

PATRYCJA CEMBRZYŃSKA
Kraków

TEN PIEKIELNY AUTOBUS, POLSKA (PRZYPISY DO B.W. LINKEGO)

W *Kazaniach sejmowych* Piotr Skarga przyrównał Polskę do tonącego okrętu. Nowoczesność posadowiła ją na kołach, zapakowała do autobusu. Poczynając od piosenki *Autobus czerwony* z 1952 roku, która stała się nieuchronnym kontekstem dla późniejszych alegorii autobusowych, autobus służy ukazaniu przekroju polskiego społeczeństwa. Dopełnia alegorię okrętową, komplementarnie się na nią nakłada – bywa nawet jej wariantem (jak *Autobus* Bronisława Wojciecha Linkego). Równocześnie kursuje w nowych kontekstach, tworzy nowe połączenia obrazowe, jest współczesniana, wpasowywany w dany moment historyczny¹; staje się wehikułem czasu, przenoszącym nas przez historię Polski.

* * *

Odśpiewany przez Andrzeja Boguckiego szlagier² – uciły go miliony – był *de facto* utworem propagandowym. Nie został wprawdzie napisany na zamówienie partyjne, ale zawarta w nim wizja rzeczywistości wpisuje się w uniwersum wyobrazeniowe komunistycznego agitpropu, czyniąc zadość ideologicznym wymaganiom nakładanym na twórców okresu socrealizmu.

Słowa piosenki napisał Kazimierz Winkler, muzykę Władysław Szpilman. „Autobus czerwony, a w nim ludzie,

choćby każdy z was. / Wszyscy patrzą, jakby pierwszy raz zobaczyli miasto swe”; „pojedziemy szybko, choć wokoło las... / Las rusztowań wokół nas” – to Warszawa podnosi się z gruzów. Motor „jak koń młody naprzód rwie”, kto wsiadł, ten „pędzi wichrem”, a wicher ten jest wichrem odnowy, postępu: „Nowy jest nie tylko Nowy Świat, u nas nowy każdy dzień”. Postęp reprezentują również pasażerowie pojazdu. To robotnicy, proletariat, siła napędowa komunistycznej rewolucji. Piosenka zresztą ma ich motywować: „Proszę wsiadać, nikt nie spóźni się do pracy”. A zatem jadą do pracy – autobus wywozi ich z wojennego koszmaru (kontrastowe tło dla piosenki ocalonych z wojny Winklera, Szpilmana i Boguckiego stanowi obraz zniszczeń ich miasta)³, ale przecież wywozi ich również z niesłusznej przeszłości ku przyszłości lepszej, słusznej – ożywionej wszak duchem przodującej ideologii.

* * *

Czerwony autobus stał się znakiem politycznej orientacji. Piosenka jednak zaczęła żyć własnym życiem, a nawet – biorąc pod uwagę, ile reinterpretacji i kontrinterpretacji sprowokowała – życiem po życiu. Po drodze autobus zmienił kurs.

Autobus Bronisława Wojciecha Linkego (il. 1) nie bez powodu powszechnie odczytywany jest jako przytyk do przeboju Winklera i Szpilmana. Malarz zakwestionował rozkołysany pieśnią idylliczny świat, jego symboliczne uniwersum i estetyczne dyrektywy; skarykaturował figurę komunistycznej propagandy, odbijając ją w krzywym zwierciadle upornej groteski.

Napisano o *Autobusie* (ukończonym w grudniu 1961 roku) wiele; najbardziej rozbudowane analizy wyszły

¹ Działający tu mechanizm Jan Białostocki nazywa „grawitacją ikonograficzną”. Zob. J. BIAŁOSTOCKI, *Tradycje i przekształcenia ikonograficzne*, [w:] idem, *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*, Poznań 1961, s. 137–159; idem, *Temat ramowy i obraz archetypiczny. Psychologia i ikonografia*, [w:] ibidem, s. 160–168.

² Motyw „autobusu” i „czerwonego autobusu” w utworach muzyczno-tekstowych szerzej analizują Dorota Rancew-Sikora i Adam Konopka (*Polska w autobusie. Przykład analizy dyskursu skoncentrowanej na metaforze*, „Studia Socjologiczne” 2019, nr 2, s. 125–153).

³ Por. ibidem, s. 137–138.



spod pióra Krzysztofa Lipowskiego⁴ oraz Marka Hendrykowskiego⁵. Pierwszy, szukając kluczy do odczytania obrazu w szkicownikach artysty, zwraca uwagę na rysunki okrętów, wyraźnie inspirowane metaforą *Kazań sejmowych* Skargi (uznaje te szkice za zapowiedzi autobusowej alegorii), zarazem jednak wskazuje na związki *Autobusu* – w którego wnętrzu zasiada „przekrój społeczeństwa” – z alegoriami dziewiętnastowiecznymi⁶. Drugi z tych tropów interpretacyjnych podejmuje Hendrykowski – odnajduje analogie dla obrazu Linkego w malarstwie XIX wieku; autobus przywodzi mu na myśl roztańczoną chatę z *Wesela* Wyspiańskiego oraz korowody widm z *Melancholii* (1890–1894) i *Błędnego koła* (1895–1897) Jacka Malczewskiego⁷.

Zdezelowany pojazd jedzie przez świat, który jest wielką mielizną, mknie po fali błota, podwozie (czerwone) ma zachłapane, dach (biały) – przyżółkły. Autobus – szarpany wiatrem żagiel w kolorach narodowej flagi – nie tylko przywołuje obrazy z *Kazań sejmowych*, lecz także nasuwa skojarzenia z motywem „statku szaleńców” (*Narrenschiiff*) – z podróżą głupców do „ziemi obiecanej” (tutaj: komunistycznej utopii): błotny szlak, wyrwana burta, wtopiona w karoserię dachu, wsparta na rękach głowa nawiązująca do galionu statku, w środku, na pokładzie – lumnatycy; niemal wszyscy mają zamknięte oczy, poza dzieckiem⁸, które w jakimś desperackim odruchu napiera dłońmi na szybę z napisem „wyjście awaryjne”.

Kierownicę trzyma bezgłowa kukła z drewna – wiedzie pasażerów na zatracenie. Za kulką siedzi szaleniec – Adolf Hitler. Drugiego szaleńca – Józefa Stalina – malarz umieścił z tyłu autobusu, na ostatnim siedzeniu. Między Hitlerem a Stalinem jest Polska – Polska, która spod okupacji niemieckiej trafia pod dyktando komunistyczną i kończy wojnę jako kraj zniewolony. W materiale munduru sowieckiego generalissimusa pojawia się dziura w kształcie serca – rozdarcie odsłania ceglany mur więzienia. Że w autobusie panuje klaustrofobiczna ciasnota, jest samo w sobie znaczące; uśpieni podróżni, ścięśnieni jak śledzie, to więźniowie: „zamknij[ci] w statku, skąd nie ma ucieczki, szale[ńcy] oddani [są] rzece o stu ramionach, morzu o tysiącu dróg, ogromowi niepewności poza

granicami wszystkiego”¹⁰. Dryfujący po bezdrożach autobus jest więc mamrem. Zwróćmy uwagę na zestawienie dwóch przestrzeni negatywnych. Żadnego prześwietu wolności. We wnętrzu pojazdu – paraliżujący ludzkie ruchy i odruchy ścisk. Na zewnątrz – bezludzie; „każde odbicie od brzegu może być ostatnie”¹¹.

