

Wkulturowym pejzażu mojego miasta działająca już 30 lat grupa Łódź Kaliska stanowi zjawisko szczególne, wykraczające poza ramy krytycznej refleksji nad sztuką. Uczestnicząc w spotkaniu poświęconym *Stylom życia w PRL-u*, wybrałam do prezentacji awangardową grupę, która programowo deklarowała i deklaruje swoją apolityczność.¹ Uczyniłam to z kilku powodów: po pierwsze humanistyka poświęciła już wiele stron formom kontestacji politycznej i politycznemu folklorowi; po drugie jeden, wybrany przypadek analizowany z perspektywy antropologicznej pozwala na ujawnienie repertuaru kulturowego i zasad wewnętrznych kontestację tę organizujących; po trzecie paradygmatem grupy Łódź Kaliska była zawsze działalność kontestująca: kierunki nobilitowane w sztuce, ideologie, normy i mody kulturowe, nawyki społecznego myślenia, konformizm zachowań w życiu i sztuce, czy społeczny przymus produktywności, a kontestując, posługiwała się różnymi formami śmiechu, co było niezwykle trud-

EWA NOWINA
-SROCZYŃSKA

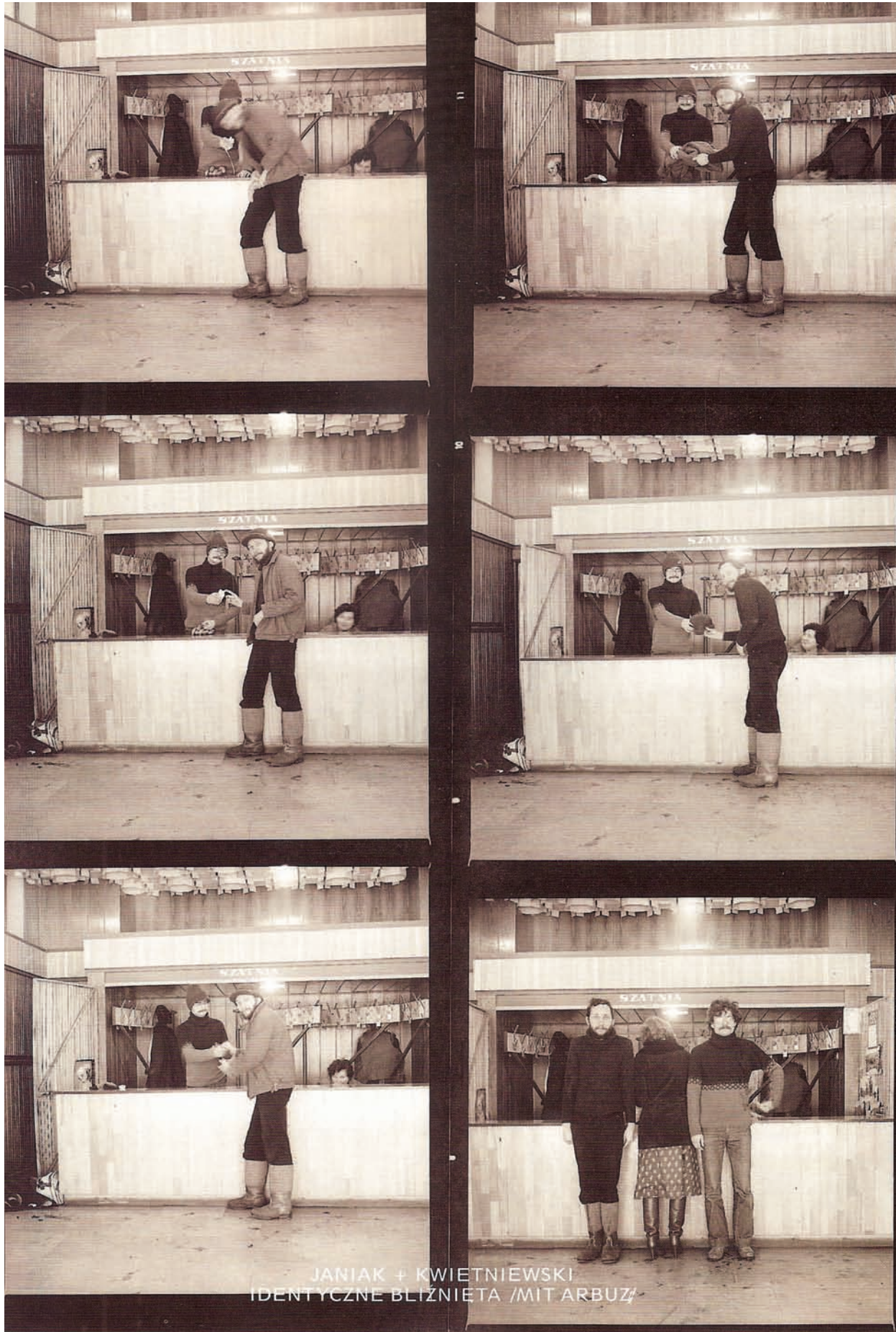
Arystokraci wszystkich krajów – łączcie się! Szkic do antropologicznej opowieści o Łodzi Kaliskiej

ne, bowiem pierwsze lata działalności Łodzi Kaliskiej przypadły na okres stanu wojennego. Właśnie o pierwszych latach grupy traktuje moje wystąpienie.

Jak już wspomniałam, grupa istnieje 30 lat, a pierwsze dziesięć-piętnaście lat jej działalności pozwala na przyjęcie strategii interpretacyjnych anektujących kul-



Łódź Kaliska



Janiak + Kwietniewski – identyczne bliźnięta (mit Arbuż)

turowe kategorie **karnawału i karnawalizacji** obecne w teoretycznej myśli M. Bachtina i refleksjach późniejszych jego egzegetów i polemistów.

W karnawale stają naprzeciw siebie dwie wizje kultury: jedna oficjalna, normatywna, druga parodystyczna, spontaniczna i pełna ożywiającego śmiechu. By w pełni uczestniczyć w karnawale czy tworzyć dzieła skarnawalizowane, należy znać i rozumieć kulturę oficjalną. Karnawał (w jego średniowiecznym i renesansowym wymiarze, dla Bachtina jedynie prawdziwym) dążył do absolutnej wolności, proponował ruch i zmianę w imię odnowienia rzeczywistości. Jego kulturowa morfologia to: śmiech, który towarzyszy chwilom o niezwykłej powadze (ambiwalentny i ukazujący ambiwalencję życia) i logika świata na opak (*mundus inversus*). Błazen może zostać królem, młodzi – starcami, obserwujemy parady postaci „podwójnych”, pojawiają się sobowtóry, zniekształceniu ulegają ciała i przedmioty, manifestuje się materialną, a nie duchową stronę życia (monstrualne cięższe, opasłe brzuchy, wielkie nosy i biusty). Hiperbolizacji podlega wszystko to, co w oficjalnym świecie spychano na margines, dokonuje się aktów profanacji, pomniejszania i ośmieszania tego, co uświęcone i ważne. Tworzą się wesołe związki – świętości ze świętokradztwem, *ratio* z sensualizmem, wzniosłości z pospolitością, mądrości z głupotą. Nosicielami karnawałowych zasad stają się figury błazna, głupca i oszusta wypowiadających 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 oczywiste. Góra ludzkiego ciała (symbolicznie przynależna kulturze) jest degradowana – karnawał powołuje obrazy cielesności dołu. Naturą obrazów karnawałowych – twierdził Bachtin – jest realizm groteskowy (istotny oksymoron). Centralne miejsce zajmuje właśnie żywiół materialno-cielesny z wszechobecnymi technikami degradacji. Niezwykle ważną cechą jest familiaryzacja rozumiana jako kategoria znosząca usankcjonowane społeczne granice, przedziały oddzielające człowieka od człowieka. Przywraca ona kontaktom ludzkim personalizujący status.²

