

Zbigniew Majchrowski

Uniwersytet Gdański (PL)

ORCID: 0000-0002-5259-3085

Parasolnik z Sopotu – (niedoceniony) performer uliczny

Abstract

The Umbrella Man from Sopot: A (Not Quite Appreciated) Street Performer

This article is devoted to the street performer Czesław Bulczyński (1912–1992), known as the Umbrella Man from Sopot (*Parasolnik z Sopotu*). Based on scarce biographical data, the legend of his life, press accounts, visual documentation, social media, and the memories of Sopot residents, the author presents Umbrella Man as a performer who queered his own image, an emancipated forerunner of street performance, and a radical body artist who operated completely independently, outside both mainstream and alternative artworlds. The uniqueness of Umbrella Man's performance activity is highlighted by the juxtaposition of his style with the work of other freaks with artistic ambitions: Krzysztof Niemczyk from Kraków, Tomasz Machciński from Kalisz, and Ryszard Kisiel from Gdańsk, as well as with the work of the professional cabaret artist and writer Jerzy Afanasjew. The author of the

article interprets Umbrella Man's deliberately ambivalent, subversive cross-dressing actions as experimental exercises in freedom transgressing the social norms of their time, carried out in the oppressive public space of the Polish People's Republic, and as sociocognitive work. Umbrella Man's street actions in Sopot, surprising passers-by for many years, are approached here as minimalist interactive performances and inclusive provocations with which Bulczyński created an affirmative atmosphere of openness to all kinds of otherness.

Keywords

street performance, Polish People's Republic, Sopot, queer, camp, urban folklore

Abstrakt

Artykuł jest poświęcony performerowi ulicznemu Czesławowi Bulczyńskiemu (1912–1992), zwanemu Parasolnikiem z Sopotu. Na podstawie skąpych danych biograficznych, biograficznej legendy, relacji prasowych, dokumentacji wizualnej, mediów społecznościowych oraz wspomnień mieszkańców Sopotu autor ukazuje Parasolnika jako queerującego swój wizerunek, wyemancypowanego prekursora performansu pasażowego i radykalnego artystę ciała, który funkcjonował w sposób całkowicie niezależny, poza mainstreamowymi i alternatywnymi obiegami sztuki. Niepowtarzalny charakter performatywnej aktywności Parasolnika uwypukla zestawienie jego stylu z działaniami innych freaków o artystycznych ambicjach – Krzysztofa Niemczyka z Krakowa, Tomasza Machcińskiego z Kalisza i Ryszarda Kisiela z Gdańska – a także z twórczością profesjonalnego artysty kabaretowego i pisarza Jerzego Afanasiewa. Cross-dressingowe, celowo ambiwalentne i wywrotowe akcje Parasolnika autor interpretuje jako wybiegające obyczajowo poza swój czas eksperymentalne ćwiczenia wolności realizowane w opresyjnej przestrzeni publicznej PRL-u i pracę socjopoznawczą. Wieloletnie zaskakujące przechodniów działania uliczne Parasolnika w Sopocie zostały ujęte jako minimalistyczne performanse interakcyjne i prowokacje inkluzywne, dzięki którym Bulczyński stwarzał afirmatywną atmosferę otwartości na wszelkie rodzaje odmienności.

Słowa kluczowe

performans uliczny, PRL, Sopot, queer, kamp, folklor miejski

Leszkowi Kolankiewiczowi na 70-lecie

Czemu waspan tak jesteś dziwacznie ubrany?
 Jak strach albo rozbójnik, co to mówią w bajce,
 Z różnych kawałków sukmany [...]!¹

Czesio Parasolnik

Krynica miała Nikifora. Kraków miał Krzysztofa Niemczyka. Sopot miał Parasolnika. Czy Parasolnikowi bliżej było do pierwszego, czy do drugiego? Czy był „Nikiforem” performansu ulicznego, czy może pierwszym w Polsce artystą queerowym?

Najbardziej syntetyczny, literacki opis postaci Parasolnika dał Wojśław Brydak w powieści *Poste restante*:

Przez deptak codziennie śpieszył zaafierowany Parasolnik. Pośpiech i zaafierowanie były na wynos, podobnie czarny surdut na białej koszuli, melonik i czarny parasol. Niziutki, na krótkich nogach, o krzykliwym, agresywnym głosie, który przywodził na myśl zbite szkło, stylizował się na Henriego de Toulouse-Lautreca. Niezłe wyczuwał ducha czasu. Od razu wpadał w oko fotografom, stylizacja szybko trafiła do gazet; w modzie byli przecież malarze z *la belle époque* i samo słowo „absynt” przyprawiało o rausz. Ale pod czarno-białym przebraniem tkwił artysta na tyle nowoczesny, że dziełem czynił siebie samego, a na tyle ambitny, że na tym Lautreca ani myślał poprzestać. Zanim ludziom spowszedniał surdut i opatrzył się melonik, Parasolnik już wychodził do miasta w rogowym hełmie wikinga, w trójkolorowych pantalonach i w cizmach z zawiniętym szpicem. Kiedy indziej wkładał różową spódniczkę, romantyczny kapelusz z ptakami, zielone pończochy i czerwone szpilki. Pod pachą nieodmiennie dźwigał pstry pęk parasoli; podobno je naprawiał.²

¹ Pół żartem można powiedzieć, że pierwszym performerem kempowym w Polsce był Pustelnik Gustaw z IV części *Dziadów* (1823); można nawet pójść krok dalej i uznać szkolny występ Adama Mickiewicza w roli Barbary Radziwiłłówny za pierwszy polski drag.

² Wojśław Brydak, *Poste restante* (Poznań: Rebis, 2018), 159–160.



FOT. © CHRIS NIEDENTHAL – DZIĘKI UPRZEJMOŚCI ARTYSTY

Parasolnik w Sopocie, lata 60.



Parasolnik z Sopotu, zwany też przez bardziej wtajemniczonych lokalsów Czesiem Parasolnikiem, Panem Czesiem albo po prostu Czesiem, całe lata uchodził za sopocką atrakcję turystyczną. Franciszek Fenikowski w *Wędrówkach po Trójmieście*, spacerowniku z 1971 roku, tak go opisał: „Sensację wśród letnich przybyszy budzi popularny «parasolnik», mały potrząsający lwią grzywą «pan Czesław», który krąży po sopockich ulicach w najbardziej nieprawdopodobnych strojach»³. A Franciszek Mamuszka w *Bedekerze sopockim* z 1982 roku tak: „niekiedy pojawia się kroczący z powagą Parasolnik, żywa maskotka kąpieliska, budzący u nowych gości zdumienie z powodu dziwacznych strojów»⁴.

Autorzy retrospektywnej książki *Kurort w cieniu PRL-u* wspominają o „nieco milczkowatym Parasolniku”, „sopockim oryginale i błaznie, funkcjonującym trochę na wariackich papierach” i wymieniają jego najczęstsze role: brodatą, piersiastą blondynę, czarnowłosą Cygankę, dżokeja, lodziarza, sanitariusza i... kaflowy piec. Takimi kostiumowymi rolami stworzył „coś w rodzaju jednoosobowego ulicznego teatru absurdu”, ku uciesze wczasowej publiczności, dla której stanowił atrakcyjną figurę do pamiątkowych zdjęć. Ostatecznie Parasolnik zostaje przez autorów przyrównany do „barwnego, kolorowego motyla”⁵ – i już ten pleonazm świadczy, jak silne wrażenie wywierał swoim odbiegającym od potocznego wyglądem. Owszem, był oryginałem, ale określenie „błazen” jest całkowicie nietrafne, gdyż ten zwykle bywa powiązany z mocodawcą i działa w czyimś interesie, głównie w trybie prześmiewczym, tymczasem Parasolnik to postać w pełni niezależna i działająca całkiem bezinteresownie. Z kolei przyrównanie do motyla wskazuje na efemeryczność i dekoracyjność, podczas gdy wieloletnia działalność Bulczyńskiego nie sprowadzała się do czysto estetycznego aspektu „ubarwiania” ulicy, lecz – jak postaram się dowieść – miała wymiar praktycznej diagnozy społecznej i niosła wieloaspektowe przesłanie, może dziś dopiero w pełni wyraziste, ale i wówczas całkiem czytelne.

Czesław Bulczyński urodził się 26 kwietnia 1912 w Poznaniu (przypomina się bliska czasowo słynna generacja 1911: Czesław Miłosz, Jerzy Andrzejewski, Kazimierz Wyka). Od młodości był bardzo obrotny, na przykład grał w niedzielę przed kościołem na katarynce. Podczas wojny ujęto go w ulicznej łapance w 1942 roku i osadzono wraz z bratem Marianem w więzieniu w Rawiczu. W 1943 braci przeniesiono do obozu koncentracyjnego Mauthausen-Gusen. Marian wkrótce

³ Franciszek Fenikowski, *Pod Tarczą Sobieskiego: Wędrówki po Trójmieście* (Warszawa: Sport i Turystyka, 1971), 92.

⁴ Franciszek Mamuszka, *Bedeker sopocki* (Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1982), 137.

⁵ Wojciech Futek i Roman Stinzing-Wojnarowski, *Kurort w cieniu PRL-u: Sopot 1945–1989* (Gdańsk: Wydawnictwo L&L, 2007), 227–228. Podobnie – „nadmorski błazen i kolorowy motyl” – piszą o parasolniku Wojciech Futek i Maciej Szemelowski, *Krótką historia nieskończoności: Sopockie Molo XIX–XXI wiek* (Sopot: Kallisto, 2005), 105.

potem został zamordowany, Czesław przeżył. Dlaczego po wojnie osiadł akurat w Sopocie, tego nikt nie wie. Tu założył rodzinę, miał dwóch synów (obaj już nie żyją), opiekował się również osieroconym chłopcem z niemieckiej rodziny. Zmarł 9 listopada 1992 i to właściwie wszystkie sprawdzalne fakty z jego życiorysu⁶. Reszta należy już do sfery domniemań i anegdot. Nie wiadomo, co jest prawdą, co zmyśleniem.

Przed wojną Bulczyński podobno był cyrkowcem i to w słynnym cyrku braci Staniewskich (wiadomość niepotwierdzona). A jeśli tak, to najpewniej był klaunem, na co wskazywałyby jego niski wzrost i szczególne upodobanie do za dużych butów z podwiniętymi noskami. Po wojnie miał się imać różnych zajęć, między innymi wypasu świń czy drutowania garnków, ale jego domeną stała się reperacja parasoli. Przynajmniej retorycznie – wielu świadków wspomina jego nawoływanie „Paaaaaarasolllleeeeeee do reperaaaacjeeeee!”, ale towarzyszy temu powątpiewanie, czy faktycznie sam się tym parał. Podobno naprawą zajmowała się jego żona, która (znów: podobno) miała też posadę w jednej z plażowych toalet przy molo. Świadek epoki: „On był typowym domokrążcą, chodził po podwórkach i gromkim głosem ogłaszał swoją naprawczą ofertę”⁷. W późniejszych latach niedoborów rynkowych i sprzedaży „na kartki”, gdy prawie niczego nie można było nabyć w normalnym trybie, pan Czesław dorabiał przyjmowaniem zleceń w charakterze „stacza” kolejkowego.

Trochę więcej wiedzy wniósł w 2012 roku dziennikarz Tomasz Kot w artykule „Na tropie parasolnika” w lokalnym *Kuryerze Sopotkim*. Jeden z ustalonych epizodów jest zgoła sensacyjny. Oto, z poznaną w Sopocie Agnieszką Gryczyńską, przyszłą żoną, oraz jeszcze jedną mieszkanką Pomorza, Bulczyński objeżdża pomorskie miasteczka w poszukiwaniu klienteli dla swych parasolniczych usług. W listopadzie 1947 wszyscy troje lokują się w Ustce i, nie wiedzieć czemu, włamują do nieczynnego po sezonie lokalu „Czarodziejka”. Złapani na gorącym uczynku, trafiają do aresztu, a lokalny *Kurier Morski* 13 listopada 1947 donosi o tym zdarzeniu w artykule „Jak wesoła trójka naprawiała w Ustce parasole”. Jest w tym kryminalnym epizodzie coś z ducha czasów osadnictwa na Ziemiach Odzyskanych, gdy wielkie ruchy migracyjne osłabiały poczucie własności.

⁶ Informacji udzielił mi krewny Czesława Bulczyńskiego, Martin Boskott, któremu serdecznie dziękuję za współpracę. Por. Józef Golec, *Sopocki album biograficzny* (Cieszyn: Offsetdruk i Media, 2008), 39–40.

⁷ Jeśli nie oznaczono inaczej, wszystkie przytoczenia ze wspomnień i komentarzy pochodzą z mediów społecznościowych, przede wszystkim z grup na Facebooku: *Sopocki Parasolnik*, *Dawny Sopot i jego mieszkańcy na fotografii*, *Sopot 50-80 miasto i ludzie na zdjęciach*, *Foto-Sopot*, *Urodzeni w Sopocie*, *Jesteś z Sopotu Jak...*, a także ze strony Muzeum Sopotu <http://sopocianie.muzeumsopotu.pl/>. Z małymi wyjątkami, zdecydowałem o anonimowości lapidarnych wypowiedzi.

Tak w końcu Polacy ze Wschodnich Kresów obejmowali również w Sopocie mieszkania po niemieckich lokatorach. Inna ciekawostka, jaką wydobywa Kot:

w Sopocie, na plaży koło Grand Hotelu, odziany w staroświecki kostium kąpielowy w paski, Bulczyński ma zwyczaj zabawiania plażowiczów akrobacjami. Wiadomo skądinąd, że był regularnym gościem w Domu Dziecka przy ul. Emilii Platter, gdzie zapewne wcielał się w Świętego Mikołaja bądź dawał cyrkowe popisy klauna. Co więcej, razem z żoną brali na święta w gościnę kilkoro sierot.⁸

Jego z trudem dająca się naszkicować biografia, nieukładająca się w spójną opowieść, sprzyja legendotwórstwu, które wypełnia puste miejsca domysłami, a nawet insynuacjami. Rzecz jasna, dla mojego wywodu tok życia osobistego Bulczyńskiego nie ma większego znaczenia, niemniej konfabulacje pokazują kierunek publicznych zainteresowań, skupionych na biograficznej legendzie, a nie na roli, jaką odgrywał w ówczesnej społeczności. Wizja „kolorowego ptaka” czy „barwnego motyla” podszyta jest ciemniejszą tonacją. Na forach dyskusyjnych w mediach społecznościowych nie brakuje w komentarzach przykrych podejrzeń: jaką niechlubną funkcję mógł pełnić Bulczyński w niemieckim obozie i czy usługa naprawiania parasoli nie była jedynie przykrywką dla współpracy ze służbami? Obie te próby zdyskredytowania legendy Parasolnika i oczerniania Czesława Bulczyńskiego zostały ostatnio zakwestionowane. Tomasz Kot twierdzi, że w zasobach gdańskiego IPN nie ma żadnego śladu, aby Bulczyński był tajnym współpracownikiem Służby Bezpieczeństwa. A kluczowe poszerzenie wiedzy o latach wojny i okresie pobytu w niemieckim obozie przyniosła niedawna, pośrednia relacja Bożeny Król:

Przed wybuchem wojny był klaunem w cyrku Braci Staniewskich w Warszawie, po wybuchu wojny siedział w obozie koncentracyjnym Mauthausen-Gusen, udało mu się przetrwać tylko jako zabawna maskotka Gestapo. Pomagał więźniom, udawało mu się piec np. skradzione ziemniaki w kominie (gdy np. smarował dachy smołą), które rozdawał, jakoś przetrwał tylko dlatego, że udawał głupka jako klaun. Wiem to z opowiadań mojego ojca, który z nim siedział w tym obozie, skąd się znali.⁹

Władysław Gnyba, który był sąsiadem Bulczyńskiego przez dwie dekady, wspomina: „Często wpadałem do niego do domu. Mieszkanie na poddaszu

⁸ Tomasz Kot, „Na tropie parasolnika”, *Kurier Sopotki*, kwiecień 2012.

⁹ Wpis na stronie FB *Jesteś z Sopotu Jak...*, lipiec 2023.

wyglądało ubogo. Dwa pokoje i kuchnia. Tapczany, szafa, książki, parasole i koty”¹⁰. To ciekawa, warta zapamiętania kolejność: na pierwszym miejscu jednak książki, nie parasole. Mimo że posiadał stały adres, Bulczyński miał w sobie coś z ducha nomadyzmu (może nomadyzmu byłego cyrkowca?), coś z Żyda Wiecznego Tułacza. Poruszał się po mieście wyposażony w małą czarną teczkę, w której „nosił ze sobą całe swoje życie”, „wszystko co najważniejsze... pieniądze, dokumenty, zdjęcia i pamiątki...”, jak zapewnia jego krewny, Martin Boskott. Faktycznie widać tę teczkę na wielu zdjęciach (także w filmie *Kobiela na plaży*).

