

Magdalena Howorus-Czajka

Uniwersytet Gdański

Mitologia piastowska – forma, funkcja, kontekst w pomnikach okresu PRL na „Ziemiach Odzyskanych”

Postawiony w tytule temat katalizuje różnokierunkowe wątki problemowe. Przedstawiając moje badania pragnę pozostać w tematyce sztuki politycznie uwikłanej i rozpatrzyć ją jako komunikat w kontekście teorii mitologii codziennej.

Inspiracją stała się dla mnie grupa pomników z lat 60., odnoszących się do obchodów 1000-lecia Państwa Polskiego lub do walki o polskość „Ziem Odzyskanych”. Niewiele wcześniej we Francji ukazała się słynna książka Rolanda Barthes’a pt. *Mythologies*¹. Jest oczywiście mało prawdopodobne, by istniała jakaś bezpośrednia i powszechna relacja pomiędzy dyskutowaną na Zachodzie Barthesowską teorią, polskimi twórcami pomników z lat 60., a polityką kulturalną Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. A jednak ze współczesnej perspektywy można dostrzec ideowe powiązania. Pomniki te były niepodważalnie rodzajem komunikatu. O propagandowej roli sztuki w okresie PRL wiemy już wiele – od wielu lat temat ten jest przedmiotem wielodziedzinowych i wnikliwych badań². Dlatego też celem moich rozważań będzie próba ustalenia wzajemnych podobieństw i różnic pomiędzy teorią mitologii codziennej a propagandą w PRL. Poruszony temat pomników lat 60. generuje wiele wątków badawczych: od ogólnego przedstawienia sytuacji w polskiej rzeźbie, poprzez dyskusje polemiczne prowadzone wówczas na łamach prasy, do analizy osiągnięć rzeźby awangardowej. Niestety tak szeroko zakroje ramy badawcze przekraczają granice tego artykułu, w którym skoncentruję się na współczesnej perspektywie odbioru tych dzieł, z ukierunkowaniem na wątek mediewistycznej stylistyki, mając pełną świadomość, że temat ten można pogłębić o analizę literatury przedmiotu pochodzącej z omawianej dekady.

Jako klucz do dalszych rozważań posłużę mi obecny na większości pomników motyw średniowiecznych wojów. Zastosowana tu stylistyka mediewalna i prasłowiańska posiadała swoje ważne funkcje propagandowe, gdyż miała legitymizować historyczne roszczenia Polski do tych ziem. Zabieg ten rodzi współcześnie pytanie o jego rolę jako nośnika mowy mitycznej oraz o mit jako wykreowany w ten sposób obraz (rzeźba, płaskorzeźba, ryt).

By odpowiedzieć na te pytania należy bliżej przeanalizować pojęcie mitu. Przypomnę, że zagadnieniem tym zajmowali się m.in.: Claude Levi-Strauss, Ernst Cassirer, Bronisław Malinowski, Mircea Eliade i Roland Barthes. Skupiali się oni na funkcji, jaką mit spełnia w życiu jednostki oraz społeczeństwa. Z punktu widzenia tematu niniejszego artykułu niezwykle ważne wydają się być ustalenia dotyczące roli mitu w budowaniu przekonań, a zatem kształtowaniu postaw jednostki i grupy³. Jan Assmann uważał, że mit „jest przeważnie narratywnym odniesieniem do przeszłości, która oświetla teraźniejszość i przyszłość” i posiada dwie, zazwyczaj przeciwstawne, funkcje: fundacyjną, gdzie mit „stawia teraźniejszość w świetle historii, która ukazuje ją jako sensowną, zgodną z wolą Bożą, konieczną i nieuniknioną” oraz funkcję kontraprezentną, w której „teraźniejszość oznacza doświadczenie deficytu i przywołuje wspomnienie przeszłości, która przyjmuje najczęściej rysy epoki heroicznej. Te opowieści [...] zamiast stanowić teraźniejszość podkopują jej fundamenty”. Assmann zauważa jednak, że każdy mit może zmieniać swe funkcje⁴.

Barthes – autor teorii mitologii codziennej⁵ – oddalił dawne rozumienie mitu jako fundamentalnej opowieści,

¹ Książka ta ukazała się w 1957 r. nakładem wydawnictwa Seuil, Paris. Polski przekład pt. *Mitologie* ukazał się w 2000 r., zob. Barthes (2000).

² Por. m.in. Baraniewski (1994); Czubak (1994); Hirszowicz (2001); Piotrowski (1999); Włodarczyk (1991).

³ Zagadnienie mitu wydaje się być wciąż aktualne i znajduje zastosowanie w różnych dziedzinach nauki, zob. Wawrzyński (2011).

