
Otwarcia

Pochwała profanacji. „Trzecia droga” w kulturze polskiej lat 80.¹

Marcin Kościelniak

TEKSTY DRUGIE 2017, NR 2, S. 227–254

DOI: 10.18318/td.2017.2.14

Jak Kuba Bogu, tak Bóg Kubie

1. Kamera z boku: siedzę przy stole i coś maluję. Biorę z jednej kupki kartonik, maczam pędzel w farbie, wykonuję nim kilka ruchów i odkładam kartonik. Biorę następny kartonik, maczam pędzel w farbie itd.
2. Najazd kamery z góry: widać że domalowywuję wąsy Matce Boskiej Częstochowskiej.
3. Kamera z oddali: jednostajnym ruchem biorę widokówkę z jednej kupki, domalowywuję wąsy, odkładam widokówkę na drugą kupkę. Pierwsza kupka maleje, druga powiększa się.

1 Tekst jest skróconym rozdziałem przygotowywanej przeze mnie książki o Kulturze Zrzuty i „trzeciej drodze” w kulturze polskiej lat 80., która ukaże się w serii „Nowa Biblioteka” Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszeńskiego w Warszawie. Pierwszą wersję tekstu wygłosiłem 2 marca 2016 roku na zebraniu Katedry Teatru i Dramatu UJ; dziękuję koleżankom i kolegom za krytyczne uwagi.

Marcin Kościelniak

– dr, asystent w Katedrze Teatru i Dramatu UJ, zastępca redaktora naczelnego „Daskaliów”, w latach 2006–2016 recenzent „Tygodnika Powszechnego”. Autor książek: *Prawie ludzkie, prawie moje. Teatr Helmuta Kajzara* (2012), *„Młodzi niezdolni” i inne teksty o twórcach współczesnego teatru* (2014) oraz tomu z wyborem teksów Helmuta Kajzara *Koniec półświni. Wybrane utwory i teksty o teatrze* (2012). Kontakt: marcinkoscielniak@poczta.onet.pl

4. Kamera z tyłu: kończę malowanie wąsów, odkładam pędzel, poprawiam słupki widokówek. Z uśmiechem odwracam się w stronę kamery... Mam domalowane, identyczne jak sam domalowałem, duże wąsy.²

Dokumentujący powstanie pracy film *Jak Kuba Bogu, tak Bóg Kubie* o podtytuł: „czyli o ukaraniu Marcela Duchampa” został nakręcony w marcu 1983 roku w krakowskim mieszkaniu syna Jana Błońskiego. Na fotografiach towarzyszących rejestracji filmu domalowane wąsy zdobią twarz nie tylko Matki Boskiej Częstochowskiej i samego Rzepeckiego, ale również towarzyszących mu kolegów i koleżanek z Kultury Zrzuty (Marek Janiak, Jacek Józwiak, Jacek Kryszkowski, Anna Płotnicka, Dorota Skaryszewska, Tomasz Snopkiewicz, Hanna Zagórska). Dwieście egzemplarzy pracy Adama Rzepeckiego *Matka Boska z domalowanymi wąsami* ozdobiło okładki pierwszego numeru „Tanga”, stając się symbolicznym elementem tożsamościotwórczym środowiska.

Kultura Zrzuty

Kultura Zrzuty nie była grupą artystyczną: była tworem efemerycznym, o rozmytych granicach, niejasnej chronologii i płynnym składzie osobowym. Mówiąc Kultura Zrzuty, mam na myśli pochodzące z różnych miejsc Polski, ale skupiające się w Łodzi środowisko, którego fenomen określają takie wspólne instytucje i inicjatywy jak: „Tango” – składkowe pismo artystyczne, wydawane w latach 1983–1986 w maksymalnej liczbie 200 egzemplarzy³; „Strych” – pracownia Włodzimierza Adamiaka przy ul. Piotrowskiej 149, z pakamerą w postaci „Biura Łodzi Kaliskiej”, która w latach 1981–1985 funkcjonowała jako miejsce spotkań i imprez środowiska; plenery organizowane w latach 1983, 1985, 1987, 1990 w domu Zbigniewa Bińczyka w Teofilowie koło Spały, w sposób ironiczny nawiązujące do tradycji plenerów artystycznych w poprzednich dekadach; „Nieme kino” – cykliczny przegląd filmów niezależnych organizowany w latach 1983–1985. Choć w Kulturze Zrzuty z zasady nie było

2 A. Rzepecki *Jak Kuba Bogu tak Bóg Kubie czyli o ukaraniu Marcela Duchampa*, 1983, scenariusz filmowy, „Tango” nr 2. Pisownia we wszystkich cytatach oryginalna. Przywołując prace, manifesty i wypowiedzi z kręgu Kultury Zrzuty podaję adresy pierwodruków.

3 Ukazało się 9 podstawowych zeszytów „Tanga” (w nawiasach podaję oryginalną numerację): zeszyt 1 (1), zeszyt 2 (2), zeszyt 3 (5) – 1983; zeszyt 4 (7), zeszyt 5 (8), zeszyt 6 (9) – 1984; zeszyt 7 (18), zeszyt 8 (25) – 1985; zeszyt 9 (44) – 1986.

liderów, niektórzy artyści zdecydowanie dominowali i nadawali ton, przede wszystkim Marek Janiak i Adam Rzepecki, członkowie powstałej w 1979 roku grupy Łódź Kaliska, oraz Jacek Kryszkowski.

Środowisko uformowało się w przededniu stanu wojennego, jednak 13 grudnia 1981 roku był dla niego momentem kluczowym: konsolidującym, sprzyjającym wyklarowaniu się świadomości politycznej i postaw, decydującym o instytucjonalnym kształcie Kultury Zrzuty, która – kontestując obydwa obiegi sztuki – wykształciła swój własny, prywatny obieg. Z tej racji wpisywana jest w fenomen tzw. trzeciego obiegu w polskiej sztuce lat 80., wraz z takimi formacjami jak wrocławski Luxus i warszawska Gruppa, by poprzestać na interesującej mnie pierwszej połowie dekady. Ta granica jest płynna i umowna, jednak mniej więcej wówczas, na fali przemian politycznych i powolnego wygasania wspólnotowego afektu, następował „stopniowy rozkład sfery normatywnej i społecznego konsensusu”⁴, ujmując rzecz inaczej: zmierzch „trzeciej kulminacji” paradygmatu romantycznego⁵.

Jedną z najwcześniejszych prób charakterystyki złożonego korpusu zjawisk artystycznych wyłamujących się z rzeczywistości artystycznej podzielonej na sztukę pierwszego i drugiego obiegu jest książka Wojciecha Włodarczyka *Lata osiemdziesiąte – sztuka młodych* z 1990 roku. Podczas gdy w obiegu przykościelnym obowiązywały „od czasów «Solidarności» uznane za pozytywne wartości narodowo-chrześcijańskie, metafizyczne, historiozoficzne” – pisał Włodarczyk – trzeci obieg określały (odwołujące się do dadaizmu, surrealizmu i sytuacjonizmu) „postawy kontestujące, prowokujące stabilny i przez nikogo nie kwestionowany układ Kościół-opozycja-władza i związane z nim powinności sztuki”⁶. Tym tropem szedł Piotr Piotrowski we wpływowej syntezie polskiej sztuki współczesnej, *Znaczeniach modernizmu* (1999), o niezależnej sztuce lat 80. pisząc jako o alternatywie wobec „czarno-białej sytuacji stanu wojennego”, „chromatycie «trzeciego miejsca», miejsca spoza binarnego układu komunistycznego reżim [„oni”] – związana z Kościołem katolickim «solidarnościowa»

4 J. Wertenstein-Żułowski *Strategia przetrwania i jej koszty. Polskie społeczeństwo lat osiemdziesiątych*, w: *Społeczeństwo polskie u progu przemian*, red. J. Mucha, G. Skąpska, J. Szmátka, I. Uhl, Ossolineum, Wrocław 1991, s. 326.

5 M. Janion *Zmierzch paradygmatu*, w: *też: Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi*, Sic!, Warszawa 2000, s. 25.

6 W. Włodarczyk *Lata osiemdziesiąte – sztuka młodych*, Zeszyty Naukowe ASP w Warszawie, Warszawa 1990, s. 20-21.

opozycja [„my”]⁷. Jak widać, kategoriami wyróżniającymi trzeci obieg sztuki są splecione kryteria artystyczne, instytucjonalne i polityczne.

Wbrew jednak temu, co pisał Piotrowski a co dziś jest chętnie powtarzane⁸, artyści większości formacji trzeciej drogi, szczególnie z warszawskiej Grupy, brali udział w wystawach przykościelnych⁹. W konsekwencji autorskie wystąpienia „dzikich” malarzy w przestrzeniach świeckich, takie jak „Kobieta ucieka z masłem” (1984), „Rypajamawłoszard Grzykomopasoźniak” (1985), „Jak Polskie Malarze Malują” (1985), „Ja was chuje załatwie swoim wielkim malarstwem” (1986), „Albo rybka albo pipka” (1986) – przeplatały się z wystąpieniami w ramach wystaw zbiorowych w kościołach, takich jak: „Przez widzialne do niewidzialnego” (1983), „Chaos – człowiek – absolut” (1984), „Droga i Prawda” (1985), „Niebo nowe i ziemia nowa?” (1985), „Polska Pieta” (1986), „Misterium męki, śmierci i zmartwychwstania Jezusa Chrystusa” (1987). Malarze z Grupy starannie selekcjonowali swoje prace, a kiedy nie dokonywali autocenzury, spotykali się z cenzurą Kościoła¹⁰. Nie chodzi jednak tylko o autocenzurę, ale o niejednoznaczny stosunek „dzikich” malarzy do czarno-białej rzeczywistości i związanych z nim powinności sztuki. Udział w wystawach przykościelnych wiązał się bowiem z deklaracją polityczną i aksjologiczną. Przykładem może być wystawa zbiorowa „Przeciw złu, przeciw przemocy” zorganizowana w kościele św. Maksymiliana Marii Kolbego w Mistrzejowicach w 1985 roku, dedykowana pamięci księdza Jerzego Popiełuszki, w której uczestniczyli Paweł Kowalewski, Jarosław Modzelewski i Marek Sobczyk z Grupy. Na wstępie zamieszczonego w katalogu tekstu kurator Aleksander Wojciechowski przywołał słowa Jana Pawła II:

Jestem synem Narodu, który przetrzymał najstraszliwsze doświadczenia dziejów, którego wielokrotnie sąsiedzi skazywali na śmierć – a on pozostał przy życiu, pozostał sobą. Zachował swoją własną tożsamość

7 P. Piotrowski *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Rebis, Poznań 2011, s. 226.

8 Por. np. G. Kowalski *Plastyk w PRL*, w: A. Grupińska, J. Wawrzyniak *Buntownicy. Polskie lata 70. i 80.*, Świat Książki, Warszawa 2011.

