

VIOLETTA SĄJKIEWICZ
Katowice

Czar (nie)pamięci. Nostalgia za PRL-em w najnowszej sztuce polskiej

Smak donaldówek

Żyjemy w czasie gromadzenia pamiątek, wygrzebywanych z wielkiego śmietniska przeszłości. Historia, jak zauważył Jean Baudrillard, stanowi nasz utracony przedmiot odniesienia, jest „naszym mitem”. Jej nadmiar spowodował, iż oddaliliśmy się od niej. Już jej nie zamieszkujemy, przemawia do nas tylko za pośrednictwem pozostawionych śladów, przechowujących tajemnicę tego, czym jesteśmy, tajemnicę naszej tożsamości (Baudrillard 2005, 58), do której możemy zbliżyć się jedynie poprzez, skazaną na niepowodzenie w świecie bez oryginału, pracę rekonstrukcji. Kres historii, kurczenie się teraźniejszości i niezdolność antycypowania przyszłości, nałożyły na nas „obowiązek” pamięci (Nora 2001, 40). Paradoksalnie, im mniej przeszłość jest nam przydatna w codziennych, praktycznych działaniach, tym większe przypisujemy jej znaczenie na płaszczyźnie kulturowej. Im w mniejszym stopniu jesteśmy dziedzicami i kontynuatorami tradycji, tym bardziej jest ona dla nas cenna.

Jednym z symptomów tego zjawiska jest powszechna w państwach byłego bloku wschodniego tęsknota za komunizmem, odrzuconym w wymiarze gospodarczym i politycznym, ale ciągle żywym w „pamięci potocznej”. Nie należy jej traktować jako przejawu gloryfikacji ustroju panującego w Europie Środkowo-Wschodniej przed rokiem 1989, wiąże się raczej z odczuciem straty wpisanej w osobiste przeżycia mieszkańców tego regionu. Nie chcą o niej, jak Tadeusz Sobolewski, zapomnieć, nie chcą się jej pozbyć, ale nie potrafią „znaleźć dla niej wyrazu” (Sobolewski 2000, 84).

Nie postrzegam komunizmu, który przeżyłam — pisała Simona Popescu — ani jako „pełni” (traumatycznych doświadczeń, którymi można się popisywać albo wykorzystać je jako kapitał cierpienia), ani jako „pustki” (czegoś estetycznie nieciekawego, o czym trzeba zapomnieć, przerwy w egzystencji) (Popescu 2002, 109).

Przyjęcie takiej, osobistej perspektywy powoduje, że historia ustępuje miejsca (nie)pamięci, wybiórczej formie postrzegania przeszłości, mającej swoje źródła w nostalgii. Najsilniejszej dziś formie wspomnienia, która, łącząc rzeczywistość fizyczną z realnością emocji i uczuć, daje najintensywniejsze i najbardziej autentyczne doświadczenie przeszłości (Domańska 1999, 113). Nostalgia jest też źródłem przyjemności wynikającej z rozpamiętywania minionych wydarzeń. Nic więc dziwnego, że do nieodległej, a zatem silnie zafalszowanej przez jej filtr, przeszłości tak chętnie odwołuje się oparta na powtórzeniu kultura popularna.

Na naszych oczach dokonuje się „powtórka z PRL-u”. W mediach trwa „peereliada”, telewizja powtarza stare seriale, a wytwórnie płytowe wydają reedycje przebojów sprzed lat. Wielokrotnie już opisywano różnorodne przejawy tego zjawiska. Nie miejsce tu, by rozpisywać się na jego temat, warto jednak wskazać na jego związek z popularnymi w literaturze lat 90. XX wieku i początku obecnego stulecia „prywatnymi historiami”, które Przemysław Czapliński określił mianem nostalgii chronicznych (Czapliński 2001, 14). Są one nie tylko wyrazem tęsknoty za minionym czasem, ale też mają charakter permanentny, przewlekły, podsycany przemijaniem. „Utraczone dzieciństwo, młodość, dojrzałość, minione lata, dawno przeżyty moment inicjacji” (Czapliński 2001, 14), wszystkie te obecne w literaturze postaci utraconego czasu, kojarzonego przez większość Polaków z czasami PRL-u, znalazły swoje odzwierciedlenie również w sztukach plastycznych. Działo się tak głównie za sprawą przedmiotów codziennego użytku, które przywoływane przez artystów urodzonych pod koniec lat 60. lub w latach 70., stały się dla nich przepustką do powrotu do zaginionego raję dzieciństwa.

Przywracającą przeszłość iluminację, którą w powieści Marcela Prousta sprowokował smak magdalenki, wywołać mogą najróżniejsze skrawki rzeczywistości: zapachy, barwy lub melodie. Czasami, jak w prozie Witolda Horwarha, by cofnąć się w czasie — wystarczy magnetofon i kaseata z muzyką z lat 70. W twórczości Andrzeja Stasiuka „kluczem” do przeszłości są aktualne w latach 80. cenniki papierosów i alkoholi, zaś w *Japońskiej wiosce* Joanny Wilengowskiej odpowiedź na pytanie: ile kosztowała guma donald w Pewexie, staje się testem przynależności pokoleniowej do tzw. „roczników

siedemdziesiątych”, ostatniego pokolenia, którego dzieciństwo i młodość upłynęły w PRL-u. W sztukach plastycznych takim symbolem czasów kartkowych są relaksy, modne na przełomie lat 70. i 80. zimowe buty, kojarzone przed laty z bezkonfliktowym, konsumpcyjnym stylem życia. Od ich nazwy Łukasz Gorczyca zapożyczył tytuł wystawy zorganizowanej wiosną 2001 roku w białostockiej Galerii Arsenal. Dla artystów, którzy pokazali na niej swoje prace, m.in. Anny Niesterowicz, Pauliny Ołowskiej, Zbigniewa Rogalskiego, Wilhelma Sasnała, Julity Wójcik i Wojciecha Zasadni, powrót do czasów relaksów, do dzieciństwa był sposobem wyrażenia dyskomfortu w kontakcie z otaczającą ich rzeczywistością (Gorczyca 2001), próbą powrotu do czasów, w których wierzone, że jeszcze może istnieć historia.

