

Ewa Nowina-Sroczyńska

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6917-0356>

Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej

Uniwersytet Łódzki

Z cyklu: Mistrzowie ostentacyjnych transgresji. Łódź Kaliska na scenach miast

From the Masters of Ostentatious Transgressions cycle. Łódź Kaliska onstage in various cities

Abstract

The avant-garde artistic formation Łódź Kaliska is a special phenomenon in the cultural landscape of my city, one that goes beyond the framework of critical reflection on art. I have already evaluated the artistic activity of the group in several papers, analysing it from the anthropological perspective. I adopted interpretive strategies that annex the cultural categories of carnival and carnivalisation present in the theoretical thought of M. Bakhtin, his exegetes and polemicists. This paper is an anthropological narrative about the group's actions in the area of the cities of Łódź, Budapest, Kraków and Darłowo. I analyse their happenings, installations, and live images. The members of the Piotrkowska Street Foundation are the heirs of Łódź Kaliska's way of thinking and its aesthetics. The Foundation, in turn, has generated many holidays which I describe and analyse from the anthropological perspective.

Key words: carnivalisation, holiday, urban space, avant-garde

* * *

Artystyczna, awangardowa formacja Łódź Kaliska w kulturowym pejzażu mojego miasta stanowi zjawisko szczególne, wykraczające poza ramy krytycznej refleksji nad sztuką. W kilku tekstach oceniałam działalność grupy z perspektywy antropologicznej, przyjmując strategię interpretacyjną anektującą kulturowe kategorie karnawału i karnawalizacji obecne w teoretycznej myśli M. Bachtina, jego egzegetów i polemistów. Ten tekst to antropologiczna opowieść o działalności Łodzi Kaliskiej na scenach kilku miast: Łodzi, Budapesztu, Krakowa, Darłowa. Analizie poddane zostały happeningi, instalacje, żywe obrazy. Spadkobiercami sposobu myślenia i estetyki Łodzi Kaliskiej są działacze, którzy powołali Fundację Ulicy Piotrkowskiej. Ta z kolei powołała święta, które opisuję i analizuję z perspektywy antropologicznej.

Słowa kluczowe: karnawalizacja, święto, przestrzeń miejska, awangarda

Odebrano / Received: 31.01.2018

Zaakceptowano / Accepted: 20.09.2018

Wprowadzenie, ponowne, ale uzupełnione i poszerzone¹

W kulturowym pejzażu mojego miasta działająca już od prawie 40 lat grupa Łódź Kaliska stanowi zjawisko wykraczające poza ramy krytycznej refleksji nad sztuką. Paradygmatem grupy była i jest działalność kontestująca: kierunki nobilitowane w sztuce, ideologie, normy i mody kulturowe, nawyki społecznego myślenia, konformizm w sztuce i w życiu, opresyjny przymus produktywności oraz pogardę dla rutyny, niechęć do oficjalnych działań i oficjalnego, odindywidualizowanego języka.

Podejmując pracę antropologicznej interpretacji dokonań „kaliskich”, przyjęłam jako główne narzędzie badawcze kategorie karnawału i karnawalizacji, obecne w teoretycznej myśli Michaiła Bachtina i w późniejszych refleksjach jego egzegetów i polemistów (myśl postbachtinowska).

Badacze **karnawału** przyjmują, że stają w nim naprzeciw siebie dwie wizje kultury: jedna oficjalna, normatywna, druga – parodystyczna, spontaniczna, pełna uzdrawiającego śmiechu. Karnawał w jego średniowiecznym i renesansowym wymiarze (dla M. Bachtina jedynie prawdziwym) dążył do absolutnej wolności, propagował ruch i zmianę w imię odnowienia rzeczywistości. Tworzył drugi obieg, drugie życie, a było to życie odświętne. Świat jawił się jako uwolniony od panujących prawd, istniejącego ustroju, pozbawiony hierarchicznych relacji. Michaił Bachtin uważał, że karnawał nie jest formą teatralno-widowiskową, ale realną, chwilową formą życia, jest wrogi uwiecznieniu. Chwilowo idealno-realnie uchylał stratyfikacje społeczne. Jego morfologia kulturowa to: śmiech, który towarzyszy chwilom o najwyższej powadze (ukazuje ambiwalencję życia), i logika „świata na opak” z całym systemem degradacji, odwróceń, trawestacji. Błazen może zostać królem, młodzi wyglądają i zachowują się jak starzy, pojawiają się sobowtóry, zniekształceni ulegają ciała i przedmioty, manifestuje się materialną, a nie duchową stronę życia (monstrualne cięższe i biusty, opasłe brzuchy, wielkie nosy). Hiperbolizacji podlega wszystko to, co w oficjalnej kulturze spychano na margines. Dokonuje się aktów profanacji, pomniejszenia i ośmieszenia tego, co uświęcone i społecznie ważne; następuje uwolnienie od powagi życiowej.

