

**UNIwersYTET KOMISJI EDUKACJI NARODOWEJ
W KRAKOWIE**

SZKOŁA DOKTORSKA

DYSCYPLINA: Sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki

Alicja Pakosz

**Szklana maszyna. Życie obrazów budujących zbiorowe imaginariusz narodowe. Studia
wybranych przypadków.**

Promotor: dr hab. Michał Zawada, prof. ASP

Kraków 2025

**UNIVERSITY OF THE NATIONAL
EDUCATION COMMISSION, KRAKOW**

DOCTORAL SCHOOL

DISCIPLINE: Fine Arts and Art Conservation

Alicja Pakosz

**Glass machine. Life of images constructing the collective national imagination. Selected
case studies.**

Supervisor: dr hab. Michał Zawada, prof. ASP

Kraków 2025

Streszczenie

Praca „Szkłana maszyna. Życie obrazów budujących zbiorowe imaginarium narodowe. Studia wybranych przypadków” podejmuje refleksję nad sposobem, w jaki obrazy – rozumiane jako figury wizualne, symbole oraz motywy – uczestniczą w konstruowaniu i podtrzymywaniu świadomości narodowej. Projekt oparty jest na badaniach artystycznych nad zbiorem motywów wizualnych funkcjonujących jako elementy zbiorowych wyobrażeń i fantazji ze szczególnym naciskiem na imaginarium odnoszące się do narodu polskiego. Część teoretyczna towarzyszy praktyce artystycznej, wzajemnie ją uzupełniając i ukierunkowując.

Punktem wyjścia dla projektu jest szeroka, antropologiczna definicja obrazu ukształtowana przez Hansa Beltinga. Szczególnie istotny jest opisany przez Beltinga kolektywny charakter niektórych wewnętrznych obrazów. Wskazuje on, że nie zawsze postrzegamy świat jako jednostki. Obrazy o charakterze zbiorowym mogą zostać uwewnętrznione i przyjęte jako własne – w ten sposób percepcja poddaje się formom obowiązującym w określonym czasie, miejscu i wspólnocie.

Praca teoretyczna zakorzeniona jest w koncepcji narodu jako wspólnoty wyobrażonej Benedicta Andersona oraz w ujęciach nacjonalizmu jako konstruktu historyczno-społecznego Ernesta Gellnera, Erica Hobsbawma, Anthony’ego D. Smitha i Stanisława Ossowskiego. Szczególne miejsce zajmuje w niej teoria banalnego nacjonalizmu Michaela Billiga, ukazująca, że podtrzymywanie tożsamości narodowej dokonuje się poprzez codzienne obrazy, gesty i „znaturalizowane” konstrukcje językowe. Ta koncepcja, rozwijana przez Tima Edensora, sprawia, że nacjonalizm jawi się jako ideologia przenikająca wszystkie obszary życia społecznego. Obecna jest nie tylko w spektakularnych rytuałach, walce o niepodległość czy narracjach wojennych, lecz przede wszystkim w tym, co powtarzalne, domowe i pozornie niewidoczne.

Finalną realizacją projektu jest wystawa „Ptaki mówią po polsku”, składająca się z cyklu obrazów oraz wielkoformatowej dioramy. Wybór tego medium podyktowany jest jego historycznym związkiem z formowaniem narracji tożsamościowych w muzeach narodowych, naturalnych, etnograficznych i na wystawach światowych. Diorama wykorzystuje zestaw typowych metonimii, używanych aby przedstawiać wspólnotę narodową poprzez obrazy zakorzenione w doświadczeniu codziennym. Praca korzysta z tego języka, ale rozszczelnia go

zawartym w niej humorem, ujawniając napięcia i sprzeczności tkwiące w narodowych fantazjach. Przedstawia pokój, do którego wtargnął wyidealizowany pejzaż wiejski. Giewont, uosobienie domowego patriarchy, jeszcze śpi; kobieta w piżamie, zaniepokojona, wycofuje się rakiem. Nie wiadomo, czy uda jej się wyjść na czas, czy też za chwilę potknie się o stos książek leżących na podłodze.

Część teoretyczna obejmuje zarys metodologiczny oraz stan badań uwzględniający współczesne i klasyczne prace badawcze z zakresu historii i analizy pojęcia tożsamości narodowej i nacjonalizmu. Zawiera szerokie omówienie definicji narodu, przedstawienie historii medium dioramy oraz analizę jego potencjału jako narzędzia reprezentacji i kształtowania wyobraźni zbiorowej. W dalszej części znajduje się opis realizowanego dzieła, w którym rozwinięte zostają konteksty i znaczenia motywów, takich jak dom, Giewont, pejzaż oraz bursztyn.

Summary

“Glass machine. Life of images constructing the collective national imagination. Selected case studies” examines the ways in which images — understood as visual figures, symbols, and recurring motifs — participate in the construction and reproduction of national consciousness. The project is based on artistic research into a set of visual motifs that function as elements of shared collective imaginings and fantasies, with a particular focus on the imagery associated with the Polish nation. The theoretical component accompanies and informs the artistic practice, with both parts developing in a reciprocal relationship.

The starting point for the project is the broad anthropological definition of the image proposed by Hans Belting. Especially significant here is Belting’s notion of the collective character of certain internal images. He emphasizes that we do not always perceive the world as individuals: images of a collective nature may become internalized and accepted as one’s own. As such, perception becomes shaped by forms that are prevalent within a given time, place, and community.

The theoretical framework is grounded in Benedict Anderson’s concept of the nation as an imagined community, as well as in historical-sociological approaches to nationalism developed by Ernest Gellner, Eric Hobsbawm, Anthony D. Smith, and Stanisław Ossowski. A key role is played by Michael Billig’s theory of banal nationalism, which shows that national identity is sustained through everyday images, gestures, and “naturalized” linguistic constructions. As further elaborated by Tim Edensor, nationalism appears as an ideology permeating all spheres of social life — not only in spectacular rituals, independence struggles, or heroic war narratives, but most powerfully in what is repetitive, domestic, and seemingly invisible.

The final outcome of the project is the exhibition “The Birds Speak Polish”, consisting of a series of paintings and a large-scale diorama. The choice of the latter medium is grounded in its historical entanglement with the formation of identity narratives in national, natural history, and ethnographic museums, as well as at world’s fairs. The diorama employs familiar metonymic devices traditionally used to represent the national collective through images rooted in everyday experience. The work adopts this visual language while simultaneously loosening and unsettling it through humor, revealing the tensions and contradictions inherent in national

fantasies. It depicts a room upon which intrudes an idealized rural landscape. Giewont—personified as a domestic patriarch—still sleeps; a woman in pajamas retreats, anxious and uncertain. It remains unclear whether she will manage to leave in time, or whether she will soon trip over the pile of books scattered on the floor.

The theoretical section provides an outline of the methodological approach and a review of the existing scholarship on national identity and nationalism. It includes an extensive discussion of the definitions of the nation, a historical account of the diorama as a medium, and an analysis of its capacity to shape collective imagination. The concluding part presents the artistic work itself, developing the contexts and meanings of motifs such as the home, Giewont, landscape, and amber.

Spis treści:

Streszczenie.....	3
Summary	5
Wstęp osobisty	8
Szkłana maszyna	10
Wstęp metodologiczny.....	14
Kontekst badawczy	17
Diorama – historia medium	26
Diorama Daguerra.....	27
Dioramy i Panoramy w Polsce.....	30
Muzea narodowe i wystawy światowe	32
Urok dioramy	36
Opis dzieła	39
Giewont.....	51
Bursztyn	58
Pejzaż	62
Dom.....	73
Podsumowanie efektów oraz wnioski.....	80
Bibliografia	86
Spis ilustracji.....	91
Dokumentacja części artystycznej	96
Lista prac.....	96
Reprodukcje obrazów:	97
Dioramy:	99
Widok wystawy „Ptaki mówią po polsku”	100

Szklana maszyna. Życie obrazów budujących zbiorowe imaginarium narodowe. Studia wybranych przypadków.

Wstęp osobisty

Tożsamość narodowa pozostaje jednym z najbardziej trwałych, a jednocześnie nieuchwytnych konstruktów społecznych. Choć traktowana jest często jako naturalna i niepodważalna, stanowi efekt skomplikowanych procesów historycznych, politycznych i kulturowych. Współczesne społeczeństwa funkcjonują w ramach narodowych paradygmatów, które definiują nie tylko przynależność polityczną, ale także sposoby postrzegania świata, hierarchię wartości i mechanizmy identyfikacji zbiorowej. Moja praca, sytuująca się na pograniczu badań teoretycznych i artystycznych, podejmuje próbę analizy wizualnych aspektów tych procesów – roli obrazów i artefaktów w budowaniu imaginarium narodowego oraz ich wpływu na kształtowanie się doświadczenia tożsamościowego jednostki.

Refleksja nad tą tematyką wywodzi się z moich wcześniejszych badań nad relacją pomiędzy polityką historyczną a przestrzenią publiczną. W pracy magisterskiej „Pomnik. Obrazy w służbie polityki historycznej” analizowałam historię śląskiej części mojej rodziny w kontekście transformacji pomników w przestrzeni Górnego Śląska. Punktem wyjścia był problem zmienności oficjalnych narracji historycznych i ich wpływu na codzienne doświadczenie mieszkańców regionu, w którym wielokrotnie zmieniały się granice państwowe.

Pozostające na obrzeżach tamtej pracy doświadczenie bycia częścią społeczności, której przynależność narodowa ulegała redefinicji w zależności od kontekstu politycznego, stało się impulsem do pogłębionej analizy mechanizmów konstytuujących tożsamość narodową. Co sprawia, że jednostka utożsamia się z określoną wspólnotą? W jaki sposób obrazy, symbole i artefakty kształtują to poczucie przynależności? Jakie mechanizmy pamięci zbiorowej decydują o tym, które elementy historii zostają włączone do narodowego imaginarium, a które ulegają marginalizacji lub zapomnieniu?

Analizując historię mojego dziadka, zaczęłam zastanawiać się, jakie to uczucie, urodzić się w domu rodzinnym w Niemczech, a następnie „przeprowadzić się” do Polski, nigdy tego domu nie opuszczając. Jak to jest najpierw mówić wyłącznie po niemiecku i nazywać się Erwin, a potem mówić wyłącznie po polsku i stać się Janem?

Tożsamość narodowa mojego dziadka kształtowała się w zupełnie innych warunkach niż moja. Koniec II wojny światowej i związane z nim zmiany geopolityczne sprawiły, że granice państw przesunęły się tak, iż jego dom znalazł się w granicach Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, co poskutkowało także zmianą imienia i nazwiska. Doświadczył on „gorącego” typu nacjonalizmu w rozumieniu Michaela Billiga – nacjonalizmu manifestacyjnego, opartego na spektakularnych symbolach i silnych emocjach. Takie formy nacjonalizmu często posługują się wyrazistymi obrazami: flagami powiewającymi podczas masowych uroczystości, pomnikami bohaterów narodowych, obrazami ofiary i heroizmu oraz narracjami o wrogu zewnętrznym i wewnętrznym. Moje doświadczenie jest dużo bliższe temu co Billig opisuje jako „zimny” nacjonalizm. Urodziłam się i ukończyłam szkołę w okresie stosunkowego spokoju. Moje doświadczenie polskości, albo dokładniej bycia Polką, było niezauważalne, codzienne i rutynowe – nie musiałam się wobec tej tożsamości ustawiać w pozycji kontestującej, afirmatywnej ani żadnej innej poza pasywną.

W międzyczasie sytuacja się zmieniła, a trwająca od 2022 roku pełnoskalowa rosyjska inwazja na Ukrainę oraz imperialny charakter rosyjskiej narracji sprawia, że neutralny, automatyczny stosunek do własnej tożsamości narodowej wydaje się być niemożliwy. Tytułowa „szklana maszyna” (o czym więcej w rozdziale „Szklana Maszyna”) stopniowo traci swą transparentność, by stać się nagle całkowicie widoczną. Wraz z tym procesem przychodzi namysł nad pozycją, jaką zajmujemy jako jej pasażerowie.

Pojęcie tożsamości narodowej i samej istoty nacjonalizmu jest skomplikowane, wieloznaczne i ciągle ewoluujące. Wieloznaczność tę, która wydaje się tkwić głęboko w pełnym wewnętrznych sprzeczności dyskursie nacjonalistycznym, dobrze opisał Stanisław Ossowski w książce „O Ojczyźnie i narodzie”. Píše, że „bywa ona narzędziem interesów gospodarczych, że bywa ekranem zasłaniającym istotne cele propagandy państwowej lub klasowej, [...] że imię ojczyzny – podobnie jak imię religii – stanowi pospolity oręż świadomych hipokrytów. [...] Ale równocześnie wiemy, że ojczyzna bywa źródłem przeżyć emocjonalnych o najwyższym napięciu, przedmiotem wzruszeń zbiorowych, które łączą

reszcie ludzkie w momentach uroczystych, że bywa motywem działań bezinteresownych [...] a siła ideomotoryczna takiego motywu wystarcza, aby jednostkę lub gromadę jednostek pchnąć ku heroicznej samozagładzie”¹.

Ossowski opisuje ojczyznę jako „korelat pewnych postaw psychicznych”² i widzi patriotyzm głównie jako zjawisko psychiczne. Diorama, która jest wynikiem czteroletniej pracy, wywodzi się z takiego myślenia i najbliższa jest analizie doświadczenia patriotyzmu lub, dokładniej mówiąc, doświadczenia tożsamości narodowej, która sprawia, że czujemy się (czasem bardziej, czasem mniej) częścią jakiejś konkretnej wspólnoty – na dobre i na złe. Aby jednak prowadzić taką refleksję w sposób uporządkowany w następnym rozdziale, postaram się zarysować obszar pola teoretycznego niniejszej pracy.

Szklana maszyna

Aby wyjaśnić genezę tytułu „Szklana maszyna”, odniosę się do mojego obrazu „Maszyna” z 2020 roku, stworzonego w ramach pracy magisterskiej pod tytułem „Pomnik. Obrazy w służbie polityki historycznej”.



1. „Maszyna”, 2020, akryl na papierze, 29,7 x 42 cm

Przedstawia on sytuację drogową, w której maszyna poruszająca się do przodu zniknęła, pozostawiając jedynie to, co przylega do ziemi. Maszynę rozumiem tu jako ideę, która znajduje

¹ S. Ossowski, o ojczyźnie i narodzie, Warszawa 1984, s. 17.

² Tamże, s. 18.

swoje odbicie w realnej instytucji. Mogą to być takie połączenia jak bóg-kościół, sztuka-muzeum czy miłość-małżeństwo. Zniknięcie maszyny zostawia instytucję w formie zombie – skorupy, która może istnieć jako pusta forma lub zostać przejęta przez nowy system operacyjny.



2. „Szkłana maszyna”, 2025, akryl na płótnie, 140 x 200 cm

Kontynuuję tę metaforę w obrazie powstałym w 2024 roku. Tłem dla tej sytuacji drogowej jest malowniczy Giewont. To na jego tle pokazuje się tytułowa „Szkłana maszyna”. Rozumiem ją tu jako ideę nacjonalizmu, która ma swoje odbicie w porządku świata, podzielonym na narody i przynajmniej częściowo odpowiadające im państwa. Taki rodzaj zmiany postrzegania świata i zauważenia wcześniej nieuświadomionych aspektów dobrze opisuje Oksana Zabuzko, pisząc, że „wojna w ogóle zmienia perspektywę postrzegania rzeczy zwykłych, to jak zmiana oświetlenia”³.

Obecnie wyobrażenie sobie świata bez tego podziału jest niemal niemożliwe, a jego istnienie wydaje się oczywiste. Ernest Gellner pisał o wysiłku, którego wymaga wyjście poza te ramy myślowe: „idea nienależenia do żadnego narodu wymaga od dzisiejszej wyobraźni nie lada akrobacji”⁴. Szklany charakter maszyny, jej przeźroczystość, odnosi się właśnie do tej iluzorycznej „naturalności”.

³ O. Zabuzko, *Po trzecim dzwonku*, przeł. K. Kotyńska, i in., Warszawa 2025, s. 1.

⁴ E. Gellner, *Narody i nacjonalizm*, przeł. T. Hołówka, Warszawa 2009, s. 81.

Jej fenomen pomaga zrozumieć wspomniane już pojęcie „banalnego nacjonalizmu” wprowadzone przez Michaela Billiga. Powstało ono w celu opisanie codziennych, niezauważalnych praktyk, które podtrzymują narodowe tożsamości i reprodukują ideologię narodową w rozwiniętych państwach Zachodu. W przeciwieństwie do „gorącego nacjonalizmu”, kojarzonego z radykalnymi ruchami politycznymi czy walką o niepodległość, banalny, „zimny” nacjonalizm funkcjonuje w sposób cichy, rutynowy i często niedostrzegalny.

Billig zwraca uwagę, że „zarówno w tekstach akademickich, jak i popularnych nacjonalizm jest łączony z tymi, którzy walczą o ustanowienie nowych państw, lub z polityką skrajnie prawicową”⁵. Jednak taka perspektywa błędnie sugeruje, że nacjonalizm jest zjawiskiem marginalnym, ograniczonym do peryferii świata politycznego. Według Billiga w rozwiniętych demokracjach narodowe symbole, praktyki i przekonania są wszechobecne. Flagi przed urzędami, symbole na pieniądzach, hymny śpiewane przed wydarzeniami sportowymi czy codzienne sformułowania typu „my jesteśmy pogrążeni w żałobie”, to przykłady subtelnych form reprodukcji narodowej ideologii.

Billig wskazuje słabości dwóch tradycyjnych odsłon teorii nacjonalizmu: zarówno naturalizującej, która pokazuje go jako cechę wrodzoną natury ludzkiej, jak i projektującej nacjonalizm jako zjawisko ekstremalne, dodatkowe i występujące u „innych”⁶. Postuluje rozszerzenie pojęcia nacjonalizmu tak, by obejmowało ono również te codzienne nawyki i rytuały. Jak zaznacza: „bezkrytyczne poszerzenie pojęcia »nacjonalizm« wprowadziłoby niewątpliwie pewne zamieszanie: oczywiście, jest różnica między flagą wznoszoną przez sprawców serbskich czystek etnicznych i tą, która powiewa sobie skromnie przed amerykańską pocztą”⁷. Tak powstał termin „banalny nacjonalizm”, który odnosi się do ideologicznych nawyków umożliwiających reprodukcję narodowej tożsamości w państwach rozwiniętych.

Co więcej, według niego, to właśnie „zimny” nacjonalizm stanowi fundament, który umożliwia przejście do „gorącego” nacjonalizmu w momentach kryzysu. To codzienne, banalne zachowania, nawyki, rytuały i symbole kształtują gotowość obywateli do zaangażowania się w bardziej emocjonalne i intensywne działania w chwilach zagrożenia, takich jak wojna czy konflikty wewnętrzne. Nawiązując do metafory ciała, opisuje to następująco: „Kryzysy [...]

⁵ M. Billig, *Banalny nacjonalizm*, przeł. M. Sekerdej, Kraków 2008, s. 29.

⁶ Tamże, s. 48.

⁷ Tamże, s. 32.

infekują zarażone miejsca, powodując gorączkę w całym ciele: jej objawy to zapalna retoryka i wykwyty sztandarów. Ale infekcja szybko mija; temperatura spada, flagi się zwijają, a wszystko przekuwa się na zwyczajny biznes”⁸.

„Zimny” nacjonalizm pozwala nieco lepiej zrozumieć mechanizmy, dzięki którym narody pozostają wciąż tak trwałymi strukturami w świecie ponowoczesnym. Przytoczone wcześniej teorie dotyczące ideologii nacjonalistycznej zachęcają jednak do próby spojrzenia za zasłonę „naturalności” tej koncepcji. Przed nią istniały przecież inne dominujące formy organizacji społecznej (np. wskazane przez Andersona wielkie religie i monarchie dynastyczne). To skłania do refleksji, jak mógłby wyglądać świat, gdyby rolę nacjonalizmu w organizowaniu społeczeństw przejęła inna ideologia (jaka?).



3. „Garaż”, 2025, akryl na płótnie, 140 x 200 cm

Efektom takiego spojrzenia jest obraz „Garaż”. Przedstawia on zbiór porzuconych (lub jeszcze niewykorzystanych) szklanych nadwozi. Nawiązują one do ikon polskiej motoryzacji, takich jak Syrena, Fiat 125p, BMW serii 7 (którym podróżował prezydent Andrzej Duda), Nissan 300ZX (auto wykorzystane w filmie „Kiler” z 1997 roku) czy Fiat 125p Coupé, który powstał w 1971 w formie jedyne go egzemplarza-prototypu. Leżą pozostawione na polu i czekają na swój czas. Pomiędzy nimi przechadzają się bociany.

Odwołując się do obrazu samochodu i pobocza, warto przywołać prace Tima Edensora, który rozwijał teorię nacjonalizmu banalnego autorstwa Michaela Billiga. Postulował on, że to,

⁸ Tamże, s. 30.

„co narodowe, przejawia się nie tylko w powszechnie znanych, malowniczych krajobrazach i sławnych miejscach, ale również w przyziemnych przestrzeniach życia codziennego”⁹. Edensor opisuje samochód jako najsilniej nacechowany symbolicznie dwudziestowieczny artefakt”¹⁰. Wskazuje on, że dla „zimnej”, banalnej wersji nacjonalizmu znaczenie ma nie tylko samochód (także jako przedłużenie nas samych), ale też specyficzny, przydrożny krajobraz, układ i jakość dróg, „narodowy” styl jazdy oraz symboliczne znaczenie rodzimego przemysłu motoryzacyjnego¹¹.

Wstęp metodologiczny

Teoria banalnego nacjonalizmu stanowi także wyzwanie dla badaczy ideologii narodowej. Billig podkreśla, że „poszerzając koncepcje nacjonalizmu, analityk nie może się czuć bezpiecznie wyłączony z zakresu badań”¹², oraz że „naiwnością jest myśleć, że demaskujący tekst może stać poza czasem i miejscem swego powstania. Może natomiast dokonać czegoś skromniejszego: skierować uwagę na siły ideologii, która jest tak znajoma, że aż niezauważalna”¹³.



4. „Reporter”, 2023, diorama: silikon, włosy ludzkie, gips, glina, żywica epoksydowa, sklejką, nogi stalowe, 45 x 120 x 145 cm

⁹ T. Edensor, *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, przeł. A. Sadza, Kraków 2004, s. 55.

¹⁰ Tamże, s. 155.

¹¹ Tamże, s. 157.

¹² M. Billig, *Banalny nacjonalizm*, przeł. M. Sekerdej, Kraków 2008, s. 41.

¹³ Tamże, s. 42.



5. „Reporter” detal



6. „Reporter” detal

Do refleksji tej nawiązuje zrealizowana przeze mnie w 2023 roku diorama "Reporter", stanowiąca rodzaj autokomentarza do pozycji, w której znajduję się jako artystka zajmująca się analizą zjawiska tożsamości narodowej. Nie próbuję w niej uniknąć faktu, że pozostając świadomie i nieświadomie uwikłana w różnorodne wpływy i konteksty już na poziomie języka. Praca ta przedstawia błotną kałużę, w której zanurzony jest człowiek. Jedynie czubek jego głowy i prawa ręka wystają ponad powierzchnię wody. Podobnie do reportera nadającego z odległego kraju, widzi coś pod wodą i próbuje przekazać to, rysując patykami w błocie obraz żyznego, łagodnego i idyllicznego krajobrazu. Niestety, choć sam o tym nie wie, ten komunikat nie jest prosty i jednoznaczny. Jego własne włosy także układają się w pejzaż, choć tym razem górski, romantyczny i niepokojący. Mimo szlachetnych intencji nieświadomie wysyła

podwójną, wewnętrznie sprzeczną wiadomość. Ważne dla tej pracy jest pytanie o możliwość neutralnego opisu rzeczywistości oraz o napięcia pomiędzy tym, co deklarowane, a tym, co nieuchronnie wpisane w język i medium przekazu.

Praca artystyczna i jej opis teoretyczny dotyczą tematu doświadczenia tożsamości narodowej i skomplikowanej relacji wobec niej. Nie jest to praca historyczna, filozoficzna, antropologiczna, socjologiczna, ale artystyczna, więc decyzje, które podejmuję zarówno w części artystycznej, jak i w opisie teoretycznym, są decyzjami wynikającymi z procesu artystycznego, który wzajemnie wspiera się z namysłem teoretycznym.

Podstawą mojej praktyki artystycznej jest systematyczne tworzenie obrazów na papierze w formacie A4. Stanowią one rodzaj archiwum – mapę aktualnie interesujących mnie zagadnień. Niektóre z nich traktuję jako szkice zawierające ważne wątki/motywy, inne są skończonymi obrazami. Jeśli uznam, że dany obraz tego potrzebuje, „wywołuję” go w większej skali – jako obraz na płótnie, lub wielkoformatową dioramę. Na potrzeby wystaw często operuję nimi w quasi-kuratorski, sposób łącząc je w zestawy, które nadają im nowych znaczeń.

Praca doktorska obejmuje zestaw obrazów na płótnach i papierze oraz dioramę stanowiącą finalną realizację, która łączy wcześniej poruszane motywy.

W pracy nad dioramą czerpię z własnego doświadczenia bycia Polką, nie próbując uciec od faktu, że badam zagadnienie, którego jestem zarówno aktywną częścią, jak i poniekąd produktem. Temat tożsamości narodowej jest rozległy i trudny do zdefiniowania, a jego analiza w dziełach sztuki niesie ryzyko popadnięcia w koleiny patosu. Aby tego uniknąć, używać będę przystępnych metafor: trudnej, czasem przemocowej miłości, snu, ciała, domu oraz codziennej sytuacji domowej. Kierunek ten (używania bliskich, intymnych metafor, by mówić o zbiorowych, skomplikowanych procesach) wydaje się wspierać między innymi ten komentarz Erica Hobsbawma: „Nacjonalizm i państwo przeniosły słownictwo kojarzące się z pokrewieństwem, sąsiedztwem oraz środowiskiem lokalnym na poziom terytorium i populacji o rozmiarach tak dużych, że słowa te nabrały charakteru metafor”¹⁴.

Moja perspektywa, zarówno w pracy artystycznej, jak i teoretycznej, jest spojrzeniem pasażerki szklanej maszyny, a nie osoby patrzącej na nią z zewnątrz. W „Autoportrecie w zielonym bugatti” z 1929 roku Tamara Łempicka przedstawia się w pozycji nowoczesnej

¹⁴ E. Hobsbawm, o *nacjonalizmie*, przeł. A. Wojtasik, Warszawa 2022, s. 94.

i samodzielnej kobiety, która z pewnością siebie prowadzi wspaniały samochód. Nawiązując do tego ikonicznego autoportretu, w obrazie „Pasażerka” ukazuję siebie w analogicznej pozie, ale zamiast za kierownicą na miejscu pasażerki tytułowej szklanej maszyny. Przedstawiam się z niepewnym wyrazem twarzy, trzymając dłoń na dachu w geście typowym dla pasażerów, którzy nie ufają umiejętnościom kierowcy.



7. „Pasażerka”, 2025, akryl na płótnie, 83 x 58 cm



8. Tamara Łempicka, „Autoportret w zielonym Bugatti”,
1929, olej na desce, 35 cm x 27 cm

Kontekst badawczy

Rozdział ten ma na celu przegląd znaczących dla projektu pojęć i teorii dotyczących narodu, nacjonalizmu i tożsamości zbiorowej. Wyjaśnię w nim także, w jaki sposób rozumiem pojęcie obrazu.

Pojęcie narodu i nacjonalizmu jest wyjątkowo złożone i wielowymiarowe. Od XIX wieku stało się ono przedmiotem licznych prób definiowania oraz interpretacji. Definicje te były kształtowane przez różnorodne perspektywy ideologiczne. Pozytywne ujęcia przedstawiały naród jako wspólnotę opartą na wspólnym języku, głębokich korzeniach kulturowych i tradycji. W opozycji do nich pojawiały się krytyczne analizy, które dostrzegały w nacjonalizmie narzędzie inżynierii społecznej, wykluczenia, konfliktów i manipulacji

politycznej. Ta różnorodność podejść odzwierciedla nie tylko zmienność historycznych kontekstów, ale również skomplikowaną i wymykającą się prostym interpretacjom naturę samego zjawiska.

Benedict Anderson w swojej klasycznej już książce „Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu” zaproponował koncepcję, która zrewolucjonizowała badania nad nacjonalizmem i tożsamością zbiorową. Autor definiuje naród jako tytułową „wyobrażoną wspólnotę”, wskazując, że jest to konstrukcja społeczna oparta na wspólnym przekonaniu o przynależności do większej całości. Członkowie tej wspólnoty, mimo że w większości nigdy się nie poznają, są połączeni poczuciem solidarności i wspólnoty. Anderson pisze: „naród wyobrażany jest jako wspólnota, ponieważ, mimo panujących w nim faktycznej nierówności i wyzysku, traktowany jest zawsze jako głęboki, poziomy układ solidarności”¹⁵. Zauważa także, że wspólnoty wyobrażone mają charakter ograniczony, co oznacza, że nawet w najbardziej ambitnych dążeniach narodowych nie pojawia się pomysł, aby cały świat należał do jednego narodu. Narody identyfikują się wobec innych narodów poprzez określanie granic pomiędzy sobą a „innym”¹⁶. Granice te, choć mogą być przesuwane, zawsze zakładają istnienie innych narodów, współistniejących na świecie.