Obraz Linkego ma również swój ikonograficzny prawnik w przedstawieniach „triumfu śmierci” – z kostuchą jadącą na wozie, której towarzyszy orszak postaci alegorycznych. Gniją dłonie manekina siedzącego za kierownicą. Jest nie tylko ślepym losem – personifikuje śmierć właśnie. Materia rzeczywistości przedstawionej przez malarza także nosi znamiona śmiertelnego rozkładu. Nie darmo autorzy piszący o *Autobusie* doszukiwali się związków z turpizmem: straszą kikuty drzew; przestwór nieba zarasta pajęczynami; na karoserii autobusu pojawiają się ogniska korozji, łuszczy się lakier; jakieś dziecko trzyma zwłoki kota; konduktorka to uszmiokowany zewłok trupi – twarz ma w kolorze kredy, a ręce – spuchłe, sfioletowiałe; okutana chustą starucha, która siedzi tuż przed Stalinem, próchnieje żywcem, cała zmienia w siatkę wyschniętych żył – tylko czerwony nos jeszcze żyje; żołnierz trzyma w dłoniach przestrzelony hełm; na szybie przysiadła mucha, lubieżna poszukiwaczka lepkich uciech¹² – zwiastuje śmierć, czeka na żer – wszyscy śpią na bombie, która uderzyła w pokład, żłobiąc w nim szczelinę.

I jeszcze błoto. Jak zauważa Adam Leszczyński w książce *No dno po prostu jest Polska*, obraz Polski unurzanej w błocie utrzymuje się w naszej kulturze jako negatywny stereotyp, czy raczej autostereotyp przez nas przyswojony i wciąż powielany¹³. Błoto Linkego najbardziej kojarzy z błotem z „antysocjalistycznych” opowiadań Marka Hłaski, z Warszawą „zarzycanych pijaków w rynsztokach, prostytutek”, Warszawą „bez uśmiechu”, Warszawą, jako się rzekło, „błota, błota lepkiego, wsysającego błota”; „Polska [Hłaski] to strach, podłość, oszustwo, terror, nienawiść i obłuda, rozpacz i pijaństwo [...] pustynie uczuć, cmentarze zaufania”¹⁴.

Linke uderza w cmentarne tony. Wraz z błotem uruchamia topikę trupa, przywołuje alegoryczne wykładnie śmierci Rzeczypospolitej, wyobrażenia Polski toczonej przez robactwo i niesionej na katafalku¹⁵. Martwota jest tu

⁴ Zob. K. LIPOWSKI, *Skorpion na policzku. Słowo i obraz w twórczości Bronisława Linkego*, Gdańsk 2014, s. 74–78.

⁵ M. HENDRYKOWSKI, *Autobus Linkego jako parodia PRL. Studium intertekstualne*, „Images”, t. 14, nr 23, s. 65–79.

⁶ K. LIPOWSKI, *Skorpion na policzku*, s. 74 (jak w przyp. 4).

⁷ M. HENDRYKOWSKI, *Autobus Linkego jako parodia*, s. 66 (jak w przyp. 5).

⁸ Postać interpretowana jako *alter ego* malarza – zob. K. LIPOWSKI, *Skorpion na policzku*, s. 76 (jak w przyp. 4).

⁹ Na temat związku toposu statku szaleńców z więzieniem: M. GŁOWIŃSKI, *Labirynt. Przestrzeń obcości*, [w:] idem, *Mity przebrane. Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marchoń, labirynt*, Kraków 1994, s. 178.

¹⁰ M. FOUCAULT, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, tłum. H. Kęszycka, Warszawa 1987, s. 24.

¹¹ Ibidem.

¹² Zob. S. CONNOR, *Mucha. Historia, antropologia, kultura*, tłum. B. Stanek, Kraków 2008, s. 55–78 (rozdział *Lepkie uciechy*).

¹³ A. LESZCZYŃSKI, „Zwyczajne u nas zaniechanie”. *Bруд, bałagan, brzydota*, [w:] idem, *No dno po prostu jest Polska. Dlaczego Polacy tak bardzo nie lubią swojego kraju i innych Polaków*, Warszawa 2017.

¹⁴ A. CZYŻEWSKI, *Piękny dwudziestoletni. Biografia Marka Hłaski*, Kraków 2000, s. 160 – por. A. LESZCZYŃSKI, „Zwyczajne u nas zaniechanie”, s. 184 (jak w przyp. 13).

¹⁵ Zob. M. JANION, *Polonia powielona*, [w:] eadem, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2017.



1. Bronisław Wojciech Linke, *Autobus*, 1961, olej na płótnie, 134 × 178,5 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie. Wg: *W Polsce, czyli gdzie? In Poland, that is where?*, red. B. Czubak, Warszawa 2006, s. 97

ostateczna, nic, tylko ślepy pęd w otchłań zatracenia, spądanie w śmierć – groteskowo przerysowane. A w dodatku – mocno pod prąd polskiej tradycji, która każe motywy złożenia ojczyzny do grobu ujmować w schemat mesjanistyczny. Są, rzecz jasna, od tej reguły wyjątki, że wspomnę prowokacyjną wizję stworzoną przez Juliusza Słowackiego: wędrówkę Piasta *Dantyszka herbu Leliwa* przez zaświaty, przez zamieszkałą przez Polaków i Rosjan piekielną górę, z piekłem polskim u szczytu (1839)¹⁶.

Pokrewieństwo wyobraźni między autorem *Autobusu* i Słowackim jest skądinąd uderzające. I nie idzie tylko o upodobanie do makabry, ale także o skłonność do przemieniania rzeczywistości w nadrzeczywistość poprzez upodobnianie do siebie przedmiotów i ludzi. Zwróćmy

uwagę na uposażenie upiorów Słowackiego – drobiazgowo odwzorowywanie postrzeżeń służy onirycznemu spektaklowi, przejawiona mimesis osuwa się w groteskę: trup Katarzyny Wielkiej wygina się w kształt menory („Widzę głów siedem trupich i błyskawic / Świecznikiem była [...]”, s. 90); Aleksander I „ogniem jest jasnym po głowę od brzucha”, u dołu zaś przyodzianą mchem chrzcielnicą, w której wąż uwił sobie gniazdo (s. 93); żądny walki pojedyńkowiec, który honor polski po zaświatach obnosi, to z kolei „trup w drobne pocięty kawałki. / I pozlepiany sztucznie krwią człowieczą” (s. 103).

