

Joanna B. Bednarek

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ORCID: 0000-0002-4479-9956

We krwi

Naruszenia integralności wizerunku papieża 2000–2020

Gdy w 2011 roku Roman Pawłowski w tomie poświęconym relacjom sztuki współczesnej z postacią i „fenomenem” Jana Pawła II pisał o stosunku polskiego teatru do papieskiego mitu, zakończył refleksję retorycznym otwarciem:

Problem jednak pozostaje. Im więcej dowiadujemy się o uwikłaniu Kościoła w ukrywanie pedofilii wśród osób duchownych, wspieranie prawicowych dyktatur, niejasne interesy finansowe, tym większa staje się potrzeba analizy fenomenu papieża Polaka na scenie. Czas temu sprzyja: z roku na rok bariery chroniące Kościół przed krytyką słabną, poszerza się przestrzeń wolności artystycznej, także w sferze tematyki religijnej. Wyrok uniewinniający Dorotę Nieznalską oskarżoną o obrazę uczuć religijnych jest momentem przełomowym. Czy artyści teatru odważniej zajmą

się kwestiami związanymi z papieżem i Kościołem? Nie wiem. Wiem jednak, że od tej tematyki nie da się uciec¹.

Z dzisiejszej perspektywy widać wyraźnie, że krytyk nie mógł bardziej się pomylić, mając zarazem rację. Już trzy lata później przez Polskę przetoczyły się masowe demonstracje wyrażające sprzeciw wobec – oraz sprzeciw wobec sprzeciwu wobec – pokazu spektaklu Rodriga Garcii *Golgota Picnic* planowanego w czasie Festiwalu Malta w Poznaniu (2014). Minęły kolejne trzy lata i manifestowano publicznie sprzeciw bądź poparcie dla *Kłątwy* Olivera Frljicia z warszawskiego Teatru Powszechnego (2017). W przypadku obu spektakli akty społecznej cenzury wspierane lub prowokowane były przez sojusz władzy z Kościołem. W tej samej dekadzie podczas obywatelskich manifestacji i publicznych protestów subwersywnie przejmowano katolickie symbole, jednak nie obyło się bez kontrowersji, a autorki „tęczowej Matki Boskiej” oraz „królewskiej waginy” poniosły prawne konsekwencje. Okazało się zatem, że – wbrew przekonaniu Pawłowskiego – po okresie krytyki Kościoła i demaskacji jego rozmaitych uwikłań następuje *backlash*: przedstawiciele władzy wraz z częścią społeczeństwa przechodzą do narracji defensywnej, uruchamiane są konfrontacyjne działania mające na celu obronę *status quo*.

Ta skrócowa – z konieczności niepełna, uproszczona i punktowa – panorama dekady stanowi odpowiedź na hipotezę Pawłowskiego, a zarazem odsłania kłopotliwy splot zagadnień, którym poświęcony będzie niniejszy tekst. Ujawni się on poprzez opis skandali związanych z wizerunkiem Jana Pawła II. Przedmiotem analizy uczynię dwa wydarzenia – uszkodzenie rzeźby Maurizia Cattelana *La Nona Ora* (*Dziewiąta godzina*) przez posła Witolda Tomczaka (2000) oraz zakłócenie integralności instalacji Jerzego Kaliny *Zatrute źródło* przez aktywistki feministyczne (2020). Obie poddane ingerencjom prace² zostały z sobą skojarzone przez twórcę *Zatrutego źródła*, który zadeklarował, że jest ono odpowiedzią na dzieło Cattelana³. Kalina chciał zatem ustanowić jednokierunkowy „dialog” między *Zatrutym źródłem* a *La Nona Ora*. Aktywistki nie nawiązywały otwarcie do czynu posła. Sądzę jednak, że zestawienie performansów naruszenia integralności obu prac może odsłonić mechanizmy rządzące rzeczywistością społeczno-kulturalną dobitniej niż analizowanie relacji między dziełami Cattelana i Kaliny. Analizę wydarzeń wokół prac organizować będą pytania: na czym polegał performans?; kim było „my” przeprowadzające działanie?; z jakiego powodu do tych działań doszło

¹ Roman Pawłowski, „W cieniu Ojca: Jan Paweł II jako bohater teatralny”, w: *Otwarty tron: Sztuka współczesna wobec fenomenu Jana Pawła II*, red. Agnieszka Tarasiuk (Wigry: Dom Pracy Twórczej, 2011), c.xl.i.

² W przypadku obu prac zamiennie używam słów „rzeźba” i „instalacja”, podobnie jak cytowani w artykule historycy i krytycy sztuki.

³ Kalina przyznał to w wypowiedzi podczas odsłonięcia instalacji.

i jakie miały konsekwencje⁴? Moim celem jest nie tyle szczegółowa rekonstrukcja wydarzeń czy też pełne skatalogowanie recepcji prac, ile naświetlenie kontekstów performansu posła Tomczaka i happeningu⁵ aktywistek wokół *Zatrutego źródła* po to, by sproblematyzować mechanizmy, które zadecydowały o ich skandaliczności.

Integralność dzieła, integralność wizerunku

Wśród wielu wizerunków Jana Pawła II w przestrzeni publicznej (przede wszystkim w formie pomników) – których sama obecność staje się przedmiotem omówień krytycznych⁶ i prac artystycznych⁷ – jeden odegrał szczególną rolę w historii polskiej kultury po 1989 roku. Rzeźba Maurizia Cattelana *La Nona Ora* jest najbardziej znanym dziełem na temat Jana Pawła II, a „na pewno jedynym, które odniosło realny skutek”⁸ – odnotowywał Sebastian Cichocki, członek zespołu kuratorskiego niezrealizowanej wystawy *Otwarty tron*.

Instalacja Maurizia Cattelana *La Nona Ora* – prezentowana wcześniej przez artystę w innych krajach⁹ – eksponowana była w Zachęcie na otwartej w grudniu 2000 wystawie *Uważaj, wychodząc z własnych snów. Możesz się znaleźć w cudzych*, której kuratorem był Harald Szeemann¹⁰. Rzeźba „hiperrealistycznie”¹¹ przedstawia Jana Pawła II przygniecionego meteorytem. Kilka dni po otwarciu wystawy, 19 grudnia 2000 Wojciech Cejrowski – w obecności kamer telewizyjnych – próbował nakryć figurę papieża białym płótnem, jak zmarłego, został jednak powstrzymany przez ochronę.

⁴ Jest to zatem taktyka podobna do tej, którą zaproponowała Jackson, sugerując, by „zastanowić się nad każdą częścią tego zdania z osobna. [...] co mamy na myśli, mówiąc: «jak», «my», «performansy», Shannon Jackson, „Performans: jak to robimy teraz?”, tłum. Anna Dzierżgowska, *Obieg*, nr 4 (2017), <https://obieg.u-jazdowski.pl/numery/performans-teraz/355133774>.

⁵ Takim słowem określili swoje działanie aktywistki. Jeśli przyjąć za Żmijewskim określenie poselskiego ataku na rzeźbę Cattelana jako „odpowiedzi wyrażonej językiem performansu”, to podobna kwalifikacja należy się „protestowi we krwi”. Dlatego w dalszej części tekstu wobec obu wydarzeń stosuję określenie performans. Zob. Artur Żmijewski, „Stosowane sztuki społeczne”, w: *Na okrągło: 1989–2009*, red. Aneta Szyłak i Jan Sowa (Wróclaw: Korporacja Ha!art, 2009), 325–340.

⁶ Zob.: Kazimierz S. Ożóg, *Miedziany Pielgrzym: Pomniki Jana Pawła II w Polsce w latach 1980–2005* (Głogów: Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa, 2007); Kazimierz S. Ożóg, „«Święte» pomniki w pejzażu Polski po 1989 roku”, *Studia Teologiczno-Historyczne Śląska Opolskiego*, nr 33 (2013): 153–169.

⁷ Na przykład prace Petera Fussa: *Monuments* (2007), *Santo Subito* (2007/2017).

⁸ Sebastian Cichocki, „Otwarty tron: Sztuka współczesna wobec fenomenu Jana Pawła II”, w: Tarasiuk, *Otwarty tron*, xLi.

