

#### 4. Metafizyczne pojęcie historii i dziedzictwo polskie w sztuce współczesnej

Poniższa część wywodu wprowadza pojęcie historii jako celowo rozwijającego się procesu i przedstawia krytykę takiego rozumienia. Polemika z krytyką wskazuje na nieuniknione dziedziczenie przeszłości, ujmowanie narodowego dziedzictwa jako *sacrum* stającego się linią przewodnią w krytycznym podsumowaniu dziejowych doświadczeń, czego dokonywać można w sztuce, szukając w niej narodowej formy opartej na dziedzictwie. Współcześnie wierność dziedzictwu i badanie z jego udziałem narodowej historii w sztuce polegać może na tradycyjnej sakralizacji dziedzictwa, uwiarygodniającej je jednak współcześnie i ożywiającej, również dzięki intensywnemu penetrowaniu marginesów transcendencji. Dostrzec można też wykorzystanie dziedzictwa jako drogowskazu i linii przewodniej obecnych w aktywnym przeżywaniu. Wykorzystanie polegać może także na przyjmowaniu i krytycznym opisywaniu kondycji „larwalnego widma” o niejasnej przyszłości, szczególnie dostrzeganiu Innego w takiej kondycji, jednak jako części dziedzictwa polskiego, wbrew koncentracji na lokalnościach. Opis dzieł podporządkowany będzie przytoczonym pojęciom. Ostatecznie paradoksalny „konserwatyzm awangardowy”, ożywiający dziedzictwo i przełamujący spór między zwolennikami dawności i nowoczesności, uznany zostaje za możliwą obietnicę przyszłości i sposób odślaniania idei polskiej. Byłby to drogowskaz dla *ethosu* uchwytany w dziełach sztuki.

##### Metafizyczne pojęcie historii

Metafizyczne pojęcie historii oznacza rozumienie jej jako celowo rozwijającego się procesu. Myśl ta korzysta z chrześcijańskiego rozumienia dziejów jako drogi do zbawienia, w którą wpisana jest prawda o Bogu i Jego działaniu dla dobra ludzkości<sup>1</sup>. Jednak prawda o Bogu, choć daje się poznać w historii, to „nigdy nie może być zamknięta w granicach czasu i kultury”<sup>2</sup> i dlatego historię przerasta. To przekonanie wbrew popularnym współcześnie, uzależniającym prawdę od etapu dziejów poglądom historycystycznym, na które wpływ miała filozofia Geорга Wilhelma Fryderyka Hegla.

Grzegorz Sztabiński wskazuje jednak, że i to dialektyczne myślenie miało osobny wpływ na pojęcie historii. Hegel przyjmował istnienie absolutnego ducha (nie należy utożsamiać go z Bogiem), który wyrażał się w historii, rozwijającej się na drodze

---

<sup>1</sup> Por. Ioannes Paulus PP. II, *Fides et ratio. Do Biskupów Kościoła katolickiego o relacjach między wiarą a rozumem*, Encyklika, Libreria Editrice Vaticana, Rzym 1998, I, 11, 12, [https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/pl/encyclicals/documents/hf\\_jp-ii\\_enc\\_14091998\\_fides-et-ratio.html](https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/pl/encyclicals/documents/hf_jp-ii_enc_14091998_fides-et-ratio.html) [dostęp: 7.12.2022]

<sup>2</sup> Tamże, VII, 95.

dialektycznego ścierania się przeciwieństw, etapami i postępowo, zmierzając ku wolności człowieka. Możliwe jest więc ustalenie ogólnych prawidłowości wynikających z dialektyki, uwzględniających postęp, rozwój i zanik kolejnych etapów. Myślenie takie, odpowiednio zastosowane, może niekiedy pomagać w odkrywaniu przyczyny i celu, racji i jedności historii powszechnej, a w jej obrębie historii narodowej, bo według Hegla absolutny duch realizuje w danej wspólnoty własną zasadę rozwoju<sup>3</sup>.

Myśliciele uważani za konserwatywnych często uważają, że tradycja, w tym korzystające z niej i tworzące ją kultura i sztuka, odzwierciedlają historię uobecnioną i postrzeganą<sup>4</sup>. Dzieła tłumaczą zarazem sens dziejów i odsłaniają transcendentny cel, zwracając się ku obliczu Boga, chronionego przez wartość *sacrum*<sup>5</sup>. Myśliciele tacy kultywują w ten sposób rozumienie dziejów jako drogi ku zbawieniu.

Opisane sposoby rozumowania są podstawą ujednociających narodowych narracji i identyfikowania uniwersalnego, a także narodowego dziedzictwa kulturowego, które powstawało na przestrzeni dziejów. Dziedzictwo jako podstawa wyznaczania tożsamości i odsłaniania narodowej idei bywa sakralizowane, co często znajduje wyraz w sztuce.

Postawa właściwa artystom awangardowym w XX wieku oznaczała jednak odrzucenie kultu przeszłości, koncentrowanie się na teraźniejszości oraz przewidywanie przyszłego rozwoju historii i sztuki prowadzącego do socjalistycznej jednolitości, co wyjątkowo często i na swój sposób wykorzystywało heglowską dialektykę<sup>6</sup>. Narzucanie takiej postawy, wpisującej się w szeroko rozumiany nurt modernizmu, prowadziło jednak do totalitaryzmów. Reakcja na tę sytuację powodować ma współczesne kwestionowanie wszelkich ujednociających narracji, zrywanie z koncepcją historii powszechnej oraz zmianę w rozumieniu pojęcia dziedzictwa. Oznacza to także podważanie metafizycznego pojęcia historii w ogóle oraz identyfikowania narodowości dziedzictwa. Prowadzone mają być raczej indywidualne albo lokalne mikronarracje służące ustalaniu tożsamości.

Te ogólne obserwacje dotyczyć mają szczególnie sztuki. Z jednej strony, pojawiające się w sztuce postmodernistycznej elementy historyczne mogą w ogóle nie służyć „pobudzeniu

---

<sup>3</sup> Por. G. Sztabiński, *Historia a teraźniejszość w sztuce oraz Dyskurs historycyistyczny a sztuka współczesna* [w:] tegoż, *Inne pojęcia estetyki*, Universitas, Kraków 2020, s. 86–87, 151–169. O „boskim duchu” i jego roli w rodzinie, państwie oraz o duchu narodowym por. G. W. F. Hegel, *Encyklopedia nauk filozoficznych*, przeł. Ś. F. Nowicki, PWN, Warszawa 1990, s. 493, § 482 oraz T. Kroński, wstęp [do:] G.W.F. Hegel, *Wykłady z filozofii dziejów*, PWN, Warszawa 1958, s. XXVII.

<sup>4</sup> Por. R. Scruton, *Co znaczy konserwatyzm*, przeł. T. Bieroń, Zysk i S-ka, Poznań 2002, s. 43, 238.

<sup>5</sup> Por. tenże, *Oblicze Boga*, przeł. J. Gregorczyk, Zysk i S-ka, Poznań 2015.

<sup>6</sup> Por. G. Sztabiński, *Aktualność i ponadczasowość jako alergię artystyczne oraz Historia jako obietnica* [w:] tegoż, *Inne pojęcia...*, s. 132, 173–174.

świadomości dziejów”<sup>7</sup>, ale funkcjonować jako „popkulturowe” teksty oderwane od kontekstu. Z drugiej strony, ogłoszony przez Francisa Fukuyamę „koniec historii” powoduje odejście w sztuce od linearno-wertykalnego, diachronicznego historyzmu. Widoczna jest wtedy postawa krytyczna wobec dziejów i sytuacji wynikłej z historii dla jednostek albo małych grup społecznych, najbardziej wyraźna w przyjęciu perspektywy Innego w dyskursie feministycznym, postkolonialnym albo dialogowym i etnograficznym<sup>8</sup>. Obecność Innego obok mnie oznaczać ma przyjęcie ramy horyzontalnej, synchronicznej (innej niż wertykalna i diachroniczno-historyczna) mapującej czas na przestrzeń w poszukiwaniu „pierwotnego”, częste są tutaj działania „etnograficzne”. W polskiej sztuce krytycznej postmodernistyczna dekonstrukcja oznaczać ma często (szczególnie po roku 2000) poruszanie tematów „wypartych”. Za takie uważane są np. rzeczywiste lub rzekome polskie winy wobec Żydów i Niemców. Według badaczy sztuki krytycznej poruszanie takich tematów „nie pasuje do paradygmatu romantycznego”<sup>9</sup> właściwego dla realizacji idei polskiej. Wtedy też prawda, jeden z transcendentaliów aksjologicznych, staje się najbardziej problematycznym pojęciem. Można wręcz zaprzeczać prawdzie historycznej, spoglądając na nią z krytycznej perspektywy<sup>10</sup>.

Pojawia się jednak poczucie, że „dziedziczenie” przeszłości jest nieuniknione. Dziedzictwo to bowiem nie spuścizna-spadek, które można przyjąć lub nie, ale część siebie<sup>11</sup>. Wśród jakości właściwych dziedzictwu często wymieniana bywa rodzimność. Dziedzictwo jako część siebie wynika bowiem z urodzenia, podobnie jak narodowość, która etymologicznie związana jest z tym pojęciem<sup>12</sup>. Odrzucanie dziedzictwa oznacza zatem coś więcej niż tylko „nieprzyjęcie” schedy – to raczej rzeczywiste pozbywanie się części siebie. Uzasadnione wydaje się tutaj pytanie, czy nie są to części, dzięki którym w sobie, dla siebie i przed sobą odsłania się to, co transcendentalne, na przykład istnienie, jedno, prawda. Dla takich może części dziedzictwo indywidualne albo narodowe często bywa traktowane jako *sacrum*.

O świadomości wagi zagadnienia wśród artystów i kuratorów wystaw w omawianym okresie świadczyć mogą słowa Józefa Robakowskiego. Twórca komentował wystawę projektu Haralda Szeemana, szwajcarskiego kuratora o międzynarodowej sławie, zorganizowaną w Narodowej Galerii Sztuki Zachęta. Na cztery lata przed wstąpieniem Polski do Unii Europejskiej ekspozycja miała znaczący tytuł: *Uważaj, wychodząc z własnych snów, możesz*

---

<sup>7</sup> G. Sztabiński, *Historia jako obietnica...*, s. 176.

<sup>8</sup> Por. tenże, *Dyskurs historycyistyczny...*, s. 160–166.

<sup>9</sup> I. Kowalczyk, *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej przeszłości w polskiej sztuce krytycznej*, Wydawnictwo SWPS Academica, Warszawa 2010, s. 28, por. s. 21.

<sup>10</sup> Por. tamże, s. 33, 62.

<sup>11</sup> Por. G. Sztabiński, *Historia jako obietnica...*, s. 170–172.

<sup>12</sup> Por. R. Scruton, dz. cyt., s. 103, 218.

znaleźć się w cudzych. Artysta powiedział wtedy: „Należy się bezwzględnie oprzeć na historii, o czym dokładnie wiedział Szeeman, rozwiewając mit polskiej historii sztuki w kontekście narodowych gestów. Polska sztuka jest zjawiskiem interesującym, jeśli istnieje rzeczywiście. Bez celnych odniesień historycznych będzie to zjawisko zawsze miałkie, kuratorsko cyniczne, z problemami, których nie ma”<sup>13</sup>.

Choć Józef Robakowski wydawał się akceptować dezawuowanie narodowych gestów, identyfikował jednak polską sztukę i wskazywał jej wartość jako dziedzictwa. Niemal dwadzieścia lat później Roger Piaskowski widział w tym kontekście wartość historii: „Emancypacja sztuki polskiej jest możliwa przez jej samowiedzę i świadomość zakorzenienia w «narracjach historycznych»”<sup>14</sup>. W obrębie historii i w relacji z nią możliwe jest odkrywanie „polskiej formy”. Pytanie o nią pada w świadomości różnych okoliczności determinujących wyrażanie się polskiego ducha albo polskiej idei: „jak wydobyć «polską formę» zamkniętą w kapsule narodowych wzlotów i upadków, czy jej otwarcie powinno odbywać się przy dźwiękach marsza żałobnego, a może w rytmie techno”<sup>15</sup>.

Wbrew osobliwym próbom sprowadzania polskiego dziedzictwa do fantasmagorii lub uznawania go za niebyłe albo bezwartościowe w europejskim kontekście<sup>16</sup>, w badanej polskiej sztuce współczesnej powracać będzie ujmowanie narodowego dziedzictwa, także pochodzącego z czasów nieodległych, jako *sacrum*, w czym można będzie dostrzegać trwające wykonywanie „narodowych gestów”. Jednak sposób i cel ich wykonywania będzie też dyskutowany, tak jak sposób i cel okazywania szacunku wobec „narodowych wzlotów i upadków”. Okazać się może, że przywracanie wartości dziedzictwu i tradycji wynika z przyznania mu generalnej funkcji przypominania i pomagania w szerszym historycznym spojrzeniu, w krytycznym podsumowaniu doświadczeń i „odnalezieniu w nich linii przewodniej”<sup>17</sup>. Odnalezienie takie następujące często po intensywnym doświadczeniu natychmiastowości, właściwym współczesności, oznaczać też może zbliżenie się do poszukiwanej „polskiej formy”.

Sztuka może więc ukazywać złożoność warunków, dzięki której to złożoności dane elementy dziedzictwa i tradycji nabierają wartości (albo też odślaniają wartość prawdy, trwałego jedna) po nieuniknionym współcześnie, szybkim i intensywnym doświadczeniu

---

<sup>13</sup> *Strategie jałowości, z Józefem Robakowskim rozmawia Jacek Kasprzycki*, „Arteon” 2001, nr 7 (15), s. 29.

<sup>14</sup> R. Piaskowski, *W labiryncie Minotaura. O pewnych aspektach sztuki polskiej po 1989 roku*, „Format” 2019, nr 81, s. 5.

<sup>15</sup> Tamże, s. 6.

<sup>16</sup> Por. E. Mikina, *W Polsce, czyli gdzie?*, „Arteon” 2006, nr 11 (79), s. 20–21.

<sup>17</sup> G. Sztabiński, *Historia jako obietnica...*, s. 180 (autor przytacza poglądy Donalda Kuspita).

wielorakości i wolności. Potrzebny okazuje się wtedy punkt odniesienia, dzięki któremu można zorientować się choćby co do rozwoju lub stagnacji. W związku z poglądami Donalda Kuspita, inspirującego Grzegorza Sztabińskiego, a także wcześniej rozpatrywanymi tezami tego ostatniego przypomnieć można o jakości „aktywnego przeżywania” przez danego artystę<sup>18</sup>. Jego stałość może być odnajdywaniem wartości w historii narodowej, doskonałości wykonawczej i tradycji *ethosu* artysty (też romantycznego „wieszczą”), który teraz w intensywnych doświadczeniach penetruje marginesy transcendencji poprzez przyjęty system wartości. Także sygnalizowany już „konserwatyzm awangardowy”<sup>19</sup> może być dobrym przykładem nie tylko „inventaryzowania”, ale również aktywizującego i użytecznego współcześnie wykorzystania dziedzictwa. Dziedzictwo może bowiem i powinno być ożywiane w sztuce jako punkt odniesienia i w relacji z rzeczywistymi dziejami (a nie tylko cytatami, wyrwanymi z kontekstu), choć także w związku z intensywnym doznaniem.

Możliwość obecności intensywnych „stanów skrajnych” w sztuce przyjmować mogą zatem przedstawiciele kultury elitarnej, „wysokiej”, pielęgnowający wartości uznawane za transcendentalia i ceniący dziedzictwo odsłaniające „ideę przewodnią”. Ekspresyjna intensywność w dziełach tworzonych przez przedstawicieli elit sprawia wtedy, że artystyczna „święta mowa zniża się ku niskości”<sup>20</sup>.

Stany skrajne eksploatowane są jednak szczególnie poprzez „sztukę krytyczną”, zwykle zaangażowaną politycznie i obnażającą zło przez manifestacyjne eksponowanie brzydoty. Postawa krytyczna uwzględniać może rolę historii i dziedzictwa, w tym artystycznego. Jej prominentny polski przedstawiciel, Zbigniew Libera, mówi: „historia naszej sztuki to nasza tożsamość, część nas samych”<sup>21</sup>, ze swojej strony wskazując na nieuniknioność dziedzictwa. Libera kreuje jednak „antyhistorię”, odsłaniającą manipulowanie sztuką w kształtowaniu i podtrzymywaniu historycznych narracji. Jedną z takich narracji tworzyła romantyczno-martyrologiczny paradygmat polskości. Przeciwstawiona mu krytyka albo opowieść inna, „antyhistoryczna”, pozwala, według artysty, zburzyć stereotypy o Polsce<sup>22</sup>.

Burzenie i dekonstruowanie owocować może przyjęciem kondycji „larwalnego widma”. Powstaje ono z uwikłania we współczesność i „nieczystego sumienia” związanego z

---

<sup>18</sup> Por. tenże, *Margins of transcendence in contemporary art*, „Art Inquiry” 2014, vol. 16 („Margins and Marginalization”), s. 59.

<sup>19</sup> Por. Z.w Warpechowski, *Konserwatyizm awangardowy*, Otwarta Pracownia, Kraków 2014.

<sup>20</sup> M. Haake, *O fikcji alternatywy między sztuką a polityką*, „Arteon” 2007, nr 10 (90), s. 21.

<sup>21</sup> *Ostatnio zajmuję się prasą. Ze Zbigniewem Liberą rozmawia Małgorzata Ludwisiak*, „Arteon” 2004, nr 4 (46), s. 16.

<sup>22</sup> Por. E. I. Nowak, *Dla idei oraz Zburzyć stereotypy. Z Guyem Amsellemem rozmawia Ewa Izabela Nowak*, „Arteon” 2004, nr 5, s. 3–5.

negacją i historii, i nowoczesności. Kondycja taka wydaje się właściwa niektórym odmianom wspomnianej sztuki krytycznej. Szczególnie w jej obrębie artysta wrażliwy na Innego działa jakby w przekonaniu, że „kto potrafi z duchami się oswoić i zyskać ich zaufanie, odczytać i zapamiętać ubogie słowa i kamienie, pewnego dnia będzie w stanie wkroczyć na drogę, na której historia – samo życie – wywiąże się nagle ze swoich obietnic”<sup>23</sup>. Duch uobecnia więc Innego identyfikowanego i afirmowanego w kontekście historycznym. Jakkolwiek widmo, którego doświadczyć będzie można w przyszłości jako zdarzenia poza historią, a o którym można teraz pomyśleć jako o obietnicy, ma być obecne w sztuce widzianej także w perspektywie filozofii Jacquesa Derridy, negującego w ogóle metafizyczność i historyczność.

Intensywność właściwa sztuce krytycznej, demaskująca manipulacje historią, pojawić się może także wśród artystów konserwatywnych. W ich dziełach duchy nie potrzebują oswojenia, przywoływane są bowiem jako „swoje”. To duchy tych, którzy ponieśli ofiarę, bo chcieli, by to, co dobre, stało się polskie<sup>24</sup>. Przywoływana już postawa konserwatywnego awangardowego służy odwołaniu się do dziedzictwa i rekonstruowaniu go w przeświadczeniu, że od „swoich” duchów należy się uczyć, bo historia żywa dzięki nim obiecuje przyszłość i wywiązuje się ze swoich obietnic.

W związku z poglądami badaczy sztuki czasów postmodernizmu Grzegorz Sztabiński pyta po pierwsze: „do jakiej części nas można odnieść poszczególne składniki i aspekty tego, co dziedziczone”<sup>25</sup>? Po drugie zaś: czy dziedzictwo jest tym, co skończone, spełnione, do czego już nic nie można dodać, czy też historia obiecuje nam przyszłość?

W tych pytaniach kryją się może i te interesujące szczególnie w prowadzonym dyskursie. Po pierwsze: czy, jak i jakie aspekty tego, co dziedziczone, są rozumiane i przyjmowane przez Polaków dzisiaj, czy są wśród nich transcendentalia i jak mówi o tym sztuka? Czy przyszłość rzeczywiście obiecuje konserwatywnemu awangardowemu? Po drugie: czy we współczesnej sztuce polskiej obecne jest jednak metafizyczne pojęcie historii? A może zadawanie takich pytań oznacza „zaciętrzewienie narodowe”, podczas gdy przyszłość obiecuje „europeizm”<sup>26</sup>

Wcześniejsze rozważania zasugerowały już możliwe odpowiedzi. Być może wyraźniej, albo inaczej, zarysują się one, jeśli dzieła będą dotyczyły przede wszystkim polskiej historii, w tym najnowszej, często powiązanej z polityką.

---

<sup>23</sup> G. Agamben, *O zaletach i niedogodnościach życia wśród widm* [w:] tegoż, *Nagość*, przeł. K. Żaboklicki, W.A.B., Warszawa 2010, s. 52 [za:] G. Sztabiński, *Historia jako obietnica...*, s. 188.

<sup>24</sup> Por. W. Stróżewski, *O pojęciu patriotyzmu* [w:] tenże, *Istnienie i wartość*, Znak, Kraków 1982, s. 295.

<sup>25</sup> G. Sztabiński, *Historia jako obietnica...*, s. 193.

<sup>26</sup> Por. A. Hołownia, *Europejskie wizje*, „Arteon” 2004, nr 7 (51), s. 35.

Opisana problematyka i zasugerowane pytania wskazują, że estetyka dzieł zdeterminowana będzie przez przypominanie historii lub jej dezawuowanie. Można spodziewać się uwznioślenia minionych faktów i postaci lub też przedstawiania ich jako dobrych i pięknych. Możliwa jest stylizacja na dawność albo staroświeckość rozumianą jako historyczność oraz łączenie treści historycznych ze współczesnymi. To dowodzić może trwania i rozwijania się historii, czyli jej jedna rozumianego jako metafizyczna wartość. Pojawi się także pytanie o możliwość łączenia nowoczesności nowych mediów z dawnością i historycznością treści. Być może w rezultacie takiego spotkania powstanie współczesna polska forma? Oczekiwać należy intensyfikacji jakości estetycznych komunikatów dotyczących dziedzictwa, a także dialektycznej agonalności służącej sporowi historyczności i nowoczesności. Pojawić się może w opisach widmowa iluzoryczność służąca krytyczności. Wreszcie relacyjność odsłaniać może wartości metafizyczne.

#### Dziedzictwo historyczne jako *sacrum*

Ukazywanie relacji z dziedzictwem przez sakralizujące je pomniki współczesne stało się w omawianym okresie przedmiotem szczególnej dyskusji, której elementy można było już obserwować w tych rozważaniach, np. w związku z pracami Jerzego Kaliny.