Bulczyński w przebraniach zaczął znikać z ulic Sopotu po wprowadzeniu stanu wojennego, który restrykcyjnie ograniczył swobodę poruszania się w publicznej przestrzeni i czynił każdego przechodnia podejrzanym o obalenie ustroju. Na jednym z ostatnich zdjęć, zapewne z końca lat osiemdziesiątych, widzimy siwiuteńkiego starszego pana o charakterystycznym zarostcie i uważnym spojrzeniu.

Mimo upływu czterech dekad performer z sopockiego kurortu jest stale żywo obecny w pamięci starszych pokoleń. Wprawdzie zwracał uwagę swoją aktywnością głównie w sezonie letnim, gdy przyjezdni stanowili większość spacerowiczów, ale przecież stali mieszkańcy Sopotu czy Trójmiasta obcowali z nim na co dzień. Toteż Parasolnik jest wspomnieniem z dzieciństwa wielu sopocian, gdańszczan i gdynian¹¹. Nie ma miesiąca, by w mediach społecznościowych na stronach poświęconych Sopotowi nie pojawiło się jakieś nowe wspomnienie czy zdjęcie (jak w chwili, gdy to piszę, 28 września 2023).

Jako dziecko spotykałem go często na Grunwaldzkiej. Chodził wtedy już ubrany na czarno w fraku, spodniach i meloniku. Jak mówiłem dzień dobry, to zawsze ścigał melonik i odpowiadał podwójnie „dzień dobry dzień dobry”.

Spotykałam Parasolnika prawie codziennie, początkowo jak dziecko, zapamiętałam z tamtych lat buty z ogromnymi zakręconymi czubkami, na końcu których zawieszono były dzwoneczki. Zmieniał swoje stroje, czym zwracał uwagę turystów i mieszkańców. Był bardzo barwną postacią tamtych lat. I te jego kobiece przebrania w tamtych latach zadziwiały. Charakterystyczny zarost, broda, często z kokardkami i warkoczycami.

¹⁰ Zob. Gabriela Pewińska, „Parasolnik – słynny bezimienny”, Warszawa Nasze Miasto, 4 maja 2008, <https://warszawa.naszemiesto.pl/parasolnik-slynnny-bezimienny/ar/c13-6891003>.

¹¹ Do podjęcia tematu w dużej mierze skłoniły mnie własne wspomnienia z dzieciństwa, kiedy to zdarzało mi się natykać na Parasolnika przechadzającego się po Sopocie, co było zawsze ekscytujące. Pamiętam, że mówiono o nim „pan Czesio” albo po prostu „Czesio”, i nie brzmiało to pomniejszająco, przeciwnie, pełne było życzliwego zainteresowania jego pomysłowymi kreacjami. Co ma począć badacz kultury ze swymi wspomnieniami, które wpisują się w pole badań, a do których nie ma źródłowych przypisów?

Pamiętam, specjalnie jechaliśmy z Gdańska do Sopot, aby przez chwilę побыć przy parasolniku... wprowadzał nas w cudowny nastrój...

Obok lodów i kąpeli w morzu był dla mnie największą atrakcją dzieciństwa.

Lubiliśmy parasolnika i jego fantazje i nie uważaliśmy go za pośmiewisko, raczej jako postać z innego świata.

Czesio Wariat, przeżywaliśmy go, dzieciaki.

Czasami mu dokuczaliśmy, wtedy nas gonił i groził, że nas złapie i porachuje nam kości.

To bzdura, że bały się Go dzieci. Miałam wtedy kilka lat, a do dziś pamiętam, jakim był sympatycznym człowiekiem.

Zbigniew Okuniewski z Towarzystwa Przyjaciół Sopotu mówi: „Dla nas, dzieci, miał cukierki. Obserwowałem go. Chodziłem za nim. Był kimś niezwykłym. Fascynował. Uśmiechnięty. Żartujący. Postać z bajki. Dla starszych – odskocznia od rzeczywistości”¹². Parasolnik był całkowicie „osobny”, a jednocześnie zintegrowany z otoczeniem, budził na ogół życzliwe zainteresowanie. Z badań, na które w 2010 roku powoływali się Lesław Michałowski i Tomasz Tobis, wynika, że Parasolnik zajmuje poczesne miejsce w pamięci mieszkańców Sopotu – w odpowiedzi na pytanie o najważniejsze dla miasta postaci wskazywała go co dziesiąta osoba z ankietowanych sopocian i sopocianek¹³.

Najnowsza książka o Sopocie, *Sopoty* Tomasza Słomczyńskiego, nie tylko nie wnosi nic nowego na temat Parasolnika, lecz także petryfikuje legendę, co wynika prawdopodobnie z nieumiejętności przełożenia fenomenu Czesława Bulczyńskiego na dzisiejszą wrażliwość. Autor niesprawiedliwie sprowadza jedną z najbardziej niezwykłych i niezastąpionych postaci Sopotu do formatu zwykłych cwaniaczków-ekscentryków, jak rzekomi następcy Parasolnika: wierszokleta Peter Konfederat czy Pan Witek w sombrero, niemiłosiernie fałszujący zapiewało z gitarą. Obaj nachalni, niekiedy wręcz napastliwi, bardziej przypominali zwykłych meneli niż intrygujących freaków. Parasolnik był jedyny w swoim rodzaju. Okuniewski twierdzi, że „postać Parasolnika jest dana określonej grupie jednej epoki”. I dodaje sceptycznie: „W żaden sposób nie przekazemy tamtej atmosfery miasta nowemu pokoleniu”¹⁴.

¹² Zob. Pewińska, „Parasolnik – słynny bezimienny”.

¹³ Zob. Lesław Michałowski i Tomasz Tobis, „Sopot: Od elitarnego uzdrowiska do kurortu dla mas”, *Studia Socjologiczne*, nr 3 (2010): 163–178, <https://www.czasopisma.pan.pl/dlibra/publication/104656/edition/90505/content>.

¹⁴ Cyt. za: Pewińska, „Parasolnik – słynny bezimienny”.

Sopocki duch miejsca

Dla zrozumienia fenomenu Parasolnika z pewnością nieobojętne będzie uwzględnienie ducha miejsca. Sopot to miejsce szczególne. Sanatoryjne uzdrowisko z Zakładem Balneologicznym, ale i kurort z kąpieliskiem, wyścigami konnymi oraz kasynami gry. Woda zdrojowa i hazard. Amfiteatralna Opera Leśna z 1909 roku z międzywojenną tradycją Festiwalu Wagnerowskiego i Non-stop, od 1961 roku pierwsza polska scena big-beatowa pod namiotem. Kolebka polskiego jazzu – tu w sierpniu 1956 odbył się zainaugurowany wielką uliczną paradą pierwszy Ogólnopolski Festiwal Muzyki Jazzowej, którego konferansjerem był Leopold Tyrmand, a występował między innymi Krzysztof Komeda.

To właśnie w Sopocie w 1958 roku Roman Polański zlokalizował swoją bodaj najgłośniejszą etiudę filmową *Dwaj ludzie z szafą*. Polański wrzuca w codzienną rzeczywistość Gdańska i Sopotu dwóch obarczonych nieporęcznym meblem mężczyzn, którzy zdają się pochodzić z innego świata, co sugeruje inicjalna scena wynurzenia się pary w gabundów bezpośrednio z morskiej toni. Przypominają po trosze Flipa i Flapa, po trosze Estragona i Vladimira z *Czekając na Godota*, niewątpliwie są freakami bez przypisanej roli społecznej. Odrzucani w kolejnych próbach znalezienia sobie miejsca w rutynowej codzienności, pośród zajętych swoimi sprawami tubylców i przyjezdnych, w narastającym poczuciu braku akceptacji powracają tam, skąd się wyłonili – do morza. Film jest parabolą, którą można interpretować na wiele sposobów, także w nieznaney w czasach jego realizacji perspektywie queerowej (to znaczy: jak trudno wyjść z szafy). Wprawdzie film był inscenizowany i aktorsko zagrany, niemniej można ulec złudzeniu, że jest rejestracją eksperymentu socjologicznego: testowania reakcji na wprowadzone do społecznego układu „ciała obce”, jakimi są dwaj mężczyźni z szafą. Parasolnik, nieobecny w filmie, na żywym planie miasta będzie latami, na swój sposób, już w pojedynkę, powtarzał „test Polańskiego”.

Sopot tamtych lat miał coś ze skansenu – zachował się tu przedwojenny duch miejsca, przede wszystkim w takich lokalizacjach jak korty tenisowe czy hipodrom, gdzie nadal obowiązywał elitarny, jeszcze ziemiański sznyt. Bawili tu aktorzy, kompozytorzy, literaci, przedstawiciele wolnych zawodów, niedobitki polskiego ziemiaństwa i nuworysze z awansu społecznego, tak zwana prywatna inicjatywa oraz górnicze rodziny z Funduszu Wczasów Pracowniczych, ściągali tu podwarszawscy „badylarze” oraz rodzime „dzieci-kwiaty”. Trudno o bardziej zróżnicowany przekrój społeczny niż potok spacerowiczów na sopockim deptaku w środku lata.

Ulica Bohaterów Monte Cassino, funkcjonująca jako deptak popularnie zwany Monciakiem, wraz z Placem Zdrojowym i pięciusetmetrowym mołem

tworzy główny ciąg spacerowy kurortu pomiędzy dworcem a plażą. W sezonie letnim trasa ta nabiera charakteru scenicznej ekspozycji na podobieństwo wybiegu modowego. W czasach, gdy nie mówiło się jeszcze w Polsce o celebrytach, gdy nie było magazynów modowych czy lifestylowych, Monciak i molo stanowiły „żywy żurnal” mód wszelakich, pełniły funkcję ruchomej „ścianki” czy „czerwonego dywanu”, gdzie z pozoru incognito prezentowały się i były rozpoznawane przez przechodniów ówczesne gwiazdy radia i telewizji – starej i nowej daty, jak Hanka Bielicka w słynnych kwiecistych kapeluszach czy Maryla Rodowicz w spódnicy zwanej bananową albo dystygowany Mieczysław Fogg czy bulwersujący długimi włosami i kolorową marynarką Czesław Niemen.

Sopot nie miał nic (a przynajmniej niewiele) z przysłowiowej szarżyny Peere-lu. Przeciwnie, przez cały letni sezon odbywała się tu rewia mody z różnych epok i środowisk: generacja przedwojenna nosiła się w klasycznym stylu, a marynarskie rodziny w modnych ciuchach z Zachodu. Reszta – w konfekcji z PeDeTu, czyli Powszechnego Domu Towarowego, socjalistycznego odpowiednika zachodnich galerii handlowych. Wytworzyły się w Sopocie swoiste rytuały, które Tadeusz Różewicz ironicznie opisał w kartce wysłanej do przyjaciół: „Drodzy Nowosielscy, bawimy nad morzem. Plaża, lody, dziewczęta, Grand Hotel, wino, śpiew, karmienie mew kaczek łabędzi na molo”¹⁵. Agnieszkę Osiecką zainteresowało z kolei przenikanie się szpanu z socjalistyczną siermiężnością:

Wczasowiczki ludowe, tęższe i weselsze, turlały się przez molo w grupkach po sześć, po pięć, docierały do dobrze nasłonecznionych ławek, obnażały różowe staniki, wynurzały z pantofli umęczone stopy, dobywały z siatek oranżadę, kanapki, cukierki, przymykały oczy, odpoczywały...¹⁶

Życie towarzyskie i uczuciowe środowisk twórczych skupiało się w klubowej knajpie SPATIF-u. „Tańczono, gdzie się dało: na stołach, krzesłach, a nawet na szafie, z której tancerze często spadali na podłogę” – zapamiętała sopocka aktorka, malarka i pisarka Lucyna Legut¹⁷. „Tymczasem na afiszu wabią głośne nazwiska przyjezdnych artystów. Skala rozrywek: od cyrku, pokazu mód, wyścigów konnych do muzyki absolutnej” – donosił w *Liście z Sopotu* Zbigniew

¹⁵ Kartka braci Różewiczów, wystana z Sopotu do Zofii i Jerzego Nowosielskich w lipcu 1973. Zob. Tadeusz Różewicz i Zofia i Jerzy Nowosielscy, *Korespondencja*, wstęp i oprac. Krystyna Czerni (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2009), 194.

¹⁶ Agnieszka Osiecka, *Szpetni czterdziestoletni* (Warszawa: Prószyński i S-ka, 1987), 117–118.

¹⁷ Zob. Bożena Aksamit, „Trzeźwych wspomnień nie mam”, *Gazeta Wyborcza*, dodatek *Wysokie Obcasy*, nr 303 (2007), <https://e-teatr.pl/trzezwych-wspomnien-nie-mam-a48433>.

Herbert¹⁸. W majestatycznym przedwojennym Grand Hotelu można było natrafić na Mieczysławę Ćwiklińską przy kawie z pekińczykiem. Legendarna aktorka przedwojennego kina występowała w Sopotcie gościnnie w objazdowym przedstawieniu *Drzewa umierają stojąc*. Nieopodal, w nadmorskich rządowych willach, pod wojskową ochroną spędzali urlop najwyżsi ze sprawujących władzę, najpierw Bolesław Bierut, później Władysław Gomułka oraz Józef Cyrankiewicz z Niną Andrycz. Po plaży krążyli obnośni sprzedawcy lodów i ogórków małosolnych, którzy swymi reklamowymi rymowankami wnosili w przestrzeń publiczną element plebejskiego humoru, a niekiedy wręcz obscenicznego żartu.

W Sopotcie nie brakowało więc atrakcji i nie brakowało oryginałów. Pomimo tej mieszaniny stylów i mód Parasolnik potrafił wyróżnić się z wielobarwnego tłumu, jaki w sezonie przechodził deptakiem. Nawet kolorowi hipisi nie przykryli jego malowniczo wystudiowanej postaci.

Dokumentacja wizualna

Czy da się zrekonstruować fenomen sopockiego Parasolnika pomimo znikomości materialnych śladów? Odbyć swego rodzaju wycieczkę antropologiczną w minioną epokę, w lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte ubiegłego stulecia, na podstawie przypadkowej dokumentacji, wspomnień świadków epoki i własnej pamięci?

Kluczowa poznawczo jest oczywiście dokumentacja wizualna, ale ta z epoki przedcyfrowej z natury rzeczy nie jest zbyt obfita, a przede wszystkim pozostaje rozproszona i trudna do zlokalizowania. Bodaj jedyną profesjonalną sesję fotograficzną Parasolnika wykonał Stefan Kraszewski w 1962 roku dla magazynu *Świat*¹⁹. Parasolnik jawi się tu bardziej jako model dostosowujący się do pomysłów fotografa niż kreator własnego wizerunku. W obiektywie Kraszewskiego jest wyizolowany z otoczenia, sam na pustym moło zapewne bladym świtem, i przypomina postać z rysunków Rolanda Topora bądź Daniela Mroza, drukowanych w popularnym wówczas tygodniku *Przekrój*. Na jednym ze zdjęć siedzi z parasolem na szczycie wysokiej drabiny niczym Szymon Słupnik. Choć wyreżyserowano go na samotnika, w rzeczywistości zawsze spacerował wśród ludzi, otwarty na przypadkowe kontakty, bo deptakowy tłum był środowiskiem motywującym i stymulującym jego publiczną aktywność. Toteż więcej o Parasolniku mówią niepozowane, reporterskie zdjęcia Zbigniewa Kosycarza, wieloletniego

¹⁸ Zob. Zbigniew Herbert i Jerzy Turowicz, *Korespondencja*, oprac. Tomasz Fiałkowski (Kraków: Wydawnictwo a5, 2005), 262.

¹⁹ Zob. Stefan Kraszewski, „Sopocki Toulouse Lautrec”, *Świat*, nr 22 (1962).

fotoreportera lokalnego *Głosu Wybrzeża*. Najczęściej rejestrują jakąś sytuację: Parasolnik przy ulicznym saturatorze z wodą sodową; Parasolnik z piaskiem na molo; Parasolnik w grupie mężczyzn zbierających się przed jakimś ulicznym wydarzeniem (może pochodem pierwszomajowym?). Te niepozowane zdjęcia grupowe wyraźnie świadczą o intencjonalnie interakcyjnym charakterze ulicznych pasażów Parasolnika.