⁹ Do wybuchu skandalu wokół dzieła Cattelana przyczyniło się komunikacyjne nieporozumienie: media, w tym PAP, podały, że praca włoskiego artysty składa się z rzeźby papieża przygniecionego meteorytem oraz wideo z kopulującą parą. Nie była to prawda – w ten sposób, w sąsiedztwie innej pracy, *La Nona Ora* prezentowana była na wystawie w Londynie.

¹⁰ O wyborze cenionego na całym świecie Szeemanna na kuratora wystawy stanowiącej centralny punkt obchodów stulecia Zachęty przesądziły nie tylko względy prestiżowe, ale i jego doświadczenie w organizacji podobnych tematycznie wystaw oraz skuteczność stosowanych przez niego strategii: „w latach 90. zmagat się z wystawami «narodowymi»: mającą ilustrować «ducha Szwajcarii» wystawą «Visionäre Schweiz» (Wizjonerska Szwajcaria) w Zurychu w 1991 roku (w 700-lecie istnienia państwa) czy «Austria im Rosennetz» (Austria w różanej sieci) w Wiedniu w 1996. Szeemann swobodnie zestawiał tu sztukę z różnych epok z obiektami noszącymi ślady historii”, Karol Sienkiewicz, *Zatańczą ci, co drżeli: Polska sztuka krytyczna* (Warszawa: Muzeum Sztuki Nowoczesnej, 2014), 329.

¹¹ Sienkiewicz, *Zatańczą ci, co drżeli*, 330.

Dwa dni później poseł prawicowej partii Porozumienie Polskie Witold Tomczak, wspierany przez posłankę Halinę Nowinę Konopkę z tego samego ugrupowania¹², skutecznie naruszył integralność dzieła, usuwając z instalacji meteoryt (w rezultacie działań posła odpadła także lewa noga figury). Performans fotografowali dziennikarze „Super Expressu”. Na zdjęciu widać rzeźbę już uszkodzoną, meteoryt leży obok. Aktorzy wydarzenia są w ruchu: dwaj ochroniarze usiłują złapać posła. Wszyscy trzej mężczyźni mają na sobie czarne garnitury. Na tle tej grupy wzrok przykuwa statyczna, leżąca figura papieża w białym stroju. Obok rzeźby poseł zostawił list adresowany do premiera Jerzego Buzka, ministra kultury Kazimierza Michała Ujazdowskiego i ministra sprawiedliwości Lecha Kaczyńskiego. Jak pisze Jakub Dąbrowski:

Pojawiły się w nim wątki regularnie podejmowane przez przeciwników sztuki współczesnej: finansowanie z pieniędzy podatników, negacja artystycznego statusu dzieła oraz żądanie zamknięcia wystawy, odwołania dyrektorki i wszczęcia postępowania karnego o obrazę uczuć religijnych. Ale wybrzmiały też wątki nowe – zarzut antypolskości wystawy wzmocniony został wątkami antysemickimi¹³.

W wyniku rozpętanego wokół rzeźby Cattelana skandalu powstał kolejny posełski list – tym razem podpisany przez Tomczaka, Nowinę Konopkę oraz osiemdziesięciu dziewięciu członków parlamentu. W liście postulowano „przywracanie polskiej kulturze narodowej godnego oblicza” i protestowano wobec „niesmacznych prowokacji przeciw jej wartościom”¹⁴. Tymczasem autor performansu i jedna z głównych aktorek wydarzeń, które po nim nastąpiły, ponieśli pewne konsekwencje. Prokuratura postawiła Tomczakowi zarzut popełnienia przestępstwa polegającego na celowym uszkodzeniu rzeźby, czyli naruszeniu chronionej integralności dzieła sztuki. Z kolei minister kultury zaproponował Andzie Rottenberg układ, w wyniku którego złożyła ona dymisję ze stanowiska dyrektorki Zachęty.

Adam Ostolski postawił tezę, iż to właśnie posełski atak zapewnił rzeźbie miejsce w historii sztuki najnowszej w Polsce¹⁵. Według Łukasza Zaremba oba akty naruszenia pracy Cattelana – gesty Cejrowskiego i Tomczaka – okazały się przeciwnie skuteczne: zamiast zakryć dzieło¹⁶, odsłoniły je w sposób zwielokrotniony¹⁷. Usunięta z wystawy praca wciąż przyciągała medialną, polityczną i społeczną uwagę. Na jej widzialność

¹² Wedle relacji miała ona odwrócić uwagę czujnej już ochrony. Tomczak i Nowina Konopka zdobyli mandaty poselskie z listy rządzącej wtedy posolidarnościowej koalicji AWS.

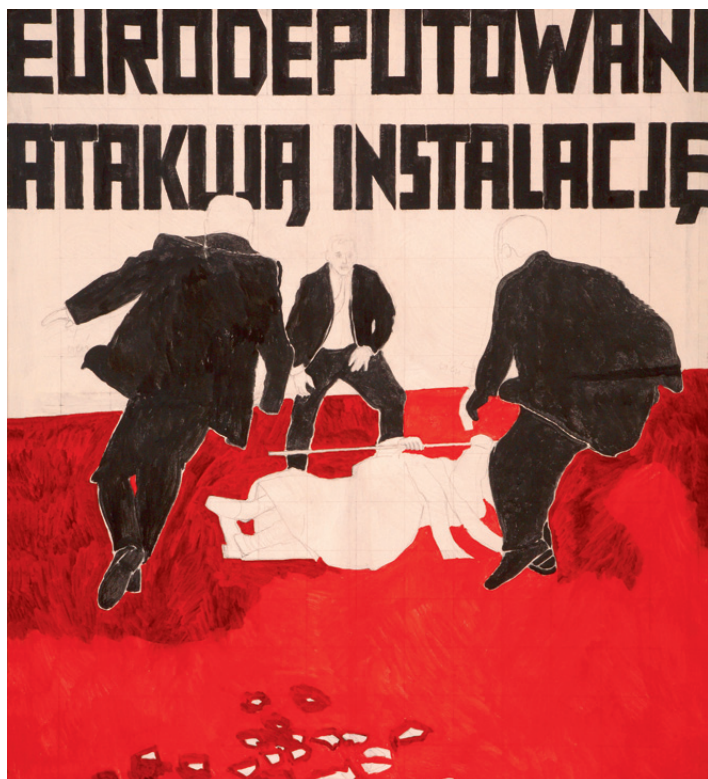
¹³ Jakub Dąbrowski, *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Artyści, sztuka i polityka*, t. 2 (Warszawa: Fundacja Kultury Miejsca, 2014), 298–299.

¹⁴ Cyt. za: Sienkiewicz, *Zatańcz ci, co drzeli*, 341. Sienkiewicz podkreśla, że pod listem podpisała się jedna piąta sejm.

¹⁵ Adam Ostolski, „Sztuka jako polityka prowadzona innymi środkami”, w: *Skuteczność sztuki*, red. Tomasz Zatuski (Łódź: Muzeum Sztuki, 2014), 212–213.

¹⁶ Cejrowski usiłował zrobić to dosłownie; „zakrycie” posła Tomczaka polegało na próbie usunięcia z pracy elementu, który sugerował słabość papieża.

¹⁷ Łukasz Zaremba, *Obrazy wychodzą na ulice: Spory w polskiej kulturze wizualnej* (Warszawa: Bęc Zmiana, 2018), 110–120.



FOT. JERZY GLADYKOWSKI

Marek Sobczyk,
*Eurodeputowani
atakują instalację
(Taniec)*, 2008

ZACHĘTA – NARODOWA
GALERIA SZTUKI

wpłynął proces reprodukcji performansu, a przy tym, pośrednio, samej pracy. Poprzez swoje działania poseł wytworzył bowiem nowy wizerunek rzeźby utrwalony w dokumentacji momentu jej zniszczenia. Najczęściej reprodukcje i najbardziej znane są dwie fotografie *Dziewiętej godziny* funkcjonujące równolegle: pierwsza, „oficjalna”, przedstawia pracę horyzontalnie, druga to zdjęcie dwójki ochroniarzy biegnących w kierunku posła Tomczaka, z dziełem wyraźnie widocznym na drugim planie. Rzeźba Cattelana była długo obecna w przestrzeni publicznej dzięki trwającemu wiele lat spektaklowi, jakim stał się proces sądowy przeciągany aż do warunkowego umorzenia (2016) i prezydenckiego ułaskawienia (2017). Żywot skandalu przedłużyły także dwie prace artystyczne: obraz Marka Sobczyka *Eurodeputowani atakują instalację (Taniec)* (2008) oraz projekt *Polka podnosząca meteoryt z papieża. 21:37* kolektywu The Krasnals (2011). W 2020 roku *La Nona Ora* zyskała nowe życie, gdy przed gmachem Muzeum Narodowego w Warszawie ustawiono „odповідź” na dzieło Cattelana – instalację Jerzego Kaliny *Zatrute źródło*.

