



**Andrzej Kisielewski**

## **Topos rodzimości w refleksji o sztuce epoki PRL-u**

W refleksji o sztuce epoki PRL-u nieustannie przewija się wątek, który można określić jako próby szukania w niej wyznaczników *differentia specifica*, jej cech konstytutywnych, rodzimych, które Mieczysław Porębski próbował zamknąć w określeniu „polskość jako sytuacja”. Wybitny historyk sztuki ową „sytuację” wyjaśniał następująco: „Sytuację, zwaną polskością, warunkuje – tak bym to przynajmniej widział – istnienie (po części zwartej, po części żyjącej w diasporze) wspólnoty duchowej, która skupia się wokół pewnych historycznie ukształtowanych symboli, z symbolami tymi identyfikuje swe trwanie, trwania tego ciągłość i godność. Dodać przy tym należy, że samo słowo »symbol« oznacza dla mnie takie dzieła natury czy też wytwory rąk, myśli i wyobraźni ludzkiej, wokół których powstaje i narasta przylegająca do nich ściśle otoczka znaczeniowa, dzięki czemu mogą się wzajemnie dopełniać i tłumaczyć”<sup>1</sup>.

Powyższe słowa Mieczysława Porębskiego proponujemy potraktować jako rodzaj motta i jednocześnie wprowadzenia do uwag na temat

---

<sup>1</sup> M. Porębski, *Polskość jako sytuacja*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2002, s. 10.

tytułowego toposu, którego niemal stałą obecność w piśmiennictwie o sztuce epoki PRL-u można interpretować jako świadectwo usilnego pragnienia wskazania szczególnych cech polskiej kultury artystycznej. Zastrzec jednak trzeba, że przedmiotem niniejszych rozważań nie jest sztuka czasu PRL-u, lecz głównie dotyczące jej refleksje autorstwa historyków sztuki, krytyków sztuki, wreszcie samych artystów, które tworzą szczególnego rodzaju pole dyskursywne. Można założyć, że winno ono ściśle przylegać do pola, jakim jest ówczesna sztuka. Upływ czasu skłania jednak do spojrzenia na dawne narracje z nowej perspektywy, niezależnie od tego, czy taką narracją jest refleksja pisana o sztuce, czy sama sztuka. Wydaje się, że kultura artystyczna epoki PRL-u jest już zjawiskiem zamkniętym w sensie temporalnym i ograniczonym przestrzennie, podobnie jak czymś zamkniętym i skończonym wydaje się ówczesna rzeczywistość. Nie jest jednak czymś zamkniętym refleksja na temat sztuki tego czasu, która okazuje się coraz bardziej atrakcyjnym polem badań. Kolejne, sukcesywnie ukazujące się publikacje na jej temat powodują, że to, jak by się wydawało, zamknięte pole jest nadal czymś żywym i na swój sposób otwartym.

Przykładami refleksji dotyczącej sztuki tamtego czasu są najpierw książki i wbrew pozorom nie jest ich dużo. Pierwsza z nich to *Młode malarstwo polskie 1944–1974* Aleksandra Wojciechowskiego wydana w 1975 roku<sup>2</sup>, następną jest książka Alicji Kępińskiej *Nowa sztuka. Sztuka polska 1945–1975* z 1981 roku<sup>3</sup>, kolejnymi Janusza Boguckiego *Sztuka Polski Ludowej* z 1983 roku<sup>4</sup> i Bożeny Kowalskiej *Polska awangarda malarska 1945–1980* z 1988<sup>5</sup>. Wymienić tu jeszcze wypada monografię Andrzeja K. Olszewskiego *Dzieje sztuki polskiej 1890–1980* z roku 1988<sup>6</sup> i pracę Aleksandra Wojciechowskiego *Czas smutku. Czas nadziei*, która ukazała

---

<sup>2</sup> A. Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944–1974*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1975.

<sup>3</sup> A. Kępińska, *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945–1978*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1981.

<sup>4</sup> J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1983.

<sup>5</sup> B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity*, Warszawa: PWN 1988.

<sup>6</sup> A. K. Olszewski, *Dzieje sztuki polskiej 1890–1980 w zarysie*, Warszawa: Interpress 1988.

się w 1992 roku<sup>7</sup>, a na końcu książkę Piotra Piotrowskiego *Awangarda w cieniu Jałty* z 2005 roku<sup>8</sup>. Trzeba także przywołać monografie konkretnych zjawisk w sztuce polskiej, zjawisk takich jak realizm socjalistyczny<sup>9</sup>, polska krytyka artystyczna<sup>10</sup>, rzeźba polska<sup>11</sup>, sztuka awangardy lat siedemdziesiątych<sup>12</sup>, konceptualizm w Polsce<sup>13</sup> itd. Narrację, w której nieustannie pojawia się topos rodzimości polskiej sztuki, tworzą również teksty pisane przez historyków i krytyków sztuki poświęcone twórczości poszczególnych artystów i różnym problemom artystycznym, takim na przykład jak wątek „ludowości” w sztuce, rzeźba socrealizmu, tkanina artystyczna itd. Ważnym materiałem są także wypowiedzi twórców, które stanowią niewątpliwie najbardziej przylegający do samej sztuki wątek dyskursywny.

Raz jeszcze oddajmy głos Mieczysławowi Porębskiemu: „Sztuce naszej pozostały w zasadzie obce wielkie racjonalne systemy artystyczne Zachodu. Renesansowa konstrukcja, klasyczna klarowność, impresjonistyczna docieklivość, kubistyczna przewrotność docierały do nas jakby rykoszetem, w niczym też nie wzbogaciliśmy ich intelektualnej zawartości. Od rzeźb romańskich poczynając, a na renesansowych nagrobkach, portrety sarmackie i patriotycznej dziewiętnastowiecznej ikonografii kończąc, zawsze byliśmy w naszej sztuce konkretni, spontaniczni, fragmentaryczni i nieuładzeni”<sup>14</sup> [podkr. A. K.].

<sup>7</sup> A. Wojciechowski, *Czas smutku. Czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1992.

<sup>8</sup> P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty: sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Poznań: Rebis 2005.

<sup>9</sup> W. Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954*, Kraków 1991.

<sup>10</sup> P. Juskiewicz, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza 2005.

<sup>11</sup> A. Osęka, W. Skrodzki, *Polnische Bildhauerkunst der Gegenwart*, Warszawa: Arkady 1977.

<sup>12</sup> Ł. Ronduda, *Sztuka polska lat 70. Awangarda*, Warszawa – Jelenia Góra: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski – Polski Western 2009.

<sup>13</sup> L. Nader, *Konceptualizm w PRL*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego – Fundacja Galerii Foksal 2009.

<sup>14</sup> M. Porębski, *Rodowody współczesnej plastyki polskiej*, w: tegoż, *Pożegnanie z krytyką*, Kraków – Wrocław: Wydawnictwo Literackie 1983, s. 216.

