

SEBASTIAN LATOCHA

Uniwersytet Łódzki

<https://orcid.org/0000-0003-4226-9131>

Madonna. Dolores popkultury

Madonna. The Dolores of Pop Culture

Abstract

The subject of the text are two subversive photographic series with Madonna in the main role: in the first one, the artist suffers in the manner of Mater Dolorosa, and in the second one, she organizes the Last Supper. The author examines subversive photos of Madonna as an example of a discourse of the weak, using Foucault's concept of counter-history as a tool of analysis and interpretation. What story does Madonna tell us as she comes out of the shadows? Why does a pop culture icon interfere with the great themes of Christian art and iconographic types that consolidate and organize our knowledge about what happened between Holy Thursday and the Descent from the Cross and the entombment of Christ?

Keywords: Madonna; Marian iconography; popular culture; counter-history

Abstrakt

Przedmiotem tekstu są dwa subwersyjne cykle fotograficzne z Madonną w roli głównej: w pierwszym artystka cierpi jak Mater Dolorosa, w drugim organizuje Ostatnią Wieczerzę. Autor bada subwersyjne zdjęcia Madonny jako przykład dyskursu słabych, stosując Foucaultowskie pojęcie przeciw-historii jako narzędzie analizy i interpretacji. Jaką historię opowiada nam Madonna, która wychodzi z cienia? Dlaczego ikona popkultury ingeruje w wielkie tematy sztuki chrześcijańskiej oraz typy ikonograficzne, które utrwalają i porządkują naszą wiedzę o tym, co stało się między Wielkim Czwartkiem a zdjęciem z krzyża i złożeniem Chrystusa do grobu?

Słowa kluczowe: Madonna; ikonografia maryjna; kultura popularna; przeciwhistoria

O autorze

Sebastian Latocha – adiunkt w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Łódzkiego. Autor artykułów, które ukazały się m.in. na łamach: „Kontekstów”, „Etnografii Polskiej”, „Kultury i Społeczeństwa”, „Journal of Urban Ethnology”, „Łódzkich Studiów Etnograficznych”.

Madonna. Dolores popkultury

Migają w krąg anglezy grzyw / I lambrekiny siodeł / I go-
rejące wzory bryk / Kwiecisto-laurkowe. / A w każdej
bryce vis-à-vis / Madonna i madonna /

W nieodmiennej pozie tkwi / Od dziecka odchylona.

Miron Białoszewski

W lutym 2023 roku „Vanity Fair”¹, magazyn o kulturze popularnej i modzie, wydał we Włoszech numer specjalny – „Icon Issue”. Jego gwiazdą została Madonna – jest przecież ikoną popkultury. Madonna udzieliła wywiadu Simone’owi Marchettiemu. Ubrała ją Bea Åkerlund (m.in. w gorset i koronę Katarzyny Konieczki), a sfotografował duet Luigi & Iango. Zdjęcie na okładce magazynu przedstawia Madonnę w stylizacji, która estetycznie cytuje typ ikonograficzny Matki Boskiej Bolesnej / Cierpiącej (łac. *Mater Dolorosa*). Madonna gra rolę główną w kilku cyklach fotograficznych „Icon Issue”, z których interesuje mnie – z racji klucza problemowego, jaki zastosowałem w artykule – subwersyjny (wobec *Ostatniej Wieczerzy* Leonarda da Vinci i innych interpretacji Wielkiego Czwartku) cykl *La Prima Cena*. Zdjęcie przedstawiające cierpiącą Madonnę i cykl fotografii zbliża do siebie – na poziomie inwencji – koncepcja trawestacji tematu religijnego. Różnią się na płaszczyznach: (I) konkretnego tematu będącego przedmiotem subwersji (Madonna z okładki „Vanity Fair” to trawestacja motywu Marii, która w bólu przeżywa Mękę Pańską, a cykl *La Prima Cena* – motywu *Ostatniej Wieczerzy* – wielkiego toposu kultury europejskiej); (II) mechanizmu subwersyjnej ingerencji w obraz dominujący w kulturze (raz Madonna tylko „przebiera się” za ikonę Matki Boskiej Bolesnej, a raz zastępuje Jezusa Chrystusa w *Wieczerniku*).

Dlaczego ikona popkultury ingeruje w wielkie tematy sztuki chrześcijańskiej oraz typy ikonograficzne, które utrwalają i porządkują naszą wiedzę o tym, co stało się między Wielkim Czwartkiem a zdjęciem z krzyża i złożeniem Chrystusa do grobu? Wychodzę z założenia, że jej ambicją nie jest zwykła profanacja, publiczna kompromitacja religijności ani rewolta w duchu ikonoklazmu, ani manifestacja wolności artystycznej czy autoteliczności

sztuki. Subwersyjne zdjęcia Madonny przyjmują w poczet stosowanych sztuk społecznych, które angażują się społecznie i politycznie, a nie egzystują tylko w dyskursie krytyki i historii sztuki – neutralne jak Szwajcaria, alienując się ze świata i sfery publicznej². Interpretując łączy Madonny z okładki „Vanity Fair” i pierwszą kolację ikony popkultury, badam mechanizmy subwersji, które stanowią grę z obrazami dominującymi w kulturze. Madonny „obraz na obrazy” jest fantazją „o zmianie, jaka mogłaby się dokonać za sprawą sztuki. Polityka, nauka, religia potrafią to, co utraciła sztuka: realizować związek z ludzką rzeczywistością, rozumiany jako wytwarzanie narzędzi działania”³. Chcę odpowiedzieć na kilka pytań: Jaką (nową?) historię opowiada Madonna? Dlaczego bawi się obrazami religijnymi? Po czyjej staje stronie? Chcę również rozwinąć myśl Ewy Nowiny-Sroczyńskiej, która skonstatowała, że „jakie czasy, takie Madonny”⁴. Dzięki analizie subwersji, uchylam rąbka problemów czasów współczesnych, do których odnosi się Madonna. Ważnym narzędziem interpretacji jest dla mnie Foucaultowskie pojęcie przeciw-historii, dzięki któremu subwersyjne zdjęcia Madonny badam jako przykład dyskursu słabych. Jaką historię opowiada nam Madonna, która wychodzi z cienia?

