

PATRYCJA CEMBRZYŃSKA

KRAJOBRAZ POLSKI. WYCINANKI ALICJI BIAŁEJ

Patrycja Cembrzyńska – historyczka sztuki ze stopniem doktora. Opublikowała książkę *Wieża Babel. Nowoczesny projekt porządkowania świata i jego dekonstrukcja* (2012). Publikowała m.in. w „Didaskaliach”, „Quarcie”, „Tekstach Drugich”, „Przeglądzie Humanistycznym”. Numer ORCID: 0000-0001-6036-3231

Abstract: Patrycja Cembrzyńska's "The Polish Landscape: Alicja Biała's 'Cutouts'"

The first cut-out photomontages by Alicja Biała were created as illustrations to the collection of poems by Marcin Świetlicki *Polska (wiązanka pieśni patriotycznych)* [Poland (A Medley of Patriotic Songs)]. The article discusses the poetic function of editing practices, raises the issue of the folk nature of the artist's works, and points out their journalistic and critical aspects. The image of Poland that emerges from Biała's cut-outs is the focus of attention. They are analysed in the context of reflections by Tim Edensor on the importance of popular culture for national identity and Michael Billig on banal nationalism. The main topic of the article is the problem of "Polishness as a situation" (according to Mieczysław Porębski's formulation), which photographic montage reconstructs and deconstructs.

Key words: photomontage; folk cut-out; banal nationalism; national identity; national stereotypes; popular culture; iconosphere

DOI: 10.34762/0ys1-n185

Chmurne niebo, łódka na wodzie. W łódce Jarosław Kaczyński w granatowej czapce z daszkiem i biało-czerwonej pelerynie przeciwdeszczowej z orłem na piersi – wycięty ze zdjęcia zrobionego w sierpniu 2017 roku, kiedy prezes PiS był na urlopie w Beskidzie Sądeckim. Poniżej, w wodnej toni, dwie nagie pływaczki z rekinimi płetwami na grzbiecie. Kolaż, którego autorką jest Alicja Biała, nosi tytuł *Prezes* i należy do serii *Wycinanki polskie* tworzonej od 2017 roku¹.

Fotografia, którą wykorzystała artystka, obiegła media i przyczyniła się do wysypu internetowych memów – *Prezes* ma coś z memu. Równocześnie jednak rzuca się w oczy to, że bohater wycinanki został złapany w sieć aluzji i odniesień kulturowych. Widać nawiązanie do dewocyjnych obrazków przedstawiających Jezusa Chrystusa nauczającego z łodzi. Czytelne jest również odniesienie do toposu ojczyzny jako tonącego okrętu – starożytnej alegorii, obecnej w polskiej myśli politycznej przynajmniej od czasów *Kazań sejmowych* Piotra Skargi.

Lider partii zorganizowanej wokół idei konserwatywno-narodowej („sternik duchami napełnionej łodzi” – chciałoby się powiedzieć za Juliuszem Słowackim) przedstawiony został w starciu z kobietami-rekinami-ludojadkami, reprezentującymi liberalizm obyczajowy i jego obłędne aberracje. Mamy więc satyrę, ale *Prezesa* odbieram jako coś więcej niż satyrę.

Nie elementy publicystyczne są, moim zdaniem, najciekawsze w kolażach Alicji Białej, dużo ciekawsze jest to, co

wychodzi poza doraźną publicystykę, mianowicie: obrazowanie obrazowania Polski (por.: Porębski, 1972, s. 285). Za temat posłużyła artystce otaczająca nas ikonosfera (zob.: tamże, s. 271-286). Kolaże traktują o przedstawieniach, które silnie na nas oddziałują (poprzez prasę, telewizję, kino, książki itp.), o obrazowych stereotypach i symbolach, za pomocą których definiujemy polskość.

Dlaczego wycinanki?

Pierwsze wycinanki powstały do zbioru wierszy Marcina Świetlickiego *Polska (wiązanka pieśni patriotycznych)* (2018), ale wycinankowa opowieść ma swoją autonomię; choć współbrzmi ze Świetlickim tematycznie i, jak jego poezja, opiera się na motywach z banalnej codzienności, rozwija się i idzie obok „wiązanki pieśni patriotycznych”.

Na co innego warto zwrócić uwagę – na podobieństwo strukturalne wycinanek i pieśni.

Białą łączy ze Świetlickim podobny *modus operandi*. Poezja – za mottem znanego artykułu Romana Jakobsona – „tym silniej porusza świat, im ostrzejsze kontrasty, w których się objawiają tajne pokrewieństwa” (Jakobson, 1989, s. 25; por.: Czekalski, 2000, s. 79). U źródeł poezji leży „konceptcja metafory jako napięcia semantycznego, wzbudzanego przez zaskakujące zestawienie, innymi słowy – skonstrastowanie «odległych» znaczeniowo słów” (Czekalski, 2000, s. 79)². Jakobson mówi przez to, że poezja to sztuka wiązania słów, czyli montażu. Analogicznie – technika kolażu (tutaj wycinanki-kolażu fotograficznego) polega na kondensowaniu obrazów pochodzących z różnych rzeczywistości.

Według Jakobsona, poetyckość bierze się z odczuwania słowa jako słowa. Słowo bowiem nie tylko kieruje uwagę na rzeczywistość i wskazuje nazywany przedmiot (użycie referencjalne), lecz ma wartość jako takie. Poetyckość to „specyficzny *modus operandi*, który w odniesieniu do materiału werbalnego dezautomatyzuje konwencjonalną relację między słowem a desygnatem, odkrywa niedostrzegane w mowie potocznej walory języka, generalnie zaś wyzyskuje estetyczny potencjał ukryty w dowolnym tworzywie” (Czekalski, 1995, s. 177). Oznacza to, że poetyckość jako zasada konstrukcyjna przekracza ramy gier językowych i daje się uniwersalizować; można usamodzielnic, oderwać od pierwotnej funkcji (mówi się o „wycięciu z kontekstu”) także obrazy rzeczywistości – stąd kolaże fotograficzne i poematy obrazowe (zob.: tamże).

Dlaczego więc wycinanki? Bo „wycinki rzeczywistości” łatwo dają się układać w nowe konfiguracje, wprawić w ruch, który anarchizuje swojski porządek rzeczy. Ale, jak sądzę, również dlatego, że znaczenie konotacyjne słowa „wycinanka”

współtworzy słowo „ludowa”. Do tego jeszcze „wycinanka ludowa” została umityczniona jako specyficznie polska – stała się jednym z tych przedmiotów, które służą kształtowaniu narodowej biografii. Historyk sztuki i badacz kultury ludowej Józef Grabowski pisał: „[...] wycinanka w tak wielkim bogactwie odmian i w takiej pełni rozkwitu artystycznego nie występuje w żadnym innym kraju. Zajmuje więc z tego powodu ważne miejsce wśród czynników składających się na oblicze narodowe sztuki polskiej” (Grabowski, 1955, s. 5).

Pod względem formy montażu Alicji Białej nie są inspirowane wycinankami ludowymi, znaczące jest jednak to, że kierują naszą uwagę na wycinankę jako przedmiot, z którego zrobiliśmy symbol tego, co polskie. I choć te kolaże nie są ludowe z punktu widzenia kultury tradycyjnej, to są „ludowe” w tym sensie, że artystka wycięła Polskę z obrazów najbardziej swojskich, do których, niewiele myśląc, odwołujemy się w codziennej komunikacji.

Polskość jako (banalna) sytuacja

Jak nabieramy narodowych nawyków? Mieczysław Porębski twierdził, że tożsamość narodową buduje to, „co da się pomyśleć, zamknąć w słowa, opowiedzieć, obrazy świata, które sobie (prawdziwie, fałszywie, jeszcze inaczej?) tworzymy [...] to, co widzę, wiem, pamiętam, przewiduję, co się słyszy, mówi, czyta, ogląda. Co mnie określa, otacza, sytuuje”

z kultury wysokiej; w myśl jego tekstu, to kulturę wysoką przyjmujemy za układ odniesienia, tworząc naszą tożsamość narodową.

Jeśli wziąć pod uwagę, że *Polskość jako sytuacja* (1987) wyszła spod pióra autora *Ikonosfery* (1972), gdzie mowa o „poezji skupisk ludzkich [która] tworzy się bez nadawcy i bez adresu” (s. 110), o „informacjach inicjujących”, które znajdujemy w telewizji, na plakacie, w witrynie sklepowej czy magazynach oprawionych w jaskrawe okładki (zob.: tamże, s. 110), krótko mówiąc – o tym wszystkim, co „rozciąga się w zasięgu naszych oczu” (tamże, s. 72), takie podejście może dziwić, ale jest coś paradygmatycznego w tym zaniedbaniu przez autora *Polskości...* banalnych sfer życia i kultury masowej.