⁴ Assmann (2008: 93–94).

⁵ Mitologia „stanowi zarazem część semiologii jako nauka formalna oraz część ideologii jako nauka historyczna – bada idee jako

kładąc nacisk na inne znaczenie, w którym mit uważa za nową jednostkę sensu, nadbudowaną nad zwykłymi znaczeniami. Nośnikiem mowy mitycznej mogą być rozmaite przejawy aktywności kulturowej – od fotografii, poprzez reklamę, po sport⁶. Barthes zwraca uwagę na mechanizm tworzenia wtórnego, nadbudowanego znaczenia, które z czasem zaczyna dominować w sposobie postrzegania świata. Chciałabym podkreślić wynikające stąd dwie cechy, które będą kluczowe w dalszym wywodzie, czyli materialność nośnika i jego sensotwórczą funkcję⁷. Dla Barthes'a mit to przede wszystkim komunikat funkcjonujący w systemie porozumiewania się, przy założeniu, że nie określa go przedmiot jego komunikatu, ponieważ nośnikiem może być praktycznie wszystko. Określa go za to sposób jego wypowiedzienia, generujący nowe znaczenie⁸. Mimo, że teoria mitologii codziennej dotyczyła powstałego po II wojnie światowej na Zachodzie społeczeństwa konsumpcyjnego, to jednak z rzeczywistością socjalistycznego ustroju wiąże ją pogląd Barthes'a, że mitologia ewoluowała w swego rodzaju propagandę czy komunikowanie polityczne⁹. Czynnikiem kreowania postaw jednostki w społeczeństwie w PRL była polityka kulturalna z podporządkowanymi jej mass mediami i sztuką. Podobny pogląd co do roli mitu w kształtowaniu się wizerunku społeczeństwa przedstawia Assmann zauważając, że mit ma „wpływ na wzorce działania w danej zbiorowości oraz na jej obraz samej siebie, [. . .] mocy orientowania”, którą określa jako mitomotorykę¹⁰.

Powyższe spostrzeżenia teoretyczne skonfrontuję z praktyką. Poglądowo do tej analizy wybrałam pięć pomników. W czterech z nich położono nacisk na stylizację mediewalną, a w ostatnim omawianym przykładzie zwrócono się ku korzeniom prasłowiańskim.

formę”; Barthes (2000: 243).

⁶ „Skoro mit jest słowem, to wszystko co podpada pod wiedzę może być mitem”; Barthes (2000: 239).

⁷ „[...] chodzi o dany obraz, któremu przypisuje się dane znaczenie – słowo mityczne jest utworzone z materiału już obrobionego dla potrzeb stosownej komunikacji [...]. Obraz jest pewnie bardziej władczy od pisma, od razu narzuca znaczenie, nie analizując go i nie rozpraszając. Nie jest to jednak różnica zasadnicza. Obraz staje się pismem w momencie, w którym nabiera znaczenia: podobnie jak pismo przywołuje on *lexis*”; Barthes (2000: 240–241).

⁸ Barthes (2000: 239–241).

⁹ „Mit lewicy wyłania się dokładnie w chwili, gdy rewolucja przekształca się w »lewicę«, to znaczy zgadza się na zamaskowanie, zasłonięcie swojego imienia, na wytworzenie niewinnego metafizyka i przyjęcie kształtu »Natury«”; Barthes (2000: 282).

¹⁰ Assmann (2008: 94).



Il. 1 Wiktor Tołkin, pomnik *Tysiąclecia Państwa Polskiego*, 1961, Darłowo. Fot. archiwalna ze zbiorów rodziny Tołkinów

Dwa pierwsze pomniki znajdują się na Pomorzu¹¹. Pierwszy omawiany, *Pomnik Tysiąclecia Państwa Polskiego*, został odsłonięty 9 maja 1961 r. w Darłowie dla uczczenia zbliżającego się milenium (il. 1, 2). Gdański rzeźbiarz Wiktor Tołkin¹² stanął przed wyzwaniem z jednej strony spełnienia oczekiwań zleceńodawcy, którym tak naprawdę był aparat ówczesnej władzy, a z drugiej – własnymi ambicjami uniknięcia oczywistości socjalistycznej retoryki. Zaprojektował pomnik w formie lekko wklęsłego ekranu podzielonego na cztery ażurowe kwatery niczym kadry rzeźbiarskiej projekcji. W pierwszej z nich znajdowała się surowa i skubizowana w formie sylweta Światowida. Kolejna zawierała przedstawienia średniowiecznych wojów. Trzeci kadr pozbawiony był wizerunku ludzi, gdyż zdominowało go w całości wyobrażenie czołgu, co miało przypominać o nieludzkim czasie minionej wojnie. Kontrastowało to z treścią przedstawienia ostatniej kwatery, w której ukazane były postaci kobiet z dziećmi symbolizujące bezpieczeństwo