W tej pochodzącej z 1983 roku wypowiedzi uderza użycie pierwszej osoby liczby mnogiej – to my, jak wynika z narracji, „zawsze byliśmy [...] konkretni, spontaniczni” itd. Zwrot „zawsze byliśmy” prowadzi zatem do wypowiadającego go podmiotu, którego jednoznaczne scharakteryzowanie jednak nie wydaje się wcale takie proste. Skłania wręcz do zapytania o ów podmiot – kim „my” jesteśmy i czy tu rzeczywiście chodzi o „nas”? Odpowiedź na takie pytanie wydaje się trudna zwłaszcza wtedy, gdy przywołamy fakty historyczne, takie jak istnienie Rzeczypospolitej Obojga Narodów, kolonialna ekspansja na Wschód i poddaństwo, a *de facto* niewolnictwo chłopstwa, następnie rozbiory Polski i ich konsekwencje, II Rzeczpospolita i tradycja kulturowa elit arystokratycznych i ziemiańskich, jak również inteligencko-artystycznych. Trzeba także przywołać wielowiekową tradycję kultury żydowskiej i tradycje zróżnicowanych kultur chłopskich. O trudnościach związanych z odpowiedzią na zadane wyżej pytanie może świadczyć fakt, że na przykład kresowy Białystok, otoczony wsiami zamieszkanymi przez ludność białoruską i polską, wiele lat po upadku I Rzeczypospolitej był miejscem życia reprezentantów wielu narodów – jeszcze na początku XX wieku na ulicach miasta można było usłyszeć jidysz, niemiecki, polski, rosyjski, białoruski i ukraiński. Na końcu przywołajmy kolejny, niezwykle znaczący w niniejszych rozważaniach o rodzimości i tożsamości fakt analizowanej przez Andrzeja Ledera „prześnionej rewolucji”, która jego zdaniem rozpoczęła się w Polsce wraz z wybuchem II wojny światowej i trwała do roku 1956, lecz jej skutki odczuwalne są do dzisiaj<sup>15</sup>. Polegała ona, przypomnijmy w skrócie, na przeobrażeniu kształtowanej w Polsce od setek lat struktury własnościowej i tym samym sfer ekonomicznej, gospodarczej i przede wszystkim politycznej. Jednak istotą owej rewolucji, zdaniem Ledera, miałyby być brutalne przeoranie tkanki polskiego społeczeństwa – polegające na eliminacji dotychczasowych elit i żydowskiego mieszczaństwa zamieszkującego głównie wschodnią część Rzeczypospolitej – i w efekcie jego niespotykane dotąd ujednoczenie, a następnie przeobrażanie jego dotychczasowej mentalności wiejsko-folwarcznej na mentalność zdeterminowaną przez miasto, miejski sposób życia

<sup>15</sup> A. Leder, *Prześlona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2014.

i industrializm. Zdaniem Ledera ów wiejsko-folwarczny rys w mentalności polskiego społeczeństwa jest jednak nadal bardzo widoczny, czego badacz daje liczne przykłady. Zgodzenie się z tezą o „prześnionej rewolucji” pozwala na wniosek, że to właśnie ów wiejski rys w stopniu największym winien być uwzględniony przy próbie odpowiedzi na pytanie o podmiot, do postawienia którego sprowokowały przytoczone wcześniej słowa Mieczysława Porębskiego.

Ów wybitny historyk sztuki pisze na przykład w roku 1969 w tekście dotyczącym rodowodów współczesnej sztuki polskiej o „naszej sarmackiej wrażliwości”<sup>16</sup>. Ten zwrot kieruje uwagę czytelnika, chcąc nie chcąc, do tradycji warstwy szlacheckiej – na związki z nią powołuje się większość dzisiejszych Polaków, pomimo skutków „prześnionej rewolucji” – i tym samym do legendy o mitycznych Sarmatach, potomkach starożytnych Rzymian i Gotów. Wątek związku polskiej sztuki awangardowej z rodzimością kojarzoną z tradycją szlachecką pojawia się również w innym tekście Porębskiego. Symbolami owej tradycji miałyby być perskie kontusze i wąsy, damasceńskie karabele, koń i siodło, a także łacina używana na sejmach i trybunałach oraz przeświadczenie o pochodzeniu od starożytnych Sarmatów<sup>17</sup>. Nie jest jednak oczywiste, w jaki sposób owa „sarmacka wrażliwość” miałyby oddziaływać na powojenną nowoczesną sztukę polską. Nasuwa się także pytanie o wymienione atrybuty tradycji szlacheckiej – czy rzeczywiście należy ją kojarzyć jedynie z tymi wymienionymi przez badacza – i kolejne pytanie: i co mają one wspólnego z polską sztuką nowoczesną?

Jak zauważał Mieczysław Porębski w tym samym tekście, rodzimość polskiej sztuki, w tym także awangardowej, wyznaczała również tradycja romantyzmu: „Wszelki romantyzm jest próbą odnalezienia siebie. Siebie jako jednostki, siebie jako narodu, siebie jako własnego osobnego historycznego dziedzictwa i przeznaczenia”<sup>18</sup>. Romantyzm polski, zdaniem badacza, miał być czymś odmiennym od francuskiego, niemieckiego,

---

<sup>16</sup> M. Porębski, *Rodowody współczesnej plastyki polskiej*, dz. cyt., s. 219. Tekst pierwotnie był opublikowany w piśmie „Projekt” 1969, nr 5/6.

<sup>17</sup> Tenże, *Polska romantyczna*, w: tegoż, *Pożegnanie z krytyką*, Kraków – Wrocław: Wydawnictwo Literackie 1983, s. 223.

<sup>18</sup> Tamże, s. 223–224.

rosyjskiego czy angielskiego. Był czymś w rodzaju psychoanalitycznego seansu – „próbą odnalezienia własnej utraconej tożsamości, własnej twarzy, własnego, autentycznego oblicza, zarazem próbą rozrachunku. Był to rozrachunek ze swoją odrębną wiążącą wciąż wyobraźnię przeszłością pełną chwały, ale i błędów niewybaczalnych, jak i z nieprzeniknioną, zasnutą mgłami zwątpienia przyszłością”<sup>19</sup>. Z tekstu Porębskiego wynika, że tak pojmowana postawa romantyczna winna być kojarzona z „sarmacką egzotyką, która przy całej swej malowniczej odrębności również była przecież jakąś formą uczestnictwa, szukaniem własnej genealogii kulturalnej w tym, co stanowiło wspólne dziedzictwo po starożytnych”<sup>20</sup>. Uczony zwraca uwagę na „obecność własnej romantycznej tradycji i normy w programach i realizacjach polskiej awangardy – w obrazoburczej przekorze Stanisława Ignacego Witkiewicza, w unistycznym ekstremizmie Władysława Strzemińskiego, w dramatyczności Tadeusza Kantora, defiguracji Tadeusza Brzozowskiego, nadrealnej aurze Kazimierza Mikulskiego, w ekstatycznym uniesieniu odnajdującego związek z najdawniejszą malarską tradycją Europy Jerzego Nowosielskiego”<sup>21</sup>.