Tim Edensor, autor książki *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne* (2004), zauważa, że największy teoretycy tożsamości narodowej, jak choćby Ernest Gellner, Eric Hobsbawm, John Hutchinson, Anthony Smith, permanentnie ignorowali to, co „niskie” i „popularne” – jak gdyby wychodzili z założenia, że „narodowe” nie może obniżyć lotów. Tymczasem punkty identyfikacji z narodem są bardziej różnorodne – do narzędzi redystrybucji tożsamości narodowej należą obecnie: muzyka pop, film, telewizja czy choćby reklama (zob.: tamże, s. 26-32). (Edensor będzie dowodził, że główną przestrzenią reprodukcji narodowych stereotypów stała się sfera mediów wizualnych).



(Porębski, 2002, s. 5). W tekście Porębskiego *Polskość jako sytuacja* pojawia się stwierdzenie, że polskość konkretyzuje się dzięki istnieniu „wspólnoty duchowej, która skupia się wokół historycznie ukształtowanych symboli” i z nimi „identyfikuje swe trwanie” (tamże, s. 10); symbol jest tutaj rozumiany szeroko – oznacza wytwory rąk i wyobraźni ludzkiej, wokół których narasta otoczka znaczeniowa. Symbolami mogą być miejsca, obrazy, kolory, księgi. Usymbolicznąć może się, na dobrą sprawę, wszystko.

A jednak pisząc o uwarunkowaniach sytuacji zwanej polskością, Porębski ilustruje swój wywód jedynie przykładami

Poczucie tożsamości narodowej „znajduje się w konstelacji wielkiej matrycy kulturowej obrazów, idei, przestrzeni, rzeczy, dyskursów i praktyk” (tamże, s. 32); w tym właśnie praktyk i sytuacji trywialnych (jak choćby kibicowanie drużynie narodowej), rzeczy pospolitych (samochód, przedmioty gospodarstwa domowego), przestrzeni dnia codziennego (dom, przestrzeń sklepu), a przede wszystkim obrazów rozpowszechnianych przez media masowe. „Narodowe” nie implikuje wyłącznie tego, co zostało poświadczane autorytetem instytucji kultury wysokiej – równie dobrze może być całkiem przyziemne.

Z popnacionalizmem w tle

Jeśli patrzyć z perspektywy Edensora, to „wycinanki polskie” stanowią dobry punkt wyjścia do rozważań nad znaczeniem kultury popularnej dla tożsamości narodowej i skłaniają do refleksji nad naszym „banalnym nacjonalizmem” (Billig, 2008).

Polityczna tożsamość narodu „zamocowana jest w rutynowych czynnościach codziennego życia” – pisze Michael Billig (tamże, s. 12). Twierdzi, że nacjonalizm stanowi we współczesnym świecie (czytaj: świecie państw narodowych) zjawisko endemiczne – o różnych jednakże przebiegach tonalnych: jest więc nacjonalizm „gorący” – fanatyczny, jest także nacjonalizm „banalny” – schowany na zapleczu naszego życia.

Biało-czerwona peleryna lidera PiS, założona dla patriotycznego przypomnienia – „urlopowa” i zarazem właśnie „narodowa” – to przykład paradygmatyczny. Różne rzeczy codziennego użytku są „flagowane” w taki sposób, aby wizualnie konotować polskość (przez „flagowanie” należy rozumieć wskazywanie państwa i narodu). Umieszczanie godła albo barw RP na przedmiotach przeznaczonych do sprzedaży już nas nawet nie dziwi.

Czasy najnowsze to okres „macdonaldyzacji nacjonalizmu” i „popnacionalizmu”³. Zewsząd otaczają nas przeróżne „przypominacze narodowości” (Billig, 2008, s. 84). Przede wszystkim flagi, które „wiodą cichy żywot symboli”; zdobią znajome otoczenie i służą temu, żeby „zamienić przestrzeń tła w przestrzeń ojczyzny” (tamże, s. 88, 91). Ekspozowane rutynowo, wiszą na masztach, ozdabiają uniformy urzędnicze: „nieniekuszone, niepozdrawiane, niezauważalne” (tamże, s. 88). „Stale flagowanie – pisze Billig – gwarantuje, że choćby wszystko inne zostało zapomniane w świecie przeladowanym informacjami, my nie zapomnimy o swoich ojczyznach” (tamże, s. 232).

Nie leży jednak w naturze flagi pędzić cichy żywot symbolu. Rozpoznajemy się po naszych barwach narodowych. Peleryna, którą założył prezes PiS, to popularny gadżet meczowy, a mecz przecież stanowi echo działań wojennych: „jeśli »nasz« naród ma być wyobrażony w swojej wyjątkowości, to musi być wyobrażony jako naród wśród innych narodów” (tamże, s. 159) – najlepiej jako naród zwycięski. Bohater wycinanki *Arcypolak*, siedząc przed telewizorem, kibicuje swojemu narodowi. „Najpierw pomaluj czoło na biało / Resztę czerwienią pokryj i nie pomyśl się” – napomina w *Strefie kibica* Świątlicki. Wyobraźnia natychmiast podsuwa obraz stadionowego tłumu – widzimy twarze pomalowane w barwach narodowych, wirujące szaliki kibiców i łopoczące flagi. Wygramy – wzniosą się wysoko, przegramy – opadną i znów będziemy lamentować nad naszym narodowym losem (por.: Billig, 2008, s. 219-232).

Nasz nacjonalizm jest ambicją rozprzestrzeniania naszego przesłania (por.: tamże, s. 306). Nacjonalistyczne rojenia o wyjątkowości własnego narodu artystka wyśmiewa w wycinance *Kosmos*. Widzimy przestrzeń gwiazdną i astronautę stojącego na gruszcze (aluzja do „gruszek na wierzbie”?). Z gruszki sterczy biało-czerwona flaga – łopocze na chwałę

narodu, który wypełnił swoje polityczne przeznaczenie i stał się Narodem wśród narodów świata.

Jest w wycinankach niemało ironii. Alicja Biała przygląda się Polsce krytycznie. Popnacionalizm konfrontuje z pop-antynacionalizmem⁴. Biało-czerwoną peleryną Jarosława Kaczyńskiego można przeciwstawić czarnej parasolce, która otwiera się nad głową Arcypolki (*Arcypolka*), a także białej róży z wycinanki *1981/2017* (po ten symbol oporu wobec faszyzmu sięgnęli przeciwnicy smoleńskich marszy, protestując przeciw wykorzystywaniu katastrofy do celów politycznych i faszyzowaniu państwa) czy choćby tęczy z wycinanki *Architektura polska*.

Poprzez montaż materiału fotograficznego proces społeczny pokazany zostaje jako system interakcji podmiotów reprezentujących „konkurencyjne ideologie ładu społeczno-politycznego” (Burszta, 2013, s. 8); montażowe nieciągłości podważają totalność ideologii narodowej.

Ambicje artystki sięgają również poza dowcipną satyrę, kiedy sentymenty nacjonalistyczne ukazuje w kontekście globalizacji. Znane twarze świata polskiej rozrywki – skupisko przybiera jakby kształt mapy Polski – umieściła na tle zbocza góry Lee w Los Angeles; z trąbki Tomusza Stańki wystaje biało-czerwona flaga, ale zamiast oczekiwanego napisu „Hollywood”, pojawia się inny – „POLISZA”. Oto Polska śni swój amerykański sen. Bohaterowie wycinanki jadą podbić świat – jadą na koniu, bo jak mówi przysłowie: „Polak na koniu się rodzi” (burzy się w nim krew ułańskich przodków, kieruje nim ułańska fantazja). Pseudohomofon „Polisz-a” (od *Polish* – polski/e) / „Polsza” (z rosyjska) odnosi się do narodowych aspiracji i kompleksów. Mamy tu opowieść o niespełnieniach i kosmopolitycznych tęsknotach, które noszą w sobie mieszkańcy kraju środkowo-wschodnioeuropejskiego, postkomunistycznego, nie dość „światowego”. „Na wschód od Zachodu i na zachód od Wschodu” (Mrozek, 1995, s. 271) – ironicznie opisał niegdyś nasze usytuowanie Sławomir Mrozek.

Polskie żniwa i sprawa polska

Przedmiotem uwagi artystki stają się związki między tożsamością narodową i miejscami będącymi scenami odgrywania tej tożsamości. O narodzie bowiem myślimy w kategoriach przestrzennych⁵. Ram narracyjnych dla narodowych historii dostarczają zarówno krajobrazy naturalne (charakterystycznym obrazem w kulturze polskiej są np. Tatry), jak i krajobrazy przetworzone i zagospodarowane przez człowieka. Rzecz znamienna, że w funkcji synekdochy narodu występują najczęściej – z uwagi na fakt, że ukazują, jak to się ładnie mówi, piękno „człowieczego trudu” – pejzaże wiejskie (zob.: Edensor, 2004, s. 58-65).