Akt zniszczenia rzeźby i jego prawne konsekwencje to zjawisko interesujące jako przedmiot analizy z perspektywy dyscypliny *law and art*. Próby wyjaśnienia działania Tomczaka doprowadziły jednak również do powstania alternatywnych

egzegez pracy Cattelana. Jakub Dąbrowski, autor monografii poświęconej cenzurze w sztuce polskiej po 1989 i jej prawnym aspektom, ujął performans Tomczaka jako akt afektywnego odbioru i wpisał w kategorii neuroestetyki¹⁸. Wedle badacza oglądający dokonał (podwójnego) utożsamienia: figury z papieżem oraz siebie z cierpiącym człowiekiem. Pospieszył zatem na ratunek papieżowi z dwóch powodów: po pierwsze dlatego, że głowie Kościoła, papieżowi-Polakowi, należy się szacunek, po drugie dlatego, że tak się robi, gdy widzi się leżącego, cierpiącego człowieka. Zachowanie posła Tomczaka opisywano najczęściej jako – skuteczną – próbę zdobycia medialnego zainteresowania oraz politycznej przychylności swojego elektoratu przed zbliżającymi się wyborami. Łukasz Zaremba trafnie jednak stwierdził, że „próba zdobycia poklasku, sławy i widzialności, podbicia sondaży, zbitcia politycznego kapitału – to wyjaśnienie [...] niesatysfakcjonujące”¹⁹, jako że ikonoklasta realizuje większe zadanie, „jakim jest ujrzenie obrazu jako przedmiotu i ośrodka sporu”²⁰. Dlatego interesujące są mniej pragmatyczne interpretacje wydarzenia, szukające powodów ataku w symbolice dzieła Cattelana, a odwołujące się do sposobu przedstawienia śmierci papieża i wpisujące rzeźbę w konteksty pasyjne, mistyczne czy mesjanistyczne. W próbach ujęcia tej symboliki wyróżnić można dwa nurty²¹. W pierwszym oskarżano Cattelana o bluźnierstwo, widząc w wizerunku papieża przygniecionego meteorytem wyraz boskiej kary albo tego, że Bóg nie panuje nad porządkiem wszechświata; tytułowa dziewiąta godzina to wedle relacji ewangelicznych ta, w której Chrystus woła „Boże mój, Boże, czemuś mnie opuścił”. W drugim nurcie interpretacji, afirmatywnym, podkreślano podobieństwo papieża do Chrystusa: meteoryt symbolizuje tu grzechy całej ludzkości, które bierze na siebie papież i w konsekwencji albo „upada pod krzyżem”, albo umiera o tej samej godzinie, o której wedle Biblii Chrystus skonał na krzyżu za grzechy świata.

Obronę pracy opartą na afirmatywnej eggezecie podejmowali także, będący w defensywie, kurator wystawy i dyrektorka Zachęty. Szeemann wprost sugerował taką interpretację, mówiąc: wobec współczesnych społeczeństw „nie kierujących się duchowymi celami, papież bierze na siebie ciężar”²². Rottenberg z kolei przyznała, że mając w pamięci aferę związaną z atakiem Daniela Olbrychskiego na instalację Piotra Uklańskiego *Naziści* i wystosowany w konsekwencji przez ministra kultury, Kazimierza Michała Ujazdowskiego, nakaz umieszczenia przy niej komentarza tłumaczącego wymowę pracy, tym razem uprzedziła tego rodzaju gesty i poprosiła duszpasterza środowisk twórczych o „chrześcijańską wykładnię dzieła Cattelana”:

¹⁸ Dąbrowski, *Cenzura w sztuce polskiej*, 314.

¹⁹ Zaremba, *Obrazy wychodzą na ulice*, 110.

²⁰ Zaremba.

²¹ Na taki wniosek syntetyczny pozwalają cytowane w artykule analizy wydarzeń Piotra Piotrowskiego, Karola Sienkiewicza, Jakuba Dąbrowskiego i przytaczane przez nich wypowiedzi prasowe.

²² Cyt. za: Anda Rottenberg, „Dziewiąta godzina papieża”, rozmawiał Roman Pawłowski, w: Tarasiuk, *Otwarty tron*, LXXXVIII.

Była bardzo przenikliwa, spójna i zgodna z przekazem Kościoła. [...] Według księdza Niewęgłowskiego rzeźba Cattelana to alegoria misji papieskiej we współczesnym społeczeństwie. Symbol papieża upadającego pod głazem nawiązuje do symbolu śmierci Chrystusa, który umiera za grzechy ludzkości. [...] Cattelana dotyka ludzkiej słabości, zadaje pytanie, czy człowiek może sprostać tej wywyższonej funkcji namiestnika apostołskiego²³.

Dyrektorka Zachęty przyznawała również, że jeszcze na etapie planowania wystawy *Uważaj, wychodząc z własnych snów...* prowadziła z jej kuratorem rozmowy na temat ryzyka wpisanego w pomysł eksponowania tej pracy.

Rottenberg rzeczywiście przeczuwała, że pokazanie pracy Cattelana w Polsce ściągnie na nią gromy. Ci, którzy znali zamiar Szeemanna, odradzali jej pokazywanie rzeźby. Jednak dyrektorka Zachęty [...] [n]ie próbowała go przekonywać. Wołała dyskusję. Mówiła: „Cattelana nie jest Polakiem”. „Ale papież jest”, odpowiadał Szwajcar. Nie wyobrażał sobie powiedzenia czegoś o Polsce z pominięciem Jana Pawła II²⁴.

Dialog między Rottenberg a Szeemannem pomaga określić kolejną grupę argumentów, które pojawiały się w komentarzach wiążących naruszenie dzieła Cattelana z „niewłaściwym” wykorzystaniem cennego dla Polaków wizerunku Jana Pawła II. Pisał o tym Piotr Piotrowski, podkreślając, że *Dziewiąta godzina* stanowiła „wizualny szok” i pokazała, że „Polacy [...] okazali się całkowicie niezdolni do dyskusji, do analizy swojego wizualnego stosunku do papieża”²⁵.

Próby wyjaśnienia performansu Tomczaka były więc często ściśle powiązane z interpretacją *Dziewiątej godziny*. Stawia to pod znakiem zapytania jeden z najczęściej powtarzanych argumentów tłumaczących skandale wokół sztuki współczesnej, który pojawiał się zresztą także w dyskusjach o performansie posła²⁶. Ilekroć dojdzie do ataku na dzieło – zwłaszcza motywowanego konserwatywnym światopoglądem – mówi się o niezrozumieniu sztuki albo o jej niezrozumiałości. Przyjęcie takiego założenia oznaczałoby, że skandal, do którego doszło w Zachęcie, był skandalem komunikacyjnym, którego przyczyną – zgodnie z koncepcją Ernsta van Alphen – może być niefortunność performatywnego aktu mowy lub performatywnego gestu²⁷.

²³ Rottenberg, LXXXVII.

²⁴ Sienkiewicz, *Zatańczą ci, co drżeli*, 330–331.

²⁵ Piotr Piotrowski, *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie* (Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2010), 269.

²⁶ Po wydarzeniach związanych z wystawą Uklańskiego i z pracą Cattelana dyrekcja Zachęty podjęła decyzję o umieszczeniu wyjaśnień sensu dzieł na wystawach, a w wybranych przypadkach również ostrzeżenia, że dzieło może zostać odebrane jako drastyczne. Zob. Dąbrowski, *Cenzura w sztuce polskiej*, 294.

²⁷ Zob. Ernst van Alphen, „Performatywność prowokacji: Przypadek Artura Żmijewskiego”, tłum. Roma Sedyka, w: *Krytyka jako interwencja: Sztuka, pamięć, afekt*, red. Katarzyna Bojarska (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019), 251–266.