¹¹ Polskie panowanie Mieszka I na tych terenach poprzedziło słowiańskie osadnictwo. Kolejną zwycięską kampanię przeprowadził Bolesław Krzywousty. Rozbicie dzielnicowe (1138–1320) okresowo oddzieliło te ziemie od Królestwa Polskiego do 1460 r. (poza krótkim okresem przynależności do Przemysława II w latach 1294–1296), kiedy to zostało ono odzyskane przez Kazimierza Jagiellończyka. Pomorze Gdańskie przeszło pod panowanie Prus w wyniku rozbiorów i pozostało w ich władaniu do zakończenia I wojny światowej (wyjątek stanowią lata 1807–1814, gdy istniało Wolne Miasto Gdańsk). Zgodnie z ustaleniami traktatu wersalskiego Pomorze Gdańskie wróciło do Polski, ale bez Gdańska, które jako Wolne Miasto funkcjonowało od 1920 r. do roku 1939. Podczas II wojny światowej te tereny należały do III Rzeszy, a po 1945 r. przypadły Polsce.

¹² Wiktor Tołkin (1922–2013), były więzień KL Auschwitz-Birkenau, powstaniec warszawski; po wojnie osiadł w Gdańsku; główne realizacje: pomnik Walki i Męczeństwa w Stutthofie k. Gdańska (1968), pomnik Walki i Męczeństwa na Majdanku w Lublinie (1969).



Il. 2 Wiktor Tołkin, pomnik *Tysiąclecia Państwa Polskiego*, 1961, Darłowo, stan po renowacji. Fot. Magdalena Howorus-Czajka

czasu pokoju¹³. Wymowy treściowej dzieła dopełnia niewielki cokół, na którym znajdują się słowa z *Roty*: „NIE RZUCIM ZIEMI SKĄD NASZ RÓD”. W dniu wkopywania kamienia erekcyjnego pod jego budowę – w obecności przedstawicieli Armii Czerwonej – w przemówieniu Przewodniczącego Prezydium Miejskiej Rady Narodowej Teofila Benkowskiego padały słowa zapewnienia, iż pomnik darłowski „będzie symbolem braterstwa broni żołnierzy Wojska Polskiego i Armii Czerwonej”¹⁴. Artysta podjął przewrotnie próbę wymknięcia się tym oczekiwaniom i nie umieścił ani jednego elementu graficznego bezpośrednio wskazującego na socjalistyczną retorykę lansowanej przez władzę przyjaźni polsko-radzieckiej. Czy jednak udało się artyście umknąć przed tym kontekstem? Wprost przeciwnie – wpisał się w ogólny nurt polityki kulturalnej lat 60. właśnie poprzez odwoływanie się do słowiańskiego okresu w historii Pomorza. Osadnictwo Słowian na tym terenie jest oczywiście faktem historycznym, jednak wykorzystanie tego w określonych warunkach politycznych nadbudowuje – zgodnie z teorią Barthes’a – nowy komunikat. Uruchamia on nie tyle lawinę konotacji upowszechniających historyczne wiadomości, co legitymizuje prawa Polski do tych ziem, za którym to stanowiskiem następują dalsze konsekwencje, jakimi było zaakceptowanie przesunięcia granic Polski na zachód i utrata Kresów na rzecz wielkiego sąsiada.

Podobnie stało się w przypadku innego pomnika Wiktora Tołkina – poświęconego *Zaślubin Polski z Morzem I Armii Wojska Polskiego* i odsłoniętego w Kołobrzegu



Il. 3 Wiktor Tołkin, pomnik *Zaślubin Polski z Morzem I Armii Wojska Polskiego*, 1963, Kołobrzeg. Fot. Magdalena Howorus-Czajka