Rustykalne motywy naładowane są symbolicznymi i afektywnymi znaczeniami (zob.: tamże, s. 59). Przyjęło się uważać, że w nas, Polakach, szczególny sentyment patriotyczny wzbudzają obrazy pól uprawnych, wierzb głowiastych i lasków brzoźowych. Maria Janion pisała o odziedziczonym po romantyzmie geście kultury polskiej, który wieś

opieczętowuje „stemplem doniosłych wartości”, takich jak: autentyzm, szczerłość, rodzimość, przywiązanie do ziemi i obyczaju, patriotyczne oddanie (por.: Janion, 1975, s. 5)⁶.

W wycinance *Bizon* na pierwszy plan wysuwają się mali muzycanci, grający na harmoniach. W tle widzimy kombajn na polu żniwnym – duch narodowy karmi się „chlebem powszednim”, stąd rola i złote zboża w wielu narodowych mitologiach. Na polu pojawiają się również bociany – jeden z najbardziej stereotypowych motywów narodowej literatury i malarstwa pejzażowego⁷.

Bocian to „sprawa polska”. Artystka wskazuje na nią, używając nagromadzenia jako chwytu stylistycznego: nie jeden, nie dwa, ale cało stado bocianów – każdy wielkości Bizona Z040 – obserwuje żniwa – polskie żniwa.

Umitycznione wyobrażenia ziemi ojczystej potraktowane zostały z ironicznym dystansem. Nie wieś zawieszona w beczasie, jak na malowniczym lanszafcie, nie mający nas ukołysać „nieruchawy idyllizm” (Janion, 1975, s. 7), który rozpowszechniają fotografie kalendarzowe – przedstawia się nam tutaj obraz wsi postępowej i odsyła do „akcji żniwnych” z czasów PRL-u.

Ideologie/mitologie krajobrazu narodowego są przez Białą re-konstruowane (z wycinków rzeczywistości) i de-konstruowane. Technika montażowa, w której wykorzystuje się perswazyjną siłę ilustracji fotograficznej, pozwala obrócić pozorny obiektywizm fotografii przeciwko niemu samemu – ujawnić ideologiczny charakter przedstawienia. *Bizon* przypomina, że narodowy wysiłek budowania socjalizmu uparczywie propagowały obrazy o tematyce wiejskiej. Artystka każe nam spojrzeć „za siebie”, na niedawną przeszłość kraju, ponieważ mitologie uczytelniają się wyraźnie dopiero w dłuższej perspektywie czasowej, czyli wtedy, kiedy już nie pasują do (nowego) porządku rzeczywistości; gdy są dodatkiem do życia codziennego – naturalizują się.

Z daleka widok jest piękny

Od pradawnych czasów, przypomina Tadeusz Chrzanowski, próbowano „Polaków” etymologicznie wywieść od pól, „bo oni – ci najpierwsi – rzeczywiście pola wybrali, z polami się związali” (Chrzanowski, 1988, s. 322). I oto mamy *Krajobraz polski*: pole uprawne i zbalowana „po europejsku” słoma – na tym polu gospodaruje już „rolnik unijny” – a pośrodku chórzystki Zespołu Pieśni i Tańca „Mazowsze”, ubrane w stroje ludowe⁸. Śpiewają „utwory, które na przestrzeni dziejów towarzyszyły Polakom i dodawały ducha w trudnych chwilach”: *Furmana* i *Kukułeczkę*, a może *O mój rozmarynie* albo *Czerwone maki na Monte Cassino*⁹. Zdaje się, że *Czerwone maki...*, bo zostało nimi usłane żółte pole. Rozłożyli się na nim agrowczasowicze – opalają się na słońcu. Jakby nie wiadomo skąd pojawia się blok mieszkalny z wielkiej płyty, wytłumaczyć to jednak dość łatwo: historia polskich blokowisk to historia ludności wiejskiej, która migruje do miast i staje się klasą robotniczą. Widzimy również wyrastające spomiędzy złotych kłosów macewy. Nad polem lecą bociany. Leci też – w przeciwnym kierunku – biało-czerwony tupolew. „Pola tu

smużą się płasko i cierpliwie, po mazowiecku” (Chrzanowski, 1988, s. 303), ale Polska stoi przed widmem katastrofy.

Teza i antyteza – wieś i miasto – zestawione razem, tworzyć mają polski *genius loci*. Ukazuje się nam tu sceny odgrywania narodowej tożsamości i zarazem opowiada się o konflikcie wokół polskości – metonimicznie wskazuje nań prezydencki tupolew, który rozbił się w Smoleńsku.

Wzrok przyciągają maki. To czytelne odwołanie do heroiczno-martyrologicznego wzorca polskości: „Czerwone maki na Monte Cassino / Zamiast rosy piły polską krew / Po tych makach szedł żołnierz i ginął, / Lecz od śmierci silniejszy był gniew”. Dlatego jako zgrzyt odbiorą „obrońcy polskości” kolejny element: na, jako się rzekło, „polskiej ziemi” pojawiają się – czy może raczej wdzierają kątem w przestrzeń obrazu – rzędy macew. To motyw-cytat z filmu *Pokłosie* Władysława Pasikowskiego, o którym mówiło się na prawicy, że jest „pokłosiem antypolskiej propagandy” (Motoła, 2012). Wywołana więc zostaje kwestia sprzecznych z performatywną normą, to jest nieusankcjonowanych, inscenizacji tożsamości narodowej.

Tu maki, tam macewy – i zestawienie dwóch śmierci (wszak dyskurs narodowy lubi podziały): heroicznej i nieheroicznej. Jaką śmiercią zginęli pasażerowie tupolewa? – o to naród się pokłóci.

Geografia narodowa, jak pokazuje artystka, stanowi przestrzeń walki o znaczenia. Pojawia się także pytanie o elastyczność narodowego habitusu (por.: Edensor, 2004, s. 131-135). To jednak nie wyczerpuje sprawy. Można widzieć ten kolaż jako Benjaminowski „obraz dialektyczny” (zob.: Benjamin, 2003, s. 506-508), w którym z zakamarków przestrzeni naszego „teraz” wychodzi niewygodna przeszłość, obraz na mgnienie oka pozwalający wejść na scenę temu, co nie pasuje do idealizowanej historii narodu. Znajdujemy w tym kolażu powidoki „prześlonej rewolucji” (zob.: Leder, 2014). Wszakże motywy tworzące wycinankę przywołują – właśnie na mgnienie oka – traumy wydarzeń, które przeorały strukturę polskiego społeczeństwa: wojnę, zagładę ludności żydowskiej, „złote żniwa” (Jan Tomasz Gross i Irena Grudzińska-Gross [2011] użyli tej lakonicznej frazy, by opisać wydarzenia dziejące się na obrzeżach zagłady Żydów), a także przeprowadzoną przez komunistów reformę rolną i, *last but not least*, urbanizację i industrializację. Mało powiedziane, że *Krajobraz polski* opowiada naszą genealogię. Ten sielski pejzaż otwiera się na „zastrzeżone terytoria tabu historycznych” (że użyję sformułowania Joanny Tokarskiej-Bakir, 2003, s. 21); zgodnie z logiką dialektyczną – w ustalonym porządku symbolicznym pojawiają się zakłócenia: „Z daleka widok jest piękny”, chciałyby się powiedzieć za tytułem znanego filmu¹⁰, ale kiedy podejść bliżej i rozchylić złote łany...

Polisz Arkitekcz

Kiedy Porębski definiował polskość jako to, co mnie określa, co mnie s y t u u j e, zwracał uwagę, że „wspólnota i warunkowana przez jej istnienie sytuacja – sama jest usytuowana” (Porębski, 2002, s. 21) – polskość zatem współokreślają miejsca

(tamże, s. 11-12). Artystka posłużyła się techniką fotokolażu, żeby pewne cechy topograficzne polskiego krajobrazu i nasze usytuowanie w świecie skarykaturować.

Tryptyk *Architektura polska* możemy czytać jako alegorię nieporządku urbanistycznego, który zapanował w demokratycznej Polsce po 1989 roku. Trzy kolaże-weduty – oszalał-ający wizualny wykaz miejsc – komentują malownicze następstwa gospodarczej transformacji. Kraj zmienia się w wielki plac budowy. W tle widać żurawie z wysięgnikami. Tu się projektuje i modernizuje. Pną się w górę eklektyczne zameczki. Widzimy budki z tureckim kebabem i chińskie zajazdy, widzimy kolorowe pawilony stacji paliw, które zastąpiły obskurne „cepeeny”, oraz multipleksy, z którymi przegrały kina studyjne. Papież jak żywy patrzy na nas z pomnika. Nic do niczego nie pasuje, ale wszystko się ze wszystkim łączy. Polak zamieszkał w kociokwiku form i barw. Część środkowa tryptyku – utrzymana w konwencji fotograficznej panoramy – powstała ze zdjęć przedstawiających najsławniejsze architektoniczne i rzeźbiarskie „niewypały”. Są tu: złota, pompatyczna bazylika w Licheniu, budynek Dworca Głównego w Poznaniu, siedziba TVP w Warszawie, Centrum Piramida w Bolesławcu (oto co znaczy „uczyć się od Las Vegas”!). Do tego jeszcze nad tym całym zgiełkiem góruje figura Jezusa Chrystusa Króla Wszechświata ze Świebodzina.