Ani to pierwsza Madonny gra z religią, ani pierwsza w popkulturze i sztuce trawestacja tematu religijnego⁵. Polskie media żywią się stereotypem Madonny jako „skandalistki profanującej świętości religijne”⁶. W jej życiu artystycznym i prywatnym granica między erotyzmem i religią nie istnieje; jest nią ekstaza religijna. „Zaczęło się niepozornie, nawet śmiesznie – od krzyżyków na dekolcie. Zastępowały jej biżuterię i kontrastowały z jaskrawymi strojami. Były groteskową demonstracją: nieokrzesańska dziewczucha zerwała się ze smyczy ojca, wymagającego i surowego katolika”⁷. Jako nastolatka chodziła do kościoła w płaszczu, pod którym była naga⁸. Nazywała się jak Matka Boska, a jej córka nosi imię Lourdes (sanktuarium maryjne we Francji, jedno z największych w świecie katolickim). Jacek Sieradzan zbadał krytyczny stosunek Madonny do katolicyzmu: „Zawsze wiedziałam, że katolicyzm jest religią dogłębnie seksistowską, nastawioną na stłumienie, grzech i karanie. Odkochałam się od katolicyzmu». W 1998 roku pytana o to, czy wciąż uważa się za katoliczkę, nie odpowiedziała wprost. Stwierdziła tylko, że katolicyzm nie przystaje do współczesności, gdyż jest religią mało żywotną i mało plastyczną. Przyznała jednak, że odrzucenie katolickiego przesłania nie oznacza odrzucenia magii i misterium katolickich mszy. W dwa lata później powiedziała, że chodzi do kościołów katolickich, anglikańskich i do synagog, ale interesuje się też innymi religiami. Dla Madonny katolicyzm jest ściśle związany z erotyką o charakterze sado-maso: «Jest bardzo zmysłowy i mówi o tym wszystkim, czego nie powinno się robić. Wszystko jest zakazane. I wszystko jest w nim ciężkie: konfesjonał, ciężkie zielone draperie, witraże, rytuały, klęczenie. W tym wszystkim jest bardzo dużo erotyki. A poza tym katolicyzm jest bardzo sadoma-

sochistyczny»⁹. Wiele z tych „ornamentów katolickich” manifestuje się w fotograficznych subwersjach, które są przedmiotem mojego artykułu. O tym, że Madonnę pociągają katolickie mirakula, świadczy jej interpretacja własnego dziewictwa i życia seksualnego: „Kiedy było już po wszystkim, nadal czułam się dziewicą. Nie utraciłam dziewictwa, dopóki nie miałam świadomości tego, co robiłam”¹⁰. Wyrażna to fascynacja i odniesienie do dogmatu o Marii Zawsze Dziewicy. W teledyskach Madonna całuje czarnoskórego Chrystusa, tańczy na tle krzyża, który płonie. Jej pierwszy koncert w Polsce odbył się 15 sierpnia 2009 roku, czyli w święto Wniebowzięcia Marii. Na koncertach klęczy w habitcie, wisi na krzyżu. Wszystkie „przygody” Madonny z katolicyzmem pokazują, że religia jest dla niej ważna. „Myślę, że modlitwa i kontakt z duchową siłą, jakkolwiek ją nazwiemy, są bardzo ważne. Istnieje coś większego, wyższego, metafizycznego, czego jesteśmy częścią”¹¹.

Madonna cierpiąca

Korona Madonny oraz jej kostium to „barokowe” arcydzieło polskiej projektantki mody Katarzyny Konieczki¹², która nie ukrywa źródła inspiracji: „Zdzisław Beksiński z jego złowrogą estetyką, Hans Rudolf Giger i jego biomechaniczne rysunki. Urzekają mnie «Matki Boskie działkowe» sopockiej kostiumografki i scenografki Alicji Grucy i jej męża Roberta Florczaka. [...] To po nich mam zamiłowanie do kiczu religijnego. Właśnie mija 10 lat od wspólnego projektu z fotografką Katarzyną Widmańską, w którym interpretowałyśmy wizerunki Matki Boskiej”¹³. Rzut oka na Madonnę – nadmiar, splendor, królewskość, Bizancjum, barok, współzycie czerni i złota *à la* Giovanni Versace. Projektantka instrumentalizuje je, podkreślając kampowy charakter kostiumu ikony popkultury. Istotą kampu jest nienaturalność i przesada¹⁴. „Niekiedy kamp przesycą całe dziedziny sztuki”¹⁵ – twierdzi Susan Sontag, mając na myśli balet i operę. Kolejna cecha – kamp jest śmiertelnie poważny i nie jest taki z racji nadmiaru¹⁶. Tym samym sztuka religijna również ma kampowy smak. Dlatego Madonna cierpiąca jest kampem w czystej postaci, jej boleść (nienaturalne wodospady łez) przerasta – zgodnie z protokołem popkultury – ikonę Matki Boskiej Bolesnej.