Na końcu Porębski zastrzegł, że romantyzm dwudziestowiecznych awangard należy zapewne już do przeszłości, ale nie przestaje oddziaływać, inspirować i niepokoić<sup>22</sup>. Nie wskazywał jednak konkretnych świadectw tego oddziaływania w twórczości przywołanych przez siebie artystów.

Głosów o echem romantyzmu w nowoczesnej sztuce polskiej było znacznie więcej. Przypomnijmy jeden z ostatnich, pochodzący już z okresu schyłkowego epoki PRL-u. Hasło „romantyzm” stało się wtedy etykietą, którą usiłowano opatrywać tzw. młodą sztukę lat osiemdziesiątych. Na wystawie *Co słyhać*, zorganizowanej z inicjatywy Andrzeja Bonarskiego w dawnych zakładach Norblina w Warszawie w 1987 roku, zawieszono neon NOWOROMANTYZM, który wtedy postrzegano jako aluzję do roku 1812. Neon, traktowany jako odpowiedź na pytanie zawarte w tytule wystawy, wymownie usytuowano nad obrazem *Zdobywcy Moskwy*.

---

<sup>19</sup> Tamże, s. 224.

<sup>20</sup> Tamże.

<sup>21</sup> Tamże, s. 227–228.

<sup>22</sup> Tamże, s. 228.

Jolanta Brach-Czaina w tekście poświęconym wystawie określiła twórczość prezentowanych na niej artystów jako „brutalny romantyzm” i „romantyczny neobrutalizm”. Legitymizacją użycia na przykład przymiotnika „brutalny” miały być „gwałtowność”, „brutalność” i „gruboskórność” warstwy formalnej analizowanych przez nią dzieł<sup>23</sup>. Wyrazy romantyczności nowej sztuki autorka odnajdywała z kolei w częstotliwości występowania na przykład tematyki miłości, dodajmy, że zwykle traktowanej z dużą dozą ironii (vide: obraz *Adam i Ewa Braun* Marka Sobczyka). Wyznacznikiem związków z tradycją romantyczną miała być bluźnierczość tematyki (vide: obraz *Boże Narodzenie* Marka Sobczyka, będący dosłowną i tym samym ironiczną ilustracją tytułu), następnie nieustannie obecna w dziełach młodych artystów groza i kpina, a także zastępowanie obrazu „pełnego” człowieka przedstawianiem banalnych czynności, takich jak czyszczenie sznurka czy jedzenie zupy (w tym momencie nasuwa się prowokacyjne pytanie: czy Andy Warhol jedzący zupę Campbell w znanym, zrealizowanym przez siebie filmie byłby romantykiem?). Świadectwem oddziaływania tradycji romantyzmu według Jolanty Brach-Czainy miałyby być pokawałkowanie świata ukazywanego w dziełach ówczesnych młodych, rezygnacja z jego całościowej wizji. „Oczywiście za każdym razem schemat archetypu romantycznego był przemodelowany i ułożony inaczej” – zastrzegła badaczka<sup>24</sup>. Teza o oddziaływaniu tradycji romantycznej prowokuje do dyskusji między innymi dlatego, że młodą polską sztukę lat osiemdziesiątych, opatrywaną wtedy takimi określeniami, jak sztuka nowych dzikich, neoprymitywizm, nowy realizm czy nowa ekspresja<sup>25</sup>, równoległe postrzegano jako świadectwo włączenia się polskich artystów w zachodni nurt postmodernizmu, którego istotę stanowił pastisz, ironia i programowa antyoryginalność<sup>26</sup>, a więc cechy zdecydowanie antyromantyczne.

<sup>23</sup> J. Brach-Czaina, *Neobrutalizm*, w: *Co słyszać*, red. M. Sitkowska, Warszawa 1989, s. 43 i nast.

<sup>24</sup> Tamże, s. 50.

<sup>25</sup> Por. P. Szubert, *Morderstwo w czerwonym pokoju*, w: *Co słyszać*, dz. cyt., s. 42.

<sup>26</sup> M. Giżycki, *Malarstwo po malarstwie*, w: *Co słyszać*, dz. cyt., s. 23 i nast.

Założenia o romantyczności polskiej sztuki, często pojawiające się w refleksji historyków sztuki, w wielu wypadkach można postrzegać jako rodzaj „rodzimej” mitologii i wydaje się, że na jej funkcjonowaniu w znacznej mierze mogło zaważyć piarstwo Marii Janion, lansującej tezę o trwającym dwieście lat jednolitym romantyczno-symbolicznym stylu kultury w Polsce, który nie skończył się, jak w większości krajów europejskich, wraz z wiekiem XIX. W środowisku akademickim tworzonym przez humanistów, w tym również historyków sztuki, owa mitologia była niewątpliwie żywa, jednak w kręgach artystów jej znajomość nie była wielka<sup>27</sup>. Ponadto, zwłaszcza jeśli zgodzimy się z przytoczoną wcześniej tezą Andrzeja Ledera o „prześnionej rewolucji”, należałoby zweryfikować skalę jej oddziaływania. Można na przykład przypomnieć, że w 1973 roku zaledwie około 2% obywateli PRL-u legitymowało się dyplomem ukończenia studiów wyższych, natomiast tylko około 10% posiadało maturę<sup>28</sup>. Te procenty z czasem oczywiście rosły, na przykład w połowie lat dziewięćdziesiątych maturę miało już ponad 20% Polaków, a ukończone studia wyższe 7%, lecz przytoczone tu dane skłaniają do krytycznego zastanowienia się nad założeniem o powszechnej świadomości tradycji romantyzmu i tym samym jej powszechnym oddziaływaniu, stanowiącym podstawę funkcjonowania owego romantyczno-symbolicznego stylu kultury.

W tekstach o sztuce epoki PRL-u jednym z bardziej widocznych problemów stawał się kontekst sztuki Zachodu – najpierw francuskiej i włoskiej, później amerykańskiej i brytyjskiej, z czasem także niemieckiej – która uchodziła za zasadniczy punkt odniesienia dla działań wielu polskich artystów. Szczególnym problemem wydaje się rodzimość polskiej sztuki sytuowanej w kręgu oddziaływania najogólniej pojmowanej zachodnioeuropejskiej sztuki nowoczesnej – to określenie proponujemy

---

<sup>27</sup> To stwierdzenie jest efektem prywatnych i nieformalnych sondaży prowadzonych przez autora niniejszego tekstu w trakcie wielu rozmów z przedstawicielami pokolenia artystów urodzonych w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych.

<sup>28</sup> *Rocznik polityczny i gospodarczy 1973*, red. T. Galiński, W. Janiurek, E. Krzeczowska, K. Secomski, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Ekonomiczne 1974, s. 35.



traktować synonimicznie z pojęciami awangardy<sup>29</sup> i neoawangardy<sup>30</sup>. Przykłady tego oddziaływania upatrywano w fascynacji surrealizmem widocznym w powojennym polskim malarstwie, następnie, już w czasie odwilży po socrealizmie, w inspiracjach malarstwem informel czy malarstwem materii, polskim tasyzmem, nurcie abstrakcji organicznej w polskiej rzeźbie czy polskiej recepcji konceptualizmu etc.

