

Anna Markowska, Zofia Reznik

Uniwersytet Wrocławski
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

Czy nowa historia sztuki „Ziem Odzyskanych” jest nam potrzebna?

Trudno dzisiaj w ogóle pomyśleć o polskiej sztuce współczesnej bez Wrocławia, Gdańska, Szczecina, Elbląga, Olsztyna, Koszalina, Opola czy Gliwic. Bez Kiejstuta Bereźnickiego, Waldemara Cwernarskiego, Jerzego Grotowskiego, Natalii LL, Gerarda „Bluma” Kwiatkowskiego, Barbary Kozłowskiej, Jerzego Rosołowicza. . . Bez fotela nr 366 Józefa Chierowskiego, „kamiennej” ceramiki Krystyny Cybińskiej, warmińsko-mazurskich tkanin Barbary Hulanickiej, wskrzeszających lokalne tradycje tkactwa i bez wrocławskiego trzonolinowca – modernistycznego budynku, zwanego piesszczotliwie wisielcem. . . To tu, na tzw. Ziemiach Odzyskanych, nastąpiło scalanie się środowisk artystów m.in. ze Lwowa i Krakowa, z Polski centralnej, a także Francji (Józef Gielniak).

Uruchomiona niedawno i wspaniale funkcjonująca, dzięki najlepszemu polskiemu artyście, Akademia Sztuki w Szczecinie, jest spadkobierczynią twórczej mobilizacji miasta, jaka była związana z organizacją tam od 1962 roku Festiwalu Polskiego Malarstwa Współczesnego. Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych, dziś Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, założona znacznie wcześniej, bo od razu po wojnie, w 1945 roku, wraz z powołanym trzy lata później Festiwalem Sztuk Plastycznych w Sopocie, osiągnęła szybko poziom rozpoznawalnej oryginalności, dzięki postawieniu na „prawdziwe malarstwo”. Instytut Sztuki Uniwersytetu Opolskiego narodził się co prawda dopiero po upadku starego systemu (1990), ale prężnie działające Muzeum Śląska Opolskiego – które zaczynało już w 1945 roku jako Polskie Muzeum Miejskie – ze znakomitą dziś kolekcją obrazów, m.in. Krzysztofa Buckiego i Jana Cybisa, jest ważnym punktem na artystycznej mapie Polski. Wrocław dla artystów lat 70. pozostawał fenomenem porównywalnym wręcz z Nowym Jorkiem¹ i Amsterdamem, był stolicą polskiego

konceptualizmu i stolicą teatralną Europy. Tu działał teatr sensiblistów, zadający kłam opiniom historyków sztuki z centralnej Polski, że w Polsce nie było tradycji dadaistycznej, oraz Jerzy Grotowski, jeden z najwspanialszych twórców teatru w całej naszej historii, a ponadto także Jerzy Ludwiński, krytyk i twórca autorskiej Galerii pod Moną Lizą. Olsztyńskie środowisko plastyczne początkowo działało co prawda jako delegatura bydgoskiego ZPAP, jednak ukonstytuowanie się olsztyńskiego oddziału związku wymusiło wkrótce powstanie lokalu BWA i zaowocowało szybko ciekawymi wystawami lokalnego środowiska, a w 2009 r. założeniem Wydziału Sztuki Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego. Leżący niewiele ponad godzinę jazdy samochodem od Olsztyna Elbląg to siedziba słynnej galerii EL, a inicjatywa jej szefa Gerarda „Bluma” Kwiatkowskiego – pracującego w zakładach „Zamech” – by powołać Biennale Form Przestrzennych (1965), wywołała brzemienne skutki dla wchodzenia najnowszej plastyki w przestrzeń publiczną. Współpracy z robotnikami nigdy potem nie traktowano chyba z równą ideologiczną powagą. Najciekawsze plenery i sympozja artystyczne doby PRL-u odbywały się zresztą właśnie na tzw. Ziemiach Odzyskanych, m.in. wystawy i Sympozja Żłotego Grona organizowane w Zielonej Górze w latach 1963–1981, Sympozjum Wrocław ’70, plener Ziemia Zgorzelecka w Opinie-Zdroju (1971) czy Sympozjum w Turossowie (1971) oraz plenery w Osiekach (1963–1981).

Utworzenie wydziałów architektury na politechnikach we Wrocławiu, Gdańsku, Szczecinie i Gliwicach umożliwiło wykuwanie kadr dla terenów, które wymagały przede wszystkim szybkiej odbudowy i tworzenia infrastruktury mieszkaniowej oraz budowli użyteczności publicznej. Równocześnie miejsca te stały się ostoją przede wszystkim dla profesorów i architektów ze środowiska lwowskiego i wileńskiego, którzy do nowych ośrodków przenieśli swoje

¹ Reznik (2016).

doświadczenie modernizmu lat 30. Nurt modernizmu, przegazony nieco w pierwszej połowie lat 50., odżył po odwilży gomułkowskiej w 1956 r. i w następnych piętnastu latach przyniósł bardzo interesujące rozwiązania. Jednocześnie jednak miseria gospodarcza epoki Gomułki, wprowadzenie normatywów i braki materiałów niweczyły, czasem doszczętnie, ciekawe pomysły. Stąd „niechciane dziedzictwo architektury okresu PRL” ma tak skomplikowane oblicze i budzi tyle kontrowersji. Jednocześnie dokonywano polonizacji miast, kierując się w tym względzie polityką historyczną. Na przykład w Gdańsku dążono do odtworzenia widoku miasta sprzed roku 1793, to jest sprzed czasu włączenia metropolii w obręb Prus; dlatego klasycyzm był tu bardzo źle widziany. Jak zauważył Arnold Bartetzky, choć w fasadach zacierała się różnica między konserwatywną obudową a rekonstrukcją, to struktura przestrzenna nawiązywała zdecydowanie do funkcjonalizmu: pod maską rekonstrukcji dokonywało się „rozluźnienie krajobrazu miejskiego i wpuszczenie doń światła, powietrza i słońca”, zgodnie z zasadami modernizmu².

Nie napisano niestety dotąd historii sztuki polskiej, która zaczynałaby się na Ziemiach Zachodnich i Północnych, czyli tzw. Odzyskanych. A przecież to kusząca perspektywa, opowiadająca m.in. o zmaganiu się z obcym idiomem kulturowym najpierw poprzez jego całkowite odrzucenie, a potem – stopniowo – poprzez przyswajanie i uczenie się. „Przenośna ojczyzna” to termin, który zafunkcjonował w odniesieniu do tych ziem, a okazał się nośny także w kontekście współczesnych przemieszczeń ludnościowych³. Nie brakuje dziś zdań, że współczesny kryzys migracyjny w Europie jest – jak napisał niedawno Arkadiusz Kalin – „dobrą okazją, by przypomnieć o zjawisku największych migracji dwudziestowiecznych w Europie”⁴. Porozumienia w Poczdamie (1945) i Jałcie (1945) skutkujące migracjami, których efektem było powstanie tzw. Ziem Odzyskanych, objęły niemal całą Europę Środkową. Przesunięciem polskich granic na zachód towarzyszyło nie tylko przemieszczanie się polskiej ludności z terytoriów zajętych przez Związek Radziecki i niemieckiej z terenów zajętych przez Polskę, ale również Żydów, Romów (którzy notabene trafili w większości do obozów jeszcze przed akcjami przesiedleńczymi) oraz przymusowe przesiedlanie Łemków, Bojków i Ukraińców

w ramach tzw. akcji „Wisła”. Sam Dolny Śląsk stał się ponadto po wojnie obszarem osadnictwa ocalałych z Zagłady Żydów, nadzieją na odbudowę ich życia w Polsce. A także miejscem, gdzie po 1949 r. osiedlali się Grecy i Macedończycy, uciekający z wojny domowej. Wszystkie te przemiany struktury społecznej – wraz z transformacją ustrojową – tworzyły de facto razem zmianę cywilizacyjną. Odtąd lektura tekstów Juliusza Słowackiego, Henryka Sienkiewicza czy Melchiora Wańkowicza – dzieł opisujących polskie życie na terenach włączonych po 1945 do Związku Radzieckiego – stała się czymś zdecydowanie innym. Choć kompleksowe badania nad dziedzictwem artystycznym tzw. Ziem Odzyskanych mogły się odbyć bez obciążenia już po przemianie 1989 r., to z wielu powodów nie zostały one dotychczas podjęte. Robocze pytanie dotyczące powstałej tu sztuki: „inna czy taka sama?” ma pozwolić wybrzmieć specyfice, odnieść się do prowadzonej polityki kulturalnej, jej meandrów, osiągnięć i porażek.

Historia Ziemi Zachodnich i Północnych była w PRL-u często instrumentalizowana i wykorzystana w propagandzie państwowej. A jednocześnie, szczególnie w pierwszym okresie komunistycznej rewolucji, ziemie te były poddane eksploatacji postrzeganej niekiedy jako kolonialny wyzysk, co dotyczyło nie tylko władz nowego państwa, ale również administracji sowieckiej. Dziś możemy skonstatować, że badania historyków czy socjologów poprzedziły zdecydowanie badania, które na gruncie historii sztuki nigdy w gruntowny sposób się nie odbyły. Gdy chodzi o badania historyczne, nie sposób oczywiście wymienić wszystkich ważnych lektur, jakie powstały od czasów, gdy kierunek tym badaniom – zaraz po wojnie – nadawał poznański Instytut Zachodni (z nieistniejącym już od dawna oddziałem m.in. we Wrocławiu oraz stacją naukową w Olsztynie)⁵, aż do dzisiaj. Trzeba jednak wskazać przynajmniej niektóre z tych dzisiaj dyskutowanych publikacji, wydanych w ostatnich latach. Należą do nich *Ziemia zachodnie i północne Polski w propagandzie lat 1945–1948* Radosława Domke, *Polski Dziki Zachód. Przymusowe migracje i kulturowe osvajanie Nadodrza 1945–1948* Beaty Halickiej, *Ziemia Odzyskana – Ziemia Zachodnie i północne 1945–2005. 60 lat w granicach państwa polskiego*, pod redakcją Andrzeja Saksona, *Narracje pojałtańskiego Okcydentu. Literatura polska wobec pogranicza na przykładzie Warmii i Mazur (1945–1989)* Joanny Szydłowskiej, *Wielka trwoga. Polska 1944–1947*.

² Bartetzky (2011: 697).

³ Traba (2009: 266–283).

⁴ Kalin (2016: 159).

⁵ Por. m.in. Labuda (1966).

*Ludowa reakcja na kryzys Marcina Zaremby*⁶. Ten ostatni autor zwracał uwagę na nacjonalistyczną postawę władz komunistycznych, na wielość zabiegów propagandowych oraz instytucjonalnych, które posługiwały się raczej językiem „Romana Dmowskiego niż Róży Luksemburg”, co skutkowało „umacnianiem ksenofobicznej wspólnoty narodowej poprzez wzbudzanie atmosfery narodowego zagrożenia”⁷. Wskazówki bibliograficzne do dalszych badań znajdzie czytelnik ponadto w takich książkach jak m.in.: „*Ziemia Odzyskana po drugiej wojnie światowej*”, pod redakcją Czesława Osękowskiego i Grzegorza Straucholda, w *Ziemiach Odzyskanych 1945–1956* Huberta Mordawskiego, *Wokół niemieckiego dziedzictwa kulturowego na Ziemiach Zachodnich i Północnych*, pod redakcją Zbigniewa Mazura, w pozycji *Ziemia Zachodnie i Północne Polski w okresie stalinowskim*, pod redakcją Czesława Osękowskiego, czy w *Ziemiach Odzyskanych* Kazimierza Kunickiego i Tomasza Ławeckiego – tomie 11 z popularnej Kroniki PRL 1944–1989⁸.