Znajdujemy w *Autobusie* jakąś reminiscencję kadawerycznego panoptikum z pamfletu poety i równie czarny polityczny humor. Na pokładzie legendarnego Chaussona – był wizytówką aspirującej do światowości, odbudowującej się stolicy¹⁷ – malarz stłoczył kilkudziesięciu pasażerów. Reprezentują oni, wedle zasad poetyki alegorycznej – i zarazem satyrycznej (o czym za chwilę) – charaktery i ułomności ludzkie, wady narodowe oraz patologie ustroju. Jest tutaj ksiądz z monetami zamiast oczu. Jest krakowiak (vel krakus) – człowiek-butelka,

¹⁶ J. SŁOWACKI, *Poema Piasta Dantyszka herbu Leliwa o piekle*, [w:] idem, *Dziela wszystkie*, red. J. Kleiner, Wrocław 1952 (stamtąd cytaty, przy kolejnych podano numer strony w nawiasie); M. JOCHEMCZYK, *Rzeczy piekielne. Wokół utworu Juliusza Słowackiego Poema Piasta Dantyszka*, Katowice 2003; A. CZYŻEWSKA, „*Poema Piasta Dantyszka herbu Leliwa o piekle*”. *Tysiąc głów zapłatą za wolność – krwawe piekło Polaków*, [w:] *Dają przecież cyrograf na duszę. Mroczne sprawy w literaturze XIX i XX wieku*, red. T. Linkner, K. Eremus, E. Kamoli, Gdańsk–Sopot 2016, s. 10–18.

¹⁷ Więcej zob. M. HENDRYKOWSKI, *Autobus Linkego jako parodia*, s. 72–76 (jak w przyp. 5).

który wymienił ciało na flaszkę spirytusu – w sukmanie i w czapce z pawim piórem, z kosą, którą we krwi unurzał – ucieleśnienie Polski powstańczej i Polski pijącej. Jest bikiniarz ze swoim kociakiem – on w golfie i w dżinsach, ona w modnych czerwonych rękawiczkach. Jest inteligent, który czyta „Les Nouvelles littéraires”. Na stercie papierów siedzi bezgłowy biurokrata w garniturze, pod krawatem – to jakieś echo *Pustaka* z satyrycznego rysunku Linkego. Wśród pasażerów znajdziemy również człowieka wtyczkę – z kablem w rękę – oraz komunistę, ukrytego pod postacią czerwonego karalucha z orderem państwowym na odwołku. I *last but not least* na przednim kole usadowił się rumiany przedstawiciel klasy robotniczej – w fartuchu, w schlapanych wapnem gumiakach – pokazuje „wał”.

Szkaradne figurynki, kukielkowata szopka charakterów. Mam nawet poczucie, że koncepcja *Autobusu* daje się również wyprowadzić z tradycji szopki ludowej, z „jasełek politycznych”; byłaby jakimś upiornym ich echem. W autobusie siedzi zresztą postać przebrana za diabła, będącego nieodzowną figurą jasełkowych widowisk. Linke, pamiętajmy, tworzył rysunki satyryczne (m.in. do „Szpilek”) – i różne odmiany satyry rezonują w tym obrazie. Celne wydają mi się również intuicje Hendrykowskiego, który widzi w *Autobusie* reminiscencję i zarazem parodię pierwszomajowego pochodu, przesuwający się przed trybuną honorową „żywy obraz” w wersji *à rebours*¹⁸.

W malarstwie Linkego panuje silna tendencja do „za-gęszczania” symbolicznych znaczących. *Autobus* jest dobrym tego przykładem. Zdejmując jedne warstwy symboliczne, znajdujemy następne. Można na przykład spojrzeć na ten obraz jako na wariację na temat flagi. Wielokrotnie przecież artysta poddawał ten motyw różnym przekształceniom; sztafety ciągle powracają na kartach jego szkicownika i w rysunkach, na przykład sztandar przekształcony w ruinę budynku albo przerobiony na pochód pierwszomajowy¹⁹. Tutaj stopił w jedno biało-czerwony autobus oraz narodową flagę i... wcisnął to w błoto.

Cały argument brzmi więc tak: *Autobus* jest montażem obrazów z imaginariu narodowego – wplatają się one jedne w drugie, wywołują nawzajem.

Ale ile jest w tym przedstawieniu prawdy czasu?

Odbiorcom współczesnym artyście obraz ten, jako wotum nieufności złożone komunistycznemu światu, musiał nieodparcie kojarzyć się z ogłoszonym w 1955 roku *Poematem dla dorosłych* Adama Ważyka²⁰. Nie uwzględnił go w swojej analizie Lipowski, Hendrykowski zaś jedynie rzucił tytułem, więc warto się zatrzymać i kilka słów *Poematowi* poświęcić. Obraz ma z pewnością swoje antecedence w tym utworze. Linke zresztą zapewne go

znał – znaczące było przecież miejsce *Poematu* w intelektualnej świadomości epoki, już choćby tylko ze względu na „kontrast w stosunku do wszystkiego, co wówczas publikowano”²¹.

Od pierwszych słów – wprowadzających skądinąd autobusowy motyw – *Poemat* brzmi dysonansem: „Kiedy wskoczyłem przez pomyłkę do innego autobusu, / ludzie siedzieli jak zwykle, wracali z pracy”. „Przez pomyłkę”, „do innego”, „jak zwykle”, „wracali” – niemiłe zgrzyty zakłócające pogodę słusznego świata, w którym złe zmienia się na dobre, dobre na lepsze, a droga jest jedna – tylko do przodu. *Poemat*, pisze Michał Głowiński, „uplasował się na antypodach tej wizji świata, która w socrealizmie była obliwatoryjna”²².