Aleksander Wojciechowski, omawiając w 1975 roku wczesne powojenne przykłady polskiego „awangardowego” malarstwa – wskazywał między innymi na inspiracje tradycją francuskiego fowizmu i surrealizmu – stwierdzał: „Razić nas mogą występujące w nich naiwności, nieporadności formy, prymitywizmy. Może była to w sumie sztuka prowincjonalna, ale prowincjonalizm ów był autentycznym krakowsko-warszawskim tworem”<sup>31</sup>. W następnym akapicie dodawał: „Mimo pokrewnych postaw drogi plastyków polskich i ich rówieśników działających na Zachodzie oraz w Stanach Zjednoczonych nie spotkały się nigdy”<sup>32</sup>. Nieco dalej znajdujemy sentencję: „Przyzwyczajiliśmy się w plastyce do ożywionej wymiany polsko-francuskiej, dość jednostronnej, polegającej głównie na imporcie”<sup>33</sup>. Malarzom uczestniczącym w krakowskiej wystawie Grupy Młodych w 1946 roku zarzucano wprost imitowanie zarówno strony formalnej, jak i tematyki malarstwa francuskiego; wystawa tego malarstwa miała miejsce w Krakowie w tym samym roku. Zarzut wtórności polskiej sztuki można znaleźć między innymi we wstępie do katalogu III Wystawy Sztuki Nowoczesnej, która odbyła się w Warszawie w 1959 roku.

---

<sup>29</sup> Przyjmuję rozumienie terminu „awangarda” takie, jakie proponował Peter Bürger. Por. P. Bürger, *Teoria awangardy*, przeł. J. Kita-Huber, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas – Polskie Towarzystwo Estetyczne 2006.

<sup>30</sup> Hal Foster definiował neoawangardę jako „nieformalną grupę artystów z Ameryki Północnej i Europy Zachodniej, którzy w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych powrócili do takich rozwiązań z początku XX wieku, jak kolaż i asamblaż, przedmiot gotowy i raster, malarstwo monochromatyczne i rzeźba konstruktywistyczna”. Por. H. Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2010, s. 23 i nast.

<sup>31</sup> A. Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie...*, dz. cyt., s. 17.

<sup>32</sup> Tamże.

<sup>33</sup> Tamże, s. 27.

Stwierdzano w nim, że sztuka awangardowa utraciła swój wcześniejszy elitaryzm i przerodziła się w kierunek masowy<sup>34</sup>. Zarzuty wtórności są stale obecne w ówczesnym piśmiennictwie o sztuce. Między innymi Mieczysław Porębski niejednokrotnie pisał o postawangardowym i pseudoawangardowym epigonizmie jako zjawisku bardzo widocznym w sztuce polskiej<sup>35</sup>. Przykłady tego zjawiska widziano później w polskiej recepcji hiperrealizmu, który narodził się w Stanach Zjednoczonych, co tam miało być usprawiedliwione względami cywilizacyjnymi, w Polsce natomiast jedyną legitymizację jego obecności widziano w naśladownictwie tego, co modne<sup>36</sup>.

„We Włoszech sztukę tworzyli Włosi, we Francji Francuzi. U nas bywało różnie. Francuzi dali światu gotyk i impresjonizm, Włosi renesans i barok, Holendrzy holenderskie malarstwo. Myśmy przeważnie brali, i to nie zawsze z pierwszej ręki. To zaś, co wydawało się niewątpliwie rodzime, często okazywało się po prostu prowincjonalizmem” – pisał w 1962 roku Mieczysław Porębski<sup>37</sup>. Problem wtórności działań artystów mających awangardowe aspiracje był stałym wątkiem w tekstach wielu krytyków sztuki<sup>38</sup>. Pojawiał się również w wypowiedziach artystów – wspomnieć tu można między innymi znane i ironiczne określenie duetu KwieKulik: „państwowa awangarda”. W wytykaniu epigonizmu znaczącym i uznawanym za kontrowersyjny głosem okazały się dwa głośne teksty Wiesława Borowskiego – *Pseudowanagarda* i *Odpowiedzi odpowiedziom* – oba opublikowane w tygodniku „Kultura” w 1975 roku<sup>39</sup>. Ofiarami ataku Borowskiego, przypomnijmy, stali się wybitni

---

<sup>34</sup> Tamże, s. 74.

<sup>35</sup> M. Porębski, *Refleksje po wystawie „Romantyzm i romantyczność w sztuce polskiej”*, w: tegoż, *Pożegnanie z krytyką*, Kraków – Wrocław: Wydawnictwo Literackie 1983, s. 233.

<sup>36</sup> S. K. Stopczyk, *Malarstwo polskie. Od realizmu do abstrakcjonizmu*, Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza 1988, s. 38.

<sup>37</sup> M. Porębski, *Jak pisać historię sztuki polskiej*, w: tegoż, *Pożegnanie z krytyką*, Kraków – Wrocław: Wydawnictwo Literackie 1983, s. 210.

<sup>38</sup> Por. np. teksty Andrzeja Oseki opublikowane w zbiorach: tegoż, *Poddanie Arsenалу O plastyce polskiej 1955–1970*, Warszawa: Arkady 1971; tegoż, *Sztuka z dnia na dzień*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1976.

<sup>39</sup> W. Borowski, *Pseudoawangarda*, „Kultura” 1975, nr 12.

przedstawiciele polskiej neoawangardy, między innymi Ewa Partum i Józef Robakowski. Zarzut wtórności padał także ze strony samych artystów. W 1977 roku Jan Świdziński konstatował, że wiele działań artystów w Polsce, kraju peryferyjnym wobec centrów świata sztuki, nigdy nie zostanie zauważonych i tym samym docenionych, pomimo że są one często pionierskie i oryginalne. Taka peryferyjność skazuje polskich artystów na jałowe naśladownictwo mód i trendów panujących w sztuce Zachodu. Świdziński postrzegał taką sytuację jako dowód kulturowego kolonializmu. Pisał: „Na ogół w sztuce polskiej szło się za kimś. Istniało wiele ugrupowań, które jako sztandar nosiły »nowość«. Nowość była przeważnie z drugiej ręki. Ten, kto był pierwszy u nas, choć zawsze był drugi, był lepszy [...]. A jeśli idzie o konceptualizm, to faktycznie nie został on u nas dostatecznie przetrawiony. Stało się to z bardzo prostych względów, ponieważ został on sformułowany po angielsku i teksty te nigdy nie były przetłumaczone na język polski, a znajomość angielskiego nie jest u nas najlepsza. Naturalnie trudno w tej sytuacji mówić nawet o znajomości konceptualizmu”<sup>40</sup>.