9 Członkowie Grupy w latach 1983–1988 uczestniczyli w 21 wystawach w przestrzeniach kościoła (por. kalendarium w: *Grupa 1982–1992*, oprac. M. Sitkowska, Zachęta, Warszawa 1992).

10 Trzykrotnie: chodzi o wystawy „Chaos – człowiek – absolut”, kościół Nawiedzenia NMP, Warszawa 1984; „Złoto ekonomii, kadzidło sztuki, gorzka mirra polityki”, kościół Miłosierdzia Bożego przy ul. Żytniej, Warszawa 1985; „Grupa”, Galeria Na Ostrowie, Wrocław 1988.

[...] w oparciu o własną kulturę, która okazała się w tym wypadku potęgą większą od tamtych potęg.

„Książd Jerzy Popiełuszko wielokrotnie rozwijał tę myśl Jana Pawła II, zwracając się do nas – ludzi kultury” – pisał Wojciechowski, i streszczał założenia wystawy:

Traktować ją należy jako przyrzeczenie wcielania przez twórców tych poglądów, które głosił książd Jerzy na temat wolności sztuki oraz roli kultury narodowej w dziejach naszej Ojczyzny. Były one zbieżne z zapatrywaniami poety, Czesława Miłosza, który pisał: „... katolicyzm, nawet przy znacznie zmniejszonej liczbie wiernych, będzie w Polsce gruntem, albo przynajmniej tłem wszelkich umysłowych przedsięwzięć [...] w nim zawiera się **obietnica polskiej kulturalnej oryginalności**”¹¹

Na tym tle Kultura Zrzuty jawi się jako zjawisko niepowtarzalne. Chodzi nie tylko o to, że środowisko rygorystycznie kontestowało obieg przykościelny, ale przede wszystkim o to, że Kultura Zrzuty w tym obiegu najzwyczajniej nie mogła zaistnieć z racji na otwarcie artykułowaną postawę krytyczną wobec Kościoła i kultury narodowo-katolickiej. Marcin Giżycki już w 1987 roku Kulturę Zrzuty nazwał „najbardziej interesującym i najbardziej znamionym zjawiskiem dla pierwszej połowy lat 80. w Polsce”¹². Wówczas na tle „«dzikiego malarstwa» coraz ciekawiej zaczęła rysować się działalność grupy młodych związanej z pismem «Tango», znanej pod „terminem «kultura zrzuty», wskazującym na jej «outsiderski» względem «wyższej» kultury charakter”¹³ – pisał w 1990 roku Włodarczyk. Piotrowski rzecz ujął kategorycznie, Kulturę Zrzuty nazywając „alternatywą totalną”¹⁴. Żaden z badaczy nie dostarczył jednak argumentów dla takiej oceny zjawiska. W tym tekście, wychodząc od pracy *Matka Boska z domalowanymi węsami*, chcę wydobyć – po raz pierwszy¹⁵

11 Cyt. za: „Wybór” 1985 nr 3, s. 2-3. Podkr. jak w oryginale.

12 W. Wierchowska *Sąd niecenzurowany czyli 23 wywiady z krytykami sztuki*, Film i Literatura, Łódź 1989, s. 36.

13 W. Włodarczyk *Lata osiemdziesiąte...*, s. 22.

14 P. Piotrowski *Znaczenia modernizmu...*, s. 231.

15 Bibliografia Kultury Zrzuty obejmuje kilkanaście rozproszonych tekstów i redagowaną przez środowisko książkę *Kultura Zrzuty 1981-1987*, Akademia Ruchu, Warszawa 1989; bibliografia Łodzi Kaliskiej obejmuje szereg artykułów i kilka książek. Interesujący mnie wątek nie został dotąd opracowany.

– silnie obecny w środowisku Kultury Zrzuty nurt krytyczny wobec kultury narodowo-katolickiej. Najpierw przedstawię „inwentarz” prac, w których pojawiał się ten wątek. W dalszej części „trzecie miejsce” zajmowane przez Kulturę Zrzuty określe jako pozycję polityczną, która może być punktem operacyjnym do krytycznego spojrzenia na polską kulturę.

Przed wszystkim jestem artystą polskim

Adam Rzepecki był głównym autorem tego krytycznego nurtu. To przede wszystkim jego postawa wpływała na pozostałych członków środowiska Kultury Zrzuty, powodując wykrystalizowanie się postaw i zbudowanie gruntu pod wspólną aktywność.

Prac religijnych, jak to określili Rzepecki, powstało w środowisku kilka, przy czym z reguły wątki religijne spletały się z narodowymi, całość zaś była wprzężona w dialog artystyczny ze sztuką zaangażowaną. Przykładem może być „kapliczka” Rzepeckiego z 1983 roku przedstawiająca kolaż, na który składały się: obwieszczenie o wprowadzeniu stanu wojennego, napis PZPR (ze swastyką w miejsce litery „Z”), znaczek „Solidarność”, hasło „wrona skona”, symbol Polski Walczącej, znaczek „3 maja”, flaga amerykańska, portret Wałęsy, portret papieża, długopis z Janem Pawłem II, wreszcie trzy obrazki Matki Boskiej Częstochowskiej, w tym dwa na tle biało-czerwonej flagi. Rzepecki w groteskowym montażu pokazał elementy, z których konstruowano narodowo-katolicką, zbiorową tożsamość („my”), przy czym, jeśli weźmiemy po uwagę fakt, że praca została włączona do cyklu „Sztuka na zamówienie”, chodziło również o sposób, w jaki ta tożsamość była konstruowana w sztuce.

Podczas pleneru w Osiekach we wrześniu 1981 roku Rzepecki rozpoczął serię graffiti: „Od dzisiaj udaję artystę” (1981), „Wciąż konsekwentnie udaję artystę” (1981), „Z trudem, aczkolwiek konsekwentnie udaję artystę” (1982). Polityczną lekturę tych manifestacji uprawomocniają kolejne wystąpienia Rzepeckiego należące do cyklu, np. akcja zatytułowana *Przed wszystkim jestem artystą polskim* (BWA Konin, 1985), podczas której Rzepecki wystąpił w samych majtkach i skarpetkach: białej na jednej stopie, na drugiej – czerwonej. W tym samym roku artysta wykonał na Strychu performans *Moja obecność w sztuce*. Wedle scenariusza opublikowanego w 7. numerze „Tanga”, w finale wszedł na drabinę z przyłożonym do krocza ołówkiem-penisem:

Dłuższą chwilę stoję na szczycie drabiny odwrócony tyłem do widzów.
Wydamę z siebie serię nieartykułowanych krzyków. Krańcowym wysiłkiem

woli w demiurgicznym akcie (s)tworzenia szybkim a niezauważalnym dla widzów ruchem zamieniam ołówek-penis na identyczną wielkością [...] świetlówkę. Odwracam się do widowni. Zapalam świetlówkę. Schodzę z drabiny z świecącym penisem. Z głośnika na full rozlega się hymn. Wykrzykuję: „Przede wszystkim jestem artystą polskim”.

W zeszycie dokumentującym pierwszą edycję festiwalu „Nieme Kino” (Galeria Wymiany, 1984) Marek Janiak z Łodzi Kaliskiej zamieścił serię widokówek z cyklu „Kiedy myślę o Matce Boskiej Częstochowskiej”, datowanych na przełom roku 1982 i 1983. Janiak wykorzystał taśmę filmową z filmów z serii *The Movie Picture of Łódź Kaliska* (1982), które zaaranżował w różny sposób, np. formując krzyż z klisz przedstawiających mężczyznę wkładającego but. Jedną z pocztówek opisał jako „film o artystach zaangażowanych społecznie (heroicznych)”, ofiarowując ją „w darze niezaangażowanemu społecznie Adamowi Rzepeckiemu”.

W publikowanym w czwartym numerze gazetki „Kroniki Strychu” tekście *Przepraszam* (1982) Janiak – w imieniu własnym i Łodzi Kaliskiej – „przepraszam” (w piątym punkcie długiej litanii) za to, że „nie robi sztuki walczącej, patriotycznej, zaangażowanej”. Za rozwinięcie tego wątku można uznać publikowaną w pierwszym zeszycie „Tanga” pracę Janiaka *Kiedy myślę o Andy Warholu* (1982). Składa się na nią fotografia ułożonych w typowo Warholowskim, cegiełkowym porządku paczek papierosów, opatrzona komentarzem:

PS 1 Nadal jestem zwolennikiem tezy, że sztuka musi rangą swoich gestów odpowiadać randze i potrzebie własnego czasu!

PS 2 Dziękuję Adamowi Rzepeckiemu i Pawłowi Kwiekowi (oraz innym) za wydatną pomoc w nawróceniu Sztuki Żenującej na drogę zaangażowaną społecznie!

PS 3 Zainteresowanym przypominam, że nadchodzący 1983 będzie Rokiem Maryjnym! (600).¹⁶

W trzecim zeszycie „Tanga” ukazał się manifest *Drodzy artyści polscy*, podpisany przez Janiaka, Rzepeckiego, Snopkiewicza i Dariusza Kędziore, będący karykaturalną parafrazą retoryki postawy wspólnotowej, której ramą są „trudne czasy”. Artyści piszą w nim o „ogromnym ciężarze odpowiedzialności”, konieczności „utrzymania przy życiu kultury”; wzywają do „porzucenia

¹⁶ Rok 1983 był obchodzony jako Rok Odkupienia. Rok Maryjny obchodzono w 1987 roku.

różnic praktyk, konfliktów pokoleniowych, karier, podziałów”. Postulują szukanie „drogi porozumienia ze społeczeństwem” i „uszcześliwiania narodu”, bez oczekiwania na „aplauz społeczeństwa”, wyrażając przekonanie, że „ten wysiłek musi kiedyś zaowocować wdzięcznością”, rzecz kończąc wezwaniem: „podajmy sobie ręce (i nogi)”.

