

NOWA dekada

KRAKOWSKA
DWUMIESIĘCZNIK KULTURALNY
NR 6 (34) ROK VI 2017 KRAKÓW

Cena **12 zł** (w tym 5% VAT)
ISSN 2299-4742

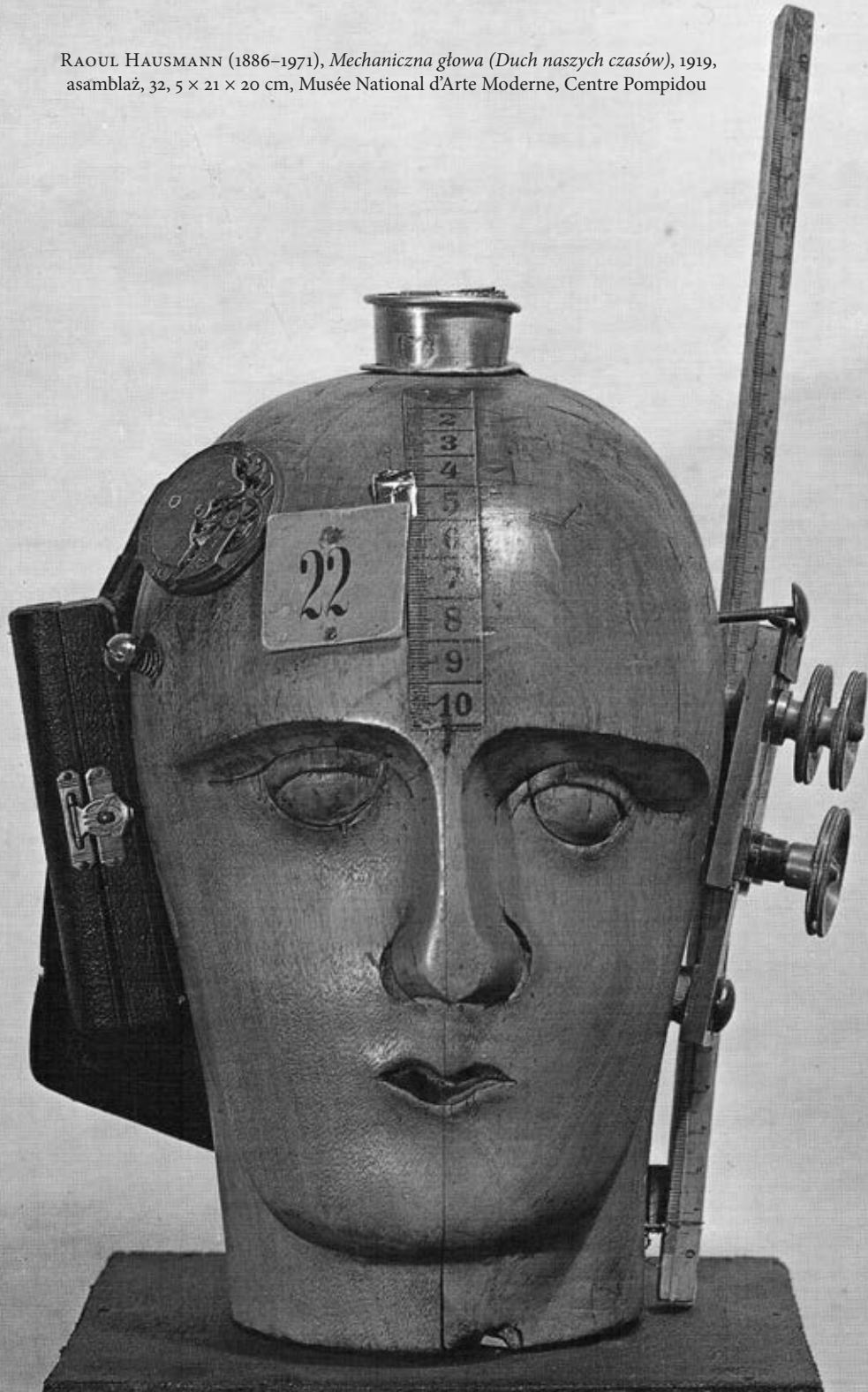


101 LAT DADA



KURT SCHWITTERS (1887–1948), *Bez tytułu (maj 191)*, 1919, kolaż, 21,6 × 17,3 cm, Sprengel Museum, Kurt und Ernst Schwitters-Stiftung, Hanower

RAOUL HAUSMANN (1886–1971), *Mechaniczna głowa (Duch naszych czasów)*, 1919, asamblaż, 32, 5 × 21 × 20 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou



NOWA **DEKADA** KRAKOWSKA

DWUMIESIĘCZNIK KULTURALNY

ISSN 2299-4742

NOWA DEKADA KRAKOWSKA jest programową kontynuacją DEKADY LITERACKIEJ, której pierwszy numer ukazał się w grudniu 1990 roku, a w latach 1992-2004 wydawcą była Krakowska Fundacja Kultury.

Redaguje zespół:

Marta Wyka *redaktor naczelna*
Teresa Walas *zastępca redaktor naczelnej*
Anna Pekaniec *sekretarz redakcji*
Aleksander Pieniek *redaktor graficzny*
Tomasz Cieślak-Sokołowski
Jakub Kornhauser
Paulina Małochleb
Malwina Mus
Robert Ostaszewski

Współpracują:

Anna Baranowa, Aleksandra Görlich,
Tomasz Gryglewicz, Ewa Hearfield,
Krzysztof Lisowski, Anna Łabędzka,
Małgorzata Szumna, Jacek Ziemek

Okładka:

Aleksander Pieniek
Miłosz Horodyski

Adres korespondencyjny redakcji:

Anna Pekaniec
„Nowa Dekada Krakowska”
ul. Gołębia 16, 31-007 Kraków
www.nowadekada.pl
e-mail: krakowskafundacjaliteratury@gmail.com



*Redakcja nie zwraca materiałów niezamówionych
i zastrzega sobie prawo skrótów.*

Nakład:

300 egz. + 200 egz. gratisowych

Numer zamknięto 15 grudnia 2017 roku

Redaktor prowadzący numeru:

Tomasz Cieślak-Sokołowski

Praca powstała w wyniku realizacji projektu badawczego „Innowacyjne poetyki na przełomie XX i XXI wieku” (nr 2015/17/B/HS2/01501) finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki.

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Dofinansowano ze środków Fundacji im. Tislowitzów.

Wszystkim Donatorom bardzo dziękujemy!

dekada

NOWA

KRAKOWSKA

DWUMIESIĘCZNIK KULTURALNY

NR 6 (34) ROK VI 2017 KRAKÓW

101 LAT DADA

JED RASULA	Dada po Dada	6
RICHARD SHEPPARD	Dadaizm, modernizm, postmodernizm	14
TOMASZ CIEŚLAK-SOKOŁOWSKI	„Nie żart, nie mistyfikacja”. Komentarze do wypisów z antologii <i>Dadaglobe</i> Tristana Tzary	23

ANTOLOGIA POEZJI DADAISTYCZNEJ 31

ANNA KAŁUŻA	Czy dadaizm na cokolwiek nas przygotowuje?	59
PAWEŁ KACZMARSKI	Kontrapunkt (1)	64
JAKUB KORNHAUSER	Kontrapunkt (2)	66
ALEKSANDRA GÖRLICH	Poprzestawiać litery	68
JAKUB KORNHAUSER	<i>Close reading</i> dada	71

MARCEL DUCHAMP | INFRAMINCE I DALEJ

EDYTA FRELIK, JERZY KUTNIK	Man Ray ≠ Marcel Duchamp	75
PAWEŁ KACZMARSKI	Kwestia gustu, potęga smaku	85
ZOFIA MAŁYSA	Muzealny potencjał przedmiotów, czyli jak zamknąć muzea i otworzyć pudełka	99
ZENON FAJFER	Wielki Piątek	107

LISTY

KRYSTYNA ZACHWATOWICZ, ANDRZEJ WAJDA – STANISŁAW LORENTZ	Wokół Nagrody Kyoto Andrzeja Wajdy (oprac. Alina z Lorentzów Kowalczykowa)	108
--	--	-----

POEZJA

BOGUSŁAWA LATAWIEC	WIERSZE	120
--------------------	---------	-----

KONSTELACJA

[Andrzej Sosnowski, *Trawers*, Biuro Literackie, Stronie Śląskie 2017]

DAWID KUJAWA	Rzesza niezastąpionych najemnych konsumentów	126
JAKUB SURTYS	I wszystkie długi zostaną spłacone	131
MARTA KORONKIEWICZ	Umrzeć z ciekawości	141

OKIEM KRYTYKA

INGA IWASIÓW	Dziewczyny na polu minowym	152
PIOTR SOBOLCZYK	Naszkicowane, namazane, rozmazane – nie wymazane	155
ANNA PEKANIEC	Petzacze, lelki, raniuszki i spółka. Notatnik ornitologa	158
MATEUSZ SKUCHA	Usiąść między słowami	163
JERZY FRAN CZAK	Sploty pamięci	168
MALWINA MUS	(Nie)przysiadalny Świetlicki?	172

KSIĄŻKI PRZEBRANE

MARTA WYKA	Z papieru, z pamięci	176
------------	----------------------	------------

OKNO NA ŚWIAT

EWA HEARFIELD	Kazuo Ishiguro – Nagroda Nobla 2017	180
---------------	-------------------------------------	------------

SZTUKA

ANNA BARANOWA	Awangarda wśród przyjaciół	188
SIDEY MYOO	Jaap Blonk – dadaistycznie	204