Wiemy wszakże, że karnawał to kompleks uroczystości, a nie zjawisko sztuki. Bachtin był jednak przekonany, że możliwe jest pewne transponowanie go na pokrewny język obrazów artystycznych. Takie transponowanie nazywał **karnawalizacją**. Karnawalizacja 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 słusznie sądzą, iż karnawalizacja nie wiąże się w sztuce li tylko z technikami karnawalizacyjnymi, ale przede wszystkim z przyjęciem zasad karnawału jako sposobu rozumienia i przeżywania świata.³

Jednym z kluczowych pojęć bachtinowskiej teorii jest światoodczucie karnawałowe: „które uwalnia od lęku, maksymalnie zbliża świat człowieka i ludzi między sobą, które głosi radość przemiany i ucieśnią względność istnienia, a tym samym przeciwstawia się jednostronnej, ponurej, zrodzonej z lęku powadze oficjalnej, dogmatycznej i wrogiej wszelkim zmianom, dążącej do absolutyzacji zastanych form bytowania i ustroju społecznego”.⁴ Karnawałowe odczucie świata przeniknęło do wielu dzieł i działań Łodzi Kaliskiej.

Początki

We wrześniu 1979 roku z 5. Ogólnopolskiego Fotograficznego Spotkania Młodych w Darłowie usunięto za „naruszenie podstawowych norm współżycia społecznego, zasad kulturalnego zachowania i łamania przepisów porządkowych”⁵ Adama Rzepeckiego (Grupa SEM, Kraków), Andrzeja Świetlika (Związek Polskich Artystów Fotografików), Marka Janiaka i Andrzeja Wielogórskiego (Łódzkie Towarzystwo Fotograficzne). W akcie solidarności z wykluczonymi plener opuścił znany fotografik i filmowiec dokumentalny Andrzej Różycki, a także Andrzej Kwietniewski i Jerzy Koba (Łódzkie Towarzystwo Fotograficzne). Jak opowiadają uczestnicy tamtych wydarzeń, w pobliskim hotelu PTTK, do którego pośpiesznie się udano, w trakcie biesiady (piwo + frytki) narodziła się Łódź Kaliska, której ojcem chrzestnym i duchowym mistrzem stał się wspomniany już Różycki.

Tak więc w Darłowie – równoległe do oficjalnych Spotkań Młodych Fotografików odbyło się *I Spotkanie Starych Znajomych*, spotkanie arcyważne, tak opisywane przez grupę: „W nocy jeden z uczestników *Spotkania*, kucharz garnażeryjno-mięsny Hieronim, nauczał nas, jak postępować w zgodzie z własnym sumieniem. Zostało nam coś z tego do dzisiaj. Odnośnie aktywności artystycznej, to daliśmy pierwszy *Łódzko Kaliski* performans uliczny. Przedstawienie miało tytuł: przegrodzenie ulicy czarną wstęgą dla zrobienia zamieszania i odwrócenia uwagi w celu narzucenia białej płachty na grupę osób, skrępowania ich i walenia po dupach. Zostało to bogato zdokumentowane przez uczestników *Spotkań* i przygodnych posiadaczy fotoaparatów”.⁶ Ze społeczeństwem (ulubione i nadużywane słowo grupy) usiłowano się skomunikować przy pomocy języka – młemłemle i plepleple. „Po powrocie do Łodzi – wspominają członkowie nowej grupy – wypisaliśmy się ze wszystkich struktur organizacyjnych, co władzom tych struktur przyniosło wyraźną ulgę”.⁷

Pierwszy performance był próbą bezpośredniego włączenia życia do artystycznej wypowiedzi. Zaczęło się od wykluczenia i obyczajowego skandalu, a skandal będzie wpisany w niemalże całą 30-letnią działalność Łodzi Kaliskiej.

Historia kultury uczy nas, że wszelkie grupy artystyczne powstają dzięki wspólnocie programów



Andrzej Kwietniewski

i wspólnocie celów. Wspólnotowość jest tym bardziej artykułowana, im większa jest świadomość kulturowej taksonomii My – Oni.⁸ Poczucie odrębności grupy, jej kulturowy i artystyczny wizerunek budowany jest z pomocą programowych manifestów, działań artystycznych, haseł i nowego, innego od oficjalnego języka.

Paradygmatem „początku” Łodzi Kaliskiej była zamierzona peryferyjność. Julia Kristeva powiedziała kiedyś, że „siła rodzi się na granicy społecznie konstruowanych kategorii, ponieważ tutaj kwestionuje się znaczenia i rzuca im wyzwanie”.⁹

W pierwszym okresie działalności grupa zajmowała się fotografią, ten środek wypowiedzi pojmowany przez formację jako antyartystyczny skierowany był przeciw tradycji fotografii łączonej z piktorializmem. Analizowano (Janiak, Kwietniewski) problematykę zdjęć nieostrych i poruszonych, które to uznawano za ważną sferę świadomości wizualnej i pełnoprawny obraz, a nawet dokument rzeczywistości (np. realizacja M. Janiaka pt. *Obok drzewa przeszło wielu a może jeden*).¹⁰ Zajmowanie się badaniem relacji widzenia i zapisu tego widzenia w fotografii (fotografia analityczna) nie trwało długo.¹¹

Ten pierwszy protest Łodzi Kaliskiej skierowany był przeciw przesadnemu intelektualizmowi i konstruktywizmowi sztuki lat 70.; pamiętajmy, że Łódź była wów-

czas miejscem wielu działań awangardy plastycznej, a rola Warsztatu Formy Filmowej i jego międzynarodowy sukces skupił w mieście środowisko awangardy artystycznej (stymulatorem wielu działań był Józef Robakowski). Istnieją zasadnicze rozbieżności w ocenie uwikłania oraz świadomości artystów tworzących w latach 70. – na ile popierali politykę kulturalną PRL-u z epoki Edwarda Gierka i na ile byli instrumentem w rękach totalitarnej władzy. Przykładem takiej znamiennej dyskusji, w której racje stron były podzielone, jest rozmowa redakcyjna *Neo czy pseudo?* Zamieszczona w czwartym numerze „Sztuki” z 1981 roku, której nakład w zdecydowanej większości został zniszczony. Niektórzy artyści i teoretycy związani z formacją neoawangardową (np. Stefan Morawski), twierdzą, że cały czas pozostawali niezależni, choć brali udział w oficjalnej polityce kulturalnej państwa komunistycznego.¹² Krzysztof Jurecki pisał, iż bardziej przekonują go sądy Miłosza, który twierdził, że władza na całym świecie chętnie aprobejuje wszelkiego rodzaju eksperymenty artystyczne, natomiast niepokoi się, gdy artyści zaczynają dostrzegać rzeczywistość społeczną.¹³ Władza akceptowała pojawianie się problemów nowych mediów, bo koncentracja środowisk neoawangardowych na analizie ich języka była sprawą bezpieczną; nowe grupy i galerie nastawiały się na problemy czysto medialne i w ten sposób awangarda została skanalizowana.