Autobus jedzie w przeciwnym niż ten z piosenki Boguckiego kierunku, a komunistyczna utopia i towarzysząca jej afirmacja „nowego” stają się przedmiotem refutacji: „Wtedy autobus stanął / na rozkopanym placyku. Stary grzbiet czteropiętrowej kamienicy / czekał na wyrok losu” (s. 143). Dochodzi do skarykaturowania toposu budowy; zamiast „słusznego” odcięcia się od czasu apokalipsy – powrót do gruzów. Do tego jeszcze, uderzając w plakatywy mit, poeta spotwarza robotnika (dla oficjalnej krytyki literackiej tamtego czasu – rzecz nie do pomyślenia, spoza granic dozwolonego krytycyzmu społecznego)²³:

Ze wsi, z miasteczek wagonami jadą / zbudować hutę, wy-
czarować miasto, / wykopać z ziemi nowe Eldorado, / ar-
mią pionierską, zbieraną hałastrą / tłoczą się w szopach,
barakach, hotelach, / człapią i gwizdzą w błotnistych uli-
cach: / wielka migracja, skudłona ambicja, / na szyi sznu-
rek – krzyżyk z Częstochowy, / trzy piętra wyzwisk, ja-
sieczonek puchowy, / maciora wódki i ambit na dziewczki, /
dusza nieufna, spod miedzy wyrwana, / w pół rozbudzona
i w pół obłąkana, / milcząca w słowach, śpiewająca śpiew-
ki, / wypchnięta nagle z mroków średniowiecza / masa
wędrorna, Polska nieczłowiecza / wyjąca z nudy w gru-
dniowe wieczory... / W koszach od śmieci na zwieszonym
sznurze / chłopcy latają kotami po murze, / żeńskie hote-
le, te świeckie klasztory, / trzeszczą od tarła, a potem gra-
fnie / miotu pozbędą się – Wisła tu płynie.

Wielka migracja przemysł budująca, / nie znana Polsce,
ale znana dziejom, / karmiona pustką wielkich słów, ży-
jąca / dziko, z dnia na dzień i wbrew kaznodziejom – /
w węglowym czadzie, w powolnej męczarni, / z niej się
wytapia robotnicza klasa. / Dużo odpadków. A na razie
kasza (s. 145–146).

Na schodach huczy od imion żeńskich, zdrobniałych,
śpiewnych, / piętnastoletnie kurewki schodzą po de-
skach do piwnic, / uśmiech mają jak z wapna, mają

¹⁸ M. HENDRYKOWSKI, *Autobus Linkego jako parodia*, s. 72 (jak w przyp. 5).

¹⁹ Więcej zob. K. LIPOWSKI, *Skorpion na policzku*, s. 146–150 (jak w przyp. 4).

²⁰ A. WAŻYK, *Poemat dla dorosłych*, [w:] idem, *Wiersze i poematy*, Warszawa 1957, s. 143–152 (stamtąd cytaty, przy kolejnych podano numer strony w nawiasie).

²¹ M. GŁOWIŃSKI, *Wokół „Poematu dla dorosłych”*, [w:] idem, *Rytuał i demagogia. Trzydzieście szkiców o sztuce zdegradowanej*, Warszawa 1992, s. 133.

²² Ibidem, s. 141.

²³ Zob. ibidem, s. 147–153.

wapienny zapach, / w sąsiedztwie radio po ciemku zagrywa do tańca w zaświatach, / nadchodzi noc, chuligan bawią się w chuliganów. (s. 148).

Alegoria Linkego doskonale koresponduje z obrazem „Polski nieczłowiecze” z *Poematu dla dorosłych*. Stłoczeni w pojeździe pasażerowie to ludzka kasza, trawiona i wydalana przez autobusowe jelito. Lubieżny starzec obłapia różową kobietkę lalkę – przypomina się Ważykowa kurewka lolitka. Z brzucha robociarza wydobywa się szkaradny, cały ulepiony z resztek materii organicznej, twór – coś *à la* ornament groteskowy: oko, ucho, otwarte usta, krwi srom (a więc otwory prowadzące do wnętrza ciała), kobiece pośladki, ekskrementy, a do tego jeszcze figura kopulującego pieska. Wstrętna narośl jest, według Lipowskiego, wizualizacją wulgaryzmów: „pies cię j...”, „ch... ci w oko, w ucho, w mordę”²⁴. Niczym „trzy piętra wyzwick” z *Poematu dla dorosłych*. Wyobrażenie rui i poróbstwa z malowidła Linkego wydaje się, w każdym razie, w swoim dramaturgicznym rdzeniu bardzo pokrewne do tego, które odnajdujemy u Ważyka.

Nie tylko o zbieżność motywów wszakże chodzi. Jak poemat Ważyka, tak obraz Linkego jest odpowiedzią na socrealizm. Późną wprawdzie, ktoś powie – spóźnioną, lecz wcale nie mniej przez to celną. Ponadto jednak pokusiłabym się o stwierdzenie, że jest również wymówieniem złożonym sztuce odwilży, która dążąc do autonomizacji dzieła i stawiając na eksperyment formalny, uciekła od rzeczywistości w abstrakcję. Ponieważ polityczne zaangażowanie kojarzyło się po Październiku dość powszechnie z socrealizmem, twórcy rezygnowali z krytyki społecznej²⁵. Jeśli spojrzeć pod tym kątem, to obraz Linkego wyróżnia się na tle innych – aksjologicznie pustych – dzieł tamtego czasu²⁶.

Autobus był jednak czymś więcej niż ważką wypowiedzią publicystyczną. Miejsce szczególne w polskiej kulturze zapewnił mu jego złożony rodowód symboliczny, ale rzecz idzie jeszcze o co innego – *Autobus* jest wyjątkowy, bo jest krytyczny także z punktu widzenia „patriotycznej” i „narodowej” normy estetycznej. W sposób oczywisty pozostaje w rozdźwięku z „*Salon de beauté* Sienkiewicza”, mówiąc Gombrowiczem, a nawet tworzy tego salonu bluźnierczy rewers. Zakłóca „sen o urodzie narodowej”, owo sennie samozadowolenie, w które wprawił nas „ten magik, ten uwodziciel [który] wsadził nam w głowy

²⁴ K. LIPOWSKI, *Skorpion na policzku*, s. 77–78 (jak w przyp. 4).

²⁵ Zob. P. PIOTROWSKI, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 2011, s. 79–85.

²⁶ Dopiero w latach siedemdziesiątych artyści porzucają nowoczesny „jarmark estetów” (sformułowanie Michała Głowińskiego – odnosi się do odwilżowej literatury, ale wydaje się tu pasować), odrzucają zakademizowany modernizm i zaczynają mówić o aktualnościach śmieiej (przede wszystkim Grupa Wprost). Por. M. GŁOWIŃSKI, *Wokół „Poematu dla dorosłych”*, s. 156 (jak w przyp. 21) – także na temat funkcjonowania słowa „nowoczesność”; ujmując rzecz w skrócie, powiedzmy, że za nowoczesne uchodziło to, co wykraçało poza rejon estetyki mimetycznej.

Kmicica wraz z Wołodyjowskim oraz panem Hetmanem Wielkim i zakorkował je”²⁷.

Miejsce słodkiego snu o piękności i cnotcie zajmuje straszny sen o potępieniach. To wyjaśnia powody, dla których poczucie beznadziejności mające polityczne korzenie i narzekania na Polskę będą karmić się strawą, jaką przyrządził Linke. Z czasem jego *Autobusem* zaczęto myśleć o Polsce – o PRL-u w szczególności, ale nie wyłącznie; dołączył do imaginarium narodowego jako jeden z tych obrazów, które kształtują nasze wyobrażenia o tym, kim jesteśmy i kim nie chcemy być, jako pewna apostrofa historyzoficzna tłumacząca nam nasze położenie, naszą nemezis²⁸.