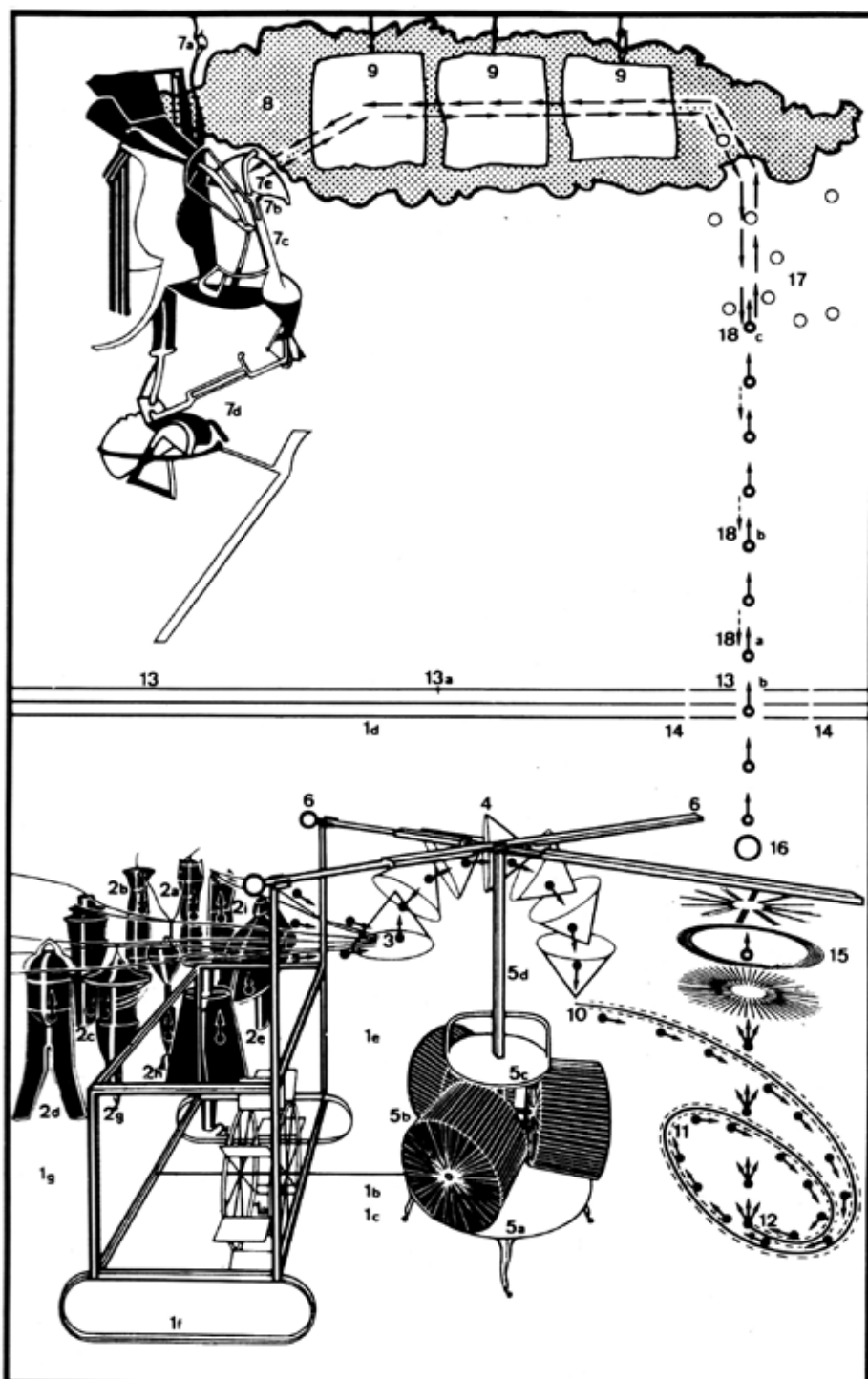
PREZENTACJA.

WIECZÓR MŁODYCH POETÓW

PATRYK KOSENDA	WIERSZE	207
JAKUB KORNHAUSER	[omówienie]	212
MARCIN KRÓLIKOWSKI	WIERSZE	214
TOMASZ CIEŚLAK-SOKOŁOWSKI	[omówienie]	220
PAULINA PIDZIK	WIERSZE	222
JOANNA ZACH	[omówienie]	225
MIŁOSZ HORODYSKI	Żyjemy w kołażu	227

AUTORZY	228
---------	------------

Obok: *Diagram Wielkiej szyby* MARCELA DUCHAMPA (1887-1968) zatytułowanej *Panna młoda rozebrana przez swych kawalerów, jednak*, 1915-1923
S. 6: HANS/JEAN ARP (1887-1966), znak graficzny, 1916, Zurich



Jed Rasula
Dada po Dada



CABARET VOLTAIRE

Założyciele Cabaret Voltaire w 1916 roku patrzyli, jak świat rozpada się na ich oczach na skutek Wielkiej Wojny. Promyk Dada rozbłysnął pośród tej katastrofy, a twórcy ruchu uchwycili się go niczym rozbitkowie z tonącego okrętu. W kipieli wspomnień o znikającej cywilizacji w Dada widzieli jedyną nadzieję na przyszłość.

Przeżęci samounicestwieniem świata w imię anachronicznych świętości, dadaści uznali, że twórcza destrukcja jest najlepszą bronią. Rozumiejąc, że wraz z ustaniem działań wojennych bezpowrotnie skończy się poprzednia epoka, dławili w zarodku wszelkie mrzonki o powrocie normalności. Paradoksalnie, mimo że w imię zasad odrzucali szaleństwo wojny,

to do nich, a nie do generałów i polityków, którzy utopili Europę we krwi, przylgnęła etykietka nihilizmu.

Ezra Pound jako jeden z pierwszych trafnie podsumował przesłanie dadaizmu: „Odarli ze świętości największą religię naszej epoki (dziennikarstwo), wyszydzili traktowanie «sztuki» z nabożeństwem (nawet wtedy, gdy nie ma ona nic mądrego do powiedzenia). Nie ukrywają własnej stronniczości”¹. Wyraźniej niż ktokolwiek inny, spoglądając na Dada z zewnątrz, Pound rozumiał, że dziennikarze doigrali się, podobnie jak „sztuka” zasłużyła sobie na własny koniec; i że w świecie, który stracił rozum, nie da się być neutralnym. Trzeba podjąć walkę i ponosić konsekwencje. Za to właśnie Pound podziwiał dadaistów.

W rozpolitykowanych latach 30. dadaizm stał się wzorem sztuki i literatury „zaangażowanej”, rzadko jednak angażując się w sposób konwencjonalny. Dadaści byli przeciwko wszystkiemu, a jedynym wyjątkiem była berlińska rewolucja listopadowa 1918 roku, której część z nich udzieliła politycznego wsparcia. Co było do przewidzenia, uznano ich wtedy za niedojrzałych buntowników, „błąznujących na zgłiszczach Europy”². Ale oni rozumieli coś, co dopiero Joseph Heller zdefiniował jako absurd „paragrafu 22” w swojej powieści o II wojnie światowej. To ta wojna wzbogaciła język angielski o zwrot *sna-fu*, będący akronimem wyrażenia „situation normal, all fucked up” („wszystko w normie, czyli popierdalone”). Dadaści jako pierwsi wzięli pod lupę ten przeora-ny wojną krajobraz.

Pozostawili też po sobie godne zapamiętania widoki. W 1921 roku Pound zamieszkał w Paryżu, gdzie zaprzyjaźnił się

z Picabia. T.S. Eliot dał mu do przeczytania roboczy szkic poematu *He Do the Police In Different Voices*. Niczym prawdziwy dadaista, Pound wziął do ręki swe redaktorskie nożyce i w ten sposób pomógł Eliotowi stworzyć *Ziemię jałową*, najważniejsze dzieło poetyckie XX wieku.

Podobnie jak Dada, poemat wywołał gwałtowny sprzeciw krytyków. Magazyn „Time” cynicznie opatrzył recenzję tekstu Eliota nagłówkiem: „Czy czytelnik ma jakiegokolwiek prawa przed sądem literatury?”. Sugerując, że to mistyfikacja, recenzent przyrównał *Ziemię jałową* do *Ulisesa*, powieści, w której „Joyce niczym w wielkim kapeluszu wybełtał dobre pół miliona słów”³. Choć o tym nie wspomniał, ów recenzent przywołał w ten sposób (być może bezwiednie) przepis na dadaistyczny wiersz według Tristana Tzary. Inny krytyk nazwał poemat Eliota „makulaturą”⁴, wyrzucając go na ten sam śmietnik, na którym Kurt Schwitters znalazł tyle niewyobrażalnego piękna.

Jednakże byli również tacy, którzy zwrócili uwagę, że *Ziemia jałowa* przedstawia ludzkie życie tak, jak wcześniej opisywali je dadaści – jako życie mikrobów. Zaprzyjaźniony z Eliotem Conrad Aiken dostrzegł siłę poematu w jego niekoherentności. Rozumiał też, że ostrzegawcza nuta w głosie poety to w istocie dźwięki walącej się w gruzy cywilizacji⁵. To te same tony, które można usłyszeć w tytułowej piosence zespołu Talking Heads z nagra- nego w 1984 roku albumu *Stop Making Sense (Przestańcie gadać z sensem)*. Od pierwszego spotkania w Zurychu dadaści wiedzieli, że pozornie racjonalna logika, zgodnie z którą można było wysłać na rzeź całe pokolenie, jest nie do przyjęcia.

Według dadaistów, w oparach zwykłej codzienności najlepiej objawiało się to, co sztuka powinna dawać społeczeństwu. Nie zamierzali tworzyć arcydzieł. Decydował los i przypadek. Wszystko jest tak samo dobre, nawet rzeczy podrzędne i nieuznawane. Śmiecie też mają swoją wartość. Na przykład Schwittersowi przydawały się nawet uliczne odpady, takie jak zużyte bilety tramwajowe czy pogięte koła rowerów, a Marcelowi Duchampowi wystarczyło wziąć suszarkę do butelek czy szuflę do śniegu i opatrzeć je tytułem. Obaj udowodnili, że ciekawość i pomysłowość nie mają granic.

Dadaści uwrażliwili innych na rzeczy „bezwartościowe” – dla nich świat był jak wielki magazyn wypełniony po brzegi towarem. Amerykański poeta John Ashbery odnalazł w nim „język, który powstał jeszcze przed Dada, który zawsze istniał”⁶, a drogę do niego odkryli dadaści. Ten język twórczej niewinności dostrzegł Hugo Ball, porównując dadaistów do noworodków wydanych przez jakąś sektę gnostyków. Simon Rodia, twórca wież Watts Towers, najprawdopodobniej nigdy nie słyszał o dadaistach, podobnie jak francuski listonosz Ferdinand Cheval, który zbudował swój przydomowy Palais Idéal, zanim powstał Cabaret Voltaire, ale dzieła tych domorosłych artystów mają ten sam rodowód co Merzbau Schwittersa. Berliński festyn dadaistów zorganizowany w 1920 roku dał początek idei eksponowania dzieł sztuki w środowisku totalnym.

Uznanie przez dadaistów artystycznego potencjału śmieci, odpadków i bałaganu wciąż oddziałuje na twórców niezależnie od tego, jaką sztukę uprawiają. Mimo

upływu czasu, wichrzyielski impuls Dada pozostaje niewyczerpanym źródłem inspiracji dla artystów wszelkiej maści. Dadaści udowodnili, że nie tylko potrafią burzyć, ale wiedzą, jak być siłą napędową postępu.

*

Podstawowe narzędzia dadaistów to prześmiewczość i pomysłowość, podważanie podziału na kulturę wysoką i niską, powściągnięcie do interaktywności i podejście do medium typowe dla, jak to określił antropolog Claude Lévi-Strauss, majsterkowicza (*bricoleur*). W obliczu wrodzonego konserwatyizmu instytucji kulturalnych, jedynie artyści tworzący samotnie lub w małych grupach potrafili skrycie wykorzystywać takie narzędzia.

Znaczenie Dada zaczęto oceniać i doceniać dopiero po II wojnie światowej. W Ameryce ważnym źródłem historycznym stała się antologia Roberta Motherwella, a we Francji opublikowana w 1952 roku książka pisarza i kuratora Michela Tapiégo *Un art autre (Sztuka inna)*. Tapié uważał, że od Dada rozpoczęła się wielka emancypacja sztuki i skończył się podział na różne „-izmy”. Skończyła się też epoka kolektywnego dobijania się do nieprzystępnych i bezdusznych biurokratów. Po Dada, pisał, „liczy się tylko kreatywność jednostki”⁷.

Ujmując rzecz historycznie, dadaści tworzyli kolektyw, ale dominowały w nim jednostki. Tapié opisuje indywidualne i często rozbieżne drogi artystycznego rozwoju niezwykłych osobowości, takich jak Hugo Ball, Tristan Tzara, Raoul Hausmann, Kurt Schwitters, Francis Picabia i Marcel Duchamp. Jak się nad tym za-

stanowić, w historii Dada nie było ani jednego artysty bez twarzy czy bez polotu.

