

[Krytyka](#) 21.04.2017

## Jak to jest deptać po „późnej polskości”? Trochę strasznie, a trochę ciekawie

Ewa Toniak



[Anna Baumgart, Bombowniczka, 2004](#)

Bohaterem „Późnej polskości” jest wykluczany, ośmieszany i piętnowany Inny – o ile przypomina, że romantyczny paradygmat ofiary ma się dobrze i nadal służy konsolidacji monolitycznej, narodowej wspólnoty, nieświadomej, że jest ledwie „wspólnotą wyobrażoną”.

*Czy interesuję się jako artysta formą późnej polskości? Nie, wcale.*

Tomasz Kozak

*Czułam się na każdym kroku... policzkowana.*

Zastyszane po wystawie

Wernisażowy wieczór obiecuje wiele. Ciemno, choć oko wykol. Jak spiskowcy, w milczeniu, skradamy się na tajne zebranie. Ba, to tu gdzieś, jakby na Agrykoli, Nabelak krzyczał w ponurą noc listopadową: „Ilu was jest? Trzynastu! A miało być trzy razy tyle.”<sup>[1]</sup>

Rozświetlone od środka Zamczysko jest jak owa Arka, wiejska karczma w *Weselu*. Tłum, ani się precyzyjnie. Książki ani katalogu nie ma, jest za to przewodnik z meandryczną trasą,

żeby w plątaninie dzieł i znaczeń widzieć się nie pogubił. „Interpretacyjna wspólnota”<sup>[2]</sup> gdzieś pod sufitem zawisa w pracy Artura Żmijewskiego. Ale o tym dalej.

Pierwsza refleksja – tu zaszła zmiana. Nie ma ani przełomowych realizacji Tomka Kozaka, nie ma Zofii Kulik, nie ma Mirosława Bałki. Jest za to Maurycy Gomulicki, stara gwardia z Gdańska i Stach z Warty Szukalski.

Kariery tego ostatniego po 1989 roku nie byłam świadoma. Neopogański renesans w Polsce najwyraźniej przespałam, podobnie jak dwie monumentalne książki: pierwszą obszerną monografię Szukalskiego i wybór jego pism, których autorem jest profesor Katolickiego Uniwersytetu w Lublinie, Lechosław Lameński, z którym to neofici kultu Stacha z Warty, a może tylko ciekawscy, spotkali się w czasie pierwszego panelu o formie późnej polskości, w d. CSW (dziś U-jazdowskiem)<sup>[3]</sup>.

Słowotwórcza inwencja i polemiczna werwa Szukalskiego, przypominająca innego „publicystę o zakroju bojowym”<sup>[4]</sup> dwudziestolecia, Adolfa Nowaczyńskiego, może dziś porwać czytelnika. Obsesyjny antysemityzm, rasistowski program „wypędzenia Żydów z Polski”, „Polski dla Polaków” i walki ze „starym pokoleniem, pamiętającym czasy niewoli” (dziś czytane: PRL), zjawia się niejako w samym środku wojny ideologicznej IV RP<sup>[5]</sup>.

Mamy pozorny wielogłos, który nie tyle pomaga w recepcji, co rozprasza uwagę i wprawia w panikę, że czegoś się nie tyle nie dopatrzyło, co nie doczytało.

Co nam dziś po Stachu? Co wyczytają widzowie

z monumentalizującej ekspozycji w barwach narodowych, zaprojektowanej przez Maurycego Gomulickiego, zamkniętej kołem toporła – godła odrodzonej Polski w nowej Neuropie? Raczej afirmację, ubraną w zdania o „wyjątkowym twórcy” (Staniszewski), „kontrowersyjnej i wielowymiarowej” postaci, „śmiałości formalnej”, „niewiarygodnym potencjale ekspresyjnym jego sztuki” (Gomulicki). Zdanie o „antysemityzmie” też się gdzieś wciśnie, ale jakby przypadkiem.

*Wielka Improwizacja*, o twarzy i głosie Gustawa Holoubka, w równie nieidentyfikowalnym filmie *Lawa* Konwickiego, dla młodego pokolenia pozostanie nieczytelna<sup>[6]</sup>. Powody, dla których dojrzały już artysta zatroskanym głosem wypowiada najważniejszy w literaturze polskiej tekst, wyjaśnia przewodnik po wystawie, ale okazuje się, że jego bohaterką, jak i ciemnym medium *Późnej polskości*, została Maria Janion.

Co nam zrobiłaś, Mario?<sup>[7]</sup> Ano „przesadziłaś”, rzucając lekkomyślnie tezę o „kresie dominacji paradygmatu romantycznego”, która to, co zdębiała przeczytałam, choć „na przełomie lat 80. i 90. zrobiła w (...) obiegu intelektualnym ogromną karierę” była „przesadzona”.

W czym to Mario Wielka, fantazjo prześladowcza tej wystawy, zawiniłaś? I czemu do tak karkołomnych wniosków sprowokowała Cię *Lawa*, „śmiała próba ogarnięcia” – z premedytacją czytelnika nie oszczędzam – „spadku całego XX wieku widzianego przez pryzmat doświadczenia polskiego romantyzmu”? I czemuż to nie dojrzałaś, co swoim byстрыm okiem przejrzał autor tych odkrywczych refleksji, że „niby romantyzm w *Lawie* umierał, ale umierał bardzo spektakularnie”. Umarł ci on czy nie umarł? Tego jeszcze się nie dowiemy. Wystarczy rzut oka na „hipnotyzującego Holoubka”.

Przytaczam w całej rozciągłości fragmenty z przewodnika, albowiem razem z innymi tekstami, komentarzami rozpisany po ścianach, publikacją Tomasza Kozaka *Późna polskość* (projektującą dla polskiej lewicy „oświeceniowy konserwatyzm”, mający dać odpór prawicy, która „przekształciła się w «nihilistyczną rewolucję ludową»”) i wreszcie książką *Pośmiertne życie romantyzmu* Tomasza Platy, której premiera, co nieprzypadkowe zapewne, miała miejsce w czasie wernisażu wystawy i której negatywną bohaterką jest Maria Janion, historycznie niedoczytana, streszczona w rytmie pop<sup>[8]</sup>, projektując odbiór widzów. Zbyt niesamodzielnych, by „ogarnąć” główne założenia tego anachronicznego i niezrozumiałego dla mnie projektu.

Mamy więc pozorny wielogłos, który nie tyle pomaga w recepcji, co rozprasza uwagę i wprawia w panikę, że czegoś się nie tyle nie dopatrzyło (na przykład przegapiło pracę), co nie doczytało. Przewodnik, zgodnie z definicją, przewodzi i prowadzi nas za rękę po meandrycznej linii wystawy, od punktu 1. do 89., raz po raz potykając się o aporie i nieoczekiwane dziury w tekście<sup>[9]</sup>. Wtedy – radzę – trzeba się zatrzymać i znów czytać, albowiem... mówi do nas ściana.

Przewaga tekstu, czy też waga narracji „do czytania”, wywołuje z otchłani pamięci inną wystawę w tym samym-nie tym samym miejscu, w CSW w 2005 roku, której Maria Janion była patronką realną, nie fantazmatyczną.

*Polka. Medium, cień, wyobrażenie*, wydobywająca na światło dzienne wizualne archiwum kobiet od XIX wieku do dziś, zdominowane tychże martyrologią, z czego relację zdawała towarzysząca wystawie krytyczna publikacja, przyglądała się narodowo-patriotycznemu imaginarij, wyznaczanemu przez mit tyrtejski i homospołeczną wspólnotę<sup>[10]</sup>, pytając o miejsce w nim wyobrażeń kobiet. To wówczas do przestrzeni publicznej przedarło się zdanie Marii Janion, że „polska kultura narodowa jest kulturą wybitnie męską i dominującą w niej związki homospołeczne, więzi męskiego braterstwa i przyjaźni.”<sup>[11]</sup> Jak pisała dalej: „Do idealnych tego typu związków, opiewanych w rozmaitego typu przekazach, (...) należą – w kulturze staropolskiej szlacheccy „panowie-bracia”, hufce rycerskie, a w kulturze nowożytnej – zrzeszeni w na wpół tajnych stowarzyszeniach filomaci i filareci, walczący o niepodległość ojczyzny spiskowcy dziewiętnastowieczni (...), legionieści Piłsudskiego.”<sup>[12]</sup>

Przywołuję *Polkę*, bo podobnie jak *Późna polskość* była wystawą do czytania. O ile w salach zamku i na ścianach dominowały reprezentacje kobiet i prace współczesnych

artystek, tak dziś, gdy twórcy wystawy w CSW stawiają pytanie o „formy narodowej tożsamości po 1989 roku”, mam wrażenie, że jest to wystawa na wskroś chłopcza. Nie tylko dlatego, że prawie nie ma na niej artystek<sup>[13]</sup>.