Kluczowe w rozumieniu tej definicji jest pojęcie „wyobrażenia”. Anderson uważa, że wyobrażona wspólnota nie jest fikcją czy złudzeniem, lecz wynika z konkretnych procesów społecznych, historycznych i technologicznych, które umożliwiły powstanie poczucia wspólnotowości. Wskazuje, że „wiek XVIII w Europie Zachodniej jest świtem epoki nacjonalizmu, a zarazem początkiem zmierzchu religijnego stylu myślenia”¹⁷. To między innymi osłabienie znaczenia systemów kulturowych, które wcześniej organizowały świat: monarchii dynastycznych oraz wielkich wspólnot religijnych, spowodowało, że nacjonalizm mógł w pewnym sensie (jako spadkobierca lub w opozycji do nich) zająć ich miejsce jako dominujący, oczywisty system. Szczególną rolę Anderson przypisuje rozprzestrzenieniu się słowa drukowanego (często w językach narodowych), czyli książek, gazet i innych form mediów masowych, które z jednej strony zniwelowały bariery przestrzenne i językowe, a z drugiej ukształtowały świadomość wspólnej przynależności. Łączy powstanie koncepcji narodu z okresem rozwijającego się kapitalizmu, który kierując się logiką zysku, skupił się na

¹⁵ B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone: rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, przeł. S. Amsterdamski, Kraków 1997, s. 21.

¹⁶ T. Edensor, *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, przeł. A. Sadza, Kraków 2004, s. 41.

¹⁷ B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone: rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, przeł. S. Amsterdamski, Kraków 1997, s. 24.

produkcji książek, gazet i innych materiałów w językach wernakularnych, które miały większy potencjał rynkowy niż łacina. Dzięki temu zaczęły kształtować się wspólnoty językowe, które stały się podstawą narodowych tożsamości¹⁸.

Zdaniem Andersona ważnym aspektem jest tu także zasadnicza zmiana w rozumieniu czasu. W tradycyjnych przednowoczesnych społeczeństwach dominowała wizja czasu sakralnego, który był cykliczny, powiązany z rytuałami, naturą i religijnymi narracjami. Przeszłość, teraźniejszość i przyszłość były postrzegane jako nierozzerwalnie związane. Wraz z rozwojem kapitalizmu drukowanego i nowoczesnych mediów pojawiło się nowe rozumienie czasu, który Anderson, używając pojęcia Waltera Benjamina, określa jako jednorodny, pusty¹⁹. Był to czas liniowy, który można było mierzyć i zapisywać w sposób obiektywny. Przykładem tego jest np. gazeta, która łączy czytelników, dając im wrażenie uczestnictwa we wspólnym „teraz” poprzez codzienną lekturę dotyczącą najważniejszych wydarzeń²⁰.

„Koncepcja organizmu społecznego trwającego w jednorodnym pustym czasie kalendarzowym jest dokładnym odpowiednikiem koncepcji narodu, który postrzegany jest również jako trwała wspólnota przesuwająca się w historii”²¹.

Istotnym elementem analizy Andersona jest również zwrócenie uwagi na symboliczny wymiar narodowych narracji. Wspólnoty wyobrażone są zakorzenione w zbiorowej pamięci, mitach założycielskich i wyobrażeniach o przeszłości. Te narracje są jednak, jak zauważa autor, efektem selektywnego zapośredniczenia historii, w którym istotniejsze od faktów staje się ich interpretowanie w sposób wzmacniający poczucie wspólnotowości.

Podejście Andersona jest szczególnie istotne w kontekście analizy tożsamości zbiorowej i nacjonalizmu, ponieważ przenosi akcent z prób definiowania narodu jako obiektywnej kategorii społecznej na badanie procesów kulturowych i ideologicznych, które prowadzą do jego wyobrażenia. Pojęcie „wspólnot wyobrażonych” pozwala więc na analizę narodów nie jako bytów naturalnych, lecz jako dynamicznych, historycznych konstruktów, które opierają się na wspólnych wyobrażeniach i symbolach. Takie podejście stanowi fundament dla

¹⁸ Tamże, s. 76.

¹⁹ W. Benjamin, *o pojęciu historii*, [w:] W. Benjamin, *Konstelacje. Wybór tekstów*, przeł. A. Lipszyc, Kraków 2012, s. 311-323.

²⁰ B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone: rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, przeł. S. Amsterdamski, Kraków 1997, s. 44.

²¹ Tamże, s. 37.

współczesnych badań nad nacjonalizmem i stanowi dla mnie punkt wyjścia dla dalszych rozważań nad obrazem i tożsamością narodową.

W tym samym roku, w którym Anderson wydaje „Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu”, Ernest Gellner publikuje „Narody i nacjonalizm”. W monografii tej przedstawia naród jako konstrukcję społeczną, nierozzerwalnie związaną z rozwojem nowoczesnego społeczeństwa przemysłowego. Gellner, w odróżnieniu od Andersona, nacisk kładzie na materialne i strukturalne podstawy istnienia narodu, wskazując, że narody powstają jako produkt nowoczesności, a konkretnie jako odpowiedź na potrzeby gospodarek przemysłowych. Różni ich także rozumienie słowa „imagined”. Anderson pisze o wspólnotach, że są wyobrażone, bo „członkowie nawet najmniej licznego narodu nigdy nie znają większości swych rodaków, nie spotykają ich, nie nawet o nich nie wiedzą, a mimo to pielęgnują w umyśle obraz wspólnoty”²². Gellner słowo „imagined” rozumie bardziej jako: „wynalezione”, „sfabrykowane”, pisząc dosłownie „Nacjonalizm stwarza narody, a nie na odwrót”²³. Błędem byłoby jednak rozumienie tego w sposób dosłowny, że jest on narzuconą przez kogoś, całkowicie sztuczną konstrukcją. Dla Gellnera kluczowe jest przejście od społeczeństw agrarnych, gdzie więzi społeczne opierały się na lokalnych, często hierarchicznych strukturach, do społeczeństw, w których konieczność mobilności i standaryzacji stworzyła zapotrzebowanie na wspólną kulturę i język. Gellner argumentuje, że powszechną, masową edukację w społeczeństwach traktuje się jak nadrzędną instytucję właśnie dlatego, że to ona reprodukuje porządek społeczny, do którego przetrwania konieczne jest, aby każdy obywatel, wiedział, że nim jest (a więc nabywał tożsamość narodową), zdobywał podstawową wiedzę konieczną do odczytywania kodów kulturowych, oraz, co kluczowe, uczył się posługiwać językiem. Narodowy system oświaty jest więc miejscem „nieuchronnego procesu wzajemnego dopasowywania się państwa i kultury”²⁴.

Krytyczne nastawienie Gellnera widać, gdy stawiając pytanie o postrzeganą siłę bądź słabość nacjonalizmu, sam odpowiada sobie:

„Czy wynika stąd, że nacjonalizm nie jest ostatecznie niczym ważnym? [...] Wcale nie. Wyciągnąć taki wniosek to prawie tyle, co po cichu i pośrednio zaakceptować najbardziej zwodnicze z nacjonalistycznych przeświadczeń: że „narody” istnieją z samej natury rzeczy;

²² Tamże, s. 19.

²³ E. Gellner, *Narody i nacjonalizm*, przeł. T. Hołówka, Warszawa 2009, s. 144.

²⁴ Tamże, s. 118.

czekają tylko, aby je »rozbudził« (ulubiony frazes) z godnej pożałowania drzemki jakiś »budziciel«²⁵.

Uważa on więc, że już samo (także podświadome) zaakceptowanie paradygmatu narodowego w pewnym sensie uniemożliwia poddanie go krytycznej analizie. Postuluje odrzucenie mitów typowych dla narracji narodowych oraz obnażenie nacjonalizmu z aury „naturalności” na rzecz rozumienia go jako zjawiska, które ma potencjał przekształcania kultur w narody. Wieleść przykładów kultur (które nazywa nacjonalizmami potencjalnymi²⁶), które istnieją, a nie utworzyły państw narodowych i o nie nie zabiegają, podaje jako dowód na słabość nacjonalizmu, widzianego z perspektywy paradygmatu narodowego. Dopowiada:

„Jeśli natomiast rozumieć nacjonalizm w sposób, który tu proponuję [...] okazuje się on czymś potężnym, chociaż niewyjątkowym i niekoniecznie porywającym bez reszty”²⁷.

Podobny sentyment wyraża Eric Hobsbawm. Jego osobiste nastawienie do tego tematu dobrze ilustruje cytat zamieszczony we wstępie do „O nacjonalizmie”, w którym pisze:

„Zachowuję wobec nacjonalizmu szczególną postawę: nie znoszę go, nie ufam mu, nie aprobuję go i boję się wszystkich jego przejawów [...], lecz dostrzegam drzemiącą w nim ogromną moc, którą – w miarę możliwości – należy okiełznać dla postępu. [...] Pewne rzeczy można osiągnąć poprzez mobilizację uczuć nacjonalistycznych”²⁸.

Jednocześnie ma on świadomość, że jego rola jako historyka jest nierozzerwalnie związana z procesem legitymizowania narodów. Bo to właśnie historycy tworzą przeszłość, bez której narody nie mogą istnieć. Podobnie do Gellnera rozumie naród i nacjonalizm jako konstrukcję nowoczesną i zjawisko zasadniczo europejskie. Także wskazuje na system oświaty jako ważną instytucję, pisząc, że „szkoła miała jeszcze inną zasadniczą zaletę: mogła uczyć wszystkie dzieci, jak być dobrym poddanym i obywatelem. Aż do czasów triumfu telewizji nie było skuteczniejszego środka świeckiej propagandy niż szkolna klasa”²⁹. Tu także pojawia się aspekt „wynalezienia”, ponieważ Hobsbawm wskazuje, że w XIX-wiecznej Europie to wykształcone elity budowały nacjonalizm, aby potem, w ostatniej kolejności, przekazać go

²⁵ Tamże, s. 133-134.

²⁶ Tamże, s. 130.

²⁷ Tamże, s. 136.

²⁸ R. Evans, *Eric Hobsbawm: a Life in History*, Londyn 2019, s. 551.

²⁹ E. Hobsbawm, *O nacjonalizmie*, przeł. A. Wojtasik, Warszawa 2022, s. 96.

mieszkańcom wsi, którzy mieli słabo wykształconą tożsamość narodową, albo nie mieli jej wcale.

Hobsbawm ukuł pojęcie „tradycji wynalezionych”, aby opisać zjawisko tworzenia nowych zwyczajów i rytuałów, które na pozór mogą wydawać się głęboko zakorzenione w kulturze, lecz w rzeczywistości zostały zaprojektowane i wdrożone stosunkowo niedawno³⁰. W przeciwieństwie do tradycji, które wykształciły się w długotrwałym procesie, tradycje wynalezione są celowo konstruowane przez elity polityczne, kulturalne lub społeczne w odpowiedzi na specyficzne potrzeby, takie jak legitymizacja władzy, kształtowanie narodowej tożsamości czy integracja nowych form społecznych. Hobsbawm uważał, że szczególnie w XIX i XX wieku, w czasie procesów modernizacyjnych, narodzin państw narodowych oraz szybkich zmian społecznych, pojawiła się potrzeba stworzenia rytuałów, które miały na celu zjednoczenie zróżnicowanych grup społecznych i kulturowych. Te praktyki nawiązują formą i treścią do wyobrażonej przeszłości i mają za zadanie wywołanie wrażenia „niezmienności” w społecznościach przechodzących zasadniczą, rewolucyjną transformację w państwa narodowe. Ten rodzaj inżynierii społecznej ma na celu budowanie poczucia wspólnoty, umacnianie pozycji władzy lub wpajanie odpowiednich sposobów zachowania i wartości. Jako przykłady takich tradycji podaje między innymi obchody rocznic, zrytualizowane święta państwowe, ceremonie sportowe, publiczne uroczystości, pomniki, kult bohaterów oraz stroje ludowe. Oczywiście powstają także całkowicie nowe symbole, takie jak hymn państwowy, flaga czy symboliczna personifikacja narodu (Marianna, Germania, Polonia itd.), ale według Hobsbawma „pierwszy etap »odrodzenia narodowego« wszędzie polegał na gromadzeniu, odświeżaniu i nabywaniu dumy z tego ludowego dziedzictwa”³¹.

Ciekawym wątkiem poruszonym przez Hobsbawma jest teza, że z perspektywy historyka, tradycje wynalezione mogą być używane jako symptomy problemów i zmian, które z różnych względów nie zostają bezpośrednio wyrażone w oficjalnych źródłach i dokumentach. Przykładem, który podaje, jest zmiana barw niemieckiego ruchu gimnastycznego Turnverein z czarno-czerwono-złotych na czarno-biało-czerwone w ostatniej dekadzie XIX wieku. Jego zdaniem mówi ona więcej o przemianach niemieckiego nacjonalizmu z kierunku liberalnego

³⁰ Tamże, s. 140.

³¹ Tamże, s. 65.

w imperialno-ekspansywny, niż można by się dowiedzieć, korzystając wyłącznie z oficjalnych wypowiedzi z tamtego okresu³².

Anthony D. Smith, w swoich pracach o nacjonalizmie i tożsamości narodowej, krytykuje teorie Ernesta Gellnera i Erica Hobsbawma, wskazując, że obaj badacze przeceniają znaczenie nowoczesności i konstruktywizmu w powstawaniu narodów, pomijając ich głębsze, przednowoczesne korzenie. Smith nie zaprzecza, że nacjonalizm jest produktem modernizacji, ale podkreśla, że jego skuteczność wynika z możliwości odwoływania się do (istniejących wcześniej) głębokich tradycji etnicznych. Sukces ruchów narodowych zależy od zdolności do reinterpretacji tych tradycji w sposób, który odpowiada na współczesne potrzeby społeczne i polityczne.

Smith rozwija alternatywną teorię zwaną etnosymbolizmem, która kładzie nacisk na trwałość symboli, mitów i tradycji w procesie budowy narodów. Kluczowym jej aspektem jest poczucie ciągłości ze wspólną historią, o której pamięć jest zachowywana i przekazywana następnym pokoleniom. Nie jest to jednak stały kanon wzorców. Podlega on ciągłej reprodukcji i reinterpretacji przez członków społeczności narodowej. Smith zakreśla jednocześnie bardzo szeroką definicję tożsamości narodowej. Według niego „w sferze kultury tożsamość narodowa ujawnia się w całej gamie przekonań i mitów, wartości i pamięci, tak jak w języku, prawach, instytucjach i ceremoniach”³³.

Michael Billig w swojej książce „Banalny Nacjonalizm” z 1995 roku odnosił się z kolei krytycznie do przesadnego skupienia teorii Andersona, Gellnera, Hobsbawma i Smitha na politycznym charakterze nacjonalizmu, jego korzeniach historycznych i analizie tożsamości narodowej wyłącznie w jej widowiskowych, manifestacyjnych aspektach³⁴. Teoria Billiga, rozwinięta później przez Tima Edensora³⁵, przedstawia nacjonalizm jako ideologię, która przenika wszystkie obszary życia, co sprawia, że pojęcie tożsamości i dyskursu narodowego staje się niezwykle szerokie. W ten sposób pojęcie nacjonalizmu odnosić można zarówno do obrazów tak dramatycznych, jak śmierć na froncie w obronie ojczyzny, powiewające flagi na manifestacjach, jak i codziennych elementów, takich jak specyficzne powitania, nawyki żywieniowe czy też wypowiedzi prezenterów komentujących, że „my” wygraliśmy z Anglią

³² Tamże, s. 153.

³³ A.D Smith, *National Identity*, Reno 1991, s. 143-144.

³⁴ M. Billig, *Banalny nacjonalizm*, przeł. M. Sekerdej, Kraków 2008, s. 29.

³⁵ T. Edensor, *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, przeł. A. Sadza, Kraków 2004, s. 26.

mecz, lub zapowiadających rychłe nadejście typowej polskiej złotej jesieni. Więcej o tej koncepcji piszę w rozdziale „Szlana Maszyna”.

Ulrich Schmid, analizując zjawisko nacjonalizmu w Polsce okresu międzywojennego, zauważa, że „estetyka dyskursu nacjonalistycznego zmierza do stworzenia totalnego dzieła sztuki (Gesamtkunstwerk), w którym zanikłyby różnice między społeczeństwem a państwem”³⁶. To spostrzeżenie stawia estetykę w centrum analiz nacjonalizmu, wskazując, że nie jest ona jedynie dodatkiem do ideologii, lecz fundamentalnym narzędziem kształtowania społecznej i politycznej rzeczywistości.

Schmid zauważa tkwiącą głęboko w estetyce dyskursu narodowego sprzeczność, pisząc, że ideał narodu „łączy biologiczny rozwój (naród jako organizm albo drzewo) z dynamiczną cielesnością (naród rewolucyjny, pracy do przodu), a co za tym idzie, zawiera dwa, na pierwszy rzut oka sprzeczne, elementy zasadnicze nacjonalizmu – statykę i dynamikę, stałość i zmianę”³⁷. Podkreśla też pewną dwoistą samoświadomość narodów, które z jednej strony są świadome, że ich powstanie jest wynikiem określonego procesu historycznego (a więc wymaga stworzenia pewnej wspólnoty tam, gdzie wcześniej jej nie było), a z drugiej strony sytuują się jako „odwieczne byty, które jedynie przebudziły się z długiego snu, by spełnić z góry określoną misję.”³⁸. Ten dysonans Schmid wskazuje jako kluczowy dla wyobrażeń narodowych, pisząc, że ich dyskurs: „żywi się napięciem wywoływanym rozbieżnością pomiędzy stanem rzeczywistym a idealnym”³⁹.

Na to wewnętrzne napięcie zwraca także uwagę Homi K. Bhabha we wstępie do „Nation and Narration”. Postrzega on naród jako narrację – coś, co opowiadamy sobie nawzajem lub co jest nam opowiadane. Podkreśla w ten sposób kluczową rolę opowieści w procesie konstruowania wspólnoty narodowej, ujmując tożsamość narodową jako efekt procesu narracyjnego. Posługuje się przy tym figurą Janusa — rzymskiego boga spoglądającego jednocześnie i w przód, i wstecz — aby unaocznić wewnętrzną sprzeczność języka, który buduje dyskurs

³⁶ U. Schmid, *Estetyczne przejawy nacjonalistycznej rządomyślności*, [w:] *Estetyka dyskursu nacjonalistycznego w Polsce 1926–1939*, red. Ulrich Schmid, przeł. P. Pieńkowska-Wiederkehr, Warszawa 2014, s. 14.

³⁷ S. Schaffner, I. Vonlanthen, U. Schmid, *Ciało narodu: żołnierz, dowódca, matka, kochanka*, [w:] Tamże, s. 246.

³⁸ I. Vonlanthen, U. Schmid, *Między misją dziejową a nadziejami na przyszłość: mityczne koncepcje czasu*, [w:] Tamże, s. 190.

³⁹ U. Schmid, *Naród jako kategoria dyskursywna: narracyjna organizacja czasu, przestrzeni, ciała i społeczeństwa*, [w:] Tamże, s. 33.

narodowy. W takim ujęciu obraz narodu jawi się jako dwuznaczny, bo „przyłapany” w chwili komponowania własnego, monumentalnego wizerunku⁴⁰.

Podsumowując, na potrzeby tej pracy uznaję, że tożsamość narodowa jest poczuciem przynależności do zbiorowości, którą Benedict Anderson określał jako wspólnotę wyobrażoną. Wspólnota ta jest kształtowana i wyraża się poprzez budowanie określonego symbolicznego uniwersum składającego się z narracji, symboli, artefaktów, idei, skojarzeń, zachowań i obrazów. Według Hobsbawma historia, która legitymizuje istnienie narodów, traktowana jest przez nie jako narzędzie polityczne. Narody budują selektywną pamięć, kształtując narracje w taki sposób, aby wzmacniały ideę narodową, jednocześnie marginalizując lub wykluczając te fragmenty przeszłości, które nie pasują do dominującej wizji tożsamości narodowej. Według Zbigniewa Krasnodębskiego to właśnie w toku prowadzenia polityki historycznej „obywatele podejmują decyzje co do tego, jakie tradycje chcą kontynuować, a jakich nie”⁴¹. Tożsamość narodową, ściśle związaną z pamięcią i upamiętnianiem, społeczeństwa budują i przekazują przyszłym pokoleniom poprzez system oświaty i korzystając z narzędzi takich jak pomniki, miejsca upamiętnień, wielkie narracje, muzea historii narodowej, kulturowej i naturalnej.

Jak wskazuje Michael Billig, te oficjalne i widowiskowe przejawy narodowego dyskursu to nie jedyny sposób, w który reprodukuje się ideologia nacjonalizmu. Poszerza on to pole, tworząc koncepcje „zimnego nacjonalizmu”, czyli jego codziennej, nieuświadomionej wersji, która objawia się w nawykach, języku i w przestrzeni publicznej. Reprodukacja ta pozostaje tak skuteczna i wszechobecna, że narody wydają się częścią naturalnego porządku świata. Nacjonalizm jest jednak stosunkowo nowym zjawiskiem, na którego rozpowszechnienie wpłynął rozwój nowoczesnych gospodarek przemysłowych, kapitalizmu, druku oraz osłabienie wcześniejszych kluczowych dla Europy systemów: monarchii dynastycznych oraz wielkich wspólnot religijnych. Ulrich Schmid dowodzi, że estetyka, a więc także obrazy, są fundamentalnym narzędziem kształtowania społecznej i politycznej rzeczywistości. Gdy używam pojęcia „obraz”, odnoszę się do jego szerokiej, antropologicznej definicji, którą posługiwał się Hans Belting.

Obraz w tym ujęciu jest zjawiskiem wykraczającym poza samą percepcję wzrokową, będącym wytworem ludzi (tworzonym w określonym medium), ale także wymagającym ludzi, ponieważ

⁴⁰ H. K. Bhabha, *Nation and Narration*, London 1990, s. 3.

⁴¹ Z. Krasnodębski, *Więźniowie przeszłości [w:] Polityka historyczna: historycy - politycy - prasa : konferencja pod honorowym patronatem Jana Nowaka-Jeziorańskiego, Pałac Raczyńskich w Warszawie, 15 grudnia 2004, Muzeum Powstania Warszawskiego, red. A. Panecka, Warszawa 2005, s. 174.*

to „człowiek jest miejscem, w którym obrazy są odbierane i interpretowane w sposób żywy”⁴². Do odczytania obrazów, artefaktów i skojarzeń, które tworzą dyskurs narodowy, niezbędna jest znajomość kontekstu, który przynależy członkom danej wspólnoty. Belting opisuje to następująco: „Produkcja obrazu jest aktem symbolicznym, dlatego wymaga od nas symbolicznej percepcji, radykalnie różnej od powszechnej percepcji naturalnych obrazów”⁴³. Ma tu na myśli także sny, fantazje i wyobrażenia, bo „obrazy zawodzą tylko tam, gdzie nie znajdujemy już dla nich analogii w tym, co je poprzedza i do czego mogłyby się odnosić w świecie”⁴⁴.

Belting dzieli obrazy na zewnętrzne (fizyczne) i wewnętrzne (mentalne), jednak nie jest to podział sztywny. Obraz zewnętrzny może stać się obrazem mentalnym, przechowującym się w pamięci widza, i odwrotnie – obraz wewnętrzny może stać się obrazem fizycznym. Metamorfoza ta może przebiegać np. poprzez przekształcenie obrazu zewnętrznego (zobaczonego) w obraz wewnętrzny (zapamiętany).

Ważnym aspektem dla tego projektu jest kolektywny charakter niektórych wewnętrznych obrazów. Belting zauważa, że nie zawsze postrzegamy świat wyłącznie jako jednostki. Można uwewnętrznić obrazy pochodzące z kultury zbiorowej, przyjmując je za własne. W ten sposób percepcja zostaje podporządkowana formie obowiązującej w danym czasie, miejscu i społeczności, a „każda forma percepcji, uzależniona od danej epoki, zmienia jakościowo obrazy, także wtedy, gdy ich tematy są ponadczasowe”⁴⁵. Ta szeroka definicja, w której obraz traktowany jest jako metafora, za pomocą której wyrażamy ideę⁴⁶, wydaje się najodpowiedniejsza do opisywania stale zmieniającego się zbioru wyobrażeń, które mają istotne znaczenie dla dyskursu narodowego.

Diorama – historia medium

Diorama to forma przedstawienia przestrzennego łącząca trójwymiarowy model z malarskim lub fotograficznym tłem. W słowniku języka polskiego termin ten definiowany jest jako „konstrukcja, której plan pierwszy stanowi makieta plastyczna, plan dalszy - malowidło lub powiększona fotografia” lub „obraz malowany na przezroczystej tkaninie lub matowym szkłe

⁴² H. Belting, *Antropologia obrazu, szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007, s. 70.

⁴³ Tamże, s. 26.

⁴⁴ Tamże, s. 23.

⁴⁵ Tamże, s. 28.

⁴⁶ Tamże, s. 110.

z obu stron, dający złudzenie trójwymiarowości”. W języku angielskim diorama to zazwyczaj realistyczna scena najczęściej o charakterze edukacyjnym, przyrodniczym lub historycznym. Jednak nazwa dzisiejszej dioramy muzealnej wywodzi się z wynalazku, który miał o wiele bardziej skomplikowaną konstrukcję.

Diorama Daguerra

Termin „diorama” został po raz pierwszy użyty przez Louisa Daguerre’a na określenie widowiska otwartego w Paryżu 11 lipca 1822 roku. Pierwsze zaprezentowane w niej obrazy przedstawiały dolinę Sarnen oraz wnętrze katedry w Canterbury. Aby uzyskać możliwie najwierniejsze odwzorowanie rzeczywistości, Daguerre posługiwał się kamerą obscurą.

W ówczesnej prasie doświadczenie pierwszej wizyty w Dioramie opisywano tak:

„Zwiedzający, po przejściu przez zaciemniony przedpokój, zostali wprowadzeni do okrągłej komnaty, pozornie całkiem ciemnej. [...] Przez okno widać było wnętrze katedry w Canterbury, w trakcie częściowego remontu, z postaciami dwóch lub trzech robotników odpoczywających od pracy. [...] Niewielu dało się przekonać, że to, co widzieli, było zwykłym malowidłem na płaskiej powierzchni. (Pewna dama, która towarzyszyła pisarzowi na wystawie, była tak przekonana, że przedstawiony kościół jest prawdziwy, że poprosiła, by poprowadzono ją schodami w dół, by mogła wejść do budynku)”⁴⁷.

Było to przedsięwzięcie łączące elementy malarstwa, architektury, mechaniki i reżyserii światła. Daguerre wraz z Charlesem-Marie Boutonem (także malarzem) założył firmę, której celem było stworzenie spektaklu wizualnego adresowanego do „mieszkańców stolicy i cudzoziemców”⁴⁸.

Jedną z najbardziej innowacyjnych cech Dioramy Daguerre’a był sposób organizacji doświadczenia widza. Publiczność wprowadzano przez ciemny korytarz do rotundy, w której monumentalne obrazy stopniowo „ożywały” dzięki skomplikowanemu systemowi oświetlenia. Sama rotunda mogła pomieścić około 300 osób i powoli się obracała, umożliwiając obejrzenie dwóch scen. Każdej z nich towarzyszyły zmienne efekty świetlne, osiągnęte za pomocą aparatów optycznych umieszczonych w suficie. Ściany rotundy udekorowano malowidłami

⁴⁷ S. C. Pinson, *Speculating Daguerre: art and enterprise in the work of L.J.M. Daguerre*, Chicago 2012, s. 15-16.

⁴⁸ Tamże, s. 31.

trompe-l'œil przedstawiającymi zasłony, które w wybranych miejscach odsłaniały tarcze z nazwiskami wybitnych malarzy. Ten symboliczny gest hołdu nie był przypadkowy. Diorama, w przeciwieństwie do wielu współczesnych przedsięwzięć widowiskowych, została zaprojektowana i prowadzona przez samych artystów, a nie na zlecenie bogatych inwestorów⁴⁹.

Choć Daguerre przedstawiał Dioramę jako przełomowy wynalazek, poprzedzały ją inne eksperymenty z pogranicza teatru, malarstwa i optyki. Jedną z możliwych inspiracji była twórczość szwajcarskiego artysty Franza Niklausa Königa (1765–1832), który poza tradycyjnym malarstwem zajmował się także tworzeniem tzw. Diaphanoram⁵⁰. Składały się one z akwareli malowanych na półprzezroczystych papierach, pokazywanych w zaciemnionych pomieszczeniach tak, aby światło przechodzące przez obraz tworzyło nastrojowe efekty. Było to rozwiązanie techniczne podobne do późniejszej Dioramy Daguerre'a, choć stosowane w mniejszej skali. Innymi przykładami podobnych wynalazków były Kosmoramy (gabinety panoramiczne wyposażone w system szkieł optycznych), Pleoramy (przedstawiające brzegi rzek poruszające się tak, jakby widz oglądał krajobraz z płynącego statku) i Neoramy (przedstawiające wypełnione postaciami wnętrza słynnych budowli)⁵¹.