Kontrowersje podobne wywoływały rzeźby Czesława Dźwigaja. Odsłonięty w Krakowie w 2001 roku pomnik Piotra Skargi stanął na placu Marii Magdaleny, w pobliżu Zamku Królewskiego na Wawelu, naprzeciw barokowego jezuickiego kościoła pw. św. Piotra i Pawła, w której pochowane są szczątki kaznodziei. Przedstawia autora kazań stojącego na kolumnie. Jej celowo „nadniszczona” metalowa baza ma napis „Ks. Piotr Skarga-Paweski s.j. wielki kapłan i patriota, autor «kazań sejmowych», założyciel arcybractwa miłosierdzia, staraniem którego pomnik ten wzniesiono w millennium biskupstwa krakowskiego i w roku wielkiego jubileuszu chrześcijaństwa, kiedy na stolicy piotrowej zasiadał Jan Paweł II – papież z rodu Polaków, członek arcybractwa miłosierdzia, anno domini 2000”<sup>27</sup>. Warto podkreślić ten efektywny i kulturowany wciąż związek księdza Skargi z dziełami miłosierdzia, nawet dzisiejsze Pogotowie Ratunkowe ma w Krakowie siedzibę przy ul. św. Łazarza, symbolicznie podtrzymując tradycję założonego przez księdza Bractwa Betanii św. Łazarza. Także ono, obok Bractwa Miłosierdzia Bogarodzice (dziś Arcybractwa Miłosierdzia), powołane było do

---

<sup>27</sup> Pomnik Piotra Skargi, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Pomnik\\_Piotra\\_Skargi\\_w\\_Krakowie](https://pl.wikipedia.org/wiki/Pomnik_Piotra_Skargi_w_Krakowie) [dostęp: 12.07.2022].

niesienia pomocy i opieki<sup>28</sup>. Miłosierdzie jako dobro, które wydarza się w Polsce, swoiste znamię polskości, powraca w tych rozważaniach.

Natomiast autor monumentu był wcześniej autorem licznych pomników Jana Pawła II. Na kamiennym trzonie wyryto połączony napis: *X. PIOTR SKARGA S.J. 1536–1612*. Wreszcie u szczytu kolumny (wys. 360 cm), na frontowej krawędzi abakusa kompozytowego kapitelu z wolutami i liśćmi akantu stoi figura jezuity (wys. 270 cm), w sutannie i ze stulą. W podniesionej prawej ręce autor *Kazań sejmowych* trzyma księgę. Z szaty, poszerzonej u dołu, spływa na tron kolumny zaostrzony element. Realistycznie ujęta jest twarz, podobna do tej znanej z obrazu Jana Matejki (*Kazania Skargi*, 1864), gdzie kapłan ma rysy samego malarza, historiozofa ilustrującego i tłumaczącego dzieje Polski. Ujęte tak oblicze kontrastuje z ostro ciętymi, „kanciasto” geometryzowanymi fałdami ubioru. Ich powierzchnia ma też nierówną fakturę.

Lokalizacja i forma pomnika spotkały się z zarzutami o przesadny patos, brak równowagi, anachroniczność, wciąż pojawiają się dążenia do usunięcia obiektu z placu<sup>29</sup>. Jednak kontrastowa ekspresja, sugestia ruchu oraz „niezrównoważenie” figury ustawionej na krawędzi kapitelu wpisuje się w barokową paradoksalność i gwałtowność moralizującego kapłana, który zdaje „rwać się” ku jezuickiej świątyni, może dlatego, że sam był jezuitą. A może koresponduje to z legendą o pochowaniu go jeszcze za życia. Zaskakujące jakości estetyczne zdają się też drażnić w sposób właściwy współczesności. To doraźne doświadczenie zmusza do poszukiwania przyczyn krótkotrwałej natychmiastowości i przeciwstawionej jej transcendentalnej stałości. Ta ostatnia stałaby się udziałem Pierwszej Rzeczypospolitej, gdyby działania i napomnienia Piotra Skargi zostały zrozumiane, a nie potraktowane jako wizje księdza, a nie polityka. I może ta sytuacja ma odniesienie do terażniejszości skłóconego narodu, zapominającego o ideach miłosierdzia i solidarności, których realizowanie powinno odsłaniać także ideę polską.

#### Dziedzictwo wojenne jako *sacrum*

Pomnik ofiar ukraińskiego ludobójstwa na Wołyniu dłuta tego samego autora stanął w niezbyt eksponowanym miejscu na Cmentarzu Rakowickim w Krakowie, w 2004 roku. Ma wygląd dwóch stron podłużnej, otwartej i rozerwanej księgi ustawionej w pionie (szer. 150 cm, wys. 240 cm). Przesunięte wobec siebie płyty spaja czarny odlew o poszarpanych konturach,

---

<sup>28</sup> *Założyciel Arcybractwa*, [w:] *Arcybractwo Miłosierdzia pod wezwaniem Bogurodzicy Najświętszej Maryi Panny Bolesnej*, <http://arcybractwo.com/zalozyciel-arcybractwa/> [dostęp: 11.01.2022].

<sup>29</sup> Por. P. Salamon, *Pomnik ks. Piotra Skargi ma zniknąć z placu Marii Magdaleny*, [https://lovekrakow.pl/aktualnosci/pomnik-ks-piotra-skargi-ma-zniknac-z-placu-marii-magdaleny-pojawi-sie-drzewo-i-trawa\\_43156.html](https://lovekrakow.pl/aktualnosci/pomnik-ks-piotra-skargi-ma-zniknac-z-placu-marii-magdaleny-pojawi-sie-drzewo-i-trawa_43156.html) [dostęp: 16.08.2022].



przedstawiający stłoczone nierównomiernie fragmenty wielu postaci. Dolna, jasnoszara część prawej „stronicy” układa się w zarys południa „kresów” II Rzeczypospolitej, z zaznaczonymi niektórymi miejscowościami. Napis nad zarysem, na ciemnobrązowo-oliwkowym tle, głosi: „Ojczyzna to ziemia i groby – narody, tracąc pamięć, tracą życie”<sup>30</sup>. Sentencja na górnej lewej części wyższej płyty oznajmia: „Nie o zemstę, lecz o pamięć wołają ofiary”, niżej zaś znajduje się informacja o „ludobójstwie na Polakach, którego dokonały Organizacja Ukraińskich Nacjonalistów i Ukraińska Powstańcza Armia”<sup>31</sup>. „Poszarpana” ekspresyjna forma odpowiada drażniącej symbolice rany, śmierci i utraty, zastygłych w monumentalnym ujęciu i zapisanych w księdze, by o nich pamiętać. Gwałtownie i natychmiastowo oddziałujący kształt służy temu właśnie, by utkwiał w pamięci. Pamięć dotyczy zaś ofiary, poniesionej dla polskośći. Gotowość do takiej ofiary wpisana jest w polski *ethos*. Ofiara taka, gdy do niej dochodzi, jest sakralizowana, bo wyjątkowo wyraziście odsłania polską ideę.

Do tego tematu powracały prace opisywanego już Stanisława Kulona. Nie rzeźbiarskie, ale rysunkowe, stworzyły księgę-dokument *Szkice. 1943 Wołyń 1944*, wydaną w 2010 roku. Rysunki ilustrowały wspomnianą wyżej rzeź ludności polskiej na Ukrainie w okresie II wojny światowej. Kulon, zesłany wtedy na Syberię, poznawał prawdę o tragedii później, w opowiadaniach ocalałych<sup>32</sup>. Przedstawienia są naturalistycznie drastyczne w ukazywaniu szczegółów tortur. Artysta posługuje się „pełną gwałtownością narracją, dynamiczną kompozycją, przerysowaniem postaci, niespokojnym, rwącym się duktem kreski. Efekt «faktorealizmu» potęguje szkicowy charakter rysunków, przybierających postać notatek, jakby czynionych pospiesznie na miejscu zbrodni. Szkic uchodzi bowiem za ekwiwalent przeżycia o wysokim stopniu spontaniczności”<sup>33</sup>. Konwulsyjna, rozedrgana linia, szczegółowa detaliczność i wrażenie klaustrofobii budzą autentyczną grozę i odsłaniają „absolutne zło”, co zauważyła Renata Rogozińska<sup>34</sup>. Zupełny brak dobra, antypody aksjologicznych transcendentaliów to inny wymiar metafizyczności. Choć pojawia się motyw polskiej ofiary, sakralizowanej zwykle w formach pomnikowych, jest to również przywołanie i powtarzanie narodowej traumy, ujęte szybkim, gwałtownym, rozemocjonowanym szkicem (to eksponowanie traumy mogłoby spodobać się zwolennikom sztuki krytycznej<sup>35</sup>).

---

<sup>30</sup> *Pomnik ofiar ukraińskiego ludobójstwa na Cmentarzu Rakowickim w Krakowie*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Pomnik\\_ofiar\\_ukrai%C5%84skiego\\_ludob%C3%B3jstwa\\_na\\_Cmentarzu\\_Rakowickim](https://pl.wikipedia.org/wiki/Pomnik_ofiar_ukrai%C5%84skiego_ludob%C3%B3jstwa_na_Cmentarzu_Rakowickim) [dostęp: 12.07.2022].

<sup>31</sup> Tamże.

<sup>32</sup> Por. R. Rogozińska, *Tempus passionis Stanisława Kulona*, „Sacrum et Decorum”, R. VIII: 2015, s. 50.

<sup>33</sup> Tamże, s. 54.

<sup>34</sup> Tamże, s. 55.

<sup>35</sup> Por. I. Kowalczyk, dz. cyt., s. 386–387.

Realistyczny był też cykl 33 płaskorzeźb, wykonanych przez Kulona na barwionych tablicach sosnowych w roku 2013. Choć tu pojawiła się też naiwno-dziecięca prymitywizacja. Relief *Żydzi witają oswobodzicieli – Stary Rynek – Podhajce* z cyklu *Świadectwo 1939–1946* (nr 5, 2013) wygląda niczym pierwszomajowa laurka. Przypominać może znów krytykę, tym razem subwersywną. Praca naiwnie monumentalizująca sowieckich żołnierzy w czołgu i szereg żydów w tradycyjnych strojach jest bowiem częścią cyklu dotyczącego zesłania na Ural, gdzie Stanisław Kulon stracił rodzinę, przeszedł koszmar katorżniczych robót i pobytu w sowieckim domu dziecka. W innych częściach cyklu nagromadzenie scen podkreśla masowość deportacji i śmierci przy morderczej pracy. W ekspresjonistycznie przerysowanych reminiscencjach nagromadzenie służy świadectwu „czasu cierpienia”, ale i hiperbolizacji. „Ikony horroru” dokumentują zło, ale i służą jego krytycznemu wyeksponowaniu. W zetknięciu z nim, losem Polaków jest ofiara, wyraźnie sakralizowana w opisanej wcześniej reliefowej Drodze Krzyżowej wyrzeźbionej przez Stanisława Kulona. Cykle tego artysty, choć nie mają charakteru pomników (wyraźnie i na stałe sytuujących się w określonej przestrzeni) nabierały jednak cech monumentalnych poprzez poruszaną tematykę, uwznioślanie jej i wiązanie z eschatologią, wreszcie kontynuacyjną stałość serii. Przy tym cykle te, dzięki intensywnej ekspresji, uruchamiały swoiste myślenie krytyczne o patriotycznym charakterze. Wymuszały pamiętanie i namysł o zapominanych polskich ofiarach sowieckich prześladowań. Ponownie gotowość do poniesienia ofiary eksponowana była jako część polskiego *ethosu*. Sama ofiara była zaś sakralizowana w dziełach jako odsłaniająca polski *eidōs*.

Sakralizację ofiary wojennych i powojennych wygnańców zdecydowanie zamienił w refleksję Maciej Szańkowski. Twórca bliski był koncepcji pomnika-instalacji, dającego do myślenia i wymuszającego intermedialne otwieranie różnych horyzontów dla interpretacji dziedzictwa<sup>36</sup>. Artysta w swych działaniach generalnie doceniał elementy pomijane w powszechnej estetyzacji, naturalne i zwykłe, a jednak znaczące<sup>37</sup>. Niepewne rozpoznawanie śladów uniemożliwiało łatwe zawłaszczenie przez konsumpcję albo ideologię także we wrocławskiej *Fontannie Pamięci z elementem Węzełka* (2004). Wykonana została ona z brązu i marmuru, wykorzystywała motyw kluczy zatopionych w wodzie oraz napis *PANTA RHEI*, odnoszące się do przesiedleńczej historii mieszkańców Wrocławia. Przede wszystkim jednak

---

<sup>36</sup> Por. G. Sztabiński, *Modernistyczna i postmodernistyczna koncepcja dialogu sztuk (environment a sztuka instalacji)* [w:] *Dialog sztuki dawnej i współczesnej. Materiały konferencyjne*, red. G. Sztabiński, Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Łódź 1996, s. 15–22; D. Higgins, *Intermedia*, przeł. M. Zieliński i T. Zielińska [w:] *tegoż, Nowoczesność od czasu postmodernizmu*, przeł. K. Brzeziński i in., red. P. Rypson, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 117.

<sup>37</sup> G. Sztabiński, *Poza estetyzacją. Problem duchowości w sztuce współczesnej*, „Sacrum et Decorum. Materiały i Studia z Historii Sztuki Sakralnej”, R. II: 2009, s. 126.

śladem był tytułowy, zwykły „węzełek”, kształt zaczerpnięty z bliskiej naturze kultury ludowej, w której tak nazywano zawiniątko z chustki z najbardziej niezbędnymi rzeczami. Węzełek był zaskakujący i paradoksalny w pomniku. Odsyłał jednak symbolicznie do ubóstwa, nagłego pakowania, przesiedleń i migracji, ale także do wędrówki i ofiary, ponoszonej w imię stałości religijnej i narodowej identyfikacji, zgodności z ideą trwającą ponad zmiennością. Mógł też budzić skojarzenia z utratą jako ceną trwania przy prawdzie, która jest warunkiem wolności, wbrew racjonalnemu i praktycznemu pragmatyzmowi.

### Sakralizacja i heroizacja

Ataki na prace Czesława Dźwigaja (i na samego autora), podobne do wspomnianych wcześniej, związanych z *Trapem* (pomnikiem Ofiar Katastrofy Smoleńskiej autorstwa Jerzego Kaliny) ukazują zwykle krytykę dzieł upamiętniających i „sakralizujących” dziedzictwo. Krytyka spotykała też pomniki heroizujące osoby, nawet jeśli tematycznie bliższa była im idea patriotycznej pracy od podstaw, a nie martyrologia. Pomnik Cyryła Ratajskiego (Jan Kucz, 2002) przedstawia majestatycznie rozsiadłego w centrum miasta przedwojennego prezydenta Poznania, okrytego połą odzienia, z dokumentem w ręce, ukazanego w sposób właściwy dla nowego realizmu prezentowanego przez rzeźbiarza. Karol Marcinkowski wyrzeźbiony został przez Stanisława Radwańskiego w 2005 roku (to także autor pomnika Jana Pawła II w Toruniu, 2007). Wielkopolski pozytywista siedzi okrakiem, spogląda na nieokreślony przedmiot lub w dal i góruje na alejach własnego imienia. Dzieła te, według interpretatorów, mają monumentalizować i mitologizować historię, „zwalniając z pamiętania”, nie wchodząc w interakcję, stając się możliwymi „pretekstami dla ideologii”<sup>38</sup>. Poznański pomnik Polskiego Państwa Podziemnego i AK (Mariusza Kulpy z 2007 roku) złożony z sześciu „słupów pamięci”, oszklonego zejścia do podziemi, tabliczek pamięci i panujących nad całością orłów, wszystko z kamienia i rdzawego metalu, znajdował większe uznanie. Rozłożenie elementów wymuszać miało bowiem narrację, choć też nie dość prowokowało interakcję<sup>39</sup>. Różne rodzaje pomników odpowiadały różnym aspektom polskiego *ethosu*, którego realizację upamiętniały. Realizacje te różnorodnie odsłaniały polski *eidos*. Pomniki zaś były rzeczywiście pretekstami do refleksji o tej różnorodności, przy afirmacji jedna idei.

W monumentalny, heroizujący i sakralizujący dziedzictwo rodzaj upamiętnienia wpisują się prace Jacka Kucaby, powiązane też z religią. Pomnik Jana Pawła II *Wstanie* –

---

<sup>38</sup> Por. F. Lipiński, *Niewidzialny pomnik*, „Arteon” 2009, nr 2 (106), s. 18–20.

<sup>39</sup> Por. tamże.

chodźmy w Dębicy (2005) to rzeźba z brązu. Monument ma wraz z granitowym cokołem sześć i pół metra wysokości, a waży cztery tony. Realistyczna jest twarz i wyciągnięta w wezwaniu prawa ręka papieża (lewa trzyma przy ciele pastorał). Siły i ekspresyjnej dynamiki nadaje całości rozwiany i wzdęty za plecami papieża płaszcz, pofałdowany, o nierównej fakturze. Przez ten element statyczna figura zdaje się unosić w ruchu, zgodnie z tytułowym przesłaniem, zrealizowanym przez Polaków w czasach Solidarności. Forma olbrzymiego płaszcza wywołała jednak dyskusje<sup>40</sup>. Inna praca Kucaby ukazuje Jana Pawła II z uniesionymi ku górze ramionami, jakby wyrastającego z cokołu zwężającego się ku górze i zbudowanego z podłużnych, trapezowych albo rombów form, nieregularnie eksponowanych i ustępujących, tworzących wizualistycznie mieniący się stożek. Komentarz do figury przy kościele pw. błogosławionej Karoliny Kózkówny w Tarnowie (ukończonej w 2010 roku) mówi: „Postać papieża została wkomponowana w tryskające z ziemi promienie. Symbolizują one źródło życia i wierność tradycji przodków w czerpaniu siły z pracy ludzkich rąk. Pomędzy promieniami kwitną kwiaty w kolorach papieskich”<sup>41</sup>.

Sakralizacja pomników Jana Pawła II była tym bardziej oczywista, że wpisywała się w opisywaną wcześniej nową hagiografię związaną z polskimi świętymi. Łączenie spodziewanej świętości (Jan Paweł II, zmarły w 2005 roku, beatyfikowany był w roku 2011, a kanonizowany – czyli ogłoszony świętym – w 2014) i polskiego dziedzictwa było uzasadnione nie tylko pochodzeniem i działaniem papieża. O dziedzictwie jako fundamencie własnej tożsamości i swego patriotyzmu rozszerzanego na cały świat (jak widział to Władysław Stróżewski<sup>42</sup>) papież wielokrotnie się wprost wypowiadał, łącząc je z metafizyczną ideą dobra i miłością, rozumianą jako dobra pragnienie: „*Patriotyzm oznacza umiłowanie tego, co ojczyście: umiłowanie historii, tradycji, języka czy samego krajobrazu ojczyściego. Jest to miłość, która obejmuje również dzieła rodaków i owoce ich geniuszu. Próbką dla tego umiłowania staje się każde zagrożenie tego dobra, jakim jest ojczyzna. Nasze dzieje uczą, że Polacy byli zawsze zdolni do wielkich ofiar dla zachowania tego dobra albo też dla jego odzyskania*”<sup>43</sup>.

Heroizacja osoby i sakralizacja świeckiej tym razem władzy i pamięci o niej obecna ma być swoiście w baldachimie nad wyjściem z krypty grobów królewskich pod archikatedrą na Wawelu. Zadaszenie projektu Adolfa Szyszko-Bohusza stanęło tam w 1937 roku w hołdzie dla

---

<sup>40</sup> G. Rug, *To karykatura nie pamiątka*, 22.06.2005, <https://nowiny24.pl/to-karykatura-a-nie-pamiatka/ar/5951123> [dostęp: 21.07.2022].

<sup>41</sup> L. Bielatowicz, *Pomnik Jana Pawła II przy kościele pw. błogosławionej Karoliny*, 14.06.2012, <https://www.mmtarnow.com/2012/06/pomnik-jana-pawa-ii-przy-kosciele-pw.html> [dostęp: 12.07.2022].

<sup>42</sup> Por. W. Stróżewski, dz. cyt., s. 301.

<sup>43</sup> Jan Paweł II, *Pamięć i tożsamość*, Znak, Kraków 2005, s. 72.

marszałka Piłsudskiego (pochowanego na Wawelu w roku 1935). Władza marszałka zapewniała siłę Polsce, zgodnie z romantyczną tradycją, nie odrzucała jednak nowoczesności (być może podobnie jak awangardowy konserwatyzm)<sup>44</sup>. W roku 2014 projekt Jakuba Woynarowskiego wykorzystujący baldachim reprezentował Polskę na Biennale w Wenecji. Pomnikowy hołd, przez swe umiejscowienie związany z podstawowymi dla narodu grobowcem i ołtarzem, wykonany z pozaborczych „spoliów” – cokołu poznańskiego pomnika Bismarcka, austriackich armat i resztek warszawskiej cerkwi Aleksandra Newskiego (rozebranej w 1926 roku) stał się inspiracją i materia sztuki najnowszej. Artysta współczesny, wykonując kopię, uniósł górną płytę baldachimu nieco ponad kapitele kolumn. Dzięki temu płaski modernistyczny prostopadłościan z napisem na pionowych ścianach *Corpora dormiunt, vigilant animae* („Ciała śpią, dusze czuwają”) nie opierał się na klasycystycznych kolumnach, ale wydawał się wisieć w powietrzu (w rzeczywistości podtrzymywały ją ukryte elementy). Historię i znaczenie obiektu opisywały przy tym na Biennale rysunkowe wielkoformatowe diagramy. Autorzy całości polskiej ekspozycji (Dorota Jędruch, Marta Karpińska, Dorota Leśniak-Rychlak, Michał Wiśniewski) podkreślali rolę iluzyjnej „szczeliny”. Była ona symboliczna jako rozdział między „nowoczesną formą a reakcyjną treścią”, symbolicznej dla separacji między „przeciwstawnymi dążeniami odrodzonego państwa – z jednej strony głęboko tkwiącego w mitach i przesądach na temat własnej przeszłości, z drugiej startującego do modernizacyjnego wyścigu z niezachwianą wiarą w postęp”, wreszcie uwypuklającej „opozycję między homogeniczną ideą a heterogenicznym tworzywem, stawiającym opór demiurgicznym gestom”<sup>45</sup>. Być może jednak przestrzeń owa identyfikowana być mogła również jako miejsce odsłaniania się metafizyki, w którym różnica ukazuje swą naturę transcendentale, nie będąc przeszkodą dla jedna. Jedno idei polskiej dlatego różnorako jest odsłaniane, przez rozmaite aspekty polskiego *ethosu*. Być może poznawać to potrafią dusze, które czuwają, te, którym dedykowany jest baldachim ponad narodową nekropolią. Być może dla innych to *Figury niemożliwe* – tak brzmiał tytuł wystawy, na której prezentowany był obiekt projektu Jakuba Woynarowskiego. Pomnikowa sakralizacja dziedzictwa inspirowała i dawała do myślenia, także o możliwej krytycznej demitologizacji, gdy zamieniona została we współczesną instalację.

---

<sup>44</sup> *Wenecki baldachim Adolfa Szyszko-Bohusza. Rozmowa z Martą Karpińską*, „Szum”, 11.11.2013, <https://magazynszum.pl/baldachim-szyszko-bohusza-w-wenecji-rozmowa-z-marta-karpinska/> [dostęp: 21.07.2022].

<sup>45</sup> Tamże.