Nie dajmy się zwieść intuicji, że może jednak nie wszystko tu jest serio. Że ta heroizująca „dziejawa w siedemnastu odmrocach”<sup>[14]</sup> to pastisz samej siebie. W przewodniku twardo stoi: „niezwykły rzeźbiarz”, który „podjął się utopijnego zadania radykalnego przeprojektowania narodowego imaginarium”, a nawet „stworzenia dla tożsamości narodowej zupełnie nowej formy”. Autorzy wystawy innych prób „przeprojektowania” w dwudziestoleciu nie znają. „Powracamy do tego [znaczy, pytania Stacha – E.T.] współcześnie” – czytam dosyć ostupiała w przewodniku.



fb/wrobiennale  
wro2017.wrocenter.pl

Stach z Warty Szukalski w facsimile rysunków-projektów pomników, w tym i odrzuconego w 1925 roku pomnika Mickiewicza, z ustawionym na cokole schodkowym nagim wieszczem zeszywniałym od zimna, którego bok rwie bezlitosny orzeł<sup>[15]</sup>, Holoubek/Konrad z *Lawy* i witający wchodzących neon z napisem *Nigdy nie będziesz Polakiem* Huberta Czerepoka (2008) zapowiadają esencjonalną, biało-czerwoną, męskocentryczną, obarczoną ciężkim garbem romantyzmu polską polskość<sup>[16]</sup>. Niekoniecznie poddaną krytyce czy dekonstrukcji.

Co i kogo widać?

Kolor narodowej flagi oraz inne znane powszechnie symbole, jak orzeł biały, obracane są na wystawie wielokrotnie. W przewodniku ten nieskomplikowany pomysł nazywa się „operacją na tkance symboli narodowych”. Operujmy więc dalej.

W ornitologicznym nadmiarze widzę ukłon w stronę mniej wyrobionej artystycznie publiczności. Ale też autocytat z przeszłości już zasypanej (CSW), z wystawy *Za czerwonym horyzontem* (2004)<sup>[17]</sup>, na której, z racji reprezentacji dwunarodowej, symboli było więcej. Kusi mnie, by przytoczyć jej najkrótszą recenzję: „Bo tu o to chodzi, że o nic nie chodzi”<sup>[18]</sup>. I postawić kropkę.

Producenci orłów w kolejności zwiedzania: Grzegorz Klaman *Orzeł czarny* (2015), „jakby biel szlachetnego ptaka szerniała lub uległa zwęgleniu”; Kuba Bąkowski *Studium orła z koroną* (2010), coś jakby godło w wersji post-nowoczesnej, a może i post-narodowej,

z pleksi, elektroniki i lampy stroboskopowej. Puszczą do nas oko (?) i nerwowo mruga. Komentarza w przewodniku brak. Dalej: Yael Bartana *Ruch Żydowskiego Odrodzenia w Polsce* (2008-2017) – symbioza orła w koronie i Gwiazdy Dawida jako zwieńczenie „ćwiczenia z dziedziny wyobraźni politycznej”. Tu „dotykamy za jednym zamachem wrażliwych punktów na ciele dwóch tożsamości narodowych [punktów erogennych? – E.T.], polskiej i izraelskiej”. Czy my coś o Izraelu wiemy? Niewiele. Więcej o trudnych relacjach polsko-żydowskich. Ale o tym za chwilę.

Gdy już wyzwolimy się z narodowego całunu dzielącego świątynię Stacha od reszty ekspozycji<sup>[19]</sup> – w tym bezpretensjonalnym rozwiązaniu znów dostrzegam pamięciowy ślad dawnego CSW (dziś: U-jazdowskiego), kiedy to widzowie musieli przedzierać się z sali do sali przez czarne, gumowe kotary, śmierdzące wulkanizacją – znów wpadamy w szpony bieli i czerwieni<sup>[20]</sup>. Komunikat wydaje się prosty. Motanie się w czerwonej szmacie, uwalniającej nas od aztecko-babilońskich fantazji Stacha z Warty, symbolizować ma trudną i niepozbawioną poświęcenia drogę do narodowej podświadomości. Z rozżarzoną krwawnikiem okiem możemy jednak przegapić jedną z najważniejszych prac *Późnej polskości – Pacanów* (2017) Pawła Althamera.

*Pacanów* to wielki łeb kozła-maski, kijek i kawałek biało-czerwonej szmatki; kupka materii nieupominająca się o uwagę. Przycupnięty pod ścianą kostium postaci z powiastki Kornela Makuszyńskiego (1933), w którym artysta przemierzał świat, to figura „słabego” bohatera, „polskości naiwnej, ale poszukującej”. Fotograficzna dokumentacja tej peregrynacji autorstwa Michała Szlagi (*Brasilia*, 2011)<sup>[21]</sup> – jak zrozumiałam – otwiera nowy rozdział wystawy i stawia pytanie o relację polskości i nowoczesności.

Z tą jakby krucho. Koziołek-globtroter w niemeyerowskiej Brasilii, sztandarowym dziele południowoamerykańskiej modernizacji (1957-1964), wydaje się onieśmielony. *Koziołek* to ciepło-krytyczny komentarz na temat Polski po 1989 roku. Może nie wszyscy pamiętają, że niedogodności życia w Brasilii, pomniku utopijnej idei i jej architekta, miała rekompensować narcystyczna gratyfikacja, że oto uczestniczy się w wielkim betonowym wyzwaniu nowoczesności. Nieświadomych ideologicznego wyrafinowania miasto bezwzględnie wypluwało, tworząc wokół pierścien nędznych przedmieść, zamieszkałych przez „źle opłacanych robotników budowlanych”<sup>[22]</sup>.

Nigdy nie byliśmy nowocześni?

To pytanie unosi się nad wystawą. By je złapać, chwytam się sprawdzonej, gdzieś zasłyszanej metody. Architekt oceniający świeżo wybudowany dom skupia się na... hipotetycznych mankamentach. Jeśli nieoczekiwanie złączą się potwierdzać, jest tylko jedno wyjście: zacząć od początku. „Albowiem jest czas siewu” – jak pisał Antoni Słonimski – „i czas rżnięcia.”<sup>[23]</sup>

Odkrywcza i stanowcza diagnoza późnej polskości przedziera się przez kakofonię największej sali wystawy. To, co nas w niej przyciąga i zatrzymuje, to mocna forma architektoniczna repliki baldachimu Adolfa Szyszko-Bohusza z 1937 r., projektu dla krypty marszałka Józefa Piłsudskiego na Wawelu, czyli *Figury Niemożliwe* (2014) Jakuba Woynarowskiego i Instytutu Architektury<sup>[24]</sup>. Czarny baldachim sterczy na środku sali jak zwornik wielkościowych fantazji, choć przecież spocząć miał pod nim człowiek... skromny.

Na nic tu ikeowska kanapa podstawiana przez kuratorów. W jej fałszywej prywatności nie da się schronić. Synkretyczno-symboliczne symulakrum Woynarowskiego (dolna część składa się ze spoliów, przetopionych austriackich armat, fragmentów granitowego cokołu Bismarcka i kolumn z cerkwi w Warszawie) w jednym miejscu się nie domyka: modernistyczna płyta Szyszko-Bohusza we współczesnej redakcji lewituje nad „konserwatywną fantazją” poprzednika. Unosi się nad widzami jak ekran z *Katastrofą* (2010) Artura Żmijewskiego.

Uliczna modlitwa, pierwsze minuty rytuału opłakiwania, niekończącej się rozpaczliwej zatrzymującej wspólnotę w autodestrukcyjnej pozycji melancholika, udokumentowane przez artystę w pierwszych dniach po katastrofie smoleńskiej, ciągle „wiszą nad nami”, jak mówi Stach Szabłowski. Czy dlatego oglądamy wideo „na leżaka”, że „katastrofa nie zmieściła się w liberalnym, postpolitycznym języku” dominującej narracji po 1989 roku? Że obraz późnej polskości to podglądane z zażenowaniem, niekończące się *salto mortale*<sup>[25]</sup>? Nie na wyspach odległych, a tuż za rogiem? Czy odestania „pod sufit”<sup>[26]</sup> sporych rozmiarów ekranu z portretem „smoleńskiego ludu” *in statu nascendi* nie można potraktować jako ostentacyjnego gestu symbolicznego wykluczenia? I czy to przestrzenne „uwzniesienie”, natychmiast przekreślone leżeniem na kanapie, nie jest gestem bezsiły klasy, której nagle odebrano symboliczną dominację? I czy przypadkiem nie o zawstydzenie tu chodzi? Tylko co zrobić, jeśli zawstydzani się nie wstydzą? Jak odegrać ten samo-zawstydzający, bo przecież odbierający dominującemu podmiotowi sprawczość performans?