Kiedy skończył się komunizm, wydawało się, pisze Baudrillard, że „historia zaczyna się od nowa”. Jednak to, co wylonilo się po „rozmrózieniu” historii Europy Środkowej i Wschodniej, „nie jest zamartwychwstałą historią *in progress*; to *revival* historii, która miała już miejsce. To zjawia historii, która powróciła, by straszyć społeczeństwa postkomunistyczne. (...) Kolaż historycznych przeżyć” (Baudrillard 2001, 16—17), które są raczej źródłem przyjemności, niż budulcem tożsamości. Właśnie w ten sposób odbierane są dziś peerelowskie modele konsumpcji, do których nawiązywał wieloznaczny tytuł wystawy w białostockim Arsendale. Ich symbolami były utrwalone na obrazach Wilhelma Sasnała archaiczne odbiorniki telewizyjne, lśniące niklem magnetofony szpulowe i radiodbiornik Jowita. Obiekty pożądania nie tylko młodych ludzi, które personalizowano — co ilustruje cykl fotografii Zbigniewa Rogalskiego prezentujących jego „intymne” spotkania z radiem, rzutnikiem i maszyną do szycia — przez nadawanie im wdzięcznych, dziewczęcych imion. Przedmioty miały jeszcze wówczas „duszę”. Miały też, jak malowane przez Sasnała albumy Pink Floydów, Beatlesów i Republiki, magiczną moc. Jednak choć format tych obrazów odpowiada wielkości okładek płytowych, nie są to ich wierne kopie. Artysta, koncentrując się na geometrycznej strukturze reprodukowanych przez siebie zdjęć i ich walorach czysto wizualnych, nie rekonstruuje, lecz symuluje historię, odnosząc się do nostalgicznych wyobrażeń na jej temat.

Mitologizacja banału

Pamiętki są śladem osobistych doświadczeń. Ucieleśniają historię prywatną, przeszłość opierającą się nie tyle na faktach, ile na nostalgii i wspomnieniach. Są wartość zawdzięczającą pracy pamięci, tęsknocie za innymi, lep-

szymi czasami. Melancholijnemu rozpamiętywaniu okrucichów przeszłości, które, przywołane z niebytu zapomnienia, tworzą tyleż atrakcyjną, co złudną wizję minionego czasu. Dobitnie przekonała o tym zorganizowana przez wydawnictwo „Znak” oraz „Gazetę Wyborczą” wystawa *Rzeczywistość na kartki. Pamiętki z PRL-u* (2000). Dzięki żywej reakcji czytelników „Gazety” w holu Muzeum Narodowego w Krakowie zgromadzono ponad trzysta eksponatów, m.in. lampowe telewizory, kartki na mięso i syrenę 105. Do zbiórki włączyły się znane osobistości: Anna Polony, Teresa Starmach, Wisława Szymborska i Leszek Balcerowicz, dzięki którym wystawa wzbogaciła się o adapter Mister HIT, kufajkę i okulary przeciwsłoneczne. Ponadto na ekspozycji można było zobaczyć teczkę, której przez wiele lat używał ksiądz Józef Tischner oraz pochodzące z kolekcji Janusza Weissa filmy dokumentalne, przedstawiające strajki robotnicze i działalność KOR-u. Jednak nie wzbudziły one takiego zainteresowania, jak peerelowskie przedmioty codziennego użytku. Bowiem Polska Ludowa i jej kultura postrzegane są dziś przede wszystkim jako neutralny aksjologicznie zbiór atrakcyjnych, bo dobrze zakorzenionych w świadomości zbiorowej, symboli wizualnych, klisz językowych, motywów dźwiękowych, powiedzeń i anegdot (Krajewski 2003, 226).

Przejawem takiego estetycznego podejścia do przeszłości są podejmowane przy różnych okazjach próby wskrzeszenia kulturalnego „klimatu” PRL-u. Wraca moda retro, której przejawem jest m.in. wystrój pubu Klubowa w Sopocie, wzorowany na klubokawiarniach z lat. 70. Czysto estetyczny charakter miały również atrakcje, jakie zafundowano mieszkańcom Wrocławia w ramach zorganizowanego w 2000 roku *Pożegnania lat 50*. Mieli oni okazję wysłuchać przebojów Sławy Przybylskiej, Marii Koterbskiej i Zbigniewa Kurtycza oraz kibicować tak egzotycznym „sportem”, jak zawody trójek murarskich i bieg przodowników pracy. Na udekorowanym szturmówkami i portretami przywódców narodu rynku ustawiono strzelnicę sportową. Nie zabrakło saturatorów i sprzedawców waty cukrowej, przywołującej słodki smak dzieciństwa. Na różnego rodzaju niespodzianki mogły liczyć także osoby, które gościły na wernisażu wystawy *Double V* w Galerii Kronika (2004). Robert Kuśmirowski przygotował dla nich trunki imitujące te, wytwarzane w czasach PRL.

Jedni goście — pisał Sebastian Cichocki — rozlewają wódkę, która wygląda jak wykopana po latach z ziemi, inni przyglądają się podejrziwie podrabianym butelkom z piwem. Jakieś dziecko pochwyliło archaicznie wyglądającą polo-coctę. Sam artysta w zimowej, ukraińskiej

czapie i skórzanych spodniach wdał się w rozmowę ze starszym panem, w którym śmieciarska instalacja przypominająca wnętrze baraku robotniczego z lat 70. wzbudziła z trudem skrywaną nostalgię za perelowskimi czasami (Cichocki 2004).