Nie łąki z płaczącymi wierzbami, nie brzozy ojcowskie – *differentia specifica* polskiego krajobrazu staje się „wrzask w przestrzeni” (por.: Sarzyński, 2012). Polska mieni się od pstrokatych elewacji tynkowych (bloki „po Polsku” to „pasteloz” i esy-floresy), ma twarz upstrzoną sztyldami gęsto oblepiającymi budynki i jest obwieszona krzykliwymi wielkoformatowymi reklamami. W realnym kapitalizmie, po szarych dekadach realnego socjalizmu, znów staje się „pawiem narodów i papugą” i obnosi się ze swoją pseudohistoryzującą architekturą, swoją „Polisz Arkitekcer” – od nazwy profilu na facebooku.

W obrazie pojawia się również *Tęcza* z placu Zbawiciela w Warszawie jako symbol tego, co nas dzieli, choć powinno łączyć – krążą nad nią drapieżne orły. Jeśli polskość jest usytuowana na skrzyżowaniu różnych sytuacji, jak mówił Porębski, to montaż wprowadza je w nowe relacje. I tak, kolorowy zamęt przestrzenny pozwala odnieść się do sporu o to, jakie kolory i jakie symbole mogą definiować wspólnotę narodową.

Cały ten beład malowanych dziwadeł architektonicznych ma w sobie coś piekielnego, i hałas tu piekielny, jak to na placu budowy: „«a gdzie mnie, biesy, wieziecie?» a oni mówią: «do Polski!»” (Wyspiański, 1973, s. 174-175). Tak, to polskie piekielko, choć niejedna świątynia się tu mieści. Dźwigi skrzypią, orły skrzeczą – naród swarliwy. Barwny kostium, który po 1989 roku przywdziała przestrzeń publiczna, „pozoruje bogactwo, piękno, nowoczesność, bliskość wielkiego świata” (Sarzyński, 2012, s. 44), ale wychodzą spod niego różne brudy; pseudograffiti na obskurnym blaszanym baraku pokazuje drogę do Kauflandu i – w przeciwnym kierunku – na parking Zakładu Ubezpieczeń Społecznych, gdzie

wyliczają Polakom bieda-emerytury. Poprzez miejsca artystka pokazuje problemy i konflikty drążące społeczeństwo.

(Arcy)polskie mieszkanie

Polska – nasz dom, a dom to miejsce schronienia przez obcymi. Nie przypadkiem centralną pozycję w kształtowaniu świadomości narodowej zajmują przestrzenie domowe. W wycinance *Arcypolak* artystka mówi o naszej odrębności, wycinając z papieru „polskie mieszkanie”.

Papierowa tapeta w kwiatki, niemodna wersalka obita materiałem w kwiatki, lampa na drewnianej nóżce – taka z tekstylnym, obszycym frędzlami abażurem, wzorzysty dywan „turecki”, wielofunkcyjna meblościanka wykończona drewnopodobną okleiną, czyli tak zwany segment – z otwartymi półkami i miejscem na telewizor. Nad drzwiami do pokoju – krzyżyk, na ścianie – portret Papieża Polaka, a obok reprodukcja obrazu Jerzego Kossaka *Polowanie par force* z 1927 roku, dalej: trofeum myśliwskie i szalik kibica reprezentacji narodowej, do tego jeszcze plakaty z „gołymi babami” naklejone na drzwiczki segmentu, kolorowe wazoniki i kryształ na półkach, piec kaflowy z paprotką i godło narodowe. Pośrodku on – brzuchaty kibic-sarmata (twarz z obrazu *Szlachcic bez ucha* nieznanego malarza z XVIII wieku) – pod wąsem sumiastym, w karmazynowym kontuszu-szlafroku, z którego wyrastają husarskie skrzydła („Zaszum nam Polsko jak husarskie skrzydła” – wzywa poeta patriotyczny Kazimierz Józef Węgrzyn), w krótkich spodenkach i sportowych podkolanówkach, z piletą w dłoni, obstawiony puszkami piwa – właściciel wilkowego owczarka w typie psa Szarika, najsłynniejszego psa w historii polskiej telewizji.

Zadomawiamy przestrzeń zgodnie ze społecznymi i estetycznymi konwencjami: „Istnieją uznane kody wystroju wnętrza i reguły estetyczne, przekazywane między pokoleniami, sąsiadami i innymi członkami narodu: kody koloru wewnętrznych przestrzeni domowych, style mebli, przedmioty i zdobienia, sposoby wyznaczania domowych granic terytorialnych” (Edensor, 2004, s. 80).

Mamy tutaj, w *Arcypolaku*, „obowiązkowe” elementy wyposażenia polskiego domu: meblościanka (królowa polskich wnętrz), wersalka, lampa z kloszem z frędzlami. To pozostałości po epoce PRL-u, którym współczesny Polak stawia czoła – przynajmniej w telewizyjnych programach wnętrzarskich, w których ów Polak – pod okiem projektantów i dekoratorów – przeprowadza remont i pozbywa się ze swojego otoczenia niemodnych przeżytków; na pierwszy ogień idzie zwykle właśnie meblościanka, a po niej boazeria. Praktyki majsterkowania i dekorowania domowej przestrzeni „podlegają mediacji i refleksji w wyniku oddziaływania programów telewizyjnych” (tamże, s. 82) – w naszych czasach to najczęściej z ekranu telewizji, emitującego przeróżne obrazy przestrzeni, dowiadujemy się, jak mamy mieszkać (zob.: tamże, s. 89-90. *Nota bene*, z telewizji dowiadujemy się ostatnio również, że styl PRL w aranżacji wnętrz powraca.

Nacjonalizm „wymaga codziennego użycia” (Billig, 2008, s. 177). W tej wycinance nie idzie jednak po prostu

o wystrój wnętrza. Dom jest przecież tym pojęciem przestrzennym, którego najczęściej używamy jako metafory narodu (zob.: Edensor, 2004, s. 80-88). Na dobrą sprawę, kolaż niewiele mówi o tym, jak mieszkamy, raczej pokazuje to, co nas umeblowało jako wspólnotę, co mieszka w nas jako zbiorowości. Uzmysławia ponadto, że tożsamość narodowa pozostaje w wyraźnym związku ze stereotypami narodowymi.

Kibic-sarmata trochę przypomina bohatera serialu *Świat według Kiepskich*. Ferdynand Kiepski, bezrobotny mężczyzna w średnim wieku, spędza całe dnie przed telewizorem: „Pogłośnij no kurde Walduś, bo mecza se zara bedom nadać”. Arcypolak, tak samo jak Kiepski, „Biało-czerwonych w sercu ma”¹¹. Łączy też w jednej postaci naturę chama i pana; przejął elementy kultury pańskiej, ale podniebienie i gusta ma wciąż plebejskie. Imć Pana Sarmatę udając, „uprawia uideologizowane leniwo” (Chrzanowski, 1988, s. 307). I „po sarmacku” jest obskurancki: kontusz-szlafrok ukrywa leniwe ciało, a „czerep rubaszny” – leniwo myśli i wyobraźni. Stojące na półce zdjęcie prawicowego polityka Antoniego Macierewicza można interpretować jako odniesienie do obecności myślenia spiskowego w polskim dyskursie politycznym i fali poparcia dla prawicowego populizmu. „Do przodu, Polsko! / Do boju, Polsko! / Nie zginiesz nigdy / Póki o zwycięstwo grasz”.

był przeznaczony” (Chrzanowski, 1988, s. 9). Folklor „wtórnie przekształca treści przez kulturę wysoką odrzucone i przeżyte” (Sobczyk, 2014, s. 420); i w ten sposób właśnie stworzyliśmy „mit o micie”: „mit o sarmatyzmie jako stylu, mit o sarmatyzmie tworzącym normy kulturowe” (Chrzanowski, 1988, s. 307). W perspektywie folkloru należałoby również interpretować husarskie skrzydła, które stały się synekdochą triumfów polskiego oręża, a także wzięte z potoczności artefakty kultury łowieckiej, które odsyłają do historii ziemiaństwa polskiego – to także obiegowe znaki polskości, służące, jak pokazuje wycinanka, odgrywaniu tożsamości narodowej.