Machina zawstydzania

We współczesnej antropologii wizję kultury jako napiętego kompromisu czy konfliktu zajęta – jak pisze James Wilce – „koncepcja ideologii walczących o dominację”<sup>[27]</sup>. „Klasy stosunkowo zamożne – kontynuuje cytowany autor – są wyjątkowo uprzywilejowane pod względem wywierania wpływu na metakulturową refleksję ustalającą, które formy ekspresji są wstydlive, aczkolwiek klasy te nie używają swojego wpływu w sposób spójny, prosty czy przewidywalny”<sup>[28]</sup>.

Artur Żmijewski  
wydaje się  
doświadczonym  
dokumentalistą tak

Bohaterem *Późnej polskości* jest wykluczany, ośmieszany i piętnowany  
Inny – o ile przypomina, że nieprzystający do późnej nowoczesności  
romantyczny paradygmat ofiary ma się dobrze i nadal służy konsolidacji



zdefiniowanej walki. monolitycznej, narodowej wspólnoty, nieświadomej, że jest ledwie Wystarczy „wspólnotą wyobrażoną”.

przypomnieć projekt

*Oni* (2007)<sup>[29]</sup>,

w którym skonfrontował ze sobą „członków Młodzieży Wszechpolskiej, kobiety utożsamiające się z Kościołem katolickim, młodych polskich Żydów oraz członków organizacji lewicowych”<sup>[30]</sup>, a rok wcześniej, wezwany jak koło ratunkowe przez Joannę Tokarską-Bakir, pomógł jej studentom przepracować „traumę związaną z badaniami terenowymi nad historią tzw. obrazów sandomierskich i antysemityzmem”<sup>[31]</sup>, co możemy obejrzyć w filmie *Polak w szafie* (2006). W pierwszym z wymienionych projektów autokompromitują się wszystkie zaproszone do eksperymentu grupy – agresja jest nadobecna i wymienna. W egzorcyzmowaniu kontaktu z mieszkańcami podsandomierskiej wsi, których kapitał kulturowy nie sprostał oczekiwaniom warszawskiej badaczki, artysta proponuje symboliczną ostateczną rozprawę z nadal niepoddającym się cywilizacyjnej obróbce znieawidzonym Innym<sup>[32]</sup>.

Wracam do tych projektów, albowiem wydają mi się symptomatyczne także dla rozgrywanej w CSW *Późnej polskości*, której bohaterem jest wykluczany, ośmieszany i piętnowany Inny – o ile przypomina, że nieprzystający do późnej nowoczesności romantyczny paradygmat ofiary ma się dobrze i nadal służy konsolidacji monolitycznej, narodowej wspólnoty, nieświadomej, że jest ledwie „wspólnotą wyobrażoną”.

W CSW oglądamy dwie realizacje Żmijewskiego: wspomnianą *Katastrofę* i *Mszę* (2012), aktorski performans, inscenizację rzymskokatolickiego rytuału, jak inteligentnie zauważył jeden z krytyków, odwzorowujący celebry „w skali 1:1”<sup>[33]</sup>.

Miejszem celebracji była scena Starego Teatru w Krakowie, z Janem Peszkiem w roli odprawiającego mszę księdza. Inszenizacja nie parodiuje mszy katolickiej, co artysta asekuracyjnie zaznacza: „Przygotowujemy to z pełnym szacunkiem, bardzo się staramy. Nie ma we *Mszy* ani jednego momentu zgrywy czy kpiny. Ironia nie jest moją intencją”<sup>[34]</sup>. A jednak.

Wiszący nad głowami ekran, z którego wybrzmiewa głos posmoleńskiej ulicy, przemieszczonego *sacrum*, i odbija się echem od ścian Zamku, w sali obok zderza się z pustką rytuału. Katolicki obrządek, tym razem w zainscenizowanej „sali kinowej”, sprowadzony zostaje do wyuczonych gestów pozbawionych *sacrum*. Efekt komiczny, przynajmniej dla ludzi niewierzących, jest nieunikniony. Ćwiczyłam to na sobie. Co zrobić z uparciem niepoddającą się liberalnej tresurze, ciągle wierzącą, niereformowalną większością?

Żmijewski nie wie, ale mówi: „Bierzemy mszę, czyli najbardziej znany «spektakl» – oczywiście w cudzysłowie – w Polsce i przenosimy go do teatru. Robimy teatr, który jest

w pewnym sensie dokumentalny”<sup>[35]</sup>.

Jak modernizować niezawstydzonego?

Marshall Sahlins, autor uznawanej za prowokacyjną antropologicznej koncepcji twierdzi, że zanim społeczeństwo „niedorozwinięte” [w naszym przypadku zacofane, nie mogące sprostać wymaganiom nowoczesności itd. – przyp. E.T.] zacznie żmudną pracę „modernizacji”, musi zanegować to, co do tej pory uznawało za ważne. „Rola hańby jest kluczowa: aby pożądać korzyści wynikających z «postępu» (...), autochtoniczne [czyli rodzime – E.T.] poczucie wartości – musi ulec deprecjacji”<sup>[36]</sup>. A więc zmierzyć się z poczuciem zawstyżenia.

Do aksjologicznej transformacji po 1989 r. przystąpili epigoni inteligencji i bliżej niezdefiniowana do dziś, mająca trudności z samorozpoznaniem klasa średnia<sup>[37]</sup>. Pierwszego rozpoznania, fundamentalnego dla mnie i dla zrozumienia tego, o czym właściwie jest ta późnopolska wystawa, dokonała już w 1989 r. autorka tekstów i poetka, Agnieszka Osiecka<sup>[38]</sup>. „Nowa klasa” to nie tylko, słowami Magdy Szcześniak, klasa „ucząca się obrazów, naśladująca obrazy, tworząca nowe obrazy i komunikaty wizualne oraz obrazy konsumująca”<sup>[39]</sup>, ale przede wszystkim klasa, dla której „język nie pełni już tak wyraźnej funkcji tożsamościowotwórczych”<sup>[40]</sup>. Tym tłumaczyć można erozję wysokiej polszczyzny i rezygnację przez polityków z przestrzegania językowej normy, tak pielęgnowanej w PRL-u przez inteligencję. Dlaczego o tym w ogóle wspominam?

Dlatego, że negatywnym bohaterem *Późnej polskości*, obok Marii Janion, paradoksalnie został... Jan Chryzostom Pasek. Znać? Znamy. Tylko jakby troszkę niedokładnie.

W „eseju filmowym”, którego producentem znaczeń, jak wyczytałam z przewodnika, jest filmoznawca z zespołu Krytyki Politycznej, Jakub Majmurek, na montaż scen z *Wojny polsko-ruskiej*, filmu Ksawerego Żuławskiego, wklejony został podlany kolorem, oczywiście czerwonym, tekst *Pamiętników* Paska. Dzięki prostemu zabiegowi dowiadujemy się, jakich przodków miał dresiarz Silny z powieści Małowskiej. Grany przez Borysa Szycy bohater w propozycji Majmurka okazuje się w prostej linii spadkobiercą warchoła i szlachciury, Jana Chryzostoma Paska. Trochę tak, jak III RP gorszą wersją II Rzeczypospolitej. Historiozofia jako prosta przerzutka nad PRL-em, sarmatyzm jako wpisana w ramy teraźniejszości męska kultura. Film filmem, historyczny montaż szybko zmienia obrazy, a my zamiast oglądać znów czytamy. Nie jest to zadanie łatwe. Oko liter nie dogania, podobnie jak w lekturze powieści Doroty Małowskiej, język stawia nam opór. „Bohaterowie *Wojny polsko-ruskiej* – jak pisze Claudia Snochowska-Gonzalez – posługują się kradzionymi elementami różnych dyskursów. Zachowują się jak tubylcy, którzy chcą się nauczyć mówić tak, jak mówi biały pan. Cytują jego słowa, ale jakoś nigdy nie do końca dobrze”<sup>[41]</sup>. W optyce postkolonialnej Silny to subaltern<sup>[42]</sup>, refleksyjny kibol-kulturysta z wyrastającymi z ramion skrzydłami husarza i tatuażem „Polski walczącej”.



