyczaj. Nowy paradygmat sztuki nieodwołalnie wypiera stary, wieloperspektywizm jest więc być może imposybilizmem.

Anachronizm, przeciwieństwo inwencyjności jako wymogu nowoczesności, powrócił dzisiaj jako wyzwanie, bo połączenie go ze słowem „prze-trwanie” (Warburgowskim *Nachleben*, tłumaczonym po angielsku jako *survival*) pozwala mieć wgląd w to, co miało zostać całkowicie wytrzebione przez nowoczesność i rewolucję komunistyczną. Nie znaczy to oczywiście, że nie ma anachronizmów zasługujących na całkowite zapomnienie. Niemniej, współczesna historia sztuki postawiła sobie za zadanie wynalezienie własnej teorii czasu i przestrzeni, co po Warburgu postulował m.in.

---

126 W. Włodarczyk, *Miejsce malarstwa...*, op. cit., s. 36–37.

127 J. Cybis, *Nauka malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych*, „Odrodzenie” 1945, nr 27 (3 czerwca), s. 3.

128 P. Krasny, *Figury obecności i nieobecności. Wprowadzenie do francuskiej dysputy o świętych obrazach i o roli sztuki w życiu kościoła w epoce nowożytnej*, TAIWPN Universitas, Kraków 2016, s. 221.

Georges Didi-Huberman<sup>129</sup>. Jeśli uznamy, iż niegdysiejsze paryżanie otwierają wrota ku historiom potencjalnym i alternatywnym, a anachronizm pozwala przeżyć temu, co minęło, i zrozumieć tych, których pogrzebaliśmy, to okaże się, że zakresy anachronizmów oraz inwencyjności w pewnej mierze się pokrywają. Anachronizmy widzieć można w ramach derridańskiej widmoontologii (*hauntologie*) lub w procedurach queerowania archiwów, gdyż ich czytanie odbywało się często bez krytycznej wrażliwości dotyczącej określonych norm<sup>130</sup>. W wyniku takich strategii dojrzeć możemy nawet „anartystę”, twórcę poza binarnym podziałem na artystę i nie-artystę. Artystyczne anachronizmy i strzeliste paryżanie odwołują się ponadto do specyficznej pozycji sztuki: może być ona nie tylko źródłem historycznym, ale także współczesną interwencją. Specyficzna relacja sztuki i historii to źródło nieustannych rewizji<sup>131</sup>. Jednak nie w każdym przypadku anachronizm skutkuje krytyczną eksploracją historii sztuki, jest też bowiem (w postaci stylizacji) wraz z paryżaniem (w postaci artykułowania przez profetów i uzdrowicieli jedynej – „mojej” – racji) jednym z najpopularniejszych chwytów legitymizacji władzy, wykorzystywanym także przez rewolucję komunistyczną. To pomysł na ewokację świętego baldachimu, rozpięcie go nad chaosem i dezorientacją, wywoływanych np. przez gwałtowne zmiany technologiczne i obyczajowe.

## AKTUALNOŚĆ PRZEDSTAWIONEJ KWESTII I WNIOSKI CZYTELNIKA

Rewolucje już w kolejnym pokoleniu stają się naturalne i niewidoczne. To, co było żywe, przechodzi do porządku historii, stając się żerem dla politycznych manipulacji. Choć pojawiły się oczywiście po 1989 roku marzenia o zbudowaniu nowej tożsamości, pozbawionej jakichkolwiek sowieckich naleciałości, to okazało się, iż nie ma powrotu do sytuacji sprzed zależności, gdyż nie da się wymazać tego, co nas ukształtowało – można jedynie nadać temu inne znaczenie. Długoterminowy sukces rewolucji komunistycznej w Polsce polegał m.in. na tym, że – jak pokazała Izabela

129 G. Didi-Huberman, *The Surviving Image: Aby Warburg and Tylorian Anthropology*, „Oxford Art Journal” 2002, Vol. 25, No. 1, s. 59.

130 V. Rohy, *Anachronism and Its Others. Sexuality, Race, Temporality*, Suny Press, New York 2009.

131 E. Kernbauer, *Art, History, and Anachronic Interventions Since 1990*, Routledge, New York – London 2021.

Kowalczyk w książce *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej* (2010) – wyraźny zwrot historyczny polskich artystów całkowicie nieominał problematykę radzieckiej interwencji i jej długofalowych skutków. Czy można przypuszczać, że wojna rosyjsko-ukraińska zmieni coś w tym zakresie?

Rewolucja – zaczęta od przemocy – zmieniała swoje oblicze. Dzisiaj nie pamiętamy już nawet, że dziwne maleńkie spizarki przy kuchniach w przedwojennych kamienicach były niegdyś mieszkaniami dla służby, w projektach krytykowanych powszechnie powojennych bloków takich mikro-pomieszczeń różnicujących mieszkańców jednego apartamentu już bowiem nie było. Wewnętrzna dekolonizacja, zaczęta w powojennej Polsce wraz z reformą rolną, nie mogła być jednak udana z uwagi na to, że odbywała się w ramach reżimu i systemowych zbrodni. W gruncie rzeczy te procesy zostały podjęte dopiero sporo lat po ustrojowej transformacji i rozgrywają się na naszych oczach w XXI wieku, w atmosferze ulicznych strajków i zbiorowego dysensusu. Z pewnością więc przykrym odkryciem dla apologetów liberalnych przemian po 1989 jest fakt, że niegdysiejsze klitki dla służby przyjęły dzisiaj formę tzw. pato-deweloperki. Klasowość długo była ślepą plamką analiz sztuki po 1989 roku. Powróciła całkiem niedawno, wraz z włączeniem prekaryjnego statusu artystów w sferę widzialności. Dzisiaj nie sposób wręcz nie zauważać własnej uprzywilejowanej pozycji, gdy ma się chociażby stały etat. Nie chcemy też pamiętać, iż artyści z nadzieją przyjęli obietnice nowego państwa co do opieki nad artystami. Ta kwestia powraca dzisiaj (po bezwzględnych dla artystów reformach przeprowadzonych po 1989 roku) jako hasło obowiązku państwa opieki nad sztuką. Argument jest tu podobny jak w 1945 roku – bez państwowej opieki sztuka uzależnia się od rynku i populistycznych gustów. Jednak jednocześnie argument ten bywa dziś często kontrowany świadomością, jak silnie opieka państwowa związana jest z cenzurą prewencyjną, wdrażaniem polityki kulturalnej oraz biurokratycznym mecenatem grupowym. Moralność wzajemnego poszanowania, wywodzona od „zasady krzywdy” Johna Stuarta Milla (czyjaś krzywda jest granicą mojej wolności), prowadzi dziś z jednej strony do artykułowania – tak obco brzmiącego w Polsce – prawa do przyjemności, z drugiej do etyki troski, czyli jak ujęła to Zuzanna Hertzberg: budowania „ahierarchicznych sojuszy osób marginalizowanych, które mówią i działają z miejsca troski, a nie przemocy, z miejsca nie-str-

chu<sup>132</sup>. Dla wielu artystycznych aktywistów to właśnie etyka troski stała się kolejną rewolucją.

Niewątpliwie socjalistyczne wzorce modernizacyjne nie były recypowane biernie. Socjalistyczna nowoczesność – choć różniąca się od modelu zachodniego – także była źródłem emancypacji, która faktycznie się dokonała. Takie wnioski płyną na przykład z książki Agaty Jakubowskiej *Sztuka i emancypacja kobiet w socjalistycznej Polsce. Przypadek Marii Pinińskiej-Bereś* (2022). Co więcej – a jest to prawdziwy paradoks – polska sztuka nigdy nie była tak atrakcyjna dla Rosji, jak w okresie jej politycznej dominacji nad Polską po 1945 roku. Wzrosła też niewspółmiernie jej ranga globalna. Gdy w 1927 roku Alfred Barr jr wraz z Jere'em Abbottem (także historykiem sztuki) zdecydowali się na podróż pociągiem do Moskwy, prosto z Berlina, musieli oczywiście przejechać przez Polskę. Nawet nie przyszło im wówczas do głowy, by wysiąść z pociągu w Warszawie. Zrobili to co prawda na krótko w powrotnej drodze, ale – jak wskazuje późniejszy program MoMA – polska sztuka po rosyjskiej nie wywarła na nich wrażenia. Obaj zachwyceni tym, co działo się w artystycznych sferach Moskwy, martwili się jedynie, iż Polacy nie pozwolą im przewieźć przez granicę zakupionych w Rosji książek. Po II wojnie światowej sytuacja jednak wyglądała inaczej – w MoMA zorganizowano m.in. pokaz *15 Polish Painters* (kurator: Peter Selz, 1961), a dzięki Williamowi C. Seitzowi na słynnej wystawie *The Art of Assemblage* z 1961 pojawili się Bronisław Kierzkowski, Teresa Rudowicz i Marian Warzecha. Fatalne dla miejscowych gier kulturowych było już to, iż wybory Seitza dramatycznie nie zgadzały się z lokalną hierarchią artystyczną. Państwo wraz jego aparatem biurokratycznym – jako jedyny dysponent artystycznych karier – mogło już (wspierając miejscowe uzgodnienia rankingowe) tylko przeszkodzić artystom w ich karierze, z czego skwapliwie skorzystało. Tej prerogatywy państwowi urzędnicy chcą bronić do dzisiaj.

Nie pamiętamy innej mapy Polski. Polacy do dziś chodzą do muzeów i szkół urządzonych w cudzych domach i urzędach, upierając się przy tym, że rewolucję zrobili jacyś „oni”. Jednocześnie sztuka, tracąc swój wymiar absolutyzująco-romantyczny, przestała łączyć cały naród, gdyż jedność i jednolitość odeszły do lamusa modernistycznych i socjalistycznych uto-

132 Z. Hertzberg, *Street Madonnas*, w: *Język rewolucji*, red. P. Kosiewski, Fundacja Batorego, Warszawa 2002, s. 106.

pii. Z tą niewspółmiernością nie potrafimy sobie z kolei radzić, bo – nie wiedząc, jak połączyć niewspółmierne (kanty rozbitego lustra wręcz ranią) – zmuszamy ludzi do określonych tradycji (z którymi niekoniecznie się identyfikują), powtarzając formułę nadzorowania i karania. Czy uważasz, Czytelniczko i Czytelniku, że swoisty „święty baldachim”, jaki roztoczyło nad obywatelami państwo po 1989 roku, jest na tyle dziś wypłowiały i sfatygowany, że nie tylko nieskutecznie, ale wręcz opresywnie łączy to, co podzielone? Diagnoza Waldemara Baraniewskiego dotycząca zmian w sztuce po 1989 roku – „przywiązanie do nieruchomego czasu” oraz zastąpienie eksperta niekompetentnym urzędnikiem<sup>133</sup> – to swoista pośmiertna zemsta rewolucji. Jak równać, by nie spłaszczać i nie petryfikować – to zadanie, na jakie wytworzony po 1989 roku system sztuki nie ma odpowiedzi. Czy potrzebna jest debata o innym, ponowoczesnym scalaniu, jeśli uznamy, iż to, co nastąpiło po 1989 roku, było jedynie powierzchownym rewersem i rezydentem, kolejnym *Kulturkampfem*? Jak nadać wektor sensu temu, co zmierza w różnych kierunkach?

Co dobrego pozostało nam dzisiaj nie tyle z samej rewolucji (bo była gwałtem i przemocą), ile z jej ideałów równościowych (w które uwierzyła spora część społeczeństwa) i z jej negocjacji z władzą? Ujmując pytanie precyzyjniej – jakie pozytywne wartości zostały wytworzone właśnie dlatego, że przez rewolucję komunistyczną wyłoniła się określona sytuacja kulturowa wywołująca odzew tych, którzy zostali w niej postawieni? Czy kompleks peryferyjności to kwestia, którą da się podciągnąć pod oskarżanie polskich elit o kompradorstwo (czyli przyzwyczajanie polskich elit do zastępczego hegemonu na tzw. Zachodzie), co stało się – wedle niektórych badaczy – integralną częścią polskiej kultury?<sup>134</sup>

A co sądzisz, Czytelniku i Czytelniczko, o tak zwanej sztuce użytecznej, mającej nowe społeczne zastosowania, a wyrastającej – jak się wydaje – z idei dawnej awangardy? Odpowiada ona najbardziej aktualnym wyzwaniom, niesie przeto praktyczne i dobroczynne skutki dla użytkowników, a jest

133 W. Baraniewski, *Dekada bez właściwości*, „Odra” 2004, nr 6 (XLIV), s. 39–45.

134 E. Thompson, *Postkolonialne refleksje. Na marginesie pracy zbiorowej „From Sovietology to Postcoloniality: Poland and Ukraine from Postcolonial Perspective” pod redakcją Janusza Korka, „Porównania”* 2008, nr 5; Z. Krasnodębski, *Demokracja peryferii*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005.

wdrażana w konkretnych sytuacjach i – jak pisał Stephen Wright<sup>135</sup> – stanowi wyzwanie dla systemu, w którym działa. Tak jak niegdyś w PRL-u wielu artystów myślało kategoriami społecznymi, tak i współcześni aktywiści w podobnym duchu także nie stawiają formy na pierwszym miejscu, ale wspólne cele i ludzi, których działalność inicjują. Czy jednak w konsekwencji piękno i delectacja oka, po tylekroć wykorzystywane w manipulacjach władzy, są – mimo wszystko – nadal potrzebne?

A może pogodzenie piękna i użyteczności możliwe jest w kulturze daru, gdyż na gruzach nowoczesności szukamy przestrzeni do wyrażania wdzięczności, afirmacji, działań komunikacyjnych i współdziałania? Może niekoniecznie miejsce i rolę artysty da się określić – jak chciał Turowski – jako egzystencję w permanentnej rewolucji i wzbudzanie niepokoju<sup>136</sup>, gdyż wątek krytyczny – jeśli nie jest wspierany afirmacją, prowadzi w nazbyt oczywisty sposób do gniewu i przemocy, a ewentualny triumf prawdy i sprawiedliwości nigdy po prostu nie cieszy? Poza wszystkim nie tylko niezgoda – także miłość, przyjaźń i szacunek potrafią być rewolucyjne. Czy więc faktycznie trzeba z niepokojem pisać o sztuce, która „tępi ostrze”<sup>137</sup>, kontynuując konfrontacyjny język awangardy? Czy rzeczywiście skazani jesteśmy nadal na bojową monotonię wojennej metaforyki?

\*

W celu spięcia swych rozważań kłamrą tego, co współczesne, z wielu bieżących działań artystycznych wymienię trzy: Cecylii Malik, Witolda Liszkowskiego i Mariusza Mikołajka oraz Liliany Piskorskiej (Zeic). W ich aktywności wzbudzanie odpowiedzialności za zamieszkiwaną przestrzeń jest związane z szacunkiem dla innych (co objawia się w uznaniu ich podmiotowości i sprawczości) i samej/-go siebie, czyli swojej odmienności.

Cecylia Malik to artystka i aktywistka ekologiczna. Dzięki jej akcji „Modraszka Kolektyw” udało się m.in. obronić część zielonych terenów krakowskiego Zakrzówka przed apetytami deweloperów i zabudową. Dziesiątki mieszkańców Krakowa przebranych za błękitnego motyla modraszka

135 S. Wright, *W stronę leksykonu użytkowania*, tłum. Ł. Mojsak, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2014, s. 5.

136 A. Turowski, *Rewolucja, rewolucja, rewolucja*, „Sztuka i Dokumentacja” 2018, nr 19, s. 13 passim.

137 *Ibidem*, s. 15.



wyraziło swą solidarność z istotami, które żyjąc na terenie Zakrzówka, nie potrafią przemawiać ludzkim językiem. W wizualnym idiomie przebieranki krakowianie wcielili się w tłumaczy ich delikatności i podatności na zranienie. Dla artystki jej społeczna rola da się sprowadzić do rzecznika innych. Wydaje się wręcz, że nie mówi we własnym imieniu, tak bardzo chodzi w jej sztuce o budowanie wspólnego dobrego świata. Ale co w istocie znaczy „własne imię”, jeśli uznamy, że człowiek nie jest samotną wyspą? Branie pod uwagę niewidocznych dotąd aktorów zapewnia uwzględnienie wielości innych opinii, bez których „ja” byłoby żałośnie ubogie. Różne inne protesty Malik, m.in. w obronie rzek, aktywizują wielu ludzi, którzy angażując się społecznie, uczestniczą jednocześnie w radosnych happeningach. A choć walczą o wspólną sprawę, każdy indywidualny pomysł wzbogaca kolektywne działanie. Kolektywy i sojusze zmieniają się, otwierając na zmiany i solidarność. Siostry Rzeki na przykład utożsamiają się z żywiołem wodnym, a ich akcje powodowane są tyleż etyką troski, co poczuciem wdzięczności za współ-istnienie ze światem nie-ludzkim. Zaangażowanie oznacza tu inkluzywność i szacunek. Z kolei realizowany od 2014 roku do dzisiaj projekt na podwórku przy ulicy Roosevelta we Wrocławiu, dzięki dwóm artystom: Witoldowi Liszkowskiemu i Mariuszowi Mikołajkowi, odnosi się do miejsca, gdzie mieszkają dzieci i wnuki przesiedleńców z różnych części Polski. Wydawało się, że nic ich nie łączy – bo cóż wspólnego mogą mieć wojowniczy kibice Śląska z emerytowanymi urzędniczkami nieinteresującymi się w ogóle nie tylko futbolem, ale w ogóle współzawodnictwem. Ich współzamieszkiwanie było od dawna trudne i frustrujące. Artyści wkroczyli w ich przestrzeń na początku nowego tysiąclecia i uznali „prymat współdziałania nad manifestacją autorskiego ego”<sup>138</sup>. W rezultacie spowodowali nie tylko, że mieszkańcy zniszczonych ponemieckich kamienic poczuli się wreszcie u siebie, ale także – że zanikła wzajemna agresja. Powstały nie tylko murale i nie tylko indywidualne dzieła poszczególnych mieszkańców, ale także nawiązały się sąsiedzkie więzi i przyjaźnie. Dało to w rezultacie poczucie dobrej przynależności i dobrego zamieszkiwania. Natomiast Liliana Piskorska w 2014 roku na dawnym budynku Instytutu Farmacji Akademii Medycznej przy ulicy Grodzkiej 9 we Wrocławiu przytwierdziła emaliowaną tabliczkę do złudzenia przypominającą czerwone, wypukłe, metalowe, urzędowe

138 *Kolorowe podwórka*, Historia – Kolorowe Podwórka Wrocław (kolorowepodwórka.pl) [dostęp: 3.10.2021].

tablice informacyjne. Stosując taktykę culture-jammingu Piskorska wyprodukowała tablicę w państwowych barwach (z białymi literami) z napisem: „Geje i lesbijki powodują wzrost PKB”. Tym samym – przechwytyjąc oficjalną wizualność – pozwoliła sobie na podwójną ironię: z populistycznej polityki państwowej i kościelnej (w której nawet słowo „gender” jest inwektywą) i z języka neoliberalnego kapitalizmu (w którym zysk stanowi kryterium wartości). Kilka lat później artystka zdecydowała się na zmianę nazwiska na panięskie nazwisko matki, uznając, iż to, jak się nazywa, kojarzy się jej zbyt z polityką historyczną PRL-u. Przyjęła nazwisko „Zeic” (mimo iż – jak zauważyła – zmiana w latach 50. oryginalnego nazwiska „Zeitz” na wersję uproszczoną „Zeic” miało na celu „tworzenie polsko-sowieckiej tożsamości”<sup>139</sup> i wyeliminowanie skojarzeń z językiem niemieckim), chcąc podkreślić linię matrylinearną i odcięcie się od ojca-alkoholika. Nie bez znaczenia była także neutralność nowego nazwiska, czyli „pójście kroczek dalej w stronę tożsamości trochę bardziej niebinarnej, trochę bardziej queerowej”<sup>140</sup>. Miejscem akcji artystycznej stał się Urzędu Stanu Cywilnego we Wrocławiu. Co więcej, dokumentacja wszystkich tych akcji istnieje cały czas w internecie, niezależna od mass mediów oraz państwowej i korporacyjnej cyrkulacji. Zeic swoją sztuką podkreśla rozdział między indywidualną wolnością i spełnieniem, a potrzebą zbiorowo wpajanych wartości. Ład wzajemnych usług nie tylko nie prowadzi jej zdaniem ku moralnej ztracie, a wręcz przeciwnie – jak podkreśla – powoduje wzrost PKB. Stowarzyszanie się ludzi odbywać się powinno, jak sugeruje, dla wzajemnej korzyści, gdyż nie jest apriorycznym projektem, realizującym boskie plany i odzwierciedlającym hierarchię uniwersum. Jednostka ma prawo wyboru i nie jest już apriorycznie włączona w określony porządek władzy, z jego ideami państwa i religii. Nie żyjemy już w społeczeństwie losu, ale w społeczeństwie wyboru. Ład wolnych, obdarzonych prawami jednostek realizować może ideał autentycznego samospelnienia. Tu także jest miejsce na (hipotetycznego) Boga, bo jest miejsce na wiarę i ufność. Jednak generalnie chodzi o to, by nie zmierzać ku eksploatacji innych i ich zmienianiu na własną modłę, gdyż to troska połączona z szacunkiem staje się nową duchową ideą ładu moralnego. Wyraża się we wzajemnej współpracy, współzależności i respekcie. Niektórzy – ale tylko niektórzy – uznaliby to za nowe ro-

139 Zeic - Liliana Zeic (Piskorska) (lilianapiskorska.com) [dostęp: 28.06.2022].

140 *Ibidem*.

zumienie wiary, związane z istnieniem (jednak) porządku symbolicznego. Niektórzy – za nową utopię, łamiącą historyczny porządek symboliczny. Inni jeszcze ponad ideę zmiany wysuwają kontynuację, w której porządek symboliczny i jego Gwarant ciągle są obecni w życiu ludzi. W tak niewspółmiernych trybach pracują dzisiaj instytucje muzealne i kulturalne, rewidujące historyczne dziedzictwo XX wieku.

A zatem, Czytelniczko i Czytelniku, jakie są powody, że dyskurs tożsamościowy, relacje międzyludzkie i międzygatunkowe oraz klasowa „kwestia smaku” okazały się tak ważne w przepisywaniu historii sztuki w Polsce po upadku dawnego reżimu? Czemu zróżnicowane narracje o wrocławskiej kamienicy nie były możliwe w dawnym ustroju? Czym różni się scalanie mieszkańców na Roosevelta we Wrocławiu od scalania poprzez rozpinanie świętego/nie-świętego baldachimu, który po 1989 roku stał się po prostu taktiką rządową, związaną z polityką zarządzania dziedzictwem kulturowym? Jakie skutki powodowało ograniczanie działalności artystycznej do przeznaczonych do tego instytucji i co wnoszą interwencje w przestrzeni publicznej? Czy kampania społeczna „Siostry Rzeki” lub „Modraszek Kolektyw” mogłaby dojść do skutku w PRL-u? Odnosząc się do utraty Boga, rodziny i środowiska z pierwszej części niniejszej książki, jak Czytelniczko i Czytelniku widzisz zmiany w kontekście przykładów działań Malik, Liszkowskiego/Mikołajka oraz Zeic (Piskorskiej)? Czy w kontekście dawnego rewolucyjnego ujednociania istnieje aktualnie jakiś uniwersalny przepis na scalanie tego, co różne i niewspółmierne? Czy powrót sztuki do codzienności, zaprzestanie jej absolutyzowania i traktowania jako kompensacji życia uznać można za symptom demokracji?

Czy udało się już dzisiaj – mówiąc językiem Staszica – „zafuknąć duchy moskiewskie”<sup>141</sup> i wynegocjować lepszy świat, w którym początkowo niechciana rewolucja odegrała nie tylko negatywną rolę? Czy zły początek może być zarzewiem dobrych zmian, dzięki ludziom, dla których jest to wyzwaniem? A jeśli tak, to czy sztuka nadal ma dziś w tym zakresie swą rolę do spełnienia?

141 S. Staszic, *Przestrogi dla Polski*, nakładem Krakowskiej Spółki Wydawniczej, Kraków [1926], <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/przestrogi-dla-polski.pdf> [dostęp: 2.01.2022].

## Summary.

### Art and Revolution. A Multi-Perspective Overview of Polish Art After World War II

The book presents selected aspects of post-war Polish art in the context of the communist revolution. This approach breaks with the previous art history narratives of the post-1945 period, which focused on wartime trauma and Nazi persecution to the exclusion of Soviet domination. The revolution had been naturalized by previous scholars, and its apparent “sleepwalking” (to refer to Andrzej Leder’s term) and invisibility have been fostered by the modern paradigm of the autonomy of art, focused not on the context and social uses of the work, but on its form. Of course, censorship that situated national suffering solely in the context of the German occupation was also not insignificant.

The French Revolution, the Great War and the October Revolution are all parts of the sequence resulting in the revolution that created the People’s Republic of Poland. Social inequalities and injustices that emerged after 1918, i.e. after regaining the independence of the country, meant that although the communist revolution after World War II was imposed, a return to the *ancien régime*, the interwar period was not expected. Fear was not the only thing that the Soviet Union, a new global player, evoked. It also became a model, a hope and a support to fight colonialism. There were enthusiasts of the new map and beneficiaries of the new social ladder, as well as those who believed that even though the Soviet revolution had gone wrong, the Polish one would bring justice. As a result, in the clashes, struggles and negotiations between the society and the authorities during the communist period not only was the understanding of art and its role changing, but also – on the contrary – it was stiffening, as a compensation for too rapid, populist and unfavorable changes.

There is a rather unanimous view in the Polish literature on the subject that the blade of revolution struck mainly during the short period of socialist realism (ca. 1949–1955). This constructs a simplistic, dichotomous picture of Polish modern art set against the Soviet style. The author fully supports Boris Groys’ assertion that the Stalinist culture of the USSR of

the 1930s is a direct continuation of the Russian artistic avant-garde of the 1920s. In the case of Poland, this means that Polish socialist-modern culture – as it developed after the Gomułka thaw, i.e. after 1956 – is to some extent a continuation of Stalinist culture, and not merely its negation. It also means that even though in the initial phase of the revolution various pre-war solutions were attempted with more or less success, the thaw signifies the final acceptance of not looking back, an agreement to the status quo. However, the book focuses on the earlier period, when visual revolutionary strategies were only just being developed and constructed. Adopting Groys' concept leads to the conviction that the images of revolution are not the same as the images in the convention of socialist realism, and this in turn results in the way the book is written. It focuses on uncovering traces, anachronisms, residua, incommensurabilities and semantic ambivalences in works of art, which, precisely because of their ambiguity – exposed in the book as closely related to the dilemmas of the revolutionary period – were allowed to resonate in a state where censorship was in force and freedom of speech was replaced by the understatement of Aesopian language. Taking works of art out of the neutral sterility of the museum and showing them in various relationships meant that well-known works could be interpreted anew.

The chronological scope of the book at its core covers the decade from the second half of the 1940s to mid-1950s. However, the chronology is extended in selected cases since the revolution began on Polish soil as early as 17 September 1939, and in the late 1950s the period of turbulent change was followed by a time of its further consolidation and by negotiations concerning the effectiveness of the chosen measures. This is the case also because the author's intention was to place the communist revolution within the broader processes of modernization, i.e. both the Enlightenment revolution of modernity and the revolution understood as a new beginning and the building of a new state, with its new rules for the functioning of art. Integrating the book into the long revolution of modernity allowed to demonstrate the continuity of both the idea of a new better world and the violent nature of the changes happening since the 18<sup>th</sup> century, the fall of the Commonwealth of Poland and Lithuania and the reign of Catherine the Great. The Russian empress was, in fact, portrayed in the writings of Voltaire as a guardian of tolerance, a defender of freedom and peace, and

her conquests as interventions for modern change in Poland. The strategy of such an extensive view of modernizing changes dating back to the collapse of the Commonwealth of Poland and Lithuania and the partitions has thus made it possible to see the different modernities and finally, the forging of a local socialist-modern version under challenging political pressures.

Socialist modernization in connection with the revolution is also about rapid industrialization, carried out when the processes of deindustrialization began in Western countries, behind the Iron Curtain. On the other hand, revolution understood as building a new state views it in close connection to war, the emaciation of society and a situation of existential collapse. The multi-perspective approach to immediately postwar Polish art proposed in the book allowed to show the situation of the 1940s (and later) as complex and not written from the point of view of the winners of history. It would actually be difficult to identify them unambiguously.