Ale wskazywanie jedynie na inspirujące badania zawodowych historyków byłoby nieuprawnionym pominięciem działań w obrębie sztuki. *1945. Wojna i pokój* napisana została przez reportażystkę i pisarkę Magdalenę Grzebałkowską⁹. Wiele w tej książce pojedynczych głosów konkretnych ludzi, niezagospodarowywanych w wielkich narracjach. Jeden z rozdziałów zaczyna się na przykład pouczająco: „nazywam się Stanisław Schrode. Jestem Kaszubem. W styczniu 1945 roku zdezerterowałem z Wehrmachtu”¹⁰. Dlaczego pouczająco? Bo gdy przeanalizujemy wystawy powojennej sztuki w muzeach zobaczymy, iż pan Stanisław do niedawna nie byłby tam mile widzianym gościem – pojedyncze historie musiały być metaforami „wszystkich Polaków”, a na dodatek narzucony uniwersalizm miał się oczywiście wpisywać w polityczne dyrektywy. W sumie karmiono więc Polaków w dużej mierze sztuką skierowaną do jakiegoś idealnego człowieka z przyszłości, wytwarzając zarazem dyskomfort, bo nie mieliśmy szans nawet zbliżyć się do obmyślonemu wzorca. Maria Tomczak pisała ostatnio o nowym „zachodnim Polaku”, jako o postulowanym obywatelu uwolnionym z wad narodowych, sumiennym, pracowitym, systematycznym,

zdyscyplinowanym, bez romantycznych nastrojów, gotowym do oparcia się na tradycji pozytywistycznej, przypominającym nieco wielkopolanina z czasów rozbiorów¹¹. Warto w tym kontekście przypomnieć też koncept muzeum krytycznego obmyślonego przez Piotra Piotrowskiego, który mógłby przynieść w nakreślonej perspektywie odpowiedź nie tyle na pytanie czy faktycznie model romantycznego wojownika zamieniono tu na model pozytywistyczny, ile – jak skomplikowane formowanie wzorców tożsamościowych miało się do forsowania socrealizmu i zmian w polityce kulturalnej po 1956 r. Stwarzanie nowej ikonografii to przecież temat fascynujący! Jak pisał Maciej Szymanowicz „szlachcic został zamieniony na świadomego uczestnika procesu produkcyjnego”, a „do etnograficznego skansenu zasiedlonego przez chłopów, zmagających się z corocznymi żniwami, dokoopowano rolników”, by w rezultacie skupić się na tematyce robotniczej, ukazującej zagospodarowanie przyłączonych terytoriów¹². Wśród artystów sztuk wizualnych wzbogacających naszą refleksję i stan wiedzy wymienić należy koniecznie Dorotę Nieznalską, której tyleż osobista historia rodzinna (przesiedlenia w ramach akcji „Wisła”), co zainteresowania władzą, przemocą oraz kulturą – mającą zadanie naturalizować przemoc – doprowadziły do zainteresowania „przeszłością, która nie chce przeminać” – by zacytować tytuł opublikowanego w 1986 r. we „Frankfurter Allgemeine Zeitung” głośnego artykułu Ernsta Nolte *Vergangenheit, die nicht Vergehen will*, będący jednocześnie tytułem wystawy i projektu książkowego artystki, dotyczący m.in. Prus Wschodnich¹³. Zawartą w nim tezę, że to komunizm utorał drogę nazizmowi, Nieznalska wykorzystuje by ukazać na nowo historię Warmii i Mazur. Oprócz tradycyjnej wystawy artystka gromadzi archiwalia i udostępnia je publiczności na stworzonej przez siebie stronie internetowej – jak profesjonalna historyczka korzysta z metodologii tej dyscypliny, m.in. z koncepcji *lieux de mémoire* Pierre’a Nory¹⁴. A oprócz tego wykonuje kopie takich przedmiotów jak stare bilety wstępu, gdyż powojenne zrównanie z ziemią *Tannenberg Denkmal* czyni z pustego, zarosniętego trawą miejsca oraz z *Ostpreußen* historię nazbyt wirtualną i potrzebującą dowodów

⁶ Domke (2010), Halicka (2015), Sakson (2006), Szydłowska (2013), Zaremby (2012).

⁷ Zareba (2005: 140).

⁸ Osękowski, Strauchold (2015), Mordawski (2015), Mazur (1997), Osękowski (1999), Kunicki, Ławecki (2015).

⁹ Grzebałkowska (2015).

¹⁰ Grzebałkowska (2015: 125).

¹¹ Tomczak (2006: 49). Pomijamy tu zasadność oparcia się na tym akurat jednym artykule z bogatej niemieckiej literatury, tworzącej tzw. Historikerkstreit (kłótnię historyków), w którą zaangażowani byli ważni intelektualiści (m. in. J. Habermas).

¹² Szymanowicz (2016: 120–121).

¹³ Markowska (2015).

¹⁴ Tannenberg-Denkmal (2014).

istnienia i „zewnątrznej” czyli materialnej pamięci. W jej projekcie pojawiły się m.in. fakty dotyczące tzw. spoliacji, czyli wtórnego wykorzystania zabytków. Także obmyślona przez Michała Bieńka wystawa *Niemcy nie przyszli* (z tytułem będącym trawestacją cyklu prac *Niemcy już przyszli* innego – tym razem wrocławskiego artysty – Jerzego Koszałki), pokazywana w Muzeum Współczesnym Wrocław (2014/2015) i Kunsthau Dresden (2016/2017), to przykład przepracowywania dawnych traum polsko-niemieckiej historii, często dzięki spojrzeniu na nie poprzez małe, rodzinne narracje, ale także np. poprzez mockument (ang. *mockumentary*, gatunek filmowy, w którym fikcja udaje dokument), a więc taktkę, której legitymizacja przez naukę jest ciągle przedmiotem dyskusji. W istocie, dzięki sztuce penetrujemy obszary nie tylko między faktami a zmyśleniem, ale – jak pisała Izabela Kowalczyk – przypatrujemy się historii jako procesowi tworzenia znaczeń, badającą z czego zbudowane są nasze wyobrażenia na temat przeszłości¹⁵. Mamy w tym celu, równie istotną dla zrozumienia specyfiki omawianych terenów, literaturę piękną – m.in. książki Güntera Grassa, Stefana Chwina, Pawła Huelle czy Marka Krajewskiego, ale też projekty muzealne i galeryjne np. *Miejska legenda – REkonstrukcja/DEkonstrukcja*, przygotowany przez Muzeum Śląska Opolskiego i Galerię Sztuki Współczesnej w Opolu (1917, kuratorki: Joanna Filipczyk i Agnieszka Deli-Kropiowska). Podnosząc kwestię zwrotu ku przeszłości i dekonstrukcji historii w dziełach sztuki współczesnej Kowalczyk zwróciła uwagę, iż w orbicie wpływów Związku Radzieckiego cenzurze poddawano całe obszary narodowej pamięci, gdy nie odpowiadały one oficjalnej ideologii, nastąpił więc konflikt między pamięcią oficjalną i tą przekazywaną ustnie¹⁶. To m.in. przesiedlenia i wypędzenia należą do tych zdarzeń, które nie mają jednej narracji historycznej, a napięcie między pamięcią indywidualną a pisaniem historii jest szczególnie duże. Zajmowały się nimi dzieła prezentowane na wystawie Bieńka, w tym m.in. stworzona przez Nieznalską praca *Heimatvertriebene* (2014). Ze względu na przyjęte ramy czasowe (do 1981 r), nie wybrzmi w niniejszym tomie w pełni teza Roberta Traby, iż odwoływanie się w Polsce do wspólnoty kulturowej z dawnymi mieszkańcami i nie dostrzeganie w niej czynnika antagonizującego, lecz element kształtowania nowej, otwartej tożsamości, zdobyło sobie trwałe miejsce w tutejszej świadomości społecznej. Stanie się tak dopiero w wolnej Polsce, po 1989 r. To dopiero

wówczas nastąpi zwrot historyczny, opisany w sztuce przez Izabelę Kowalczyk w książce *Podróż do przeszłości*.

Historyka lub historyczkę sztuki musi zaskoczyć dysproporcja między ilością publikacji historycznych dotyczących tzw. Ziemi Odzyskanych oraz tych odnoszących się ściśle do historii sztuki. Wydana ostatnio *Sztuka na Śląsku po 1945 roku*, pod redakcją Joanny Filipczyk, obejmuje tylko Górny i Dolny Śląsk, i – podobnie jak niniejszy tom – jest raczej burzą mózgow niż metodyczną syntezą¹⁷. Oczywiście, wiele informacji z historii sztuki znajdzie czytelnik w książkach z dyscyplin pokrewnych. Oprócz wspomnianej już „czystej” historii, wymieńmy jeszcze badania np. z kulturoznawstwa, chociażby tej z Uniwersytetu Wrocławskiego i np. Stefana Bednarka (współredaktora czasopisma *Dolny Śląsk*, zasłużonego w badaniach nad regionalizmami), Renaty Tańczuk (badania dotyczące audiosfery Wrocławia), Doroty Koczanowicz (perspektywa kulinarna i somaestetyka), Mirosława Kocura (rekonstrukcja przedstawień teatralnych, performanse)¹⁸. Nieocenione są też badania Jakuba Tyszkiewicza z Instytutu Historycznego UW, a szczególnie jego książka o wrocławskiej Wystawie Ziemi Odzyskanych¹⁹. Także zresztą w wychodzącym „po sąsiedzku” w Instytucie Historii Sztuki piśmie „Quart” znajdzie czytelnik wiele interesujących nas tutaj informacji, publikowanych oczywiście również przez pracowników instytutu (m.in. Andrzej Jarosz, Sylwia Świśłocka-Karwot). Równie ważnym kompendium jest strona internetowa <https://dolny-slask.org.pl/>, prowadzona przez Stowarzyszenie Wratislaviae Amici. Rzecz jednak w syntezach i w atrakcyjności spotkań badaczy z Olsztyna, Szczecina i Zielonej Góry poza „centralą”. A w takim postawieniu sprawy już jedynie krok od konceptu kolonizacji kulturowej i wyartykułowania tezy Bohdana Jałowieckiego o zunifikowanej tożsamości narodowej w Polsce, jaka narzucona została wszystkim regionom kraju. Chodzi oczywiście o postszlachecką tożsamość inteligencji z zaboru rosyjskiego i jej mitologię z nieproporcjonalnie dużą ilością bohaterów z centralnej Polski i sakralizacją cierpienia oraz etosu powstańczego²⁰. Najkrócej więc rzecz ujmując, przyjąć można, iż książki z historii sztuki zatrzymują się na analizie konkretnych dzieł lub środowisk, nie przekraczając jednak granic niewielkich regionów. Można zaryzykować

¹⁵ Kowalczyk (2010: 24).

¹⁶ Kowalczyk (2010: 20).

¹⁷ Filipczyk (2015).

¹⁸ Bednarek (1997).

¹⁹ Tyszkiewicz (1997).

²⁰ Jałowiecki (1996: 19–88).

stwierdzenie, iż idea zintegrowania Ziemi Zachodnich i Północnych pod względem kulturowym była na tyle ważnym zadaniem, że różnice były raczej skrywane. Później zaś owe skazane na zamazanie różnice stały się wręcz niewidoczne dla badaczy. Być może zaważył na tym w pewnym stopniu charakterystyczny dla PRL-u brak mobilności ludności, w tym także naukowców. A opisując rzeczywistość, w której wyrosli, nie widzieli w niej nic zaskakującego czy wyjątkowego. Obie te perspektywy – przechodzenie do porządku dziennego nad kulturowymi „szwami” i „cięciami” zarówno w imię ideologicznych założeń, jak i z powodu oczywistości „sztukowania” (a więc jego niewidoczności) – chciałybyśmy tu podważyć. Z jednej strony refleksja naukowców i naukowczyń, prezentujących w niniejszym tomie wyniki swoich badań, ukazuje ukorzenienie się kultury polskiej i osvajanie obcego pejzażu kulturowego, z drugiej – konstruowanie określonych wizji tych ziem. Pomiędzy tym pojawiają się palimpsestowe dzieła, hybrydyczne formy, dążenie do przeciwstawienia „starego” – „nowemu”. Z cząstkowych badań konieczne należy wymienić nieocenioną analizę jednej z flagowych imprez nowej sztuki na Ziemiach Północnych (a konkretnie: Biennale Form Przestrzennych w Elblągu), dokonaną przez Piotra Juszkiewicza w książce *Cień modernizmu*. Teza Juszkiewicza brzmi: przekształcanie świata w obraz było znakiem procesu zastępowania „konceptji przestrzennej organizacji ekonomizującej, funkcjonalizującej i stymulującej społeczne życie przez przestrzenną kompozycję dostarczającą regenerującej satysfakcji estetycznej”, której impulsem był jeszcze socrealistyczny egalitaryzm²¹. Fundamentem estetycznej satysfakcji i duchowej regeneracji była oczywiście eliminacja rynku i własności. Powszechną inwigilację i współpracę z tajną milicją ukazuje z kolei książka Jarosława Jakimczyka o wrocławskim środowisku artystycznym *Najweselszy barak w obozie. Tajna policja komunistyczna jako krytyk artystyczny i kurator sztuki w PRL*²². Słusznie podnosiła Bożenna Stokłosa, iż książka zadaje kłam stereotypowej opinii „że w latach 70. (i wcześniej) artyści polscy czerpiący z tendencji i kierunków artystycznych powstających wówczas na Zachodzie w ogóle nie narażali się władzom PRL, jeśli tylko w swej sztuce (bądź poza nią) nie wyrażali krytycznego stosunku do tego systemu politycznego”²³. Badania zawarte w takich książkach jak *Od Laboratorium Sztuki do Centrum Sztuki. Galeria EL w latach*

1961–2002 pod redakcją Jarosława Denisiuka i Zbigniewa Opalewskiego, *Awangarda w plenerze. Osieki i Łazy 1863–1981. Polska awangarda II połowy XX wieku w kolekcji Muzeum w Koszalinie*, w opracowaniu Ryszarda Ziarkiewicza czy *Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej* pod redakcją Piotra Słodkowskiego oraz *Awangarda na Dzikim Zachodzie. O wystawach i sympozjach Złotego Grona w Zielonej Górze* Konrada Schillera pokazują jednak trochę inną perspektywę²⁴. Obrazują sytuację, w której artyści organizują się oddolnie, redefiniując sposób tworzenia i dystrybucji sztuki i jest to po prostu artystycznie interesujące. Last but not least należy koniecznie, wymienić badania Adama S. Labudy, których wymowę znakomicie streszcza już sam tytuł jego artykułu *Historia sztuki – od narodowego antagonizmu do uznania wspólnego dziedzictwa artystycznego*, zamieszczony w katalogu ważnej wystawy *Obok: Polska – Niemcy: 1000 lat historii w sztuce*, jaką Anda Rottenberg przygotowała w 2011 roku dla Martin Gropius Bau w Berlinie²⁵.