Kolaż złożony został z funkcjonujących w społecznym obiegu „obrazów wytrychów” do Polski. Piszę o obrazach wytrychach, ponieważ chodzi o takie reprezentacje rzeczywistości, które z uwagi na wysoki stopień rozpoznawalności i powszechnej zrozumiałości ułatwiają porozumienie (por.: Kajfosz, 2012). Bezbłędnie rozpoznajemy Polaka w Arcypolaku, wiemy od razu, że on to „swój”, nie dlatego, że podsuwany nam obraz jest prawdziwy, ale dlatego, że spostrzegamy tu swojskie motywy – „umie[my] wziąć udział w grze stereotypowych zwrotów i konwencjonalnych formuł” (Obrębski, 1936, s. 189; por.: Benedyktowicz, 1988, s. 8).

Można powiedzieć, że artystka odtwarza w swoich wycinankach „habitus komunikacyjny” (Kajfosz, 2012, s. 48), którym kierujemy się, by tak rzec, inercyjnie, odruchowo, konceptu-



Folklor (zob.: Sobczyk, 2014) nazywany jest w antropologii żywą wiedzą ludu – i właśnie z wiedzy ludu czerpie, i o wiedzy ludu mówi ta wycinanka. To satyra z domieszką publicystyki, ale za satyrą stoi antropologiczna intuicja. Swój status ufolkloryzowanej ideologii odślania w *Arcypolaku* przede wszystkim sarmatyzm, który, jak pisał Chrzanowski, „sięgnął nawet do tych części społeczeństwa, dla których nie

alizując polskości. Tworzą go wyobrażenia, którym – choć nie muszą one odpowiadać rzeczywistości – pozostajemy wierni, treści należące do naszej potocznej codzienności, najchętniej przez nas reprodukowane. Wywodzą się z różnych czasów historycznych i dziedzin życia, ale ich dysharmonijny wielogłos nie wywołuje konfuzji. Myślenie potoczne, jak podkreśla Jan Kajfosz, obchodzi się z niespójnościami sytuacyjnie

i potrafi je syntetyzować (zob.: tamże, s. 48-49). Technika kolażu pozwala to pokazać: Papież Polak – a obok polskie dziewczyny z rozkładówek – i to polskie, i tamto polskie, tak samo „atrakcyjne dla wszystkich” – i jedno, i drugie tworzy poczucie zakotwiczenia. Ale powiedzmy też od razu, że istnienie wspólnego zestawu symboli nie musi oznaczać, że istnieje porozumienie co do ich znaczenia – stąd cudzysłów: „atrakcyjne dla wszystkich”; nie sposób w pełni określić znaczenia symbolicznych elementów rzeczywistości, co więcej, do utrwalenia wielu symboli prowadzi właśnie wytworzenie niejednoznaczności (zob.: Edensor, 2004, s. 18, 31, 35).

Co nam zostało po PRL-u?

Kiedy rozpoznajemy wokół siebie rzeczy „swojskie”, pojawia się poczucie komfortu. Artystka podsuwa nam obrazy, które automatycznie wywołują skojarzenia z epoką PRL-u. Okres ten jest wciąż żywy w pamięci potocznej, a wycinanki obrazowo uświadamiają, że kiedy odpowiadamy na pytanie: „Co nam po PRL-u zostało?”, inscenizujemy naród.

Pojawiają się: blokowisko (*Mąka, Trzepak, Krajobraz polski*), Polski Fiat 126p (*Maluch*), biało-czerwony autobus „ogórek” (*Miasta Świątlickiego*), meblóścianka, paprotka (*Arcypolak*), pralka „Frania”, saturator, nylonowa podomka (*Kolejka*), kartki na żywność (*Arcypolka*), etykiety zapalczone z hasłami politycznymi i reklamowymi (*Camel*), emaliowane garnki

współczesny boom nostalgiczny” (Edensor, 2004, s. 152). Zarazem jednak „wycinanki polskie” należałoby, jak sądzę, łączyć ze zjawiskiem popkomunizmu. Mamy tu bowiem PRL odbity – albo dosadniej: odkształcony – w zwierciadle popkultury: lekki i wdzięczny. Artystka sięga przede wszystkim po te obrazy, które w toku kulturowej adaptacji, a co za tym idzie – reinterpretacji, zostały „zbareizowane”: zanegdotyzowane i ostemplowane jako zabawne (zob.: *Popkomunizm...*, 2010).

Czerwony autobus (*Miasta Świątlickiego*) przypomina, że oto jesteśmy w kraju, gdzie wciąż mówi się o komunizmie, rozlicza z komunizmem, sprząta po komunizmie. Bez mała trzydzieści lat transformacji ustrojowej, a tymczasem „pate-tyczna narracja o Polakach ofiarach-systemu komunistycznego ciągnie się nadal” (Czapliński, 2009, s. 133). Równocześnie jednak – podobieństwo *Miast Świątlickiego* do turystycznego prospektu jest chyba nieprzypadkowe – rodzimy przemysł turystyczny udanie obsługuje i pielęgnuje peerelowskie nostalgii; w ofercie dla turystów raczej nietrudno znaleźć wycieczki śladami architektury tamtych czasów – uczestników wozi się starymi trabantami, fiatami 125p albo czerwonymi autobusami: „Autobus czerwony przez ulice mego miasta mknie” i tak uczymy się, czym jest Polska.

Wycinanki pokazują to, co jest symptomatyczne dla naszych czasów – materia kulturowa okresu socjalizmu ulega folkloryzacji. Zauważymy, że nawet fakty polityczne okresu



i cerata w biało-czerwonej kratę – jakby prosto z baru mlecznego (*Zakąska*), szyldy walutowych „Pewexów”, „Supersamów”, sieci sklepów „Społem” – elementarz polskiej grafiki użytkowej, można tymi szyldami kawał historii, tej społecznej i tej politycznej, odmierzyć (*Miasta Świątlickiego, Społem, Kolejka*).

Ikonografia cyklu zakotwicza się w nostalgicznych wzruszeniach Polaków: „Wspólna narodowa historia konsumpcji i zastosowania rzeczy obejmuje zasoby, którymi karmi się

PRL-u są nam tu przypomniane poprzez obrazy-klisze dopasowane do konsumpcjonistycznej mentalności naszych czasów. Za przykład może posłużyć kolaż z generałem Wojciechem Jaruzelskim ogłaszającym stan wojenny (*Jaruzelski*). Pierwszy sekretarz KC PZPR, minister obrony narodowej i przewodniczący nowo powołanej Wojskowej Rady Ocalenia Narodowego jest już tylko obrazkiem z telewizji – potraktowanym kampo-wo, idealnie pasującym do telewizora retro Atol, na którego

ekranie się pojawia – nawet nie jako komunistyczny przywódca, ale eksponat z gabinetu osobliwości.

Kolejka wciąż trwa

Z „czasów słusznie minionych” artystka wzięła motyw kolejki – pokoleniu, które nie pamięta realnego socjalizmu, dobrze znany z filmów Stanisława Barei. Nie trzeba mówić, że naszą narodową historię konsumpcji tworzą historie przedmiotów wystanych w kolejce i „kupionych na kartki” (patrz: *Mąka*).

Spółem przedstawia mężczyznę z kobietą na rękach – ich sylwetki naklejono na zdjęcie mięsa i podrobów. Pan w płaszczu, z kapeluszem na głowie to sam towarzysz Wiesław Gomułka, kobieta w jego ramionach, dama w futrzanej czapie, to jego żona. Kto rozpozna postaci, od razu odczyta aluzję do „afery mięsnej”: szukano winnych za sytuację braków w zaopatrzeniu, zaczęły się aresztowania, aferzystom urządzono pokazowy proces, podczas którego zapadły wyroki śmierci (najgłośniejsza rozprawa sądowa lat sześćdziesiątych). Kolaż pozostaje jednak wymowny nawet wtedy, kiedy nie wiemy, kto jest kim. Mięso bowiem było w Polsce Ludowej tematem drażliwym politycznie. O mięso organizowano strajki. Mięsa ciągle brakowało. Kiedy w ostatniej dekadzie PRL-u wprowadzono kartki na mięso, jednym ze sposobów na zdobycie reglamentowanego towaru był zakup „spod lady”.