### Sakralizowane „dziedzictwo smoleńskie”

Można przytoczyć wiele przykładów dzieł sztuki dotyczącej katastrofy samolotu z prezydencką delegacją, lecącego w 2010 roku na obchody siedemdziesiątej rocznicy upamiętniającej zamordowanych w Katyniu polskich oficerów – jeńców sowieckich obozów. Niektóre z nich już omawiano w tym wywodzie. Często wywołują one kontrowersje<sup>46</sup>. Jeden z obrazów przedstawia biały rozbłysk i czerwonożółte płomienie, wśród których dostrzec można szachownicę, a wokół eksplozji postacie unoszące się w powietrzu, pokazane w skrótach, podczas gdy twarze na pierwszym planie mają usta otwarte w krzyku, widać wreszcie wyrwane serca. W górze malowidła, poza płomieniami, figury nabierają niebieskiej barwy tła. To *Smoleńsk* – obraz Zbigniewa Macieja Dowgiałły. Malowidło można było zinterpretować w następujący sposób: „Na płótnie ofiary katastrofy samolotu, ukazane w niezwykle ekspresyjnych pozach, uczestniczą w narodowym «błędnym kole» polskich klęsk, które niekiedy – i tak, niestety, jest już od wielu lat – bywają uznane za zwycięstwa. Hasło *Gloria victis*, jakże silnie oddziałujące na całą naszą zanurzoną w XIX w. kulturę, jeszcze raz zyskało malarską wizualizację”<sup>47</sup>. Przyznawanie się przez artystę do natchnienia wizją sugerować miało jednak metafizyczność obrazu, ekspresyjna dobitność (także i oceny mówiące o narodowym albo patriotycznym kiczu) wskazywała zaś na zamierzoną intensywność, która ku owej metafizyczności winna była prowadzić. Historykowi sztuki, znającemu wielopostaciowe dzieła Jana Matejki i Jacka Malczewskiego, opisane jakości przypominać mogły o polskich „zmaganiach się” z historią narodową i jej interpretacją.

Dwa dzieła przedstawione niżej wydają się wywoływać nie kontrowersje, ale namysł, oczekiwany w odbiorze dzieł upamiętniających, sakralizujących dziedzictwo, eksponujących przy tym najnowszą narodową martyrologię.

*Pejzaż* (2010) Michała Fierka albo *Rozdarcie*, część *Triduum* (wraz z *Całunem polskim i Światłością*) to na pierwszy rzut oka duży obraz (160 × 300 cm) z niejasnym motywem figuratywnym w obrębie tytułowego widoku krajobrazu. Na czerwono-szarym gruncie pierwszego planu rysują się nierównomierne kształty, białe z czerwonymi akcentami albo brudnobrazowe i szaroczarne, o zatartych konturach i nierównomiernym nasyceniu kolorem i światłem. Ukośne linie ponad centralnym motywem układają się w kształt płachty materiału, ułożonej ostrokątnymi zakosami, białą rozświetloną w lewej części obrazu, a zacienioną, ciemnoszarą w środku i po prawej stronie. Identyfikacja szczegółów odkrywa w nieforemnej

---

<sup>46</sup> Por. K. Staszak, *Środowiskowe polemiki czy spór o fundamenty?*, „Arteon” 2016, nr 6, s. 29–31; też, *Problemy z autonomią*, „Arteon” 2017, nr 11 (211), s. 25–27.

<sup>47</sup> W. Okoń, *Bitwa niejedno ma imię*, „Quart” 2021, nr 3 (61), s. 155.

były fragmenty płatu skrzydła samolotu, statecznika, silnika, podwozia, poszarpane i wygięte blachy.... To szczątki rozbitego statku powietrznego ze wspominaną już prezydencką delegacją, lecącego w 2010 roku na obchody rocznicy zbrodni katyńskiej. Powierzchnia materiału i gruntu okazują się materią rozdartej polskiej flagi, która zamienia się w całun pogrzebowy. Wreszcie zbliżanie się do obrazu i doczytanie informacji o nim pozwala przekonać się, że to „relief piaskowy”. Piasek zajmuje miejsce farby, jak w malarstwie materii, zamienia obraz w rzeźbę, to, co zobaczone, zidentyfikowane i łatwo nazwane okazuje się czymś innym, zajmującym inny wymiar. Ziarenka piasku symbolizują tych, którzy zadają pytania dotyczące przyczyn katastrofy. Tych, którzy nie są usatysfakcjonowani ustaleniami komisji badających tragiczne wydarzenie. Tych, którzy pytają, czy cnota sprawiedliwości wyrażona w respektowaniu prawa bliźniego do życia, została zachowana. Czy też trwa brak jej poszanowania, przez który niegdyś zamordowani zostali oficerowie. Zadający takie pytania „łakną i pragną sprawiedliwości”. Pytający wierzą, że są jak piasek sypany w tryby propagandy. Ten piasek zatrzyma ją i odsłoni prawdę. A wtedy nie tylko ci, którzy zadają pytania, ale i ci, którzy ponieśli ofiarę życia, będą nasyceni. Tak można interpretować pracę Michała Fierka. Symboliczne jest w niej dochodzenie do prawdy, zbliżanie się do niej poprzez identyfikowanie szczegółów, rozszyfrowywanie nacechowania znaczeniowego materiałów i motywów, odkrywanie znaczeń ukrytych. To prawda zapisana w pytaniu o respektowanie prawa bliźniego do życia, czyli o cnotę sprawiedliwości. To prawda, bez której nie można mówić o wolności, prawda, bez której trudno też wybaczyć i okazać miłosierdzie.

*Lot* to praca Romana Stańczaka, która reprezentowała Polskę na Biennale w Wenecji w 2019 roku. Wychowanek pracowni Grzegorza Kowalskiego, z której pochodzą reprezentanci polskiej sztuki krytycznej, przedstawił realizację swego pomysłu sprzed trzydziestu lat. Był to samolot „wywrócony na drugą stronę”. Elementy wnętrza pasażerskiego i kokpitu, siedzenia, oprzyrządowanie i okablowanie znalazły się po zewnętrznej stronie kadłuba przeciętego na pół. Poszycie i skrzydła (z wyjątkiem statecznika i jego skrzydeł) zostały „zwinięte” do wewnątrz. Z racji świeżej pamięci o katastrofie smoleńskiej symbol łatwo rozszyfrowywano jako wspomnienie tragicznych rozdziałów polskiego dziedzictwa. Artysta wskazywał jednak na wieloznaczność „dekonstrukcyjnej” pracy ukazującej nie tylko spór polityczny i światopoglądowy w Polsce, w którym jedna ze stron sakralizuje ofiary katastrofy, czemu druga strona się sprzeciwia, w niewybredny często sposób<sup>48</sup>. Spór ten wpisywał się bowiem w

---

<sup>48</sup> Por. „*Lot*” Romana Stańczaka w Pawilonie Polskim na 58 Międzynarodowej Wystawie Sztuki – la Biennale di Venezia, „Szum”, 10.05.2019, <https://magazynszum.pl/lot-romana-stanczaka-w-pawilonie-polskim-na-58-miedzynarodowej-wystawie-sztuki-la-biennale-di-venezia/> [dostęp: 14.07 2022].

generalną dialektykę konserwatyizmu i nowoczesności niejako obnażaną w instalacji. W jej obrębie zachodzi też „konflikt między nowoczesnością a duchowością – gdy rozpad jednej z tych sfer prowadzi do tworzenia drugiej”<sup>49</sup>.

Duchowa wrażliwość uruchamia się często, gdy stabilna równowaga nagle i gwałtownie „obraca się na nice”. Taka graniczna sytuacja często prowadzi do duchowej przemiany pozwalającej na poznanie metafizyczne. Dotyczyć ono może także porządku historycznego i jego absolutnego wymiaru, w którym dialektyczna różnica przemienia się w syntezę łączącą przeciwieństwa w jedno. Dzieje się tak wtedy, gdy artysta mówi wprost: „moje rzeźby mówią o życiu, ale nie pośród przedmiotów, tylko pośród duchów”<sup>50</sup>. Dotyczy to nie „larwalnych widm”, chętnie wzbudzanych przez twórców krytycznych, ale właśnie transcendencji doświadczanej w obliczu katastrofy. W metafizycznym wymiarze odsłaniać się może miłość jako rewers tragicznej ofiary odsłaniającej polską ideę, rewers widoczny jako wyzwanie, gdy dane doświadczenie „odwróci się na drugą stronę”<sup>51</sup>.

#### Polskość miejsc i czasów jako sakralizowane dziedzictwo

Wśród opisywanych pomników pojawiły się już reliefy i instalacje wymykające się architektoniczno-rzeźbiarskiemu charakterowi właściwemu dla takich obiektów. Funkcja upamiętnienia i poinformowania, oddania hołdu, wreszcie sakralizowania, często korzysta bowiem z innych form, szczególnie z cyklu dzieł lub wystaw albo z książki – tomu. Szczególnie wyraźne jest to w przypadkach, gdy sakralizowane dziedzictwo wiąże się nie tylko z historią i osobami, ale również geografią i naturą. Album *Chopinowi Duda-Gracz* miał swoje pierwsze wydanie w 2005 roku<sup>52</sup>. Dwieście dziewięćdziesiąt pięć malowideł ilustruje konkretne utwory kompozytora (w tym zaginione) oraz poszczególne części utworów większych. Każda ilustracja przypisana jest także do miejscowości. Artysta odwiedził te, które wiązały się z kompozytorem. Było ich w sumie dziewięćdziesiąt siedem, głównie na terenach Mazowsza, Lubelszczyzny, Podlasia i Podkarpacia. To m.in. Żelazowa Wola, Janów Lubelski, Krasnobród, Tomaszów Lubelski, Lublin, Warszawa, Międzyrzecz, Rawa Ruska, Rokitno, Rokitnica, Zwierzyniec, Żelechów, ale także Gdańsk, Murzasichle czy Żółkiew<sup>53</sup>. Całość podzielona jest wg gatunków

---

<sup>49</sup> Tamże.

<sup>50</sup> Tamże. Por. też K. Stanisławski, *Obyś... 58. Międzynarodowe Biennale Sztuki w Wenecji*, „Format” 2019, nr 82–83, s. 12–14.

<sup>51</sup> Por. *O miłości. Ze Zbigniewem Maciejem Dowgiałłą rozmawia Krzysztof Stanisławski*, „Format” 2009, nr 56, s. 40. Dowgiałło jest autorem wspomnianego już obrazu *Smoleńsk* ekspresyjnie ukazującego katastrofę.

<sup>52</sup> **Por.** *Chopinowi Duda-Gracz*, red. A. Duda-Gracz, Fundacja Conspero, Kraków 2009 (w 1. wydaniu z 2005, redaktorem była M. Sroka).

<sup>53</sup> Por. R. Panas, *Chopinowi Duda-Gracz*, „Wychowanie Muzyczne” 2012, nr 2, [http://www.wychmuz.pl/arttykul\\_ar\\_33.html](http://www.wychmuz.pl/arttykul_ar_33.html) [dostęp: 14.07.2022].



muzycznych, następujących alfabetycznie, to m.in. ballady, etiudy, mazurki, nokturny, polonezy, preludia. „Etiudy, pieśni i preludia namalowane są akwarelą jako utwory «lżejsze» – szkicowe”<sup>54</sup>, pozostałe olejno. „Całuny” inspirowane zaginionymi utworami namalowano na luźnych tkaninach. Prace powstawały od 1999 do 2003 roku. Bywają symboliczne. *Warszawa – Etiuda c-moll op. 10 nr 12 „Rewolucyjna” jest rzeczywiście oranżowo „płomienna”*. *Nieokreślona czarna postać zdaje się rozpościerać ramiona z całunem przechodzącym w czerwień niczym rzeczywiście personifikowana rewolucja albo heglowski duch historii, przemieniający się właśnie by „wyrazić się” w dziejach, albo jako alegoryczna śmierć, która niemal zawsze rewolucji towarzyszy. W pejzażowych ujęciach pojawiają się mazowieckie wierzby (*Wola Mołodycka Polonez cis-moll op. 26 nr 1*), łąki, pola, niekiedy ze zjawami rozmywającymi się w beżowosepiowej mgle (*Gorajce – Etiuda nr 1 As-dur, op. 25*) albo tańczącymi niczym duchy (*Hotylub – Polonez nr 2 es-moll op. 26*). Dworek w Żelazowej Woli jest tłem dla ostatniej sceny z *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza (*Żelazowa Wola – Polonez B-dur bez op.*). Mundur z epoki napoleońskiej to tylko jeden z przykładów powtarzającej się obecności motywów wojskowych. Częste są sceny bitwy i broń albo żołnierze i widmowe ofiary, np. (*Hotylub – Polonez nr 2 op. posth. 71* z piechurem w rogatywce oraz szlachcicem w kontuszu i przy karabeli, w brązach, żółcieniach i szarościach). *Stare Siolo, Polonez As-dur op. 61 Fantazja* to „rozciągnięta narracja” i „majestatyczny” polonez z jego „harfowymi motywami – rozpostartymi niebiańsko arpeggiami”, choć w nim „Polska ma bardziej poharataną duszę i wykrzywioną twarz, raczej jest w poniewierce i uciemieżona, ale splecione ramiona uchodźców są jednocześnie krzyżem i żaglem. Sznury i liny są porozrywane, sarmacki pas i krągły żupan jest naszą ostoją. Błagalnie skrzyżowane dłonie na tle płonącego nieba wskazują kierunek ocalenia”<sup>55</sup>. Smutnymi obrazami pobojuwiska i spustoszenia są brązowo-sine akwarele *Krasnobród – Preludium nr 2 a-moll op. 28* i *Rokitno – Preludium nr 2 a-moll op. 28 wersja 2*, pustynne z połamanymi resztkami wozów i sztandarów, zwłokami i przeraźliwą „wydartą” jakby chmurą nadciągającą z boku, bardzo małe (nawet 8,5 × 39 cm). Olejne obrazy do polonezów są większe, np. 70 × 80 cm. Obrazy do walców mają np. 120 × 190 cm, przedstawiają przyrodę i bardzo często obyczaje, biesiady, tańce. Damy w sukniach, wyciętych gorsetach, koronkach, z kapeluszami i parasolkami, bawią się w brzozowym zagajniku, oddane impresjonistycznie (*Radziejowice Mazurek g-moll op. 67 nr 2; Jermolów – Walc nr 1 As –dur**

---

<sup>54</sup> Chopinowi Duda-Gracz..., s. 5.

<sup>55</sup> A. Kosowski, *Duda-Gracz – Chory na Chopina*, <https://www.obrazwmuzyce.pl/post/duda-gracz-chory-na-chopina> [dostęp:14.07.2022].

op. 34 *Grande Valse brillante*). Panowie występują w żupanach ze złotym szamerunkiem i kontuszach z ozdobnym pasem, w czapkach z piórem (wspomniany *Polonez nr 2* albo *Puławy Walc As-dur op. 64 nr 3*). Obok finezyjnych pejzaży z ptakami w powietrzu albo niemal fotorealistycznych ujęć drzew (*Poturzyn – Rondo Es-dur op. 16*, olej 120 × 130 cm), np. w *Turobin – Scherzo nr 3 cis-moll op. 39* (tryptyk o całościowej długości 240 cm) figury wyrastające z naturalnych form stają się halucynacyjnymi maskarami wśród symfonii beżu, sepii, brązów i szarości.

W kontekście tego obrazu i pojawiających się groteskowo-fantastycznych ujęć dziecięcych i dziewczęcych figur albo akwarelowo rozmytych zjaw możliwe jest wpisanie malowideł w kategorii wywoływanych larwalnych widm. Rodzajowe tematy kierować mogą refleksję także w stronę zwrotu etnograficznego. Jednak ogrom całej serii, wycucie estetyki, w której muzyka Chopina koresponduje z malowniczością natury, oddawanie charakteru dawnej kultury, wreszcie deklaracje samego artysty jasno mówią o po prostu miłości do muzyki polskiego kompozytora. Muzyki rozumianej jako piękna i jako tej, która wyraża polskość współkształtowaną przez historię, miejsca, ludzi i ich kulturę, wyobraźnię, romantyczną naturę. Dzieła Chopina i Dudy-Gracza są piękne i na tym polega ich metafizyczność, metafizyczność sztuki. Idea polska wyrażana jest zaś jako metafizyczność w sztuce, odsłaniana wraz z ideą piękna, bo Polska, gdy ma udział w istnieniu, jest piękna.

Cykl pięćdziesięciu kolorowych oraz czarno-białych fotografii Wojciecha Prażmowskiego z 2011 roku nosi tytuł *Miłosz. Tutejszy. Zespół zdjęć powstał w rezultacie podróży artystycznej z Wilna do Suwałk. Przewodnikiem wyprawy była literatura poety, ta dotycząca dzieciństwa i młodości. Trasa obejmowała wileńskie dzielnice i ulice: Antokol, Arsenalska, Bakszta, Ludwisarska, Łukiszki, Niemiecka, Wileńska, Podgórna, a także miejsca i całe miejscowości Węziagoła, Serbiny, Użumiszki, Opitołoki, Krasnogruda, Szypliszki, Trakiszki, Gulbieniszki, Ejszeryszki. Obok zdjęć na wystawach można było znaleźć próbki z piaskiem i wodą z jeziora Narocz. Fotograf zderzał literackie opisy ze współczesnymi wyglądami, konfrontując opis literacki ze współczesnym stanem tych miejsc. Ten, sfotografowany, rozmywa się, zacierają się kontury obiektów i krajobrazów, intensywne barwy nabierają charakteru niemal abstrakcyjnych plam, tak jakby pod wpływem zachodzącej historii zacierała się nie tyle pamięć, co zdolności poznawcze. Pamięć i słowo poety utrzymują razem to, czego forma zmieniała się i umyka, tak jakby podtrzymywały też historię, której wymykają się miejsca i ich obrazy. Pomnik postawiony poecie, który romantyczną polskość rozciągał na Litwę i *Rodzinną Europę*, wyrażony w cyklu fotografii, przemieniał się w studiowanie miejsc i materii, przez które przeszła historia, ale też zostawiła w nich ślady, by trwać w nich jako*

dziedzictwo. *Jurajski dziennik* Prażmowskiego (2018) zamknięty w dwóch tomach, z których drugi przeznaczony jest do robienia również własnych notatek, to już studium pamięci i miejsc własnych. Częstochowianin, który we wcześniejszych fotografiach kreacyjnych penetrował *Horyzont Polski*, potwierdzał polskość wprost, gdy mówił o swej sztuce: „*Biało-czerwono-czarna*, bo biało-czerwona to narodowa, i biało-czarna jako fotografia”<sup>56</sup>. Obecność polskiej historii śledził najpierw na miłoszowskiej Wileńszczyźnie, a teraz przedstawiał zdjęcia rodzinne, towarzyskie. Odślaniał na swój artystyczny sposób polską ideę obecną w miejscach i ich historii albo też prezentował swoją polskość poprzez sceny z miejsc zabytkowych i znanych, ale i z codziennego życia prowincji na jurajskim pograniczu Małopolski i Śląska, gdzie wyruszał z dworca Częstochowa-Aniołów.

Hołdem oddanym polskiemu dziedzictwu stały się także grafiki cyfrowe Jakuba Różalskiego. To obrazy pokazujące historię, w której Polacy wykazywali się walecznością i bohaterstwem, stąd w pracach obecni są kawalerzyści, żołnierze, powstańcy. Bohaterowie pojawiają się w żywych barwnie krajobrazach znanych z malowideł Chełmońskiego, Wyczółkowskiego, braci Gierymskich. Narzucają się też skojarzenia z malarstwem Kossaków, szczególnie Wojciecha i Jerzego. Często w polu pracują chłopci z kosą albo wiejskie dziewczyny z grabiami. Niekiedy zatrzymują się, np. z kotem u stóp. Albo młoda chłopka w czerwonej spódnicy, kamizeli i chustce, z kosą w rękach i wśród złotych zbóż, patrzy na sunące polami czarne „maszyny kroczące” rodem jakby z *Gwiezdnych wojen (Przed burzą, 2014)*. Jedna z dziewczyn spogląda, wraz z ułanem z lancą, na gigantycznego robota z czerwoną gwiazdą stojącego nad impresjonistycznie rozmazanymi wiejskimi domami. To praca zatytułowana *Sierp i młot (2014)* z cyklu i uniwersum *1920+*. W innej kompozycji pochylona machina w tle ma polskiego orła na czerwonym tle. Przed nią, na pierwszym planie, szarżujący ułan zamierza się szablą na stojącego tyłem i celującego w jeźdźca kozaka w futrzanej czapie. Gdzie indziej, z mniejszej konstrukcji wychyla się żołnierz i obrywa jabłka za płotem przy wiejskiej drodze (*Koneser jabłek, 2014*). Żółte i zielone są liście drzew, sztachety i dachy rozświetla biało-szaro-błękitne światło, na machinę czeka pies, dziewczyna obok znów ma czerwoną spódnicę. Z czarnego kosza motocykla po drugiej stronie drogi wysiada uzbrojony żołnierz. Polskie malarstwo realistyczne z drugiej połowy XIX i pierwszej XX wieku, z elementami rodzajowymi i batalistycznymi, zaskakująco i efektownie wzbogacone zostało fantastyką z końca dwudziestego stulecia. Łamiące konwencje stylistyczną obrazy okazują się grafikami wykonanymi cyfrowo, np. przy użyciu programu Adobe Photoshop, wydrukowanymi techniką

---

<sup>56</sup> *Wobec fotografii byłem zawsze uczciwy, a nawet pokorny... Z Wojciechem Prażmowskim rozmawia Adam Mazur*, Częstochowa, marzec 2000, <https://fototapeta.art.pl/fti-prazm3.html> [dostęp: 23.08.2022].

giclée na płótnie wielkości np. 100 × 72 cm albo 60 × 109 cm<sup>57</sup>. Więcej symbolizmu jest w Różalskiego *Warszawskiej syrence* (2016), której pomnik utrzymuje się na stercie ruin, na tle czerwonej łuny. U stóp monumentu dziewczyna strzela z pistoletu do gigantycznego, czarnego „zombie” w niemieckim hełmie. Groteskowe jakby, lecz poważne lub wręcz wzniosłe w wymowie, jest zderzenie konwencji, hiperbolizowanie, przechwytywanie dzieł albo dawnej manieri, imitowanie malarskości bogactwem barw albo efektem *non-finito* i jednocześnie fotograficzna dokładność wybranych elementów (cyfrowa grafika zapewnia wysoką jakość wykonania) wreszcie alegoryczność lub symbolika. Choć w pracach jakościowy efekt był uderzający, nie służyły one krytyce, ale ukazaniu fascynacji, zaangażowania i podziwu<sup>58</sup>, również namysłu nad historią i może romantycznemu fantazjowaniu „co by było, gdyby...”. Internetowa popularność uniwersum *1920+* i wykorzystanie go do stworzenia gry pozwalało rozpowszechniać informacje o Polsce i jej historii. Autor mówił wprost o *Historical/fiction project 1920+*: „Zdecydowanie jest w tych pracach więcej tęsknoty za czasami, które minęły i mojej przygody z historią, niż przewidywanie tego co będzie [...] Mało kto na świecie, poza pasjonatami historii, zdaje sobie sprawę, że gdyby nie Polska, biorąc pod uwagę, jakie nastroje panowały po wojnie w Europie zachodniej, rewolucja bolszewicka prawdopodobnie ogarnęłaby większość Europy. Postanowiłem stworzyć alternatywny świat, oparty jednak i mocno osadzony w historii Europy z lat 1914×1920. Punktem centralnym projektu jest wojna polsko-bolszewicka, ale również dzika przyroda i Polska wieś”<sup>59</sup>. „Historycystyczna fikcja” i fantastyka związana ze współczesną kulturą masową, w kontekście takiej wypowiedzi, przypominają jednak o romantycznym spojrzeniu na historię i jej metafizyczny charakter, którego odsłanianiu służyła kiedyś i malownicza „cudowność”, i wypełnianie polskiego *ethosu* walecznych bohaterów.