Ponadto dysponujemy jeszcze dwudziestosekundowym ujęciem w filmie Andrzeja Kondratiuka *Kobiela na plaży*, wyprodukowanym przez Telewizję Polską w 1963 roku, a także pięciosekundowym ujęciem w drugiej minucie etiudy filmowej Mirosława Araszewskiego *Dziewczyzna z wiatrem we włosach*, zrealizowanej w 1969 w PWSiF w Łodzi. Prawdziwym rarytasem jest fragment Polskiej Kroniki Filmowej z 1983 roku, zatytułowany *Perła Bałtyku*. Przez dziesięć sekund kamera obserwuje Parasolnika noszącego kobiece ubranie i instalującego się na sopockiej plaży. Komentarz z offu: „Mężczyzna z piersiami? W Sopocie normalka”. Nie jest to jednak nagranie z 1983, lecz materiał archiwalny włączony w narrację o postępującej środowiskowej degradacji kurortu. Być może Parasolnik zabłąkał się gdzieś jeszcze w jakimś kadrze Polskiej Kroniki Filmowej, na przykład przy okazji materiału z sopockiego festiwalu piosenki. Z pewnością jednak wiele unikatowych zdjęć wciąż kryje się w prywatnych albumach jako „pamiątka z wakacji” – raz po raz trafiają one do mediów społecznościowych, eksponowane w grupach fanowskich.

Pora przyrzeć się uważniej tym w sumie niezbyt licznym fotografiom i widocznym na nich stylizacjom. Kreacje Czesława Bulczyńskiego nie poddają się łatwo opisowi, gdyż rzadziej są to stylizacje mimetyczne, odsyłające do znanych wzorów (jak Zorro czy Wiking), znacznie częściej opierają się na zaskakujących zestawieniach. Jego kostiumy bywają pozszywane z różnych elementów, z resztek kostiumów cyrkowych czy teatralnych, obfitość kombinacji pozwala jednak na wprowadzenie małej typologii. Po pierwsze, przebrania o proveniencji cyrkowej – szczególnie rzucają się w oczy za duże buty klauna i patchworkowe spodnie, które będą również elementami innych, bardziej złożonych stylizacji. Po drugie, klasyka dystygowanej elegancji – czarny frak albo surdut plus cylinder albo melonik. Skądinąd parasol, melonik i teczka to akcesoria Profesora Filutka z komiksu Zbigniewa Lengrena, publikowanego od 1948 na ostatniej stronie krakowskiego tygodnika *Przekrój*. Bohater komiksu, któremu zawsze towarzyszył piesek Filuś, praktycznie nie rozstawał się z czarnym parasolem „nawet przy pogodzie” – był to jego najbardziej rozpoznawalny atrybut²⁰. Na

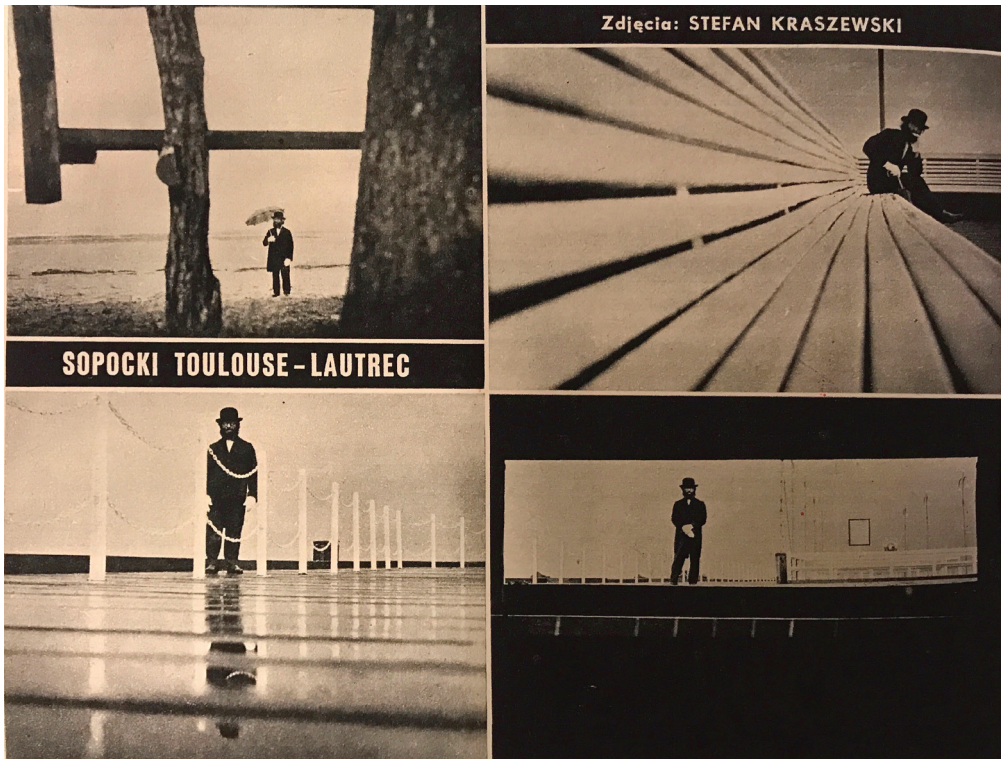
²⁰ Paski z przygodami profesora Filutka ukazywały się w tygodniku *Przekrój* w latach 1948–2003, doczekały się również kilku edycji książkowych; pierwszy zbiór wyszedł już w 1957 roku.

jednej z zachowanych fotografii sopocki Parasolnik podobnie paradyje po molo z piaskiem na smyczy i parasolem na wszelki wypadek. Chwilami można w nim ujrzeć ucieleśnienie komiksu, sopockie *alter ego* krakowskiego Filutka. A gdyby nie obfita broda, można by się dopatrywać również stylizacji na Charliego Chaplina. Trzecią kategorią są przebrania o charakterze mimetycznym, upodabniające go do znanych postaci czy figur, takich jak Zorro, Wiking, Pirat, Cyganka wróżąca z kart, Gondolier wenecki w słomkowym kapeluszu czy Pocztylion. Kolejne kreacje mają charakter queerowy *avant la lettre*. To wielopostaciowa kobieta z brodą: naturalna obfita broda, sztuczny biust, damska peruka z długimi blond warkoczami, jak z Zespołu Pieśni i Tańca „Mazowsze” albo z bawarskiej komedii erotycznej, damski kapelusz, sukienka lub tunika bądź minispódniczka, wysokie obcasy, damska torebka, parasolka. Parasolnik zresztą podążał za modą, zmieniając minispódniczki na suknie maxi. Wreszcie pozostałe stylizacje, bardziej swobodne, które w dzisiejszych czasach nie wzbudzałyby już cienia zainteresowania, jak szorty i wzorzysta koszulka, chociaż w swoim czasie były odbierane całkiem inaczej. Jeden ze świadków epoki, Leszek Mierzejewski, wspomina:

Zapamiętałem dobrze pana Czesława z upalnego lata 1965 roku, gdy przyjechał do Wrzeszcza. Miał już wtedy 53 lata. Maszerował przez obecny plac im. Czerwonych Gitar w kierunku komendy dzielnicowej m.o. Jak tylko mnie ujrzał, to zapragnął, żebym go doprowadził na miejsce. Zawstydzony jego stylem bycia, dreptałem przy jego boku, modląc się, żeby jak najszybciej dobrnąć do Komendy m.o. Wyglądał ekstrawagancko. Ubrany był w kolorowe, krótkie spodenki, białą, bawełnianą podkoszulkę z angielskimi napisami, na głowie słomkowy kapelusz. [...] Na nogach miał jakieś białe półbuty z zawiniętymi czubami. Dziwaczności dodawały włosy, broda i wąsy – czarne i bardzo długie, co wtedy też było osobliwością, mimo że Krzysztof Klenczon zaczął już lansować na Wybrzeżu długie włosy. W dzisiejszych czasach nikt by na Parasolnika nie zwracał uwagi, ale gdy szliśmy we dwóch, ludzie stawali i gęby rozdziawiali!²¹

Ewolucja przebrań Parasolnika pokazuje, że wyraźnie odchodził od jednoznacznych skojarzeń z cyrkowym klaunem, choć śladem cyrkowej proveniencji długo pozostawały charakterystyczne za duże buty, które z czasem zamienił na damskie czółenka na obcasie. Z reguły dopełnieniem każdej stylizacji był parasol lub parasolka – przeciwdeszczowa lub przeciwsłoneczna. Ta różnorodność

²¹ Zob. Leszek Mierzejewski, „Sławni ludzie”, *Tygodnik Szczytno*, 28 listopada 2022, https://tygodnikszczytno.pl/Slawni_ludzie_felieton_Leszka_Mierzejewskiego_Szczytno_z_tygodnia_na_tydzien_zdjecia-n17187.html.



Skan fotoreportażu Stefana Kraszewskiego, „Sopocki Toulouse Lautrec”, *Świat*, nr 22 (1962)

łamała przyległość stroju do roli społecznej i zgodność z konwenansem (strój codzienny „do pracy”, strój niedzielny „do kościoła”, strój „wyjściowy”). Jednego dnia melonik, drugiego dnia fantazyjny damski kapelusz. Parasolnikowi blisko było do tytułowej postaci ze sztuki Tadeusza Różewicza *Stara kobieta wysiaduje* z 1968 roku:

Okryta – albo pokryta jest wielką ilością garderoby: wiosennej, letniej, jesiennej i zimowej. Obwieszona jest broszkami, bransoletkami, zegarkami, łańcuszkami, klipsami, kwiatami... Na głowie ma trzy różne nakrycia oraz wielką ilość różnokolorowych włosów.²²

²² Tadeusz Różewicz, *Sztuki teatralne* (Wrocław: Zakład im. Ossolińskich, 1972), 331.

Bulczyński mógłby wejść na scenę teatralną prosto z ulicy, bez dodatkowej charakteryzacji (swoją drogą, w inscenizacji Helmuta Kajzara w Teatrze Narodowym w 1978 roku rolę Starej Kobiety kreował Wojciech Siemion).

Maskotka czy prekursor performansu pasażowego?

Infantylicyzacja postaci Parasolnika („postać jak z bajki”, a zwłaszcza „maskotka Sopotu” – jak sam zresztą zwykł się podpisywać na pamiątkę wczasowiczom) oraz sentymentalizacja w późniejszych wspomnieniach („Niski, korpulentny, wesoły pan – miły obraz czasu, który już nie wróci”²³) spowodowały neutralizację tak wyraziście wywrotowej figury, zatarcie prawdziwego, kempowego oblicza prawdopodobnie pierwszego w Polsce artysty queerowego.

Postrzegany jako lokalna osobliwość, na tle ówczesnej Polski sopocki Parasolnik był zjawiskiem absolutnie wyjątkowym, które z dzisiejszej perspektywy nabiera nowego znaczenia i nie daje się zamknąć jedynie w nostalgicznym wspomnieniu. Nastął czas, by wyzwolić Parasolnika z sentymentalnych narracji, przywrócić mu tożsamość Czesława Bulczyńskiego i odsłonić performatywny wymiar jego obecności w przestrzeni Sopotu. Nie można dopuścić do tego, by po jego wieloletnich performansach, po jego codziennych „rytualnych” pasażach w coraz to bardziej przewrotnych przebraniach pozostała jedynie legenda dziwaka, za którym włączają się koty i dzieci, bo rozdaje im cukierki. Czas zerwać z anegdotyzmem, z myśleniem o Parasolniku jako dziwaku pozującym do pamiątkowych zdjęć z kurortu, i zobaczyć (uznać) w Bulczyńskim prekursora rodzimego performansu ulicznego, a także protoartystę ciała. Spojrzeć na tę niezwykłą postać jak na niedoceniony przez historyków sztuki oraz kulturoznawców, niedostatecznie rozpoznany przypadek artysty kempowego, artysty queerowego *avant la lettre*. Najwyższa pora zrozumieć i wyeksponować nietuzinkowy fenomen Parasolnika. Nawet gdyby przyjąć, że za życia Parasolnik był postrzegany wyłącznie zabawowo, jako „niewinna” atrakcja, to obecnie widać konsekwencje tej „zabawy”: samodzielnie wypracował strategię performowania płci i pozostawił po sobie modelowy projekt rewolucji obyczajowej. Jego pasażę można uznać za jednoosobowe Pride Parades.

Do przyjęcia takiej perspektywy badawczej przyczyniły się studia miejskie, dowartościowujące w ramach kultury ludowej folklor uliczny (za czasów Gomułki

²³ Zob. Gabriela Pewińska i Grażyna Antoniewicz, *Sopot – śladami znanych ludzi* (Gdańsk: Polska Press, 2019).

promowana była ludowość wiejska, czego wyrazem stała się spółdzielcza Cepe-lia), następnie performatyka, uwzględniająca teatralizację w życiu potocznym, wreszcie antropologia codzienności, waloryzująca najrozmaitsze mikrozdarczenia. Sporą rolę odegrała też książka Judith Butler *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990) i jej spóźniony polski przekład *Uwikłani w płęć: Feminizm i polityka tożsamości* (2008). Należy też pamiętać, że polskiej kulturze w czasach przedpostmodernistycznych nie jest znane pojęcie freaka (modny jest raczej outsider), tym bardziej nie mówi się jeszcze o kampie. Polski przekład założycielskiego eseju Susan Sontag *Notes of Camp* z 1964 roku ukazał się dopiero piętnaście lat później²⁴.

Performans dywersyjny

W latach sześćdziesiątych artyści zaczęli coraz częściej używać własnych ciał jako podstawowego środka ekspresji. Obecność ciała w nowej sztuce nie ograniczała się do „bycia modelem” – obiektem malarskich, rzeźbiarskich, fotograficznych czy filmowych przedstawień, bo to żywe ciało artysty stawało się materią aktu twórczego²⁵. Flávio de Carvalho, brazylijski inżynier architekt i aktywista badający ruchy społeczne, w szczególności psychologię tłumu, inspirowany pracami Freuda (przede wszystkim *Totem i tabu*) i Frazera (*Początki rodziny i klanu*), z wykorzystaniem metod, które dziś nazywamy performatywnymi, a dla których w latach trzydziestych, kiedy zaczynał, nie było jeszcze nazwy – wyprzedzał happeningowe działania Allana Kaprowa czy ruch Fluxus. Bez wątplenia był jednym ze światowych prekursorów szeroko rozumianego akcjonizmu. Już w 1931 roku dokonał pierwszej interwencji w przestrzeni publicznej pod nazwą *Doświadczenie#2* (sic!), w którym dołączył do przemierzającej ulicę São Paolo katolickiej procesji Bożego Ciała, ale ostentacyjnie podążał w przeciwnym kierunku w czapce na głowie, co spotkało się z oburzeniem tłumu wiernych i eskalacją reakcji niemal do granic linczu. Carvalho opisał i przenalizował to doświadczenie w książce i był to jeden z przełomowych momentów w redefiniowaniu sztuki. Odchodzeniu od pojmowania dzieła jako wytworu, który staje się przedmiotem ekspozycyjnym w wyspecjalizowanych miejscach, towarzyszyło założenie, że najwartościowszy w sztuce jest proces poznawczy, uruchomiony nietypowymi środkami, naruszającymi zakorzenione nawyki kulturowe. Ćwierć wieku po

²⁴ Zob. Susan Sontag, „Notatki o kampie”, tłum. Wanda Wertenstein, *Literatura na Świecie*, nr 9 (1979): 306–324.

²⁵ Zob. Diana Taylor, *Performans*, tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera (Kraków: Universitas, 2018), 15.

interwencji w procesję religijną Carvalho przeprowadził *Doświadczenie#3* (1956), przełomową manifestację uwolnienia mężczyzny od obowiązkowego garnituru w pracy biurowej: odrzucił tradycyjne ubranie męskie i założył bluzkę, spódnicę oraz sandały. Jego przejście ulicami São Paulo, jak na wybiegu modowym, było na bieżąco relacjonowane i dokumentowane przez prasowych fotoreporterów²⁶. Miało medialny rozgłos, na który nie mógł liczyć sopocki Parasolnik.