Punktem wyjścia dla tych innowacji była Panorama Roberta Barkera, opatentowana już w 1787 roku i sprowadzona do Francji przez Roberta Fultona w 1799. Panorama, zazwyczaj instalowana w specjalnie zaprojektowanej rotundzie, przedstawiała miejskie lub krajobrazowe sceny. Jej mistrzem był Pierre Prévost, autor widoków między innymi Paryża, Londynu i Aten. W dokumentach projektowych Dioramy (która pomyślana była jako rozwinięcie Panoramy) Daguerre i Bouton pisali o dążeniu do osiągnięcia pełnej iluzji poprzez animację pejzażu: poruszającą się wodę, chmury, efekty światła słonecznego, księżyca, deszczu, śniegu.⁵² W prasie odczucia widzów opisywano tak:

„Paryżanie uznali Dioramę za nieskończenie bardziej ekscytującą niż panoramy Prevosta, które, choć przedstawiały naturę z ogromną wiernością, były monotonne, ponieważ ograniczały się do jednego aspektu czasu. W Dioramie widz, patrząc na widok, cieszył się

⁴⁹ Tamże, s. 31.

⁵⁰ Tamże, s. 14.

⁵¹ K. Tyszkowska, *Panorama Racławicka. 90 lat niezwykłych dziejów*, Wrocław 1986, s.10.

⁵² S. C. Pinson, *Speculating Daguerre: art and enterprise in the work of L.J.M. Daguerre*, Chicago 2012, s. 31.

wieloma zmianami nastroju, które tak dobrze znał z natury – od mglistego poranka do czystej nocy, od spokojnego piękna słonecznego dnia do ponurego i burzowego nieba”⁵³.

Diorama szybko stała się jedną z największych atrakcji Paryża. Sukces finansowy i artystyczny zaowocował otwarciem filii w Londynie (1823), Breslau (1826) i Berlinie (1827). Prasa entuzjastycznie relacjonowała zainteresowanie publiczności:

„Tłum widzów ze wszystkich klas, artystów każdego gatunku, a zwłaszcza kobiet, których opinia ma tak duży wpływ na osądy światowych ludzi, ocierał się wczoraj o siebie łokciami w eleganckiej sali”⁵⁴.

Popularność wynalazku była tak duża, że zainspirowała slangowy neologizm „orama”, szybko rozpowszechniający się wśród artystów i paryskiej klasy średniej. Balzac w powieści „Ojciec Goriot” (1835) uwiecznił go, wprowadzając postać młodego malarza, który używa tego neologizmu np. tak: „une petite bouteillorama de vin de Bordeaux” (mała butelkorama wina Bordeaux) lub „cor-norama” (kukurydзорama)⁵⁵.

Diorama opisywana była wręcz jako miejsce kultu sztuki: „jest świątynią wzniesioną przez dwóch naszych najlepszych artystów dla boga smaku [...] nic więc dziwnego, że kobiety najbardziej wprawione w sprawach smaku, kobiety obdarzone tak doskonałą organizacją, wybrały tę świątynię na swój salon towarzyski.”⁵⁶.

Z czasem jednak rozwój fotografii i kina, a także pożar paryskiej Dioramy w 1839 roku, sprawiły, że moda na ten typ spektaklu zaczęła przemijać. Współcześnie słowo diorama odnosi się najczęściej do ekspozycji w naturalnych rozmiarach, przedstawiających sceny rodzajowe lub środowiska naturalne (często z figurami zwierząt) – znanych z muzeów historii naturalnej, narodowych, archeologicznych czy etnograficznych. Funkcjonuje więc dziś oderwane od pierwotnego znaczenia – bez związku z budynkiem Daguerre’a, optycznymi mechanizmami świetlnymi i wielowarstwowymi, półprzezroczystymi obrazami.

⁵³ Tamże, s. 18.

⁵⁴ Tamże, s. 48.

⁵⁵ Tamże, s. 22.

⁵⁶ Tamże, s. 46.

Dioramy i Panoramy w Polsce

Również w Polsce dioramy i inne pokrewne formy zyskały popularność w XIX stuleciu. Najwcześniejsze wzmianki w prasie warszawskiej dotyczą otwartej w 1826 roku w Krakowie kosmoramy, przedstawiającej Ojców i Pieskową Skałę⁵⁷. Trzy lata później, w 1829 roku, Antoni Sacchetti założył w Warszawie „Gabinet topograficzny”, którego największą atrakcją była diorama przedstawiająca wybuch Wezuwiusza. Artysta barwnie reklamował swoje dzieło, pisząc: „teraz okazanym będzie [...] diorama Neapolu wraz z ruchomym wybuchem Wezuwiusza, w chwili najgwałtowniejszej eksplozji w roku 1822 [...] z którego wypływająca lawa w ognisty potok zamieniona, niszcząc wszystko w swoim przechodzie, wypływa na powierzchnię w bardzo znacznej rozciągłości. Dwa światła odmienne, księżycy i ognia wybuchającego z Wezuwiusza, za pomocą mechaniki wynalazku podpisanego”⁵⁸.

Szczególne miejsce w historii tego typu przedsięwzięć zajmuje Panorama Racławicka. Powstała w ramach Powszechnej Wystawy Krajowej we Lwowie w 1894 roku, która według projektu księcia Adama Sapiehy, miała być manifestacją jedności Polaków i wielkości narodu. Pomysłodawcą panoramy był Jan Styka, malarz wykształcony w Wiedniu, który powrócił do rodzinnego Lwowa. Tam przedstawił dyrektorowi wystawy koncepcję monumentalnego obrazu upamiętniającego stulecie insurekcji kościuszkowskiej. We wspomnieniach pisał, że widział niejedną panoramę, ale: „dokładnie nie miałem pojęcia ani o budynku, ani o rozmiarach panoramy. Poszedłem [...] do biblioteki [...] i rozglądając się w architektonicznych publikacjach francuskich nabrałem wyobrażenia o rozmiarach i kosztach tego dzieła. [...] »Racławice« [...] wywrą wpływ zbawienny na nasz lud, wskrzeszając całe stulecie”⁵⁹.

Choć pomysł pojawił się w czasie, gdy popularność panoram w Europie zaczynała już wygasać, jego patriotyczne przesłanie przekonało zarówno organizatorów wystawy, jak i Wojciecha Kossaka, który dołączył do zespołu malarskiego. Żelazną konstrukcję budynku zamówiono w wiedeńskiej firmie Griedla. Do zespołu dołączyło siedmiu innych artystów, jednak prace nie obyły się bez konfliktów. Kossak, przewidując trudności, pisał do żony: „rozgłos o niezgodzie naszej miałby bardzo zły skutek [...] wieczne zdanie o niezgodzie polskiej, a o zawiści malarskiej, miałoby szerokie zastosowanie”⁶⁰. Trudny charakter Styki

⁵⁷ K. Tyszkowska, *Panorama Racławicka. 90 lat niezwykłych dziejów*, Wrocław 1986, s. 11.

⁵⁸ Tamże, s. 12

⁵⁹ Tamże, s. 25.

⁶⁰ Tamże, s. 30.

i jego skłonność do natchnionych tyrad komentowano szeroko. Kilka lat później, przy okazji prezentacji Panoramy Golgota (także autorstwa Styki) w tym samym pawilonie, Tadeusz Boy-Żeleński ironizował, że dzieło cieszy się taką frekwencją, ponieważ księża zalecają jego oglądanie jako formę pokuty⁶¹.

Panorama Raławicka, łącząca monumentalne płótno z elementami rzeźbiarskimi wychodzącymi w przestrzeń, okazała się ogromnym sukcesem i przyciągała widzów także z zaboru pruskiego. W „Dzienniku Polskim” Wojciech Dzięduszycki pisał: „czasy, kiedy patriotyzm polski istniał głównie tylko u potomków dawnej szlachty, minęły niepowrotnie [...] musi także sztuka polska, przeznaczona dla wykształconych, zamienić swój charakter partykularny, rozpamiętujący ciągle przeszłość, na charakter powszechno-ludzki, i jej zadaniem musi być przede wszystkim urzeczywistnienie widomego piękna [...] mnogie rzesze pozbawione dotąd wszelkich potrzeb umysłowych i nieznające nawet nazwy patriotyzmu, budzą się obecnie do umysłowego i narodowego życia; chcą czytać, myśleć i chcą być Polakami”⁶².

Ten efekt udało się uzyskać. Zwiedzanie Panoramy było poruszającym doświadczeniem, które nieraz doprowadzało zwiedzających do łez i śpiewania pieśni patriotycznych. Według wspomnień pomocnika malarza: „kiedyś dla większego efektu wpuszczono tam nawet żywe kury, które krążyły w pobliżu tej chałupy”⁶³. We wspomnieniach pojawia się także doniesienie, że nawet zbłąkany wróbel dał się omamić iluzji i próbował usiąść na namalowanej gałęzi sosny⁶⁴. To wspomnienie, podkreślające mistrzostwo autorów, przywodzi na myśl słynną anegdotę o malarskim pojedynku Apellesa i Zeuksisa, w której Zeuksis, mimo że namalował winogrona tak realistycznie, iż zwały się ptaki, ostatecznie poniósł porażkę⁶⁵.

W czasie II wojny światowej Panorama była przewożona między muzeami i przechowywana w skrzyni wraz z trutką na szczury. W okresie PRL-u, ze względu na niewygodną dla ówczesnych władz tematykę (przedstawienie polskiego powstania przeciw Rosji i Prusom) oraz lwowskie (a więc pochodzące z „ziemi utraconych”) korzenie dzieła, utrudniano jego konserwację i ograniczano dostęp publiczności. Historia Panoramy znalazła jednak finał

⁶¹ Tamże, s. 13.

⁶² Tamże, s. 41-42.

⁶³ Tamże, s. 39.

⁶⁴ Tamże, s. 39.

⁶⁵ Pliniusz Starszy, *Historia naturalna. Księga XXXVII.*, przeł. J. Łukaszewicz, Poznań 1845, s. 175.

w 1985 roku, kiedy to po raz pierwszy została zaprezentowana we Wrocławiu, w specjalnie zaprojektowanej rotundzie.

Panorama Racławicka już od początku była pomyślana jako rodzaj okrągłego pomnika zamykającego widza w czułym uścisku, ale też wyraźnie oddzielającego tych wewnątrz od tych na zewnątrz. Tę dwoistość trafnie opisuje Marek Śnieciński: „Pomniki [...] mają zjednoczyć wokół siebie grupę ludzi, lecz zarazem w to jednocześnie wpisane jest też oddzielenie, separacja tych osób, które myślą i czują inaczej (lub choćby tylko mają wątpliwości), dla których dany pomnik niesie ze sobą inne, mniej ortodoksyjne sensy i znaczenia.”⁶⁶.

Muzea narodowe i wystawy światowe

XIX wiek, w którym kształtowała się nowoczesna sfera publiczna, był epoką intensywnych przemian społecznych i kulturowych. Narastający wpływ kapitalizmu i przemysłu, rozwój masowych środków komunikacji i druku, a także wprowadzenie powszechnego szkolnictwa, przyczyniły się do zmiany formy uczestnictwa społecznego. Równocześnie osłabieniu ulegały dotychczasowe filary porządku społecznego (monarchie dynastyczne oraz wielkie wspólnoty religijne) ustępując miejsca nowym formom zbiorowej tożsamości, z których najważniejszą okazała się ta narodowa. Te procesy przeobrażały także status instytucji muzealnej, która przekształciła się z zamkniętego skarbcza dostępnego dla elit w miejsce formowania wspólnoty wyobrażonej.

W tym kontekście znaczącym wydarzeniem było otwarcie Luwru (dotychczas królewskiej rezydencji) dla publiczności. W rocznicę obalenia monarchii, 10 sierpnia 1793 roku, podczas rewolucji francuskiej, dawny pałac został przekształcony w muzeum narodowe. Był to akt głęboko symboliczny: obywatele Republiki weszli w przestrzeń dotąd zarezerwowaną dla władzy. Piotr Piotrowski opisywał ten moment jako przejście od oglądania potęgi władcy do uczestnictwa w strukturze władzy symbolicznej:

„widz-gość książęcej rezydencji miał podziwiać potęgę właściciela-gospodarza, przychodzący zaś do muzeum publicznego obywatel stawał się częścią symbolicznej struktury władzy”⁶⁷.

⁶⁶ M. Śnieciński, *Antyspektakl i inne formy artystycznych zmagających ze spektakularnością*, [w:] „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” tom 23, Wrocław 2018, s. 32.

⁶⁷ P. Piotrowski, *Muzeum Krytyczne*, Poznań 2011, s. 20.

Upowszechniona kolekcja królewska stała się potężnym narzędziem do rozpowszechniania narracji potwierdzającej siłę, wyjątkowość (odrębność) i bogactwo narodu francuskiego⁶⁸.

Muzea narodowe, które w XIX wieku zaczęły powstawać w większości krajów europejskich, stały się istotnym narzędziem państwowej inżynierii społecznej – przestrzeniami produkcji narodowych mitów, obrazów i wartości. Wystawiając artefakty przeszłości, narody przedstawiały się jako wspólnoty historycznie zakorzenione, istniejące „od zawsze”. U ich podstaw leżało pragnienie, aby wydłużyć swoją historię, sytuując jej początki w zamierzonej przeszłości, która pozostając mglistą, może stać się kolebką dla narodowej opowieści. Muzeum narodowe to instytucja społeczno-polityczna oparta na wiedzy, posiadająca kolekcje i ekspozycje, które wyrażają dominujące wartości i mity narodowe⁶⁹.

Ustanowienie własnego muzeum było kluczowym etapem budowania nowoczesnego państwa w XIX wieku. W Polsce, mimo że w 1801 roku państwo nie istniało, powstała instytucja spełniająca wszystkie ideologiczne funkcje muzeum narodowego. Była to Świątynia Sybilli w Puławach, założona przez Izabelę Czarotorską. Jej słowa doskonale oddają ideowy wymiar tej inicjatywy:

„W tych latach, w których tyle klęsk nas przycisnęło, kiedy nas z rzędu narodów wymazano, mówiłam sobie ze łzami: Ojczyzno! Nie mogłam Cię bronić, niech Cię przynajmniej uwiecznię”⁷⁰.

Muzeum Czarotorskiej było więc nie tylko aktem kolekcjonerskim, ale przede wszystkim gestem narodotwórczym. Zbiór, który Czarotorska opisuje jako „pamiętki po Polsce”, miał na celu podtrzymanie pamięci narodowej w czasie rozbiorów. W tym sensie był odpowiedzią na wezwanie Jeana-Jacques’a Rousseau, który w „Uwagach o rządzie polskim”, niezwykle bezpośrednio apelował, by „zacząć od tego, by wzbudzić w Polakach jak najlepsze wyobrażenie o nich samych i o ich ojczyźnie”⁷¹.

⁶⁸ S.D Lavine, *Art Museum, National Identity, and the Status of Minority Cultures: The Case of Hispanic Art in the United States*, [w:] *Exhibiting cultures, the poetics and politics of museum display*, red. I. Karp, S.D Lavine, Washington 1991, s. 88.

⁶⁹ P. Aronsson, G. Elgenius, *Introduction: making museums and nations*, [w:] *National Museums and nation-building in Europe 1750–2010*, red. P. Aronsson, G. Elgenius, Oxford 2014, s. 1.

⁷⁰ I. Czarotorska, *Katalog Pamiątek złożonych w Domu Gotyckim w Puławach*, t.1, s. 86. [cytuję za: Z. Żygulski, *Dzieje zbiorów puławskich: Świątynia Sybilli i Dom Gotycki*, Kraków 2009, s. 208].

⁷¹ J.-J. Rousseau, *Uwagi o rządzie Polski*, przeł. M. Starzewski, Wolne Lektury, s. 37, dostępne online: <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/rousseau-uwagi-o-rzadzie-polski/> [12.10.2025 r.].

Rousseau przedstawiał szczegółowy program formowania tożsamości narodowej poprzez instytucje i rytuały, zakładający całkowite zanurzenie obywatela w narodowej narracji:

„Otwierając oczy, winno dziecię ujrzeć ojczyznę i aż do śmierci winno tylko ojczyznę widzieć. [...] Polak, mając lat dwadzieścia, nie powinien być nikim innym, winien być Polakiem. Pragnę, by ucząc się czytać, czytał o swym kraju; by w dziesiątym roku życia znał całą jego wytwórczość, w dwunastym wszystkie prowincje, drogi, miasta, by w piętnastym znał całą historię, w szesnastym wszystkie prawa”⁷².

Narodowe obyczaje, stroje, ceremonie i edukacja miały kształtować ducha wspólnoty i wzmacniać granice tożsamości:

„Te dawne obyczaje trzeba utrzymać, przywrócić, a wprowadzić nowe, odpowiednie, właściwe Polakom. [...] Zawsze dadzą tę korzyść, że wzbudzą w Polakach umiłowanie swego kraju i wszczepią im naturalną odrazę do mieszania się z cudzoziemcami”⁷³.

Rousseau przywiązywał ogromną wagę do wizualnego charakteru narodowych rytuałów i ich „majestatyczności”, która wpływa na zbiorową wyobraźnię:

„Nie do wiary, jak dalece serca ludu idą za jego oczyma i ile można mu wmówić majestatycznością ceremoniału. [...] Święta wolnego narodu winny zawsze tchnąć skromnością i powagą [...] i wyprowadzać na podziw ludu tylko to, co godne jego szacunku”⁷⁴.

Udzielał nawet porad jak, według niego, najlepiej ozdobić budynek senatu:

„Dwa zwoje wełny umieszczone przed krzesłem kanclerza w Izbie Lordów angielskich, tworzą w moich oczach dekorację wzruszającą i szczytną. Według mnie nie mniej piękny efekt dałyby dwa snopki zboża umieszczone podobnie w senacie polskim”⁷⁵.

Te postulaty znajdowały wyraz nie tylko w architekturze instytucji narodowych czy polityce oświatowej, ale także w wystawiennictwie. Na przełomie XIX i XX wieku wyjątkową rolę zaczęły odgrywać międzynarodowe wystawy, które stały się areną prezentacji narodowej

⁷² Tamże, s. 41.

⁷³ Tamże, s. 38.

⁷⁴ Tamże, s. 98.

⁷⁵ Tamże, s. 40.

odrębności, służąc zarazem jako przestrzeń samo ustanawiania i porównania. Zapoczątkowane przez Wielką Wystawę w Londynie w 1851 roku, stały się jednym z najbardziej spektakularnych narzędzi wizualizacji nowoczesności, postępu i narodowej tożsamości. Były one nie tylko przeglądem osiągnięć technologicznych i gospodarczych, ale także sceną, na której narody przedstawiały swoje aspiracje, hierarchie, wartości i różnice.

Z biegiem czasu kolejne edycje wystaw stawały się coraz bardziej rozbudowane – zarówno przestrzennie, jak i narracyjnie. Kluczowym narzędziem tych narracji były środki scenograficzne: pawilony stylizowane na tradycyjną architekturę, elementy dekoracyjne odwołujące się do symboliki narodowej, a także realistyczne manekiny, dioramy, panoramy i rekonstrukcje scen rodzajowych.

Wśród przykładów takiej strategii Anne-Marie Thiesse przywołuje szwedzką ekspozycję z X Wystawy Światowej w Paryżu (1867). Zastosowano tam innowacyjne rozwiązanie przestrzenne: wzdłuż galerii ustawiono nisze inspirowane średniowieczną architekturą, w których umieszczono realistyczne figury w tradycyjnych norweskich i szwedzkich strojach. Teatralny i sugestywny sposób prezentacji wzbudzał szczególne zainteresowanie publiczności. W kolejnych latach rozwijano tę formułę – podczas Wystawy Paryskiej w 1878 roku szwedzka sekcja pokazała już kompletne, zrekonstruowane wnętrza domostw, zamieszkane przez manekiny w ludowych ubiorach. Thiesse zauważa, że od tego momentu tzw. „wioski narodowe” stały się nieodłącznym elementem wielkich wystaw⁷⁶.

Tego rodzaju przedsięwzięcia sytuowały się na pograniczu scenografii, instalacji i dioramy. Szwajcarska wioska na wystawie w Genewie w 1896 roku składała się z górskich chat, zamieszkałych przez statystów w regionalnych strojach. Podczas trwania ekspozycji zajmowali się oni tradycyjnymi pracami – na przykład wyrabianiem sera lub dojeniem krów. Tło sceny uzupełniał realistycznie zaaranżowany wodospad. W ujęciu Thiesse takie realizacje stanowiły „miniatury narodu” - kompozycje mające na celu ukazanie wewnętrznej wielości jednolitego państwa narodowego. Ich układ i sposób prezentacji nie były przypadkowe: pozwalały legitymizować spójność terytorialną, a nawet uzasadniać roszczenia terytorialne wobec poszczególnych regionów.

⁷⁶ A.M. Thiesse, *Powstawanie tożsamości narodowych. Europa w wiekach XVIII-XX*, przeł. B. Losson, Warszawa 2020, s. 195.

Aby zobrazować, jakie odczucia (poza zachwytem) towarzyszyły zwiedzającym Wystawę Światową w Paryżu, przydatny jest cytat z Bolesława Prusa, który w 1886 roku tak opisywał swoje uczucia po obejrzeniu panoramy „Bitwa pod Rezonville”: „paszcze armat skierowane do twojej piersi: czujesz, że lada chwila wylecą z nich pociski i dziękujesz niebu, że w tej tragedii odgrywasz tylko rolę widza, który opłaciwszy 15 lub 20 kopiejek za wejście, może wylewać gorzkie łzy nad niedolą bliźnich, ciesząc się słodkim uczuciem osobistego bezpieczeństwa”⁷⁷.

Anne-Marie Thiesse, podsumowując swoje badania na temat tożsamości narodowej, pisze, że na początku XX wieku u większości europejskich narodów „wielcy przodkowie są zidentyfikowani, język narodowy skryształizowany, narodowa historia napisana i zilustrowana, narodowy krajobraz opisany i namalowany, folklor utrwalony w muzeografii, narodowa muzyka skomponowana. Reszta jest już tylko sprawą zintensyfikowania i upowszechnienia: kształtowanie tożsamości narodowej wchodzi odtąd w erę kultury masowej”⁷⁸.

Urok dioramy

Popularność dioramy i jej niewątpliwe, natychmiastowe oddziaływanie emocjonalne na widza stanowi dowód na narodotwórczy potencjał form artystycznych lokujących się na pograniczu malarstwa, rzeźby, scenografii i instalacji. Zaciemnione pomieszczenia, w których się je prezentuje, tworzą wyjątkową i bezpośrednią relację między widzem a obrazem. W 2016 roku Eric Dorfman, ówczesny dyrektor Muzeum Historii Naturalnej Carnegie w Pittsburghu, porównywał aranżację muzealnych dioram i eksponatów taksydermicznych do wizji niemieckiego kompozytora Richarda Wagnera, który pragnął, by widowiska operowe spowijał mrok – tak głęboki, by słuchacz mógł poczuć się samotny w swoim doświadczeniu muzyki⁷⁹.

Umberto Eco, dostrzegając emocjonalny potencjał tego medium, pisał, że „nie ma wątpliwości, iż jednym z najskuteczniejszych i najmniej nudnych mechanizmów dydaktycznych jest diorama”⁸⁰. Podkreślał jej medialną bezpośredniość – zdolność przedstawiania się jako substytut rzeczywistości, a nawet coś ponadrealnego. Diorama zakłada immersję: jej celem

⁷⁷ K. Tyszkowska, *Panorama Racławicka. 90 lat niezwykłych dziejów*, Wrocław 1986, s. 12.

⁷⁸ A.-M. Thiesse, *Powstawanie tożsamości narodowych. Europa w wiekach XVIII-XX*, przeł. B. Losson, Warszawa 2020, s. 220.

⁷⁹ M. Wecker, *The History and Future of the Once-Revolutionary Taxidermy Diorama*, dostępne online: <https://www.smithsonianmag.com/science-nature/ode-once-revolutionary-taxidermy-display-180960707/> [12.10.2025 r.].

⁸⁰ U. Eco, *Travels in Hyper Reality: Essays*, San Diego 1990, s. 8.

jest, by zwiedzający „poczuł atmosferę i zanurzył się w przeszłości, nie stając się jednocześnie filologiem czy archeologiem”⁸¹.

Diorama Daguerre’a, w przywoływanych wcześniej wycinkach prasowych, opisywana była jako świątynia. Panorama Racławicka wzbudzała uniesienia narodowe i przyczyniała się do realnych przemian w tożsamości jej odbiorców. Te formy artystyczne są z pewnością historycznie powiązane z procesami narodotwórczymi oraz rozwojem muzeów narodowych i wystaw międzynarodowych w Europie XIX i XX wieku. Skłania to do postrzegania dioramy jako medium o szczególnym potencjale ideologicznym, który jest możliwy dzięki zdolności tworzenia iluzji rzeczywistości, która oddziałuje bezpośrednio na ciało i emocje widza. Odbiorca konfrontuje się z obiektami w naturalnej skali, starannie zaaranżowanymi tak, by tworzyły sugestywną, nasyconą znaczeniami scenę. Takie skupione na ideologii ujęcie dioramy znajduje wsparcie w tekście Carol Duncan, która interpretowała muzeum jako przestrzeń rytualną:

„myślimy o prawdzie religijnej jako skierowanej do konkretnych grup dobrowolnie wierzących, podczas gdy prawda świecka ma status obiektywnej lub uniwersalnej wiedzy i funkcjonuje w naszym społeczeństwie jako wyższa, autorytatywna prawda. Jako taka, pomaga związać społeczność jako całość w ciało obywatelskie, identyfikując jej najwyższe wartości, najdumniejsze wspomnienia i najprawdziwsze prawdy”⁸².

„[N]asza rzekomo świecka kultura jest pełna rytualnych sytuacji i wydarzeń. Gdy rozpoznamy ideologiczny charakter naszego oświeceniowego słownictwa i zakwestionujemy twierdzenia dotyczące świeckości – że jej prawdy są jasne, racjonalnie możliwe do wykazania i obiektywne – możemy zacząć dostrzegać ukrytą [...] rytualną treść świeckich ceremonii. Możemy również rozważyć zalety rytuału, który uchodzi za świecki, a zatem obiektywny i neutralny”⁸³.

Muzea odgrywają kluczową rolę w konstruowaniu tożsamości zbiorowej – są nie tylko miejscem przechowywania dziedzictwa, ale także „potężnymi maszynami definiującymi tożsamość”⁸⁴. Media typu diorama/panorama (a także ich młodsze siostry, np. popularne obecnie wystawy immersyjne) są narzędziami używanymi w tych tożsamościowo-twórczych

⁸¹ Tamże, s. 9.

⁸² C. Duncan, *Art Museum and the Ritual of Citizenship*, [w:] *Exhibiting cultures, the poetics and politics of museum display*, red. I. Karp, S.D Lavine, Washington 1991, s. 90-91.

⁸³ Tamże, s. 91.

⁸⁴ Tamże, s. 101.

instytucjach. Jak zauważa Carol Duncan, kontrola nad muzeum to zarazem kontrola nad tym, jakie wartości uznaje się za nadrzędne, jak reprezentowana jest wspólnota oraz kto może rościć sobie prawo do uczestnictwa w niej. W tym sensie muzeum staje się przestrzenią rytualną, w której ci, którzy są najlepiej przygotowani do rozumienia i odczuwania programu muzeum, zyskują legitymację do reprezentowania wspólnoty i to im przypisuje się „umiejętność tworzenia szczególnego rodzaju skojarzeń”⁸⁵.

W tym kontekście warto przywołać rozróżnienie zaproponowane przez Stephena Greenblatta między dwoma modelami prezentacji dzieł: jednym skupionym na rezonansie (resonance) a drugim na zachwycie (wonder)⁸⁶.

Pierwszy z nich odnosi się do zdolności obiektu do przekraczania własnych granic formalnych i uruchamiania w odbiorcy skojarzeń z szerszymi kontekstami kulturowymi, historycznymi i społecznymi. Dzieło staje się w tym modelu miejscem, w którym krzyżują się znaczenia, z których się wywodzi i przez które może być interpretowane.

Z kolei model skupiony na zachwycie (wonder) podkreśla zdolność dzieła do natychmiastowego poruszenia widza, zatrzymania jego uwagi i wywołania intensywnego, estetycznego doświadczenia, które skłania do kontemplacji. Oba modele wskazują na odmienne sposoby funkcjonowania sztuki w przestrzeni ekspozycyjnej i odmienne strategie angażowania odbiorcy⁸⁷.

Można je odczytać jako odpowiadające dwóm wymiarom obecnym w każdej wystawie: poetyce i polityce ekspozycji. Zachwyt odnosi się do poetyki, czyli języka narracji wizualnej i przestrzennej, oddziałującej na emocje. Rezonans natomiast do politycznego wyboru tego, co jest reprezentowane, oraz do sposobów organizowania wiedzy i znaczeń.