W końcu lat 70. nastąpił kryzys medializmu. Zamknięto wiele galerii, wielu artystów i animatorów życia artystycznego wyjechało za granicę, a po ogłoszeniu stanu wojennego pozostało tam wiele lat. Historycy sztuki zwracają uwagę na fakt, że „działalność neoawangardzistów nie odpowiadała specyficznej polskiej rzeczywistości, była nie tak rzadko oderwana od kontekstu i przemian politycznych sierpnia 1980 ciężących nad dalszym społecznym życiem kraju”.¹⁴

Pomimo związków i podziwu dla niektórych artystów neoawangardowych (szczególnie Warsztatu Form Filmowych) Łódź Kaliska neguje zastany model myślenia o sztuce i choć związki z tzw. sztuką racjonalną nie zostały całkowicie zerwane to już w 1980 roku pojawiają się takie prace jak *Zrób zęza* (Janiak i Kwietniewski) czy *Badanie zależności widzenia od krzyżenia* (Janiak). Formuluje się tak charakterystyczna dla grupy nowa postawa – błazenady, żartu, kpiny, którą niektórzy artyści i wielu dyrektorów placówek artystycznych określało mianem prostactwa a nawet chamstwa.¹⁵

Powstają pierwsze manifesty – znaki tożsamości grupy. Od początku można je traktować jako k o n t r e k s t y, opowiadają się bowiem nie tylko przeciw modelowi sztuki analitycznej, intelektualnej, ale także przeczą naszym nawykom myślenia o programowych artystycznych wystąpieniach. Manifest *Idiotic Art I* mówi, że sztuki idiotycznej nie uprawia się na własne życzenie, wystarcza dla niej zgoda innych. W *Idiotic Art. II* czytamy, że programowa jest:

Pogarda dla rutyny, ignorancja etyki (kultury osobistej – kurtuazji) – pobłażliwość dla estetyki, filozofii, nauki – zmęczenie pustką logiki – nieczynienie innych „innymi” – zmęczenie poznawaniem, szukaniem uniwersaliów – pogarda dla pedałowanej, ostentacyjnej, demonstracyjnej wrażliwości artysty – pierdzenie na wernisażu – permanentna gra w salonowca – niechęć do uzyskiwania wysokiej świadomości – swobodny błysk inteligencji – być może zabawa – niechęć do szukania odniesień – szacunek dla innych – niezmuszanie – niepoddawanie się ekspansji innych artystów – szanowanie własnych emocji i odczuć – idiotyczne marzenia o niezależności – chwila, oddech, bycie – dla tych co nie przydzielili sobie roli do odegrania w życiu – TYLKO PRZEZ GŁUPCÓW ODBIERANA JAKO PROWOKACJA.¹⁶

Janiak, Kwietniewski

Powstaje także pierwszy Tymczasowy Statut grupy, składający się z postanowień ogólnych i szczegółowych, który głosi, że członkostwo jest uwłaczające i dożywotnie, grupą kieruje ściśle kierownictwo, które także ustala prawa i obowiązki jej członków. Ze Statutu Tymczasowego dowiadujemy się, iż z Łodzią Kaliską współpracuje na odrębnych warunkach urząd miasta. Warunki te ustala oczywiście ściśle kierownictwo. Członkowie mogą mieć różne legitymacje obowiązujące „na terenie sztuki”. Pierwsze manifesty, gdy się im przyjrzymy bliżej, w swym pozytywnym programie umieszczają zabawę (możliwość pierdzenia na wernisażach i gry w salonowca), szacunek dla emocji, względność sztuki i życia. Statut Tymczasowy korzysta z parodii języka urzędowego, gdzie w parodii „zapożycza się słowo cudze, lecz w odróżnieniu od stylizacji nadaje mu się kierunek myślowy wręcz sprzeczny z jego naturalnym”.¹⁷

Na scenie wraz z pierwszymi manifestami i realizacjami pojawia się postać błazna i reguły błazenady. W każdej kulturze bohaterom poważnym niemal nieodłącznie towarzyszą ich parodystyczni dublerzy. Posługują się przewrotnością i przebiegłością. Błazen zawsze miał szczególny dar przewracania wszelkiego porządku, degradowania ceremonii i ceremonialności.¹⁸ Taką rolę przyjęli na siebie liderzy grupy Marek Janiak i Andrzej Kwietniewski. W końcu 1980 roku powstaje najważniejszy manifest Marka Janiaka – *Sztuka żenująca*. Niedługo po tym *Sztuka męska i inna* Adama Rzepeckiego, w połowie 1981 „Sztuka bez sensu” Andrzeja Kwietniewskiego. „Sztuka żenująca” miała z założenia żenować artystę i odbiorcę:

S.Ż – być może obraca się przeciwko umowom kulturowym/może głównie świadomości etycznej

S.Ż – wyrzuca prywatną „rzeczywistość myślową” – emocjonalność na wierzch, uznając za równorzędną myśli oficjalnej

S.Ż – być może żenuje szczerością i naruszeniem tabu jakim jest nieujawialność twojego zmagania się

z narzuconą ci „koniecznością” myślowego funkcjonowania w społeczeństwie[...]

S.Ż – rozgrywa się osobniczo

S.Ż – tyczą się jej następujące pojęcia:

nieudany, trywialny, głupi, nieciekawny, wtórny, banalny, nielogiczny, nieodkrywczy[...], nieoczywisty, niespójny, nieudolny, zawstydzający, żaden, plagiat, słaby[...], nieuporządkowany, niewiele

S.Ż – nie daje się wziąć w cudzysłów

S.Ż – jest negowana przez kulturę[...]

S.Ż – nie jest określeniem pejoratywnym.¹⁹

Manifest *Sztuki żenującej* i działania Janiaka w jej obszarze uznają historycy sztuki za dramatyczny przykład „autentycznej walki o autonomię sztuki (gestu artystycznego). [...] Sztuka żenująca to przewrotna sztuka zwrócenia się ku rzeczywistości, która nas otacza, a której dominantę [...] stanowiło w głównej mierze doświadczenie kłęski, trywialności i absurdalności posunięć, poczucie niespełnienia, zażenowanie wobec wszechogarniającej głupoty (impotencji twórczej) także pustki i nijakości samego życia”.²⁰ Ambiwalentny (tragikomiczny) ton manifestu to pierwsze rytuały śmiechu, które „konstytuują nasze «my» kulturowe, zagubione przez brak tożsamości, więzi poczucia istnienia”.²¹ Błazeński komizm nie jest śmieszny, i to z dwóch powodów: prawda, którą głosi błazen, jest gorzka, a słowa, które wypowiada, nie są „ubrane” w żadną formę komiczną.²²



A Rzepecki, *Projekt pomnika Ojca Polaka*, 1981



Diana Arbuz mit Kwietniewski

Łódź Kaliska wiecie teraz żywot nomadyczny. Pojawiają się na placach, rynkach, przed galeriami (rządziej w ich wnętrzach), na dworcach, w zorganizowanych obszarach plenerowych. Łączą sztukę z życiem. Nowa jakość to formy ludyczne, absurd, zamiłowanie do pastiszu i burleski. I choć grupa programowo określa siebie jako apolityczną, to bycie „wewnątrz rzeczywistości” tę apolityczność unieemożliwia. Fotografia z pleneru w Świeszynie pokazuje jednego z członków grupy trzymającego na polanie cegłę, a podpis brzmi: „Adam Rzepecki trzymał tę cegłę przez 8 godzin dziennie z przerwami na posiłek. Z cyklu: *Ośmiogodzinny dzień pracy*. Fotografia jest dokumentem performance’u, który odbył się z całą powagą.