Wydaje się jednak, że było dokładnie odwrotnie: skandal wydarzył się dlatego, że Witold Tomczak doskonale opanował obowiązujący kod i prawidłowo rozpoznał, iż rzeźba Cattelana stanowi zakłócenie wizerunku papieża, który uformowany został przez kulturę prawomocną i który ją wspierał. Kulturę prawomocną za Pierre'em Bourdieu²⁸ rozumieć można jako kulturę oficjalną i usankcjonowaną przez społeczne instytucje – a zatem taką, która poprzez edukację, prawo, ustalony kanon, powszechnie uznaną i dostępną estetykę (przede wszystkim tę, która dominuje w przestrzeni publicznej, oraz tę, która legitymizowana jest przez narodowe muzea i galerie sztuki) dyktuje obowiązujące wzorce (mówienia, zachowania się w przestrzeni publicznej, czytania – a zatem także wzorce interpretacyjne). Skandal rozumiem jako efekt próby zakłócenia kultury prawomocnej i tożsamości prawomocnej. Tożsamość prawomocna – pojęcie zaczerpnięte z prac Manuela Castellsa²⁹ – „wprowadzana [jest] przez dominujące instytucje społeczeństwa w celu rozszerzenia i zracjonalizowania ich dominacji wobec aktorów społecznych”³⁰. Oznacza to, że stawką w grze jest utrzymywanie niewidzialnej dominacji poprzez nakaz reprodukcji postawy odpowiadającej sprawującym władzę. Dla polskiej kultury prawomocnej istotnym czynnikiem jest hegemonia Kościoła w sferze symbolicznej³¹. W jej ramach wartości katolickie i religijne sytuowane są najwyżej w hierarchii, co potwierdza między innymi zapis o ochronie uczuć religijnych w polskim prawodawstwie. Poprzez pryzmat tych wartości ustala się dynamikę przestrzeni społecznej, uznając je za fundament tożsamości, probierz moralności oraz budulec wspólnoty. Polska kultura wizualna obecna w przestrzeni publicznej podporządkowana została temu systemowi (lub w języku Rancièrè'a: reżimowi³²) symbolicznemu, o czym świadczy na przykład obecność symboli religii katolickiej w placówkach publicznych lub włączenie obrządków katolickich do publicznych uroczystości.

W obowiązującym w kulturze prawomocnej wizerunku papieża istotne są zarówno kwestie estetyczno-wizualne (podobne do siebie realizacje pomnikowe), jak i (lub wręcz: przede wszystkim) zestaw skojarzeń z osobą Jana Pawła II i cech mu przypisywanych. Składają się na niego: polityczna sprawczość, szczególnie zasługi

²⁸ Zob.: Pierre Bourdieu, *Dystynkcja: Społeczna krytyka władzy sądowniczej*, tłum. Piotr Biłos (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2005); Pierre Bourdieu i Jean-Claude Passeron, *Reprodukcja: Elementy teorii systemu nauczania*, tłum. Elżbieta Neyman (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1990).

²⁹ W języku angielskim: *legitimate identity*. Polski tłumacz zdecydował się przełożyć to jako „tożsamość legitymizująca”, gubiąc przy tym, jak sądzę, pokrewieństwo z terminem Bourdieu (ang. *legitimate culture*). Stąd – uznając, że tożsamość jest kulturowo konstruowana, a normy obu (kultury i tożsamości) są dyktowane przez większościowe wzorce – decyduję się na tłumaczenie „tożsamość prawomocna”. Por. Manuel Castells, *Siła tożsamości*, tłum. Sebastian Szymański (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009), 23.

³⁰ Castells, 23.

³¹ Za równie znaczący dla kultury i tożsamości prawomocnej dyskurs uznaję dominującą politykę historyczną – nie zachodzi tu jednak konkurencja, jako że oba dyskursy wzmacniają się nawzajem.

³² Pisał o tym Kuba Szreder, „Pożegnanie z latami go.: W poszukiwaniu nowych formuł zaangażowania”, w: Szyłak i Sowa, *Na okrągło*, 413–426.

w obaleniu komunizmu; status niekwestionowanego autorytetu, zwłaszcza w sferze moralnej; umiejętność wprowadzania ładu w relacje społeczne poprzez dążenie do jedności i pojednania; zalety osobiste: dobroć, uśmiech, łagodność, szacunek do każdego człowieka; godność (przejawiająca się przede wszystkim w sposobie przyjęcia ofiary i cierpienia – zamachu, choroby, umierania)³³. Tak ujęta postać papieża przedstawiana jest jako autorytet moralny zarówno dla wierzących, jak i niewierzących Polaków i staje się punktem odniesienia w kształtowaniu ich tożsamości³⁴. Papież jest więc nie tyle osobą, co figurą – narzędziem, za pomocą którego arbitralnie neutralizowane są etyczne dylematy i rozstrzygane moralne spory. Założenie, że postać Jana Pawła II ma kluczowy wpływ na prawomocną tożsamość Polaków, stanowi punkt wyjścia w konstruowaniu pytań o normy życia publicznego, a także przesłankę uzasadniającą konieczność uwzględniania poglądów katolickich w dominującym dyskursie medialnym oraz przy stanowieniu prawa³⁵.

Zaczynem skandalu wokół dzieła Cattelana było więc przekonanie posła Tomczaka, że praca narusza „integralność wizerunku” papieża. Pojęcie „integralności prawomocnego wizerunku” formułuję w nawiązaniu do poselskiego performansu w Zachęcie. Jego skutkiem było uszkodzenie dzieła sztuki, którego integralność chroniona jest przez prawo. Integralność wizerunku Jana Pawła II nie podlega tego rodzaju ochronie. Akt jego obrony świadczył jednak o tym, że zabezpiecza go włączenie w ufundowaną na jego nienaruszalności kulturę prawomocną. Działanie posła miało więc ostatecznie na celu powstrzymanie ataku na tożsamość prawomocną Polaków, która zgodnie z kulturą dominującą uznawana jest za katolicką (lub podzielającą wartości katolickie). Celem nie była jednak wyłącznie obrona uczuć kulturowych (religijnych) Polaków, ale także obrona narzędzi, którymi instytucje władzy legitymizują swoje decyzje³⁶. Poseł tłumaczył później, że zdjął meteoryt, gdyż tego „oczekiwali” jego wyborcy, a jego czyn jest w sposób oczywisty usprawiedliwiony, „zważywszy na to, kim był i co [...] uczynił dla Polski i Polaków Ojciec Święty Jan Paweł II”³⁷. Uszkodzenia rzeźby dokonał jako poseł – nie zaś jako „zwykły obywatel” i oburzony katolik. Stąd „my” performansu można w tym

³³ Zob.: „Jan Paweł II w pamięci i w życiu Polaków”, komunikat z badań, CBOS, kwiecień 2010, https://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2010/K_047_10.PDF; Anna Szepek, „Przemoc symboliczna w polskim dyskursie publicznym: Jan Paweł II – «papież z Polski»”, *Przegląd Socjologiczny*, nr 1 (2003); „Jan Paweł II w pamięci Polaków po dziesięciu latach od śmierci”, komunikat z badań, CBOS, marzec 2015, https://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2015/K_046_15.PDF; „Pamięć o Janie Pawle II ciągle żywa”, komunikat z badań, CBOS, październik 2018, https://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2018/K_135_18.PDF.

³⁴ Zob. „Jan Paweł II i jego nauczanie w życiu Polaków”, komunikat z badań, CBOS, marzec 2012, https://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2012/K_044_12.PDF.

³⁵ Zob. „W dwadzieścia lat później: Polacy o Janie Pawle II i jego nauczaniu w rocznicę pielgrzymki do wolnej Polski”, komunikat z badań, CBOS, czerwiec 2011, https://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2011/K_065_11.PDF.

³⁶ Dla tej perspektywy mniejsze znaczenie ma to, czy poseł był członkiem partii rządzącej, czy znajdującej się w opozycji, większe zaś fakt, że należał on do klasy politycznej.

³⁷ Dąbrowski, *Cenzura w sztuce polskiej*, 295.

wypadku określić całkiem precyzyjnie: dokonywany był w imieniu sprawujących władzę w porządku politycznym i symbolicznym.