Greenblatt podsumowuje ten splot tak: „w naszej kulturze generalnie łatwiej jest przejść od zdumienia do rezonansu, niż od rezonansu do zdumienia. W obu przypadkach celem [...] powinno być przekraczanie granic modeli, przekraczanie granic, tworzenie silnych hybryd. Zarówno bowiem poetyka, jak i polityka reprezentacji najpełniej realizują się w doświadczeniu zachwycającego rezonansu i rezonującego zachwytu”⁸⁸.

⁸⁵ Tamże, s. 102.

⁸⁶ S. Greenblatt, *Resonance and Wonder*, [w:] Tamże, s. 42.

⁸⁷ Tamże, s. 42.

⁸⁸ Tamże, s. 53.

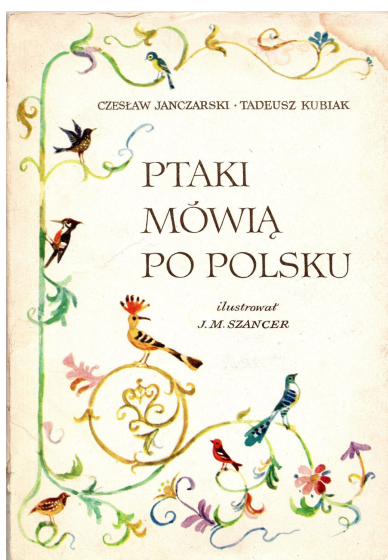
Wewnętrzna dwoistość dyskursu narodowego i jego języka przenika również medium dioramy. Diorama muzealna zawdzięcza swoją siłę właśnie połączeniu reprezentacji (będącej aktem politycznym) z estetyczną strategią uwodzenia. z jednej strony wymaga od widza określonego klucza kulturowego, by możliwe było jej odczytanie; z drugiej, poprzez swoją iluzjonistyczną, immersyjną formę, wywołuje natychmiastowy efekt zachwytu i wciągnięcia w przedstawioną narrację.

Opis dzieła

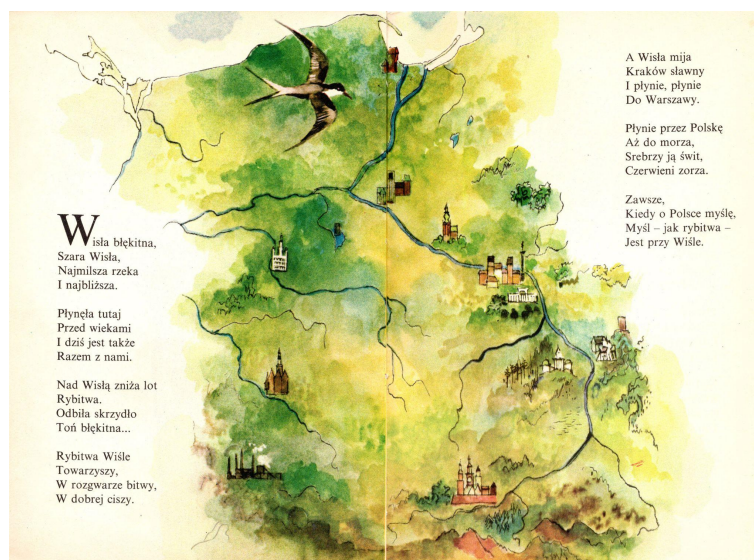
Podsumowaniem projektu jest wystawa „Ptaki mówią po polsku” prezentowana w Galerii Arsenał w Białymstoku (26.09.2025 – 04.01.2026; kuratorka: Katarzyna Różniak-Szabelska). Pokaz obejmuje sześć obrazów: „Szkłana maszyna”, „Garaż”, „Pasażerka”, „Giewont”, „Cichy narrator” i „Będzie tak, jak zawsze miało być” oraz dwie dioramy: „Reporter” i „Ptaki mówią po polsku”. Ta ostatnia stanowi wielkoformatową realizację finalizującą projekt.

Absurdalnie, a jednocześnie uroczo brzmiący tytuł wystawy został zaczerpnięty z książki dla dzieci autorstwa Czesława Janczarskiego i Tadeusza Kubiaka, ilustrowanej przez Jana Marcina Szancera. To bogato ilustrowany zbiór wierszy, w którym ptaki opowiadają o Polsce: „Opowiada ptak-samotnik, lśni na niebie gwiazda, o zagrodzie, o pasiece Kołodzieja Piasta. Jak tu potem sprawiedliwie rządził Piast narodem. Jak szumiały pola zbożem, jak sad pachniał miodem”⁸⁹. Każdy gatunek ptaka przypisany jest do innego regionu kraju: jaskółka mówi o Krakowie, orzeł o Tatrach, gąska o Śląsku, bocian o Mazurach, słowik o Czarnolesie, a łabędzie o Warszawie. W wierszach pojawiają się także postaci istotne dla narodowej mitologii: Mikołaj Kopernik, Kazimierz Wielki, Pan Twardowski i Jan Kochanowski.

⁸⁹ C. Janczarski, T. Kubiak, *Ptaki mówią po polsku*, Warszawa 1971, s. 6.



9. Okładka książki „Ptaki mówią po polsku”



10. „Ptaki mówią po polsku”, s. 60-61

W tym kontekście warto wspomnieć o bocianie – ptaku, który w polskiej kulturze zajmuje szczególne miejsce i kojarzony jest z domem, nostalgią oraz opiekuńczością. Paradoksalnie to właśnie bocian przyczynił się do jednego z najważniejszych odkryć w historii badań nad migracjami ptaków. W 1822 roku w okolicach miasta Klütz nad Bałtykiem (obecnie w Niemczech) znaleziono osobnika z przebitą szyją. Tkwiła w niej 75-centymetrowa włócznia pochodząca z Afryki. Odkrycie to obaliło wcześniejsze hipotezy, według których ptaki znikające zimą miały ukrywać się w wodzie lub błocie. Udowodniło, że odbywają one niezwykle dalekie podróże, przekraczające nie tylko granice państw, ale także całych kontynentów. Bociana zabito, nadano nazwę Pfeilstorch (Pfeil to po niemiecku „strzała”, a Storch to „bocian”) i wypchany do dziś znajduje się w zbiorach zoologicznych Uniwersytetu w Rostocku⁹⁰.



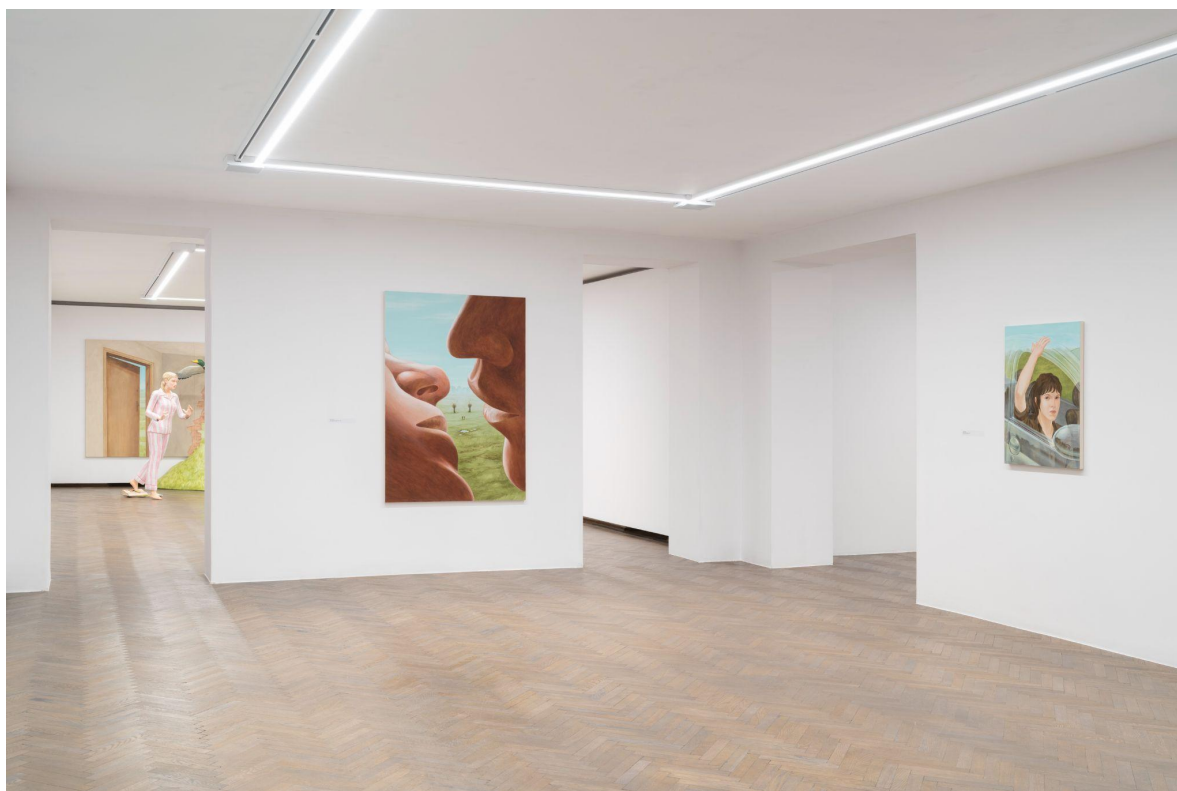
11. Rostocker Pfeilstorch

⁹⁰ M. Denny, *Long Hops: Making Sense of Bird Migration*, Honolulu 2016, s. 39.

Mimo powszechnej wiedzy o migracjach ptaków, tendencja do nadawania im narodowych przynależności się utrzymuje, a kolejne albumy poświęcone „ptakom Polski” wciąż są wydawane.

Projekt „Szkłana maszyna” dotyczy sposobów, w jakie obrazy, wydarzenia historyczne, natura i fragmenty codziennej rzeczywistości wykorzystywane są do budowania narracji o wspólnocie wyobrażonej. Narracje te mają bezpośredni wpływ na kształtowanie się tożsamości narodowej. W mojej praktyce malarskiej, która rozwijała się równolegle z częścią teoretyczną projektu, wykorzystywałam motywy i wątki będące punktem wyjścia dla wcześniejszych wystaw w ramach doktoratu oraz pojedynczych obrazów pogłębiających refleksję teoretyczną. Z wypracowanego w ten sposób zestawu kluczowych figur wizualnych powstała narracja wystawy podsumowującej projekt.

W wystawie „Ptaki mówią po polsku” proponuję zestaw nowych dzieł, które układają się w spójną opowieść o relacjach między naturą, historią i wyobraźnią zbiorową. Powracają w niej motywy rozwijane przeze mnie w ostatnich czterech latach: bursztyny, czas, diorama, Giewont, pejzaż, dom oraz tytułowa dla projektu szklana maszyna



12. Widok wystawy „Ptaki mówią po polsku” w Galerii Arsenał w Białymstoku



13. Widok wystawy „Ptaki mówią po polsku” w Galerii Arsenał w Białymstoku

Wystawa składa się z trzech sal. W pierwszym znajdują się obrazy: „Szkłana maszyna”, „Garaż”, „Pasażerka” i „Cichy narrator”. Ponieważ szersze opisy trzech pierwszych prac zawarłam w rozdziale „Szkłana maszyna”, w tym miejscu posłużę się cytataми z tekstu towarzyszącego wystawie autorstwa Katarzyny Różniak-Szabelskiej:



14. „Garaż i „Szkłana maszyna”, widok wystawy „Ptaki mówią po polsku”

„Samochody malowane przez Pakosz wydają się niematerialne. Są transparentne, jakby wykonane ze szkła. Przezroczyste „szklane maszyny” symbolizują niewidoczne, znormalizowane przejawy nacjonalizmu. W prywatnej ikonografii artystki motyw ten odsyła do pracy »Maszyna« z 2020 roku, przedstawiającej cztery opony na asfaltowej drodze – »sytuację drogową, w której maszyna poruszająca się do przodu zniknęła i zostało tylko to, co przylega do ziemi«. Artystka rozumie maszynę jako »ideę mającą swoje odbicie w konkretnej

instytucji». Mogą to być zestawienia, takie jak Bóg–Kościół, sztuka–muzeum, miłość–małżeństwo czy nacjonalizm–państwo. W tej metaforyce opony oznaczają instytucje funkcjonujące na podstawie idei, które na co dzień wymykają się percepcji. Powracając do tego motywu w aktualnym kontekście, Pakosz podkreśla, że wojna – niczym zmiana oświetlenia – uwidacznia mechanizmy wcześniej ukryte. Odsłania »maszynę nacjonalizmu«, która w czasie pokoju mogła pozostawać niewidoczna. Obraz przedstawiający cmentarzysko szklanych pojazdów, pomiędzy którymi obojętnie przechadzają się bociany, rozbudowuje tę metaforę. Może stanowić wyobrażenie świata, w którym podziały państwowe tracą znaczenie»⁹¹.

„Biało-czerwone słupki drogowe korespondują z barwami licznie reprezentowanych na wystawie bocianów. Na jednym z największych obrazów ptaki te przechadzają się pomiędzy wrakami samochodów polskiej produkcji – warszawy, małego i dużego fiata, powstałego w PRL prototypu FSO 1100 Coupe; a także pojazdów mających status kultowych – prezydenckiego bmw czy spopularyzowanego w latach 90. za sprawą filmu Kiler nissana. Samochód, artefakt XX wieku, symbol narodowej myśli technicznej, staje się nie tylko emblematem banalnego nacjonalizmu, ale także przedłużeniem tożsamości prowadzącej go osoby»⁹².



15. „Pasażerka”, 2025, akryl na płótnie, 83 x 58 cm



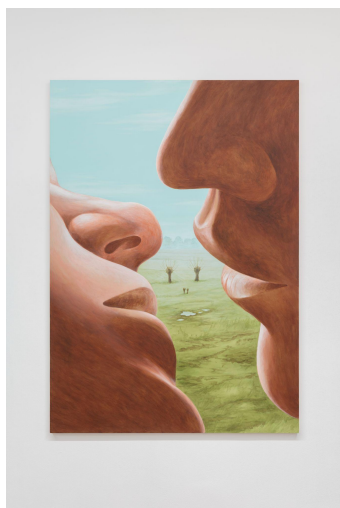
16. Widok wystawy „Ptaki mówią po polsku”

„Ten wątek rozwija niewielki autoportret artystki, inspirowany słynnym obrazem Tamary Łempickiej. Pakosz ukazuje siebie w oknie samochodu, lecz jej wizerunek różni się od pełnych

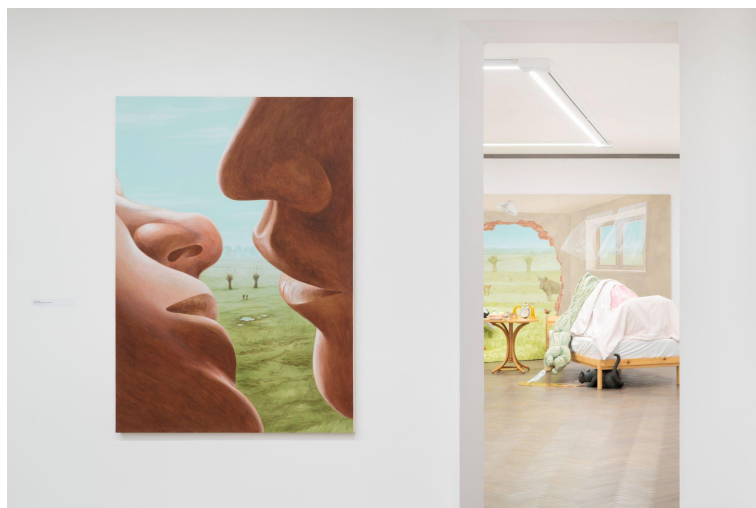
⁹¹ K. Różniak-Szabelska, *Ptaki mówią po polsku*, dostępne online: <https://galeriaarsenal.pl/wystawy/alicia-pakosz-ptaki-mowia-po-polsku/> [13.10.2025 r.].

⁹² Tamże.

erotyzmu przedstawień eleganckich kobiet z magazynów mody dwudziestolecia międzywojennego. Jej pozbawiona makijażu twarz kontrastuje z wyrafinowaną stylizacją, podobnie jak zwykły pojazd z malarskiego cytatu nie ma prestiżu zielonego bugatti – symbolu wyzwolonej nowoczesnej kobiety w sztuce Łempickiej”⁹³.



17. „Cichy narrator”, 2025, akryl na płótnie, 160 x 113 cm



18. Widok wystawy „Ptaki mówią po polsku”

W przestrzeni ekspozycji obecność dioramy w kolejnym pokoju zapowiada obraz „Cichy narrator”, w którym pojawia się motyw pejzażu powtórzony następnie w instalacji. Przedstawionemu w ciasnym kadrze pocałunkowi przygląda się „twarz” krajobrazu. Katarzyna Różniak-Szabelska pisze o tym obrazie:

„Natura, pozbawiona w tej sytuacji własnej sprawczości i oglądana przez pryzmat narodowych sentymentów, staje się wyłącznie ekranem projekcyjnym, na który rzutowane są wyobrażenia tożsamości zbiorowych. Pakosz podkreśla ten problem, przekornie antropomorfizując krajobraz, który staje się przerażonym widzem ludzkich interakcji. Ogłowie wierzby, powracające na prezentowanym w centralnym miejscu wystawy obrazie, krzyczą z przerażenia”⁹⁴.

⁹³ Tamże.

⁹⁴ Tamże.



19. „Ptaki mówią po polsku”, 2025, diorama: akryl na płótnie, żywica poliestrowa, żywica epoksydowa, drewniany stolik i łóżko, pościel bawełniana, 218 x 467 x 340 cm

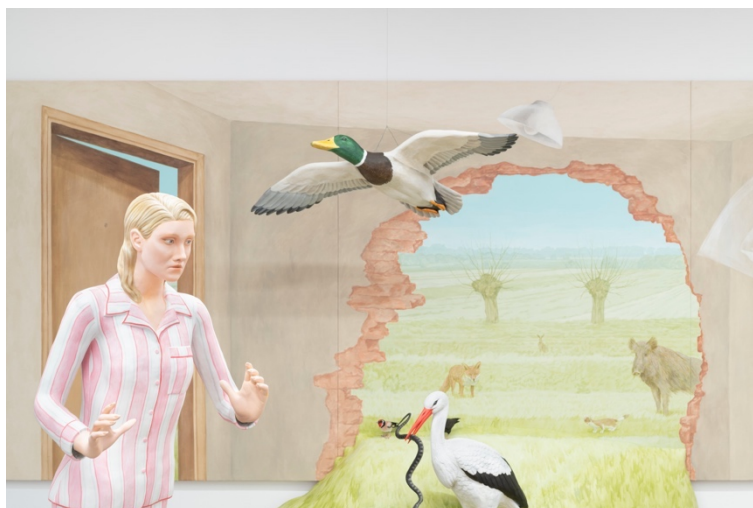
Ostatecznie w realizacji finalnej zdecydowałam się na formę wielkoformatowej dioramy łączącej płaskie tło przedstawionej sytuacji i wychodzące w przestrzeń elementy rzeźbiarskie. Diorama „Ptaki mówią po polsku” powstała w 2025 roku; jej wymiary to 218 x 467 x 340 cm. Jej elementy rzeźbiarskie stanowią: manekin kobiety, antropomorficzny Giewont, ptaki, fragment pejzażu wdzierający się do pomieszczenia, łóżko, kot, nóż, plama miodu z literami, talerz z owocami wyrzeźbionymi z innych owoców, zegar wybuchający bursztynowymi łzami oraz sterta książek, o które potyka się kobieta wykonane zostały w różnorodnych technikach. Część z nich to znalezione obiekty (drewniane łóżko i stolik), inne powstały jako rzeźby pokryte żywicą poliestrową (Giewont, kaczka, kot, nóż) lub odlewy z żywicy epoksydowej (plama miodu, bursztynowe łzy) i poliestrowej (manekin kobiety). Tło stanowią trzy płótna malowane farbą akrylową i połączone metalową konstrukcją.



20. Detale „Ptaki mówią po polsku”, 2025, diorama: akryl na płótnie, żywica poliestrowa, żywica epoksydowa, drewniany stolik i łóżko, pościel bawełniana, 218 x 467 x 340 cm



21. „Ptaki mówią po polsku” detal

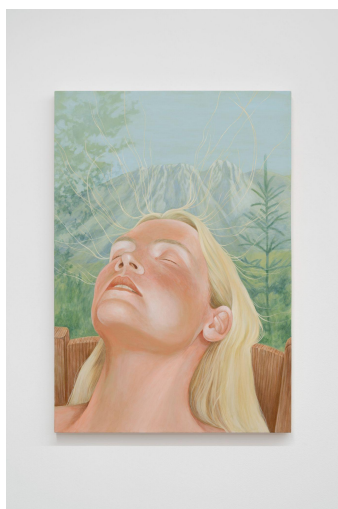


22. „Ptaki mówią po polsku” detal

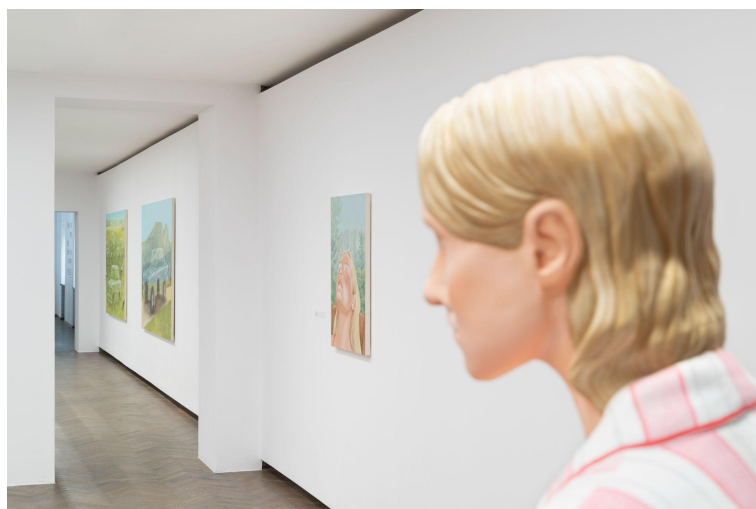
Diorama przedstawia pokój, do którego wtargnął typowy, wyidealizowany wiejski pejzaż, zamieniając codzienną sytuację domową w scenę pełną napięcia, zatrzymaną tuż przed gwałtownymi wydarzeniami. Giewont, będący uosobieniem domowego patriarchy, jeszcze śpi, a wystraszona kobieta w piżamie wycofuje się rakiem. Nie wiadomo, czy uda jej się wyjść na czas, czy może potknie się o stertę książek leżących na ziemi. Te książki, będące rzeźbami pokrytymi żywicą poliestrową, to pozycje takie jak „Ptaki Polski” Jana Sokołowskiego, ikoniczna „Kuchnia polska PWE” oraz bliżej nieokreślone wydanie gazety.

Scena jest gęsta i obfituje w szczegóły: pod łóżkiem czai się czarny kot pijący spływający z noża miód, na stoliku balansuje talerz z owocami wyrzeźbionymi z innych owoców, budzik płacze bursztynowymi łzami, a do wnętrza wlatują ptaki, siadając na łóżku i stole. Na

fragmencie pejzażu, który wdziera się do pokoju, kroczy bocian ze złowioną żmiją zygzakowatą w dziobie.



23. „Giewont”, 2025, akryl na płótnie, 83 x 58 cm



24. Widok wystawy „Ptaki mówią po polsku”

W tym samym pokoju galerii wisi także mały obraz „Giewont”, w którym na tle pocztówkowego widoku góry drzemie kobieta. Pozornie spokojną scenę komplikują unoszące się samoistnie naelektryzowane pasma włosów. Takie zjawisko wywołane jest obecnością ładunków elektrycznych w powietrzu i zazwyczaj pojawia się na sekundy przed uderzeniem pioruna.

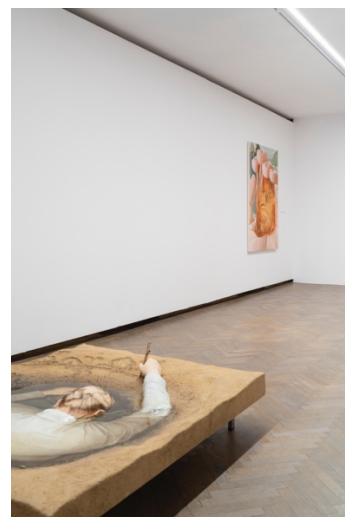
Analizując obrazy wykorzystywane, aby mówić o narodzie, ojczyźnie i tożsamości narodowej, odnosi się wrażenie, że istnieje rodzaj niemożności bezpośredniego mówienia o tych ideach bez odwoływania się do znanych motywów i uczuć związanych z rodziną, naturą i legendami. Stanisław Ossowski opisuje to następująco: „Absurdalność poglądu, że Mazur spod Płocka czuje naturalne, wrodzone przywiązanie do Podkarpacia [...] jest złagodzona między innymi tym właśnie, że w naszych myślach o ojczyźnie ideologicznej interferuje obraz ojczyzny osobistej. Mamy tu zatem do czynienia z »unaturalnieniem« czegoś, co jest wynikiem dziedzictwa kulturowego, tzn. z procesem pod pewnym względem podobnym do tego, jaki zachodzi przy stwarzaniu sztucznego pokrewieństwa za pomocą formuł rytualnych i praktyk magicznych”⁹⁵.

⁹⁵ S. Ossowski, *O ojczyźnie i narodzie*, Warszawa 1984, s. 39.

Obrazy związane z życiem rodzinnym, domem czy określonymi krajobrazami są więc przejmowane, aby mówić o ojczyźnie ideologicznej, której granice są znacznie szersze, a liczba obywateli zbyt duża, by mogło wytworzyć się naturalne uczucie wspólnoty. Ten rodzaj poszerzania istniejących obrazów dostrzega Ossowski, pisząc we fragmencie o odczuciach czytelników Pana Tadeusza, że „tęsknota poety do jego osobistej, nadniemeńskiej ojczyzny wywołuje refleksy, promieniujące na całą ziemię polską w jej historycznych granicach”⁹⁶.



25. „Reporter”, 2023, diorama, 45 x 120 x 145 cm



26. Widok wystawy „Ptaki mówią po polsku”

W ostatniej sali wystawy znajduje się obraz „Będzie tak, jak zawsze miało być” oraz diorama „Reporter”. Szerzej opisałam ją we wstępie metodologicznym, dlatego w tym miejscu posłużę się cytatem z tekstu kuratorskiego:



27. „Reporter”, 2023, diorama, 45 x 120 x 145 cm

⁹⁶ Tamże, s. 39.

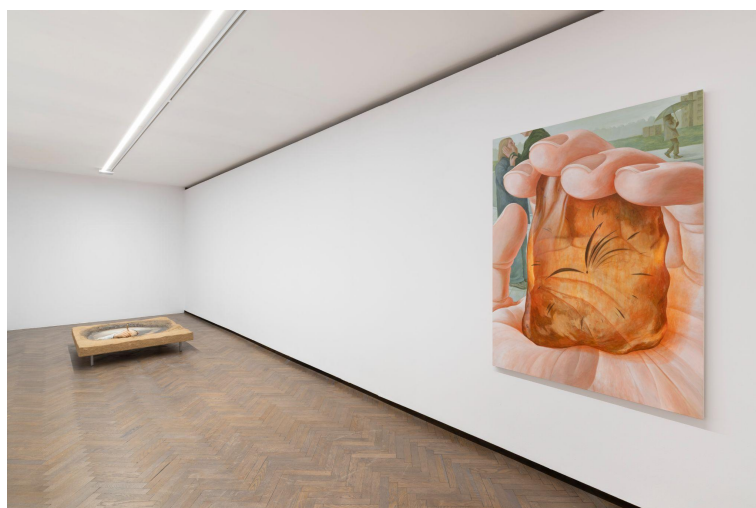


28. „Reporter”, 2023, diorama, 45 x 120 x 145 cm

„Twórczość Pakosz podejmuje refleksję nad ideą tożsamości narodowej – kategorią, która ze względu na śląskie pochodzenie artystki nigdy nie była dla niej oczywista ani naturalna, a jednak pozostaje częścią jej własnej tożsamości. Jej twórczość jest usytuowana w osobistym doświadczeniu, które może być źródłem inspiracji, ale i ograniczeniem. Mniejsza z prezentowanych na wystawie dioram przedstawia mężczyznę z głową zanurzoną w głębokiej, błotnistej kałuży. Nieszczęśnik bazgrze patykiem w błocie wiejski pejzaż, próbując zobrazować to, co dostrzega pod wodą. Tymczasem włosy na jego głowie układają się w miniaturowe wzgórza i sosnowy krajobraz, wysyłając odmienny komunikat. Artystka nie ufa własnym przekonaniom. Wie, że nie sposób obiektywnie ocenić rzeczywistość, w której jest się zanurzonym”⁹⁷.