The goals of the book fall within thus defined research horizon. Firstly, it aims to shed new light on well-known works and the postwar situation of art and artists, in the perspective of one of the greatest changes in modern Polish history brought about by the “shadow of Yalta” (to use Piotr Piotrowski’s famous term). Secondly, it is a reflection on the methods of art history, which would allow various facts and contexts – hitherto placed in the shadow of unspeakability, understatement and censorial marginalization – to come to the fore. As for the first point, the very use of the word “revolution” referring to the shadow of Yalta may seem controversial, since the revolution was initiated by a Soviet armed invasion. However, this aggression was only the beginning of a transformation which, after all, in the long run took place not without the contribution of Poles themselves. Regarding the second point, the reflection on art-historical methodology stems from the fact that the twentieth century was a time of totalitarian ideologies, and science (and history) was not free of their splinters. The blind spot of art history was, for example, the issue of ownership of artworks, their circulation, visibility, censorship and the submission to hidden mechanisms of power. Although these mechanisms were not often expressed in open regulations, they produced the social parameters of what was utterable. In this situation, the idea of multi-perspectivism and even the incommensurability of the narratives outlined in the book helps precisely these mechanisms and blind spots to ring clear and be understood. For multi-perspectivism is, on the

one hand, a revitalization of respect for others (instead of the determinism of art history written from the point of view of the obviousness of post-war changes), and on the other, a reluctance to reduce everything to a common denominator. The use of a multi-perspective model of viewing art therefore served to find a way of telling the story that did not judge the participants in the revolution and their complex choices from the point of view of today's knowledge of how history unfolded. This was made possible by placing the analyzed works in a complex space of multiple contexts (spatialization instead of the modernist autonomy of the work) and by breaking with the orderly taxonomy of art history (with dating that determines what is "contemporary" and with affiliation to schools or movements). The use of heterotemporality in selected cases, instead of a deterministic single-linearity running towards the future, made it possible to juxtapose artists from different generations, who reacted differently to the progress of change. At the same time, the revolution itself, associated with the domination of Russia, was shown not only in the perspective of long duration and cultural ideas dating back to the Enlightenment, but also in the perspective of art history concepts developed after World War II. The ways in which art history was written across the eastern border have also been analyzed: they justify Russia's dominance with appropriately interpreted art, going all the way back to the Middle Ages (Alpatov). Furthermore, it was emphasized that the political expansion of the USSR coincided with the decolonization of vast swathes of the globe, which changed the geopolitical positioning of the country. Thus, the revolution and the propagation of communism are described in relation to the myth of modernity, in its various guises, albeit with a common authoritarian drive to create hierarchies grounded in the supposedly unassailable certainties of science and the determinism of history.

Multi-perspectivism is the overcoming of modernist authoritarianism while continuing the Enlightenment ethos of social solidarity. It invalidates the single-line narrative, breaking it into multiple incommensurable threads, necessarily incomplete in this open system. This gives the intended effect of unstable conclusions, emerging in the clear light of a particular point of view (like a certainty) just for a moment, only to plunge into the darkness of uncertainty, doubt and ambivalence, which corresponds to difficult choices, all of which can be called into question for various – differently

highlighted – reasons. Nevertheless, it is possible to trace a clear keynote that leads the reader from the beginning of the book to its conclusion. Alongside the intended incoherence of the incommensurable strands of the multi-perspective narrative, an attempt was made to portray the far-reaching contemporary fate of the “sleepwalking” revolution. The main focus is on the transformation of the paradigm of modern art (in which art as the domain of great artists and eminent experts is a compensation and surrogate for the privations of life, a place to invest ambitions and cultural aspirations) into contemporary art (belonging to an emerging civil society, in which the boundary between creator and viewer of the work is blurred). The creativity and activism of a civil society places such art in the everyday living space, giving it back to people as creative beings. To paraphrase Douglas Crimp, just as the museum became the end of art, art taken out of the museum restored the real participation of people in experiencing it. It also allowed the museum to change and redefine its aims and ways of operation. However, this does not change the fact that “real participation” contrasted with the “care of the state” that was declared by the socialist authorities has repeatedly proved to be the power of incompetent officials.

The book is based on six fundamental theses. Firstly, images of revolution and violence are to be found not only where we have been looking for them so far as the negative elements of change had to remain invisible. I demonstrate that the depictions of Nazi cruelty and violence were a reflection not only on what was done to the country by the German occupiers, but the Soviet ones, too. The iconography of violence – although necessarily censored and presented as fighting the Nazis – was also about the bloody struggle against the Sovietization of the country and, more broadly, the civil war and postwar acts of terror. Secondly, socialist realism and high modernism are two sides of the same coin – implementing socialist modernity. The aesthetics of modernity prevailed as the dominant style of communist Poland and with it the idea of the Polish road to socialism. Socialist modernization, the fusion of modernization with the political aims of the USSR, is the source of the tragedy of contemporary ideas of decommunisation linked to an aversion to all that is new. Thirdly, the spatialization of modernism is a chance to see differently and more – to see the multiplicity of modernity, its hybrid versions, based on the specificity of place and context. This is why the comparisons that appear in this book



do not shy away from making long duration and pre-modern residua present, and offer a penetration of specific spaces (with impactful works created at different times), rather than a linear, diachronic view. Fourthly, reflecting on the Enlightenment heritage makes it possible to see the image of modernism in its different variations. As part of a broader view of modernism, it is therefore useful to see it as a traveling concept of variable meaning, linked to geographical and historical contexts. It is crucial to keep in mind both the fact that the USSR involved in the decolonial processes was also a colonial state and that the so-called internal colonization carried out by the Polish intelligentsia, as discussed in recent books dealing with so-called folk art. Fifthly, the history of art had myth-making purposes in communist Poland: it served to comfort and compensate for a sense of powerlessness in other fields. Sixthly, the state-supported post-war “leap into modernity” was in close relation to the genius artists anointed by the state who were charting the trajectory of the leap. The six theses above – overlapping with each other – set themselves the following tasks: 1. to decipher the language of modernity (as it was impossible to express oneself directly due to censorship), 2. to reject non-operative dichotomies (since they were imposed for reasons that were no longer valid), 3. to notice the complex temporal-spatial relations of the studied issues (in order to abrogate the single-line determinism and its violent character) and to restore respect for the grassroots, the local and the anachronistic, 4. within an ambivalent understanding of modernism – to pinpoint the capturing of its meanings at different historical stages and to appreciate the creative character of people who are not necessarily professional artists (to see that “we had never been modern”), 5. to understand that artistic-creative entanglement with the world does not have to be scientifically explainable (since a distanced epistemic perspective serves an instrumental-exploitative attitude), but can be a source of e.g. establishing good, friendly relations and building a good world, and 6. to diversify the story of postwar Polish art, in which the non-modern is stripped of the stigma of anachronism, and the modern concept of the artist-genius is one of many different concepts of the artist and the accompanying understanding of art.

The introductory section *On Multi-Perspectivism, Knowledge Management, the Historical Imagination and Six Fundamental Theses* outlines the book’s main theses, methodological assumptions and the

author's views. Part I *Revolution as Disappearance* consists of three chapters: *God, Child and Landscape*. It tells of the irreversible dwarfing and atrophy of the old world and the change in the meanings of its individual parts – both ideas and objects. This change would be most succinctly summarized by Marian Grzyb, a peasants' son, the protagonist of Edward Redliński's novel *Awans* [Progress], who confessed that he had placed toiletries on the shelf where the Virgin Mary used to be and hung a portrait of a Wise Man on the nail where the Sacred Heart of Jesus used to hang. Part I is thus a story of ideological transformations, attitudes to family and landscape, changes in the furnishing of space; it is a depiction of the forfeiture of whole swathes of the world associated with desacralization and the death of God. Not only did this lead to a change in thinking, creating and adopting specific artistic strategies, it also involved personal tragedies for the artists. It is the tragic nature, rather than the condemnation or sarcasm, that rings loud and clear in this section and does not go silent in the sections that follow. Secularization and its long-lasting advances come to the forefront, with their course shown from back in the 19<sup>th</sup> century to the dilemmas caused by the state's decreeing a world without God and the problematic nature of the modern *imago Dei*. The author touches upon the ways in which children as participants in a world of war and violence are portrayed and understood and the idea of understanding the modern landscape as an irretrievable burial of the idea of connectivity with the environment. The protagonists here are both professional artists (Andrzej Wróblewski, Jerzy Nowosielski) and an amateur (Piotr Makarowicz), people of different generations. The former were active at the beginning of the revolution as painters and the latter as a photographer many years after its end (as late as the 21<sup>st</sup> century), but in close relation to the modernizing transformations in which he had previously participated as a lignite miner, forced to devastate his surroundings and treat them purely instrumentally. The change of occupation from miner to artist showed the abandonment of the instrumental-exploitative attitude in order to establish a good relationship with the environment. Part II *Traces* contains three chapters: *The Old Radiator, Conversation with Colas Breugnon* and *Sonoclash: Sound and Property*. It focuses on relics of the old world, on what – despite its flaccidity – breaks through in the new paradigm as a scandalous and incomprehensible anachronism. The reinterpretation of well-known works produced

immediately after the war points to those elements that relate to the doubts and dilemmas of the creators, as well as their self-justifications, in joining the revolution. This chapter will explain why Władysław Strzemiński left a historical radiator in the avant-garde Neoplastic Room and why Marian Minich, director of the Łódź museum where this famous room was created, made the figure of Colas Breugnon, the merry peasant from Romain Rolland's novel into his authority figure. The author will also answer the question of why the communist revolution was popularized and promoted on the film screen to the sound of alternating foxtrot and noise. Part III *Collectives* (chapters: *Swimmers, The Decapitated, Wimps; Women, Objects at Hand, Stone on Stone*) describes the various strategies of group actions whose impact negotiated the extent of top-down change introduced by the authorities. It relates the attempts to build a sense of community and a situation of sharing, solidarity and mutual support, devised in a complex relationship with the authorities – with the opportunities that could open up and the paths that closed down. Here one can read about both the Exhibition of Modern Art in Kraków (1948) and the future Kraków Group, as well as the somewhat later activities of Wojciech Fangor, who, together with Stanisław Zamecznik, thought of creating a social space through art. Since socialist emancipation made a change in the situation of women its goal, two women artists were focused on: Wanda Jakubowska (film director) and Magdalena Abakanowicz (weaver and sculptor). The former, a whole generation older, lived through the revolution with a different set of experiences and as a mature artist, while the latter lived through it as a girl, expelled from her family manor house. Both of them had different approaches to the building of art collectives and the art created by women. However, the protagonists of the collectives were not only people, but also objects – firstly, the objects produced and displayed at the Exhibition of Recovered Territories in 1948 (these were supposed to creatively contribute to the building of postwar Poland and displace German artifacts) and, secondly, the erratic boulder monuments erected in Wrocław (the name changed from Breslau in German) in order to tame the alien landscape of another civilization. Part IV *Here Comes the New* consists of the chapters *Lenin's Concept of Revolution, The Gentle Revolution and Art History* and *Domestic Art and Scientia Artis*. The subject of reflection here is the attractiveness of revolutionary slogans in the context of the painful

uprooting of people from their life due to the war. The part focuses on clarifying the range of possibilities and fields of action for artists and organizers of artistic life in which both the space for negotiation and the safe isolation from authority associated with the autonomy of art opened up. State propaganda attracted the undecided through the tactics of the so-called “gentle revolution” and the policy of outstretched hands, camouflaging – in the face of widespread dislike of the USSR – the Soviet infiltration of Polish culture. The possibility of the development of popular art was discussed using the example of circus as not only Lenin’s favorite art, but also an art in which “truth itself” reigned supreme. In the USSR, circus, along with film, was supposed to be art for everyone. In Poland, on the other hand, there were attempts to make circus into art for the intelligentsia, as the texts for comedians were written by the most eminent writers (Antoni Słonimski, Jan Brzechwa, Stanisław Dygat). Particular thought in this section is given to a new approach to the question of ownership (largely negated as a result of the revolution) and to art history as an academic discipline monopolizing the relationship with art and placing it, for better or worse, in the hands of state experts. Since art as a *scientia* domain should rather be experienced in public space, enjoying art was therefore distanced from the domestic and private space and the pleasure derived from everyday interaction with it was negated. The made-up concept of folk art, in turn, meant that primitive (indigenous) art could only exist in the galleries by being reworked by modern artists. Without this mediation, it was not worthy of the name of art and ended up in the ethnographic museum. Part V *Revolution as a Continuation* – with chapters titled *The Beautiful Wound* and the *Parrhesias and Anachronisms of Non-Simultaneous Revolutions* – speaks of the still unhealed mental trauma caused by massive change and violence that was kept secret and could not be openly spoken of in cases where it might have caused harm to the authorities. Even today, this has resulted in social divisions in which art plays an ambivalent role – sometimes sustaining them (when it is addressed to a particular class and social group) and sometimes bridging them (when it persuaded people to leave their own comfortable cultural “bubble”). The section reflects on the effects of the revolution both in the communist era and after the 1989 transformation. The advantages of a multi-perspective view are explained within the concept of incommensurable art history. The proposal for a multi-perspective story

of art stems from the fact that with the collapse of the old system in 1989, the time of socialist universalism and the belief in the construction of a utopia of a new society irrevocably ended; it becomes necessary to face today's multitude of artistic attitudes. However, will looking at past art in this way make us learn to respect, or at least understand, the different artistic activities flowing from different ideological attitudes? Is it possible to eliminate the violence present in all modern projects? Foucault's figure of the revolutionary-parrhesiast seems to be organizing the world around enthusiasm and love, but the shadow of this affirmation is the exclusion of those who do not share these feelings and certainties. Unfortunately, the parrhesiast's revolt against injustice – when it becomes a new law and a new order – turns into ideology, and the beauty and pathos of the revolution into tyranny. The return to God, sanctity and religion at the end of the last chapter helps to outline the concept of a crossroads and a fractured culture that has emerged from the progress of modernity. Today, different paths of faith lead to different understandings of art. However, as Charles Taylor warned, when a morality of mutual respect is rooted only in the ideal of authentic self-fulfillment and the individualization of paths to happiness, it can be forgotten that totalitarian ideologies “drank from an expressivist source”, too. Thus, the questions “What individualism?” and “What community?” – and consequently “What common sense?” – are becoming key questions about the human condition and today recur in a new setting, on a new political ground.

Socialist modernity feared a bottom-up, not established by experts spectator-participant engagement in reality, in which art would only be an intermediary in the relationship with the world, because then reality could get out of control. However, contemporary art historians also have these concerns, because after all, in grassroots projects, in which instead of the artist-spectator polarization it is the joint participation that counts, not only is it difficult to plan and predict something completely, but the aesthetic qualities are often lost as well. Art – as it was understood in modernity – was a matter of taste, a refined discernment that one acquires with education and which must be taught and implemented as part of socialist democratization. Today, however, we already know that it is not far from such an attitude to contempt for those with no taste and even further to a good life, since everything good has been deferred and postponed. Unity

and uniformity – which had to be fought for in the name of a better future – were a thing of the past for modernist and socialist utopias. In communist Poland, art was an ersatz of freedom, and the state-supported leap into modernity was closely connected with the trajectory-setting genius artists. The side-by-side juxtaposition of the estheticised violence of modern art and the tasteless naivety of the honest-hearted amateur is a conglomerate that raises questions about values and ethics; in modernity it is an effective separation of people through an expert judgment of taste. How to bring this back together (and whether there is a need to do so) is a fundamental question today, but one that already goes beyond the subject of this book.

In order to encourage the presented research material to be further interpreted by the reader in a way that transcends the interpretative paths proposed by the author, each chapter of the book ends with a paragraph *The Validity of the Issue Presented and the Reader's Conclusions*. In this way, the common history of Poles – including the history that was kept silent for more than four decades of real socialism – thanks to art becomes a space for common reflection, in which there is room for polyphony and for non-coordinated ways of understanding cultural heritage that are not modeled for short-term political purposes. At the same time, pointing to the negotiations of people of culture with the authorities is meant to make one realize how the initially tragic situation was consistently changed – bringing prestige to the authorities and widening the field of freedom for artists – in a tangle that was only interrupted by another radical political change (1989). After all, the new art system after 1945 was built not only by communists, but also by prewar statesmen and anarchists. That is why shortly after World War II ended, unusual things started to happen – artists in Kraków imagined hideout-refuges in an imaginary underwater world and in the so-called Recovered Territories migrants from the east began to worship stones. In the capital, on the other hand, the cheerful music of prewar jazz dance encouraged the rebuilding of ruined cities under the only patronage possible at the time – the USSR, camouflaging this guardianship. During the revolution a new socialist modernity was forged with prayers, blasphemies, merry songs and joyful dances of beautiful youth as well as magic accompanying rational and Machiavellian plans and strategies.

## NOTA BIBLIOGRAFICZNA

Niektóre rozdziały były wcześniej prezentowane na seminariach i ukazały się jako artykuły. W niniejszej książce zostały przejrane, zmienione i uzupełnione. Dotyczy to następujących tekstów:

*Malarstwo w poszerzonym polu. Sala Neoplastyczna jako suplement i obraz szkatułkowy*, w: *Obraz jako obiekt teoretyczny. Studia z teorii i historii badań nad sztuką*, t. 2, red. Ł. Kiepuszewski, M. Haake, P. Juszkiewicz, WN UAM, Poznań 2020, s. 149–177. Podstawą artykułu było wystąpienie na II Seminarium Metodologicznym im. Edwarda Aleksandra Raczyńskiego w Rogalinie (17–19 października 2019). Tu jako rozdział *Stary kaloryfer*.

*Między kulturami. Wrocław po 1945: formowanie oraz przemienianie przestrzeni*, w: *Zachować – zmienić – zburzyć. Losy pomników w czasach przemian*, red. T. Żuchowski, P. Żuchowski, WN UAM, Poznań 2022, s. 25–54. Załącznikiem artykułu było wystąpienie na konferencji w Olsztynie 25 października 2019. Tu jako rozdział *Kamień na kamieniu*.

*Sztuka w domu czyli nieudana legitymizacja scientia artis w dobie ponowoczesnej* – tekst zaprezentowany na Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki „Historia sztuki jako instytucja” (25–26 listopada 2021) i ukazał się w materiałach pokonferencyjnych w: *Historia sztuki jako instytucja. Studia z historii sztuki*, red. W. Włodarczyk, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2022, s. 79–94. Tu jako rozdział *Sztuka domowa a scientia artis*.

*Wokół roku 1948: „rewolucja łagodna” i historia sztuki*, „Artium Questiones” 2019, nr 30, s. 367–391. Załącznikiem artykułu było wystąpienie na konferencji zorganizowanej na Uniwersytecie Adama Mickiewicza z okazji jubileuszu 100-lecia akademickiej historii sztuki w Poznaniu (17–18 maja 2019). Tu jako rozdział *Rewolucja łagodna a historia sztuki*.

*Wyobraźnia akwaticzna. Rozkosz, niepewność i groza rozplynięcia się w tle* – tekst prezentowany był na III Seminarium Metodologicznym im. Edwarda Aleksandra Raczyńskiego *Tło i powierzchnia obrazu*

(21–23 października 2021) i ukaże się w materiałach pokonferencyjnych. Tu jako fragment rozdziału *Pływacy, zdekapitowani, mięczaki*.

*Znikanie świata i rewolucja. Nowoczesny język sztuki wobec zmiany*, „Rocznik Historii Sztuki” 2021, t. XLVI, s. 5–25. Tu jako rozdział *Bóg*.



## BIBLIOGRAFIA

- I Wystawa Sztuki Nowoczesnej pięćdziesiąt lat później*, red. M. Świca, J. Chrobak, Galeria Starmach, Kraków 1998.
- Abakanowicz A., *Portret dwudziestokrotny (wybrane fragmenty)*, „Konteksty” 2006, nr 3–4 (274–275).
- Abakanowicz A., *Rysowanie*, w: *Magdalena Abakanowicz*, red W. Krukowski et al., Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1995.
- Abakanowicz A., *Sztuka koczownicza*, „Konteksty” 2006, nr 3–4 (274–275).
- Abakanowicz M., *Abakany*, „Konteksty” 2006, nr 3–4 (274–275).
- Adam Chmielowski, Brat Albert 1846–1916. Katalog wystawy*, oprac. J. Sienkiewicz, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1939.
- Adamson W.L., *Avant-garde Florence. From Modernism to Fascism*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1993.
- Addison H.A., *The God of Israel*, w: *Etz Hayim. Study Companion*, eds. J. Blumental, J.L. Liss, The Jewish Publication Society, New York 2005.
- Adorno T.W. et al., *The Authoritarian Personality*, Harper & Row, New York 1950.
- Aigrain P., *Sharing: Culture and the Economy in the Internet Age*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2012.
- Ałpatow M., *Historia sztuki*, t. 1–4, przeł. z niem. M. Kurecka i W. Wirpsza, Arkady, Warszawa 1968.
- Analfabetyzm w II Rzeczypospolitej*, 1.04.2014, dzieje.pl, <https://dzieje.pl/infografiki/analfabetyzm-w-ii-rzeczypospolitej> [dostęp: 1.07.2020].
- Anderson B., *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London – New York 2006.
- Andreotti M., *Brancusi’s „Golden Bird”: A New Species of Modern Sculpture*, „Art Institute of Chicago Museum Studies” 1993, Vol. 19, No. 2.

- Andrzej Wróblewski *nieznany*, red. J. Michalski, Galeria Zderzak, Kraków 1993.
- Anger J., *Four Metaphors of Modernism from Der Sturm to the Société Anonyme*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2018.
- Antkowiak Z., *Pomniki Wrocławia*, Ossolineum, Wrocław 1985.
- Antliff M., Leighton P., *Primitivism*, w: *Critical Terms for Art History*, eds. R.S. Nelson, R. Schiff, Chicago University Press, Chicago 2003.
- Apollinaire G., *Kubiści, rozważania estetyczne*, tłum. J.J. Szczepański, w: *idem, Wybór pism*, wyb., wstęp i noty A. Ważyk, PIW, Warszawa 1980.
- Appadurai A., *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge University Press, New York 1986.
- Applebaum A., *Iron Curtain: The Crushing of Eastern Europe, 1944–1956*, Doubleday, New York – London 2012 [e-book].
- Arendt H., *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, tłum. A. Szostkiewicz, SIW Znak, Kraków 1998.
- Arendt H., *O rewolucji*, tłum. M. Godyń, posł. P. Nowak, Czytelnik, Warszawa 2003.
- Ariès P., *Historia dzieciństwa: dziecko i rodzina w dawnych czasach*, tłum. M. Ochab, Marabut, Gdańsk 1995.
- Arrase D., *The Guillotine and the Terror*, transl. Ch. Miller, Allen Lane, London 1989.
- Attali J., *Noise: The Political Economy of Music*, transl. B. Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2009.
- Attwood L., *Creating the New Soviet Woman. Women's Magazines as Engineers of Female Identity, 1922–53*, [s.n.], New York 1999.
- Auther E., *Classification and Its Consequences: The Case of „Fiber Art”, „American Art”* 2002, Vol. 16, No. 3 (Autumn).
- Awangardowe muzeum*, red. A. Pindera, J. Suchan, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2020.

- Bachelard G., *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Librairie José Corti, Paris 1942, édition numérique Chicoutimi, Ville de Saguenay, Québec 2016.
- Bakke M., *Wprowadzenie: Pod osłoną miejskiego nieba*, w: *Refugia. Sztuka wobec (prze)trwania wielogatunkowych wspólnot miejskich*, red. eadem, tłum. M. Olsza, WN UAM – Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 2021.
- Bałus W., „*Nowy haft na słabej tkance przeszłości*”. *Karol Estreicher i Collegium Maius Uniwersytetu Jagiellońskiego*, „*Folia Historiae Artium. Seria Nowa*”, 2018, t. 16.
- Bałus W., *O dwóch wyobrażeniach Boga w malarstwie sakralnym na przełomie XIX i XX wieku*, w: *Figury i figuracje*, red. M. Kitowska-Łysiak et al., Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2006.
- Bałus W., *Tadeusz Kantor 1947. Nowoczesne doświadczenie z nauką, sztuką i Paryżem w tle*, TAIWPN Universitas, Kraków 2021.
- Banasiak J., *Proteuszowe czasy. Rozpad państwowego systemu sztuki 1982–1993: stan wojenny, druga odwilż, transformacja ustrojowa*, ASP – Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2020.
- Banaś B., *Andrzej Wróblewski (1927–1957)*, Edipresse Polska, Warszawa 2006.
- Baraniewski W., *Dekada bez właściwości*, „*Odra*” 2004, nr 6 (XLIV).
- Baraniewski W., *Obiekt z realnego życia. O gobelinie „Życie Warszawy” Magdaleny Abakanowicz*, w: *Mowa i moc obrazów. Prace dedykowane Profesor Marii Poprzęckiej*, WUW, Warszawa 2005.
- Baraniewski W., *Wobec realizmu socjalistycznego*, w: *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, listopad 1984*, red. T. Hrankowska, PWN, Warszawa 1987.
- Barr A.H. jr, *Is Modern Art Communist? [On the contrary, says an expert, it is damned in Soviet Russia as it was in Nazi Germany]*, „*The New York Times*”, 14 December 1952.
- Barr A.H. jr, *The Russian Diary 1927–28*, „*October*” 1978, No 7 (Winter).

- Bauman Z., *Nowoczesność i Zagłada*, tłum. F. Jaszuski, Fundacja Kulturalna Masada, Warszawa 1992.
- Bauman Z., *Prawodawcy i tłumacze*, tłum. A. Ceynowa i J. Giebułtowski, IFiS PAN, Warszawa 1998.
- Bauman Z., *Retrotopia: jak rządzi nami przeszłość*, tłum. K. Lebek, WN PWN, Warszawa 2018.
- Bauman Z., Tester K., *O pożytkach z wątpliwości. Rozmowy z Zygmuntem Baumanem*, tłum. E. König-Krasińska, Sic!, Warszawa 2003.
- Bazin J., Kordjak J., *Kiedy obrazy patrzyły na robotników*, w: *Zimna rewolucja. Społeczeństwa Europy Środkowo-Wschodniej wobec socrealizmu, 1948–1959*, red. iidem, Zachęta, Warszawa 2021.
- Beaumont J., Eder K., *Concepts, Processes and Antagonisms of Postsecularity*, w: *The Routledge Handbook of Postsecularity*, ed. J. Beaumont, Routledge, London – New York 2019.
- Beck U., Bonss W., Lau Ch., *The Theory of Reflexive Modernization Problematic, Hypotheses and Research Programme*, „Theory, Culture & Society” 2003, Vol. 2 (20).
- Becker H.S., *Art Worlds*, University of California Press, Berkeley–London 1984.
- Bednarik R.G., *The ‘Australopithecine’ Cobble from Makapansgat*, „The South African Archaeological Bulletin” 1998, Vol. 53, No. 167 (Jun.).
- Belting H., *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, TAIWPN Universitas, Kraków 2012.
- Bernat S., *Wizualizacja dźwięku w krajobrazie na mapach „dźwiękowych”*, „Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego” 2015, nr 28.
- Biesiadecka A., *Magdalena Abakanowicz and Development of the Figure in Postwar Polish Sculpture*, „Woman’s Art Journal” 2011, Vol. 32, No. 1 (Spring/Summer).
- Bilska M., *Nic na pokaz. Fenomen brata Alberta*, Wydawnictwo Polskiej Prowincji Dominikanów „W Drodze”, Poznań 2017.

- Biskupski Ł., *Kinofilia zaangażowana. Stowarzyszenie Miłośników Filmu Artystycznego „Start” i upowszechnianie kultury filmowej w latach 30. XX wieku*, Wydawnictwo Przypis, Łódź 2017.
- Bochnak A., *Malarstwo flamandzkie XVII wieku: Rubens – Jordaens – Van Dyck: wykłady uniwersyteckie z r. 1947/48*, Sekcja Wydawnicza Koła Historyków Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1949.
- Bochnak A., *Zarys dziejów polskiej historii sztuki*, PAU, Kraków 1948.
- Bogucki J., *Meksykański moral, „Odrodzenie”* 1949, nr 22; przedruk w: *Czas debat. Antologia krytyki artystycznej z lat 1945–1954*, t. 3: *Wektory geografii artystycznej, reinterpretacje tradycji, sylwetki*, red. A. Pietrasik, P. Słodkowski, Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa 2016.
- Bogucki J., *Miejsce opuszczone przez dzięcioły, czyli sztuka majaczenia i dyscypliny, „Odrodzenie”* 1949, nr 5, przedruk w: *W kręgu lat czterdziestych*, cz. 3, wyb. i red. J. Chrobak, Stowarzyszenie Artystyczne „Grupa Krakowska”, Kraków 1991.
- Bohan R.L., *The Société Anonyme’s Brooklyn Exhibition. Katherine Dreier and Modernism in America*, UMI Research Press, An Arbor 1980.
- Bois Y.-A., *The Radical Reversibility*, „Art in America” 1988, No. 4 (76) (April).
- Boniecki E., *Modernistyczny dramat ciała. Maria Komornicka*, IBL PAN, Warszawa 1998.
- Borejsza J.W., *Ostaniec czyli ostatni świadek*, Wielka Litera, Warszawa 2018 [e-book].
- Borejsza J., *Rewolucja łagodna, „Odrodzenie”* 1945, nr 10–12; przedruk w: *Czas debat. Antologia krytyki artystycznej z lat 1945–1954*, t. 1, oprac. A. Pietrasik, P. Słodkowski, Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa 2016.
- Borkowska G., *Perspektywa postkolonialna na gruncie polskim – pytania sceptyka*, „Teksty Drugie” 2010, nr 5 (125).
- Bourdieu P., *Reguły sztuki: geneza i struktura pola literackiego*, tłum. A. Zawadzki, TAIWPN Universitas, Kraków 2001.