Z cyklu *Sztuka męska i inne* odbył się performance *Ogonek*; Łódź Kaliska i główny bohater akcji Adam Rzepecki (z białym, lisim ogonem przypiętym do pupy) włączyli się do kolejki stojącej pod sklepem, usiłując żartami, rozmowami, pokrzykiwaniami zachęcić kolejkowiczów i przechodniów do zabawy. Korzystając z wieloznaczności tytułu i gestów, akcja została udokumentowana serią fotografii. W trakcie Gorzowskich Konfrontacji Fotograficznych odbywających się pod hasłem „Moralna odpowiedzialność sztuki” i podczas sympozjum *Postawy 81* usiłowano zakłócić te poważne imprezy imitowanymi przez grupę bójkami, wzajemny-

mi poszturchiwaniem, obscenicznymi okrzykami i puszczaniem „bąków”. Performance *Wolna sobota*, *Die freie Sonnabend*, *Le Samedi libre* (plener Osiek 81) to akcja z udziałem starszych wiekiem artystów – uczestników pleneru, których kaliscy usadzili na krzesłach, stawiając przed nimi wielki odbiornik telewizyjny. Wystąpieniom grupy towarzyszyły napisy – hasła. Plener w Osieku odbywał się w ośrodku wczasowym. Niepiękne pawilony-baraki Łódź Kaliska dekorowała banerami: „Od dzisiaj udaję artystę. Rzepecki”; „Jestem prymitywem sztuki aktualnej. Janiak”; „Pozdrawiamy urzędników sztuki” (Łódź Kaliska posługiwała się pieczętką z tym napisem). Nad pawilonem głównym rozpostarto transparent „Świątynia sztuki żenującej”. Ważnym działaniem stała się artystyczna konstrukcja „Przeźroczysty namiot sztuki i nauki” – niepozorny, biały namiot wykonany z folii ogrodniczej. Kolejnym akcjom grupy (*Jezus Maria*, *miska Kaliska*, *Marynarka wojenna*) towarzyszyły soczyste pierdnięcia, alkohol i ubogie w menu uczyły.

Jedną z realizacji *Sztuki żenującej* Marka Janiaka tak opisują oburzone „Odgłosy” z 1981 roku: „W nieoczekiwany sposób zakończył się wernisaż ogólnopolskiej wystawy *Falochron. Sztuka polska 1970-1980* otwartej 27 X w pofabrycznej hali przy ulicy PKWN. Gdy kilkudziesięciu przybyłych (w tym łódzka władza i osoby z dziećmi na rękach) chciało opuścić niewielkie zatło-

czone pomieszczenie natknęło się na zamknięte drzwi. Po półgodzinie czekania w zaduchu i dymie papierosowym na interwencję organizatorów goście zmuszeni byli wyjść z II piętra przez wysoki parapet, okno i żelaznymi stromymi schodkami na zewnątrz muru w kompletnych ciemnościach. Jak się okazało drzwi zamknął na dwie nowe kłódki – i żeby było śmieszniej – opatrzył je niepasującymi kluczami niejaki p. Janiak z grupy plastycznej Łódź-Kaliska. Na przyklejonej do jednej z kłódek nalepce napisał: Łódź-Kaliska. Sztuka żenująca. The embarrassing art. Janiak 1980/81. Thanks”.²³ Tytuł happeningu to *Ewakuacja*, a członkowie grupy byli pośród zamkniętej w sali publiczności, utyskując na żart najgłośniej i prowokując zdenerwowanie przybyłych na wernisaż. W sali przy oknie, tym, którym należało się ewakuować widniał napis pokazanych rozmiarów: „Wyjdź z honorem”.

Działania formacji zawsze były działaniami grupowymi, usiływały włączyć jak największą liczbę osób, tak by karnawał był rzeczywiście widowiskiem bez rampy, „w którym nie ma podziały na wykonawców i widzów[...]. Karnawału się nie ogląda, a ściślej mówiąc karnawału nawet się nie odgrywa – karnawał się przeżywa”,²⁴ bo rytuały karnawałowe istnieją na pograniczu sztuki i życia. Na czas karnawału zostają zawieszane prawa, zakazy i ograniczenia, ulegają zawieszeniu podziały hierarchiczne, unieważnia się dystanse między ludźmi. Nie zawsze to się udawało, a kaliscy artyści mieli świadomość swojej społecznej peryferyjności.

Większość teorii śmiechu opiera się na założeniu, że dowcip, żart jest udany, jeżeli spotyka się z uznaniem odbiorców. Mary Douglas uważa, że każdy akt zabawy – jeżeli ma być za takowy uznany – musi być nie tylko zauważony, ale również dozwolony. Bez przyzwolenia mamy do czynienia nie z aktem zabawnym, ale np. z głupotą lub skandalem.²⁵ Niepowodzenie poznawcze (niezrozumienie zabawy, żartu) może mieć swe źródło w ocenach emocjonalnych, w niepowodzeniach pragmatycznych (złym wykonaniu). „Uwzględnienie jakości wykonania kieruje naszą uwagę ku ogólnej organizacji wartości, a zwłaszcza wartości estetycznych i przypomina nam o tym, że każdy akt percepcji jest zarazem aktem oceny. Badania socjologiczne [...] wykazują, że dystrybucja ocen w społeczeństwie nie jest jednolita a dotyczy to także ocen estetycznych”.²⁶ Ocenom tym daleko do bezstronności czy uniwersalności, przeciwnie – są one „zdecydowanie hedonistyczne” i „ograniczone w swoim zasięgu”: opierają się na uznaniu przyjemności i wywołują podział na tych, którym się podoba, i tych, którym się nie podoba”.²⁷ O przyzwoleniu decydują – twierdzi J. Palmer – dwa społeczne kryteria: kryterium okazji (społeczna konfiguracja danego wydarzenia) i kryterium uczestników: kulturowa kategoria – śmiech, jego sukces bądź niepowodzenie zależą od usytuowania go w społecznym kontekście. „Każda próba rozśmieszenia implikuje [...] rewindykację prawa do rozśmieszania

nia. Jeżeli takie przyzwolenie się uzyskuje, czyli w najprostszym przypadku pozwala na to kontekst, to trudno utrzymywać, że akt ośmieszania jest naruszeniem normy”.²⁸ Bez przyzwolenia większości i z przyzwoleniem rosnącej grupy współwyznawców Łodzi Kaliskiej dokonywano karnawalizacji życia i karnawalizacji sztuki. Działania te były ryzykowne, jeżeli zważymy, że odbywały się w czasie przełomu 80/81 roku w Polsce, kraju, w którym tak ważny jest paradygmat stylu romantycznego. Śmiech stanowił zawsze zasadę organizacji świata ludowego, peryferyjnego. Stanowił i stanowi zasadę organizacji artystycznej grupy Łódź Kaliska. Bachtin nazywał to zjawisko „homologią strukturalną”: między porządkiem kultury a porządkiem zewnętrznym dzieła artystycznego.