Dadaizm to synonim radosnej brawury i tupetu aktywistów ruchu. Przenikając w różne regiony za pośrednictwem swoich awatarów, jedyny w swoim rodzaju energetyzujący roztwór Dada wszczał się niepostrzeżenie do różnych tkanek kultury. Dzisiaj wiemy, że było to niewidoczne przenikanie. Przez dziesięciolecia dadaiści z lubością sztychli i wodzili innych za nos.

Weźmy na przykład Beatlesów. Okładka ich albumu *Klub samotnych serc sierżanta Pieprza* (1967) wygląda jakby ją wymyślono na jakimś dadaistycznym podwieczorku. Ale potem Beatlesi nagrali *Biały album*, będący czystym gestem negacji. Na taki gest mogą sobie pozwolić tylko najwięksi. *Biały album* to hołd dla wielkiej pustki pozostawionej przez Dada, przypomnienie, że tworzenie i nietworzenie to dwie strony tej samej monety. Nic nie powstaje z niczego. Tworzy się zawsze z czegoś albo coś się niszczy. Dziewicza pustka kartki poznana śladami (jak kleksy *Świętej Dziewicy Picabii*), białe płótno zbrukane farbą; kształtna kula gliny bez skrupułów zdeformowana wyłaniającym się z niej ludzkim torsem.

To tylko przykłady z dziedziny sztuki, ale dadaiści – jak większość modernistów – chcieli, by zlewała się ona z życiem. Obnażając skomercjalizowanie sztuki zacierali i przekraczali granice, więc ich sztuka mogła zaskoczyć zawsze i wszędzie – jeśli w ogóle była sztuką. Ta nieokreśloność była źródłem inspiracji.

Demistyfikując sztukę jako świętość, dadaiści uczynili z niej medium odrodzenia i zmartwychwstania, sposób na przy-

wracanie życia i rozpoczynanie wszystkiego od początku. Trauma przeszłości sprawiała, że było to zadanie wyjątkowo trudne, co jednak nie powstrzymało ich przed równie brutalnym używaniem sztuki jako narzędzia do walki z wszelkimi przejawami wsteczności i ahistorycznym poszukiwaniem ukojenia w wyimaginowanej wieży z kości słoniowej.

Jak nie powinno się przesadzać z podkreślaniem wojowniczości dadaistów, tak należy pamiętać, że bywali dowcipni, choć czasem aż za bardzo. Jako przykład ich specyficznego poczucia humoru można podać przedstawienie Waltera Mehringa, który zaadaptował starogrecki dramat, by w kukiełkowym teatrzyku wyszydzić Republikę Weimarską. Pastiszami idei „ciała politycznego” były sztuki Tzary, w których po scenie przechadzają się wygadujące brednie ludzkie narządy. Dadaizm miał coś z komedii ślapstickowej, a dadaiści – jak wszyscy – uwielbiali Charliego Chaplina, chociaż może bliżej było im do braci Marx. Ci rówieśnicy Schwittersa, Hausmanna i innych dadaistów, zaczęli od wodewilu, ulubionej formy rozrywki założycieli Cabaret Voltaire. *Kacza zupa* (1933), groteskowa komedia o wojnie i politycznych machinacjach dyplomatów, jest być może najczystszy przykładem dadaizmu w wykonaniu nie-dadaistów. „Czy to kwatera główna? Nie główna, główna!” – ten dialog z pola bitwy równie dobrze mógłby się pojawić w skeczu berlińskiego Dada; podobnie jak kwestia: „Pamiętaj, walczymy o honor tej kobiety, a to coś więcej, niż sama posiada”. Dowcipny podtekst był często obecny w wierszach i opowiadaniach Kurta Schwittersa. Nie tak trudno

sobie wyobrazić jego Annę Blume błaznującą z Groucho czy Harpo.

Natomiast czasem trudno odróżnić pozorny wpływ od rzeczywistego oddziaływania Dada. Przymiotniki „dadaistyczny” i „surrealistyczny” łatwo przychodzą do głowy ludziom, którzy nic nie wiedzą o ich pochodzeniu. Podobnie, czasem nie jest łatwo ocenić, na czym konkretnie polega wpływ Dada w danym przypadku. Na pewno istnieje duchowe pokrewieństwo między Dada a działalnością zespołu Monty Pythona czy teatru Firesign. Ale kiedy w latach 60. powstawały takie trupy komików, dadaizm należał już do przeszłości, a jego historii nie znano jeszcze tak dokładnie jak dziś. Kiedy więc mamy do czynienia z dziedzictwem (duchem), a kiedy z oddziaływaniem (bezpośrednim przekazywaniem idei)?

Jeśli chodzi o sztukę, ślady Dada widać wszędzie, zwłaszcza tam, gdzie profesjonalizmowi, rzemiosłu i mistrzostwu przeciwstawia się mentalność majsterkowicza. Osobliwe przywiązanie Schwittersa do śmieci okazało się wielce inspirujące. To dzięki niemu Robert Rauschenberg wyzwolił się z dusznych oparów heroizmu przypisywanego abstrakcyjnym ekspresjonistom. Po raz pierwszy zetknął się z twórczością Schwittersa w galerii Janisa w 1959 roku, gdzie sam pokazał swój słynny assemblaż z angorską kozą ubraną w samochodową oponę. O wynalazcy sztuki Merzu powiedział: „Miałem wrażenie, że wszystko to stworzył dla mnie”⁸.

Dla Josefa Beuysa kult surowej materialności był błogosławieństwem, a w zalewie gazet i czasopism Anglik Richard Hamilton, Amerykanin James Rosenquist i inni znaleźli niewyczerpane źródło ma-

teriałów do wykorzystania w sztuce pop artu. Gdyby nie esy-floresy Georga Grosza, z prowokacyjnych zawijasów miejskiego graffiti nie narodziłoby się malarstwo Jean-Michela Basquiata (Niemcowi na pewno spodobałby się jego wczesny pseudonim, SAMO, będący skrótem wyrażenia „same old shit”, czyli „wciąż to samo gówno”). Przykłady można mnożyć bez końca. Najkrócej będzie zacytować samych dadaistów: „Dadaizm zatriumfował, a triumf był stosowny do czasu i miejsca”.

Wtedy triumf Dada był zwycięstwem każdego z członków ruchu, a jego duch rozprzestrzenił się niczym epidemia wirusa i zarażał kolejne pokolenia. Jednak nie wszystkim artystom podobało się przyklepanie im przez zawodowych komentatorów dadaistycznej łatki. Pod koniec lat 50. pojawiło się pojęcie Neo-Dada, ale dla wielu artystów, których sztukę tak określano – na przykład Daniela Spoerriego w Europie i Allana Kaprowa, pioniera happeningu w Ameryce – było określeniem pejoratywnym, synonimem takich powiedzonek jak „stara śpiewka”, „szkoda czasu”, „to już było”. Poniekąd mieli rację: jeśli ktoś myślał o Dada jak o kolejnym przemijającym trendzie w historii sztuki, to nie rozumiał, czym jest Dada. Bo Dada znika, kiedy nabiera cech zorganizowanego działania. Dlatego właśnie ruch nie przetrwał w Paryżu, gdzie Tzara przegrał walkę o jego integralność z Bretonem, kiedy ten zorganizował kongres poświęcony „duchowi nowoczesności”. Tzara upierał się, że dadaizm nie ma nic wspólnego z nowoczesnością, co nie musi oznaczać, że jest przywiązany do przeszłości i niewrażliwy na terażniej-

szość. Wręcz przeciwnie, Dada żyje teraz różnorodnością i nie buduje historii żadnych pomników. W swoim manifestie z 1918 roku Richard Huelsenbeck napisał, że Dada „wyraża najbardziej prymitywny stosunek do otaczającej rzeczywistości [...] ze wszystkimi sensacyjnymi wybuchami oraz rozgorączkowaniem swej zuchwałej psyche”⁹.

Świat się zmieniał, zmieniał się też wpływ Dada. Na pokolenie czasów zimnej wojny znów ponury wpływ wywierała historia. Ale w przeciwieństwie do dadaistycznej, współczesna „anty-sztuka” nie była już zjawiskiem marginalnym. Art brut, Cobra, brutalizm, Gutai, kinezyzm, letryzm, Międzynarodówka Sytuacjonistyczna, Nouveau Réalisme, Rat Bastard Protective Association, Fluxus, akcjonizm wiedeński, arte povera – ta globalna mobilizacja inicjatyw artystycznych ery zimnej wojny nosiła wyraźne piętno dadaizmu. Jak przewidział Walter Benjamin, wiatr historii porwał ze sobą Dada ku pęczniejącej stercie gruzów przeszłości.

Twórcza destrukcja w powojennej sztuce miała twarz Dada, co ostatecznie potwierdziło sympozjum zorganizowane przez Gustava Metzgera w Londynie w 1966 roku. Wysłany do Anglii w 1939 jako trzynastoletni chłopiec z rodziny ortodoksyjnych Żydów, uratował się przed Zagładą. Już jako dojrzały artysta uznał, że perspektywa zagłady nuklearnej jest jeszcze groźniejsza niż Holokaust. Był pionierem sztuki „auto-destrukcyjnej”, którą uważał za użyteczne narzędzie zbiorowej psychoterapii tam, gdzie tłumienie popędu agresji prowadzi do zniszczenia społecznej równowagi¹⁰.

W przeciwieństwie do neo-dadaizmu, który był jedynie wygodną etykietką dla najróżniejszych form sprzeciwu, terapeutyczna koncepcja Metzgera była wierna idei Dada – Metzger odpowiadała na współczesne zagrożenia tak, jak dadaści zareagowali na widmo Wielkiej Wojny. Podczas londyńskiego sympozjum Yoko Ono wygłosiła odczyt, w którym również zadeklarowała swe głębokie przywiązanie do Dada: „Jedyny rodzaj intencjonalnej destrukcji, jaki mnie dziś interesuje, to destrukcja, która prowadzi do zbudowania czegoś większego”¹¹.

Niezmiennie widząc w Dada przesłanie „nihilistyczne”, instytucje kulturalne nie radziły sobie z dziełami stworzonymi ze śmieci, zwłaszcza jeśli były to odpady nietrwałe. A tacy dadaści jak Hans Arp i Sophie Taeuber-Arp zdecydowanie odrzucali propagowany przez pełne frazesów media obraz artysty jako postaci heroicznej. Dla dadaistów wzorem był dyletant (w piśmie „Die Schamade” Max Ernst ukuł slogan: „Dyletanci do dzieła!”), a profesjonalizm traktowali jako element kultury służalczości. Pokazywali, że aby zrzucić z piedestału to, co nazywa się „sztuką”, trzeba być nieprzejednanym w swym sprzeciwie.

W języku każdej ze sztuk jest pewien zasób odziedziczonych środków, które pozwalają na odstępstwa od normy – na przykład bagatela w muzyce, komiks w sztukach plastycznych, limeryk w poezji. Dzięki nim można powiedzieć, „to nie jest prawdziwa sztuka, ale czasem fajnie się trochę powyglądać”. Dadaizm wszystko odmienił nie dlatego, że zdegradował dominujące style, ale dlatego, że wysunął na pierwszy plan naturalny instynkt zabawy.

Tworząc projekt na stole kreślarskim, architekt bawi się tak samo, jak dzieci rysujące kredą klasy na chodniku.