Jak pisze dalej Snochowska-Gonzalez: „*Wojna polsko-ruska*, potraktowana jako powieść dresiarzka, miała dać okazję do zatroskanego pochylenia się nad zagubioną młodzieżą przesiadującą na ławkach pod blokiem. Uwagze takich recenzentów uchodziły zazwyczaj dwie kwestie. Po pierwsze sama ontologia „dresiarza” – produktu orientalizacji, to znaczy tworu wymyślonego przez zaniepokojonych, porządných obywateli. Po drugie – fakt, że na łamach książki słowo „dres” pojawia się tylko jeden raz (...), a w dodatku opisuje ubranie zupełnie nieistotnej postaci”<sup>[43]</sup>. Błędne rozpoznanie postaci i rytualne napiętnowanie Innego przez recenzentów (płec piszących odgrywa tu ważną rolę) byłoby zatem, idąc tropem badaczki, czymś w rodzaju symbolicznie wygranej walki. Wspólnotowym rechetem i wyśmianiem ze strony tych, którzy w realu unikali z Silnymi jakiegokolwiek konfrontacji.

Jak ma się Silny do Paska? I którądy biegnie ta podlana czerwienią międzywiekowa identyfikacja? Ano językiem. Makaronizmy to jakby nieco archaiczny wołapik Silnego. Omawiając dyskusję po filmie Magdaleny Barteckiej *Niepamięć*, o „traumie pańszczyzny”<sup>[44]</sup> w świadomości współczesnego pokolenia klasy średniej, Majmurek pozwala sobie na wyznanie, które mnie... zawstydza. „Gdy czytam Paska – pisze – odczuwam prawdziwe zażenowanie, że ten intelektualny i literacki śmietnik jest zabytkiem języka, który jest i moim ojczystym”<sup>[45]</sup>.

Poza bezrefleksyjnym obracaniem narodowymi symbolami, to co na wystawie o późnej polskości mnie szokuje to rytualna pogarda. Dla „ludu smoleńskiego”, wierzących czy innych wykluczonych z liberalnego normatywu.

*Słownik języka Jana Chryzostoma Paska* liczy 7786 haseł<sup>[46]</sup>. Pasek jako pierwszy rejestruje takie słowa jak *gazety* i *godzić*

*się*, ale także *archiwum*, *gratulacja* i *gust* (no, *artylerię* i *granat* też tam znajdziemy)<sup>[47]</sup>. Czy mam coś więcej napisać w obronie Jana Chryzostoma? Czy Jakub Majmurek wydobędzie się na modernizacyjną niepodległość, skoro nawet nie wie, że powinien się wstydzić? Skoro wstydzić się nie chce niewolnictwa i pyta: „Jak można stworzyć pozytywną tożsamość, opierając się na dziedzictwie wielowiekowego poddaństwa, zależności, wyuczonej bezradności, materialnej i duchowej nędzy, wystawienia na arbitralną przemoc?” A jednocześnie intuicyjnie potwierdza rozpoznanie Sahlisa, że w PRL-u „«awans społeczny», zamiast być symbolem dumy” stał się „powodem do wstydu”<sup>[48]</sup>. Czyli się udał.

Poza bezrefleksyjnym obracaniem narodowymi symbolami, to co na wystawie o późnej polskości mnie szokuje to rytualna pogarda. Dla „ludu smoleńskiego”, wierzących czy innych wykluczonych z liberalnego normatywu. Mieszkańcy popegeerowskich wsi na zdjęciach Roberta Rumasa (*Alokacja*, 2007) taszczą wielkiego muchomora, ustawiają go na tle destruktorów dawnej wielkości, ponemieckich pałaców, gospodarczych zabudowań PGR-ów. Zatrzymują się i pozują artyście. Dorośli, mężczyźni, kobiety i dzieci wskazują na każdym zdjęciu na grzyba. Dlaczego? Zamknijmy przewodnik, teraz mówi ściana.

Alokacja to inaczej przemieszczenie. Kapitału i siły roboczej. Artystę zainspirowały dzienniki Mikołaja Kopernika z podróży po opuszczonych łąkach Kapituły Warmińskiej i poniemiecka pocztówka z widokiem Olsztyna i motywem muchomora.

„Projekt – co doczytuję gdzieś sama – dokonuje niezwykle głębokiej analizy współczesnego funkcjonowania dawnych utopii, stosunków między centrami i marginaliami. Stawia również pytania o miejsce sztuki społecznie zaangażowanej w świecie po postmodernizmie.” Muchomor, jak to muchomor, wydziela zgubne substancje: „Muchomor pojawiający się na zdjęciach to rekwizyt, symbol alokacji; piękny, ale także ironiczny, przewrotny, przyciągający i hipnotyzujący motyw”. Konia z rzędem temu, kto zrozumie przesłanie cyklu. Albo temu, który dowie się, co stało się ze statystami, mieszkańcami postkatastroficznymi krajobrazów. Wernisaż odbył się zgodnie z planem 18 marca 2008 roku w Gdańsku. Statystów-rekwizytów, o ile pamiętam, na wernisażu nie było<sup>[49]</sup>.

Czy z *Późnej polskości* da się coś uratować? Jedno dzieło nie dobite wszechpanującą podobno ironią? Czy na tej wystawie w d. CSW (dziś U-jazdowski) o coś chodzi?

Myślę o dwójce artystów: Oskarze Dawickim i Honoracie Martin. I jeszcze o Wojciechu Ziemińskim. *Nigdy nie zrobiłem pracy o Holokauście* (2009) i *Gimnastyka profana* (2013) Dawickiego to prace dobrze znane. Pierwsza, ginąca w nadmiarze bodźców wystawy, ledwie widoczna autorska konfesja wskazuje na niemożność odmowy wypowiedzi (etycznej, artystycznej) na temat Zagłady. Na instrumentalizację dyskursu Holokaustu i tematyki żydowskiej w polskiej sztuce okresu transformacji zwracał uwagę Piotr Paziński, pisarz i redaktor pisma „Midrasz”, krytyczny wobec nagłego i nadmiernego zaangażowania artystów. Paziński nie ma złudzeń, że chodzi o coś więcej niż o pozbawioną refleksji, powielającą stereotypy modę. Żydzi dziś są *sexy*. Raczej martwi niż żywi. „Wobec Żydów trzeba jakoś się politycznie zorientować”<sup>[50]</sup>, pisze Paziński. Z tej perspektywy głos Dawickiego w dyskursie pamięci jest głosem osobnym, rezygnującym z przemocowej arbitralności „oznakowania” Innego, zawieszający uwagę widza w poznawczej ambiwalencji. Jest też gestem osobistym, intymnym, otwierającym przestrzeń afektu. Ledwie widoczny tekst *Nigdy nie zrobiłem...* został napisany odręcznie. Możemy ten gest artysty potraktować symbolicznie. Jego wartość dodana to jakoś ręcznego pisma, które zawsze się hegemonii litery drukowanej opiera. „Italik to kontrabanda w tekście” – zauważa Anne-Marie Christine<sup>[51]</sup>. „Tekst” to wypowiedzi o Holokauście głównego nurtu sztuki po 1989 roku.

Druga praca, oznaczona w przewodniku numerem 55, nawiązuje do cyklu *Rozstrzelani* Andrzeja Wróblewskiego z lat 1948-1949. Patrząc na to z jaką determinacją Dawicki przymierza pozy rozstrzelanych i jak zawsze będzie odległy od oryginału z powodu brokatowej marynarki, stygmatu, ale i znaku firmowego współczesnego artysty, pomyślałam, że Dawicki w tej pożyczonej od Wróblewskiego marynarce chodził

od zawsze. Tylko tego wcześniej nie zarejestrowałam. *Gimnastyka profana* wystarcza mi za całą wystawę o późnej polskości. Są w niej: wojna, trauma, bezsens śmierci, podmiot cywilny uwikłany w Historię, prześladowcze fantazmaty i współczesne pytanie o „formę”. Wstrząsający i aktualny krawiecki rytuał przymiarki.