Typ ikonograficzny Matki Boskiej Cierpiącej wywodzi się z typu Matki Boskiej Orędowniczki, gdzie Maria podnosi ręce w modlitwie, błagając o zbawienie ludzkości, wstawia się za nami u Chrystusa. Jest to część grupy Deesis. Bizantyjska ikonografia Matki Boskiej Cierpiącej zmienia układ rąk Marii: „Jest to ułożenie dłoni w taki sposób, jak wówczas, gdy Maria obejmowała ciało zmarłego Chrystusa w grobie, kiedy trzymała jego głowę w momencie złożenia do grobu i oplakiwania lub wcześniej, kiedy w wielkim bólu opierała się niemal bez sił o pionową belkę krzyża”¹⁷. W zachodniej ikonografii atrybutem Matki Boskiej Bolesnej jest przede wszystkim serce, które przebija siedem mieczy. Podstawę biblijną

kultu Matki Boskiej Cierpiącej jest proroctwo Symeona: „Oto Ten przeznaczony jest na upadek i na powstanie wielu w Izraelu, i na znak, któremu sprzeciwić się będą. A Twoją duszę miecz przeniknie, aby na jaw wyszły zamysły serc wielu”¹⁸. Siedem mieczy symbolizuje Siedem Boleści Marii: proroctwo Symeona, ucieczkę do Egiptu, zgubienie Jezusa, spotkanie na Drodze Krzyżowej, ukrzyżowanie i śmierć Jezusa, zdjęcie z krzyża i złożenie Jezusa do grobu. W kościele Vera Cruz w Salamance znajduje się barokowa rzeźba przedstawiająca Matkę Boską Cierpiącą; siedem srebrnych mieczy boleśnie sterczy na wysokości Jej piersi. Na okładce „Vanity Fair” serce Madonny również przeszywa siedem mieczy. Ikona popkultury nie pokazuje dłoni. Swoją boleść, wierna typowi ikonograficznemu, uzewnętrznia inaczej. Jak?

Matka Boska Bolesna płacze. Na XV-wiecznym obrazie ołtarzowym bazyliki św. Franciszka z Asyżu w Krakowie Maria roni kilka łez. Matka Boska Cierpiąca z opactwa w Staniątkach (Małopolska) zalewa się łzami, które spływają po Jej twarzy. Na ich wzór Madonnie z okładki „Vanity Fair” strumienie łez płyną z oczu¹⁹. Przypominają gorący wosk, który znojnje kapie z ołtarzowych świec, które palą się, podnosząc atmosferę podczas mszy. Dlaczego Madonna płacze? Czy roni łzy *Like a Prayer*²⁰? Czy szlocha *Like a Virgin*²¹? Jaka jest natura łez Madonny? Świat judeochrześcijański rozpoznaje wiele rodzajów łez. Na przykład łzy cudownego uzdrowienia Tobiasza, któremu syn zdjął bielmo z oczu. Tobiasz „rzucił mu się na szyję, zaczął płakać i zawołał: «Ujrzałem cię, dziec-



Madonna cierpiąca z okładki „Vanity Fair. Icon Issue”, 1 lutego 2023.



Z cyklu: *La Prima Cena*, „Vanity Fair. Icon Issue”, 1 lutego 2023.

ko, światło oczu moich»²². Albo łzy pocieszenia: „Błogosławieni, którzy się smucą, albowiem oni będą pocieszeni”²³. Łzy współczucia: „A szło za Nim mnóstwo ludu, także kobiet, które zawodziły i płakały nad Nim”²⁴. Łzy skruchy (Piotra): „Wyszedł na zewnątrz i gorzko zapłakał”²⁵. Łzy grzeszniczy, która się nawróciła: „A oto kobieta, która prowadziła w mieście życie grzeszne, dowiedziawszy się, że jest gościem w domu faryzeusza, przyniosła flakonik alabastrowy olejku, i stanawszy z tyłu u nóg Jego, płacząc, zaczęła łzami oblewać Jego nogi i włosami swej głowy je wycierać. Potem całowała Jego stopy i namaszczała je olejkim”²⁶. Łzy rozpacz (Dawida): „Król zdradził. Udał się do górnego pomieszczenia bramy i płakał. Chodząc tak mówił: «Synu mój, Absalomie! Absalomie, synu mój, synu mój! Kto by dał, bym ja umarł zamiast ciebie? Absalomie, mój synu, mój synu!»”²⁷. Kończąc przegląd biblijnych łez ze świadomością jego niekompletności. Skupiam się na innym atrybucie Madonny z okładki „Vanity Fair” – na sercu, które przebija siedem mieczy. To Madonna bolesna we łzach cierpienia. Dlaczego Madonna cierpi? Czy jest wzorem dla cierpiących²⁸ jak Maria? Czyją jest orędowniczką w cierpieniu? O jaką boleść chodzi? Kluczem do odpowiedzi na te pytanie jest wywiad z nią na łamach magazynu.

Ikona popkultury wspomina o czterdziestu latach własnej pracy i walki o rzeczy, w które inni ludzie nie wierzą. Czas, który poświęciła w swojej karierze na sprawy społeczne, to dla niej cena, którą akceptuje. Simone’owi Marchettiemu zwierza się, że Kościół katolicki nie docenia jej pracy artystycznej na rzecz czegoś dobrego – wolności i jedności, które odzwierciedlają naukę Jezusa Chrystusa. Madonna tłumaczy, że w stylizacji Matki Boskiej Bolesnej jest orędowniczką w cierpieniu różnych grup etnicznych oraz osób LGBTQ+, którzy w jej karierze byli systemem wsparcia²⁹. „Nie można być artystką bez przeżyć smutku czy zranienia. Jesteśmy ludźmi i takie jest życie”³⁰. Matka Boska Bolesna również dobrowolnie akceptuje, rozumie swoje cierpienie, zna jego sens. Nie pierwszy raz w swojej biografii. W scenie Zwiastowania Maria zachowuje się tak samo. Podobieństwo przypadkowe?