Rzecz jasna, nie każde niekonwencjonalne wyjście na ulicę jest od razu artystycznym performansem. Staje się nim, gdy w tle ma zamierzony, mimo że często niezwerbalizowany przekaz, który zakłada domyślną reakcję świadków, na przykład zmianę punktu widzenia. Czesław Bulczyński, być może jako były cyrkowiec (będę się trzymać tej legendy), miał doskonale wycucie sceniczności przestrzeni publicznej, sceniczności ulicy w jej dniu powszednim, a także propagandowej teatralizacji, której dorocznym, koronnym wyrazem było komunistyczne święto pierwszomajowe z obowiązkowym pochodem poparcia dla władzy. Ryszard Ronczewski, aktor Teatru Wybrzeże i współtwórca Cyrku Rodziny Afanasjef, wspomina jeden z sopockich pochodów:

Tego dnia, oczywiście, szedł ulicami Sopotu pochód. Zwykle otwierał go pan Czesio, wspomniany Parasolnik, przebrany za kobietę, w wysokich szpilkach na tych swoich krzywych łapach. Raczej nie było możliwe go przepędzić, skoro krzyczał: „Niech żyje polska klasa robotnicza!”²⁷

Autorzy książki *Może plaża* (2015) również przypominają jeden z pochodów pierwszomajowych z lat sześćdziesiątych, kiedy Parasolnik w przebraniu kobiety z brodą wmieszał się nagle z naręczem czerwonych goździków w paradujący tłum:

kiedy w końcu – falujący szturmówkami i propagandowymi hasłami – pochód dotarł przed honorową trybunę, [...] zdarzyła się rzecz niespodziewana. Parasolnik w kobiecym stroju, w kapeluszu z szerokim rondem, na którym zakwitł bukiet sztucznych kwiatów, podbiegł do trybuny tak szybko, że żaden z milicjantów nie zdążył go powstrzymać. Z głośnym okrzykiem „Niech żyją!”, podchwyconym szybko przez uczestników przemarszu i przypadkowych gapiów, zaczął rozdawać czerwone goździki stojącym na trybunie oficjelom, co wzbudziło

²⁶ Zob. Paula Alzugaray, „Experiências de Flávio de Carvalho: um periódico em quatro edições”, *Rosa* 6, no.1 (2022), <https://revistarosa.com/6/experiencias-de-flavio-de-carvalho>.

²⁷ Gabriela Pewińska, „Gdy malarze i hipochondrycy pili z kieliszków mgłę, czyli Sopot Afanasjewa”, *Dziennik Bałtycki*, 12 maja 2016, <https://dziennikbaaltycki.pl/gdy-malarze-i-hipochondrycy-pili-z-kieliszkow-mgle-czyli-sopot-afanasjewa/ar/9985139>.

nieklamany entuzjazm świadków tej sceny. Kiedy obdzielił już kwiatami wszystkich na trybunie i zostało mu jeszcze kilkanaście goździków, zwrócił się nagle w stronę umundurowanych funkcjonariuszy MO, stojących na chodniku. [...] Ci, przerażeni nagle całą sytuacją, zaczęli przed Parasolnikiem wręcz uciekać, lękając się jakiegokolwiek bezpośredniego kontaktu. Przypadkowi uczestnicy tego zdarzenia zaczęli w końcu dopingować Parasolnika w tym pościgu za mundurowymi, głośno bijąc brawo.²⁸

Mamy tu faktycznie opis niezapowiedzianego performansu dywersyjnego, parodystycznie realizującego państwowotwórczy scenariusz i wzbudzającego konsternację służb porządkowych niekontrolowaną brawurą. Ten incydent ma liczne potwierdzenia we wspomnieniach świadków epoki. Wedle Tomasza Kota zdarzyło się to jeszcze parę razy w latach siedemdziesiątych. „Dzika” ingerencja Parasolnika, przypominająca akcję Flávio de Carvalho podczas procesji Bożego Ciała w São Paulo, polegała na przerysowanym, groteskowym wyrażeniu poparcia dla komunistycznej władzy przez „niepoważną” osobę: ani to weteran, ani kombatant, ani przodownica pracy, ani harcerka, ani działacz młodzieżowy, ani ktoś całkiem przeciętny. I tak jak akcjonieście Carvalho zagrażał „oddolny” lincz, tak Parasolnik ryzykował „odgórny” areszt przy „oddolnym” radosnym podziwie dla jego ekscesu, naruszającego powagę największego komunistycznego święta. Jak można wnosić ze świadectw mówionych, w końcu władza zaczęła zabezpieczać podobne uroczystości przed nieobliczalnym performerem poprzez jego czasową izolację w ośrodkach psychiatrycznych.

Artysta ciała

Tytuł „artysty ulicy” nie wyczerpuje form aktywności Czesława Bulczyńskiego. Parasolnik mógłby zostać uznany także za jednego z pierwszych artystów body artu. Wprawdzie w mniej publiczny sposób, ale, jak zapamiętał świadek: „Na plaży prezentował tors nieprawdopodobnie pocięty bliznami. Ponoć był to skutek zamiłowania do połknięcia ostrych przedmiotów i częstych w związku z tą przypadłością operacji”. Sopocki malarz Andrzej Umiastowski wspomina:

²⁸ Tomasz Dobrowolski i Wojciech Fułek, *Może plaża* (Gdańsk: Estilla, 2015), 39–40.

Parasolnik był ogromnie sympatyczny, miał bardzo donośny głos, choć czasem parasolem przywalił. Połykał różne metalowe przedmioty. Mój wujek Karol, chirurg, który od czterdziestu lat mieszka w RPA, często Parasolnika operował.²⁹

Inny świadek: „Ubierał się niekiedy dziwacznie, ale kiedy był rozebrany na plaży, to wtedy dopiero wzbudzał grozę, gdyż cały tors miał w niezliczonych bliznach”. Wiadomo, że łykał agrafki, klucze, łyżeczki i spinki do krawata. Podobno gryzł i łykał również szkło, potrafił też sam się okaleczać. Operowali go mistrzowie skalpela. Mimo niskiego wzrostu był niezwykle sprawny fizycznie, stawał na rękach na oparciach krzeseł, robił stójkę na kominie lokalnej kotłowni (w innej wersji: krematorium), gdzie wdrapał się na dowód, że można go już wypisać do domu, gdyż po operacjach szybko wracał do formy. Ratunkowe wizyty w klinice chirurgii gdańskiej Akademii Medycznej najwyraźniej traktował jak kolejne autoperformanse. Nic dziwnego, że jego legenda nadal rezonuje w środowisku lekarskim, skoro był tak częstym gościem na stole operacyjnym. Indagowany w tej sprawie znany gdański chirurg Zbigniew Gruca opowiadał:

Wizyty Parasolnika w klinice były tak częste, że wszyscy znali go doskonale. On też miał pamięć niezawodną. Za każdym razem przedstawiał się, demonstrując brzuch: rozpiął koszulę i wśród licznych blizn bezbłędnie rozpoznawał dzieła chirurgów, którzy go operowali. Wskazywał palcem szramy: „Kieturakis, Dębicki, Kieturakis, Kieturakis”.³⁰

W jego eksperymentach z własnym ciałem można z pewnością dopatrywać się podłoża psychiatrycznego, co jednak nie wyklucza przyjęcia także innej perspektywy, paralelnej wobec zjawiska performansu masochistycznego³¹. Parasolnik nie włącza w swe cielesne eksperymenty nikogo poza sobą, nikomu nie szkodzi, nie narusza niczych praw, nie wykorzystuje, jak to ówczesnie czynią akcjonieści wiedeńscy, ani dzieci, ani zwierząt. Jako połykacz niebezpiecznych przedmiotów – jeśli zawiesić wykładnię psychiatryczną – manifestował absolutną wolność dysponowania własnym ciałem, co okaże się tak ważne w późniejszych dyskusjach transplantacyjnych, eutanazyjnych czy proaborcyjnych. Parasolnik, eksperymentując ze swym ciałem na granicy ostatecznego ryzyka,

²⁹ Zob. Aleksandra Kozłowska, „Andrzej Umiastowski”, Sopotianie, strona internetowa Muzeum Sopotu, dostęp 12 września 2023, <http://sopotianie.muzeumsopotu.pl/relacja/andrzej-umiastowski>.

³⁰ Zob. Hanna Wilczyńska-Toczko, „A Parasolnik już tu nie mieszka...”, *Gazeta Wyborcza*, 11 lipca 1997; zob. też: Stanisław Tomaszunas, „Wspomnień studenta medycyny ciąg dalszy”, *Gazeta AMG*, październik 2002, 28.

³¹ Por. Natalia Kaliś, *Pan niewolnik: Męski masochizm w performance okresu PRL-u* (Warszawa, Instytut Sztuki PAN, 2018).

wykazywał i propagował nie tylko ufność w naprawczą moc medycyny, ale i wiarę w solidarność lekarza z pacjentem, w respektowanie jego woli.

Bulczyński doskonale wyczuwał (nie znając przecież prac Michela Foucaulta), że medycyna jest jednym z ważnych pól ustanawiania „zdrowej” normy społecznej i patologizowania odmienności, kwalifikowania pewnych zachowań jako chorobliwe. Powtarzając swoje masochistyczne performanse, najwyraźniej prowokował medyków, zwłaszcza psychiatrów, ci jednak wykazywali daleko idące zrozumienie i wzbraniali się przez opresyjną medykaliczacją Parasolnika.

Świadek epoki: Po plaży spacerował niekiedy rozebrany i wówczas eksponował pokryty bliznami tors, wynik częstych operacji wydobywania ostrych przedmiotów, które wielokrotnie połykał. Ale w szpitalu psychiatrycznym został umieszczony dopiero za udział w pochodzie 1-majowym jako kobieta.

I nie była to decyzja medyczna, lecz w oczywisty sposób polityczna.

Konfrontacje

Fenomen Parasolnika można osadzić w polskich kontekstach, nawet jeśli będą to porównania „na wyrost” i „na próbę”. Na przykład: zestawić go z Krzysztofem Niemczykiem (1938–1994), krakowskim skandalistą i ulicznym performerem, a także z Tomaszem Machcińskim (1942–2022), kaliskim „artystą wizualnym”. Skądiną Bulczyński – najstarszy z nich (a nawet nieco starszy od Tadeusza Kantora!), mógłby wręcz być ojcem Niemczyka czy Machcińskiego.

Przypadek Krzysztofa Niemczyka

Nawet Witkacy nie był chyba tak nierozzerwalnie związany z Zakopanem jak Parasolnik z Sopotem; skądiną w jego ulicznych występach-przechadzkach można się dopatrzeć pewnych analogii do praktyk Stanisława Ignacego Witkiewicza, chociaż z pewnością Bulczyński nie miał żadnej wiedzy o autorze *Niemytych dusz*. Dla Witkacego jako malarza portrecisty ulica stanowiła naturalną kolekcję „gębówzorów”, którą eksplorował w sobie właściwy sposób. W artykule *Atmosfera miast z 1938 roku* pisał:

gęba ludzka w niesamowity sposób mnie interesuje. Normalnie idąc po ulicy musiałem każdą twarz zarejestrować, wziąć w siebie, szybko strawić, „intuicyjnie” określić i wyrzygać; [...] zauważyłem, że chodzenie po ulicach Warszawy

wyczerpuje mnie w specjalny sposób; [...] Po kwadransie takiego pracowitego spaceru byłem gotów: uciekła ze mnie wszelka radość życia i beztroska, mordy zatruwały mnie mniej lub więcej wyraźnie wyrażaną pogardą.³²

A oto wnioski z doświadczenia: „Twierdzę, że zasadniczym stosunkiem Polaka do Polaka jest wzajemna pogarda...”, „Jest to tak dalece potrzebne dla większości naszego społeczeństwa jak oddychanie”³³.

Jeśli nawet stosunek Bulczyńskiego do ulicznego tłumu nie był tak pesymistyczny jak Witkiewicza, to bez wątplenia właśnie atmosfera miasta (niezależnie od jego skali), a zwłaszcza relacje między przechodniami stanowiły jego główne zainteresowanie. Interweniował w niezdrowe relacje z naprawczą intencją, chcąc z jednej strony wzmocnienia różnorodności, z drugiej – rozbudzenia wzajemnego zainteresowania w przestrzeni publicznej.

Czesława Bulczyńskiego vel Parasolnika można by scharakteryzować słowami Natalii Korczakowskiej o Krzysztofie Niemczyku: miał „status człowieka, który zajmował stałe miejsce w życiu miasta, nie należąc do żadnej z jego elit finansowych, politycznych czy kulturalnych”³⁴. Porównanie Bulczyńskiego z Niemczykiem należy jednak natychmiast opatrzyć zastrzeżeniem, że Niemczyk miał mocne oparcie w krakowskiej bohemie: utrzymywał kontakty z Tadeuszem Kantorem, przyjaźnił się z właścicielami i kustoszami galerii (szczególną rolę odegrała tu Anka Ptaszkowska), miał okazję gościć u siebie Allena Ginsberga i Luchino Viscontiego. Czuł się twórcą – pisał, fotografował, malował, improwizował muzykę, wywodził się zresztą z rodziny artystycznej (jego stryj Leon Niemczyk oraz siostra Monika Niemczyk to znani aktorzy). Kronikarz Józef Chrobak tak streszcza działalność Krzysztofa Niemczyka w latach 1968–1971:

Urządza publiczne prowokacje i happeningi, między innymi prawie nago kąpie się podczas juwenaliów w fontannie na Rynku w Krakowie, odsłania pośladki w miejscach publicznych, czepia się siatek zabezpieczających osiedlowe śmietniki, pojawia się na ulicy w makijażu i czarnej pałatce, przywiązuje się do autobusu na dworcu PKS, wspina się nago po drzewach...³⁵

³² Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Narkotyki, Niemyte dusze*, wstęp i oprac. Anna Micińska (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975), 287, 288.

³³ Witkiewicz, *Narkotyki*, 285, 286.

³⁴ Zob. Natalia Korczakowska, „Ja, Krzysztof: Komentarz do materiałów filmowych”, w: *Krzysztof Niemczyk: Przypadek twórczy*, red. Józef Chrobak (Kraków: MOCAK, 2014), 221.

³⁵ Józef Chrobak, „Krzysztof Niemczyk: Kalendarium”, w: Chrobak, *Krzysztof Niemczyk*, 183.

Zbigniew Warpechowski zapamiętał, że Niemczyk pojawił się w Jazz Klubie, ubrany na czarno, z krawatem wymalowanym pastą do zębów na czarnej koszuli³⁶. Zwykle wkładał czarną pelerynę z białymi skrzydełkami, czasem na ramieniu nosił ptaszka³⁷.

Akcje Niemczyka były jawnie prowokacyjne i zapewne starannie wyreżyserowane, łącznie z dbałością o ich fotograficzne dokumentowanie. Niewykluczone, że Niemczyk chciał podążać śladem Witkacego, który był tak bliski Tadeuszowi Kantorowi. Kantor, mimo że lubił porównywać swój teatr do „budy jarmarcznej”, był zwolennikiem elitarności sztuki i bronił ekskluzywnej twórczości, która miała być koncentracją energii. Tymczasem Niemczyk tę energię niejako rozpraszał i trwonił. W jego działalności, podobnie jak w przypadku Witkacego, cała przestrzeń publiczna stawała się polem eksperymentu tyleż mikrospołecznego, co artystycznego. Chyba nawet bardziej społecznego niż artystycznego. Wystawiając na widok publiczny obnażone pośladki, świadomie dążył do ekscesu, umyślnie zaczepiał, chciał wywołać wzburzenie, celowo pracował więc na rozdźwięku.

Parasolnik, w odróżnieniu od Niemczyka, nie zrywa komunikacji przez eksces, lecz włącza osobisty eksces w proces budowania relacji z otoczeniem. Śmiało wychodzi naprzeciw tym, którym nieznana była wolność rozumiana jako prawo do dziwności, i gotów jest dzielić się swoją dziwnością. Chce uznania nie tyle dla siebie, ile dla różnorodności, którą ucieleśnia i propaguje. Można powiedzieć, że buduje swój przekaz nie na rozdźwięku, lecz na zbliżeniu. Parasolnik nie narzuca się, nie robi skandalizującego *show*, lecz przechadza się jak *flâneur*, ktoś tak bardzo „na swoim miejscu”, że chociaż zdecydowanie się wyróżnia z tłumu kuracjuszy, urlopowiczów, turystów i hipisów, to nie podlega mechanizmom społecznej represji. Odmieniec?

Bulczyński wyprzedza czas, queeruje swój wizerunek i jest w pełni akceptowany. Jak to możliwe? Ówczesne społeczeństwo patrzyło na świat „innymi oczami” i operowało „inną retoryką”. Inność oswajano bądź dystansowano się od niej za pomocą takich określeń, jak „wariat”, „dziwak”, „ekscentryk”, ale nie „odmieniec”. Na pewno można powiedzieć, że był lokalnym oryginałem, ale już nie ekscentrykiem, bo to wedle *Słownika języka polskiego* „człowiek postępujący niezgodnie z przyjętymi zasadami”. Tymczasem Parasolnik nie naruszał zasad społecznego współżycia. Owszem, wyłamywał się z „heteronormy”, jakbyśmy dzisiaj powiedzieli, czyli torował drogę nowemu spojrzeniu na tożsamość płciową, która w ostatnich latach znalazła się w centrum uwagi za sprawą *gender*

³⁶ Zbigniew Warpechowski, „Niemczyk, hipisi i Kantor”, w: Chrobak, *Krzysztof Niemczyk*, 141.