Gilles Deleuze interpretował dzieło Prousta jako próbę zbawienia tego, co przeszłe. W podobny sposób można traktować dążenie do muzealizacji życia codziennego w PRL. Opisany przez Teresę Walas mechanizm mitologizacji sentymentalnej stanowi odruch obronny, poprzez który dokonuje się częściowa inkorporacja doświadczenia komunizmu w obręb emocji pozytywnych. Obraz przeszłości „przesiewa się i destyluje”, by nabrał lekkości i wdzięku.

Jego pierwotna groza ulega neutralizacji dzięki zmianie perspektywy, wytwarzającej zamiast efektu obcości efekt oswojenia. Życie w PRL-u traci na ciężarze, przekształca się w sentymentalne wspomnienie z dzieciństwa i młodości, w zabawną anegdotę, pasjonującą, choć niewiarygodną fabułę, w muzeum wzruszających osobliwości (Walas 2006, 112).

Przekształca się w *Wunderkammer*, zbiór zmumifikowanych reliktyw odległej estetyki, które zostały przypomniane nie dlatego, że obdarzone są wartością historyczną, ale ponieważ są kempowe, są tak „okropne, że aż dobre”.

Nostalgia zawsze ma charakter estetyczny, nie przywołuje wspomnień, lecz tworzy nastawione na dostarczanie przyjemności symulakrum przeszłości. Zjawisko to jest częścią procesu estetyzacji historii, umożliwiającego czytanie historycznych „fikcji” tak, by wzbudzały w nas doznania, jakie zazwyczaj wywołują dzieła sztuki (Domańska 1999, 99). Niewygodne, niemające estetycznego uzasadnienia szczegóły zostają zatarte. Inne przypomniane są nie ze względu na swoją wartość historyczną, lecz rozrywkową. Nostalgia upiększa przeszłość, idealizuje ją i zafalszowuje. Ogarnięty nią człowiek „pragnie — pisała Svetlana Boym — zniesienia historii oraz jej przemiany w prywatną czy też zbiorową mitologię, pragnie powrotu do czasu i miejsca, odmawiając poddania się nieodwracalności czasu, który nęka kondycję ludzką” (Boym 2002, 274—275).

Mit obdarzony jest mocą przekształcania tego, co jednostkowe w uniwersalne, mocą nadawania sensu i celowości. Jednak działanie mechanizmu mitologizacji, świadomie wykorzystywanego przez Maurycego Gomulickiego, autora rubryki *Rzeczy kultowe* publikowanej w miesięczniku „Machina”,

nie zawsze bywa rezultatem świadomej decyzji. Wbrew intencjom Czesławy Frejlich, kuratorki wystawy *Rzeczy wspólne. Polskie wyroby 1899—1999* (Muzeum Narodowe w Warszawie, Centrum Manggha w Krakowie, Poznań, 2000—2001), eksponaty mające ilustrować rozwój *designu* w Polsce postrzegano jako pamiątki peerelowskiej rzeczywistości. Widzowie, zamiast skupić się na ich formie i walorach użytkowych, spoglądali na nie z perspektywy emocjonalnej, podobnej do tej, która towarzyszy oglądaniu starych, rodzinnych fotografii.

Ów osobisty aspekt jeszcze wyraźniej zaznaczył się w odbiorze prezentowanej niemal w tym samym czasie w Zachęcie wystawy *Szare w kolorze 1956—70. Taka była Polska* (2000). Jej organizatorzy, chcąc „odtworzyć aurę” lat 60., pokazali przeszłość „jako coś poczciwego, a przynajmniej niezwykłego. Upływ czasu sprawił, że brzydota tamtych lat zrobiła się nagle »interesująca«” (Mościcki 2000). Być może dlatego, największą atrakcją wystawy była replika baru mlecznego, w którym można było zjeść autentyczne naleśniki z serem i leniwe pierogi. Jednak to pozornie wiernie zrekonstruowane wnętrze, w którym odtworzono wszystkie detale, łącznie z jadłospisem, książką skarg i zażaleń, ceratą na stolach, porcelitowymi kubkami oraz przeszkloną ladą chłodniczą, niewiele miało wspólnego z polską rzeczywistością lat 60. Było muzealnym konstruktem stworzonym z myślą o tych, którzy bary mleczne znają wyłącznie ze słynnej sceny w filmie *Miś*. Konstruktem, w którym zabrakło miejsca dla politycznych odniesień.

Sentymentalizacja — pisała Teresa Walas — może się dokonywać wyłącznie dzięki selekcji elementów rzeczywistości i wyrzuceniu poza obręb pamięci tego, co się takiemu pozytywnemu przetworzeniu nie poddaje. (...) Tylko (...) wówczas może nas bawić rekonstrukcja mlecznego baru, jeśli odepchniemy od siebie wspomnienie poczucia wstępu i ponizenia, jakie przenikało nas, gdy braliśmy do ręki lepka łyżkę aluminiową (Walas 2006, 114).

Popkulturowa repetycja usuwa te nieprzyjemne bądź wręcz bolesne doznania, przekształcając przeszłość w strefę zabawy, lunapark, w którym, niczym w parkach rozrywki, próbuje się przywrócić magię świata konsumpcji.

W zwierciadle nostalgii obraz PRL-u ulega ciągłym odkształceniom. Zamiast, choćby niedoskonałego, odbicia przeszłości oglądamy coraz to inne jej atrapy. Obskurna pakamera, jakby żywcem przeniesiona z jakiegoś peerelowskiego placu budowy, którą Robert Kuśmirowski zrekonstruował

w instalacji *Double V*, miała swoją przestrzeń-sobowtóra. Jednak nie było to zwykle, lustrzane odbicie, lecz mistyfikacja. Znajdujące się za szklaną szybą rupiecie nie pochodziły z zapuszczonych strychów i piwnic, lecz zostały sfabrykowane przez artystę z tandetnych materiałów. Jakby tego było mało, celowe niedopracowanie detali repliki magazynu zdradzało ich sztuczność. Kuśmirowski nie domalował butelki, a faktura i kolor półki odbiegały od „oryginału”. Wszystko po to, by widzowie, początkowo omamieni iluzyjnością przedstawienia, zdemaskowali mistyfikację. Skoro zaś „odbicie” było fałszyfikatem, to czy pamiętające czasy PRL-u zagracone wnętrze było autentyczne?