3 listopada 1963 r. (il. 3) Pomnik ten reprezentuje rozbudowaną koncepcję rzeźbiarską, łączącą aluzje od łuku tryumfalnego po obelisk – jako symboli zwycięstwa militarnego¹⁵. Zważywszy na krwawe walki o Kołobrzeg, było to uzasadnionym zabiegiem. Wykorzystana została tu również stylistyka medialna. Na wewnętrznej stronie podpory łuku widoczne są ryte sylwety średniowiecznych wojów, które w miarę zbliżania się ku morzu przechodzą w płaskorzeźbione postaci żołnierzy Ludowego Wojska Polskiego. Podkreślenie jedności celów postaci wydobywających się z mroku dziejów, jak i współczesnych żołnierzy, niosących nowy porządek geopolityczny dla utrzymania tych ziem w granicach państwa polskiego, było jasnym komunikatem płynącym do ówczesnych odbiorców. Na dominującej w założeniu iglicy została wykonana przez Władysława Jackiewicza dekoracja mozaikowa stylizowana na średniowieczne ryty. Opowiada ona o osadnictwie Słowian na tym terenie. Przeplatanie się wątków średniowiecznych ze współczesnością buduje aluzje do podobieństwa sytuacji historycznej – stało się zatem narzędziem propagandy. Cenzura komunistyczna mogła pozwolić artyście na odstąpienie od radykalnej propagandy, a mimo to pomnik ten wpisał się w mechanizm manipulacji. Poprzez skupienie uwagi na „bezpieczny” aspekt historii, odwracana była uwaga od niewygodnych dla władzy treści. W porównaniu do pomnika darłowskiego, w Kołobrzegu mamy do czynienia z propagandą poszerzoną o nowe wątki – poprzez silną gloryfikację czynu zbrojnego żołnierzy Ludowego Wojska Polskiego spychany był w zapomnienie krwawy wysiłek żołnierzy generała Andersa, którzy w momencie

¹³ Użyty przeze mnie czas przeszły podczas opisu pomnika wynika z tego, że został on poddany „renowacji” w 2000 r., która silnie zmieniła jego wygląd, por. Howorus-Czajka (2012: 80–81).

¹⁴ Howorus-Czajka (2012: 79).

¹⁵ Howorus-Czajka (2012: 83).



Il. 4 Anna Rodzińska, pomnik *Tysiąclecia Państwa Polskiego*, 1966, Międzyrzecz. Fot. Łukasz Bednaruk

powstawania pomnika nie mieli już nawet nadziei na powrót do kraju.

Pomnik *Tysiąclecia Państwa Polskiego* (1966) w Międzyrzeczu (il. 4) w województwie lubuskim jest kolejnym przykładem wykorzystania stylistyki medievalnej, tym razem przez wilniankę z urodzenia – Annę Rodzińską¹⁶. Związana z poznańską Akademią Sztuk Pięknych rzeźbiarka, w wyniku inicjatywy władz Międzyrzecza, przygotowała projekt pomnika. Stał on w mieście odległym od Poznania zaledwie o 100 km, którego polskie dzieje sięgają od czasów panowania Mieszka I do II rozbioru

¹⁶ Anna Rodzińska-Iwiańska (ur. w 1933 r. w Wilnie), w latach 1952–1957 studiowała w Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu, w pracowni Bazylego Wojtowicza, a od 1955 r. zatrudniona była na stanowisku asystentki w jego pracowni. Obecnie profesora emerytowana ASP w Poznaniu.

Polski (1793). Dominującym elementem pomnika jest pionowy obelisk, uformowany przez wbity w ziemię miecz o graniastosłupowej formie, z górującym wyobrażeniem piastowskiego orła, będący pierwszym rodzajem zastosowanej tu medievalnej stylistyki. Drugi typ wyznacza treść płaskorzeźby umieszczonej na bryłowym, betonowym kształcie, będącym częścią założenia. W tle tej płaskorzeźby widzimy mężczyznę w zbroi. Przesłaniają go dwie sylwety żołnierzy Ludowego Wojska: oficera (wskazuje na to pistolet w jego ręku) i szeregowego (z karabinem). Trudno jednoznacznie stwierdzić na podstawie detalu uzbrojenia z jakiej epoki pochodzi rycerz. Dość mylące są bowiem husarskie skrzydła¹⁷. Szczególnie w zestawieniu z umieszczonym na pomniku napisem: „NASZ POWRÓT NA PIASTOWSKĄ OJCOWIZNĘ TO NIEODWRACALNY I SPRAWIEDLIWY WYROK HISTORII”. Pozostawiając logikę przedstawienia i jego jakość bez dalszych komentarzy, chciałabym zaznaczyć, że tego rodzaju inskrypcje również należały do repertuaru środków wpływania na poglądy odbiorców, a zatem – w rozumieniu Barthesowskim – miały także rolę mitotwórczą.

Podobnie jak w przypadku omówionych wyżej pomników Tołkina, jako materiał zastosowano tutaj zbrojony beton. Technika ta była w tym okresie bardzo popularna, ze względu na jej stosunkowo niewielki koszt i dostępność materiału.