Równoległe podkreślano wyjątkowość polskiej sztuki nowoczesnej. Tu również zasadniczym odniesieniem było jednak „centrum”, czyli sztuka Zachodu. W 1975 roku Aleksander Wojciechowski pisał o polskim malarstwie przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych: „Dotychczas artyści nasi jeździli na Zachód uczyć się malarstwa. Przywozili stamtąd impresjonizm, symbolizm, kubizm, futurizm, monachijskie szare sosy i rozjaśnioną paletę francuską. Obecnie zaczęliśmy zgłaszać nasz udział na zasadzie równorzędności. Nie chcę być posądzony o narodową megalomanię. Widzę różnicę, dzielącą Warszawę, Kraków czy Wrocław od Londynu lub Nowego Jorku. Nie sposób jednak stawiać znaku równości między ośrodkiem mniejszym a ośrodkiem prowincjonalnym. [...] Przełamanie »kompleksu prowincji« otwarło przed plastyką naszą szerokie perspektywy jej dalszego rozwoju, dając jednocześnie odpowiedź na postawione przed stu laty pytanie: sztuka w Polsce – czy sztuka polska”<sup>41</sup>. Odpowiedź wydawała się oczywista: sztuka polska.

<sup>40</sup> J. Świdziński, *Rozmowy konceptualne*, „Wypisy ze sztuki” 1977, nr 2, s. 14–15.

<sup>41</sup> A. Wojciechowski, *Czas smutku...*, dz. cyt., s. 76.

Piotr Piotrowski w książce *Awangarda w cieniu Jałty* – przyglądając się sztuce PRL-u z perspektywy lat dwutysięcznych – wskazywał, że szczególny charakter polskiej sztuki nowoczesnej wyznaczała sytuacja polityczna Europy Wschodniej. Sztuka neoawangardowa, inspirowana, a często wręcz wzorowana na kodach wypracowanych na Zachodzie, stanowiła manifestację artystycznej wolności i intelektualnej niezależności i tym samym można ją postrzegać jako wyraz pragnienia tzw. normalności, której miarą były jednak wzory wykształcone w kulturze Zachodu. W przejmowaniu idei zachodniej sztuki neoawangardowej można zatem widzieć przejaw dążenia do tego, aby było „jak na Zachodzie”<sup>42</sup>. Jednak Polska Ludowa, podobnie jak cała ówczesna Europa Środkowo-Wschodnia, nie stanowiła części Zachodu, lecz Wschodu. Według Piotrowskiego w Polsce – czyli „w cieniu Jałty” – zachodnie kody sztuki neoawangardowej miały zatem szczególne znaczenie. Nie były jednak w tym „cieniu” wymyślone, pomimo tego miały one swoiste, rodzime wyrazy, chociaż miały również iście karykaturalne deformacje.

Niewątpliwie kontekst polityczny odgrywał niezwykle znaczącą rolę w krystalizowaniu się cech dystynktywnych sztuki w epoce PRL-u – zarówno sztuki poawangardowej, jak i tej, w której wykorzystywano kody neoawangardowe. Przypomnijmy, że jednym z ważnych wyznaczników wspomnianego wcześniej „brutalnego romantyzmu” w twórczości młodych artystów w latach osiemdziesiątych stawała się barwa czerwona, bardzo widoczna na ówczesnych wystawach, wywołująca jednoznaczne konotacje z „cieniem Jałty”. Bodaj jedną z bardziej wymownych metafor określających problemy rodzimości i tożsamości w epoce PRL-u można widzieć w tytule znanej książki Janusza Boguckiego: *Sztuka Polski Ludowej*<sup>43</sup>. Tytuł bowiem w swojej prostocie zdawał się dotyczyć usytuowania geograficzno-temporalnego sztuki, która była tematem książki, ale jednocześnie – chcąc nie chcąc – zawierał także konotacje ideologiczne. Kontekst polityczny okazywał się czymś istotnym, zwłaszcza w przypadku tych artystów, którzy nieprzejednanie krytycznie oceniali ówczesną

<sup>42</sup> P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty: sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Poznań: Rebis 2005, s. 15.

<sup>43</sup> J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, dz. cyt.

sytuację polityczno-społeczno-gospodarczą i manifestowali to w swojej twórczości. Przykładami mogą być między innymi obrazy Jerzego Jurzego Zielińskiego, performanse o krytycznej wymowie duetu KwieKulik, Marka Koniecznego, Anastazego Wiśniewskiego czy Pawła Freisleira. Wydaje się, że swoistą odpowiedzią na sytuację określoną przez rosyjski kolonializm stała się także koncepcja sztuki kontekstualnej Jana Świdzińskiego. Na koniec można ponownie przywołać młodą sztukę lat osiemdziesiątych i związany z nią problem tożsamości i kontekstu politycznego, przewijający się na przykład w malarstwie członków warszawskiej Grupy czy ówczesnej twórczości Mirosława Bałki i Marka Kijewskiego.

Kontekst „cienia Jałty” miał także ścisły związek z uwarunkowaniami cywilizacyjnymi. Brak materiałów, wykorzystywanie tego, co było najłatwiej dostępne, niejednokrotnie okazywało się atutem polskich artystów. Przykładem może być twórczość Magdaleny Abakanowicz, w której estetyka zwykłego jutowego worka została przeciwstawiona elegancji charakteryzującej ówczesną sztukę Zachodu. Jednym ze znaków rozpoznawczych „polskiej szkoły tkaniny” w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych było wykorzystywanie produkowanego z włókien liści agawy sizalu, który zdobył pierwsze miejsce wśród nowych materiałów tkackich<sup>44</sup>. Podstawowym źródłem jego pozyskiwania był sznurek do snopowiązałek, którego niska cena uchodziła za jedną z zasadniczych zalet. Sizal charakteryzował się dużą wytrzymałością i sprężystością, ponadto miał chropawą i włosowatą naturę dzięki nierówno skręconym sznurkom tworzącym jego strukturę, a także szlachetną szarą barwę. W podobny sposób „ubogie” materiały i niska jakość poligrafii stały się jedną z przesłanek sukcesów polskiej szkoły plakatu, której znakiem rozpoznawczym okazały się odręczny rysunek i malarski gest ręki, w tym tak charakterystyczne tworzone „od ręki” liternictwo. Wartością w twórczości polskich artystów okazywało się zatem to, co w istocie stanowiło świadectwo cywilizacyjnego zapóźnienia i tym samym synonim epoki ręcznego rzemiosła.

---

<sup>44</sup> *Polska szkoła tkaniny. Z Ireną Huml rozmawiają Marta Kowalewska i Michał Jachuła*, w: *Splendor tkaniny: katalog wystawy*, red. M. Kowalewska, M. Jachuła, Warszawa: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki 2013, s. 65–66.