W ramach trzeciej edycji festiwalu „Nieme Kino” (1985) Włodzimierz Adamiak i Zbigniew Libera pokazali publiczności – jak podaje Piotr Piotrowski za Jerzym Truszkowskim – „film-video z orgiastycznymi scenami informując jednocześnie, iż jest to relacja «na żywo» z wydarzeń, które dzieją się w sąsiedniej sali, tuż za zamkniętymi drzwiami”. Ponieważ wśród artystów ukazanych na filmie były osoby znane, rozochociona publiczność sforsowała drzwi do sąsiedniej sali; „nie było tam jednak żadnej orgii, tylko grupa kłęzących i odmawiających różaniec osób”¹⁷.

Jeśli w pracach Kultury Zrzuty pojawiały się elementy krytyczne wobec komunistów i sztuki państwowego obiegu, były zawsze kontrapunktowane krytyką strony narodowej. Tak jak w pracy Janiaka, w której wykorzystał plakat z „Głosu Robotniczego” (łódzkiego dziennika PZPR) z dnia 19-20 grudnia 1981 roku, przedstawiający kontur Polski z wpisanymi wewnątrz dwoma cytatami: „[...] nie wznosmy barykad tam, gdzie jest potrzebny most...” oraz „[...] każda głowa i każda para rąk bezcenne są dla odbudowywania Polski...”. Interwencja Janiaka polegała na zawłaszczeniu plakatu i podmianie podpisów: w miejsce Wojciecha Jaruzelskiego umieścił podpis „A. Kwietniewski” (członek Łodzi Kaliskiej), w miejsce prymasa Józefa Glempa swój własny podpis¹⁸.

Dystans – choć delikatny – objął także papieża Polaka. Janiak dokonał zawłaszczenia obwieszczenia „Rezolucji Białego Marszu” (ogłoszonej przez „Studentów Krakowa” 15 maja 1981 roku w reakcji na zamach na papieża), kwalifikując rzecz w obręb „sztuki żenującej”. Relacja Janiaka, Józwiaka i Snopkiewicza z pierwszej edycji festiwalu „Nieme Kino” („Tango” nr 4) koncentruje się na organizowaniu jedzenia dla uczestników (tytuł: *Bigos czy pieczarki*), a między słowami zawiera informację: „Kartki M-2 poświęcił arcybiskup Makaros [Andrzej „Makary” Wielogórski z Łodzi Kaliskiej]. Za pięć miesięcy przyjedzie do Polski Jan P.”. Zaś w cyklu Rzepeckiego „Lubię pochwalić

17 P. Piotrowski *Poza starą i nową wiarą*, „Magazyn Sztuki” 1996 nr 10, s. 152.

18 Cytaty pochodzą z przemówienia radiowego i telewizyjnego Wojciecha Jaruzelskiego, wygłoszonego w dniu wprowadzenia stanu wojennego, oraz ze słynnego, kontrowersyjnego kazania prymasa Glempa, wygłoszonego wieczorem tego samego dnia w stołecznym sanktuarium Matki Bożej Łaskawej.

się znajomością”, zwanego też „Sztuką snobistyczną” (1983), przedstawiającym artystę fotografującego się ze znanymi postaciami współczesnej awangardy, znajduje się również fotografia artysty w towarzystwie Jana Pawła II, widocznego na ekranie telewizora (najpewniej w trakcie drugiej pielgrzymki do Polski). Polityczny potencjał pracy stanie się wyraźniejszy, gdy zestawić ją z analogicznymi ówczesnymi przedstawieniami papieża: np. z grafiką Leszka Sobockiego *Wizyta – Spotkanie XIII* (1983), ukazującą sylwetkę papieża w telewizorze i sylwetkę kłęczącego przed telewizorem człowieka, ze złożonymi jak do modlitwy dłońmi, którego cień układa się w znak krzyża¹⁹.

Układ czerwono-czarny

W pierwszym numerze „Tanga”, z *Matką Boską* na okładce, Rzepecki opublikował dokument z marca 1981 roku, w którym, odpierając krytykę, że wystawa „Performance dla fotografii” Łodzi Kaliskiej prezentowana w Jaszczurowej Galerii Fotografii (prowadzonej wówczas przez Rzepeckiego) „nie licowała z powagą chwili”, odpowiadał: „Namawianie artystów do tworzenia na «zamówienie chwili» jest nakłanianiem do prostytucji (sztuki)”. Odtąd pozycja poza binarnym układem „komunistyczny reżim – związana z Kościołem katolickim «solidarnościowa» opozycja” wielokrotnie była przez artystów z kręgu Kultury Zrzuty poddawana refleksji.

W rozmowie z 15 grudnia 1982 roku Janiak dystansował się od „tak teraz modnego «projektowania dobroci»” w sztuce, ironizując: „skurwysyństwo przynajmniej nie jest podejrzane”. Pierwszy rok stanu wojennego uznał za zwycięstwo Łodzi Kaliskiej i środowiska Kultury Zrzuty: „nie daliśmy się ani w jedną, ani w drugą stronę. Nie wystawialiśmy ani pod ani na ziemi. Sytuacja zewnętrzna nie zmieniła naszej aktywności”²⁰.

W siódmym numerze „Tanga” opublikowano rozmowę *Nic tak nie uspokaja jak historia Chin* z 25 listopada 1984 roku, przeprowadzoną w kręgu artystycznym Kultury Zrzuty, gdzie próbowano zdefiniować istotę ruchu. Janiak mówi:

Uprawianie sztuki użytkowej czy kościelnej jest wpisywaniem się w określony schemat, jest utratą wolności osobistej... Dla mnie Kultura Zrzuty, Tango, Nieme Kino są jedyną uczciwą próbą uwolnienia się od tych uwikłań.

19 Por. również praca Józefa Robakowskiego *Zawsze byłem przy tobie* (1983).

20 T. Snopkiewicz *Rozmowa z Markiem Janiakiem – Łódź Kaliska*, „Fabryka”, wydawnictwo autor-skie, 1982.

Jacek Kryszkowski precyzuje: „Do odrzucenia schematów kościelno-użytkowych dorzuciłbym jeszcze regionalno-narodowe”, dodając: „Godne potępienia są postawy artysty-faceta zaangażowanego, heroicznego”, jako przykład na pierwszym miejscu wymieniając Chrystusa.

W ósmym numerze „Tanga” opublikowano rozmowę *Tango jako Urszulka* z 18 listopada 1985 roku, w której na pytanie Snopkiewicza: „Marku! [...] Przeciętnemu artyście pozostaje do wyboru mecenat czerwonych albo mecenat czarnych. Co ty wybierasz?”. Janiak odpowiada dowcipem: „Tak jak Zofia stawiam na Tolka Banana!”.

W dziewiątym zeszycie „Tanga” Jacek Kryszkowski w tekście *Ja proszę panów... jadę do panów*, snując wymyślony dialog z babcią na temat kariery artystycznej, pisał: „Do wyboru oferowano mi, tak jak wszystkim, dwie drogi, równie paskudne. Babka przeszła te drogi wzdłuż i wszerz. Nogi do śmierci miała utaplane w gównie”.

Wreszcie w 1988 roku, odsyłając po dowody do „Tanga”, Snopkiewicz mówił: „nie trawimy tego układu, który można nazwać czerwono-czarnym”, stwierdzając:

Moim zdaniem każda z tych makroideologii [komunistyczna władza i Kościół] wywiera jakieś nieznośne ciśnienie na wszystkich uczestników układu. Ten nacisk jest wielopłaszczyznowy, dotyczy wszelkich poziomów bytu. Z natury bowiem są one jedyne i doskonałe i nie dopuszczają żadnej „próżni”! Ponieważ jednocześnie dziwnym trafem doskonale się kompensują, powoduje to skutki w postaci **autocenzury, konformizmu, udawania**.²¹

Zaprezentowany powyżej wybór z archiwum Kultury Zrzuty ma pokazać, że w ramach praktykowanego przez środowisko wieloaspektowego „wypięcia się na kulturę” wątek narodowo-religijny był niezwykle mocny, bogaty i miał fundamentalne znaczenie dla określenia tożsamości środowiska. Nie chodzi mi w tym momencie o drobiazgową analizę prac i stosowanych strategii, ale o pokazanie, że dadaistyczna operacja Rzepeckiego na wizerunku Matki Boskiej Częstochowskiej nie była gestem izolowanym, ale miała przedłużenie w szeregu pokrewnych gestów wspólnie określających zajmowane przez Kulturę Zrzuty „trzecie miejsce” jako pozycję nie wyłącznie instytucjonalną czy

21 *Wywiady wciąż modne (nie tylko w TV)*, z T. Snopkiewiczem rozmawia K. Jurecki, w: *Kultura Zrzuty...*, s. 19 (tekst datowany na 28 maja 1988).

artystyczną, ale właśnie polityczną. Charakterystyczny dla formacji „trzeciej drogi” akces do „antyszuki” był w przypadku Kultury Zrzuty gestem konsekwentnej kontestacji obowiązującego wówczas w sztuce artystycznego paradygmatu, łączącego sztukę z politycznym zaangażowaniem, a artystę i jego los ze wspólnotą narodową. Jeśli zatem, jak pisała Jolanta Ciesielska, krytyczka i uczestniczka działań Kultury Zrzuty, artystom chodziło o „radość z wyzwala- nia się z **kategorii sensu**”²², chodziło przede wszystkim o ten konkretny sens – sens nadawany artyście i sztuce, ale również jednostce i rzeczywistości.