To jedyne święto bez patrona, należy bowiem do wszystkich. Ludzie zachowują się tak, jakby już nigdy nie mieli świętować, jakby jutro świat się kończył. Nadmiar w jedzeniu i picu, hałas, śmiech, maskarady i wyzwolona seksualność. „Góra” ludzkiego ciała (symbolicznie przynależna kulturze) jest degradowana – karnawał powołuje obrazy cielesności „dołu”. Obserwujemy wesołe związki: świętości z świętokradztwem, wzniosłości z pospolitością, mądrości z głupotą. Karnawał to święto ciała; centralne miejsce zajmuje żywioł materialno-cielesny, eksploatowany w działaniach, mimice, geście. Ciało dzikie zostaje przeciwstawione ciału ucywilizowanemu. Wspólnota, familiarność, wiara

¹ Treść Wprowadzenia zbliżona jest do uwag wstępnych zamieszczanych przy okazji powstawania artykułów mojego autorstwa, przedmiotem których były różne obszary artystycznej działalności Łodzi Kaliskiej. Zob.: Nowina-Sroczyńska 2007; Nowina-Sroczyńska 2011; Nowina-Sroczyńska 2015.

w wszechobecną równość, która jest, oczywiście, utopią. Bo to tylko quasi-uwolnienie od celowości istnienia; chwilowe doświadczenie innych form bytowania. Nosicielami karnawałowych zasad stają się figury: błazna, głupca i oszusta, którzy wypowiadają sądy niezgodne z oficjalnymi, korzystając z prawa do bezkarności. Naiwność głupca, rzekoma niewiedza i brak rozumienia świata przez błazna to sposoby na podważanie praw uznanych w kulturze za obowiązujące².

Wiemy wszakże, że karnawał to kompleks uroczystości, a nie zjawisko sztuki. M. Bachtin był jednak przekonany, że możliwe jest transponowanie pewnych elementów morfologii karnawału na pokrewny język obrazów artystycznych. Takie przenoszenie nazywał **karnawalizacją**. Jest to sposób organizacji świata przedstawionego w dziele artystycznym, polegający na swobodzie, różnorodności stylistycznej, wielogłosowości i łączeniu elementów komicznych z poważnymi. Dzisiejsi badacze karnawału i karnawalizacji sądzą, że karnawalizacja nie wiąże się w sztuce li tylko z technikami karnawalizacyjnymi, ale z przyjęciem zasad karnawału jako sposobu rozumienia i przeżywania świata³. W filozoficznych, antropologicznych i socjologicznych analizach kategorii karnawalizacji podnosi się jej społeczne, a nie tylko artystyczne wymiary. Podkreśla się, że kultura powagi zostaje skonfrontowana z wyzwalającą wizją utopii; to święto konsumpcji, przekraczania norm odnoszących się do umiaru codziennego konsumowania. Karnawalizacja jest jedną z form oporu wobec oficjalnych systemów władzy, bądź wy-preparowanego z tradycji karnawałowej uwalniania pragnień i popędów. Wiąże się z ekspresją wolności, radości, śmiechu, tańca, maskarad i biesiad w miejscach publicznych. Ważna jest zbiorowa partycypacja w wydarzeniu. Karnawalizacyjne strategie mogą mieć wydźwięk polityczny, skierowany przeciwko procesowi globalizacji, a satyra i krytyka służą komunikacji narastających kryzysów społecznych⁴.

Moje procedury interpretacyjne skupione będą przede wszystkim na takim rozumieniu karnawalizacji, które zakłada transpozycje cech karnawału w obszar sztuki, bowiem karnawałowe „odczucie świata” przeniknęło do wielu dzieł i działań Łodzi Kaliskiej.

Kpina z obojętnego bycia

We wrześniu 1979 roku z V Ogólnopolskiego Fotograficznego Spotkania Młodych w Darłowie usunięto za „naruszenie podstawowych norm współżycia społecznego, zasad kulturalnego zachowania i łamanie przepisów porządkowych” Adama Rzepeckiego, Andrzeja Świetlika, Marka Janiaka i Andrzeja Wielogórskiego. W akcie solidarności plener opuścili: Andrzej Różycki – znany fotografik i autor filmów dokumentalnych, Andrzej Kwietniewski i Jerzy Koba (Łódzkie Towarzystwo Fotograficzne). Wówczas

² Na podstawie: Bachtin 1975; Stoff, Skubaczewska-Pniewska (red.) 2000; Dudzik 2002.

³ Stoff, Skubaczewska-Pniewska (red.) 2000.

⁴ Bełkot 2007, s. 283–284.

w Darłowie – równoległe do oficjalnego pleneru – odbyło się pierwsze Spotkanie Starych Znajomych w hotelu Polskiego Towarzystwa Turystyczno-Krajoznawczego; w trakcie biesiady narodziła się Łódź Kaliska, której ojcem duchowym został Andrzej Różycki. Kaliscy pisali: „W nocy jeden z uczestników Spotkania, kucharz garmazeryjno-mięsny, Hieronim, nauczał nas, jak postępować z własnym sumieniem. Zostało nam coś z tego do dzisiaj”⁵.

W Darłowie rozpoczęto działalność artystyczną happeningiem ulicznym pt. *Przegrodzenie ulicy czarną wstęgą dla zrobienia zamieszania i odwrócenia uwagi w celu narzucenia białej płachty na grupę osób, skrępowania ich i walenia po dupach*⁶.

Ruchy awangardowe prawie zawsze miały kłopoty z instytucjami zawiadującymi sztuką. Dlatego anektowano dla własnych celów artystycznych wolne przestrzenie – małe galerie, prywatne mieszkania, rynki, place, ulice miast. Tworzono własne kolekcje, własne salony odrzuconych i wykluczonych. W początkach swoje działalności Łódź Kaliska wiodła żywot nomadyczny, pojawiała się na ulicach miast, przed galeriami, na placach, dworcach lub wybranych przez nich samych plenerach, by wreszcie po 20 latach stworzyć własne muzeum – w pubie *Łódź Kaliska* przy ul. Piotrkowskiej 102.