Kolekcja kontra alegoria

Kolekcja jest zespołem „wyselkjonowanych i wyspecjalizowanych pod pewnym względem przedmiotów, które łączy wspólna reprezentatywna cecha” (Frydryczak 2002, 148), decydująca o tym, że postrzegane są jako pewna „całość”. Bywa jednak, że kolekcja, wykraczając poza to, co dane bezpośrednio, nabiera znaczenia alegorycznego. Kolekcjoner skupia się przede wszystkim na „indywidualnej” historii przedmiotu, bada fakty, ich konteksty i związki (Frydryczak 2002, 148). Natomiast alegoryk izoluje fragmenty rzeczywistości i pozbawia je funkcji, by połączyć je ponownie w innej konfiguracji w celu „iluminacji” ukrytego sensu. Taka, uznana przez Petera Bürgera za awangardową, strategia postępowania charakterystyczna jest dla będących próbą rekonstrukcji modernizmu działań Pauliny Ołowskiej. W maju 2004 roku wraz z Lucy McKenzie artystka prowadziła w warszawskiej Galerii Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych „Pałacyk” utrzymany w konwencji salonu artystycznego bar o nazwie *Nova Popularna*. Było to miejsce spotkań i występów artystów z całej niemal Europy. Stąd w jego wystroju obok cytatów z angielskiego futuryzmu i wczesnomodernistycznego *designu*, pojawiły się „cepeliowskie” meble, pokryte dodającymi im patyny czasu inskrypcjami. Równie kolażowy charakter, oparty na mariażu różnych tradycji, konwencji i gatunków, miała wystawa *Romansując z awangardą* zorganizowana przez Ołowską w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie (2002). Tym razem artystka zainteresowała się zakupionymi w czasach PRL-u pracami trójmiejskich artystów. Wydobyła przedmioty pozostające w „uśpieniu”, schowane w magazynach PGS-u, niedostępne dla zwiedzających, które

zestawiła ze sobą w często zaskakujący sposób. Na wystawie tuż obok abstrakcji można było zobaczyć portret Majakowskiego i obraz przedstawiający samochody płonące na ulicy w Gdańsku w 1970 roku; popiersie Piłsudskiego oraz rzeźbiarskie wyobrażenie głowy czoligisty, które artystka opatrzyła komentującymi je podpisami i fragmentami recenzji. Jej celem nie było „zobiektywizowanie” jakiejś historycznej wizji, lecz ześrodkowanie uwagi widzów na znaczeniach tworzących się „pomiędzy” eksponowanymi dziełami a towarzyszącymi im tekstami. „Wzmocnienie” ich nowymi sensami, wylaniającymi się spod powierzchni nakładających się na siebie fragmentów różnych dyskursów. Stosowana przez Ołowską strategia artystyczna przypomina sposób, w jaki według Waltera Benjamina, dzieci dekonstruuja otaczającą je rzeczywistość. Podobnie jak kolekcjonerów urzekają je odpadki świata dorosłych, to co odrzucone lub zaniechane, niepotrzebne. Dziecięcy „płon” — czytamy w książce Beaty Frydryczak —

najczęściej okazuje się zbiorem rzeczy wycofanych lub nieprzynależących do sfery publicznej. Celem dziecka bowiem, podobnie jak kolekcjonera, jest nie podtrzymanie nowości tego, co nowe, lecz odnowienie tego, co stare (Frydryczak 2002, 198—199).

Odnowa polega na przyswojeniu sobie tego, co znalezione i zrewidowaniu zastanych znaczeń.

Innym przykładem takiego radosnego typu kolekcjonerstwa, dążącego do rewizji przeszłości, odarcia jej z ciężących nad jej postrzeganiem stereotypowych wyobrażeń i klisz kulturowych, był zrealizowany w 2005 roku w Galerii Raster projekt *Broniewski*. Fascynacja Łukasza Gorczycy i Michała Kaczyńskiego, kuratorów wystawy, Władysławem Broniewskim już pod koniec lat 90. znalazła swój wyraz na lamach redagowanego przez nich nieregularnika „Raster”. Kontynuacją tych działań były wystawa i płyta, prezentujące prace współczesnych polskich artystów inspirowane postacią i twórczością płockiego poety oraz materiały archiwalne: nagrania filmowe (m.in. fragmenty filmu córki poety Joanny Kozickiej *Wista*), książki i fotografie. Postać i twórczość Broniewskiego, stały się, by sparafrazować tytuł obrazu Marka Sobczyka *Intelektualiści polscy przeglądający się w postaci Broniewskiego niczym w zwierciadle własnych stereotypów*, punktem wyjścia dla rozważań o mechanizmach pamięci zbiorowej, powinnościach politycznych artystów oraz relacjach między sztuką i władzą.

Recenzujący projekt Rastra Dorota Jarecka i Piotr Rypson uznali, że wystawa poniosła klęskę, bo nie było na niej zaangażowanej, politycznej sztuki,

ponieważ ugrzęzła w nostalgii. Rzecz w tym, że *Broniewski* nie miał być manifestacją nowej sztuki politycznej. Przeciwnie, przygotowaną przez Gorczycę i Kaczyńskiego ekspozycję można traktować jako wyraz nostalgii refleksyjnej, której domeną jest — w przeciwieństwie do akcentującej *nostos* i postrzegającej się jako prawda i tradycja nostalgii pokrzepiającej — uwydatniająca ambiwalencję ludzkiej tęsknoty i zakorzenienia, *algia* (Boym 2002, 274—275). *Broniewski* jest opowieścią o antybohaterze, poecie, który poddał się systemowi, ale też o języku i, *last but not least*, próbą powrotu przez kuratorów wystawy do dzieciństwa, które — podobnie jak większości uczestników projektu — upłynęło im w czasach PRL-u.