W tym kontekście umieścić trzeba także zamówioną przez Rottenberg egzegezę dzieła. Fakt, że dyrektorka Zachęty Państwowej Galerii Sztuki zamówiła wyjaśnienie pisane z perspektywy katolickiej, wskazuje na coś więcej niż wyłącznie przejaw ulegania dominującej narracji kulturowej. Po pierwsze, dyrektorka Zachęty zanegowała tym gestem wpisana w ekspozycję dzieła Cattelana krytyczną dyskusję z dominującym wizerunkiem papieża, podważając zarazem wiarygodność krytyki sztuki oraz krytyczny potencjał sztuki współczesnej³⁸. Po drugie, gest ten był niefortunny w sporze o rolę Zachęty jako narodowej instytucji sztuki: podsuwając „chrześcijańską wykładnię” dzieła, galeria podtrzymała wzorzec kultury prawomocnej, w której katolicki światopogląd staje się matrycą rozumienia. Rottenberg niejako zaprzeczyła zatem determinacji, z jaką budowała od 1993 program Zachęty oraz charakterystykę działalności galerii w polu sztuki publicznej. Na początku lat dziewięćdziesiątych w sporze o profil Zachęty³⁹ i jej rolę w budowaniu polskiej tożsamości kulturowej ścierały się dwie racje: poprzedniej dyrektorki Barbary Majewskiej (zwolenniczki tradycyjnego modelu sztuki) i Andy Rottenberg (zwolenniczki modelu awangardowego, po części kontestacyjnego)⁴⁰. Wedle określenia Jakuba Banasiaka, był to spór o idiom definiujący sztukę polską po 1989⁴¹. Ustąpienie Rottenberg ze stanowiska zamyka tę dyskusję i potwierdza triumf dominujących wzorców kulturowych.

Protest we krwi

W 2020, piątym roku rządów Zjednoczonej Prawicy, ponownie toczą się spory o kierunki działań i sposoby kierowania państwowymi instytucjami sztuki. Muzeum Narodowe w Warszawie jest jedną z placówek, których nowych dyrektorów minister kultury powołał i mianował z pominięciem procedury konkursowej. O tym procesie Katarzyna Kasia pisała:

Z przeglądu [losów instytucji kultury za czasów rządów Zjednoczonej Prawicy – J.B.] można jednak już teraz wyciągnąć pewne wnioski. Po pierwsze: wprowadzane w ostatnich latach zmiany nie mają charakteru merytorycznego, ale wyłącznie ideologiczny.

³⁸ Dąbrowski w tym kontekście pisał także o przekonaniu o braku interpretacyjnego przygotowania odbiorców i traktowaniu ich „jak dzieci”. Zob. Dąbrowski, *Cenzura w sztuce polskiej*, 292–293.

³⁹ Szczegółowo proces ten opisuje Jakub Banasiak, „Jaka galeria narodowa? Spory o cBWA Zachęta”, w: *Proteuszowe czasy: Rozpad państwowego systemu sztuki 1982–1993: Stan wojenny, druga odwilż, transformacja ustrojowa* (Warszawa: Muzeum Sztuki Nowoczesnej, 2020), 465–474.

⁴⁰ Ostatecznie, po kilku latach sporu, w 1993 zwyciężyła wizja Rottenberg, która przejmując funkcję dyrektorki.

⁴¹ Banasiak, „Jaka galeria narodowa?”, 474.



Protest aktywistek pod rzeźbą *Zatrute źródło* Jerzego Kaliny, 23 października 2020

Po drugie: obnażają fundamentalny brak, jeśli chodzi o wartościową sztukę współczesną zorientowaną pravicowo⁴².

Zamówiona przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego i ekspozowana przed gmachem Muzeum Narodowego instalacja *Zatrute źródło* Jerzego Kaliny odsłania splot silnego ładunku ideologicznego i estetycznej słabości prawicowej sztuki współczesnej. Za jej pojawienie się w przestrzeni publicznej odpowiada więc to samo – w sensie tożsamości, poglądów i pozycji w hierarchii społecznej, niekoniecznie w sensie personalnym – „my”, które broniło wzorca wizerunku papieża w 2000 roku. Podczas uroczystego odsłonięcia instalacji, 24 września 2020, autor wyjaśniał, że jest ona bezpośrednią odpowiedzią na rzeźbę Cattelana. Naturalnej wielkości figura Jana Pawła II została ustawiona w basenie fontanny

⁴² Katarzyna Kasia, „Polityka kulturalna PiS-u: Wymiana kadr, słabnące instytucje”, *Kultura Liberalna*, nr 597(2020), <https://kulturaliberalna.pl/2020/06/16/polityka-kulturalna-pis-u-wymiana-kadr-slabnace-instytucje/>.

wyłożonym czerwoną tkaniną i wypełnionym wodą. Papież trzyma nad głową meteoryt, jak gdyby chciał cisnąć nim w sadzawkę. Wedle autorskiej intencji miał to być obraz papieża triumfującego nad komunizmem, a czerwień wody miała budzić skojarzenia z flagami z sierpem i młotem.

To jest źródło będące formą zbrukania, nieczystości. To próba zaczerwienienia kontyentu i świata. [...] I teraz, kiedy odbywa się taka szaleńcza walka na symbole i symbole religijne naruszane są w sposób tak okrutny, tak nieludzki, tak poniżający, dziwię się, że tacy jesteśmy do tej pory spokojni. Ja dlatego między innymi to zrealizowałem. Mówię, że takim formom zachowań trzeba postawić znak stop⁴³.

Minister kultury zamówił tę pracę z okazji setnej rocznicy urodzin Jana Pawła II:

Jego wybór na Stolicę Piotrową zdecydowanie wpłynął na społeczne zjednoczenie w ówczesnej Polsce, które wkrótce przełożyło się na przyspieszenie przemian wolnościowych, a w rezultacie na obalenie komunizmu w Europie środkowo-wschodniej. [...] Nawet osoby niezwiązane z katolicyzmem powinny w sposób obiektywny ocenić dorobek papieża Polaka, chociażby w zakresie nauki społecznej, wskazującego także już po obaleniu komunizmu na zagrożenia, jakie niesie ze sobą nurt przemian, w którym tak często brakuje wartości duchowych, będących obok tradycji głównym spoiwem polskiej tożsamości narodowej⁴⁴.

Ujawnione wprost intencje utrwalenia wizerunku papieża zyskały dodatkowy wyraz w egzegezie, którą odnaleźć można na stronach rządowych:

Jerzy Kalina odtworzył postać Jana Pawła II w sposób realistyczny, bez jej estetyzacji. [...] W ujęciu Kaliny Jan Paweł II nie jest bezsilnym, starym człowiekiem przygniecionym meteorytem, lecz tytanem o nadludzkiej sile⁴⁵.

Połączenie realizmu z heroizacją nie przyniosło dobrych rezultatów, powstała praca nieudana pod względem stylistycznym i symbolicznym. Natychmiast stała się przedmiotem parodii, zwłaszcza w postaci internetowych memów. Ale równie szybko stała się obiektem interpretacyjnej subwersji. Lewicowi publicyści już kilka dni po odsłonięciu pytali o to, czyja jest krew w fontannie. Najwyraźniej autorowi i opiekunom *Zatrutego źródła* nie przyszło do głowy, że

⁴³ Zob. Tomasz Urzykowski, „Papież zniknął z dziedzińca Muzeum Narodowego: Gdzie się podziała figura Jana Pawła II z głazem?”, *Wyborcza Online*, 9 listopada 2020, <https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,54420,26495877,papiez-zniknal-z-dziedzinka-muzeum-narodowego-gdzie-sie-podziala.html>.

⁴⁴ Zob. komunikat Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego: „Zatrute źródło Jerzego Kaliny na dziedzińcu mnw”, 25 września 2020, <https://www.gov.pl/web/kultura/sport/zatrute-zrodlo-gerzego-kaliny-na-dziedzincu-mnw>.

⁴⁵ Komunikat mkiDN „Zatrute źródło Jerzego Kaliny na dziedzińcu mnw”.

sadzawka nie będzie kojarzyć się z „falą komunizmu zalewającego Europę”, ale właśnie z krwią. Tymczasem w przestrzeni publicznej błyskawicznie pojawiły się pytania, czy to krew niewinnych, czyli ofiar molestowania i pedofilii wśród księży, czy może krew kobiet pozbawionych przez Kościół praw reprodukcyjnych. Wykorzystywano więc *Zatrute źródło*, by wskazywać kolejne skandaliczne uwikłania Kościoła.