Sklep mięsny z pustymi hakami to ikona tamtych czasów – wyklinana i obśmiewana. W książce *Smok Wawelski nad Tamizą* Norman Davis przypomina dowcip, który w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych krążył wśród kolejkowiczów. Zawierał pytanie: „Jakie słowo ma taką samą wymowę i znaczenie po polsku i po angielsku?» Odpowiedź brzmiała oczywiście: «mit» [angielskie słowo *meat*, czyli „mięso”, wymawia się „mit”] (Davis, 2001, s. 47-48). Po co stoją? Po mit. Co dostaną? Mit, bo „towaru nie dowieźli”, a „jak towar przywiozł, to i tak dla wszystkich nie starczy” (za kabaretem Tey). Gdzie ta kolejka stoi? W kraju niedoborów, który buduje mit kraju dobrobytu. Tu się stoi za podrobami i podróbami (symbolem PRL-u stały się nie tylko podroby, lecz także, na przykład, wyroby czekoladopodobne); godzinami sterczy się w tasiecowej kolejce.

Jeden z kolaży (panoramicznego formatu) pokazuje długi zakręcony ogonek, w którym szarym kolejkowiczom towarzyszą bohaterowie wyobraźni zbiorowej. Za deficytowym towarem ustawili się: polski James Dean – Zbigniew Cybulski, polska seksbomba *vel* polska Marilyn Monroe – Katarzyna Figura, polski Marlon Brando – Roman Wilhelmi, polski szpieg – Hans Kloss (Stanisław Mikulski). Rozpoznajemy również załogę czołgu Rudy 102 – z polskiego serialu wszech czasów, a także pasażerów *Rejsu* – kultowej polskiej komedii. Spostrzegawcze oko wyłowi z tłumu Agnieszkę Osiecką – największą poetkę polskiej piosenki oraz Andrzeja Wajdę, który w swoich filmach mierzył się z mitami narodowymi. Jest i załoga Sojuza 30, czyli Piotr Klimuk i Mirosław Hermaszewski – jedyny Polak, któremu udało się polecieć w kosmos. W kolejce stoją także Miś Uszatek i Miś Colargol

– bohaterowie dobrocinek wyprodukowanych przez studio Se-Ma-For, na których wychowały się miliony Polaków.

Rzeczywistość miesza się tutaj z filmową fikcją; niedawna przeszłość zmartwychwstaje w telewizyjnych obrazach, pamięć o „tamtych czasach” ożywiają kultowe przedmioty należące do kolejkowiczów, takie jak: pralka „Frania”, girlandy z rolek papieru toaletowego, saturator. Każdy kogoś w tej kolejce rozpozna; ta czy inna postać na pewno obudzi wspomnienia.

Pisano o kolejkach w literaturze: *Pan tu nie stał* Stanisława Barańczaka (z cyklu *Dojść do lady*, 1980) albo *Za czym kolejka ta stoi* Ernesta Brylla (wiersz wyśpiewany przez Krystynę Prońko). Motyw kolejki podejmowali malarze. Wymieńmy tylko obrazy najbardziej znane – mówi się o nich „egzystencjalne”: *Kolejka trwa* (1959) Andrzeja Wróblewskiego oraz *Kolejka jeszcze trwa* (1973) Zbysłuta Grzywacza. Ich aura jest posępna. Ludzie siedzą i wyczekują; zniemochomiali, bezradni, zniewoleni. Tymczasem u Białej kolejki przypominają karnawałowe orszaki – zresztą pełno tu aktorów-przebierańców – a z przodu widać Lajkonika (w kreacji według projektu Stanisława Wyspiańskiego, czwartego wieszczą narodowego) – kolejka to czy lajkonikowy pochod?

Peerełowska kolejka stała się jednym z tych obrazów, które – jako że ilustrują naszą kulturową odmienność – pełnią funkcję tożsamościotwórczą. Tutaj jednak mowa również – bo przecież w tej kolejce stoi się po mit – o „prymacie narodowej wyobraźni nad realizmem” (wedle sformułowania Davisa – tamże, s. 47). Co zresztą charakterystyczne, artystka używa motywu kolejki, żeby przypomnieć o tym, jakie mity kształtują nasz sposób myślenia i przeżywania świata. W kolejkowym korowodzie stoją postaci, które odsyłają do: mitu walki z najeźdźcą – Lajkonik, mitu Międzymorza/„koncepcji jagiellońskiej” – marszałek Józef Piłsudski, mitu „Solidarności” – samotny szeryf z plakatu Tomasza Sarneckiego *W samo południe 4 czerwca 1989* (Gary Cooper z kartą do głosowania zamiast rewolweru), czy choćby mitu Jarocina – grupa punków, prosto z największego – skądinąd nazywanego polskim Woodstockiem – festiwalu mocnego grania i buntu w demoludach.

Z przymrużeniem oka, umityczniając mity, artystka osadza je w perspektywie krytycznej – pytasz mnie o Polskę, to pytaj o dynamikę mitu, przecież co chwila ktoś sprzedaje ci jakiś mit.

Jak Polak, to katolik

Wiadomo, na przykład, że „kraj ten ustrój ma najdoskonalszy [...] nic mu nie grozi, gdyż sam Pan Bóg się Rzplitą opiekuje” (Chrzanowski, 1988, s. 312). W mieszkaniu Arcypolaka wisi portret Papieża Polaka. Wraz z innymi elementami wnętrza, jak krucyfiks nad drzwiami i obrazek z Jezusem Chrystusem na półce (tuż obok fotografii kota i zdjęcia prawicowego ministra obrony narodowej Antoniego Macierewicza), wskazuje na katolicki mit narodu (zob.: Żukowski, 2006). Arcypolacy – zjednoczeni w wierze i patriotyzmie – będą bronić Polski przed obcymi. Kwiat „antemuralizmu”, zasiany

przez braci sarmatów, dalej wydaje plony: nacjonalizm i ksenofobię.

Krajobraz polski jest ujednolicony wyznaniowo – to pokłosie wojny – macewy przypominają, że było inaczej. O kolorycie współczesnego pejzażu stanowią pomniki papieskie i gmachy kościołów – nietrudno je odnaleźć w gąszczu budynków tworzących pandemonium pokazane w *Architekturze polskiej*. Odczytywane metonimicznie, konotują prestiż i instytucjonalny wpływ Kościoła katolickiego na życie publiczne w Polsce, albo dosadniej: jego ideologiczną ofensywę. Główny temat tryptyku stanowi estetyczny nieład polskich miast, ale celnie punktuje się tu również religijny kicz i przemoc symboliczną. Polska złożona została u stóp figury świebodzińskiego Jezusa Chrystusa – reguły życia społecznego kształtują się pod dyktando Kościoła wspieranego przez środowiska prawicowe. Dowcip zawarty w obrazie polega na tym, że nie wiadomo, czy gigantyczny¹² posąg – drogowskaz narodowo-katolickiej normy – jest montowany czy demontowany – głowa postaci wisi na dźwigu.

W wycinankowej opowieści o Polsce wciąż powraca temat relacji między narodową tożsamością a religią katolicką. Zastanawiające, że figura „Polaka katolika” (zob.: Marody; Mandes, 2006) splata się z figurą „Polaka kibica”. Ale to przecież wcale nie precedens: „Wiecie, co czułem jak Wojtyła został papieżem? Czułem się tak, jakby Polska zdobyła mistrzostwo świata [...] Wybór Wojtyły był jak wielki i zwycięski mundial” – mówi postać ze sztuki *Narty Ojca Świętego* Jerzego Pilcha (2004, s. 159).

Szalik kibica i portret Papieża Polaka to elementy może odległe, ale dziwnie zgodne. W piłkarskiej alegorii Pilcha papieżowi, który gromi najlepsze jedenastki świata, udaje się „okiwać Ruskich” i fundamentalnie zachwiać czerwoną potęgą, u Białej – Wojtyła dalej patroluje naszym „z Ruskim” porachunkom; pojawia się zdjęcie Antoniego Macierewicza, propagatora teorii zamachu na samolot prezydencki.

Polski katolicyzm, jak pisze Przemysław Czapliński, jest nacjonalizmem podszyty, zaś polski katolik: „przesunął się na pozycję kibica, a będąc kibicem uczynił z religii spektakl” (Czapliński, 2009, s. 49). W spektaklu tym „nasz papież” błogosławi naszym świętym racjom. Zostaje wkomponowany we wzory poznawcze, które podkreślają naszą wyjątkowość. On jednym z nas („Taki sam człowiek, jak my. Mężczyzna. Polak w dodatku” – Pilch, 2004, s. 36), tak więc nasz przaisny, patriarchalny model życia może pozostać bez zmian (zob.: Czapliński, 2009, s. 49): roznegliżowane panie na plakacie (u Pilcha: wirtualne piękności z kart „Playboya” albo wiadomych kaset) też przecież nasze są i nasza to tradycja od czasu do czasu spuścić lanie żonie. *Arcypolaka* drugą połową jest *Arcypolka* – bohaterka tej wycinanki ma podbite oko.