**Uczuciowy stosunek do Polski i jej historii, w której wolnościowe powstania są wartością niezależnie od ich rezultatów, wyraża przedstawienie własnej żony jako Polonii przez Łukasza Murzyna (*Polonia*, 2019).** Nowoczesne medium, fotografia, używane było już dla uwiecznienia powstańców styczniowych z 1863 roku. *Polonia* współczesna, ale powstańczo stylizowana, ma strój „żuawa śmierci”, z charakterystycznym dużym białym krzyżem na przedniej części czarnego munduru, głowę przykrywa jej obszyty białym barankiem czerwony

---

<sup>57</sup> *Sierp i młot*, <http://polskagrafikacyfrowa.pl/sklep/sierp-i-mlot-61> [dostęp:15.07.2022].

<sup>58</sup> K. Miłkowska, *Jego niezwykle mocne dzieła podbijają świat! Jakub Różalski: „Dotarło do mnie, że moje prace są znane i cenione”*, 15.09.2015, <https://natemat.pl/154045.jego-niezwykle-mocne-dzieła-podbijają-swiat-jakub-rozalski-dotarło-do-mnie-ze-moje-prace-sa-znane-i-cenione> [dostęp:14.07.2022].

<sup>59</sup> Tamże.

fez<sup>60</sup>. To ubiór najbardziej chyba nowoczesnej i bohaterskiej zarazem elitarniej formacji powstańczej, a zatem wskazanie możliwego i potrzebnego Polsce powiązania szacunku dla własnej historii, sakralizowanego bohaterstwa i nowoczesności. Taka właśnie *Polonia* warta jest miłości, zdaje się głosić twórca. *Polonia* taka warta jest miłości erotycznej, pożądlivej i owocnej, skoro *Polonia* jest jego żona i matka ich dzieci. A może miłość prawdziwa jest taka, jaka była u nieustępliwych i ofiarnych żuawów...? Ten sam artysta współcześnie uchwycił transcendencję narodowej ofiary, gdy fragmenty głów i sztandarów marszu w 2018 roku stawały się podążaniem zesłańców w instalacji wideo *Proroctwo – Zesłani*. *Polonia* i jej idea odślania się poprzez waleczność, ofiarne poświęcenie, ale i pożądlivość popychającą do czynu, czyli przez miłość wstępującą<sup>61</sup>. Artysta zdaje się uzupełniać polski *ethos* przez tak właśnie rozumiane i realizowane miłosne postępowanie.

Wydaje się, że nawet pomniki wyraźnie sakralizujące dziedzictwo, jak też prace mówiące o tej sakralizacji, wykorzystują współcześnie element zaskakującego i intensywnego doświadczenia, często przechodzącego w malowniczo-poetycki paradoks. Intensywność i poetycka malowniczość zastępują wzniosły i hołdowniczy monumentalizm. Mają też budzić pamięć i refleksję, uświadamiać elementarną nieuniknioność tego, co dziedziczone, aktywizować własną relację z dziedzictwem. Taki wydaje się cel ustawienia księdza Skargi na krawędzi kapiteła czy figury Jana Pawła II w wizualistycznym strumieniu błysków. To może jedna z przyczyn brutalnej drastyczności obrazów z Wołynia, „sterczącej” samotności Marcinkowskiego, ubóstwa węzła, „niemożliwej” szczeliny pod unoszącym się w powietrzu dachem baldachimu, „przenicowania” samolotu, fantastycznych maszyn we wiejskim pejzażu albo zażartego żuawa we własnym małżeństwie. Taki intensywny, zaskakujący, nadmierny albo raniący element inicjuje myślenie, które pozwala pojąć zasadność sakralizacji. Kategoria natychmiastowej intensywności zwykle zamienia się jednak w poetyczność i malowniczość, korespondujące z romantyczną tradycją. Okazuje się wtedy, że to sakralizowane dziedzictwo zawiera drogowskazy, podpowiedzi, przypomina i pomaga w spojrzeniu szerszym historycznie i przestrzennie. Prowadzi wreszcie poza czas i przestrzeń, do poznania metafizycznego. To przede wszystkim możliwość takiego poznania uzasadnia sakralizację, co należy zrozumieć, stąd waga refleksyjności. Jacek Kucaba, sam wyraźnie sakralizujący dziedzictwo albo podejmujący jako temat dziedzictwo, które staje się *sacrum*, z rozżaleniem wypowiadał się o

---

<sup>60</sup> Por. *Żuawi śmierci*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/%C5%BBuawi\\_%C5%9Bmierci](https://pl.wikipedia.org/wiki/%C5%BBuawi_%C5%9Bmierci) [dostęp: 27.07.2022].

<sup>61</sup> Por. Benedykt XVI, Encyklika *Deus Caritas est*, nr 7, [https://www.vatican.va/content/benedict-xvi/pl/encyclicals/documents/hf\\_ben-xvi\\_enc\\_20051225\\_deus-caritas-est.html](https://www.vatican.va/content/benedict-xvi/pl/encyclicals/documents/hf_ben-xvi_enc_20051225_deus-caritas-est.html) [dostęp: 15.12.2022].

krzykliwości i braku namysłu w sztuce współczesnej determinowanej ideologicznymi tezami<sup>62</sup>. Podobnie jak Jan Kucz oczekiwał „artystycznej świadomości” towarzyszącej podejmowaniu tematu *sacrum*, wtedy artyści znów będą mogli być „systemem nerwowym gatunku”<sup>63</sup> (gatunku myślącego – *homo sapiens*). Z drugiej strony, refleksyjne podejście do pomników pozwoliłoby rozwiązać problem dziedzictwa, które sakralizowane być nie może. Stąd propozycja, by pomnikowe ślady po PRL, zamiast ich usuwania, potraktować na zasadzie palimpsestu, do którego każde pokolenie dopisywałoby swoją treść. Miałyby to uchronić pamięć zbiorową od szkodliwych ideologii, dając do myślenia i prowokując reakcje<sup>64</sup>.

Rozumienie i metafizyczne poznanie pozwalają uwiarygodnić „narodowy gest”, także ten ofiarny, eksponowany w sztuce sakralizującej dziedzictwo. Dopiero w takim kontakcie, w takim sposobie poznawania informacja przyjmowana dzięki pomnikom i upamiętniającym dziełom zapewnia narodową tożsamość, podtrzymuje trwanie idei narodowej oraz historii, która jest kontynuowana. W niej i w danym narodowi miejscu „realizują się obietnice”, co uświadamiają studia eksponujące piękno miejsc, z których „wyrasta” sztuka Chopina, Chełmońskiego i Miłosza. Piękno miejsc, czasów i ludzi darzonych miłością, która jest pragnieniem dobra i radością z istnienia.

#### Polskość jako linia przewodnia

Wśród omawianych już artystów polskość jako linia przewodnia, utrzymywana konsekwentnie, z poświęceniem, wyraźnie obecna jest w twórczości Jerzego Beresia, Jerzego Kaliny, Adu Karczmarczyk, Zbigniewa Warpechowskiego. Zwykle, choć nie zawsze, łączy się taka polskość z katolicką religijnością. Pojawia się wraz z tą jakością wyraźne, prawicowo konserwatywne zaangażowanie polityczne.

Przykładem takiej postawy i sztuki są malarskie działania wspomnianego już w tych rozważaniach Jarosława Modzelewskiego. Opisane już zostało trwanie artysty przy miłości i idei miłosierdzia. W jego innych pracach osoby – zakonnice, księża, ale także przestrzenie *sacrum* to także proste i podstawowe narzędzia *Caritas*. Miłosierdzie działa się i dzieje w Polsce, a wraz z prawdą okazać się może syntezą piękna. I piękne są służące mu osoby i miejsca konsekrowane, które pokazuje artysta. Trwa on w swej sztuce przy polskości tych miejsc i miłosierdziu z nimi związanym. *Proboszcz we wnętrzu (Duży)*, (2000, wielkość 150 × 250 cm)

---

<sup>62</sup> *Odbudować prestiż. Z Jackiem Kucabą, prezesem ZPAP rozmawia Karolina Staszak*, „Arteon” 2014, nr 8 (72), s. 28–31.

<sup>63</sup> Por. tamże oraz A. Szarek, *Źródło świadomości*, „Arteon” 2018, nr 6 (218), s. 22–25.

<sup>64</sup> P. Bernatowicz, *Pomnik palimpsest*, „Arteon” 2009, nr 2 (106), s. 3.

w czarnej sutannie, siedzi samotnie (po lewej stronie obrazu). Figuruje na ciemnougrowym wyróżnionym fragmencie podłogi, na tle kasztanowej ściany, wśród symfonii brązów, przeciwwagą dlań jest żółto-czarny prostopadłościan pulpitu po prawej. Przestrzenie wiązane z religią, wnętrza i geometryczne formy są wzniosłe mocą nasyconych barw, powietrznej przestrzenności i równowagi kształtów. Tak jest i w *Przed kościołem w Tyliczu* (2012) z mozaiką brązowo-żółtych płyt zamkniętych w prostokątnym trójkącie jako tłem dla czerwonoróżowej skarby „Na budowaną Golgotę”. *Artysta malował stale z użyciem tempery jajowej, staroświeckiej dla niektórych, dla innych odpowiedniej dla poruszanej tematyki religijnej i patriotycznej. Tradycyjne były też płótna podobrazia i ich duże rozmiary.*

Dobru, którego pragnieniem jest miłość, zagraża to, co zagraża Polsce, nie dość jakby bronionej mimo namiętności o płomiennej barwie i husarskich skrzydeł u ramion postaci w zwykłych ubiorach (*Obrońcom, zwycięzcom*, 2012, 135×160 cm). *Jeszcze w 1980 roku na obrazie pojawiło się rodło, ten motyw wróci na wystawie Kraj nad Wisłą w 2022 roku.* Symboliczne tytuły mają obrazy wprowadzające bardzo współczesne polityczne realia. Pojawiały się na nich niemiecki hełm albo flaga, szereg niewyraźnych postaci niosących grozę i śmierć, groteskowa figura na końskim grzbiecie (*Co? Nowy katalog zmysłów. Czym? Regierungsprasidium*, 2015, 180 × 230 cm; *Nowa fala*, 2012, 140 × 160 cm; *Co? Polowanie na ludzi (Ukraina). Czym? Mrokiem*. 2014; *Co? Gwiazda Dawida. Czym? Anarchicznymi nóżkami*, 2014). Dar, który otrzymał artysta, do czego się przyznaje, służył zatem i służy do skupiania wspólnoty wokół dobra, którego doświadcza się w Polsce, które stało się polskie, które bywa jednak zagrożone, kiedy polski *ethos* zastępowany ma być innym, a Polska zatracać swe piękno, wynikające z istnienia<sup>65</sup>.

Trwanie przy polskości jako drogowskazie i pamięć o dziedzictwie kultywuje wspomniany już w rozważaniach Ignacy Czwartos, realizujący ministerialny projekt jako *Malarz Polski*. Ten wierny kibic Korony Kielce (w której szaliku się portretował) właśnie od jednego ze zwolenników klubu usłyszał, że „woli mieć za idola rotmistrza Pileckiego niż Kubę Wojewódzkiego”<sup>66</sup>. Wtedy zaczął powstawać cykl *Każdy ma swoich bohaterów*, a na malowidłach (inspirowanych też w przybliżony już sposób barokowym i sarmackim portretem trumiennym) pojawili się żołnierze wyklęci.

---

<sup>65</sup> *Jak się maluje wspomnienia. Rozmowa z Jarosławem Modzelewskim*, „Teologia Polityczna”, 2.05.2021, <https://teologiapolityczna.pl/rozmowa-z-jaroslawem-modzelewskim-1> [dostęp: 19.08.2022].

<sup>66</sup> Por. D. Kwietniewski, *Ignacy Czwartos – malarz, rysownik, kibic Korony Kielce, Ośrodek Myśli Patriotycznej i Obywatelskiej*, <http://ompio.pl/2022/01/ignacy-czwartos-malarz-rysownik-kibic-korony-kielce/> [dostęp: 19.07.2022].

W obrazie *Orzeł*, w piórach skrzydeł i ogona białego herbowego ptaka, namalowanego na czarnym tle, artysta umieścił trzydzieści dwa okrągłe, miniaturowe, „medalionowe” portrety niezłomnych partyzantów. Zajęli oni miejsce polskich królów, bo malowidło nawiązywało do XVI-wiecznej ryciny *Reges Poloniae* ks. Tomasza Tretera, sekretarza Zygmunta III Wazy. Pod skrzydłami orła dwa białe rotulusy z imionami i nazwiskami bohaterów jakby zaczynały przekształcać się w kartusz. W miejscu korony malarz umieścił łacińską modlitwę do Matki Bożej. Miało to nawiązywać do ryngrafu, często noszonego przez żołnierzy wyklętych, co wiązało się z przypominanym i realizowanym przez nich rycerskim ethosem. Po obydwu stronach modlitwy koronującej orła biała banderola przekształcała się w ornament wstęgowy.

Czwartos studiował archiwalia dotyczące portretowanych bohaterów, znał ich twarze ze zdjęć zachowanych w aktach. Powracają one w kolejnych obrazach, malowanych płasko, z rygorystycznym rysunkiem i uwznioślającym wyodrębnianiem figur<sup>67</sup>. W *Epitafium dla żołnierzy wyklętych* Hieronim Dekutowski „Zapora”, Zygmunt Szendzielarz „Łupaszka”, Antoni Olechnowicz „Pohorecki” stoją w trójkę na beżowym tle, w zielonych mundurach, uzbrojeni, ale podpisani w medalionach ze skrótem D.O.M. (Domus Omnium Mortuorum – „dom wszystkich zmarłych”). Łupaszka figuruje w środku, na małym postumencie z tablicą nagrobną i maryjnym ryngrafem. *Czwórka* (2018) to Stanisław Marciniak „Niewinny”, Edward Taraszkiewicz „Żelazny”, Stanisław Torbicz „Kazik”, Józef Domański „Łukasz”. Na tym obrazie dwóch żołnierzy podtrzymuje zwłoki dwóch kolegów. Są brązowo umundurowani, ukazani na jasnokremowej płaszczyźnie. W środku widnieje owalny medalion, z liczbami 4 i 1 na górnym granatowym tle oraz 2 i 3 na dolnym brązowym. Na ubeckich fotografiach, przy schwytych lub zabitych żołnierzach wyklętych stawiano właśnie takie cyfry, odpowiadające konkretnym osobom<sup>68</sup>. Niekiedy zachowały się tylko tego rodzaju pośmiertne zdjęcia, np. w przypadku Stanisława Torbicza „Kazika”.

W *Epitafium dla Józefa Franczaka „Lalka”* (2018) żołnierz, którego ciało pochowano bez głowy, a tę przechowywano jako preparat w formalinie, niesie tę głowę w asyście dwóch enkawudzistów. Grupa stoi na tle w kolorze palonej sieni. Barwy twarzy i mundurów sowieckich żołnierzy „złamane” są kolorem granatowym. Oznacza to śmierć, przejście z doczesności na „tamtą stronę”<sup>69</sup>. Powoduje także pytania o zło, które odpowiada za sposób owego „przechodzenia”. Niebieski kolor używany był podobnie w malarstwie Andrzeja

---

<sup>67</sup> Por. D. Koczanowicz, *Piękne fantazmaty polskości*. „Format” 2019, s. 58–59.

<sup>68</sup> A. Jajszczyk, „Żołnierze wyklęci” Ignacego Czwartosa, [http://jajszczyk.pl/wp-content/uploads/A\\_Jajszczyk\\_Wystawa\\_I\\_Czwartosa\\_03\\_2018.pdf](http://jajszczyk.pl/wp-content/uploads/A_Jajszczyk_Wystawa_I_Czwartosa_03_2018.pdf) [dostęp: 19.07.2022].

<sup>69</sup> Juliusz Gałkowski, *Ignacy Czwartos – polonica pictor*, „Teologia Polityczna”, 19.12.2021, <https://teologiapolityczna.pl/ignacy-czwartos-polonica-pictor-sylwetka/> [dostęp: 19.07.2022].



Wróblewskiego, inspirującego Czwartosa. Natomiast kefaloforia, motyw odciętej głowy trzymanej przez jej właściciela, właściwy jest dla świętych męczenników, oddających życie za wiarę. *Ryby* z 2019 roku pokazują właśnie pooddzielane od siebie szczątki żołnierzy wyklętych, których ciała chowano rozproszone i w bezimiennych grobach.

Wierność prawdzie, która jest warunkiem wolności, wierność, której ceną jest śmierć, to ofiara ponoszona dla Polski. Tak uważali żołnierze wyklęci i taką ofiarę ponosili, przypomina swoimi obrazami Ignacy Czwartos. Opowiada w nich o rycerskim *ethosie*, dziedziczonym po „sarmackiej” szlachcie i niezłomnych partyzantach. To *ethos* i dziedzictwo wymagające tragicznych wyborów. Dokonuje się ich jednak dla dobra polskości i dla racji jej trwania, kiedy o postawie i postępowaniu decyduje jednoznaczna „linia przewodnia”.

O tym, że zagrożeniem dla prawdy i dobra, które stały się polskie, mogą okazywać się sami Polacy, nie tylko w służbie Urzędu Bezpieczeństwa, przypominał Edward Dwurnik. Malarz wcześniej i w omawianym okresie stale podejmował polskość jako temat swych rodzajowych i satyrycznych obrazów. Było to zgodnie z wyznawaną przezeń dewizą: „interesują mnie przeciętni Polacy, uważam, że znam ich sprawy, ubiór, zwyczaje, przekonania, żargon – kocham ich i mam radość wystawić im pomnik swoim malarstwem”<sup>70</sup>. Pomnik ten formowały często płótna o dużych wymiarach (np. 146 × 114 cm, 120 × 280 cm), pokrywane farbą akrylową.

Na początku XXI stulecia twórca przedstawiał jeszcze polskie artystki młodszego pokolenia jako *Siostry awangardy* (2001). Obnażone i zdeformowane Katarzyna Kozyra, Zuzanna Janin, Joanna Rajkowska, Anna Baumgart, Dorota Nieznalska, Anna Konik, Agnieszka Tarasiuk, Marta Deskur, Alicja Żebrowska, Pola Dwurnik, Julita Wójcik ułożone były w kompozycji przypominającej *Panny z Avinionu*. Obraz na swój sposób dokumentował dziejącą się właśnie historię sztuki polskiej. Karykaturalne portrety wpisywały się w serie przedstawiające polskich celebrytów z przełomu stuleci. W *Ja chcę do Sejmu!!!*, z cyklu *Sportowcy* z tego samego roku, głowy polityków aktywnych w owym czasie wyłaniały się z niebiesko-granatowego tła, z żółtymi i czerwonymi plamami. Do rodzajowych i wulgarnych satyr należała jeszcze *Pierdołę Hollywood – wolę Pabianice* (2002) z tytułem i napisem cytującym zdanie aktorki-amatorki z filmu *Cześć Tereska*, która zignorowała amerykańską nagrodę Fundacji Młodych Artystów (YAA). Karykaturalne spożywanie alkoholu pod rozśpiewanymi twarzami i z akordeonistą zapowiadało białą-czarną krótką serię *Polacy żyją*

---

<sup>70</sup> M. Peruga, *Edward Dwurnik. Ironiczny komentator polskiej codzienności*, 28.10.2018, <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/edward-dwurnik-malarz-komentator-polskiej-codziennosci/> [dostęp: 21.07.2022].

*jak świnie*. Wystawiona była ona najpierw jako szkice wraz z malowidłem naściennym w teatrze TR (dawnym Rozmaitości) w Warszawie. Jeden z obrazów z 2004 roku (*cykl XXIII, obraz nr 93*) to znów nagie lub częściowo obnażone kobiece ciała oraz mężczyzna z penisem wystającym ze spodni, wszyscy ze świńskimi głowami. W podobnym towarzystwie mógł znaleźć się nawet Mikołaj Kopernik jako postać z historii odległej. Artysta sarkastycznie komentował owe maskary właściwe dla konsumpcyjnej, rozbawionej, rozpasanej i wyuzdanej „Polski grillującej” albo bywającej w klubach: „Zwierzaczki jak są najedzone to się bawią, to tak jak w Polsce, gdy jesteśmy najedzeni też się bawimy”<sup>71</sup>. Być może niechęć wobec napastliwej cielesności i brutalności prowadziła w twórczości artysty do obrazów niefiguratywnych, bliskich ekspresjonizmowi abstrakcyjnemu, podpisywanych tylko numerami<sup>72</sup>.

Do polskiej tematyki i historii odległej powrócił jednak Dwurnik, na swój sposób, w sześćsetlecie bitwy pod Grunwaldem. Dwa duże malowidła (wersja wystawiona na Wawelu miała wymiary 276 × 446 cm) przedstawiają na błękitnej przestrzeni bez horyzontu mnóstwo małych grantowych i czarnych figurek bez wyrazistych cech stroju. To postaci dążące w przeciwnych kierunkach, bijące się albo jakby wzywające do walki z udziałem mieczy, pałek, wznoszące też krzyże. Wśród grup pojawiają się wydzielone postumenty, na których widać gilotynę albo szubienicę. Sam artysta tłumaczył obraz jako „współczesne zmagania mężczyzn w średnim wieku z polskiej wsi i małego miasteczka. Są to grupy chłopów, którzy, przedstawieni w różnych sytuacjach, biją się kijami i sztachelami”<sup>73</sup>. Prostactwa i prymitywna terażniejszość zdawała się nawiązywać do historii, swoiście ją kontynuując i wulgaryzując. Malarz komentował proces wypierania dobra, odsłanianego kiedyś przez wspólnotę i właściwy jej niegdyś solidarnościowy *ethos*: „To jest taka współczesna «nawalanka», przepychanka społeczna. Ludzie przedstawieni na obrazach są zagubieni, nieszczęśliwi, rozgoryczeni albo na czymś się zawiedli. Ich zachowanie symbolizuje podział, jaki nastąpił ostatnio w polskim społeczeństwie. Wytworzony został chaos, który oddaje charakter współczesnej polityki oraz zmagania społeczne ludzi”<sup>74</sup>. Twórca sugerował zarazem, jak dobro można jednak przemycać

---

<sup>71</sup> *Polacy żyją jak świnie*, 9.02.2004, <https://wiadomosci.wp.pl/polacy-zyja-jak-swinie-603748848588507a> [dostęp: 20.07.2022].