Sprawa zyskała nowy kontekst, gdy 22 października 2020 Trybunał Konstytucyjny orzekł, że zasada dopuszczalności aborcji z przyczyn embriopatologicznych jest niezgodna z konstytucją, dając kolejny przykład działania wbrew prawu i poza prawem⁴⁶. Dzień później grupa anonimowych aktywistek feministycznych przeprowadziła performans: młode kobiety (kilka z nich to licealistki) weszły do sadzawki *Zatrutego źródła* i przybrały pozy: jakby półleżąc we krwi, osłaniały się przed uderzeniem głazu, który zaraz rzuci w nie papież. Niektóre odwróciły głowy, jakby nie chciały patrzeć na kamień. Interweniowała straż Muzeum Narodowego: przerwała performans, zatrzymała aktywistki, zamknęła bramę dziedzińca muzeum, zatrzymując na jego terenie wszystkie osoby, które mogły mieć związek z akcją (również towarzyszącego kobietom fotoreportera), i wezwała policję.

Swoje działanie aktywistki określiły jako protest przeciwko zaostrzeniu ustawy antyaborcyjnej. Kobiety ubrane były (w przeważającej mierze) na czarno, co stanowiło nawiązanie do barwy protestów Strajku Kobiet. Czerń ma w nich podwójne znaczenie: jest wyrazem żałoby oraz nawiązaniem do tradycji kobiecych demonstracji w sprawach społecznych, ustanowionej w latach sześćdziesiątych XIX wieku w ramach wystąpień przeciw zaborcom⁴⁷. Aktywistki weszły w rolę podmiotów słabych – co samo w sobie jest aktem znaczącym⁴⁸ i stanowi odpowiedź na pytanie o „my” performansu. Ustawienie instalacji w publicznej przestrzeni, zapraszające niejako do interakcji i interwencji, zmobilizowało słabe „my” do działania. Rozebranie dosłowności (czerwona woda – krew; meteoryt – kamień; uniesienie rąk nad głowę – gotowość do rzutu) uwydatniło estetyczne mankamenty pracy Kaliny, a zarazem przyczyniło się do powodzenia performatywnego działania. Performans aktywistek rozumiem jako protestację – w najogólniejszym znaczeniu, jakie temu terminowi nadał Dariusz Kosiński: przedstawienie przerywające ceremonie władzy i manifestujące sprzeciw wobec niej⁴⁹. Swoim działaniem aktywistki uwydatniły kłopotliwy splot: instytucje świeckiego państwa ustanawiają prawo pod dyktando władz kościelnych. Jak bowiem wskazują Bożena Umińska-Keff i Wanda Nowicka,

⁴⁶ Zob. blok tematyczny „Kryzys państwa prawa” oraz wkładka „Ogólnopolski Strajk Kobiet: październik–listopad 2020”, *Czas Kultury*, nr 4 (2020).

⁴⁷ Zob. Patryk Zakrzewski, „Czarny Protest a.d. 1861”, *Culture.pl* (strona internetowa), 10 maja 2017, <https://culture.pl/pl/artykul/czarny-protest-ad-1861>.

⁴⁸ Por. Ewa Majewska, *Kontrpubliczności ludowe i feministyczne: Wczesna „Solidarność” i Czarne Protesty* (Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, 2018).

⁴⁹ Zob. Dariusz Kosiński, *Teatra polskie: Historie* (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2010).

„uzasadnienie prawa zakazującego aborcji możliwe jest tylko na gruncie religijnym”⁵⁰. Prowadzona przez Kościół polityka antyaborcyjna – której jednym z największych orędowników i najmocniejszych głosów był Jan Paweł II, podsumowujący swoje nauczanie w tym zakresie w encyklice *Evangelium vitae* (1995) – przełożyła się na sposób stanowienia prawa i rozumienia konstytucji w państwie niewyznaniowym.

W 2020 roku, inaczej niż dwie dekady wcześniej, nie dzieło, lecz atakujące dokonały zakłócenia kultury i tożsamości prawomocnej, którą instalacja reprezentowała i wzmacniała. Według Manuela Castellsa w kontrze do tożsamości prawomocnej powstają i funkcjonują tożsamości oporu, które w pewnych warunkach mogą przekształcić się w projekt tożsamości⁵¹. Tożsamości oporu tworzone są przez społeczne aktorki i społecznych aktorów, którzy w wyniku działań władzy i dominującego porządku symbolicznego pozostają na pozycjach zdewaluowanych i/lub stygmatyzowanych. Do takich tożsamości Castells zalicza między innymi ruchy feministyczne. Projekt tożsamości powstaje w momencie, gdy ci aktorzy i aktorki, redefiniując swoją pozycję w społeczeństwie, próbują przekształcić całą społeczną strukturę. Wydaje się, że tego rodzaju próbę podjęły aktywistki przed Muzeum Narodowym, włączając się w działania większej grupy protestującej przeciwko orzeczeniu Trybunału Konstytucyjnego z 20 października 2020.

Język protestów

Performas był elementem rozproszonych, lecz masowych akcji protestacyjnych podejmowanych w różnych miejscach przez kobiety i mężczyzn w różnym wieku, o różnym kapitale ekonomicznym i kulturowym⁵². Świadome wpisanie się w konstelację innych gestów odróżnia działanie aktywistek od interwencji posła Tomczaka i ma niebagatelny wpływ na ich znaczenie. Choć bowiem główny trzon październikowo-listopadowych wydarzeń roku 2020 stanowiły masowe uliczne demonstracje zaświadczone o sile sprzeciwu i realizowane według scenariuszy protestów politycznych, na ich kształt i wymowę jako całości miały wpływ także liczne pojedyncze akcje. Niemy performans współbrzmiał zatem z językiem protestów.

Na prawach interpretacyjnego eksperymentu warto przyjrzeć się relacjom między performansem aktywistek a hasłami protestu. Najprostsze konstelacje

⁵⁰ Bożena Umińska-Keff i Wanda Nowicka, hasło „Aborcja”, w: *Encyklopedia gender: Płeć w kulturze*, red. Monika Rudaś-Grodzka et al. (Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca, 2014), 20.

⁵¹ Castells, *Siła tożsamości*, 23.

⁵² Wpisując performans w panoramę rozproszonych działań protestacyjnych, inspiruję się sposobem, w jaki Kosiński przeanalizował demonstracje sprzeciwu wobec wycinki Puszczy Białowieskiej (pamiętając o wszystkich różnicach między wydarzeniami z 2017 a wydarzeniami z października i listopada 2020). Zob. Dariusz Kosiński, „Konfederacja leśna na scenie zdecentralizowanej”, w: *O jeden las za daleko: Demokracja, kapitalizm i nieposłuszeństwo ekologiczne w Polsce*, red. Przemysław Czaplinski, Joanna B. Bednarek i Dawid Gostyński (Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, 2019), 247–262.

tworzą oczywiście hasła przywołujące – podobnie jak sadzawka w performansie aktywistek – skojarzenia z krwią: „Macie krew na rękach”, „Nie chciej Polsko mojej krwi” etc. Ale na transparentach były także takie, które mają bardziej skomplikowane konotacje.