Dziełem, które niejako zamyka bogatą w pomniki o tej tematyce dekadę lat 60., jest rzeźba pt. *Tym co za polskość Gdańska*¹⁸ autorstwa Wawrzyńca Sampa¹⁹ i Wiesława Pietronia²⁰ (il. 5). Do swojego przeglądu rzeźb uwikłanych w propagandę i wykorzystujących stylistykę medievalną wybrałam ten pomnik ze względu na dwie jego cechy, uzupełniające przedstawione powyżej obserwacje. Pierwszą określiłabym jako tendencję poszukującą, wyrażaną w dążeniu do nowoczesności rozumianej jako powrót do tradycji

¹⁷ Nawet gdyby założyć, że rzeźbiarka miała wyjątkowo na myśli żołnierzy hetmana Stefana Czarnieckiego, udających się w 1658 r. na pomoc Danii, to jednak należy pamiętać, że husarz posiadał szablę, a nie miecz, który jest widoczny obok naszego kontrowersyjnego rycerza.

¹⁸ Odsłonięty 28 grudnia 1969 r. na placu przy ul. Podwale Staromiejskie w Gdańsku.

¹⁹ Wawrzyniec Samp (ur. w 1939 r. w Gdańsku), absolwent Wydziału Rzeźby gdańskiej PWSSP. W kontekście podjętej tu tematyki stylistyki medievalnej ważna wydaje się być realizacja pomnika Świętopełka II w Gdańsku (2010), autorstwa tegoż artysty.

²⁰ Wiesław Pietroń (ur. w 1934 r. w Gdyni), absolwent Wydziału Rzeźby gdańskiej PWSSP (1964).



Il. 5 Wawrzyniec Samp, Wiesław Pietroń, Pomnik *Tym co za polskość Gdańska*, 1969, Gdańsk. Fot. Magdalena Howorus-Czajka

przedwojennych awangard – niestety dość pobieżnym: zwarta bryła, redukcja cokołu, uproszczona stylistyka reliefowych przedstawień. Zjawisko analogiczne w literaturze określił Janusz Sławiński jako „rewolucję retrospektywną”²¹. Zabiegi te są charakterystyczne dla przeświadczonej o swym modernizmie dekadzie lat 60. Druga cecha związana jest z mechanizmem administracyjnym powstawania pomników. Omawiane lata 60. obfitowały w ogłaszane ogólnokrajowo lub lokalnie konkursy artystyczne. Mimo, że zwycięstwo w nich nie było wcale gwarantem realizacji dzieła, konkursy te elektryzowały życie artystyczne. Były oczywiście również narzędziem wykorzystywanym w polityce kulturalnej. Niniejszy pomnik powstał w wyniku takiego właśnie konkursu, ogłoszonego 15 marca 1967 r. pod hasłem „Rzezi Gdańskiej w 1308 r.” I nagrodę otrzymał wspomniany duet artystów: Samp i Pietroń. Konkurs ten jest również swoistym świadectwem zobojętnienia środowiska artystycznego na uprawianą nagminnie propagandę historyczną. Nie komentowano publicznie sensowności

założonego przez organizatorów konkursu tematu – roku 1308, w którym to Krzyżacy dopuścili się mordu na buntujących się przeciw ich władzy mieszkańcom Gdańska. Tak silna była tendencja propagandy historycznej u ówczesnych władz, iż nie zwrócono uwagi, że wymordowani wówczas przez Krzyżaków gdańszczanie byli głównie narodowości niemieckiej. Ta prawda historyczna stoi w jaskrawej opozycji do ostatecznego tytułu pomnika: *Tym co za polskość Gdańska*. W dekoracji reliefowej dominuje typowy zabieg przeplatania historycznych tematów ze współczesnymi. Kulminacyjną sceną jest przedstawienie rycerza i żołnierza. Szczególnie intrygująca jest postać oficera, który ma na głowie rogatywkę. Jest to zastanawiające, gdyż zgodnie z reformą umundurowania przeprowadzoną w 1957 r. oficerowie otrzymali okrągłą czapkę, a rogatywka była połowym nakryciem głowy. Nawet jeśli porównamy umundurowanie przedstawionej w reliefie postaci z mundurem ludowego wojska, obowiązującym do czasu tej reformy, to stwierdzimy, że większe podobieństwo istnieje z umundurowaniem wojska polskiego okresu międzywojennego. Przedstawiona na reliefie rogatywka przypomina nakrycie głowy generała

²¹ Baraniewski (1994: 34).