Od drugiej połowy XX wieku – zauważa Ewa Rewers – tekstualnej koncepcji miasta towarzyszy jego wyobrażenie jako estetycznej przestrzeni spektaklu zbudowanej z „festiwali, zdarzeń, celebrowanej konsumpcji, miasta zatem zorganizowanego wokół konsumpcji dóbr w wysokim stopniu symbolicznych”⁷. Sztuka miasta już wówczas nie ogranicza się do architektury, rzeźby, ale także wchłania fotografię, film, sztukę video, instalacje, performanse i nawet powieść. Miasto staje się (szczególnie dla ruchów awangardowych i ruchów o charakterze peryferyjnym) alternatywną przestrzenią dla sztuki – dynamiczną, gotową na współuczestnictwo, bądź jakąkolwiek reakcję mieszkańców. Sztuka publiczna czy sztuka w przestrzeni publicznej to doskonałe narzędzie komunikacji. Przestrzeń ta jest nadal obszarem eksperymentowania, ale zawsze odpowiada na „potrzeby wolności, bezpośredniej obecności, spontaniczności, wyobraźni”⁸.

Przestrzeń miejską kształtują różne podmioty (władza, urbaniści, artyści, mieszkańcy...). Moja koncentracja na działaniach artystycznych podyktowana jest ich wagą; po pierwsze, przenosi dyskusję w inny wymiar; bowiem jej przedmiotem staje się idea. Po drugie, umożliwia to wprowadzenie do dyskusji rozmaitych referencji artystycznych, które wybiegają daleko poza sztukę⁹.

Sztuka ingerująca w miejską tkankę, w codzienne życie, może być akceptowana, ale też kontestowana. Pierwszy polski (jak się okazało) happening uliczny w Darłowie

⁵ Nowina-Sroczyńska 2011, s. 83.

⁶ Łuczko (red.) [bdw].

⁷ Rewers 2010, s. 6.

⁸ Rewers 2010, s. 8.

⁹ Dziamski 2016, s. 78.

wprawił przechodniów w zdumienie. Jego celem – jak dziś wspomina Marek Janiak (teoretyk i założyciel grupy Łódź Kaliska) – było:

Świadome użycie miasta jako terenu dokonania artystycznego, czyli takiej interwencji, która miesza porządek funkcjonowania tego miejsca. Dla nas to był gest uliczny, tam się znaleźli przypadkowi ludzie, ale największą część grupy, która została tą szmatą przykryta, stanowili artyści tego pleneru. Ten gest skierowany w stronę świata sztuki wciągnął przypadkowych ludzi. Zaistniała taka interakcja między sztuką a publicznością miejską¹⁰.

Krytycy pisali: „Szybka akcja miała nieoceniony walor segregacyjny i integracyjny zarazem. Oto obrzęd inicjacyjny, sankcjonujący nowy stan rzeczy – oddzielenie świata powagi od świata zabawy dla miłośników, której domena *gravitas* jest królestwem świętoszkowatych głupców”¹¹. W trakcie obchodów jubileuszu 30-lecia grupy (trwającego tydzień i połączonego z sesją naukową) ten happening powtórzono, zresztą na wyraźne życzenie władz, które odsłoniły tablicę informującą o pierwszym w Polsce ulicznym happeningu. Marek Janiak tak o tym mówi:

To było jakieś karykaturalne powtórzenie, bo kontekst się zmienił, powtórzenie skierowane było tylko do uczestników sympozjum, przypadkowych uczestników było niewiele, wszyscy wiedzieli, co się stanie, nie było zaskoczenia, scenariusz był wiadomy, to była zabawa, gdzie wszyscy usiłowali wejść w klimat tamtego wydarzenia, co było w sumie niemożliwe. To pokazało, że spontaniczne interwencje w mieście są niepowtarzalne¹².

I choć wypowiedź ta zgodna jest z ogólnie znanymi konstatacjami Alana Karpowa o 7 właściwościach happeningu (w tym, że zdarza się tylko raz i że czerpie tematy z zewnątrz, a nie tylko ze sztuki¹³), antropolog powinien się zatrzymać. Dla władz Darłowa po 30 latach, gdy okazało się, że nie był to gest chuligański, a grupa stała się znaną formacją artystyczną, odsłonięcie tablicy mogło być środkiem promocji miasta. Nawet gdy działanie z 1979 roku nie było racjonalne (przypomnijmy: kompozycja i następstwo wydarzeń w happeningu nie są narracyjne, lecz polegają na skojarzeniach różnych części lub przypadku¹⁴), absurd jako kategoria uniwersalna „przenosi się” i „działa” także po

¹⁰ Wypowiedź Marka Janiaka, jednego z twórców Łodzi Kaliskiej, jej teoretyka i praktyka. Wywiad został przeprowadzony przez autorkę w 2017 roku, znajduje się w jej prywatnym archiwum. Po powstaniu książki wszystkie wywiady z artystami grupy zostaną zdeponowane w Archiwum Naukowym Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Łódzkiego.

¹¹ Pawlak 2017, s. 41.

¹² Janiak 2017.

¹³ Schechner 2006.

¹⁴ Schechner 2006.



Członkowie grupy Łódź Kaliska (brak Adama Rzepeckiego) i najstarsza „muza” Łodzi Kaliskiej – „Zofia”. Praca bez tytułu. Autor: Łódź Kaliska. Źródło: *Bóg zazdrości nam pomyłek*, Łódź 1999, s. 85

30 latach: „Nigdy nie będzie tak, że klepanie się po dupach będzie normą, zawsze będzie miało to samo znaczenie”¹⁵.

Jestem przekonana, że w trakcie obchodów 40-lecia grupy w 2019 roku, a władze Darłowa przejęły organizację jubileuszu, dojdzie do ponownego powtórzenia tego happeningu.