³⁷ Zob. Maria Anna Potocka, „Czasami najciekawszym dziełem jest sam człowiek”, w: Chrobak, *Krzysztof Niemczyk*, 95.

studies, ale wówczas nie było to kwestią publicznie roztrząsaną. Trudno oczywiście utrzymać, by psychiatryczna kategoria „wariata” była mniej opresyjna, mniej stygmatyzująca, ale z pewnością nie była „ideologią”, odnosiła się do jednostkowego przypadku, określanego jako kliniczny. Odmieniec tymczasem jest reprezentantem Innych, przedstawicielem jakiejś mniej jawnej, odrębnej mniejszości, toteż zagraża spójności narodowej wspólnoty. Dziś Parasolnik mógłby zostać uznany za chodzącą propagandę LGBTQ+.

Przypadek Tomasza Machcińskiego

Na prekursorstwo Parasolnika rzucają światło dokonania innych freaków o artystycznych ambicjach, w szczególności może Tomasza Machcińskiego, ostatnio na nowo odkrywanego artysty wizualnego, który latami uprawiał fotoperformans. Niewątpliwie zasługiwałby na tytuł Króla Przebieranek. Urodzony w 1942 roku, został osierocony, gdy miał dwa lata, smutne dzieciństwo spędził w domach dziecka i w szpitalach, często unieruchomiony, gdyż chorował na gruźlicę kości. Z zawodu mechanik maszyn biurowych, pracował w Zakładzie Techniki Biurowej w Kaliszu. Jest twórcą tysięcy fotograficznych autoportretów, na których wciela się w autentyczne bądź fikcyjne postaci.

Swoje fotoperformanse dokamerowe Machciński wykonywał nieprzerwanie od 1966 roku, początkowo były to zdjęcia czarno-białe i analogowe, w nowym stuleciu także cyfrowe i barwne³⁸. Na pierwszych zdjęciach ma dwadzieścia cztery lata, na ostatnich – siedemdziesiąt dziewięć. Przez pięćdziesiąt pięć lat wykreował dwadzieścia dwa tysiące tożsamości, co, jak przeliczył Adam Mazur, średnio daje każdego roku około czterystu inscenizowanych portretów. „Wygląda na to, że Machciński wymyśla się codziennie na nowo”³⁹. W tym potoku wizerunków

uwidacznia się szaleństwo, jakaś kompulsywna potrzeba, maniackalna obsesja na własnym punkcie, która dobrze rezonuje ze współczesnym fotograficznym narcyzmem. Machciński jest prorokiem kultury *selfie*, oszalałym influencerem wyprzedzającym instafotografię o pół wieku.⁴⁰

W wywiadzie z 2016 roku Machciński opowiedział o swojej metodzie:

³⁸ Warto pamiętać, że słynna Cindy Sherman pierwszą pracę opartą na zmieniających się tożsamościach, *A Play of Selves*, zrealizowała w roku 1975.

³⁹ Zob. Adam Mazur, „Jedna twarz i taki sobie miraż”, *Dwutygodnik*, nr 312 (2021), <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/g616-jedna-twarz-i-taki-sobie-miraz.html>.

⁴⁰ Mazur, „Jedna twarz i taki sobie miraż”.

Od początku powiedziałem sobie: żadnej sztucznej brody, żadnych naklejanych wąsów i zero retuszu. Wszystko musi być prawdziwe. Należy umieć zrobić twarz tak, żeby wyglądała naturalnie, jak własna. Zawsze wykorzystuję to, co dzieje się z moim ciałem: odrastanie włosów, łysienie, starzenie się. Projekt zmienia się z biegiem czasu, bo ja się zmieniam. [...] Ja jestem tymi postaciami: kulturystą, księdzem czy Jezusem. [...] Każdy człowiek ma kobiece i męskie pierwiastki... [...] Sam jestem dziełem sztuki, to, co robię i jak żyję, jest tożsame. Idzie ze mną krok w krok. Tomasz Machciński żywe dzieło sztuki. Szkoda mnie zakopać.⁴¹

Uderzające, że pierwszym zainscenizowanym wcieleniem Machcińskiego był uwielbiany przez niego Charlie Chaplin. To rymuje się z pierwszymi stylizacjami sopockiego Parasolnika w meloniku, które – gdyby nie obfita broda – były również z ducha chaplinowskie. O ile jednak Machciński do stylizacji kostiumowo-makijażowej dodaje silną ekspresję mimiczną, narzuca się podobieństwem do rozmaitych postur i jest niejako „totalny”, co sprawia, że nie ma ucieczki przed skojarzeniem z pierwowzorem, o tyle Parasolnik jest suwerenny w kreacjach, nie „podrabia”, nie „naśladuje”, lecz syntetyzuje, parodystycznie przerysowuje, z samokontrolą „przegina się”, jest analitycznie kreatywny – to nie są lumpeksowe bieda-stylizacje, jak w przypadku kaliskiego performerera, lecz kostiumy „szyte na miarę” ze staroci.

W zestawieniu z Machcińskim Bulczyński wydaje się zresztą nieporównanie ciekawszy, bardziej oryginalny i bardziej radykalny. U Machcińskiego widoczne jest mocno narcystyczne skupienie na sobie, bo przecież zza tych „tysiąca twarzy” stale przeziera jedna i ta sama twarz; Machciński zdaje się mówić: jestem bogiem/kreatorem o niezliczonych obliczach... Jezus i Karol Marks, Marlena Dietrich i Matka Teresa, Jan Paweł II i Leszek Kołakowski – to wszystko ja! Machciński, twórca kolekcji swoistych autoportretów „w roli”, jest studyjnym inscenizatorem, aktorem, fotografem, archiwistą i kolekcjonerem w jednej osobie. Parasolnikowi bliżej do swobodnego akcjonisty. To ktoś, kto sam nie uwiecznia swoich wcieleń na fotografii, lecz je obnosi wśród ludzi, testuje w interakcji, bada reakcje. Dla Bulczyńskiego charakterystyczna jest ulotność działań – spełnianie się w przypadkowym w spotkaniu, w rozmowie, w kontakcie z otoczeniem. Ważny jest również element improwizacji, nieprzewidywalności (bez pewności, kogo napotka i z jaką spotka się reakcją). Nad narcystyczną autoekspresją przeważa tu funkcja (roz)poznawcza. W jego pasażach nie ma dążenia do perfekcji, lecz gotowość na przypadek w otwartej przestrzeni; ważna jest również – to powracająca we

⁴¹ Zob. Tomasz Machciński, „Szkoda mnie zakopać”, rozmowa Moniki Stelmach, *Dwutygodnik*, nr 180 (2016), <https://www.dwutygodnik.com/artykul/6421-szkoda-mnie-zakopac.html>.

wspomnieniach obserwacja – współobecność kotów, psów i dzieci, tak dziś znacząca inkluzywna solidarność ze środowiskiem wielogatunkowym.

W 2017 roku Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie zakupiło do kolekcji ponad pięćset odbitek prac Machcińskiego z lat 1966–2006. Jak komentował Zbigniew Libera w 2018 roku, początkowo pisano o Machcińskim w takiej aurze, że to „amator, nieszkolony, dziwak, a może świr czy perwers. Dziś, gdy widzimy cały jego dorobek, gdy wiemy, z jaką konsekwencją robi swoje, jest to imponujące”⁴². Czesław Bulczyński stanowił fenomen porównywalnej rangi co Machciński i jeśli „człowiek o tysiącu twarzach” z Kalisza doczekał się w ostatnich latach kuratorskiej nobilitacji (zorganizowano mu wystawy, wydany został monumentalny album, dokonano zakupu archiwum, powstało kilka filmów dokumentalnych, ukazało się wiele artykułów), to podobne uznanie bezwzględnie należy się Parasolnikowi z Sopotu. Uznanie czysto symboliczne, bo nie ma żadnego materialnego archiwum, wokół którego można by zbudować nobilitującą narrację wystawienniczą czy filmową. Takie archiwum trzeba dopiero uformować na podstawie rozproszonej dokumentacji fotograficznej.

Przypadek Ryszarda Kisiela

Pouczający i inspirujący dla sprawy Parasolnika może być przypadek Ryszarda Kisiela i jego domowego archiwum queerowego, które odkrywa Karol Radziszewski:

ubolewałem nad tym, że brakuje mi polskiego kontekstu historycznego dla swoich działań, że zawsze odwołuję się do różnych zachodnich zjawisk, to stwierdziłem, że muszę sam sobie znaleźć poprzedników, przodków, jakieś tło, do którego będę mógł się odnieść.⁴³

W efekcie natrafia na zino we pisemko *Filo* i jego gdańskiego redaktora, Ryszarda Kisiela. Krok po kroku odkrywa jego prywatne archiwum z lat osiemdziesiątych, sesje fotograficzne o erotycznym charakterze nawiązujące stylem do klimatów pornograficznych – dziesiątki kolorowych slajdów. W końcu zaprasza go do

⁴² Zob. Zbigniew Libera, „To nie są tak naprawdę poważni artyści”, rozmowa Roberta Jarosza, *Magazyn szum*, 17 sierpnia 2018, <https://magazynszum.pl/o-sztuce-outsiderow-ze-zbigniewem-libera-rozmawia-robert-jarosz/>.

⁴³ Zapis rozmowy Magdy Szczesniak z Karolem Radziszewskim, strona projektu *Źródła i mediacje*, dostęp: 17 października 2023, <http://re-sources.uw.edu.pl/reader/zapis-rozmowy-magdy-szczesniak-z-karolem-radziszewskim>.



Znalezione przez autora na trójmiejskich forach internetowych

swojej pracowni na warszawskiej Pradze, by Kisiel odtworzył domowe sesje fotograficzne z 1985 i 1986 roku, mając do dyspozycji wynajętego modela i teatralny magazyn kostiumów. W ten sposób powstaje trzydziestominutowy zapis wideo *Kisieland* (2012)⁴⁴. Tym samym „przejęte” i nobilitowane przez Radziszewskiego archiwum Kisiela przechodzi z amatorsko tworzonych imaginariów gejowskiego do mainstreamowej galerii.

Cross-dressingowe działania Parasolnika nie tylko wyprzedzały zabawy Kisiela, ale miały zdecydowanie bardziej uniwersalny charakter – nie były środowiskowe (homoseksualne), lecz otwarte. Elementy queerowe nie stanowiły jedyne go ukierunkowania, a skojarzenia odbiorców nie mogły być tak jednoznaczne, bo

⁴⁴ Karol Radziszewski, *Kisieland*, wideo (2012), FilMOTEKA Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, <https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/radziszewski-karol-kisieland-2>. Zob. też Weronika Ludwika Orłowska, *Tomasz Machciński i Ryszard Kisiel – emancypujący potencjał gier z wizerunkiem*, praca licencjacka na Wydziale Zarządzania Kulturą Wizualną, Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa 2020.

o subkulturze LGBT wówczas w Polsce w ogóle nie mówiono. Dominujący w latach sześćdziesiątych był chyba odbiór cross-dressingu w aurze groteski, silnie obecnej w ówczesnym teatrze za sprawą sztuk Witkacego, Mrożka, Różewicza i zachodniego teatru absurdu, albo w aurze komedii (jak w nieco późniejszym filmie Stanisława Barei *Poszukiwany, poszukiwana*).

Świadek epoki: Pamiętam jego długą czarną brodę i strasznie krzywe, obrośnięte nogi. Wyglądało to bardzo komicznie przy tych jego krótkich spódniczkach i butach na obcasach. Dopiero teraz, po latach, czuję jak Go brakuje...

I tak jak Karol Radziszewski uaktywnił i nobilitował archiwum Ryszarda Kisielewskiego w trybie *reenactment* – powtórzenia aktu kreowania stylizacji z wykorzystaniem nowego modela i jednoczesnej rejestracji tego wydarzenia, tak można sobie wyobrazić podobne działanie w przypadku Czesława Bulczyńskiego: odtworzenie ze zdjęć jego przebrań, ubranie w zrekonstruowane kreacje wynajętego modela-performera i jego wyjście na ulicę. Rejestracja filmowa tych re-pasaży stanowiłaby zarazem materiał wystawienniczy.

Dwie legendy synchroniczne

Bulczyński miał potencjał twórczy, którego, jak przypuszczam, trochę się obawiano: mógł najzwyczajniej wysunąć się na pierwszy plan, stąd zapewne bardzo oszczędna jest jego obecność we wspomnianym już telewizyjnym filmie Andrzeja Kondratiuka *Kobiela na plaży*. Kondratiuk nie może ukryć, że wykorzystuje w swym filmie metodę stosowaną przez Parasolnika: wejście w otwartą przestrzeń w nietypowym, niedostosowanym przebraniu... W letni słoneczny dzień Bogusław Kobiela zjawia się na sopockiej plaży w zimowym stroju narciarskim i na nartach sunie po piasku, a za nim podąża chmara dzieciaków... To znów podszywa się pod plażowego ratownika z tubą, który dyscyplinuje zachowania kąpielowiczów, a reakcje są rejestrowane ukrytą kamerą i miniaturowym mikrofonem. Są to w jakiejś mierze pomysły analogiczne do samorodnych akcji Parasolnika. W jednym z krótkich ujęć dochodzi do bezpośredniej konfrontacji: naprzeciw siebie Kobiela w szortach i letniej koszulce, a Bulczyński w charakterystycznym cyrkowym przebraniu. Zaczyna Kobiela:

- Chciałem pana zapytać o parę spraw. Po pierwsze, co pan myśli o tegorocznym sezonie?
- Bardzo dobrze.

- Dobry sezon?
- Bardzo dobry.
- A czy pan spędza czas na plaży? Co pan w ogóle myśli o wypoczynku na plaży?
- O wypoczynku bardzo dobrze.

Repliki Parasolnika okazują się rozczarowująco zdawkowe, ale też pytania Kobieli są poniżej oczekiwań. Najwidoczniej dwóch komików w jednym kadrze to za dużo, by każdy mógł się przebić w tak krótkim ujęciu. Bulczyński, zwykle rzutki, energiczny i elokwentny, tu zachowuje się wyjątkowo pasywnie, jakby sparaliżowany bliskością popularnego aktora. Obecność Parasolnika w filmie Kondratiuka sprawia dziwne wrażenie: jest, ale jakby go nie było. Jakby starano się nie dopuścić, by skradł show. Ale on sam też padał ofiarą konkurencji.

W Sopocie w latach 1959–1963 działał kabaretowy teatrzyk Cyrk Rodziny Afanasjeff, który tworzyli pisarz Jerzy Afanasjew, jego żona Alina oraz szwagier Ryszard Ronczewski, aktor Teatru Wybrzeże. Ronczewski wspomina:

W naszym teatrze, który nosił miano Cyrk Rodziny Afanasjeff, Jurek występował w starym, czarnym meloniku, miał też gęstą, ciemną brodę. Takież melonik i taką brodę nosił i Parasolnik, postać bynajmniej nie z teatru, może z teatru ulicy jedynie. Któregoś dnia, nad ranem, ktoś łomocze w drzwi naszego domu pod wieżą. Otwieram przerażony, a tu pan Czesio rozsierzdzony nad wyraz, wykrzykuje: Co to jest?! Co to?! Moje zdjęcie w gazecie, a podpisane „Asfasanjew” jakiś!!! Jak to się stało, że w *Kurierze Polskim* pomylili Parasolnika z moim szwagrem – do dziś nie wiadomo.⁴⁵

To znamienna anegdota: Bulczyński, mimo swej ogromnej popularności, pozostawał w cieniu. Wprawdzie Parasolnik w solowych ulicznych występach odważnie przekraczał zwyczajowe granice, ale to Afanasjew przeszedł do teatralnej legendy. Czesław Bulczyński nazywany jest Parasolnikiem z Sopotu – z woli ludu. Tymczasem Afanasjew, który pierwsze książki wydaje pod własnym imieniem i nazwiskiem, jako Jerzy Afanasjew, później podpisuje je jako Afanasjew z Sopotu, co zdaje się świadczyć o jego kompleksie artystycznym wobec Bulczyńskiego.

⁴⁵ Pewińska, „Gdy malarze i hipochondrycy”.

Lęk przed wpływem?