Józefa Hallera. Historycznie byłoby to uzasadnione, gdyż Haller był dowódcą oddziałów Frontu Pomorskiego, których zadaniem było przejście – w sposób pokojowy – Pomorza, przyznanego Polsce na skutek postanowień traktatu wersalskiego. Przyłączenie Gdańska zakończyło się 11 lutego 1920 r. Jeżeli taka była rzeczywista intencja autorów, to mamy tu przykład umknięcia czujności komunistycznej cenzury. Wracając jednak do przedstawień historyzujących, to bezspornie dzieło to posiada pełen repertuar atrybutów nawiązujących do średniowiecza: sztandary z piastowskimi orłami, hufiec zbrojnych i oczywiście dwa miecze wbite w ziemię, a trzymane przez pierwszoplanowe postaci rycerza i oficera.

Kolejny pomnik proponuje odmienną stylistykę. Powszechnie uważa się, że nawiązuje w formie do słowiańskiego stołu ofiarnego. Motyw ten pojawił się jako konotacja do ustaleń archeologicznych, dowodzących znaczenia tych ziem dla kultu pogańskiego Ślęzan²². Sobótkowski *Pomnik Tysiąclecia Państwa Polskiego*, autorstwa wrocławskiego rzeźbiarza Romana Pawelskiego²³, należy do oryginalniejszych rzeźb tej grupy pomników milenijnych, poprzez swoją abstrakcyjną formę uymykającą oczywistości treści. Kompozycja przypomina ułożone w formie stołu głązy i wykonana jest z granitu, podkreślającego obfite jego złoża na tym terenie. Na podstawie widoczne są wyryte liczby 966 i 1966, jako daty milenijne oddzielone ukośnym krzyżem, który jest związany ściśle z historią tych ziem²⁴.

Przedstawione przeze mnie przykłady należą do licznej grupy pomników milenijnych, których powstanie w dekadzie lat 60. miało nie tylko służyć utrwalaniu władzy komunistycznej na tych terenach, lecz również ugruntowaniu porządku pojałtańskiego. Jest jeszcze trzecia przyczyna, o której do tej pory nie wspomniałam, a mianowicie fundowanie tych pomników miało być przeciwwagą wobec obchodów związanych z tysiącleciem chrześcijaństwa w Polsce. Pomnik odwołujący się do kultu pogańskiego sytuowany był w opozycji do chrześcijańskich korzeni państwowości polskiej.

²² Informacje o prasłowiańskim ośrodku pogańskiego kultu podaje także *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce. Woj. Wrocławskie. Sobótka i Kąty Wrocławskie*; zob. Pokora, Zlat (1991: 98).

²³ Roman Pawelski (ur. 1934), rzeźbiarz, absolwent PWSSP (1960, dyplom z wyróżnieniem); zob. Pawelski Roman (b.d.).

²⁴ Na słowiańskich rzeźbach, jak np. „Mnich” czy „Niedźwiedź”, istnieją także nacięcia, wiązane przez archeologów z kultem solarnym; zob. Pokora, Zlat (1991: 101).

Inny aspekt problematyki oddziaływania pomników na Ziemiach Odzyskanych ujawnia spojrzenie poprzez pryzmat badań dotyczących pamięci²⁵. Jak twierdzi Jacek Małczyński „na fali zwrotu interpretatywnego i etycznego po kategorię pamięci zaczęto chętnie sięgać po to, by egzemplifikować nurtujące humanistów kwestie reprezentacji przeszłości oraz zaangażowania badawczego, zarówno w wymiarze etycznym, jak i politycznym”²⁶. Postawiony przeze mnie temat generuje pytania o odbiorcę działań artystycznych i propagandowych, który – z jednej strony poprzez pryzmat swoich doświadczeń z przeszłości, a z drugiej wizję swej przyszłości – reagował na zawarty w pomnikach komunikat. Bartosz Korzeniewski wskazuje, iż dychotomiczność pamięci była zasadniczą cechą kultury społeczeństwa PRL. To rozdwojenie polegało na rozdźwięku pomiędzy promowaną przez władzę pamięcią oficjalną, i w tym nurcie widzę miejsce omawianej przeze mnie grupy pomników, a pamięcią prywatną²⁷. Obie te pamięci ulegały mitologizacji, ale każda na swój sposób. W efekcie społeczeństwo polskie w ogólnym oglądzie zachowało status nieufności wobec wszelkich projektów polityki historycznej, postrzeganych jako propaganda. Korzeniewski starał się ustalić, jak na przestrzeni czasu zmieniał się stosunek władz komunistycznych do przeszłości. Zauważył dwie podstawowe strategie: w pierwszym, powojennym okresie dominowała próba narzucania oficjalnej wizji historii, a po 1956 r. podejmowano próby budowania koncyliacyjnego obrazu przeszłości. Fiasko polityki kulturalnej PRL, ukierunkowanej na manipulowanie pamięcią historyczną, miało według badacza swoje przyczyny w żywej pamięci indywidualnej i rodzinnych wspomnieniach²⁸, które miały status postpamięci²⁹. W aktualnych badaniach nad okresem PRL pojawiają się także wątki problemowe dotyczące manipulacji zbiorową pamięcią Polaków w czasach stalinowskich³⁰.