Zdarzało się jednak przecież niejednokrotnie – mimo dyscyplinowania i promowania polskiej nowoczesności – iż, jak to dowcipnie komentowano, duch germański przelatywał jak nietoperz przez jasne, zrationalizowane i poddane procesom socjalistycznej modernizacji przestrzenie Ziemi Obiecanych, zaludniane przez różnorodną ludność napływową. Oficjalny dyskurs odnosił się do czasu bytności Polaków na Ziemiach Zachodnich i Północnych, do pracujących tu słowiańskich rolników, którzy – jak za czasów piastowskich – związani byli z ziemią; do autochtonów, których polonizowano; do klasowych różnic, w których – podczas gdy terenami władali Niemcy – hierarchicznie niżej usytuowana była polska „sól ziemi”; do różnic estetycznych – budynkom z czerwonej cegły czy z muru pruskiego przeciwstawiano białe tynki prostopadłościennych corbusierowskich brył krytych białutkim, czystym tynkiem. To z kolei stało się podwaliną dyskursu o nowoczesności Polaków, czy wręcz – technologicznym zaawansowaniu, skoro w ich domenie pozostawała już nie „prymitywna” murarka, ale prawdziwe fabryki domów. Razem tworzyło to oczywiście opowieść o strukturze mitu, w którym dychotomie klasowe, narodowe, cywilizacyjne poddawane były ścisłym klasyfikacjom. Odnoszenie się do technologicznego, kapitalistycznego dorobku niemieckiego było rzecz jasna niewygodne, stąd

²¹ Juszkiewicz (2013: 147–148).

²² Jakimczyk (2015).

²³ Stokłosa (2015).

²⁴ Denisiuk, Opalewski (2002); Ziarkiewicz (2008); Słodkowski (2014); Schiller (2015).

²⁵ Labuda (2011: 574–579). Por też.: Labuda (2001 a: 45–62)

podejmowano próby ukazania Ziemi Zachodnich i Północnych jako zapóźnionych w rozwoju rubieży Niemiec, które mogą zostać rozwinięte dopiero dzięki Polakom. A kluczową rolę w zagospodarowaniu tych terenów przydawano oczywiście Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, która dokonywała tzw. „aktu dziejowej, klasowej sprawiedliwości”: przejęte niemieckie pałace oddawała szkołom, domom dziecka i uniwersytetom ludowym. Już same tytuły zdjęć powstałych w latach 40. wiele wyjaśniają: *Ziarno rzucamy w ziemię* (Jan Bułhak, 1948), *Lepszą kujemy przyszłość* (Eugeniusz Kitzman, 1948).

Czasem jednak powracało wyparte, nie mogło być inaczej. W języku naukowym – dzięki m.in. Jacquesowi Derridzie – możemy te subtelne sytuacje przeciwstawić totalizującym koncepcjom dziejów, ujmowanym teleologiczne i eschatologiczne, i posługiwać się widmontologią (ang. *hauntology*), rozpoczynającą od cofania, a nie od zamierzonego punktu dojścia (utopii) i kontestującą linearny przebieg czasowości. Widmontologia pomaga przeżyć wstrzymaną przez cenzurę doby PRL-u żałobę – pozwala na wskrzeszenie tego, co zostało pogrzebane z powodów ideologicznych. Wspomniane już powszechne używanie spoliów z rozbieranych i niechcianych zabytków niemieckich uświadamia, że powtórne, zdobywcze używanie materiałów oraz detali rzeźbiarskich i architektonicznych nieuchronnie powoduje powrót przeszłości. Widmontologia jest oczywiście specyficznym *pharmakonem*, tyleż uleczającym totalizujące perspektywy i upraszczające dychotomie, co zatrującym swą melancholią. Dzisiaj możemy mówić o specyfice tzw. Ziemi Odzyskanych w różnorodnych perspektywach: odmiennego kontekstu, pojawiających się zjaw i duchów oraz weltsmercu, innych wizji przyszłości, specyficznych manipulacji ideologicznych dotyczących tożsamości czy polityki pamięci. . . . Bardzo powoli bowiem, na fali poszukiwań nowych sposobów konceptualizowania przeszłości, dokonywał się proces odkrywania tzw. małych ojczyzn (niem. *Heimat*). Co szczególnie zostało zaakcentowane przez Roberta Trabę akurat przy okazji Wrocławia – dokonywał się proces kreowania „najbardziej oryginalnej, lokalnej polityki historycznej”, za jaką badacz ten uznał budowanie historycznej przestrzeni dialogu, wydobywania wielokulturowości miasta i procesu, który nazywa „uobywatelnieniem pamięci lokalnej”²⁶. Był to jednak proces długi, niemożliwy

bez demokratycznych przemian i znalezienia się Polski w Unii Europejskiej (od 2004), wykraczający poza ramy niniejszego opracowania. Jednak także w ramach PRL-u, gdy powoli zmieniał się stosunek do zachodniego sąsiada (a przede wszystkim do – odgradzonego pasmem NRD – do NRF), wraz z pojawieniem się wielu, często będących ze sobą w opozycji, opowieści, wyłaniających się w sposób nieciągły i efemeryczny, zachwiane zostało przekonanie o linearnym charakterze historycznej narracji, tak charakterystyczne dla nowoczesności. Można powiedzieć, iż im bardziej migotliwa i płynna stawała się przeszłość ustanawiana przez historię, tym ważniejsza stawała się pamięć, pojmowana właściwie jako „przeciw-historia”. Prezentowany tom spleta badania historyczne z odwoływaniem się do pamięci.

Z pewnością świeżych przybyszy ruiny poniemieckich miast zachęcały raczej do działań obłąkających obcość i widmowy charakter gruzów, niż do działań pielęgnujących wizualny idiom cywilizacji agresora; w tak zniszczonych miastach jak Wrocław czy Gdańsk nawet używanie neonów miało charakter odtrutki na melancholijny i wręcz chorobotwórczy charakter zgliszczy i rumowisk; podczas ciemnej nocy, w blasku neonowych rurek, ponury nastrój pogorzelska bodaj na chwilę się ulatniał. Podobny cel miały w gruncie rzeczy zdjęcia wilnianina, Jana Bułhaka, twórcy „fotografii ojczystej”. Jego wystawa *Pejzaż Ziemi Odzyskanych* (ZAiKS, Warszawa, 1948) ukazywała – jak pisał w recenzji pokazu Jan Sunderland – ojczyznę-raj. W ujęciu Bułhaka szerokie przestrzenie, nawiązujące do romantycznych idei polskiego krajobrazu, należą się Polakom na mocy prawa boskiego, gdyż to oni właśnie potrafią wyjątkowo odczuć przyrodę i współżyć z nią²⁷. Jak zwracał uwagę Maciej Szymanowicz, Bułhak wykorzystał dawne wizje polskiego pejzażu, „żniwne” motywy, jakie chętnie stosował przed wojną, doszukiwał się – tak w interpretacji Wilna, jak w miastach „Ziemi Odzyskanych” – cech szlacheckiej kultury dworskiej, poprzez sposób kadrowania, ogląd miasta zza pól i sadów jabłoniowych:

w ten sam sposób przedstawił Jelenią Górę i wiele innych miast [. . .]. Podobnie konsekwentnie, wzorem przedwojennym, utrwał miasta poddane dominacji sił przyrody, poprzez ujęcie zróżnicowanych warunków atmosferycznych oraz rozbudowany światłocień. Wielokrotnie też podejmował wątek związku natury z człowiekiem.

²⁶ Traba (2006: 54).

²⁷ Szymanowicz (2016: 100).

Najbardziej charakterystyczne były jednak fotografie ukazujące w horyzontalnej kompozycji otwarte przestrzenie bezludnego krajobrazu. Tego rodzaju obrazy przywoływały skojarzenia z krajobrazem kresów.²⁸

Gdy chodzi o historię sztuki, tereny będące dotąd domeną niemieckich Ostforschung (tzw. badań wschodnich²⁹) wytraciły po wojnie dawny impet, w przeciwieństwie do polskich „badań zachodnich”. Zarówno jedne, jak i drugie były oczywiście mocno upolitycznione i bardzo jednostronne. Jednak, jak pisał Adam S. Labuda, dzięki wybitnie polocentrycznemu nastawieniu, dokonało się pogłębienie wiedzy „w domenach, które przez naukę niemiecką były zaniedbane albo traktowane jednostronnie”³⁰. Przykładem są chociażby kompetentne studia Zygmunta Świechowskiego. Jednocześnie miejsce polskiej sztuki wśród innych narodów lokowano w sąsiedztwie raczej francuskim czy włoskim, niż niemieckim. Labuda zwracał uwagę na ofensywną i dyskryminacyjną eliminację niektórych działów tradycji, a jako przykład podaje konstatację Gwidona Chmarzyńskiego zamieszczoną w *Ziemiach Staropolskich*, sztandarowej publikacji badań zachodnich, iż sztuka i architektura epoki pruskiej na Śląsku jest nie tylko wroga klasowo (burżuazyjna i junkierska), ale jest także synonimem upadku. Uczony przyznaje też, iż podobna retoryka pojawiała się niestety również w badaniach naukowych, a to z kolei dawało amunicję czynnikom partyjno-politycznym, przyczyniając się do wzniecania antagonizmów polsko-niemieckich. Diagnoza Labudy, dotycząca powojennych działań Polaków jest radykalna: „praktyka konserwatorska – borykająca się w Polsce powojennej z ogromem problemów natury ideologicznej i materialnej, przez długie lata pozostawiała na łup zniszczenia niemieckie dziedzictwo artystyczne”³¹. „Odniemczanie” obejmowało nawet „dary” niechcianych niemieckich obrazów dla zaprzyjaźnionej Niemieckiej Republiki Demokratycznej. Na przykład w 1953 otwarto w Berlinie wystawę *Deutsche Malerei*, z obrazami m.in. Lovisa Corintha, Adolpha Menzla i Philippa Ottona Rungego. Jakkolwiek brzmi to pesymistycznie, można to skontrolować sukcesywnymi zmianami, jakie następowały po odwilży, do czego walenie przyczyniło się nawiązanie kontaktów między badaczami polskimi i niemieckimi. A to z kolei spowodowało, że gdy nastał rok 1989, polskie środowisko

naukowe było dobrze przygotowane na zmiany, wyzwolenie się z blokad ideologicznych i jakościowy skok w wyzwalaniu się od przesądów, a przede wszystkim na otwartą debatę. Jak pisał Labuda, choć nie była i nie jest to debata wolna od kontrowersji, to nowym punktem odniesienia stała się „koncepcja wspólnego dziedzictwa polsko-niemieckiego i zarazem europejskiego”³².

Zwróćmy – nawiasem mówiąc – uwagę, że w niejednokrotnie niemal doszczętnie zburzonych miastach Ziemi Zachodnich nie stosowano zabiegu ukazywania patosu ruin i tragedii zniszczeń (jak w zdjęciach zrównanej z ziemią Warszawy), lecz raczej pragmatycznie widziano szansę na przeciwstawienie starego – nowemu. Dlatego na powstałej wówczas „fotografii ojczystej” nie znajdziemy śladu apokaliptycznych spustoszeń dokonywanych przez Armię Czerwoną i zjawiska szabru; znajdziemy za to puste miejsce do wypełnienia nową treścią. Także przecież Bolesław Bierut, w przemówieniu na otwarcie radiostacji we Wrocławiu (17 listopada 1947), zwracał się do artystów z zaleceniem, by nie apoteozowali depresji. Wracając zaś do analgetycznego działania sztuki: można uznać, że zarówno „kresowe okulary” Bułhaka, jak i pełne zgrywy i dowcipu działania parateatralne, mające często także źródło w zabawach dworkowych (vide: Wańkowicz!), pomagały po prostu przeżyć – działały jako wsparcie i klej, na moment spajający to, co do siebie nie pasowało.

Wprowadzanie katolickich rytuałów do protestanckich kościołów widzieć można również w kontekście innego pojmowania sztuki i świata. Pisał o tym Melchior Wańkowicz, który specyfikę katolickich rytuałów objaśniał w opozycji do ascetyzmu i rygoryzmu protestanckiego:

Kochany panie Blesie! Dom nowotrzebski – to nie kircha z krzyżem surowym pośrodku, bez organów i „iluzji”, gdzie się przychodzi do Boga jak do feldfebla zdawać rzetelny raport. Dom nowotrzebski modli się każdą drzazgą swej ściany, śpiewem siedzących w niej świerszczów, siorbaniami nosów bab parobczańskich, merdaniem ogonów tych kundli, co mimo surowego zakazu powłaziły pod stół.³³

„Kaźda drzazga” wymagała swoistego *Gesamstkunwerku*, para-teatru, formy otwartej i performatywnej, a stąd tylko

²⁸ Szymanowicz (216: 101).

²⁹ Arend 2010.

³⁰ Labuda (2011 b: 678); por też: Skubiszewski (2009: 183–228).

³¹ Labuda (2011: 679); por. też: Labuda 2001 (31–47).

³² Labuda (2011 b: 679).