Po pierwsze, chciałabym przywołać niezwykle mocno rezonujące znaczeniowo wykorzystanie cytatu z Ewangelii (Łk 22, 19; Mt 26, 26; powtórnego także w liście św. Pawła: 1 Kor 11, 24): „To jest ciało moje”⁵³. W biblijnej scenie Chrystus wypowiada te słowa, ustanawiając własną ofiarę, co wedle doktryny chrześcijańskiej jest jednoczesnym ustanowieniem Eucharystii. Podczas każdej mszy kapłan wypowiada to zdanie w trakcie transsubstancjacji (przeistoczenia)⁵⁴. „To jest ciało moje” działa tu zatem wedle Austinowskiej logiki performatywu: konkretna formuła wypowiedziana przez odpowiednią osobę w odpowiednich okolicznościach zapewnia „fortunność”, wywołuje realny skutek w rzeczywistości. Przejęcie cytatu przez protestujące kobiety zmienia znaczenie performatywu, choć, jak sądzę, zachowuje potencjał fortunności. Słowa „to jest ciało moje” w ustach protestujących przeciwko zawłaszczeniu możliwości decydowania o ciele stają się wypowiedzeniem w podwójnym sensie tego słowa – w sensie ustanowienia autonomii, samostanowienia (niczym wypowiedzenie na głos swojego imienia lub wyznaczników tożsamości, takich jak orientacja seksualna, poglądy polityczne, wyznawana religia) oraz w sensie odmowy podległości (wypowiedzenie posłuszeństwa, służby). Dlatego można je skojarzyć z dokonywanymi w miesiącach protestów aktami apostazji. Subwersywna strategia przejścia performatywu swoją siłę zawdzięcza zmianie wektora: wypowiedzany przez Chrystusa był ustanowieniem ofiary, na transparentach protestujących kobiet wyraża odmowę ofiary⁵⁵.

Drugą z interesujących w kontekście performansu strategii protestu wyraża hasło „Koniec dziadocenu”. Termin ten utworzony został na wzór jednego z najważniejszych, najszerzej dyskutowanych, pojęć ostatnich dekad: antropocenu, który przestał funkcjonować jako kategoria opisu geologicznego, a zaczął organizować zbiorową wyobraźnię jako pojęcie filozoficzne i społeczne. Wpisał się również w całą serię „-cenów”⁵⁶: kapitałocenu, oligantropocenu, mizantropocenu, anglocenu, obscenu, *growthocene* (wzrostocenu), plantacjocenu, plastikocenu,

⁵³ Transparent ten współbrzmiał z innymi hasłami odwołującymi się do ciała, jak np.: „Moja macica, moje prawo”, „Moje ciało, mój wybór”, „Zachowaj dystans od mojej macicy”, „Wara od naszych macic” etc.

⁵⁴ Jednym z elementów sekwencji rytuałów dokonywanych nad hostią jest jej wzniesienie. Gest ten w kulturze wizualnej stanowi jeden z najpowszechniej kojarzonych wizerunków księdza – uniesione ponad głowę ręce, w dłoniach trzymające hostię – jest zarazem niezbyt odległy od pozycji, w jakiej papieża unieruchomiła rzeźba Kaliny (i współpracującej z nim Barbary Pieli).

⁵⁵ To zaś nasuwa skojarzenie z innym hasłem: „Zajmijcie się ciałem Chrystusa”.

⁵⁶ W tym miejscu warto wspomnieć ironiczne pojęcie *neologismcene* (neologizmcene) – Steve Mentz nazwał w ten sposób wzmożoną aktywność humanistów w tworzeniu alternatyw dla pojęcia „antropocen”. „Dziadocen” zapewne dołączyłby do listy, którą sporządził Mentz. Zob. Steve Mentz, „The Neologismcene”, *Arcade: Literature, the Humanities, & the World* (blog), <https://arcade.stanford.edu/blogs/neologismcene>.

technocenu, chthulucenu, nekrocenu, thanatocenu etc, uwypuklających przez swoją konstrukcję mechanizmy wytwarzające całościowy porządek rzeczywistości⁵⁷. Na podobieństwo antropocenu czy kapitałocenu „dziadocen” wskazywał zatem na czynnik, który ma największą sprawczość, podobnie jak oligantropocen czy anglocen nazwał podmiot będący beneficjentem systemu. „Koniec dziadocenu” oznaczać miały zamknięcie epoki przywileju osób wspierających patriarchalne *status quo* i czerpiących z niego korzyści („dziadów”, „dziadersów”), a zatem systemu opartego na zasadzie upodrzednienia podmiotów słabych. Słowotwórcza inwencja była zarazem formą artykulacji potrzeby stworzenia systemu opartego na innej definicji sprawiedliwości społecznej.

Nietrudno stwierdzić, że w ramy „dziadocenu” wpisuje się postawa Tomczaka. Jego działanie miało na celu obronę *status quo* i systemu, którego jest on nie tylko zwolennikiem, ale i beneficjentem. Performans aktywistek miał też ciekawy skutek uboczny: w pewien sposób zakończył hegemoniczny monopol, jaki miał poseł Tomczak na „interpretację” instalacji Cattelana przez wiele lat. *Zatrute źródło* chciało na nowo uruchomić semantyczny potencjał *Dziewiętej godziny*, ale nie miało takiej siły. Dopiero „protest we krwi” wyprowadził instalację Kaliny poza otoczkę „medialnego skandalu” i internetowej groteski, przenosząc dyskusję na poziom jawnych i ukrytych narracji polskiej kultury i aktualizując znaczenia.

Mechanizmy i ciągi dalsze

Performanse wokół *Dziewiętej godziny* i *Zatrutego źródła* można na najogólniejszym poziomie potraktować jako awers i rewers tego samego mechanizmu. Dzieło sztuki zakłócało (2000) / reprezentowało (2020) porządek kultury prawomocnej, dlatego wywołało działania performatywne mające na celu obronę i utrzymanie (2000) / zakłócenie i zmianę (2020) *status quo*. W obu przypadkach doszło do naruszenia dominującego w przestrzeni dyskursywnej wizerunku Jana Pawła II (w 2000 przyczyniło się do tego dzieło; w 2020 – performans aktywistek). Oba performanse godziły w integralność materialnego dzieła sztuki, przez co ich aktorom groziły konsekwencje prawne. Atakujące osoby świadomie wykorzystywały w działaniach swoją pozycję społeczną – reprezentanta władzy chronionego immunitetem (2000) / podmiotu słabego (2020). Istotną rozbieżność – wciąż pozostajemy na poziomie mechanizmu, nie znaczenia – można opisać jako napięcie między swego rodzaju ekskluzywnością i inkluzywnością działań. Performansowi posła Tomczaka towarzyszyła w zasadzie tylko jedna,

⁵⁷ Pojęcia „cenów” ze względu na ich znaczenia uporządkował Franciszek Chwałczyk, „Antropocen, kapitałocen – urban age, urbanocen? Czyli nie tylko «kto» oraz «jak», ale i «gdzie»”, *Kultura i Historia* 2, nr 34 (2018): 90–121.

dokonywana z podobną intencją, ale niezakończona próba Cejrowskiego. *Zatrute źródło* natomiast stało się obiektem wielu trawestacji – w ramach rozmaitych działań, różnych przekazów i mediów, różnorodnych narracji. Performans aktywistek jest zatem tylko jedną z interpretacji – równoległe do niego pojawiły się inne, zbliżone narzędziowo lub semantycznie, próby egzegezy uwikłań polskiego Kościoła, obok nich zaś odczytania ironiczne, grające absurdem zamiast dosłownością – w postaci niezliczonych memów⁵⁸ czy performansu wpuszczenia dmuchanej kaczki do sadzawki przez Lotną Brygadę Opozycji⁵⁹ (kaczka została szybko „aresztowana” przez ochronę muzeum).

Otwarte pozostaje pytanie o bardziej dalekosiężne skutki⁶⁰. *Dziewiąta godzina* została wycofana z wystawy i nigdy więcej nie pokazywano jej w Polsce⁶¹, ale zdominowała myślenie o wizerunku papieża w sztuce współczesnej na dwie dekady. *Zatrute źródło* co prawda również po nieco ponad miesiącu zniknęło sprzed gmachu muzeum, ale tylko po to by trafić do stałej kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie⁶². Skandal *Dziewiątej godziny* nie zakłócił żywotności dominującego wzorca papieskiego wizerunku, który utrzymał swoją prawomocną pozycję. Czy inaczej stanie się w przypadku *Zatrutego źródła*? Jaki będzie skutek łączenia pracy Kaliny z przemocowymi uwikłaniami zwierzchników Kościoła katolickiego? Czy zmieni wizerunkowy wzorzec, który, jak wskazuje coraz więcej danych⁶³, jest aktualnie skutecznie naruszany?



Bibliografia

- Banasiak, Jakub. *Proteuszowe czasy: Rozpad państwowego systemu sztuki 1982–1993: Stan wojenny, druga odwilż, transformacja ustrojowa*. Warszawa: Muzeum Sztuki Nowoczesnej, 2020.
- Bourdieu, Pierre. *Dystynkcja: Społeczna krytyka władzy sądenia*. Tłumaczenie Piotr Biłos. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2005.
- Castells, Manuel. *Siła tożsamości*. Tłumaczenie Sebastian Szymański. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009.