Kultura śmiechu z jej ahierarchicznością, niestabilnością, otwartością, ambiwalencją, materialnością, przemiennością wartości, brakiem autorytetów i anty-autorytarnością powołuje specyficzny słownik języka kultury śmiechu: nakładanie odzieży na opak, wszelkie przebieranki, lżenie osób wysoko postawionych w hierarchii społecznej, wszelkie degradacje, apoteozą głupców, bluźnierstwa, bezczeszczenie przedmiotów, obelgi, eksponowanie dołu cielesnego (organy płciowe), bójki, chłosty, uczyty, poszturchiwania.²⁹

Wszystkie te „obrazy”, jak je nazywa Bachtin – odnajdujemy w działalności kaliskich. Artyści posługują się paradoksem (twierdzenie niezgodne z ogólnie przyjętymi mniemaniami, sformułowanie sądu jaskrawo sprzecznego, negującego to, co oczywiste), aforyzmem (hasła i transparenty); aforysta czerpie z gry słów, eksploatuje wieloznaczności, igra semantycznymi konotacjami, odwraca truizmy, wielbi aluzyjność, wikła słowa w nieoczekiwane konteksty i związki składniowe (choćby najsłynniejszy aforyzm Łodzi Kaliskiej autorstwa A. Sulimy-Suryna „Bóg zazdrości nam pomyłek”), podważa niewzruszone prawdy.

Będąc nomadami, muszą ciągle od nowa organizować przestrzeń – galerii, rynku, placu, podwórka, ulicy czy ośrodka wczasowego. Dzięki transparentom, napisom na murach, instalacjom wytyczone zostają granice własnego terytorium, napisy-aforyzmy są źródłem wytwarzania znaczeń, współkonstruuje wspólnotę, zawłaszczają przestrzeń i „zaczarowują”, ich znaczenie jest dalekim refleksem i koresponduje z dawnym apotropiecznym sensem tego typu działań.³⁰

Rok 1981 był więc ważny dla określenia postawy ideowej grupy. W ramach imprezy organizowanej przez Galerię Sztuki Współczesnej przy ulicy Kanonicznej w Krakowie realizują trwający tydzień „program aktywności” – „Siedem dni na stworzenie świata”; częścią akcji był performance *Upadek żupełny*. Na jednym z podwórek ulicy Kanonicznej w familiarnej atmosferze (a familiaryzacja łączy się z ekscentrycznością, profanacją i mezaliansami) uczono się „współregowania na wzajemne przejawy aktywności twórczej

[...]. Zarówno podmiotem jak i przedmiotem była cała otaczająca uczestników rzeczywistość”.³¹

Na murach podwórka pojawiły się napisy: „Pisanie na zabytkowych ścianach jest podobno prymitywną kontestacją”, „Łódź-Kaliska jest umykającą szansą każdego artysty”, „Każde nazwanie próbą definiowania jest śmiercią nazwanego”, „Ulotne formy w sztuce fascynują mnie, chodzę i pierdę”.

Upadek zupełny wtedy i dziś należało rozumieć metaforycznie, sens performance’u wykraczał poza rejony ataku na sztukę. Na Rynku Głównym Krakowa przez kilka godzin leżeli nieruchomo twarzą do słońca artyści grupy, ku zdziwieniu licznych mieszkańców i turystów.

Kultura zrzuty

Pod koniec 1981 roku rodzi się ruch artystyczno-towarzystki Kultura Zrzuty (autorem nazwy był J. Józwiak). Zjawisko to uznawane jest przez historyków sztuki nowoczesnej za jedną z najciekawszych form ruchu alternatywnego w Polsce lat 80. Kultura Zrzuty łączona jest nieodmiennie z istnieniem i funkcjonowaniem Strychu, choć jej idee artystyczne były realizowane w obrębie całego kraju. Strych to galeria-niegaleria mieszcząca się na szczycie starej, łódzkiej, kamienicy przy ulicy Piotrkowskiej 149, oddana we władanie artystów przez prywatnego właściciela Włodzimierza Adamiaka. Wcześniej mieściło się tu w wydzielonej pakamerze Biuro Łodzi-Kaliskiej. Jak wspominają założyciele – Strych powstał w wyniku przepędzenia gołębi, zamknięcia okien oraz pomalowania ścian i podłóg. Pierwszym działaniem artystycznym było zrealizowanie filmu z M. Janiakem i A. Kwietniewskim o spożyciu szynki, którą przywiózł jakiś artysta z Zachodu.³²

Strych stał się miejscem wielu spotkań zorganizowanych i tych zupełnie spontanicznych, a stan wojenny spowodował, że był również całodobowym domem noclegowym z bufetem zorganizowanym ze składki uczestników. Od końca 1981 roku do początków 1985 był obszarem spotkań ludzi różnych profesji – profesorów i studentów, aktorów, biologów, muzyków, filmowców, etnografów, historyków sztuki, najmniej liczną grupę stanowili zawodowi plastycy – były to „znalezione kurioza fauny ludzkiej” – jak je określił najbardziej radykalny uczestnik Kultury Zrzuty – malarz Jacek Kryszkowski.³³ Ważną rolę odgrywali artyści nowych mediów z rodowodem Warsztatu Formy Filmowej – J. Robakowski, A. Różycki, Z. Rybczyński, odżegnujący się od sztuki akademickiej, i muzy Łodzi Kaliskiej, kobiety piękne i nierzadko mądre. Podstawowym zadaniem uczestników Kultury Zrzuty było wytworzenie wspólnotowości i zniwelowanie granic między sztuką profesjonalną i nieprofesjonalną, te taksonomie – jak mówiono – pozostawiając muzeologom. Czyniono zabiegi, by granica między publicznością i artystami eksponującymi swoje prace nie była wytyczona. Współodczuwanie, wspólnota zabawy, spontaniczność nie wykluczały spo-

rów o sztukę. Wybuch stanu wojennego jeszcze bardziej umocnił przekonanie, że należy „obronić się przed ich agresją” (M. Janiak)³⁴ i należy tworzyć alternatywny obieg kultury umożliwiający choćby pewne swobodne manifestacje aktywności twórczej i jej mało kontrolowany ideologicznie odbiór. Łódź Kaliska i Kultura Zrzuty nie miało nigdy ambicji bycia opozycją polityczną. Strych jako miejsce miał być próbą stworzenia „trzeciej siły”, niezależnej wobec nurtu oficjalnego, jak i „kościelnego”.³⁵ Do tego wątku jeszcze powrócę.

Pierwszy okres Kultury Zrzuty (Łódź Kaliska stanowiła jej ważną podgrupę) nazwano okresem kelnerskim (1981-83). Nieodłącznym elementem działań artystycznych (*Perfomense for photo, Movie Pictures of Łódź-Kaliska, Urodziny w Łażni Miejskiej, Spotkanie Niezbyt Starych Artystów*) były wizyty w restauracjach, w których po zjedzeniu i wypiciu tego, co wówczas można było zjeść i wypić, uciekano, nie płacąc rachunków. W tym czasie powstawały *collage, ready-made* (Łódź Kaliską często łączy się z dadaizmem), fotografie, instalacje, haśła i ulotki. Joanna Ciesielska ten okres słusznie nazwała zwycięstwem niefrasobliwości nad racjonalnością.³⁶

Główne problemy ujawniające się w dyskusjach i działaniach to brak akceptacji dla norm obowiązujących w kulturze, a w obszarze sztuki w szczególności. Kwestionowano problem akceptacji artysty przez społeczeństwo, manifestowano niewiarę w przedmioty sztuki jako elementy pomnażania dóbr kultury, zrywano z nawykami kulturowymi (etyczno-kurtuazyjno-socjologicznymi, jak je nazwał M. Janiak). W zamian proponowano zwrot ku rzeczywistości potocznej. Jednakowo ważne stawały się gesty – podrzucenie butelki z kwasem mlekowym na nudną, oficjalną imprezę i wystawy fotograficzne czy próba meczu futbolowego rozegranego na ulicach Warszawy po godzinie policyjnej.³⁷ Kwestionowano wszelkie definicje, nadal poruszano się po „marginaliach” – „wyzwalając się z kategorii sensu”. Kwestionowano to, co Snopkiewicz nazwał geometrią społeczną.³⁸