Może i nasz, ale ostatecznie jeden z wielu – mówi artystka – i demaskuje polski katolicyzm, który przeszedł od wiary w Boga do kultu osoby „naszego papieża”. Na wycinance *Papieże* Jan Paweł II – „pierwszy prawdziwy papież od czasów świętego Piotra”¹³ – znika w tłumie papieży nie-Polaków (ich podobizny pochodzą przede wszystkim z obrazów wielkich

mistrzów). Akt kobiecy na pierwszym planie aluzyjnie wskazuje na konflikt Kościoła katolickiego z ciałem kobiecym, ale to zarazem przytyk w kierunku ludzi Kościoła, którzy „nie dostrzegają belki we własnym oku”.

Narodotwórczą rolą religii nie będę się tu szczegółowo zajmować. Warto jednak zwrócić uwagę, że wycinanki wskazują na dwie sceny inscenizacji i transmisji narodowych znaczeń: z jednej strony – Kościół katolicki, z drugiej – środki masowego przekazu, utrwalające ideologię przymierza Kościoła i narodu.

Punktem odniesienia dla wycinanki *Maryjki* staje się ludowe oblicze polskiej kultury religijnej, ale co znamienne, uczepona wizerunków „pobożność wizualna” (zob.: Morgan, 1998) pokazana zostaje w kontekście szklanego ekranu. Artystka zwraca uwagę na kult obrazów, przede wszystkim obrazu Matki Boskiej, pocieszycielki i orędowniczki, która wstawia się ze swoim ludem. To z jej przedstawień skomponowała całą wycinankę. Ale oto spomiędzy wizerunków Matek Boskich wyłania się ojciec Tadeusz Rydzyk, dyrektor Radia Maryja i Telewizji Trwam, gdzie kult maryjny i w ogóle pobożność typu ludowego, z jej dewocją, rytualizmem, nacjonalizmem wyznaniowym (formułka „jak Polak – to katolik”) oraz mitem „Polaka strażnika katolicyzmu” są pielęgnowane.

Rydzyk jako bohater „wycinanki polskiej” personifikuje zarówno walkę o nadawanie narodowych znaczeń, jak i pokusę ich zawłaszczania („co najczęściej na jedno wychodzi” – Sekuła, 2006, s. 61). Wprowadzając do „wycinanek polskich” jego postać, artystka nie tylko krytykuje próby monopolizowania tożsamości narodowej przez katolicyzm i zamknięty model katolickiej tożsamości Polaków, lecz także przypomina o roli środków masowego przekazu w kultywowaniu mitu wspólnoty narodowo-religijnej (antydemokratycznego w swej istocie, tych bowiem, którzy z katolicyzmem się nie identyfikują, mit ten stawia poza narodem).

O tym samym traktuje wycinanka *Trwam*, pokazująca parę prezydencką, która z okazji Świąt Wielkanocnych/Bożego Narodzenia składa życzenia Polakom. Przedmiotem uwagi artystki znów staje się katolicyzm, który wkracza do sfery publicznej. Zdjęcie Prezydenta RP Andrzeja Dudy z żoną, zrobione w Wielki Piątek 2017 roku, widzimy na tle bożonarodzeniowej choinki i przedstawienia Matki Boskiej z dzieciątkiem. Mówi się tu zarówno o uwikłaniu polskich rytuałów państwowych w rytuały religijne, jak i wytwarzaniu momentów narodowej bliskości za pośrednictwem telewizyjnego medium (zob.: Edensor, 2004, s. 104, 129-131). Logo Telewizji Trwam, widoczne w prawym górnym rogu wycinanki, wskazuje na współreżysera i współbohatera naszych narodowych wydarzeń, czyli Kościół katolicki.

Bez świętego oburzenia

Na koniec powiedzmy, że również o naszym przywiązaniu do określonych wyobrażeń tego, co polskie, artystka mówi poprzez analogię do praktyk religijności ludowej, a konkretnie – zwyczajów peregrynacji obrazu.

W uroczystości tej kopia świętego wizerunku – *Miłosierdzia Bożego* albo *Matki Bożej Jasnogórskiej* – jest przekazywana z domu do domu i tam, podczas wspólnej modlitwy, adorowana przez domowników i ich gości. Wycinanki Alicji Białej w podobny sposób nawiedzają polskie domy (wystarczy zgłosić gotowość i podać swój adres; ci, który „mają pragnienie oraz nieprzymuszoną wolę”, mogą ugościć jedną z wycinanek na trzy dni – pisze artystka na swojej stronie internetowej). Przyjęcie wycinanki ma być, w zamyśle autorki, „przyczynkiem do rozmów o Polsce”: „Zaleca się, aby spotkaniom przy wizerunku towarzyszyła lektura przynajmniej jednego wiersza o Polsce” (mowa oczywiście o wierszach Świetlickiego – zob.: Biała, b.r.).

Treści zmitologizowane/ufolklorizowane, z uwagi na swój potencjał replikacyjny, odznaczają się dużą siłą konwencjotwórczą (por.: Kajfosh, 2012). Poprzez akt nawiedzenia i adoracji obrazu dochodzi do transmisji określonego systemu wierzeń, dominujących reprezentacji i wzorów poznawczych. W przypadku podróży wycinanek po kraju mamy sytuację odwrotną, żeby nie powiedzieć – przewrotną. Wysyłając je w Polskę, Alicja Biała proponuje poddać krytycznej refleksji treści, które utrwalały koncepty mentalne determinujące nasz stosunek do świata, a równocześnie zwraca uwagę na mechanizmy, które pomagają przeróżnym, rzekomo niekwestionowanym społecznie, wyobrażeniom i symbolom wędrować z domu do domu. Chodzi o mechanizm mitologizacji/folklorizacji i o konwencje performatywne, które narzucają sposoby odgrywania tożsamości narodowej i podsuwają potrzebne do tego rekwiizyty (jak choćby szalik kibica reprezentacji narodowej, portret Papieża Polaka czy strój ludowy)¹⁴.

Z ceremoniału przyjęcia obrazu, a co za tym idzie, inscenizacji normatywnego kodu, wcale się tutaj nie drwi – raczej prognozuje się sytuację, w której cykl powielania scenariusza realizującego się według obrazu-kliszy zostaje przerwany. O ile wędrowka świętego obrazu wśród wiernych Kościoła katolickiego służy umocnieniu tradycji, o tyle peregrynacje „wycinanek polskich” mają prowadzić do rewizji tradycyjnych formuł – to nie tak, podpowiada artystka, że polskość realizuje się wyłącznie jako praktyka konserwowania znaczeń¹⁵.

Nieoczekiwane zestawienia (foto)realności, prowadząc do zderzeń i kolizji semantycznych, otwierają szerokie pola skojarzeń. Odbiorca ma być nie tylko widzem – każda wycinanka zachęca go do tego, żeby przyjrzał się samemu sobie, jak wchodzi w formę narodową i jak ona go urabia, a zarazem żeby stał się współtwórcą wycinankowego tekstu; każda wycinanka wymaga aktywności i interpretacji nieuzupełniającej. Technika montażu – układania „wycinanek rzeczywistości” w nowe konfiguracje – nie sprzyja budowaniu skanonizowanego systemu znaczeń, a więc tym bardziej katechetycznym interpretacjom. Podsumowując wszystko w kilku słowach, można powiedzieć, że sensem rozmów bez świętego oburzenia, do których zapraszają wycinanki, jest po prostu „rozluźnić sobie nieco polskość” (Gombrowicz, 1996, s. 42). ■

¹ W tekście analizuję wycinanki pokazywane na wystawie w MOCAK-u w Krakowie między 6 X a 9 XII 2018 roku. Kurator: Magdalena Mazik. Jako miejsce ekspozycji kołaży wybrana została czytelnia Biblioteki MOCAK-u. Jedną z prac, *Podwieczorek*, zawiązała również w przylegającej do czytelnicy Bibliotece Mieczysława Porębskiego – jednego z patronów niniejszego artykułu.

² Funkcję poetycką praktyk montażowych Czekalski omawia tu na przykładzie fotomontaży Mieczysława Szczuki, autora równania: „fotomontaż = poezoplastyka”. Podobne problemy porusza w artykule *Między językiem a światem. Poematy obrazowe poetyzmu* (1995) – przyglądając się pracom Karela Teigeego, analizuje zjawisko „poematów obrazowych” w czeskiej sztuce awangardowej lat dwudziestych ubiegłego wieku.

³ Jak tłumaczy Wojciech Józef Burszta, popnacionalistami jesteśmy wtedy, kiedy „na co dzień, w życiu potocznym, w ludowej wyobraźni” dajemy wyraz przywiązaniu do znaków i symboli narodowych – zob. Burszta, 2013, s. 116-117.