Najbardziej oczywistym świadectwem oddziaływania „cienia Jałty” stało się wprowadzenie doktryny realizmu socjalistycznego, który w Polsce miał jednak swoiste, lokalne odmiany. Na przykład w malarstwie odżywała tak widoczna w Polsce tradycja koloryzmu, co może być postrzegane jako próba „oswojenia” narzuconej systemowo kolonialnej doktryny. Jednym z przykładów takiego „oswajania” w rzeźbie mogłyby być niektóre dzieła Alfonsa Karnego, które można postrzegać jako przykłady sięgania do tradycji przedwojennego nowoczesnego klasycyzmu. Artysta, usiłując być nowoczesnym, w latach sześćdziesiątych przetwarzał swoje stare portrety, powstałe jeszcze w epoce obowiązywania doktryny realizmu socjalistycznego. Tworzył je w wypalanej glinie i wykańczał szkliwem ceramicznym, między innymi polewając je złotem lub srebrem płatkowym. Tak powstała nowa ceramiczna wersja portretu generała Karola Świerczewskiego, lansowanego ze względów propagandowych na bohatera i ofiarę walki o powojenny porządek w Polsce. Ów portret, przez syntetyzm bryły i zatarcie szczegółów, zdawał się wpisywać w nurt abstrakcji organicznej, bardzo widoczny w ówczesnej rzeźbie polskiej. Innym przykładem reagowania przez artystów na „cień Jałty” może być tkanina Magdaleny Abakanowicz z 1973 roku *Życie Warszawy*, będąca wręcz fotograficzną kopią pierwszej strony dziennika „*Życie Warszawy*”, zdaniem Waldemara Baraniewskiego znakomicie wpisująca się w retorykę propagandy ery Edwarda Gierka – „z jej hasłami nowoczesności, socjalistycznej konsumpcji i otwarcia na Zachód”<sup>45</sup>.

Wydaje się, mając zwłaszcza na względzie wspomnianą wcześniej opisaną przez Andrzeja Ledera „prześnioną rewolucję”, że największy wpływ na rodzimy charakter sztuki epoki PRL-u winna wywierać tradycja ludowa. Jej oddziaływanie nie wydaje się jednak szczególnie widoczne. Być może wynikało to między innymi z trudności związanych z jej jednoznaczną konceptualizacją, w tym także z wątpliwościami, czy należy mówić o jednej tradycji ludowej, czy raczej o wielu tradycjach. Kultury

---

<sup>45</sup> W. Baraniewski, „Obiekt z realnego życia”. O gobelinie *Życie Warszawy* Magdaleny Abakanowicz, w: *Mowa i moc obrazów. Prace dedykowane Profesor Marii Poprzęckiej*, red. W. Baraniewski, B. Dąb-Kalinowska, J. Guze, L. Nader, A. Pieńkos, M. Smoliński, A. Ziemia, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2005, s. 179.

ludowe były zróżnicowane, czego świadectwem stawały się nie tylko odmienności w strojach, pieśniach czy świątecznych potrawach, lecz także – zwłaszcza we wschodnich częściach ówczesnej Polski – wierzeniach religijnych. Tradycję ludową zwykle kojarzono w sposób, który miał niewiele wspólnego z wiejską codziennością. Wyznaczniki tej tradycji postrzegano bowiem właśnie w muzyce i pieśniach, podaniach, przysłowiacz, religijnym na ogół malarstwie i rzeźbie, rzemiośle z ceramiką i tkactwem na czele itd. Tego rodzaju „święteczne”, kojarzone z zabawą i „czasem wolnym” świadectwa tradycji ludowej odpowiadały zapewne zapotrzebowaniu na określone wartości, jak również określonym pragnieniom, które ze swej natury były niemożliwe do zaspokojenia – z tak postrzeganą tradycją ludową łączy się bowiem pragnienie doświadczenia rodzimości, szczególnej „prawdy” utożsamianej z autochtoniczną, pradawną tubylczością, z uhistorycznionym archetypem, czyli echem duchowości pradawnej słowiańszczyzny. Ponadto ludowość kojarzono z naturalnością, bezpośrednim kontaktem z naturą i tym samym sielskością, przede wszystkim zaś swoistą „pierwotnością”, tak cenną i pożądaną w sztucznym, coraz bardziej zindustrializowanym świecie.

Tradycja ludowa stanowiła pożywkę folkloryzmu, który przybierał najróżniejsze postaci. Jego wyrazy widzieć można między innymi w pieśniach, tańcach i strojach członków zespołu Mazowsze lub Śląsk, także chłopskich sukmanach i serdakach, w które przebierali się członkowie niektórych popularnych w PRL młodzieżowych zespołów muzycznych. Świadectwami folkloryzmu były „ludowe” dekoracje fajansów z Włocławka, następnie sprzedawane w sklepach Spółdzielni Cepelia niby-ludowe dzieła rzeźbiarskie i malarskie, także słomianki na ścianę, dekoracyjne talerze i figurki tworzone z drewna lub słomy, tkane ręcznie kapy, drewniane skarbonki, góralskie ciupagi itd.<sup>46</sup> W przejawach folklorystycznej ludowości ważna była naturalność użytych materii, takich jak drewno, len, wypalona glina, słoma itp. Tego rodzaju ludowość na sprzedaż była obiektem gloryfikacji ze względów ideologicznych. Wykorzystywano

---

<sup>46</sup> Por. na ten temat: P. Korduba, *Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego. Cepelia. Instytut Wzornictwa Przemysłowego*, Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana – Narodowe Centrum Kultury 2013.

ją jako narzędzie propagandy, ponieważ stanowiła „poręczną” w sensie propagandowym opozycję inteligenckiej miejskości, a jednocześnie to właśnie w miastach ją sprzedawano, gdyż tylko tam działały sklepy Spółdzielni Cepelia i było tam na nią największe zapotrzebowanie. Folkloryzm ożywał także w bardziej wyrafinowanych formach, choćby w nowoczesnych, produkowanych masowo meblach, których przykładem mógłby być przysłowiowy nowoczesno-ludowy drewniany zydeł, swoją formą mogący kojarzyć się zarówno z ludowym rzemiosłem, jak i nowoczesnym designem. Interesujący może wydać się tu fakt, iż formalny idiom modernizmu, którego znamiona można widzieć w uproszczeniach i geometryzacji, „zgodził się” z prostotą form postrzeganych jako ludowe.

W architekturze „ludowość” bodaj najwyraźniej objawiła się w przydrożnych zajazdach wznoszonych w epoce Edwarda Gierka, łączących kształty modernistyczne z estetyką chłopskiej chaty. Ów wątek w architekturze wyraził się także – jak Polska długa i szeroka – w modzie na formy zapożyczane z tradycyjnego drewnianego budownictwa góralskiego. Stosowano je w architekturze domów jednorodzinnych, drewnianych lub murowanych, zwykle z charakterystycznym wysokim „góralskim” dachem, sytuowanych na wysokich, wykorzystywanych w celach mieszkalnych podpiwniczeniach.

W sztuce sytuowanej „wysoko”, stanowiącej przedmiot zainteresowania krytyków, muzealników, galerzystów ów „rodzimy”, wywiedziony z inspiracji tradycją ludową nurt zazwyczaj łączono z różnie pojmowaną nowoczesnością. Czy należące do tego nurtu dzieła noszą jedynie cechy niezamierzonej imitacji, pastiszu bądź nawet parodii, czy może reprezentują osobliwie idiosynkratyczny styl, będący w istocie maską językową lub próbą mówienia w martwym języku? Odpowiedź na to pytanie nie może być jednoznaczna. Ów nurt w niewielkim tylko stopniu objawił się w grafice – jego reprezentacją byłaby na przykład twórczość Stanisława Kulisiewicza i Jerzego Panka. Prawie nie zaistniał w malarstwie. Niewątpliwie najbardziej wyraziście zaznaczył się w rzeźbie. Nie był jednak czymś jednorodnym, bowiem można w nim odnaleźć zarówno dzieła wybitne, jak i takie, które swoją dosłownością i naiwnością budzą wstydlive zażenowanie każdego entuzjasty sztuk wizualnych. Krytycy łączyli



z tym nurtem rzeźby różne słowa-klucze, jak na przykład nurt „słowiańsko-ludowy”, używali określeń opisujących, jak „rzeźby-polana”, czy już zdecydowanie ujemnie wartościujących, jak „pamiętkarstwo”.