Nie przypadkiem wystawę otwierała rejestracja wideo przedstawiająca Oskara Dawickiego, deklamującego *Bagnet na broń*. Obrazowi wygodnie rozpartego w fotelu artysty towarzyszył dobiegający z głośników głos sześciolatniego Oskara recytującego wiersz Broniewskiego na imieninach u cici. Jego dziecinny, chwilami rozbawiony głos kontrastował z obiegowymi, zwykle utrzymanymi w patetycznym tonie, interpretacjami tego utworu. Opozycję oficjalne — prywatne wykorzystywały także portrety Broniewskiego autorstwa Wilhelma Sasnała (przedstawiający poetę jako sympatycznego dziadka), Marcina Maciejowskiego (wyobrażający go jako bohatera ze szkolnych tablic) czy Rafała Bujnowskiego (nawiązującego do stylistyki konwencjonalnej fotografii portretowej). Posągowy Broniewski (nie przypadkiem na wystawie pokazywano także film o pomniku poety zaprojektowanym przez Gustawa Zemłę) nabrał dzięki tym zabiegom człowieczych cech. Stał się kompanem widzów, lewicujących młodych ludzi, którzy, jak Gorczyca i Kaczyński przebrani na fotografii Zbigniewa Libery w kostiumy z lat 30. XX wieku, mogli przez chwilę wyobrazić sobie, że są towarzyszami Broniewskiego, pełnymi entuzjazmu młodymi komunistami.

Ów nostalgiczny, powstały jakby w wyniku jednoczesnego nałożenia dwóch ujęć: przeszłości i terażniejszości, stosunek do historii naznaczony jest prywatnością. *Broniewski* to przykład „historii oddolnej”, mikrohistorii pokazanej z perspektywy kuratorów wystawy, którzy z bezkształtnej masy przeszłości usiłują „wykopać swoją małą dziurę”, niepomni nawet tego, w jakim stosunku pozostają rezultaty ich pracy do „historii jako całości” (Domańska 1999, 101). Przykładem „prywatyzacji” historii są również instalacje Anny Niesterowicz. Historia nie jest dla niej po prostu czymś, co się zdarzyło. Jest ciągle żywa za sprawą jej współczesnych reperkusji, jak w *Hanbie* (Fundacja Galerii Foksal, 2006), instalacji, w której artystka zderza elementy propagandy wizualnej pochodzące z okresu dwudziestolecia mię-

dzywojennego i czasów PRL-u z zapisem wideo przedstawiającym aktorów wykrzykujących obelgi pisane na forach internetowych, czy zrealizowanym w baszcie Bytomskiego Centrum Kultury projekcie *Polska część Śląska* (2005), który, odnosząc się do historii tego budynku, dotyka trudnych kwestii śląskości, niemieckości i polskości.

Innym wątkiem pojawiającym się w pracach Niesterowicz jest przeciwstawienie „pamięci oficjalnej” i „pamięci potocznej”, osnutej na jej osobistej biografii (Paczkowski 1999, 211). W filmie *Gierek* (1999) artystka wykorzystowała fragment *Dziennika Telewizyjnego* z 1977 roku, przedstawiający jej spotkanie — wówczas trzypółletniej dziewczynki — z Edwardem Gierkiem. Widzimy typową propagandową scenę, w której pierwszy sekretarz KC PZPR przytula witającą go z innymi dziećmi Niesterowicz. „Pamięć jest zwodnicza, telewizja jest zwodnicza. Jestem dzieckiem nowoczesnych mitów” — pisze artystka, ale dzięki tym kilku sekundom zarejestrowanym na taśmie filmowej „dotarłam do wydarzenia z dzieciństwa, do kresu mojej pamięci, do mroku” (Niesterowicz 1999, 49). Spotkanie z pierwszym sekretarzem zapamiętała wyłącznie jako scenę oglądaną w telewizyjnych wiadomościach, podczas gdy „prawdziwe zdarzenie uciekło, zostało zapomniane czy raczej wyparte przez magiczny, wirtualny zabieg” (Niesterowicz 1999, 49). Gierek nie podniósł dziewczynki, nie uwiecznił się z nią w dyktatorskiej pozie, tylko kucnął przed nią i wszedł w JEJ perspektywę. Nie do końca uwierzył, gdy próbowała go przekonać, że ma już cztery lata i zawstydził dotykiem swojej dłoni. Wydarzenie to nie naznaczyło życia Niesterowicz, nie zaciążyło na nim. Historia zrewidowała jego wagę, czego potwierdzeniem jest ostatnia sekwencja filmu, w której dzięki zestawieniu ze sobą wizerunków dorosłej artystki i pierwszego sekretarza, dokonano się symboliczne odwrócenie relacji władzy i podległości.

Przeszłość zremisowana

Prze-pisanie dobrze utrwalonego w zbiorowej świadomości „tekstu” kulturowego jest szczególnie charakterystyczne dla filmów spod znaku *found footage*. Prze-tworzenie może, jak w *Klasztorze inversus* Tomka Kozaka — dokonanego na modłę MTV przewrotnego remiksu *Potopu*, zaprzeczać znaczeniu pierwotnemu. Bywa też równoznaczne z ujawnieniem esencji pierwowzoru, czego przykładem są filmy Anny Niesterowicz uwydatniające

groteskowość polskiej wersji *machismo* prezentowanej przed laty w serialu *Oz zgłoś się*. Taki, zapośredniczony przez obce już nam historie przygodowe, metonimiczny sposób postrzegania przeszłości spotkać można nie tylko w produkcjach filmowych, ale również w malarstwie, w reprodukowanych na płótnach Marcina Maciejowskiego kadrach z *Janosika* i *Lotu nad kukulczym gniazdem* oraz „bajkowych” obrazach Roberta Maciejuka.