²⁵ Np. przemiany pamięci – por. Korzeniewski (2007); Kula (2004); postrzeganie II wojny światowej przez współczesne społeczeństwo polskie – Nijakowski, Szacka, Szpociński, Kwiatkowski (2010); badanie przemian, jakie nastąpiły w pamięci przeszłości Polaków po 1989 roku – Korzeniewski (2010); manipulacja pamięcią – Nowinowski, Pomorski, Stobiecki (2008); Pawelec (2008: 229–238); Wróbel (2007); o rodzajach pamięci – Szpociński (1983: 129–130); Szpociński (2005).

²⁶ Małczyński (2011: 220).

²⁷ Korzeniewski (2010: 88).

²⁸ Korzeniewski (2010: 82, 88).

²⁹ Teoria postpamięci została przedstawiona w: Hirsch (1997).

³⁰ Malczewska-Pawelec, Pawelec (2011); Nowosielska-Sobel, Strauchold (2008).

Badając motywy mitologii piastowskiej omówionej grupy pomników w jej aspekcie funkcji, dochodzę do wniosku, że doszło do manipulacji dla wytworzenia pożądanego przez władze kontekstu interpretacyjnego. Przyczyny leżą w chęci modyfikacji pamięci zbiorowej, którą za Andrzejem Szpocińskim rozumiem jako subiektywną wizję historii, wraz z elementami wartościującymi, podzielaną wspólnie przez członków danej zbiorowości i niosących ważne dla niej treści. Zatem pamięć zbiorowa osadzona jest w pamięciach indywidualnych pojedynczych podmiotów należących do owej zbiorowości³¹. Zbiorowa pamięć historyczna ma silny związek z tożsamością. Pamięć zbiorowa jest też narzędziem sterowania, narzędziem władzy.

Barthes twierdzi, że mity współczesne nie są obce żadnemu społeczeństwu, są wręcz wpisane w kulturę i nieustannie produkowane. Podsumowując moje rozważania chciałabym zauważyć, że mitologizacja i stosowanie propagandy w sztuce nie są jedynie polską specjalnością, na co historia sztuki podaje wiele przykładów. To uwikłanie jest znamienne dla tej strefy sztuki, która związana jest z władzą. Mariaż sztuki i polityki rzadko służy jakości tej pierwszej.

Bibliografia

- Assmann 2008 = Jan Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. Anna Kryczyńska-Pham, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.
- Baraniewski 1994 = Waldemar Baraniewski, „Sztuka i mała stabilizacja”, w: *Seminaria Orońskie*, t. 2: *Idee sztuki lat 60 oraz inne sesje, seminaria i wystawy Centrum Rzeźby Polskiej*, red. Jan Stanisław Wojciechowski, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko 1994: 33–41.
- Barthes 1957 = Roland Barthes, *Mythologies*, Éditions du Seuil, Paris 1957.
- Barthes 2000 = Roland Barthes, *Mitologie*, tłum. Adam Dziadek, wstęp Krzysztof Kłosiński, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.
- Czubak 1994 = Bożena Czubak, „O strategii polityki kulturalnej drugiej połowy lat 50.”, w: *Seminaria Orońskie*, t. 2: *Idee sztuki lat 60 oraz inne sesje, seminaria i wystawy Centrum Rzeźby Polskiej*, red. Jan Stanisław Wojciechowski, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko 1994: 25–31.