Jednak najtrwalsze dziedzictwo dadaizmu ma niewiele wspólnego z jego buntowniczością, jego krytyką instytucji kulturalnych, jego ideologią, a nawet jego zręcznością w manipulowaniu środowiskami artystycznymi. W tropieniu dziedzictwa Dada liczą się konkrety. Dadaistyczne metody i strategie, takie jak technika cut-up czy wykorzystywanie przedmiotów niezgodnie z ich przeznaczeniem, przyjęły się szeroko w kulturze współczesnej.

Technika szybkich cięć obrazu w filmie i wideo, samplowanie w hip-hopie i dominująca dzisiaj estetyka remiksu są dowodem, że pomysły dadaistów doskonale sprawdzają się w nowych mediach. Surfowanie po internecie przypomina twórczą metodę Tzary, polegającą na składaniu wiersza z przypadkowo wybranych fragmentów w postaci pociętych na paski stron gazet. W dzisiejszych mediach społecznościowych potwierdza się jego przewrotna logika: twój poemat będzie podobny do Ciebie. Ruch poetycki Flarf przeczesuje internet w poszukiwaniu przydatnych słów i wyrażeń, przy pomocy myszki znajdując to, do czego Tzara używał cylindra.

Innym elementem dadaistycznej spuścizny jest fotomontaż. Berlińscy dadaści uważali się za jego wynalazców, ale dla innych użytkowników tej techniki jej pochodzenie nie miało znaczenia. W reklamie błyskawicznie stała się ona podstawowym narzędziem. W nowojorskich agencjach reklamowych wszyscy posługiwali się fotomontażem i nawet jeśli był

tam ktoś lepiej poinformowany, to i tak nie powoływał się na Dada.

Ale to nie jedyny dadaistyczny trop we współczesnej reklamie. Inne ślady to nielinearny przekaz, asymetria, niespójność, gra na emocjach zamiast racjonalnego tłumaczenia. W typowej reklamie prasowej z czasów poprzedzających pojawienie się Dada nad podanym drobną czcionką opisem produktu dominował jego wizerunek. W takiej samej reklamie z lat 30. produkt mógł być zupełnie niewidoczny. Zamiast tego wzrok przyciągały jakieś niezwiązane z nim obrazy, wśród których niczym pawie ogony mienił się główny slogan. Styl reklamy przypominał ekscentryczny ubiór baronowej Elsy von Freytag-Loringhoven przechadzającej się po Piątej Alei.

Dadaści porzucili logikę ramy i uprzywilejowanej perspektywy na rzecz materialnej dosłowności, o której znaczeniu w *Mechanicznej pannie młodej* (1951) pisze Marshall McLuhan. Ten znawca modernizmu dostrzegł, że w kategoriach struktury komercyjne reklamy są zaskakująco podobne do największych arcydzieł literatury. Jako konsumenci, ludzie podświadomie poddają się zabiegom stosowanym w reklamach, akceptując wizualną nieciągłość i wyłączenie racjonalności, jednak kiedy stykają się z podobnym przekazem w muzeum czy w poezji, uznają go za niezrozumiały, wręcz nihilistyczny. Ale prawda jest taka, że w miarę przyswajania przez rynek strategii awangardy coraz łatwiej było tłumaczyć różnorakie zjawiska – od zachowań społecznych po dzieła sztuki – posługując się pojęciem „autoreklamy”, wymyślonym przez Johanna Baadera i 40 lat później zapożyczonym

przez Normana Mailera w jego książce o takim właśnie tytule.

*

Powszechnie uważa się, że to dadaistom zawdzięczamy wszechobecny w sztuce nowoczesnej pogląd, że wszystko jest dozwolone. Obarczona tym piętnem działalność artystyczna nie służy już idei sztuki, lecz autopromocji. W świetle uznania, jakim dadaści darzyli reklamę, blagierskie wyczyny Oberdady i relacje z alpejskiego pojedynku dadaistów mają to samo źródło co berliński raport Bena Hechta opisujący wyścig maszyny do szycia i maszyny do pisania. W beztrójskim świecie Dada zmyslenie i prawda stapiają się w jedną całość.

W sferze kultury oddziaływanie to jednak niezwykle skomplikowane zjawisko, a jego owoce bywają zaskakujące. Greil Marcus, autor książki *Lipstick Traces* (1989), w Dada doszukuje się prazródół punk rocka, ale czy każdy napalony punk jest potencjalnym dadaistą? Czy każdy rodzaj buntu można zapisać na konto Dada? Czy dadaistą jest Marlon Brando szalejący na motorze w *Dzikim*? Kręcący biodrami Elvis Presley? A wsłuchany w *Helter Skelter* Beatlesów Charles Manson? Wszystko sprowadza się do jednego: ponieważ dadaści odzegnawali się od jakichkolwiek deklaracji programowych (a czasem z nich kpili), każdy mógł ich uznać za swoich patronów. W dzisiejszej narcystycznej kulturze byle lustro wystarczy, żeby się w nim przeglądać.

Dzięki Dada nasze pole widzenia obejmuje dziś peryferie i to, co widać we wstecznym lusterku – barwne postacie przemykające ulicami w drodze do miejsc, których nie potrafimy sobie wy-

obrazić patrząc z perspektywy XXI stulecia. Mimo skrupulatnych wyliczeń, historia wygrywa z doczesnością, a przepaść między nami a nimi pogłębia się. W powietrzu jednak wciąż unosi się jakaś aura, coś trwalszego niż dym i lustra, wygłupy i żarty – pragnienie czegoś lepszego, zaniejszego, czegoś, co Hugo Ball wyraził w tych mądrych słowach: „Musimy być na wskroś nowatorscy i pomysłowi. Musimy codziennie pisać życie od nowa”¹².

Jed Rasuła

Przełożyła Edyta Frelik

PRZYPISY

- 1 Ezra Pound, *The Island of Paris: Letter*, „The Dial 69” 1920, nr 4, s. 407–408.
- 2 *Dada and the Press*, red. Harriet Watts, New Haven 2004, s. 461.
- 3 *Shantih, Shantih, Shantih: Has the Reader Any Rights Before t-he Bar of Literature?*, „Time” 1923, 3 marca, s. 12.
- 4 Charles Powell, [b.t.], „Manchester Guardian” 1923, 31 października, s. 7.
- 5 Conrad Aiken, *An Anatomy of Melancholy*, „The New Republic” 1932, 7 lutego; cyt. za: T.S. Eliot, *The Waste Land: Authoritative Text, Contexts, Criticism*, red. Michael North, New York 2001, s. 152.
- 6 John Ashbery, *Reported Sightings: Art Chronicles*, New York 1989, s. 82.
- 7 *Art in Theory 1900–2000*, red. Charles Harrison i Paul Wood, Oxford 2003, s. 630.
- 8 Lynn Kotz, *Rauschenberg, Art and Life*, New York 2004, s. 91.
- 9 *Manifest dadaistyczny* (1918), przeł. Z. Klimowiczowa, w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybór i oprac. Elżbieta Grabska, Hanna Morawska, Warszawa 1969, s. 293.
- 10 Dario Gamboni, *Sixty Years of Ambivalence*, w: *Damage Control: Art and Destruction Since 1950*, Monachium 2013, s. 178.
- 11 *Yoko Ono Talk*, w: *Damage Control: Art and Destruction Since 1950*, Monachium 2013, s. 81.
- 12 Hugo Ball, *Flight Out of Time: A Dada Diary*, red. John Elderfield, przeł. Ann Raimés, New York 1974, s. 56.

Richard Sheppard

Dadaizm, modernizm, postmodernizm



Choć powinno być już oczywiste, że – zarówno na poziomie samej problematyki, jak i odbioru – dadaizm jest zasadniczym łącznikiem między modernizmem, postmodernizmem i poststrukturalizmem, zaskakująco rzadko się to uznaje, czy nawet rozumie. Emblematycznym tego przykładem jest książka *Tęcza grawitacji* Pynchona (której autor niejednokrotnie cytuje dwa najbardziej znane zbiory powojennej poezji Rilkego). Pomiędzy innymi zostaje w niej wspomniana zuryrska *Café Odeon* jako miejsce, w którym bywali Joyce i Einstein, to już fakt, że była także ulubioną kawiarnią dadaistów został przeoczony¹. Autorzy na okrągło przeciwstawiają modernizm i postmodernizm, nie zdając sobie sprawy z tego, że charakteryzując późniejsze ze zjawisk, mogliby równie dobrze odnosić się do eksperymentalnego skrzydła zjawiska wcześniejszego. Prace Lindy Hutcheon dotyczące postmodernizmu są tego wyrazistą ilustracją. W swojej książce o poetyce postmodernistycznej autorka twierdzi, że postmodernizm „partycypuje w logice «zarówno/i», nie zaś logice «albo-albo»”;

przekonuje, że powieść postmodernistyczna podała w wątpliwość „szereg powiązanych pojęć, które w uproszczeniu zwykło się kojarzyć z tym, co określamy liberalnym humanizmem” i wymienia Brechta wraz z jego efektem obcości jako „najważniejszego modernistycznego prekursora postmodernizmu” – nie zdaje sobie jednak przy tym sprawy z tego, że mogłaby równie dobrze mówić o dadaizmie². Dopiero pod koniec swojej książki o polityce postmodernizmu – po omówieniu wywrotowego wpływu, jaki fotografia wywarła na wysokie pojmowanie sztuki, i nawet bardziej jeszcze wywrotowego wpływu łączenia obrazów fotograficznych z łamięłówkami, gramami słownymi czy wyimagającym tekstem werbalnym – autorka uznaje pionierski wkład dadaistów w tym względzie (po czym pomija hasło „dadaizm” w indeksie)³. Helmut Lethen, znawca kultury Republiki Weimarskiej, rozpoznał tę tendencję do wykluczania dadaizmu już w 1984 roku; Craig Owens opisał ją w 1991 roku – obaj dobrze rozumieli przyczynę. Jeśli postrzegamy awangardę jako jeden z aspektów modernizmu, trzeba zrezyg-

nować z całej serii zgrabnych opozycji⁴. Esej Lethena jest jednak rzadko cytowany i jeśli krytycy rozumieją, że dadaizm stanowił zapowiedź postmodernizmu, zwykle podążają za strategią Petera Bürgera opisaną na początku rozdziału siódmego *Teorii awangardy* i rysują linię łączącą historyczne awangardy z „wysokim modernizmem”, nie dostrzegając, że problematyka wszystkich trzech zjawisk wynika z poczucia pewnego rodzaju kryzysu kapitalistycznej (po)nowoczesności⁵.

Po części z powodu perswazyjnego trybu twierdzeń Bürgera, po części dlatego, że wczesne (oparte na silnych opozycjach) debaty o postmodernizmie (których praca Bürgera stanowi bardziej wyszukaną, dopracowaną wersję) rozpoczęły się w Nowym Jorku jeszcze w czasie, kiedy działał tam Marcel Duchamp, książki o ponowoczesności i postmodernizmie, gdy przyznawały pewną rolę dadaizmowi, rzadko kiedy wykraczały poza omówienie *readymades* Duchampa (sporadycznie Man Raya) i związanej z nimi anty-estetyki⁶. Pomimo że specjaliści piszący o dadaizmie i poszczególnych dadaistach wiedzą, że dadaistyczna anty-estetyka jest bardziej złożona niż chciałby nas do tego przekonać Bürger i że dadaizm wcale nie był w pierwszej kolejności (anty)estetyką, Amelia Jones dochodzi do absolutnie słusznego wniosku, gdy przekonuje, że „dyskusje o postmodernizmie trwające od lat 60. do końca lat 80. dążyły do umniejszenia roli Duchampa i jego dzieła do *readymades* rozumianych jako gesty anty-artystyczne”⁷.