<sup>72</sup> Por. *Rozpoznać Dwurnika. Z Edwardem Dwurnikiem rozmawia Renata Gerek*, „Arteon” 2004, nr 10 (54), s. 14–15.

<sup>73</sup> E. Dwurnik w *Guernica Dwurnika z Matejką w tle, wywiad przeprowadzony przez Delfinę Piekarską*, [w:] *Bitwy pod Grunwaldem / The Battles of Grunwald* [kat. wystawy], teksty J. T. Petrus [et al.], Zamek Królewski na Wawelu. Państwowe Zbiory Sztuki – Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, Kraków 2010, s. 45.

<sup>74</sup> E. Dwurnik, *Bitwy pod Grunwaldem / The Battles of Grunwald* [kat. wystawy], teksty J. T. Petrus [et al.], Zamek Królewski na Wawelu. Państwowe Zbiory Sztuki – Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, Kraków 2010, s. 45.

w sztuce: „Oczywiście, jest tu dużo ironii i dobrego humoru”<sup>75</sup>. W białoczarnych obrazach z drugiej dekady XXI stulecia powróciły też z czasem polskie miasta i widoki (Szczecin, Gdańsk, Kraków, Galicja, Św. Anna).

Humor często towarzyszył pastiszom, a właściwie trawestacjom dzieła Jana Matejki w historii polskiej sztuki, także i w omawianym okresie. Zmiany stylu przy zachowaniu podstaw kompozycji i tematu, a przynajmniej tytułu, mogły być ironizująco-satyryczne, ale także szydercze. Tak oceniana jest praca Katarzyny Kozyry, ale także przywoływanej już w wywodzie wcześniejszym grupy The Krasnals.

Olejny obraz *Bitwa pod Grunwaldem. Statek głupców* (2012), który miał być większy od malowidła Matejki (ma wymiary 430 × 990 cm) wypełniają postacie wyraźnie podobne do bohaterów historycznych, politycznych oraz ówczesnych celebrytów. Zachowany w pewnym stopniu pozostaje układ całości, a także kompozycja niektórych scen. Wielkiego Mistrza o rysach Romana Polańskiego zabijają bohaterowie serialu o rodzinie Kiepskich, Jagiełło to Waldemar Frydrych z Pomarańczowej Alternatywy, atleta Mariusz Pudzianowski jako księżę Witold siedzi na drewnianym koniu gimnastycznym. Rozróżnić można Adolfa Hitlera, Lecha Wałęsę, Adama Małysza, księdza Jerzego Popiełuszkę... Najwięcej wrzawy wzbudziło cenzurowanie czarnymi plamami obrazu, m.in. w miejscu, w którym Adam Michnik trzyma za obnażonego penisa Wojciecha Jaruzelskiego<sup>76</sup>. Ponad wszystkim powiewa biało-czerwona flaga, nieco poniżej flaga tęczowa. Wg autorów obraz to wersja „epopei narodowej w zaktualizowanej wersji na początku trzeciego tysiąclecia”, a także „komentarz do otaczającego nas świata, w którym możemy zaobserwować permanentną walkę o władzę, nihilizm oraz upadek wszelkich wartości, w klimacie rodem z obrazów Hieronima Bos[c]ha”<sup>77</sup>. Epopeję tworzą rozdziały: *Śmietnik, W cieniu Krzyża, Zmierzch historii / Oniryczny dowódca, Wycieczka zagraniczna na Wawelu 18.04.2010. Wielcy nieobecni / X. Factor, Komisja, Gwiazdy i gwiazdeczki, Zabicie Mistrza Krzyżackiego przez postać z ludu, Spektakl sztuki, czyli sztuka w szponach biurokratycznej świni, Spuścizna ostatniej historii, Radosne dzieciństwo kreatorów polskiej polityki*. Rozdziały te ilustrować mają hipokryzję, oportunizm i generalny brak kręgosłupa moralnego polskich „elit” związanych z polityką i kulturą.

Konserwatywne przekonania grupy, widoczne już we wcześniej opisywanych pracach, tu wyrażane są agresywnie i szyderczo, jakby w celowym nasileniu i przerysowaniu,

---

<sup>75</sup> Tamże.

<sup>76</sup> *The Krasnals*, blog o sztuce, <http://the-krasnals.blogspot.com/search/label/Bitwa%20pod%20Grunwaldem> [dostęp: 17.04.2023].

<sup>77</sup> Tamże.

właściwym dla subwersywnych zabiegów, chętnie wykorzystywanych przez przedstawicieli sztuki krytycznej. Ta ostatnia, szczególnie jej prominentni i dobrze wynagradzani reprezentanci, stale wykpiwana była przez Krasnali. Krytykowane były oportunizm, hipokryzja i brak umiejętności artystycznych, szczególnie malarskich. Prawda i dobro jako drogowskazy moralne oraz piękno jako jakość wynikająca z właściwego zastosowania umiejętności to natomiast zasadnicze wartości, którym Krasnale chcieli być wierni. Są one trwale bliskie transcendentaliom. Choć trzeba też zauważyć, że krytyczne szyderstwo *Statku głupców* znalazło się co najwyżej na marginesie dobra jako wartości. Jednocześnie Krasnale krytykowali dezawuowanie albo kontestowanie wartości polskości i polskiej historii w ogóle, negatywnie oceniali natomiast jej współczesny etap, jako czas utraty szlachetnych elementów dotychczasowego *ethosu*. Prowokacyjność służyła też eksponowaniu nadmiaru komunikatów, który wymaga selekcji z użyciem transcendentaliów. Ten nadmiar oceniano też jako wygodny dla umieszczania w jego obrębie krzywdzącej dziewiętnastowiecznej myśli o narodzie „nadmiernie skomplikowanym i autodestrukcyjnym, który nie odróżnia tryumfów od porażek”<sup>78</sup>.

Sama trwająca popularność Jana Matejki i *Bitwy pod Grunwaldem* oraz jej inspirująca siła dowodzić mogą trwania polskości i pamięci o polskiej historii<sup>79</sup>, widocznych także w zadawaniu pytania o własną kondycję i o rolę artysty oraz dzieła. Osobliwie dowiódł swej pamięci o polskim dziedzictwie Wiesław Smętek, grafik i ilustrator mieszkający i działający w Niemczech. Na jednej z okładek czasopisma „Stern” twarze i sztandary widoczne w wykorzystanym malowidle Jana Matejki ukazywały niemieckich polityków i partie toczące zażartą polityczną walkę (wśród możliwych znaczeń „przechwycenia” i wykorzystania polskiego dzieła było chyba i to, że wynik politycznych zmagania w Niemczech może mieć znaczenie dla Polski). Edward Krasieński (*Bitwa pod Grunwaldem*, 1997) umieścił siebie w jednym z „paneli” obrazu, co pokazywano na wystawie *Wojna i pokój* w Galerii Labirynt w 2015 roku. Widzowie sami mogli rzucać do kosza piłki z twarzami matejkowskich bohaterów, w grze z *Bitwą pod Grunwaldem*, rozumianej jako malarstwo interaktywne przez Pawła Łubowskiego w 2005 roku<sup>80</sup>. Trwania przy polskości, czyli realizacji polskiej idei dowodziła

---

<sup>78</sup> W. Okoń, dz. cyt., s. 156. W aktywności grupy dopatruje się działania rodziny Katarzyny i Ventzislava oraz Lubo Piriankov, prowadzących w Poznaniu Pracownię Ventzi, por. A. Wójtowicz, *Wampiryczny rarytas*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/9893-wampiryczny-rarytas.html> [dostęp: 19.07.2022].

<sup>79</sup> A. Kwiecień, *Bo tak*, „Arteon” 2010, nr 6 (122), s. 24–26; M. Moskalewicz, „*Walcza i giną, zbici w rudą kaszę*” – o „*Nowych spojrzeniach*” na „*Bitwę pod Grunwaldem*”, „Arteon” 2010, nr 7 (123), s. 30–31.

<sup>80</sup> Por. M. Mencfel, *Narcyzm obrazu*, „Arteon” 2006, nr 1 (69), s. 32–33.

reliefowa i monochromatyczna wersja obrazu, wyrzeźbiona przez pólamatora, twórcę bez dyplomu artystycznego, byłego żołnierza zawodowego Jana Papinę (ukończona w 2010 roku).

Kontrowersyjną dobitność wypowiedzi, pobudzającą do reakcji, stosował w swej sztuce Jacek Adamas. Intensywny i drażniący charakter działań, a także zaangażowanie polityczne wydawać się mogą właściwe dla sztuki krytycznej. Artysta rzeczywiście wywodzi się z pracowni Grzegorza Kowalskiego, czyli z maceznika polskich twórców krytycznych. I linią przewodnią dla jego sztuki jest krytyczny opór wobec władzy, co kontynuuje też postawę częstą w polskiej historii. W interesującym nas okresie artysta akcjonistycznie kontestował działania (lub ich brak) Urzędu Wojewódzkiego w Olsztynie w związku z kondycją kulturową, edukacyjną i ekologiczną terenu, na którym mieszkał (w latach 2006–2008) oraz Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Między innymi samowolnie postawił przed siedzibą wspomnianego ministerstwa tablicę z cytatem z Karla Jaspersa: „Polityka rozgrywa się między dwoma biegunami: możliwej przemocy i wolnego współistnienia. Wobec przemocy konieczna jest obrona z użyciem przemocy, chyba że odrzucając przemoc, jesteśmy gotowi stać się niewolnikami innych lub unicestwić samych siebie. Wolne współistnienie rodzi wspólnotę dzięki instytucjom i prawom”<sup>81</sup>. Za ten *Rzut Jaspersem* Adamas ponosił konsekwencje prawne. W 2014 roku twórca przeprowadził akcję przeciwko pomnikowi gen. Iwana Czerniachowskiego w Pieniężnie, wystawiając transparent z hasłem „Przestrzeń dla Armii Wyklętych”. Jednocześnie Adamas krótko pełnił funkcję dyrektora Gminnego Ośrodka Kultury w Gietrzwałdzie, wspierając m.in pamięć o polskim dziedzictwie kulturowym, w tym właśnie o żołnierzach wyklętych. Został jednak usunięty ze stanowiska.

Natychmiast po katastrofie smoleńskiej artysta ustawił przed Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie metalowe tarcze strzelnicze w kształcie figur ludzkich. Obiekty (powstałe wcześniej jako „robotnicy” na warsztatach Artura Żmijewskiego)<sup>82</sup> zatytułował *Żalobnicy*. Szybko je usunięto. Na wystawie *THYMÓS. Sztuka gniewu 1900–2011, której kuratorem był Kazimierz Piotrowski w CSW Znaki Czasu w Toruniu (2012)*, instalacja *TU-SK 154 M* (2010) autorstwa Adamasa złożona była z ramy, w obrębie której litery „S” i „K” współtworzące tytuł obracały się. *Smoleńsk Puzzle*, wykonane przez artystę, na pudełku miały zdjęcie wraku po katastrofie, w środku opakowania były jednak tylko białe klocki układanki, bo prawdy o katastrofie nie wyjaśniono. Prestiżowe „Art Forum” wystawione przez twórcę jako rozłożone, na awersie okładki miało zdjęcie akcji Pawła Althamera *Wspólna sprawa* (2009) ze

---

<sup>81</sup> Jacek Adamas, <https://culture.pl/pl/tworca/jacek-adamas> [dostęp: 20.07.2022].

<sup>82</sup> K. Sienkiewicz, *Serce rośnie, kwiaty więdną*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/3768-serce-rosnie-kwiaty-wiedna.html> [dostęp: 21.07.2022].

złotym samolotem LOT-u w Brukseli (to działanie, w którym Adamas brał udział), na rewersie natomiast fotografię wraku prezydenckiego samolotu. *Flaga polska*, złożona wcześniej z czerwonej tkaniny i rozsypanych białych plastikowych naczyń jednorazowych, zdawała się sugerować jednorazową „bylejakość” wkradającą się do Polski. Na wystawie pt. *Władza*, na której *Flaga* była pokazana, w Bytomiu w 2012 roku, wrak samochodu pt. *Producenci rdzy*, eksponował nazwiska skompromitowanych prokuratorów, widzących podwójnie, m.in. w związku z najnowszym, tragicznym polskim dziedzictwem.

**Napis z drewnianych skrzynek *Raz sierpem, raz młotem w czerwonej hołotę* Adamas ustawił w linii biegnącej przez całą szerokość galerii na wystawie *Strategie Buntu w poznańskim Arsenale* w 2015 roku.** Nad ukwieconą świnią znalazła się tam już *Tonfa*, która w 2018 roku wywoływała międzynarodowe oburzenie, bowiem „*przedstawia homoseksualizm jako styl życia narzucany społeczeństwu, jak symbolicznie sugeruje pałka, która wydaje się przechodzić przez kolory tęczy, gdy jest obniżana, [to] tęcza reprezentująca homoseksualizm i siłę pałki*”<sup>83</sup>. *Rzeczywiście policyjna pałka, narzędzie przymusu, była kształtem, który przesuwiał się po neonowo wyświetlanych zarysach pół-kolorów tęczy LGBTQ. Wreszcie wystawa Idź* w CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie podejmowała za pomocą dzieł i przestrzeni dialog z prawdziwie odczytywanym dziedzictwem poety i eseisty Zbigniewa Herberta, już w 2021 roku. Poezje etycznego nauczyciela dobra, piękna i prawdy, czytane np. na ścianach galerii, ułożone na podłodze, broniące się przed zawłaszczeniem przez kulturę masową, okazywały się dziedzictwem aktualnym we współczesnym kontekście społecznym. *Przesłanie Pana Cogito* odlewane przez Adamasa w betonie znalazło miejsce wśród komiksów i z muzyką techno w tle. *Przesłanie* wymagało przez to wysiłku odnalezienia, odczytania, zrozumienia i zagłębienia się w poezję. Celem artysty i wystawy, której kuratorem był Marcel Skierski miało być przekroczenie znajomości tylko sloganów i pokonywanie kolejnych stopni wtajemniczenia w poznawaniu dziedzictwa polskiego klasyka<sup>84</sup>. Ostatecznie zaś celem było odsłanianie aksjologicznych uniwersaliów przypominanych przez poetę jako te, które odsłania się wraz z ideą polską.

Krytyczny opór wobec władzy, w wykonaniu Adamasa, to opór wobec braku dobra i prawdy, właściwych dla racji istnienia Polski i dla odsłaniania jej narodowej idei (też w historii, szczególnie tej najnowszej). To też krytyka czynów generalnie szkodliwych dla Polaków jako

---

<sup>83</sup> A. M. Żak, *Grzechy śmiertelne Bernatowicza, Adamasa i Korkucia*, <http://pisolsztyn.org.pl/prasa/andrzej-m-zak-grzechy-smiertelne-bernatowicza-adamasa-i-korkucia/> [dostęp: 21.07.2022].

<sup>84</sup> Por. „...*Idź*” – *przesłanie Herberta na wystawie w CSW Zamek Ujazdowski*, <https://www.polskieradio.pl/10/482/artykul/2791052,idz-przeslanie-herberta-na-wystawie-w-csw-zamek-ujazdowski> [dostęp: 28.12.2022].

obywateli państwa o nazwie Rzeczpospolita Polska. Według ocen badaczy sztuki artysta oddawał obywatelom głos (a nie tylko ich „używał”<sup>85</sup>), wraz z nimi stawiając opór wobec zła, co było przewodnią ideą kierującą twórcą. Twórcą, który spośród zamętu masowej kultury wydobywał także to, jak piękno i dobro stawać się mogą częścią polskiego dziedzictwa.

Najbardziej radykalne i konsekwentne w krytyce współczesnej polityki były plakaty Wojciecha Korkucia. Dziedzictwo bywało materiałem albo punktem odniesienia dla ich treści. Czarny napis i rysunek na jaskrawożółtym, ostrzegawczym tle alarmował *Achtung Russia*, po aneksji Krymu przez Rosję w 2014 roku. Widać było na nim zygzakowate „ss” właściwe niemieckiej *Schutzstaffel* i głowę Władimira Putina jako *totenkopf* (czaszka ze skrzyżowanymi pieszczelami). Nawiązane do niemieckiego dziedzictwa, fatalnego dla Polski i świata, służyło krytyce Rosji. O wspomnianej fatalności dla dziedzictwa polskiego przypominały plakaty na ulicach, które witały nowego ambasadora niemieckiego (i potomka hitlerowskiego adiutanta) w Warszawie w 2021 roku. Na fotografiach więźniów i niszczonej budowli, a obok nich zdjęć niemieckich polityków, od Adolfa Hitlera, Hermanna Göringa, Josepha Goebbelsa, Hansa Franka przez Helmuta Kohla, Angelę Merkel po Olafa Scholza, widniały wielkoliterowe pytania, stawiane także w języku angielskim, takie jak: **„Panie Freytag, dlaczego wy, Niemcy dzielcie ofiary waszej zbrodniczej wojny na lepsze i gorsze, jednym wypłaciliście i wypłacacie reparaacje i odszkodowania, a Polakom odmawiacie tego prawa? Czy to nie jest rasizm w czystej postaci?” albo: „Panie Freytag! Czy wy, Niemcy, za niewolniczą pracę 3 mln Polaków na rzecz III Rzeszy Niemieckiej chcecie zapłacić, czy wolicie to odpracować w Polsce?”**<sup>86</sup>. Akcja miała tytuł *Proste pytania do niemieckiego urzędnika państwowego*.

Drażniące plakaty wywoływały nerwowe reakcje, także zagranicznych oficjeli, przypominając o „wypieranej” historii i losie polskiego dziedzictwa<sup>87</sup>. Korkuć stale trwał przy polskości, często przywołując dramatyczne i traumatyczne sytuacje z nieodległej przeszłości, niejako ożywiając historię i energicznie, ekspresyjnie odstawiając polski *eidōs*. Białe, nierówne, „poszarpane” litery na smolście czarnym tle to *Wołyń '43* (2011), gdzie „ł” przekształca się w krzyż, z którego spływa czerwona struga krwi. Na dole plakatu widnieją słowa „pamiętaj pamiętać”, napisane maszynową czcionką, w kwadratowym nawiasie. Z kolei na plakacie

---

<sup>85</sup> Por. *Test tolerancji. Z Piotrem Bernatowiczem, dyrektorem Galerii Miejskiej Arsenal w Poznaniu, rozmawia Karolina Staszak*, „Arteon” 2015, nr 10 (186), s. 25–27.

<sup>86</sup> Por. *Niemcy wściekli się na plakaty o odszkodowaniach i kradzieży dzieł sztuki. Ostry komentarz autora*, <https://www.tvp.info/57324538/plakaty-wojciecha-korkucia-nie-podobaja-sie-niemcom-ostry-komentarz> [dostęp: 17.08.2022].

<sup>87</sup> Por. np. *Achtung Russia*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Achtung\\_Russia](https://pl.wikipedia.org/wiki/Achtung_Russia) [dostęp: 21.07.2022]; *Wojciech Korkuć po fali oburzenia jego plakatami w Niemczech: „Chcieli mnie zakneblować. Nie udało się”*, <https://www.tysol.pl/a75976-tylko-u-nas-wojciech-korkuc-po-fali-oburzenia-jego-plakatami-w-niemczech-chcieli-mnie-zakneblowac-nie-udalo-sie> [dostęp: 17.04.2023].

*Pułkownik Kuklinski – zwycięska misja* (2015) głowa tytułowego oficera, który na swój sposób chciał bronić Polski we współpracy z USA, zastępuje w generalskim mundurze przepołowioną, czerwoną głowę Wojciecha Jaruzelskiego w czarnych okularach. Wizualistycznie barwne i geometryczne są refleksy na mieniącej się twarzy marszałka Józefa Piłsudskiego w błękitnym mundurze, przedstawionego w półfigurze, na punktowanym tle w różnicowanych niebieskich odcieniach. To radosna i wzniosła *Niepodległa* z 2018 roku. Wreszcie plakat o długości pięćdziesięciu metrów, z ułożonymi w rzędach zdjęciami z kartotek pierwszych polskich więźniów KL Auschwitz, nosił tytuł *14 czerwca 1940*. Wyeksponowany był publicznie w Warszawie, przy ulicy Nowogrodzkiej 27. Praca, która upamiętniała 80. rocznicę przybycia pierwszego transportu do obozu koncentracyjnego, uświadamiała zarazem, że więźniami Auschwitz byli także Polacy i użyta była później w instalacji (*Pierwszy transport*, 2022). Warto tutaj dodać, że brat artysty radykalnie podejmującego temat polskiego dziedzictwa i jego sytuacji, to Michał Korkuć, m.in. autor książki o znaczącym tytule *Zostańcie wierni tylko Polsce...*. *Niepodległościowe oddziały partyzanckie w Krakowskiem (1944–1947)* (Kraków 2002).

Wielu spośród wymienionych artystów brało udział w wystawach identyfikowanych ze zwrotem konserwatywnym w sztuce polskiej albo, z czasem, z prawicową polityczną „dobrą zmianą”. Ekspozycje to wspomniane ***THYMÓS. Sztuka gniewu 1900–2011***, której kuratorem był **Kazimierz Piotrowski** w **CSW Znaki Czasu w Toruniu (2012)** i ***Strategie Buntu w poznańskim Arsenale*** w 2015 roku, gdzie autorem koncepcji był **Piotr Bernatowicz**. **Odbyły się także *Nowa Sztuka Narodowa. Realizm narodowo-patriotyczny w Polsce XXI wieku*** (2.06.2012 – 19.08.2012) w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, prezentująca wybór Sebastiana Cichockiego i Łukasza Rondudy, *Co widać. Debata o polskiej sztuce dzisiaj. Zwrot konserwatywny* (25.04.2014)<sup>88</sup>, ***Historiofilia. Sztuka i polska pamięć (2017)***, pomysłu **Piotra Bernatowicza**, w **Starej Drukarni Naukowo-Technicznej w Warszawie i firmowana przez Narodowe Centrum Kultury**<sup>89</sup>. **Wreszcie na przełomie lat 2021–2022** ekspozycja *Sztuka polityczna* miała miejsce w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, którego dyrektorem był wtedy Piotr Bernatowicz. Aprobatywna albo afirmatywna wobec polskiej historii była szczególnie *Historiofilia. Sztuka i polska pamięć* (2017). Postrzegano ją

---

<sup>88</sup> Por. *Nowa Sztuka Narodowa*, <https://artmuseum.pl/pl/wystawy/nowa-sztuka-narodowa> [dostęp: 17.04.2023]; *Co widać. Debata o polskiej sztuce dzisiaj. Zwrot konserwatywny*, <https://artmuseum.pl/pl/doc/video-co-widac-debata-o-polskiej-sztuce-dzisiaj-2-2-2> [dostęp: 17.04.2023]; *Strategie Buntu*, <https://arsenal.art.pl/exhibition/strategie-buntu-wystawa-zbiorowa/> [dostęp: 23.08.2022].