³³ Wańkowicz (1979: 35).

krok – na przykład – do wrocławskiego sensybilizmu. Ale katolicka formacja to także oczywiście specyficzna optyka patrzenia na nowe terytoria: nagrodzona II nagrodą fotografia Bronisława Kupca Św. Jan Nepomucen (1948) – pokazywana na I Wystawie fotografii we Wrocławiu w 1948 r. – ukazuje trzymającego krucyfiks męczennika w taki sposób, że figura martwego Jezusa Chrystusa zwrócona jest w stronę piastowskiego orła, zdobiącego fasadę kościoła św. Krzyża. Podkreśla to ideę powrotu jako rezurekcji. Zarówno katolickie obrzędy jak i działalność fotograficzna m.in. Bułhaka, nazywanego „pierwszym artystą Ziemi Odzyskanych”, umożliwiły szybką repolonizację tych ziem w świadomości przybyszów. Szymanowicz odnośnie Bułhaka zauważał, iż fotograf dzięki tzw. „dystansowi uwielbienia” budował mit odwiecznego polskiego krajobrazu, rozbudzał świadomość narodową, a niwelując poczucie obcości pozwalał na swoistą „rekonstrukcję” polskości, stwarzając wrażenie „unifikacji wizualnej” z resztą kraju. Co więcej, zdjęcia Bułhaka przekonywały, że ziemie te „w pełni rekompensują utracone województwa wschodnie”, dostarczając „argumentów ówczesnej władzy co do celowości przyjęcia tych ziem”³⁴. Używanie mitu dzikich kresowych pól nie tylko było zabiegiem „romantyzującym”, ale także „symbolizowało ugór, miejsce do zagospodarowania i kolonizacji”, gdyż

opis przyłączonych dzielnic był nastawiony na generowanie poczucia odmienności i wyższości polskiej kultury nad niemiecką [...]. Okres panowania Niemców jawił się w oficjalnym dyskursie niby czas bezmyślnej eksploatacji „podstępnie” zdobytych ziem, których zła kondycja tworzyła przekonanie o konieczności podjęcia tu ponownej misji cywilizacyjnej³⁵.

Szymanowicz uznał nawet w związku z tym, że operatywne może być w tym zakresie przeniesienie aparatury pojęciowej studiów postkolonialnych, którymi posługuje się Hanna Gosk³⁶.

Neutralizacja wszystkich pęknięć i cięć w czasie i przestrzeni, nie wygładzonych jeszcze przez upływ dziejów była jedną z ważnych funkcji tutejszej sztuki w okresie początkowym. Można powiedzieć, że celem była nie tyle kontemplacja i empatyczne wczuwanie się w dzieło, co anestezja. Nie bez powodu Jerzy Ludwiński, jeden z najważniejszych

krytyków działających na tzw. Ziemiach Odzyskanych, wymyślił koncepcję neutralizującej rewolucji – próbującej poszerzyć legalnymi środkami wolność – opisaną w takich tekstach jak *Sztuka w epoce postartystycznej* (1971) czy *Neutralizacja kryteriów*, wygłoszonym na plenerze Ziemia Zgorzelecka w Opolnie Zdroju w lipcu 1971 r., a rozwiniętej w późnym tekście *Cały świat to teatr* (1987)³⁷. W *Neutralizacji kryteriów* krytyk wprowadził termin „sztuki bezbronnej” – „nieefektywnej, prawie niewidocznej, istniejącej w sposób najbardziej skromny” – w kontekście innych kategorii, jakie stały się kryteriami wartości sztuki; są to kryteria: autentyzmu, programu, postawy oraz zmiany zasady postępowania w sztuce, czyli informacji³⁸. Jak ocenił po latach, w roku 1984, postulowana rewolucja sama się unieważniła, gdyż „nie chciała wcale dzielić, tylko chciała łączyć”, miała odmienne ideały niż cięcie brzytwą: „coś w formie soczewki, co właściwie przyciągało wszystkie wartości, które istniały przez wiele epok i prawdopodobnie przez epoki, które nastąpią”³⁹. Ludwiński miał bowiem wcześniej nadzieję, że dzięki odmienności tej rewolucji „poszczególne fazy sztuki nie będą się nawzajem zjadać [...] silniejsza nie będzie zjadać słabszej, tak jak to było do tej pory”⁴⁰. W interpretacyjnej ramie neutralizacji Ludwiński umieścił konkretne działania, jakie zdarzyły się we Wrocławiu, m.in. stworzenie przez Jerzego Rosołowicza teorii działań neutralnych oraz pokaz Włodzimierza Borowskiego w Galerii pod Moną Lizą. W pierwszym wypadku obrazy z soczewkami stają się właściwie ramami „dla tworzenia sobie przez widza wycinków rzeczywistości”, co oznacza nieingerencję artysty w otaczający świat, w drugim – „artysta zamanifestował całkowicie swoją nieobecność”⁴¹.

Stopniowe uwrażliwienie na odmienną kulturę jest ważną specyfiką myślenia o historii i tożsamości. Prowadziła do tego długa droga. Gdy mówimy bowiem o tzw. Ziemiach Odzyskanych, wspomnieć należy także ciemniejsze strony osadnictwa. „Sądzę, że szowinizm, megalomania narodowa, ksenofobia, czyli nienawiść do wszystkiego, co obce, egoizm narodowy – nie dadzą się pogodzić z chrześcijańskim nakazem miłości bliźniego. W przypadku patriotyzmu natomiast jest to możliwe” – pisał Jan Józef Lipski w słynnym eseju

³⁷ Ludwiński (2003).

³⁸ Ludwiński (2003: 172).

³⁹ Ludwiński (2003: 255).

⁴⁰ Ludwiński (2003: 255).

⁴¹ Ludwiński (2003: 175).

³⁴ Szymanowicz (2016: 103).

³⁵ Szymanowicz (2016: 104).

³⁶ Gosk (2010).

Dwie ojczyzny, dwa patriotyzmy. Uwagi o megalomanii narodowej i ksenofobii Polaków, dodając: „Ksenofobia i megalomania narodowa wzajemnie się żywią i wspierają. Wiemy, ile wycierpiała Polska od Rosjan i Niemców – co nie usprawiedliwia przekraczania granic głupoty i nienawiści w stosunku do tych narodów”⁴². Zasiedlanie ziem zachodnich dokonywało się przez ofiary II wojny światowej, w atmosferze wojny domowej. Wiadomo skądinąd, iż przemoc wyzwala nie tylko postawy heroiczne. Jesteśmy dzisiaj w szczególnym momencie transformacji postkomunistycznego społeczeństwa, w którym odtrutką na wielkie zideologizowane narracje i manipulacje historyczne stała się pamięć jednostek i małych grup społecznych. Kluczowe stały się dziś raczej – jak podkreśla to m.in. Ewa Domańska – tożsamość, władza oraz Inny⁴³. Dlatego niekoniecznie szukamy dzisiaj na Ziemiach Zachodnich i Północnych jedynie wielkich artystów i arcydzieł, pytamy raczej o relacje władzy, o konstruowanie tożsamości oraz o miejsce Innego – co jest kluczowym pytaniem po Endlösung i budowaniu komunistycznej utopii. Szukamy kultury współdzielenia, wymiany energii, przepływu, w przestrzeni obcych i groźnych ruin. Tego, co z czasem bezpowrotnie przeminęło jako możliwość tezauryzacji-muzealizacji, a jeśli zostało – to raczej jako doświadczenie, w pamięci. Szukamy niekiedy także tego, co musiało się zdarzyć, a co nie mogło zostać opisane ze względu na cenzurę, nawyki czym jest sztuka, potrzebę normalizacji, pocieszenia, pięknego zakłamania. . . Nie wierzymy, że Polacy którym przyszło żyć przez jakiś czas pod wspólnym dachem z rodzinami niemieckimi, a być może nawet – to już czysta fantazja – razem jadać z talerzy ze swastykami szczawiową ugotowaną na liściach zebranych nad Odrą i odczuwać, o dziwo, współczucie dla siebie nawzajem, znajdą najmniejszy ułomek swojego doświadczenia w zachowanej sztuce muzealnej.

W tym pierwszym, pionierskim okresie najważniejszym artystycznym medium na Ziemiach Odzyskanych była zresztą z pewnością fotografia. Już w lecie 1946 r. wyruszyły – dzięki dotacji z kilku Ministerstw: Spraw Zagranicznych, Informacji i Propagandy, Ziemi Odzyskanych oraz Komunikacji – trzy ekipy fotograficzne: Jan Bułhak wyruszył na Mazury i Wybrzeże, Edward Falkowski – na Dolny Śląsk, a Bolesław Malmurowicz – na Ziemię Lubuską i południową część województw pomorskich. W rezultacie powstała wystawa zorganizowana

przez Polskie Towarzystwo Krajoznawcze *Piękno Ziemi Odzyskanych w fotografii* w salach Stowarzyszenia Architektów RP w 1947 r. w Warszawie, która potem objechała 17 miast i zobaczyło ją przeszło 100 tysięcy widzów⁴⁴. Ważna była także seria książek *Ziemia Staropolski*, pod redakcją Zdzisława Kaczmarczyka i Zygmunta Wojciechowskiego, wydawana w latach 1948–1959 pod auspicjami Instytutu Zachodniego, dzisiaj budząca różne pytania dotyczące manipulacji pamięcią, jej wybiórczego traktowania, ze ściśle określonymi intencjami⁴⁵. Fotograficzno-krajoznawcze objazdy samochodowe w okresach od maja do września w latach 1947–1949 organizował przede wszystkim Wydział Turystyki Ministerstwa Komunikacji, a koordynował Mieczysław Orłowicz, działacz Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego i urzędnik ministerialny. Stwarzało to niemal mimochodem sytuację przeciwstawienia niemieckich „landszaftów” polskim zdjęciom, otwierało myślenie o tzw. nowych mediach w sposób, jaki nie zaistniał w pozostałych częściach kraju. Czego zatem powinniśmy szukać jako historycy i historyczki sztuki, gdy postawimy tezę o pewnej nieadekwatności zgromadzonych kolekcji muzealnych do faktycznych działań artystycznych na Ziemiach Odzyskanych? Podjąć można próbę opisaną dziedzictwa artystycznego, które nie zostało poddane muzealizacji, gdyż po pierwsze nie zostało pomyślane z intencją, by trafić do prestiżowych instytucji, i po drugie miało formę nie odpowiadającą ówczesnej definicji sztuki, rozpoznawalnej wówczas w formach malarstwa, grafiki, rysunku czy rzeźby. Z pewnością należy większą wagę przyłożyć do fotografii, a ponadto szukać raczej zwykłych przedmiotów, które mogłyby się okazać wehikułami czasu, przypominającym dawne zdarzenia, dzianie się – efemeryczne akcje, pozwalające przetrwać w nieoswojonej przestrzeni – niż tego, co zostało nazwane dziełami sztuki (taką próbę poczynimy w niewielkim słowniczku w części III niniejszej książki).

Efemeryczną sztukę, nie rozpoznaną w swoim czasie, wskresić można przez przekaz ustny i nadającą się do tego szczególnie formę – ekfrazę. Jan Harasimowicz, historyk sztuki nowożytnej i wybitny badacz sztuki śląskiej, w swej poczytnej książce *Dolny Śląsk* zauważył coś, co umykało często specjalistom zajmującym się współczesnością: „europejska czy wręcz światowa sława wrocławskich dóbr artystycznych nie wiąże się z tradycyjnymi gatunkami

⁴² Lipski (1992: 14).

⁴³ Domańska (2011).

⁴⁴ Szymanowicz (2016: 94–95).

⁴⁵ Mazur (1997: 6).

sztuki⁴⁶. A choć swoją uwagę kieruje ku politycznym happeningom i obywatelskiej niezgodzie lat 80., w tym przede wszystkim Pomarańczowej Alternatywie, to uwagę autora da się rozszerzyć na to, co działo się wcześniej. Norman Davies i Roger Moorhouse o stworzeniu we Wrocławiu bujnego życia kulturalnego, jako graniczącego z cudem, pisali: „bez wątpienia muzyka i poezja mogły napełniać serca radością, nawet jeśli żołądki były puste. [. . .] Liczba i jakość przedstawień teatralnych, symfonicznych i operowych w często na poły zrujnowanych salach mogły zaiste zdumiewać⁴⁷. Można powiedzieć, że fantomową wizualność – gdzie usunięte swastyki ciągle straszły w swych widmowych zarysach na nieodnowionych murach – zapelniano ludzką energią, zaprzeczającą i unieważniającą to, co widać. Jak się wydaje, kontrowersje co do tzw. sztuki nowych mediów, popularnej na licznych organizowanych tu plenerach, i obrona tradycyjnego malarstwa wynikała na Ziemiach Zachodnich i Północnych w dużej mierze z pragnienia, by nie dopuścić do glottofagii – by posłużyć się terminem używanym w metodologii postkolonialnej – śmierci wspólnego języka Polaków, który był aktualny do momentu traumatycznego podboju kraju przez ZSRR. Postkolonialna metodologia sugerowana jest wszak pośrednio przez Daviesa i Moorhouse’a, gdy piszą o fasadowości II Międzynarodowej Konferencji Intelktualistów we Wrocławiu, zorganizowanej w 1978 r. („była to świadoma próba powtórzenia farsy z 1948 roku⁴⁸). Brytyjscy autorzy pisząc bowiem o prelegentach wygłaszających liczne przemówienia dotyczące kolonialnej eksploatacji zauważają, iż nie przyszło im do głowy „jak wielu myślących wrocławian uważa się za ofiary neokolonialnego wyzysku.⁴⁹ Słowacki w *Anhellim* pisze o języku zesłańców jako o harfie z porwanymi strunami. . . Tak też było po II wojnie światowej z tymi, którzy znalazłszy się na Ziemiach Odzyskanych nie mieli możliwości wypowiedzieć się w imieniu wspólnoty, którą opuścili, gdyż cenzura pilnowała, by do przestrzeni publicznej przedostawały się jedynie określone polityczne treści.