Madonna cierpiąca sięga po symboliczny wydźwięk dogmatu o Marii Współodkupicielce – dogmatu, który nie jest oficjalnie przyjęty przez Kościół. „Maria brała udział w dziele Jezusa Zbawiciela oraz [...] przez cały czas aktywnie i dobrowolnie uczestniczyła w procesie zbawienia ludzkości”³¹. Maria nie była bierną obserwatorką Męki Pańskiej, dlatego w chrześcijańskiej pobożności: „Pod Twoją obronę uciekamy się, święta Boża Rodzicielko, naszymi prośbami racz nie gardzić w potrzebach naszych, ale od wszelakich złych przygód racz nas zawsze wybawiać”. W tej optyce współcierpienie Marii pociąga za sobą wiarę w niezwykle efektywność Jej orędownictwa³².

Ideę współcierpienia Marii (*Compassio Mariae*) i świadomej ofiary na rzecz „czegoś większego” ikona popkultury trawestuje, podkreślając swój udział w cierpieniu mniejszości seksualnych i etnicznych.

La Prima Cena

Opis Ostatniej Wieczery w Nowym Testamencie jest minimalny³³, nie zaspokaja ludzkiej ciekawości. Być może dlatego w sztuce egzystuje tak wiele interpretacji wielkoczwartkowej uczy. Piotr Kowalski: „W dziejach sztuki znaleźć można wiele znakomitych rzeźb, a także obrazów prezentujących scenę w Wieczerniku, pędzla najwybitniejszych twórców europejskich. To Perugino, Giotto, Fra Angelico, Castagno, Cranach Starszy i Młodszy, Tintoretto, Veronese, Rosselli, Justus van Gent, Rubens... Lista obrazów, także o wiele mniejszej rangi, jest ogromna – bo kluczowe dla chrześcijaństwa wydarzenie wymagało utrwalenia i przedstawienia w świątyniach, by przypominać o ustanowieniu Eucharystii”³⁴.

Czas na falsyfikację tezy, że schemat ikonograficzny Ostatniej Wieczery, który rozwinął się w sztuce na przestrzeni dziejów, jest niezmienny³⁵. Madonna odwraca porządek rzeczy, przedstawia odwrotną, opaczną wersję Wielkiego Czwartku, o czym świadczy sam tytuł cyklu, który podkreśla inicjalność – *La Prima Cena* (wł. *prima* = pierwsza) – a nie finalność sytuacji. Dlaczego ucztą Madonny jest pierwsza, a nie ostatnia? Jezus Chrystus żegna się z Apostołami, schodzi ze sceny, kończy się Jego żywot – stąd Ostatnia Wieczera: „Dzieci, jeszcze krótko jestem z wami”³⁶. W ikonografii europejskiej temat kolacji oznacza śmierć, posiłek duchowy i wzniosłą kontemplację³⁷. Uczta, którą opisują wszyscy czterej Ewangelieści, stanowi źródło symbolicznego sensu kolacji. „W przeciwieństwie do obiadu była [...] – kolacja – posiłkiem związanym ze zmierzchem i dlatego też mogła być odczytywana według klucza mistycznego jako kres życia”³⁸. Kolacja Madonny jest inna. Ikona popkultury organizuje pierwszą kolację (a nie ostatnią), nie żegna się, a otwiera nowy rozdział historii. To sam początek. Madonna inauguruje czas kobiet; ucztą, której jest mistrzynią (boginią?) to kobiece święto. Chrystus zaprosił na ucztę dwunastu Apostołów (mężczyzn), aby ustanowić sakrament Eucharystii, składając ofiarę z siebie pod postacią chleba i wina. Z Madonną, która – tak samo jak On – zajmuje honorowe miejsce, również ucztuje dwa-



Z cyklu: *La Prima Cena*, „Vanity Fair. Icon Issue”,
1 lutego 2023.

naście osób – jedenaście kobiet i jeden mężczyzna (o jego męskości świadczy ornament płciowy, a nie pierwszorzędne cechy anatomiczne – gęste czarne włosy na klatce piersiowej i brak biustu). Czy mężczyzna wśród kobiet, które biesiadują z Madonną, wydał mistrzynię i jest współczesnym Judaszem? Czy jego płęć stanowi zdradę? Nie umiem wykluczyć tej interpretacji cyklu *La Prima Cena*, który stanowi subwersyjny dialog z ikonografią chrześcijańską również w innym punkcie – Madonna (bogini, kobieta) zastępuje Chrystusa (Boga, mężczyznę). Ingerencja w ikonograficzny schemat Ostatniej Wieczerzy to manifestacja feministycznej przeciwhistorii, która nie zgadza się z mitycznym porządkiem, w którym „boginie [...] grają drugie skrzypce przy stwarzaniu kosmosu lub ludzi”³⁹. Kolacja u Madonny – z racji ekspozycji kobiecego piękna – przypomina ucztę Heroda⁴⁰, a nie mszę; poprzez świętokradztwo – ucztę Baltazara⁴¹. Z jednej strony, Madonna zmienia płęć chrześcijańskiego Boga, a z drugiej pokazuje, że myślenie w kategoriach płci jest intelektualnym schematem, kliszą, społecznym konstruktem. Mineke Schipper konstatuje, że „w mitach nie zawsze jest jasne, jakiej płci jest stwórca”⁴². Być może właśnie to wynika z cyklu fotografii *La Prima Cena*: podział płciowy jest anachronicznym, nieżywo-tnym mitem. Po drugie, Madonna kwestionuje europejską konwencję artystyczną aktu, która, według Johna Bergera, przekształca kobietę w widok, obiekt obserwacji i samo-obszacji⁴³. „Stale jej towarzyszy jej własny obraz. [...] Obserwujący kobietę w niej samej jest rodzaju męskiego,

natomiast to, co obserwowane – rodzaju żeńskiego”⁴⁴. Gospodyni podczas kolacji przejmuje kontrolę – działa, a nie objawia się – czyli odwraca tradycję aktu.