Patrząc na malowane przez niego portrety misia Uszatka, Kiwaczka, Colargola i Nordynki, można odnieść wrażenie, że znaleźliśmy się w pokoju dzieciennym. Na jednym z płócien pluszowy miś podnosi lekko prawą łapę, ni to w geście powitania, ni błogosławieństwa. Wydaje się, że jest taki, jakim zapamiętaliśmy go z dobranocek, miły i przyjazny. Jednak skala mierzącego ponad dwa metry wysokości obrazu budzi niepokój. Jeszcze bardziej przerażająca jest olbrzymia, trzymetrowa Panda złożona z ponad 900 obszytych materiałem kwadratowych modułów. Zmonumentalizowane misie ujawniają swoje drugie, groźne oblicze. Nie są wierną kopią swych telewizyjnych pierwowzorów, lecz przesłaniającymi je idolami, obrazami obrazów. Zapamiętani z dzieciństwa telewizyjni bohaterowie nikogo już nie usypiają, są upiorami przeszłości. Wpatrują się swymi pustymi, guzikowatymi oczyma w widzów. „Wyrwane z bajki, z grona przyjaciół, lekko zniekształcone, jakby ich formy przywołane były z mocno, lecz dawno wrytych w pamięci śladów”, są — pisał Piotr Bernatowicz — „znakiem namysłu nad obumierającym, traconym znaczeniem, próbą uchwycenia (...) momentu (...) przejściowego” (Bernatowicz 2002a, 13). Obraz na ekranie telewizora rozmywa się. Kolor taśmy, na której zarejestrowano przygody Colargola powoli blaknie, pokazując, jak symbole, do których jesteśmy przyzwyczajeni, stopniowo tracą swoje znaczenia.

Nieoczywistość pozornie prostych przedstawień Maciejuka bierze się z przewrotnych przetworzeń, w których zapamiętane z dzieciństwa wizerunki zostają ujęte w formy rodem z rekwizytorni historii sztuki. Na tym jednak nie koniec przekształcających je zabiegów, bowiem w swoich nowszych obrazach artysta koncentruje się na tym, co znajdowało się za plecami bajkowych bohaterów. Maluje opustoszałe plany filmowe, cukierkowo piękne pejzaże i urokliwe wnętrza. Podobnie jak w nocy amerykańskiej, efekcie filmowym, który dzięki zastosowaniu specjalnych filtrów i soczewek umożliwia kręcenie w pełnym słońcu scen nocnych, nic nie jest tu takie, jakim wydaje się na pierwszy rzut oka. Sielskie pejzaże, których tytuły zapewniają widzów o tym, że *This is life*, są niczym innym jak martwą naturą. Kontury elementów krajobrazu stopniowo tracą ostrość, rozmywają się w pointyli-

stycznych plamach barw. Kolejne próby zbliżenia się do pierwowzoru, powiększenia wybranych kadrów dobranocek, ich od-tworzenia prowadzą do zamazania ich obrazu.

Podobnie rzecz się ma ze sposobem prezentowania PRL-u w najnowszej polskiej sztuce. Związana z upadkiem „zmysłu historycznego” skłonność do „złego”, zafalszowującego zapamiętywania przeszłości, bierze się z niedoskonałości nostalgicznego przedstawienia. U jego źródeł leży zapomnienie, pamięć, którą pozbawiono bólu, bowiem, jak zauważył Marek Zaleski, „nostalgikowi chodzi nie tyle o utraconą przeszłość, ile własne na jej temat wyobrażenia i uczucia z tym związane. Pod pozorami kultu przeszłości skrywa się w istocie kult teraźniejszości” (Zaleski 2004, 18). Nostalgia za PRL-em jest tęsknotą za przeszłością, która w rzeczywistości nigdy nie istniała. Przeszłością wyobrażoną, piękną jak obrazy z cyklu *Na wiosnę* Pauliny Ołowskiej (2000), dla których inspiracją było malarstwo Augusta Renoira, Jamesa Rosenquista i Davida Hockneya oraz fotografie mody z magazynu „Ty i ja”. Artystka często sięgała do archiwalnych numerów tego czasopisma w trakcie pobytu na stypendium w Portugalii. Na nękającą ją wówczas nostalgię za domem nałożył się nostalgiczny obraz przeszłości. Może właśnie dlatego wyobrażone na pracach z tego cyklu eteryczne dziewczęta z takim rozmarzeniem spoglądają w dal. „Szybując” w zwiewnych, szyfonowych sukienkach i pastelowych kostiumach na tle błękitnego nieba, są równie odrealnione, jak nierzeczywiste wydają się czasy, w których reklama uosabiała blichtr wielkiego świata.

Obrazy Ołowskiej, podobnie jak *Gwiezdne wojny* George’a Lucasa, uznane przez Fredrica Jamesona za film nostalgiczny, nie pokazują przeszłości, lecz odwołują się do obowiązujących niegdyś schematów narracyjnych. Dla Ołowskiej są nimi zachodnie strategie reklamowe z przełomu lat 60. i 70., które, choć niewiele mają wspólnego ze zgrzebną polską rzeczywistością tamtych lat, uosabiają marzenia mieszkańców PRL-u o konsumpcyjnym raj. Ich przywołanie pozytywnie waloryzuje nowoczesne modele konsumpcji, gdyż żywiąca się przyjemnością nostalgia nie jest przeciwwagą dla pospiesznego, wirującego życia w postindustrialnym świecie, lecz wpisuje się w jego reguły. Obrazy Ołowskiej pokazują, jak patyna czasu i moda retro karmią się nawzajem i wzmacniają (Appadurai 2005, 119), sprzyjając rozwojowi „nostalgii wyobrażonej”. Nostalgii za przedmiotami i sytuacjami, których nigdy nie było, niemającej oparcia ani w przeżytych doświadczeniach, ani w zbiorowej pamięci historycznej.