- Bourriaud N., *The Exform*, transl. E. Butler, Verso, London – New York 2016.
- Braidotti R., *Po człowieku*, tłum. J. Bednarek, A. Kowalczyk, WN PWN, Warszawa 2016.
- Bratny R., *Kolumbowie. Rocznik 20*, Albatros A. Kuryłowicz, Warszawa 2016 [editio princeps: 1957] [e-book].
- Bredenkamp H., *Der Bildakt*, Suhrkamp Verlag, Berlin 2015; wersja ang. *Image Acts: A Systematic Approach to Visual Agency*, transl. E. Clegg, Walter de Gruyter GmbH, Berlin–Boston 2018.
- Brockman J., *The Third Culture: Beyond the Scientific Revolution*, Simon & Schuster, New York 1995.
- Brubaker R., *Nationalism Reframed. Nationhood and the National Question in the New Europe*, Cambridge University Press, Cambridge 1996.
- Brückner A., *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1927.
- Bryl M., *W poszukiwaniu transcendentalnego ego, albo rzecz o historii niebyłej*, w: *Współczesność – historia nieznaną. Studia z historii sztuki*, red. W. Włodarczyk, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2013.
- Brzostek D., *Nasłuchiwanie hałasu. Audioantropologia między ekspresją a doświadczeniem*, WN UMK, Toruń 2014.
- Buc P., *Pułapki rytuału. Między wczesnośredniowiecznymi tekstami a teorią nauk społecznych*, tłum. M. Tomaszek, WUW, Warszawa [cop. 2011].
- Bukraba-Rylska I., *Religijność ludowa i jej niemuzykalni krytycy*, „Znak” 2008, nr 3 (marzec).
- Bunsch A., *Przyszedł na ziemię święty*, Krajowa Centrala Caritas, Kraków 1947.

- Cauman S., *The Living Museum: Experiences of an Art Historian and Museum Director-Alexander Dorner*, New York University Press, New York 1958.
- Causey A., *Sculpture since 1945*, Oxford University Press, Oxford – New York 1998.
- Cembrzyńska P., *Ten piekielny autobus, Polska (Przypisy do B.W. Linkego)*, „Folia Historiae Artium” 2020, t. 18.
- Chakrabarty D., *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton University Press, Princeton 2000.
- Chassey E. de, *Introduction: Starting from Scratch-Twice*, w: *Andrzej Wróblewski: Recto/Verso*, eds. E. de Chassey, M. Dziewańska, Museum of Modern Art in Warsaw, Warsaw 2015.
- Chwalba A., *Sacrum i rewolucja. Socjaliści polscy wobec praktyk i symboli religijnych (1870–1918)*, TAIWPN Universitas, Kraków 2007.
- Chwalba A., Harpula W., *Polska – Rosja. Historia obsesji, obsesja historii*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2021 [e-book].
- Ciarkowski B., *Odcienie szarości. Architekci i polityka w PRL-u*, WUŁ, Łódź 2017 [Mobi].
- Cieśla-Reinfussowa Z., *Analiza ornamentów, cz. 2*, „Polska Sztuka Ludowa” 1947, nr 1–2.
- Clifford J., *Kłopoty z kulturą: dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, tłum. E. Dżurak et al., Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.
- Clifford J., *On Collecting Art and Culture*, w: *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*, ed. R. Ferguson et al., The MIT Press, Cambridge, MA 1990.
- Cosgrove D.E., *Social Formation and Symbolic Landscape*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin 1998.
- Crimp D., *Koniec sztuki i narodziny muzeum*, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, red. i wstęp M. Popczyk, TAIWPN Universitas, Kraków [cop. 2005].

- Crohmălniceanu O.S., *Benjamin Fondane and Romania*, „Cardozo Studies in Law and Literature” 1994, Vol. 6, No. 1 (Spring–Summer).
- Crowley D., *Building the World Anew: Design in Stalinist and Post-Stalinist Poland*, „Journal of Design History”, 1994, Vol. 7, No. 3.
- Crowley D., *Socialist Recreation? Amateur Film and Photography in the People’s Republics of Poland and East Germany*, w: *The Sovietization of Eastern Europe. New Perspectives on the Postwar Period*, eds. B. Apor, P. Apor, E.A. Rees, New Academia Publishing, Washington 2008.
- Cubism and Abstract Art*, Museum of Modern Art, New York 1936.
- Cybis J., *Nauka malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych*, „Odrodzenie” 1945, nr 27 (3 czerwca).
- Czapski J., *Swoboda tajemna*, Wydawnictwo Pomost, Warszawa 1991.
- Czas debaty: antologia krytyki artystycznej z lat 1945–1954*, t. 1: *Upowszechnianie kultury i mecenat państwowy*; t. 2: *Realizm i formalizm*; t. 3: *Wektory geografii artystycznej, reinterpretacje tradycji, sylwetki*, red. A. Pietrasik, P. Słodkowski, Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa 2016.
- Czekalski S., *Międzynarodówka Salonów Automobilowych i hagiografia rewolucji. Mieczysław Szczuka na rozdrożach nowej sztuki*, „Artium Questiones” 1998, nr IX.
- Czerni K., *Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego*, SIW Znak, Kraków 2011.
- Czeskin M.S., *Człowiek i hałas*, tłum. L. Garmada, PWN, Warszawa 1972.
- Człowiek wielowymiarowy. Rozmowa z Ryszardem Woźniakiem*, w: P. Bazyłko, K. Masiewicz, *Sztuka musi działać! Rozmowy o Andrzej Wróblewskim*, Stowarzyszenie 40000 Malarzy, Warszawa 2011.
- Czubińska M., *Portret w twórczości graficznej Pawła Steller*, w: *Paweł Steller. Życie i twórczość*, cz. 2: *Twórczość (1895–1974)*, oprac. J. Lipońska-Sajdak, E. Liszka, Muzeum Historii Katowic, Katowice 2006.



- Czyńska M., *Kobro. Skok w przestrzeń*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2015.
- Danowicz B., *Był cyrk olimpijski*, Iskry, Warszawa 1984.
- David M., *Sharing Crime Against Capitalism*, Polity Press, Cambridge–Malden 2017.
- Davies N., Moorhouse R., *Mikrokosmos. Portret miasta środkowoeuropejskiego Vratislavia – Breslau – Wrocław*, tłum. A. Pawelec, SIW Znak, Kraków 2011.
- Dąbrowska M., *Dzienniki powojenne*, t. 4: 1960–1965, wyb., wstęp i przypisy T. Drewnowski, Czytelnik, Warszawa 1996.
- Dąbrowski J., Demenko A., *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku*, t. 1–2, Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa 2014.
- Degot E., *Commitment to Humility*, w: *Postwar Art Between The Pacific and The Atlantic, 1945–1965*, ed. O. Enwezor et al, Prestel, Munich – New York 2017.
- Degot E., *Malarstwo w historii*, w: *Władysław Strzemiński. Czytelność obrazów*, red. P. Polit, J. Suchan, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2012.
- DeLanda M., *Deleuze: History and Science*, Atropos Press, New York – Dresden 2010.
- Deleuze G., *Bacon. Logika wrażenia*, tłum. A.Z. Jaksender, red. K.M. Jaksender, Wydawnictwo Eperons-Ostrogi, Kraków 2018.
- Demandt A., *Historia niebyła: co by było, gdyby...?*, tłum. M. Skalska, PIW, Warszawa 1999.
- Demska A., „Ład” a tradycje tkactwa ludowego – działalność Eleonory Plutyńskiej, w: *Spółdzielnia Artystów Ład 1926–1996*, t. 1, red. A. Frąckiewicz, ASP Muzeum, Warszawa 1998.
- Derski B., *Koniec kopalni „Adamów”. Co w jej miejsce?*, 22.02.2021, <https://wysokienapiecie.pl/35843-koniec-kopalni-adamow-co-w-jej-miejscie/> [dostęp: 11.08.2021].

- Deus otiosus. Nowoczesność w perspektywie postsekularnej*,  
ed. A. Bielik-Robson, M.A. Sosnowski, Wydawnictwo Krytyki  
Politycznej, Warszawa 2013.
- Dewdney A., Dibosa D., Walsh V., *Post-Critical Museology: Theory and  
Practice in the Art Museum*, Routledge, New York 2013.
- Didi-Huberman G., *The Surviving Image: Aby Warburg and Tylorian  
Anthropology*, „Oxford Art Journal” 2002, Vol. 25, No. 1.
- Dietrich D., *The Invention of a New Language*, w: *eadem, The Collages of  
Kurt Schwitters. Tradition and Innovation*, Cambridge University Press,  
Cambridge 1993.
- Dłubak Z., *Uwagi o sztuce nowoczesnej. Referat wygłoszony na wernisazu  
I Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Krakowie 1948*, w: *W kręgu lat  
czterdziestych*, cz. 2, red. i wyb. J. Chrobak, Stowarzyszenie Artystyczne  
„Grupa Krakowska”, Kraków 1991.
- Dobrowolski T., *Zagadnienie muzealnictwa*, „Biuletyn Historii Sztuki  
i Kultury” 1946, z. 3–4 (8).
- Domańska E., *Historia ratownicza*, „Teksty Drugie” 2014, nr 5.
- Domańska E., *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2.
- Dominion Linoleum, Floor Oilcloth, Feltol, Table Oilcloth*, [s.n.], Montreal  
1926.
- Doob L.W., *Eidetic Imagery: A Cross-Cultural Will-O'-The-Wisp*,  
„The Journal of Psychology” 1966, No. 66.
- Dorner A., *Die Erkenntnis des Kunstwillens durch die Kunstgeschichte*,  
„Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft” 1922,  
Heft 16.
- Dostojewski F., *Młokos*, tłum. M. Bogdaniowa, K. Błeszyński,  
Wydawnictwo Puls, Londyn 1993.
- Drozda Ł., *Lewactwo. Historia dyskursu o polskiej lewicy radykalnej*,  
Książka i Prasa, Warszawa 2015.
- Dybowski S., [b.t.], *W narodzie polskim tkwią olbrzymie zdolności*,  
„Polska Sztuka Ludowa” 1947, nr 1–2.

- Dynowski W., *Historycyzm w sztuce ludowej*, cz. 3, „Polska Sztuka Ludowa” 1949, nr 1–2.
- Dyrberg T.B., *Foucault on the Politics of Parrhesia*, Palgrave Macmillan, London 2014.
- Dzwonkowski R. [SAC], *Straty osobowe kościoła katolickiego obrządku łacińskiego pod okupacją sowiecką w latach 1939–1941 i 1944–1945*, w: *Polska 1939–1945. Straty osobowe i ofiary represji pod dwiema okupacjami*, red. T. Szarota, W. Materski, Instytut Pamięci Narodowej – Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu, Warszawa 2009.
- Eagleton T., *Culture and the Death of God*, Yale University Press, New Haven – London 2014.
- Efimova A., *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond* by Boris Groys, „The Art Bulletin” 1992, Vol. 74, No. 4 (December).
- Ehrenreich B., English D., *For Her Own Good: Two Centuries of the Experts Advice to Women*, Anchor Books, New York 2005.
- Eibisch E., [b.t.], „Polska Sztuka Ludowa” 1948, nr 6–8.
- Elcott N.M., *Raum der Gegenwart [Room of Our Time] by Schirn Kunsthalle*, „Journal of the Society of Architectural Historians” 2010, Vol. 69, No. 2 (June).
- England A., *Bezczelnik czyli o kampie we współczesnej sztuce polskiej*, Galeria Sztuki Współczesnej, Opole 2018.
- Enwezor O., *The Judgement of Art: Postwar and Artistic Worldliness*, w: *Postwar Art Between The Pacific and The Atlantic, 1945–1965*, ed. O. Enwezor et al, Prestel, Munich–New York 2017.
- Erenberg L.A., *Everybody’s Doin’ it’: the Pre-World War I Dance Craze, the Castles and the Modern American Girl*, w: *Popular Music. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, ed. S. Frith, Routledge, London – New York 2004.
- Fanon F., *Wyklęty lud ziemi*, tłum. H. Tygielska, przedmowa E. Reklajtis, posłowie J.-P. Sartre, PIW, Warszawa 1985.

- Farago C., *Silent Moves. On Excluding the Ethnographic Subject from the Discourse of Art History*, w: *Art History and its Institutions. Foundations of a Discipline*, ed. E. Mansfield, Routledge, London – New York 2002.
- Faron A., *Ecce Homo. Historia obrazu*, Wydawnictwo Karmelitów Bosych, Kraków 1998.
- Ferguson K., *All in the Family. On Community*, Duke University Press, Durham, NC 2012.
- Fidelis M., *Gender, historia i komunizm*, w: K. Stańczak-Wiślicz, P. Perkowski, M. Fidelis, B. Klich-Kluczevska, *Kobiety w Polsce 1945–1989. Nowoczesność, równouprawnienie, komunizm*, TAIWPN Universitas, Kraków 2020.
- Fidelis M., *Kobiety, komunizm i industrializacja w powojennej Polsce*, tłum. M. Jaszczurowska, W.A.B., Warszawa 2015.
- Fijałkowska B., *Polityka i twórcy 1948–1959*, PWN, Warszawa 1959.
- Fijałkowski S., [Wracając z bardzo długiej podróży...], w: *Symposium Plastyczne Wrocław'70*, red. D. Dziedzic, Z. Makarewicz, Ośrodek Teatru Otwartego „Kalambur”, Wrocław 1983.
- Fine G.A., *Self Taught Art and the Culture of Authenticity*, University of Chicago Press, Chicago 2004.
- Fineman M., *Ecce Homo Prostheticus*, „New German Critique” 1999, No. 76 (Winter).
- Folgarait L., *Art After the Mexican Revolution: Muralism, Prints, Photography*, w: *A Companion to Modern and Contemporary Latin American and Latina/o Art*, eds. A.A. Robin, A. Greeley, M.A. Sullivan, Wiley – Blackwell, Chicago 2019.
- Foucault M., *Different Spaces*, w: *Essential Works of Foucault 1954–1984. Volume 2: Aesthetics, Method, and Epistemology*, transl. R. Hurley et al., ed. J.D. Faubion, The New Press, New York 1998.
- Foucault M., *Narodziny kliniki*, tłum. P. Pieniążek, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.

- Foucault M., *The Courage of Truth (The Government of Self and Others II). Lectures at the Collège de France 1983–1984*, transl. G. Burchell, Palgrave Macmillan, London 2011.
- Foucault M., *Wykład z 28 stycznia 1976*, w: *idem, Trzeba bronić społeczeństwa*, tłum. M. Kowalska, KR, Warszawa 1998.
- Francis R., *La France vue par Romain Rolland*, „Revue d’Histoire Littéraire de la France” 1980, No. 4 (Jul. – Aug.).
- Freedberg D., *Potęga wizerunków: studia z historii i teorii oddziaływania*, tłum. E. Klekot, WUJ, Kraków 2005.
- Frizske A., *Wstęp*, w: K. Naszkowska, *My, dzieci komunistów*, Czerwone i Czarne, Warszawa 2019 [e-book].
- From Motherhood to Mothering, The Legacy of Adrienne Rich’s „Of Woman Born”*, ed. A. O’Reilly, State University of New York Press, New York 2004.
- Fudala T., *Przestrzenie powojennego humanizmu. Wystawy Czesława Wielhorskiego (1911–1980)*, „Miejsce. Studia nad sztuką i architekturą polską XX i XXI wieku” 2016, nr 2.
- Fumaroli M., *Państwo kulturalne – religia nowoczesności*, tłum. H. Abramowicz, J.M. Kłoczowski, TAIWPN Universitas, Kraków 2008.
- Furet F., *Le passé d’une illusion: essai sur l’idée communiste au XXe siècle*, LGF, Paris 2003.
- Galeria Wschodnia: dokumenty 1984–2017 / Documents 1984–2017*, red. D. Muzyczuk, T. Załuski, Galeria Wschodnia – Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2019.
- Gallagher C., *Dlaczego opowiadamy, jak nie było?*, tłum. T. Bilczewski, A. Kowalcze-Pawlik, „Teksty Drugie” 2012, nr 1–2.
- Gałka B.W., *Miejsce i rola ziemiaństwa w strukturze społeczno-ekonomicznej II Rzeczypospolitej. Zarys problematyki*, „Dzieje Najnowsze” 1985, R. XVII, nr 1.

- Gągol J., *Skąd się wzięły glazy narzutowe w Polsce*, <https://www.pgi.gov.pl/kielce/oddzial-swietokrzyski/sep1-kielce/geologia-regionu/6445-skad-sie-wziely-glazy-narzutowe.html> [dostęp: 18.05.2020].
- Gell A., *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Clarendon Press, Oxford 1998.
- Gencarella S.O., *Constituting Folklore: A Case for Critical Folklore Studies*, „The Journal of American Folklore” 2009, Vol. 122 (484).
- Generalissimus płakał. Z Wandą Jakubowską rozmawiał Tadeusz Lubelski*, „Film” 1990, nr 18–20.
- Gérin A., *Devastation and Laughter: Satire, Power, and Culture in the Early Soviet State, 1920s–1930s*, University of Toronto Press, Toronto 2018.
- Ghodsee K., *Kobiety, socjalizm i dobry seks. Argumenty na rzecz niezależności ekonomicznej*, tłum. A. Dzierzowska, Sonia Draga Post Factum, Katowice 2020.
- Giddens A., *The Consequences of Modernity*, Polity Press, Cambridge 1990 [pol. wyd.: *Konsekwencje nowoczesności*, tłum. E. Klekot, WUJ, Kraków 2008].
- Giedion S., *Lebendiges Museum*, „Der Cicerone” 1929, Heft 4.
- Gilewska M., Otremba K., *Kształtowanie krajobrazu rolniczego na terenach pogórnich Kopalni Węgla Brunatnego w rejonie Konina*, „Roczniki Gleboznawcze” 2011, t. 62, nr 2.
- Gilewska M., Otremba K., *Rekultywacja i rewitalizacja gruntów pogórnich na przykładzie gminy Kleczew*, „Zeszyty Naukowe. Inżynieria Środowiska” 2015, nr 39 (159).
- Goch M., *Zapomniane malarskie polonika w zbiorach muzeów Ukrainy*, w: *Stan badań nad wielokulturowym dziedzictwem dawnej Rzeczypospolitej*, t. IX, red. W. Walczak, K. Łopatecki, Instytut Badań nad Dziedzictwem Kulturowym Europy, Białystok 2017.
- Goetel W., *Dziesięć lat rozwoju geologii polskiej*, „Nauka Polska” 1955, R. III, nr 2 (10).

- Goetel W., *O trwałości użytkowania zasobów przyrody*, „Nauka Polska” 1963, R. XI, nr 3 (5).
- Goetel W., *Rozwój idei parków narodowych*, „Ochrona Przyrody” 1959, nr 26.
- Goldberg R., *Performance Art: From Futurism to the Present*, Thames & Hudson, London 2011 [editio princeps 1979].
- Goldhammer J., *The Headless Republic: Sacrificial Violence in Modern French Thought*, Cornell University Press, New York 2005.
- Goldman E., *Woman Suffrage (1911)*, w: *Revolutionary Feminism. Communist Interventions*, Vol. 3, ed. Communist Research Cluster, [s.n.], New York 2015.
- Gomułka W., *Pamiętniki*, t. 2, red. nauk. A. Werblan, BGW, Warszawa 1994.
- Gorczyca K., *Pradzieje Konina*, „Konińskie Zeszyty Muzealne” 2006, nr 3.
- Gosk H., *Wychodzenie z „cienia imperium”. Wątki postzależnościowe w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, TAIWPN Universitas, Kraków 2015.
- Gotlib H., *Projekt ustawy o przymusie wystawiania obrazów dawnych mistrzów*, „Głos Plastyków” 1932, R. III, nr 4 (kwiecień).
- Górnicki Ł., *Dworzanin polski*, Tower Press, Gdańsk 2000.
- Grabowska M., *Zerwana genealogia. Działalność społeczna i polityczna kobiet po 1945 roku a współczesny polski ruch kobiecy*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2018.
- Grabowski J., *Wystawa krakowska rzeźby, malarstwa i grafiki ludowej*, „Polska Sztuka Ludowa” 1948, nr 6–8.
- Grabowski W., *Raport. Straty ludzkie poniesione przez Polskę w latach 1939–1945*, w: *Polska 1939–1945. Straty osobowe i ofiary represji pod dwiema okupacjami*, red. T. Szarota, W. Materski, Instytut Pamięci Narodowej – Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu, Warszawa 2009.

- Grabska E., *Rozmowy z Danielem-Henri Kahnweilerem*, w: *eadem*, „Moderne” i straż przednia. Apollinaire wśród krytyków i artystów 1900–1918, TAIWPN Universitas, Kraków 2003.
- Grabski A., *Żydzi a polskie życie polityczne (1944–1949)*, w: *Następstwa zagłady Żydów. Polska 1944–2010*, red. F. Tych, M. Adamczyk-Garbowska, WUMCS, Lublin 2010.
- Graczyk P., *Sala neoplastyczna w Łodzi*, „Kronos” 2015, nr 3.
- Griffin R., *Modernism and Fascism. The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2007.
- Grochała A., *Paweł Steller – artysta rzetelny*, w: *Paweł Steller. Życie i twórczość*, cz. 2: *Twórczość (1895–1974)*, oprac. J. Lipońska-Sajdak, E. Liszka, Muzeum Historii Katowic, Katowice 2006.
- Groys B., *Art Power*, The MIT Press, Cambridge, MA – London 2008.
- Groys B., *Religion in the Age of Digital Reproduction*, „e-flux Journal” 2009, No. #4 (March), <https://www.e-flux.com/journal/04/68569/religion-in-the-age-of-digital-reproduction/> [dostęp: 16.07.2021].
- Groys B., *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic, Dictatorship, and Beyond*, transl. C. Rogle, Princeton University Press, Princeton 1992.
- Grusin R., *Premediation. Affect and Mediality After 9/11*, Palgrave, New York 2010.
- Gulczyński J., *Powiat koniński (przeobrażenia terytorialno-administracyjne)*, „Koniniana. Miesięcznik Towarzystwa Przyjaciół Konina” 2012, nr 12 (120).
- Guzek K.J., *Amarant i karmazyn. Spór o polskie barwy narodowe*, [s.n.], Zduny 2002.
- Habermas J., *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, TAIWPN Universitas, Kraków 2004.
- Hagarty P., *A Chronic Condition: Noise and Time*, w: *Reverberations: The Philosophy, Aesthetics and Politics of Noise*, eds. M. Goddard, B. Halligan, P. Hegarty, Continuum, London 2012.



- Halberstam J., *Przedziwna sztuki porażki*, tłum. M. Denderski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2018.
- Halberstam J., *The Wild Beyond: With and for the Undercommons*, w: *The Undercommons. Fugitive Planning and Black Studies*, eds. S. Harney, F. Moten, Minor Compositions, Wivenhoe – New York 2013.
- Halicka B., *Polski Dziki Zachód. Przymusowe migracje i kulturowe osvajanie Nadodrza 1945–1948*, TAIWPN Universitas, Kraków 2015.
- Haltorf M., *Return to Auschwitz: Wanda Jakubowska „The Last Stage” (1948)*, „The Polish Review” 2010, Vol. 55, No. 1.
- Harari Y.N., *Homo Deus. Krótka historia jutra*, tłum. M. Romanek, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2018.
- Haraway D.J., *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and The Privilege of Partial Perspective*, „Feminist Studies” 1988, Vol. 14, No. 3 (Fall).
- Haraway D.J., *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham–London 2016.
- Hargreaves R., *Ostatnia twierdza Hitlera: Breslau 1945*, tłum. T. Fiedorek, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2016.
- Harman V., *The Sexual Politics of Ballroom Dancing*, Palgrave Macmillan, London 2019.
- Harris J., *The New Art History. A Critical Introduction*, Routledge, London – New York 2001.
- Harvey G., *Animals, Animism and Academics*, „Zygon” 2006, Vol. 1 (41).
- Hasiewicz M., *Radykalny ruch chłopski w Republice Weimarskiej*, „Studia nad Autorytaryzmem i Totalitaryzmem” 2013, t. 35, nr 2.
- Hasior W., *Myśli o sztuce*, wyb. i oprac. Z. Zegadłówna, Sądecka Oficyna Wydawnicza Wojewódzkiego Ośrodka Kultury, Nowy Sącz 1986.
- Hatherley O., *Landscapes of Communism. A History Through Building*, Penguin Edition, New York – London 2015.

- Heads Will Roll: Decapitation in the Medieval and Early Modern Imagination*, eds. L. Tracy, J. Massey, Brill, Leiden–Boston 2012.
- Hejduk J.D., *Arachne's Attitude: Metamorphoses 6.25*, „Mnemosyne” 2012, Fourth Series, Vol. 65, Fasc. 4/5.
- Hendrykowski M., *Autobus Linkego jako parodia PRL. Studium intertekstualne*, „Images” 2014, t. 23, nr 14.
- Hendrykowska M., *Wojna oczami dziecka*, w: eadem, *Film polski wobec wojny i okupacji. Tematy, motywy, pytania*, WN UAM, Poznań 2011.
- Hertzberg Z., *Street Madonnas*, w: *Język rewolucji*, red. P. Kosiewski, Fundacja Batorego, Warszawa 2002.
- Historie alternatywne i kontryfakcyjne. Wizje – narracje – metodologia*, red. E. Solska, P. Witek, M. Woźniak, WUMCS, Lublin 2017.
- Holt M.I., *Linoleum, Better Babies, and the Modern Farm Woman, 1890–1930*, University of New Mexico Press, New Mexico 1995.
- Horkheimer M., Adorno T.W., *Dialektyka Oświecenia*, tłum. M. Łukasiewicz, IFiS PAN, Warszawa 1994.
- Hornblower S., *The Religious Dimension to the Peloponnesian War, or, What Thucydides Does Not Tell Us*, „Harvard Studies in Classical Philology” 1992, Vol. 94.
- Hryniewiecki J., „Zamówienie społeczne na krótki termin” (*Na marginesie architektury Międzynarodowych Targów w Poznaniu*), „Architektura” 1948, nr 5 (7).
- Hudzik J.P., *Czytając Adorna... Rzecz o teorii estetycznej*, „Krytyka i Estetyka” 2017, nr 2 (45).
- Huml I., „Ład”. *Geneza – idea – program*, w: *Spółdzielnia Artystów Ład 1926–1996*, t. 1, red. A. Frąckiewicz, ASP Muzeum, Warszawa 1998.
- Huml I., *Spółdzielnia Artystów Plastyków „Ład”*, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*, red. A. Wojciechowski, Ossolineum, Wrocław 1992.
- Huml I., *Współczesna tkanina polska*, Arkady, Warszawa 1989.

- Inglot J., *The Figurative Sculpture of Magdalena Abakanowicz: Bodies, Environments, and Myths*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 2004.
- Ingold T., *Lines. A Brief History*, Routledge, London – New York 2007.
- Ingold T., *Splatać otwarty świat. Architektura, antropologia, design*, wyb. i tłum. E. Klekot, D. Wąsik, Instytut Architektury, Warszawa 2018.
- Ingold T., *The Temporality of the Landscape*, „World Archaeology” 1993, Vol 2 (25).
- Jabłońska-Deptuła E., *Zakony diecezji przemyskiej 1772–1938*, „Nasza Przeszłość” 1976, nr 46.
- Jakubowicz R., *Robotniczym. Sztuka w ujęciu radykalnym*, w: *Hipotezy awangardowe*, red. A. Szyłak, Nowe Muzeum Sztuki Nomus, Gdańsk 2017.
- Jakubowska A., *Magdalena Abakanowicz’s „Abakans” and the Feminist Revolution*, w: *Regarding the Popular: High and Low Culture in the Avant-Garde and Modernism. European Avant-Garde and Modernism Studies*, vol. 2, eds. S. Bru et al, Walter De Gruyter, Berlin 2011.
- Jakubowska A., *Nie siostrzeństwo a przyjaźń. „Odbicia” Izabelli Gustowskiej i Krystyny Piotrowskiej*, „Sztuka i Dokumentacja” 2016, nr 15.
- Janion M., *Bogini Wolności (Dlaczego rewolucja jest kobietą?)*, w: *eadem, Kobiety i duch inności*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa [cop. 1996].
- Jarecka D., *Na wschód od. „Osadnicy” Andrzeja Strumiły*, w: *Zimna rewolucja. Społeczeństwa Europy Środkowo-Wschodniej wobec socrealizmu, 1948–1959*, red. J. Bazin, J. Kordjak, Zachęta, Warszawa 2021.
- Jarecka D., *„ona te sprawy gryzie”. Helena Krajewska w latach 1949–1950*, w: *Zimna rewolucja. Społeczeństwa Europy Środkowo-Wschodniej wobec socrealizmu, 1948–1959*, red. J. Bazin, J. Kordjak, Zachęta, Warszawa 2021.
- Jarecka D., *Surrealizm, realizm, marksizm. Sztuka i lewica komunistyczna w Polsce w latach 1944–1948*, IBL PAN, Warszawa 2021.