⁴ Określenie Leszka Szarugi – zob. panel dyskusyjny *Mity i stereotypy historii. Polska droga do popnacionalizmu* (FCP dla Krajów Europy Środkowo-Wschodniej, Centrum Edukacji Społecznej „Doświadczenie i Przyszłość”, 21 XI 2016): https://www.youtube.com/watch?v=_ygeuoLHtA (cz. I), https://www.youtube.com/watch?v=_ygeuoLHtA (cz. 2) [dostęp: I 2019]

⁵ Edensor, 2004, rozdział: *Geografia i krajobraz: miejsce i przestrzeń narodowa*.

⁶ Wprawdzie już Jan Kochanowski pisał: „Wsi spokojna, wsi wesola! Który głos twej chwale zdoła?”, na dobre jednak Polacy, podobnie jak pozostałe narody europejskie, przyswoili sobie retorykę wiejskości właśnie w okresie romantyzmu – por. Edensor, 2004, s. 59.

⁷ Przypomnieć można, że jako symbole „umiłowanej ojczyzny” bociany występują w utworach romantyków: u Mickiewicza (*Pan Tadeusz*), Słowackiego (*Hymn – Smutno mi Boże*), Norwida (*Moja piosnka II*); pojawiają się także w realistycznej prozie pozytywizmu – na przykład w *Chłopach* Władysława Reymonta spotykamy chaty z bocianim gniazdem, bociany obsiadające łągi, ciągnące kluczem na bagniska, wrastające w niebo z rozłożonymi skrzydłami, kołujące wysoko nad głowami (dobra wróżba – będą się dzieci darzyć). Bociani motyw eksploatuje również polskie malarstwo – wspomnę tylko obraz Józefa Chełmońskiego *Bociany* z 1900 roku: starszy mężczyzna i towarzyszący mu chłopiec, obaj ubrani w wiejskie sukmany, odpoczywają na zielonej łące – patrzą w niebo na przelatujące stado; w tle widać chaty pokryte strzechą oraz topolę, na której ptaki uwiły sobie gniazdo.

⁸ Postaci w tradycyjnych strojach ludowych pojawiają się nie tylko *Krajobrazie polskim*. Znajdziemy je także w *Baloniku, Żyjesz w Matrixie*. Warto pamiętać o tym, że kulturę narodową nosimy na własnym ciele – Edensor (2004, s. 144) mówi nawet o unaradawianiu ciała poprzez ubiór.

⁹ Zob. repertuar zespołu Mazowsze: <https://www.mazowsze.waw.pl/pl/repertuar/repertuar-zespołu> [dostęp: I 2019].

¹⁰ Chodzi o: *Z daleka widok jest piękny*, reż. Anna Sasnal, Wilhelm Sasnal, 2011.

¹¹ Za piosenką *Do przodu Polsko!* Marka Torzewskiego. Wykonywany przez niego od 2002 roku utwór stał się hymnem polskiej reprezentacji w piłce nożnej.

¹² Sama figura ma 33 metry (33 lata żył Chrystus), korona – dodatkowo 3 metry (3 lata nauczał).

¹³ Zob. numer tematyczny miesięcznika „Znak” 2008, nr 634 – przede wszystkim artykuły: Magdalena Zowczak, *Między tradycją a komercją* oraz Izabella Bukraba-Rylska, *Religijność ludowa i jej niemuzykalni krytycy*.

¹⁴ Zob: Edensor, 2004, rozdział: *Odtwarzanie tożsamości narodowej*.

¹⁵ Dla porównania można przywołać prace Roberta Rumasa z lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku. Artysta wekował – zamykał w słojach i pasteryzował – rzeczy przez „nas Polaków” fetyszyzowane/chętnie konsumowane: flagę narodową, hostie, portret Papieża Polaka i znaczki „Solidarności”, polskie parówki i figurkę Matki Bożej (*Weki*, 1991-2004). Rumas mówi o tym, że mamy tendencję do przetwarzania tego, co dobrze znamy, a dobrze znamy to, co zakonserwowane – i tym, przede wszystkim, się karmimy; definiujemy siebie poprzez określony repertuar znaczeń.

Bibliografia:

Benedyktowicz, Zbigniew, *Stereotyp – obraz – symbol (O możliwościach nowego spojrzenia na stereotyp)*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Etnograficzne” 1988 z. 24 (869).
 Benjamin, Walter, *Pasaże*, przeł. Ireneusz Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.
 Biała, Alicja, *Polska bez obrazu* – czytaj online: <http://www.alicjabiala.com/polska/> [dostęp: I 2019].
 Billig, Michael, *Banalny nacjonalizm*, przeł. M. Sekerdej, Wydawnictwo „Znak”, Kraków 2008.
 Burszta, Wojciech Józef, *Kotwice pewności. Wojny kulturowe w popnacionalizmem w tle*, Iskry, Warszawa 2013.
 Chrzanowski, Tadeusz, *Sarmackie pole*, [w:] tegoż, *Wędrowki po Sarmacji europejskiej*, Znak, Kraków 1988.
 Czapliński, Przemysław, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2009.
 Czekalski, Stanisław, *Awangarda i mit racjonalizacji. Fotomontaż polski okresu dwudziestolecia międzywojennego*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2000.
 Czekalski, Stanisław, *Między językiem a światem. Poematy obrazowe poetyzmu*, „Artium Quaestiones”, 1995, nr 7.
 Davis, Norman, *Polska mitologia narodowa*, [w:] tegoż, *Smok Wawelski nad Tamizą. Eseje, polemiki, wykłady*, wybór i układ tekstów A. Pawelec, Znak, Kraków 2001.
 Edensor, Tim, *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, przeł. A. Sadza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004.
 Gombrowicz, Witold, *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996.
 Grabowski, Józef, *Wycinanka ludowa*, Wydawnictwo Sztuka, Warszawa 1955.
 Gross, Jan Tomasz; Grudzińska-Gross, Irena, *Złote żniwa. Rzecz o tym, co się działo na obrzeżach zagłady Żydów*, Znak, Kraków 2011.
 Jakobson, Roman, *Co to jest poezja?*, [w:] tegoż, *W poszukiwaniu istoty języka*, t. 2, wybór, red. nauk. i wstęp M.R. Mayenowa, PIW, Warszawa 1989.
 Janion, Maria, *Dwie wizje ludowości romantycznej*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” T. 10, 1975.

Kajfosz, Jan, *Miejsce folkloru w konstruowaniu współczesnego świata*, „Kultura Popularna” 2012 nr 3.

Leder, Andrzej, *Prześlona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.

Marody, Mirosława; Mandes, Sławomir, *Polak katolik. O związkach religijności z tożsamością narodową*, „Europa” – dodatek do „Dziennika”, 14 VI 2006.

Morgan, David, *Visual Piety: A History and Theory of Popular Religious Images*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1998.

Motoła, Roman, *Pokłosie antypolskiej propagandy*, Pch24.pl, XI 2012 – czytaj online: <https://www.pch24.pl/poklosie-antypolskiej-propagandy,7335,i.html> [dostęp: I 2019].

Mrożek, Sławomir, *Kontrakt*, [w:] tegoż, *Teatr 1*, Dzieła zebrane, T. III, Noir Sur Blanc, Warszawa 1995.

Obreński, Józef, *Problem grup etnicznych w etnologii i jego socjologiczne ujęcie*, „Przegląd Socjologiczny” t. 4: 1936.

Pilch, Jerzy, *Narty Ojca Świętego*, Świat Książki, Warszawa 2004.

Popkomunizm. Doświadczenie komunizmu a kultura popularna, red. M. Bogusławska i Z. Grębecka, Wydawnictwo Libron, Warszawa 2010.

Porębski, Mieczysław, *Ikonosfera*, PIW, Warszawa 1972.

Porębski, Mieczysław, *Polskość jako sytuacja*, [w:] tegoż, *Polskość jako sytuacja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002 (pierwodruk: „Znak” 1987, nr 11-12, s. 204-211).

Sarzyński, Piotr, *Wrzask w przestrzeni. Dlaczego w Polsce jest tak brzydko?*, Biblioteka Polityki, Warszawa 2012.

Sekuła, Elżbieta Anna, *Niebezpieczne związki według Tima Edensora*, „Kultura Popularna” 2006 nr 3 (17).

Sobczyk, Urszula, *Dzieje pojęcia „folklor” w polskim dyskursie humanistycznym*, „Ogrody Nauk i Sztuk” 2014 nr 4.

Świetlicki, Marcin, *Polska (wizjanka pieśni patriotycznych)*, z wyciankami polskimi Alicji Białej, Wydawnictwo Wolno, Ludowo 2018.

Tokarska-Bakir, Joanna, *Jedwabne – historia jako fetysz*, „Magazyn Świąteczny” – dodatek do „Gazety Wyborczej” 15-16 II 2003.

Wypiański, Stanisław, *Wesele*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973.

Żukowski, Tomasz, *Katolicki mit narodu. Co powiedział papież w czerwcu 1979 roku?*, „Bez Dogmatu” 2006 nr 67.