Chociaż peerelowska przeszłość coraz wyraźniej od-staje się (staje się czymś już minionym), nie pozwala na przyjęcie wobec niej perspektywy

historycznej. Powiększając swój dystans do terażniejszości, ciągle jest bezpośrednio do niej „przyległa”, gdyż odchodząc, nadal „nie odchodzi *całkowicie*” (White 2002, 87). Ów moment przejściowy, moment zawieszenia między przeszłością a terażniejszością, zostaje uchwycony w pracach Julity Wójcik, wydzierganych przez artystkę przedmiotach codziennego użytku: serwetach, sukienkach, misiach i popularnych w latach 70. futerałach na butelki z alkoholem w kształcie pudli. Równie pozaczasowy charakter mają wielkomięskie pejzaże i scenki rodzajowe Marcina Kędzierskiego. Rejestrując współczesną sobie rzeczywistość, artysta omija, jak pisał w poświęconym mu szkicu Piotr Bernatowicz, „wszystko to, co pojawiło się przed niespełna dziesięciu laty: kolorowe bazyry, hipermarkety, billboardy itp.” (Bernatowicz 2002b, 147). Wszystko, co w jakikolwiek sposób związane jest z ikonografią reklamy. Dlatego trudno ocenić, czy malowane przez niego obrazy przedstawiają Polskę lat 70. czy 90., zwłaszcza że ową niejednoznaczność Kędzierski osiąga nie tylko dzięki doborowi motywów, lecz również wyraźnym odwołaniami do malarskiej tradycji.

Obraz *Autobus* wydaje się uwspółcześnioną wersją pochodzącej z roku 1972 pracy Benedyktynowicza *Dzień dobry pierwsza zmiana*. Za szybami pojazdu widać podobne, równie niewyraźnie przez artystę przedstawione twarze podróżnych i tylko kształt okien — jednolitych, prostokątnych płaszczyzn u Kędzierskiego, identyfikuje współczesny motyw (Bernatowicz 2002b, 145). W obrazie tym brak też, charakterystycznego dla nowej figuracji przełomu lat 60. i 70., ekspresyjnego komentarza. Jest w nim raczej przywodząca na myśl malarstwo Andrzeja Wróblewskiego chłodna, zdystansowana obserwacja rzeczywistości, która poraża gorzką, egzystencjalną wymową. Bardzo czytelne odniesienia do „realizmu bezpośredniego” pojawiają się między innymi w *Oczekiwaniach* nawiązujących do *Rozstrzelań* oraz w obrazie *Dzień dobry, jesteśmy z telewizji*, pracy, w której Kędzierski podobnie jak Wróblewski używa błękitnej barwy do przedstawienia reportera i operatora kamery. Istot, które przynależą do innego, nierzeczywistego porządku rzeczy.

Jesteśmy (...) świadkami — pisał Bernatowicz — zetknięcia dwóch światów: prowincjonalnej rzeczywistości, reprezentowanej przez przygarbionego mężczyznę, jakby przygniecionego codziennymi problemami, i nierealnego, lekkiego (postać reportera dosłownie rozmywa się niczym duch) świata mass mediów (Bernatowicz 2002b, 147).

Odniesienia do malarstwa Wróblewskiego (a także Gruppy, plakatu propagandowego i ilustracji prasowej) widoczne są również w twórczości Marcina

Maciejowskiego. Andrzej Szczerski interpretował ją w kontekście „realizmu bezpośredniego”, opierającego się na natychmiastowym działaniu obrazu, wykorzystaniu wzorców kulturowych w celu wpływania na świadomość odbiorcy, odrzuceniu sentymentalizmu i nastrojowości. Dlatego, choć malarstwo Maciejowskiego przedstawia zapośredniczoną medialnie rzeczywistość lat 90., to, oglądając wyobrażone na jego obrazach umoralniające opowiadki o gospodarnych rolnikach czy żołnierzach, trudno oprzeć się wrażeniu, że cofnęliśmy się w czasie. Mimo iż Maciejowski podejmuje także tematy związane z bezrobociem czy wzrostem przestępczości, popkulturowe schematy narracyjne, do których nawiązują jego prace, mają nadspodziewanie wiele wspólnego z peerelowską propagandą sukcesu.

„Skąd tak wiele nostalgii w latach dziewięćdziesiątych?” — pyta we wstępie do swojej książki Czapliński (Czapliński 2001, 5). Poznański autor sugeruje, że nadmiar ten wynika z lęku przed bezpośredniością. Nostalgia byłaby jednym z buforów bezpieczeństwa, które osłaniają przed bezpośrednim kontaktem ze światem, a przede wszystkim spowalniają upływ czasu. „Nostalgia jest tarczą wystawioną przeciw dotkliwej bezpośredniości czasu. Pojawia się, gdy przemijanie budzi w nas lęk, gdy terażniejszość nie daje się lubić”. Nie rozwiązuje problemów z czasem, jedynie je unieważnia. Namawia do rekonstruowania historii przytulnej, która pomogłaby nam odnaleźć się w rzeczywistości. Wszak, jak pisał Walter Zimmerli, „tylko ten może czuć się swojsko w swoim świecie, kto ponownie rozpoznaje ten świat jako swój” (Zimmerli 1996, 16). Do tego zaś konieczna jest praca melancholii. Zinterioryzowanie utraconego obiektu i uczynienie zeń integralnej części tożsamości „ja”. Dla Waltera Benjamina melancholia była strażniczką życia historii. Bez niej, bez pamięci tego, co minione, nie mogła zaistnieć terażniejszość. Również dziś, gdy utraciliśmy poczucie historyczności, jesteśmy skazani na oglądanie przeszłości przez pryzmat potocznych wyobrażeń i stereotypów, wspomnienie o tym, co minione, rodzi nostalgię. Nie ma znaczenia, że w postmodernistycznej synchronii stylów przeszłość miesza się z terażniejszością. Przenika ją, roztopiając się w niej. Nostalgia za przeszłością jest bowiem w swojej istocie ahistoryczna. Nie jest tęsknotą za czasem minionym, lecz wyobrażonym.