<sup>89</sup> *Historiofilia. Sztuka i polska pamięć – wystawa*, Narodowe Centrum Kultury, Projekty kulturalne, <https://www.nck.pl/projekty-kulturalne/aktualnosci/historiofilia-sztuka-i-polska-pamiec-wystawa> [dostęp: 21.07.2022].



jako prawicowe przeciwstawienie wobec wcześniejszej ekspozycji *Późna polskość* ocenianej jako lewicowa, „historiofobiczna” i „oikofobiczna”<sup>90</sup>. Podobnie przeciwstawne sobie były lewicowo-liberalna, kwestionująca polskość *Ojczyzna w sztuce* w krakowskim MOCAK-u i narodowo-prawicowa *Znaki wolności. O trwaniu polskiej tożsamości narodowej* w Zamku Królewskim w Warszawie w 2018 roku. W stulecie odzyskania niepodległości i właśnie w związku ze wspomnianymi ekspozycjami pojawiła się myśl, że „sztuka może być obszarem spotkań ponad politycznymi podziałami – pod warunkiem uczciwego podejścia do zagadnień artystycznych”<sup>91</sup>.

Podtrzymanie metafizycznego pojęcia historii, uchwytnego w obserwacji dziejów Polski i Polaków, szczególnie w czasach najnowszych, wydaje się odczuwalne w opisanych pracach, spośród których wiele prezentowanych było na wspomnianych wystawach identyfikowanych ze „zwrotem konserwatywnym”. Linią przewodnią dla postępowania artystów i dla dzieł jest bliskość temu, co w historii Polski było dobre i prawdziwe, nawet jeśli oznaczało tragiczną ofiarę. Podtrzymanie linii heroicznej i martyrologicznej eksponuje wartości, za kultywowanie których jest się gotowym oddać wartości inne. Jedną i obiektywną Prawdą, bez której niemożliwa jest wolność, idea narodu jako racja jego istnienia, jedno państwa identyfikowanego przez jego dziedzictwo, troska o to dziedzictwo i odkrywanie tajonych jego elementów, dobro realizowane przez uczciwość – to wartości warte ofiary. To może być ofiara z życia, choć też np. z powodzenia wśród opiniotwórczych, politycznych i finansowych elit. Dzieła i działania artystów wiernych Polsce jako idei przewodniej, pokazując polskie dziedzictwo, wyrażają zarazem odpowiedzialność za urzeczywistnianie wartości w Polsce. Eksponują, co dobrego i w jaki sposób stawało się polskie, dlatego warto przy tym trwać. Ukazują też świadomość, kiedy i jak polskie stało się i to, co złe<sup>92</sup>. Albo jak to, co złe, działo się z Polską, czego konsekwencje wciąż trwają.

#### „Larwalne widma”<sup>93</sup>?

Wydobywanie aspektów zła, rzeczywistych, skrywanych, domniemanych, wypieranych, także ze świadomości i pamięci zbiorowej, ma być dziedziną sztuki krytycznej. Jednak największym złem (albo źródłem wszelkiego zła) zwalczanym przez artystów krytycznych okazuje się

---

<sup>90</sup> Por. K. Staszak, *Miłość na marginesie*, „Arteon” 2017, nr 7 (207), s. 6–11.

<sup>91</sup> Taż, *Niepokojące zjawiska*, „Arteon” 2018, nr 1 (213), s. 9 (jakkolwiek za koniec demokracji autorka uznała utracenie kandydata na dyrektora miejskiej galerii w Poznaniu, mimo zwycięstwa w konkursie).

<sup>92</sup> Por. W. Stróżewski, dz. cyt., s. 298.

<sup>93</sup> Tytuł korzysta z określenia użytego przez Grzegorza Sztabińskiego, por. G. Sztabiński, *Historia jako obietnica* [w:] *Inne pojęcia estetyki*, Universitas, Kraków 2020, s. 188.

dotychczasowy, „opresyjny” system wartości. Wynika to z inspiracji neomarksizmem głoszonym przez myślicieli Szkoły Frankfurckiej, którzy chcieli unicestwienia dotychczasowego porządku kulturowego<sup>94</sup>. Stąd przywoływanie idei albo narracji, które nie są uznawane za aktualne i poddają się łatwo krytyce, bywa częste wśród artystów wiązanych z tym rodzajem twórczości. Zapewne wiele przykładów kultywowania dziedzictwa, pielęgnowania pamięci czy ożywiania idei narodowej uznają tacy twórcy za anachroniczne, niepotrzebne, szkodliwe, służące „opresyjnemu systemowi” – ewentualnie zasługujące na rolę ilustracji przedstawiających „larwalne widma”, które zapewne nie mają przyszłości.

**Obecność idei polskiej w historii można sprowadzić wtedy do pełnienia przez nią roli służebnej wobec idei innej albo przykładu wygasania porządku idei w ogóle.** Instalacja *Bramy* Grzegorza Klamana (2000) upamiętniała dwudziestolecie powstania NSZZ Solidarność. Składała się z dwóch obiektów o wysokości ok. pięciu metrów. Pierwsza bryła o kolorze i fakturze zardzewiałego metalu wylaniała się z ziemi niczym sterzący fragment kadłuba odwróconego stępką do góry. Przejście przez pionowy otwór i potem wewnątrz i wzdłuż obiektu dawało wrażenie klaustrofobii i nierównowagi, co symbolizować miało absurdalność komunistycznego porządku. Stojąca dalej makieta niezrealizowanego konstruktywistycznego *Pomnika III Międzynarodówki* Władimira Tatlina, z błękitno pomalowanymi rusztowaniami w obejmujących je rdzawych stalowych belkach, przez odcięcie szczytu symbolizowała koniec wszelkich narracji i ideologii. Nie był to zatem monument upamiętniający polski ruch inspirowany ideą narodową oraz katolicką religią, z wyrastającym z nich rozumieniem wartości wolności i pracy. Wprost anonsowano: „To antypomnik, który wyraźnie odchodzi od narodowo-patriotycznej symboliki oraz tradycji upamiętniania wydarzeń historycznych”<sup>95</sup>. Był to więc antypomnik wobec sposobów wyrażania idei polskiej, ale i wyraz wolności rozumianej jako oswobodzenie się z modernistycznych „wielkich opowieści”, być może z idei w ogóle. Krytyczny monument miał być „bramą do przyszłości”, szczególnie dla (środkowej) części Europy, która doświadczyła totalitaryzmów<sup>96</sup>. Warsztat Lecha Wałęsy „wjeżdżający” w drzwi Muzeum Noblowskiego w Sztokholmie (*Crushing In*, 2010) był kolejnym wyrazem takiego myślenia. Z jednej strony prace Klamana głosiły, że afirmowana szczególnie Europa może być prawdziwie wolna tylko z krajami, które uwolniły się od totalitaryzmu. Z drugiej strony idee narodowe, tak istotne w tym oswobodzaniu się, stać się

---

<sup>94</sup> Por. K. Karoń, *Bardzo krótka historia sztuki krytycznej* [w:] tegoż, *Historia antykultury 1.0*, <https://www.historiasztuki.com.pl/strony/026-00-00-SZTUKA%20KRYTYCZNA.html> [dostęp: 19.08.2022].

<sup>95</sup> *Instalacje przestrzenne „Bramy”*, Gdański Zarząd Dróg i Zieleni, <https://gzdziz.gda.pl/mapa/instalacje-przestrzenne-bramy,o,148> [dostęp: 19.08.2022].

<sup>96</sup> G. Borkowski, *Pomnik jako brama*, „Arteon” 2001, nr 2 (10), s. 40–41.

mają w tej Europie dekonstruowanymi obiektami, widmami dawności. Ewentualnie tylko widmo takie może być „larwalne”, dające nadzieję na wyklucie się czegoś.

Mimo prac o opisanym wydzwiku Instytut Sztuki Wyspa założony z decydującym udziałem Grzegorza Klamana na terenach dawnej Stoczni Gdańskiej w 2004 roku, uznany zostaje za siłą rzeczy „zanurzony w polskiej mitologizacji i symbolice narodowej i religijnej”<sup>97</sup>, co potwierdzać może jednak przekonanie o niezbywalnym charakterze dziedzictwa.

W podobnym czasie, bliskim momentowi wstąpienia Polski do Unii Europejskiej, odbyła się w Warszawie wystawa pt. *Neuropa. Sztuka, patronimikum i nowa plemienność* (Galeria XX1, 2003). Krytycznie potraktowany w niej został mesjanizm i sztuka Stanisława Szukalskiego. Szczególnie eksponowany był antysemityzm wizjonera. Wykpiona została jego koncepcja „Europy narodów pokrzywdzonych”, ze wspólnoty których wyłączone mają być „drapieżne” mocarstwa imperialne (zaś Neuropa wykluczonych wraz z Promeryką tworzyć miały Unię Transatlantycką). Międzywojenny pomysł Szukalski rozwijał później, mieszkając w USA, projektując ostatecznie pomnik Jana Pawła II. Działalność „Stacha z Warty”, wymyślone przezeń znaki Topokrzyża, Toporła, pismo „Krak” i stowarzyszenie szukalszczyków herbu Rogate Serce, podobnie jak rozumowanie inspirowane myślą Romana Dmowskiego, przeciwstawiane były nowoczesnej sztuce. Teraz stały się przedmiotem krytyki w twórczości współczesnej, jako przykład niespełnionych „widmowych” idei<sup>98</sup>.

Adam Andrzej Fuss w wideoinstalacji *Pamięci majora Józefa Monety* (2006) widział zło jako gnieźdzące się w widmowym i demonicznym „Krokodylaku” w polskim mundurze, z trupem królika w objęciach, w obozie żołnierzy kampanii wrześniowej czy też wśród narodowych mitów (swoją drogą artysta dawał też wyraz predylekcji do poniemieckich znaków upadłego imperium)<sup>99</sup>.

Akcja *Rok Polski na Madagaskarze* (2006) Jana Simona, krytykująca instytucjonalną promocję polskiej sztuki za granicą, ironizowała także z fantazmatycznych projektów polskich kolonii z okresu międzywojennego, kontestując kolonizowanie w ogóle, podważając przy okazji pojęcie narodu i sugerując jego ewolucję<sup>100</sup>. Wspomnianą promocję, tym razem w

---

<sup>97</sup> Z. Sypniewski, *BHP: BHP. Zakładając nową instytucję sztuki na terenach dawnej Stoczni Gdańskiej*, „Arteon” 2004, nr 11 (55), s. 34.

<sup>98</sup> Por. I. Kowalczyk, dz. cyt., s. 242–243 (przy czym antysemityzm i antyklerykalizm Szukalskiego podnoszone były już na kuratorowanej przez Kazimierza Piotrowskiego wystawie *Irreligia. Morfologia nie-sacrum w sztuce polskiej*, Atelier 340 Muzeum w Brukseli 2001–2002).

<sup>99</sup> Por. O. Brzeski, *Interesuje mnie lepienie*, „Arteon” 2008, nr 6, s. 16–18.

<sup>100</sup> Por. J. Simon, *Rok polski na Madagaskarze*, 2006, Atlas Sztuki 22 – dodatek do: „Arteon” 2006, nr 10 (78).

wykonaniu Instytutów Polskich, sprowadził do fryzu na pudełkach po pizzy Marek Glinkowski w poznańskim Teatrze Polskim i Galerii Naród Sobie w 2010 roku<sup>101</sup>.

*Przezroczysty* to tytuł pracy Grzegorza Klamana prezentowanej w 2010 roku w funkcjonującym już Instytucie Sztuki Wyspa, na wystawie *Rzeczy polityczne*, której jednocześnie był kuratorem. Poliestrową figurę Lecha Wałęsy błękitno „prześwietlały” ultrafioletowe lampy. Mogło to sugerować odpowiedź na pytania o współpracę bohatera Solidarności ze Służbą Bezpieczeństwa. Także jednak sprawiać wrażenie „zacierania” się materialności postaci, przechodzenia jej w stan widmowy. Wrażenie takie możliwe było tym bardziej, że inne prace na wystawie immersyjnie wprowadzały widza w poczucie iluzyjności<sup>102</sup>.

Stach Szablowski i Ewa Gorządek ukazali zaś, jak według tych kuratorów wygląda *Późna polskość w sztuce*, na wystawie w warszawskim Centrum Sztuki Współczesnej w 2017 roku. Anonsowane podtytułem *Formy narodowej tożsamości po 1989 roku* okazywały się „hybrydalne i fantazmatyczne”<sup>103</sup>, związane z negowaniem tradycyjnej polskości, a w zamian za to np. z eksponowaniem homoseksualizmu albo przekonania o indywidualnym charakterze imperatywów moralnych. Powrócił Stanisław Szukalski, ale jako „neopoganin”, który uważał, że chrześcijaństwo (generalnie kontestowane przez współczesną lewicę jako zdezaktualizowane dziś „spoiwo narodowej wspólnoty”<sup>104</sup>) przesłania polskość. Polski orzeł wg Grzegorza Klamana stawał się czarny i kaleki, herbowy ptak taki właśnie powrócił jako „ukrzyżowany” na legnickiej ekspozycji o podobnej wymowie pt. *Odcienie bieli i czerwieni. Sztuka wobec tożsamości (2018–2019)*<sup>105</sup>. Choć w przywołaniu godła dostrzegać można też poruszenie i drażnienie „skóry transcendencji” omawianej wcześniej, wydaje się, że w tym wypadku czarny i kaleki orzeł staje się widmem nacjonalistycznych skłonności. Wedle jej twórców skansenowski miał być „charakter narodowych imponderabiliów i postaw”<sup>106</sup>, opresyjnych i nieempatycznych. Ich sens kwestionowała właśnie legnicka wystawa, sprowadzając je do roli widm przeszłości. Z drugiej strony także warszawska „późna polskość” okazywała się wypełniona fantazmatami i hybrydami, jak wcześniej wspomniano. Spojrzenia z różnych światopoglądowo perspektyw zdawały się prowadzić do możliwego wniosku, że każda polskość jest iluzją albo widmem.

---

<sup>101</sup> Por. A. Nowak, *Polskość i pizza Margherita*, „Exit” 2010, nr 3 (83), s. 5546–5547.

<sup>102</sup> Por. W. Korbał, *Niepokojące „Rzeczy polityczne”*, 9.06.2010, <https://kultura.trojmiasto.pl/Niepokojace-Rzeczy-polityczne-n39399.html> [dostęp: 22.07.2022].

<sup>103</sup> Por. K. Staszak, *Sprawy narodowe*, „Arteon” 2017, nr 6 (206), s. 6–11.

<sup>104</sup> Tamże, s. 8.

<sup>105</sup> Por. Z. Kraska, *Odcienie bieli i czerwieni. Sztuka wobec tożsamości*, „Format” 2019, nr 81, s. 33–35.

<sup>106</sup> Tamże, s. 33.

A jednak na tej warszawskiej wystawie obraz Radka Szlagi *Chciałem się odciąć od przeszłości, ale skaleczyłem się* (2015) przedstawiał samotną białą postać skaleczoną „do krwi” i stojącą na intensywnie zielonym, fakturowo wybujałym drzewie, a pod nią tradycyjną chłopską rodzinę po jednej stronie pnia i czarnoskórych Buszmenów oraz uwięzowanego do gałęzi goryla po pnia stronie drugiej. Dzieło niemal wprost ilustrowało tezę o nieusuwalności dziedzictwa i nieuniknionym pojawianiu się idei polskiej u polskiego artysty, choćby poprzez kaleczące przypomnienie. Także obecna na tej samej ekspozycji instalacja *Epoka błękitu* Jakuba Woynarowskiego (przedstawiana już we wcześniejszych rozważaniach) sugerowała możliwość spotkania się różnych wymiarów polskiego dziedzictwa w metafizycznym jednie, trwającym mimo pęknięcia i rozdziału.

Postawa krytyczna, podważająca wartość postaw patriotycznych i odsuwająca polskie dziedzictwo w sferę widm, wraz z ideą narodową i państwowością, pojawiać się mogła w sugestiach istnienia i rozwijania się nacjonalistyczno-totalitarnych nostalgii prezentowanych przez Adama Adacha, np. w obrazach *Minderheit (Mniejszość)* (2002) albo *Ministerstwo edukacji* (2006). Znak rodła wśród biało-czerwonych sztandarów, ale i „ponury” charakter rządowych gmachów sugerować miały niepokój wpisany w obrazy przywołane z pamięci albo archiwów.

Krzysztof Wodiczko, nestor sztuki krytycznej (zwanej wcześniej publiczną), ukazać chciał traumatyczny los polskich weteranów wojennych z Iraku i Afganistanu w publicznej projekcji na placu Piłsudskiego w Warszawie w 2010 roku. Symboliczny był brak na to zgody ze strony urzędników, tak jakby dla widmowych nawet postaci ofiar nie było miejsca (projekcja odbyła się ostatecznie na gmachu Teatru Wielkiego)<sup>107</sup>.

Z jednej strony polskość spychana była w tych pracach do sfery widm z przeszłości, ledwie widocznych, błędnych niczym przysłowiowe koło identyfikowane w obrazie Jacka Malczewskiego<sup>108</sup>. Widma takie skazane były na istnienie tylko w krytycznych projekcjach dawnej obłądności oraz na zatracanie się wobec nadziei pokładanej w „europeizacji”. Może niekiedy miały one mieć charakter larwalny, przez co wykluczyć się mogła z nich przyszła nowa forma, może lepsza, może tylko chwilowa. Z drugiej jednak strony, podejmowanie tematu Polski i polskości, nawet w tonie krytycznym, świadczyło, że wciąż jest on dla artystów wyzwaniem, że idea polska trwa, dyskutowany jest sposób jej odsłaniania i możliwość zmian w polskim *ethosie*.

---

<sup>107</sup>Por. P. Słodkowski, *Bezsilność silnych*, „Arteon” 2011, nr 11 (139), s. 15–17.

<sup>108</sup> Por. I. Kowalczyk, dz. cyt., s. 260.

## Inny jako widmo

Do fotoksiążki *Co robi łączniczka?* z tekstem Dariusza Foksa Zbigniew Libera wykonał fotomontaże w 2005 roku. W powstańczej Warszawie pojawiły się dzięki temu kobiece gwiazdy XX-wiecznego kina, takie jak Brigitte Bardot, Catherine Deneuve, Anita Ekberg, Gina Lollobrigida, Sophia Loren, Monika Vitti... Poprzez pozycje, gest, strój, rodzaj spojrzenia postacie wprowadzały element erotyczny, odpowiadając jakby na pytania rozpoczynające każdy z tekstów (np. co robi łączniczka, kiedy chłopcy palą, piją, studiują mapę, przytakują, swawolą jak psy...). Sześćdziesięciu trzem dniom powstania odpowiada jedna stronica tekstu i zajmujący sąsiednią stronę fotomontaż. Prace wizualne są grubo rastrowane, czasem widać też pikselowe pola, całość wydrukowano zaś na cienkim i tanim papierze offsetowym<sup>109</sup>. Relacja z chłopcami wydać się może młodzieńczym flirtem, niepasującym do bohaterskiego ethosu i tragicznych wydarzeń, jakby widma nabierały cielesności przez odkrywaną relacyjność.

„Kiedy chłopcy gwizdzą, łączniczka tłucze lustra w salonie” – ta sytuacja wskazywać miała jednak na „rozbitcie reprezentacji” i przypominać, że kobieta jest obiektem spojrzenia, że jej tożsamość jest wytwarzana przez symulacje<sup>110</sup>. To oznaczać mogło, że jest Innym dla chłopców. I jest dzisiaj widmem, jak wszystkie postacie, gdy rozumieć je poprzez role w bohatersko-martyrologicznej narracji. Tak być może myśleć należy w kontakcie z fotoksiążką Foksa i Libery, ocenianą jako „głos w dyskusji o pamięci, post-pamięci, afektywnej pamięci, traumie”<sup>111</sup>. Generalnie zaś odnajdywanie osobnego miejsca kobiet w obrębie narracji patriotyczno-martyrologicznej spowodować mogło szczególnie krytyczną ocenę polskiego *ethosu*, wygłaszaną nie tylko z feministycznej pozycji<sup>112</sup>.

Dwa lata później Artur Żmijewski przeprowadził i sfilmował działania warsztatowe wieńczące badania młodych naukowców dotyczące recepcji sandomierskich XVIII-wiecznych obrazów Karola de Prevota, ukazujących rytualne mordy na chrześcijańskich dzieciach dokonywane przez Żydów. „Praca z obrazem” w warszawskim Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, zapisana filmowo, otrzymała tytuł *Polak w szafie* (2007, 35’). Kopia

---

<sup>109</sup> W 2013 rozpowszechniano też 12 fotomontaży wydrukowanych na papierze bawełnianym zebranych w tece graficznej.

<sup>110</sup> Por. I. Kowalczyk, dz. cyt., s. 396.

<sup>111</sup> Ł. Gorczyca, A. Mazur, *Darek Foks i Zbigniew Libera, „Co robi łączniczka”*, <https://culture.pl/pl/dzielo/darek-foks-i-zbigniew-libera-co-robi-laczniczka> [dostęp: 22.08.2022].

<sup>112</sup> Por. np. „*Polki, patriotki, rebeliantki* to projekt opleciony siecią aktualnych kontekstów, niczym mucha pajęczyną biało-czerwonego pajaka krzyżaka”, S. Szablowski, *Od ściany do ściany*, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7394-od-sciany-do-sciany.html> [dostęp: 18.04.2018].

obrazu była opisywana, przerysowywana, opatrywana atrybutami, symbolami, wreszcie niszczone w działaniu dwóch grup o przeciwstawnych poglądach<sup>113</sup>. Rekonstrukcyjno-powtarzające działanie miało doprowadzić do „przepracowania” i odczarowania obrazu oraz ilustrowanego podania. Prowadzić to miało do akceptacji Innego i być może przyjęcia takiej akceptacji do polskiego *ethosu* albo uświadomienia sobie, że taka akceptacja już do niego przynależy, nie było jednak skuteczne<sup>114</sup>.