Kultura Zrzuty od 1983 roku wydawała własny, nieregularnie ukazujący się periodyk „Tango”, nieoficjalny, drukowany dzięki uzyskanemu powielaczowi z Francji. Okładkę pierwszego numeru zdobi kolorowa reprodukcja obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej z domalowanymi przez A. Rzepeckiego wąsami. Skandalizujący i desakralizujący ton obrazu doprowadził do odejścia z kręgu Strychu dwóch osób. Tej pracy towarzyszyło i towarzyszy najwięcej nieporozumień. Zamierzaniem Rzepeckiego nie było obrażanie uczuć religijnych, ale kpina ze sztuki uprawianej w kościołach, nurtu nazwanego przez Łódź Kaliską „sztuką w kruchcie”, nurtu pretendującego do zbawienia narodu. „W przełomowych dla bytu narodowego momentach historycznych – pisze M. Janion – rzadko kształtują się warunki stymulujące nowatorstwo artystyczne [...]. Środkiem porozumienia społecznego stają się wówczas stereotypy,

a sztuka – jak nigdy chyba – skłonna jest do posługiwania się komunałami”.³⁹ Sztuka powstająca a vista odwołuje się do pojęć i form już wypracowanych, znanych. Drugi numer „Tanga” przynosi na okładce zdjęcie – fotomontaż czwórki braci Marx, piątą osobą jest Karol Marks. Przypomnijmy, że Kultura Zrzuty, w tym Łódź Kaliska chciała być poza wszelkimi ideologiami. W wywiadzie K. Jureckiego z T. Snopkiewiczem ten ostatni mówi: „Kaźda z tych makroideologii wywiera jakieś nieznośne ciśnienie na wszystkich uczestników układu. Ten nacisk jest wielopłaszczyznowy, dotyczy wszelkich poziomów bytu. Z natury są one bowiem jedyne i doskonałe i nie dopuszczają żadnej «próżni»”.⁴⁰

Zabawne, że niektórzy członkowie grupy Łódź Kaliska wzywani przez Służbę Bezpieczeństwa (w Łodzi mówiono – na Lutomierską) proszeni byli o uprzejme wytłumaczenie – jak to właściwie jest – za kim się opowiadają? „Tango” to stało się witrą ruchu Kultury Zrzuty publikując manifesty, fotografie, poematy, hasła, a Łódź Kaliska jako niezwykle znacząca część „Kultury zrzuty” była współtwórczynią pisma. Osiem numerów nieregularnie wychodzącego periodyku jest dokumentem ruchu alternatywnego lat 80. W sierpniowych czasach PRL-u zmiennym stało się motto obecne w każdym numerze pisma: „Arystokraci wszystkich krajów, łączcie się”.

W tym okresie podstawową dla Łodzi Kaliskiej kategorią przedstawiającą i opisującą świat jest **groteska**. Ale nie tylko jako kategoria estetyczna przedstawiająca rzeczywistość w sposób karykaturalnie przedstawiony, śmieszny i przerażający zarazem, nie tylko jako procedura artystyczna, ale jako bardziej lub mniej wyrazista koncepcja świata, a także pewien zespół wartości. Groteska pokazuje komplikacje i „drugie strony zjawisk”, nigdy nie ma charakteru apologetycznego, jest przejawem krytycyzmu społecznego i niezależności, a jej strukturalna cecha to ujawnianie zawodności kategorii naszej orientacji w świecie. Zbudowana z zespołu zharmonizowanych dysonansów – jak podkreślają badacze – rozkwita w czasach kryzysu, przemiany, niespójności systemów ideologicznych i estetycznych, groteska to „poetyka przejściowości”. Obrazy i działania groteskowe często niezgodne są z racjonalną interpretacją.⁴¹ Takie rozumienie terminu wykracza nieco poza realizm groteskowy M. Bachtina.

Zarówno w filmach spod znaku *Movie Pictures* jak i fotografiach zawsze obecny był erotyzm (tematyka erotyczna rzadko pojawiała się w sztuce neoawangardy). Kobięce ciała o hiperbolizowanych piersiach (sztucznych bądź całkiem prawdziwych), poematy o cychach; artystyczne zdjęcia penisów i zabawy ze sztucznie przyprawionymi sobie nawzajem w trakcie performance’u czy fotografia monstrualnych piersi z baloników przyprawionych dużej blondynie z podpisem: „Piersi to natura, reszta to industrializacja” należą do karnawałowych obrazów skarnawalizowa-

nej sztuki Łodzi Kaliskiej. Grupa z pewnością wiedziała, że o szkodliwości pornografii – w jej społecznym odbiorze – decyduje głównie fotografia. „Fotografię – pisze L. Nead – traktuje się jako transparentne medium, zapewniające mniej lub bardziej bezpośredni dostęp do rzeczywistości przedstawionej na zdjęciu. W świetle pojęć Platona, wizualne przedstawienie jest bliższe zdemoralizowanej rzeczywistości [...] niż słowo pisane, które uważa się za pobudzający wyobraźnię środek ekspresji. Nic dziwnego, że według aktualnie obowiązującej definicji pornografia jest kategorią obejmującą wizualne przedstawienie, a konkretnie – obrazy fotograficzne”.⁴²

Dodajmy, że fotografie Łodzi Kaliskiej uznawane przez wielu odbiorców za pornograficzne nigdy nie są mimetyczne. Rządzą nimi transpozycje w duchu zabawy, absurdu, groteski (w której elementy znane nam z doświadczenia zostają połączone tak, by utworzyć nową całość – obcą tej rzeczywistości). Jak choćby i w tym zdjęciu: z męskiego łona wyrastają cztery różnej wielkości penisy opatrzone cyframi kolejnych lat – 1981, 1982, 1983 i ten najmniejszy 1984. Podpis: „Happy New Year 85!”.⁴³ Naturą obrazów skarnawalizowanych jest zawsze żywioł materialno-cielesny z wszechobecną techniką degradacji.

A. Rzepecki – najbardziej „społecznie zaangażowany” artysta grupy – tworzy cykle *Sztuka popularna*, *Sztuka męska i inne*, której ukoronowaniem w moim przekonaniu był fotograficzny projekt *Pomnik Ojca Po-*



Adam Rzepecki



Banany przywieźli, Marek Janiak, 1981

laka (obiektem był sam artysta z „przystawionym” do piersi męskiej niemowlęciem). To karnawałowe odwrócenie było odpowiedzią na powstanie w Łodzi Szpitala-Pomnika Matki Polki. Rzepecki wielokrotnie atakował uświęcone symbole, dokonując przy tym aktów samokwestionowania siebie. W jednym z performance’ów mówi kolejno: „Prawdziwa sztuka musi być poważna, Od dzisiaj przestaję udawać artystę, Moja sztuka uzyskała akceptację społeczeństwa, Od pewnego czasu jestem artystą, Preferuję bardziej zrzutę niż kulturę, by wreszcie (w demiurgicznym akcie przy wtórze hymnu z zapalonym na czerwono ołówkiem – penisem) wykrzyknąć: Przede wszystkim jestem artystą polskim”. Nierzadko z Krakowa przybywał na zgromadzenie w regionalnym stroju. To on również w trakcie plenerów w Teofilowie w 1983 roku (w prywatnej posiadłości państwa Bińczyków) uczynił „pierwszy krok w kosmos”, nagiąwszy brzozę i przywiązawszy do niej sznur połączony z krzesłem, uwolnienie go poczyniło wiele zamieszania i można je zaliczyć do „pięknych katastrof”. Tam też zrealizował akcję *Przejście przez Morze Czerwone*, usiłując zdobyć rzekę Pilicę.