Andrzej Osęka w recenzji z wystawy *25 lat rzeźby warszawskiej* zorganizowanej w Zachęcie w 1970 roku objawiał swoją wstrzeźliwość do prezentowanej nań ludowości, pisząc: „zdumiewają nas wisiorki z Cepelii wielkości nie wiedzieć czemu dwóch albo i trzech metrów”<sup>47</sup>. Jednocześnie wskazywał, że chyba w żadnym okresie rzeźba nie miała tak wielu wybitnych przedstawicieli i wymieniał między innymi Stanisława Kulona, Kazimierza Żywuszkę i Mariana Wnuka, a także artystów spoza Warszawy: Władysława Hasióra i Antoniego Rząsę. Osęka podkreślał fakt, że w rzeźbie ludowość to droga „wytyczona przez Kenara”<sup>48</sup>. Pisał: „artyści (jak Kulon) nawiązywali bezpośrednio do rzeźby ludowej, do chłopskich wątków tematycznych”. W dalszej części tego samego tekstu stwierdzał: „Rzeźbiono więc postacie-polana, szukano w kompozycji brył, w sposobie opracowania płaszczyzn, w ekspresji gestów – tej szorstkiej prostoty, surowej harmonii, właściwej świątkom z przydrożnych kapliczek. Było w tym demonstracyjne zerwanie z zasadami klasycznego porządku, z kulturą ukształtowaną w basenie Morza Śródziemnego, która – wysublimowana przez Helladę i Florencję – zastygła na stulecia całe w miernik piękna. Było w tym poszukiwanie piękna innego, surowszego, jakie istniało kiedyś w sztuce tych ziem i jakie przetrwało w twórczości ludu”<sup>49</sup>.

Jednym z przykładów tego nurtu są między innymi słynne *Zwidy* Jerzego Beresia – formy przestrzenne klecone z patyków i wyciosanych siekierą polan, ni to ludowe, ni nowoczesne, inspirowane, jak można sądzić, góralskimi konstrukcjami zabezpieczającymi kopce siana ustawiane na halach. *Zwidy* są na swój sposób idiosynkratyczne, ponieważ wpisują się w awangardową dyskusję nad formą dzieła sztuki – można w nich widzieć reminiscencje myślenia modernistycznego o rzeźbie jako dziele konstruktywistycznym – a jednocześnie zdają się być isticie dadaistycznymi,

<sup>47</sup> A. Osęka, *Co się zdarzyło rzeźbie naszej?*, w: tegoż, *Sztuka z dnia na dzień*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1976, s. 9.

<sup>48</sup> Tamże, s. 10.

<sup>49</sup> Tamże, s. 12.

a więc awangardowymi obiektami, świadczącymi o ironicznym stosunku artysty właśnie do modernistyczno-konstruktywistycznej „logiki” dzieła. Ich „rodzima” poetyka jest znamieniem strugania, ciosania, a tym samym toporności i siermiężności, co w ówczesnym okresie przemożnej industrializacji można odczytać właśnie jako jej zabarwioną humorem metaforę. Wiele dzieł tworzonych przez Jerzego Beresia ma wymowę zarówno o charakterze moralno-społecznym, jak i politycznym, czego świadectwem mogą być już ich tytuły, na przykład: *Klaskacz* (1970), *Biurko* (1970), *Szmata* (1971) i inne. Wydaje się więc, że Beres w osobiwy sposób łączył inspiracje sztuką Zachodu – które tworzyły w Polsce niewątpliwie narrację dominującą. Sztuka zachodnia była postrzegana jako rodzaj wzoru czy też główny, jeśli nawet nie jedyny punkt odniesienia.

Niewątpliwie szczególne miejsce w polskiej sztuce zajmuje twórczość Władysława Hasiora, która, wyrastając „spod strzech”, stanowiąc reakcję na polskie formy obrzędowości religijnej, także na tradycję sztuki polskiej i jednocześnie europejskiej, niezwykle wyraziście wpisuje się w ramy wytyczone przez pojęcie rodzimości, jednocześnie w oryginalny sposób sytuując się w kontekście sztuki zachodniej. Twórczość Hasiora, stanowiąc ciekawy przykład wpisania się w ujęty w tytule niniejszych uwag topos rodzimości, jest jednak wyjątkiem. Innym przykładem artysty, który swoim malarstwem w sposób szczególnie reagował na „polskość jako sytuację”, był Edward Dwurnik, zdający się jej prześmiewcą, a jednocześnie piewcą.

Jeśli zgodzimy się, że cechy sztuki polskiej epoki PRL-u wyznacza „sytuacja”, którą próbował scharakteryzować Mieczysław Porębski w przytoczonym na początku niniejszych uwag cytacie, to musimy także przyznać, że z wielkim trudem poddają się one konkretyzacji. „Sytuację” Porębski łączył z doświadczeniem terytorializmu i powiązanej z nim tradycji, które stanowić miały podstawę więzów społecznych. „Sytuacja” zatem warunkowałaby taki rodzaj doświadczenia, dzięki któremu ludzie budują swoją tożsamość w oparciu o związki z ziemią, na której żyją<sup>50</sup>. Jedną z cech wczesnej nowoczesności, a za taką można uznać nowoczesność

---

<sup>50</sup> Por. na ten temat: P. Sloterdijk, *Kryształowy pałac. O filozoficzną teorię globalizacji*, przeł. B. Cymbrowski, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2011, s. 188 i in.

epoki PRL-u, było powstawanie tożsamości oderwanych od ziemi i tym samym niemających silnego związku z tradycyjnie rozumianym miejscem. Taką cechą było też kreowanie miejsc, w których unieważniano związki jaźni z ziemią. Za wyraziste przykłady tego rodzaju miejsc mogą uchodzić betonowe blokowiska mieszkalne, stanowiące swoisty wyznacznik ówczesnej kultury materialnej.