A teraz menu pierwszej kolacji Madonny. Chleb, czerwone wino, ryby (obietnica płodności⁴⁵), granaty, gruszki, figi, daktyle, zieleńina... Na stole biały obrus, który podkreśla ślady biesiady. Czerwone plamy u stóp Madonny – stoi na stole, zła i nieobliczalna przewróciła kielich z winem – przypominają krew. Plamy kojarzą się z krwią Chrystusa albo z krwią menstruacyjną. Figi symbolizują słodycz cnoty i płodność⁴⁶. Wszędzie okruszki – gospodyni o twarzy wojowniczej Anat czy mściwej Demeter rozrywa w dłoniach chleb, który kruszy się i ląduje na stole. Wielkie nagromadzenie motywów i symboli. Resztki, ogryzki, śmieci. Talerz z rybnym truchłem: głowy, ogony, płetwy. Topos *vanitas*? Wszechobecne granaty – symbol pełni życia i płodności (wewnątrz owocu wielość ziaren)⁴⁷ – całe lub w częściach leżą na stole lub konsumują je kobiety. Ambiwalentny symbol życia i śmierci – granat – w micie o małżeństwie Persefony z bogiem świata podziemnego posiada cechy chtoniczne. Persefona połknęła pestkę granatu, co połączyło ją z Hadesem na zawsze⁴⁸. Śmierć to nadzieja nowego życia, odrodzenia. Dlatego granaty z gliny znajdujemy w starożytnych grobach całej Italii, a owoce – na obrazach przedstawiających ucztę pogrzebową⁴⁹. „Grecy wierzyli, iż drzewa granatu wykiełkowały z krwi Dionizosa”⁵⁰. Na fotografiach z Madonną na pierwszym planie ich sok spływa po ciałach kobiet jak krew.

W chrześcijaństwie mnogość ziaren granatu symbolizuje liczne cnoty Marii, a czerwony sok – męczeńską krew⁵¹. Czy na łamach „Vanity Fair” kobiety są męczennicami patriarchy?

To chyba sam koniec uczty. Spóźnił się na kolację. W schemacie Wieczernika, który utrwalił się w sztuce na przestrzeni wieków, stół zawsze jest czysty, panuje na nim porządek, a „biesiadnicy” zachowują się z umiarem. Scena – statyczna, apollińska; kompozycja – pełna symetrii. W renesansie i baroku tłem Ostatniej Wieczerzy jest bogate wnętrze pałacu. Miejsce, gdzie odbywa się pierwsza kolacja Madonny, przypomina obórę ze ścianami o wapiennej bieli i nowobogackim złocie, lichą karczmę, gdzie brak normy stanowi normę. To nie ołtarz czy refektarz, które wymagają etykiety i rytuału. *La Prima Cena* to nie sielanka i kontemplacja. Nie ma harmonii, ale jest hierarchia – gospodyni w centralnym, honorowym miejscu, reszta osób – u jej stóp. Uczta Madonny nie jest grzechem obżarstwa, oznaką dobrobytu czy niemoralności. Pierwsza kolacja ikony popkultury nie jest słodkim romanssem. To raczej namiętna orgia, dynamiczna i dionizyjska. Jesteśmy gdzieś pomiędzy sacrum i profanum, pogaństwem i chrześcijaństwem. Albo jest to uczta bogiń, kapłanek jakiegoś kultu. Na głowach biesiadujących kobiet – korony z tektury. To królowe, groźne boginie, nie łagodne, święte dziewice bez charakteru. Schemat Ostatniej Wieczerzy, kulturowej przestrzeni patriarchy, przedstawia spokojną scenę. Bohaterki kolacji u Madonny mają w sobie coś z istoty Bogini Matki. „Na przykład Anat to bezlitosna wojowniczką, często przedstawiana jako brodząca w oceanie krwi; Demeter bywa opisywana jako sierzysta i mściwa, i nawet sama Afrodyta, bogini miłości, domaga się straszliwej zemsty”⁵². A jak sama Madonna to komentuje? „Zaszczepiłam kobiecą energię w świecie samych mężczyzn. Przewróciłam stół i zagrałam sprzecznością, która tak naprawdę nie jest sprzecznością”⁵³.

Jeszcze raz rzućmy okiem na stół. Są na nim resztki, czyli to, co pozostało po kolacji. Kto wziął w niej udział? A może to resztki po Ostatniej Wieczerzy? Mężczyźni zniknęli ze sceny biesiadnej i pojawiły się kobiety. W tej optyce kolacja u Madonny to stypa, ostatnie pożegnanie męskiego świata. Funeralny charakter uczty podkreślają owoce granatu. *La Prima Cena* to kobieca orgia na szczątkach, zgliszczach patriarchy. Jednak z kulturowej morfologii stypy biesiadzie tej brakuje nastroju elegijnego. Jest stypa, ale nie ma żałoby. Kobiety nie płaczą. Madonna, nowa gospodyni, przypomina semicką boginię Anat: „Bogini Matka jest równie rozwścieczona i nieobliczalna jak zwierzę, którego młode znalazło się w niebezpieczeństwie. Odnalazłszy szczątki Baala, Anat urządza na jego cześć wielką stypę, po czym kieruje namiętą skargę do Ela i znów rusza na poszukiwanie Mota. Gdy wreszcie go znajduje, rozcina go na pół swym rytualnym sierpem, przesiewa przez sito, opieka, miele w żarnach i rozsypuje jego ciało po polach, robiąc z nim dokładnie to samo, co rolnik robi z ziarnem”⁵⁴. W tym punkcie przeciw-historia