Dlatego, gdy zastanawiamy się nad refleksją dotyczącą specyfiki sceny Ziemi Zachodnich i Północnych, należałoby podkreślić, iż oczekujemy wiedzy, która nie powielaby

wiedzy wyprodukowanej w okresie PRL-u. A przecież opracowania badaczy spoza tych ziem – a tam usytuowane są główne akademickie ośrodki historii sztuki najnowszej – dotyczą często tych samych artystów i znanych już powszechnie prac. Oczekujemy ponadto wiedzy, która nie wpisuje się jedynie w dzisiejszą świadomość tego jak potoczyła się historia, kto został zwycięzcą, a kto przegranym, gdyż tworzy się wówczas kurtyna, skutecznie przesłaniająca pytania, co się faktycznie stało. Dzisiejsza konieczność operowania kapitałem kulturowym jako elementem rynkowej gry i wymogi turystyki, nie mogą – na ile to możliwe – przesłonić autonomicznych celów historii sztuki. Czytelnik zetknie się zatem tutaj niekoniecznie jedynie z oczywistymi nazwiskami i przedsięwzięciami, by do poszukiwań specyfiki zachęcić.

Jako górną granicę historyczną prezentowanych artykułów przyjęliśmy rok 1981, przede wszystkim ze względów praktycznych, czyli ze względu na objętość tomu. Jednak nie bez znaczenia jest też fakt, iż od stanu wojennego mówić można o runięciu konsensu z władzą komunistyczną, co stwarza dla kultury zupełnie nową sytuację.

Część I niniejszej książki, *Rekultywacje: scalanie pokawałkowanego*, ukazuje wstępny zarys problemów, jaki stanął przed mieszkańcami tzw. Ziemi Odzyskanych i przed władzą centralną. Połączenie w jeden organizm (czy może raczej mechanizm?) odbywało się w korelacji z powojennym entuzjazmem odbudowy nowego życia, gdy świadomie powoływano się na tworzenie bytu *ex nihilo*, co wskazywało na pokrewieństwa z projektem Wielkiej Rewolucji. Marzenia okazywały się wszak przeważnie nierealne, nieziszczalne, utopijne, poddane najróżniejszym manipulacjom i korektom. Wstępny artykuł Szymona Piotra Kubiaka *Organizmy pionierskie. Kultura wizualna Szczecina w pierwszych latach po II wojnie światowej* czytać można z jednej strony jako chęć innego opowiedzenia historii – wszak rośliny to element badań z zakresu posthumanistyki. Autor dzieli dyskursy scalające polskie ziemie na mające charakter racjonalny, sięgający do tradycji oświeceniowej oraz organiczny, związany z naturą. A choć oczywiście obu nie można traktować dychotomicznie, gdyż ten ostatni poddany został porządkującej funkcji intelektu oraz techniki, to włączenie roślin w obręb zastanego dziedzictwa kulturowego uświadamia różne sposoby myślenia o zamieszkiwaniu świata oraz długi czas, jaki potrzebowała wyrafinowana kultura miejska by się rozwinąć. Takie podejście może być

⁴⁶ Harasimowicz (2007: 231).

⁴⁷ Davies, Moorhouse (2011: 481–482).

⁴⁸ Davies, Moorhouse (2011: 513).

⁴⁹ Davies, Moorhouse (2011: 514).

z kolei asumptem do szukania w dziedzictwie kulturowym powojennego miasta niekoniecznie jedynie dzieł sztuki wysokiej i jedynie tej, która dała się zmuzealizować. Artykuł Barbary Ochendowskiej-Grzelak o adaptacji ewangelickich świątyń do wymogów kultu katolickiego sygnalizuje wielość dysonansów w zamieszkałej przestrzeni, nieusuwalność ambiwalencji oraz cięć, dokonywanych podczas kształtowania nowego krajobrazu kulturowego. Generalnie, mówimy bowiem o zachowaniach dewastacyjnych i zachowawczych w ramach tego procesu. Z pewnością dzisiejsze oczekiwania dotyczące opieki nad zabytkami i obrony spuścizny kulturowej nie mogą zostać tu zaaplikowane; znalezione rzeczy często okazywały się jedynie przedmiotami na wymianę, a troską ludzi było po prostu przeżycie, także poprzez wznowienie codziennych rytuałów w jak najbardziej „swojskim”, a przez to dającym poczucie bezpieczeństwa otoczeniu. Nauczenie się nowego języka, w tym specyfiki wizualnej zajętych ziem, wymagało miesięcy i lat. Podkreślić należy poczucie tymczasowości: nic właściwie nie było tu pewne, szczególnie zaś słowo „własność”. A choć po podpisaniu w 1970 r. przez Józefa Cyrankiewicza i Willy’ego Brandta układzie PRL–RFN zrobiono krok w stronę nabierania przez to pojęcie sensu, to przecież w domenie ZSRR „własność” była raczej abstrakcyjna. Dopiero po podpisaniu polsko-niemieckiego traktatu przez Hansa-Dietricha Genschera i Krzysztofa Skubiszewskiego w 1990 r. własność i możliwość dysponowania mieniem zaczęło oznaczać sytuację, którą pamiętać mogli jedynie Ci, co sięgali wspomnieniami do czasów sprzed 1939 r. Powoływanie się na piastowskie dziedzictwo z kolei, jak opisuje to Magdalena Howorus-Czajka w artykule o mitologii piastowskiej w kontekście grupy pomników z lat 60., odnoszących się do obchodów 1000-lecia Państwa Polskiego lub do walki o polskość Ziemi Odzyskanych, rozumieć można zarówno jako ideologiczny klej, z za którego spoin wychylały się nacjonalistyczne upiory, jak i w kontekście radzenia sobie z obcością, aklimatyzacji i uśmierzenia bólu. Autorkę interesuje motyw średniowiecznych wojów oraz stylistyka mediewalna i prasłowiańska, jako nośnik nie tylko ważnych funkcji propagandowych, legitymizujący historyczne roszczenia Polski do Ziemi Zachodnich i Północnych, ale wręcz jako nośnik „mowy mitycznej”. Z kolei z artykułu Joanny Filipczyk dowiemy się jak wyglądała otwarta 9 maja 1959 r. w warszawskiej „Zachęcie” Wystawa Plastyki Ziemi Nadodrzańskich i jakie były trzy kolejne edycje ekspozycji. Ta z 1959 roku była

podsumowaniem pewnego etapu kulturalnego zagospodarowywania tych ziem, a wzięto w niej udział wzięto przeszło 150 artystów i pokazano około pół tysiąca prac. Kolejne były jednak coraz mniejsze, z katalogami o dużo mniejszej objętości i nakładzie. Fakt, że autorka podkreśla brak oparcia o dawne tradycje, jest tu oczywiście znamieny. Dorota Janisio-Pawłowska w artykule *Rozwój architektury sakralnej na Pomorzu Zachodnim* podkreśla początkową niechęć osadników do pejzażu kulturowego ukształtowanego przez niemiecki protestantyzm oraz judaizm, co sprzyjało nie tylko niedbałości o zastaną tkankę urbanistyczną, ale także do zacierania różnic między regionami kraju i wdrażania modnych wówczas zunifikowanych form. Dlatego podkreślając ciekawe osiągnięcia architektoniczne na Pomorzu Zachodnim autorka zaznacza, iż projektanci tworzyli wówczas w opozycji do zastanej tradycji kulturowej miejsca, w którym przyszło im tworzyć. Najważniejszą datą, umożliwiającą budowanie przez architektów obiektów sakralnych na tzw. Ziemiach Odzyskanych była wydana w 1972 roku przez papieża Pawła VI bulla *Episcoporum Poloniae coetus*, regulująca na Ziemiach Zachodnich kanoniczną organizację kościelną i ustanawiająca nową strukturę diecezjalną (utworzono wówczas 5 owych diecezji).

Tak rozpoznaną historycznie sytuację rekapitułuje Magdalena Zięba, która w tekście *Sztuka jako narzędzie propagandy? Biennale i sympozja na tzw. Ziemiach Odzyskanych* pyta o to uwikłanie twórczości w mechanizmy władzy. Propaganda to dla niej „sterowanie zbiorową świadomością, polegające na manipulacji intelektualnej i emocjonalnej” i jako taka nie jest czymś wyjątkowym dla okresu PRL-u. Odbywające się w okresie od lat 60. do połowy lat 80., coroczne plenery i sympozja na tzw. Ziemiach Odzyskanych stanowiły narzędzie kreowania nowej, polskiej tożsamości, ale w większości powstawały z inicjatywy lokalnych działaczy i artystów. Dlatego okazały się być w praktyce przede wszystkim wyjątkową formą laboratoriów sztuki awangardowej w czasie, gdy zainteresowanie kulturą plasowało się raczej – jak to opisuje autorka – na ostatnim miejscu wśród palących potrzeb ekonomicznych i społecznych.

W części II, zatytułowanej *W zawieszaniu: trauma, żałoba, trwanie*, Karolina Tomczak zajmuje się twórczością pomnikową Xawerego Dunikowskiego, wielkiego artysty i więźnia obozu w Auschwitz. Próbując wytłumaczyć artystę z uwikłania się w relację z komunistyczną władzą, autorka sięga m.in. do argumentu spłacenia długu wdzięczności

wobec żołnierzy Armii Czerwonej za wyzwolenie go z obozu koncentracyjnego i ocalenia od pewnej śmierci z rąk likwidujących obóz, ewakuujących się hitlerowców. Dla autorki *Pomnik Czynu Powstańczego* na górze św. Anny stanowi świadectwo modernistycznej postawy Dunikowskiego oraz przykład misternego zjednoczenia nowoczesnej myśli ze sztuką minionych epok. Pozostaje osobistą manifestacją sztuki narodowej artysty, który urodził się pod zaborami, przeżył XX-lecie polskiej niepodległości zmiążdżonej przez agresję niemiecką i bolszewicką. Roman Lewandowski zajmuje się z kolei Bolesławem Stawińskim, przedwojennym komunistą i współzałożycielem Grupy Krakowskiej, który po wojnie trafił do Bytomia, skąd ludność miejscowa masowo uciekała do Niemiec. W Bytomiu rósł jego gniew na władzę ludową, iż jej polityka kulturalna nie wspierała sztuki proletariackiej o treści socjalistycznej. Zaczął stopniowo nabierać rezerwy do władzy komunistycznej i w efekcie zdystansował się od obowiązującej estetyki socrealizmu i wycofał się niemal całkowicie z życia artystycznego. Trwanie przedwojennego modernizmu i tradycji spółdzielni „Ład” analizuje natomiast Tomasz Mikołajczak, omawiając znakomite – dziś niestety tylko częściowo zachowane – wrocławskie wnętrza Władysława Winczego, członka tej spółdzielni, długoletniego dziekana Wydziału Architektury Wnętrz Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych we Wrocławiu. Artykuł Barbary Baworowskiej opowiada o dwóch ważnych wrocławskich artystach: Waldemarze Cwenarskim i Jerzym Rosołowiczu. Pierwszy, młodo zmarły, choć tworzył zaledwie w latach 1947–1953, zdążył zapracować sobie na sławę jednego z najwybitniejszych polskich malarzy. Jak wszyscy uciekinierzy ze Lwowa i okolic, nie mógł wypowiadać się głośno o tragicznych przeżyciach wojennych, gdy w grę wchodziła nie tylko niemiecka, ale i sowiecka agresja. Jak dowodzi Baworowska, artysta mistrzowsko wykorzystał tragiczną ironię. Z kolei Rosołowicz, diagnozując jako katastrofę dotychczasowe poczynania człowieka, skupił się na humanistycznej powinności, by jej zapobiec. Ideę tą wyrażało podejmowanie działań neutralizujących wartości ujemne i pozostawanie w harmonijnym współbrzmieniu z naturą. Kwestię roli akademizmu i kojącego trzymania się starych wzorów artystycznych i profrancuskie przedwojenne jeszcze opcje środowiska, związane z przekonaniem, że sztuka znad Sekwany wyznacza poziom i model nowoczesności omawia Elżbieta Kal na przykładzie szkoły sopockiej. Dzisiaj, po licznych publikacjach wspomnień artystów i organizatorów

kultury w różnych lokalnych ośrodkach, ujmować można konserwatyzm artystyczny jako strategię ratowniczą spawalną polityczno-społeczną rewolucję⁵⁰, a nie tylko jako tradycyjną walkę między „starymi” i „młodymi”⁵¹.

Trzeba podkreślać, że większość przeżytych traum nie mogło znaleźć odpowiedniego ujścia, przepracowania i uleczenia, niemożność głośnego ich wypowiedzenia oraz ezopowy i metaforyczny język stanął się dynamitem, który wybuchnie dopiero, gdy zniknie cenzura – w wolnej Polsce. Wówczas okaże się, że właściwie jedynym wspólnotowym językiem nowej Polski jest język odwołujący się do wiary katolickiej. Nie wesprze go język demokratycznego pluralizmu i wartości obywatelskich, co stanie się powodem fasadowości wielu przemian po 1989 roku i źródłem tezy Andrzeja Ledera o „prześnionej rewolucji”.