O ile nie kwestionowałbym roli Duchampa jako pośrednika pomiędzy eksperymentalnym modernizmem i post-

modernizmem, o tyle wydaje mi się, że dadaizm przenika do postmodernizmu, zwłaszcza do jego pierwszej, kontrkulturowej fazy, na bardziej różnorodne sposoby, które wymagają dokładniejszych badań. Istnieją na przykład niewątpliwe związki pomiędzy happeningami wystawianymi przez grupę Fluxus w Niemczech w latach 60., koncepcją Merzbühne Kurta Schwittersa i *Dada-Tournées* z lat 20., które – tak jak happeningi Wolfa Vostella – miały na celu sprowokowanie widza do konfrontacji z przemocą ukrytą za fasadą mieszczańskiej przyzwoitości⁸. Niewykluczone, że witalistyczny postmodernizm spod znaku Leslie Fiedlera i Susan Sontag oraz skarnawalizowana polityka ruchów kontestacyjnych lat 60. nie mało zawdzięczają historycznym awangardom. Nicholas Zurbrugg napisał szczegółową rozprawę dotyczącą sposobów, w jakie dadaizm zasilił dźwiękową i wizualną poezję pierwszej fazy postmodernizmu⁹. Daje się także wskazać inne powiązania, by wymienić choćby kilka wybranych: między kolażami Arpa a maszynami Tinguely’ego; między fotomontażami Heartfielda a postmodernistycznymi „photo-graphs”; między dadaizmem i brazylijską grupą Noigandres z lat 50. i początku lat 60.; między dadaizmem i należąca do tego samego okresu Stuttgarter Gruppe skupioną wokół Maxa Bensego; między dadaizmem i punkiem z lat 70. (jeden z zespołów punkrockowych tamtych czasów nosił nazwę Cabaret Voltaire); między poezją Arpa, Hausmanna i Schwittersa a aktywnością Wiener Gruppe wraz z Forum Stadtpark Graz – jej działającym pod koniec lat 50. i w latach 60. odgałęzieniem¹⁰. Jak nieco później dowodził Zurbrugg, w drugiej

fazie postmodernizmu, kontrkulturowe impulsy dadaizmu były wciąż żywe i aktualne wbrew wszechogarniającemu, poststrukturalistycznemu *Kulturpessimismus*¹¹. Istnieje sporo dowodów wskazujących na to, że dadaizm, wraz z postmodernistycznymi fantazjami transmitowanymi za pośrednictwem zachodnich mediów, odegrał pewną rolę w wytworzeniu kulturowego klimatu, który doprowadził do zniszczenia NRD i jego zdegradowanego socjalizmu państwowego, będącego trawestacją wartości leżących u podstaw klasycznej nowoczesności¹². Te i pokrewne zagadnienia wymagają jeszcze wielu badań, którym przyświecać powinny dwa kluczowe pytania. Do jakiego stopnia poszczególne dzieło lub artysta dziedziczy dadaistyczną „teatralność” rozumianą raczej jako pewien nadmiar subwersyjnej energii niż tylko jej techniki?¹³ Jak dalece dane dzieło każdorazowo raczej podważa niż odtwarza postawy i siły napędowe podtrzymujące funkcjonowanie późnokapitalistycznej ponowoczesności? W systemie socjo-ekonomicznym, w którym subwersja znacznie łatwiej podlega utowarowieniu, niż w tym, któremu przeciwstawiali się marginalizowani dadaści, i w którym hedonizm, wstrząs, satyra i zminiaturyzowana apokalipsa stanowią pożywkę dla konsumpcjonizmu, dziennikarstwa tabloidowego, „alternatywnej” komedii, programów informacyjnych i oper mydlanych, znacznie trudniej udzielić precyzyjnej odpowiedzi na te pytania.

Kłopotliwe dziedzictwo

Dadaizm jasno określał, wobec czego się sprzeciwia: nowoczesności, która zdradziła własne idee założycielskie, wzięła udział

w przerażającej wojnie, wytworzyła jawnie uciskany i eksploatowany proletariats przemysłowy i była kierowana przez skorumpowaną, hipokrytyczną i brutalną klasę rządzącą. Od końca wojny w Wietnamie w połowie lat 70. postmodernizm stopniowo tracił pewność co do tego, wobec czego się sprzeciwia – po części z powodu łagodniejszego wizerunku systemów władzy następujących po Reaganie i Thatcher, po części dlatego, że późnokapitalistyczna ponowoczesność przyniosła pewne wyraźnie pozytywne efekty. Umożliwiła ponowne odkrycie ciała i zmysłowości; pozwoliła, by głosy grup uprzednio uciskanych lub marginalizowanych były lepiej słyszane; ogromnej liczbie osób zapewniła wyższy standard życia, zwłaszcza w krajach rozwijających się; ulepszyła komunikację; przyspieszyła upadek imperium sowieckiego; zdecentralizowała władzę i w większym stopniu umożliwiła patrzenie jej na ręce, a także mocno wstrząsnęła autorytetem i pewnością siebie kultury białych, heteroseksualnych mężczyzn. Jak mi się wydaje – najwięksi entuzjaści osiągnięć ponowoczesności i kultury postmodernistycznej zajmują względnie wygodne posady w krajach takich jak Australia, Kanada czy Niemcy, gdzie struktury federalne są dobrze rozwinięte, panuje liberalne nastawienie do kwestii społecznych i występuje stosunkowo niski stopień pauperyzacji. Na przykład Wolfgang Welsch, piszący w czasie boomu ekonomicznego i narastającego znaczenia politycznego Niemiec zachodnich, był bardzo entuzjastycznie nastawiony do postmodernizmu (definiowanego jako radykalny pluralizm) i do wpływów, jakie wywarł na literaturę, architekturę, malarstwo, rzeźbę, socjolo-

gię i filozofię. Lecz – co znamienne – zapominał o ekonomii¹⁴. Zastanawia mnie, czy Welsch byłby dalej tak entuzjastyczny i czy dokonałby owego pominięcia dekadę później, kiedy ekonomia zjednoczonych Niemiec przedstawiała się znacznie mniej optymistycznie. Z kolei krytycy najbardziej niechętni ponowoczesności i postmodernizmowi żyją zwykle w mniej liberalnych krajach z ogromnymi obszarami biedy strukturalnej. Są oni także bardziej świadomi tego, że możliwość korzystania z uciech konsumpcjonistycznego kapitalizmu jest uzależniona od ilości posiadanych pieniędzy, od usytuowania w hierarchii władzy i od tego, jak dobrze zostało się wyposażonym do podjęcia Darwinowskiej walki z tym, co w sposób mylący zwykło się nazywać „kulturą wolnorynkową” (*free enterprise culture*)¹⁵. Można z powodzeniem uznać ponowoczesność za „morze możliwości”, a nie po prostu „piekielną negację wszystkiego, co ludzkie”, ale – jak nieustannie przypominają krytycy marksistowscy – łatwiej to przyjąć, jeśli urodziło się w odpowiednim miejscu i w odpowiednim czasie; jeżeli zostało się obdarzonym odpowiednim wyposażeniem psychologicznym; i jeśli jest się w stanie zignorować lub stłumić ciemną stronę ponowoczesności¹⁶. „Taran” („*juggernaut*”) ponowoczesności jest do zaakceptowania pod warunkiem, że się na nim siedzi, a nie stoi na jego drodze; a ponowoczesny „karnawał” może być świetną zabawą, o ile większość maszyn zostało korzystnie zaprogramowanych lub można sobie od czasu do czasu pozwolić na przegraną.

Pomimo że taki badacz ponowoczesności jak Giddens jest dobrze zorientowany w tych wewnętrznych sprzecznościach,

można odnieść wrażenie, że jednocześnie jest rozdarty pomiędzy pozytywną oceną zalet ponowoczesności a świadomością krzywd wyrządzanych przez ten „taran” tym, którym zabrakło szczęścia lub zostali wykluczeni¹⁷. Badacze marksistowscy starają się bardziej otwarcie radzić sobie z tą sytuacją poprzez uwypuklenie dynamiki napędzającej ów taran i wytwarzającej „sprzeczności, na które wystawiony jest współczesny kapitalizm”¹⁸. Harvey na przykład opiera swój wywód na twierdzeniu Marksa o tym, że trzy reguły napędzające kapitalizm, niezależnie od ich konfiguracji, są wewnętrznie sprzeczne i dlatego prowadzą do nadprodukcji i kryzysu¹⁹. Ale w przeciwieństwie do Marksa, Harvey wstrzymuje się z przewidywaniem, w jaki sposób tego rodzaju makroekonomiczne sprzeczności mogą siłą wprowadzić jakościowe zmiany systemowe, które umożliwiłyby wyeliminowanie lub choćby znaczące złagodzenie nieprzyzwoitych nierówności społecznych będących bolączką naszych czasów. Do kwestii tej śmieiej podchodzi Bauman, skupiając się na gwałtownie narastających problemach ekologicznych i pokładając nadzieje polityczne w bardziej lokalnych i względnie wyzbytych przemocy sposobach przejmowania władzy²⁰. Ostatecznie jednak dyskusje o ponowoczesności niewiele mówią o jakościowych przemianach społecznych w takim sensie, w jakim rozumiały je Marks. Podobnie jak producent *Policjantów z Miami*, który – jak stwierdził – przy robieniu serialu kierował się regułą eliminacji wszelkiej „przyziemności”, tak akademicy – niezależnie czy chodzi o spadkobierców tradycji humanistycznej, którzy umieszczają człowieka

ponad Naturą, czy kontynuatorów tradycji marksistowskiej, którzy przyznają wartość jedynie Naturze utowarowionej przy użyciu pracy ludzkich rąk – regularnie dopuszczali się grzechu zaniedbania²¹. Analiza negatywnych aspektów ponowoczesności skupia się natomiast na mniej kosmicznych sprzecznościach: podziale na północ i południe; napięciu wynikającym z zestawienia grup pokrzywdzonych i marginalizowanych z zamożnymi i uprzywilejowanymi; napięciu spowodowanym przez nadprodukcję niespełnionych pragnień w systemie, który wciąż wymaga wysokiego stopnia samodyscypliny i dostosowania; napięciu powstałym kiedy wolny rynek okazuje się w rzeczywistości niezdolny do spełnienia obietnic, którymi uwodził wyobraźnię konsumentów; i całościowej cenie, którą przyjdzie zapłacić za życie w silnie stresującym, niestabilnym i coraz mniej pewnym świecie²². Ale czy sprzeczności te są wystarczająco silne, by dokonać jakościowych zmian systemu sprawnie wynajdującego nowe sposoby pomieszczania w sobie sprzeczności? I czy to możliwe, by prawdziwe sprzeczności ponowoczesności były niewidoczne dla wszystkich, z wyjątkiem nielicznej garstki osób niebranych zwykle pod uwagę, a pewnego dnia sprzeczności te nieoczekiwanie nami wstrząsną, jak I wojna światowa wstrząsnęła niemal zupełnie nieprzygotowaną na to Europą? Tego nie wiem, lecz jeśli możemy wyciągnąć z modernizmu jakąś lekcję, dotyczyłaby ona konieczności zwracania uwagi na te właśnie idee i zjawiska, które konwencjonalna wiedza lekceważy. Dadaści zaś pośrednio i w odkrywczy sposób wskazywali na wiele ze sprzeczności zdiagno-

zowanych ponad pół wieku temu, choć niewiele osób zatroszczyło się o to, by je usłyszeć i zrozumieć.