Autobus – obraz wykrzyknik – polityczny wykrzyknik – sprowokował wiele parafraz.

²⁷ W. GOMBROWICZ, *Dziennik 1953–1956*, Kraków 1986, s. 353; por. M. JANION, *Polonia powielona*, s. 271 (jak w przyp. 15).

²⁸ Mówiąc o związkach autobusu z motywem fatum, trzeba przypomnieć autobusy w funkcji łodzi Charona, które znajdujemy u Andrzeja Wróblewskiego (*Szoferzy*, 1948, 1956–1957) i u Tadeusza Różewicza (*Czarny autobus* – pierwodruk: T. RÓŻEWICZ, *Czarny autobus*, [w:] idem, *Uśmiechy*, il. J. Tchórzewski, Warszawa 1955). Z metafory autobusowej obaj wydobywają sensy egzystencjalne. Szofer niebieski z obrazu Wróblewskiego (1948) jedzie przez Polskę. Aluzją do flagi narodowej jest biało-czerwony krajobraz widoczny za ramą przedniej szyby: białe drogi pod czerwonym niebem rewolucji. Wyobrażenie nie daje się jednak zamknąć w politycznej alegorii. Wróblewski był mistrzem niuanu, siła jego malarstwa to finezja ambiwalencji. „Polskie”, jakby płynące krwią niebo, jest równocześnie czerwonym niebem melancholii – owej „choroby na śmierć”, która zabiera stąd, z tutaj. Szofer niebieski patrzy w śmierć (jej to właśnie symbolem jest kolor niebieski), patrzy, rzecz by się chciało, w dwójnasób, z twarzą zwróconą ku przeszłości – na wojenną apokalipsę (to ten, który śmierć już poznał, widział, śmierć okaleczyła jego kruche „ja”), a zarazem ku przyszłości – w myśl słów Martina Heideggera: „Jestestwo poprzez śmierć dopełnia swej drogi” (mogłyby tu służyć za motto). Metapolityczne przesłanie ma również *Czarny autobus* Różewicza z 1955 roku. W wierszu tym dochodzą nas echa znanej piosenki, ale rządzi nim publicystyczna doraźność. Można też zaryzykować tezę, że to odpowiedź na *Szofera niebieskiego* (malarz i poeta się przyjaźnili): „Ten czarny autobus / jest inny niż stado czerwonych [...] Pomalujmy wszystkie autobusy / na czarno z białym paskiem / ich melancholijny wygląd / skłoni ludzi / do wzajemnej życzliwości / przy wsiadaniu / i przy wysiadaniu”. Zjawia się więc „czerwona” Polska, niezadowolona i nieżyczliwa. Jedzie autobus – ku śmierci. Pierwszeństwo jednak – pierwszeństwo przed ideologią (która mówi „jednostka bzdurą”) i pierwszeństwo przed śmiercią – ma życie. Wiersz mówi o Polsce, przede wszystkim jednak to apel o właściwą hierarchię wartości. Zob. M. HEIDEGGER, *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Warszawa 2007, s. 309; T. RÓŻEWICZ, *Czarny autobus*, [w:] idem, *Uśmiechy*, il. J. Tchórzewski, Warszawa 1955, s. 64; na temat wierszy Różewicza okresu stalinizmu zob. A. ŚCIEPURO, *Wobec stalinizmu. Wiersze Tadeusza Różewicza z lat 1949–1956*, „Pamiętnik Literacki” 1997, z. 2, s. 33–49. (Dziękuję Janowi Michalskiemu za zwrócenie mi uwagi na utwór Różewicza).



2. Akademia Ruchu, *Autobus II*, 1975, kadr filmu 16 mm 2'07". © Stowarzyszenie Przyjaciół Akademii Ruchu. Dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

Do najciekawszych należą spektakle Akademii Ruchu: *Autobus I* i *Autobus II* (1975) (il. 2). Aktorzy odgrywają rzeczywistość w jej rewolucyjnym rozwoju, choć w tym wypadku należałoby powiedzieć raczej: oddają sobą tej rzeczywistości tragikomiczność. Wpatrujemy się w bezruch. Pasażerowie siedzą w porzuconym, wypatroszonym wraku, który bierze w posiadanie przyroda (*Autobus II*). Zmienili się w katatoniczne monady: zeszytniałe, odrętwiałe.

Nie wypalił wielki plan stworzony na podstawie niewzruszonych praw materializmu dialektycznego. Nie powiodła się podróż, której końcem miał być nowy ład, dobra przyszłość. *Autobus I* i *II* to obrazy nędzy peerelowskiej codzienności, ale traktują one także o „nędzy historycyzmu”, ślepotcie tych (postać „niewidomego” kierowcy – zatrzymał wzrok na kierownicy), którzy rzekomo zobaczyli sens dziejów.

Skąd wielki rezonans dzieła Linkego? Stąd chyba, że malarz nie tyle przedstawił polską rzeczywistość, ile

kreśląc mapę jej anomalii, nadał sugestywny kształt podzielanemu przez niemałą część społeczeństwa, obywatelnemu poczuciu pogrążania się w szaleństwo i w klęsce.

Autobus stał się metaforą czasów fundamentalizmu ideologicznego. „Linke to za mnie nazwał, więc ja uznałem, że powinienem za Linkem powiedzieć coś od siebie” – mówił Jacek Kaczmarski, opisując historię powstania swojej piosenki *Czerwony autobus*²⁹.

Oto w obrazie Linkego przegląda się stan wojenny. Autobus dalej jedzie po wertepach i błocie, bezgłowa kukła dalej u steru, ale – i tu dochodzi do metamorfozy jednego z pasażerów, i zarazem do najważniejszego przesunięcia

²⁹ *Za dużo czerwonego*, z Jackiem Kaczmarskim rozmawia Jolanta Piątek (cz. III), Radio Wrocław 2001, przedruk w miesięczniku literackim „Odra”, 2002, nr 483. Czytaj online: <https://www.kaczmarski.art.pl/media/wywiady-z-jackiem-kaczmarskim/za-duzo-czerwonego/> [dostęp: maj 2020]

znaczeniowego względem pierwowzoru – „robotniczy herszt / Kapować coś zaczyna / Więc prosty robi gest / I rękę w łokciu zgina”³⁰. Nie robociarz, nie „przedstawiciel klasy robotniczej” z partyjnej nowomowy, lecz „robotniczy herszt”, reprezentujący gniew oszukanych mas. Upostaciowany jest w nim odruch wywrotowy, „niesłuszny” – w autobusie Linkego nie było nań miejsca – kierunek ruchu. Autobusowa metafora, w której więzienne zamknięcie łączy się z ruchem właśnie, daje Kaczmarskiemu pretekst do zmanifestowania wolnościowej postawy.