- Jarecka D., *Sztuka przedstawiania zła. O rozstrzelaniach Andrzeja Wróblewskiego*, w: *Figury i figuracje*, red. M. Kitowska-Łysiak et al., Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2006.
- Jarosz E., *Hydro-sztuka w Polsce z perspektywy błękitnej humanistyki jako tratwy ratunkowej wobec katastrofy ekologicznej*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2021, nr 2 (48).
- Jastrun M., *Poza rzeczywistością historyczną*, „Kuźnica” [Łódź] 1945, nr 1 (1 czerwca).
- Jervis B., *Assemblage Thought and Archaeology*, Routledge, London – New York 2019.
- Jędrzejewski M., *Architektura wewnątrz, wystawiennictwo i scenografia w powojennym Wrocławiu, Część I: 1945–1981*, „Dyskurs” 2008–2009, t. 8.
- Jones E., *A Note on Barr’s Contribution to the Scholarship of Soviet Art*, „October” 1978, No. 7 (Winter).
- Judt T., *Past Imperfect. French Intellectuals 1944–1956*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – Oxford 1994.
- Jung C.G., *Symbole przemiany. Analiza preludium do schizofrenii*, tłum. R. Reszke, Wrota, Warszawa 1998.
- Juszczak W., *Czy istnieje sztuka mistyczna?*, w: *idem, Fragmenty. Szkice z teorii i filozofii sztuki*, Zamek Królewski, Warszawa 1995.
- Juszczak W., *Paleolityczny epos. Homer i mit australijski*, w: *idem, Fragmenty. Szkice z teorii i filozofii sztuki*, Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 1995.
- Juszkiewicz P., *Cień modernizmu*, WN UAM, Poznań 2013.
- Juszkiewicz P., *Scalanie i różnicowanie. O historiograficznych modelach dziejów modernizmu w Polsce*, „Rocznik Historii Sztuki” 2021, T. XLVI.
- Juszkiewicz P., *Ludowe, dziecięce, prymitywne, nowoczesne. O ceramice Antoniego Kenara*, w: *Polska – kraj folkloru?*, red. J. Kordjak, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2016.

- Kachurin P., *Making Modernism Soviet: The Russian Avant-Garde in the Early Soviet Era*, Northwestern University Press, Evanston 2013.
- Kacprzak D., *O smaku artystycznym łódzkich przemysłowców drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, w: *Rozważania o smaku artystycznym*, red. J. Poklewski, T.F. Rosset, WUMK, Toruń 2002.
- Kacprzak D., *Z badań nad kolekcjonerstwem łódzkiej burżuazji wieloprzemysłowej – rodzinne zbiory dzieł sztuki Sary i Maurycego Poznańskich*, w: *Imperium rodziny Poznańskich. Przywrócone dziedzictwo czasu i miejsca*, red. M. Jakóbczyk, K. Kuropatwa-Pik, C. Pawlak, Muzeum Miasta Łodzi, Łódź 2012.
- Kaczmarek R., *Górny Śląsk podczas II wojny światowej. Między utopią niemieckiej wspólnoty narodowej a rzeczywistością okupacji na terenach wcielonych do Trzeciej Rzeszy*, WUŚ, Katowice 2006.
- Kaczmarek R., Witkowski J., *Dzieje relikwii i relikwiarze Świętej Jadwigi*, w: *Święta Jadwiga Śląska (ok. 1174–1243)*, red. T. Krupiński, WUWr, Wrocław 1993.
- Kadykało A., *Dzieciństwo jako rosyjski temat kulturowy w XX wieku*, rozprawa doktorska napisana pod kierownictwem dra hab. Andrzeja Dudka, prof. UW, Instytut Badań Interdyscyplinarnych Artes Liberales, Uniwersytet Warszawski 2012, Dzieciństwo Jako Rosyjski Temat Kulturowy w XX wieku : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive [dostęp: 18.07.2021].
- Kadykało A., *Poglądy Wasilija Suchomlińskiego na wychowanie*, „Podstawy Edukacji” 2013, nr 6.
- Kałębasiak Ł., *Pyszne śląskie twarze*, „Gazeta Wyborcza” [Katowice], 9 września 2005, <https://katowice.wyborcza.pl/katowice/1,35055,2908443.html> [dostęp: 2.02.2020].
- Kantor T., *Surrealizm*, „Przekrój” 1948, nr 21 (163).
- Kantor T., Porębski M., *Grupa młodych plastyków po raz drugi. Pro domo sua*, „Twórczość”, 1946, nr 9, przedruk w: *W kręgu lat czterdziestych. Rysunki, grafiki, akwarele i formy przestrzenne*, cz. 1, red. i wyb. J. Chrobak, Stowarzyszenie Artystyczne „Grupa Krakowska”, Kraków 1990.

- Kapelański M., *Śladami wyobraźni kosmologicznej, metafora i ezoteryka w R. Murraya Schaffera pismach o pejzażu dźwiękowym*, „Sztuka i Filozofia” 2005, nr 26.
- Katalog Oficjalny Wystawy Ziem Odzyskanych*, Prasa i Wiedza, Wrocław 1948.
- Katarzyna Kobro w setną rocznicę urodzin (1898–1951)*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1998.
- Kaye R.A., *Losing His Religion. Saint Sebastian as Contemporary Gay Martyr*, w: *Outlooks. Lesbian and Gay Sexualities and Visual Culture*, eds. P. Horne, R. Lewis, Routledge, London – New York 1996.
- Kazimir Malevich: Suprematism*, ed. M. Drutt, The Guggenheim Museum, New York 2003.
- Kąkolewski K., *Mieszczanin wrocławski*, „Odra” 1970, nr 1.
- Kemp M., *Christ to Coke. How Image Becomes Icon*, Oxford University Press, New York 2012.
- Kernbauer E., *Art, History, and Anachronic Interventions Since 1990*, Routledge, New York – London 2021.
- Kersten K., *Ruchliwość w Polsce po II wojnie światowej jako element przeobrażeń społecznych i kształtowania postaw*, „Przegląd Historyczny” 1986, t. 77, nr 4.
- Kędziora K., *Nazewnictwo ulic Wrocławia w latach 1945–1994*, Instytut Pamięci Narodowej, Wrocław 2012.
- Kępińska A., *Energie sztuki*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.
- Kiaer Ch., *The Russian Constructivist Flapper Dress*, „Critical Inquiry” 2001, Vol. 28, No. 1 (Autumn).
- Kiełbasa B., *Klimat lokalny Konina, cz. 1*, „Koniniana” 2007, nr 7 (52).
- King D., *Red Star over Russia. A Visual History of the Soviet Union from 1917 to the Death of Stalin*, Tate Publishing, [s.l.] 2009.
- Kisielewski S., *Dzienniki*, Iskry, Warszawa 1996.
- Kizwalter T., *Polska nowoczesność. Genealogia*, WUW, Warszawa 2020.

- Klekot E., *Kłopoty ze sztuką ludową. Gust, ideologie, nowoczesność*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2021.
- Klementowski R., *Wyniesieni na... „ubeliski”. Refleksje nad miejscami pamięci „utrwalaczy władzy ludowej”*, „Zeszyty Etnologii Wrocławskiej” 2016, z. 1 (24).
- Klub Młodych Artystów i Naukowców (1947–1949). Dyskusje i polemiki na temat nowego modelu sztuki nowoczesnej*, „Modus” 2002, nr 3.
- Kmiecik M., *Władysław Strzemiński – powieściopisarz?*, w: *(Dy)fuzje. Związki literatury i sztuki w Polsce po 1945 roku*, red. M. Lachman, P. Polit, WUŁ, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2019.
- Knapp S., *Kwadratowe słońce*, tłum. J. Kozak, Biłgorajskie Towarzystwo Regionalne, Biłgoraj 2017 [editio princeps: *The Square Sun*, 1957].
- Kochetkova I., *The Myth of the Russian Intelligentsia: Old Intellectuals in the New Russia*, Routledge, Oxon 2010.
- Kollantai A., *Communism and the Family (1920)* [pierwodruk: „Komunistka” 1920, nr 2], w: *Revolutionary Feminism. Communist Interventions*, Vol. 3, ed. Communist Research Cluster, [s.n.], New York 2015.
- Kondziela H., *Malinowski Kazimierz (1907–1977)*, w: *Polski słownik biograficzny konserwatorów zabytków*, z. 1, red. H. Kondziela, H. Krzyżanowska, M. Kurzątkowski, Stowarzyszenie Konserwatorów Zabytków, Poznań 2000.
- Konopińska J., *We Wrocławiu jest mój dom. Dziennik z lat 1946–1948*, „Nowe Życie”, Wrocław 1991.
- Kordjak J., *Chłopiec z posągiem*, w: *Zaraz po wojnie*, red. J. Kordjak, A. Szewczyk, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2015.
- Kordjak J., *Polska – kraj folkloru?*, w: *Polska – kraj folkloru?*, red. J. Kordjak, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2016.
- Korduba P., *Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia, Instytut Wzornictwa Przemysłowego*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana – Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013.

- Korespondencje. *Sztuka nowoczesna i uniwersalizm*, red. J. Lubiak, M. Ludwisiak, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2012.
- Korsak K., *Sztuka religijna w dawnych wiekach*, Księgarnia Św. Wojciecha, Poznań [dr. 1949].
- Koselleck R., *Semantyka historyczna*, wyb. i oprac. H. Orłowski, tłum. W. Kunicki, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2001.
- Kossak Z., *Požoga. Wspomnienia z Wołynia 1917–1919*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 2015.
- Kostołowski A., *Biegi z przeszkodami. Wystawy: Ziemię Odzyskanych (1948) i Wrocław Moje Miasto (2000)*, „Quart” 2009, nr 11.
- Kostołowski A., *Dokumenty międzyepoki. O oryginalności sztuki Wrocławia po 1945 roku*, w: *Wrocław sztuki. Sztuka i środowisko artystyczne we Wrocławiu 1946–2006*, red. A. Saja, Agencja Reklamowa i Drukarnia Kontra, Wysoka 2006.
- Kostołowski A., *Tworzywo*, „Współczesność”, 7 października 1969.
- Kościelniak M., *Egoiści. Trzecia droga w kulturze polskiej lat 80.*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2018.
- Kowalczykiewicz st. Z., *A Warta, panie dziejku, była że ho, ho!*, „Koniniana” 2007, nr 7 (52).
- Kowalska B., *Bogusz – artysta i animator*, Pleszewskie Towarzystwo Kulturalne, Pleszew 2007.
- Koza P., *Brat Albert i radykalna praca socjalna*, „Zeszyty Pracy Socjalnej” 2015, z. 2 (20).
- Kozina I., *Katowice wobec awangardy: artystyczna spuścizna adherentów teorii Władysława Strzemińskiego*, w: *Zwrotnica. Początki neoawangardy na Górnym Śląsku*, red. K. Bizacka, Muzeum Śląskie w Katowicach, Katowice 2017.
- Koźmian K., *Ziemiaństwo polskie*, Collegium Columbinum, Kraków 2000.
- Krasnodębski Z., *Demokracja peryferii, Słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2005.



- Krasny P., *Figury obecności i nieobecności. Wprowadzenie do francuskiej dysputy o świętych obrazach i o roli sztuki w życiu kościoła w epoce nowożytnej*, TAIWPN Universitas, Kraków 2016.
- Krasucki E., „*Rewolucja łagodna*” (1945–1948), w: *idem, Międzynarodowy komunista. Jerzy Borejsza – biografia polityczna*, WN PWN, Warszawa 2009.
- Krasucki E., „*Rewolucja łagodna*” – nieostry program kulturalny pierwszych lat powojennych, w: *Zaraz po wojnie*, red. J. Kordjak, A. Szewczyk, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2015.
- Krawczyk M., *Status prawny własności żydowskiej i jej wpływ na stosunki polsko-żydowskie*, w: *Następstwa zagłady Żydów. Polska 1944–2010*, red. F. Tych, M. Adamczyk-Garbowska, WUMCS, Lublin 2010.
- Krupiński J., *Ecce Homo. Ecce? Struktura interpretacji obrazu „Ecce Homo” Adama Chmielewskiego*, „Wiadomości ASP” 2020, nr 91.
- Kruszewski T., *Niemiecko-polski spis ulic, placów i mostów Wrocławia 1873–1993*, UW, Wrocław 1993.
- Krzyżagórski K., *Posłowie*, w: *Próba ognia i próba czasu*, red. B. Andrzejewska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1972.
- Kubiak S.P., *Daleko od Moskwy. Gérard Singer i sztuka zaangażowana*, Muzeum Narodowe, Szczecin 2016.
- Kubler G., *Eidetic Imagery and Paleolithic Art*, „Yale University Art Gallery Bulletin” 1987, Vol. 40, No. 1 (Spring).
- Kula M., *Communism as Religion*, „Totalitarian Movements and Political Religions” 2005, Vol. 6, No. 3.
- Kula M., *Religiopodobny komunizm*, Nomos, Kraków 2003.
- Kundera M., *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej*, „Zeszyty Literackie” 1984, nr 5.
- Kunińska M., *Historia sztuki Mariana Sokołowskiego*, TAIWPN Universitas, Kraków 2014.

- Kurc-Maj P., *Stefan Wegner – nowoczesny z Łodzi*, w: *Stefan Wegner. A najistotniejszy jest rytm*, red. M. Piłakowska, E. Chorzępa, Galeria Piekary, Poznań 2019.
- Kuryluk E., *Veronica and Her Cloth. History, Symbolism, and Structure of a „True” Image*, Basil Blackwell, Cambridge, MA 1991.
- Kutz K., *Klasy i ścinki. Mój alfabet filmowy i nie tylko*, SIW Znak, Kraków 1999.
- Kuźniak A., *Stryjeńska. Diabli nadali*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2015 [e-book].
- Laborde D., *The Strange Career of Musicoclashes*, w: *Iconoclash. Beyond the Image Wars in Science, Religion and Arts*, eds. B. Latour, P. Weibel, Center for Art and Media, Karlsruhe 2002.
- LaCapra D., *Representing the Holocaust: History-Theory-Trauma*, Cornell University Press, Itaca – London 1994.
- LaCapra D., *Writing History, Writing Trauma*, John Hopkins University Press, Baltimore 2014.
- Lachowski M., *Nowocześni po katastrofie. Sztuka w Polsce w latach 1945–1960*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2013.
- Lachowski M., *Rozstrzelania Andrzeja Wróblewskiego – „socjalizacja” śmierci*, w: *Figury i figuracje*, red. M. Kitowska-Łysiak et al., Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2006.
- Latour B., *Nigdy nie byliśmy nowocześni. Studium z antropologii symetrycznej*, tłum. M. Gdula, Oficyna Naukowa, Warszawa 2011.
- Latour B., *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, tłum. K. Abriszewski, A. Derra, TAIWPN Universitas, Kraków 2010.
- Leatherbury S.V., *Textiles as Gifts to God in Late Antiquity. Christian Altar Cloths as Cultic Objects*, w: *Textiles and Cult in the Ancient Mediterranean*, eds. C. Brøns, M.-L. Nosch, Oxbow Books, Oxford–Philadelphia 2017.

- Lebow K., *Unfinished Utopia. Nowa Huta, Stalinism, and Polish Society, 1949–1956*, Cornell University Press, Ithaca–London 2013.
- Leder A., *Prześlona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.
- Lelonek D., *Halda rokitnikowa*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2018, nr 22, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2018/22-zobaczyc-antropocen/halda-rokitnikowa> [dostęp: 30.07.2021].
- Lenica J., *Zagadnienia plastyczne WZO*, „Odrodzenie” 1948, nr 37; przedruk w: *Czas debaty. Antologia krytyki artystycznej z lat 1945–1954*, t. 1, oprac. A. Pietrasik, P. Słodkowski, Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa 2016.
- Lenin V.I., *Soviet Power and the Status of Women (1919)* [pierwodruk: „Prawda” 1919, nr 249 (6 listopada)], w: *Revolutionary Feminism. Communist Interventions*, Vol. 3, ed. Communist Research Cluster, [s.n.], New York 2015.
- Lenin V.I., *Speech at the First All-Russia Congress of Working Women (1918)* [pierwodruk: „Prawda” 1918, nr 253 (22 listopada)], w: *Revolutionary Feminism. Communist Interventions*, Vol. 3, ed. Communist Research Cluster, [s.n.], New York 2015.
- Lenin W.I., *Dziecięca choroba „lewicowości” w komunizmie*, w: *idem, Dzieła*, t. 31, Książka i Wiedza, Warszawa 1955.
- Lenin W.I., *O karykaturze marksizmu*, w: *idem, Dzieła*, t. 23, Książka i Wiedza, Warszawa 1951.
- Lenin W.I., *O stosunku partii robotniczej do religii*, „Praletarij”, 13 V 1909, w: *idem, Dzieła wszystkie*, t. 17, Książka i Wiedza, Warszawa 1986, [www.marxists.org/polski/lenin/1909/05/o\\_st\\_par.htm](http://www.marxists.org/polski/lenin/1909/05/o_st_par.htm) [dostęp: 29.03.2021].
- Lenin W.I., *Projekt programu Socjaldemokratycznej Partii Robotniczej Rosji*, w: *idem, Dzieła*, t. 6, Książka i Wiedza, Warszawa 1952.
- Leninowska teoria rewolucji. Historia i współczesność*, red. I. Koberdowa, J. Janicki, J. Pawłowicz, PWN, Warszawa 1977.

- Leszczyński A., *Ludowa historia Polski. Historia wyzysku i oporu. Mitologia panowania*, W.A.B., Warszawa 2020.
- Leszczyński A., *Skok w nowoczesność. Polityka wzrostu w krajach peryferyjnych 1943–1980*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013.
- Leszkowicz P., *Nagi mężczyzna. Akt męski w sztuce polskiej po 1945 roku*, WN UAM, Poznań 2012.
- Leśniak A., *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, TAIWPN Universitas, Kraków 2010.
- Lethen H., *Sowiecka bielizna*, w: *idem, Cień fotografa. Obrazy i ich rzeczywistość*, tłum. E. Kalinowska, TAIWPN Universitas, Kraków [cop. 2016].
- Lewicka M., *Psychologia miejsca*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2012.
- Libelt K., *Rozprawy o odwadze cywilnej, miłości ojczyzny, wychowaniu ludów: na rzecz pomnika dla Adama Mickiewicza, Zygmunta Krasińskiego i Juliusza Słowackiego*, Drukarnia „Czasu”, Kraków 1869 [e-book] [editio princeps: *O miłości ojczyzny*, 1844].
- Lichota P., *Tradycje hałasu w sztuce dźwięku*, Bogucki Wydawnictwo Naukowe, Poznań 2016.
- Likstanow I., *Malec*, tłum. Z. Kwiecińska, Książka i Wiedza, Warszawa 1949.
- Linke B.W., *Kamienie krzyczą*, wstęp M. Dąbrowska, oprac. graf. S. Gierowski, Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne RSW „Prasa”, Warszawa 1959.
- Linoleum: History, Design, Architecture, 1882–2000*, ed. G. Kaldewei, Hatje Cantz Publishers, Ostfildern-Ruit 2000.
- Lipowski K., *Skorpion na policzku. Słowo i obraz w twórczości Bronisława Linkego*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014.
- Lippard L.R., *Sweeping Exchanges: the Contribution of Feminism to the Art of the 1970s*, „Art Journal” 1980, Nos 1–2 (40).

- Lipstadt H., *Ritual as Radical Change. The Burial of the Unknown Soldier and 'Ways of Using' the Space of Washington, DC, 11 November 1921*, w: *Architecture as Experience. Radical Change in Spatial Practice*, eds. D. Arnold, A. Ballantyne, Routledge, New York 2004.
- Lodder C., *Russian Constructivism*, Yale University Press, New Haven – London 1983.
- Lorek I., *Dział przyrodniczy*, „Konińskie Zeszyty Muzealne” 2016, nr 11.
- Lorente J.P., *Public Art and Museums in Cultural Districts*, Routledge, New York 2019.
- Lorentz S., *Mobile Museums in Poland*, „Museum International” 1950, Vol. 3, No. 4.
- Lorentz S., *Picasso we Wrocławiu i w Warszawie*, w: *Picasso w Polsce*, red. M. Bibrowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979.
- Luba I., Wawer E.P., *Władysław Strzemiński – zawsze w awangardzie. Rekonstrukcja nieznannej biografii 1893–1917*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2017.
- Lueddeckens E., *The “Abstract Cabinet” of El Lissitzky*, „Art Journal” 1971, Vol. 30, No. 3 (Spring).
- Lunaczarsky L., *Richard Wagner, (On the 50th Anniversary of His Death)*, w: *idem, On Literature and Art*, Progress Publishers, Moscow 1965.
- Luxemburg R., *The Proletarian Woman (1914)*, w: *Revolutionary Feminism. Communist Interventions*, Vol. 3, ed. Communist Research Cluster, [s.n.], New York 2015.
- Łata K., *Sztuka wrocławska w latach 1945–1955*, w: *Sztuka Wrocławia po 1945 roku w Galerii Muzeum Miejskiego*, Muzeum Miejskie Wrocławia, Wrocław 2009.
- Łoziński W., *Życie Polskie w dawnych wiekach*, H. Altenberg – Gubrynowicz & Syn, Lwów 1921.
- Łuka M., *Poiesis a praxis – przeszłość przyszłości pracy ludzkiej*, „Szkola – Zawód – Praca” 2018, nr 16.

- Łunaczarski A., *Pisma wybrane*, t. 3, tłum. A. Galis, Książka i Wiedza, Warszawa 1969.
- Łunaczarski A., *Rewolucja i sztuka*, tłum. J. Pomianowski, Studenckie Koło Filozofii Marksistowskiej UW, Warszawa 2006.
- MacLagan D., *Outsiders or Insiders*, w: *The Myth of Primitivism. Perspectives on Art*, ed. S. Hiller, Springer, London – New York 2005.
- Macnaghten P., Urry J., *Alternatywne przyrody. Nowe myślenie o przyrodzie i społeczeństwie*, tłum. B. Baran, WN Scholar, Warszawa 2005.
- McNeill W.H., *Keeping Together in Time: Dance and Drill in Human History*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1995.
- Majewski P., *Ideologia i konserwacja. Architektura zabytkowa w Polsce w czasach socrealizmu*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2009.
- Majewski P., *La vague polonaise. Migracje artystów i wędrówki dzieł sztuki nad Sekwanę w czasach żelaznej kurtyny (lata 1955–1969)*, WUMCS, Lublin 2020.
- Makarewicz R., *Hałas w środowisku*, Ośrodek Wydawnictw Naukowych, Poznań 1996.
- Malewska H., *Mity*, „Życie Literackie”, 1946, nr 3/4.
- Malia M., *History's Locomotives. Revolutions and the Making of the Modern World*, Yale University Press, New Haven 2006.
- Malicka W., *Wrocław w Polskiej Kronice Filmowej. Nowe miasto i nowi mieszkańcy w propagandzie państwowej 1945–1970*, Libron – Filip Lohner, Kraków 2012.
- Malinowski B., *Kula; the Circulating Exchange of Valuables in the Archipelagoes of Eastern New Guinea*, „Man” 1920, Vol. 20 (Jul.).
- Malinowski J., *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko Nowej Sztuki w Polsce 1918–1923*, PAN, Warszawa 1987.
- Małkowska M., *Gdzie jest Pani dom*, „Konteksty” 2006, nr 3–4 (274–275).
- Marazm antropocenu. Profesor Ewa Bińczyk w rozmowie z Marleną Wilczak*, w: *Najpiękniejsza katastrofa*, red. J. Gawkowski, P. Wątroba, CSW Kronika, Bytom 2019.

- Marcel Duchamp *Work and Life. Ephemerides on and about Marcel Duchamp and Rose Sélavy 1887–1968*, ed. P. Hulten, The MIT Press, Cambridge, MA 1993.
- Margolit E., *The Problem of Heteroglossia in Early Soviet Sound Cinema (1930–1935)*, w: *Sound, Speech, Music in Soviet and Post-Soviet Cinema*, eds. L. Kaganovsky, M. Salazkina, Indiana University Press, Bloomington 2014.
- Markowska A., Reznik Z., *Czy nowa historia sztuki „Ziem Odzyskanych” jest nam potrzebna?*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych” 2016, z. 11.
- Massumi B., *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Duke University Press, Durham–London 2002.
- Maślankiewicz-Brzozowska A., *Wspomnienia z wystawy sztuki nowoczesnej czyli dumanie nad rurą do piecyka*, w: *W kręgu lat czterdziestych*, cz. 2, red. i wyb. J. Chrobak, Stowarzyszenie Artystyczne „Grupa Krakowska”, Kraków 1991.
- Meillassoux Q., *Metafizyka i fikcja światów spoza nauki*, tłum. P. Herbich, Fundacja Augusta Hrabiego Cieszkowskiego, Warszawa 2020.
- Melbechowska-Luty A., *Pomniki – „figury” zwodniczej pamięci*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” 2003, nr 1–2 (57).
- Miasto bardzo zakompleksione. Z Grzegorzem Piątkiem rozmawia Katarzyna Wężyk*, „Gazeta Wyborcza”, 4–5 kwietnia 2020.
- Michalski J., *Chłopiec na żółtym tle. Teksty o Andrzej Wróblewskim*, Galeria Zderzak, Kraków 2009.
- Michalski J., *Wizje zbawienia w sztuce AW*, w: *idem, Krytyk jako dzieło sztuki*, Galeria Zderzak, Kraków 2019.
- Michalski K., *Brat Albert. W setną rocznicę urodzin*, Krajowa Centrala Caritas, Kraków 1946.
- Michałowski K., *Circulating Exhibitions in the Museums of Poland*, „Museum International” 1950, Vol. 3, No. 4.
- Mikina E., *Odpowiedzialność/nieodpowiedzialność. O architekturze arborealnej Magdaleny Abakanowicz*, „Magazyn Sztuki” 1995, nr 6–7.

- Mikołajko Z., *Żywoty świętych poprawione ponownie*, Iskry, Warszawa 2017.
- Mikš F., *Czerwony kogut Picasso. Ideologia a utopia w sztuce XX wieku: od czarnego kwadratu Malewicza do gołąbka pokoju Picassa*, tłum. M. Szymanowski, Wydawnictwo M, Kraków 2016.
- Miłosz C., *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami 1945–1950*, SIW Znak, Kraków 1998.
- Miłosz C., *Zdobycie władzy*, Wydawnictwo Pojezierze, Olsztyn 1990.
- Minich M., *O nowy typ muzeów sztuki*, oprac. P. Brożyński, TAIWPN Universitas, Kraków 2018.
- Minich M., *Wspomnienia wojenne; Szalona galeria*, Książka i Prasa, Warszawa 2015.
- Minturn K., *Dubuffet, Lévi-Strauss, and the Idea of Art Brut*, „RES: Anthropology and Aesthetics” 2004, Vol. 46.
- Mirzoeff N., *Świat wojny*, w: *idem, Jak zobaczyć świat*, tłum. Ł. Zaremba, Karakter – Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Kraków–Warszawa 2016.
- Mitchell J., *Women: The Longest Revolution*, „New Left Review” 1966, nr 1 (40) (Nov.–Dec.).
- Mitchell T., *Egipt na wystawie świata*, tłum. E. Klekot, PIW, Warszawa 2001.
- Mitchell W.J.T., *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, tłum. Ł. Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013 [e-book].
- Mitchell W.J.T., *Editor's Introduction: Essays Toward a New Art History*, „Critical Inquiry” 1989, Vol. 15, No. 2 (Winter).
- Mitchell W.J.T., *There Are No Visual Media*, „The Journal of Visual Culture” 2005, No 4 (2).
- Mitter P., *The Triumph of Modernism: India's Artists and the Avant-Garde, 1922–1947*, Oxford University Press, London 2007.
- Mondzain M.-J., *Can Images Kill?*, „Critical Inquiry” 2009, Vol. 36, No. 1 (Autumn).



- Montage and Modern Life 1919–1942, ed. M. Teitelbaum, MIT Press, Cambridge–Boston 1992.
- Morgan D., *Images at Work: The Material Culture of Enchantment*, Oxford University Press, Oxford 2018.
- Morton T., *The Ecological Thought*, Harvard University Press, Cambridge – London 2010.
- Moxey K., *Visual Time: The Image in Art History*, Duke University Press, Durham 2013.
- Mrozek A., *Poza nawiasem historii (kobiet), czyli po co nam dziś komunistki*, „Wakat On-line” 2014, nr 3, <http://wakat.sdk.pl/poza-nawiasem-historii-kobiet-czyli-po-co-nam-dzis-komunistki/> [dostęp: 31.01.2020].
- Mrozik A., *Komunistki i duch transgresji. „Przypadek” Wandy Wasilewskiej*, „Teksty Drugie” 2013, nr 3.
- Mrozik A., *Prządki (po)rewolucyjnej rzeczywistości. Konstruowanie historii lewicy we wspomnieniach polskich komunistek w latach sześćdziesiątych XX wieku*, w: *Rok 1966. PRL na zakręcie*, red. K. Chmielewska et al., IBL PAN, Warszawa 2014.
- Muzeum Sztuki w Łodzi. *Monografia*, t. 1, red. A. Jach, K. Słoboda, J. Sokołowska, M. Ziółkowska, Łódź 2015.
- Myśliwski W., *Kres kultury chłopskiej*, „Pismo Folkowe” 2004, nr 4 (53), <https://pismofolkowe.pl/artukul/kres-kultury-chlopskiej-2514> [dostęp: 3.10.2021].
- Nacher A., *Sto tysięcy miliardów dźwięków – podróż poza wzrokocentryzm (pejzaż dźwiękowy, soundwalk, aural safari)*, „Kultura Współczesna” 2010, nr 3(65).
- Nader L., *Afekt Strzemińskiego. „Teoria widzenia”. Rysunki wojenne. Pamięci przyjaciół – Żydów*, Muzeum Sztuki w Łodzi – IBL Pan – Akademia Sztuk Pięknych, Łódź – Warszawa 2019.
- Nader L., *Co za wstyd! Historiografia o socrealizmie w latach 80.*, w: *Odrzucone dziedzictwo. O sztuce polskiej lat 80.*, red. K. Sienkiewicz, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Warszawa 2011.