Niezależnie od tego, co sądzimy o makroproblemach ponowoczesności, jej brakach i o wadze tych braków, stajemy wobec kolejnych trudności, specyficznie związanych z postmodernizmem i poststrukturalizmem, które mogą wskazać, choć z pewnością ich nie rozwiążą. Pierwsza, najbardziej dyskusyjna z nich dotyczy podmiotowości. Czy możemy zwyczajnie zapomnieć lub odrzucić prymat nieświadomych popędów libidalnych, o których uczyła psychoanaliza? Jeśli przesadą jest twierdzenie poststrukturalistów o tym, że podmiot jest ustanawiany w wyniku współoddziaływania tekstów i dyskursów, czy istnieje jakaś zasada integrująca ludzką naturę, niesprowadzająca się wszakże do „nieruchomego centrum, rdzenia samoświadomości”²³? Jeśli tak, to czy jest ona wspólna dla wszystkich ludzi, czy jest transcendentna, „quasi-transcendentna”, czy po prostu psychofizjologiczna?²⁴ I czy jest ona właściwie racjonalna, irracjonalna, nadracjonalna, a może – jak sądził dadaizm – stanowi nieuchwytną kombinację wszystkich trzech możliwości? Jeśli jest racjonalna, to w jaki sposób uchronić ją od odwrócenia się przeciwko sobie i tworzenia coraz to bardziej wyszukanych wersji Weberowskiej *stahlhartes Gehäuse*? Jeśli jest irracjonalna, to jak uchronić ją od odwrócenia się przeciwko sobie samej? Czy pojęcie racjonalności komunikacyjnej Habermasa jest w stanie przekroczyć obydwie zagrożenia; wywrzeć jakikolwiek realny wpływ na ogólne zagadnienia, których sam badacz stał się bardziej świadomy w 1984 roku;

i stworzyć przestrzeń, w której jednostki prawdziwie autonomiczne mogłyby wymieniać się pomysłami o praktycznym zastosowaniu?²⁵ Czy teoria Habermasa rzeczywiście może ocalić zasadniczy projekt oświecenia, pomimo kierowanej przeciw niemu w minionym wieku ostrej krytyki, która w ostatnich latach docho- dziła ze środowisk feministycznych uważających koncepcję autonomicznego, samo-ustanawiającego się (*self-legislating*) podmiotu za „odzwierciedlenie nowo- czesnego wzorca zachodniej męskości”²⁶? I czy teoria Habermasa docenia tego ro- dzaju nadracjonalne aspekty aktu komu- nikacji jak zrozumienie, empatia, intuicja i gotowość do słuchania tego, co ponad słowami pozostało niewypowiedziane? I czy nie jest nam potrzebny model pod- miotowości, który uwzględniłby bardziej rozbudowane pojmowanie polifonicznych, procesualnych aspektów ludzkiej natury, a jeśli tak – to jakie miejsce w tym mo- delu zajmowałby rozum – niezależnie od tego, czy chodzi o rozum analitycz- ny, instrumentalny czy komunikacyjny?

Ta dyskusja zdumiewa stopniem zło- żoności, każde pytanie rodzi jakąś wąpli- wość, nowy argument i kontrargument. Co więcej, stanowi ona nieodłączną część szerszej debaty, w której – począwszy od Nietzschego – nie istnieją żadne łatwe roz- wiązania. Jeśli na przykład istnieje w ludz- kiej naturze jakaś zasada integrująca, to w jakim zakresie – o ile w ogóle – jest ona właściwie moralna? Jaki system polityczny należycie docenia ludzką naturę? Co usta- nawia moralność i sprawiedliwość oraz co mogłoby legitymizować podstawowe zasady jakiegokolwiek systemu moralno- ści i sprawiedliwości w zsekularyzowa-

nym świecie? Czy komukolwiek wolno rozstrzygać pomiędzy różnymi systema- mi sprawiedliwości i moralności poprzez odnośnienie się do „moralnych ideałów”²⁷? Jeśli tak, to skąd ideały te pochodzą? Bez transcendentalnej legitymizacji każda od- powiedź będzie do pewnego stopnia nie- wystarczająca lub niesatysfakcjonująca, ale taka jest postmodernistyczna kondy- cja, a – jak zdroworozsądkowo zauważył Connor – przynależna jej względność nie unieważnia kwestii wartości i legitymi- zacji, lecz nadaje im nową aktualność²⁸. W kwestii języka znajdujemy się w po- dobnej sytuacji. Choć jest już jasne, że poststrukturalistyczne blokowanie desygnatu (*occlusion of the referent*) i zanego- wanie *jakichkolwiek* związków pomiędzy dyskursem i rzeczywistością stanowiły samowolne przedłużenie koncepcji de Saussure’a, (post)modernistyczna świa- domość konwencjonalnej i arbitralnej na- tury języka powinna nas skłonić do tego, by – niczym lord Chandos – wsłuchać się we własne myśli, mówić i pisać ze znacz- nie silniej uwrażliwionym i precyzyjnie dostrojonym słuchem²⁹. Powinno nas to także skłonić do tego, byśmy – jak zdecy- dowanie przekonywał w swoim artykule Evans – byli nie mniej, lecz bardziej czujni wobec rzeczowych świadectw³⁰. Czy je- stem pewien tego, co mówię? Na jakich podstawach opierają się moje twierdze- nia? Czy używam odpowiednich wyra- żeń? Czy zadaje prawidłowe pytania? Czy nie powtarzam po prostu gotowych sło- ganów? Słucham słów drugiej osoby czy przymuszam ją lub jego do szybkiej ugo- dy? Czy nie odrzucam czegoś, co jest nie tyle nieprawidłowe, ile raczej niewygodne i trudne? Wraz z zagadnieniem wartości

i legitymizmu, właściwa postmodernizmowi sytuacja ekstremalnej złożoności i radykalnej niepewności, powinna skłonić nas do tego byśmy – jak to czyni lord Chandos – byli nie mniej, lecz bardziej odpowiedzialni za język i wyczuleni na niego, zwłaszcza jeśli – jak Habermas – wierzymy, że autentyczna komunikacja stanowi główny czynnik tworzący bardziej ludzkie społeczeństwo.

Zagadnienie podmiotowości jest także bezpośrednio związane z kwestią „oporu”. Badania Adorna i Jamesona dotyczące przemysłu kulturowego oraz Baudrillardowski opis kapitalizmu konsumpcjonistycznego mogą być przesadzone, lecz autorzy ci zastanawiają się nad tym, co w naturze ludzkiej umożliwia człowiekowi przeniknąć tak mocny system zależności, stawiać mu opór, iść własną drogą, nagiąć system wedle własnych potrzeb i utworzyć enklawy w hegemonicznej kulturze, w której mogą – przynajmniej dopóki nie wprowadzą się inwestorzy, jak ma to miejsce w filmie *Sammy i Rosie puszczać się* (1987) – być sobą. Jednym z rozwiązań jest oczywiście to, by istoty ludzkie mogły stawiać opór konsumpcjonistycznemu kapitalizmowi, ponieważ na wiele różnych sposobów wyklucza on ludzi czy zawodzi ich codzienne oczekiwania. Inne rozwiązanie podpowiada, że późnokapitalistyczna ponowoczesność jest najeżona społecznymi, psychologicznymi i ekologicznymi sprzecznościami, które stopniowo zaczynają wnikać w nasze codzienne życie. Ale utrata złudzeń i dyskomfort to jedna sprawa, a stawianie czynnego oporu to co innego; co zatem umożliwia ludziom obrócenie negatywnej presji w opór, formowanie buntowniczych grup, a nawet na-

stawienie nowych technologii przeciwko systemowi, który miały docelowo zasilać? W pewnym momencie Eagleton stwierdza, że „tym, co stanowi o podmiotowości ludzkiego podmiotu jest właśnie umiejętność przemienienia własnych determinant społecznych – zrobić coś z tego, z czego jest zrobione”; lecz autor jest podejrzliwy wobec natury czy źródeł tej umiejętności³¹. Dadaści, w każdym razie ci zanurzeni w psychologii Grossa, byli znacznie bardziej pewni swojego rozwiązania: kombinacja „Erleben”, intuicji i analizy, które dawały rezultat w postaci agresywnych polemik, kontrkulturowych postaw i burzycielskich dzieł. Echa tego rozwiązania wciąż pobrzmiwały w pierwszej fazie postmodernizmu (zwłaszcza w teoretycznych pracach obecnie niemal zupełnie nieczytanego Herberta Marcusego), lecz zdaje się, że krytycy mają chyba większe problemy z dosłyszeniem ich w drugiej fazie, a ich zainteresowania dotyczą głównie kultury popularnej i kultur rozmaitych marginalizowanych grup³².

Obawiam się, że to by było na tyle. Żadnych fajerwerków na koniec, wielkich akordów zamykających na finał czy błyskotliwie wyuczonych żartów. Tylko nadzieja, że jeśli ktoś dobrnął w lekturze do tego momentu, dowiedział się choć trochę więcej o energii dadaizmu, jego sceptycyzmie i anarchicznym humorze, że lepiej rozumie, jak cechy te wniknęły we współczesną kulturę i że widzi, dlaczego wciąż mogą mieć istotne znaczenie w tak problematycznym, pełnym wyzwań i potencjalnych zagrożeń świecie, w którym żyjemy.