Instalacja multimedialna *Wyjście w Polskę* (2013) Honoraty Martin tematyzuje Levinasowskie spotkanie. „Jak to jest zgubić się we własnym kraju?”. „Zgubić się”, czyli dryfować bez planu, bez oceniania. Projekt Martin nikogo nie przedrzeźnia, nie piętnuje. Prawdopodobnie bohaterowie jej relacji z podróży spełniają parametry badań o „mechanizmach patogennych pamięci niekontrolowanej”<sup>[52]</sup> czy „prześnionej rewolucji”<sup>[53]</sup>. Tylko co z tego? Martin wyrusza na spotkanie bez wstępnych założeń. I słucha. W czasie przypadkowych spotkań w podróży przez Polskę stwarza miejsce dla wypowiedzi tych, którym zazwyczaj odmawia się prawa głosu. Podobnie jak w *Wojnie polsko-ruskiej* Doroty Maślowskiej, w projekcie artystki „subaltern przestaje być subalternem, kiedy autorka odważa się podzielić z nim swoim przywilejem”<sup>[54]</sup>. Przywilejem, którym jest dostęp do języka.

Projekt Martin postrzegam jako propozycję nowego otwarcia. Refleksję na temat wspól-pamiętania, przekraczającą dominujące na wystawie antagonistyczne i antagonizujące kategorie wspólnoty. Kategorię „współ-pamięci”, wywodzącą się od zaproponowanego przez Jaena-Luca Nancy’ego modelu „współ-bycia”, zaproponowała Dorota Głowacka, kanadyjska badaczka analizująca „resztki” nagrań Claude’a Lanzmanna, które nie weszły do filmu *Shoah* (1985)<sup>[55]</sup>. W sumie 250 godzin do oglądania, zdeponowanych w Muzeum Holokaustu w Waszyngtonie. Tradycyjna idea wspólnoty projektuje zamknięcie. Jest „autoteliczna, pozbawiona zewnątrz. Samookreśla się (...) m.in. przez «pracę» (*oeuvre*) śmierci, czyli ciągłe przepracowywanie mitu zmarłych bohaterów, z którymi utożsamiają się członkowie wspólnoty”<sup>[56]</sup>, przywołuje francuskiego filozofa Głowacka. Co można zobaczyć na wystawie o późnej polskości, wspólnota wyklucza wszystkich niemieszczących się w homogenicznych scenariuszach pamiętania. Jean Luc-Nancy, a za nim Głowacka, proponuje pojęcie „wspólnoty rozdzielonej”, zachowujące rdzeń „wspólnego”, ale też otwarte na relacje zewnętrzne „współ-bycia”. „Współ-bycie” jest przegapioną (czy prześnioną) w polskim dyskursie memorabilnym, a więc i w opartej na nim sztuce, szansą na „współ-pamiętanie”<sup>[57]</sup>. Jaką propozycję ma dla nas kanadyjsko-polska badaczka, ktoś kto należy i nie należy do polskiej hegemonicznej wspólnoty i kto nie musi jak polscy intelektualiści czy artyści dokonywać raz po raz symbolicznego auto-wykluczenia?

Głowacka, podobnie jak Honorata Martin, otwiera się na słuchanie. Analizując materiały „wyparte” z filmu Lanzmanna, nadidentyfikującego się z ofiarami Zagłady i przyjmującego rolę zastępczego świadka naocznego<sup>[58]</sup>, a więc unieważniającego świadectwa polskich świadków jako „fałszywe”, proponuje potraktowanie tych ostatnich jako „wiarygodnego

zapisu pamięci o Zagładzie”<sup>[59]</sup>. Nawet, zastrzega, jeśli ci, którzy pamiętają są niechętnie nastawieni do pamiętanych czy nawet im wrodzy. Głowacka proponuje „pojedynczą mnogość” pamięci rozdzielonej, w której „pamiętający pochylają się ku sobie, choć pamiętają przeszłość «inaczej»”<sup>[60]</sup>. „Współ-pamięć” jako wyzwanie terapeutyczne i koncyliacyjne zasypuje przepaść konfliktu pamięci.

#### Emisariusze niefortunnego Wschodu

Jedną z propozycji wyjścia z infantylnej, narcystycznej późnej polskości jest zdaniem Agaty Bielik-Robson uznanie własnej wtórności wobec cywilizacji Zachodu, wtórności nie zawsze od nas zależnej<sup>[61]</sup>. Odważne spotkanie z Realnym. Emancypacyjny projekt filozofki dowartościowuje „doświadczenia swoiste, nieznanne bardziej fortunnym kulturom pierwszego Zachodu”. Tym doświadczeniem, które uodpornia nas na „wszelkie społeczne radykalizmy” jest doświadczenie komunizmu”<sup>[62]</sup>. Bielik-Robson pamięć o nim nazywa „pamięcią dojrzałą”<sup>[63]</sup>. Jakkolwiek nie do końca zgadzam się z traktowaniem pamięci komunizmu jako misyjnego projektu „inteligencji krytycznej”, bo nie do końca jasne jest dla mnie, kto miałby nią być, jak i opieram się hierarchizującej pamięć „dorosłości”, to zgadzam się z autorką, że trzeba ratować „pamięć komunizmu”. I przed zawłaszczającymi roszczeniami prawicy, i przed amnezją produkowanej przez liberalne media głównego nurtu lewicy. Cokolwiek by nią było.

Wystawa w stronę  
tak rozumianej  
przeszłości, jako  
doświadczenia  
negatywnego, które

Doświadczenie komunizmu leży poza horyzontem zainteresowania kolektywnie myślących artystów. Nie-afirmatywny i nie naiwnie przepisujący polską pamięć ostatniego stulecia komunizm, póki co, nie jest *sexy*.

może uodparniać na wszelkie pokusy „lewicowych utopizmów”<sup>[64]</sup>, się nie wychyla. Ani nawet nie zerka. Nie dlatego, że większość uczestników wystawy komunizmu nie pamięta albo że nikt jeszcze nie przeczytał tekstu Bielik-Robson.

Doświadczenie komunizmu, jak mi się wydaje, a może nawet mam pewność, leży poza horyzontem zainteresowania kolektywnie myślących artystów. Nie-afirmatywny i nie naiwnie przepisujący polską pamięć ostatniego stulecia komunizm, póki co, nie jest *sexy*.

Na wystawie w CSW, poza wyjątkiem *Matej narracji* Wojciecha Ziemińskiego (2009/2017)<sup>[65]</sup> – instalacji wideo zakrzywanej przez *Konstytucję na Chór Kobiet* Marty Górnickiej (2016) – dostępu do tej pamięci broni, w pozycji fallicznej tym razem, obrotowa i symbolicznie obrotowa *Bombowniczka* Anny Baumgart (2004)<sup>[66]</sup>, traum ani ran po komunizmie nie ma. Podobnie widz, usadzony na wysokim i niewygodnym stołku, prawie nie ma szans obejrzeć w skupieniu ważnej, transgresyjnej pracy.

Trawersując zachowawczo

Bohaterem mimowolnym mojego tekstu jest Tomek Kozak, twórca niepokorny, dziesięć lat temu wzywający za de Sadem do „wolności powiedzenia wszystkiego”, „przewartościowania zakorzenionych w zbiorowej wyobraźni symboli i kanonicznych tekstów kultury”, których destrukcja musi odbywać się „w atmosferze przebudzenia mrocznych sił, przemocy, sadyzmu i perwersji”<sup>[67]</sup>. Swoją krytycyzm widział wówczas w przekraczaniu postulatów „stosowności” i „odpowiedzialności”.

Co dziś zostało z prometejskiego przekroczenia? I czy nam to projektowane dekadę temu wyzwolenie z „jarzma standardowych oczekiwań kultury”<sup>[68]</sup> przypadkiem „bokiem nie wyszło”? Cytuję niezapomniany manifest Kozaka, rozmowę ze Stachem Szabłowskim, ówczesnym kuratorem wystawy *Za czerwonym horyzontem*, współautorem *Późnej polskości*.

Co nam proponuje dziś Tomek Kozak? Lekturę Stefana Themersona. Co jest synonimem Polski w tekstach pisarza? Stagnacja. Czyli po staremu.

W 2004 roku Tomek Kozak w CSW ciężko pracował. Mural *Polacy! Jeszcze jeden wysiłek!*,

którego tytuł przejął z broszury politycznej de Sade’a: *Francuzi, jeszcze jeden wysiłek, jeżeli chcecie stać się republikanami*, włączonej do wydanej w roku 1795 *Filozofii w buduarze*<sup>[69]</sup>, jako pracę świdrującą polską podświadomość najbardziej zapamiętałam.

Mural Kozaka to rodzaj rebusu o emblematycznej konstrukcji. Piętnowana przez artystę „skonwencjonalizowana struktura wyobraźni” nie pozwalała nam na przykład zobaczyć wówczas w zgarbionej postaci z pejsami i długą brodą na jednym z kartonów Grottgera aluzji do „mordu rytualnego”.