- Nagel A., *Medieval Modern. Art Out of Time*, Thames & Hudson, London 2012.
- Nancy J.-L., *Corpus*, transl. R.A. Rand, Fordham University Press, New York 2008.
- Nazwy ulic Wrocławia*, red. B. Jancewicz, L. Smołka, Towarzystwo Miłośników Wrocławia, Wrocław 2000.
- Neirick M., *When Pigs Could Fly and Bears Could Dance. A History of the Soviet Circus*, University of Wisconsin Press, Madison 2012.
- Nicholas M.A., *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and beyond* by Boris Groys and Charles Rougle, „The Slavic and East European Journal” 1993, Vol. 37, No. 4 (Winter).
- Nie tylko klaun i tygrys. Szkice o sztuce cyrkowej*, red. M. Leyko, Z. Sنےlewska-Stempień, WUŁ, Łódź 2009.
- Noonan N.C., Rule W., *Russian Women in Politics and Society*, Greenwood Press, London 1996.
- Normand V., *In the Planetarium: The Modern Museum on the Anthropocenic Stage*, w: *Art in the Anthropocene. Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, eds. H. Davis, E. Turpin, Open Humanities Press, London 2015.
- Norwid C.K., *Promethidion*, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/promethidion/> [dostęp: 17.09.2021].
- Nowaczyński A., *Najpiękniejszy człowiek naszego pokolenia. Brat Albert*, [s.n.], Poznań–Warszawa–Wilno–Lublin [s.a.].
- Nowak A., *Metamorfozy Imperium Rosyjskiego 1721–1921*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2018 [e-book].
- Nowak A.W., *Warstwy odzyskiwania*, w: *Refugia. Sztuka wobec (prze)trwania wielogatunkowych wspólnot miejskich*, red. M. Bakke, tłum. M. Olsza, WN UAM – Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 2021.
- Nowak G., „Chęć łamie wszelkie przeszkody...” *Profesor dr Alter Ber (1908–1977): in memoriam*, „Nowe korzenie” 2013, nr 5.

- Nowak J., *Metamorfozy Imperium Rosyjskiego 1721–1921*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2018 [e-book].
- Nowak S., *Współczesny katolicyzm polski. Spostrzeżenia i hipotezy socjologa*, w: *Religijność społeczeństwa polskiego lat 80.: od pytań filozoficznych do problemów empirycznych*, red. M. Grabowska, T. Szawiel, WUW, Warszawa 2005.
- Nowicka D., *Pożydowskie. Figury Zagłady w twórczości Jerzego Ficowskiego i Władysława Strzebińskiego*, Pasaże, Kraków 2016.
- Nowy renesans. Granice nauki*, red. J. Brockman, tłum. P.J. Szwajcer, A. Eichler, CiS, Warszawa 2005.
- Obirek S., SJ, *Ludzkie oblicze nowej Świętej. Siostra Faustyna Kowalska (1905–1938)*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2000.
- Okeke-Agulu Ch., *Postcolonial Modernism. Art and Decolonization in Twentieth-Century Nigeria*, Duke University Press, Durham–London 2015.
- Okoń W., *Alegorie narodowe. Studia z dziejów sztuki polskiej XIX wieku*, WUWr, Wrocław 1992.
- Olwig K.R., *Recovering the Substantive Nature of Landscape*, w: *idem, The Meaning of Landscape. Essays on Place, Space, Environment and Justice*, Routledge, New York 2019.
- Ordyłowski M., *Życie codzienne we Wrocławiu 1945–1948*, Ossolineum, Wrocław 1991.
- Osiński T., „Klika obszarnicza”. *Ziemianie w polityce personalnej Państwowych Nieruchomości Ziemskich (1946–1949)*, „Pamięć i Sprawiedliwość” 2012, nr 2 (20).
- Ossendowski F.A., *Lenin*, OW Graf, Gdańsk 2000.
- Ostrowski A., *Hugo Kołłątaj i łagodna rewolucja 1791 r.*, „Kuźnica” 1945, nr 4–5.
- Oświadczenie Pabla Picassa*, „Kuźnica” [Łódź], 1 VI 1945.
- Panorama myśli współczesnej*, red. G. Picon, Libella, Paryż 1967.
- Papée S., *Gdzie była proajczyzna Słowian?*, „Odrodzenie” 1946, nr 28 (85).

- Pasierb S., *Wiersze wybrane*, Wydawnictwo Archidiecezji Warszawskiej, Warszawa 1988.
- Pauwels J.R., *The Great Class War 1914–1918*, Lorimer, Toronto 2016.
- Paweł Steller – *artysta deportowany*, Muzeum Historii Katowic, Katowice 2015.
- Perspektywa (post)kolonialna w kulturze: szkice i rozprawy*, red. E. Partyga, J.M. Sosnowska, T. Zadrozny, OW Errata, Warszawa 2012.
- Phillips R.B., w: *Disrupting Past Paradigms: The National Museum of the American Indian and the First Peoples Hall at the Canadian Museum of Civilization*, „The Public Historian” 2006, Vol. 2 (28).
- Piasecka M., *Dolny Śląsk dawniej i dziś*, „Dwudziestolecie powrotu, „Rocznik Ziemi Zachodnich i Północnych”, Towarzystwo Rozwoju Ziemi Zachodnich, Warszawa 1965.
- Piątek G., *Najlepsze miasto świata. Warszawa w odbudowie 1944–1949*, W.A.B., Warszawa 2020.
- Picasso: Peace and Freedom*, eds. L. Morris, Ch. Grunenberg, Tate Publ., London 2010.
- Picon G., *Panorama myśli współczesnej*, Libella, Paryż 1967.
- Pieńkos A., *Cierpienie Chrystusa i walka o realizm*, w: *idem, Okropności sztuki. Nowoczesne obrazy rzeczy ostatecznych*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2000.
- Pierson C., *Conversations with Anthony Giddens. Making Sense of Modernity*, Stanford University Press, Stanford 1998.
- Pietrasik A., „*Myśl o wszystkich*”: (po)wojenne utopie Mariana Bogusza, w: *Radość nowych konstrukcji. (Po)wojenne utopie Mariana Bogusza*, red. J. Kordjak, Zachęta, Warszawa 2017.
- Pilichowski C., Lubojański J., *Odzyskane ziemie – odzyskani ludzie. Polski Związek Zachodni 1944–1949*, „Dwudziestolecie powrotu. Rocznik Ziemi Zachodnich i Północnych 1965”, Towarzystwo Rozwoju Ziemi Zachodnich, Warszawa 1965.
- Piotrowski P., *Artysta między rewolucją a reakcją. Studium z zakresu etycznej historii sztuki awangardy rosyjskiej*, WN UAM, Poznań 1993.

- Piotrowski P., *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka Europy Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Rebis, Poznań 2005.
- Piotrowski P., *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2018.
- Piotrowski P., *Muzeum krytyczne*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2011.
- Piotrowski P., *Realizm i surrealizm: sztuka nowoczesna po wielkiej wojnie, w: Znaczenia modernizmu. W stronę historii polskiej po 1945 roku*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1999.
- Piotrowski P., *Rosja i Ameryka. Awangarda i modernizm*, „Artium Quaestiones” 1995, nr 7.
- Piskorski J.M., *Wygnańcy: przesiedlenia i uchodźcy w dwudziestowiecznej Europie*, PIW, Warszawa 2010.
- Polak M., *Sanatorium lęku*, „Szum” 2021, nr 35.
- Politicizing Magic. An Anthology of Russian and Soviet Fairy Tales*, eds. M. Balina, H. Goscilo, M. Lipovetsky, Northwestern University Press, Evanston 2005.
- Pomian K., *Zbieracze i osobliwości, Paryż–Wenecja: XVI–XVIII wiek*, tłum. A. Pieńkos, PIW, Warszawa 1996.
- Poniatowski S., *Etnografia Polski*, w: *Wiedza o Polsce*, t. 3, oprac. S. Poniatowski, T. Radliński, S. Radliński, Warszawa [c. 1932].
- Popczyk M., *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych. Artefakty przyrody i dzieła sztuki*, TAIWPN Universitas, Kraków [cop. 2008].
- Poprzęcka M., *Nowa-stara narodowa*, w: *Współczesność – historia nieznaną*, red. W. Włodarczyk, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2013.
- Porębski M., *Ku sztuce nowoczesnej*, w: *W kręgu lat czterdziestych*, cz. 2, red. i wyb. J. Chrobak, Stowarzyszenie Artystyczne „Grupa Krakowska”, Kraków 1991.
- Porter L., *Unlearning the Colonial Cultures of Planning*, Ashgate, Farnham, UK – Burlington, USA 2010.

- Poulot D., *Identity as Self-Discovery: The Ecomuseum in France*, w: *Museum Culture. Histories, Discourses, Spectacles*, eds. D.J. Sherman, I. Rogoff, University of Minnesota Press, Minneapolis 1994.
- Powidoki życia. *Władysław Strzemiński i prawa sztuki*, red. J. Lubiak, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź [cop. 2012].
- Preziosi D., *In the Aftermath of Art. Ethics, Aesthetics, Politics*, Routledge, London – New York 2006.
- Preziosi D., *The Art of Art History. A Critical Anthology*, Oxford University Press, Oxford 2009.
- Preziosi D., *The Question of Art History*, „Critical Inquiry” 1992, Vol. 2 (18).
- Przestrzeń Marka Rothki. Wojciech Fangor w rozmowie z Agnieszką Morawińską*, 24.07.2013, wszechnica.org.pl, <https://wszechnica.org.pl/wyklad/przestrzen-marka-rothki-wojciech-fangor-w-rozmowie-z-agnieszka-morawinska/#embed-0> [dostęp: 18.03.2023].
- Przyboś J., *Wnioski i propozycje*, „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 43.
- Przygórski Z., *Na fałszywych tropach*, „Odrodzenie” 1946, nr 19 (76).
- Przyrkowski T., *Państwowe Muzeum im. Przyrkowskich w Jędrzejowie*, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego” [Kraków] 1967.
- Przyrkowski T., *Wspomnienie o Ludwiku Wiktorze Kielbassie i jego zbiorach w Sudole pod Jędrzejowem*, [s.n.], Jędrzejów 1964.
- Ptak A., *Sztuka syntezy and odkrywka. Rocznica pleneru „Ziemia Zgorzelecka”*, „Szum” 2021, nr 35.
- Ratuszniak J., *Nowa kobieta. Aleksandra Kołłontaj*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2019.
- Read H., *Modern Art and French Decadence* [1943], w: *idem, The Politics of the Unpolitical*, Routledge, New York 2015.
- Reichardt R., Kohle H., *Visualising the Revolution. Politics and Pictorial Arts in Late Eighteenth-Century France*, transl. C. Attwood, Reaktion Books, London 2008.
- Rek J., *Kino Jerzego Kawalerowicza i jego konteksty*, WUŁ, Łódź 2008.

- Rich S.K., *Jean Dubuffet: The Butterfly Man*, „October” 2007, No. 119.
- Ripa C., *Ikonomia*, tłum. I. Kania, TAIWPN Universitas, Kraków [cop. 2008].
- Robakowski J., *Blisko natury*, w: *Stefan Wegner. A najistotniejszy jest rytm*, red. M. Piłakowska, E. Chorzępa, Galeria Piekary, Poznań 2019.
- Rohy V., *Anachronism and Its Others. Sexuality, Race, Temporality*, Suny Press, New York 2009.
- Roisman H.M., *Helen in the „Iliad”. „Causa Belli” and Victim of War: From Silent Weaver to Public Speaker*, „The American Journal of Philology” 2006, Vol. 127, No. 1 (Spring).
- Rolland R., *Colas Breugnon*, tłum. F. Mirandola, Tower Press, Gdańsk 2000.
- Rolland R., *Voyage à Moscou, Juin–Juillet 1935*, introduction et notes B. Duchatelet, Éditions Albin Michel, Paris 1992.
- Ronduda Ł., *Sztuka polska lat 70. Awangarda*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2009.
- Ronen R., *Incommensurability and Representation*, „Applied Semiotics / Sémiotique appliquée” 1998, No. 2 (5).
- Rottenberg A., *Ministerstwo Kultury i Sztuki*, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*, red. A. Wojciechowski, Ossolineum, Wrocław 1992.
- [Rozmowa Adama Kruka z Moniką Talarczyk-Gubałą], Serdeczna i prawa Wanda Jakubowska | Film | Dwutygodnik | Dwutygodnik [dostęp: 23.07.2021].
- Różewicz T., *Poezje zebrane*, Ossolineum, Wrocław 1971.
- Rus Bojan M., *Obecność, istota, tożsamość*, w: *Magdalena Abakanowicz. Obecność, istota, tożsamość*, red. D. Bojan, Fundacja „All That Art”, Wałbrzych–Wrocław 2019.
- Russolo L., *Art of Noise*, transl. R. Filliou, Ubu Classics, [s.l.] 2004.
- Ruszar J.M., *Wizerunki Boga i człowieka w literaturze polskiej ostatnich stu lat*, [nowynapis.eu/tygodnik/nr-22/artukul/wizerunki-boga-i-czlowieka-w-literaturze-polskiej-ostatnich-stu-lat](http://nowynapis.eu/tygodnik/nr-22/artukul/wizerunki-boga-i-czlowieka-w-literaturze-polskiej-ostatnich-stu-lat) [dostęp: 11.06.2021].

- Ryczek E., *Gdzie kamienie mówią po polsku*, 22.02.2013, „Civitas Christiana”, <http://e-civitas.pl/gdzie-kamienie-mowia-po-polsku/> [dostęp: 5.12.2019].
- Rymkiewicz J.M., *Rozmowy polskie w latach 1995–2008*, Sic!, Warszawa 2009.
- Rymkiewicz J.M., *Wielki księżę, z dodaniem rozważań o istocie i przymiotach ducha polskiego*, PIW, Warszawa 1983.
- Ryszkiewicz A., *Malarstwo polskie. Romantyzm, historyzm, realizm*, OW Auriga, Warszawa 1989.
- Rzepińska M., *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983.
- Sadowski J., *Rewolucja i kontrrewolucja obyczajów. Rodzina, prokreacja i przestrzeń życia w rosyjskim dyskursie utopijnym lat 20. i 30. XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2005.
- Safiullina N., *The Canonization of Western Writers in the Soviet Union in the 1930s*, „The Modern Language Review” 2012, Vol. 107, No. 2 (April).
- Salwa M., *Krajobraz. Fenomen estetyczny*, Wydawnictwo Oficyna, Łódź 2020.
- Sarnowska A., *Cecylia Malik: burzyć tamy, jak patriarchat* [wywiad], <https://kultura.onet.pl/wywiady-i-artykuly/cecylia-malik-i-siostry-rzeki-burzyc-tamy-jak-patriarchat-wywiad/1xr8dwh> [dostęp: 13.11.2021].
- Sauerlandt M., *Original und 'Faksimile-Reproduktion*, „Der Kreis” 1929, no. 9.
- Schiller K., *Awangarda na Dzikim Zachodzie: o wystawach i sympozjach Złotego Grona w Zielonej Górze*, Stowarzyszenie 40 000 Malarzy – Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa – Zielona Góra 2015.
- Semik T., *Paweł Steller na zesłaniu. Jest nowy ślad deportacji*, „Dziennik Zachodni”, 8 listopada 2015, <https://dziennikzachodni.pl/pawel-steller-na-zeslaniu-jest-nowy-slak-deportacji-historia-dz/ar/9066065> [dostęp: 2.02.2020].



- Shiner L., *The Invention of Art: A Cultural History*, University of Chicago Press, Chicago 2001.
- Shore M., *Nowoczesność jako źródło cierpień*, tłum. M. Sutowski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012.
- Sidzinska M., *Not One, Not Two: Toward an Ontology of Pregnancy*, „Feminist Philosophy Quarterly” 2017, Vol. 3, No 4.
- Sieradzki J., *Joachim Lelewel*, „Odrodzenie” 1946, nr 21 (78) (z 26 maja).
- Simpson P.H., *Linoleum and Lincrusta: The Democratic Coverings for Floors and Walls*, „Perspectives in Vernacular Architecture” 1997, Vol. 7 (Exploring Everyday Landscapes).
- Sinnreich A., *The Piracy Crusade: How the Music Industry’s War on Sharing Destroys Markets and Erodes Civil Liberties*, Amherst, University of Massachusetts Press 2013.
- Skomorowska-Wilimowska Ł., *Moje wspomnienia o Xawerym Dunikowskim (wybrane fragmenty)*, w: *Szkice z pamięci. Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych we Wrocławiu we wspomnieniach jej założycieli, studentów i pedagogów. Lata 1946–1996*, red. A. Saj, U. Benka, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych, Wrocław 1996.
- Skórczewski D., *Wobec eurocentryzmu, dekolonizacji i postmodernizmu: o niektórych problemach teorii postkolonialnej i jej polskich perspektywach*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1/2 (109/110).
- Sławska A., „No i co teraz zrobimy?” *Pamiętnik z pewnej wycieczki*, Instytut Historii Sztuki UAM, Poznań 2019.
- Słodkowski P., *Modernizm żydowsko-polski. Henryk Streng / Marek Włodarski a historia sztuki*, Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa 2019.
- Słodkowski P., *Partykularne znaczenia nowoczesności. Wizualność I Wystawy Sztuki Nowoczesnej (1948) w świetle „Exposition internationale du surréalisme” (1947)*, „Artium Questiones” 2011, vol. XXII.
- Smith S.J., *The Power and Politics of Art in Postrevolutionary Mexico*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 2017 [e-book].

- Snelewska-Stepień Z., *Cyrk pod skrzydłami władzy ludowej. Dzieje polskiej sztuki cyrkowej w latach 1944–1991*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Anny Kuligowskiej-Korzeniewskiej w Katedrze Dramatu i Teatru Uniwersytetu Łódzkiego, Wydział Filologiczny, Łódź 2017.
- Snow Ch.P., *Dwie kultury*, tłum. T. Baszniak, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999.
- Snyder T., *Rekonstrukcja narodów. Polska, Ukraina, Litwa, Białoruś, 1569–1999*, tłum. M. Pietrzak-Merta, Pogranicze, Sejny 2009.
- Sobczyk E., *Zwierzęta jako ofiary okrucieństwa, wojen i rewolucji*, „Sztuka i Dokumentacja” 2018, nr 19.
- Sobczyk M., *Andrzej Wróblewski [Ofiara, oprawca, narrator]*, [http://artmuseum.pl/public/upload/files/sobczyk\\_o\\_wroblewskim.pdf](http://artmuseum.pl/public/upload/files/sobczyk_o_wroblewskim.pdf) [dostęp: 8.02.2016].
- Sobota A., *Poza Socwiczem*, „Odra” 1997, nr 12.
- Socha Z., *Zakazane piosenki w przestrzeni publicznej okupacyjnej Warszawy. Ujęcie socjologii historycznej*, „Muzyka” 2014, nr 1 (232).
- Socrealizmy i modernizacje*, red. A. Sumorok, T. Załuski, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2017.
- Soja E.W., *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other Real-and-Imagined Places*, Blackwell, Maiden, MA 1996.
- Sokorski W., *Udział klasy robotniczej w budowaniu kultury narodowej*, „Nowe Drogi” 1948, nr 7.
- Sosnowski K., *Wspomnienia o Marianie Boguszu*, „Biuletyn Rady Artystycznej ZPAP” 1980, nr 1 (138).
- Sowa A.L., *Historia polityczna Polski 1944–1991*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011.
- Sowa J., *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmaganie z nowoczesną formą*, TAIWPN Universitas, Kraków 2013.

- Sowińska-Heim J., *Sztuka awangardowa w XIX-wiecznej fabryce*, w: *Acta Artis. Studia ofiarowane Profesor Wandzie Nowakowskiej*, red. A. Pawłowska, E. Jedlińska, K. Stefański, WUŁ, Łódź 2016.
- Spojrzenie wstecz. Z Wandą Jakubowską rozmawia Barbara Hollender, w: M. Talarczyk-Gubała, *Wanda Jakubowska od nowa*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015.
- Stanisławski K., *Bronisław Wojciech Linke*, KA, Warszawa 2018.
- Staszic S., *Przestrogi dla Polski*, nakładem Krakowskiej Spółki Wydawniczej, Kraków [1926], <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/przestrogi-dla-polski.pdf> [dostęp: 2.01.2022].
- Stefański K., *Wielkie rody fabrykanckie Łodzi i ich rola w ukształtowaniu oblicza miasta. Geyerowie, Scheiblerowie, Poznańscy, Heinzlowie, Kindermannowie*, Księży Młyn Dom Wydawniczy, Łódź 2014.
- Steil B., *Plan Marshalla. Postawić świat na nogi*, tłum. K. Bożyńska-Chojnacka, P. Chojnacki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2020.
- Stephens E.M., Sprinkle A.M., *Ecosex Manifesto*, „The Journal of EcoSex Research” 2016, Vol. 1, Issue 1.
- Stiker H.-J., *A History of Disability*, transl. W. Sayers, University of Michigan Press, Ann Arbor 1999.
- Stites R., *Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*, Oxford University Press, Oxford 1989.
- Stoichita V.I., *Krótką historia cienia*, tłum. P. Nowakowski, TAIWPN Universitas, Kraków 2001.
- Stomma L., *Antropologia kultury wsi polskiej XIX w.*, Tower Press, Gdańsk 2000.
- Strożek P., *Ahmed Cherkaoui w Warszawie: polsko-marokańskie relacje artystyczne w latach 1955–1980*, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2020.
- Strzeмиńska N., *Sztuka, miłość i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzeмиńskim*, Scholar, Warszawa 2001.

- Strzemiński W., *B=2*, „Blok” 1924, nr 8–9, b.n.s.; przedruk w: J. Zagrodzki, *Władysław Strzemiński. Obrazy słów*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTvi T, Łódź 2017.
- Strzemiński W., *O sztuce rosyjskiej. Notatki*, „Zwrotnica” 1923, nr 4.
- Strzemiński W., *Pisma*, oprac., wstęp i komentarz Z. Baranowicz, Ossolineum, Wrocław 1975.
- Strzemiński W., *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1958.
- Strzemiński W., *Unizm w malarstwie*, Biblioteka „Praesens”, Warszawa 1928; reprint: Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1994.
- Stuart C., *WACK! Art and the Feminist Revolution by Cornelia H. Butler: WACK! Art and the Feminist Revolution by Lisa Gabrielle Mark*, „Signs” 2008, Vol. 33, No. 2.
- Szatkowska A., *Był dom... Wspomnienia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006.
- Szczerski A., *Cztery nowoczesności. Teksty o sztuce i architekturze polskiej XX wieku*, Studio Wydawnicze Dodo Editor, Kraków 2015.
- Szczerski A., *Transformacja. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej po 1989 roku*, WUJ, Kraków 2018.
- Szczuka M., *Fotomontaż*, „Dźwignia” 1927, nr 5 (listopad), przedruk z: „Blok” 1924, nr 9.
- Szleyen Z., *Malarstwo meksykańskie w walce o postęp*, „Odrodzenie” 1949, nr 18; przedruk w: *Czas debat. Antologia krytyki artystycznej z lat 1945–1954*, t. 3: *Wektory geografii artystycznej, reinterpretacje tradycji, sylwetki*, red. A. Pietrasik, P. Słodkowski, Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa 2016.
- Szopa K., *Poetka rewolucji. Anna Świrszczyńska i socjalistyczny projekt równości kobiet*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2018, nr 2 (12).
- Sztamblewska E., *Maszyny przedwojennych konińskich fabrykantów*, Muzeum Okręgowe w Koninie, Konin [2021].
- Sztuka wkracza do Pawilonu Przemysłowego*, „Dziennik Polski” 1948, nr 162.

- Szwagrzyk K., *Cmentarz Osobowicki we Wrocławiu. Pola ofiar komunizmu*, IPN, Warszawa 2021.
- Szymanowicz M., *Zaburzona epoka. Polska fotografia artystyczna w latach 1945–1955*, WN UAM, Poznań 2016.
- Śladami zbrodni. Przewodnik po miejscach represji komunistycznych lat 1944–1956, red. T. Łabuszewski, Instytut Pamięci Narodowej – Komisja Ścigania Zbrodni Przeciwko Narodowi Polskiemu, Warszawa 2012.
- Śleziak M., *Ziemie Odzyskane w drukach ulotnych z lat 1945–1948. Język – tematyka – formy*, Atut, Wrocław 2016.
- Śliwa J., *Bruno Latour. Nigdy nie byliśmy nowoczesni. Antropologia wraca z tropików*, „Miscellanea Anthropologica et Sociologica” 2011, Vol. 12.
- Śliwowska W., Strzyżewska Z., *Udział młodzieży i dzieci w powstaniu styczniowym*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F: Historia” 1993, Vol. 48.
- Św. Siostra Faustyna ZMBM, *Dzienniczek*, Zgromadzenie Sióstr Matki Bożej Miłosierdzia, Kraków 1979.
- Świadectwo oddania bez reszty. Karol Wojtyła o bł. bracie Albercie Chmielowski, red. K. Bukowski, SS Albertynki, Kraków 1984.
- Świeżewski S., *Racjonalizacja i organizacja pracy*, „Dźwignia” 1928, nr 8.
- Świsłocka S., *Sztuka we Wrocławiu w latach 1945–1970. Artyści, dzieła, krytycy*, Via Nova, Wrocław 2016.
- Świtek G., „Inni” w kanonie nowoczesności, w: *Polska – kraj folkloru?*, red. J. Kordjak, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2016.
- Świtek G., „Jak Fidel na wiecu w Hawanie”. *Warszawska „Wystawa malarstwa kubańskiego” z globalnym kryzysem politycznym w tle (1962)*, „Miejsce” 2019, nr 5.
- Talarczyk-Gubała M., *Wanda Jakubowska od nowa*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015.
- Taricone F., *Romain Rolland, intellectuel engagé*, „Rivista di Studi Politici Internazionali” [Nuova Serie], 2017, Vol. 84, No. 1 (Gennaio–Marzo).

- Tarnowski A., *Opowieść o wojnie, namiętności i stracie*, tłum. K. Bażyńska-Chojnacka, P. Chojnacki, W.A.B., Warszawa 2008.
- Taylor B., *The Life of Forms in Art. Modernism, Organism, Vitality*, Bloomsbury Publishing, London 2020.
- Taylor Ch., *Modern Social Imaginaries*, Duke University Press, Durham – London 2004.
- Taylor Ch., *Oblicza religii dzisiaj*, tłum. A. Lipszyc, SIW Znak, Kraków 2002.
- Tchorek M., *Jeszcze o danych przyrodzonych i nadprzyrodzonych malarstwa, czyli rzecz o ciele artysty*, w: *Władysław Strzemiński 1893–1952. Materiały z sesji*, red. J. Janik, Biblioteka Muzeum Sztuki, Łódź 1994.
- Ten Thije S., *Notes on the Actuality of Lissitzky's Abstract Cabinet*, w: *Aura-Politik. El Lissitzkys, Kabinett der Abstrakten' zwischen Musealisierung und Teilhabe*, hrsg. C. Anda, Y. Bialek et al, [s.n.], Hannover 2017.
- Terror i konspiracja. Młodzież wobec indoktrynacji komunistycznej 1945–1956*, red. E.J. Kryńska, Trans Humana, Białystok 2004.
- The Artist Outsider: Creativity and the Boundaries of Culture*, eds. M.D. Hall, E.W. Metcalf, Jr., Smithsonian Books, Washington 1994.
- The Levinas Reader*, ed. S. Hand, Basil Blackwell, Cambridge, MA 1989.
- The Modern Period Room. The Construction of the Exhibited Interior 1870 to 1950*, eds. P. Sparke, B. Martin, T. Keeble, Taylor & Francis, London–New York 2006.
- The Power of Images in Early Modern Science*, eds. W. Lefèvre, J. Renn, U. Schoepflin, Springer, New York 2012.
- Thomas W.I., Znaniecki F., *The Polish Peasant in Europe and America. Monograph of an Immigrant Group*, The Gorham Press, Boston 1918.
- Thompson E., *Postkolonialne refleksje. Na marginesie pracy zbiorowej „From Sovietology to Postcoloniality: Poland and Ukraine from*

- Postcolonial Perspective*” pod redakcją Janusza Korka, „Porównania” 2008, nr 5.
- Thompson M., *Music for Cyborgs: the Affect and Ethics of Noise Music*, w: *Reverberations: The Philosophy, Aesthetics and Politics of Noise*, eds. M. Goddard, B. Halligan, P. Hegarty, Continuum, London 2012.
- Thum G., *Obce miasto – Wrocław 1945 i potem*, tłum. M. Słabicka, Via Nova, Wrocław 2005.
- Tomasik W., *Socrealizm albo milczenie kobiet*, „Teksty Drugie” 2008, nr 5.
- Toniak E., *Olbrzymki. Kobiety i socrealizm*, Korporacja Ha!art, Kraków 2008.
- Torzecki R., *Polacy i Ukraińcy: sprawa ukraińska w czasie II wojny światowej na terenie II Rzeczypospolitej*, PWN, Warszawa 1993.
- Treter M., *Wybór pism estetycznych i krytycznych*, red. D. Wasilewska, TAIWPN Universitas, Kraków 2019.
- Tuana H., *The Speculum of Ignorance: The Women’s Health Movement and Epistemologies of Ignorance*, „Hypatia” 2006, nr 3.
- Tujdowski M., *Kłopotliwe dziedzictwo na Ziemiach Zachodnich Północnych (ekspertyza)*, „Rocznik Ziem Zachodnich” 2017, t. 1.
- Turek L., *Kultura i rewolucja*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław 1973.
- Turowski A., *Biomorfizm w sztuce XX wieku. Między biomechaniką a bezformiem*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2019.
- Turowski A., *Biomorphism as Avant-Garde Deconstruction*, w: *A Reader in East-Central-European Modernism 1918–1956*, eds. B. Hock, K. Kemp-Welch, J. Owens, Courtauld Books Online, 2019, <https://courtauld.ac.uk/wp-content/uploads/2021/05/Chapter-9-A-Reader-in-East-Central-European-Modernism-1918–1956.pdf> [dostęp: 31.08.2022].
- Turowski A., *Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, TAIWPN Universitas, Kraków 2000.