* * *

Rzecz charakterystyczna, że po 1989 roku czerwony autobus zaczął straszyć jako widmo „czerwonego diabła”. W powieści *Marsz Polonia* Jerzego Pilcha (2008)³¹ staje się alegorią Polski zwiedzionej na pokuszenie przez siły „starego układu”, paktującej z „komuchami”, którzy uwłaszczyli się na państwowym i dalej w najlepsze tuczają się na rodakach (od razu powiedzmy, że pisarz drwi też sobie z tej wyjętej ze skarbca prawicowych dogmatów kliszy).

Polska kurczy się do jądra ciemności: „[...] za komunistycznej Polski był wybitnym dziennikarzem [...] Stojący na czele ostatniej ekipy Generał powołał Bezetzego na stanowisko ministra propagandy” (s. 28). Benjamin Bezzetny (zakamuflowany Jerzy Urban) – „Kto raz ujrzał Diabła Wcielonego – nie zapomniał go nigdy” (s. 119) – urządza wielki bal. Po gości wysła „klimatyzowany niczym arktyczna pieczara” autokar (s. 34). Właściwie to autokar jeździ na okrągło i zbiera kogo trzeba, kiedy w końcu wybija jego godzina; szofer, ani chybi – jak domyśla się bohater – ma licencję prywatnego detektywa albo stopień pułkownika kontrwywiadu. I pewnie jeszcze licencję snajpera wyborowego – zawsze trafia w kogo trzeba.

Pilch pisze ekfrazę obrazu Linkego (reprodukcja *Autobusu* znalazła się na okładce powieści). Pojazd określa właściciela, a podróż podróży. Decydując się na jazdę na czarcim ogumieniu, stają się apostołami zepsucia – słudzy pańscy, rozsiewający prątki czerwonej choroby; czerwone – czytają: lewackie – jest wszystko, czego nie uznaje odnowiona moralnie Polska, z którą sąsiaduje Bezzetny (końcem końców i ona okaże się kręgiem piekła).

Przyjrzymy się pasażerom: Z tyłu pojazdu siedzi „zagubiony mił” – Legendarny Działacz Solidarności, który nie może odnaleźć się w Polsce, o którą walczył. Sytuację jego zdradza mowa ciała: „Siedział tak, jakby wstawał, wstawał tak, jakby siadał, wychodził – zostając, zostawał – wychodząc; to kapitulanko kulił się w sobie, to prężył możnowładczo. To zdawał się oplakiwać własny upadek, to zuchwałym spojrzeniem dawał do zrozumienia, jak niesamowicie wprost suwerennym jest człowiekiem”

³⁰ J. KACZMARSKI, *Antologia poezji*, red. K. Nowak, Warszawa 2012, s. 144 – w niektórych wykonaniach pojawia się „robotniczy herszt”, w przywołanej antologii oraz większości dyskografii jest to „proletariacki herszt”.

³¹ J. PILCH, *Marsz Polonia*, Warszawa 2008 (stamtąd cytaty, przy kolejnych podano numer strony w nawiasie).

(s. 36). Można w nim widzieć ucieleśnienie narodu ciągle wybijającego się na niepodległość, a przy tym bombastycznie zadętego i równocześnie skarłałego, jakby za Norwidem: „Polak jest jak olbrzym, a człowiek w Polaku jest karzeł”³²; „zagubiony mił” to Polak zrobiony z dumy i wstydu: „dużo dumy od święta, dużo frustracji [...] na co dzień”³³.

W każdym z pasażerów znajdujemy jakieś wynaturzenie, coś groteskowego, przyciągającego i odpychającego jednocześnie. Przed Legendarnym Działaczem Solidarności siedzi celebrycki tandem: ona – „drugorzędna piosenkarka z pierwszorzędnym biustem” (s. 36), a obok niej, na straży biustu, on – wygolony na лыso ochroniarz o wyglądzie czternastolatka: „makabryczny pozór chorego na białaczkę dziecka” (s. 37). Następnie wzrok bohatera przenosi się na znanego telewizyjnego eksperta piłkarskiego – znanego też z tego, że „jadł kolację z ministrem policji, który podczas tej kolacji został zastrzelony” (s. 37; wraz z ministrem przybywa widmo Polski gangsterskiej); sfatygowany gorzałką ekspert dygocze (wcielenie Polski pijącej, odwołujące się do naszego negatywnego autostereotypu). Autobus zabiera jeszcze po drodze Towarzysza Garstkę, przez konfratów przezywanego Towarzyszem Odchylenie Maoistowskie – żwawego staruszka filigranowej postury, ortodoksyjnego komunistę, byłego członka Komitetu Centralnego (uosobienie politycznej fiksjacji). Wieść niesie, że stary maoista zaliczył dom wariatów. Nasz bohater natomiast pamięta pogrzeb Garstki – na bankietach u Bezzetnego zawsze „żywych trupów zatręsenie” (s. 45).

Spostrzegłszy seksowną piosenkarkę, Garstka zaczyna umizgi: „Za jej śmiechem zaczynała się domena widziadeł [...] ciarki przeszły mi po plecach [...] Wyglądało, jakby leżące na siedzeniach widma nagle się przebudziły, wyprostowały, a może zmartwychwstały” (s. 55).

Przechyły autobusu wprawiają upiorną gromadę w taniec, rzecz by się chciało – chocholi: podróżni kolebią się „zupełnie nie w rytmie uwerturowo ruszającego się autokaru”, każdy „po swojemu” (s. 55).

W gruncie rzeczy autobus zasysa całą rzeczywistość powieści. Każdy z gości Benjaminą jest najpierw pasażerem. I każdy wyruszył w drogę, żeby w końcu zatańczyć. Po chocholich bujaniach rusza taniec sobowtórów – „on, może nie on – od sobowtórów wszelkiej maści aż się wołło roilo”: „Piłsudski tańczył z Marilyn Monroe; Saddam Husejn z Marylą Rodowicz; Lew Tołstoj, a może Rasputin, z Sharon Stone; kaskaderzy odtwórców głównych

³² C.K. NORWID, *Wszystkie pisma Cypryana Norwida po dziś w całości lub fragmentach odszukane*, t. 8, Warszawa 1937, s. 419–420. Myśl Norwida będzie się reprodukować przez pokolenia i wracać w setkach tekstów, jako jeden z „polskich negatywnych autostereotypów” – zob. A. LESZCZYŃSKI, „Polak jest jak olbrzym, a człowiek w Polaku jest karzeł”, [w:] idem, *No dno po prostu jest Polska*, s. 59–100 (jak w przyp. 13).