Madonny nie różni się od archaicznych mitów pierwszych rolników o heterogamii i współdziałaniu pierwiastków żeńskiego i męskiego – ziemi i nieba. Mało tego, w wielu mitologiach występują wielkie boginie, które dominują nad bogami. Jean-Paul Roux podaje przykład egipskiej Izis, dzięki której zmartwychwstał Ozyrys, a Inanę nazywa najsilniejszą osobowością w całym sumeryjskim pantheonie⁵⁵. Pamiętajmy, że „ilekroć ludzie wchodzą w nową epokę dziejową, zmieniają swe wyobrażenia o człowieczeństwie i boskości”⁵⁶. W erze cywilizacji temat wielkich bogiń religii monoteistyczne przesunęły w cień. Kariere ziemi jako najwyższej bogini „powstrzymał szklany sufit jej świętego małżeństwa z bogiem nieba”⁵⁷, a kult żyjących bogiń przekształcił się w kult żon męskich bogów⁵⁸. Wydaje się, że Madonna w cyklu *La Prima Cena* bierze w nawias historię religii, restauruje prehistoryczny matriarchat i pierwszorzędną rolę kobiety w dziedziny religii. Jedną z kobiet uczujących z ikoną popkultury przypomina archaiczną Wenus: jest naga, ma duże piersi i szerokie biodra. Być może jest „krewną” Wenus z Willendorfu, która pochodzi z okresu, w jakim kobieta posiada status uprzywilejowany i nie traci go na rzecz mężczyzny⁵⁹.

Zmiana boskiej płci, której proces śledzimy na łamach „Vanity Fair”, stanowi kolejny, a nie nowy pomysł ikony popkultury w materii problematyki gender. Wydaje się, że publiczna i prywatna biografia Madonny przygotowała nas na tę subwersję. „Madonna zamazuje granice między płciami. E. Ann Kaplan uważa, że ze wszystkich gwiazd rocka Madonna posunęła się w tym najdalej. Także zdaniem Randy’ego J. Taraborelliego «Madonna nieustannie zaciera ślady między płciami». O ile Mick Jagger ubierając się jak kobieta, Lou Reed, David Bowie i David Sylvian malując szminką usta, a Robert Plant i Joe Cocker podczas śpiewania na scenie czasami wykonują kobiece gesty, to Madonna ukazywała się jako mężczyzna. Już w jednym z pierwszych publicznych występów w Nowym Jorku, którego tematem przewodnim była androginia, pojawiła się z krótkimi włosami i w męskiej piżamie. Na początku lat 90. ubierała się jak mężczyzna i pozowała do zdjęcia z cygarem w ustach. We wrześniu 1993 roku podczas paryskiego tournée «Girlie Show» upodobniła się do hinduskiego bóstwa Śiwy (jedną z form Śiwy jest androgiczny Ardhanariśwara, «Pan Którego Połowa Ciała jest Kobietą»). Jedną z fantazji Madonny było przebieranie mężczyzn w damskie stroje. Swojego chłopaka Tony’ego Warda przebrała za kobietę i wyszła z nim na miasto jak z nową dziewczyną. Próbowowała też (bezsukcesownie) skłonić Michaela Jacksona, aby wystąpił w teledysku z nią przebrany za kobietę”⁶⁰. W optyce tych faktów pierwsza kolacja Madonny – podczas której ikona popkultury przemienia pleć Boga jak Chrystus chleb i wino w ciało i krew – *La Prima Cena* nie przedstawia Madonny w nowym świetle; świadomie krok po kroku realizuje ideologiczny i społeczny program. Tym samym w jej uczcie przejawia się kolejna cecha kampanii: rezygnacja z jedyności porządku heteroseksualnego. „Choć nie jest prawdą, jakoby smak

kampowy był tożsamy z homoseksualnym, to bez wątpienia częściowo się one pokrywają i są sobie bliskie⁶¹. Kamp jest rozpuszczalnikiem tradycyjnej moralności.

Subwersja jako przeciwhistoria

Przedmiotem trawestacji zawsze są teksty kultury dominującej; ikona Matki Boskiej Bolesnej i topos Ostatniej Wieczerzy mają w niej swoje udziały – Madonna podkreśla ich dominujący charakter, kreując subwersje tych obrazów. Praktyka kulturowa, „w której chodzi o zakwestionowanie, podważenie i odwrócenie (w rezultacie: skompromitowanie i poniżenie) pierwotnych znaczeń komunikatów uznanych za element kultury dominującej oraz odczytanych jako opresyjny przejaw jej roszczeń regulacyjnych i wzorcotwórczych⁶², to obraza na obrazy, *subvertising*, „semiologiczna partyzantka⁶³. Madonna, trawestując scenę Ostatniej Wieczerzy, czyli atakując jej roszczenia regulacyjne i wzorcotwórcze, „obraża się” na obraz dominujący, który stanowi opresyjną instrukcję socjalizacyjną, i projektuje własną przeciwhistorię, w której pierwsze skrzypce grają kobiety (boginie, kapłanki, królowe), a mężczyzna wciela się w rolę Judasza. Mechanizm tej semantycznej kontroli nad dominacją tematu Ostatniej Wieczerzy opiera się na reformie typu ikonograficznego, która pociąga za sobą zmianę na płaszczyźnie semantycznej: walka z mizoginią i patriachatem. Inaczej jest w przypadku ikony Matki Boskiej Cierpiącej, której schemat Madonna odtwarza z wielką atencją, aby orędownać – jak Maria – ale w sprawie mniejszości seksualnych i etnicznych. Zmiana i reprodukcja są różnymi mechanizmami *subvertisingu*, semantycznej kontroli nad obrazami dominującymi, przy czym kopia legitymizuje oryginał, a reforma go przekształca i aktualizuje. Ikona popkultury nie ingeruje w typ ikonograficzny Marii – kobiety, tylko zakłada jej sukienkę, jako „bogini” ma do tego prawo. Kopia ikony Matki Boskiej Bolesnej z twarzą Madonny kontynuuje historię boleści, a *La Prima Cena* akcentuje zmierzch starej historii mężczyzn i świt przeciwhistorii kobiet. Bezprawnie zajmuje miejsce Chrystusa i to jest istotą tej semantycznej partyzantki. Madonna kompromituje stary zero-jedynkowy podział i idzie drogą przeciwhistorii. Michel Foucault w *Wykładzie z 28 stycznia 1976* przeciwstawia sobie dwa dyskursy historyczne: typu rzymskiego i biblijnego. Historia rzymska to „historia królów, możnych, suwerenów i ich ofiar. [...] Wiązać i ośniewać, ujarzmiać, pokazując moc zobowiązań i wzmagając blask siły⁶⁴. Jest to historia silnych, która usprawiedliwia władzę, pacyfikuje społeczeństwo; historia, która pociąga za sobą historię słabych – „historia jednych nie jest historią drugich⁶⁵. Historia słabych, historia antyrzymska, biblijna to przeciw-historia. Ona „pokazuje, że blask – ten sławny, oślepiający blask władzy – nie jest czymś, co petryfikuje, zespala i unieruchamia całe ciało społeczne, a tym samym utrzymuje w nim porządek, ale że w rzeczywistości jest światłem, które dzieli, które oświetla jedną stronę, ale pozostawia w cieniu albo spycha w mrok nocy dru-