- Turowski A., *Historia nieopowiedziana*, w: M. Śliżińska, A. Turowski, Teresa Żarnowerówna (1897–1949). *Artystka końca utopii*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2014.
- Turowski A., *Między sztuka a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*, TAIWPN Univeristas, Kraków 1998.
- Turowski A., *Rewolucja, rewolucja, rewolucja*, „Sztuka i Dokumentacja” 2018, nr 19.
- Turowski A., *W kręgu konstruktywizmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1979.
- Tyszkiewicz J., *Sto wielkich dni Wrocławia. Wystawa Ziem Odzyskanych we Wrocławiu a propaganda ziem zachodnich i północnych w latach 1945–1948*, Arboretum, Wrocław 1997.
- Twardoch S., *Jak nie zostałem poetą*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2019.
- Twardoch S., *Morfina*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012.
- Uchill R., *Original und Reproduktion: Alexander Dorner and the (Re) production of Art Experience*, „Future Anterior: Journal of Historic Preservation, History, Theory, and Criticism” 2015, Vol. 12, No. 2.
- Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927–1957) / Avoiding Intermediary States. Andrzej Wróblewski (1927–1957)*, tłum. K. Kościuczuk et al., red. M. Ziółkowska, W. Grzybała, Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza – Hatje Cantz, Warszawa–Ostfildern 2014.
- Urbanek M., *Dziewczynka z pomnika wdzięczności*, „Gazeta Wyborcza”, 18.05.2007, przedruk: [http://fakty.lca.pl/legnica,news,8709,Dziewczynka\\_z\\_pomnika\\_wdzieczosc.html](http://fakty.lca.pl/legnica,news,8709,Dziewczynka_z_pomnika_wdzieczosc.html) [dostęp: 10.02.2016].
- Utley G.R., *Pablo Picasso: The Communist Years*, Yale University Press, New Haven 2000.
- Utley G.R., *Picasso's Politics*, „The Burlington Magazine” 2010, Vol. 152, No. 1290 (September).



- Voltaire, *Pisma przeciw Polakom*, tłum., wstęp i przypisy M. Skrzypek, Fundacja Augusta Hrabiego Cieszkowskiego, Warszawa 2017.
- Waldemar Krzystek o filmie „Fotograf”, 13.01.2015, wroclaw.pl, <http://www.wroclaw.pl/waldemar-krzystek-o-filmie-fotograf> [dostęp: 20.01.2016].
- Walicki M., *Malowidła ścienne kościoła św. Trójcy na zamku w Lublinie (1418)*, „Studia do dziejów sztuki w Polsce” 1930, t. III.
- Waniek H., *Glosa o ziemi*, w: *Sacrum i sztuka*, red. N. Cieślińska, SIW Znak, Kraków 1989.
- Waniek H., *Mistyczna aura Śląska*, w: *Oneiron. Ezoteryczny krąg artystów z Katowic*, red. P. Mrass, tłum. J. Mrass, KOS, Katowice 2006.
- Wańkiewicz M., *Szczenięce lata*, w: *idem, Czerwień i amarant*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979.
- Ważyk A., *Pozycja artysty*, „Odrodzenie” 1944, nr 8–9.
- Wegner S., *Od naturalizmu do abstrakcji*, „Wymiary” 1938, nr 2 (maj).
- Welsh T., *The Order of Life: How Phenomenologies of Pregnancy Revise and Reject Theories of the Subject*, w: *Coming to Life: Philosophies of Pregnancy, Childbirth and Mothering*, eds. S. LaChance Adams, C.R. Lundquist, Fordham University Press, New York 2013.
- Willerslev R., *Soul Hunters. Hunting, Animism, and Personhood among the Siberian Yukaghirs*, University of California Press, Berkeley 2007.
- Włodarczyk W., *Muzea sztuki – charakter kryzysu*, w: *Muzeum – przestrzeń otwarta? Wystąpienia uczestników szóstego sympozjum problemowego Kongresu Kultury Polskiej 23–25.09.2009*, Arx Regia, Warszawa 2010.
- Włodarczyk W., *Pięć lat*, w: *Zaraz po wojnie*, red. J. Kordjak, A. Szewczyk, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2015.
- Włodarczyk W., *Przestrzeń i własność*, w: *Grupa „Zamek”. Konteksty – wspomnienia – archiwalia*, red. M. Kitowska-Łysiak, M. Lachowski, P. Majewski, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2009.

- Wojcik D., *Outsider Art, Vernacular Traditions, Trauma, and Creativity*, „Western Folklore” 2008, Vol. 2/3 (67).
- Wojtyła K., *Brat naszego Boga*, Antykwa, Kluczbork 1996.
- Wojtyła K., *Przyjaciel naszego Boga*, w: *idem, Dzieła literackie i teatralne*, t. 1: *Juwenilia 1938–1946*, red. J. Popiel, SIW Znak, Kraków 2019.
- Wokół niemieckiego dziedzictwa kulturowego na Ziemiach Zachodnich i Północnych*, red. Z. Mazur, Instytut Zachodni, Poznań 1997.
- Wortham S.M., *The Derrida Dictionary*, Continuum Books, London–New York 2010.
- Woynarowski J., *Taksydermia*, „Kronos” 2015, nr 3.
- Woźniczka Z., *Wrocławski Kongres Intelektualistów w Obronie Pokoju*, „Kwartalnik Historyczny” 1988, nr 2.
- Wright S., *W stronę leksykonu użytkowania*, tłum. Ł. Mojsak, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2014.
- Wrocław*, red. A. Chowański, Spółdzielnia Wydawnicza „Sport i Turystyka”, Warszawa 1953.
- Wrocław 1970. Projektowanie przyszłości. Rozmowa „Odry” z tow. Władysławem Piłatowskim, członkiem KC PZPR, I sekretarzem KW PZPR we Wrocławiu*, „Odra” 1970, nr 5.
- Wróblewski, genialny cynik. Rozmowa z Markiem Sobczykiem*, w: P. Bazyłko, K. Masiewicz, *Sztuka musi działać! Rozmowy o Andrzej Wróblewskim*, Stowarzyszenie 40000 Malarzy, Warszawa 2011.
- Wspaniały krajobraz. Artyści i kolonie artystyczne w Karkonoszach w XX wieku*, Muzeum Okręgowe w Jeleniej Górze, Berlin – Jelenia Góra 1999.
- Wylegała A., *Był dwór, nie ma dworu. Reforma rolna w Polsce*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2021.
- Wysiedlenia, wypędzenia i ucieczki. 1939–1959. Atlas ziem Polski*, red. G. Hryciuk et al., Demart, Warszawa 2008.
- Zachwatowicz J., *Pomniki kultury polskiej na Ziemiach Odzyskanych – ich losy, ochrona i upowszechnienie*, „Przegląd Budowlany” 1948, nr 7.

- Zachwatowicz J., *Program i zasady konserwacji zabytków*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” 1946, z. 2.
- Zagłębie rokitnikowe. Z Dianą Lelonek rozmawia Michał Sita, 31.01.2019, <https://kulturaupodstaw.pl/zaglebie-rokitnikowe-diana-lelonek/> [dostęp: 9.07.2021].
- Zagrodzki J., *Katarzyna Kobro. Problem grawitacji*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2019.
- Zagrodzki J., *Marian Bogusz i Zbigniew Dłubak – uwarunkowanie sztuką*, w: *Wystawa malarstwa Mariana Bogusza i Zbigniewa Dłubaka*, Fundacja Stefana Gierowskiego, Warszawa 2017.
- Zagrodzki J., *Władysław Strzemiński. Obrazy słów*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTvi T, Łódź 2017.
- Zapate N., *Spinning for Swaraj*, „Proceedings of the Indian History Congress” 2017, Vol. 78.
- Zaremba M., *Wielka trwoga. Polska 1944–1947. Ludowa reakcja na kryzys*, PAN – SIW Znak, Kraków 2012.
- Zarycki T., *Ideologies of Eastness in Central and Eastern Europe*, Routledge, New York 2014.
- Zborowska A., *Życie rzeczy w powojennej Polsce*, WUW, Warszawa 2019.
- Zychowicz K., *Paryska lewica w stalinowskiej Warszawie*, Zachęta, Warszawa 2014.
- Żbikowski P., „Ziemiaństwo polskie” Kajetana Koźmiana jako poemat dydaktyczny: próba tożsamości gatunkowej, „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 3 (82).
- Żółkiewski W., *Przed nowym etapem w polityce kulturalnej*, „Kuznica” 1947, nr 50.
- Żółkiewski W., *Wrocławski zjazd literatów*, „Nowe Drogi” 1948, nr 7.
- Żygulski K., *Ziemie Zachodnie w życiu kulturalnym Polski*, w: *Przemiany społeczne na Ziemiach Zachodnich*, red. W. Markiewicz, P. Rybicki, Instytut Zachodni, Poznań 1967.

## INDEKS OSOBOWY

- Abakanowicz Magdalena 12, 37, 39, 283–284, 301, 306–311, 313–317, 324, 326–328, 330–342, 521, 540
- Abak-Chan 306
- Abbott Jere 557
- Ablewicz Jerzy, bp 58
- Abramović Marina 301
- Abramowicz Hanna 24
- Abriszewski Krzysztof 346
- Adamczyk-Garbowska Monika 214, 343
- Adamson Walter L. 436, 442
- Addison H.A. 64
- Adorno Theodor W. 42, 228, 437, 452
- Aigrain Philippe 491
- Albers Anni 311
- Albert brat, św. zob. Chmielowski Adam, św.
- Alberti Leon Battista 210
- Aleksander II, car 42, 525, 550
- Alhazen, właśc. Ibn-al-Haytham 176
- Althamer Paweł 507
- Ałpatow Michaił 10, 470–478, 481–482, 488, 493
- Amin Hossein S.M. 373
- Anda Carolin 165
- Anderson Benedict 379
- Andreotti Margherita 355
- Andrzejewska Bogumiła 387
- Anger Jenny 257
- Antkowiak Zygmunt 381, 389, 391–392, 394–396, 398–399
- Antliff Mark 451, 456
- Apollinaire Guillaume 360
- Apor Balzs 233
- Apor Pter 233
- Appadurai Arjun 346
- Applebaum Anne 501
- Arasse Daniel 282–283
- Arendt Hannah 48, 85, 413, 437, 448
- Ariès Philippe 97
- Arnold Dana 379
- Arp Hans 189
- Artaud Antonin 292
- Arwatoł Borys 347
- Arystoteles 339
- Asgary Ali 373
- Astaire Fred 231
- Attali Jacques 231–232, 234, 240–241, 252
- Attwood Corinne 437
- Attwood Lynne 296–297
- Augustyn z Hippony, św. 80
- Auther Elissa 311
- Azoulay Ariella 514
- Bachelard Gaston 259, 269–271, 276–277, 279
- Bacon Francis 291–293
- Bakke Monika 140, 142, 151, 153

- Balina Marina 427  
Ballantyne Andrew 379  
Balsiewicz Paulina 296  
Bałka Mirosław 93, 194, 196  
Bałus Wojciech 27, 64, 85, 483, 486  
Banasiak Jakub 126, 129, 284  
Banaś Barbara 115  
Bandura Jerzy 357  
Bara Joseph 103  
Baran Bogdan 156  
Baraniewski Waldemar 26, 315, 423, 558  
Baranowicz Zofia 157, 258, 473, 549  
Barbusse Henri 201  
Barenboim Daniel 218  
Barr Alfred H. Jr 33–34, 557  
Bartczak Józef 223  
Baszniak Tadeusz 151  
Bauman Zygmunt 30, 77, 172, 320  
Bazin Jérôme 26, 129, 295  
Bazyłko Piotr 99  
Bażyńska-Chojnacka Katarzyna 146  
Beaton Cecil 232  
Beaumont Justin 78  
Beck Ulrich 134–135  
Becker Howard S. 143–144  
Beckett Samuel 293  
Bednarek Joanna 37  
Bednarik Robert G. 401  
Belting Hans 548  
Beltrán Alberto 82  
Benglis Linda 315  
Benjamin Walter 165, 185  
Benka Urszula 542  
Bennett Olivia 373  
Ber Alter 187–188  
Berlewi Henryk 171  
Berman Mieczysław 514  
Bernanos Georges 54  
Bernat Sebastian 217, 229  
Bernatowicz Piotr 537  
Bertillon Alphonse 461  
Beuys Joseph 184, 409  
Bialek Yvonne 165  
Bibrowski Mieczysław 361  
Biedermann Karl 283  
Bielik-Robson Agata 81  
Bierut Bolesław 78, 226, 231, 236–237, 351, 367, 420, 438, 444, 501, 511, 520, 531  
Biesiadecka Aneta 315  
Bijsterveld Karin 222  
Bilska Małgorzata 57  
Bińczyk Ewa 141  
Birdsall Carolyn 222  
Biskupski Łukasz 304  
Bizacka K. 521  
Blake William 349  
Blumenfeld Maria 455  
Blumenthal Jacob 64  
Błęszyński Kazimierz 106  
Boas Franz 453  
Bochnak Adam 442–443, 457  
Boenhoffer Dietrich 284

- Bogdaniowa Maria 106  
Bogucki Janusz 82, 439  
Bogusławski Wojciech 430  
Bogusz Marian 85, 87, 199, 263–266, 268–269, 276  
Bohan Ruth L. 34  
Bois Yve-Alain 260  
Bojan Daria 332  
Bolesław Krzywousty, książę 394  
Böll Heinrich 235  
Bołoz Antoniewicz Jan 442  
Bonaparte Maria 277  
Bonaparte Napoleon 476  
Boniecki Edward 282  
Bonss Wolfgang 135  
Borejsza Jerzy Wojciech 102, 202, 343, 348, 350–351, 353, 360–361, 373, 412, 438, 502  
Borges Phil 409  
Borkowska Grażyna 465  
Boronowski Stanisław 328  
Boroń Jerzy 395  
Borowski Tadeusz 85, 104  
Borowski Włodzimierz 354  
Bourdieu Pierre 487  
Bourke-White Margaret 338  
Bourriaud Nicolas 407, 514  
Boyle Robert 147  
Boznańska Olga 188  
Braidotti Rosi 37, 194  
Bráila Pavel 105  
Brâncuși Constantin 355  
Brandt Józef 188  
Bratny Roman 96, 228  
Brauner Victor 280  
Brecht Bertold 348  
Bredkamp Horst 378, 400–401, 403–404  
Breugnon Colas 11, 197, 200–201, 204, 206–211, 213  
Brezniew Leonid 364  
Brockhaus Christoph 194  
Brockman John 151  
Brodowski Antoni 526  
Broll Urszula 47, 196  
Brongniart Alexandre 408  
Brøns Cecilie 332  
Brook Peter 189  
Brożyński Paweł 182  
Bru Sascha 314  
Brubaker Rogers 372, 393, 406  
Brückner Aleksander 549–550  
Brudziński Wiesław 434  
Bruno Giuliana 167  
Bryl Mariusz 200, 295, 548  
Brzechwa Jan 12, 434  
Brzostek Dariusz 219  
Brzozowski Stanisław 96  
Buc Philippe 77–79  
Buczowski Leonard 242, 248, 285, 290  
Bukowski Kazimierz, ks. 53  
Bukraba-Rylska Izabella 378, 405–406

- Bułhak Jan 385  
 Bunsch Adam 53  
 Burchell Graham 524  
 Burluk Dawid 34, 430  
 Burluk Wołodymyr 430  
 Bustos Arturo Garcíá 82  
 Butler Erik 407, 514  
 Bylica Marcin 485
- Cabaj Romuald 387  
 Cage John 457  
 Camus Albert 87  
 Caravaggio, właśc. Michelangelo Merisi da Caravaggio 550  
 Cassandre, właśc. Adolphe Jean-Marie Mouron 356  
 Cauman Samuel 163  
 Causey Andrew 334  
 Ceaușescu Nicolae 336  
 Cembrzyńska Patrycja 60  
 Certeau Michel de 37  
 Césaire Aimé 85  
 Ceynowa Andrzej 30  
 Cézanne Paul 548  
 Chakrabarty Dipesh 468, 538–539, 541  
 Chandler Raymond 202  
 Chaplin Charlie 256, 260, 262  
 Chassey Éric de 112  
 Chełmoński Józef 188  
 Cherkaoui Ahmed 514  
 Chesterton Gilbert Keith 54
- Chęciński Sylwester 96  
 Chlebnikow Wielimir 258  
 Chmielewska Katarzyna 303  
 Chmielewski Zbigniew 96  
 Chmielowski Adam, św. (brat Albert, św.) 53–58, 62–68, 70–74, 76, 79–80, 83, 87–91, 93, 95, 198–199, 521, 540, 544  
 Chmura P., pseud. zob. Król Anna  
 Chojnacki Piotr 146, 511  
 Chopin Fryderyk 246–248  
 Chorzępa Emilia 259  
 Chowański Adam 382  
 Chrobak Józef 29, 57, 263–264, 305, 345, 439, 493  
 Chruszczow Nikita 504  
 Chrzanowski Tadeusz 434  
 Churchill Winston 397  
 Chwalba Andrzej 23, 25, 95  
 Chwistek Leon 184, 189  
 Ciarkowski Błażej 383  
 Cichocki Sebastian 506  
 Ciepielewska Ewa 279  
 Cieśla-Reinfussowa Zofia 467  
 Cieślińska Nawojka 525  
 Ciołek Gerard 146–148  
 Cios-Nowakowska Wanda 328  
 Clarke Jeremiah 227  
 Claudel Paul 276  
 Clegg Elizabeth 378  
 Clifford James 366, 453  
 Corinth Lovis 471

- Cosgrove Denis E. 130, 145–146, 152, 154  
Courbet Gustave 64  
Crimp Douglas 10  
Crohmálniceanu Ovid S. 280  
Crowley David 41, 59, 233, 312  
Cwenarski Waldemar 60–61  
Cybis Jan 284, 364, 548, 553–554  
Cybulska Halina 324  
Cyrankiewicz Józef 367, 469, 483  
Czajka Dobrosław 359  
Czapski Józef 548, 553  
Czarnacka Agata 540  
Czekalski Stanisław 162, 295  
Czerni Krystyna 75–76  
Czeskin Michaił S. 219  
Czesław, bł. 375  
Czubińska Magdalena 552  
Czyńska Małgorzata 174, 177, 320, 549
- Danowicz Bogdan 430  
Danton Georges 344  
Daumier Honoré 476  
David Jacques-Louis 502  
David Matthew 491  
Davies Norman 349, 354  
Davis Heather 134  
Dawicki Oskar 119  
Dąbrowska Maria 60, 391, 440  
Dąbrowski Jakub 20, 62  
Degot Ekaterina 28, 131, 189–190  
Dehnel Piotr 65  
DeLanda Manuel 44, 532–533  
Delaunay Sonia 189  
Deleuze Gilles 291–293  
Demandt Alexander 203  
Demenko Anna 20, 62  
Dementjew G.P. 151  
Demidenko Julia 131  
Demos T.J. 453  
Demska Anna 338  
Denderski Mikołaj 466  
Derra Aleksandra 346  
Derrida Jacques 172, 174, 400  
Dewdney Andrew 133  
Dibosa David 133  
Didi-Huberman Georges 390, 554–555  
Dietrich Dorothea 378  
Dijck José van 222  
Dior Christian 232  
Dix Otto 59  
Dłubak Zbigniew 29, 263  
Dobrowolski Tadeusz 88, 444  
Dobrzyńska Janina 98  
Doesburg Theo van 171, 189  
Domańska Ewa 36, 514  
Dompnig vel Dąbnik Heinz 399  
Doob Leonard W. 176  
Dorner Alexander 163–167  
Dostojewski Fiodor 50, 105–107  
Drabik Wincenty 473  
Dreier Katherine S. 33–34



- Drewnowski Tadeusz 60  
Drohocka Halina 297  
Drozda Łukasz 250  
Druett Matthew 186  
Drzymała Michał 146  
Dubuffet Jean 453–454, 456  
Duchamp Marcel 85, 238, 354–356,  
358, 369, 401, 538–539  
Duchatelet Bernard 208  
Dudek Andrzej 97, 427  
Duhamel Georges 201  
Dulac Germaine 309  
Dumnicki Juliusz 359  
Dunikowski Xawery 37, 357, 365,  
367, 408, 521, 542–544  
Durkheim Émile 78  
Duszyński Jerzy 228, 516  
Dwurnik Edward 23  
Dybowski Stefan 469  
Dygat Stanisław 12, 434  
Dymsza Adolf 224  
Dynowski Witold 466  
Dyrberg Torben Bech 524  
Dziedzic Danuta 392  
Dzierzowska Anna 251  
Dzierżyński Feliks 372  
Dziewańska Marta 112  
Dzwonkowski Roman 71  
Dźwigaj Czesław 370  
Dżurak Ewa 366  
Dżyngis-Chan 306  
Eagleton Terry 91  
Eastman Max 33  
Eder Klaus 78  
Efimova Alla 24  
Ehrenreich Barbara 296–297, 303  
Eibisch Eugeniusz 469  
Eichler Anna 151  
Elcott Noam M. 163, 165  
Eldred Michael 65  
Ellington Duke 218  
Éluard Paul 348  
England Ania 94  
English Deirdre 296–297, 303  
Enwezor Okwui 28–29, 514  
Erenberg Lewis A. 224, 231–232,  
251  
Erenburg Ilja 348  
Erlmann Veit 222  
Estreicher Karol 483–486, 489  
Fadiejew Aleksandr 360–361  
Falk Feliks 96  
Fangor Wojciech 12, 157, 184–185,  
284–294, 514  
Fanon Franz 496  
Farago Clair 459  
Faron Assumpta, s. 73–75  
Fautrier Jean 72  
Ferguson Kennan 538  
Ferguson Russell 453  
Feyerabend Paul 541  
Ficner Paweł Miłosz 139

- Fidelis Małgorzata 40–41, 302–303,  
318–319, 422–423, 425
- Fidiasz 472
- Fiedorek Tomasz 348
- Fijałkowska Barbara 48, 518–519
- Fijałkowski Stanisław 392–393, 410
- Fijewska Barbara 517
- Fik Ignacy 388
- Filipowicz Michał 362
- Fine Gary Alan 453
- Fineman Mia 65, 72
- Fisher David J. 202, 210
- Folgarait Leonard 86
- Foltz Philipp von 88
- Fondane Benjamin 280
- Ford Henry 256, 260
- Foregger Nikolaï 430
- Foucault Michel 39, 67, 269–270,  
450–453, 457, 464, 524–525, 529
- Fouquet Jean 118
- Fowkes Maja 129, 336
- Fowkes Reuben 129, 336
- Francis Kyle 85
- Francis Richard 206–208
- Franus Ewa 177
- Frąckiewicz Anna 325
- Fredro Aleksander 77
- Freedberg David 548
- Freino Karolina 370
- Freud Sigmund 64–65, 277
- Frey Dagobert 474
- Friszke Andrzej 127
- Frith Simon 224
- Fryderyk II Wielki von  
Hohenzollern, król 124, 470
- Fryderyk Wilhelm III von  
Hohenzollern, król 77
- Fudala Tomasz 357
- Fuente Albert de la 373
- Fumaroli Marc 24
- Furet François 208, 371
- Galiński Edward 323
- Galis Adam 252
- Gall Anonim 408
- Gallagher Catherine 195, 203
- Gałka Bogusław W. 17
- Gałkowski Stefan 308
- Gandhi Mahatma 208, 338–339
- Gard Roger Martin du 54
- Garmada Ludwik 219
- Gawkowski Jakub 141
- Gawrońska Halina 324
- Gaza Józef 123–124
- Gągol Jerzy 408
- Gdula Maciej 77, 350
- Gebethner Stanisław 446, 448
- Gell Alfred 346
- Gencarella Stephen Olbrys 451
- Géricault Théodore 476
- Gérin Anna 252–253
- Gerson Isak 492
- Ghodsee Kristin 251
- Giddens Anthony 436, 449

- Gide André 33, 201  
 Giebułtowski Jerzy 30  
 Giedion Sigfried 164–167  
 Gierek Edward 51, 488, 530–531  
 Gierowski Stefan 391  
 Gilewska Mirosława 153  
 Giorgione, właśc. Giorgio Barbarelli da Castelfranco 448  
 Gleizes Albert 188–189  
 Gluziński Wojciech 390  
 Głuzdowski Władimir 396  
 Goch Marcin 105  
 Goddard Michael 219, 254  
 Godyń Mieczysław 48, 437  
 Goetel Walery 149–151  
 Goethe Johann Wolfgang von 205  
 Gogh Theo van 64  
 Gogh Vincent van 54, 64  
 Goldberg RoseLee 430  
 Goldhammer Jesse 281  
 Goldman Emma 300, 370  
 Gołębiowski Janusz W. 413, 418  
 Gombrowicz Witold 96  
 Gomułka Władysław 7, 236–237, 351, 367, 397–398, 410, 438, 482, 519  
 Gorbaczow Michaił 504  
 Gorczyca Krzysztof 131  
 Gorczyca Łukasz 119  
 Gorki Maksim 252  
 Goscilo Helena 427  
 Gosk Hanna 475, 482  
 Gotlib H. 445  
 Goya Francisco 69  
 Gozdawa Zdzisław 434  
 Górnicki Łukasz 478–479, 492  
 Grabowska Magdalena 422–423  
 Grabowska Mirosława 406  
 Grabowski Józef 467, 469  
 Grabowski Waldemar 69  
 Grabska Elżbieta 538–539  
 Grabski August 343  
 Graczyk Piotr 438  
 Greeley Adèle 86  
 Griffin Roger 479  
 Grochała Anna 553  
 Gronowski Tadeusz 434  
 Grottger Artur 65–66, 490  
 Groys Boris 7, 24, 87, 92–93, 199, 512–514  
 Grunenberg Christoph 537  
 Grusin Richard 523  
 Gruyter Walter de 314, 378  
 Grzybała Wojciech 57  
 Guattari Félix 532  
 Guggenheim Peggy 319  
 Gulczyński J. 136  
 Gustowska Izabela 322  
 Gutkowska Zofia 264  
 Guttuso Renato 420  
 Guzek Krzysztof J. 528  
 Haacke Hans 189  
 Haake Michał 157

- Habermas Jürgen 444, 448–450  
Halberstam Jacek 466, 474, 480  
Halem Ludo van 177  
Halicka Beata 213, 215, 373  
Hall Michael D. 453  
Halligan Benjamin 219, 254  
Halor Antoni 47  
Haltof Marek 305  
Hand Sean 522  
Hansen Oskar 29, 51, 105, 184, 254, 278, 284–285  
Hansen Zofia 51, 254  
Hańcza Władysław 517  
Harald Jerzy 223, 242, 285  
Harari Yuval Noah 35, 78  
Haraway Donna J. 30, 335–337, 339, 540  
Hargreaves Richard 348  
Harman Vicki 232  
Harney Stefano 466  
Harpula Wojciech 25  
Harris Jonathan 421, 487–488, 494  
Harvey Graham 151  
Has Wojciech 47, 516  
Hasiewicz Małgorzata 18  
Hasiór Władysław 426, 434–435  
Hatherley Owen 50  
Hausmann Raoul 59  
Heartfield John 59  
Hechthopf Henryk 47, 516  
Hegarty Paul 219, 254  
Hegel Georg Wilhelm Friedrich 404, 437  
Hejduk Julia D. 339  
Hempel Stanisław 360, 368  
Henczka, dworzanin 399  
Hendrykowska Małgorzata 96, 220, 243, 298, 323  
Hendrykowski Marek 60  
Henryk II Pobożny, książę 387, 399  
Heraklit 270  
Herbert Zbigniew 281–283, 495–496, 505  
Herbich Piotr 516  
Herling-Grudzińska Halina 324  
Hermaszewski Mirosław 395  
Hertzberg Zuzanna 556–557  
Herzen Paweł 214  
Hicks Sheila 311  
Hiller Karol 190  
Hiller Susan 455  
Hirszenberg Samuel 188  
Hiszpańska Maria 362  
Hitler Adolf 34, 45, 60, 159, 208, 227, 336, 372, 395, 409, 527  
Hlond August, ks. kard. 375  
Hock Beáta 256  
Hoffman Jerzy 96, 120  
Holland Agnieszka 96  
Hollender Barbara 309  
Holoubek Jan 195  
Holt Marilyn Irvin 182  
Horkheimer Max 228