Wiele akcji tworzyło się spontanicznie. Na plenerze w tymże Teofilowie wystawiono na polanę wiele krzeseł, by wysłuchać kolejnego referatu czy manifestu, sfotografowano je. Później dopisano tytuł: „I tak wszyscy będziemy siedzieć”. Zresztą gośćmi tegoż pleneru byli incognito: Regan (pies Józwiaka), król Jordanii Husajn (kolega Rzepey), papież Leon XIII (duchowy przyjaciel Kultury Zrzuty), gen. Kiszczak (w przebraniu księdza Piotra), Marceli Duchamp (grający w szachy z Husajnem). Uczty – niezbędny składnik karnawału i obrazów skarnawalizowanych – były obżarstwem a w marnych czasach. Gotowano np. kilkanaście litrów manny czy korzystano z bigosu myśliwskiego ojca Zochy, ówczesnej muzy Łodzi Kaliskiej. Zawsze starano się o hiperbolizację uczty, niezbywalnego składnika ich działań artystycznych.

Byli więc błaznami, klaunami, głupcami, nosicielami karnawałowych zasad. Błazen, który proponował chaos, manifestował go również w niedoskonałościach własnego ciała (garby, eksponowanie fallusa), ale przede wszystkim kwestionował własną tożsamość, bądź się jej pozbawiał.⁴⁴ Mimo autoryzacji prac artystycznych i gestów członkowie grupy celowo ukrywają własną tożsamość. W oficjalnych notach biograficznych (także dziś w Internecie) przedstawiają się jako rolnicy, weryfikatorzy muzyki rozrywkowej, poligrafowie.

W innym miejscu pisałam,⁴⁵ że członkowie grupy są spadkobiercami mitologicznych lotrzyków, którzy w swoim wizerunku skupiali pierwotną głupotę i specyficzną formę inteligencji, „która zawiera się w określeniu «spryt» i «przebiegłość, chytryść, szelmostwo, a którą francuscy historycy M. Detienne i J. P. Vernant określili mianem *metis*»”.⁴⁶ Obok tricesterów inteligencją typu *metis* obdarzone były postaci błazeńskie (bohaterowie opowieści pikareskich, tramp Charlie) mające zdolność skutecznego oszukiwania świata, jego bogów i możnych; umiejętność wydostawania się cało z wszelkich tarapatów dzięki sprytowi połączonemu z osobistym urokiem i uwodzielską magią”.⁴⁷

W społeczeństwie, które w okresie stanu wojennego w sposób zwielokrotniający przywołuje mity, biografie, symbole i gesty romantyczne, ten sposób bycia jest ryzykowny. „W toku wyjątkowo ciężkich historycznych perypetii wytworzyło się – pisze M. Janion – w dużych obszarach świadomości polskiej przekonanie o niepodważalnym priorytecie tego, co «społeczne», «narodowe», «wspólnotowe»”.⁴⁸ „Romantyzm polski przybrał tony tyrtejskie, na długo ukształtowało się przekonanie o wyższości tego, co żołnierskie, «bohaterskie» i «lotne» nad tym co «cywilne», «zwyczajne», «przyziemne»”.⁴⁹ Bohaterskość i męskość przeciwstawiano słabości, cywilnemu defetyzmowi i dekadentyzmowi. Wielokrotnie fałszowano spuściznę romantyzmu, sprowadzając ją do „kilku płaskich frazesów patriotycznych i banalnych pouczeń obywatelskich”.⁵⁰

Tymczasem warto – apelowała Janion – przy zachowaniu wszystkich imponderabiliów naszej kultury wydobyc z niej hipotezy życia prywatnego, hipotezy egzystencji, jak i ujawniać wszelkie tkwiące w niej zasoby ludyczne.⁵¹

Manifestacje postawy karnawałowej były powszechnie waloryzowane dodatnio, są przecież synonimem wolności przeciwstawianej opresyjności systemów politycznych i oficjalnych form kultury; a przecież czas wojenny – w obowiązujących stereotypach – wymaga powagi, stąd większość odbiorców nie pochylała się nad twórczością Łodzi Kaliskiej, oceniając działalność grupy przede wszystkim w kategoriach skandalu.

Tymczasem w połowie lat 80., słusznie zauważa P. Czapliński, nastąpiło w Polsce ożywienie komunikacyjne. Listę otwiera – niesłusznie zauważa ten wyborczy eseista, krytyk literacki i historyk literatury – Pomarańczowa Alternatywa, „która zaproponowała nowe ani heroiczne, ani konformistyczne formy uczestnictwa w życiu publicznym – ludyczne, kampane, nieskrywające słabości i lęku, a zarazem wymagające odwagi «bycia śmiesznym». Powstały wtedy także nowe pisma niezależne – np. «Czas Kultury» (1985) i «brulion» (1986) – które starały się, mimo wyraźnego nastawienia antyreżimowego, zachować dystans do solidarnościowej kultury podziemnej. Pojawiła się pierwsza fala artzinów, czyli gazetek produkowanych domowym przemysłem, które włączyły się w tak zwany trzeci obieg i tym samym dokumentowały, że w istniejącym wówczas układzie komunikacyjnym – podzielonym na obieg państwowy i niezależny – nie mieściły się liczne potrzeby ekspresyjne i komunikacyjne.⁵²

Ruchy alternatywne lat 80. łączyło poszukiwanie „trzeciego wyjścia”, czegoś, co nie byłoby ani propelelewskie, ani antysystemowe.⁵³ Łódź Kaliska i Kultura Zrzuty określały siebie już w początku lat 80. jako „trzecią siłę”.

Istotą każdej manifestacji karnawałowej jest negacja. „Każda manifestacja karnawałowa zaczyna się zawsze od sprzeciwu wobec zastanej rzeczywistości, jakiegoś jej wymiaru, aspektu, idei bądź instytucji. Jest próbą różną co do przedmiotu, zakresu i stopnia radykalizmu, ustanowienia zasad innych niż dotychczas akceptowane, choćby w skromnej enklawie przestrzennej i w niewielkim przedziale czasu”.⁵⁴

Sprzeciw Łodzi Kaliskiej miał charakter wieloaspektowy. Spory prowadziła z rzeczywistością, ale także z obowiązującymi paradygmatami w sztuce. „Sztuka w kruchcie” niosła ze sobą niebezpieczeństwo dydaktyzmu, nagromadzenia symboli, znaków narodowych i religijnych, a banalizowanie ich prowadziło do miernych efektów artystycznych. Utożsamianie się z uczuciami odbiorcy, traktowanie posłannictwa arty-

sty jako narodowego obowiązku, matejkowsko-grotgerowską poetykę programowo wykluczono z obszaru sztuki. W wątpliwość podawano także intelektualizm, racjonalizm i praktyki sztuki analitycznej.⁵⁵ Karnawalizacja życia i karnawalizacja sztuki wiązała się ze sferą wartości; tą wartością była bezustanna dialogiczność; celebrowanie zmiany, ukazanie względności władzy, zaprzeczanie ustalonym hierarchiom. Dialog to postulat etyczny.