Sens bycia Polakiem

Krzysztof Nowak i Grzegorz Bakuniak w pracy drukowanej w 1984 roku pisali o obowiązującym wówczas w przestrzeni społecznej uniwersum symbolicznym, porządkującym jednostkową i zbiorową tożsamość, powołanym (czy raczej: reaktywowanym) podczas pielgrzymki papieża w Polsce w czerwcu 1979 roku. Jej przełomowe znaczenie polegało na ścisłym powiązaniu „**«narodu»**, rozumianego jako wspólnota historyczna i **«społeczeństwa»** określanego w opozycji do władzy, która w przywołanej na nowo tradycji i wartościach uczestniczyć nie chciała”, a jej waga na masowym uczestnictwie w spotkaniach z papieżem i w konsekwencji na powszechnej akceptacji określonych „definicji pewnych wartości, kategorii interpretacji rzeczywistości i własnego w niej położenia oraz nowych symboli identyfikacji”²³.

Kluczowe dla owego budującego tożsamość zbiorową uniwersum, jeśli wsłuchać się w słowa Jana Pawła II wypowiedziane podczas inauguracyjnej pielgrzymkę mszy na placu Zwycięstwa, było ścisłe powiązanie jednostki z narodem („nie sposób zrozumieć człowieka inaczej jak w tej wspólnotcie, którą jest jego naród”), narodu z chrześcijaństwem („nie sposób zrozumieć dziejów narodu polskiego bez Chrystusa”), a poprzez chrześcijaństwo – z instytucją Kościoła katolickiego („Kościół przyniósł Polsce Chrystusa”²⁴). Konsekwencją była określona przez papieża definicja kultury jako rezerwuaru narodowej niepodległości (naród polski „Pozostał duchowo niepodległy, ponieważ miał swoją kulturę”), podkreślenie jej nierozzerwalnego związku

22 J. Ciesielska *Kultura Zrzuty*, w: tamże, s. 12.

23 G. Bakuniak, K. Nowak *Proces kształtowania się świadomości zbiorowej w latach 1976-1990, w: Społeczeństwo polskie czasu kryzysu*, red. S. Nowak, Wydział Filozofii i Socjologii UW, Warszawa 2004, s. 275, 274 (pierwsze wydanie 1984).

24 *Jan Paweł II w Polsce. Przemówienia i homilie*, Pax, Warszawa 1989, s. 37, 36.

z chrześcijaństwem („Kultura polska od początku nosi bardzo istotne znamiona chrześcijańskie”), związku ugruntowanego w tradycji romantycznej („albowiem – jak pisze Mickiewicz w *Księgach pielgrzymstwa polskiego* – cywilizacja, prawdziwie godna człowieka, musi być chrześcijańska”²⁵). „Pozostańcie wierni temu dziedzictwu!” – nawoływał papież, odnosząc się także bezpośrednio do artystów i niejako projektując masowy nurt polskiej sztuki pierwszej połowy lat 80. w stwierdzeniu, że także dziś „inspiracja chrześcijańska nie przestaje być głównym źródłem twórczości polskich artystów”, a „kultura polska stale płynie szerokim nurtem natchnień mających swoje źródło w Ewangelii”²⁶.

Fenomen społeczny pierwszej połowy lat 80. polegał na tym, że podyktowany przez papieża wzór tożsamości zbiorowej został **powszechnie** zaakceptowany i uwewnętrzniony (umacniany przez kolejne wydarzenia: zamach na papieża, wprowadzenie stanu wojennego, druga pielgrzymka Jana Pawła II, zabójstwo księdza Popiełuszki). Wystarczy przypomnieć bezwzględny aurytety, jakim w społeczeństwie cieszył się papież, ale także skalę identyfikacji religijnej (jako osoby niewierzące deklarowało się w pierwszej połowie dekady od 2 do 4% społeczeństwa). Za tym szła w prostej linii skala zaufania do instytucji Kościoła katolickiego, wynosząca wówczas od 90 do 95%²⁷. Kościół „powszechnie uznawano za wyrażiciela i obrońcę podstawowych wartości, którym chciano hołdować”²⁸. Chodziło nie tylko o to, że „dramatyczny przekaz chrześcijańskiej wiary pozwalał zrozumieć sytuację, nazwać ją i wyjaśnić”, a uczestnictwo w religijności dawało pokrzepiające poczucie wspólnoty, ale przede wszystkim o to, że Kościół jako instytucja „postrzegany był jako rzecznik «społeczeństwa», reformatorskich działań oraz ideowo-etycznego, wspólnego wierzącym i niewierzącym przesłania Solidarności”²⁹; jako „mediator pomiędzy władzą, podziemiem i społeczeństwem, akceptowany przez wszystkie te podmioty”³⁰; jako „niekwestionowana przez komunistów

25 Tamże, s. 60, 61.

26 Tamże, s. 61.

27 Dane statystyczne za: S. Marczuk *Społeczeństwo polskie lat osiemdziesiątych. Ciągłość i zmiana wartości*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Rzeszowie, Rzeszów 1993, s. 80 i 87.

28 I. Krzemiński *Świat zakorzeniony*, Wydawnictwo GP „Wola”, Warszawa 1988, s. 22.

29 I. Krzemiński *Czy Polska po Solidarności? Treści świadomości społecznej i postawy ludzi*, Instytut Socjologii UW, Warszawa 1989, s. 30, 21.

30 A.L. Sowa *Historia Polityczna Polski 1944-1991*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011, s. 600.

siła moralna, ale także polityczna”; wreszcie – jako „podstawa kultury, jako korzeń społecznej moralności”³¹.

Mówiąc 11 grudnia 1981 roku na Kongresie Kultury Polskiej o „zaskakującej aktualizacji” cech kultury romantycznej w kulturze posierpniowej, Maria Janion wskazywała na jej religijne skrzydło. Na dowód przywoływała obrazy ze strajku w Stoczni Gdańskiej, zwracając uwagę na uderzające „wielkie skupienie duchowe, przybierające wręcz charakter egzaltacji religijnej”, na „robotniczą wspólnotę, porwaną uniesieniem religijno-patriotycznym” – wbrew utrwalonemu „stereotypowi”, że „religia należy organicznie do aparatu ideowego ucisku mas”³². W napisanym dekadę później kanonicznym tekście o zmierzchu paradygmatu romantycznego, wspominając jego trzecią kulminację w pierwszej połowie lat 80., wśród wartości duchowych organizujących wówczas życie wspólnoty, Janion wymieniała: ojczyznę, niepodległość, wolność i solidarność narodową³³. Z niewiadomych przyczyn na tej liście nie umieściła religii i wiary katolickiej. Trzeba powiedzieć, że jej uwzględnienie zdecydowanie osłabiłoby tezę o zmierzchu kulturowego paradygmatu. W konsekwencji Janion nie zwróciła też uwagi na rzecz kluczową: na zinstytucjonalizowanie duchowości w kulturze posierpniowej. Na to, że funkcjonujące w ramach paradygmatu romantycznego narodowo-katolickie sacrum („Zbiorowe śpiewanie pieśni religijnych i patriotycznych, odsłanianie pomników, święcenie sztandarów, uroczyste nabożeństwa, msze polowe”³⁴) zostało zdeponowane w instytucji Kościoła katolickiego. Dopiero w *Niesamowitej słowiańszczyźnie* Janion przytacza słowa Mirosławy Marody i Sławomira Mandesa o tym, że „w PRL-u jedynie kościoły mogły odtwarzać rytuały podtrzymujące ciągle żywą romantyczno-etniczną ideę narodu”³⁵.

Tu znowu kierunek wyznaczył Jan Paweł II, czyniąc „Episkopat polski współczesnej” spadkobiercą „prawdy o dziejach Ojczyzny”, zasadzającej się na roli Kościoła jako „czynnika łączącego oraz zabezpieczającego **tożsamość oraz**

31 I. Krzemiński *Świat zakorzeniony*, s. 24.

32 *Kongres Kultury Polskiej*, Krąg, Warszawa 1982, s. 18.

33 M. Janion *Zmierzch paradygmatu*, s. 23-25.

34 *Kongres Kultury Polskiej*, s. 22.

35 M. Maroda, S. Mandes *Polak katolik. O związkach religijności z tożsamością narodową*, „Europa” 2006 nr 24 (dodatek do „Dziennika” z 14.06.2006); por.: M. Janion *Niesamowita słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 192.

jedność narodu w okresach szczególnie trudnych”³⁶. Tak jak w okresie zaborów polskie „społeczeństwo w ogromnej większości katolickie znajdowało oparcie w ustroju hierarchicznym Kościoła”, tak i obecnie „**naród w ogromnej swej większości katolicki w strukturach hierarchicznych Kościoła** nadal szuka również tego oparcia”³⁷ – mówił papież.

Ten charakterystyczny dla pierwszej połowy lat 80. sposób porządkowania i rozumienia rzeczywistości – polegający na splocie wartości narodowych, niepodległościowych, patriotycznych z wartościami religijnymi, ściśle związanymi z instytucją Kościoła katolickiego – najwięcej zobrazował Adam Michnik w tekście z listopada 1980 roku *Powstanie listopadowe – polskie pytania*:

Przesłanie romantyków – jak myślę – to przypomnienie, że **sens bycia Polakiem niemożliwy jest do zrozumienia i ogarnięcia bez zrozumienia sensu Krzyża**. W tym znaczeniu – przypomniał nam o tym papież Jan Paweł II na placu Zwycięstwa – bez krzyża niepodobna pojąć kondycji duchowej tego narodu. Bez Krzyża, który jest symbolem cierpienia, ale i symbolem Dobrej Nowiny.

I to nakazuje pomyśleć nad rolą Kościoła katolickiego w owym czasie. Nad rolą Kościoła, który dawał temu narodowi, temu społeczeństwu system wartości fundamentalnych, a jednocześnie tworzył szkielet oporu przeciw wynarodowieniu, przeciw nihilizmowi, przeciw moralnej destrukcji.³⁸

Najbardziej demokratyczne miejsce na świecie?