- Hornblower Simon 374  
Horne Peter 94  
Houdon Jeana-Antoine 64  
Hrankowska Teresa 26  
Hryciuk Grzegorz 213  
Hryniewiecki Ignacy 550  
Hryniewiecki Jerzy 184, 354–356, 358, 438  
Hudziec Tadeusz 395  
Hudzik Jan P. 403  
Hugo Victor 103  
Hulten Pontus 538  
Huml Irena 312, 325–327, 331  
Huszár Vilmos 169–172, 175, 189  
Huxley Julian 348  
Hyla Alfons 544
- Inglot Joanna 307–309, 313, 315–317  
Ingold Tim 138, 219, 226, 230, 237–238, 339  
Iwaskiewicz Jarosław 47
- Jabłońska Bernardyna Maria, s. 74  
Jabłońska-Deptuła Ewa 73  
Jach Aleksandra 162  
Jackowski Aleksander 454–455, 458, 462  
Jacobson Roman 453  
Jadwiga Śląska, św. 375, 381, 400  
Jaeschke Marian 357  
Jakóbczyk Maja 181  
Jaksender Anna Zofia 291
- Jaksender Kajetan Maria 291  
Jakubowicz Rafał 194, 196, 503  
Jakubowska Agata 314–315, 325, 557  
Jakubowska Wanda 12, 37, 39, 294–298, 301, 303–308, 310, 313, 315–317, 319–324, 327–328, 339–342, 522, 540  
James Charles 232  
Jan Paweł II, papież zob. Wojtyła Karol  
Jancewicz Bernard 389  
Janicki Janusz 343, 413  
Janik Jadwiga 175  
Janion Maria 299  
Janota Edmund 150  
Janowska Alina 226  
Jarecka Dorota 43–44, 85, 101–102, 280–281, 295, 531–532  
Jarema Maria 263, 331  
Jarnuszkiewicz Jerzy 127  
Jarosławski Jemieljan 113  
Jarosz Ewelina 279  
Jasper C.T. 85  
Jastrun Mieczysław 465, 497, 508  
Jastrzębowski Wojciech 338, 553  
Jastrzębski Tadeusz 550–551  
Jaszczurowska Maria 41, 422  
Jaszuński Franciszek 320  
Jedlińska Eleonora 160  
Jełowicki Aleksander 480–481, 493  
Jervis Ben 44  
Jeżow Nikołaj 502

- Jędrusik Klaudiusz 196  
Jędryka Stanisław 96  
Jędrzejewski Aleksander 355, 383  
Jędrzejewski Michał 383–384  
Jodłowski Józef 446  
Johnson Philip 355–356  
Joliot-Curie Irène 348  
Jones Amelia 194  
Jones Elizabeth 34  
Józef II Habsburg, cesarz 73  
Jóźwiak Karol 171–172  
Judt Tony 439  
Jung Carl Gustav 99, 108–109  
Jurandot Jerzy 231, 234, 434  
Juszczak Wiesław 94, 222  
Juszkiewicz Piotr 26, 102, 157, 185, 456, 477, 479
- Kabalewski Dimitr 201  
Kachurin Pamela 22  
Kacprzak Dariusz 181, 187–188  
Kaczmarek Romuald 381  
Kaczmarek Ryszard 45–46  
Kaczorowski Michał 235  
Kadykało Anna 97–98, 103, 106, 427, 431  
Kaganovsky Lilya 225  
Kahnweiler Daniel-Henry 539  
Kaldewei Gerhard 182  
Kalide Theodor Erdmann 124  
Kalinowska Elżbieta 131  
Kaliski Emil 390
- Kałębasiak Łukasz 522  
Kandinsky Wassily 28, 33, 539  
Kania Ireneusz 114  
Kant Immanuel 437, 464, 531  
Kantor Tadeusz 37, 56–57, 85–86, 259, 271, 439, 513–514, 533, 543  
Kapelański Maksymilian 218  
Kapleau Philip 87  
Karnicka Zenobia 158, 259, 273  
Kastiglioni Gropo Balcer 479  
Katajew Walentin 427  
Katarzyna II Wielka, caryca 8, 31, 40, 49, 428, 477, 493  
Kaye Richard A. 94  
Kazimierz Wielki, król 375  
Kąkolewski Krzysztof 409  
Keeble Trevor 177  
Kemp Martin 63  
Kemp-Welch Klara 256  
Kernbauer Eva 309, 555  
Kersten Krystyna 16, 46  
Kester Bernard 313  
Kędziora Kamila 389  
Kępińska Alicja 180  
Kępiński Zdzisław 460  
Kiaer Christina 311, 320, 331, 347  
Kiczura Ludwik 396  
Kielbass Ludwik Wiktor 485  
Kiełbasa Bartosz 141  
Kiepuszewski Łukasz 157, 295  
Kierzkowski Bronisław 557  
Kiesler Frederick 358

- King David 104  
Kintopf Lucjan 308  
Kirby Victoria Nes 430  
Kisielewski Stefan, pseud. Kisiel  
377–379  
Kiszkiel Krystyna 324  
Kitowska-Łysiak Małgorzata 64,  
184, 284  
Kizwalter Tomasz 32  
Klaman Grzegorz 125  
Klekot Ewa 31, 94, 339, 365, 449,  
462, 548  
Klementowski Robert 395  
Klich-Kluczevska Barbara 302–303,  
318  
Klopfer Paul 182  
Kłoczowski Jan Maria 24  
Kmieciak Michalina 162  
Knapp Stefan 512  
Koberdowa Irena 343, 413  
Kobro Katarzyna 159–160, 171,  
173–175, 177, 183, 189, 193–195,  
204, 256–257, 259–262, 273–274,  
294–295, 298, 305, 319–320, 324,  
548–552  
Kochetkova Inna 500, 504  
Kohle Hubertus 437  
Kolski Jan Jakub 96  
Kołątaj Hugo 344, 350, 502  
Kołontaj Aleksandra 299–301  
Kołodziejczyk Dorota 539  
Kołosow Siergiej 96  
Kołuńska M. 485  
Kondziela Henryk 446  
König-Kraśnińska Ewa 172  
Konopińska Joanna 355, 357  
Konrad Paweł 519  
Kopernik Mikołaj 381, 485–486  
Kordjak Joanna 26, 129, 268, 279,  
295, 343, 436, 454, 456  
Korduba Piotr 31, 451–452, 455, 457  
Korowin Konstantin 471  
Korsak Karol, ks. 64  
Koselleck Reinhart 444, 487  
Kosiewski Piotr 557  
Kossak Wojciech 103  
Kossak Zofia 60, 137, 142, 329  
Kostka Bernarda Dorota, s. 58  
Kostołowski Andrzej 353–354, 357–  
359, 361, 363  
Kościelniak Marcin 295–296  
Kościuczuk Krzysztof 57  
Kotyk Valentin 104  
Kowalczyk Agnieszka 37  
Kowalczyk Izabela 555–556  
Kowalczykiewicz Zygmunt 141  
Kowalska Anka 47  
Kowalska Bożena 61, 199, 262,  
265–267, 271  
Kowalska Faustyna (Helena), s. św.  
544  
Kowalska Małgorzata 450  
Kowarski Szcześny 437  
Koza Paweł 89  
Kozak Jolanta 512  
Kozina Irma 521

- Koźmian Kajetan 137, 145  
Krajewska Helena 295  
Krasicka Lila 270, 439  
Kraśniński Zygmunt 508  
Krasnodębski Zdzisław 558  
Krasny Piotr 554  
Krasucki Eryk 343–344, 350  
Kraupe-Świdorska Janina 263–264,  
266, 270, 276, 439  
Krawczyk Monika 214  
Król Anna, pseud. P. Chmura 198,  
211  
Kruczkowski Leon 527  
Kruk Adam 304  
Krukowski Wojciech 324  
Krupiński Janusz 88  
Krupiński Tadeusz 381  
Krupska Nadieżda 54, 297  
Kruszewski Tomasz 389  
Kryńska Elwira Jolanta 26  
Krzystek Waldemar 96, 116, 119,  
540  
Krzyżagórski Klemens 387  
Krzyżanowska Hanna 446  
Krzyżanowska Irena 545  
Kubiak Szymon 41, 441  
Kubler George 176  
Kuchnio Krzysztof 132–133  
Kudaszowa Maria 202  
Kuhn Thomas 536–538, 541  
Kujawski Jerzy 209, 211  
Kuklińska Bożena 485  
Kula Marcin 78  
Kuligowska-Korzeniewska Anna 432  
Kulik Zofia zob. KwieKulik  
Kundera Milan 293, 505  
Kunicki Wojciech 487  
Kunińska Magdalena 165, 474–475,  
480, 487, 545  
Kupiec Bronisław 386  
Kurc-Maj Paulina 173, 258, 271–  
272, 276, 550  
Kuropatwa-Pik Katarzyna 181  
Kuryluk Ewa 333–334  
Kurzątkowski Mieczysław 446  
Kutz Kazimierz 120, 316–317  
Kuźniak Angelika 431  
Kwiecień Ryszard 308  
Kwiecińska Zofia 104–105  
Kwiek Przemysław zob. KwieKulik  
KwieKulik (Przemysław Kwiek,  
Zofia Kulik) 127, 530–532  
Laborde Denis 218–219  
Lacan Jacques 534  
LaCapra Dominick 534  
LaChance Adams Sarah 261  
Lachman Magdalena 162  
Lachowski Marcin 82, 184, 284, 321  
Lahoda Vojtech 537  
Lange Wiesław 355  
Lasek M. 124  
Latour Bruno 77, 147, 149, 151,  
218–219, 229, 346, 349–350, 369,  
510, 513–514



- Lau Christoph 135  
Lazarenko Vitaly 428  
Le Corbusier, właśc. Charles-Édouard Jeanneret-Gris 358, 383–384  
Leatherbury Sean V. 332–333  
Lebek Karolina 77  
Lebow Katherine 43  
Leder Andrzej 40, 48, 115–117, 215, 436, 497–498, 503, 511  
Lefebvre Henri 221  
Lefèvre Wolfgang 548  
Léger Fernand 189, 348  
Lehr-Splawiński Tadeusz 373  
Leibl Wilhelm 470  
Leighten Patricia 451, 456  
Lelewel Joachim 32, 103  
Lelonek Diana 141–143, 149, 151, 154–155, 540–542  
Lem Stanisław 61–62, 70, 79  
Lengren Zbigniew 434  
Lenica Jan 263, 355–357  
Lenin Włodzimierz 12, 34, 54, 57–58, 62, 79, 103–104, 113, 123, 202, 250, 252, 297, 300, 379, 414–415, 418, 428, 434, 510  
Leszczyński Adam 19, 38, 101, 136, 145, 148, 465, 481  
Leszkowicz Paweł 127  
Leśniak Andrzej 391  
Lethen Helmut 131  
Levin Itamar 214  
Lévinas Emmanuel 522  
Lévi-Strauss Claude 404, 452  
Lévy Sophie 189  
Lévy-Bruhl Lucien 176  
Lewicka Maria 397  
Lewin Maria 353  
Lewis Reina 94  
Leykam Marek 359  
Leyko Małgorzata 430  
Libelt Karol 500–501, 508  
Liebermann Max 471  
Likstanow Josif 104–106  
Linke Bronisław Wojciech 59–61, 391, 432  
Lipovetsky Mark 427  
Lipowska-Sajdak Jadwiga 552  
Lipowski Krzysztof 60  
Lippard Lucy R. 31  
Lipstadt Hélène 379  
Lipszyc Adam 14, 536  
Liss Janet L. 64  
Lissitzky El 111, 159, 163, 165–166, 174, 180  
Liszka Ewa 552  
Liszkowski Witold 559–560, 562  
LL Natalia, właśc. Lach-Lachowicz 314, 316, 332  
Lodder Christina 162, 257–258, 260, 320  
Lompa Edmund 289  
Lorek Izabela 132  
Lorente J. Pedro 128  
Lorentz Stanisław 41, 361

- Luba Iwona 162, 551  
Lubac Henri de 56  
Lubiak Jarosław 162, 172, 320, 550  
Lubojański Józef 387–388  
Ludwik XVI, król 281–282  
Ludwisiak Małgorzata 172  
Lueddeckens Ernst 159, 163  
Lukács György 348  
Lukrecjusz 403  
Lundquist Caroline R. 261  
Lurçat Jean 313  
Luxemburg Róża 299, 317
- Łabuszewski Tomasz 25  
Ładnowska Jadwiga 163, 166,  
173–174  
Ładyka T. 418  
Łata K. 360  
Łazarenko Witalij 428, 430  
Łobocki Jan 359  
Łodzian Tadeusz 94  
Łopatecki Karol 105  
Łoziński Władysław 27, 329–330  
Łuka Magdalena 339  
Łukasiewicz Małgorzata 228  
Łunaczarski Anatolij 97–98, 233,  
251–252, 501  
Łunkiewicz-Rogoyska Maria Ewa  
325
- Maciej Korwin, król 399  
Mackiewicz Józef 200  
MacLagan Davis 455  
Macnaghten Phil 156  
Magritte René 176  
Majakowski Władimir 24, 430  
Majewski Alfred 484  
Majewski Piotr 84, 184, 284, 390  
Makarewicz Maciej 263  
Makarewicz Rufin 219  
Makarewicz Zbigniew 392, 489  
Makarowicz Piotr 11, 106, 143, 149,  
151–153, 155, 540–542  
Malaspina Cecile 219  
Malczewski Antoni 205, 553  
Malewicz Edward 550  
Malewicz Kazimierz 22, 24, 55, 111,  
165, 170, 174, 184–186, 190, 192,  
503  
Malewska Hanna 56, 393  
Malia Martin E. 248  
Malicka Wiktoria 353  
Malik Cecylia 279, 559–560, 562  
Malina Jerzy 264  
Malinowska Joanna 85  
Malinowski Bronisław 346, 491  
Malinowski Jerzy 165–166, 180  
Malinowski Kazimierz 209, 446–  
447, 458  
Malraux André 168, 508  
Małeccy, rodzina 432  
Małkowska Olga 308  
Małysiak Albin, bp 73  
Manc Edward, pseud. Din-Don 433  
Manc Marian 434

- Manicka Anna 82  
Mann Thomas 201  
Mansfield Elizabeth 459  
Manson Charles Milles 195  
Marcadé Jean-Claude 186  
Marciniak P. 417  
Marczyński Adam 422  
Margal Margiusz 321  
Margolit Evgeny 225  
Markiewicz Jacek 95  
Markiewicz Władysław 378  
Markowska Anna 26, 36, 194, 196,  
281, 284, 293, 295, 319, 381, 384,  
386, 393, 409–410, 423, 461,  
483–484, 489, 538, 543  
Marks Karl 437  
Marksen Jan 188, 202, 540  
Marshall George 511  
Martin Brenda 177  
Masiewicz Krzysztof 99  
Massey Jeff 281  
Masson André 270  
Massumi Brian 219, 231, 244  
Maślankiewicz-Brzozowska Anna  
264  
Matejko Jan 60, 198, 483, 490, 513  
Materski Wojciech 69  
Mathieu Georges 209  
Matuszyn Michaił 257, 274  
Matlak Józef, ks. 54  
Maziarska Jadwiga 295, 299, 319  
Mazur Zbigniew 385  
McDowell Chris 373  
McNeill William 234  
Mehoffer Józef 64, 483  
Meillassoux Quentin 497, 516, 531  
Melbechowska-Luty Aleksandra 395  
Méndez Leopoldo 82  
Menzel Adolph 470  
Metcalf Eugene W. Jr 453  
Meyerhold Wsiewołod 430  
Michalski Jan 87, 100, 108, 111–112  
Michalski Konstanty, ks. 54–55, 72,  
74, 89  
Michał Anioł, właśc. Michelangelo  
di Lodovico Buonarroti Simoni  
115  
Michałowski Kazimierz 41  
Michałowski Piotr 84, 142, 476,  
480–482, 485, 487, 490, 492–493  
Mickiewicz Adam 70, 103, 204, 485,  
497, 503  
Mies van der Rohe Ludwig 182  
Mieszkowska-Dalecka Krystyna 328  
Mikhienko Tatiana 186  
Mikina Ewa 336  
Mikołaczak Tomasz 357  
Mikołajek Mariusz 559–560, 562  
Mikołejko Zbigniew 381  
Mikš František 537  
Mikulski Kazimierz 263, 432  
Milewska Hanna 328  
Milewska Wacława 264  
Mill John Stuart 539, 556  
Miller Christopher 282  
Milner John 191

- Miłosz Czesław 60, 214, 217, 227,  
289, 350, 353, 380, 412, 436, 439,  
505, 509
- Minich Marian 11, 160–161, 163–  
168, 173, 180, 182, 187–188, 190,  
192, 197–198, 200–205, 208–213,  
426, 473, 540
- Minturn Kent 453
- Mirandola Franciszek 200
- Mirga-Tas Małgorzata 435
- Mirzoeff Nicholas 16, 45, 320, 523
- Mitchell David T. 66–67
- Mitchell Juliet 497
- Mitchell Timothy 365
- Mitchell William John Thomas 349,  
371, 378, 404, 463, 534
- Mitter Partha 28
- Mituricz Piotr 257, 261
- Moeller Martina 235
- Moholy-Nagy László 163
- Moi Toril 301
- Mojsak Łukasz 254, 559
- Mołotow Wiaczesław 21, 214, 237,  
372
- Mondrian Piet 28, 159, 163
- Mondza M.J. 548
- Moniuszko Stanisław 204
- Montwiłł-Mirecki Józef 177
- Moore Eudorah 313
- Moorhouse Roger 349, 354
- Morgan David 548
- Morozow Pawlik 103
- Morris Leslie 222
- Morris Lynda 537
- Morton Timothy 532–533
- Moskal Anna 393
- Moskwa Zenon 95
- Mościcki Ignacy 552
- Moten Fred 466
- Moxey Keith 28
- Mozesowie, rodzina 432
- Mrass J. 47
- Mrass Peter 47
- Mrozek Agnieszka 534–535
- Mrozik Agnieszka 301, 303, 306,  
313
- Mrozińska Maria 446
- Mrozowska Zofia 245
- Muszkietowa-Süssle Janina 324
- Muzyczuk Daniel 158, 490
- Myśliwski Wiesław 17–18, 395
- Nacher Anna 221
- Nacht-Samborski Artur 284
- Nader Luiza 26, 169, 199, 274, 438
- Nagel Alexander 28
- Nancy Jean-Luc 266
- Nasfeter Janusz 96
- Naszkowska Krystyna 127
- Neirick Miriam 427–428
- Nelson Robert S. 189, 451
- Nemeczkwowie, rodzina 432
- Newman Barnett 318
- Nicholas M.A. 24
- Nickel Walter 398

- Nieznalska Dorota 95, 370  
 Nixon Richard 189  
 Noonan Norma C. 296  
 Nora Pierre 128  
 Normand Vincent 134  
 Norwid Cyprian Kamil 325, 327  
 Nosch Marie-Louise 332  
 Nowaczyński Adolf 54–55, 57, 89  
 Nowak Andrzej W. 50, 101, 140, 494  
 Nowak Gabriela 187  
 Nowak Piotr 48, 437  
 Nowak Stanisław, ks. 57–58  
 Nowak Stefan 406  
 Nowakowski Piotr 68  
 Nowicka Daria 214  
 Nowicki Maksymilian 150  
 Nowosielski Jerzy 11, 76–77, 263  
 Nowosilcow Nikołaj 503  
 Nowowiejski Stanisław 434  
  
 O'Reilly Andrea 316–317  
 Obirek Stanisław, o. 546–547  
 Ochab Maryna 97  
 Ociepka Teofil 491, 525  
 Oesterreich Detlef 437  
 Okeke-Agulu Chika 27  
 Okoń Waldemar 553  
 Olsza Małgorzata 140  
 Olszewski Karol 486  
 Olwig Kenneth R. 138  
 Ong Walter J. 229–231  
 Ordyłowski Marek 365  
  
 Orłowski Hubert 487  
 Osiński Tomasz 17  
 Ossendowski Antoni Ferdynand 201  
 Ostrowski Adam 343, 438  
 Ostrowski Nikołaj 108  
 Otremba Krzysztof 153  
 Owsiański Józef 409  
 Ozenfant Amédée 189  
  
 Pacheco De Castro Fernando 82  
 Paetz Juliusz 341  
 Paik Nam June 457  
 Palester Roman 47, 242, 285, 516  
 Panassié H. 218  
 Panek Jerzy 455  
 Panofsky Erwin 167  
 Papée S. 373  
 Partyga Ewa 465  
 Pasierb Janusz S., ks. 281, 283  
 Patała Agnieszka 82  
 Pauli Gustav 167  
 Pauwels Jacques R. 17  
 Pawelec Andrzej 349  
 Pawlak Cezary 181  
 Pawluć Tadeusz 358  
 Pawłowicz Jerzy 343, 413  
 Pawłowska Aneta 160  
 Peleński Józef 471  
 Peretiatkowicz Antoni 79  
 Perkowski Piotr 302–303, 318  
 Phillips Ruth B. 458  
 Piasecka Marta 376

- Piątek Grzegorz 220, 236, 239,  
247–248
- Picasso Pablo 55–56, 88, 93–94, 113,  
166, 181, 312, 348, 360–361, 420,  
436, 439–441, 537–539
- Picon Gaëtan 218, 509–510
- Pieniązek Paweł 67
- Pieńkos Andrzej 94, 366
- Pierzchała Marta 170
- Pietrasik Agata 26, 83, 268, 343, 438
- Pietrzak-Merta Magda 215
- Pilichowski Czesław 387–388
- Pilichowski Leopold 188
- Piłakowska Magdalena 259
- Piłsudski Józef 198, 428, 465, 552
- Pindera Agnieszka 161
- Piotr I, car 477
- Piotr, św. 389
- Piotrowska Krystyna 322
- Piotrowski Piotr 9, 21–22, 24, 33,  
87–88, 101, 126–127, 194, 199,  
296, 402, 407, 422, 424, 435, 439,  
461, 476, 481, 512, 533, 535–536,  
543
- Piskorska (Zeic) Liliana 559–562
- Piskorski Jan M. 215
- Piwocki Ksawery 456
- Platon 68, 238, 403
- Pliniusz 68
- Plutyńska Eleonora 326–328,  
338–339
- Pławski Kazimierz 551
- Pobłocki Kacper 465
- Poklewski Józef 181
- Polak Marcin 129–130, 156
- Polański Roman 278
- Polit Paweł 162, 189
- Pomian Krzysztof 366
- Pomianowski Jerzy 97, 233
- Poniatowski Stanisław 379
- Pons Oriol 373
- Popczyk Maria 10, 128–129, 131,  
139
- Popiel Jacek 57
- Popowa Lubow 320, 331
- Poprzęcka Maria 112, 506
- Porębski Mieczysław 57, 259, 269–  
270, 305, 439
- Porter Libby 373
- Potoccy, rodzina 446–447, 450, 458
- Potocka Maria Anna 493
- Potocki Jarosław 493
- Potraviak Maksymilian 362
- Poulot Dominique 128, 144
- Poznańscy, rodzina 180, 182, 186–  
189, 192
- Poznańska z Silbersteinów Sara  
188–189
- Poznański Izrael 345
- Poznański Maurycy 187–189
- Poznański Wiktor 188–189
- Preziosi Donald 422, 442, 447, 449,  
468
- Promiński Marian 431
- Pruszkowski Tadeusz 553
- Pruszyńska Jadwiga, pseud. Inka 324

- Przesmycki Zenon 325  
Przyboś Julian 158, 178  
Przygórski Zbigniew 43  
Przypkowsy, rodzina 485  
Przypkowski Tadeusz 484–485  
Ptak Anna 129  
Ptak Marcin 156  
Ptaszycka Anna 362  
Ptaszycki Tadeusz 362  
Pudowkin Wsiewołod 38  
Puszkina Aleksander 50  
  
Raab Jennifer 409  
Rachwalska Barbara 297  
Radliński Stefan 379  
Radliński Tadeusz 379  
Radziszewski Karol 301, 316, 370  
Rafał, właśc. Raffaello Santi 114, 210, 448, 550  
Rand Richard A. 266  
Ratuszniak Jan 299  
Ray Man 280  
Read Herbert 27  
Redliński Edward 11, 53, 294  
Redmontowie, rodzina 131  
Rees E.A. 233  
Reichardt Rolf 437  
Rek Jan 288  
Reklajtis Elżbieta 496  
Renn Jürgen 548  
Reszke Robert 108  
Rethel Alfred 89  
  
Reynolds Joshua 349  
Reznik Zofia 386  
Ribbentrop Joachim von 21, 214, 372  
Rich Adrienne 316  
Rich Sarah K. 454  
Ricoeur Paul 402  
Riefenstahl Leni 503  
Riegl Alois 164–166  
Riepin Ilja 470  
Rijn Rembrandt van 83, 167, 550  
Rimbaud Arthur 267  
Ripa Cesare 114  
Rivière Georges-Henri 128  
Robakowski Józef 274  
Robin Anreus Alejandro 86  
Rockefeller Nelson 189  
Rodczenko Aleksandr 55, 359  
Rogalska Helena 328  
Roger Alain 143  
Rogers Ginger 231  
Rogoff Itit 128  
Rogoyski Jan 325  
Rohy Valerie 555  
Roisman Hanna M. 339–340  
Rolland Romain 11, 197, 200–202, 205–208, 210, 426, 450  
Romanek Michał 35, 78  
Ronduda Łukasz 506, 530–531  
Ronen Ruth 537, 541  
Rosenbaum Sebastian 46

- Rosenstein Erna 263, 280–281, 283, 531
- Rosenstein-Rodan Paul N. 38
- Rosset Tomasz F. de 181
- Rothenstein William 27
- Rottenberg Anda 25, 302, 527
- Rougle Charles 24
- Rousseau Jean-Jacques 79
- Różewicz Stanisław 96, 120
- Różewicz Tadeusz 122, 181, 281–283, 293
- Rublow Andriej 472
- Rudnicki Lucjan 367
- Rudowicz Teresa 557
- Ruksza Stanisław 47
- Rule Wilma 296
- Rumas Robert 94
- Rus Bojan Maria 331
- Russolo Luigi 240
- Ruszar Józef Maria 81
- Ruszczyc Ferdynand 550
- Ruszczyńska-Szafrańska Agnieszka 328
- Rybicki Paweł 378
- Rycharski Daniel 95
- Ryczek E. 389
- Rymkiewicz Jarosław Marek 204, 497–498, 502–504
- Ryszkiewicz Andrzej 88
- Ryś Grzegorz 72, 74, 79
- Rzepińska Maria 527–528
- Sadley Wojciech 308
- Sadowski Jakub 337
- Safiullina Nailya 201
- Saj Andrzej 452
- Salazkina Masha 225
- Salwa Mateusz 138, 143
- Santiago Jose 79
- Sarnowska Amelia 279
- Sarto Andrea del 448
- Sartre Jean-Paul 496
- Saryusz-Wolska Magdalena 235
- Sauerlandt Max 167
- Savashevich Ali 369
- Sayers William 67
- Schapiro Miriam 314
- Schiller Friedrich 464
- Schiller Konrad 490
- Schmitt Carl 79
- Schoepflin Urs 548
- Schöffner Nicolas 163
- Schöllhammer Georg 531
- Schrammówna Helena 452
- Schwitters Kurt 354, 401
- Scott James C. 474
- Seitz William C. 557
- Selz Peter 557
- Sempoliński Jacek 283
- Sempoliński Ludwik 224
- Serres Michel 496
- Sherman Daniel J. 128
- Shiner Larry E. 454, 464
- Shore Marci 52, 535