29. „Będzie tak jak zawsze miało być”, 2025, akryl na płótnie, 150 x 106 cm



30. Widok wystawy „Ptaki mówią po polsku”

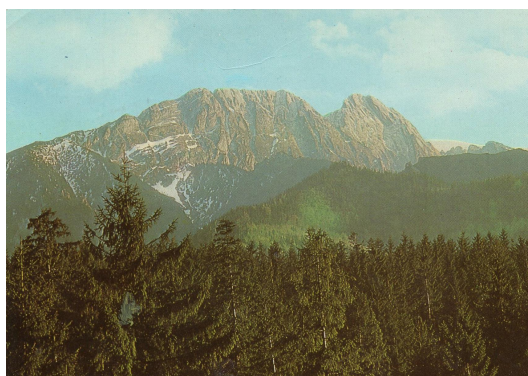
⁹⁷ K. Różniak-Szabelska, *Ptaki mówią po polsku*, dostępne online: <https://galeriaarsenal.pl/wystawy/alicja-pakosz-ptaki-mowia-po-polsku/> [13.10.2025 r.].

Ostatni z obrazów, „Będzie tak, jak zawsze miało być”, przedstawia trzymany w dłoni bursztyn, w którym znajduje się inkluzja tarczy zegara. W tle, za oglądanym z bliska bursztynem, widać deszczową, zamgloną miejską scenę z parą w geście, który można odczytywać zarówno jako czuły początek pocałunku, jak i gwałtowne potrząsanie głową. Zawieszony w czasie zegar oraz tytuł pracy odsyłają do charakterystycznej dla dyskursu nacjonalistycznego obietnicy odrodzenia i powrotu do wyidealizowanego złotego wieku.

Pojawiające się w pracach motywy rozwijam w kolejnych rozdziałach, gdzie stanowią one punkty wyjścia do dalszej refleksji nad obrazami kształtującymi zbiorowe imaginarium narodowe.

Giewont

Giewont to masyw górski w Tatrach Zachodnich, rozciągający się na nieco ponad trzy kilometry między Doliną Małej Łąki a Doliną Bystrej. Jego najwyższy szczyt, Wielki Giewont, wznosi się na 1894 metry nad poziom morza. Zbudowany z dolomitów i wapieni, od północy urywa się gwałtowną ścianą wysoką na kilkaset metrów, podczas gdy od południa opada łagodniej w stronę hal i dawnych ścieżek pasterskich⁹⁸. Choć nie jest najwyższą górą w Polsce, niewiele miejsc równie silnie zakorzeniło się w zbiorowej wyobraźni. To właśnie jego charakterystyczny kształt, przypominający profil śpiącego rycerza, powraca najczęściej w narodowych przedstawieniach i opowieściach. W północnej ścianie masywu znajduje się wiele jaskiń, w tym ta o wymownej nazwie: Jaskinia Śpiących Rycerzy.



31. Pocztówka „Tatry Zachodnie, Giewont”, fot. M. Raczkowski, Krajowa Agencja Wydawnicza [bez daty]

⁹⁸ J. Nyka, *Tatry. Przewodnik*, Latchorzew 1994, s. 540.

Anthony D. Smith pisał, że narody dostarczają jednostkom świętych miejsc, celów duchowych i historycznych pielgrzymek, które wyznaczają granice ich „moralnej geografii”⁹⁹. Giewont należy właśnie do takich miejsc. Choć powstał w sposób naturalny, jego obraz został wpisany w narracje, które nadały mu status narodowego symbolu.

Legenda o śpiących rycerzach ma wiele wersji, lecz większość zawiera postać chłopca, który przypadkowo odkrywa szczelinę skalną lub wejście do jaskini. W jej wnętrzu widzi ognisko i śpiących wokół zaklętych rycerzy. Jeden z nich budzi się i pyta: „czy to już czas?” Chłopiec odpowiada, że „jeszcze nie” a rycerz ponownie zapada w sen. Bohaterowie legendy są strażnikami polskiej ziemi, którzy mają przebudzić się, gdy Ojczyzna znajdzie się w największym niebezpieczeństwie.

Motyw antropomorfizowanego Giewontu jako góry, rycerza i strażnika niezwykle często powraca w malarstwie, literaturze i poezji, gdzie splata się z wątkami narodowymi, religijnymi i politycznymi. Poeta Adam Asnyk przedstawiał go jako opiekuńczego olbrzyma, stojącego na straży ludzkiego losu:

Stary Giewont na Tatr przedniej straży
Głową trąca o lecące chmury —
[.....]
I jak olbrzym w poszczerbionej zbroi
Nad kołyską ludzkich dzieci stoi.
[.....]
Z troskliwością dobrego olbrzyma¹⁰⁰.



32. W. Skoczylas, „Giewont”

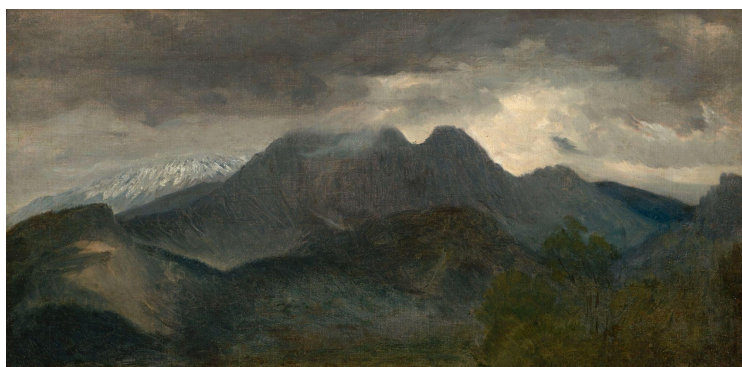


33. L. Szpadkowski, „Giewont, śpiący rycerz”

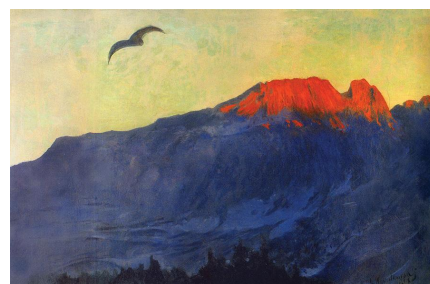
⁹⁹ A.D Smith, *National Identity*, Reno 1991, s. 16.

¹⁰⁰ A. Asnyk, *Giewont*, [w:] *Poezye*, tom II, Lwów 1898, s. 209.

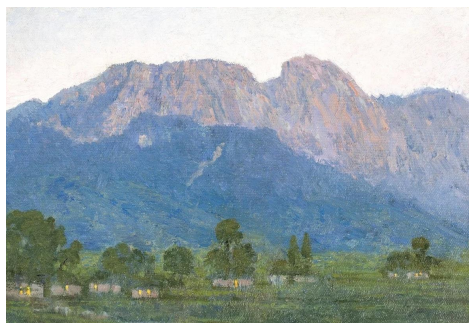
W XIX wieku, wraz z rosnącą popularnością Podhala jako miejsca wypoczynku i modnego kierunku podróży, Zakopane stało się przestrzenią spotkań elit artystycznych i intelektualnych. Tatry, wcześniej postrzegane głównie w kategoriach dzikości i niedostępności, zaczęły inspirować rozwijające się polskie malarstwo pejzażowe. Na przełomie XIX i XX wieku powstają liczne przedstawienia Giewontu autorstwa takich artystów, jak Walery Eljasz-Radzikowski, Henryk Szczygliński, Aleksander Kotsis, Edward Okuń, Stanisław Witkiewicz, Leon Wyczółkowski, Julian Fałat i wielu innych.



34. A. Kotsis, „Tatry - widok na Giewont”



35. L. Wyczółkowski, „Giewont o zachodzie słońca”



36. E. Okuń, „Giewont”



37. H. Szczygliński, „Mleczna Droga nad Giewontem”

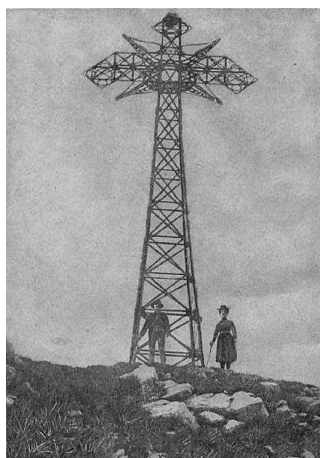


38. J. Fałat, „Ośnieżone świerki na tle Giewontu”

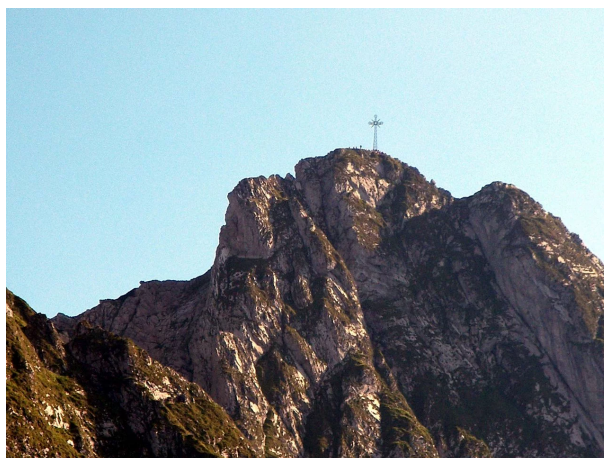
O skali popularności tego motywu świadczy kolekcja Elżbiety i Andrzeja Kubasiewiczów zatytułowana „Giewont – kolekcja niezwykajna”, gromadząca obrazy przedstawiające tę górę. Zbiór, regularnie prezentowany w różnych regionach Polski, liczy niemal 150 prac autorstwa kilkudziesięciu artystów¹⁰¹. Nadprodukcję wizerunków Giewontu ironicznie komentował młodopolski poeta Franciszek Mirandola, pisząc w „Tysiąc sześćset dwudziestym trzecim

¹⁰¹ A. Grabowski, C. N. Hypko, *Giewont. Kolekcja niezwykajna. Obrazy ze zbiorów Elżbiety i Andrzeja Kubasiewiczów*, red. M. J. Zalewski, Zakopane 2019, s. 39.

sonecie o Giewoncie”: „I można za ten pewnik oddać nawet szyję: Znajdą cię i opiszą znów, biedny Giewoncie!”¹⁰².



39. Krzyż na Giewoncie w 1901 roku



40. Krzyż na Giewoncie

W 1901 roku, z inicjatywy zakopiańskiego proboszcza Kazimierza Kaszelewskiego, na szczycie Giewontu stanął 17,5-metrowy żelazny krzyż¹⁰³. Pomysł, mimo szerokiego poparcia lokalnej społeczności, spotkał się również z krytyką. Na łamach „Przeglądu Zakopiańskiego” pisano:

„Stary Giewont, rycerz-olbrzym w odwiecznym śnie skamieniały, otrzyma krzyż na... nosie. Dumny, czysty profil wpatzonego w niebo tytana, potężnymi liniami załamów skalnych widniejący na tle błękitu, zostanie ozdobiony nikłem w porównaniu z jego ogromem, małym, drobnym, słabym wobec niego godłem Chrystusowym. [...] Grono parafian zakopiańskich tym krzyżem na Giewoncie postawi pomnik nie tryumfu wiary nad światem, bo go tam prawie widać nie będzie, ale tylko własnej swojej pysze”¹⁰⁴.

Wypowiedź ta odsłania napięcie między sacrum a naturą, między duchowością a monumentalizmem. Giewont naznaczony mitem rycerskiego strażnika został obciążony dodatkowym, religijnym znaczeniem. Krzyż nie tyle podkreślił jego symboliczny charakter, co raczej go zawłaszczył, wpisując górę w logikę katolickiej ikonografii.

¹⁰² F. Mirandola, *Tysiąc sześćset dwudziesty trzeci sonet o Giewoncie*, [w:] *Poezja drugiej połowy XIX wieku (pozytywizm – Młoda Polska)*, red. J. Bajda, Wrocław 2007, s. 386.

¹⁰³ K. Kaszelewski, *Krzyż nad chmurami*, „Ilustracja Polska” nr 1, 1901, s. 8.

¹⁰⁴ *Krzyż na Giewoncie*, „Przegląd Zakopiański” nr 40, 1900, s. 378.



41. Msza pod Wielką Krokwią w Zakopanem, 6 czerwca 1997 roku

W późniejszych dekadach krzyż stał się nieodłącznym elementem panoramy Zakopanego, a jego obecność na szczycie zyskała wymiar narodowy. Jan Paweł II, podczas homilii wygłoszonej w Zakopanem 6 czerwca 1997 roku, wskazywał na jego symboliczny zasięg:

„Dzisiaj dziękowałem Bogu za to, że wasi przodkowie na Giewoncie wzniesli krzyż. Ten krzyż patrzy na całą Polskę, od Tatr aż do Bałtyku, ten krzyż mówi całej Polsce: Sursum corda! – »W górę serca!«”¹⁰⁵.

W ten sposób Giewont stał się nie tylko elementem pejzażu, lecz również częścią narodowego imaginariusium. Obrazem, w którym religia i tożsamość narodowa wzajemnie się umacniają.

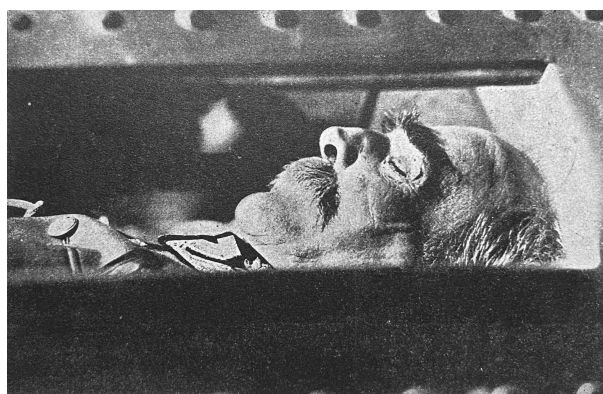
Po śmierci Józefa Piłsudskiego w 1935 roku symbol Giewontu zyskał nowe, polityczne znaczenie. W Warszawie ukazała się wówczas grafika, w której Zygmunt Sowa-Sowiński w kontur góry wpisał profil marszałka.¹⁰⁶ Naturalny zarys górski stał się w ten sposób gigantycznym pomnikiem, a dwa silne znaki narodowej symboliki: wizerunek Piłsudskiego i grań Giewontu, zostały ze sobą połączone, tworząc obraz wzajemnie wzmacniających się emblematów: człowieka-mitu i góry-strażnika.

¹⁰⁵ Jan Paweł II, *Homilia wygłoszona podczas Mszy Świętej, Zakopane, 6 czerwca 1997*, dostępne online: <https://www.ekai.pl/dokumenty/homilia-w-czasie-mszy-sw-zakopane/> [12.10.2025 r.].

¹⁰⁶ K. Kucharska-Hornung, *Giewont święty, marszałek zaklęty* [w:] *Detefon, Radion, Vis : muzealne historie o II Rzeczypospolitej*, red. Marek Olkuśnik, Warszawa 2022, s. 268.



42. Z. Sowa-Sowiński, „Giewont jako podobizna Józefa Piłsudskiego”



43. Pocztówka: „Marszałek Józef Piłsudski w trumnie w kaplicy św. Leonarda na Wawelu”

Tę transformację można odczytać w świetle koncepcji Ernsta H. Kantorowicza dotyczącej dwóch ciał króla. Zgodnie z nią władca posiada dwa ciała: śmiertelne, związane z jego indywidualnym losem, oraz symboliczne, nieśmiertelne, gwarantujące ciągłość i spójność wspólnoty politycznej¹⁰⁷.

Śmierć marszałka niewiele zmieniła w kulturze II Rzeczypospolitej. Piłsudski pozostał gwarantem siły i niepodległości Polski, a jego śmiertelne ciało zostało przekształcone w ciało ideowe, które trwa jako byt zbiorowy, służący legitymizacji państwa. Po śmierci jego fizyczne, zabalsamowane ciało spoczęło z największymi honorami w hermetycznej trumnie na Wawelu, natomiast serce w grobie jego matki na cmentarzu w Wilnie. Jak zauważają badacze, „sanacji brakowało przekonującego konstruktu ideologicznego, na którym mogłaby oprzeć swe pretensje do władzy. z tego względu usilnie starała się ją legitymizować, odwołując się do

¹⁰⁷ U. Schmid, *Naród jako kategoria dyskursywna: narracyjna organizacja czasu, przestrzeni, ciała i społeczeństwa*, [w:] *Estetyka dyskursu nacjonalistycznego w Polsce 1926–1939*, red. Ulrich Schmid, przeł. P. Pieńkowska-Wiederkehr, Warszawa 2014, s. 47.

nadrzędnego znaczenia państwa i roli Piłsudskiego. Marszałek zyskał rangę kluczowego symbolu w literaturze państwowotwórczej¹⁰⁸.

Bruno Schulz w eseju „Powstają legendy” opisał to tak: „Jego twarz była może za życia twarzą indywidualnego człowieka. Zapewne ci, którzy byli w pobliżu niego, znali Jego uśmiech i zachmurzenie, błyski chwili na jego twarzy. Nam z daleka coraz bardziej gubią się indywidualne rysy, stają się mgliste i przepuszczają od wewnątrz jakieś promieniowanie rysów większych, obszerniejszych, mieszczących w sobie setki minionych twarzy”¹⁰⁹.

W poezji i prozie tamtego okresu Piłsudski przybierał różne wcielenia – od dowódcy i żołnierza, po romantycznego przywódcę ludowego i dobrotliwego dziadka. Ta różnorodność reprezentacji pozwalała wszystkim warstwom społecznym, od chłopów po inteligencję, odnaleźć w nim postać, z którą mogli się utożsamiać¹¹⁰. Giewont, utożsamiony z jego wizerunkiem, stawał się w ten sposób nie tylko symbolem natury i religii, ale też figurą politycznej tożsamości — monumentalnym ciałem narodu.

Analogiczną koncepcję powiązania profilu góry z portretami „ojców narodu” można odnaleźć w pomniku czterech amerykańskich prezydentów wykutym w zboczu Góry Rushmore. Pomysłodawcą koncepcji pomnika (wtedy jeszcze bez określonego tematu) był historyk Doane Robinson, którego celem było wsparcie rozwoju turystyki w Dakocie Południowej¹¹¹. Do tego przedsięwzięcia zaangażował rzeźbiarza, Gutzona Borgluma, i to właśnie on „mając większe doświadczenie w tego typu sprawach, zdawał sobie sprawę, że bez zainteresowania i wsparcia ze strony narodu pomnik nie mógłby zostać sfinansowany. Wiedział, że aby wzbudzić zainteresowanie i uzyskać to wsparcie, pomnik musi upamiętniać coś o wielkim, narodowym znaczeniu”¹¹². Dziś Góra Rushmore jest najważniejszą atrakcją turystyczną regionu, a jednocześnie stanowi „pomnik nie tylko prezydentów, lecz także aspiracji i ideałów narodu, który w tak dużym stopniu pomogli ukształtować”¹¹³.

¹⁰⁸ I. Vonlanthen, U. Schmid, S. Guth, *Koncepcje wspólnoty: poeta jako wychowawca narodu*, [w:] Tamże, s. 283.

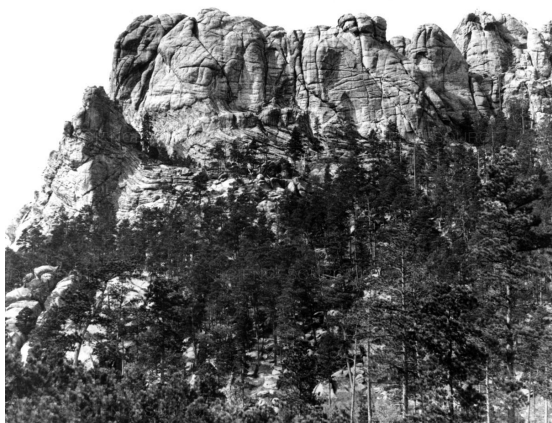
¹⁰⁹ B. Schulz, *Powstają legendy*, „Tygodnik Ilustrowany” nr 22, 1935, s. 425.

¹¹⁰ I. Vonlanthen, U. Schmid, S. Guth, *Koncepcje wspólnoty: poeta jako wychowawca narodu*, [w:] *Estetyka dyskursu nacjonalistycznego w Polsce 1926–1939*, red. Ulrich Schmid, przeł. P. Pieńkowska-Wiederkehr, Warszawa 2014, s. 283–284.

¹¹¹ R. A. Smith, *The carving of Mount Rushmore*, New York 1985, s. 128.

¹¹² Tamże, s. 129.

¹¹³ Tamże, s. 13.



44. Góra Rushmore, około 1905



45. Mount Rushmore National Memorial

W dioramie „Ptaki mówią po polsku” antropomorficzny Giewont śpi pod biało-różową kołdrą z kopertą. Jego dłoń zwisa z krawędzi łóżka w rozluźnionym geście; wysuwa się z niej nóż, z którego spływa gęsty miód. W domowym kontekście nóż może służyć zarówno do przygotowania śniadania, jak i do popełnienia zbrodni. W miodzie unoszą się typowe dla języka polskiego głoski szumiące i krótkie, powtarzające się jak echo jednoliterowe wykrzyknienia.

Giewont jest tu przedstawiony tuż przed wybudzeniem. Już za chwilę wpadające do pomieszczenia ptaki lub brzęk wysuwającego się z jego ręki noża mogą przerwać sen. Katarzyna Różniak-Szabelska opisuje tę scenę następująco:

„Śpiący Giewont, być może mąż lub partner, [...] obudzony zacznie realizować nacjonalistyczną fantazję o przemocy zadawanej w imieniu i w obronie narodu. Pakosz zauważa, że niezależnie od tego, jak trudna może być relacja z tożsamością narodową, nie sposób wyobrazić sobie funkcjonowania poza nią. Może pod tym względem przypominać toksyczny związek”¹¹⁴.

Bursztyn

Bursztyn bałtycki to skamieniała żywica drzew iglastych, która powstała ponad 40 milionów lat temu. Przyjmuje się, że żywicę tę wytwarzały różne gatunki drzew rosnących w tak zwanych lasach bursztynowych, porastających niegdyś podmokłe tereny dzisiejszej

¹¹⁴ K. Różniak-Szabelska, *Ptaki mówią po polsku*, dostępne online: <https://galeriaarsenal.pl/wystawy/alicia-pakosz-ptaki-mowia-po-polsku/> [13.10.2025 r.].

Skandynawii oraz regionu Morza Bałtyckiego¹¹⁵. W epoce, gdy tworzyły się te żywice, Europa miała postać archipelagu wysp otoczonych od południa wodami Morza Tetydy, a od północy Morza Eoceńskiego. Na północy rozciągał się rozległy kontynent zwany Fenno-Sarmacją, porośnięty gęstymi lasami bursztynowymi. Na obszar dzisiejszej Polski bursztyn został przyniesiony przez lodowce, które podczas kolejnych zlodowaceń plejstocénskich transportowały i rozpraszały jego bryły po niemal całym terytorium kraju¹¹⁶.

Bursztyn po potarciu ulega naelektryzowaniu i przyciąga drobne przedmioty, pali się jasnym płomieniem, wydzielając zapach przypominający kadzidło. Sama nazwa bursztyn nawiązuje do tej właściwości i pochodzi od niemieckiego słowa Bernstein, utworzonego z brennen („płonąć”) i Stein („kamień”), czyli dosłownie: „kamień, który się pali”. Wykorzystywano go jako materiał do produkcji biżuterii, amuletów, ozdób domowych i przedmiotów sakralnych, ale także w medycynie ludowej oraz jako środek wymiany.



46. Inkluzja pszczoły w bursztynie bałtyckim



47. Łańcuch Prezydenta Gdańska

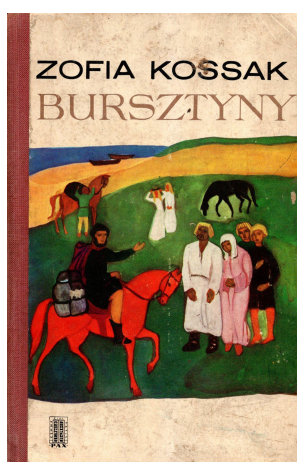
Inkluzje, czyli zatopione w bursztynie organizmy (głównie owady), są w środku puste. „Powodem tego jest utrata wody, wyciągniętej przez otaczającą stworzenie żywicę. Ciało wysycha i wypełnia się gazem powstającym w wyniku reakcji chemicznych zachodzących między tkankami a żywicą. Stwardniała wokół zwierzęcia żywica działa jak forma i zachowuje jego pierwotne kształty, dlatego puste ciało nie zapada się”¹¹⁷.

¹¹⁵ R. Adamowicz i in., *Świat bursztynu. Katalog wystawy stałej Muzeum Bursztynu w Wielkim Młynie w Gdańsku*, Gdańsk 2021, s. 25.

¹¹⁶ Tamże, s. 59-62.

¹¹⁷ Tamże, s. 44.

W mojej praktyce bursztyny pojawiły się pod wpływem książki dla dzieci autorstwa Zofii Kossak „Bursztyny”, która była lekturą w mojej szkole podstawowej. Książka ta, wydana po raz pierwszy w 1936 roku na zlecenie Wydawnictwa Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, zawiera trzydzieści dwa opowiadania przedstawiające historię Polski od czasów Mieszka i aż po XIX wiek, kiedy po powstaniu listopadowym rozpoczęła się emigracja Polaków uciekających przed represjami po jego klęsce. Każde z tych krótkich, pisanych prostym językiem opowiadań jest symbolicznie „zakłete” w grudkę tytułowego bursztynu¹¹⁸. Książkę kończy koncert Chopina w Paryżu, będący ostatnią inkluzją w bursztynie, czyli żywicy drzew iglastych sprzed czterdziestu milionów lat.



48. Okładka książki „Bursztyny”

Ten osobiwie anachroniczny splot czegoś tak nowego jak historia narodowa i tak starego jak żywica eoceńskich drzew staje się sugestywną metaforą idei powrotu do wyobrażonych, chwalebnych korzeni, charakterystycznej dla nacjonalizmu. Przykładem takiego działania było wykorzystanie w latach 1944–1952 mitu „odwiecznie piastowskich ziem” w celu odniemczania ludności i terenów włączonych do Polski na mocy decyzji jałtańsko-poczdamskich.¹¹⁹ Isabelle Vonlanthen i Ulrich Schmid pisali o epoce piastowskiej w kategorii mitu, wskazując, że „była zatem czasem obrośniętej legendą wspólnoty pierwotnej, która dała początek narodowi. W historiografii narodowej uchodziła za złoty wiek w dziejach Polski (w nacjonalistycznej publicystyce podboje Bolesława Chrobrego były najczęściej przywoływanym pozytywnym wydarzeniem historycznym). Odzwierciedlała tym samym

¹¹⁸ Z. Kossak, *Bursztyny*, Wrocław 1972.

¹¹⁹ J. Szydłowska, *Narracje pojałtańskiego Okcydentu*, Olsztyn 2013, s. 70.

idealny stan narodu, który należało przywrócić na wyższym poziomie rozwoju w przyszłości”¹²⁰.

Choć nacjonalizm jest nową formą porządku społecznego, jego retoryka od początku odwoływała się do obrazów przeszłości, woląc przedstawiać się jako odrodzenie, a nie rewolucję. Mityczne koncepcje czasu pełnią tu kluczową rolę, ponieważ kamuflują jego rewolucyjny charakter, ukrywając go za konserwatywnymi odniesieniami do minionych epok. Każdy naród tworzy własną narrację, przypisuje sobie określone terytorium, konstruuje wzorcowy obraz ciała i odnosi się do konkretnego porządku społecznego. Te cztery wymiary: czas, przestrzeń, ciało i społeczeństwo, pozostają ze sobą nierozzerwalnie powiązane¹²¹. U. Schmid i I. Vonlanthen, opisując paradoksalny charakter czasu narodowego, zauważają, że narody „z jednej strony mają zatem świadomość, że powstały w wyniku pewnego procesu historycznego, z drugiej zaś, jak chcą nacjonaści, uważają się za odwieczne byty, które jedynie przebudziły się z długiego snu, by spełnić z góry określoną misję”¹²².

Mityczny czas narodowy paradoksalnie łączy w sobie przeszłość i ruch ku przyszłości. Jednocześnie „niemal w intymny sposób odnosi się do teraźniejszości. Można go także opisać jako czas skrajnie skompresowany, który, ściśle rzecz ujmując, w ogóle nie mija”¹²³. W jego strukturze obecne jest napięcie pomiędzy ruchem a bezruchem, między powtarzalnością a obietnicą zmiany. Jak zauważa Ulrich Schmid, ideał narodu łączy biologiczny rozwój, postrzeganie narodu jako organizmu lub drzewa, z dynamiczną cielesnością rozumianą jako rewolucyjny pęd ku przyszłości. W rezultacie „zawiera dwa, na pierwszy rzut oka sprzeczne, elementy zasadnicze nacjonalizmu: statykę i dynamikę, stałość i zmianę.”¹²⁴. W tym ujęciu przeszłość nie jest więc statycznym zbiorem faktów, lecz dynamicznym konstruktem, w którym „pamięci zbiorowej nie konstytuują [...] wydarzenia historyczne, przeciwnie: to historia okazuje się wytworem pamięci zbiorowej, która postrzega przeszłość przez pryzmat aktualnych problemów”¹²⁵.

¹²⁰ I. Vonlanthen, U. Schmid, *Między misją dziejową a nadziejami na przyszłość: mityczne koncepcje czasu*, [w:] *Estetyka dyskursu nacjonalistycznego w Polsce 1926–1939*, red. Ulrich Schmid, przeł. P. Pieńkowska-Wiederkehr, Warszawa 2014, s. 191.