³³ A. LESZCZYŃSKI, *Duma i wstyd równocześnie...*, [w:] idem, *No dno po prostu jest Polska*, s. 42 (jak w przyp. 13).



3. Alicja Biała, *Miasta Świetlickiego*, 2018, kolaż z serii *Wycinanki polskie*, 120 × 42 cm. © Alicja Biała. Dzięki uprzejmości artystki

ról z dublerkami gwiazd [...] Ludzie leżeli na sobie, jak w zbiorowej mogile [...]” (s. 109). Kogo tu nie ma! Są komunistyczni notable, w tym zamordowany w własnej willi w Aninie premier z premierową. Są współpracujący z SB księża. Są muzycanci, kuglarze, polykacze ognia, iluzjoniści. Balując u Bezetznego, można się też sparować z oczyszczonymi widmami. Zjawiają się: górnik w górniczym mundurze, hutnik w hutniczych okularach, szlachciura w szlacheckim kontuszu, powstaniec śląski, Matka Polka, patriota uwodziciel. Jako gość honorowy przybywa Generał, generał Jaruzelski – dziwadło nad dziwadłami, bo niepijące: „Nie pił. Z tradycją oręza polskiego trafił przez to łączność” (s. 105); gospodarz wita go z faszczką w rękę.

Fabula powieści Pilcha została osnuta na motywach tanatycznych. Jeżdżący na okrągło klimatyzowany autokar – od progu wieje kostnicą – i błędne koło tańca śmierci zlewają się tutaj w jedno. Bohater, jak poeta z *Boskiej Komedii* albo Piast Dantyszek Słowackiego, schodzi w kolejne kręgi piekielne³⁴. Postać błędnego kołowrotu przybiera również mecz rozgrywany na stadionie Boga Słońca między Arką Przymierza (czyli sąsiadami Bezetznego, prawdziwymi Polakami: „oni są naród, jedność, ocalenie”, s. 157) a wieżą Babel („mieszkańce, kosmopolity, zbierani”, s. 157); „wszyscy grają przeciw wszystkim”, „ci sami kontra identyczni” (s. 157) – każdy ekstraklasa, pierwsza liga, żywotnie potrzebuje drugiemu dokopać. Piłkarska metafora Pilcha sięga krwawej gry w pok-ta-pok – Bóg Słońca przeciw łaknie krwi; nie ma wyjścia z kwadratury koła, można tylko „odwlec rzeź”.

Wolną Polskę w *Marszu Polonia* rozsadzają siły entropii. Grzebie się ta Polska żywcem, za chwilę dźwiga na marach, ale z zatłoczonej trupiarni – „Która śmierć wiecznie żywa?” (s. 128) – wygrzebać się nie potrafi. Tutaj gra się w trupa (za pomocą trupa zarządza konfliktem);

demokracja nie demokracja – goni się za Królem Trupem (w tej grze to król atu). Autobus – z niewolnikami trupiego dziedzictwa – jeździ w kółko.

Nie jest jednak tak, że w wolnej Polsce „czerwony autobus” jest jednoznacznie negatywnie waloryzowany. Kalejdoskopowe rozmięgotanie niesionych przezeń znaczeń daje o sobie znać w wycinance *Miasta Świetlickiego* Alicji Białej (2018) (il. 3)³⁵. Dochodzą nas wprawdzie echa „polskiego piekielka”, ale autobus Białej roznieca również wesołość. To autobus „w proces[ie] przejścia od rytuału politycznego do rytuału komercyjnego”, jak powiedziałby Tim Edensor³⁶, to także, może przede wszystkim, autobus, który staje się spopularyzowaną do banalności figurą doświadczenia i ekspresji tożsamości narodowej³⁷.

Widzimy biało-czerwony „ogórek” międzymiastowy z „czasów słusznie minionych”. Siedzą w nim postacie z wiersza Świetlickiego *Polska trzy*: aktor Daniel Olbrychski (który w obronie narodowego honoru rzucił się z szablą na instalację Piotra Uklańskiego), malarz Marcin Maciejowski (przyjaciel poety, malarz polski, co Polskę i Polaków maluje), prezydent Aleksander Kwaśniewski z żoną Jolantą – bohaterowie jednego z polskich obrazów Maciejowskiego, dzieła podarowanego, a następnie zabranego poecie, siedzi również w „ogórku” sam poeta, polski poeta, autor „wiązańki pieśni patriotycznych”.

Jadą w Polskę, a przed oczami przebiega im historia. Mijają znane zabytki: krakowskie Sukiennice, ratusze: poznański i wrocławski, stołeczny Zamek Królewski, gdańskiego Żurawia. Mijają również nieco wstydlivy, bo ceniłoby wprawdzie przez historyków architektury, ale już

³⁴ Sercem posiadłości Bezetznego jest mauzoleum aka Legendarna Kunstkamera, w której w szklanych skrzyniach spią pół trupy – figury woskowe: Wałęsa, Papież Polak, Kennedy, Chruszczow, Bierut, Gomułka, Ostatni król Polski, Sienkiewicz, Traugott.

³⁵ Pierwsze wycinanki powstały jako ilustracje do zbioru wierszy poety: M. ŚWIETLIKI, *Polska (wiązańka pieśni patriotycznych)*, z wycinankami polskimi Alicji Białej, Lusowo 2018.

³⁶ T. EDENSOR, *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, tłum. A. Sadza, Kraków 2004, s. 147.

³⁷ Por. ibidem, s. 137 i nn.

niekoniecznie przez ogół społeczeństwa, szary socmodernizm okresu PRL-u, a konkretniej – betonowo-szklane domy towarowe i jednostki mieszkalne, które wskazują na nasze „kłopotliwe dziedzictwo”³⁸.

Ożywienie metafory czerwonego autobusu prowokuje polityczne aktualia – tak też jest w tym wypadku. Kiedy artystka tworzy wycinanki, przez Polskę przetacza się (kolejna) gorąca dyskusja na temat dekomunizacji i nie zabrakło w tym kolażu elementu publicystycznego. Pojawia się Róża Thun – europosłanka trzymająca flagę z dwunastoma złotymi gwiazdami na lazurowym tle (znaczące dla nas jest to, że kolejne lata transformacji przedstawiane były jako „egzamin z europejskości”³⁹). Pojawia się także minister sprawiedliwości i prokurator generalny Zbigniew Ziobro⁴⁰, którego reforma sądownictwa doprowadziła do kryzysu stosunków z Unią Europejską. Uosobiona przez Ziobrę „dobra zmiana” wciąż mówi o komunizmie, rozlicza nas z komunizmu, sprząta po komunizmie i do tego straszy Polaków „czerwonym snem brukselskich elit”⁴¹, *pars pro toto* reprezentowanych tutaj przez europosłankę Thun. W dobrozmiannowej wizji rzeczywistości polskie przeciwstawia się europejskiemu, a czerwony sen snią wszyscy, którzy mają poglądy inne niż prawicowo-konserwatywne⁴².