Richard Sheppard

Przełożyła Joanna Parniewska

PRZYPISY

- 1 Zob. Thomas Pynchon, *Tęcza grawitacji*, przeł. Robert Sudół, Warszawa 2001.
- 2 Linda Hutcheon, *Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London 1988, s. 49, 57, 220.
- 3 Tamże, s. 134.
- 4 Helmut Lethen, *Modernism Cut in Half*, w: *Approaching Postmodernism*, red. Douwe W. Fokkema, Hans Bertens, Amsterdam 1986 (wszystkie teksty z tego tomu zostały wygłoszone podczas warsztatów o postmodernizmie w 1984 r.); Anders Stephanson, *Interview with Craig Owens*, „Social Text” 1990, nr 27, s. 56.
- 5 Por. Hal Foster, *Postmodernism: A Preface*, w: *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, red. Hal Foster, Port Townsend 1983, s. 10; Andreas Huyssen, *Postmoderne: Zeichen eines kulturellen Wandels*, Reinbek 1980, s. 19; Roy Boyne, Ali Rattansi, *The Theory and Politics of Postmodernism: By Way of an Introduction*, w: *Postmodernism and Society*, red. Roy Boyne, Ali Rattansi, London 1990, s. 10.
- 6 Zob. Matei Călinescu, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham 1987, s. 143, 254–255; Moira Roth, *The Aesthetic of Indifference*, „Artforum” 1977 (listopad), 16(3), s. 47–48; Linda Hutcheon, dz. cyt., s. 142; J. G. Merquior, *Spider and Bee: Towards a Critique of the Postmodern Ideology*, w: *Postmodernism*, red. Richard Appignanesi, London 1986, s. 43; Steven Connor, *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*, Hoboken 1986, s. 110, 239; Paul Crowther, *Postmodernism in the Visual Arts: A Question of Ends*, w: *Postmodernism and Society*, dz. cyt., s. 245–147; Anders Stephanson, dz. cyt., s. 56; Zygmunt Bauman, *Intimations of Postmodernity*, London 1992, s. 29. Pełniejsze omówienie tego zagadnienia w książce: Alfred M. Fischer i Dieter Daniels, *Übrigens sterben immer die anderen: Marcel Duchamp und die Avantgarde seit 1950*, Köln 1988.
- 7 Amelia Jones, *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp*, Cambridge 1995, s. 64–65.
- 8 Jürgen Becker, *Einführung*, w: *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme: Eine Dokumentation*, red. Jürgen Becker, Wolf Vostell, Hamburg 1965, s. 7–8, 15.
- 9 Zob. Nicholas Zurbrugg, *Dada and the Poetry of the Contemporary Avant-Garde*, w: „Journal of European Studies” 1979, nr 9, s. 121–143; tegoż, *Towards the End of the Line: Dada and Experimental Poetry Today*, w: *Dada Spectrum: The Dialectics of Revolt*, red. Stephen C. Foster, Rudolf E. Kuenzli, Madison 1979, s. 225–248.
- 10 W sprawie Arpa i Tinguely’ego zob. Ihab Hassan, *The Right Promethean Fire: Imagination, Science, and Cultural Change*, Champaign 1980, s. 19. W sprawie Heartfielda zob. Linda Hutcheon, dz. cyt., s. 42–45. Odnośnie do dadaizmu i grupy Noigandres zob. *Experimental-Visual-Concrete: Avant-Garde Poetry since the 1960s*, red. K. David Jackson, Eric Vos, Johanna Drucker, Amsterdam 1996 (tu szczególnie: Johanna Drucker, *Experimental, Visual, and Concrete Poetry: Context and Concepts*, s. 44 oraz Elisabeth Walter-Bense, *The Relations of Haroldo de Campos to German Concrete Poets, in Particular to Max Bense*, s. 254–355). Odnośnie do dadaizmu i Stuttgarter Gruppe zob. Elisabeth Walter-Bense, dz. cyt., s. 361. Odnośnie do punkrocka zob. Dick Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style*, London 1979, s. 65, 105–106, 110 oraz Andrew Goodwin, *Popular Music and Postmodern Theory, w: Cultural Theory and Popular Culture. A Reader*, t. 1, red. John Storey, Harlow 1994, s. 421. także: Harriett Watts, *Die Wiener Gruppe: Eine Weiterentwicklung der Dada-Experimente*, w: *Österreichische Gegenwart. Die moderne Literatur und ihr Verhältnis zur Tradition*, red. Wolfgang Paulsen, Bern 1980, s. 207–219; Peter Weiermair, *Zeilen eines Zeitgenossen*, w: *Dadautriche 1907–1970*, red. Raoul Schrott, Günther Dankl, Innsbruck 1993, s. 201–207; Adelheid Koch, *Ich bin immerhin der grösste Experimentator Österreichs: Raoul Hausmann, Dada und Neodada*, Innsbruck 1994, s. 131–226. Zwięzłe omówienie sposobu, w jaki dadaizm przenika do współczesnej awangardy, kontrkultury i kultury popularnej zob. Greil Marcus, *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century*, Cambridge 1989.
- 11 Nicholas Zurbrugg, *The Parameters of Postmodernism*, London 2004.
- 12 Zob. Utz Riese, *Postmodern Culture: Symptom, Critique, or Solution to the Crisis of Modernity? An East German Perspective*, „New German Critique” 1992, nr 57, s. 158, 162–163; Karen Leeder,

- Breaking Boundaries: A New Generation of Poets in the GDR*, Oxford 1996, s. 148, 158, 167–168, 174. Podziemne czasopismo „ariadnefabrik” (wydawane w dzielnicy Prenzlauer Berg w Berlinie Wschodnim między 1986–1988) opublikowało sześć zeszytów bezpośrednio odnoszących się do dadaizmu i neodadaizmu.
- 13 Por. Steven Connor, dz. cyt., s. 87, 92, 134.
- 14 Zob. Wolfgang Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeł. Roman Kubicki, Anna Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1998.
- 15 Zob. Edward Said, *Opponents, Audiences, Constituencies and Community*, w: *The Anti-Aesthetic*, dz. cyt., s. 87, 92, 134, 156–157; Seyla Benhabib, *Kritik des postmodernen Wissens – eine Auseinandersetzung mit Jean-François Lyotard*, w: *Postmoderne: Zeichen eines kulturellen Wandels*, red. Andreas Huyssen, Klaus R. Scherpe, Hamburg 1986, s. 121–122; Alex Callinicos, *Against Postmodernism: A Marxist Critique*, Hoboken 1991, s. 90–91; David Harvey, *The Condition of Postmodernity: an Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Hoboken 1992, s. 171, 330–331; Geoff Bennington, *Introduction: The Question of Postmodernism*, w: *Postmodernism: ICA Documents*, red. Lisa Appignanesi, London 1989, s. 9–10; Mike Featherstone, *Postmodernism, Cultural Change, and Social Practice*, w: *Postmodernism: Jameson Critique*, red. Douglas Kellner, Washington 1989, s. 132; Robert C. Holub, *Confrontations with Postmodernism*, „Monatshefte” 1992, nr 84, s. 236.
- 16 Por. Gianni Vattimo, *Koniec nowoczesności*, przeł. Monika Surma-Gawłowska, Kraków 2006, s. 5 i nn.
- 17 Zob. Anthony Giddens, *Konsekwencje nowoczesności*, przeł. Ewa Klekot, Kraków 2008.
- 18 Zygmunt Bauman, dz. cyt., s. 116.
- 19 David Harvey, dz. cyt., s. 180.
- 20 Zob. Zygmunt Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, przeł. Janina Bauman, Warszawa 1995.
- 21 Zob. Dominic Strinati, *Postmodernizm i kultura popularna*, w: tegoż, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, przeł. Wojciech J. Burszta, Poznań 1998.
- 22 Na temat kontrastów społecznych zob. David Harvey, dz. cyt., s. 138 oraz Zygmunt Bauman, *Intimations of Postmodernity*, dz. cyt., s. 98. Zob. także: Robert Stam, *Mikhail Bakhtin and Left Cultural Critique*, w: *Postmodernism and Its Discontents: Theories, Practices*, red. Ann E. Kaplan, London 1988, s. 143; Gudrun Klatt, *Moderne und Postmoderne im Streit zwischen Jean-François Lyotard und Jürgen Habermas*, „Weimarer Beiträge” 1989, nr 35, s. 288; Terry Eagleton, *Ideology: An Introduction*, London 1991, s. 42–43. Na temat kłęski wolnego rynku zob. Zygmunt Bauman, *Intimations of Postmodernity*, dz. cyt., s. 198.
- 23 Peter Dews, *Logics of Disintegration: Logics of Disintegration: Poststructuralist Thought and the Claims of Critical Theory*, London 1987, s. 32.
- 24 Tamże, s. 97, 194.
- 25 Zob. Jürgen Habermas, *Die Krise des Wohlfahrtsstaates und die Erschöpfung utopischer Energien*, w: tegoż, *Kleine Politische Schriften: Die Neue Unübersichtlichkeit*, t. 5, Frankfurt 1985, s. 143–144; Robert C. Holub, *Crossing Borders: Reception Theory, Poststructuralism, Deconstruction*, Wisconsin 1992, s. 63.
- 26 Zob. Linda J. Nicholson, [wstęp], w: *Feminism/Postmodernism*, London 1990, s. 5; Christine Di Stefano, *Dilemmas of Difference: Feminism, Modernity, and Postmodernism*, w: tamże, s. 72.
- 27 Christopher Butler, *Postmodernism and Moral Philosophy*, w: *Ethics and Aesthetics: The Moral Turn of Postmodernism*, red. Gerhard Hoffmann, Alfred Hornung, Heidelberg 1996, s. 86.
- 28 Zob. Steven Connor, dz. cyt., s. 8.
- 29 Alex Callinicos, dz. cyt., s. 79; Christopher Norris, *The Truth about Postmodernism*, Oxford 1993, s. 26.
- 30 Richard Evans, *Truth Lost in Vain Views*, „The Times Higher Education Supplement” 1997, nr 1297, s. 59.
- 31 Terry Eagleton, dz. cyt., s. 170.
- 32 Zob. Andreas Huyssen, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington 1986, s. 159; Mike Featherstone, dz. cyt., s. 186; Paul Crowther, dz. cyt., s. 255, Nicholas Zurbrugg, *The Parameters of Postmodernism*, dz. cyt., 136; Anders Stephanson, *Black Postmodernist Practises: An Interview with Cornel West*, w: *Cultural Theory and Popular Culture*, dz. cyt., s. 402; Andrew Goodwin, dz. cyt., s. 419–420.

Tomasz Cieślak-Sokołowski

„Nie żart, nie mistyfikacja”.

Komentarze do wypisów

z antologii *Dadaglobe*

Tristana Tzary

Jeśli wierzyć Jackowi D. Flamowi, to antologia – zatytułowana *The Dada Painters and Poets* (I wyd. 1951) – zapewniła żywotność dadaistycznych idei w drugiej połowie XX wieku. Okazała się ważna nie tylko jako historyczny dokument (pomogła zgromadzić i ocalić od zapomnienia wiele istotnych tekstów), lecz także jako impuls stymulujący zainteresowanie zarówno krytyków oraz badaczy, jak i artystów oraz pisarzy. Dadaizm, który historycznie wydawał się ruchem poprzedzającym surrealizm (Flam mówi nawet o „przejęciu” przez surrealistów zasług i osiągnięć dadaistów), odzyskał moc bezpośredniego oddziaływania na ówczesne pole sztuki¹. I choć można by oczywiście – co czyni na przykład David Hopkins w swojej książce *After Modern Art (1945–2000)* – komplikować genezę odrodzonego zainteresowania dadaizmem na przełomie lat 40. i 50., wskazując choćby na rosnącą rolę „legendarnego dziedzictwa Duchampa”, antologia zredagowana przez Roberta Motherwella niewątpliwie „wzmocniła” neodadaistyczne kierunki w ówczesnej sztuce i literaturze (po raz pierwszy terminu neodadaizm użył już w roku 1957 krytyk Robert Rosenblum)².

Skądinąd wiemy, jak ważną funkcję w rozwoju artystycznych idei i kierunków odgrywają antologie (Stanley Fish był nawet skłonny twierdzić, że „temu, co nazywane jest kanonem, nie udaje się przetrwać momentu pojawienia się nowej antologii”). Tym bardziej wypada żałować, że Tristanowi Tzarze nie udało się ostatecznie wydać na początku lat 20. XX wieku książki *Dadaglobe*. Przez wiele lat projekt tej antologii albo obrastał w kolejne legendy (jak choćby ta autorstwa Anne i Michela Sanouilletów, którzy relacjonowali, że w maju i czerwcu 1964 roku w mieszkaniu zmarłego kilka miesięcy wcześniej Tzary przy rue de Lille 5 w Paryżu widzieli obszerną, uporządkowaną osobno korespondencję z lat 1920–1921 dotyczącą projektu antologii; archiwum Tzary zostało jednak sprzedane w 1968 roku na aukcji w Bernie i na długi czas zniknęło z oczu historyków literatury i sztuki), albo osnuty był aurą kolejnej dadaistycznej mistyfikacji, żartu (zapowiedź antologii została bowiem opublikowana w kwietniu 1921 roku – w iście dadaistycznym, hiperbolicznym stylu – w piśmie Marcela Duchampa i Man Raya „New York Dada”; anonsowano książkę zbierającą

„prace dadaistów z całego świata”, którą opublikować miało wkrótce wydawnictwo La Sirène).