Inną interwencją w przestrzeń miejską był *Upadek zupełny* – bardzo znana artystyczna wypowiedź Kaliskich. Posłuchajmy jeszcze raz Marka Janiaka:

To było świadome zadziałanie przeciwko utartym zachowaniom w mieście. Można powiedzieć, że ma ten sam kręgosłup, co walenie po dupach. Kpiło z obojętnego bycia. Upadek zupełny to była taka akcja, która została podjęta jako akcja dochodowa, na przeżycie

¹⁵ Janiak 2017.

kolejnych dwóch tygodni w Krakowie. I zaczęliśmy się zastanawiać, jaki zrobić performance zarobkowy. Ja wtedy rzuciłem, że to jest tak dęte miejsce, że ja bym chciał zrobić coś, na co nie pozwala powaga miejsca. Zawsze chciałem poleżeć i odpocząć na rynku. Na plaży to się nikt nie dziwi, ale na rynku nie wypada. I wszystkim się to bardzo spodobało, ale żeby dostosować się do Krakowa, miasta poważnego i tradycję narodową kultywującego, położyliśmy się pod Mickiewiczem. Nadaliśmy dramatyzm naszemu gestowi, napisaliśmy, że to jest dramat wszystkiego, nie tłumaczyliśmy czego. Wszyscy potraktowali nas poważnie i nas nikt nie przeganiał, mieliśmy transparent i położyliśmy się. Śmiało się, co było sprzeczne z tym całym dramatyzmem i transparentem, a ludzie się dziwili. [...] Jak ja wstałem, to nie stałem zbyt mocno, bo przystąpiłem do upadku tak, że byłem wycieńczony dniem, który się odbył. Ktoś mnie wziął z robotników i zaprowadził do pakamery, gdzie mi pokazywali obrazy Matejki wiszące w ich szafach ubraniowych, nie gołe baby, ale obrazy Matejki. Coś niesłychanego¹⁶.

Kaliscy i ten performans powtórzyli w 1981 roku. Wówczas ludzie podawali leżącym parasolki, bo padał deszcz. Nikt nie chciał uznać, że to nie jest polityczny protest: „Tego nie rozumieli, że leżeliśmy, żeby sobie poleżeć [...]”. To powtórzenie było zabawne, ale nie było w nas świadomości przekraczania norm¹⁷.

W maju 1981 roku artyści leżeli pod pomnikiem Mickiewicza przez kilka godzin – niczym zmęczeni czy obaleni bogowie po stworzeniu świata. Była w tym wielość znaczeń obok kpiny z zaangażowanych performansów artystów o tak ustalonej renomie jak Jerzy Beres, po takie znaczenia jak: słabość, choroba, lenistwo, odpoczynek, próba zmuszenia biernego społeczeństwa do interwencji¹⁸.

W pierwszej dekadzie działalności Łódź Kaliska dokonywała karnawalizacji życia i sztuki¹⁹. Działania miejskie były ryzykowne, jeżeli zważymy, że odbywały się w kraju, w którym tak ważny był paradygmat romantyczny. Śmiech stanowił zawsze zasadę organizacji świata peryferyjnego; tak też grupa chciała widzieć samą siebie. Bachtin nazywał to zjawisko homologią strukturalną: między porządkiem kultury a porządkiem dzieła artystycznego. Kultura śmiechu – ahierarchiczna, niestabilna, ambiwalentna, epatująca przemiennością wartości, brakiem autorytetów (ludzi i miejsc) powołuje specyficzny język: apoteozę głupców, degradacje, obelgi, działania obsceniczne, bójki, poszturchiwania. Wszystkie te „obrazy” – jak je nazywa Bachtin – odnajdziemy w działaniach w obszarze miasta artystów Łodzi Kaliskiej: paradoksy (twierdzenia niezgodne

¹⁶ Janiak 2017.

¹⁷ Janiak 2017.

¹⁸ Ujma 2010, s. 103.

¹⁹ Pisałam o tym w: Nowina-Sroczyńska 2011, s. 81–92.

z ogólnie przyjętymi mniemaniami, stwierdzenia negujące to, co oczywiste), odwrócenia (rynek jako plaża), igranie z semantycznymi konotacjami, żart, kpina, obsceniczne słownictwo. Artyści chcieli unieważnić dystans między ludźmi; nie zawsze się to udawało, także i dlatego, że dokonywali profanacji miejsc, czasu i ogólnie przyjętych norm.

Ten sposób bycia w społeczeństwie, które w okresie stanu wojennego w sposób zwielokrotniony powoływało mity, symbole i rytuały romantyczne, był ryzykowny. W świadomości polskiej (w dużym jej obszarze) wytworzyło się przekonanie o niepodważalnym priorytecie tego, co społeczne, narodowe, wspólnotowe. „Romantyzm polski przybrał tony artystyczne, na długo ukształtowało się przekonanie o wyższości tego, co żołnierskie, bohaterskie nad tym, co cywilne, zwyczajne”²⁰.

Performans *Bitwa pod Grunwaldem* po raz pierwszy pokazany w Warszawie należy do cyklu *Żywych obrazów* Łodzi Kaliskiej²¹ i specyficznych, nowatorskich projektów artystycznych *Performance for Photo*. Kaliscy swoje performatywne działania organizowali dla fotografii, to ona była efektem finalnym i najistotniejszym. W ten sposób **unieważniali** paradygmatyczne cechy performansu – efemeryczność i jednostkowe wykonanie. Oddajmy głos Markowi Janiakowi:

Ważne dzieła kulturowe i ich aktualność sprawdzaliśmy. Nasza teza była taka, że nie mają tej aktualności, wszystko polega na umowie, ale ta umowa nie wytrzymuje jednak próby czasu. Robiliśmy pastisze różnych dzieł. Absurdalność tego wydarzenia, tej bitwy pod Grunwaldem i obrazu *Matejki* wymagała ogromnego pleneru, bo chcieliśmy zrobić replikę tego, ale nie mieliśmy takiej mocy. Chcieliśmy skarykaturować ją, żeby pokazywała to, co narzuca się w obrazie, czyli potworny galimatias w obrazie *Matejki*, poplątane jest tam wszystko. Żeby było wrażenie chaosu, musieliśmy mieć masę ludzi, postacie zwielokrotnione, żeby człowiek był bezradny wobec chaosu, więc wielokrotną ekspozycję robiliśmy. I stało się tak, że jedna osoba gra różne role w tym obrazie, bo to było zdjęcie panoramiczne, złożone. To było na takiej wyspie między autostradami, na Karowej, taki zjazd z mostu, mieliśmy tam ładną łąkę. Dlatego wygodnie nam to się robiło, bo nikt nas nie ponaglał²².