Część III: *Polityka uważności: gubienie niedocenionego i odzyskiwanie zaprzepaszczonego stanu posiadania* sygnalizuje zaledwie mnogość problemów związanych z poczuciem obcości przybyszów na nowych ziemiach, próbach ich zaadoptowania do własnych potrzeb zarówno poprzez forsowanie własnej, rodzimej wizji estetycznej, jak i poprzez pozbywanie się (a nawet niszczenie) tego, co uznano za niepotrzebne i obce. Nakłada się na to wywóz dzieł sztuki, których oczywiście nie traktowano jako elementów, które mogłyby zbudować nową tożsamość przybyszów, ale jako kapitał, który należy ratować, czyli wywozić, gdyż status polityczny Ziemi Zachodnich i Północnych był długo bardzo niepewny. Dlatego jeszcze w 1945 r. przyjechali np. do Wrocławia Stanisław Lorentz i Ksawery Piwocki wraz z pracownikami Muzeum Narodowego w Warszawie, by ratować opuszczone i porzucone przez Niemców dzieła sztuki⁵². Wypraw takich – wobec powszechnej grabieży – warszawscy muzealnicy zorganizowali oczywiście znacznie więcej we wszystkie rejony nowych ziem polskich. Staną się one później kością niezgody, gdyż nowoprzybyli na tzw. Ziemię Odzyskaną mieszkańcy uznają się po latach za jedynych prawomocnych spadkobierców tego, co zostało z dawnych ziem i poczują się wręcz okradani przez „centralę”. Wyrazem tego była np. akcja *Oddajcie z powrotem, co do nas należy* (2000) przeprowadzona przez lokalny, wrocławski dodatek „Gazety Wyborczej”. Był w tym oczywiście prawdziwy paradoks, gdyż działalność lokalnych konserwatorów zabytków

⁵⁰ Por. Geppert (1969); Krzetuska (2003).

⁵¹ Por. Berny (1996); Saj (1996).

⁵² Mierzecka (1981: 177).

na „Ziemiach Odzyskanych” nie należała zaraz po wojnie (a często też *notabene* po 1989 roku) do szczególnie spektakularnych⁵³. O przewartościowaniu architektury miasta i różnych koncepcjach odbudowy piszą: Małgorzata Buchholz-Todoroska, w odniesieniu do Sopotu i Dariusz Wędzina, w odniesieniu do Legnicy i Lwówka Śląskiego. Buchholz-Todoroska podkreśla, że dawni sopocianie deklarujący narodowość polską to po wojnie zaledwie około 10–15% miejscowej populacji. Ponieważ jednak zniszczenia wojenne objęły zaledwie kilka procent zabudowy, a jednocześnie szybko powołano w mieście dwie uczelnie artystyczne (Państwowy Instytut Sztuk Plastycznych, przemianowany wkrótce na Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Pięknych oraz Państwową Wyższą Szkołę Muzyczną), Sopot przyciągał Polaków z wielu ośrodków obietnicą kulturalnego, spokojnego życia i miał tę przewagę nad innymi miastami Ziemi Odzyskanych, że nikogo nie trzeba było przymuszać, by w nim zamieszkał. Z tych powodów nowa władza nie zamierzała negować tradycyjnej funkcji kąpieliska, kwestionować architektury kurortu, czy zmieniać układ urbanistyczny. Nie była to powszechna praktyka! Szczęśliwie projekty głębiej ingerujące w tkankę miejską, jakie pojawiły się w latach 70. w Sopocie okazały się zbyt kosztowne. Wędzina zauważa natomiast, że choć władze PRL nie miały jednolitej koncepcji na zagospodarowanie historycznych miast na Ziemiach Odzyskanych, to chodziło przecież aż o 300 miast Prus Wschodnich, Pomorza Zachodniego, Ziemi Lubuskiej oraz Dolnego, Opolskiego i części Górnego Śląska. A ponieważ skala zniszczeń w wielu z tych miast budziła w społeczeństwie przerażenie, związane wręcz z utratą tożsamości narodowej, problem odbudowy przybrał początkowo znaczenie emocjonalne. Jednak to m.in. głód mieszkaniowy spowodował ostatecznie odwrót od form historycznych (i socrealizmu) oraz zachłyśnięcie się nowoczesnością form, powstających w rzeczywistości z tandetnych materiałów i w niechlujnych technologiach, lekceważących stare plany urbanistyczne. Kamila Storz pisząc na temat *Wartości wzorcotwórczej niemieckiego budownictwa wiejskiego na Warmii i Mazurach* opisuje sytuację postulowaną, która nigdy nie nastąpiła, gdyż murowane budynki wiejskie – domy budowane dla urzędników państwowych (leśniczych, kolejarzy, dróżników), domy wielorodzinne dla robotników, plebanie i kościoły oraz budynki użyteczności publicznej (szpitale, szkoły, urzędy, etc.) – będąc

dziełem kultury pruskiej, nie były traktowane przez Polaków z szacunkiem, jako wykwit regionalnej kultury. Tymczasem mimo takiego lekceważenia przez osadników i ich potomków, wiejskie budownictwo ceglane w Prusach Wschodnich, twór znakomitego rzemiosła murarzy, dekarzy i cieśli, wykształconych w szkołach rzemiosła budowlanego, pozostaje nadal nieodłączną częścią pejzażu kulturowego. W sąsiedztwie artykułu Wędziny także tekst Storz jest wymownym świadectwem ignorowania kontekstu i tradycji wizualnej. Romuald Kaczmarek skupia się z kolei na metaloplastyce, ukazując pomysłowość amatorów w zakresie upiększania swojego otoczenia, gdyż chodzi o produkcję obejmującą wszystko, co dla domu i obejścia da się zrobić z „pozyskanej” blachy i drutu, w tym przede wszystkim ogrodzenia z bramami i furtkami. Wyroby metaloplastyczne, które opisuje autor, należą do – jak się kiedyś mówiło – rzemieślniczej „prywatnej inicjatywy” czyli szeroko rozumianej kultury popularnej, współtworzącej pejzaż kulturowy regionu. Kultura ta – wytwór pomysłowości i zaradności ludzkiej w epoce socjalistycznej – znikła wraz z pojawieniem się w Polsce kapitalizmu. Anna Markowska, Zofia Reznik, Karolina Tomczak, Joanna Wątroba napisały kończący ten rozdział mini-słownik sztuki wrocławskich artystek, widzianej poprzez przedmioty. To oczywiście ukłon w stronę posthumanistyki, a konkretnie badań nad rzeczami, gdzie założeniem jest podmiotowy charakter przedmiotu, jego aktywność i sprawczość, posiadanie przezeń własnego języka oraz przekonanie, że przedmiot może pełnić w naszym życiu rolę społeczną. Jak pisał Marek Krajewski: „(. . .) wiemy, że przedmioty stanowią system, że są materializacją i obiektywizacją istniejących w danej kulturze systemów wartości, ale też, że ich używanie wytwarza społeczną i kulturową rzeczywistość, że aktualizuje jej zasady; że są *rzeczami wykonanymi*, nie tylko w sensie materialnym, ale przede wszystkim społecznym; że ich używanie nie sprowadza się do stosowania ich jako narzędzi, ale przenoszą one znaczenia i je chronią, że są funkcjoznakami, obiektami przejściowymi, że reprezentują tożsamości zbiorowe i indywidualne; że stajemy się dzięki nim samoświadomymi osobami (. . .)”⁵⁴.

W części IV *Pragmatyka i subwersja: nowa organizacja życia artystycznego i przechwytywanie spontanicznych wykwitów energii* zebrano teksty próbujące podkreślić aspekt pracy u podstaw w nowych warunkach. Rozdział skupia się

⁵³ Por. Majewski (2009).

⁵⁴ Krajewski (2005: 8).

na różnorodnych plenerach i sympozjach, i zajmuje się strukturą funkcjonowania sztuki w państwie, w którym nie było rynku sztuki, duże prywatne kolekcje zostały przejęte przez władzę ludową, istniała cenzura oraz polityka kulturalna, promująca tylko określone działania artystyczne. Temat plenerów na tzw. Ziemiach Odzyskanych, proponujących nowe funkcjonowanie sztuki w społeczeństwie, fascynuje dziś młode pokolenie. Dyskredytacja ideologiczna ich funkcjonowania, to przede wszystkim (jeśli można sobie pozwolić na takie uogólnienie) domena „dwu-systemowców”, którzy przeżyli PRL jako dorośli ludzie i poczuli się w obowiązku wyjaśnić polityczne zaplecze nowej sztuki. W niniejszej książce znajdzie czytelnik jednak analizy głównie młodszej generacji badaczy. Aleksandra Sumorok w tekście *Geografia a wnętrze socrealistyczne. Między obfitością a wykluczeniem* wskazuje na komplikacje ocen dotyczących negatywnie zazwyczaj waloryzowanego socrealizmu. Daje bowiem do zrozumienia nie tylko, że w architekturze wewnątrz i dizajnie nie było mowy o żadnym homogenicznym stylu, ale również że – paradoksalnie – mieszkańcy wielu miast i miasteczek Ziem Zachodnich i Północnych jedynie mogli sobie pomarzyć o solidnym budownictwie i wnętrzach socrealistycznych wymagających solidnego rzemiosła i szlachetnych, drogich materiałów. Takie rzeczowe ujęcie dystansuje się od traumy socrealizmu i sugeruje, iż tańsza znacznie „nowoczesność” – skoro pozwolić sobie mogła na nieliczenie się z kontekstem – była dla Ziem Zachodnich i Północnych ideologiczno-pragmatycznym wyborem efektywnego, czyli realnego odbudowania z ruin. Wcześniej, w rozdziale III, problem potraktowania miejscowego dziedzictwa architektonicznego omówił, jak pamiętamy, Dariusz Wędzina. Tu również nie znajdziemy narzekań na socrealizm, gdyż dominowały raczej gorzkie konstatacje dotyczące nowoczesności. Agata Szmikowska w *Architekturze wybranych ośrodków wczasowych Pojezierza Mazurskiego w latach 1945–1980* zajmuje się natomiast koncepcjami dotyczącymi organizacji czasu wolnego Polaków, wskazując na trzy typy architektoniczne ośrodków wypoczynkowych, sklasyfikowane ze względu na rodzaj inwestora: ośrodek rządowy, ośrodek partyjny oraz dobrze sytuowany ogólnopolski związek zawodowy. Przynajmniej zatem władza i grupy przez nią wspierane miały dostęp do dobrze zaprojektowanych ośrodków wypoczynkowych, gdyż generalnie – mimo „złotej dekady” budowniczego boomu lat 70. – tereny pojezierza nie zostały ani w pełni

docenione, ani wyzyskane. Magdalena Gołaczyńska zajmuje się Międzynarodowymi Festiwalami Teatru Otwartego i przywołuje unikatowe doświadczenie wrocławian uczestniczenia w wydarzeniach artystycznych światowej rangi, które zostawiły jedynie ślad w pamięci. Nie jest to typowa sytuacja dla sztuk wizualnych, gdyż historycy sztuki i muzealnicy lubią raczej tworzyć trwałe kolekcje, niż doświadczać ulotnych wrażeń. Jednak – jak się wydaje – taka karnawałowa i efemeryczna ekspresja plastyczna jest dla Wrocławia ważna do dzisiaj. Określenia „sztuka otwarta” i „teatr otwarty” – będące przejawami tego rodzaju twórczości – pojawiły się na dużą skalę już podczas IV Studenckiego Festiwalu Teatru Otwartego w 1973 roku. To w ramach tego rodzaju działań, które trudno było kontrolować, pojawiało się wiele aktów subwersji i artystycznego „nieposłuszeństwa”, będących dla władzy tyleż wentylem bezpieczeństwa, co niebezpiecznym procederem. Anna Pietrzak w *Sympozjum – plener Szlak Kopernika* powraca do wpisującego się w wydarzenia poprzedzające obchody roku wielkiego astronoma (1973) pleneru, zorganizowanego w sierpniu 1971 r. w Olsztynie oraz w miejscowości Waszeta nad jeziorem Pluszno. Choć bowiem główne uroczystości odbyły się przede wszystkim w Toruniu i Krakowie, to postać Kopernika ożywiła wiele kulturotwórczych lokalnych i mniejszych inicjatyw, w których trudno było aptekarsko rozróżnić ideologiczne promowanie polskości (i domniemanej antyniemieckości) astronoma od aspektów faktycznie edukacyjnych. Magdalena Worłowska zwraca natomiast uwagę na ekologiczną wrażliwość artystów na plenerach „Ziem Odzyskanych”, co w kontekście industrializacji doby Gierka ukazuje budzenie się świadomości zrównoważonego rozwoju. Andrzej Jarosz opowiada z kolei – z perspektywy bywających tam artystów – o przekształcaniu się przedwojennej, o ponad 600-letniej historii, Neurode w robotniczą Nową Rudę, po tym jak w maju 1945 r. została zdobyta przez I Front Białoruski.