Czy praca *Polacy! Jeszcze jeden wysiłek!* może być dziś „źródłem istotnych impulsów dla świadomości publicznej” pytałam w jakimś tekście po wystawie w 2004 roku. I rezolutnie sama sobie odpowiadałam: „wątpię”. „Umieszczenie odbiorcy w polu sprzeczności”, czyli oko w oko z murałem Kozaka, wskazywało tylko na obszary tabu. Postać Żyda, w swojej jednoznacznie negatywnej symbolice, pozostała dla widzów albo niemożliwa do wypowiedzenia, albo niewidzialna.

Co nam proponuje dziś Tomek Kozak? Lekturę Stefana Themersona<sup>[70]</sup>, dobrego zresztą pisarza. Anglia przełomu lat 70. i 80. to jakby świat dzisiejszej globalizacji w retroaktywnej perspektywie. Co jest synonimem Polski w tekstach Themersona? Stagnacja. Czyli po staremu. Jakie zdania dla późnej polskości wyciska z Themersona Kozak? Konserwatywne oświecenie lewicy i trawersację.

Trawersujcie i konserwatywnie oświecajcie! Jeszcze jeden wysiłek dzisiaj!



[1] Chodzi o Powstanie Listopadowe, 29.11.1830. W Noc Listopadową, o godz. 18.00, w chwili zbiórki pod pomnikiem Sobieskiego na Agrykoli, panowała nadzwyczajna ciemność.

[2] Koncepcja muzeum jako „wspólnoty interpretacyjnej” (Appadurai i Breckendrige), akcentująca niehierarchiczność i procesualność, zamiast zhierarchizowanej i opozycyjnej relacji między widzem a odbiorcą.

[3] Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, od 2017 zmienia nazwę na U-jazdowski. Trudno w tej praktyce nie dostrzec symptomatycznej dla Warszawy „strategii niepamięci”. Por.: Marta Leśniakowska, *Warszawa XX wieku – strategię niepamięci*, „Rocznik Warszawski”, t. 32, 2003, s. 147-153.

[4] [W.N.], *Literaci i publicyści warszawscy*, „Ilustracja” 1927, nr 40. Adolf Nowaczyński, pisarz, dramatopisarz, publicysta prasy endeckiej i felietonista „Prosto z mostu”, gdzie także drukował Szukalski, w czasie wojny, jak pisze Małgorzata Domagalska: „Uświadomił sobie (...) własną winę, popełnioną wobec narodu żydowskiego”. Za: ta sama, *Kwestia Żydowska w publicystyce Adolfa Nowaczyńskiego na łamach „Myśli Narodowej” (1921-1934) i „Prosto z mostu” (1935-1939), na tle porównawczym*. Warszawa 2004, s. 284.

[5] „Precz z komunizmem – ze świata! Starymi – z życia społecznego! Żydami – z Polski! Klerem – z Polityki!”, w: Stach z Warty Szukalski, *Dlaczego Krak*, „Krak” 1937, nr 1, grudzień, s. 10; za: *Stanisław Szukalski. Teksty o sztuce i wypowiedzi polemiczne oraz korespondencja z lat 1924-1938*. Wybrał, ułożył, wstępem i przypisami opatrzył Lechosław Lameński, Wydawnictwo KUL, Lublin, 2013.

[6] Pozwalam sobie na taką diagnozę po doświadczeniach pracy ze studentami uczelni artystycznych w Warszawie. Ani Wajda, ani filmy jego uczniowicy Agnieszki Holland powstałe w PRL-u, np. *Gorączka* (1981), nie należą już do kanonu „ogładania”. Więć i rozumienia.

[7] Aluzja do *Coś ty Atenom zrobił Sokratesie?* Cypriana Kamila Norwida (1856). Por.

<https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/cos-ty-atenom-zrobil-sokratesie.html> (dostęp 19.04.17).

[8] Publikacja ta to streszczenie prawdopodobnie większej całości (książka ma dwóch recenzentów naukowych), a także tematów dominujących w polskim dyskursie publicznym kształtowanym po 1989 r. przed media głównego nurtu. Omówienie publikacji przekracza ramy mojego tekstu, niemniej dezynwoltura, z jaką autor traktuje źródła budzi zaniepokojenie: już w trzeciej linijce rozdziału I pt. *Romantyczna melancholia Marii Janion* (s. 7.), wymieniony zostaje *Projekt krytyki fantazmatycznej* (1991) jako przełomowy po 1989 r. tekst o końcu paradygmatu romantycznego w kulturze polskiej, ale dopiero na s. 22, autor „niuansuje swój wywód” i bezceremonialnie dodaje, że „główne teksty zamieszczone” w książce Janion, „tak naprawdę powstawały w połowie, a nawet na początku lat 80., raczej jako komentarz do realiów stanu wojennego” (*sic!*). Por. przypis 40. na s. 22.

[9] Np. punkt 3. Przewodnika: *Aranżacja Sali Stanisława Szukalskiego: Maurycy Gomulicki, teksty: Jacek Staniszewski*. Kropka. W punkcie 4. jest komentarz do pracy *Czarny orzeł* (2015) Grzegorza Klamana, który „od lat dokonuje operacji na tkance symboli narodowych”.

[10] Przystwojony przez polską humanistykę termin Eve Kosofsky Sedgwick, krytyczki literatury i autorki prac z dziedziny *gender-studies*, na oznaczenie spektrum relacji między mężczyznami. Por. Ta sama, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York 1985 (po polsku ukazał się przedruk wstępu



pt. *Męskie pragnienie homospołeczne i polityka seksualności*, „Krytyka Polityczna” nr 9/10, jesień 2005, s. 176–186).

[11] M. Janion, *Polonia powielona*, [w:] *Polka. Medium-cień-wyobrażenie*, op. cit., s. 23.

[12] Tamże.

[13] Autorów prac, esejów filmowych i teatralnego doliczyłam się 42. Auterek i prac i esejów filmowych: 12. Na samej wystawie ta asymetria wręcz uderza, sygnalizując, że tylko „męska wspólnota homospołeczna”, zgodnie z tak krytykowanym heroicznym paradygmatem romantycznym, ma dostęp do tego co „polskie” i „narodowe”. Artystki służą za owszem, znaczący, ale jednak tej wystawy ornament. Nieodparcie nasuwa mi się także diagnoza Agnieszki Graff z *Patriarchatu po Seksmisji*. W tekście analizującym film Machulskiego *Seksmisja* (1984) Graff zauważa, że „«feminokracja» to jednak nie tylko alegoria PRL-u, prezentowanego jako totalitarny reżim, ale przede wszystkim jego owoc: konsekwencja oficjalnego kursu równouprawnienia kobiet i mężczyzn, który doprowadził do zaburzenia naturalnych ról płciowych – wykastrowania mężczyzn przez zmaskulinizowane kobiety”. Por. A. Mroziak, *Zeskrobać lakier z pomnika (historii) kobiet*, lewica.pl/?

id=28342&tytuł=Agnieszka-Mroziak:-Zeskroba%E6-lakier-z-pomnika-historii-(kobiet). Dostęp 17.04.17. Więcej:

Ta sama, *Akuszerki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku*, Warszawa 2012.

[14] Aluzja do „dziejawy w dziesięciu odmrocach” Szukalskiego. Monumentalna aranżacja Maurycego Gomulickiego wchłania 17 prac artysty: 16 reprodukcji i jedną rzeźbę. Za: *Stanisław Szukalski. Teksty o sztuce i wypowiedzi polemiczne oraz korespondencja z lat 1924-1938*. Wybrał, ułożył, wstępem i przypisami opatrzył Lechosław Lameński, Wydawnictwo KUL, Lublin, 2013, s. 13.

[15] Projekt na pomnik Adama Mickiewicza dla Wilna wygrał w 1931 r. Henryk Kuna. Jak pisze monografista twórczości Stacha z Warty Lechosław Lameński: „Szukalski go nie znosił, ponieważ gdy w 1926 roku wygrał bezapelacyjnie ogłoszony rok wcześniej konkurs na projekt pomnika Adama Mickiewicza dla Wilna, a mimo to jego projektu – w wyniku licznych protestów społeczeństwa wileńskiego – postanowiono nie realizować, wówczas Kuna, który wygrał piąty z rzędu konkurs w 1931 roku, przystąpił do realizacji swojego projektu”.