Łódź Kaliska z typową dla siebie dezynwolturą dokonuje nie po raz pierwszy demontażu romantycznej wizji świata. W cyklu *Żywych obrazów*, szczególnie w *Bitwie pod Grunwaldem*, zgłasza dystans do romantycznego toposu walecznych mężczyzn, do mityzacji obecnej w naszych narracjach narodowych, zakorzenionej w matrycach kultury. Absurd (Grunwald na autostradzie), pastisz, parodia – to środki z repertuaru intelektualnego grupy.

Nie mamy wątpliwości, że kategoria niedojrzałości (szczególnie obecna w pierwszych dekadach działalności grupy) była strategią artystyczną. Karnawalizacja sztuki jest

²⁰ Janion 2007, s. 49.

²¹ Performanse dla fotografii to np.: *Freiheit? Nein! Danke, Wóz z sianem, Bitwa pod Grunwaldem*.

²² Janiak 2017.

prostolinijną odpowiedzią na sytuację w środowisku twórców. „Gdy zarówno poważna sztuka, jak i sama rzeczywistość okazuje się z trudem maskowanym blagierstwem, to jedyną szczerą reakcją na to może być jawna blaga”²³ – powiedział jeden z krytyków.

Od kilku lat nastąpiła zasadnicza zmiana w twórczości grupy. W ponowoczesnej rzeczywistości i w refleksji nad nią pojawiają się słowa-klucze mające kontekst ludyczny: zabawa, gra kulturowa, ironia, pastisz, margines, transgresja, parodia, czyli terminy z dawnego imaginarium Kaliskich. Współczesna karnawalizacja życia i obecne w kulturze popularnej kupczenie karnawałem powodują, że Łódź Kaliska zerwała z **karnawalizacją sztuki**, kontestując w nowej formule New Pop próby dzisiejszej **karnawalizacji kultury**. Egzemplifikacją – udział Kaliskich w Festiwalu Czterech Kultur w Łodzi na wyraźne zaproszenie władz miasta. Instalacja *Tryumf* to zawieszona nad Piotrkowską cztery zdjęcia czterech kobiet w kostiumach bikini i czepkach pływackich, leżących na dużych rozmiarów łodach włoskich. Pozdrawiają radośnie społeczeństwo, każda z nich jest przedstawicielką innej narodowości (Rosjanka, Polka, Żydówka i Niemka). Instalacja jest prześmiewczym komentarzem do znanego i poważnego festiwalu. Oto treść inskrypcji obok dwóch z wszystkich czterech zdjęć (zob. zamieszczone w tekście fotografie):

Polka

- nazywam się Ewa Karpf;
- urodziłam się we Wrocławiu;
- w rodzinie kamieniczników (w tym jedna w Łodzi);
- moim hobby jest nauka angielskiego;
- wierzę w przyjaźń między narodami, a nawet w miłość;
- ostatnio w środę byłam na wycieczce w Muzeum Poznańskiego w Łodzi z Sergiejem z Moskwy, a potem poszliśmy na lody kulkowe – wzięłam cztery gałki;
- uważam, że należy poprawić świat;
- w przyszłości niezbyt odległej chciałabym zostać rentierką;
- bardzo bym chciała mieszkać w Łodzi w swojej kamienicy, ale nie mogę, bo pracuję od rana w Warszawie (jak wszyscy);
- lubię lody.

Żydówka

- nazywam się Andżela Adamczyk;
- urodziłam się w Polskiej Gminie Żydowskiej;
- w rodzinie pielęgnującej nasze tradycje;
- wierzę w przyjaźń między narodami, a nawet w miłość;
- np. w środę rozmawiałam długo z Karolem z Żyrardowa;
- uważam, że należy poprawić świat;

²³ Lubiak (red.) 2010, s. 89.

- bo jest za dużo przemocy, a za mało pomocy (choć, prawdę mówiąc, każdy powinien robić na siebie – jak to się mówi);
- moim hobby jest ochrona środowiska;
- bardzo bym chciała mieszkać w Łodzi, bo tu jest dużo naszej tradycji. Ale mieszkam w Warszawie;
- lubię lody;
- pozdrawiam wszystkich.



„Triumph” – performans w trakcie Festiwalu Dialogu Czterech Kultur. Łódź, ul. Piotrkowska, 2002 r.
Autor: Łódź Kaliska. Źródło: *New Pop. Historia fotografii kobiet na przykładzie Łodzi Kaliskiej ze szczególnym uwzględnieniem klatki piersiowej*. Red. Łódź Kaliska. Łódź, brak numeracji stron.

Komentarz Marka Janiaka:

Kapitalne jest to, że te kobiety na zdjęciach naprawdę są Niemką, Polką, Rosjanką i Żydówką. Ta powtarzalność ich i te teksty, w których o sobie mówią. To są takie jak z wyborów miss świata, kretyńskie teksty. Jedna jest trójręka, choć wszystkie wydają się takie same. I jeszcze ta gra słów, że ten triumf. To sprowadzenie kultury do czterech przypadkowych narodów. Jak mówimy „Żydzi”, to zapominamy, że do Łodzi przyjechali ludzie z całego świata, że to byli faceci na przykład z Ameryki. I jeszcze jedna sprawa, czy przedstawiciele innych kultur nie mogą wziąć w tym festiwalu udziału? To jest przecież rodzaj szowinizmu²⁴.