Trudna pamięć o mniejszości żydowskiej mieszkającej na terenach polskich albo o Polakach narodowości żydowskiej poruszana była przez artystów na różne sposoby. Wilhelm Sasnal cytował komiks Arta Spiegelmana *Maus* (2001), w którym Polacy przedstawieni zostali jako świnie, wśród myszy (Żydów) i kotów (Niemców). Sasnalowe zapożyczenie to pozbawione obrazowych przedstawień teksty w dymkach. Wpisane zostały one w lokalność Tarnowa, dziś tylko katolickiego, jednak przed wojną zamieszkanego w połowie przez Żydów, albo Bielska-Białej, gdzie pozbawiony świata przedstawionego kadr z komiksu przeniesiony został na ścianę BWA, zbudowanego obok pustego miejsca po synagodze. Poprzez zapożyczenie zadane zostało pytanie: czy obojętność i brak solidarności to współdział w winie? Podobną rolę pełnił obraz Sasnala *Shoah (Thumaczka)*, cytujący w 2003 roku kadr z filmu Claude'a Lanzmana (pokazywany m.in. w Sali Matejkowskiej warszawskiej Zachęty). Ten sam artysta malował zarazem obrazy m.in. dokumentujące wizyty Jana Pawła II i krajobrazy polskie: *Bug, Odra, Wisła* (2004), *Mościce I* (2005), *Kraków–Warszawa* (2006), *Kraków* (2007). W uproszczonym syntetycznie realizmie prace eksploatowały rzeczywistość i stereotypy (np. pejzaż polski to roboty w polu, a Kraków to wieże kościołów i pomnik). Bywały jednak wizyjne, poetyckie i intymne, bo pojawiała się na nich wszystko, co twórca darzył – jak sam przyznawał – „sentymentalnym uczuciem”<sup>115</sup>. Inspiracje prozą Tadeusza Borowskiego, eksponaty z Izby Pamięci na Westerplatte, prezydent Narutowicz, prymas Wyszyński, Polska jako jej pejzaże pojawiały się w tym samym szeregu co np. ówczesna polska ikona pop-kultury Adam Małysz (artysta rozpoczął karierę od tzw. pop-banalizmu). Malarz spraw tragicznych, świadom niezdolności sztuki do rzeczywistego uobecnienia, ujmujący wspólną traumę jako własny problem, bywał też „malarzem małych spraw”<sup>116</sup>, zwykłych i codziennych. Być może w tej sztuce Inny stawać się miał swoim, takim, jakim był w czasach Rzeczypospolitej scalającej różnorodność polską ideą, takim, którego dziś brakuje.

---

<sup>113</sup> Por. P. Kosiewski, *Opakowani w obraz*, „Arteon” 2007, nr 6 (86) s. 6–7.

<sup>114</sup> Por. I. Kowalczyk, s. 306–307.

<sup>115</sup> Por. fragment o rozmowie z Marią Brewińską [w:] B. Deptuła, M. Krasny, K. Wielebska, *Niejedyn Sasnal*, aktualizacja 17.11.2008, „Obieg”, <http://www.obieg.pl/wydarzenie/2295> [dostęp: 23.12.2009].

<sup>116</sup> A. Hudzik, *Lokalny, globalny malarz*, „Arteon” 2011, nr 12 (140), s. 6.

Problematyka Innego stawała się przedmiotem kontrowersyjnych prowokacji. Joanna Rajkowska po wizycie w Izraelu, dla przypomnienia genezy nawy Aleje Jerozolimskie ustawiła na warszawskiej ulicy palmę (*Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich*, 2002). I wedle komentatorów ta właśnie palma budziła antypatię jako antypomnik i jako Inna<sup>117</sup>. Peter Fuss „zaanektował” w Koszalinie baner, wylepiając w pobliżu kościoła autorski czarno-biały plakat z podpisem *Żydzi won z katolickiego kraju* (2007) i pięćdziesięciu sześcioma małymi portretami celebrytów, wg listy opublikowanej wcześniej przez media uznane za antysemityczne. Było to związane z wystawą artysty zatytułowaną *Jesus Christ King of Poland*<sup>118</sup>. W filmie *Żydówki* Yael Bartany *Mary koszmary* (2007) lewicowy lider Sławomir Sierakowski nawoływał do powrotu Żydów do Polski. W stylu filmów propagandowych, na pustym jednak Stadionie Dziesięciolecia, w czerwonym krawacie, krzychał do „młodych potomków trzech milionów zmarłych”, a wg niektórych do samych zmarłych (tytułowe mary – widma), by powrócili „dla przepracowania traumy”<sup>119</sup>. Budził widma albo pamięć. Powrócić mają Żydzi nie po to, by się mścić za holocaust, ale dlatego że polska historiografia i Polacy w ogóle nie potrafią „udźwignąć” dziedzictwa polskich Żydów<sup>120</sup>. Z drugiej jednak strony płomienne wezwanie i stylistyka filmu zdawały się krytykować nacjonalistyczne postawy właściwe często obywatelom państwa Izrael wobec Palestyńczyków, co dla wielu innych jest koszmarem<sup>121</sup>. Wykorzystał to i podkreślił jeszcze obraz *Whielkiego Krasnala Jews! / Sławomir Sierakowski w kadrze filmu Yael Bertany „Mary Koszmary” podczas Biennale w Wenecji 2011/ z cyklu Whielcy Polacy* (2011, praca wystawiana na ekspozycji *Thymos. Sztuka gniewu*). Dwie pozostałe części trylogii polskiej *Mur i wieża* (2009) i *Zamach* (2011), wraz manifestami Ruchu Odrodzenia Żydowskiego w Polsce, studiować miały problem możliwości i niemożności „życia razem”<sup>122</sup>, rozumianego niegdyś jako polskość, właściwa dla *ethosu* obywatela niegdysiejszej Rzeczypospolitej.

W 2009 roku Mirosław Bałka wyciął napis *AUSCHWITZWIELICZKA* na górnej płaszczyźnie betonowego tunelu. W siedemnastometrowym przejściu ustawionym w krakowskiej przestrzeni publicznej wyświetlał się naturalnie napis ironicznie komentujący

---

<sup>117</sup> J. Dąbrowski, *Phoenics warszawiensis*, „Arteon” 2008, nr 1 (93), s. 28–30.

<sup>118</sup> Por. P. Fuss, *Żydzi won z katolickiego kraju*, <https://sztukapubliczna.pl/pl/zydzi-won-z-katolickiego-kraju-peter-fuss/czytaj/45>; A. Kusiak-Brownstein, I. Kowalczyk, *Peter Fuss i antysemityzm obnażony*, „Obieg”, 19.02.2007, aktualizacja 12.11.2008, <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/artmix/1720> [dostęp: 23.08.2022]; P. Bernatowicz, *Co było na cenzurowanym w IV RP?*, „Arteon” 2007, nr 9 (89), s. 29.

<sup>119</sup> I. Kowalczyk, dz. cyt., s. 402.

<sup>120</sup> Tamże, s. 260.

<sup>121</sup> Tamże, s. 266.

<sup>122</sup> Por. Yael Bartana, *“And Europe Will Be Stunned: The Polish Trilogy”*, <https://culture.pl/pl/dzielo/yael-bartana-and-europe-will-be-stunned-the-polish-trilogy> [dostęp: 23.07.2022].



sprowadzanie holocaustu do atrakcji turystycznej. W wystawionym w tym samym roku w londyńskiej Tate Modern wielkim metalowym kontenerze, ciemnym i wyciszonym w środku, także widziano odniesienie do holocaustu, choć tytuł *How It Is* sugerował szersze literackie i egzystencjalne interpretacje. „Dopisywanie” znaczeń związanych z transportami do obozów śmierci albo na zesłanie nastąpiło wcześniej w związku z pracą Roberta Kuśmirowskiego *Wagon. Atrapa towarowego pojazdu w skali 1:1 wystawiona w galerii Biała w Lublinie* w 2002 roku była nostalgiczną aluzją do dworców czasów PRL. Z czasem, gdy np. pomysł Kuśmirowskiego znalazł się w Berlinie, instalacja nabrała innych sensów, związanych z deportacjami<sup>123</sup>.

Hucpą nazwano jednak spalenie stodoły przez Rafała Betlejewskiego w Zawadzie pod Tomaszowem Mazowieckim<sup>124</sup>. Akcja nawiązywała do dyskusji o zbrodni w Jedwabnem, o którą oskarżani byli Polacy. W budynku spłonęły jednak współczesne kartki z myślami niezyczliwymi wobec Żydów, „ciążącymi” dziś Polakom.

Kilka lat później, w 2019 roku, studenci, kierowani przez Łukasza Murzyna, przy bożnicy w Wiśniowej (gdzie doszło do rozstrzelań i pacyfikacji wsi przez niemieckiego okupanta w 1942 roku) wysłali z nurtem Krzyworzeki wysmołowane koszyczki. Nawiązywały one do koszyka, w którym uratowany został Mojżesz, także do wielkanocnego koszyka z pokarmami do poświęcenia (wywodzącego się m.in. od żydowskiego paschalnego talerza sederowego). Bezpośrednio inspirował akcję wiersz *Dziegieć* Tadeusza Nowaka. W koszykach rzeką popłynęły kamienie jako znaki pamięci układane na żydowskich grobach oraz kartki z nazwiskami konkretnych rodzin żydowskich z Wiśniowej. Kamienie z koszyków wyławiane poniżej budynku bożnicy ułożono na jej progu, odczytując nazwiska z kartek, działając dla „odzapomnienia – anamnezis”.

„Odzapomnienie” przynieść mogło rezultaty radykalnie dotyczące własnej tożsamości. Paweł Hajncel, kontestujący polskie, romantyczno-religijne atrybuty patriotyczne, odkrywał bowiem w 2010 roku, że jest Żydem i próbował zmyć z czoła krzyż<sup>125</sup>, choć tak wielu Żydów właśnie budowało wielkość Rzeczypospolitej, jako żydzi i jako katolicy, w zgodzie z ideą polską.

W pracy Wilhelma Sasnala z 2000 roku, *Polska i Izrael* stykają się granicami, bo Izrael zastąpił na obrazie Niemcy. Niemcy tymczasem także często pojawiają się jako Inny, w różnych kontekstach w sztuce polskiej. To obecność widmowa, gdy np. Karolina Frejno

---

<sup>123</sup> P. Kaniewska, *Klisza w rękach bricoleura. Przemiany „Wagonu” Roberta Kuśmirowskiego*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej”, nr 18, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2017/18-historie-fantomowe/klisza-w-rekach-bricoleura.-przemiany-wagonu-roberta-kusmirowskiego> [dostęp: 8.07.2022].

<sup>124</sup> Por. M. Iwański, *Lans + stodoła = ogień*, *Arteon* 2010, nr 8 (124), s. 28–29.

<sup>125</sup> Por. A. Kulazińska, *Patriotyzm jutra*, „Exit” 2010, nr 3 (83), s. 5550–5551.

odnajdywała w Szczecinie żydowskie macewy i niemieckie płyty grobowe użyte jako materiały budowlane (*Murki i piaskownice*, 2007). Spotykanie się niemieckiej i żydowskiej przeszłości częste było w pracach Artura Żmijewskiego (np. *Zeppelintribune*, 2002; *Lisa*, 2003; *80064*, 2004). W filmie *80064* artysta namawia byłego więźnia Auschwitz do ponownego wytatuowania sobie obozowego numeru i choć jest to Polak, praca odczytywana jest jako dotycząca holocaustu<sup>126</sup>. Niemieckie wspomnienia obecne były w *Przezroczyści* Anny Konik (2004). *Festung Breslau* pojawiała się z polskimi religijnymi motywami w asamblażowych pracach Wojciecha Kaniowskiego, w cyklu *Polskie Powroty. Kalendarz* (2007, 2017).

Próby badania i eksploatacji mikrohistorii obecne były obok krytycznego potraktowania „nowej” niemieckiej obecności w Polsce. Ironicznie traktowany był lęk przed ekonomicznym otwarciem zachodniej granicy (billboard *Oni nam wszystko wykupią* grupy Twożywo, prezentowany w granicznych Słubicach w 2003 roku). Poważnie potraktowano wpływ polityczno-cenzorski, dotyczący różnych wymiarów niemieckiego dziedzictwa i jego współczesnych konsekwencji, które oznaczają „reglamentowanie wolności”<sup>127</sup>. Tym było eliminowanie z wystaw krytycznego wobec koncernu Volkswagen *Arbeitsdisziplin* (2002) Rafała Jakubowicza.

Projekt *Polonia–Germania* Włodzimierza Jana Zakrzewskiego zaowocował instalacją *Niebo nad Berlinem* (Poznań, Warszawa, Berlin, 2003/2004). Na lustrach tworzących korytarz artysta cytował teksty związane z kulturą obu narodów, polskie w tłumaczeniu na niemiecki, niemieckie na polski, na posadzce wyczuwalne były wypukłości pochodzące z przeniesienia symbolicznej mapy śladów pocisków na budynkach Warszawy i Berlina, wreszcie zmiany granicy między krajami ukazywały neony ułożone po przeciwległych stronach sali zamykającej całość prezentacji. Instalacja korzystała z wcześniejszej pracy pt. *Barwy Polski*, w której neonowe linie granic i malarskie materie „ziemi” tworzyły całość z narodowymi hasłami, znakami-symbolami (a także znakami sojuszników i przeciwników) oraz lustrzanymi odbiciami widzów<sup>128</sup>. Pokazywało to grę wpływów, której poddana była polska idea w historii i która wybierana jest wciąż przez Polaków w imię poczucia własnej tożsamości. Przenoszenie oznaczeń kartograficznych twórca zastosował następnie w swoim malarstwie, odnajdując

---

<sup>126</sup> Por. *Porozmawiajmy o „80064”*. Dialog między Agatą Araszkiewicz i Arturem Żmijewskim, „Obieg”, 25.08.2005, aktualizacja 16.03.2009, <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/rozmowy/5691> [dostęp: 3.09.2022].

<sup>127</sup> P. Bernatowicz, *III Rzesza w sztuce III RP. Przypadek „Nazistów” Piotra Uklańskiego i „Arbeitsdisziplin” Rafała Jakubowicza*, „Arteon” 2006, nr 11, s. 25.

<sup>128</sup> Por. *Barwy Polski /Symbole/ Włodzimierz Jan Zakrzewski*, <https://zacheta.art.pl/pl/kolekcja/katalog/zakrzewski-wlodzimierz-jan-barwy-polski-symbole> [dostęp: 3.09.2022].

historię w miejscach związanych z własnym życiem, do których powracał po emigracyjnym pobycie w USA. Dziecinny rysunek z trasy Łódź–Warszawa rozrósł się w obraz z naniesionymi liniami ruchów wojsk w trakcie bitew odbywających się na tym terenie. Malowidło *Niedaleko Łodzi* (2005) przedstawia ostatecznie białe albo białokonturowe prostokąty symbolizujące jednostki na czarnym tle ułożone mozaikowo w zespół oparty na łuku, albo rozproszone, zgodnie z zamierzeniami strategów i taktycznymi realizacjami. Pojedyncze kreski wprowadzają akcenty żółcienia, błękitu i czerwieni. W późniejszych pracach pojawiają się nakładane na siebie schematy czarnych linii pozycji i ruchów wojsk na białym tle dużego formatu (*Dwie bitwy [Sadowa 1866, Bzura 1939]*, 2006, 142 × 200 cm). Albo też schematy wojskowe nakładane są na wcześniejsze pejzażowe ujęcia (*Bitwa o Jeziora Mazurskie [1914]*, 2008, 48 × 44 cm). W obrazie *Trzy bitwy* (2006) nałożone na siebie są na płótnie plany i przebieg trzech starć: pod Cheroneą (338 p.n.e.), pod Grunwaldem (1410) oraz pod Austerlitz (1805). Przywoływane kolejne boje to już zdarzenia z dziejów świata. Polskość mogła jednak wpisywać się w artystyczne wizje w zaskakujący sposób: „W serii **Bitwy** znalazły się też prace wykonane na obrazach zakupionych na targach staroci, m.in. płótno przedstawiające scenę rodzajową ze wschodnich terenów Polski, na które Zakrzewski naniósł plany przemieszczania się dywizji pancernych pod Kurskiem. Na płótnie zatytułowanym *Bitwa Narodów* (2005) artysta połączył słynną bitwę pod Lipskiem z 1813 roku z fragmentami reprodukcji *Ogrodu rozkoszy ziemskich* Hieronima Boscha”<sup>129</sup>. W miejscu bitew, Polin – żydowska nazwa Polski, stawała się pejzażem utraconym dla artysty o polsko-rosyjsko-ormiańskich korzeniach<sup>130</sup>.

Dziedzictwo żydowskie i niemieckie w polskiej sztuce współczesnej to często wywoływane duchy, widma wywołujące refleksje o trudnych relacjach, uobecnienia niemożliwe, a mimo to intensywne i rozdrapujące rany. W obrębie refleksji krytycznych pojawia się bowiem postulat przepracowania traumatycznych elementów tych relacji. Pośród nich pojawić się może także myśl nie tylko o niezbywalności, ale i o potrzebie dziedzictwa. Wraca do niego Włodzimierz Jan Zakrzewski. Młodsza o kilka pokoleń Zuzanna Salamon węglem wykonała efektowną fakturowo pracę z leżącym na kołdrze łóżka „węzełkiem”, tytułując ją *Moje korzenie są tysiące kilometrów stąd* (2019). Dziedzictwo własne, wpisane w relacje z dziedzictwem Innych okazuje się historyczne, a zarazem lokalne, związane z miejscem, geografią, ziemią, subkulturą wyodrębnionych małych zbiorowości, mniejszości,

---

<sup>129</sup> E. Gorządek, *Włodzimierz Jan Zakrzewski*, <https://culture.pl/pl/tworca/wlodzimierz-jan-zakrzewski> [dostęp: 22.08.2022].

<sup>130</sup> Z. Jabłonowska-Ratajska, *Malarstwo pejzażowe*, „Arteon” 2014, nr 1, s. 20–21.

enklaw, co powinno być zrozumiałe dla tych, którzy dziedziczą tradycję etnicznie wielonarodowej Rzeczypospolitej.

### Inny albo mieszkaniec Rzeczypospolitej

Lokalność Innego, a jednak polską, właściwą dla tradycji wielonarodowych, wielokulturowych i wieloreligijnych Pierwszej i Drugiej Rzeczypospolitej prezentowali przywoływani już w rozważaniach fotografowie Jerzy Lewczyński, Wojciech Prażmowski albo malarz Krzysztof Sokolowski. Robił to także na przełomie stuleci Leon Tarasewicz. Białorusin i obywatel dzisiejszej Rzeczypospolitej Polskiej, „swój” w Waliłach na Białostocczyźnie. W ogromnych, abstrakcyjnych malarskich instalacjach prezentował mentalne pejzaże wywodzące się z wrażliwości na przestrzeń, barwę, zaoraną i płodną ziemię, piękne istnienie, wreszcie kulturę integralnie związaną z naturą i metafizyką odnajdywaną w ikonie i w cerkwi<sup>131</sup>. Dla artysty jego białoruskość możliwa w Polsce była i jest stałym punktem odniesienia.

Cykl Mariusza Hermanowicza *Wilno, a jednak...* (prezentowany w Małej Galerii w Warszawie w 2002 roku, jako efekt dwuletniej pracy) w romantyczny sposób wykorzystywał estetykę malowniczości i historyczność zarazem. Malowniczość charakteryzuje fotograficzne kadry uchwycone w mieście na początku XXI stulecia. Czarno-białe zdjęcia wąskich zaułków, podcieniowych uliczek, podwórzy z drewnianymi schodami i gankiem, cmentarza na Rossie, widoku na klasztor przez kraty są „okupione wielogodzinnymi studiami sposobu ustawienia kamery, znalezienia odpowiedniego kąta naświetlenia czy wyartykułowaniem odpowiedniego motywu”<sup>132</sup>. Nawiązanie do polskiego fotograficznego piktorializmu było świadome, tak jak świadomy był wybór ujęć przedstawiających miasto w taki sposób, jak gdyby czas się w nim zatrzymał. Malarski kadr fotografii cofał Wilno w przebiegu historii, by historię uświadomić i zachować. Stawało się to możliwe, bo emocjonalny był stosunek do tego miejsca artysty poszukującego śladów dziedzictwa własnego, rodzinnego, a to znaczy polskiego.

Jacek Rykała w oniryczne i kolażowe malowidła opustoszałych zakamarków Sosnowca włączał nieostre, „podniszczone” czarno-białe fotografie nieobecnych tam już mieszkańców. *Chłopcy z Sosnowca* (2005), portretowo ujęci na zdjęciach z dokumentów, towarzyszyli tylko ulicznemu numerowi 7 z ulicy Fornalskiej. *Bracia Altmann* (2009, obiekt o wielkości 49 × 45 cm) to dwaj sfotografowani chłopcy. Wyższy obejmuje niższego trzymającego raketę do gry i

---

<sup>131</sup> Por. *Rozmowy na nowy wiek*, film TVP 2000.

<sup>132</sup> M. Grygiel, *Mariusz Hermanowicz: Wilno, a jednak...*, <https://fototapeta.art.pl/2002/mhmgp.php> [dostęp: 20.08.2022].

wyzywająco patrzy w obiektyw aparatu. Zdjęcia uobecniały niegdyś żyjących, ożywiających miejsca oglądane dzisiaj jako świadczące o swoistej, metafizycznej żywotności historii.

O zagłębiackich i śląskich oryginałach, niedawno jeszcze artystycznie twórczych, opowiadał Lech Majewski w swoich malarskich albo graficznych filmach (*Wojaczek*, 1999; *Angelus*, 2001). Poeta z Sosnowca albo śląscy malarze prymitywiści z Grupy Janowskiej odstawali od rzeczywistości, stając się wrażliwi na metafizykę odsłanianą naiwnie w malarstwie, poetycko w wierszach, albo radykalnie doświadczaną w samobójczej śmierci. Współtworzyli oryginalność i historię krainy rodzimej dla reżysera, przebywającego najczęściej w Wenecji, wykładającego na różnych światowych uczelniach. Artysta, będący zarazem obywatelem świata i Rzeczypospolitej, wciąż pamiętał o własnych korzeniach i lokalnych dziejach.

Kolektyw *Slavs and Tatars* wykorzystywał romantyczne tradycje głoszenia wolnościowych i wspólnotowych idei właściwych Rzeczypospolitej dla artystycznego wyrażania postulatów współżycia różnych, ale równych sobie narodów Europy Środkowo-Wschodniej. Na przykład hasło z czasów powstania listopadowego „za waszą i naszą wolność” znaleźć się mogło na plakatach, także w książce (*Slavs and Tatars Friendship of Nations: Polish Shi'ite Showbiz* (Book Works 2013)<sup>133</sup>.

W malarskich, graficznych, fotograficznych i filmowych obrazach miejsce Innego zajmowali w sztuce swoi, uobecnieni, widmowo sugerowani, pamiętani, spodziewani, „oswajani” przez sztukę, dzięki sztuce wchodzący w społeczne i uczuciowe relacje. Swoi okazywali się zaś częścią własnego dziedzictwa, doświadczaną lokalnie, ale jako część polskich dziejów, spajanych polską ideą.