[16] Jak można przeczytać w „przewodniku wystawy”: „praca jest reakcją artysty na transparent kibiców Jagiellonii Białostok z napisem «Roger, nigdy nie będziesz Polakiem»”. W napisie odnajdziemy też symbol Polski Walczącej i znak krzyża celtyckiego – emblematy skrajnie nacjonalistycznych i legalnych w Polsce ugrupowań. Wspomniany Roger to Roger Guerreiro, brazylijski piłkarz, z polskim obywatelstwem, w latach 2007-2009 grał w składzie Legii Warszawa (za Wikipedią).

[17] Wbrew zapewnieniom autorów wystawy, którzy tytuł zapożyczyli z tekstów Tomka Kozaka i przewodnika, *późna polskość* nie jest hybrydą. *Późna polskość*, czyli polskość „poddana ciśnieniu późnej nowoczesności” zdecydowanie nie wygląda jak z cytowanej wizji Kozaka: „...galopująca w zmięczeniu ku własnym granicom. Duch polski, z Heglowską sową na ramieniu, cwałuje na Gombrowiczowskim koniu, dzierżąc szablę Kmicica. Ta emancypacyjna figura symbolizuje pęd ku nowej formie samowiedzy”. Czyżby? Ja raczej rozpoznaję w tym obrazie repertuar XIX-wiecznej alegorii, a nie ponowoczesny anachronizm.

[18] „Wystawa odbywa się w ramach polsko-rosyjskiego projektu kulturalnego [„Warszawa-Moskwa / Moskwa-Warszawa 1900-2000”](#), realizowanego przez Instytut Adama Mickiewicza – Centrum Międzynarodowej

Współpracy Kulturalnej w Warszawie i Państwowe Centrum Muzealno-Wystawiennicze ROSIZO w Moskwie pod egidą Ministerstwa Kultury Rzeczypospolitej Polskiej oraz Ministerstwa Kultury i Środków Masowego Przekazu Federacji Rosyjskiej, za: <http://culture.pl/pl/wydarzenie/za-czerwonym-horyzontem-aktualna-sztuka-z-polski-i-rosji> (dostęp 19.04.17).

Wbrew obietnicy „[link otwiera się w nowym oknie](#)”,

na [https://iam.pl/pl/html/projekty\\_promocyjne/warszawa\\_moskwa](https://iam.pl/pl/html/projekty_promocyjne/warszawa_moskwa) czarno na białym stoi, że „nie ma takiej strony”.

[19] Zdanie-bon-mot wypowiedziała Agata Araszkiwicz, kiedy wspólnie oglądaliśmy ww. wystawę. Mam nadzieję, że Agata nie weźmie mi tego cytatu za złe. Był absolutnie trafny!

[20] Porównanie ze świątynią jest uzasadnione: widzowie oglądają prace Szukalskiego w całkowitym milczeniu.

[21] Prace: Kuby Bąkowskiego, Michała Budnego, Oskara Dawickiego, Ewy Sadowskiej, Michała Szlagi, Pawła Susida i Pawła Althamera.

[22] Widzimy jak Koziołek Matotek z zaciekawieniem ogląda propagandową realizację Oskara Niemeyera (1907-2012) w Brasilii (1957-1964). Por.: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Oscar\\_Niemeyer](https://pl.wikipedia.org/wiki/Oscar_Niemeyer) (dostęp: 19.04.17).

Projekt, który także w Polsce lat 60. udało się zinstrumentalizować, budując legendę o zaproszeniu polskiej rzeźbiarki Aliny Ślesieńskiej (1922- 1994) do współpracy z Niemeyerem i do wzniesienia w Brasilii pomnika *Macierzyństwa*. Zaproszenie i współpraca okazały się propagandowym humbukiem. Por.: *Alina Ślesieńska (1922-1994)*, red. E. Toniak, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2007; publikacja towarzysząca wystawie Aliny Ślesieńskiej w 2007 r.

[23] Por. Ch. Jenks, *Ruch nowoczesny w architekturze*. Z angielskiego przełożyły Agnieszka Morawińska i Hanna Pawlikowska, Warszawa 1987, s. 104.

[24] A. Słonimski, *M.ż.G.s.r.*, w: Ten sam, *Kroniki tygodniowe, 1927-1949*. Wyboru dokonał, wstępem i przypisami opatrzył Władysław Kopaliński, Warszawa 1956, s. 132.

[25] Zespół: Dorota Jędruch, Marta Karpińska, Dorota Leśniak-Rychlak, Michał Wiśniewski.

[26] Por. A. Słonimski, *Student na drzewie – Pismo klinowe – Pani Curie-Skłodowska – Hej, kto Polak , na kurhany* w: Ten sam, *Kroniki tygodniowe, 1927-1949*. Wyboru dokonał, wstępem i przypisami opatrzył Władysław Kopaliński, Warszawa 1956, s. 135.

[27] Nasuwają mi się skojarzenie zwrotu z mowy potocznej: „źle mieć pod sufitem”, czyli w głowie.

[28] J. Wilce, *Jak wstyd rozprzestrzenia się w nowoczesności*, „Teksty Drugie” 4/2016, s. 228.

[29] Tamże.

[30] Na [www.filmweb.pl/film/Oni-2007-501246](http://www.filmweb.pl/film/Oni-2007-501246) określa się go jako eksperyment przeprowadzony przez artystę „na przedstawicielach czterech grup społecznych występujących w Polsce”.

[31] K. Sienkiewicz, *Artur Żmijewski*, <http://culture.pl/pl/tworca/artur-zmijewski> (dostęp 19.04.17).

[32] Tamże.

[33] Trudno raczej założyć, że wszyscy uczestnicy tego pedagogicznego projektu pochodzili z rodzin inteligenckich i z dużych miast. Dla części więc ta przymusowa wiwisekcja była z pewnością trudną

rozprawą z „prymitywnym i kulturowo nienormalnym” Innym w sobie.

[34] Cytowany już Karol Sienkiewicz.

[35] Tamże.

[36] Tamże.

[37] M. Sahlins, *The Economics of Development in the Pacific*, „Res” 1992 No.21(1), s. 24, za: J. Wilce, dz. cyt. S. 219.

[38] M. Szcześniak, *Normy Widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, Warszawa 2016.

[39] Por. Tamże, s. 116-117.

[40] Tamże, s. 117.

[41] Tamże.

[42] Claudia Snochowska Gonzalez, *Od odrzucenia ironii ku jej afirmacji. Dorota Maślowska w poszukiwaniu „my”*, <https://ispan.waw.pl/journals/index.php/slh/article/view/slh.2016.009> (dostęp 16.04. 2017).

[43] „Termin zaczerpnięty od Antoniego Gramsciego, u którego *subalterne* to masy zależne, pozbawione dostępu do hegemonicznej władzy; *subalterne* są produktem tej władzy i nie mają dostępu do środków, za pomocą których mogą kontrolować swoje reprezentacje”, tamże, s. 16.

[44] Tamże, s. 12-13.

[45] Jakub Majmurek, *Jak stworzyć pozytywną tożsamość, fiksując się na fakcie, że nasi przodkowie „dostawali w dupę”?* <http://krytykapolityczna.pl/kraj/majmurek-czy-ladnie-mi-w-sukmanie/> (dostęp 17.04.17)

[46] Tamże.

[47] *Słownik języka Jana Chryzostoma Paska*, red. H. Koneczna, W. Doroszewski, t. 1–2, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1965–1973.

[48] Tamże.

[49] Tamże.

[50] Tego samego dnia po wernisażu odbył się panel dyskusyjny na temat relacji centrum – peryferie, „alienacji, integracji, obecności artysty i jego zaangażowania w zmiany społeczne”. Współorganizatorami spotkania było Stowarzyszenie Kultura Miejska i Ambasada Szwecji. Byłam jedną z panelistek.

[51] Piotr Paziński swój sąd formułuje jednoznacznie: „Żydem jest ten, kogo uznamy za Żyda, byle pasował do projektu”. Por.: <http://www.fzp.net.pl/opinie/pazinski-o-ruchu-odrodzenia-zydowskiego> (dostęp 17.04.17).

[52] Autorka zauważa: „Italik łączy się z koncepcją litery, która przeciwstawia się drukowi i ma konotacje stylu kobiecego. (...) Jego wartość to symboliczna jakość ręcznego pisma, przeciw triumfującemu prostemu drukowi. Italik to przerwa w narracji, zmiana kierunku. Jest nieforemny, wychyla się ze struktury, ma niedającą się łatwo uchwycić inność wobec drukowanego tekstu, jest swoistą kontrabandą w nim. Jest nieporządkiem, nie dało się nigdy ustalić zasad stosowania italiku. Są one chwilowe i właściwe dla danego tekstu.”: tejże: *Rhétorique et typographie. La Littré et le sens* w: „Revue d’Esthétique” 1979, nr 1-2, s. 305.