- Hirsch 1997 = Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London 1997.
- Hirszowicz 2001 = Maria Hirszowicz, *Pułapki zaangażowania. Intelktualności w służbie komunizmu*, Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, Warszawa 2001.
- Howorus-Czajka 2012 = Magdalena Howorus-Czajka, *Wiktor Tołkin – rzeźbiarz*, Neriton, Warszawa 2012.
- Korzeniewski 2007 = Bartosz Korzeniewski (red.), *Przemiany pamięci społecznej a teoria kultury*, Instytut Zachodni, Poznań 2007.
- Korzeniewski 2010 = Bartosz Korzeniewski, *Transformacja pamięci. Przewartościowanie w pamięci przeszłości a wybrane aspekty funkcjonowania dyskursu publicznego o przeszłości w Polsce po 1989*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2010.
- Kula 2004 = Marcin Kula, *Między przeszłością a przyszłością. O pamięci, zapomnianiu i przewidywaniu*, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2004.
- Małczewska-Pawelec, Pawelec 2011 = Dorota Małczewska-Pawelec, Tomasz Pawelec, *Rewolucja w pamięci historycznej. Porównawcze studia nad praktykami manipulacji zbiorową pamięcią Polaków w czasach stalinowskich*, Universitas, Kraków 2011.
- Małczyński 2011 = Jacek Małczyński, „Przeszłość w Przebudowie. Wokół Transformacji pamięci Bartosza Korzeniewskiego”, *Kultura Współczesna*, 4/70 (2011): 220–225.
- Nijkowski, Szacka, Szpociński, Kwiatkowski 2010 = Lech M. Nijkowski, Barbara Szacka, Andrzej Szpociński, Piotr T. Kwiatkowski, *Między codziennością a wielką historią*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2010.
- Nowinowski, Pomorski, Stobiecki 2008 = Sławomir Nowinowski, Jan Pomorski, Rafał Stobiecki (red.), *Pamięć i polityka historyczna. Doświadczenia Polski i jej sąsiadów*, Wydawnictwo Naukowe Ibidem, Instytut Pamięci Narodowej, Łódź 2008.
- Nowosielska-Sobel, Strauchold 2008 = Joanna Nowosielska-Sobel, Grzegorz Strauchold (red.), *Piastowsko-komunistyczna satysfakcja? Obchody rocznic historycznych i świąt państwowych na Śląsku po II wojnie światowej*, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, Wrocław 2008.
- Pawelec 2008 = Tomasz Pawelec, „O badaniu meandrów komunistycznej polityki pamięci historycznej”, w: *Obrazy PRL. O konceptualizacji realnego socjalizmu w Polsce*, red. Krzysztof Brzechczyn, Oddział Instytutu Pamięci Narodowej, Poznań 2008: 229–238.
- Pawelski Roman b.d. = „Pawelski Roman”, w: *Wrocławskie środowisko akademickie. Twórcy i ich uczniowie*, <http://wsa.dbc.wroc.pl/biogramy/dane/767.html> (data dostępu: 7 stycznia 2016).

³¹ Szpociński (1983: 129–130).

Piotrowski 1999 = Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę sztuki polskiej po 1945 roku*, Rebis, Poznań 1999.

Pokora, Zlat 1991 = Jakub Pokora, Mieczysław Zlat (red.), *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. 4: *Województwo wrocławskie*, z. 2: *Sobótka i Kąty Wrocławskie*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1991.

Szpociński 1983 = Andrzej Szpociński, „Kanon historyczny. Pamięć zbiorowa a pamięć indywidualna. Trzy wymiary pamięci zbiorowej”, *Studia Socjologiczne*, 4/91 (1983): 129–130.

Szpociński 2005 = Andrzej Szpociński (red.), *Wobec przeszłości. Pamięć przeszłości jako element kultury współczesnej*, Instytut im. Adama Mickiewicza, Warszawa 2005.

Wawrzyński 2011 = Patryk Wawrzyński, *Mit kulturowy jako czynnik kształtujący stosunki międzynarodowe*, Wydawnictwo „Mado”, Toruń 2011.

Włodarczyk 1991 = Wojciech Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1991.

Wróbel 2007 = Szymon Wróbel (red.), *Iluzje pamięci*, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Wydział Pedagogiczno-Artystyczny, Poznań–Kalisz 2007.

Summary

Mythology of of the Piast dynasty — form, function and context in the monuments of the Polish People’s Republic in the “Recovered Territories”

This article focuses on Polish sculpture after World War II as an instrument of Communist politics and it examines this subject in the scope of Roland Barthes’ theory. In *Mythologies* (1972), Barthes’ essays consider an advent of myths in modern culture and their sense embedded in popular art. The purpose of this paper is to adapt Barthes’ theory in order to analyse the political aspects of public monuments in Communist Poland. This group of official monuments created in the 1960s was dedicated to Slavic settlement and the first medieval sovereign Piast dynasty as the lords of the areas (later Germanised) that appeared around the 10th century. This historical fact was used by Communist propaganda. Because the Poles’ memory of their Soviet neighbours consisted of war crimes and the deportation of the Polish population and thus remained in Polish society, the ideology of this group of monuments became important symbols of the new Communist mythology: a desirable repertoire of motifs about Slavic friendship. But sometimes certain artists created subversive and oppositional meanings. The main section of this paper offers an analysis of the symbolic significance of monuments in this specific historical context.