Nostalgia nie poddaje się jakimkolwiek próbom całościowych ujęć czy ocen. Wpisuje się w mechanizm konsumpcji, nie znaczy to jednak, że jedynym celem tak chętnie pojawiających się w sztuce współczesnej odniesień historycznych jest, jak twierdzi Hal Foster, nadanie artystycznym artefaktom towarowej wartości (Foster 1995, 141). Mechanizm jej działania jest o wiele bardziej złożony. Z jednej strony powrót do przeszłości jest, jak dla Sasnała,

sposobem na „zrzucanie” z siebie różnorodnych bodźców, metodą na odciążanie pamięci (Rayzacher, Świeża 2000, 74). Z drugiej, nostalgia za PRL-em jest formą niezgody na III RP. Jest mechanizmem obronnym przeciwko szybkiemu rytmowi zmian społecznych, ekonomicznej terapii szokowej, a zwłaszcza zanikowi ludzkiej solidarności. Jest próbą powrotu do baśniowej krainy dzieciństwa, w której granice między dobrem a złem, pięknem a brzydotą były jasno określone i łatwe do uchwycenia. Wreszcie, tęsknimy za przeszłością nie dlatego, że uosabia ona ideał, lecz ponieważ ją utraciliśmy. Nie ma znaczenia, że nie istnieje wspólny nam wszystkim wzorzec przeszłości, podobnie jak we współczesnej sztuce polskiej nie ma jednego obrazu PRL-u. Zamiast tego „mamy — pisał Bernatowicz — do czynienia z lustrem ustawionym ukośnie lub z systemem luster, które, odbijając przeszłość, pokazują jednocześnie terażniejszość” (Bernatowicz 2002b, 150).

Literatura

- Appadurai A., 2005, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, przeł. i wstęp Pucek Z., Kraków.
- Baudrillard J., 2001, *Rozmowy przed końcem*, rozm. Petit P., przeł. Lis R., Warszawa.
- Baudrillard J., 2005, *Symulakry i symulacja*, przeł. Królak S., Warszawa.
- Bernatowicz P., 2002a, *Złe misie*, „Arteon”, nr 7.
- Bernatowicz P., 2002b, *Ależ to sentymentalne!? Malarstwo młodych wobec rzeczywistości PRL*, w: Poprzeczka M., red., *Sztuka dzisiaj. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa.
- Boym S., 2002, *Nostalgia i postkomunistyczna pamięć*, przeł. Stefanowska L., w: Modrzejewski F. i Sznajderman M., red., *Nostalgia. Eseje o tęsknocie za komunizmem*. Wołowic.
- Cichocki S., *Sztukmistrz z Lublina*, „Raster” 15.02.2004,
http://www.raster.art.pl/archiwa/archiwum_fr.htm
- Czapliński P., 2001, *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków.
- Domańska E., 1999, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, Poznań.
- Foster H., 1995, *(Post)modernistyczne polemiki*, przeł. Franus E., „Magazyn Sztuki”, nr 1.
- Frydryczak B., 2002, *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności*, Poznań.
- Gorczyca Ł., 2001, *I trumna, i but*, rozm. Żmijewska M., „Gazeta w Białymstoku” 18.05.2001.
- Krajewski M., 2003, *Kultury kultury popularnej*, Poznań.
- Mościcki T., 2000, *Podróż sentymentalna — Wystawa w Zachęcie idealizuje obraz PRL-u*, „Życie” 25.07.2000.
- Niesterowicz A., 1999, [Fragmenty dziennika artystki.] w: Żwirblis K., red., *Parteiag*, Katalog wystawy. Galeria Sztuki Współczesnej BWA: Katowice.
- Nora P., 2001, *Czas pamięci*, przeł. Dłuski W., „Res Publica Nowa”, nr 7.
- Paczkowski A., 1999, *Od sfalszowanego zwycięstwa do prawdziwej klęski*, Kraków.
- Popescu S., 2002, *All that Nostalgia*, przeł. Strusińska J., w: Modrzejewski F. i Sznajderman M., red., *Nostalgia. Eseje o tęsknocie za komunizmem*. Wołowic.

Rayzacher A., Świeża K., 2000, *Najgroźniejsze pędzle. Obrazy na koniec wieku*, Warszawa.

Sobolewski T., 2000, *Dziecko Peerele. Esej, dziennik*, Warszawa.

Walas T., 2006, *Zrozumieć swój czas. Kultura polska po komunizmie — rekoniesans*, Kraków.

White H., 2002, *Kosmos, chaos i następstwo w przedstawieniu historiologicznym*, w: Domańska E., red., *Pamięć, etyka i historia*, Poznań.

Zaleski M., 2004, *Formy pamięci*, Gdańsk.

Zimmerli W. Ch., 1996, *Eksperyment antyplatoński. Uwagi na temat technologicznego postmodernizmu*. przeł. Domagała D, w: Czerniak S., Szahaja A., red., *Postmodernizm a filozofia*, wybór tekstów, Warszawa.

Violetta Sajkiewicz, doktor, adiunkt w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Autorka książki *Przestrzeń animowana. Plastyka teatralna Jana Berdyszaka* (2000) oraz licznych artykułów publikowanych na łamach „Pamiętnika Teatralnego” i prac zbiorowych. Jej zainteresowania naukowe skupiają się wokół najnowszej sztuki polskiej i światowej, plastyki teatralnej, nowych mediów w teatrze, teatru lalek oraz związków reklamy i popkultury ze współczesną sztuką.