[53] Trawestuję wypowiedzi Marka Zaleskiego. Por. Tenże, *Natręctwo niepamięci naszej o Zagładzie*, „Teksty Drugie”, 6/2016 s. 90.

[54] Przywołuję bezkrytycznie przyjętą *Prześnioną rewolucję* Andrzeja Ledera z 2014 roku.

[55] C. Snochowska-Gonzalez, dz. cyt. s. 20.

[56] D. Głowacka, *Współ-pamięć, pamięć „negatywna” i dylematy przekładu w „wycinkach” z Shoah Claude’a Lanzmanna*, „Teksty Drugie”, 6/2016, s. 309.

[57] Tamże, s. 309.

[58] Tamże.

[59] Tamże, s. 300.

[60] Tamże s. 301.

[61] Tamże, s. 310.

[62] Agata Bielik-Robson, *Pamięć czyli farmakon*, „Teksty Drugie”, 6/2016, s. 77.

[63] Tamże.

[64] Tamże.

[65] Tamże.

[66] Jak sam autor, reżyser teatralny i artysta, skonfrontowany z biografią dziadka, znanego krytyka muzycznego, jako peerelowskiego, wieloletniego TW, komentuje: „Chodziło o to, żeby to był teatr. Żeby była sublimacja, a więc zmiana stanu materii. (...) Zadałem sobie pytanie, czy jestem w stanie zrobić coś, co wykroczy poza moje własne doznania, co nie będzie opowieścią o tym, jakie to straszne miałem odkrycie, czy jak mi ciężko. (...) Tymczasem scenę można wykorzystać, żeby wykroczyć poza wyrażanie swoich uczuć”.

Por. <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/2216-mala-narracja-ziemilskiego.html>

[67] *Bombowniczka* daje się zaadaptować do różnych projektów. Chyba rację ma Maria Janion, widząc w tej postaci „benjaminowską alegorię”, a więc potencjał do niekończącej się wirówki znaczeń. Ustawienie rzeźby na osi wejścia do sali w CSW, wyposaża ją w sprawczość („broni dostępu do”) i moc kastracyjną, jakiej nie miała, stojąc zazwyczaj na tle biało-czerwonej flagi. Por.: M. Janion, *Polonia powielona*, w: *Polka..*, dz. cyt. s. 25.

[68] *Jestem jadowitym molem książkowym. Pełen zapis rozmowy Stacha Szabłowskiego z Tomaszem Kozakiem*, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/rozmowy/1447>, (dostęp: 19.04.2017).

[69] Pierre Klossowski, *Sade mój bliźni*, przeł. Bogdan Banasiak, Krzysztof Matuszewski, Warszawa 1992, s. 79. Cyt. za: Bogdan Banasiak „Jeszcze jeden wysiłek albo metafizyka rewolucji”, w: D.A.F. de Sade, *Pisma polityczne*, przełożyli Bogdan Banasiak, Jerzy Lisowski, Krzysztof Matuszewski, Paweł Pieniążek, Warszawa 1997, s. 48.

[70] Tomasz Kozak, *Późna polskość. Pamięć nie/naturalnie trawersująca*, Warszawa 2017.

Artysta            Jacek Adamas, Paweł Althamer, Yael Bartana, Anna Baumgart, Kuba Bąkowski, Krzysztof M. Bednarski, Karolina Breguła, Robert Brylewski, Michał Budny, Hubert Czerepok, Oskar Dawicki, Monika Drożyńska, Peter Fuss, Maurycy Gomulicki, Nicolas Groszperre, Ewa Hevelke, Instytut Architektury, Michał Januszaniec, Mariusz Libel, Grupa Nowolipie,

Grzegorz Klaman, Irena Kalicka, Kle Mens, Kaja Klimek, Tomasz Kozak, Kobas Laksa, Honorata Martin, Kuba Mikurda, Dorota Nieznalska, Igor Omulecki, Witek Orski, Joanna Ostrowska, Włodzimierz Pawlak, Katarzyna Przezwańska, Wojciech Puś, Karol Radziszewski, Paweł Rojek, Daniel Rycharski, Robert Rumas, Ewa Sadowska, Jadwiga Sawicka, Wilhelm Sasnal, Janek Simon, Jakub Skoczek, Maciej Stasiowski, Łukasz Surowiec, Paweł Susid, Weronika Szczawińska, Aga Szreder, Stanisław Szukalski, Stach Szumski, Michał Szłaga, Radek Szłaga, Joanna Świerczyńska, Monika Talarczyk-Gubała, Piotr Uklański, Zofia Waślicka, Krzysztof Wodiczko, Jakub Woynarowski, Julita Wójcik, Bartosz Zaskórski, Artur Żmijewski, Rafał Żwirek, Natalia Żychska

Wystawa	<i>Późna polskość</i>
Miejsce	Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa
Czas trwania	31.03 - 06.08.2017
Kurator	Ewa Gorządek, Stach Szabłowski; kurator wystawowego eseju filmowego: Jakub Majmurek; kurator wystawowego eseju teatralnego: Tomasz Plata; autorzy wystawowego eseju o Stanisławie Szukalskim: Maurycy Gomulicki i Jacek Staniszewski; autor projektu aranżacji wystawy: Krzysztof Skoczylas; kurator programu dyskusyjnego: Konrad Schiller
Fotografie	Bartosz Górka / Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski
Strona internetowa	<a href="http://u-jazdowski.pl">u-jazdowski.pl</a>
Indeks	<a href="#">Aga Szreder</a> <a href="#">Anna Baumgart</a> <a href="#">Artur Żmijewski</a> <a href="#">Bartosz Zaskórski</a> <a href="#">Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski</a> <a href="#">Daniel Rycharski</a> <a href="#">Dorota Nieznalska</a> <a href="#">Ewa Gorządek</a> <a href="#">Ewa Hevelke</a> <a href="#">Ewa Sadowska</a> <a href="#">Ewa Toniak</a> <a href="#">Grupa Nowolipie</a> <a href="#">Grzegorz Klaman</a> <a href="#">Honorata Martin</a> <a href="#">Hubert Czerepok</a> <a href="#">igor omulecki</a> <a href="#">Instytut Architektury</a> <a href="#">Irena Kalicka</a> <a href="#">Jacek Adamas</a> <a href="#">Jacek Staniszewsk</a> <a href="#">Jadwiga Sawicka</a> <a href="#">Jakub Majmurek</a> <a href="#">Jakub Skoczek</a> <a href="#">Jakub Woynarowski</a> <a href="#">Janek Simon</a> <a href="#">Joanna Ostrowska</a> <a href="#">Joanna Świerczyńska</a> <a href="#">Julita Wójcik</a> <a href="#">Kaja Klimek</a> <a href="#">Karol Radziszewski</a> <a href="#">Karolina Breguła</a> <a href="#">Katarzyna Przezwańska</a> <a href="#">Kle Mens</a> <a href="#">Kobas Laksa</a> <a href="#">Konrad Schiller</a> <a href="#">Krzysztof M. Bednarski</a> <a href="#">Krzysztof Skoczylas</a> <a href="#">Krzysztof Wodiczko</a> <a href="#">Kuba Bąkowski</a> <a href="#">Kuba Mikurda</a> <a href="#">Łukasz Surowiec</a> <a href="#">Maciej Stasiowski</a> <a href="#">Mariusz Libel</a> <a href="#">Maurycy Gomulicki</a> <a href="#">Michał Budny</a> <a href="#">Michał Januszaniec</a> <a href="#">Michał Szłaga</a> <a href="#">Monika Drożyńska</a> <a href="#">Monika Talarczyk-Gubała</a> <a href="#">Natalia Żychska</a> <a href="#">Nicolas GrosPierre</a>

[Oskar Dawicki](#) [Paweł Althamer](#) [Paweł Rojek](#) [Paweł Susid](#) [Peter Fuss](#) [Piotr Uklański](#) [Radek Szlaga](#) [Rafał Żwirek](#) [Robert Brylewski](#) [Robert Rumas](#) [Stach Szabłowski](#) [Stach Szumski](#) [Stanisław Szukalski](#) [Tomasz Kozak](#) [Tomasz Plata](#) [Weronika Szczawińska](#) [Wilhelm Sasnał](#) [Witek Orski](#) [Włodzimierz Pawlak](#) [Wojciech Puś](#) [Yael Bartana](#) [Zofia Waślicka](#)