#### Dziedzictwo miejsca albo mikronarracje „poprzeczne” wobec biegu historii

Kultura związana z potrzebą domu, posiadanego i dziedziczonego także jako budowla, siedziba, miejsce wymagające troski i przestrzeń, w której troska jest okazywana, inspirowała różne artystyczne realizacje. Samotne budynki z rodzinnych Graboszy namalowane przez Rafała Bujnowskiego sprawiały wrażenie tyleż monumentalnych, co wyobcowanych na płótnach dostosowanych do ich wymiaru, malowanych oszczędnie, płaskimi plamami o niewielu barwach, bez tła. Jan Bujnowski domy mijane, widziane z okien pociągu jadącego przez Polskę, odbierał jako oznaki zakorzenienia, a zarazem życia i rozwoju, nawet gdy były

---

<sup>133</sup> *Slavs and Tartars*, <http://rastergallery.com/prace/za-nasza-i-wasza-wolnosc/?kontekst=edycje> [dostęp: 5.09.2022].

niedokończone<sup>134</sup>. Takie malarskie prace sygnalizowały współczesny dobrobyt, dając realistyczny obraz momentu historycznego. Możliwy związek wzrostu zamożności z kulturą masową sygnalizowaną przez sposób obserwacji i malowania wywoływał zarazem pytania o trwałość lokalnej oryginalności. Jednocześnie Łukasz Gorczyca i Michał Kaczyński (redaktorzy związani z pismem „Raster”) jako Mateusz Dajwer fotografią opisywali „drobną architekturę na ziemiach polskich – budynki aluminiowe i całą kulturę mentalną, jaka się z tym wiąże”<sup>135</sup>. Jan Bujnowski swoje malowidła domów mijanych także poprzedził badaniami m.in. domków altanowych „na działkach” w Krakowie, często, gdy opuszczone, zajmowanych przez bezdomnych<sup>136</sup>.

Swoistym „badaniem przez sztukę” stało się śledzenie i wykorzystywanie przez artystów historii i dziedzictwa miast. Robert Kuśmirowski eksplorował łódzkie kanały (*Kanal*, 2006), a w willach łódzkich przemysłowców odbywały się rytuały widmowych powrotów do domu<sup>137</sup>. Bardzo często fotograficznie pokazywano Śląsk, zwykle jako „odrapany”, zniszczony, zrujnowany, głównie przez patologiczną prywatyzację, popadający wreszcie w prowincjonalną stagnację (Wojciech Wilczyk, *Czarno-biały Śląsk*, 2004; Tomasz Mażewski, *Palindromy*, 2007). Z czasem pojawiała się sztuka uczestnicząca w rekultywacji śląskiego dziedzictwa i dążąca do ekspozycji piękna regionu<sup>138</sup>. Ziemie odzyskane ukazywać mogły wzniosłość albo straszność niemieckiego dziedzictwa (Jelenia Góra w zdjęciach Ewy Andrzejewskiej), obecność i rozwijanie się dziedzictwa polskiego związanego z awangardą (np. działania Zbigniewa Gostomskiego we Wrocławiu w 1970 roku przypomniane w *Es beginnt in Breslau* Rafała Jakubowicza). Wymowa obserwacji, jako zależna od „władzy nad pamięcią”<sup>139</sup>, skłaniała do refleksji o tej władzy jako panującej nad dziedzictwem. Miejskie legendy i prawdziwe opowieści ożywiane były w Poznaniu (Paweł Bosacki, *Jak Greisera wieszali*, 2009)<sup>140</sup>. Pojawiać się więc mogła niemieckość dziedzictwa w Polsce i zbrodnia jako część tego dziedzictwa. Pamięć o jednym i drugim przynależy do tego, co dziedziczy współczesny mieszkaniec Rzeczypospolitej. Kraków natomiast nawiązywać miał do własnej oryginalnej tradycji niedoceniań twórców z Krakowem związanych, ponieważ miasto nie

---

<sup>134</sup> Por. R. Solewski, *Dom to marzenie* (z ang. wersją *A house is a dream*) [w:] J. Bujnowski, *Domy mijane malarstwo / Passing Houses painting*, katalog wystawowy, Otwarta Pracownia, Kraków 2016.

<sup>135</sup> P. Jędrowski, *Przecena sztuki*, „Arteon” 2001, nr 8 (16), s. 36

<sup>136</sup> Por. *O domu co z ziemi wyrósł. Z Janem Bujnowskim rozmawia Patrycja Cembrzyńska*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2010, nr 2–3, s. 173–181.

<sup>137</sup> E. Domanowska, *Widmowa wystawa w widmowym mieście*, „Arteon” 2009, nr 10 (14), s. 8.

<sup>138</sup> Por. E. Gałązka, *Miasto nie moje*, 20.03.2007, [https://www.swiatobrazu.pl/miasto\\_nie\\_mojephvkfzmt.html](https://www.swiatobrazu.pl/miasto_nie_mojephvkfzmt.html) [dostęp: 22.08.2022]; B. Stano, *Muralistka (Mona Tusz) i fotograf (Arkadiusz Gola) wobec zjawisk negatywnych po restrukturyzacji gospodarczej na Śląsku*, „Studia de Arte et Educatione” 2017, t. 12, nr 243, s. 29–49.

<sup>139</sup> M. Moskalewicz, *Zaczyna się gdzie?*, „Arteon” 2008, nr 12 (104) s. 28–31.

<sup>140</sup> Por. P. Jędrowski, *Poznańska jednodniówka miejska*, „Arteon” 2009, nr 9 (113), s. 9–11.

chciało znaleźć miejsca dla rzeźby *Eros Bendato* autorstwa Igora Mitoraja, ucznia Tadeusza Kantora i „jednego ze swych synów”<sup>141</sup> Krakowa.

Identyfikacja z tym, co lokalne i miejscowe, wiązać się mogła z wpisywaniem takiego „miejscowego” dziedzictwa w kontekst uniwersalny. Maciej Świeszewski zaprezentował w 2005 roku w gdańskim kościele pod wezwaniem św. Jana monumentalną *Ostatnią wieczerzę* (450 × 800 cm, praca nad dziełem trwała od 1995 roku) inspirowaną dziełem Leonarda da Vinci. Artysta przedstawił jako apostołów ważnych ówczesnie gdańszczan (byli to m.in. pisarz Paweł Huelle, ksiądz Krzysztof Niedałtowski – duszpasterz środowisk twórczych, artysta Jacek Tylicki, bracia Limonowie – uczeni i wykładowcy czy profesor Stefan Chwin). Ucztowali oni przy suto zastawionym stole, nakrytym błękitnym obrusem, na szmaragdowym tle i wśród latających motyli. Gołębica nad centralnie siedzącym Chrystusem zstępowała wśród tęczy promieni. Dziedzictwo uniwersalne potraktowane jako efektowny cytat sugerować miało sakralną niemal wartość lokalnego dziedzictwa, tworzącego się „na bieżąco”, a nie tylko historycznego.

Marcin Maciejowski na obrazie *Odpowiedz czym zajmował się Mikołaj Kopernik* (2004) namalował podobiznę astronoma z zarysem obecnych granic Polski obok i zaznaczonymi Toruniem, Fromborkiem i Olsztynem. Lokalność powiązana została znów z uniwersalną wartością odkryć astronoma, który zmienił sposób widzenia świata, a także ze współczesnym uznaniem jego polskości. To uznanie obecne było w sposób właściwy kulturze masowej i popularnej edukacji (sugerowały ją dwa szkolno-ćwiczeniowe „polecenia” napisane pod obrazem). Należy bowiem dodać, że malarz, związany z pop-banalizmem eksploatującym polską kulturę masową na przełomie wieków, odżegnywał się od miana jej „dyżurnego krytyka”, deklarując afirmatywność wobec tego, co maluje<sup>142</sup>.

Opisywany już fotograf Jerzy Lewczyński, badając z pietyzmem historie postaci uwiecznionych na znajdujących zdjęcia z przeszłości, a także przywracając pamięci osoby ich autorów, sformułował pojęcie „archeologia fotografii”. Sam opisywał ją jako „działania, których celem jest odkrywanie, badanie i komentowanie zdarzeń, faktów, sytuacji dziejących się dawniej w tzw. przeszłości fotograficznej. Dzięki fotografii, ciągłość wizualnego kontaktu z przeszłością stwarza możliwości poszerzenia oddziaływania dawnych warstw kulturo-twórczych na dzisiejsze. [...] Jest też celem archeologii fotografii poszukiwanie świadków dawnych wydarzeń! Takim świadkiem w fotografii jest światło [...], które wyrzeźbiło w

---

<sup>141</sup> Por. K. Jagodzińska, *Głowa w mrowisku*, „Arteon” 2007, nr 4 (84), s. 34–35.

<sup>142</sup> Por. P. Jędrowski, *Kieślowski i Gołota. Malarstwo Macieja Maciejowskiego*, „Arteon” 2001, nr 7 (15) s. 14–15.

negatywie dawną powszechną obecność!”<sup>143</sup>. „Naiwne spotkania” cechował szacunek dla osób i dziedzictwa. Restaurowanie i odtwarzanie pozwoliło odsłonić pracę Feliksa Łukowskiego, chłopca dokumentującego Zamojszczyznę w latach 1940–1949, przywrócono pamięci historii Wilhelma von Blandowskiego, dziewiętnastowiecznego pioniera fotografii oraz urodzonego w Wilnie Krzysztofa Vorbrodta – biologa i autora zdjęć.

Artystyczne przywoływanie dzieła innych polskich twórców, czyli dziedzictwa sztuki polskiej, mogło mieć charakter gry. *Taką było polemiczne odtworzenie przestrzeni Umarłej klasy Tadeusza Kantora w Emitime (2005) Roberta Kuśmirowskiego i na wystawie Teatr Niemożliwy (2006). Grzegorz Sztwiertnia groteskowo „torturował” aktora wg metody Jerzego Grotowskiego w Historii Teatru Polskiego (2008)*<sup>144</sup>.

*Grą bywało często wykorzystywanie dawnych i trwających ciągle ludowych rytuałów. Tenże Grzegorz Sztwiertnia sfilmował tłumne „spalenie Judosza” w Skoczowie, pytając jakby o obecność wątków żydowskich wśród religijnych i parareligijnych praktyk*<sup>145</sup>. *Lukasz Murzyn stworzył muzyczny film o regionalnym zespole Banda Burek z Wiśniowej (2013), co służyć miało „permanentnej eksploracji i interpretacji dziedzictwa”*<sup>146</sup>.

Wioleta Rzążewska w malarstwie olejnym, uważanym za technikę „poważną” i wymagającą, opartym jednak właśnie na fotografiach, studiowała w dużych obrazach (140 × 200 cm) sposoby polskiego świętowania we wspólnocie rodzinnej i lokalnej – wiejskiej (seria *Sto lat!* z 2017 roku)<sup>147</sup>. Ceremonie weselne, ślubne, chrzcielne (np. *Na progu*) to grupy figur stojące radośnie i wzniosłe zarazem przed domem i w drzwiach. Postacie podczas pogrzebu (obraz *Castrum doloris*) klęczą przy marach niczym trwający majestatycznie orszak ze świecami. W innych scenach namalowanych według fotografii osoby gromadnie siedzą za stołem. Tak jest w serii *Toastów*. W obrazie *Weselnicy* kadr zmieścił kilkadziesiąt osób siedzących przy młodej parze i za nią. Figury na malowidłach ulegają jednak uwznioślającym powiększeniu, uproszczeniu i syntezie. Rysy zamazuje jakby umykająca pamięć. Pozostają rozjarzone malarsko plamy zieleni, brązów, granatu, fioletu. Plamy są kolorystycznie intensywne, niekiedy kontrastowe, a jednak poddane barwnej tonacji obranej w danym obrazie oraz rytmicznej dyscyplinie. Rytm właśnie organizuje trwanie razem, nadaje jednoczący puls

---

<sup>143</sup> Por. M. Kosińska, *Jerzy Lewczyński*, Fundacja Archeologia Fotografii, <https://faf.org.pl/artists/jerzy-lewczyński/> [dostęp: 18.04.2023]. Por. E. Gałązka, *Ludzkie historie*, „Arteon” 2005, nr 5 (51) 20–21; M. Smolińska-Byczuk, *Sygnały przeszłości*, „Arteon” 2006, nr 2 (70), s. 46.

<sup>144</sup> Por. S. Czajkowska, *O dwóch wystawach*, „Arteon” 2009, nr 8 (112) s. 32–33.

<sup>145</sup> Tamże oraz G. Sztwiertnia, *Rytuał*, <https://vimeo.com/471060370> [dostęp: 5.09.2022].

<sup>146</sup> *Lukasz Murzyn*, strona www artysty, <https://lukaszmurzyn.com/2017/05/10/blog-post-title-4/> [dostęp: 22.08.2022].

<sup>147</sup> M. Krajewski, *Wrażenie świetlistości; Potrzeba wspólnoty*, „Arteon” 2018, nr 9 (221), s. 32, 33.



rodzinie, „swoim”, a zarazem wspólnocie wiernych. Jednoczenie się w rodzinie, wśród swoich, w zgodzie z tradycją i rytuałami stanowi zarazem o polskim *ethosie*, uchwyconym fotograficznie i malarsko.

Wartość rodzimości rozumianej jako „miejscowa”, a polegająca na związku jej artystyczności z *sacrum* przypomiana była np. przez „wiejskie” obrusy Mariana Stępa<sup>148</sup>, próby wpisania dyskursu feministycznego w działania Koła Gospodyń Wiejskich przez Michała Łagowskiego czy socjologizujące „wyjścia w Polskę” Honoraty Martin<sup>149</sup>. Spektakularnym studiowaniem, zatrzymywaniem i kreowaniem dziedzictwa stały się deskale Arkadiusza Andrejkowa (*Cichy Memoriał*, 2017–2020)<sup>150</sup>. Zainspirowany fotografiami i związanymi z nimi historiami artysta malarsko przenosił powiększone zdjęcia na drewniane ściany, głównie stodół. Najczęściej trwały na nich rodzinne grupy, czasem pojedyncze postaci, jakby wciąż siedzące na ławeczce albo bawiące się przed domem. Mogło zjawić się gospodarskie zwierzę, ulubiony motor, narzędzia. Biało-czarne deskale artysta wykonał m.in. w Dubnie, Knorydach, Włodawie, Hajnówce i Sitawce, głównie na Podkarpaciu, choć także na Podlasiu i Białostocczyźnie (w latach 2017–2020 powstało 45 prac). Czarno-białe i monumentalizowane malowidła wyróżniały się w zaskakujących dla sztuki miejscach poprzez grę światłocieniową na chropawym tle zwykłych desek. Pojawiały się bardziej nagle niż miejskie murale na szorstkim tynku. I bardziej wymagająca była ich identyfikacja oraz refleksja o przyczynie ich pojawienia się. Jednak potem samodzielność, rozmiar i ograniczona gama barwna podtrzymywały wrażenia dawności i ważności, ciszy i spokoju, dostojeństwa i uwiecznienia wbrew „zwykłości” zamalowanej powierzchni budynków użytecznych dla codziennej pracy.

Opisane wyżej etnograficzne albo socjologiczne badania oparte na sztuce<sup>151</sup> (określane często jako „zwroty”) oznaczać musiały często rozmowy z ludźmi, eksplorowanie archiwów, gromadzenie i badanie faktów. Rezultatem były prace inspirowane specyfiką miejsca, lokalnymi wydarzeniami, tradycją wyodrębnioną przez oceny, emocje, refleksje. Jednak dla ich powstania konieczne były często umiejętności bycia z drugim w najbliższym środowisku, zbudowanie relacji. Takie sytuacje pokazywały, jak patriotyzm lokalny może przełożyć się na

---

<sup>148</sup> Por. M. Haake, *Przy obrusach Mariana Stępa*, „Arteon” 2003, nr 11 (43), s. 26–29; G. Borkowski, *Dwie powszedniości w Galerii Działań*, „Obieg”, 24.04.2009, 2009, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/recenzje/10470> [dostęp: 5.09.2022].

<sup>149</sup> Por. M. Szyk, *Od ideologii do technologii, czyli folklor polski*, „Arteon” 2011, nr 4, s.26–27; L. Wicherkiewicz, *Nowa plastyka polska?*, „Format” 2014, nr 68, s. 58–63.

<sup>150</sup> J. Franczuk, *Arkadiusz Andrejkow. Cichy memoriał, czyli historia ze stodoły*, 30.10.2020, <https://krainabugu.pl/cichy-memorial-czyli-historia-ze-stodoły/> [dostęp: 22.08.2022].)

<sup>151</sup> Por. R. Nycz, *Nowa humanistyka w Polsce: Kilka bardzo subiektywnych obserwacji, koniektur, refutacji*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 23–30.

patriotyzm uniwersalny, szanujący odmiennosc pochodzen i kultury<sup>152</sup>. I ukazywały także, jak „miejscowy” staje się swoim, nawet jeśli nie okazuje się rodzimym ani etnicznie takim samym.

Wywoływane i wykorzystywane mikronarracje rozrastały się i przywoływały makronarracje dla wyzyskania cytatów z nich, ale także dla użycia ich jako modeli albo konstrukcji nadrzędnych. Okazywało się wtedy, że lokalne legendy, historie miast, opowieści o zapomnianych osobach rozwijały się zgodnie z postępowaniem czasu. Prowadzić to mogło do refleksji, że w Polsce synchroniczny etnografizm uruchamia diachroniczną tradycję Rzeczypospolitej, a ta odsłania historię pojmowaną metafizycznie.

#### Obietnica przyszłości we współczesnej sztuce o polskim dziedzictwie

Wśród opisanych przykładów pojawiły się najpierw te, w których obserwować można było sakralizację dziedzictwa, bardziej tradycyjną w pracach Czesława Dźwigaja, Stanisława Kulona czy Mariusza Kulpy lub mniej u Jacka Kucaby, Macieja Szańkowskiego czy Jakuba Woynarowskiego. Sakralizacji służyła najczęściej rzeźbiarska monumentalizacja realistycznego lub symbolicznego przywołania wydarzeń oraz wzniosła heroizacja osób, uzasadniona ich postawą i rolą, które nadają rację polskości i odsłaniają polską ideę w obrębie historii. Przy tym to w malarskich dziełach Jerzego Dudy-Gracza albo fotograficznych Wojciecha Prażmowskiego, Jerzego Lewczyńskiego czy Mariusza Hermanowicza eksponowano piękno miejsc i doskonale wykonanej sztuki oraz dobro i twórczy potencjał prezentowanych postaw.

Pośród pomników przeorientowanie ich monumentalnej formuły w stronę instalacji wymuszało jednak namysł i refleksyjność. Przerysowana często ekspresyjność służyła doraźnej intensywności, po doświadczeniu której odbiorca skłaniać się mógł ku refleksji krytycznej. Często nawet pozornie sakralizujące dziedzictwo, „utrwalanie mitu” okazywały się dystansujące i ironiczne<sup>153</sup>. Jednocześnie nasilona ekspresja wymuszająca refleksję prowadziła do poszukiwania stałych punktów odniesienia. Takie punkty odsłaniały transcendencję. Wiązały się one szczególnie z etycznymi elementami tego, co dziedziczone. Z odpowiedziami na pytanie: czy i jak to, co dobre, stawało się polskie w obrębie historii i wciąż się staje, mimo niedoskonałości i zła. Użyteczne bywało dziedzictwo jako wzorzec i materiał porównawczy, służący współczesnemu doskonaleniu, nawet gdy owo doskonalenie było osobliwie

---

<sup>152</sup> Por. W. Stróżewski, *O pojęciu patriotyzmu*, s. 301; H.-G. Gadamer, *Koniec sztuki? Od heglowskiej nauki o przeszłościowym charakterze sztuki do dzisiejszej antysztuki* [w:] tegoż, *Dziedzictwo Europy*, przeł. A. Przyłębski, Spacja, Warszawa 1992, s. 53.

<sup>153</sup> Por. P. Chodań, *Utrwalanie mitu*, „Arteon” 2011, nr 1, s. 34.

rozumiane<sup>154</sup>. Potwierdzało to trwanie historii i uzasadniało jej metafizyczne pojęcie. Historia bowiem trwa mimo wszystko, także dlatego że sztuka wciąż o niej mówi, a skończy się zapewne dopiero wraz z ustaniem czasu. Trwają dzieje również dlatego, że dzieła sztuki odnoszą się wciąż do historii własnej dziedziny i do dziedzictwa wyodrębnianego jako swoje, bo związane z narodem i jego ideą. Trwała więc świadomość historii Polski i historii polskiej sztuki. Dzieła zaś rzeczywiście bardzo często przypominały i pomagały w spojrzeniu szerszym historycznie.

W historii trwa dzięki temu polskość, nawet i przez to, że idea polska, a szczególnie polski *ethos*, bywają często przedmiotem krytyk. Jednak w opisywanych działaniach właśnie polskość pozwalała na odnajdywanie stałej linii przewodniej, stabilizującej po intensywności doznania i wyznaczającej sposób istnienia.

Okazywało się też, że w obrębie historii synchroniczna przestrzeń ma swój czas, który współtworzy historię wielonarodowej Rzeczypospolitej i również tak odsłania metafizyczny charakter historii w ogóle. Wieloetniczność zaś wpisana jest w ideę polską. Przy niej trwają ci, którzy mówią po polsku, nawet gdy krytykują polski *ethos* albo niedoskonałość jego realizacji.

Wzniosłe albo piękne jakości estetyczne odsłaniały metafizykę, gdy polskie dziedzictwo było sakralizowane. Jakości te ukazywały uniwersalność prawdy i dobra oraz transcendencję jedną, gdy dziedzictwo to było punktem odniesienia. Jednak jakości estetyczne wydać się mogły bardziej elastyczne. Tak bywa często w obrębie sztuki, gdy artysta przyjmuje wymóg nowatorstwa. Tak działo się np. w sztuce Ignacego Czwartosa czy Jarosława Modzelewskiego, wiernych tak Polsce, jak i malarstwu, ale i poszukujących właściwej sobie formy. W ich sztuce, proponującej może nową formę polskiego rozumienia obrazu, obserwować można było malowniczość jako rezultat nie tylko znajomości malarskiego kunsztu, ale i wspólnego działania emocjonalnej pamięci, pracowitej wyobraźni i potrzeby trwania przy obranych wartościach. Ta malowniczość obecna była także w dziedzinach sztuki wykraczających poza tradycyjne środki wyrazu. Intermedialność pozwalała wtedy dodać do jakości estetycznych, obok intensywności i malowniczości służących zwykle paradoksalnej poetyczności, immersyjność, synestetyczność i zmysłowo prowokowaną relacyjność. Takie jakości estetycznie wartościowe stawały się jakościami wartości dobra, gdy budowały wspólnotę i do niej nawoływały, wprowadzając w hierarchię wartości także polskość. Przechodzenie od doświadczenia estetycznego do etycznego dostrzec można było np. u Tomasza Szańkowskiego, Jakuba Woynarowskiego, Romana Stańczaka, Michała Fierka, Jakuba Różalskiego czy Łukasza Murzyna.

---

<sup>154</sup> Por. M. Levoc, *Pomiędzy traumą a dziedzictwem*, „Format” 2009, nr 56, s. 56–58.

W działaniach tych artystów trwało poszukiwanie polskiej formy, bo istnieje jej potrzeba, domaga się jej polska idea. W poszukiwaniach tych postmodernistyczna formalnie, a konserwatywna w wartościach sztuka oddziaływała pozornie przeciwstawnymi, a jednak łączonymi jakościami paradoksalnego nowatorstwa oraz stałości dobra i prawdy jako punktów odniesienia i doskonalących postulatów. Wpisywała się taka sztuka w postulat awangardowego konserwatyzmu. Mówiła może nową i specyficzną formą o takiej awangardowo-konserwatywnej Polsce. I mówiła, że w takiej paradoksalnej formie sztuki historia obiecuje nam przyszłość. I, być może, sugeruje jej kształt.