W książce *Liberalizm po komunizmie* z 1993 roku Józef Szacki przywoływał toczący się od kilku lat spór między zwolennikami „przekonania o socjalistycznym charakterze «Solidarności»” a poglądem, że „«Solidarność» wystąpiła przeciwko realnemu socjalizmowi, eksponując hasła chrześcijańskie i narodowe”³⁹. Chrześcijańskie i narodowe jednocześnie – co podkreślali w 1980 roku zgodnie Stefan Niesiołowski („usiłowanie oddzielenia u nas katolicyzmu od polskości, oderwanie narodu od religii i od Kościoła, jest niszczeniem

36 Jan Paweł II w Polsce..., s. 111

37 Tamże, s. 110-112.

38 A. Michnik *Polskie pytania*, Agora, Warszawa 2009, s. 226-227 (pierwsze wydanie 1987).

39 J. Szacki *Liberalizm po komunizmie*, Znak, Kraków 1994, s. 140-141.

samej istoty narodu⁴⁰) i Antoni Macierewicz („Nie można oddzielić [...] historii Polski od historii Kościoła katolickiego⁴¹). Spór ten reaktywował ostatnio w książce *Inna Rzeczpospolita jest możliwa!* Jan Sowa. Sowa postawił tezę, że „Solidarność” stanowiła „wydarzenie par excellence komunistyczne”, ruch „uniwersalny” o „synkretycznej naturze⁴². „Rację mają ci, którzy uważają, że przez kilkanaście miesięcy między sierpniem 1980 a grudniem 1981 Polska była najbardziej demokratycznym miejscem na świecie⁴³ – stwierdzał badacz, opowiadając się za nie tracącą na popularności tezą o pierwszej „Solidarności” jako – wedle określenia Marcina Zarembę – „jednym z ostatnich integrujących, wspólnototwórczych momentów w historii, do których można się w dzisiejszej Polsce odwołać”⁴⁴.

Swoją tezę Sowa udowadnia przede wszystkim na podstawie Uchwały programowej I Krajowego Zjazdu Delegatów NSZZ „Solidarność” z 7 października 1981 roku, w tym słynnego dokumentu „Samorządna Rzeczpospolita”. Nie chcę dyskutować z analizą Sowy, a jedynie zwrócić uwagę, że już w pierwszym punkcie programu („Kim jesteśmy i dokąd dążymy”) oprócz deklaracji, że „NSZZ «Solidarność» zespala w sobie wiele nurtów społecznych, łączy ludzi o różnych światopoglądach i różnych przekonaniach politycznych i religijnych, niezależnie od narodowości”, pojawia się uwaga: „«Solidarność», określając swe dążenia, czerpie z wartości etyki chrześcijańskiej, z naszej tradycji narodowej oraz z robotniczej i demokratycznej tradycji świata pracy. Nowym bodźcem do działania jest dla nas encyklika o pracy ludzkiej Jana Pawła II. «Solidarność» jako masowa organizacja ludzi pracy jest także ruchem moralnego odrodzenia narodu⁴⁵. Do oficjalnych dokumentów zjazdu włączono wygłoszone w jego drugim dniu kazanie Józefa Tischnera, poświęcone etyce „Solidarności”. Warto również zwrócić uwagę na charakterystyczne akcenty podczas zjazdu: „Cztery godziny przed rozpoczęciem obrad pierwszej tury odbyła się w katedrze oliwskiej msza

40 S. Niesiołowski *Człowiek, Kościół, Solidarność*, „Solidarność Ziemi Łódzkiej” 1980 nr 9, s. 4.

41 A. Macierewicz *Prymas Polski i odrodzenie narodu*, „Wiadomości Dnia” 1981 nr 112, s. 2.

42 J. Sowa *Inna Rzeczpospolita jest możliwa! Widma przeszłości, wizje przyszłości*, Grupa Wydawnicza Foksal, Warszawa 2015, s. 177, 163, 147.

43 Tamże, s. 141.

44 *Wyblakłe powstanie i chłopaki z lasu*, z M. Zarembą rozmawia J. Dymek, „Dziennik Opinii” 2016 nr 60, <http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/opinie/20160301/zolnierze-wykleci-prawda-mit>.

45 *Program NSZZ „Solidarność” uchwalony przez I Krajowy Zjazd Delegatów*, „Federalista” 2010 nr 1, s. 84; online: http://ofop.eu/sites/ofop.eu/files/biblioteka-pliki/f1_83-124.pdf.

św. w intencji związku, koncelebrowana przez prymasa Józefa Glempa. Zjazd zainaugurowało wejście na salę obrad w hali „Olivia” pocztów sztandarowych. Odśpiewano hymn Polski oraz *Boże coś Polskę*⁴⁶.

Tezę Sowy o „uniwersalnym” i „komunistycznym” charakterze „Solidarności” trudno obronić, jeśli pamięta się o symbolicznej solidarnościowego zrywu: wystarczy przypomnieć, że porozumienia sierpniowe Lech Wałęsa podpisał słynnym długopisem z wizerunkiem Jana Pawła II, na szyi mając zawieszony różaniec. „Tylko w komunistycznej Polsce strajk mógł się rozpocząć od mszy świętej i od wiersza Byrona”⁴⁷ – pisał Timothy Garton Ash. Sowa bierze pod uwagę, że „symbole i rytuały religijne to ważny element jej [„Solidarności”] funkcjonowania”⁴⁸, jednak stwierdza, że dla strajkujących „liczyło się [...] użycie, jakie mogli zrobić z elementów otaczającego ich pejzażu symbolicznego”⁴⁹. Wiary w „instrumentalny” i „pragmatyczny” stosunek strajkujących do symboliki chrześcijańskiej nie da się jednak podeprzeć żadnymi argumentami. W zamian da się łatwo obalić – przywołując przykład Pomnika Poległych Stoczniovców 1970, którego wzniesienie zainicjowano w Sierpniu. Odślonięty 16 grudnia 1980 roku w pobliżu Bramy nr 2 pomnik można uznać za symboliczne zwieńczenie powiązania pierwiastka romantycznego z chrześcijańskim: pomnik przedstawia trzy krzyże, które według projektu miały sięgać 44 metrów (w rzeczywistości mierzą 42 metry, ponieważ taki był zasięg dostępnego dźwigu⁵⁰). Porządek historyczny został wyparty przez porządek mityczny (chrześcijański), co najlepiej obrazuje fakt, że według początkowego projektu Bohdana Pietruszki pomnik miał składać się nie z trzech, ale z czterech krzyży, na cześć czterech pierwszych, poległych w tym miejscu ofiar Grudnia⁵¹. Można powiedzieć: to nie ludzie użyli symboli, ale symbole zrobiły użytek z ludzi.

„Twierdzenie, jakoby Jan Paweł II obalił komunizm jest [...] nieprawdziwe”, a „interpretacje mówiące o sprawczej roli Kościoła katolickiego są

46 Zob. http://www.wszechnica.solidarnosc.org.pl/?page_id=2569.

47 T.G. Ash *Polska rewolucja. Solidarność 1980-1981*, przeł. M. Dziewulska, M. Król, Res Publica, Warszawa 1990, s. 24.

48 J. Sowa *Inna Rzeczpospolita...*, s. 139.

49 Tamże, s. 147.

50 Za relacjami G. Borosa i W. Szyślaka w: *Niepokora. Artyści i naukowcy dla Solidarności 1980-1990*, red. S. Figlarowicz, K. Goc, G. Goszczyńska, A. Makowska, A. Szywnowska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 29, 121.

51 Andrzej Perzyński, Waldemar Rebinin, Józef Widerlik, Kazimierz Zastawny.

zdecydowanie przesadzone”⁵² – pisze Sowa. Pomijam dyskusyjność tej tezy. Dokonane tutaj uproszczenie zasadza się na ograniczeniu rozumienia dynamiki życia społecznego do politycznej pragmatyki przy jednoczesnym zlekceważeniu rzeczywistości fantazmatycznej i performatywnego charakteru społecznych rytuałów. Nawet jeśli założyć, że posługiwanie się symbolami narodowo-katolickimi nie odsyłało do sfery faktycznie przyjętych i kulturowanych wartości, trudno przyjąć, że funkcjonowanie w ramach wspólnoty wyobrażonej⁵³ jest praktyką niewinną. Klarownie ukazał to w pisanej w 1988 roku książce *Czy Polska po Solidarności?* Ireneusz Krzemiński.

Pokazując fantazmatyczny charakter ufundowanej w Solidarnościowym zrywie wspólnoty, Krzemiński wskazywał na fakt, że fenomen społecznego „odgrywania wartości” miał charakter kulturowego performansu. W obrębie fantazmatu rzeczywistość przesuwana się w sferę wyobrażonego – co jednak nie odbiera fantazmatowi rzeczywistej mocy, choćby dlatego, że to, co wyobrażone, kształtuje materię relacji społecznych, wraca w postaci konsekwencji politycznych. Przykładem podawanym przez Krzemińskiego jest kampania o podręcznik do wychowania rodzinnego, prowadzona w 1987 roku na fali „normalizacji stosunków państwo-Kościół”⁵⁴. Finałem sporu było wycofanie ze szkół wersji zaproponowanej przez władze świeckie⁵⁵. Krzemiński komentował:

Zwycięstwo Kościoła okazało się klęską „społeczeństwa”, bowiem utraciło ono swoją autonomiczną podmiotowość. Sfera obyczaju, sfera ideałów wychowawczych, sfera zatem samego jądra wzorów kulturowych stała się sferą podległą władaniu i sferą włączoną w przetarg polityczny. Ludzie utracili prawo samodzielnego głosu. Co więcej, rzeczowa dyskusja na temat obyczajów i wychowania okazała się zupełnie niemożliwa. Została całkowicie zideologizowana.⁵⁶

52 J. Sowa *Inna Rzeczpospolita...*, s. 145, 147.

53 Odwołuję się tutaj oczywiście do Benedicta Andersona i jego książki *Wspólnoty wyobrażone*.

54 P. Raina *Kościół w PRL. Kościół katolicki a państwo w świetle dokumentów 1945-1989*, t. 3, „W Drodze”, Poznań, „Bernardinum”, Pelpin 1996, s. 535.

55 Arcybiskup Bronisław Dąbrowski zarzucał, że podręcznik Wiesława Sokoluka, Dagmary Andziak i Marii Trawińskiej „przekazuje jedynie seksualną stronę tego wychowania i to sprzeczną z moralnością nie tylko chrześcijańską, ale przyzwoitością ludzką”. *Tajne dokumenty Państwo – Kościół 1980-1989*, Aneks, Londyn; Polityka, Warszawa 1993, s. 527.