W liście do żony Aliny 9 listopada 1970 z Oslo, gdzie przebywa na jakimś stypendium, Afanasjew ekscytuje się transgenderowym widokiem ulicy:

Widziałem chłopców ubranych jak dziewczęta, a nawet takich, co mieli rysowane na twarzy rzęsy. Oczywiście – o urodzie dziewczęcej. Widziałem też na ulicy dziewczynę ubraną na chłopca, z dorysowanym zarostem (broda, wąsy itd.). Ubaw nie z tej ziemi.⁴⁶

A przecież podobny widok ma na wyciągnięcie ręki w Sopocie i w ogóle nie zastanawia go, jak przyjmowane są pionierskie przebieranki Parasolnika, bynajmniej nie jak „ubaw nie z tej ziemi”.

Afanasjew współpracował z modnym krakowskim tygodnikiem *Przekrój*. Miał tam swój stały felieton „Poczta od Afanasjewa”. W jednym z listów-felietonów, latem 1973 roku, pisarz podaje surrealistyczny przepis kulinarny:

Świeże parasole z PDT oplukać czysto, od większych odciąć rączki, małe zostawić, pokrajać w paseczki, sparzyć gorącą wodą i odlać deszcz, następnie włożyć do rondla kalosz masła i dusić parasole w brytfannie, potem wkroić właściciela i jeszcze podusić go za szyję. Przepis na meloniki i kapelusze w powidłach inną razą.⁴⁷

To przecież rodzaj morderstwa *in effigie*, zabójstwa rywala z sąsiedztwa, krótko mówiąc *pars pro toto* unicestwienia sopockiego Parasolnika!

W tym czasie Cyrk Rodziny Afanasjewa już od dekady należał do przeszłości, a sam Afanasjew zajęty był karierą partyjną, filmową i telewizyjną. Resentyment jednak najwyraźniej pracował. Co więcej, na jednym z rysunkowych listów Aliny Afanasjew widzimy niebosiężną drabinę (przypominającą wysoki komin), na której szczycie arlekin wykonuje stójkę. Czyż nie jest to pogłos czy raczej powidok powszechnie znanej w Sopocie opowieści o Parasolniku, który wspiał się na komin kotłowni w Akademii Medycznej i stanął na rękach? Czy nie świadczy to o jakimś nieutulonym kompleksie twórców Cyrku Rodziny Afanasjewa w stosunku do cyrkowego konkurenta?

⁴⁶ Jerzy Afanasjew, *Listy: Portret wielokrotny*, wybór i oprac. Jolanta Szulkowska (Gdańsk: Oskar, 2000), 193.

⁴⁷ Jerzy Afanasjew, *Poczta Afanasjewa* (Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1979), 67.

W 2016 roku Tomasz Kaczorowski w artykule o Cyrku Rodziny Afanasjefff określa Afanasjewę „zapomnianym sopockim artystą”⁴⁸, mimo że jest on postacią nad wyraz zlegendyzowaną i zarazem trwałą częścią żywej legendy zbiorowej Bim-Bomu oraz całej formacji lokalnych teatrzyków studenckich Wybrzeża z przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku, słynnego „pokolenia kataryniarzy”, wedle popularnej formuły Andrzeja Cybulskiego. Toteż trudno się zgodzić z tak śmiałą tezą:

Do dziś osoba Jerzego Afanasjewa i jego twórczość, na skutek działań nieprzychylnych mu osób i środowisk, w tym związanych z ówczesną władzą, znajduje się poza obiegiem myśli teatralnej i literackiej, pomimo ogromnej wartości.⁴⁹

Do twierdzeń Kaczorowskiego wypada bowiem dodać kilka znamienych faktów. W 1969 roku Afanasjew wstąpił do PZPR – nietrudno zauważyć, że podjął tę decyzję wkrótce po Marcu 1968 i represjach, jakie spotkały gdańską pisarkę Różę Ostrowską, sprawującą kierownictwo literackie Teatru Wybrzeże, w którym w 1967 wystawiono jego sztukę *Łóżko*. W 1972 objął stanowisko głównego reżysera w Ośrodku Telewizji Polskiej Gdańsk. W latach 1973–1979 był członkiem Komisji Kultury Komitetu Wojewódzkiego PZPR w Gdańsku, a w latach 1976–1979 radnym Wojewódzkiej Rady Narodowej w Gdańsku. Dzięki tym funkcjom mógł mieć wpływ na bieg życia kulturalnego na Wybrzeżu, w tym na partyjne wyciszenie zawirowań pomarcowych. W 1980 roku został odznaczony Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski i jednocześnie wstąpił do NSZZ Solidarność, z PZPR wystąpił jednak dopiero po wprowadzeniu stanu wojennego.

Sam Afanasjew nie grzeszył skromnością: „Robiono ze mną dziesiątki wywiadów, pisano morze artykułów. Żyliśmy opromienieni sławą «Cyrku».

⁴⁸ Zob. Tomasz Kaczorowski, „Cyrk rodziny Afanasjefff – autorskie przedsięwzięcie zapomnianego sopockiego artysty, Jerzego Afanasjewa”, w: *Rytuały/gesty*, red. Włodzimierz Szturc i Ewa Gorlewska, numer specjalny, *Próby. Nieregularnik filologiczny*, nr 4 (2016): 209–219, <http://hdl.handle.net/11320/8875>.

⁴⁹ Kaczorowski, „Cyrk rodziny Afanasjefff”, 209. Tezie Kaczorowskiego o marginalizacji artysty zdecydowanie przeczy baza internetowa Biobibliograficzny Słownik Pisarzy Pomorza Gdańskiego, w której odnotowano 888 pozycji powiązanych podmiotowo i przedmiotowo z Jerzym Afanasjefffem. A przede wszystkim to sam Afanasjew zadbał o dokumentację swej twórczości literackiej, plastycznej i teatralnej, wydając autotematyczne książki, zob. Jerzy Afanasjew, *Sezon kolorowych chmur: Bim-Bom... Co to... Cyrk...* (Gdynia: Wydawnictwo Morskie, 1968); *Każdy ma inny świat: Wspomnienia, notatki, recenzje, wywiady, refleksje 1932–1982* (Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1986). Już po śmierci ukazał się tom *Listy: Portret wielokrotny*, oprac. Jolanta Szulkowska (Gdańsk: Polnord-Oskar, 2000), a ostatnio – w wyborze Kaczorowskiego – *Tralabomba: Dramaty i scenariusze* w serii „Dramat polski. Reaktywacja” (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2020). Stosunkowo niedawno ukazały się także monografie: Barbara Świąder-Puchowska, *Myślenie obrazem: Gdańskie teatry plastyków w latach 50. i 60. XX wieku* (Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2018); Katarzyna Nowicka, *Poetyzowanie zwyczajności PRL-u w studenckich teatrach Wybrzeża: Co To, Bim-Bom, Cyrk Rodziny Afanasjefff* (Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2020).

Ekstrawagancji dodawała mojej sylwetce broda, której wówczas nikt nie nosił”⁵⁰. Nikt? A Czesław Bulczyński vel Parasolnik? Być może znów natykamy się tu na ślady jakiegoś rodzaju artystycznego kompleksu, lęku przed konkurencją bądź lęku przed wpływem?

„Zapomnianego artystę” widziałbym raczej w sopockim Parasolniku, poniekąd przykrytym przez Afanasjewa. Kaczorowski dobrze o tym wie i nawet napisał na ten temat utwór teatralny *Sztuka naprawiania parasoli albo Rzecz o sianiu zdziwienia* (2019)⁵¹, w którym Dyrektor Teatru i Parasolnik stają naprzeciw sobie jako antagoniści⁵². Parasolnik po trosze przypomina Woyzecka, po trosze Kaspara Hausera. „Więcej skrywa tajemnic, niż wiadomo o nim cokolwiek pewnego”⁵³, jak lapidarnie scharakteryzował dramatopisarz swego bohatera. Jest zagadką, która wzbudza społeczny niepokój, a w konsekwencji – dochodzenie przyczyn jego nieprzystosowania. Uczestniczą w tym przedstawiciele opresyjnej społeczności: Milicjant, Dyrektor, Portier, Lekarz psychoanalityk. To oni nadają wspólnocie hierarchiczny ład, podporządkowują każdego odgórnie przyjętym normom. „MILICJANT: Co to za dewiacja! To już chyba poważna choroba jakaś toczy pana mózg?” (85). Poza żoną Parasolnikową i Kloszardem wyłamuje się z tego opresyjnego układu jeszcze jedna „rozumiejąca” postać: „CHIRURG: Przecież to nasz Parasolnik. Nie trzeba go leczyć” (96). Mimo wszystko dramaturgiczna fantazja Kaczorowskiego wydaje się w świetle legendy mocno przerysowana. Pomawianie Parasolnika o pederastię ma zapewne świadczyć o zacofaniu obyczajowym ówczesnej Polski, co trudno negować, ale nie odpowiada to życzliwemu stosunkowi społeczności sopockiej do swego freaka. Polskie społeczeństwo lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych było zupełnie nieprzygotowane na pojawienie się takiej formy interwencji w codzienne życie publiczne, a jednak przyjmowało Parasolnika na ogół z sympatią. Świadek epoki: „Nikt go specjalnie nie wyśmiewał, nikt się nie dziwił, po prostu, wzbudzał

⁵⁰ Afanasjew, *Każdy ma inny świt*, s. 217. W tym kontekście ciekawe jest to, co na temat tolerancji dla ekstrawagancji odnotowała z amerykańskiej perspektywy Agnieszka Osiecka po obejrzeniu w 1970 roku filmu *Easy Rider* Dennisa Hoppera: „Przed laty mówił mi Jerzy Afanasjew, że założył zeszyt, w którym opisywał obelgi i dowcipy ludzi sztychających z jego br o dy. Podobno najokrutniejsi byli ludzie siedzący na ciężarówkach”; Agnieszka Osiecka, *Dzienniki i zapiski*, t. 6: 1956–1958 i 1970, red. Karolina Felberg (Warszawa: Prószyński i S-ka, 2021), 487.

⁵¹ Zob. Tomasz Kaczorowski, *Sześć opowieści o tym, jak godnie przeżyć życie* (Warszawa: ADIT, 2021). Wszystkie cytaty ze sztuki lokalizowane są w tekście głównym wedle tej edycji.

⁵² Jeśli zważyć, że w przedstawieniach Cyrku Rodziny Afanasjefów postać Dyrektora grał sam Afanasjew, to Dyrektor z fantazji dramatycznej Kaczorowskiego może być z nim jak najbardziej kojarzony. Z historycznego punktu widzenia w Sopocie działał tylko jeden „teatr pod dachem”, Teatr Kameralny, który był filią gdańskiego Teatru Wybrzeże. Dyrektorem przez długie lata (1955–1979) pozostawał Antoni Biliczak, a kierownikami artystycznymi byli: Zygmunt Hübner (1956–1960), Jerzy Goliński (1960–1967), Tadeusz Minc (1967–1969), Marek Okopiński i Stanisław Hebanowski (1969–1980).

⁵³ Tomasz Kaczorowski, *Sztuka naprawiania parasoli albo Rzecz o sianiu zdziwienia*, w: *Sześć opowieści*, 74.

uśmiech na twarzach”. Inny świadek: „Pamiętam go, był inny, mówiło się o nim wariat, ale jednak nikt nie traktował go źle”. W najgorszym razie uznawano go za (nieszkodliwego) dziwaka. Nigdy chyba nie stał się obiektem agresji, w każdym razie nie ma w legendzie Parasolnika takiego wątku. Tymczasem w dramacie Parasolnik stale się skarży i snuje roszczenia:

PARASOLNIK Bo jestem lekceważony. Jestem artystą ulicznym. Turyści mnie biorą za atrakcję, a sopocianie za dziwaka. Muszę ze swoją sztuką wejść pod dach! (81)

PARASOLNIKOWA Mało ci bycia cyrkowym sztukmistrzem?

PARASOLNIK Mało mi. Chcę trafić pod dach. Pod dach instytucji. Chcę zejść z ulicy. Przestać być li tylko lokalnym dziwem. (83)

Brak tu zresztą spójności, skoro innym razem, w rozmowie z Milicjantem Parasolnik powiada: „Doglądanie miasta i sianie zdziwienia to moja praca” (86). Właśnie: sianie zdziwienia na mieście, a nie w teatrze. A jednak u Kaczorowskiego bohater uparcie nawiedza Dyrektora Teatru: „Chcę zrobić spektakl. U pana. W teatrze znaczy się. Na scenie prawdziwej” (91). Co więcej, z zaprzyjaźnionym Kloszardem dzieli się marzeniem o popremierowym wykwinntnym bankiecie: „Frykasy prima sort: wino, kawioiry, śledziki i co tam jeszcze sobie zamaryzysz!” (81).

Tylko dlaczego Parasolnik marzy o występach „pod dachem instytucji”, w świetle reflektorów, z kawioirem na bankiecie? Czy dramatopisarz nie zafałszowuje nonkonformistycznej osobowości Bulczyńskiego? Czy rzeczywiście w taką stronę miałby ewoluować akcjonizm Parasolnika – ku coraz bardziej skomercjalizowanym, bezpiecznym, mainstreamowym występom w mieszczkańsko-salonowej oprawie? Przy widocznej sympatii, jaką darzy Parasolnika, Kaczorowski jednak dyskredytuje jego „osobną” postawę.

Parasole w życiu codziennym, w kulturze popularnej i w sztuce współczesnej

„Los parasola i parasolników zasługuje na dłuższe studia” – inicjuje próbę nazkicowania dziejów tematu Małgorzata Czapiga. Jako że parasol współcześnie nie jest już przedmiotem luksusowym, a jego produkcja zyskała masową skalę,

instytucja parasolnika przestała być popularna i przedstawiciele tego ginącego zawodu budzą zdziwienie, choć także swoisty szacunek. Do minionych już czasów należy również najbardziej bodaj znany parasolnik – Czesio z Sopotu.⁵⁴

Warto jednak zauważyć, że legenda sopockiego Parasolnika od początku była dobrze osadzona w panujących w połowie XX wieku „parasolniczych” klimatach. Nazwa rzemieślniczej usługi reperacji parasoli, czym miał parać się Bulczyński, przylgnęła do niego jak imię własne, a miano Parasolnika przenosiło go z kategorii lokalnego dziwaka w inny obszar skojarzeń, „rymowało się” z duchem czasu, którym akurat zawładnęły parasole, i to w różnych rejestrach. W książce *Sezon kolorowych chmur* Afanasjew odnotowuje jeden z wymownych przykładów swoistej fetyszyzacji tego użytecznego przedmiotu: „profesor Juliusz Studnicki, emigrujący już wówczas [z Sopotu] do Warszawy, wywoływał sensację na ulicach automatycznym parasolem z cynglem, który skrzypiąc, otwierał się niby spadochron”⁵⁵.

Uderzające, że w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych właśnie parasole i parasolki stanowiły motyw silnie obecny zarówno w popkulturze, jak i w sztuce awangardowej. Najbardziej narzucające się przykłady z kultury popularnej to hollywoodzki musical *Deszczowa piosenka* (1952) ze szlagierem Gene’a Kelly’ego *I’m Singing in the Rain*, dorównująca mu popularnością polska piosenka *Parasolki* (1960) z repertuaru Marii Koterbskiej czy francuski film muzyczny Jacquesa Demy *Parasolki z Cherbourg* (1964), którego bohaterką, graną przez Catherine Deneuve, jest pracowniczka butiku z parasolkami. A po stronie niszowej sztuki galeryjnej – parasol jako jeden z najbardziej charakterystycznych atrybutów w sztuce Tadeusza Kantora, poddawany różnym rekontekstualizacjom, jak na przykład *Kapelusz czteroosobowy*, happening uliczny z 1969 roku. Parasol, „obiekt znaleziony”, oderwany od swej pierwotnej użytecznej funkcji, nabiera w refleksji krakowskiego artysty nieoczekiwanych i nieoczywistych znaczeń:

Skąd się wzięły parasole
w moim
Biednym Pokoiku Wyobraźni...
Gdzieś koło 1965 roku
zaczęły zlatywać z góry,
z nieba całymi chmurami.

⁵⁴ Małgorzata Czapiga, „Cóż po parasolniku w czasach gadżetów”, *Kultura Współczesna*, nr 3 (2008): 172, https://nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/12_malgorzata_czapiga_coz_po_parasolniku_w_czasach_gadzetow.pdf.

⁵⁵ Afanasjew, *Sezon kolorowych chmur*, 120.

Mieszały się bez składu i ładu
z innymi przedmiotami
i z postaciami
mojego Pokoiku.