¹²¹ Tamże, s. 27.

¹²² Tamże, s. 190.

¹²³ Tamże, s. 28.

¹²⁴ S. Schaffner, I. Vonlanthen, U. Schmid, *Ciało narodu: żołnierz, dowódca, matka, kochanka*, [w:] *Estetyka dyskursu nacjonalistycznego w Polsce 1926–1939*, red. Ulrich Schmid, przeł. P. Pieńkowska-Wiederkehr, Warszawa 2014, s. 246.

¹²⁵ U. Schmid, *Naród jako kategoria dyskursywna: narracyjna organizacja czasu, przestrzeni, ciała i społeczeństwa*, [w:] Tamże, s. 28.

Ostateczną obietnicą narodowych narracji związanych z czasem wydaje się być formuła „Zawsze tak było” lub „Będzie tak, jak było kiedyś i zawsze miało być”. Jej uwodzący charakter doskonale oddaje hasło „Make America Great Again”, wykorzystywane podczas kampanii prezydenckich Donalda Trumpa¹²⁶. W przestrzeni wystawy obraz „Będzie tak, jak zawsze miało być”, z zatopioną w bursztynie tarczą zegarka, staje się wizualną emanacją paradoksalnego, wewnętrznie sprzecznego czasu narodowego i jego obietnic. Z kolei płaczący bursztynowymi łzami budzik w dioramie „Ptaki mówią po polsku”, reagując na sytuację w pokoju, rozpoczyna produkcję żywicy. Inkluzje, czyli owady zatopione w bursztynie, spotkał przykry koniec, kiedy przypadkowo wpadły do spływającej z drzewa substancji, lecz jednocześnie zostały w pewnym sensie unieśmiertelnione i możemy je oglądać do dziś. Łzy bursztynowego budzika otwierają również możliwość wciągnięcia do swojego wnętrza dowolnego elementu znajdującego się w pokoju.

Pejzaż

W drugiej połowie XIX wieku pejzaż narodowy staje się jednym z podstawowych narzędzi wizualnego konstruowania tożsamości zbiorowej. Wystawy światowe i krajowe, które stanowiły wówczas przestrzeń publicznego performowania nowoczesności, służyły nie tylko prezentacji postępu technicznego, lecz również inscenizacji narodowej natury. Przykładem tego mechanizmu jest wspomniana już Wystawa Narodowa w Genewie w 1896 roku, w ramach której zrekonstruowano „wioskę szwajcarską” z wodospadem, chatami i żywymi zwierzętami. Spektakl ten, łączący elementy etnograficzne i krajobrazowe, miał charakter zarówno dydaktyczny, jak i emocjonalny. Służył potwierdzeniu autentyczności narodowej przez odwołanie do konkretnych elementów naturalnego środowiska. Woda, góry i fauna stawały się znakami swojskości, a więc narzędziami legitymizacji tożsamości narodowej.

Jak zauważa Anne-Marie Thiesse, „praca nad ukształtowaniem pejzażu narodowego jest dziełem zbiorowym, dokonywanym tyleż przez poetów i pisarzy, co przez artystów pędzla”¹²⁷. Pejzaż narodowy nie jest więc prostym odbiciem natury, lecz konstruktem kulturowym. To wybór widoków nasyconych symboliką i afektem. Każdy kraj, kierując się zasadą

¹²⁶ J. Bussaja, *Make America Great Again (MAGA): The Covert Call for Colonialism's Comeback*, 11.04.2024, dostępne online: <https://ssrn.com/abstract=4790796> [12.10.2025 r.].

¹²⁷ A.-M. Thiesse, *Powstawanie tożsamości narodowych. Europa w wiekach XVIII-XX*, przeł. B. Losson, Warszawa 2020, s. 185.

dyferencjacji, wypracowywał swój własny idiom wizualny, który miał odróżniać go od sąsiadów. Norwegia, jak pisze Thiesse, utożsamiała się z fiordem i bielą śniegu kontrastującą z zielenią Danii i Szwecji, krajów które w przeszłości sprawowały nad nią władzę. Węgry z bezkresną pusztą, opiewaną przez Sándora Petőfię jako przestrzeń wolności, Szwajcaria z monumentalnymi szczytami a Francja z mozaiką regionalnych widoków. W ten sposób „narodowy charakter został wpisany w pejzaż” poprzez selekcję elementów natury i ich utrwalenie w ikonografii¹²⁸.

Proces tworzenia pejzażu narodowego wiązał się z równoczesną kodyfikacją jego znaków botanicznych. W kulturze wizualnej XIX wieku brzozy stają się „rosyjskie”, sosny „fińskie”, dęby „germańskie”, a cyprysy „włoskie”. Roślinność, ukształtowanie terenu i charakter światła nabierają znaczenia symbolicznego: służą rozpoznaniu narodowego idiomu i określeniu jego granic. Proces ten zaczął się jednak znacznie wcześniej, w epoce kształtowania się proto-nacjonalistycznego imaginarium w XVI-wiecznym Cesarstwie Rzymskim Narodu Niemieckiego¹²⁹. To wtedy, za sprawą norymberskich humanistów oraz południowoniemieckich malarzy, po raz pierwszy natura została instrumentalnie wykorzystana do budowy mitu narodowego Niemców. Centralnym elementem tego imaginarium stał się dziewiczy las, który symbolicznie odróżniał ich od południa Europy, utożsamianego z katolickim Rzymem¹³⁰. Pejzaż zostaje zatem włączony w proces wytwarzania tożsamości, stanowiąc dowód jej „naturalności”, a zarazem narzędzie jej inscenizacji¹³¹.

Ten sam proces, który w sferze wizualnej prowadził do kanonizacji narodowych widoków, w literaturze i poezji owocował wytworzeniem emocjonalnego idiomu ojczyzny. Krajobraz staje się wówczas nie tylko geograficznym tłem, lecz także metaforą więzi łączącej jednostkę ze wspólnotą. Z uwagi na trudność znalezienia przekonującego języka, który pozwoliłby mówić bezpośrednio o abstrakcyjnym pojęciu narodu, poezja patriotyczna posługuje się obrazami natury oraz metaforami rodziny i ziemi. Obrazy te działają na zasadzie metonimii: las, rzeka, pole czy drzewo oznaczają już nie tylko przestrzeń, lecz także przynależność. Antoni

¹²⁸ Tamże, s. 186.

¹²⁹ S. Schama, *Landscape and Memory*, New York 1995, s. 95.

¹³⁰ C. S. Wood, *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape*, London 2014, s. 151-153. “For literary humanists, that forest came to stand for all that was distinctive about Germany. Wild landscape terrified and repelled foreigners. Tacitus in “Germania”, his monograph on the land and character of the Germans, had described ‘a formless terrain and harsh climate, dismal to till or to behold, unless it were one’s native land’. [...] The key intellectual manouvre was the conversion of the forest from the blight into the pride of the land.”

¹³¹ A.M. Thiesse, *Powstawanie tożsamości narodowych. Europa w wiekach XVIII-XX*, przeł. B. Losson, Warszawa 2020, s. 187.

Słonimski w wierszu „Polska” odsłania emocjonalny mechanizm, który sprawił, że to właśnie pejzaż stał się niezbędnym językiem opisu wspólnoty narodowej:

I cóż powiedzą tomy słowników,
lekcje historii i geografii,
gdy tylko o niej mówić potrafi
krzak bzu kwitnący i śpiew słowików.

Choć jej granice znajdziesz na mapach,
ale o treści, co je wypełnia,
powie ci tylko księżyc pełnia
i mgła nad łąką, i liści zapach¹³².

Podobny język wykorzystuje Władysław Bełza w „Ziemi rodzinnej”:

Kocham te barwne kwiaty na łące,
Kocham te łany kłosem szumiące,
Które mię żywią, które mię stroją,
I które zdobią Ojczyznę moją.
Kocham te góry, lasy i gaje,
Potężne rzeki, ciche ruczaje;
Bo w tych potokach, w wodzie u źródła,
Ty się przeglądasz Ojczyzno moja¹³³

oraz Władysław Broniewski w „Mój pogrzeb”:

tutaj Wisłą, wiatrami Mazowsza
przeszumiało mi dzieciństwo i młodość. W moim oknie pole i topole,
i ja wiem, że to właśnie – Polska¹³⁴.

¹³² A. Słonimski, *Polska*, dostępne online: https://poezja.org/wz/Antoni_Slonimski/24762/Polska [12.10.2025 r.].

¹³³ W. Bełza, *Ziemia rodzinna*, dostępne online: https://poezja.org/wz/Wladyslaw_Belza/4819/Ziemia_rodzinna [12.10.2025 r.].

¹³⁴ W. Broniewski, *Mój pogrzeb*, dostępne online: <http://www.wyczytaj.pl/wiersze/wladyslaw-broniewski/moj-pogrzeb> [12.10.2025 r.].

Także Maria Konopnicka w wierszu „Ojczyzna moja” utrwala kanoniczny obraz ojczyzny zakorzenionej w wiejskim, sielskim pejzażu:

Ojczyzna moja – to wioski i miasta,
Wśród pól lechickich sadzone od Piasta;
To rzeki, lasy, kwietne niwy, łąki,
Gdzie pieśń nadziei śpiewają skowronki¹³⁵.

W poezji i literaturze XIX i XX wieku obrazy sielskiego, dzikiego lub wiejskiego pejzażu stają się symbolicznym ekwiwalentem pojęcia ojczyzny. Ten splot krytycznie opisuje Zbigniew Herbert w „Rozważaniach o problemie narodu”:

Z faktu używania tych samych przekleństw
i podobnych zaklęć miłosnych
wyciąga się zbyt śmiało wnioski
także wspólna lektura szkolna
nie powinna stanowić przesłanki wystarczającej
aby zabić
podobnie ma się sprawa z ziemią
(wierzby piaszczysta droga łąn pszenicy niebo plus pierzaste obłoki)

chciałbym nareszcie wiedzieć
gdzie kończy się wmówienie
a zaczyna związek realny¹³⁶.

Herbert podważa tu samą możliwość utożsamienia narodu z krajobrazem, wskazując, że emocjonalny związek z ziemią, gdy przekształca się w ideę narodową, przestaje być doświadczeniem, a staje się konstruktem ideologicznym.

¹³⁵ M. Konopnicka, *Ojczyzna moja*, dostępne online:

https://poezja.org/wz/Maria_Konopnicka/26426/Ojczyzna_moja#google_vignette [12.10.2025 r.].

¹³⁶ Z. Herbert, *Rozważania o problemie narodu*, dostępne online: <https://fundacjaherberta.com/biblioteka-herberta/wiersze/rozważania-o-problemie-narodu/> [12.10.2025 r.].

Malarstwo XIX wieku rozwija ten sam mechanizm symbolicznego osławiania natury, który w poezji przybrał formę emocjonalnego idiomu ojczyzny. To właśnie w obrazach pejzażowych natura zostaje utrwalona jako przestrzeń narodowego uczucia – nie jako tło, lecz jako bohater zbiorowej wyobraźni. Artyści poszukujący rodzimego tonu malarstwa nadają krajobrazowi znaczenie tożsamościowe. W tym sensie malarstwo pejzażowe pełni funkcję podobną do poezji, przekładając doświadczenie wspólnoty na język natury, światła i koloru. Jak zauważa Jerzy Malinowski, obrazy Chełmońskiego, Matejki, Brandta i Gierzyńskiego „kształtowały w drugiej połowie XIX wieku polską świadomość narodową i panujące konwencje estetyczne, a także międzynarodową opinię o Polsce”¹³⁷.

W twórczości Józefa Chełmońskiego, który po okresie monachijskim stworzył niezwykle spójną wizję polskiego pejzażu, natura staje się przestrzenią duchową i emocjonalną. W jego obrazach, takich jak „Bociany”, „Żurawie” czy „Kurka wodna”, przyroda nie jest tłem, lecz bohaterem – nośnikiem pamięci i trwania.



49. J. Chełmoński, „Bociany”

W „Bocianach”, jednym z najbardziej rozpoznawalnych wizerunków polskiej natury, powrót ptaków na wiosnę staje się metaforą odrodzenia i powrotu do domu, a cisza pola znakiem zbiorowego oddechu. Sławomir Gowin wskazuje na narodowy charakter pejzaży artysty,

¹³⁷ J. Malinowski, *Malarstwo polskie XIX wieku*, Warszawa 2003, s. 152.

pisząc, że „nikt chyba nie umie malować tak powietrza, jak Chełmoński, a nikt na pewno nie maluje naszego powietrza lepiej od niego”¹³⁸.



50. J. Chełmoński, „Żurawie”



51. J. Chełmoński, „Kurka wodna”

Jego malarstwo łączyło obserwację natury z głębokim ładunkiem emocjonalnym, w którym wieś i przyroda stawały się synonimami ojczyzny. „Jego zachody słońca i mgliste poranki, bociany przylatujące na wiosnę, pastuszkowie przy ognisku czy chłopcy przy orce to prosty i szczerzy, do dziś chwytający za serce obraz kraju, którego prawdziwe malarskie piękno umiał Chełmoński ukazać i na płótnie utrwalić”¹³⁹. Adam Schröder podsumowuje to następująco: „on to pierwszy, najgenialniej, najwszechstronniej dał syntezę pejzażu polskiego”¹⁴⁰.



52. L. Wyczółkowski, „Wiosna - wnętrze pracowni artysty (Wiosna w Gościeradzu)”

¹³⁸ S. Żeromski, *Dzienników tom odnaleziony*, red. J. Kądziera, Gdańsk 2000, s. 33.

¹³⁹ *Katalog wystawy malarstwa polskiego XVIII-XX wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu*, red. Z. Ostrowska-Kęblowski, Koszalin 1960, s. 16.

¹⁴⁰ A. Schröder, *Józef Chełmoński*, [w:] „Sztuka : miesięcznik ilustrowany poświęcony sztuce i kulturze” z. 1, Lwów 1912, s. 115.

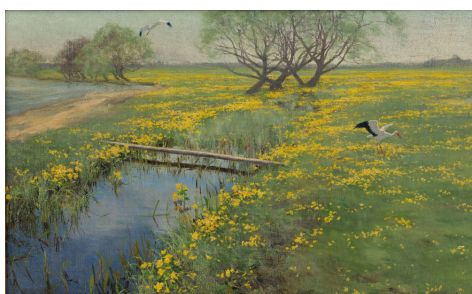
Podobne wątki pojawiają się w obrazie „Wiosna – wewnątrz pracowni artysty” Wyczółkowskiego, stanowiącym bezpośrednią inspirację dla dioramy „Ptaki mówią po polsku”. W tej późnej pracy młodopolskiego artysty zatarcie granicy pomiędzy wnętrzem a krajobrazem nacechowane jest jednak melancholią i dekadencją, a także subiektywnym wyrazem pragnienia połączenia z naturą.

Motyw przenikania się ludzkiego porządku i organicznego rytmu pracy z żywiołowością krajobrazu widoczny jest w „Ziemi” Ferdynanda Ruszczycy. Kłębiaste, ciężkie chmury zdają się dominować tę scenę, stając się równoważną wobec człowieka siłą o własnej dynamice i sprawczości, która współtworzy sens przedstawionego krajobrazu.



53. F. Ruszczyc, „Ziemia”

W „Wiośnie” Henryka Weyssenhoffa idylliczny wiejski pejzaż, pozbawiony śladów ludzkiej działalności, jawi się niemal pocztówkowo. Latające bociany, łąka usiana kaczeńcami, rozłożyste wierzby i spokojnie płynąca rzeka tworzą nostalgiczny obraz natury przedstawionej jako kwintesencja polskiego krajobrazu: sielskiego, harmonijnego i zanurzonego w niezakłóconym rytmie pór roku.



54. H. Weyssenhoff, „Wiosna”

W utrzymanym w konwencji pejzażu nastrojowego „Sejmie bocianim” Władysława Maleckiego, bociany gromadzą się pomiędzy trzema wierzbami, brodząc w podmokłej łące

rozświetlonej jedynie blaskiem księżyca. Nietypowe, nocne ujęcie nie rezygnuje jednak z tradycyjnych motywów: zestawienie bocianów i wierzb ponownie kształtuje pejzaż o wyraźnie narodowym charakterze, rozpoznawalnym niemal intuicyjnie.



55. W. Malecki, „Sejm bociani”

Pod koniec XIX wieku szczególne miejsce w sztuce polskiej zajmował także pejzaż tatrzański i podhalański. Tatry stały się jednym z centralnych motywów narodowej wyobraźni. Malowali je m.in. Wojciech Gerson, Walery Eljasz-Radzikowski, Alfred Schouppe, Aleksander Kotsis, Leon Wyczółkowski i Władysław Ślewiński. Zakopane, skupiające twórców i intelektualistów, przekształciło się w ważny ośrodek artystyczny, a pejzaże tatrzańskie utrwaliły się w sztuce przełomu wieków jako jeden z kluczowych motywów krajobrazu narodowego¹⁴¹.



56. W. Gerson, „Cmentarz w górach”



57. W. Ślewiński, „Tatry”



58. L. Wyczółkowski, „Morskie Oko z Czarne Stawu”

Wraz z utrwaleniem pejzażu narodowego w kulturze wizualnej i literackiej, jego elementy (ziemia, drzewo, rzeka, powietrze) zaczęły funkcjonować nie tylko jako symbole, lecz także jako metafory organizmu narodowego. W drugiej połowie XIX i na początku XX wieku krajobraz został utożsamiony z ciałem wspólnoty, a jego przedstawienia nabrały wymiaru niemal biologicznego. Metafora drzewa, zakorzenionego w ziemi i wyrastającego ku niebu,

¹⁴¹ A. Legierska, *Malarze Tatr i Zakopanego*, dostępne online: <https://culture.pl/pl/artykul/malarze-tatr-i-zakopanego> [12.10.2025 r.].

stała się obrazem trwania narodu i jego organicznego związku z terytorium. W wierszu Wisławy Szymborskiej „Gawęda o miłości ziemi ojczystej” poetka przedstawia siebie jako drzewo, pisząc:

Ziemio ojczysta, ziemio jasna,

nie będę powalonym drzewem.

Codziennie mocniej w ciebie wrastam

radością, smutkiem, dumą, gniewem¹⁴².

W dyskursie ideologicznym ta metafora używana jest wprost. Zygmunt Łuczycki, ksiądz katolicki, który usiłował zaadaptować do polskich realiów idee faszyzmu w broszurze „Jak ja wyobrażam sobie faszyzm polski”, pisał: „Ziemia bowiem nasza to ciało nasze polskie – to nasz organizm narodowy polski, a naród polski, to dusza-gospodarz”¹⁴³. Roman Dmowski w powieści „W połowie drogi”, którą napisał pod pseudonimem Kazimierz Wybranowski, także posługiwał się biologiczną metaforą drzewa, w której to metaforze pień to naród, z którego wyrastają poszczególne jednostki, pisząc „jesteśmy liście jednego drzewa – z niego ciągniemy soki, dla niego pracujemy i w nim po naszym uschnięciu żyć będziemy”¹⁴⁴. Z kolei Zygmunt Wojciechowski wyobrażał sobie terytorium Polski jako żywy organizm, który może funkcjonować jedynie jako całość; jego „kręgosłupem” miała być Odra, a tkanką – ziemię macierzyste obejmujące Śląsk, wybrzeże Bałtyku, Wielkopolskę, Mazury i Małopolskę¹⁴⁵. W tego rodzaju narracjach pejzaż przestaje być elementem świata naturalnego i staje się ciałem narodu, które wymaga ochrony i zachowania integralności.

Przykładem realnych konsekwencji wynikających z podobnych idei są plany opracowane w 1942 roku przez Heinricha Himmlera i Konrada Meyera, zakładające utworzenie trzech dużych niemieckich kolonii na okupowanych terytoriach wschodnich. Pierwsza z nich obejmować miała obszar Leningradu, druga północną Polskę, Litwę i południowo-wschodnią Łotwę, natomiast trzecia Krym oraz pola południowo-wschodniej Ukrainy. Zakładana na

¹⁴² W. Szymborska, *Gawęda o miłości ziemi ojczystej*, dostępne online: https://poezja.org/wz/Wislawa_Szymborska/23576/Gaweda_o_milosci_ziemi_ojczystej [12.10.2025 r.].

¹⁴³ Z. Łuczycki, *Jak ja wyobrażam sobie faszyzm polski*, Lublin 1926, s. 7-8.

¹⁴⁴ K. Wybranowski, *w połowie drogi. Powieść*, Warszawa 1931, s. 11.

¹⁴⁵ U. Schmid, *Naród jako kategoria dyskursywna: narracyjna organizacja czasu, przestrzeni, ciała i społeczeństwa*, [w:] *Estetyka dyskursu nacjonalistycznego w Polsce 1926–1939*, red. Ulrich Schmid, przeł. P. Pieńkowska-Wiederkehr, Warszawa 2014, s. 38.

dwadzieścia lat germanizacja tych terenów, oprócz wysiedleń ludności uznanej za niepożądaną, przewidywała również obsadzenie ich dębami i bukami, tak aby odtworzyć starożytny las północnych Niemiec¹⁴⁶. Wyjątkowe znaczenie tych drzew dla wizji germańskiej ojczyzny podkreślały słowa Himmlera: „Człowiek germański może żyć tylko w klimacie dostosowanym do jego potrzeb i w kraju odpowiadającym jego charakterowi, gdzie będzie czuł się jak w domu i nie będzie dręczony tęsknotą za ojczyzną.”¹⁴⁷.

Współczesne badania nad nacjonalizmem pokazują, że ten sposób myślenia o przestrzeni nie zaniknął, lecz został oswojony i wchłonięty przez codzienność. Michael Billig w „Banalnym Nacjonalizmie” pisze, że jedno narodowe terytorium „nie przechodzi łagodnie w następne. Państwa kończą się oraz zaczynają raptownie na wytyczonych granicach. [...] Heimat i »dom ojczysty« mają podwójne znaczenie. Nasz kraj jest miejscem, gdzie znajdują się »nasze« rodzinne domy – mój dom, twój dom – i jako taki stanowi dom »nas« wszystkich, dom domów, miejsce, w którym »my« jesteśmy w domu. W tym sensie dom ojczysty wyobraża się jako jedność. Obszary peryferyjne są tak samo jego integralną częścią jak metropolie: widoki odległych wiejskich okolic są tak samo powszechnie używane jako stereotypowe symbole narodowe, jak okazałe publiczne budynki w stolicy”¹⁴⁸.

Na neutralny ideowo pejzaż projektuje się więc emocje, hierarchie, znaczenia i przynależności, zawłaszczając go do dyskursu narodowego. Jego przedstawienia, od romantycznych wizji natury po współczesne widoki „swojskiego krajobrazu”, reprodukuja narodową tożsamość w sposób dyskretny, niemal przezroczysty. We współczesnym świecie, w którym malarstwo straciło swoją dawną funkcję polityczną, to kino przejęło jego rolę wspólnototwórczą. Przykładem przedstawień wyidealizowanego krajobrazu ojczyzny mogą być adaptacje powieści i poematów, takie jak „Pan Tadeusz” Andrzeja Wajdy czy „Ogniem i mieczem” w reżyserii Jerzego Hoffmana.

¹⁴⁶ H. A. Pringle, *The Master Plan*, New York 2006, s. 218-219.

¹⁴⁷ Tamże, s. 220.

¹⁴⁸ M. Billig, *Banalny nacjonalizm*, przeł. M. Sekerdej, Kraków 2008, s. 144-145.



59. Kadr z filmu „Pan Tadeusz”, reż. Andrzej Wajda

W ten sposób ziemia i ciało, dom i naród, natura i wspólnota stapiają się w jeden obraz, który, mimo swej pozornej oczywistości, pozostaje jednym z najbardziej trwałych mitów nowoczesności. Jak zauważa Tim Edensor, „te ikoniczne, uprzywilejowane krajobrazy są nieustannie i na nowo rozpowszechniane przez kulturę popularną”¹⁴⁹.

Połączenie idei ziemi, natury, terytorium i ciała narodu ma jednak niebezpieczne konotacje. Odsyła do wpisanej w koncepcję nacjonalizmu niechęci wobec obcych i potencjału przemocy wobec tych, którzy postrzegani są jako zagrożenie dla wyobrażonej wspólnoty. Jak pisze U. Schmid, „z obrazem żywego i zwartego organizmu wiąże się cała gama zagadnień. Jednorodność, ład, zdrowie oraz czystość gwarantują wewnętrzną zdolność do życia, zaś zwartość i jasno zdefiniowana forma sygnalizują odgrodenie się od szkodliwych wpływów z zewnątrz. I odwrotnie – heterogeniczność, chaos, choroba, nieczystość, bezkształtność, rozkład i rozproszenie są postrzegane jako sygnał alarmowy zapowiadający niebezpieczeństwo”¹⁵⁰. Tego rodzaju sposób myślenia znajduje swoje odzwierciedlenie w hasłach o charakterze ksenofobicznym i wykluczającym, wymierzonych w tych, których pochodzenie, doświadczenie lub kultura nie mieszczą się w zawężonej definicji „narodu”. Ilustracją tego typu myślenia jest zdanie z „Zasad programu narodowo-radykalnego”: „Naród niejednolity kulturalnie, rozbitý na warstwy o oderwanych typach życia, jest narodem chorym”¹⁵¹.

¹⁴⁹ T. Edensor, *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, przeł. A. Sadza, Kraków 2004, s. 59.

¹⁵⁰ U. Schmid, *Naród jako kategoria dyskursywna: narracyjna organizacja czasu, przestrzeni, ciała i społeczeństwa*, [w:] *Estetyka dyskursu nacjonalistycznego w Polsce 1926–1939*, red. Ulrich Schmid, przeł. P. Pieńkowska-Wiederkehr, Warszawa 2014, s. 46.

¹⁵¹ *Zasady programu narodowo-radykalnego*, teza nr 10, „Ruch Młodych” 1937, nr 2 [cytuję za: *Estetyka dyskursu nacjonalistycznego w Polsce 1926–1939*, red. Ulrich Schmid, przeł. P. Pieńkowska-Wiederkehr, Warszawa 2014, s. 46]

W dioramie „Ptaki mówią po polsku” pejzaż wdiera się do przestrzeni domowej. Wiatr rozwiewa firanki, a masa ziemi wybija dziurę w ścianie. Wraz z nią do wnętrza przedostają się zwierzęta – lis, zając, dzik, gronostaj – a szybsze ptaki wlatują już do środka, obsiadając stół i łóżko. Dwie ogłowione wierzby, drzewa kojarzone z obrazami między innymi Jacka Malczewskiego, stają się tu „oczami” pejzażu, który zagląda do pokoju. W zapowiadającym dioramę obrazie „Cichy narrator” pejzaż krzyczał; tutaj działa. Scena domowa rozgrywa się na tle wiejskiego krajobrazu, ukazanego w sposób przywodzący na myśl zarówno typowe przedstawienia malarskie, jak i widok obserwowany przez okno jadącego pociągu. Niebo, tak jak w większości obrazów z cyklu, ma zielonkawoniebieski odcień, który odtworzyłam na podstawie kolekcji pocztówek przedstawiających polskie pejzaże, Giewont, pomniki i widoki. W dioramie pejzaż, rozumiany jako obraz pejzażu używany w narodowej retoryce, zyskuje ambiwalentny status. Jest jednocześnie widzem i uczestnikiem sceny, której kulminacją stanie się przebudzenie Giewontu. Zachowuje pozorny bezruch, lecz jego obecność ma charakter aktywny: to on inicjuje scenę, obserwuje, antycypuje i w pewien sposób współtworzy moment, który dopiero ma nadejść.

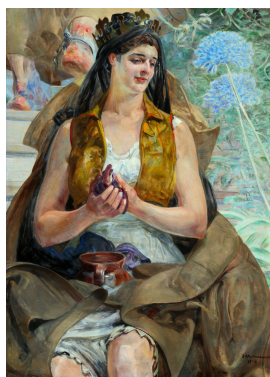
Dom

W dioramie „Ptaki mówią po polsku” zdecydowałam się na przedstawienie sceny domowej zamieszkiwanej przez dwie postaci: kobietę w piżamie i antropomorfizowany Giewont. Wybór przestrzeni domowej na tło tej sytuacji jest próbą subwersywnego wykorzystania istniejącego zbioru figur wizualnych i języka, w którym, mówiąc o narodzie, odwołuje się do metafor domu, rodziny i natury. Ten sposób obrazowania, który Hobsbawm opisywał jako przeniesienie słownictwa pokrewieństwa i sąsiedztwa na nieporównywalnie większy poziom terytorium i populacji¹⁵², wytworzył cały zestaw metonimii pozwalających mówić o wspólnocie narodowej poprzez obrazy zakorzenione w doświadczeniu codziennym. Dzięki wychowaniu w określonej kulturze i uczestnictwu w systemie edukacji metafory te pozostają rozpoznawalne i zrozumiałe dla członków wspólnoty. W swojej pracy podążam za tym językiem, lecz rozszczelniam go humorem obecnym w dioramie, który pozwala wydobyć jego ukryte napięcia i sprzeczności.