Autobusowy motyw staje się więc łącznikiem między starym a nowym; zachowuje odniesienia historyczne i równocześnie nabiera współczesnych. Biała zdaje się mówić, że komunizm to wciąż perspektywa, z której oglądamy Polskę. Wycinankowy „ogórek” symbolizuje wieczny powrót tego samego (tematu) w dyskursie politycznym. Przywołuje polskie lęki przed czerwonym widmem, ale zarazem to znak-urywek melodii ze zdartej już płyty, straszak agitacji; ci, co wciąż nim straszą – śmieją. Konotuje również „kraj formy osłabionej” (według określenia Witolda Gombrowicza) – w Europie, a jednak gdzieś skraj: „Czymże jest Polska?” – Gombrowicz pytał. Odpowiedź miał taką: „Jest to kraj między Wschodem a Zachodem, gdzie Europa już poczyna się wykańczać, kraj przejściowy, gdzie Wschód i Zachód wzajemnie się osłabiają. Kraj przeto formy osłabionej”⁴³, czytaj: dotknięty kompleksem peryferii Europy⁴⁴.

³⁸ Zob. numer tematyczny kwartalnika „Herito” 2017, nr 29 poświęcony „kłopotliwemu dziedzictwu” Europy Środkowej.

³⁹ Zob. J. GRZYMSKI, *Powrót do Europy – polski dyskurs. Wyznaczanie perspektywy krytycznej*, Warszawa 2016.

⁴⁰ Thun i Ziobro to także bohaterowie wiersza Świetlickiego *Przed wyborami 2*: „Taki jest wybór: / Zbigniew Ziobro / lub Róża Thun, / oboje zwyciężą, / oczywiście. / I znów naród / zasmuci ojczyznę”.

⁴¹ Zob. *Bruksela*, [w:] K. KŁOSIŃSKA, M. RUSINEK, *Dobra zmiana, czyli jak się rządzi światem za pomocą słów*, Kraków 2019, s. 47–51.

⁴² Zob. *Lewak*, [w:] *ibidem*, s. 110–114.

⁴³ W. GOMBROWICZ, *Testament*, Warszawa 1990, s. 29.

⁴⁴ Sztuka podejmująca kwestię usytuowania Polski między Wschodem a Zachodem była przedmiotem uwagi twórców wystawy *W Polsce, czyli gdzie?* (Centrum Sztuki Współczesnej – Zamek Ujazdowski, 2006). Zob. katalog wystawy *W Polsce, czyli gdzie?!*

Ale nie tylko o zawirowaniach politycznej rzeczywistości i nie tylko o naszym geopolitycznym usytuowaniu mówi praca Białej. W postaciach pasażerów-twórców upostaciowano zmagania sztuki i literatury z polskością, czy raczej podróż na parnas sztuki *via* Polska, *via* „pieśń patriotyczna” (która wchodzi w epokę farsy – Olbrychski machający szabelką w obronie narodowego honoru).

I wreszcie „ogórek” zdaje się być znakiem wywoławczym „popkomunizmu”⁴⁵, a co za tym idzie kampowo-sentymentalnego stosunku do kultury PRL-u. Lubimy te piosenki, które znamy. *Autobus czerwony* zmienił się w wesoły autobus. Pozostał wprawdzie symbolem epoki komunistycznej, ale coraz częściej widzimy w nim przede wszystkim „motyw swojski” (i w tej właśnie roli występuje w wycinance). Oswojony – partie lewicowe używają czerwonego autobusu w kampaniach wyborczych, a biura podróży zabierają nim chętnych na wycieczki objazdowe śladami PRL-u – stał się składnikiem współczesnego folkloru.

* * *

Tak doszliśmy do końca rozważań. Czerwony autobus krąży „pomiędzy codziennością a ustalonymi trwałymi elementami narodowych sensów”⁴⁶. Wystarczy dwa słowa i od razu wiemy, że to o nas mowa; wystarczy że przemknie nam przed oczami. Nasz wstyd i nasza duma – czerwony autobus wpisał się trwale w narodowy pejzaż ikoniczny⁴⁷. Niezależnie od tego, jak się komu kojarzy, czy może raczej dlatego, że stanowi „symbol skondensowany”⁴⁸, wywołuje poczucie narodowej przynależności. Potwierdzają się tezy Michaela Billiga, że tożsamość narodowa jest szczególnie skutecznie reprodukowana przez figury w swym charakterze banalne (Billig powiada: „nacjonalizm jest banalnie habituowany”)⁴⁹ – takie najłatwiej wciskają się w zakamarki świadomości. Zaczęło się od piosenki. Już dawno nie wierzymy w jej słowa, ale dalej gra nam w głowie.

In Poland, That is Where, red. B. Czubak, Warszawa 2006. Pytanie „W Polsce, czyli gdzie?” postawione zostało właśnie w kontekście kresu zimnowojennego podziału świata i przemian ustrojowych zachodzących w Polsce po 1989 roku.

⁴⁵ Magdalena Bogusławska i Zuzanna Grębecka definiują go jako „zjawisko powstające na przecięciu współczesnej kultury popularnej i potocznej z «cywilizacją komunizmu»” – zob. *Popkomunizm. Doświadczenie komunizmu a kultura popularna*, red. M. Bogusławska, Z. Grębecka, Kraków 2010, s. 361.

⁴⁶ T. EDENSOR, *Tożsamość narodowa*, s. 149 (jak w przyp. 36).

⁴⁷ Por. *ibidem*, s. 155.

⁴⁸ *ibidem*, s. 150.

⁴⁹ M. BILLIG, *Banalny nacjonalizm*, tłum. M. Sekerdej, Kraków 2008, s. 203.

SUMMARY

Patrycja Cembrzyńska
THIS HELLISH BUS, POLAND
(FOOTNOTES TO B. W. LINKE)

The paper discusses allegorical representations of Poland referring to the motif of a red bus. The discussion concentrates on the painting *Bus* (1961) by Bronisław Wojciech Linke and references to this work (performances of the Academy of Movement from the 1970s, the song *Bus* by Jacek Kaczmarski from 1981, and the novel *March, Polonia* by Jerzy Pilch from 2008). Linke's painting has been interpreted as a vote of no confidence to communist world and at the same time a supplement to the allegorical image of Poland as a sinking ship, known from the Diet Sermons by Fr Piotr Skarga. The motif of the bus is watched as revitalized by political actualities. After 1989 the red bus appears as a phantom of communism (in Pilch's novel and in the collage *Świetlicki's Cities* by Alicja Biała) and simultaneously transforming into the token of "pop-communism". The reconstruction of the migration route of the motif corroborates the theory of Michael Billinge that national identity is reproduced, in fact, by banal figures.