56 I. Krzemiński *Czy Polska po Solidarności?*, s. 41.

Przyczyn takiego obrotu spraw Krzemiński upatruje we wchłonięciu dyskursu obywatelskiego przez dyskurs narodowy. „**«Społeczeństwo»**, które stało się **«narodem»**, okopało się – rzecz można – na szanćcach Kościoła i wobec tego ludzie musieli przyjąć ograniczenia, płynące z tej sytuacji”, bowiem **przyjęcie katolickiej aksjologii w obręb swego zbiorowego portretu („my”) uniemożliwiało jej krytykę**⁵⁷.

„Uczestnictwo w pobożności” stało się w latach 80. nie tylko „rodzajem «obywatelskiego obowiązku»”, ale i „sposobem potwierdzenia swej tożsamości, swej przynależności do «narodu»”⁵⁸ – stwierdzał Krzemiński. Do podobnych wniosków doszedł Sergiusz Kowalski w ukończonej również w roku 1988 książce *Krytyka solidarnościowego rozumu*. Dążąc „do wykrycia pewnej wspólnoty struktur pojęciowych, jedności przesłoniętej wielobarwną kurtyną związkowego pluralizmu” i pytając o „Solidarność” jako scenę „ukrytych archetypów zbiorowego myślenia”, autor stwierdził, że pierwszym elementem więzi zbiorowej („my”) była „katolicka wiara większości społeczeństwa polskiego”⁵⁹ uznana za immanentny i esencjonalny składnik ładu naturalnego. Również w 1988 roku Marcin Kula podkreślał, że „treści i hasła narodowe występowały w tym ruchu [„Solidarność”] od początku”, „były obecne w podstawowych słowach Sierpnia, takich jak godność, wolność, prawda, prawa człowieka, podmiotowość, sprawiedliwość, zdrowy rozsądek i, last but not least, solidarność”⁶⁰. Wreszcie cytowany Szacki w 1993 roku stwierdzał po prostu, że „Solidarność” od pierwszej chwili konstituowała się jako „reprezentacja już istniejącej wspólnoty”, stanowiącej większość społeczeństwa, identyfikowanej z narodem⁶¹. Przekładając rzecz na kryteria zaproponowane przez Rosalyn Deutsche, w kontekście tezy o „Solidarności” jako „najbardziej demokratycznym miejscu na świecie” można zapytać, czy zaproponowany wówczas projekt demokracji był modelem demokracji radykalnej, opartej na sporze i nieusuwalnej różnicy, czy demokracji „autorytarnej” opartej na konsensusie, zakładającym że „społeczeństwo jest ufundowane na trwałej podstawie”

57 Tamże, s. 42, 16.

58 Tamże, s. 44.

59 S. Kowalski *Krytyka solidarnościowego rozumu. Studium z socjologii myślenia potocznego*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 1990, s. 21, 28, 118.

60 M. Kula *Narodowe i rewolucyjne*, Aneks, Londyn–Warszawa 1991, s. 273.

61 J. Szacki *Liberalizm po komunizmie*, s. 142, 137

(w tym przypadku narodowo-katolickiej) i prowadzącym do „dyktatury” większości⁶².

My, ludzie „Solidarności”

Czy jednak trafne stwierdzenie cytowanego przez Szackiego Adama Przeworskiego, że „duchowa siła, będąca trwałym źródłem opozycji przeciwko komunizmowi, to nie tęsknota do wartości [...], lecz religia i nacjonalizm”⁶³, wyczerpuje zagadnienie? Odwołam się do Adama Michnika, jako autora konstytutywnej dla sojuszu lewicy laickiej z Kościołem pracy *Kościół-lewica-dialog* z 1977 roku.

W tekście pod znamienym tytułem *My, ludzie „Solidarności”* z 1984 roku, zamieszczonym w tomie *Polskie pytania*, Michnik pisał: „«Solidarność» jest ruchem wszystkich warstw społecznych, ruchem robotników i księży, rolników i intelektualistów, katolików i niewierzących, ruchem który ogarnął cały naród”, a jego istotą jest „budowanie społeczeństwa obywatelskiego, którego cechami konstytutywnymi są zasady pluralizmu i samorządności”⁶⁴. „Solidarność” pokazana jest tutaj jako ruch uniwersalny, o synkretycznej naturze; nie ma tu śladu ostracyzmu wobec ludzi niewierzących, niereligijnych. Zarazem w tym samym tekście Michnik pisze, że „Solidarność” jako „synteza narodowych aspiracji” łączy w sobie „dążenie do niepodległości, wierność światu norm chrześcijańskich i ruch na rzecz wyzwolenia pracy”⁶⁵. Michnik (tak jak autorzy cytowanego przez Sowę programu „Solidarności”) nie widzi sprzeczności między postulatem pluralizmu a kwestią narodową i uznaniem norm chrześcijańskich – te treści się tutaj nie wykluczają, ale w sposób bezdyskusyjny uzupełniają. Michnik, jak wielu innych, będzie występować przeciwko fundamentalizmowi religijnemu, za pluralizmem itd. – jednocześnie opowiadając się kategorycznie po stronie wartości chrześcijańskich i Kościoła katolickiego.

62 „[...] gdy porzuci się ideę, iż społeczeństwo jest ufundowane na trwałej podstawie [...] tożsamość społeczeństwa staje się tajemnicą i jako taka może być podatna na kontestację” (R. Deutsche *Agorafobia*, przeł. P. Leszkowicz, „Artium Quaestiones” 2002 nr 13, s. 300).

63 A. Przeworski *Democracy and the Market. Political and Economic Reforms in Eastern Europe and Latin America*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, s. 93. Cyt. za: J. Szacki *Liberalizm po komunizmie*, s. 143.

64 A. Michnik *Polskie pytania*, s. 173, 181.

65 Tamże, s. 177.

W książce *Z dziejów honoru w Polsce*, pisanej w pierwszej połowie lat 80., w rozważaniach nad twórczością Zbigniewa Herberta Michnik notuje: „nigdy nie zadeklarował się jako poeta katolicki”, niemniej „dobrze wiedział w jakim kraju żyje; doskonale orientował się, że wszelka krytyka Kościoła miała swój sens sytuacyjny, tzn. służyła tym, którzy Kościół prześladowali. **Elementarna przyzwoitość zabraniała mu krytykować**”⁶⁶. Ta logika nie jest jednak cyniczną rachubą. Rzecz w tym, że Michnik uznaje chrześcijaństwo za oczywisty i nienaruszalny fundament nie tylko polskości, ale i człowieczeństwa – a Kościół katolicki za reprezentanta i strażnika tych wartości. Michnik idzie krok dalej niż Jan Józef Lipski w słynnym tekście z 1981 roku *Dwie ojczyzny, dwa patriotyzmy*. Lipski, zdeklarowany agnostyk, pytał o model „Polaka-katolika”, o „nierozłączność Polski i katolicyzmu” i odrzucał twierdzenie, że „kto nie jest katolikiem nie jest pełnowartościowym, zupełnym Polakiem” – a jednak przystawał na kompromis, kiedy godził się na narodowy konsensus mówiący o tym, że „katolicyzm wywarł tak wielki i wielostronny wpływ na kulturę polską, tak w nią wrósł, że **kultura ta jako całość nie da się od katolicyzmu oderwać bez utraty swej tożsamości**”⁶⁷. Katolicki fundament narodu i kultury jest dla Lipskiego nie do ruszenia; inna Rzeczpospolita jest niemożliwa. Michnik idzie dalej. **Normy chrześcijańskie są jego zdaniem na tyle uniwersalne, że wyznaczają granice porządku symbolicznego** i dlatego po prostu muszą pomieścić wszystkich, nie tylko Polaków, ale i całą ludzkość – o ile nie jest się reprezentantem zła: komunistą, nihilistą, faszystą, zdrajcą. To założenie jest nienaruszalne i niedyskutowane – tutaj kończą się „polskie pytania”.

Wszystkie inne treści są tylko pokłosiem tego założenia. Historia Polski, także najnowsza, tylko potwierdza jego słusność. Zatem „Solidarność”, czyli „ruch narodu, który wbrew totalitarnej opresji odzyskuje swą tożsamość”⁶⁸, w sposób naturalny powraca do świata norm chrześcijańskich, których komunizm był naturalnym zaprzeczeniem, a Kościół naturalnym obrońcą. Skoro komunizm jest „nową wiarą”, jego alternatywą jest powrócić do „starej wiary”, reprezentowanej przez polski Kościół – innej alternatywy nie ma. „Być posłusznym prawom i obyczajom mego kraju, dzierżąc się stale religii, w której Bóg dozwolił mi

66 A. Michnik *Z dziejów honoru w Polsce*, Niezależna Oficyna Wydawnicza, Warszawa 1985, s. 158.

67 J.J. Lipski *Dwie ojczyzny, dwa patriotyzmy. Uwagi o megalomanii narodowej i ksenofobii Polaków*, Otwarta Rzeczpospolita, s. 38; <http://otwarta.org/wp-content/uploads/2011/11/J-Lipski-Dwie-ojczyzny-dwa-patriotyzmy-lekkie3.pdf>.

68 A. Michnik *Polskie pytania*, s. 173.

łaskawie wzrosnąć od dzieciństwa⁶⁹ – tak brzmi pierwsze przykazanie Polaka. Wraz z polskim narodem cała ludzkość powróci być może do chrześcijaństwa, skoro „cywilizacja techniczna” jest jego zaprzeczeniem⁷⁰. Ten mesjanistyczny resentyment nie byłby możliwy, gdyby nie przyjęcie metafizycznego fundamentu, gdzie Polska staje się przedstawicielem ludzkości, a Kościół jest naturalnym szansem uniwersalnych norm (chrześcijańskich). Ahistoryczne, apolityczne, a wyłącznie esencjalne rozumienie tych norm sprawiało, że – jak pokazał Krzemiński – mogły być łatwo instrumentalizowane na polu politycznej pragmatyki.

Pochwała profanacji

Dopiero umieszczenie w tym krajobrazie społecznym, mentalnym i emocjonalnym sztuki Kultury Zrzuty pozwala właściwie oszacować jej sens i wartość. Najbardziej wyrazistym przykładem jest wspomniana, konstytutywna i tożsamościotwórcza dla środowiska, zdobiąca pierwszy numer „Tanga” praca Rzepeckiego *Matka Boska z domalowanymi wąsami*.