⁵⁸ Zob. „Zatrute źródło Jerzego Kaliny [MEMY]”, *Magazyn Szum*, 25 września 2020, <https://magazynszum.pl/zatrute-zrodlo-gerzego-kaliny-memy/>.

⁵⁹ Zob. „Aktywiści wpuszcili do sadzawki z pracą Kaliny dmuchaną kaczkę: To «symbol powrotu Polski do PRL»”, *Magazyn Szum*, 27 września 2020, magazynszum.pl/aktywisci-wpuszcili-do-sadzawki-z-praca-kaliny-dmuchana-kaczka-to-symbol-powrotu-polski-do-prl/.

⁶⁰ Tekst powstawał w listopadzie i grudniu 2020, dotyczy wydarzeń świeżych i niezamkniętych.

⁶¹ Gdy Cattelan powrócił do Warszawy z wystawą *Amen* w 2012, podkreślano jej zachowawczość w podejściu do tematyki religijnej.

⁶² Zob. Urzykowski, „Papież zniknął z dziedzicząca Muzeum Narodowego”.

⁶³ Zob. Piotr Kantor-Kozdrowicki, „Jan Paweł II coraz mniej święty”, *Kultura Liberalna*, nr 534 (2019), <https://kulturaliberalna.pl/2019/04/03/projekt-polska-jan-pawel-ii-kozdrowicki/>.

- Chwałczyk, Franciszek. „Antropocen, kapitałocen – urban age, urbanocen? Czyli nie tylko «kto» oraz «jak», ale i «gdzie?»”. *Kultura i Historia* 2, nr 34 (2018): 90–121.
- Dąbrowski, Jakub. *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku: Artyści. sztuka i polityka*. Tom 2. Warszawa: Fundacja Kultura Miejsca, 2014.
- Jackson, Shannon. „Performans: jak to robimy teraz?”. Tłumaczenie Anna Dzierzowska. *Obieg*, nr 4 (2017). <https://obieg.u-jazdowski.pl/numery/performans-teraz/355133774>.
- Kosiński, Dariusz. „Konfederacja leśna na scenie zdecentralizowanej”. W: *O jeden las za daleko: Demokracja. kapitalizm i nieposłuszeństwo ekologiczne w Polsce*, redakcja Przemysław Czaplinski, Joanna B. Bednarek i Dawid Gostyński, 247–262. Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, 2019.
- Kosiński, Dariusz. *Teatra polskie: Historie*. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2010.
- Majewska, Ewa. *Kontrpubliczności ludowe i feministyczne: Wczesna „Solidarność” i Czarne Protesty*. Warszawa: Książka i Prasa, 2018.
- Ostolski, Adam. „Sztuka jako polityka prowadzona innymi środkami”. W: *Skuteczność sztuki*, redakcja Tomasz Załuski, 202–217. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2014.
- Ożóg, Kazimierz S. „«Święte» pomniki w pejzażu Polski po 1989 roku”. *Studia Teologiczno-Historyczne Śląska Opolskiego*, nr 33 (2013): 153–169.
- Ożóg, Kazimierz S. *Miedziany Pielgrzym: Pomniki Jana Pawła II w Polsce w latach 1980–2005*. Głogów: Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa, 2007.
- Piotrowski, Piotr. *Agorafilia: Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2010.
- Sienkiewicz, Karol. *Zatańczą ci, co drżeli: Polska sztuk krytyczna*. Warszawa: Muzeum Sztuki Nowoczesnej, 2014.
- Szepke, Anna. „Przemoc symboliczna w polskim dyskursie publicznym: Jan Paweł II – «papież z Polski»”. *Przegląd Socjologiczny*, nr 1 (2003): 235–262.
- Szreder, Kuba. „Pożegnanie z latami 90.: W poszukiwaniu nowych formuł zaangażowania”. W: Szyłak i Sowa, *Na okrągło: 1989–2009*, 413–426.
- Szyłak, Aneta, i Jan Sowa, red. *Na okrągło: 1989–2009*. Wrocław: Korporacja Ha!art, 2009.
- Tarasiuk, Agnieszka, red. *Otwarty tron: Sztuka współczesna wobec fenomenu Jana Pawła II*. Wigry: Dom Pracy Twórczej, 2011.
- Umińska-Keff, Bożena, i Wanda Nowicka. „Aborcja”. W: *Encyklopedia gender: Płeć w kulturze*, redakcja Monika Rudaś-Grodzka et al., 20–21. Warszawa: Czarna Owca, 2014.
- van Alphen, Ernst. „Performatywność prowokacji: Przypadek Artura Żmijewskiego”. Tłumaczenie Roma Sendyka. W: *Krytyka jako interwencja: Sztuka, pamięć, afekt*, redakcja Katarzyna Bojarska, 251–266. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019.
- Zaremba, Łukasz. *Obrazy wychodzą na ulice: Spory w polskiej kulturze wizualnej*. Warszawa: Bęc Zmiana, 2018.
- Żmijewski, Artur. „Stosowane sztuki społeczne”. W: Szyłak i Sowa, *Na okrągło: 1989–2009*, 325–340.

Abstrakt

We krwi: Naruszenia integralności wizerunku papieża 2000–2020

Artykuł dotyczy dwóch performansów społecznych, jakimi były naruszenia integralności prac Maurizio Cattelana *La Nona Ora* (2000) oraz Jerzego Kaliny *Zatrute źródło* (2020). Korzystając z narzędzi analizy działań performatywnych, autorka szuka odpowiedzi na pytania: na czym polegała interwencja (działanie) i w czyim imieniu była dokonywana (cel). Korzystając z pojęć zaczerpniętych z prac Pierre’a Bourdieu i Manuela Castellsa, tłumaczy skandaliczny potencjał obu dzieł. Głównym kontekstem analizy jest wizerunek Jana Pawła II w kulturze polskiej i w przestrzeni publicznej; dodatkowy kontekst artykułu stanowi protest przeciwko zaostrzeniu prawa antyaborcyjnego (2020). Analiza odsłania mechanizm obu wydarzeń: dzieło sztuki zakłócało (2000) / reprezentowało (2020) porządek kultury prawomocnej, dlatego wywołało działania performatywne mające na celu obronę i utrzymanie (2000) / zakłócenie i zmianę (2020) *status quo*; w obu przypadkach doszło do naruszenia dominującego w przestrzeni dyskursywnej wizerunku Jana Pawła II (w roku 2000 – dzieło; w 2020 – performans aktywistek).

Słowa kluczowe

performans społeczny, skandal, kultura prawomocna, tożsamość prawomocna, religia, papież, Maurizio Cattelan, Jerzy Kalina, aborcja

Abstract

In Blood: Violations of the Integrity of the Pope’s Image 2000–2020

This article discusses two social performances, namely the violations of the integrity of Maurizio Cattelan’s sculpture *La Nona Ora* (2000) and Jerzy Kalina’s installation *Zatrute źródło* [Poisoned Spring] (2020). Based on performance analysis, the author seeks to establish what the intervention (action) was about and on whose behalf it was undertaken (aim). Using concepts taken from the works of Pierre Bourdieu and Manuel Castells, she explains the scandal potential of both works. The main context of the analysis is the image of John Paul II in Polish culture and public space; an additional context is provided by the protest against the tightening of anti-abortion law (2020). The analysis reveals the mechanism of both events: the artwork disrupted (2000) / represented (2020) the order of legitimate culture, therefore it triggered performative actions aimed at defending and maintaining (2000) / disrupting and changing (2020) the status quo. In both cases, the dominant image of John Paul II in the discursive space was violated (in 2000 – by the artwork; in 2020 – by the performance of women activists).

Keywords

social performance, scandal, legitimate culture, legitimate identity, religion, pope, Maurizio Cattelan, Jerzy Kalina, abortion

JOANNA B. BEDNAREK

literaturoznawczyni, doktorantka w Zakładzie Antropologii Literatury UAM. Redaktorka dwutygodnika „CzasKultury.pl”. Przygotowuje rozprawę poświęconą zjawisku skandalu i przemianom kultury prawomocnej w Polsce po 1989 roku.