Dziś nastąpiła zasadnicza zmiana w twórczości grupy. W ponowoczesnej rzeczywistości i refleksji nad nią pojawiają się słowa mające wyraźny kontekst ludyczny: zabawa, gry kulturowe, ironia, błazen, margines i jego waloryzacja, transgresja, parodia, pastisz – a to właśnie terminy z dawnego imaginarium kaliskich. Współczesna karnawalizacja życia i obecne w kulturze popularnej kupczenie karnawałem powoduje, że Łódź Kaliska zerwała z karnawalizacją sztuki, kontestując w nowej formule New Popu próby dzisiejszej karnawalizacji kultury. Ale to już temat na inną opowieść.

Przypisy

- ¹ W 2009 roku grupa Łódź Kaliska obchodziła Jubileusz 300-lecia istnienia; jubileusz celebrowany był przez cały 2009 rok. 300 lat – wygląda poważniej – twierdzi jeden z założycieli grupy M. Janiak.
- ² M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'ego, a kultura ludowa Średniowiecza i Renesansu*, Kraków 1975; A. Woźny, *Bachtin. Między marksistowskim dogmatem a formacją prawosławną. Nad studium o Dostojewskim*, Warszawa 1993, s. 29-30
- ³ *Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje*, red. A. Stoffa i A. Skubaszewskiej-Pniewskiej, Toruń 2000.
- ⁴ M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, Warszawa 1970, s. 243
- ⁵ Cytat z dokumentu ZSMP, Zarządu Wojewódzkiego w Koszalinie, dokument wysłano zainteresowanym i władzom ŁTF-u.
- ⁶ *Prawdziwa historia Łodzi Kaliskiej*, t. 1, red. Z. Łuczko, s. 3, brak innych wiadomości bibliograficznych.
- ⁷ Tamże, s. 3
- ⁸ Patrz: Cz. Robotycki, *Sztuka a vista*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1990, nr. 2, s. 44-45
- ⁹ Za: L. Nead, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, Poznań 1998, s. 62
- ¹⁰ K. Jurecki, bez tytułu, w: *Bóg zazdrości nam pomylek*, red. Grupa Łódź-Kaliska, Łódź 2000, s. 150-151
- ¹¹ J. Ciesielska, *Anioł w piekle (rzecz o Strychu)*, w: *Bóg zazdrości nam pomylek*, red. Grupa Łódź-Kaliska, Łódź 2000, s. 5
- ¹² K. Jurecki, op.cit., s. 149
- ¹³ Tamże, s. 149
- ¹⁴ Tamże, s. 149
- ¹⁵ Patrz: K. Jurecki, *O co chodzi Łodzi-Kaliskiej?*, „Odgłosy”, 1988, nr 19; K. Jurecki, *Łódź-Kaliska – chamstwo czy fenomen?*, „Format”, 1990, nr 1; P. Rypson, *Strategie chamstwa*, „Obieg”, 1991, nr 9.
- ¹⁶ Łódź Kaliska. *Manifesty. 10 lat nieporozumień na linii Łódź-Kaliska – społeczeństwo*, Łódź 1989, brak numeracji stron.

- 17 M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, Warszawa 1970, s. 293
- 18 Patrz: M. Słowiński, *Blażen. Dzieje postaci i motywu*, Warszawa 1993, s. 17
- 19 Łódź Kaliska. *Manifesty...*, brak numeracji stron.
- 20 J. Ciesielska, *Anioł...*, s. 9
- 21 Masłowski, *Rytuały polskiej groteski*, w: *Humor europejski*, Lublin 2000.
- 22 M. Słowiński, *Blażen...*, s. 57
- 23 *Prawdziwa historia Łodzi-Kaliskiej*, red. Z. Łuczko, Łódź 1984, t. I, s. 50
- 24 M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, Warszawa 1970, s. 188
- 25 M. Douglas, *The Social Control of Cognition*, w: *Implicit Meanings*, Routledge, London 1975; omawiam za: J. Palmer, *Granice śmiechu*, w: *Humor europejski*, Lublin 1994, s. 322
- 26 J. Palmer, *Granice...*, s. 324
- 27 Tamże, s. 324
- 28 Tamże, s. 327
- 29 M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go, a kultura ludowa Średniowiecza i Renesansu*, Kraków 1975; patrz: S. Balbus, *Wstęp*, s. 45-46
- 30 Patrz: P. Kowalski, *Scribo et decoro ergo sum. Uwagi do antropologicznych znaczeń miejskich napisów*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1990, nr 2, s. 3
- 31 J. Ciesielska, *Anioł...*, s. 7
- 32 Wywiad K. Jureckiego z T. Snopkiewiczem, w: *Kultura zrzuty 1981-1987*, Akademia Ruchu, Warszawa 1989, s. 66
- 33 J. Ciesielska, *Kultura zrzuty*, w: *Kultura zrzuty 1981-1987*, Akademia Ruchu, Warszawa 1989, s. 9.
- 34 K. Jurecki, *Bez tytułu*, w: *Bóg zazdrości nam pomyłek*, Łódź 2000, s. 147
- 35 J. Ciesielska, *Kultura...*, s. 10
- 36 Tamże, s. 11
- 37 Tamże, s. 13
- 38 *Wywiady wciąż modne (nie tylko w TV)*, w: *Kultura zrzuty*, Akademia Ruchu, Warszawa 1989, s. 21. Z T. Snopkiewiczem rozmawiał K. Jurecki.
- 39 M. Janion, *Czas formy otwartej*, Warszawa 1984, s. 134
- 40 Tamże, s. 19
- 41 M. Głowiński, *Groteska jako kategoria estetyczna*, w: *Groteska*, Gdańsk 2003, s. 5-16, a także: L. B. Jennings, *Termin „groteska”*, tamże, s. 37
- 42 L. Nead, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena, seksualność*, Poznań 1998, s. 163-164
- 43 Realizacja W. Krymarysa, uczestnika Kultury Zrzuty.
- 44 M. Sznajderman, *Blażen. Maski i metafory*, Gdańsk 2000, s. 19
- 45 E. Nowina-Sroczyńska, *Uczty nomadów. Szkic do antropologicznej opowieści o Łodzi Kaliskiej*, w: *Miejsca biesiadne. Co o nich opowiada antropolog*, „Łódzkie Studia Etnograficzne”, t. XLVI, s. 167-181
- 46 M. Sznajderman, *Blażen...*, s. 33
- 47 Tamże, s. 33-34
- 48 M. Janion, *Placz generała. Eseje o wojnie*, Warszawa 2007, s. 26
- 49 Tamże, s. 28
- 50 M. Janion, *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980, s. 9
- 51 Tamże, s. 9
- 52 P. Czapliński, *Polska do wymiany. Różna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa 2009, s. 287-288
- 53 Tamże, s. 288
- 54 A. Stoff, *W poszukiwaniu aksjologicznego modelu karnawalu i karnawalizacji*, w: *Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje*, Toruń 2000, s. 70
- 55 Interesujące uwagi odnajdujemy w pracy D.K. Łuszczka, *Inspiracje religijne w polskim malarstwie i grafice 1981-1991*, Warszawa 1998, s. 41



Motorem mojej sztuki jest SHL-ka, Andrzej Rzepecki