gą stronę ciała społecznego⁶⁶. Oto źródło przeciwhistorii jako dyskursu typu: „Wychodzimy z cienia, nie mieliśmy praw i nie byliśmy sławni, i właśnie dlatego zaczynamy opowiadać naszą historię⁶⁷. W tym przypadku chodzi o przeciwhistorię kobiet (herstory?) wobec męskiej historii lub przeciwhistorię niebinarności (genderqueer) wobec polaryzacji i binarności płciowej. Z jednej strony, kamp stanowi estetyczne narzędzie w rękach Madonny, która przedstawia przeciwhistorię, chcąc zakwestionować opresyjne wzory kultury i zrobić coś niezwykle – wpłynąć na ludzi, zmiękczyć tradycyjną moralność, zmieniając sens obrazów dominujących (tematów religijnych). Jedną z cech kampu jest „próba dokonania czegoś niezwykle, wyjątkowego i pełnego spendoru⁶⁸. Z drugiej strony, kamp polega na sprzeciwie wobec własnej płci: w mężczyźnie afirmuje pierwiastek żeński, a w kobiecie – męski: „Z kempowym upodobaniem do tego, co androgeniczne, idzie w parze – tylko pozornie z nim sprzeczne – zamiłowanie do przesadnego podkreślania cech płci⁶⁹. Stąd krągła Wenus na uczcie Madonny (mistrzyni, wielkiej bogini) i Judasz z gąszczem czarnych włosów na klatce piersiowej.

Historia wizualna, którą opowiada ikona popkultury, przejawia jeszcze jedną cechę Foucaultowskiej przeciwhistorii. Subwersyjne fotografie Madonny pomniejszają cudowną moc obrazów przedstawiających tematy religijne, odzierając z „magii” typ ikonograficzny Matki Boskiej Bolesnej i topos Ostatniej Wieczerzy. Przeciwhistoria jako dyskurs rewolty i odwrócenia kolei rzeczy ujawnia podwójny charakter władzy – prawny i magiczny⁷⁰. Obraza na święte obrazy tym samym stanowi brak zgody na mityzację porządku społecznego. Dlatego przeciwhistoria to „historia odszyfrowania, odgrzebania sekretu, odwrócenia podstępu, odzyskania przeinaczonej lub stłumionej wiedzy. Będzie to odczytywanie prawdy zapieczętowanej⁷¹.

Madonna porusza moją wyobraźnię i zastanawiam się, jakie będą kolejne uczty, które zorganizuje w przyszłości – pierwsza kolacja jest zapowiedzią kontynuacji biesiady. Kogo Madonna zaprosi do stołu, a kogo nie? Za kogo się przebierze? W jaką rolę się wcieli?

Przypisy

- ¹ „Vanity Fair” to oryginalnie amerykański magazyn. W artykule analizowany jest efekt współpracy francuskiej, hiszpańskiej i włoskiej edycji magazynu.
- ² Artur Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne*, <https://krytyka-polityczna.pl/kultura/sztuki-wizualne/stosowane-sztuki-spoeczne/>.
- ³ A. Żmijewski, dz. cyt.
- ⁴ Ewa Nowina-Sroczyńska, *Karuzela z Madonnami*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2024, nr 1–2.
- ⁵ Piotr Kowalski wlicza teksty kultury, które trawestują i eksplorują topos Ostatniej Wieczerzy: *Uczta Babette* (Karen Blixen), *Kod Leonarda da Vinci* (Dan Brown), *Wielopole, Wielopole* (Tadeusz Kantor), *Cena* (Waldemar Łysiak), *Weiser Dawidek* (Paweł Huelle). Zob. P. Kowalski, *O jedno-rożcu, Wieczerniku i innych motywach mniej lub bardziej waż-*