Kobiety te to „ekumeniczne” ikony współczesności, przedstawicielki Festiwalu Dialogu Czterech Kultur. Ambivalencja znaczeń (tytuł instalacji²⁵), zabawa stereotypami słownymi i obrazowymi, ikoniczna forma połączona z seksualnymi znaczeniami wieszczą dystans do „kulturowego i zinstytucjonalizowanego nakazu tolerancji, [który – przyp. E.N.-S.] zrealizowany tu został przez poetykę świerszczyków czy wykwintniejszego Playboya. Kobiety świerszczyków (w instalacji połączone z lodami!) wedle potocznych kryteriów winny być złe, cyniczne, niemoralne. A jednak są nieskazitelnie piękne, albo też co na jedno wychodzi, za takie mają być uważane. Gdzież więc owa spójność systemu aksjologiczno-estetycznego, gdzie równoważność, tak zakorzeniona zarówno w europejskich systemach filozoficznych, jak też w ich sfolkloryzowanych wersjach, piękna, dobra i prawdy. Kultura ludowa i jej dziedzictwo – współczesna kultura masowa – wypracowały sobie jednak metody łagodzenia takich paradoksów i niejasności. Zgodę z rzeczywistością etyczną (tak ważną w kulturze popularnej) artyści uzyskują poprzez komentarze słowne do przedstawień. Niemka, Rosjanka. Żydówka i Polka nie są niemoralne: wierzą w przyjaźń między narodami, w miłość, chcą poprawiać świat, oddając się pożytecznym zawodom, ich hobby to ochrona środowiska. No i chciałyby mieszkać w Łodzi. Tę instalację uważam również za niezwykle trafny rodzaj sprzeciwu wobec festiwalizacji kultury.

Na Piotrkowskiej w Europie²⁶

Łódź jest miastem leżącym nad jedną ulicą. W latach 70. i 80. XX wieku ważną dla łodzian, ale niezbyt piękną i nieco poszarzałą. Powstała w latach 90. XX wieku Fundacja Ulicy Piotrkowskiej (dalej: FUP), której inicjatorami są niektórzy członkowie Kaliskich i innej awangardowej formacji – Urząd Miasta – niegdyś chuligani sztuki, postanowiła

²⁴ Janiak 2017.

²⁵ Znana marka bielizny damskiej, przede wszystkim biustonoszy.

²⁶ Tytuł książki wydanej przez Fundację Ulicy Piotrkowskiej, przybliżającej święta organizowane przez FUP w latach 90. XX wieku.

przywrócić jej status królowej. John Fiske pisał, że jednym ze sposobów obcowania z kulturą i uczestnictwa w niej tak, by ta sprawiała przyjemność, jest świadomy, intencjonalny opór wobec wzorów i instrukcji kultury dominującej²⁷. „Źródłem satysfakcji jest nie tyle semantyczne odwrócenie i ośmieszenie tekstów kultury, ile raczej wejście w rolę wytwórcy estetyk i znaczeń, które z założenia mają tworzyć rodzaj alternatywnego programu wobec kulturowego mainstreamu”²⁸.

Tym razem nie chodziło o zdeprecjonowanie przestrzeni publicznej, ale o przywrócenie znaczeń, szczególnie tych, które budują wspólnotowy charakter centrum miasta i pośredniczą w kreowaniu tożsamości Łodzi. Marek Janiak, dzisiejszy architekt miasta, uznał, że nowożytnie festyny powinny wyglądać nieco inaczej. Obok typowych imprez (estrada z gwiazdami, zabawy dla dzieci, baloniki, kiełbaski) realizowano wydarzenia niezwykle, czerpiące z filozofii sztuki współczesnej, które w zderzeniu z kontekstem ulicy Piotrkowskiej tworzą napięcia i skojarzenia, poruszając wyobraźnię łodzian.

Marek Janiak przyznał, że poprzez tworzenie rzeczy nieprzeciętnych chciał **reaktywować mit Łodzi jako miasta wyjątkowego, awangardowego**. Elementy strukturalne karnawału i poetyka karnawalizacji miały pomóc w dialogu z mieszkańcami, w walce o przywrócenie należnych znaczeń głównej ulicy.

Święta zawsze mają tożsamość wyraźnie wyodrębnioną od innych – temporalną, regionalną, lokalną. Święta Łodzi w latach 1990–2000 spełniły swoją rolę – jak mówią ich autorzy – „Piotrkowska wróciła do łask i to w całej Polsce”²⁹. Oto niektóre egzemplifikacje z katalogu świątecznego lat 90. XX wieku:

– *Święto Lodu* – w centralnym punkcie ul. Piotrkowskiej wyrosła lodowa piramida o wysokości 9 metrów, ważąca 50 ton. Topniała 10 godzin, a w jej pobliżu powoli spadała temperatura. Kulminacyjnym punktem święta – rozpalenie ogniska u jej stóp i koncert trębacza na szczycie piramidy;

– *Dyskretny powiew* – zadbano o wszechobecność powietrza, wiatru, mgły. Potężne wentylatory tworzyły dyskretny powiew, rozrzucały confetti i nici, a fioletowy komin fabryczny (ze stosownego tworzywa) unosił się nad Piotrkowską. Ulicę wypełniły śmigłowce, żółty szybowiec, a nawet samolot odrzutowy MiG. Powietrze nasycono zapachem lasu i cytryn. Scenografię dopełnił wielki balon, którym próbowano odbywać loty;

– *Fortuna kołem się toczy* – festyn pod patronatem banków i firm ubezpieczeniowych. Wzdłuż ulicy ekspozycja wraków samochodowych w różnym stanie destrukcji, wszystkie pomalowane na różowo;

– *Kolej na Piotrkowską* – przypomniano o 150-leciu PKP i 100-leciu kina. Na ulicy zainstalowano kolejkę wąskotorową na szynach i ekrany kinowe;

²⁷ Fiske 2010.