Korzenie tych metafor sięgają etymologii słowa ojczyzna, które zanim zaczęło oznaczać „kraj, w którym się ktoś urodził, którego jest obywatelem lub z którym związany jest więzią

¹⁵² E. Hobsbawm, o *nacjonalizmie*, przeł. A. Wojtasik, Warszawa 2022, s. 94.

narodową”¹⁵³, określało majątek odziedziczony po ojcu – ojcowiznę. Podobna zależność występuje w języku niemieckim, gdzie „Heimat” (ojczyzna prywatna) wywodzi się od słowa „Heim” (dom), natomiast „Vaterland” (ojczyzna) od „Vater” (ojciec) i „Land” (ziemia). Analogicznie w języku angielskim „homeland” łączy w sobie znaczenia „home” (dom) i „land” (ziemia). Ewolucja znaczeniowa ujawnia więc przejście od relacji rodzinnej do znacznie szerszej wspólnoty narodowej, co wskazuje na trwałe powiązanie doświadczenia narodowego z emocjonalnym i rodzinnym imaginariem. Stanisław Ossowski, pisząc o tej interferencji, zauważał, że „fakt, że ojczyzna prywatna reprezentuje ojczyznę ideologiczną, ma i odwrotną stronę: ciepły, osobisty stosunek uczuciowy, który nas łączy z ojczyzną prywatną, przenosi się na ojczyznę ideologiczną”¹⁵⁴. Podobną refleksję, łączącą uczucia patriotyczne z najintymniejszymi przeżyciami, zapisała w dziennikach Zofia Nałkowska: „Myślałam sobie, że sensacje patriotyczne są tożsame z erotycznymi, że wywołują je łatwe i wiadome środki, że jedne i drugie są wstydlive”¹⁵⁵.



60. J. Młczyński, „Polonia I”



61. A. Grottger, „Żałobne wieści”

W tym porządku ojczyzna często przybiera postać alegorycznej Matki-Polonii, personifikacji Polski łączącej czułość z ofiarą i opieką. Przykładem takiego przedstawienia jest wiersz Józefa Gałuszki:

Łono twojego szczepem jesteśmy i płodem,
karmisz nas jak pisklęta stutysięczną piersią —
Matko! dzieci swe w łono chłonąca z powrotem,

¹⁵³ PWN SJP, *Ojczyzna*, [w:] *Słownik języka polskiego*. dostępne online: <https://sjp.pwn.pl/slowniki/ojczyzna.html> [12.10.2025 r.].

¹⁵⁴ S. Ossowski, *o ojczyźnie i narodzie*, Warszawa 1984, s. 39.

¹⁵⁵ Z. Nałkowska, *Dzienniki*, t. 3: 1918–1929, Warszawa 1980, s. 387.

by przez śmierć oddać życiu: wiekuistej pieśni!¹⁵⁶

Matka polka to także figura, której przypisuje się rolę strażniczki domowego ogniska, miejsca, w którym poprzez wychowanie przekazuje się wartości narodowe, a zarazem postaci gotowej do najwyższego poświęcenia. Taki obraz, mający swoje korzenie w romantycznej poezji, można odnaleźć w „Do matki Polki” Adama Mickiewicza:

O matko Polko! gdy u syna twego
w żrenicach błyszczy genijuszu świetność;
Jeśli mu patrzy z czoła dziecinnego
Dawnych Polaków duma i szlachetność;¹⁵⁷

Podobny wątek cierpiącej matki pojawia się w „Do Matki” Juliusza Słowackiego:

Zadrży ci nieraz serce, miła matko moja,
Widząc powracających i ułaskawionych.
Kłąć będziesz, że tak twarda była na mnie zbroja
i tak wielkie wytrwanie w zamiarach szalonych¹⁵⁸.

oraz u Krzysztofa Kamila Baczyńskiego:

Wyuczyli cię, syneczku, ziemi twej na pamięć,
gdyś jej ścieżki powycinał żelaznymi łzami¹⁵⁹.

Nira Yuval-Davis opisuje role przypisywane kobietom w dyskursie narodowym następująco: w ujęciu państwowym kobieta jest członkinią wspólnoty obywateli, w koncepcji narodu kulturowego – strażniczką i przekazicielką wartości, a w perspektywie narodu etnicznego – biologiczną reproduktorką wspólnoty¹⁶⁰. Naród bywa w tym ujęciu rodziną, w której utrwała

¹⁵⁶ J. Gałuszka, o *ziemio, matko nasza*, dostępne online:

https://poezja.org/wz/Jozef_Galuszka/33291/O_ziemio_matko_nasza [12.10.2025 r.].

¹⁵⁷ A. Mickiewicz, *Do matki Polki*, dostępne online: <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/mickiewicz-do-matki-polki.html> [12.10.2025 r.].

¹⁵⁸ J. Słowacki, *Do matki*, dostępne online: https://poezja.org/wz/Juliusz_Slowacki/1625/Do_matki [12.10.2025 r.].

¹⁵⁹ K.K. Baczyński, *Elegia o... [chłopcu polskim]*, dostępne online: <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/baczynski-elegia-o-chlopcu-polskim.html> [12.10.2025 r.].

¹⁶⁰ N. Yuval-Davis, *Gender and Nation*, Londyn 1997, s. 149.

się hierarchia ról i znaczeń. Dla najwybitniejszych postaci zarezerwowane jest miano ojca narodu, a inne znaczące osobistości mogą być „synami narodu”. Tę interferencję znaczeń domu i ojczyzny trafnie opisuje Michael Billig: „nasz kraj jest miejscem, gdzie znajdują się »nasze« rodzinne domy — mój dom, twój dom — i jako taki stanowi dom »nas« wszystkich, dom domów, miejsce, w którym »my« jesteśmy w domu”¹⁶¹. Podobnie Tim Edensor, analizując przestrzeń codzienności, zauważa, że dom stanowi jedną z najważniejszych figur przestrzennych: skupia afekty, rytuały i przyzwyczajenia, które kształtują poczucie tożsamości. To właśnie w przestrzeni domowej reprodukują się niewidzialne formy narodowego „zadomowienia”: wspólne rytuały, pamięć, codzienne gesty i symbole, które czynią wspólnotę emocjonalnie rozpoznawalną¹⁶². Metafora domu pozostaje trafna także wobec typowego dla nacjonalizmu lęku przed obcym i sztywnego rozróżnienia między „my” i „oni”.

Ten trop obecny jest także w poezji, która od XIX wieku konsekwentnie splatała pojęcia domu i ojczyzny. Maria Konopnicka w „Pieśni o domu” pisała:

Kochasz ty dom, rodzinny dom,
Co w letnią noc, skroś srebrnej mgły,
Szumem swych lip wtórzy twym snom,
a ciszą swą koi twe łzy?¹⁶³

Podobne odwołania powracają u Wandy Chotomskiej:

Twój dom jest w każdym naszym słowie,
a słowa są najprostsze —
chleb, mama, dom gościnny,
i Wisła, i Mazowsze.

I jest w czerwieni maków,
i w białych kwiatach wiśni,

¹⁶¹ M. Billig, *Banalny nacjonalizm*, przeł. M. Sekerdej, Kraków 2008, s. 145.

¹⁶² T. Edensor, *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, przeł. A. Sadza, Kraków 2004, s. 80.

¹⁶³ M. Konopnicka, *Pieśń o domu*, dostępne online:
https://poezja.org/wz/Maria_Konopnicka/2296/Piesn_o_domu [12.10.2025 r.].

w piosenkach wszystkich ptaków
i w każdej naszej myśli.
W mazurku chopinowskim,
i w czarnym węglu Śląska,
i tu, gdzie serce mówi,
że to jest właśnie Polska¹⁶⁴.

u Juliana Tuwima:

Ojczyznę moją jest dom,
Kochany dom rodzicielski,
Przytułek cichym snom
Młodości sielskiej-anielskiej¹⁶⁵,

oraz u Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego:

W tym roku Polska się zaczyna
jasna i piękna jak dziewczyna,
wznosimy dla niej jasny dom¹⁶⁶.

Związek między domem a wyobrażeniem wspólnoty narodowej znajduje również swoje odzwierciedlenie w praktykach muzealnych i wystawienniczych. Scena domu zrekonstruowanego, uporządkowanego i udostępnionego do oglądu, stała się jednym z narzędzi wizualizacji tożsamości narodowej. Zobrazowana w dioramie „Ptaki mówią po polsku” sytuacja domowa nawiązuje formalnie do przedstawień znanych ze skansenów, wystaw światowych i muzeów etnograficznych. Tego typu inscenizacje, ukazujące chaty lub wnętrza odwzorowane zgodnie z okresem i regionem, często uzupełniano o manekiny w tradycyjnych strojach. Ich celem było nie tylko dokumentowanie „kultury ludowej”, lecz także wytwarzanie wizualnej narracji o narodowej jedności poprzez obrazy życia codziennego.

¹⁶⁴ W. Chotomska, *Twój dom*, dostępne online: https://czasdzieci.pl/czytanki/id,898426-twoj_dom.html [12.10.2025 r.].

¹⁶⁵ J. Tuwim, *Ojczyzna*, dostępne online: https://poezja.org/wz/Julian_Tuwim/29579/Ojczyzna [12.10.2025 r.].

¹⁶⁶ K. I. Gałczyński, *Polska wybuchła w roku 1937*, dostępne online: <https://zapisz.blog/2013/10/26/k-i-galczynski-polska-wybuchla-w-roku-1937/> [12.10.2025 r.].



62. Widok wystawy stałej, Muzeum Etnograficzne w Krakowie



63. Widok wystawy stałej, Muzeum Śląska Opolskiego w Opolu



64. Widok wystawy: „Rok polski w tradycyjnych zajęciach codziennych”, Muzeum Wsi Mazowieckiej w Sierpcu

Magdalena Dolińska, opisując koncepcje stojące za powstaniem krakowskiego Muzeum Etnograficznego, wskazuje, że „myśl o jego założeniu zrodziła się już w początkach XIX wieku, gdy tworzyły się pierwsze w Polsce kolekcje etnograficzne. Budzące się wówczas zainteresowanie kulturą ludową wyrosło z romantycznego poszukiwania rdzennie polskich, nieskażonych obcymi wpływami pierwiastków, które mogłyby przyczynić się do odnowy kultury narodowej w sytuacji braku państwowości”¹⁶⁷. Tego rodzaju ekspozycje miały więc funkcję edukacyjną i emocjonalną, a ich siła oddziaływania wynikała ze zdolności do tworzenia immersyjnych i atrakcyjnych obrazów.

Barbara Bazielić zauważa, że muzea etnograficzne „starają się ułatwić zwiedzającym poszukiwanie korzeni i własnego rodowodu”¹⁶⁸, co czyniło z nich nie tylko miejsca gromadzenia artefaktów, lecz także narzędzia kształtowania wspólnotowych emocji. Podobne

¹⁶⁷ M. Dolińska, *Muzeum Etnograficzne w Krakowie - wierność tradycji*, [w:] „Lud” t. 87, red. Z. Jasiewicz, Poznań 2003, s. 83.

¹⁶⁸ B. Bazielić, *Zbiory i muzea etnograficzne wobec wyzwań współczesnej Europy*, [w:] *Dawne i współczesne oblicze kultury europejskiej - jedność w różnorodności*, red. H. Rusek, Katowice 2002, s. 299.

strategie obecne były również na wystawach światowych, gdzie ekspozycje często przedstawiały zrekonstruowane wnętrza chłopskich chat, a wraz z nimi idealizowany obraz wsi jako źródła autentycznej narodowości.

Korzeni tego typu instytucji można doszukiwać się w historii Muzeum Zabytków Francuskich. W wyniku Rewolucji Francuskiej znacjonalizowane dobra Kościoła były składowane w depozytach. Jeden z nich powierzono Alexandre'owi Lenoirowi, studentowi malarstwa, który w 1793 roku uzyskał zgodę na udostępnienie swojego magazynu publiczności. W 1795 roku magazyn ten został przekształcony w Muzeum Zabytków Francuskich, które sam Lenoir określał jako „instytucję prawdziwie narodową”¹⁶⁹. Krzysztof Pomian, pisząc o tym muzeum jako o „świątyni narodu”, zauważa, że „zasługą Lenoira było mgliste zrozumienie, iż szczątki przeszłości mogą mieć wartość historyczną nie jako narzędzia poznania, lecz dlatego, że sugestywna moc, jaką są obdarzone, pozwala raz jeszcze przeżywać ową przeszłość w wyobraźni”¹⁷⁰. Muzeum Lenoira, często odwiedzane przez zagranicznych gości, stało się inspiracją dla powstających w Europie instytucji, takich jak pierwsze polskie muzeum – Świątynia Sybilli w Puławach czy Muzeum Starożytności Nordyckich w Danii, które później przekształcono w Muzeum Narodowe.

Przytaczana przez Pomiana relacja z wizyty osiemnastoletniego Jules’a Micheleta wskazuje na niezwykłą moc oddziaływania zgromadzonych w nim obiektów, a przede wszystkim na siłę samej koncepcji historii narodowej. Opisując eksponaty, Michelet zauważa, że „po raz pierwszy panował wśród nich potężny porządek, porządek prawdziwy, jedyny prawdziwy porządek wieków. Odtworzona została narodowa ciągłość”¹⁷¹.

¹⁶⁹ K. Pomian, *Muzeum. Historia światowa Tom 2: Zakotwiczenie w Europie, 1789–1850*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2023, s. 127.

¹⁷⁰ Tamże, s. 129.

¹⁷¹ Tamże, s. 130.



65. Widok wystawy stałej, Muzeum Śląskie w Katowicach



66. Widok wystawy stałej, Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku



67. Widok wystawy stałej, Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku



68. Widok wystawy stałej, Muzeum Śląskie w Katowicach

Tego typu inscenizacje pomieszczeń lub domów funkcjonują do dziś zarówno w tradycyjnych muzeach etnograficznych, jak i w nowoczesnych instytucjach narracyjnych, takich jak Muzeum Śląskie w Katowicach („Światło historii. Górny Śląsk na przestrzeni dziejów”) czy Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku, gdzie zrekonstruowane mieszkania i ulice stanowią scenę historycznej pamięci.

Podsumowanie efektów oraz wnioski

W 2021 roku, kiedy rozpoczynałam projekt „Szkłana maszyna”, nacjonalizm interesował mnie ze względu na historię mojej rodziny i jako ideologia szczególnie ważna w przeszłości. Postrzegałam nacjonalizm jako ideę, która ogromną rolę odgrywała dawniej i bezpośrednio wpływała na życie ludzi, szczególnie tych, którzy osobiście przeżyli II wojnę światową. Gdy dorastałam, w dominującej narracji popularne było przekonanie, że dyskurs nacjonalistyczny jest albo czymś zupełnie peryferyjnym, zlokalizowanym głównie w skrajnie prawicowych środowiskach politycznych, albo pieśnią przeszłości. Dołączenie Polski

do projektów ponadnarodowych, takich jak Unia Europejska, strefa Schengen, NATO, możliwość swobodnego przemieszczania się poza granicę, rozwój internetu i szybko globalizujący się świat przynosiły poczucie życia w globalnej wiosce, gdzie narodowe sentymenty stanowią pamiątkę zamierzchłych czasów.

Liberalni politycy nie kreowali konkretnej wizji wyobrażonej wspólnoty, pozostawiając to pole do zagospodarowania populistycznym i prawicowym narracjom. Przykładem niemożności wypracowania efektywnego sposobu opowiadania wyobrażonej wspólnoty mogą być zorganizowane przez Prezydenta Bronisława Komorowskiego obchody Dnia Flagi Rzeczypospolitej Polskiej z 2013 roku. Zostały przeprowadzone pod hasłem: „Orzeł może”, kontynuowanym: „To ja orzeł, spadłem z nieba, uśmiechu mi w Polsce trzeba”. Wizja Polaków postępowych, uśmiechniętych i odrzucających balast historii, podsumowana została słowami Komorowskiego: „Niech każdy narodowe symbole przeżywa po swojemu” i „symbole narodowe mogą być wspaniałe, piękne, a czasem smaczne”. Ten ostatni komentarz odnosił się do zwieńczającego obchody odsłonięcia dwumetrowego orła z białej czekolady¹⁷².

Wzmagające się zainteresowanie polityką historyczną na dobre zagościło w centrum polskiej sceny politycznej po wyborach prezydenckich w maju 2015 roku wygranych przez prezydenta Andrzeja Dudę. Na pierwszym posiedzeniu nowo powołanej Narodowej Rady Rozwoju prezydent Andrzej Duda stwierdził, że „można realizować ofensywną politykę historyczną”¹⁷³. Jednym z jej przejawów miało być przeciwstawienie się koncepcji tzw. historii krytycznej, nazywanej też „pedagogiką wstydu”. Zastąpić ją powinna „historia patriotyczna”, w której szczególnie podkreślone będą znaczenie Kościoła katolickiego, kulturotwórcza rola polskich dworów na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej czy bohaterstwo członków powojennego zbrojnego podziemia antykomunistycznego, tzw. żołnierzy wyklętych¹⁷⁴.

Jednym z kluczowych rezultatów prowadzonej w Polsce polityki historycznej było powołanie nowych, dużych instytucji muzealnych o charakterze narodowym. Proces ten zainaugurowało otwarte w 2004 roku Muzeum Powstania Warszawskiego, które stało się wzorcowym

¹⁷² Prezydent: „Orzeł może” bardzo wiele, Archiwum Bronisława Komorowskiego, dostępne online: <https://www.prezydent.pl/kancelaria/archiwum/archiwum-bronislawa-komorowskiego/aktualnosci/wydarzenia/prezydent-orzel-moze-bardzo-wiele,14979> [12.10.2025 r.].

¹⁷³ G. Mink, *Polska w sercu Europy. Od roku 1914 do czasów najnowszych. Historia polityczna i konflikty pamięci*, przeł. M. Kozłowska, Kraków 2017, s. 582.

¹⁷⁴ K. Zieliński, *Kilka uwag o polityce historycznej w Polsce*, [w:] „Wschód Europy: studia humanistyczno-społeczne”, nr 8, 2022, s. 165.

przykładem narracyjnego muzeum pamięci. W następnych dekadach powstały m.in. Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku (2017) oraz Muzeum Historii Polski w Warszawie (2023). Można więc z pewnością stwierdzić, że „historia stała się kluczowym komponentem ideologicznym projektu politycznego”¹⁷⁵.

24 lutego 2022 roku rozpoczęła się inwazja Rosji na Ukrainę, która wstrząsnęła wizją bezpiecznej, wolnej od wojen Europy. Wobec imperialnej agresji na sąsiadujące państwo także w Polsce narracje „gorącego” nacjonalizmu, w rozumieniu Michaela Billiga, zaczęły coraz silniej przenikać do dyskursu publicznego. Wraz z nimi powróciły pytania o granice wspólnotowej solidarności i o to, jak wiele jesteśmy w stanie poświęcić dla wyobrażonej wspólnoty narodowej, której koncepcja jeszcze niedawno wydawała się przechodzić do historii. Iluzja pozostawania poza kategorią narodową prysła, a problematyka tego projektu stała się szczególnie aktualna.

Zarówno część teoretyczna, jak i artystyczna projektu „Szkłana maszyna” prowadzą do wniosku, że refleksja nad współczesną tożsamością narodową wymaga krytycznego spojrzenia na obrazy, język i codzienne praktyki, które służą jej budowaniu. Nacjonalizm, choć często postrzegany jako zjawisko historyczne, zamknięte w granicach XIX i XX wieku, pozostaje jednym z najtrwalszych mechanizmów organizujących nowoczesne społeczeństwa. Wspólnoty narodowe są konstrukcjami symbolicznymi, które nieustannie się odtwarzają, zmieniają i negocjują znaczenia. Jak zauważa Geoffrey Cubitt, „bez względu na to, jak bardzo narody są zinstytucjonalizowane i jak bardzo utrwalona jest określająca je symbolika, pozostają one nieuchwytnie i nieokreślone, nieustannie otwarte na kontekst, na opracowanie i na twórczą rekonstrukcję”¹⁷⁶.

Świadomość, że wspólnoty narodowe są konstrukcjami wyobrażonymi, a sam akt ich wyobrażania ma charakter ciągły, otwiera możliwość refleksji nad alternatywnymi sposobami ich konstruowania. Zrozumienie języka, którym posługuje się dyskurs nacjonalistyczny, staje się w tym procesie kluczowe, ponieważ pozwala rozpoznać mechanizmy jego codziennej reprodukcji oraz wskazać miejsca, w których można je zakłócać, przekształcać lub odzyskiwać dla innych znaczeń.

¹⁷⁵ G. Mink, *Polska w sercu Europy. Od roku 1914 do czasów najnowszych. Historia polityczna i konflikty pamięci*, przeł. M. Kozłowska, Kraków 2017, s. 580.

¹⁷⁶ G. Cubitt, *Imagining Nations*, Manchester 1998, s. 3.

Szczególnie istotna w tym kontekście jest teoria banalnego nacjonalizmu Michaela Billiga, która ujawnia, jak głęboko nacjonalizm kształtuje sposób postrzegania świata, pozostając przy tym niemal niewidoczny. Billig podkreśla, że utożsamianie nacjonalizmu wyłącznie z walką o niepodległość lub z ideologią skrajnej prawicy jest mylące. Takie rozumienie pozwala mieszkańcom stabilnych, demokratycznych państw wierzyć, że nacjonalizm jest zjawiskiem peryferyjnym, obecnym „gdzieś indziej”, podczas gdy „my” funkcjonujemy w zglobalizowanym świecie, w którym „stare” idee utraciły znaczenie. W rezultacie powstaje fałszywe rozróżnienie między „naszym” bezpiecznym patriotyzmem a „ich” niebezpiecznym nacjonalizmem – mimo że, jak pokazuje Billig, są to dwie strony tej samej monety¹⁷⁷.

Billig zauważa, że „dzisiaj nie ma zbytnich problemów z uświadomieniem sobie, że globalizacja produkcji gospodarczej oraz ruchy populacji mają miejsce w świecie ciągle złożonym z państw narodowych. Dobrą tego ilustracją jest przemysł zbrojeniowy. Produkcja broni może należeć do gospodarki globalnej [...], a jednak to państwa narodowe gromadzą oraz rozmieszczają broń masowego rażenia. Posiadanie bomb jądrowych nie ma charakteru kosmopolitycznego lub prywatnego w takim sensie jak posiadanie komputerów, iPodów czy utensyliów kuchni międzynarodowej”¹⁷⁸.

Z tej perspektywy krytyczny namysł nad banalną, niezauważoną stroną nacjonalizmu staje się kluczowy, ponieważ pozwala zrozumieć, w jaki sposób w momentach kryzysowych ten „codzienny” nacjonalizm może przechodzić w formę „gorącą”, w której na nowo pojawiają się znane z przeszłości hasła, symbole i pytania o granice lojalności wobec wspólnoty wyobrażonej. Jednocześnie pojawia się lęk przed skrajnymi, nacjonalistycznymi hasłami, które coraz częściej przenikają do głównego nurtu debaty publicznej.

Przykładem takich narracji może być wypowiedź posła na Sejm RP Konrada Berkowicza: „Ksenofobia jest ważnym elementem naszej wspólnoty narodowej. Piętnowanie ksenofobii i wygaszenie tej postawy na Zachodzie doprowadziło do gwałtów i aktów terrorystycznych, dlatego trzeba pielęgnować ksenofobię”¹⁷⁹. Innym przykładem jest Ruch Ochrony Granic,

¹⁷⁷ M. Billig, *Banalny nacjonalizm*, przeł. M. Sekerdej, Kraków 2008, s. 113.

¹⁷⁸ M. Billig, *Banalny nacjonalizm*, przeł. M. Sekerdej, Kraków 2008, s. 17.

¹⁷⁹ P. Pacewicz, *Bosak szczuje na migrantów. Berkowicz: „Trzeba pielęgnować ksenofobię”. Zachęcają do pogromów*, dostępne online: <https://oko.press/bosak-szczuje-na-migrantow-berkowicz-trzeba-pielegnowac-ksenofobie-zachecaja-do-pogromow> [12.10.2025 r.].

zapoczątkowany przez Roberta Bąkiewicza, zadeklarowanego nacjonalistę wcześniej związanego z Obozem Narodowo-Radykalnym. Na oficjalnej stronie tej organizacji znajduje się deklaracja: „Ruch sprzeciwia się narzucaniu Polsce modelu multikulturalnego, który prowadzi do destabilizacji społecznej i utraty tożsamości narodowej. Wzywa do obrony polskiej kultury i tradycyjnych wartości”¹⁸⁰. Podsycanie strachu i poszukiwanie „wroga”, w opozycji do którego można budować poparcie polityczne, znalazło wyraz w zorganizowanych 19 lipca 2025 roku przez środowisko Konfederacji marszach antyimigranckich. Pojawiały się na nich hasła: „Polska cała, tylko biała” i „Tu jest Kraków, nie Bruksela, imigracji się nie wspiera”¹⁸¹, podczas gdy na mniej licznych kontrmanifestacjach można było usłyszeć: „Nacjonalizm to nie patriotyzm”¹⁸².

Złudne poczucie naturalności i zdroworozsądkowości nacjonalizmu znika, gdy przyjrzymy się jego historycznym uwarunkowaniom. Wówczas przywoływane przez Billiga przykłady codziennych form nacjonalizmu stają się szczególnie wyraźne. Wrażliwość na język („my”, „nasze”, „oni”, „ich”), na obrazy (flaga na państwowym budynku, symbole na banknotach), nawyki i rytuały (śpiewanie hymnu, sportowe uniesienia po zwycięstwie nad „obcą” drużyną), a także na strukturę instytucjonalną kultury (granty ministerialne, pawilony narodowe na Biennale w Wenecji) pozwala dostrzec, że nacjonalizm jest ideologią przenikającą wszystkie obszary życia społecznego.

W tym sensie umiejętność wyobrażenia sobie świata przednarodowego staje się gestem emancypacyjnym, pozwalającym dostrzec, że to, co dziś wydaje się naturalne i oczywiste, jest efektem długotrwałej pracy symbolicznej, politycznej i estetycznej. Znakomitym przykładem tej zmiany świadomości jest przywołana przez Joshuę Fishmana anegdota o chłopach z zachodniej Galicji, którzy na pytanie, czy są Polakami, odpowiadali: „jesteśmy spokojnymi ludźmi”, a na pytanie czy są Niemcami – „jesteśmy przyzwoitymi ludźmi”¹⁸³. Billig komentuje ją z ironią: „Teraz dziwnie to brzmi – a nawet warte jest opowiadania w charakterze

¹⁸⁰ *Czym jest Ruch Obrony Granic*, dostępne online: <https://ruchobronygranic.pl/o-nas> [12.10.2025 r.].

¹⁸¹ *w całym kraju odbyły się manifestacje antyimigranckie*, dostępne online: <https://www.pap.pl/aktualnosci/konfederacja-chce-zamknienia-granic-dla-nielegalnej-imigracji-srodowiska-lewicowe> [12.10.2025 r.].

¹⁸² *Dwie manifestacje na ulicach Warszawy. "Nie będzie przyzwolenia na agresję"*, dostępne online: <https://wiadomosci.wp.pl/dwie-manifestacje-na-ulicach-warszawy-nie-bedzie-przyzwolenia-na-agresje-7179628514573024a> [12.10.2025 r.].

¹⁸³ J.A. Fishman, *Language and Nationalism*, Rowley 1972, s. 6.

ciekawostki – że cztery pokolenia wstecz żyli ludzie, którzy ani nie znali, ani nie chcieli znać własnej tożsamości”¹⁸⁴.

W tym kontekście projekt „Szlana maszyna” stanowi nie tylko analizę obrazów budujących imaginariusz narodowe, lecz także próbę zrozumienia mechanizmów, które sprawiły, że akurat te emocje, symbole i wspólnotowe fantazje spajają się w narrację o „nas”. Badania te pokazują, że obrazy narodowe nie należą wyłącznie do przeszłości ani do obszaru oficjalnych reprezentacji, lecz nieustannie kształtują codzienne doświadczenie jednostek i wspólnot. Finalną realizacją projektu jest diorama „Ptaki mówią po polsku”, w której rozwijam i kontynuuję wątki obecne w mojej praktyce artystycznej, ściśle splatającej się z procesem teoretycznych badań.

¹⁸⁴ M. Billig, *Banalny nacjonalizm*, przeł. M. Sekerdej, Kraków 2008, s. 124.

Bibliografia

Źródła drukowane:

Adamowicz R. i in., *Świat bursztynu. Katalog wystawy stałej Muzeum Bursztynu w Wielkim Młynie w Gdańsku*, Gdańsk 2021.

Anderson B., *Wspólnoty wyobrażone: rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, przeł. S. Amsterdamski, Kraków 1997.

Aronsson P., G. Elgenius, *Introduction: making museums and nations*, [w:] *National Museums and nation-building in Europe 1750–2010*, red. P. Aronsson, G. Elgenius, Oxford 2014.

Asnyk A., *Giewont*, [w:] *Poezye*, tom II, Lwów 1898.

Bazielich B., *Zbiory i muzea etnograficzne wobec wyzwań współczesnej Europy*, [w:] *Dawne i współczesne oblicze kultury europejskiej – jedność w różnorodności*, red. H. Rusek, Katowice 2002.