Raz, nie wiedząc co zrobić,
zawiesiłem taki parasol
po prostu na ramie obrazu.
Miałem z nimi dużo zabawy,
ich wieloznaczność i aluzyjność
pomagały mi świetnie
w mówieniu o wielu sprawach,
z którymi nie mogłem się uporać.
Po prostu one mówiły za mnie.⁵⁶

Sopocki Parasolnik był mimowiednym, nieświadomym spotęgowaniem i poniekąd uosobieniem eksperymentów Tadeusza Kantora: po prostu mówił za nas. Za nas karnalizował codzienność, za nas kontestował PRL. Może to za śmiało powiedziane, ale niezależnie od nieznanych intencji Bulczyńskiego, jego akcje w odczuciu wielu świadków epoki kreowały enklawę niezależności oraz podtrzymywały ironiczny dystans wobec władzy. Parasolnik na ulicy, całkiem poza kontrolą cenzury, kontynuował tę pracę (czy zgoła misję), jaką dla ówczesnej polskiej inteligencji wykonywały w swoich elitarnych siedzibach kabarety: krakowska „Piwnica pod Baranami” Piotra Skrzyneckiego (od 1956), warszawski „Dudek” Edwarda Dziewońskiego (od 1965), „Owca” Jerzego Dobrowolskiego (od 1966), „Pod Egidą” Jana Pietrzaka (od 1967), wreszcie „Salon Niezależnych” (od 1970).

Notabene jeden z numerów Kabaretu „Dudek” z trzeciego programu za tytułowanego *Playboyland* (1967), piosenka *My dziewczynki*, był trawestacją ówczesnego przeboju *Filipinki – to my*, w wykonaniu Edwarda Dziewońskiego, Wiesława Gołasa, Bogumiła Kobieli i Jana Kobuszewskiego, przebranych za szkolne dziewczynki z warkoczykami, w białych bluzkach i fartuszkowych minispódniczkach. Bulczyński praktykował coś podobnego nie w elitarnym kabarecie, lecz w otwartej przestrzeni publicznej, ryzykując z jednej strony nieprzewidywalne reakcje tłumu, w którym zawsze mogły się aktywizować elementy motłochu, z drugiej – interwencję milicji bądź innych służb porządkowych. Czym

⁵⁶ Archiwum Cricoteki, Tadeusz Kantor, *Komentarze intymne 1986-88*, mps, 35–36.

innym jest działanie na scenie w ramie modalnej spektaklu, w swego rodzaju cudzysłowie, a czym innym to samo działanie w otwartej przestrzeni publicznej, dostępnej bez ograniczeń dla każdego, co naraża występ na niezyczliwy śmiech, obrzucenie obraźliwymi epitetami czy inne nieprzyjemne gesty.

Od jarmarku do street artu

„W Amsterdamie *street performers* – tacy, jakim był Parasolnik – są na płatnych etatach miasta. On dodawał uroku szarości tamtych lat. Trzeba to docenić, bo wyprzedził swoją epokę” – zauważa jeden z forumowiczów. Dzisiaj ukazują się wręcz poradniki, jak zrobić karierę na ulicy. *Podręcznik artysty ulicznego* Wojtka Kubiaka wymienia szeroki krąg potencjalnie zainteresowanych: to muzycy, malarze, tancerze, lalkarze, żonglerzy, prestidigitatorzy, aktorzy uliczni, pantonimiści, bąblarze, akrobaci, opowiadacze bajek, a dodać jeszcze można tworzących żywe pomniki, żywe rzeźby, żywe statuy („bezruch – pieniążek – ruch”). Performerski street art traktowany jest jako dobry pomysł biznesowy, jednak, jak podkreśla autor, „bycie grajkiem ulicznym to pewien stan ducha, poczucia niezależności, to pewna postawa, sposób patrzenia na świat, sposób życia”⁵⁷. Parasolnik nie dawał ulicznego *show* ze zbiórką drobnych do kapelusza. Stał się niecodzienną częścią miejskiej codzienności, bezinteresownie wtopiony w życie kurortu i nieoczekujący wynagrodzenia (co nie musiało oznaczać odrzucania datków za pozowanie).

Historię Parasolnika chciałoby się tak poprowadzić: oto dawny kataryniarz i cyrkowy klaun zostaje miejskim tricksterem. Najlepiej przystaje do jego fenomenu uznanie go za pośrednie ogniwo pomiędzy tradycją ludowego jarmarku a nowym folklorem miejskiego festynu (jak *pride parades*) i rodzącym się street artem. W tych latach wciąż cieszą się popularnością objazdowe wesołe miasteczka, a w nich gabinety grozy z „gadającymi głowami”, wzięcie mają strzelnice, gdzie można wygrać kiczowate fanty. Parasolnik uosabia transformację: przejście od nieświadomego, naiwnego kiczu ludowego do świadomego, zdystansowanego kiczu kampowego. Czym innym jest „kobieta z brodą” w jarmarcznej budzie, pokazywana ciekawskim z biletami, czym innym – budząca konsternację przechadzka „kobiety z brodą” w otwartej miejskiej przestrzeni.

Bulczyński znakomicie wyczuwał czas przesilenia obyczajowości – kultury zhierarchizowanej w kulturę egalitarną, a jednocześnie sformatowaną wedle

⁵⁷ Wojtek Kubiak, *Podręcznik ulicznego artysty* ([b.m.]: Wydawnictwo Kubiak, 2020), fragment online: https://ridero.eu/pl/books/podrecznik_ulicznego_artysty/freeText.

propagandowych wzorów, i sprzeciwiającą się im kontrkulturę hipisowską z jej stylem uniseks. Nieświadomie (czy nie do końca świadomie) podejmował działania performatywne jako akcje rozpoznawcze, eksperymentalne ćwiczenia wolności, intuicyjnie wybiegając obyczajowo poza swój czas. Kolekcja (prze)wcielen Parasonika – od ponadczasowej i ponadregionalnej klasyki (cylinder, melonik) poprzez przebrania nacechowane marynistyczną lokalnością (hełm Wikinga) i podszywanie się strojem pod romską kobietę, aż po queerową niejednoznaczność to nieustanne podważanie jakiegokolwiek przynależności. To destabilizacja tożsamości, to antycypujące testowanie płci kulturowej w czasach, gdy Judith Butler, przyszła proklamatorka *gender studies*, była jeszcze małą dziewczynką.

Charakterystyczne dla Bulczyńskiego jest dążenie do utrzymania ambiwalencji: naturalna bujna broda i sztuczny biust, owłosione męskie nogi i damskie szpilki. To nie było jedynie problematyzowanie płci, balansujące na granicy kobiecości i męskości, ale też zacieranie wieku, przynależności etnicznej, jakiegokolwiek jednoznacznej identyfikacji. I było w tym coś zapowiadającego proces dostrzeżony i opisany pół wieku później przez Michela Houellebecqa w powieści *Platforma*:

Biali chcieli być opaleni i nauczyć się murzyńskich tańców; Murzyni chcieli rozjaśnić sobie skórę i wyprostować włosy. Cała ludzkość dążyła instynktownie do mieszkanki, powszechnego braku rozróżnienia; i robiła to przede wszystkim za pomocą tego elementarnego środka, jakim jest seksualność. Jedyny na razie, który doprowadził ten proces do końca, to Michael Jackson: nie był już ani czarny, ani biały, ani młody, ani stary; nie był już także w pewnym sensie ani mężczyzną, ani kobietą. Nikt nie mógł sobie wyobrazić, jak wygląda jego życie osobiste.⁵⁸

Feminizując swój wizerunek brodatego patriarchy, a jednocześnie maskulinizując inscenizowaną kobiecość, Bulczyński na swój sposób zmierzał w podobnym kierunku: rzucał wyzwanie wszelkim oczywistościom i stereotypom. Przechadzając się po Monciaku, Parasonik, podobnie jak długowłosi hipisi w strojach uniseks z naszytymi pacyfkami, kontrapunktował polskie upodobanie do żołnierskiego heroizmu i serialowych idoli w mundurach: czterech pancernych oraz Hansa Klossa. Na ulicy Bohaterów Monte Cassino kobieta z brodą! Wiking i Cyganka! Niemal surrealizm w naszej małej popkulturowej stabilizacji. Było w tej transetniczności również coś gombrowiczowskiego: jakby zawieszenie ojczyzny i polskości. Inny, Inna jest we mnie, ale mogę go/ją

⁵⁸ Michel Houellebecq, *Platforma*, tłum. Agnieszka Daniłowicz-Grudzińska (Warszawa: W.A.B., 2007), 236–237.

ujawnić, wyzwolić, wyemancypować, to znaczy performować w trakcie pasażu przez miasto. Niech się obiektywizuje w publicznej przestrzeni. Codziennie ja jako ktoś inny. Parasolnik miałby prawo powiedzieć: Ja i Inny/Inna to jedno. Anty-Konrad?

Parasolnik „pracuje” na dwóch płciach kulturowych, na dwóch konstruktach, i nie ma to nic wspólnego ani z androginizmem, ani z biseksualizmem, ani z transseksualizmem. Pozostaje ewentualnie podejrzenie o transwestytyzm – ale jeśli już, to zdecydowanie odseksualizowany, bo nie chodzi w tym przypadku o czerpanie przyjemności czy satysfakcji seksualnej z noszenia kobiecych ubiorów przez mężczyznę. Na transgenderowe przebieranki Bulczyńskiego trzeba patrzeć nie w kategoriach parafilii seksualnej, lecz teatralizacji i cross-dressingu – jak na kreowanie alternatywnego wizerunku. Całokształt przebieranek Parasolnika, ich zróżnicowany repertuar pokazuje, że istotna jest nie funkcja kompensacyjna, lecz funkcja (roz)poznawcza, diagnostyczna. Nie o zastępczą satysfakcję erotyczną zatem tu chodzi, lecz o grę z normą obyczajową, ludyczny stosunek do płci i jej tradycyjnych wyznaczników. Oryginalność strojów i ich niepowtarzalność zdają się świadczyć, że przebieranki nie mają podłoża w indywidualnej skłonności do transwestytyzmu, nie zaspokajają skrytych potrzeb psychoseksualnych, dominuje bowiem przerysowanie, parodystyczność, a zasadniczym celem parad wydaje się z jednej strony bezinteresowna karnawalizacja ulicy, z drugiej – zapewne nie w pełni uświadamiana praca socjopoznawcza, którą dopiero z dzisiejszej perspektywy można nazwać i docenić.

Było w postaci Parasolnika coś karnawałowego, co tylko raz do roku wносиły na ulicę studenckie Juwenalia, zwane na Wybrzeżu Neptuniami. Jego uliczna obecność zacierała rozróżnienie na dzień powszedni i czas karnawału. Parasolnik żył w szczelinie czasów, a właściwie był tą szczeliną istnienia, przez którą przeziara tego istnienia inność, dziwność (coś zgoła witkacowskiego?). Świadek epoki pisze: „Sprawiał wrażenie człowieka, który przybył z zupełnie innego świata”. Parasolnik był niejako uosobieniem przeszłości, która nie chce się dostosować do socjalistycznej teraźniejszości. Utrzymywał związek z mitycznym czasem „przed wojną”, swoim zagadkowym pochodzeniem ewokował tradycję mitycznych „lat dwudziestych, lat trzydziestych” (podtrzymywana legenda słynnego cyrku Staniewskich), co już samo w sobie wywoływało nostalgię. Znakomicie wpisywał się w złożony klimat miejsca: secesyjnego, niegdys pruskiego kurortu, gdzie rozwija się socjalistyczne wczasowisko, do którego napływają nie tylko pracownicy zakładów pracy i bohema, ale i pierwsi polscy hipisi. Parasolnik jest bohaterem czasów „żelaznej kurtyny”, zjawiskiem samodzielnym, wyrosłym z oporu wobec „naszej małej stabilizacji”, po trosze niesionym na fali zmian obyczajowych, jakie wnosił najpierw powiew październikowy,

a następnie zachodnia rewolucja obyczajowa lat sześćdziesiątych. Bulczyński był zdecydowanie starszy od hipisów, ale pod wieloma względami im najbliższy w swej nonkonformistycznej postawie, w kwestionowaniu dominujących norm społecznych, w zrównaniu płci przez ubiór uniseks.

Bywał jednocześnie anachronicznym gentlemanem ze swoim staromodnym, dystyngowanym melonikiem (re-kreował minione style) i progresywnym wizjonerem ze swoim (nieświadomym) kampem, gdy kreował kostiumowe kolaże. Parasolnik niby dawał się oswoić jako „maskotka Sopotu”, ale nieustannie zaskakiwał kolejnymi kreacjami, coraz bardziej „odjechanymi”, queerowymi, niepokojącymi, nigdy jednak w sposób nadmiernie wyzywający czy obraźliwy, zawsze w wyrafinowanym stylu. Jego wyjściowo-cyrkowy strój stawał się coraz bardziej przewrotny, trudny do zdefiniowania, a tym samym coraz silniej eksponował odmienność. Jeśli widzę w Parasolniku performerę, to nie z powodu jego przebieranek, ale przede wszystkim dlatego, że w swych przebraniach śmiało (i ryzykownie) ingerował w przestrzeń publiczną, wytrącał napotykanym ludziom z rutyny. Jego obecność miała charakter kontestacyjny, wszak ignorował normę, jednak ostatecznym celem było integrowanie przechodniów w pozyskiwaniu akceptacji dla (nie tylko swojej) odmienności. Zaskakującymi kostiumami skupiał na sobie uwagę, a to skupienie uwagi wytwarzało wspólnotę patrzących, zjednoczonych w obserwacji (na ogół życzliwej).

Z pewnością zdarzało się, że dominowała postawa gapiów. I w każdej chwili mogło dojść do zmiany nastawienia, nawet do aktu wrogości. Bulczyński nie miał żadnej kontroli nad przebiegiem swych pasażów. To nie był *show* uliczny, którego terytorium wyznacza zwyczajowo kapelusze czy puszki na datki. Parasolnik wychodził na ulicę w przebraniu, jakiego ewentualnie można się spodziewać w miejscach imprezowych, gromadzących odpowiednio nastawiony krąg odbiorców. To jednak, co jest w pełni dopuszczalne i chętnie oglądane na cyrkowej arenie, na rewiowej scenie czy w bardziej niszowym kabarecie, a jeszcze lepiej widziane i pożądane w zamkniętym elitarnym klubie, w otwartej przestrzeni staje się w dwójnasób ryzykowne i realnie niebezpieczne.

Reprywatyzacja przestrzeni publicznej

Przestrzeń publiczna w PRL-u była opresyjna, zmonopolizowana przez władzę, bacznie kontrolowana. Co chwila jakiś zakaz: nie deptać trawników, obcym wstęp wzbroniony, zakaz fotografowania, teren wojskowy wstęp surowo wzbroniony... Ulice były obrazem konfekcyjnej, socjalistycznej przeciętności (rodem z Powszechnego Domu Towarowego) i heteronormy (jak w mentalności

anonimowego bohatera prozy Różewicza *Śmierć w starych dekoracjach*: „chłop to chłop, baba to baba”). Sopot wyłamywał się z tego standardu, między innymi za sprawą Parasolnika. Parasolnik reprywatyzował przestrzeń publiczną, która niejako z urzędu należała do rządzącej partii i sprowadzała każdego do roli anonimowego przechodnia, a nie gospodarza. Bulczyński po swojemu zagospodarowywał niewielkie w sumie miasto, stając się jego nietypowym znakiem rozpoznawczym. Sopocianin Krzysztof Homik:

Pan Czesiu w latach 60-tych miał niedzielny, letni obyczaj: około południa rozkładał stół, nakrywał i wraz z rodziną rozpoczynał biesiadę. Działo to się w okolicach dawnych kas biletowych na molo. Każdy mógł podejść, zajrzeć w talerze, to wtedy szokowało.

Takie „stołowe” performanse dziś należą do klasyki tej formy sztuki. Jeden tylko przykład z ostatnich lat. 11 czerwca 2021 roku przed budynkiem Galerii Arsenał w Białymstoku miał miejsce performance gastronomiczny w wykonaniu czworga artystów: Elżbiety Jabłońskiej, Małgorzaty Niedzielko, Doroty Podlaskiej oraz Pawła Matyszewskiego. Towarzyszył on wystawie „...daj nam dzisiaj”, a jej kuratorką była Ewa Chacianowska, która tak streściła założenia projektu:

Temat pożywienia nie jest błahy czy przyziemny. Tytuł wystawy: „...daj nam dzisiaj” podkreśla zarazem powszedniość jedzenia, jak i jego wymiar duchowy. Artyści językiem sztuki współczesnej „opowiedzą” o mikro- i makropoziomach szeroko pojętej polityki żywnościowej, o związku pomiędzy jedzeniem a codziennością, a także o wpływie sposobu produkcji żywności i odżywiania się na człowieka i na środowisko.⁵⁹

Różnicę pomiędzy niedzielnym wystawianiem rodzinnego stołu na widok publiczny przez Bulczyńskiego a białostockim performansem gastronomicznym pod egidą Galerii Arsenał można właściwie sprowadzić do braku lub obecności kuratorskiej eksplikacji. Coraz częściej zresztą „coś” staje się sztuką albo „ktoś” zostaje uznany za artystę za sprawą elokwencji kuratora i galeryjnego patronatu.