Część V *Dramatis personae: zjawy z przeszłości, mistrzowie, działacze, nieprzystosowani* inauguruje Emilia Dziewiecka tekstem *Wędrujące pomniki. Przeniesienie trzech lwowskich monumentów do Wrocławia, Szczecina i Gdańska w latach 1956–1965*. Artykuł ten opowiada o wadze historycznych bohaterów i ich obecności. Ogniskując problemy tożsamościowe i polityczne, pomniki z utraconych ziem polskich spełniały ważną rolę w zaakceptowaniu nowych terytoriów przez wysiedlonych. Można powiedzieć, że wraz

z pomnikami to osobiście Aleksander Fredro, Jan III Sobieski i Kornel Ujejski zmienili się w osadników i dokonali migracji na nowe ziemie, a wraz z nimi nowe ideologiczne odczytania ich dokonań mieszały się z przekazywanymi rodzinnie historiami, nie pasującymi do nowych wykładni. Tak czy inaczej, zwizualizowane „duchy” pozwoliły Polakom zapuścić korzenie, choć władza niechętnie wracała do głęboko chrześcijańskich pobudek działalności Ujejskiego czy światopoglądu króla, będącego obrońcą Wiary, ani też do ziemiańskiego etosu pisarza-szlachcica. Dariusz Matelski w tekście *Działania prof. Karola Estreichera jr. dla kształcenia młodzieży we Wrocławiu w latach 1951–1961 i rewindykacji dziedzictwa kultury Ziemi Zachodnich i Północnych Polski* sięga do bezcennych, bo nieocenowanych (gdyż wydanych dopiero po upadku starego systemu) wspomnień wybitnego krakowianina, który przyjeżdżał do stolicy Dolnego Śląska jako pedagog nowoutworzonej wyższej szkoły plastycznej. Ewa Gładkowska w artykule *Powojenne środowisko artystów plastyków Olsztyna* pokazuje, iż powrót do jakiejś enigmatycznej pierwotnej i utopijnej ludowości na terenach dawnych Prus Wschodnich oraz swoiste odcięcie się od wpływów życia zewnętrznego i procesów cywilizacyjnych związane było z faktem, iż łączność kultury ludowej z tradycjami polskimi stawała się jedną z podstaw polskiej racji stanu. Stworzono bowiem wizerunek wiejskich „autochtonów”, negujący ich związki z kulturą niemiecką, by wyeksponować długie trwanie tradycji polskiej kultury na tych ziemiach w jej tzw. „niższych” warstwach. W ten sposób przesiedleńców z Wileńszczyzny, głównie ludność pochodzącą ze wsi, utwierdzano w przekonaniu, że na zasiedlanym terenie dominowała do roku 1945 kultura wiejska. Trudno dzisiaj zrekonstruować – jak dowodzi Gładkowska – działalność kulturalną pionierów w powojennym Olsztynie, czyli największym po roku 1945 mieście na terenach dawnych Prus Wschodnich, niemal w połowie spalonym przez Armię Czerwoną, gdyż to „wyprawa w czas innych standardów etycznych, norm kulturowych wymuszonych częstokroć wymogami czasu”. Jako studium przypadku służy autorce przykład Hieronima Skurpskiego, przed wojną Hermana Karola Schmidta, czyli narodowego konwertyty, który po wojnie objął stanowisko kierownika Muzeum Mazurskiego. Zaaranżowana tam przezeń ekspozycja przedstawiała powrót kultury polskiej na ziemi Warmii i Mazur jako sprawiedliwość dziejową, legitymizując przesunięcie granic na zachód. Po wojnie i zmianie ustrojowej przemiany tożsamości artysty oraz rozumienia ich ról fluktuowały,

co uchwyciła także Agnieszka Szkopek, w artykule *Nie jestem rzemieślnikiem, architektem, szewcem i ogrodnikiem* – *Zdzisław Jurkiewicz w poszukiwaniu roli artysty*, ukazującym swoistą przewrotność artysty i ustawiczną dyssatisfakcję z kolejno obranych dróg rozwoju oraz Joanna Wątroba, zagłębiając się w interpretacje kobiecości w twórczości trzech wybitnych wrocławianek: Natalii LL, Anny Kutery oraz Wandy Gołkowskiej z perspektywy feministycznej. Ta ostatnia autorka dostrzegła w performatywnych (niejednokrotnie dokamerowych) dziełach artystek nadzwyczajną śmiałość, odwagę wywalczenia własnego pola wolności. Twórczość przybyłego spod Lwowa Franciszka Duszeńki, ucznia Mariana Wnuka, wybitnego rzeźbiarza i więźnia niemieckich obozów koncentracyjnych, analizuje z kolei Anna Zelmańska-Lipnicka. Autorka zwraca uwagę na formatwórczy dla młodego Duszeńki akt zakopywania pomnika króla Władysława Jagiełły – dramatyczne działanie Polaków, wynikające z chęci ochrony dzieła przed zniszczeniem, po wkroczeniu do Gródka okupanta. Dorobek twórczy Ignacego Bogdanowicza, osiadłego w Słupsku wilnianina, ciekawego artysty i zasłużonego organizatora, współtworzącego tak ważne imprezy jak plenery koszalińskie w Osiekach – opisuje Lucjan Hanak. Obaj artyści, Duszeńko i Bogdanowicz, urodzeni na ziemiach utraconych w wyniku II wojny światowej, byli w jej trakcie represjonowani, będąc jednocześnie świadkami niszczenia kultury polskiej przez niemieckiego i radzieckiego agresora. Bez wzięcia pod uwagę tych doświadczeń trudno o ocenę artystycznego dorobku tych artystów, a właściwie wszystkich omówionych w tym rozdziale twórców.

Część ta oczywiście zaledwie sygnalizuje problem oporu wobec władzy. Niestety zabrakło tu przykładów działań przyjmujących formę sowizdrzałską. Warto więc przynajmniej zasygnalizować także i taki typ „*dramatis personae*”. Celował w zabawnych figlarskich działaniach szczególnie Anastazy Wiśniewski, a jego *Rozjechanie ruskiego pieroga* na plenerze Ziemia Zgorzelecka (1971) jest tego dobrym przykładem. W akcję tę interweniował milicjant, który domagał się likwidacji pieroga, stanowiącego – jego zdaniem – zagrożenie dla ruchu drogowego. Jak pisała Maria Berny:

i oczywiście można tu wysnuć dwie równoważne interpretacje. Jednak milicja uznała zdarzenie za prowokację przeciw Związkowi Radzieckiemu i nie dopuściła do działań artystycznych o politycznym podtekście, druga: pieróg istotnie przeszkadzał samochodom

w płynnym ruchu, więc dbający o porządek milicjant zwrócił nam uwagę. Ale wesoło było⁵⁵.

W zachowanym katalogu *Plener Ziemia Zgorzelecka – 1971*⁵⁶ czytelnik nic nie dowie się o tej akcji – w części poświęconej artyście znajdziemy informację, iż wygłosił on odczyt o sztuce polskiej, a obok wydrukowano szereg zdjęć które z całą pewnością odnoszą się do działania z pierogiem, lecz nie opatrzone podpisem tracą swoją polityczną nośność. Zdjęcia pozostają więc nieme, tak jak – zgodnie z autonomiczną koncepcją sztuki doby PRL-u – niemi powinni być artyści. Relację między zachowaną dokumentacją wizualną, specjalnie rozszczępioną z ustnym komentarzem i tytułem, uznać należy za symptomatyczną; możliwą do rozwikłania m.in. dzięki badaniom historii mówionej. Tak jak kulturę polską XIX wieku charakteryzowała dominacja domowego przekazu ustnego oraz waga rękopisu, tak dzisiejsi badacze powinni – w odniesieniu do PRL-u – bardziej wyzyskiwać wiedzę posługującą się zasobami domowymi oraz historią oralną.

Strata historii, jak pisała Ewa Domańska, uruchamia agresję, melancholię i żalobę. A ponieważ jej niedomiar – wedle tej wybitnej historyczki – podcina korzenie indywidualnej i zbiorowej tożsamości, to badania nad historią tzw. Ziem Odzyskanych na polu historii sztuki są po prostu sprawą wyjątkowo potrzebną szczególnie współczesnej młodzieży, która nie potrafi się odnaleźć zarówno w zideologizowanych narracjach PRL-u, jak i w takich, które – uniwersalizując doświadczenie historyczne – nie pozwalają wyłonić się specyficznej różnicy. Mamy nadzieję, że udało się w jakiejś mierze wytworzenie nieco odmiennego rozumienia dziedzictwa narodowego i powinności, jakie stoją przed mieszkańcami tych regionów „skrwawionych ziemi” (Snyder), będących jednocześnie „bożym igrzyskiem” (Davies)⁵⁷. Dzisiaj, legitymizując swoje zamieszkiwanie na ziemiach „odzyskanych” nie tylko dziedzictwem piastowsko-słowiańskim i linią dziedzictwa krwi oraz dziedzictwem robotniczo-chłopskim i równie zideologizowaną linią społeczno-polityczną, ale szacunkiem dla wieloetnicznego żywiołu i dorobku kulturowego, czyli „widmontologiczną” linią spuścizny duchowej. Być może nie spisaną historię sztuki Ziem Zachodnich i Północnych da się opowiedzieć nie tylko szukając w dziedzictwie efemerycznym, parateatralnym, happeningowo-performerskim, ale także podkreślając otwartą sytuację i wątplą strukturę, która

ciągle się kruszy, a mimo to może się rozwijać specyficznie, gdyż to właśnie nieokreśloność jest tu największym potencjałem. Jest rzeczą prawdopodobną, iż z kolei przy ponownej analizie artystów posługujących się tradycyjnymi mediami, bardziej operatywna okazałaby się derridiańska różnica niż tradycyjne kategorie kierunków i stylów. Paradoksalnie, nie tylko tymczasowość, fantomowe bóle, niepasujące montaże to pojęcia, dotykające omawianej problematyki; są nimi – obok ideologicznej manipulacji – także ironia, żartobliwość, poczucie humoru. Tak, jakby w miejscu, gdzie nic nie jest oczywiste i znajome, tym co faktycznie zbliża był tylko śmiech. Niewykluczone zatem, iż analogii szukać należałoby w Las Vegas, a nie tylko w Berlinie, Krakowie, Wilnie czy Lwowie. . . Celem niniejszego tomu jest zapoczątkowanie wypełniania dotkliwej luki w badaniu sztuki polskiej.

Bibliografia

- Arend 2010 = Sabine Arend, *Studien zur deutschen kunsthistorischen „Ostforschung“ im Nationalsozialismus – die Kunsthistorischen Institute an den (Reichs-)Universitäten Breslau und Posen und ihre Protagonisten im Spannungsfeld von Wissenschaft und Politik*, Dissertation, Humboldt-Universität zu Berlin, Philosophische Fakultät III, <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/binary/EGYSEN2J53PUEQI3P46PDMUIBB7GIMZS/full/1.pdf> (data dostępu: 26 luty 2017).
- Bartetzky 2011 = Arnold Bartetzky, *Polityka architektoniczna w obu państwach niemieckich i w Polsce po II wojnie światowej*, w: *Obok: Polska – Niemcy: 1000 lat historii w sztuce*, red. M. Omilanowska, Warszawa 2011: 692–697.
- Bednarek 1997 = Stefan Bednarek (red.), *Nim będzie zapomniana: szkice o kulturze PRL-u*, Wrocław 1997.
- Berny 2011 = Maria Berny, *Wieża radości. Wspomnienia*, Oficyna Wydawnicza Atut – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, Wrocław 2011.
- Davies = Norman Davies, *Boże igrzysko. Historia Polski*, przeł. Elżbieta Tabakowska, t. 1–2, „Znak”, Kraków 1993.
- Davies, Moorhouse 2011 = Norman Davies, Roger Moorhouse, *Mikrosmos. Portret miasta środkowoeuropejskiego. Vratslavia = Breslau = Wrocław*, przeł. Andrzej Pawelec, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2011.
- Denisiuk, Opalewski 2002 = Jarosław Denisiuk, Zbyszek Opalewski, *Od Laboratorium Sztuki do Centrum Sztuki. Galeria EL w latach 1961–2002*, Centrum Sztuki – Galeria EL, Elbląg 2002.

⁵⁵ Berny (2011: 126).

⁵⁶ Gołkowska, Ludwiński (1972).

⁵⁷ Davies (1989); Snyder (2015).