Na koniec wypada zastrzec, że niniejsze uwagi stanowią próbę jedynie wstępnego przyjrzenia się tytułowemu toposowi rodzimości, różnie *nota bene* nazywanemu i definiowanemu. Narracje o sztuce, przylegające mniej lub bardziej do sztuki samej, stanowią podobnie jak ona jeden z elementów imaginarium społecznego w rozumieniu proponowanym przez Charlesa Tylora<sup>51</sup>. W sztuce epoki PRL-u, jak można sądzić na podstawie przywołanych w niniejszych uwagach tekstów krytyków i historyków sztuki, oparciem owego imaginarium było przekonanie o sile oddziaływania tradycji sarmackiej i romantycznej, zauroczenie tradycją ludową czy też nieustanne inspirowanie się kulturą artystyczną Zachodu, jak również doświadczenie „cienia Jałty”. Imaginarium społeczne – jak pisał Tylor – to sposób, w jaki ludzie „imaginują” sobie swoje społeczne otoczenie, co często wyrażają nie w kategoriach teoretycznych, lecz raczej za pośrednictwem obrazów, opowieści i legend. Imaginarium daje społeczne zakorzenienie, które rzutuje na poczucie tożsamości. Na zakończenie można jednak zauważyć, że narracje o obrazach nie zawsze przystają do samych obrazów, pomimo że te są na swój sposób biernie, poddane słowu.

## Bibliografia

- Baraniewski W., „*Obiekt z realnego życia*”. O gobelinie *Życie Warszawy Magdaleny Abakanowicz*, w: *Mowa i moc obrazów. Prace dedykowane Profesor Marii Poprzęckiej*, red. W. Baraniewski, B. Dąb-Kalinowska, J. Guze, L. Nader, A. Pieńkos, M. Smoliński, A. Ziemia, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2005.
- Bogucki J., *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1983.

<sup>51</sup> Ch. Tylor, *Nowoczesne imaginaria społeczne*, przeł. A. Puchejda, K. Szymaniak, Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak 2010, s. 37 i nast.

- Borowski W., *Pseudoawangarda*, „Kultura” 1975, nr 12.
- Brach-Czaina J., *Neobrutalizm*, w: *Co słychać*, red. M. Sitkowska, Warszawa 1989.
- Bürger P., *Teoria awangardy*, przeł. J. Kita-Huber, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas – Polskie Towarzystwo Estetyczne 2006.
- Foster H., *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2010.
- Giżycki M., *Malarstwo po malarstwie*, w: *Co słychać*, red. M. Sitkowska, Warszawa 1989.
- Juszkiewicz P., *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza 2005.
- Kępińska A., *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945–1978*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1981.
- Korduba P., *Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego. Cepelia. Instytut Wzornictwa Przemysłowego*, Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana – Narodowe Centrum Kultury 2013.
- Kowalska B., *Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity*, Warszawa: PWN 1988.
- Leder A., *Prześlona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2014.
- Nader L., *Konceptualizm w PRL*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego – Fundacja Galerii Foksal 2009.
- Olszewski A. K., *Dzieje sztuki polskiej 1890–1980 w zarysie*, Warszawa: Interpress 1988.
- Oseka A., *Co się zdarzyło rzeźbie naszej?*, w: tegoż, *Sztuka z dnia na dzień*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1976.
- Oseka A., *Poddanie Arsenalu. O plastyce polskiej 1955–1970*, Warszawa: Arkady 1971; tegoż, *Sztuka z dnia na dzień*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1976.
- Oseka A., Skrodzki W., *Polnische Bildhauerkunst der Gegenwart*, Warszawa: Arkady 1977.
- Piotrowski P., *Awangarda w cieniu Jałty: sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Poznań: Rebis 2005.
- Polska szkoła tkaniny. Z Ireną Huml rozmawiają Marta Kowalewska i Michał Jachuła*, w: *Splendor tkaniny: katalog wystawy*, red. M. Kowalewska, M. Jachuła, Warszawa: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki 2013.

- Porębski M., *Jak pisać historię sztuki polskiej*, w: tegoż, *Pożegnanie z krytyką*, Kraków – Wrocław: Wydawnictwo Literackie 1983.
- Porębski M., *Polska romantyczna*, w: tegoż, *Pożegnanie z krytyką*, Kraków – Wrocław: Wydawnictwo Literackie 1983.
- Porębski M., *Polskość jako sytuacja*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2002.
- Porębski M., *Refleksje po wystawie „Romantyzm i romantyczność w sztuce polskiej”*, w: tegoż, *Pożegnanie z krytyką*, Kraków – Wrocław: Wydawnictwo Literackie 1983.
- Porębski M., *Rodowody współczesnej plastyki polskiej*, w: tegoż, *Pożegnanie z krytyką*, Kraków – Wrocław: Wydawnictwo Literackie 1983.
- Rocznik polityczny i gospodarczy 1973*, red. T. Galiński, W. Janiurek, E. Krzeczowska, K. Secomski, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Ekonomiczne 1974.
- Ronduda Ł., *Sztuka polska lat 70. Awangarda*, Warszawa – Jelenia Góra: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski – Polski Western 2009.
- Sloterdijk P., *Kryształowy pałac. O filozoficzną teorię globalizacji*, przeł. B. Cymbrowski, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2011.
- Stopczyk S. K., *Malarstwo polskie. Od realizmu do abstrakcjonizmu*, Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza 1988.
- Szubert P., *Morderstwo w czerwonym pokoju*, w: *Co słycać*, red. M. Sitkowska, Warszawa: Wydawnictwo Andrzej Bonarski 1989.
- Świdziński J., *Rozmowy konceptualne*, „Wypisy ze sztuki” 1977, nr 2.
- Tylor Ch., *Nowoczesne imaginaria społeczne*, przeł. A. Puchejda, K. Szymaniak, Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak 2010.
- Włodarczyk W., *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1991.
- Wojciechowski A., *Czas smutku. Czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1992.
- Wojciechowski A., *Młode malarstwo polskie 1944–1974*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1975.

## **The topos of “naitiveness” in reflection on art in the time of PRL**

This essay is an attempt to look at the problem that was constantly present in texts about art of PRL (Polish People’s Republic) – it is a desire to search for specific features that would define PRL’s art difference and

uniqueness, kind of its *differentia specifica*. It is interesting that such features were usually sought in context of Western art. "Nativeness" was often defined as a reference to traditions of Polish art and culture, for example the tradition of Polish Romanticism, interestingly, it was also analyzed into the context of its references to Western art. Polish art critics evaluated these last references in two different ways. On the one hand they interpret (saw) it as attempt to match the neo-avant-garde Western modernity, so that Polish art appeared as modern and progressive and in some ways equal to Western art. On the other hand these references have become the reason of faulting Polish artists for not proposing anything new in art and taking over or adapting what was already invented and introduced in the West. Because Polish artists often did not know English language and did not have an access to basic critical or analytical texts, these adaptations often took place without any deeper knowledge of developed in the West phenomena.

Western codes of neo-avantgarde art had in Poland – country existing „in the shade of Yalta” — very particular meaning. Neo-avangard art, often inspired and modeled on works created in the West, was a manifestation of artistic freedom and intellectual independence and thus it can be seen as an expression of desire for so-called normality which was measured by patterns developed in Western culture. Undoubtedly the political context played a very significant role in the process of crystallization of distinctive features of PRL's art. It was evident in many neo-avantgarde pieces of art and artistic activities of Polish artists. Thus we can see two expressions evident in PRL's art. On one hand there were pieces of art which were complying with the „system” and serving reality dominated by social, political, economic and military factors. On another hand there were pieces of art expressing decisive criticism of PRL socio-political situation and desire for freedom, ironically, inspired by Western neo-avantgarde.