Uliczne akcje Parasolnika były wyrotowe pod każdym względem – z punktu widzenia państwa socjalistycznego, reglamentującego swobody obywatelskie, i z punktu widzenia Kościoła, uznającego jedynie heteronormatywny obraz osoby. Z dzisiejszej perspektywy można powiedzieć, że Bulczyński zainicjował

⁵⁹ Monika Żmijewska, „Galerii Arsenał gastronomiczne przypadki: Wystawa, performance, spotkania przy stole”, *Gazeta Wyborcza*, 10 czerwca 2021.

starania o widzialność, tak istotną w procesach emancypacji różnych mniejszości. Rzecz jasna, nadużyciem byłoby przypisywanie Bulczyńskiemu obecnej krytycznej świadomości, nie sposób też przyjąć, że jego akcje miały w założeniu przesłanie, które dziś wczytujemy w jego aktywność. Niemniej były nie tylko subwersywną autokreacją, ale też (a dla nas dzisiaj – przede wszystkim) kreowaniem metody: jak zerwać z obrazem przymusowej heteroseksualności, jak podważać wyłączność binarnych opozycji (męskie/żeńskie) i eksponować prawo do różnorodności. Zapowiadało to (cztery dekady wcześniej!) walkę o prawo do widzialności, jaką podejmą środowiska LGBT+ w foto-ulicznej akcji „Niech nas zobaczą”, zorganizowanej przez Kampanię Przeciw Homofobii w 2003 roku.

Parasolnik destabilizował nie tylko przymusową heteroseksualność, ale i jednolitą pełnosprawność, bo pokazywał cielesność dziwnie rozdwojoną (męska broda, kobiece warkocze) i protezowaną (sztuczny biust). Przyczyniał się tym samym do neutralizowania ostrej opozycji między cielesną normą a wszelkimi odstępstwami – jak ciała odmienne etnicznie (Romowie⁶⁰), ciała kalek (inwalidzi wojenni, zdeformowane ofiary talidomidu, leku przeciwbólowego powodującego uszkodzenia płodu – afera farmaceutyczna z lat 1957–1961), ciała abiektalne (żebracy, osoby z zespołem Downa).

Świadek epoki: A kto pamięta takiego pana bez rąk i nóg, który na wysokości Św. Jerzego siedział w takim drewnianym samorobnym wózku i grał na harmonijce. Harmonijka była na takich drutach. We wózek była wbudowana skarbonka na datki.

Takie niepokojące obrazy „nie do wytrzymania” również należały do codzienności kurortu. Przez afirmatywną demonstrację swojej odmienności Bulczyński pośrednio łagodził budzące lęk widoki losowych bądź postmedycznych „wynaturzeń”, bo kolejnymi odsłonami swej płynnej tożsamości poszerzał pole widzialnych odstępstw od normy. Tomasz Kot przytacza skądś wypowiedź samego Bulczyńskiego: „Wywołuję tak prostą czynność jak otwieranie ludziom oczu”. Brzmi to zadziwiająco zbieżnie z tym, co Rosemarie Garland-Thomson, współczesna kulturoznawczyni, pisze o korygowaniu „gapienia się” na niesprawne czy nienormatywne ciała – trenowaniu zamiany spojrzeń oceniających lub pełnych obrzydzenia na spojrzenia rozpoznające i akceptujące⁶¹.

⁶⁰ Notabene Parasolnik przebierał się również za „Cygankę”, jak wówczas mówiono.

⁶¹ Zob. Rosemarie Garland-Thomson, *Gapienie się, czyli o tym jak patrzymy i jak pokazujemy siebie innym*, tłum. Katarzyna Ojrzyńska (Warszawa: Fundacja Teatr 21, 2020).

W postaci Parasolnika było niewątpliwie coś zachodniego, coś opozycyjnego, zgoła antykomunistycznego. Można sobie śmiało wyobrazić, że pojawia się w filmie Federica Felliniego albo Piera Paola Pasoliniego. Fotograf Chris Niedenthal, odsłaniając we wrześniu 2019 roku w Sopocie instalację z kolorowym zdjęciem Parasolnika, które jako nastolatek zrobił w drugiej połowie lat sześćdziesiątych, wspominał:

Przyznam, że jako młody Anglik byłem wtedy mocno zdziwiony, siedząc tutaj i patrząc, że w PRL-u, czyli w komunistycznym państwie, taka postać się pojawiła. W Anglii czy we Francji byłem przyzwyczajony do tego, że po ulicach tacy chodzili, ale nie sądziłem, że w Polsce też chodzą. To była rzeczywiście barwna, bardzo piękna postać, pięknie ubrana. Szpilki, skarpetki, spódniczka, torba i ta broda olbrzymia...⁶²

Parasolnik wyłamywał się z naszej małej stabilizacji, z ujednoliconej przestrzeni publicznej – unieważniał oficjalną peerelowską teraźniejszość, otwierał się na niepowagę i dążył, by na takie otwarcie zdobyli się inni. Pozując wczasowiczom do zdjęć w swoich kampowych kreacjach, przełamywał kurortowy kicz zwyczajowych pamiątkowych fotografii z Białym Misiem bądź na kucyku. Przede wszystkim jednak demaskował społeczny konformizm, przystosowanie do przeciętności („nie wychylać się”, „nie wyróżniać się”, „nie pokazywać”), dekonstruował wzorce „nowego” człowieka „socjalistycznego jutra” z propagandowych plakatów. Bez nachalności dążył do nawiązywania kontaktu z otoczeniem, chciał budować nowe więzi społeczne na ulicznym zbliżeniu. Hanna Wilczyńska-Toczko przytacza wspomnienie Marii Sobolewskiej, emerytowanej sopockiej nauczycielki, która spotykała Parasolnika podczas spacerów:

Kiedyś na Monte Cassino ujrzała go otoczonego licealistami. – Bo wy w ogóle nie znacie żadnych autorytetów – mówił Parasolnik. Panią Marię zaskoczyło słowo „autorytet” w jego ustach, więc przysłuchiwała się dalszej rozmowie. – A pan to tylko sobie spaceruje i nic nie robi! – odparowali chłopcy. – Jak to: „nic nie robię”, przecież ja z wieloma ludźmi rozmawiam! – odrzekł.⁶³

⁶² „Byłem wtedy biednym studentem, oszczędzałem na filmach – mam chyba tylko jedną czy dwie klatki...” Właśnie to zdjęcie posłużyło za fotopomnik, jak określono pamiątkową instalację na ścianie budynku klubu SPATIF przy ulicy Bohaterów Monte Cassino 54, zob. <https://kfp.pl/sopockie-fotopomniki-czesio-parasolnik-chrisa-niedenthala>, dostęp 10 września 2023.

⁶³ Wilczyńska-Toczko, „A Parasolnik już tu nie mieszka”.

To kapitalna replika! Parasolnik potrzebował widowni, ale nie ze zwykłej narcystycznej próżności (jak Krzysztof Niemczyk, powiedzmy). On chciał dzielić się sobą z innymi, dawał siebie każdemu przechodniowi, nie bał się wystawiania na śmieszność. Ćwiczył odwagę wyrażania siebie bez konformistycznych ograniczeń tym, co „dobrze widziane” i bez uciekania w „niewidoczność”. Praktykował swoje minimalistyczne performanse interakcyjne.

Artysta bez etatu

Czesław Bulczyński, katarzyniarz z Jeżyc i przedwojenny cyrkowiec (przynajmniej w biograficznej legendzie) zawisły od patriarchalnej struktury prywatnego przedsiębiorstwa rozrywkowego, przechodzi po wojnie indywidualny proces transformacji w nowoczesnego, samodzielnego, wyemancypowanego artystę ulicznego – z pozycji klauna i akrobata aspiruje do pozycji radykalnego artysty ciała.

Parasolnik odrzucał roszczeniowość sztuki i roszczeniowość artystów, którzy stale oczekują szczególnych przywilejów i którym należą się jakieś pracownie, stypendia, rezydencje. Przeciwnie, gotów był raczej traktować bycie artystą jako zobowiązanie do wysiłku i popisu, jako akt odwagi – i raczej taką motywację (a nie jedynie tło psychiatryczne) miało połykanie ostrych przedmiotów czy wysokościowe akrobacje bez zabezpieczenia. W każdym razie ewentualne umieszczanie Parasolnika w polu ekspresji ludzi chorych psychicznie czy też w polu *l'art brut* byłoby całkowitym nieporozumieniem.

Na dobrą sprawę Bulczyński nie miał wzorów, w jakimś sensie wynalazł sam siebie. Wykreowany przez niego Parasolnik demonstrował, że prawo do wyróżniania się z ogółu, prawo do kreowania nowego wizerunku nie jest wyłącznym przywilejem młodości i nie musi podlegać pokoleniowym wzorom, stylowi narzuconemu przez hipisów czy przez studentów. On to niepisane prawo do bycia oryginalnym po prostu wcielał w życie. A przecież musiał być w działaniach Parasolnika jakiś naddatek, jakiś „program”, który pozwala dziś mówić o tym performerze jako zjawisku wykraczającym poza prywatność.

Bulczyński kreował tak zróżnicowane wcielenia, że nie sposób go już sobie wyobrazić „prywatnie”, poza rolę; nieustannie zaskakiwał odmiennymi przebraniami, jakby po gombrowiczowsku uciekał przed „gębą” w nową oprawę swej osoby i – paradoksalnie – zachowywał tożsamość poprzez zmienność. Oczekiwano od niego wciąż nowych upostaciowań, które były z sezonu na sezon coraz bardziej zaskakujące i oryginalne. Były cyrkowiec przekraczał konwencje kłownady, nie dawał się zidentyfikować przez stylizację na kogokolwiek, tworzył

własny, niepowtarzalny styl, oparty na ciągłej transformacji i coraz śmielszym przekraczaniu zwyczajności. Był rozpoznawalny w swej nieidentyczności właśnie dlatego, że miał odwagę być sobą. I nie ma w tym sprzeczności, że będąc sobą, odkrywał współczesną płynną tożsamość.

Parasolnik stanowił całkiem nową jakość, jako że niwelował rozróżnienie na sztukę z certyfikatem i artystyczne amatorstwo, na artystę z dyplomem i twórcę naiwnego. Na pewno nie mieścił się w formule sztuki amatorskiej, bo nic materialnego nie wytwarzał. Nikogo nie naśladował. Zapewne nie traktował swego inscenizowanego sposobu bycia jako sztuki, a siebie jako artysty. Rzecz jasna, nie poznamy już jego motywacji ani samoidentyfikacji. Z pewnością jednak stworzył nieznaną wówczas model artysty ulicznego bez zaplecza instytucjonalnego, który przeprowadza interwencje w przestrzeni miejskiej swoją nieoczywistą figurą. Było to działanie całkowicie oddolne, bez grantów i bez rezydencji, bez wsparcia fundacji, galerii, klubu czy szkoły artystycznej, bez kuratora, a także bez oparcia w jakiejś subkulturze czy chociażby w kręgu towarzyskim. Takie wsparcie będzie miał natomiast, mniej czy bardziej świadomy kontynuator tradycji Parasolnika, Leon Dziemaszkiewicz, tancerz i performer wywodzący się z Teatru Ekspresji Wojciecha Misiury, później związany z sopockim Klubem „Sfinks”, założyciel Teatru „Patrz Mi na Usta”, artysta ciała, który najkonsekwentniej podążać będzie w stronę *queer show*.

Można jeszcze zadać pytanie: czy da się o Parasolniku powiedzieć, że był *drag queen avant la lettre*? Nie posuwałbym się tak daleko. Jego przebieranki ewoluowały wprawdzie w stronę dragu i właśnie te są najlepiej pamiętane, jednak Bulczyński nie wykorzystywał tych kreacji w formie *one man show*, lecz używał ich w pasażowych performansach na równi z innymi stylizacjami. Niewątpliwie jednak był zwiastunem subkultury *drag queen* i *drag king*, którą w szerokie pole polskiej świadomości wprowadził dopiero krajowy serial *Królowa* z Andrzejem Sewerynem, prezentowany na Netflixie w 2022 roku. A można jeszcze dodać film Bogny Kowalczyk *Boylesque* o bodaj najstarszym żyjącym polskim reprezentancie *drag show*, Andrzeju Szwanie (rocznik 1938), znanym jako Lulla La Polaca, ostatnio prezentującym się w przedstawieniu *Orlando* na deskach Teatru Powszechnego im. Zygmunta Hübnera w Warszawie.

Performanse Parasolnika nie były performansami protestu, które mogą wywoływać u osób postronnych lęk przed zawłaszczeniem w obcej im sprawie. To były performanse afirmatywne, wprawdzie ryzykowne dla wykonawcy, ale całkowicie bezpieczne dla przechodniej publiczności, do niczego nie przymuszające przypadkowych współobecnych gapiów. Można tu mówić o prowokacji inkluzywnej, bo Parasolnik nie tyle przeciwstawiał się normatywnym zachowaniom, ile

poszerzał ich zakres, wchodził w przyjazne interakcje i raczej nie spotykał się z nieprzychylnymi gestami.

A zatem: artysta przyjaźnie nastawiony do LGBT+, otoczony zwierzętami, które sam otacza opieką, współpracujący z dziećmi, torujący „innością” drogę niepełnosprawnym, praktykujący proekologiczny recykling (kostiumy z „odysku”), ograniczający scenę do otwartej miejskiej przestrzeni, bez inwestowania w zbędną scenografię... Czegóż chcieć więcej, by zadowolić oczekiwania dzisiejszej progresywnej sztuki?



Bibliografia

- Alzugaray, Paula. „Experiências de Flávio de Carvalho: um periódico em quatro edições”. *Rosa* 6, no. 1 (2022). <https://revistarosa.com/6/experiencias-de-flavio-de-carvalho>.
- Chrobak, Józef, red. *Krzysztof Niemczyk: Przypadek twórczy*. Kraków: MOCAK, 2014.
- Czapiga, Małgorzata. „Cóż po parasolniku w czasach gadżetów”. *Kultura Współczesna*, nr 3 (2008): 160–174.
- Fulek, Wojciech, i Roman Stinzing-Wojnarowski. *Kurort w cieniu PRL-u: Sopot 1945–1989*. Gdańsk: Wydawnictwo L&L, 2007.
- Fulek, Wojciech, i Maciej Szemelowski. *Krótką historią nieskończoności: Sopotkie Molo XIX–XXI wiek*. Sopot: Kallisto, 2005.
- Garland-Thomson, Rosemarie. *Gapienie się, czyli o tym jak patrzymy i jak pokazujemy siebie innym*. Tłumaczenie Katarzyna Ojrzyńska. Warszawa: Fundacja Teatr 21, 2020.
- Golec, Józef. *Sopockie album biograficzny*. Cieszyn: Offsetdruk i Media, 2008.
- Kaczorowski, Tomasz. „Cyrk rodziny Afanasjew – autorskie przedsięwzięcie zapomnianego sopockiego artysty, Jerzego Afanasjewa”. W: *Rytuały/gesty*, red. Włodzimierz Szturc i Ewa Gorlewska, numer specjalny, *Próby. Nieregularnik filologiczny*, nr 4 (2016): 209–219. <http://hdl.handle.net/11320/8875>.
- Michałowski, Lesław, i Tomasz Tobis. „Sopot: Od elitarnego uzdrowiska do kurortu dla mas”. *Studia Socjologiczne*, nr 3 (2010): 163–178. <https://www.czasopisma.pan.pl/dlibra/publication/104656/edition/90505/content>.
- Sontag, Susan. „Notatki o kampie”. Tłumaczenie Wanda Wertenstein. *Literatura na Świecie*, nr 9 (1979): 306–324.
- Taylor, Diana. *Performans*. Tłumaczenie Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera. Kraków: Universitas, 2018.

ZBIGNIEW MAJCHROWSKI

historyk literatury, krytyk literacki i teatralny, profesor w Zakładzie Teorii Literatury i Krytyki Artystycznej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego. Zajmuje się historią literatury i kultury romantycznej oraz XX i XXI wieku, problematyką pogranicza sztuk i antropologią kulturową.