W wizerunku Matki Boskiej Częstochowskiej splatają się różne sensory: religijny, narodowy, niepodległościowy, historyczny. Ten złożony sens, warto dodać, był wówczas regularnie potwierdzany: w obecności wizerunku Matki Boskiej („Strajkowej” – jak ją nazywano) na słupie Stoczni Gdańskiej podczas strajków sierpniowych; w poezji posierpniowej i pogrudniowej adresowanej do „Czarnej Madonny”; w uroczystościach jubileuszu 600-lecia Obrazu Jasnogórskiego w 1982 roku; w masowych, dorocznych pielgrzymkach na Jasną Górę; wreszcie w fakcie, że szef „Solidarności” nosił w klapie wizerunek Matki Boskiej Częstochowskiej, a po otrzymaniu Pokojowej Nagrody Nobla umieszczył medal i dyplom na Jasnej Górze. Podczas pierwszej pielgrzymki Jan Paweł II nazwał Jasną Górę „sanktuarium narodu”, „miejscem świętym”, w którym „czuć, jak bije **serce narodu w sercu Matki**”⁷¹ – widziany w ten sposób akt powierzenia narodu Matce Boskiej Częstochowskiej staje się sceną pierwotną polskiej tożsamości. Nie dziw, że – jak wspomina po latach Rzepecki – pomysł z domalowaniem wąsów Matce Boskiej Częstochowskiej wywołał w nim samym przerażenie⁷². „Nie bluźnij... Zastanów się... Zabolało mnie, że

69 A. Michnik *Z dziejów...*, s. 171.

70 A. Michnik *Polskie pytania*, s. 180.

71 Jan Paweł II w *Polsce...*, s. 68.

72 A. Rzepecki *Preferuję bardziej zrzutę niż kulturę*, BWA Sokół, Nowy Sącz 2013, s. 52.

Najświętszej domalowałeś wąsy. **Czyżbys nie był Polakiem?**” – pisał w 1984 roku Jan Dobkowski do Rzepeckiego⁷³.

Dyskusja, w co uderzał Rzepecki – w wiarę, religię, naród czy w sztukę religijną – jest bezzasadna: uderzał w nierozzerwalny, historycznie i kulturowo zdeterminowany spłot tych treści. Jego gest – dorysowanie Matce Boskiej Częstochowskiej wąsów – jest modelowym przykładem Agambenowskiej profanacji przez zabawę: chodziło tu o niestosowne i niedbałe użycie świętości, odarcie jej z aury, przeniesienie ze sfery sacrum (rozumianego w splocie znaczeń religijnych i narodowych) do sfery profanum.

Po Agambenowsku rozumiana profanacja nie ma nic wspólnego z prostym obalaniem sfery sacrum (prowadzącym do „zwykłej konsumpcji”⁷⁴). Jak pisał Agamben, profanacja nie jest sekularyzacją, ta bowiem jest „rodzajem stłumienia, które nie narusza żadnych sił, lecz jedynie prowadzi do ich translokacji”, zatem legitymizowania władzy⁷⁵. Nie ma też nic wspólnego z działaniem katartycznym i rytualnym – typowym dla polskiej tradycji profanacji. Tak rozumiany model był realizowany w sposób najbardziej modelowy w praktyce teatralnej Jerzego Grotowskiego i charakterystycznej dla niego dialektyce bluźnierczego ośmieszenia i apoteozy⁷⁶. Jak pisał Ludwik Flaszen, towarzyszące profanacji „poczucie nabożnej grozy” i „dreszcz na widok pohańbionych norm” miały prowadzić do ich „odrodzenia się [...] na wyższym poziomie świadomości poprzez przeżycie katartyczne”⁷⁷. Chodziło tu zatem o profanację jako działanie potwierdzające, wzmacniające, petryfikujące ustanowiony w sacrum zespół społecznych norm, wokół których wspólnota miała się wiązać i scalać. Nie przez przypadek sformułowanie o „dialektyce ośmieszenia i apoteozy” Tadeusz Kudliński ukuł na podstawie inscenizacji *Dziadów* Grotowskiego. Czy nie tam, w „mateczniku *Dziady*”, pomiędzy Wielką Improwizacją a Widzeniem księdza Piotra znajduje my źródłowy nie tylko dla polskiego teatru, ale dla polskiej kultury w ogóle

73 List został opublikowany w siódmym zeszyście „Tanga”.

74 G. Agamben *Pochwała profanacji*, w: tegoż *Profanacje*, przeł. M. Kwaterko, PIW, Warszawa 2006, s. 96.

75 Tamże, s. 98.

76 T. Kudliński „*Dziady*” w 13 *Rzędach*, w: *Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, red. J. Degler, G. Ziółkowski, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2006, s. 139-140 (pierwodruk tekstu 1961).

77 L. Flaszen *O metodzie aktorskiej*, w: *Misterium zgrozy i urzeczenia...*, s. 82 (pierwodruk tekstu 1964).

wzorzec performatywnego umocnienia się w wartościach (chrześcijańskich) na drodze ich podważenia?

Swoistą parafrazę performatywnej i afektywnej logiki profanacji opartej na dialektyce ośmieszenia i apoteozy przedstawił w 1984 roku krytyk sztuki i czołowy kurator wystaw przykościelnych Janusz Bogucki, komentujący w trakcie Sekcji Historyków Sztuki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego referat Mieczysława Porębskiego:

Urzekła mnie konstrukcja Porębskiego, w której jest święte centrum, gdzie obowiązuje mowa wysoka, czysta, jasna i niewątpliwa. I jest obrzeże, gdzie są ciemności, zawikłania, demony itd. I ono gwarantuje samooczyszczenie owemu centrum sakralności. Gdyby bowiem nie było tego grząskiego obrzeża, to **centrum być może w swojej doskonałości stałoby się nudne i martwe. Myślę, że jest to taki system naczyń połączonych, w których z centrum promieniają pewne moce, doznają próby, ścierają się z siłami ciemności i wzmocnione znów do tego centrum powracają**⁷⁸.

Rzecz można przełożyć na kategorie performatywne. Struktura dialektyki bluźnierstwa i apoteozy jest wszakże analogiczna do struktury opisywanego przez Victora Turnera dramatu społecznego. Odwołując się do trójczłonowego schematu rytuału (obrzęd wyłączenia; obrzędy graniczne – liminalne i liminoidalne; obrzędy włączenia), Turner nazywał fazę liminoidalną „antystrukturą”, tym samym – jak pisze Małgorzata Sugiera – „odnotowywał jej inny status i widoczną w samej nazwie logiczną zależność od «rzeczywistości» społecznej”⁷⁹. W konsekwencji „w całości wiązał performatywność z działaniem zachowawczym i potwierdzającym obowiązujący porządek i obraz świata”⁸⁰, kładąc nacisk na odbywające się w ostatniej fazie dramatu społecznego przywrócenie porządku⁸¹. Koncepcjom społecznej funkcji

78 *Sacrum i sztuka*, oprac. N. Cieślińska, Znak, Kraków 1989, s. 153.

79 M. Sugiera *Performatywy, performance i teksty dla teatru*, w: *Kulturowa teoria literatury 2*, red. T. Walas, R. Nycz, Universitas, Kraków 2012, s. 380.

80 Tamże.

81 Struktura – można dodać – jest tutaj taka sama, jak w teorii karnawału Michaiła Bachtina, gdzie faza odwrócenia hierarchii i porządku (z charakterystycznymi elementami profanacji i bluźnierstwa) jest swoistym intermedium w życiu społecznym, po którym następuje przywrócenie starego ładu.

performatywności, opartym na rytuale Sugiera biegunowo przeciwstawia koncepcje Judith Butler (i pośrednio Michela Foucaulta), gdzie nadzieje pokłada się w możliwości zerwania z procesami normalizującymi: „Siła performatywności nie płynie wyłącznie z poprzednich użyc, jej źródłem staje się bowiem nic innego niż zerwanie z wszystkimi bez wyjątku dotychczasowymi **zasadami użycia**”⁸² – pisała Butler.

Nawet jeśli założymy, że chodzi tu wyłącznie o (jak pisze Sugiera) „polityczne nadzieje”, znamienne jest, że w polskiej kulturze karierę zrobiła nie polityczna koncepcja zerwania (w duchu Butler), ale myślenie wywiedzione z rytuału i antropologii. Czy nie w tym duchu – duchu dialektyki ośmieszenia i apoteozy, podważenia i potwierdzenia – utrzymana jest „szycerka”, krytyczna tradycja polskiej kultury – a przynajmniej jej recepcja? „Nie bać się spotkania z profanum”, ale „chronić sferę sacrum”⁸³ – pisał Michnik, szukając złotego środka między postawami błazna i kapłana ze słynnego tekstu Leszka Kołakowskiego. Zgodnie z tym „laicka godność” jest dla Michnika „odповідzią na potrzebę sacrum, jest utajoną metafizyką, która się wstydzi obnażenia”⁸⁴. Na tym gruncie Michnik buduje „wspólnotę pytań metafizycznych”, wyprowadzoną z „korzenia Wielkiej Improwizacji”, obejmującą „najświetniejsze dokonania” kultury polskiej: „Miłosza, Herberta, Gombrowicza i Kołakowskiego, Herlinga-Grudzińskiego, Czapskiego i Wata”⁸⁵. I Brzozowskiego, któremu przed śmiercią „zsuwa się błazeńska maska”, kiedy mówi: „katolicyzm jest nieuchronny. Nieuchronnym, w samej idei człowieka zakorzenionym faktem jest Kościół”, odnajdując „ład w płomieniu wiary”⁸⁶. Pytanie: czy Michnik dokonuje w tym przypadku interpretacyjnego nadużycia? Czy nie obecność tak rozumianego (wywiedzonego z *Dziadów*) „wątku wadzenia się z Bogiem”⁸⁷ jest zwyczajowym kryterium zaliczenia w poczet „najświetniejszych dokonań” polskiej kultury? Czy nie rozjaśnia to fenomenu współlistnienia na wystawach przykościelnych obok katolickiej ortodoksji prac Miłosza, Nowosielskiego, Wajdy? Czy nie było

82 J. Butler *Walczące słowa. Mowa nienawiści i polityka performatywu*, przeł. A. Ostolski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010; cyt. za: M. Sugiera, *Performatywy...*, s. 384.