- Sidzinska Maja 261  
 Siemieński Lucjan 553  
 Sienkiewicz Henryk 101  
 Sienkiewicz Jerzy 53  
 Sienkiewicz Karol 26  
 Sieńko Ludgarda 326  
 Sieradzki Józef 32  
 Sierow Walentin 471  
 Silbersteinowie, rodzina 188  
 Simpson Pamela H. 182  
 Singer Gérard 41, 420  
 Sinnreich Aram 492  
 Skalska Agnieszka 203, 259  
 Skarżanka Hanna 516  
 Skoczylas Władysław 473, 549, 553  
 Skomorowska-Wilimowska Łucja 542  
 Skórczewski Dariusz 465  
 Skórczewski Edward 120  
 Skrodzki Wojciech 47  
 Skrzypczakowie, rodzina 432  
 Skrzypek Marian 32, 49  
 Skworcow-Stiepanow Iwan 113  
 Slevogt Max 471  
 Sloterdijk Peter 64–66  
 Słabek Henryk 343, 414, 418–419, 424  
 Słabicka Małgorzata 105  
 Sławska Aniela 460  
 Słoboda Katarzyna 162  
 Słodkowski Piotr 26, 83, 161, 263, 343–344, 423, 438  
 Słonimski Antoni 12, 434  
 Słowacki Juliusz 381, 526  
 Smith Stephanie J. 86  
 Smołka Leonard 389  
 Snelewska-Stempień Zofia 430, 432–434  
 Snow Charles Percy 151  
 Snyder Timothy 215  
 Sobczyk Ewa 134  
 Sobczyk Marek 98–99, 113, 118–119  
 Sobota Adam 532  
 Socha Ziemowit 244, 247  
 Soja Edward W. 374  
 Sokołowska Joanna 162  
 Sokołowski Marian 443, 487  
 Sokorski Włodzimierz 518  
 Sokrates 238, 524  
 Solska Ewa 195  
 Sołowiow Władimir 50  
 Sołtyk Kajetan, bp 49  
 Sosnowska Joanna M. 465  
 Sosnowski Kajetan 265–266  
 Sosnowski Maciej A. 81  
 Soto Jesús Rafael 163  
 Sowa Andrzej Leon 79  
 Sowa Jan 96–97  
 Sowińska-Heim Julia 160, 173  
 Sówka Erwin 491, 525  
 Sparke Penny 177  
 Speer Albert 336  
 Spence Mark David 409

- Springer Filip 51
- Sprinkle Annie M. 272
- Spychalski Jan 529–532
- Stachowscy, rodzina 432
- Stala Stanisław 357
- Stalin Józef 33–34, 60, 98, 104–106, 201, 217, 236–237, 253, 305, 341, 350, 371, 379, 397–398, 413, 419, 428, 501–502, 510, 525, 527
- Stanisławski Krzysztof 59–60
- Stanisławski Ryszard 173–174, 194
- Staniszki Jerzy 362
- Stankiewicz Eugeniusz, Get 407
- Stańczak-Wiślicz Katarzyna 302–303, 318–319
- Starski Ludwik 231, 234, 242, 245, 248
- Starzyński Juliusz 472
- Staszic Stanisław 32, 150, 350, 408, 412, 562
- Stażewski Henryk 171, 325
- Steczowicz Marian 363
- Stefański Krzysztof 160, 188, 550
- Steil Benn 511
- Stein Gertruda 319
- Steller Paweł 46–47, 521–522, 552–553
- Stephens Elisabeth M. 272
- Stern Jonasz 199, 264
- Stępień Wacław 434
- Stiegler Bernard 401
- Stiepanowa Warwara 33
- Stiker Henri-Jacques 67
- Stites Richard 113
- Stoichita Victor I. 68
- Stomma Ludwik 405
- Stopa Magdalena 326
- Stopa Zofia 326
- Strożek Przemysław 41, 84
- Strumiłło Andrzej 43–44
- Stryjeńska Zofia 431, 473, 549
- Strzelecki J. 519
- Strzezińska Nika, właśc. Jakobina Ingeborga 261
- Strzeziński Władysław 11, 37, 39, 157–181, 183–187, 190–191, 193–199, 201–205, 210–212, 256, 258, 260–261, 271–274, 298, 304–305, 320, 331, 345, 359, 438, 473, 476–478, 521, 525, 540, 542, 548–551, 553–554
- Strzyżewska Zofia 103
- Stuart Carolyn 315
- Stuchlik Zygmunt 47
- Suchan Jarosław 161, 190
- Suchodolska Marisa 446
- Suchodolski Rajnold 392
- Sullivan Megan A. 86
- Sumorok Aleksandra 26, 173
- Surikow Wasilij 470
- Sutowski Michał 52, 535
- Swinarski Konrad 196
- Sylwester I, papież 333
- Szablowski Jerzy 482
- Szafer Władysław 150–151
- Szafarska Danuta 223, 246, 516

- Szaginian Marietta 347  
 Szancer Jan Marcin 47, 516  
 Szapocznikow Alina 283, 514  
 Szaposznikow L.K. 151  
 Szarota Tomasz 69, 222  
 Szatkowska Anna 137, 329  
 Szawiel Tadeusz 406  
 Szczepański Jan Józef 360  
 Szczerski Andrzej 36–37, 83, 85, 105, 203, 401–402, 407, 477  
 Szczuka Mieczysław 356  
 Szczukin Siergiej 166  
 Szeląg Marcin 163  
 Szenwald Lucjan 220  
 Szeptycki Andrzej, abp 53, 55, 72, 74–77  
 Szeptycki Klemens 77  
 Szewczyk Agnieszka 279, 343, 436  
 Szleyen Zofia 83  
 Szołochow Michaił 348  
 Szostkiewicz Adam 413  
 Sztamblewska Elżbieta 131  
 Szubert Maria 133  
 Szuman Stefan 329  
 Szwagrzyk Krzysztof 397  
 Szwajcer Henryk 245  
 Szwajcer Piotr J. 151  
 Szyller Leon 367  
 Szyłak Aneta 503  
 Szymanowicz Maciej 386, 440  
 Szymanowski Maciej 537  
 Szymański Mieczysław 308, 435  
 Szymański Wojciech 26  
 Szyborska Wisława 157, 200  
 Śledziwska Anna 327–328  
 Ślodziński Ludomir 127  
 Ślesicki Władysław 96  
 Śleziak Marta 375  
 Śliwa Jakub 147  
 Śliwowska Wiktoria 103  
 Ślizińska Milada 298, 318–319  
 Świca Marek 264, 345, 439  
 Świerzy Waldemar 433–434  
 Świrszczyńska Anna 294  
 Świsłocka Sylwia 384  
 Świtek Gabriela 86, 454, 456  
 Talarczyk-Gubała Monika 294–295, 297, 302–304, 306, 310, 324  
 Tanguy Yves 270  
 Tarantino Quentin 195  
 Taricone Fiorenza 197  
 Tarkowski Andriej 96  
 Tarnowski Andrew 145–146  
 Tate Sharon 195  
 Tatlin Władimir 163, 257–258, 263  
 Tauber-Arp Sophie 171  
 Taut Bruno 182  
 Tawney Lenore 311  
 Taylor Brandon 256, 260  
 Taylor Charles 13–14, 498, 502–503, 536  
 Taylor Frederick 255

- Tchorek Mariusz 175–176, 193  
Teisseyre Maria 324  
Teitelbaum Matthew 291  
Tejchma Józef 200  
Telakowska Wanda 312, 453  
Ten Thije Steven 165–167, 186  
Teodorowicz-Todorowski Tadeusz 385  
Tester Keith 172  
Thomas William I. 378–379, 405  
Thompson Ewa 558  
Thompson Marie 219  
Thum Gregor 105  
Tischner Józef, ks. 503  
Tomasik Wojciech 303  
Tomaszek Michał 78  
Tomaszewski Henryk 184, 284, 290, 357, 434  
Tomaszkiewicz Bolesław 308  
Tomkowicz Stanisław 483  
Toniak Ewa 303  
Torzecki Ryszard 215  
Tracy Larissa 281  
Trepkowski Tadeusz 323  
Treter Mieczysław 473  
Trivedi Lisa 338  
Trusz Iwan 58, 74  
Trzaskowska Irena 456  
Tse Tung Mao 527  
Tuana Nancy 36  
Tujdowski Marcin 397  
Tukidydes 509  
Turek Leszek 252  
Turowicz Jerzy 503  
Turowski Andrzej 48, 87, 255–256, 259–262, 273–274, 298, 318, 501, 504, 559  
Turpin Etienne 134  
Tuymans Luc 66  
Twardoch Szczepan 45, 289–290  
Tych Feliks 214, 343  
Tycjan, właśc. Tiziano Vecelli lub Vecellio 550  
Tygielska Hanna 496  
Tyszkiewicz Jakub 358, 362–363  
Tyszkiewiczowa Teresa 308  
Tytus Liwiusz 450–451  
Uccello Paolo 210  
Uchill Rebecca 167  
Urbanek Mariusz 124  
Urbanowicz Andrzej 47  
Urbanowicz Beata 408  
Urbanowicz Tomasz 408  
Urbanowicz Wiktor 395  
Urbanowska Zofia 132  
Urry John 156  
Ustionow Leonid 253  
Utkin Bolesław 173, 210  
Utley Gertje 537  
Vachon John 514  
Valéry Paul 282  
Vantongerloo Georges 171

- Varine-Bohan Hugues de 128  
Vasarely Victor 163  
Viala Joseph 103  
Vinci Leonardo da 56, 210  
Voltaire, właśc. François-Marie Arouet 8, 32, 49–50  
  
Wagner Richard 218, 251–253  
Wajda Andrzej 102–103, 114  
Walczak Wojciech 105  
Walicki Michał 471–472  
Walsh Victoria 133  
Waniek Henryk 47, 525  
Wańkiewicz Melchior 486, 489, 528  
Wańkiewicz Otton 489  
Warsza Joanna 435  
Warzecha Marian 557  
Wasilewska Diana 473  
Wasilewska Wanda 313  
Wawer Ewa Paulina 551  
Wawrzyniak Henryk 432–433  
Wawrzyniakowie, rodzina 433  
Wążyk Adam 42–43, 360, 541  
Wąsik Dorota 339  
Wątroba Paweł 141  
Wegner Stefan 258, 263, 271–272, 274–276, 308  
Wegner-Sumień Anna 174, 177  
Weibel Peter 219, 510  
Weiss Wojciech 127  
Wells George Orson 201  
Welsh Talia 261  
  
Werblan Andrzej 236, 398  
White Hayden 482, 533  
Wieczorek Sławomir 227  
Wielhorski Czesław 357  
Wielopolski Aleksander 101  
Wierzbiański Krzysztof 431  
Wilga Helen 430  
Willerslev Rane 498  
Wincze Władysław 383  
Wirpsza Witold 470  
Witek Piotr 195  
Witkiewicz Stanisław 53  
Witkiewicz Stanisław Ignacy 294, 520  
Witkowski Jacek 381  
Witos Wincenty 405  
Wittlin Halina 318  
Wittlin Józef 318  
Władysław Jagiełło, król 60, 150  
Włodarczyk Wojciech 26, 184, 192–193, 200, 284–285, 288, 290–291, 323, 344, 416–417, 436, 439, 463, 506, 554  
Włodarski Marek 26, 263, 270  
Wodiczko Krzysztof 127  
Wohl Stanisław 47, 516  
Wojciechowski Aleksander 25, 302, 527  
Wojcik Daniel 453  
Wojnicka-Merkielowska Irena 324  
Wojtyła Karol (Jan Paweł II, papież) 53–55, 57–58, 69–70, 79–80, 89–90, 521–522, 544–545, 551

- Wolff Jerzy, ks. 364, 521
- Wölfflin Heinrich 164–165, 209
- Worcell Henryk 47
- Wortham Simon Morgan 174
- Woszczerowicz Jacek 517
- Woynarowski Jakub 438
- Woźniak Marek 195
- Woźniak Ryszard 99
- Woźniczka Zygmunt 347
- Wójcik Stanisław 98
- Wójtowicz Bolesław 347
- Wright Stephen 254, 559
- Wronko Leszek 223
- Wróblewscy, rodzina 70
- Wróblewski Andrzej 11, 39, 55–56, 58–59, 61, 68–69, 71, 76, 80–83, 86–88, 91–96, 98–101, 103–104, 108–121, 123, 126–127, 199, 263, 279, 283, 304, 437, 514, 522, 533, 540, 543, 569
- Wróblewski Zygmunt 486
- Wyczółkowski Leon 73
- Wylęgała Anna 465
- Wyspiański Stanisław 64, 295, 483
- Wyszomirski Józef 47, 516
- Wyszyński Stefan, ks. kard. 371, 389, 404–405
- Zachwatowicz Jan 385, 390, 443–445
- Zadrożny Tadeusz 465
- Zagajewski Adam 495
- Zagrodzki Janusz 47, 162, 166, 170–171, 173, 178, 183, 267–269
- Załoski Tomasz 26, 162, 173, 490
- Zamecznik Stanisław 12, 184, 254, 294, 358
- Zamecznik Wojciech 288, 358
- Zanussi Krzysztof 57, 120
- Zapate Nagorao 338
- Zapolska Gabriela 295
- Zaremba Łukasz 16, 320, 349, 523
- Zaremba Marcin 62, 71, 278, 374
- Zarycki Tomasz 47
- Zawadzki Aleksander 46–47
- Zawadzki Andrzej 487
- Zborowska Agata 236, 346
- Zegadłówna Zdzisława 426
- Zeic Liliana zob. Piskorska (Zeic) Liliana
- Zejszner Ludwik 150
- Zelwerowicz Aleksander 516
- Zgudka Stefania 324
- Zieliński Tadeusz 357
- Ziernicki Arkadiusz 56
- Ziętek Jerzy 552
- Zimetbaum Mała 323
- Ziółkowska Magdalena 57, 162
- Znaniecki Florian 378–379, 405
- Zuckmayer Carl 348
- Zychowicz Karolina 441
- Żarnowerówna Teresa 295, 298, 318–319, 323, 522
- Żbikowski Piotr 137, 145

Żdanow Andriej 24, 305

Żeleński Stanisław, Boy 295

Żeromski Stefan 70, 128, 508

Żmijewski Artur 506

Żmurko Franciszek 188

Żółkiewski Stefan 44, 47–48, 518,  
520

Żółtowski Wojciech 96

Żuchowski Tadeusz 371

Żygulski Kazimierz 378, 400

Żyrosław II, bp 408

FOTOESEJ

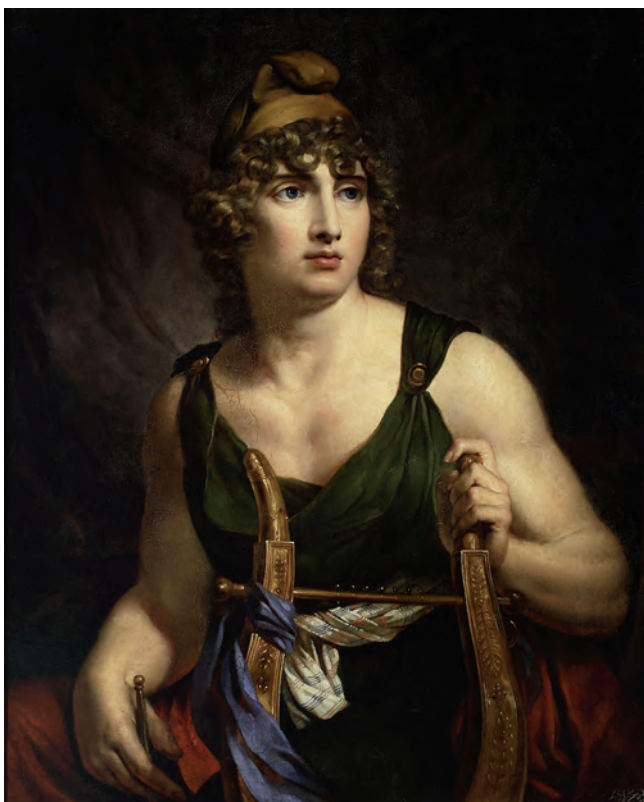




Jean-Antoine Houdon,  
*Volter*, Muzeum Ermitaż,  
Sankt Petersburg, stan  
z 2015, fot. Anna Markowska



Antoni Brodowski, *Parys  
w czapce frygijskiej*, ok.  
1813–1814, Muzeum  
Narodowe w Warszawie,  
wolna domena





Proteza brata Alberta, powstańca styczniowego, fotografia dzięki uprzejmości Archiwum Zgromadzenia Sióstr Albertynek Posługujących Uboгим w Krakowie



Fragment gabloty w muzeum w Irkucku, poświęcony zsyłkom Polaków na Syberię, 2014, fot. Anna Markowska



Mundur wojskowy cara Aleksandra II, w którym zginął zamordowany przez polskiego zamachowca, Wielki Kościół w Pałacu Zimowym, Sankt Petersburg, fot. Anna Markowska



ks. Stanisław Nowak (1924–1999), *Brat Albert z Leninem*; rok namalowania obrazu niezany; w 1972 r. biskup tarnowski Jerzy Ablewicz podarował go siostram albertynkom, dzięki uprzejmości Archiwum Zgromadzenia Sióstr Albertynek Posługujących Ubogim w Krakowie



Andrzej Wróblewski, [Sąd  
Ostateczny], 1946, kolekcja prywatna,  
za: *Unikanie stanów pośrednich.*  
*Andrzej Wróblewski (1927–1957),*  
red. M. Ziółkowska, W. Grzybała,  
Warszawa 2014, s. 637



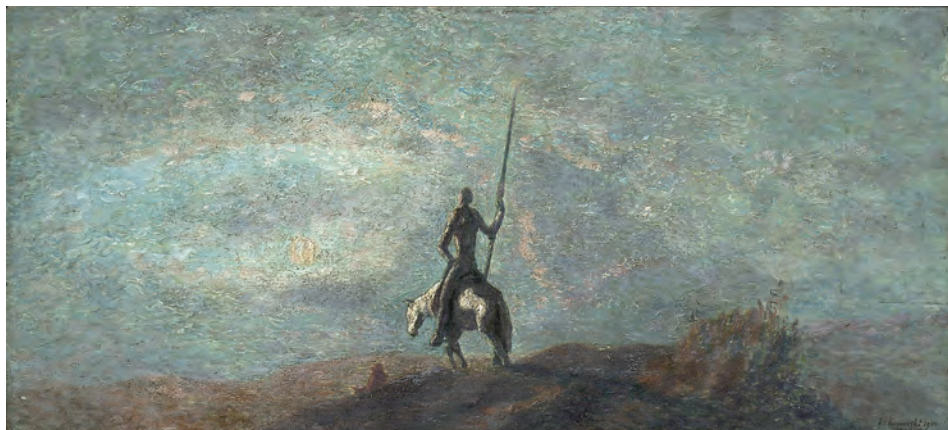
Fernando Castro Pacheco, *Los Cristeros Control la Enseñanza en el Campo*, 1947,  
dzięki uprzejmości Hecho a Mano Gallery, Santa Fé



Andrzej Wróblewski, *Rozstrzelanie surrealistyczne*, 1949, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. Piotr Ligier, domena publiczna



Wojciech Kossak, *Orlą lwowskie*, 1933, Muzeum Narodowe w Warszawie, domena publiczna



Felicjan Szczęsny Kowarski, *Don Kichot*, 1944, Muzeum Narodowe w Warszawie, domena publiczna



Władysław Strzemiński, *Sala Neoplastyczna*, 1948/60, rekonstrukcja: Bolesław Utkin; widok z lat 1948–1950, Archiwum Muzeum Sztuki, Łódź



Fragment elewacji pałacu Poznańskich – widok na balkon zdysfunkcjonalizowany przez Strzeмиńskiego podczas aranżacji Sali Neoplastycznej, Łódź, fot. Anna Markowska

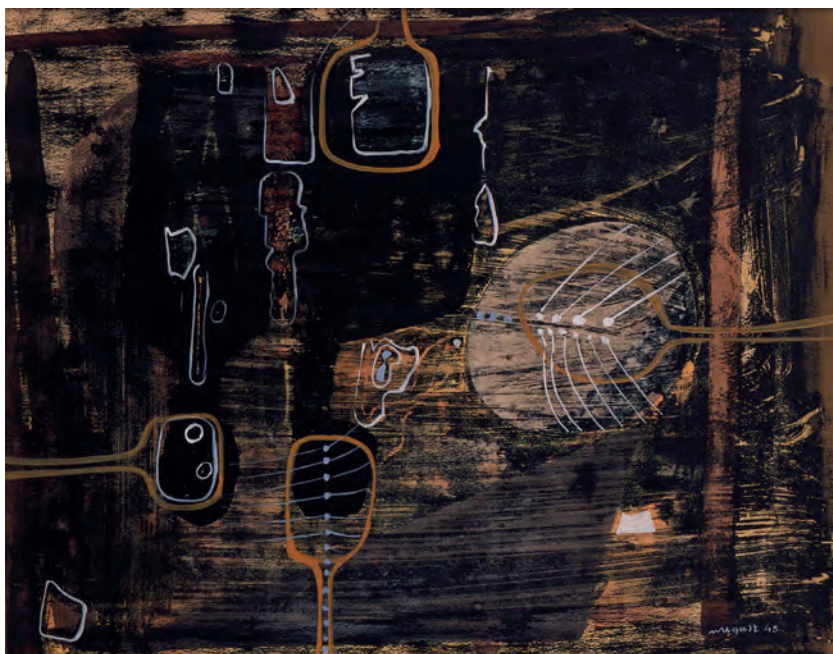


Egzekucja Ludwika XVI, autor nieznany, domena publiczna

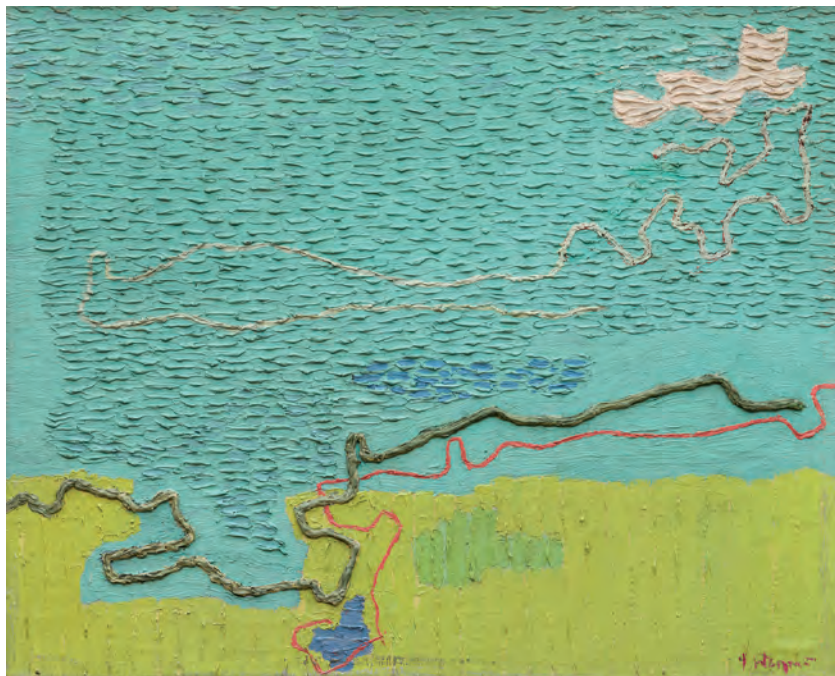




Janina Kraupe-Świdorska, *Pływak*, 1948, Muzeum Narodowe w Krakowie



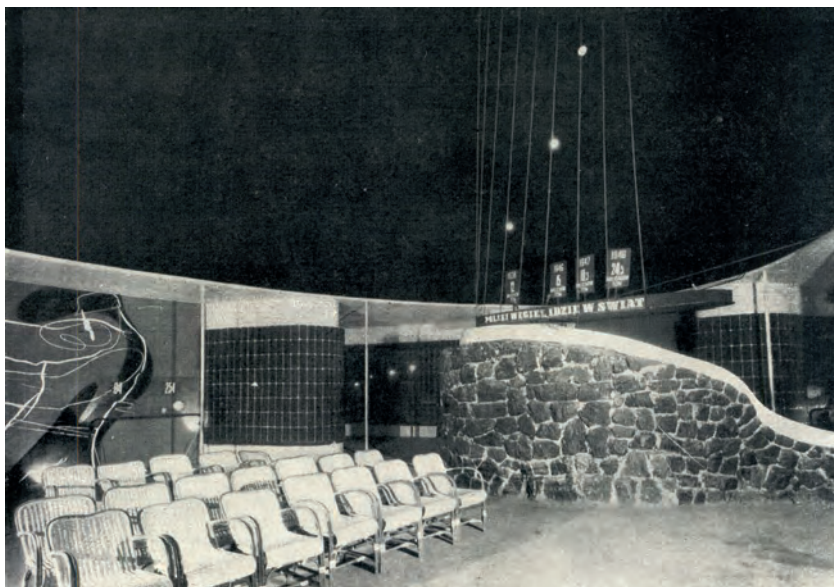
Marian Bogusz, *Ryby pływają w czarnym oceanie dżungli*, 1948, Muzeum Narodowe w Szczecinie



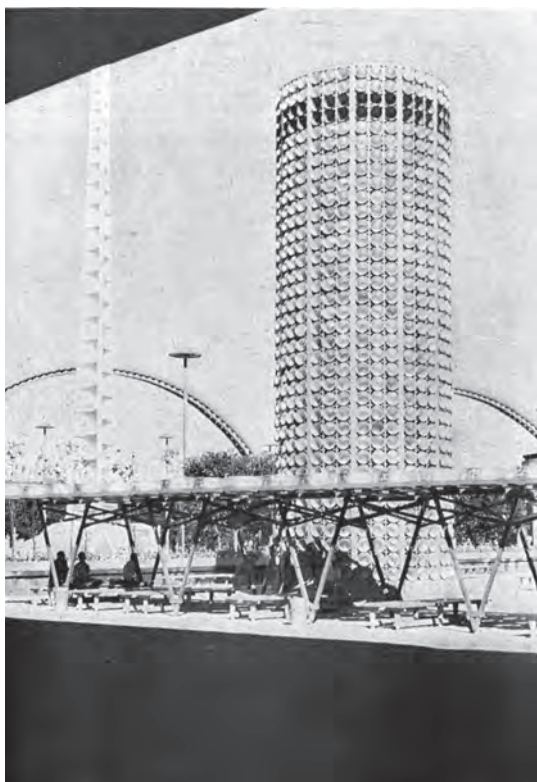
Stefan Wegner, *Jezioro*, 1948, Muzeum Sztuki, Łódź, © spadkobiercy Stefana Wegnera



Śmigło, czyli najlepsza rzeźba na Wystawie Ziem Odzyskanych wedle Jana Lenicy,  
fot. za: „Architektura” 1948, nr 10



Stanisław i Wojciech Zamecznikowie oraz Tadeusz Pawluć, Pawilon „Węgiel” z brykietów węglowych na Wystawie Ziemi Odzyskanych, fot. za: „Architektura” 1948, nr 10



Wieża z wiader na Wystawie Ziemi Odzyskanych, 1948, autor nieznany, fot. za: „Architektura” 1948, nr 10





Miejsce po zdemontowanym glazie-pomniku XV-lecia Polski Ludowej, Wrocław, fot. Anna Markowska



Propagandowy bilbord na rosyjskiej ulicy, Irkuck, Na bilbordzie składającym się po lewej – z fragmentu obrazu Aleksandra Dejneki *Obrona Sewastopola* i po prawej – ze zdjęcia manifestacji pod hasłem „Wierzymy Putinowi”, umieszczono napis: „1944 r. Oswobodzenie Krymu od faszystowskich najeźdźców; 2014 r. Powrót Krymu do Rosji”; 2014, fot. Anna Markowska



Jan Spychalski, *Wiszący płaszcz*, 1942, Muzeum Narodowe w Warszawie,  
domena publiczna

UNIVERSITAS POLECA:



Markowska w znakomity sposób tematyzuje euforyczny wydzźwięk momentu zakończenia wojny i wyzwolenia, przechodzący stopniowo w nowe formy społecznego i cielesnego dyscyplinowania. [...] Empatyczna postawa autorki jest w tekście wyczuwalna wraz z jej dowcipno-ironicznym i nieraz gorzkim stosunkiem do omawianych kwestii; w tym sensie stanowi świadome zaprzeczenie autorytarnego obiektywizmu. Socjalistyczna rewolucja jest w świetle tej książki czymś, w co wszyscy jesteśmy uwikłani, choć nie musimy mieć z tego powodu nieczystych sumień.

*z recenzji dr hab. Agnieszki Rejniak-Majewskiej*

Markowska [...] formułuje konieczności dla dzisiejszej historii sztuki, postulaty badawcze, które gruntownie przeorają naszą dyscyplinę przesuwając jej dotychczasową trajektorię ku nowym obszarom badawczym i tym samym ku nowym pytaniom. [...] Lektura zaproponowana przez Annę Markowską przynosi wiele odświeżających, niekanonicznych, czasem świadomie prowokacyjnych i stawianych na ostrzu noża punktów widzenia, przywołując m.in. dzieła, które nie były wcześniej przedmiotem poważnego namysłu. Wszystko to wytrąca czytelnika z dobrego samopoczucia, zbudowanego na tradycyjnych i dobrze oswojonych ujęciach „tradycyjnej” historii sztuki. To rozbrat ze „starą” historią sztuki.

*z recenzji prof. dr hab. Marty Leśniakowskiej*

Książka dostępna  
także jako e-book



[www.universitas.com.pl](http://www.universitas.com.pl)