- nich. *Szkice z historii kultury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 138–150.
- ⁶ Jacek Sieradzan, *Bono i Madonna – między charyzmą a narcyzmem*, [w:] *Narcyzm*, red. Jacek Sieradzan, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2011, s. 287.
- ⁷ *Po co Madonnie krzyż*, <https://www.rp.pl/kultura/art15467831-po-co-madonnie-krzyz>.
- ⁸ Christopher Andersen, *Madonna. Królowa skandali*, przeł. A. Reszka, Alfa, Warszawa 1997, s. 27.
- ⁹ J. Sieradzan, dz. cyt., s. 293.
- ¹⁰ J. Randy Taraborelli, *Madonna: Biografia intymna*, przeł. D. Pomadowska, Grupa Wydawnicza Bertelsmann Media, Warszawa 2002, s. 34.
- ¹¹ Simone Marchetti, *Essere Madonna*, „Vanity Fair. Icon Issue”, 1 lutego 2023, nr 4–5, s. 49.
- ¹² W symbolicznej biografii specjalizacji Katarzyny Konieczki ważne miejsce zajmuje Maria. Fresk w rzymskim Kwirynale (wł. Palazzo del Quirinale) przedstawia Marię, która szyje w asyście aniołów. Na Jej kolanach spoczywa poduszka, na której leży białe płótno. Maria, z igłą i nitką w dłoniach, ozdabia je. Autorem malowidła ściennego jest prawdopodobnie Guido Reni. Źródłem motywu jest *Złota legenda*, która przedstawia Marię umacniającą swoją świętość w akcie modlitwy i podczas szycia.
- ¹³ *Tu powszywam, tu poplotę z drutu. Z Katarzyną Konieczką rozmawia Magdalena Kacalak*, „Wysokie Obcasy” 2023, nr 5 (1224), s. 20.
- ¹⁴ Susan Sontag, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. M. Pasicka, A. Skucińska, D. Żukowski, Karakter, Kraków 2012, s. 369.
- ¹⁵ Tamże, s. 373.
- ¹⁶ Tamże, s. 378, 381.
- ¹⁷ Alfredo Tradigo, *Ikony i święci prawosławni*, przeł. E. Maciszewska, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2011, s. 210.
- ¹⁸ Łk 2, 34–35.
- ¹⁹ Parafraza biblijnego psalmu (Ps 119, 136).
- ²⁰ *Like a Prayer*. Tytuł utworu Madonny (z albumu o tym samym tytule) z 1989 roku.
- ²¹ *Like a Virgin*. Tytuł utworu Madonny (z albumu o tym samym tytule) z 1984 roku.
- ²² Tb 11, 13.
- ²³ Mt 5, 4.
- ²⁴ Łk 23, 27.
- ²⁵ Łk 22, 62.
- ²⁶ Łk 7, 37–38.
- ²⁷ 2 Sm 19, 1.
- ²⁸ Parafraza tytułu książki: *Matka Bolesna. Wzór dla cierpiących*, Nowy Sącz 1985 [*The Foot of the Cross or The sorrows of Mary*, London 1857].
- ²⁹ Zob. S., Marchetti, dz. cyt., s. 48–49.
- ³⁰ Tamże, s. 49.
- ³¹ Luis T. Melgar, *1001 wizerunków Matki Boskiej. Tradycja i kultura*, przeł. A. Ciastek, Bellona SA, Warszawa 2012, s. 59.
- ³² Adam Rybicki, *Compassio Mariae w chrześcijańskim życiu duchowym. Studium na przykładzie polskiej średniowiecznej literatury i sztuki religijnej*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2009, s. 350.
- ³³ 1 Kor 11, 17–34; Łk 22, 1–38; Mk 14, 12–25; Mt 26, 17–35.
- ³⁴ P. Kowalski, dz. cyt., s. 119.
- ³⁵ Silvia Malaguzzi, *Wokół stołu*, przeł. E. Morka, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2009, s. 25.
- ³⁶ J 13, 33.
- ³⁷ S. Malaguzzi, dz. cyt., s. 92.
- ³⁸ Tamże.
- ³⁹ Mineke Schipper, *Na początku nie było nikogo*, przeł. R. Pucek, Aletheia, Warszawa 2012, s. 41.
- ⁴⁰ Mk 6, 17–29.
- ⁴¹ Dn 5, 1–4.
- ⁴² M. Schipper, dz. cyt., s. 43.
- ⁴³ Zob. John Berger, *Sposoby widzenia*, Aletheia, przeł. M. Bryk, Warszawa 2008, s. 45–64.
- ⁴⁴ Tamże, s. 46, 47.
- ⁴⁵ S. Malaguzzi, dz. cyt., s. 161.
- ⁴⁶ Tamże, s. 236.
- ⁴⁷ Tamże, s. 240.
- ⁴⁸ Hans Biedermann, *Leksykon symboli*, przeł. J. Rubinowicz, Muza, Warszawa 2000, s. 99.
- ⁴⁹ Dorothea Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1990, s. 164.
- ⁵⁰ Juan Eduardo Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Znak, Kraków 2000.
- ⁵¹ H. Biedermann, dz. cyt., s. 99.
- ⁵² Karen Armstrong, *Krótką historią mitu*, przeł. I. Kania, Aletheia, Warszawa 2021, s. 56–57.
- ⁵³ S. Marchetti, s. 49.
- ⁵⁴ Tamże, s. 60.
- ⁵⁵ Jean-Paul Roux, *Kobieta w historii i micie*, przeł. B. Szczepańska, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 2010, s. 37.
- ⁵⁶ K. Armstrong, dz. cyt., s. 74.
- ⁵⁷ M. Schipper, dz. cyt., s. 44.
- ⁵⁸ Tamże, s. 43.
- ⁵⁹ Zob. J.-P. Roux, dz. cyt., s. 41–46.
- ⁶⁰ J. Sieradzan, dz. cyt., s. 291–292.
- ⁶¹ S. Sontag, dz. cyt., s. 390.
- ⁶² Rafał Drozdowski, *Obraza na obrazy. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących*, Zysk i S-ka, Poznań 2009, s. 123.
- ⁶³ Zob. Umberto Eco, *Semiologia życia codziennego*, przeł. P. Salwa, J. Ugniewska, Czytelnik, Warszawa 1996, s. 157–167.
- ⁶⁴ Michel Foucault, *Trzeba bronić społeczeństwa. Wykłady w Collège de France, 1976*, przeł. M. Kowalska, KR, Warszawa 1998, s. 72, 73.
- ⁶⁵ Tamże, s. 75.
- ⁶⁶ Tamże, s. 76.
- ⁶⁷ Tamże.
- ⁶⁸ S. Sontag, dz. cyt., s. 382.
- ⁶⁹ Tamże, s. 375.
- ⁷⁰ M. Foucault, dz. cyt., s. 79.
- ⁷¹ Tamże, s. 78.