²⁸ Drozdowski 2002, s. 18.

²⁹ Janiak [bdw], s. 11.

- *Basen* – jego głębokość miała być zmienna – od 0 do 7 metrów – w konsekwencji spadku terenu, który jest nieodczuwalny dla zwykłego przechodnia;
- *Mur* – zbudowany z lodowych tafli (w trakcie *Święta Lodu*), miał być symbolem podziałów, nietolerancji. Stał się scenografią dla inscenizowanych fragmentów *Zemsty* i tłem dla konkursu roztopiania tafli lodowych temperaturą własnego ciała. Chętnych było wielu, bowiem w każdej tafli ukryto pozłacaną biżuterię;
- *Święto Nici* – nawiązanie do tradycji włókienniczych. Na Piotrkowskiej powstała pajęczyna z nici i wstążek, którą mozolnie wykonały dzieci. Centralnym elementem scenografii – olbrzymia firana przegradzająca ulicę, płócienne żagle, liny okrętowe i hasło: „Łódź nabiera wiatru w żagle”. W trakcie święta udało się pobić rekord Guinnessa w przeciąganiu czterokilometrowej liny, której długość tożsama była z długością głównej arterii miasta;
- *Filmowy ogród* – w ramach powitania lata, zorganizowany dla dzieci i młodzieży. Ogród zbudowano z rekwizytów wykorzystanych w filmie *Kingsajz* Juliusza Machulskiego.

Wielobarwne korowody, uliczne teatry, Parada Wolności, Sylwestry czyniły Piotrkowską sceną doprawdy niezwykłą. Specjalnymi uczestnikami wydarzeń uczyniono dzieci i młodzież, włączając je do „wnętrza” artystycznych akcji:

- *Żółta fala* – rozpostarto wielką sieć nad Piotrkowską, na której pomieszczono 200 żółtych ptaków wykonanych pod kierunkiem mistrza z Japonii;
- *Ptasie Radio* – w 10-metrowej klatce-ogrodzie, obok żółtych ptaków z papieru, zamknięto żywe bociany, mewy, papugi, a z głośników dał się słyszeć śpiew ptaków i frazy znanego wiersza Juliana Tuwima.

Opisane wydarzenia artystyczne powstały w początkach lat 90. z deficytu niecodzienności. Odnajdziemy w nich elementy struktur karnawałowych, a także sposoby karnawalizacji kultury. Bez wątpienia możemy skorzystać z Bachtinowskiego, późniejszego rozumienia karnawalizacji jako ustanowienia w kulturze czasu i miejsca, w których zwykłe zasady i przyjęte wzorce zachowań ulegają zawieszeniu po to, **by móc sprawdzić inne możliwości**³⁰.

Główną zasadą Fundacji Ulicy Piotrkowskiej była zmiana oblicza Łodzi i przede wszystkim odnowienie centrum miasta. Członkowie FUP – w dużej mierze członkowie Łodzi Kaliskiej – korzystali z własnej wrażliwości i poetyki kontestacji – stąd logika odwróceń, sytuacyjne mezalianse, skrajne niedopasowanie rzeczy (ulica – plażą, ulica – basenem, lotniskiem, różowe wraki samochodów, ulica – niebem, powietrze w kimacie środkowoeuropejskim o zapachu cytryn i sosen – jak w supermarketach, toaletach

³⁰ Carlson 2007, s. 314.

restauracyjnych, pociąg w środku miasta, ulica – planem filmowym, ulica – krajobrazem podbiegunowym). Zaskakujące zestawienia, oksymorony, paradoksy – to znane tropy artystycznego pejzażu grupy Łódź Kaliska. Do cech karnawalizacji możemy zaliczyć: zbiorową partycypację w wydarzeniu, dobrowolny udział, demokratyczny charakter zabawy, jednocześnie wspólnoty i, oczywiście, przejęcie przestrzeni – zaanektowanie centrum miasta.

Zrezygnowano jednak z wielu mechanizmów karnawalizacji. Artyści nie uprawiają już bezprawnej ingerencji w przestrzeń publiczną. Przeciwnie – mają akceptację władz, są znani, rozpoznawalni, umocowani instytucjonalnie, pozyskują media i sponsorów. Nie dochodzi więc do aktów degradacji przestrzeni i osób, nie używa się satyry, groteski, pastiszu i persyflażu – figur przynależnych karnawałowi i karnawalizacji. Nie kwestionuje się przestrzeni, istotna jest jej **resemantyzacja**, by uświadomić łodzianom, że na Piotrkowskiej może wydarzyć się wszystko, że ulica ma czarowny, bajkowy dar spełniania naszych marzeń. FUP i Kaliscy nie tylko „uczają miasta”, ale i budują doświadczenie centrum dzięki artystycznym, efemerycznym (też paradoks) działaniom, uwzględniając i twórczo wykorzystując lokalny koloryt i tradycję Łodzi. W latach 90. XX wieku Piotrkowska była areną performansów, które dopiero dzisiaj teoretycy nazywają – performansami w miejscu specjalnym (*site-specific performance*); widz mógł współtworzyć z artystami nową, choć chwilową rzeczywistość. Ten rodzaj karnawalizacji charakterystycznej dla ery industrializacji nazwano „zdyscyplinowaną”. Artysta nie występuje jako podmiot doświadczenia, ale jako analityk i działacz. Twórczość artystyczna wchodzi w kontekst sytuacji lokalnej, a artysta, angażując publiczność w „społeczną sprawę”, może określać się jako artysta-obywatel³¹. Uczestniczy w grze o miasto, współtworzy jego obraz, a mieszkańcom sztuka przenikająca do codziennego życia dostarcza obrazów do oglądania i myślenia. I choć wydarzenia na Piotrkowskiej podniosły z kolan upadłą królową, to od początku jej mieszkańcy sprzeciwiali się niecodzienności w codzienności. Wielokrotnie zwracano się do władz i protestowano przeciwko późnonocnej aktywności świętujących. Gdy powstał Rynek Manufaktury, bez stałych mieszkańców, tam przeniesiono święta, lecz z rzadkim już udziałem artystów. Fundacja ponownie musiała podjąć walkę o Piotrkowską, bowiem Łódź stała się miastem o dwóch obszarach aspirujących do roli centrum, ale to już temat na inną, ważną antropologicznie opowieść.