- Domańska 2011 = *O ratowaniu historii przed Historykami. Rozmowa z Ewą Domańską*, <http://www.kolaboratorium.com.pl/2011/12/07/o-ratowaniu-historii-przed-historykami-rozmowa-z-ewa-domanska> (data dostępu: 21 czerwca 2016).
- Domke 2010 = Radosław Domke, *Ziemie zachodnie i północne Polski w propagandzie lat 1945–1948*, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2010.
- Filipczyk 2015 = Joanna Filipczyk (red.), *Sztuka na Śląsku po 1945 roku*, Muzeum Śląska Opolskiego, Opole 2015.
- Geppert 1969 = Eugeniusz Geppert, *Moja droga*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968.
- Gołkowska, Ludwiński 1972 = Wanda Gołkowska, Jerzy Ludwiński (red.), *Plener Ziemia Zgorzelecka – 1971. Nauka i sztuka w procesie ochrony naturalnego środowiska człowieka*, Opolno Zdrój 1971, [Wrocław] 1972.
- Gosk 2010 = Hanna Gosk, *Opowieści „skolonizowanego/kolonizatora”. W kręgu studiów postzależnościowych nad literaturą polską XX i XXI wieku*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2010.
- Grzebałkowska 2015 = Magdalena Grzebałkowska, *1945. Wojna i pokój*, Agora, Warszawa 2015.
- Halicka 2015 = Beata Halicka, *Polski Dzik Zachód. Przymusowe migracje i kulturowe oswojenie Nadodrza 1945–1948*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2015.
- Harasimowicz 2007 = Jan Harasimowicz, *Dolny Śląsk*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2007.
- Jakimczyk 2015 = Jarosław Jakimczyk, *Najweselszy barak w obozie. Tajna policja komunistyczna jako krytyk artystyczny i kurator sztuki w PRL*, Agencja Wydawnicza i Reklamowa „Akces”, Warszawa 2015.
- Jałowiecki 1996 = Bohdan Jałowiecki, „Przestrzeń historyczna, regionalizm, regionalizacja”, w: *Oblicza polskich regionów*, red. Bohdan Jałowiecki, Warszawa 1996: 19–88.
- Juskiewicz 2013 = Piotr Juskiewicz, *Cień modernizmu*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2013.
- Kalin 2016 = Arkadiusz Kalin, „Odzyskiwanie Ziemi Odzyskanych – cdn.?” *Czas Kultury*, 2/189 (2016).
- Kowalczyk 2010 = Izabela Kowalczyk, *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Wydawnictwo Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej „Academica”, Warszawa 2010.
- Krajewski 2008 = Marek Krajewski (red.), *W stronę socjologii przedmiotów*, Poznań 2005.
- Krzetuska 2003 = Hanna Krzetuska, *Refleksje (wczoraj i dziś)*, red. Andrzej Jarosz, BWA Wrocław 2003.
- Kunicki, Ławecki 2015 = Kazimierz Kunicki, Tomasz Ławecki, *Kronika PRL 1944–1989*, t. 11: *Ziemie Odzyskane*, Edipresse Polska, Bellona, Warszawa 2015.
- Labuda 1966 = *Ziemie Zachodnie w granicach Macierzy. Drogi Integracji*, red. Grzegorz Labuda, Poznań 1966.
- Labuda 2001 a = Adam S. Labuda, „Polska historia sztuki i Ziemie Odzyskane”, *Rocznik Historii Sztuki* 2001, nr 26: 45–62.
- Labuda 2001 b = Adam S. Labuda, *Niemieckie dziedzictwo historyczno-artystyczne w Polsce. Sądy, stereotypy i opinie po II wojnie światowej*, w: *Wspólne dziedzictwo. Polsko-niemiecka współpraca konserwatorska 1970–2000*, red. Andrzej Tomaszewski, Dethard von Winterfeld, Warszawa 2001: 31–47.
- Labuda 2011 = Adam S. Labuda, *Historia sztuki – od narodowego antagonizmu do uznania wspólnego dziedzictwa artystycznego*, w: *Obok: Polska – Niemcy: 1000 lat historii w sztuce*, red. M. Omilanowska, Warszawa 2011: 574–679.
- Lipski 1992 = Jan Józef Lipski, *Dwie ojczyzny, dwa patriotyzmy. Uwagi o megalomanii narodowej i ksenofobii Polaków*, Otwarta Rzeczpospolita, Warszawa 1992, <http://otwarta.org/wp-content/uploads/2011/11/J-Lipski-Dwie-ojczyzny-dwa-patriotyzmy-lekkie3.pdf> (data dostępu: 5 kwietnia 2017).
- Lisowski, Radomska 2011 = Piotr Lisowski, Katarzyna Radomska (red.), *Jerzy Ludwiński. Wypełniając puste pola*, kat. wyst., Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu”, Toruń 2011.
- Ludwiński 1971 = Jerzy Ludwiński, *Neutralizacja kryteriów*, w: Gołkowska, Ludwiński (1972: nlb.), przedruk: Ludwiński (2003: 172–176).
- Ludwiński 2003 = Jerzy Ludwiński, *Epoka Błękitu*, red. Jerzy Hanusek, Otwarta Pracownia, Kraków 2003.
- Majewski 2009 = Piotr Majewski, *Ideologia i konserwacja. Architektura zabytkowa w Polsce w czasach socrealizmu*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2009.
- Markowska 2015 = Anna Markowska (red.), *Przeszłość, która nie chce przeminąć. Historia, pamięć zapomnienie w pracach Doroty Nieznańskiej*, kat. wyst., Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 2015.
- Mazur 1997 = Zbigniew Mazur (red.), *Wokół niemieckiego dziedzictwa kulturowego na Ziemiach Zachodnich i Północnych*, Instytut Zachodni, Poznań 1997.
- Mierzecka 1981 = Janina Mierzecka, *Cale życie z fotografii*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981.
- Mordawski 2015 = Hubert Mordawski, *Ziemie Odzyskane 1945–1956*, Wydawnictwo Poligraf, Brzeźnia Łąka 2015.
- Nader 2009 = Luiza Nader, *Konceptualizm w PRL*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Fundacja Galerii Foksal, Warszawa 2009.
- Osekowski 1999 = Czesław Osekowski (red.), *Ziemie Zachodnie i Północne Polski w okresie stalinowskim*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Tadeusza Kotarbińskiego w Zielonej Górze, Zielona Góra 1999.

- Osekowski, Strauchold 2015 = Czesław Osekowski, Grzegorz Strauchold (red.), *„Ziemie Odzyskane” po drugiej wojnie światowej*, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2015.
- Reznik 2016 = Zofia Reznik, „Nowy Jork PRL-u”, *Herito*, 25 (2016): 130–149.
- Saj 1996 = Andrzej Saj (red.), *Szkice z pamięci. Monografia uczelni, cz. 1*, Akademia Sztuk Pięknych, Wrocław 1996.
- Sakson 2006 = Andrzej Sakson (red.), *Ziemie Odzyskane – Ziemie Zachodnie i północne 1945–2005. 60 lat w granicach państwa polskiego*, Instytut Zachodni, Muzeum Pomorza Środkowego, Poznań–Słupsk 2006.
- Schiller 2015 = Konrad Schiller, *Awangarda na Dzikim Zachodzie. O wystawach i sympozjach Złotego Grona w Zielonej Górze*, Stowarzyszenie 40 000 Malarzy, Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa-Zielona Góra 2015.
- Skubiszewski 2009 = Piotr Skubiszewski, *Polen und die deutsche Kunstgeschichte. Aus persönlicher Sicht*, „Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft” 2009, No 62: 183–228.
- Ślodkowski 2014 = Piotr Ślodkowski (red.), *Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej*, Fundacja Salony, Zielona Góra 2014.
- Snyder 2015 = Timothy Snyder, *Skrwawione ziemie. Europa między Hitlerem a Stalinem* (Bloodlands. Europe between Hitler and Stalin), tłum. Bartłomiej Pietrzyk, Świat Książki Wydawnictwo, Warszawa 2015.
- Stokłosa 2015 = Bożenna Stokłosa, „Najweselszy barak w obozie wg. Jakimczyka”, *Magazyn Sztuki*, 30 kwietnia 2015, <http://magazynsztuki.eu/ksiazki/najweselszy-barak-w-obozie-wg-jaroslawajakimczyka> (data dostępu: 9 marca 2017).
- Szydłowska 2013 = Joanna Szydłowska, *Narracje pojałtańskiego Okcydentu. Literatura polska wobec pogranicza na przykładzie Warmii i Mazur (1945–1989)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2013.
- Szymanowicz 2016 = Maciej Szymanowicz, *Zaburzona epoka. Polska fotografia artystyczna w latach 1945–1955*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016.
- Tannenberg-Denkmal 2014 = [Dorota Nieznańska], *Tannenberg-Denkmal. Kult pamięci!*, 2014, http://www.tannenberg-denkmal.com/html/30_projekt.php (data dostępu: 9 marca 2017).
- Tomczak 2006 = Anna Tomczak, „Obraz osadników w prasie i publicystyce polskiej”, w: Sakson (2006).
- Traba 2006 = Robert Traba, *Historia – przestrzeń dialogu*, Instytut Studiów Politycznych Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2006.
- Traba 2009 = Robert Traba, „W poszukiwaniu przenośnej ojczyzny. Polacy w wielokulturowym Berlinie”, w: Robert Traba, *Przeszłość*

w teraźniejszości. Polskie spory o historię na początku XXI wieku, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009: 266–283.

- Tyszkiewicz 1997 = Jakub Tyszkiewicz, *Sto wielkich dni Wrocławia: wystawa Ziem Odzyskanych we Wrocławiu a propaganda polityczna Ziem Zachodnich i Północnych w latach 1945–1948*, Wrocław 1997.
- Wańkiewicz 1979 = Melchior Wańkiewicz, „Szczęście lata”, w: Melchior Wańkiewicz, *Czerwień i amarant*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979.
- Zaremba 2005 = Marcin Zaremba, *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej w Polsce*, Instytut Studiów Politycznych Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2005.
- Zaremba 2012 = Marcin Zaremba, *Wielka trwoga. Polska 1945–1947. Ludowa reakcja na kryzys*, Instytut Studiów Politycznych Polskiej Akademii Nauk, Kraków 2012.
- Ziarkiewicz 2008 = *Awangarda w plenerze. Osieki i Łazy 1863–1981. Polska awangarda II połowy XX wieku w kolekcji Muzeum w Koszalinie*, oprac. Ryszard Ziarkiewicz, Muzeum w Koszalin, Koszalin 2008.
- Ziółkowska 2007 = Magdalena Ziółkowska (ed.), *Notes From The Future of Art. Selected Writings of Jerzy Ludwiński*, Van Abbemuseum, Eindhoven 2007.

Summary

Is the new art history of the “Regained Territories” really needed?

In Polish contemporary art, such personalities as Jerzy Grotowski, Natalia LL, Gerard “Blum” Kwiatkowski or Jerzy Ludwiński — all of them active within the territory of the Western and Northern Lands (the so-called “Regained Territories”) during the Polish People’s Republic — are nowadays well recognized and established. Although the most interesting and important artistic events of these artists (and many others) were held in those lands that were joined to Poland in 1945, the contemporary art history of this area has not been written yet. We have to admit, that such an undertaking would be extremely interesting, as it would show both the ideological fight against the idiom of German culture (associated primarily only with Nazism) and its gradual assimilation by the Polish resettlers from the Eastern and Central parts of the country, the efforts of those migrants to preserve their identity, the great wave of modernization and the pure existential struggle. But since the so-called “Regained Territories” were the subject and the tool of the communist state’s propaganda, a history incorporating any narratives that were not officially approved could not have been created before 1989.

Since then, a number of studies have been carried out that shed the light on the specifics of the events and transformations taking place in this area: people's uncertainty, robberies, violence, their struggle with the trauma of war and fear of the phantom of the returning Germans, censorship and forced construction of collective and individual identities, to name just a few. Nowadays, researchers are more eager to explore the so-called small narratives that illustrate the complexity of the situations, internal tensions and conflicts, and the pluralism of the attitudes of the people studied. All the publications mentioned in this article serve as a starting point to confront the historical and social contexts of the area referred to by the state propaganda as "the Recovered Territories".

The aim of this volume is to shed light on the diversity of artistic attitudes that were developed on these lands. For political reasons, they have been artificially homogenized; therefore, we would like to question the hitherto image of the art emerging here. In keeping with the chosen time frame (1945–1981), we would also like to draw attention to the problem of cultural colonization, the self-organization of artistic life, and the problem of displaced material and the immaterial legacy that we will read primarily through Derridian hauntology.

In the respective chapters of this collection of texts we look at various aspects of local artistic production. Firstly, we deal with different attempts to recover continuity (*Recultivations: merging shattered*) — from pioneering pragmatism in organizing activities, through the romantic support of mythology, to the invention of completely new cultural formulas. In the next part (*Suspension: trauma, mourning, persistence*) we seek descriptions of the peculiar state of suspension — whether this was in a form of self-rescue by sustaining the pre-war aesthetics

and strategies, the inability to openly live through traumas associated with the war, Holocaust or personal loss — which was enhanced by the order from the above to collectively and rapidly build a socialist Poland. In the next section (*The politics of mindfulness: loss of the underestimated and recovering the lost ownership*) we pay attention to the squandered values and goods, such as the completely unrecognized architecture, which could have become one of the founding elements of the the Polish settlers' new cultural capital, but which became possible only in the 90s. The fourth chapter is devoted entirely to the dialectical specifics of the organization of artistic life, which was mainly playing cat and mouse with the authorities on the one hand, and the unavoidable appropriation of the artists' activities for political purposes on the other (*Pragmatism and subversion: a new organization of artistic life and capturing spontaneous bursts of energy*). The last section is "the characters of the drama", meaning agents of identity and cultural processes — from the great Poles, moved westward as monuments of famous artists fetched from Lwów (Lviv) and other lost cities, along with the people physically moving here, through real and influential figures, such as Prof. Karol Estreicher Jr, who has earned great esteem with his revindications, to the extraordinary creators who, regarding the context of these historical and cultural processes, undertake their own transformations.

We are convinced that the recuperation of the art history of this period is essential for the recovery of a cultural identity largely appropriated by the ideologically manipulated narrative of the Polish People's Republic. The aim of this volume is not to offer a finished synthesis, but to initiate a comprehensive research into the art of West and Northern Poland after 1945.