Belting H., *Antropologia obrazu, szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007.

Benjamin W., *Konstelacje. Wybór tekstów*, przeł. A. Lipszyc, Kraków 2012.

Bhabha H. K., *Nation and Narration*, London 1990.

Billig M., *Banalny nacjonalizm*, przeł. M. Sekerdej, Kraków 2008.

Cubitt G., *Imagining Nations*, Manchester 1998.

Czartoryska I., *Katalog Pamiątek złożonych w Domu Gotyckim w Puławach*, t.1. [cytuję za: Z. Żygulski, *Dzieje zbiorów puławskich: Świątynia Sybilli i Dom Gotycki*, Kraków 2009].

Denny M., *Long Hops: Making Sense of Bird Migration*, Honolulu 2016.

Dolińska M., *Muzeum Etnograficzne w Krakowie – wierność tradycji*, [w:] „Lud” t. 87, red. Z. Jasiewicz, Poznań 2003.

Duncan C., *Art Museum and the Ritual of Citizenship*, [w:] *Exhibiting cultures, the poetics and politics of museum display*, red. I. Karp, S.D Lavine, Washington 1991.

Eco U., *Travels in Hyper Reality: Essays*, San Diego 1990.

Edensor T., *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, przeł. A. Sadza, Kraków 2004.

Evans R., *Eric Hobsbawm: a Life in History*, Londyn 2019.

- Fishman J.A., *Language and Nationalism*, Rowley 1972.
- Gellner E., *Narody i nacjonalizm*, przeł. T. Hołówka, Warszawa 2009.
- Grabowski A., C. N. Hypko, *Giewont. Kolekcja niezwykajna. Obrazy ze zbiorów Elżbiety i Andrzeja Kubasiewiczów*, red. M. J. Zalewski, Zakopane 2019.
- Greenblatt S., *Resonance and Wonder*, [w:] *Exhibiting cultures, the poetics and politics of museum display*, red. I. Karp, S.D Lavine, Washington 1991.
- Hobsbawm E., *o nacjonalizmie*, przeł. A. Wojtasik, Warszawa 2022.
- Janczarski C., T. Kubiak, *Ptaki mówią po polsku*, Warszawa 1971.
- Kaszelewski K., *Krzyż nad chmurami*, „Ilustracja Polska” nr 1, 1901.
- Katalog wystawy malarstwa polskiego XVIII-XX wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu*, red. Z. Ostrowska-Kęmbłowski, Koszalin 1960.
- Kossak Z., *Bursztyny*, Wrocław 1972.
- Krasnodębski Z., *Więźniowie przeszłości* [w:] *Polityka historyczna: historycy – politycy – prasa : konferencja pod honorowym patronatem Jana Nowaka-Jeziorańskiego, Pałac Raczyńskich w Warszawie, 15 grudnia 2004*, Muzeum Powstania Warszawskiego, red. A. Panecka, Warszawa 2005.
- Krzyż na Giewoncie* [w:] „Głos Narodu Ilustrowany” nr 1 1901.
- Kucharska-Hornung K., *Giewont święty, marszałek zaklęty* [w:] *Detefon, Radion, Vis : muzealne historie o II Rzeczypospolitej*, red. Marek Olkuśnik, Warszawa 2022.
- Lavine S.D., *Art Museum, National Identity, and the Status of Minority Cultures: The Case of Hispanic Art in the United States*, [w:] *Exhibiting cultures, the poetics and politics of museum display*, red. I. Karp, S.D Lavine, Washington 1991.
- Łuczycki Z., *Jak ja wyobrażam sobie faszyzm polski*, Lublin 1926.
- Malinowski J., *Malarstwo polskie XIX wieku*, Warszawa 2003.
- Mink G., *Polska w sercu Europy. Od roku 1914 do czasów najnowszych. Historia polityczna i konflikty pamięci*, przeł. M. Kozłowska, Kraków 2017.
- Mirandola F., *Tysiąc sześćset dwudziesty trzeci sonet o Giewoncie*, [w:] *Poezja drugiej połowy XIX wieku (pozytywizm – Młoda Polska)*, red. J. Bajda, Wrocław 2007.
- Nałkowska Z., *Dzienniki, t. 3: 1918–1929*, Warszawa 1980.
- Nyka J., *Tatry. Przewodnik*, Latchorzew 1994.
- Ossowski S., *o ojczyźnie i narodzie*, Warszawa 1984.

Pinson S. C., *Speculating Daguerre: art and enterprise in the work of L.J.M. Daguerre*, Chicago 2012.

Piotrowski P., *Muzeum Krytyczne*, Poznań 2011.

Pliniusz Starszy, *Historia naturalna*, przeł. J. Łukaszewicz, Poznań 1845.

Pomian K., *Muzeum. Historia światowa Tom 2: Zakotwiczenie w Europie, 1789–1850*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2023.

Pringle H. A., *The Master Plan*, New York 2006.

Schaffner S., I. Vonlanthen, U. Schmid, *Ciało narodu: żołnierz, dowódca, matka, kochanka*, [w:] *Estetyka dyskursu nacjonalistycznego w Polsce 1926–1939*, red. Ulrich Schmid, przeł. P. Pieńkowska–Wiederkehr, Warszawa 2014.

Schama S., *Landscape and Memory*, New York 1995.

Schmid U., *Estetyczne przejawy nacjonalistycznej rządomyślności*, [w:] *Estetyka dyskursu nacjonalistycznego w Polsce 1926–1939*, red. Ulrich Schmid, przeł. P. Pieńkowska–Wiederkehr, Warszawa 2014.

Schröder A., *Józef Chelmoński*, [w:] „Sztuka : miesięcznik ilustrowany poświęcony sztuce i kulturze” z. 1, Lwów 1912.

Schulz B., *Powstają legendy*, „Tygodnik Ilustrowany” nr 22, 1935.

Smith A.D., *National Identity*, Reno 1991.

Smith R. A., *The carving of Mount Rushmore*, New York 1985.

Śnieciński M., *Antyspektakl i inne formy artystycznych zmagania ze spektakularnością*, [w:] „Dyskurs. Pismo Naukowo–Artystyczne ASP we Wrocławiu” tom 23, Wrocław 2018.

Szydlowska J., *Narracje pojałtańskiego Okcydentu*, Olsztyn 2013.

Thiesse A.M., *Powstawanie tożsamości narodowych. Europa w wiekach XVIII–XX*, przeł. B. Losson, Warszawa 2020.

Tyszkowska K., *Panorama Racławicka. 90 lat niezwykłych dziejów*, Wrocław 1986.

Wood C. S., *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape*, London 2014.

Wybranowski K., *w połowie drogi. Powieść*, Warszawa 1931.

Yuval–Davis N., *Gender and Nation*, Londyn 1997.

Żeromski S., *Dzienników tom odnaleziony*, red. J. Kądziała, Gdańsk 2000.

Zieliński K., *Kilka uwag o polityce historycznej w Polsce*, [w:] „Wschód Europy: studia humanistyczno–społeczne”, nr 8, 2022.

Zabużko O., *Po trzecim dzwonku*, przeł. K. Kotyńska, i in., Warszawa 2025.

Zasady programu narodowo-radykalnego, teza nr 10, „Ruch Młodych” 1937, nr 2 [cytuje za: *Estetyka dyskursu nacjonalistycznego w Polsce 1926–1939*, red. Ulrich Schmid, przeł. P. Pieńkowska-Wiederkehr, Warszawa 2014.

Źródła internetowe:

Baczyński K.K., *Elegia o ... [chłopcu polskim]*, dostępne online:
<https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/baczynski-elegia-o-chlopcu-polskim.html>
[12.10.2025 r.].

Bełza W., *Ziemia rodzinna*, dostępne online:
https://poezja.org/wz/Wladyslaw_Belza/4819/Ziemia_rodzinna [12.10.2025 r.].

Broniewski W., *Mój pogrzeb*, dostępne online: <http://www.wyczytaj.pl/wiersze/wladyslaw-broniewski/moj-pogrzeb> [12.10.2025 r.].

Bussaja J., *Make America Great Again (MAGA): The Covert Call for Colonialism's Comeback*, 11.04.2024, dostępne online: <https://ssrn.com/abstract=4790796> [12.10.2025 r.].

Chotomska W., *Twój dom*, dostępne online: https://czasdzieci.pl/czytanki/id,898426-_twoj_dom.html [12.10.2025 r.].

Czym jest Ruch Obrony Granic, dostępne online: <https://ruchobronygranic.pl/o-nas>
[12.10.2025 r.].

Dwie manifestacje na ulicach Warszawy. "Nie będzie przyzwolenia na agresję", dostępne online: <https://wiadomosci.wp.pl/dwie-manifestacje-na-ulicach-warszawy-nie-bedzie-przyzwolenia-na-agresje-7179628514573024a> [12.10.2025 r.].

Gałczyński K. I., *Polska wybuchła w roku 1937*, dostępne online:
<https://zapisz.blog/2013/10/26/k-i-galczynski-polska-wybuchla-w-roku-1937/> [12.10.2025 r.].

Gałuszka J., *o ziemi, matko nasza*, dostępne online:
https://poezja.org/wz/Jozef_Galuszka/33291/O_ziemio_matko_nasza [12.10.2025 r.].

Herbert Z., *Rozważania o problemie narodu*, dostępne online:
<https://fundacjaherberta.com/biblioteka-herberta/wiersze/rozwazania-o-problemie-narodu/>
[12.10.2025 r.].

Jan Paweł II, *Homilia wygłoszona podczas Mszy Świętej, Zakopane, 6 czerwca 1997*, dostępne online: <https://www.ekai.pl/dokumenty/homilia-w-czasie-mszy-sw-zakopane/>
[12.10.2025 r.].

Konopnicka M., *Ojczyzna moja*, dostępne online:
https://poezja.org/wz/Maria_Konopnicka/26426/Ojczyzna_moja#google_vignette
[12.10.2025 r.].

Konopnicka M., *Pieśń o domu*, dostępne online:
https://poezja.org/wz/Maria_Konopnicka/2296/Piesn_o_domu [12.10.2025 r.].

Legierska A., *Malarze Tatr i Zakopanego*, dostępne online:
<https://culture.pl/pl/artykul/malarze-tatr-i-zakopanego> [12.10.2025 r.].

Mickiewicz A., *Do matki Polki*, dostępne online:
<https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/mickiewicz-do-matki-polki.html> [12.10.2025 r.].

Pacewicz P., *Bosak szczuje na migrantów. Berkowicz: „Trzeba pielęgnować ksenofobię”. Zachęcają do pogromów*, dostępne online: <https://oko.press/bosak-szczuje-na-migrantow-berkowicz-trzeba-pielegnowac-ksenofobie-zachecaja-do-pogromow> [12.10.2025 r.].

Prezydent: „Orzeł może” bardzo wiele, Archiwum Bronisława Komorowskiego, dostępne online: <https://www.prezydent.pl/kancelaria/archiwum/archiwum-bronislawa-komorowskiego/aktualnosci/wydarzenia/prezydent-orzel-moze-bardzo-wiele,14979>
[12.10.2025 r.].

Rousseau J.-J., *Uwagi o rządzie Polski*, przeł. M. Starzewski, Wolne Lektury, dostępne online: <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/rousseau-uwagi-o-rzadzie-polski/>
[12.10.2025 r.].

Różniak-Szabelska K., *Ptaki mówią po polsku*, dostępne online:
<https://galeriaarsenal.pl/wystawy/alicja-pakosz-ptaki-mowia-po-polsku/> [13.10.2025 r.].

SJP PWN, *Ojczyzna*, [w:] Słownik języka polskiego. dostępne online:
<https://sjp.pwn.pl/slowniki/ojczyzna.html> [12.10.2025 r.].

Szyborska W., *Gawęda o miłości ziemi ojczystej*, dostępne online:
https://poezja.org/wz/Wislawa_Szyborska/23576/Gaweda_o_milosci_ziemi_ojczystej
[12.10.2025 r.].

Słonimski A., *Polska*, dostępne online: https://poezja.org/wz/Antoni_Slonimski/24762/Polska
[12.10.2025 r.].

Słowacki J., *Do matki*, dostępne online:
https://poezja.org/wz/Juliusz_Slowacki/1625/Do_matki [12.10.2025 r.].

Tuwim J., *Ojczyzna*, dostępne online: https://poezja.org/wz/Julian_Tuwim/29579/Ojczyzna
[12.10.2025 r.].

W całym kraju odbyły się manifestacje antyimigranckie, dostępne online:
<https://www.pap.pl/aktualnosci/konfederacja-chce-zamknienia-granic-dla-nielegalnej-imigracji-srodowiska-lewicowe> [12.10.2025 r.].

Wecker M., *The History and Future of the Once–Revolutionary Taxidermy Diorama*, dostępne online: <https://www.smithsonianmag.com/science–nature/ode–once–revolutionary–taxidermy–display–180960707/> [12.10.2025 r.].

Spis ilustracji

1. A. Pakosz, „Maszyna”, 2020, akryl na papierze, 29,7 x 42 cm, skan własny.
2. A. Pakosz, „Szkłana maszyna”, 2025, akryl na płótnie, 140 x 200 cm, fot. Szymon Sokołowski.
3. A. Pakosz, „Garaż”, 2025, akryl na płótnie, 140 x 200 cm, fot. Szymon Sokołowski.
4. A. Pakosz, „Reporter”, 2023, diorama: silikon, włosy ludzkie, gips, glina, żywica epoksydowa, sklejka, nogi stalowe, 45 x 120 x 145 cm, fot. Michał Kaczyński.
5. A. Pakosz, „Reporter” detal, 2023, diorama: silikon, włosy ludzkie, gips, glina, żywica epoksydowa, sklejka, nogi stalowe, 45 x 120 x 145 cm, fot. Michał Kaczyński.
6. A. Pakosz, „Reporter” detal, 2023, diorama: silikon, włosy ludzkie, gips, glina, żywica epoksydowa, sklejka, nogi stalowe, 45 x 120 x 145 cm, fot. Michał Kaczyński.
7. A. Pakosz, „Pasażerka”, 2025, akryl na płótnie, 83 x 58 cm, fot. Szymon Sokołowski.
8. T. Łempicka, „Autoportret w zielonym Bugatti”, 1929, olej na desce, 35 cm x 27 cm, dostępne online: <https://historia.rp.pl/historia/art971011-obraz-pelen-tajemnic-autoportret-w-zielonym-bugatti> [12.10.2025].
9. C. Janczarski, T. Kubiak „Ptaki mówią po polsku”, Warszawa 1971, skan własny.
10. C. Janczarski, T. Kubiak „Ptaki mówią po polsku”, Warszawa 1971, s.60-61, skan własny.
11. Rostocker Pfeilstorch, bocian przebity strzałą, dostępne online: https://pl.wikipedia.org/wiki/Pfeilstorch#/media/Plik:Rostocker_Pfeilstorch.jpg [12.10.2025].
12. Widok wystawy „Ptaki mówią po polsku” w Galerii Arsenał w Białymstoku, fot. Tytus Szabelski-Różniak.
13. Widok wystawy „Ptaki mówią po polsku” w Galerii Arsenał w Białymstoku, fot. Tytus Szabelski-Różniak.
14. „Garaż i „Szkłana maszyna”, widok wystawy „Ptaki mówią po polsku” w Galerii Arsenał w Białymstoku, fot. Tytus Szabelski-Różniak.

15. „Pasażerka”, 2025, akryl na płótnie, 83 x 58 cm, widok wystawy „Ptaki mówią po polsku” w Galerii Arsenał w Białymstoku, fot. Tytus Szabelski-Różniak.
16. Widok wystawy „Ptaki mówią po polsku” w Galerii Arsenał w Białymstoku, fot. Tytus Szabelski-Różniak.
17. „Cichy narrator”, 2025, akryl na płótnie, 160 x 113 cm, widok wystawy „Ptaki mówią po polsku” w Galerii Arsenał w Białymstoku, fot. Tytus Szabelski-Różniak.
18. Widok wystawy „Ptaki mówią po polsku” w Galerii Arsenał w Białymstoku, fot. Tytus Szabelski-Różniak.
19. „Ptaki mówią po polsku”, 2025, diorama: akryl na płótnie, żywica poliestrowa, żywica epoksydowa, drewniany stolik i łóżko, pościel bawełniana, 218 x 467 x 340 cm, fot. Tytus Szabelski-Różniak.
20. Detale „Ptaki mówią po polsku”, 2025, diorama: akryl na płótnie, żywica poliestrowa, żywica epoksydowa, drewniany stolik i łóżko, pościel bawełniana, 218 x 467 x 340 cm, fot. Tytus Szabelski-Różniak.
21. „Ptaki mówią po polsku” detal, fot. Tytus Szabelski-Różniak.
22. „Ptaki mówią po polsku” detal, fot. Tytus Szabelski-Różniak.
23. „Giewont”, 2025, akryl na płótnie, 83 x 58 cm, fot. Tytus Szabelski-Różniak.
24. Widok wystawy „Ptaki mówią po polsku” w Galerii Arsenał w Białymstoku, fot. Tytus Szabelski-Różniak.
25. „Reporter”, 2023, diorama, 45 x 120 x 145 cm, widok wystawy „Ptaki mówią po polsku” w Galerii Arsenał w Białymstoku, fot. Tytus Szabelski-Różniak.
26. Widok wystawy „Ptaki mówią po polsku” w Galerii Arsenał w Białymstoku, fot. Tytus Szabelski-Różniak.
27. „Reporter”, 2023, diorama, 45 x 120 x 145 cm, widok wystawy „Ptaki mówią po polsku” w Galerii Arsenał w Białymstoku, fot. Tytus Szabelski-Różniak.
28. „Reporter”, 2023, diorama, 45 x 120 x 145 cm, widok wystawy „Ptaki mówią po polsku” w Galerii Arsenał w Białymstoku, fot. Tytus Szabelski-Różniak.
29. „Będzie tak jak zawsze miało być”, 2025, akryl na płótnie, 150 x 106 cm, widok wystawy „Ptaki mówią po polsku” w Galerii Arsenał w Białymstoku, fot. Tytus Szabelski-Różniak.
30. Widok wystawy „Ptaki mówią po polsku” w Galerii Arsenał w Białymstoku, fot. Tytus Szabelski-Różniak.
31. Pocztówka „Tatry Zachodnie, Giewont”, fot. M. Raczkowski, Krajowa Agencja Wydawnicza [bez daty], skan własny.

32. W. Skoczylas, „Giewont”, 1921, drzeworyt, 18,2 x 27,5 cm, dostępne online: <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/544809> [12.10.2025].
33. L. Szpadkowski, „Giewont, śpiący rycerz”, około 1900, ołówek na papierze, dostępne online: https://www.historiaposzukaj.pl/wiedza,obrazy,790,obraz_giewont.html [12.10.2025].
34. A. Kotsis, „Tatry - widok na Giewont”, po 1870, olej na płótnie na tekturze, 33 x 65 cm, dostępne online: <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/448126> [12.10.2025].
35. L. Wyczółkowski, „Giewont o zachodzie słońca”, 1898, olej na płótnie, 101 x 159 cm, dostępne online: <https://www.weranda.pl/sztuka-zycia/artysci/tatry-jak-malowane> [12.10.2025].
36. E. Okuń, „Giewont”, 1903, olej na płótnie na sklejce, 24 x 33,5 cm, dostępne online: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edward_Oku%C5%84_-_Giewont_1903.jpg [12.10.2025].
37. H. Szczygliński, „Mleczna Droga nad Giewontem”, 1927, olej na desce, 59 x 80 cm, dostępne online: <https://desa.pl/pl/wyniki-aukcji-dziel-sztuki/aukcja-sztuki-dawnej-hiy8/mleczna-droga-nad-giewontem-1927-r/> [12.10.2025].
38. J. Fałat, „Ośnieżone świerki na tle Giewontu”, 1904, akwarela na papierze, 65 x 50 cm, dostępne online: <https://onebid.pl/pl/malarstwo-dawne-julian-falat-osniezone-swierki-na-tle-giewontu-1904/199406> [12.10.2025].
39. Krzyż na Giewoncie w 1901 roku: [w:] „Głos Narodu Ilustrowany” nr 1, 1901, s. 4.
40. Krzyż na Giewoncie, dostępne online: https://pl.m.wikipedia.org/wiki/Plik:Giewont_-_panoramio_-_enonim.jpg [12.10.2025].
41. VI pielgrzymka Jana Pawła II do Polski, msza pod Wielką Krokwią w Zakopanem, 6 czerwca 1997 roku, fot. Arturo Mari, dostępne online: <https://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,5547114,arturo-mari-strzaly-jak-dzwiek-migawki.html> [12.10.2025].
42. Z. Sowa-Sowiński, „Giewont jako podobizna Józefa Piłsudskiego”, 1936, Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, fot. Bartosz Górka, dostępne online: https://www.historiaposzukaj.pl/wiedza,obrazy,790,obraz_giewont.html [12.10.2025].
43. Pocztówka: „Marszałek Józef Piłsudski w trumnie w kaplicy św. Leonarda na Wawelu (Groby Królewskie)”, 1935, Nakładem Katedry Wawelskiej, skan własny.
44. Góra Rushmore około 1905, dostępne online: https://en.wikipedia.org/wiki/Mount_Rushmore#/media/File:Six_Grandfathers.jpg [12.10.2025].

45. Mount Rushmore National Memorial, dostępne online:
[https://en.wikipedia.org/wiki/Mount_Rushmore#/media/File:Mount_Rushmore_detail_view_\(100MP\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Mount_Rushmore#/media/File:Mount_Rushmore_detail_view_(100MP).jpg) [12.10.2025].
46. M. Kosma Szczerek, Inkluzja pszczoły w bursztynie bałtyckim [w:] R. Adamowicz i in., „Świat bursztynu. Katalog wystawy stałej Muzeum Bursztynu w Wielkim Młynie w Gdańsku”, Gdańsk 2021, s. 40.
47. Łańcuch Prezydenta Gdańska noszony przez włodarzy miasta do 2019 r., projekt: Bogdan Bogusławski [w:] R. Adamowicz i in., „Świat bursztynu. Katalog wystawy stałej Muzeum Bursztynu w Wielkim Młynie w Gdańsku”, Gdańsk 2021, s. 168.
48. Okładka książki „Bursztyny”, Z. Kossak, „Bursztyny”, Wrocław 1972, skan własny.
49. J. Chełmoński, „Bociany”, 1900, olej na płótnie, 150 x 198 cm, dostępne online:
<https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/447756> [12.10.2025].
50. J. Chełmoński, „Żurawie”, 1870, olej na płótnie, 44,2 x 57,8 cm, dostępne online:
<https://zbiory.mnk.pl/pl/galerie-tematyczne/537/katalog/457416> [12.10.2025].
51. J. Chełmoński, „Kurka wodna”, 1894, olej na płótnie, 133 x 198,5 cm, dostępne online:
<https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/445303> [12.10.2025].
52. L. Wyczółkowski, „Wiosna - wnętrze pracowni artysty (Wiosna w Gościeradzu)”, 1933, akwarela, tusz, kredka, papier, 71 x 79 cm, dostępne online:
<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/35/WyczolkowskiWiosna.jpg?uselang=pl> [12.10.2025].
53. F. Ruszczyc, „Ziemia”, 1898, olej na płótnie, 171 x 219 cm, dostępne online:
<https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/446437> [12.10.2025].
54. H. Weyssenhoff, „Wiosna”, 1910/1911, olej na płótnie, 47 x 77 cm, dostępne online:
<https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/447320> [12.10.2025].
55. W. Malecki, „Sejm bociani”, 1879, olej na płótnie, 144 x 188 cm, dostępne online:
https://artsandculture.google.com/asset/a-gathering-of-storks-w%C5%82adys%C5%82aw-malecki/_AFK_t_J8oTsQw?hl=pl [12.10.2025].
56. W. Gerson, „Cmentarz w górach”, 1894, olej na płótnie, 67 x 100 cm, dostępne online:
<https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/446535> [12.10.2025].
57. W. Ślewiński, „Tatry”, bez daty, olej na płótnie, 50 x 62 cm, dostępne online:
<https://desa.pl/pl/wyniki-aukcji-dziel-sztuki/aukcja-sztuki-dawnej-hiy8/wladyslaw-slewinski/tatry/> [12.10.2025].
58. L. Wyczółkowski, „Morskie Oko z Czarnego Stawu”, 1905, pastel na tekturze, 79 x 108 cm, dostępne online: <https://fundacjaraczynskich.pl/wp-content/uploads/2012/01/FR-127.jpg> [12.10.2025].

59. Kadr z filmu „Pan Tadeusz”, reż. Andrzej Wajda, 1999 r.
60. J. Malczewski, „Polonia I”, 1918, olej na tekturze, 102,5 x 73 cm, dostępne online: [https://mnki.pl/pl/o_muzeum/zbiory_online/10,malarstwo_i_rzezba/pokaz/522,polonia_\(i\),1?s_a=m](https://mnki.pl/pl/o_muzeum/zbiory_online/10,malarstwo_i_rzezba/pokaz/522,polonia_(i),1?s_a=m) [12.10.2025].
61. A. Grottger, „Żałobne wieści” z cyklu Polonia, 1863, kredka na kartonie, dostępne online: <https://culture.pl/pl/dzielo/artur-grottger-zalobne-wiesci-z-cyklu-polonia> [12.10.2025].
62. Widok wystawy stałej, Muzeum Etnograficzne w Krakowie, dostępne online: <https://etnomuzeum.eu/wystawa-stala/od-srodka> [12.10.2025 r.].
63. Widok wystawy stałej „Etnografia Opolszczyzny – tradycja i zmiana”, Muzeum Śląska Opolskiego w Opolu, dostępne online: <https://www.visitopolskie.pl/strona/odkrywaj/900-muzeum-slaska-opolskiego-w-opolu#&gid=1&pid=9> [12.10.2025 r.].
64. Widok wystawy: „Rok polski w tradycyjnych zajęciach codziennych”, Muzeum Wsi Mazowieckiej w Sierpcu, dostępne online: <https://mwmskansen.pl/muzeum-godziny-bilety/muzeum-wsi-mazowieckiej-w-sierpcu-skansen/wystawy/> [12.10.2025 r.].
65. Widok wystawy stałej „Światło historii. Górny Śląsk na przestrzeni dziejów” w Muzeum Śląskim w Katowicach, fot. własne.
66. Widok wystawy głównej w Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku, dostępne online: <https://muzeum1939.pl/wystawy-muzeum-drugiej-wojny-swiatowej.html> [12.10.2025 r.].
67. Widok wystawy głównej w Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku, dostępne online: <https://wyborcza.pl/magazyn/51,124059,21302241.html#s=S.galeria-K.C-B.1-L.1.duzy> [12.10.2025 r.].
68. Widok wystawy stałej „Światło historii. Górny Śląsk na przestrzeni dziejów” w Muzeum Śląskim w Katowicach, fot. własne.

Dokumentacja części artystycznej

Lista prac

Obrazy:

1. „Szkłana maszyna”, 2025, akryl na płótnie, 140 x 200 cm
2. „Garaż”, 2025, akryl na płótnie, 140 x 200 cm
3. „Pasażerka”, 2025, akryl na płótnie, 83 x 58 cm
4. „Giewont”, 2025, akryl na płótnie, 83 x 58 cm
5. „Cichy narrator”, 2025, akryl na płótnie, 160 x 113 cm
6. „Będzie tak jak zawsze miało być”, 2025, akryl na płótnie, 150 x 106 cm

Dioramy:

7. „Ptaki mówią po polsku”, 2025, diorama: akryl na płótnie, żywica poliestrowa, żywica epoksydowa, drewniany stolik i łóżko, pościel bawełniana, 218 x 467 x 340 cm
8. „Reporter”, 2023, diorama: silikon, włosy ludzkie, gips, glina, żywica epoksydowa, sklejką, nogi stalowe, 45 x 120 x 145 cm

Reprodukcje obrazów

fot. Szymon Sokołowski



„Szklana maszyna”, 2025, akryl na płótnie, 140 x 200 cm



„Garaż”, 2025, akryl na płótnie, 140 x 200 cm



„Pasażerka”, 2025, akryl na płótnie, 83 x 58 cm



„Giewont”, 2025, akryl na płótnie, 83 x 58 cm



„Cichy narrator”, 2025, akryl na płótnie, 160 x 113 cm



„Będzie tak jak zawsze miało być”, 2025,
akryl na płótnie, 150 x 106 cm

Dioramy

fot. Tytus Szabelski-Różniak



„Ptaki mówią po polsku”, 2025, diorama: akryl na płótnie, żywica poliestrowa, żywica epoksydowa, drewniany stolik i łóżko, pościel bawełniana, 218 x 467 x 340 cm



„Reporter”, 2023, diorama: silikon, włosy ludzkie, gips, glina, żywica epoksydowa, klejka, nogi stalowe, 45 x 120 x 145 cm

Widok wystawy „Ptaki mówią po polsku”

Galeria Arsenał w Białymstoku, 26.09.2025 - 04.01.2026,

Kuratorka: Katarzyna Różniak-Szabelska,

fot. Tytus Szabelski-Różniak