83 A. Michnik *Polskie pytania*, s. 217.

84 Tamże, s. 87.

85 Tamże, s. 89.

86 Tamże, s. 203, 206.

87 Tamże, s. 88.

tutaj ciągłości w tym sensie, że „sztuka w kruchcie” stanowiła uproszczoną realizację polskiej sztuki profanacji jako miejsca „pytań metafizycznych” i „odrodzenia się wartości”?

Tę ciągłość można dostrzec z perspektywy **apostatycznego „trzeciego miejsca”** zajmowanego przez Kulturę Zrzuty. U Rzepeckiego nie mamy skrzydła apoteozy; nie mamy w ogóle skrzydła metafizycznego; nie mamy kryjącej się za szyderstwem troski o wyszydzaną kulturę, wspólnotę, taki czy inny ład. Mamy wywiedzioną z dadaistycznego ducha „«poetykę inwektywy» podważającą wszystkie uznane wartości i autorytety”⁸⁸; mamy dadaistyczny śmiech, który „ośmiesza ustanowioną bezymyślnie tradycję, dotychczasowy porządek świata”⁸⁹. Na tym zasadza się sens i odrębność działania Rzepeckiego. Taka jest też, moim zdaniem, istota Agambenowskiego rozumienia profanacji, które jest **restytucją prawa ludzkiego**⁹⁰. Profanacja jest zabiegiem politycznym, które „**dezaktywizuje mechanizmy władzy** i przywraca wspólnemu użytkowaniu zawłaszczone dotychczas przestrzenie” – pisze Agamben; „To, co było niedostępne i oddzielone, wskutek profanacji traci swoją aurę i może zostać przywrócone użyciu”⁹¹. Gest Rzepeckiego tożsamy jest ze „skażeniem profanacyjnym”: „dotykiem odczarowującym oraz przywracającym do użytku to, co *sacrum* oddzieliło i, można by rzec, spetryfikowało”⁹².

Ten gest da się zrozumieć pod jednym warunkiem: gdy *sacrum* postrzegamy jako „sferę **falszywą i opresyjną**”⁹³. Gest Rzepeckiego był skazany na społeczne odrzucenie w momencie, kiedy, powtórzę, absolutnie powszechne było rozumowanie odwrotne: utożsamienie podmiotowości jednostki z podmiotowością narodu, dostrzeganie w sferze narodowo-katolickiego *sacrum* przestrzeni Prawdy, Oporu, Wolności. Gest Rzepeckiego da się zrozumieć, jeśli w określony sposób rozumie się politykę. W środowisku Kultury Zrzuty obowiązywało **inne rozumienie mechanizmów władzy** od przyjętego powszechnie, zasadzającego się na przeciwstawieniu „my” kontra „oni”. Artyści

88 K. Czerni „Antysacrum” czyli o konflikcie sztuki z religią?, „Znak” 1985 nr 6, s. 55.

89 P. Kurc-Maj, P. Polit *Wstęp*, w: *Dada Impuls/e*, red. P. Kurc-Maj, P. Polit, Muzeum Sztuki, Łódź 2015, s. 7.

90 G. Agamben *Pochwała profanacji*, s. 93.

91 Tamże, s. 98.

92 Tamże, s. 95.

93 Tamże, s. 97.

związani z Kulturą Zrzuty – pisał Piotrowski – definiowali władzę tak, jak czynił to Michel Foucault: jako „wytwarzane wówczas przez cały układ polityczny” – komunistów, ale i Kościół katolicki – „relacje dominacji i mechanizmy podporządkowywania obywateli”⁹⁴.

Z tej perspektywy można stwierdzić, że to sztuka świadomie rozbrajająca narodowo-katolickie sacrum, **sztuka realizowana w obszarze profanum** była wówczas, w pierwszej połowie lat 80., wyrazem politycznego oporu. Oporu wobec produkowanych w obszarze narodowo-katolickiego sacrum i wcielanych przez jednostkę definicji prawdy, wolności, moralności i wzorów tożsamościowych. Sfera profanum, w której artyści związani z Kulturą Zrzuty rozprzestrzerali swoją aktywność, była sferą problematyzacji tych definicji i praktykowania „idiotycznego marzenia o niezależności”⁹⁵ od narzucanych przez nie wzorców artystycznych i osobowych.

Polskie pytania

Tak zdefiniowane „trzecie miejsce” jest pozycją krytyczną, z której można sformułować kilka pytań o polską kulturę.

Z tej pozycji można przede wszystkim zakwestionować mit narodowej wspólnoty pierwszej połowy lat 80. Skoro owo „my” było wspólnotą wyobrażoną, trzeba zapytać: czy nie było kamuflażem dla stosunków władzy? Czy nie było konstrukcją opartą na wykluczeniu? Zamiast powtarzać hasła o „uniwersalności” owego „my”, za przykład podając fakt, że w jego ramach miejsce znaleźli ludzie bardzo różni, trzeba – z pozycji „trzeciego miejsca” – zapytać, czy w obrębie owego „my” było miejsce dla ekspresji swojej inności i odmienności, czy przeciwnie: „my” **tolerowało** Innego o tyle, o ile Inny (ateista, homoseksualista⁹⁶) milczał o swojej inności, wpisywał się we wspólnotowe ramy (choćby na zasadzie „wadzenia się z Bogiem” i „poszukiwania wartości”), podporządkowywał się narodowo-katolickim formom ekspresji, symbolom identyfikacyjnym, rytuałom i ich pragmatyce (pod groźbą wykluczenia: „Czyżbyś nie był Polakiem?”).

94 P. Piotrowski *Znaczenia modernizmu...*, s. 226.

95 M. Janiak, A. Kwietniewski *Idiotic art – manifest II*, gazетка „Łódź Kaliska” styczeń 1981 nr 1.

96 Szerzej o tym pisałem w tekście: *Egoiści. Inna kontrkultura*, „Didaskalia” 2015 nr 125; przedruk w: *1968/PRL/TEATR*, red. A. Adamiecka-Sitek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2016.

Z tej pozycji można sproblematyzować obowiązującą do dziś opinię, że kościoły były w latach 80. „oazą wolnego słowa”⁹⁷. Jak pokazuje przykład Gruppy, ale również Michnika („przyzwoitość zabraniała krytykować”), sfera narодно-katolickiego sacrum była (bywała) sferą cenzury. Nie chodzi jednak tylko o cenzurę jurydyczną, ale i symboliczną, czerpiącą z podskórnych mechanizmów władzy, określającą w sposób uprzedni wobec działania podmiotu granice tego, co i jak można pomyśleć i powiedzieć. W mniejszym stopniu chodzi zatem o (widoczne) akty cenzury, w większym o (niewidoczne) akty autocenzury, będące ilustracją tego, że – jak pisała Judith Butler, powołując się na Foucaulta i Bourdieu – „podmiot mówiący w granicach tego, co wypowiadalne, domyślnie przywołuje pierwotne wykluczenie, od którego zależy, a tym samym odtwarza swoją zależność”⁹⁸ (co punktowali artyści Kultury Zrzuty, mówiąc o kościele jako przestrzeni „utrąty wolności osobistej”, przestrzeni „autocenzury, konformizmu, udawania”).

Z pozycji „trzeciego miejsca” można zapytać o polską tradycję artystyczną i miejsce, jakie zajmuje w niej Kultura Zrzuty. „Brak lekcji dadaizmu, krytycznego skrzydła awangardy, brak – poza nielicznymi wyjątkami – tradycji twórczości operującej transgresją, twórczości subwersywnej, pogłębia [...] konserwatywny model polskiej historii sztuki” i samej sztuki, w której „nie pojawiły się w gruncie rzeczy alternatywne modele artystyczne”⁹⁹ – mówił w 2001 roku Piotr Piotrowski w kontekście recepcji polskiej sztuki krytycznej. Kultura Zrzuty jest z pewnością jednym z „nielicznych wyjątków” – czy zatem można ją włączyć w genealogię sztuki krytycznej? Była na pewno alternatywą wobec sztuki i kultury lat 80., ale czy była – jak chciał Piotrowski – „alternatywą totalną”¹⁰⁰? Rzecz wymaga krytycznej i drobiazgowej analizy.

Wreszcie z pozycji „trzeciego miejsca” można zapytać o obowiązujące w Polsce granice porządku symbolicznego. Skoro w Polsce ateizm jest „utajoną metafizyką, która się wstydi obnażenia”, ateistów w Polsce nie ma, są co najwyżej „nihilisci”, „komuniści” i „faszyści”. Skoro polska kultura „nie da się od katolicyzmu oderwać bez utraty swej tożsamości”, w konsekwencji

97 J. Jakimczyk *Najweselszy barak w obozie. Tajna policja komunistyczna jako krytyk artystyczny i kurator sztuki w PRL*, Akces, Warszawa 2015, s. 137.

98 J. Butler *Walczące słowa...*, s. 162.

99 P. Piotrowski, *O „sztuce dziś” a więc „tu i teraz”*, w: *Sztuka dzisiaj. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. M. Poprzęcka, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2002, s. 21.

100 Zastrzeżenia budzi przede wszystkim ogromna dominacja mężczyzn w środowisku Kultury Zrzuty.

niemożliwa jest również Kultura Zrzuty. Dlatego właśnie koniecznie trzeba Kulturę Zrzuty kulturze polskiej przywrócić.

Abstract

Marcin Kościelniak

JAGIELLONIAN UNIVERSITY (CRACOW)

In Praise of Profanation: The 'Third Way' in Polish Culture in the 1980s

This article deals with the significance and potential of the 'Third Way' in Polish culture in the first half of the 1980s. Kościelniak characterizes the work of artists associated with the Łódź-based group Kultura Zrzuty [Chip-In Culture], highlighting these artists' critical position towards the national and Catholic tradition. He presents their works in the context of Polish society in the first half of the 1980s, and shows that national and Catholic themes were inextricably written into the Solidarity movement. Thus he proposes to look at the 'third place' occupied by Kultura Zrzuty as a political position and a fulcrum point to criticize Polish culture.

Keywords

national culture, 'Solidarność', Solidarity, Catholic church, profanation, critical art