Kilka uwag końcowych

Dość dawno temu dla Ludwiga Feuerbacha było rzeczą jasną, że epoka nasza ceni obraz wyżej niż rzecz, kopię niż oryginał, wyobrażenie niż rzeczywistość, pozór niż istotę. Jakże bliskie są to refleksje do **profetycznych** konstatacji z lat 60. najostrzejszego krytyka cywilizacji spektaklu Guya Deborda – życie jako produkt: wszystko to, co dotąd

³¹ Laca 2006.

było przeżywane bezpośrednio, oddaliło się w przedstawienie, w iluzję rządzącą spektaklem; zastąpiono rzeczywistość obrazem, bycie – reprezentacją; a to przecież cechy ponowoczesności³².

Dziś, w świecie ponowoczesnym – powtórzę to raz jeszcze – kupczymy karnawalem i karnawalizacją. Gra, zabawa, spektakl nie jest rodzajem presji na system, ani przejawem obywatelskiego zaangażowania. Niecodziennosc jest obecnie definiowana nie tyle jako różnica do codzienności, ile jako podobieństwo do zmedializowanej rzeczywistości. A potrzebie karnawalizowania codzienności paradoksalnie towarzyszy „silne przekonanie, by podstawowe parametry tejże codzienności pozostały stabilne”³³. O tych kulturowych antynomiach musimy pamiętać.

Bibliografia

- Bachtin M. 1975, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. A. Goreń, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Bełkot A. 2007, *Transgresje w przestrzeni miejskiej*, [w:] Krajewski M. (red.), *Wizualność miasta. Wytwarzanie miejskiej ikonosfery*, s. 283–284.
- Carlson M. 2007, *Performans*, tłum. E. Kubikowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Debord G. 1998, *Spoleczeństwo spektaklu*, tłum. M. Kwaterko, Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Drozdowski R. 2002, *Obraza na obrazy. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań.
- Dudzik W. 2002, *Karnawały – święta, zabawy, widowiska*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, nr 3–4, s. 98–104.
- Dziamiński G. 2016, *Artystyczne interwencje w przestrzeń miejską*, [w:] Rewers E. (red.), *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Universitas, Kraków, s. 285–306.
- Fiske J. 2010, *Zrozumieć kulturę popularną*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Janiak M. 2017, Wywiad w prywatnym archiwum autorki.
- Janiak M. [bdw], *Na Piotrkowskiej w Europie*, Łódź.
- Janion M. 2007, *Plac generała. Eseje o wojnie*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa.
- Laca s. 2006, *Od artysty prywatnego do publicznego*, [w:] Schechner R., *Performatyka*, tłum. T. Kubikowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław.
- Lubiak J. (red.) 2010, *Szczerość i blaga*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź.
- Łuczko Z. (red.) brak roku wydania, *Prawdziwa historia Łodzi Kaliskiej*, t. 1, brak miejsca wydania, s. 3.

³² Debord 1998.

³³ Drozdowski 2002, s. 296–297.

- Nowina-Sroczyńska E. 2015, *Piotrkowska 149. Strych – przestrzeń pozbawiona kurtuazji*, [w:] Karpińska G.E., Krupa-Ławrynowicz A., *Przestrzenie i ludzie. Konteksty antropologiczne*, Wydawnictwo Księży Młyn, Łódź, s. 81–112.
- Nowina-Sroczyńska E. 2011, *Arystokraci wszystkich krajów – łączcie się! Szkic do antropologicznej opowieści o Łodzi Kaliskiej*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, nr 1, s. 81–91.
- Nowina-Sroczyńska E. 2007, *Uczty nomadów. Szkic do antropologicznej opowieści o Łodzi Kaliskiej*, [w:] Karpińska G.E., *Miejsca biesiadne. Co o nich opowiada antropolog?*, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Łódź, s. 167–180.
- Nowina-Sroczyńska E. 2004, *Szkic do antropologicznej opowieści o New Pop*, [w:] *New Pop*, Łódź.
- Pawlak A.F. 2017, *Dobre czasy*, [w:] *Parada wieszczów*, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot, s. 37–52.
- Rewers E. 2010, *Wprowadzenie*, [w:] Rewers E. (red.), *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Universitas, Kraków, s. 6–8.
- Schechner R. 2006, *Performatyka*, tłum. T. Kubikowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław.
- Stoff A., Skubaczewska-Pniewska A. (red.) 2000, *Teoria karnawalizacji. Teoria i interpretacje*, Wydawnictwo UMK, Toruń;
- Ujma M. 2010, *Ludzie, ja już nie mam siły... Łódź Kaliska w pogoni za wolnością*, [w:] Lubiak J. (red.), *Szczerłość i blaga*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź, s. 103–119.