Dokumenty do antologii udało się jednak odnaleźć i zrekonstruować jej historię. *Dadaglobe* – zgodnie z upartymi stwierdzeniami Sanouilleta – to „nie żart, nie mistyfikacja”³. Szczegółowo historię powstawania idei antologii i ostatecznie jej zarzucenia opisał Adrian Sudhalter w tekście *How to Make a Dada Anthology*⁴, który poprzedza pieczołowicie zrekonstruowaną z wielu materiałów archiwalnych antologię Tzary w wydaniu przygotowanym przez Kunsthaus Zürich oraz wydawnictwo Scheidegger & Spiess w setną rocznicę inauguracji ruchu⁵. Zamyśl Tzary był szalenie precyzyjny (antologia miała mieć 160 stron) i systematycznie przeprowadzony (od początku 1920 roku rozpoczął on prowadzenie rozbudowanej korespondencji z artystami „z całego świata”, która zaowocowała zebraniem prac 54 dadaistów z 12 krajów). Ten pomysł dojrzał zresztą już wcześniej – w 1918 roku Tzara pisał w liście do Paula Dermée (z dn. 24 czerwca) o rodzącej się koncepcji, wyraźnie nią podekscytowany: „[...] trzeba uchwycić ten wirujący, zawrotny, nowy klimat i powinno to wyglądać niczym widowiskowy pokaz na festynie. Każda strona musi eksplodować – albo dzięki przenikliwej, intensywnej powadze, dzięki oszałamiającej farsie, dzięki entuzjazmowi pierwszych zasad, albo dzięki sposobowi samego druku. [...] To powinna być rewolucja dla literackiego świata”. W ten sposób to właśnie forma antologii (czy almanachu) stawała się jedną z podstawowych ambicji dadaistycznych działań Tzary.

Artysta powraca do tej koncepcji już po przeprowadzce do Paryża (w 1920 roku), świadomy jednak, że antologia oprócz celów wcześniej już zakładanych (promocji ruchu, katalizatora do nowych artystycznych działań i prac) pełnić musi dodatkową funkcję w zmienionej sytuacji powojennej Europy. Ponownie bowiem zarówno hasła internacjonalistyczne, jak i manifestowanie postaw skrajnie indywidualistycznych znalazły się pod rygorystycznym podejrzeniem instytucji państwowych powersalskiej Europy – militarne patriotyzmy czasu wojny szybko podmienione zostały przez restrykcyjne patriotyzmy czasu pokoju, przedkładające poddaną kontroli stabilizację nad wolności i swobody obywatelskie. Swoistym symbolem przełomu pierwszej i drugiej dekady XX wieku stały się paszporty i wize, które miały pomagać w utrzymywaniu administracyjnej kontroli nad ruchem migracyjnym; dlatego w antologii Tzary – oprócz tekstów, reprodukcji dzieł – tak ważną rolę odgrywają portrety dadaistów. Standardowi administracyjnemu zdjęć paszportowych przeciwstawiono tu zdjęcie portretowe jako wyraz artystycznej niezależności [obok wierszy dadaistów przedrukowujemy te zdjęcia, które na zaproszenie Tzary artyści przesyłali wraz z innymi swoimi pracami oraz tekstami; w archiwum Tzary nie zachowało się jedynie zdjęcie portretowe Paula Éluarda – przyp. red.].

O tym, jak szerokie było przedsięwzięcie uruchomione przez Tzarę w roku 1920, niech świadczy kilka faktów. Po pierwsze, na potrzeby owej rozbudowanej korespondencji między dadaistami „z całego świata” Tzara (we współpracy z Picabią)

opracował specjalny papier listowy, który miał być sygnałem szerokiego, międzynarodowego charakteru ruchu [ów wzór wykorzystaliśmy jako okładkę antologii tłumaczeń poezji dadaistycznej w tym numerze – przyp. red.]. Ustanawiał tym samym oficjalne ramy instytucji – mającej jednoczyć artystów z Paryża, Berlina, Genewy, Madrytu, Nowego Jorku i Zurychu (wydającej serię pism: „Dada”, „Dd O⁴ H²”, „Littérature”, „M’Amenez-y”, „Proverbe”, „391”, „Z”). Po drugie, Tzara uruchamiając tę rozległą korespondencję już u jej początków sporządził szczegółową specyfikację wydawniczą – zawierała ona między innymi takie informacje: „1 tom 160 do 220 stron/ [...] Tytuł – *Dadaglobe* z podtytułem, który zostanie jeszcze określony/ Współpraca z zagranicznymi autorami/ ze wszystkich krajów **włącznie z Niemcami**/ ma zawierać jeden wiersz danego autora w języku oryginału./ Nakład 10 000/ [...] 30 egzemplarzy luksusowych”. Ta specyfikacja wyraźnie pokazuje, że Tzara od samego początku myślał o antologii na potrzeby komercyjnego wydawnictwa i szerokiego odbiorcy. Po trzecie, artysta zrobił skrupulatne zestawienie dla korespondencji prowadzonej pomiędzy listopadem 1920 a kwietniem 1921 roku (w osobnej, okazałych rozmiarów tabeli zbierał informacje o datach wysłania listu, odpowiedzi i przesłaniu prac). Zachowała się także treść samego listu – oprócz wymogów technicznych (prośby o zdjęcie portretowe, wiersz oraz 3-4 prace czarno-białe, 2-3 zdjęcia i maksymalnie 1 pracę kolorową, zawierająca jednak nie więcej niż 3 kolory) zapisane zostało jedno tylko, krótkie zdanie programowe: „Nowe pomysły – bez względu

na to, jak byłyby nieprzewidywalne – są mile widziane i zostaną zrealizowane na tyle dokładnie, jak to tylko możliwe”. Nie zatem – w sposób mniej lub bardziej ścisły określone – kryteria wyboru i selekcji stały u podstaw antologii, lecz zamysł – z ducha dadaistyczny – powołania do życia takiego zdarzenia, w ramach którego manifestacja „nieporządku i antysystemowości” stawałaby się oczywistym sygnałem przesunięcia akcentu z wytworu na sam proces jego zaplanowania, aranżacji.

Tzarze udało się zebrać prace 54 artystów – można więc zasadnie powiedzieć, że antologia stała się istotnym katalizatorem praktyk artystycznych czołówki dadaistów na całym świecie. Szczególną wagę, jaką ona odegrała, podkreślali między innymi Max Ernst i Man Ray, którzy w swojej korespondencji zaznaczali, że almanach pozwolił im zrozumieć konieczność zaproponowania nowej kategorii praktyk artystycznych – prac wykonanych na potrzeby drukarskiej reprodukcji fotomechanicznej. Idea efektywnej kopii zajmowała już wcześniej uwagę dadaistów (przede wszystkim pragnącego odwiązać dzieło sztuki od kategorii oryginału Marcela Duchampa) – tutaj jednak z konieczności stanęła w centrum ich zainteresowań.

Zapytywany o *Dadaglobe* przez Sannouilleta, piszącego swój doktorat (*Dada à Paris*, wyd. 1965), Tzara nie wyrzekał się znajdujących w różnych archiwach śladów korespondencji towarzyszącej jej opracowaniu. Zwykł jednak bagatelizować znaczenie tego pomysłu i uciąć dywagacje na temat, dlaczego książka nie została wydana, prostym stwierdzeniem – zabrakło funduszy. Do tego zdania można dopisywać oczywiście

i inne wyjaśnienia – pamiętać trzeba, że rok 1922 okazał się dla Tzary czasem wyważonych podsumowań dadaistycznych działań ostatnich kilku lat (por. np. *Some Memoirs of Dadaism*, „Vanity Fair” 1922, nr 4) oraz deklaracji odchodzenia od dadaizmu (por. *Conference sur Dada* [1922], „Merz” 1924, nr 7), że w paryskim środowisku spotkał nie tylko sprzymierzeńców, ale i rywali (to właśnie w roku 1922 Breton ogłosił podczas Kongresu w Paryżu secesję z ruchu dada i zaczął skupiać byłych zadeklarowanych dadaistów wokół koncepcji surrealizmu).

Geografie i chronologie dadaizmu

W słynnym podsumowaniu dadaistycznego dziedzictwa *The Dada Manifesto 1949* Richard Huelsenbeck deklaruje: „[...] trzeba koniecznie stwierdzić, że dadaizm nie został założony przez Tristana Tzarę w Cabaret Voltaire w Zurychu. Oczywiście jest, że dadaizm nie mógłby zostać wymyślony przez jednego człowieka”⁶. To oświadczenie jest rzecz jasna historycznym dowodem rywalizacji, sporu o pierwszeństwo, wskazuje jednak także na zasadniczy rys całego ruchu dadaistycznego. Każda jego historia musi zmierzyć się z różnorodnością, rozproszeniem, nieredukowalną wielością postaw i koncepcji⁷.

Ów anarchistyczny duch rozproszenia (znak nieufności dadaistów wobec ograniczających indywidualną wolność silnie ukonstytuowanych instytucji) bodaj najwyraźniej objawił się w – nie tylko humorystycznej – liście 75 „prezydentów/prezydentek” dadaizmu, która została opublikowana w roku 1920 na łamach „Bulletin Dada” (nr 6, z dn. 5 lutego). Wyraźny brak jednolitego centrum prowoko-

wał zwykle badaczy dadaizmu do tworzenia ujęć akcentujących albo geograficzne zróżnicowanie, albo skomplikowany chronologicznie rodowód ruchu. Dadaizm miałby więc – jeśli zgodzimy się na perspektywę geograficzną – cztery zasadnicze centra: Niemcy (Berlin, Kolonię), Francję (Paryż), USA (Nowy Jork) i Szwajcarię (Zurych) oraz kilka mniej wyraźnie na mapie zaznaczonych ośrodków: jak Barcelona czy Hanower⁸. Dadaizm – by odwołać się do najbardziej rozpowszechnionych informacji – został oficjalnie zainaugurowany w lutym 1916 (w serii pierwszych wydarzeń w Cabaret Voltaire i – jak głosi legenda, jeśli wierzyć Hansowi Arpowi – gdy 6 lutego Tzara po raz pierwszy użył słowa „dada”), choć – jak chciałby rzecz widzieć Marcel Duchamp – poprzedzała go długa faza predadaistyczna. Hans Richter próbował zaś udowodnić, że – wbrew obiegowym opiniom o tym, że schedę po dadaizmie bezapelacyjnie przejął surrealizm – należałoby jednak mówić o fazie postdadaizmu (od roku 1924)⁹.

Być może w sposób najbardziej związały tę historię – rozpisowaną na geograficzne centra i dynamikę rozwoju historycznego – ujął jeden z badaczy ruchu, José Pierre: „Jeśli sam termin został wynaleziony w Zurychu, to dadaistyczny duch najpierw objawił się w Nowym Jorku. [...] Ochrzczone w Szwajcarii w roku 1916 niemowlę (poczęte w Paryżu i Niemczech) urodziło się w Nowym Jorku w roku 1915”¹⁰.

Wobec tych dziejów anarchistycznego rozproszenia ruchu historia antologii Tzary *Dadaglobe* co najmniej na dwa sposoby musi intrygować. Po pierwsze, okazuje się jednak próbą wytworzenia

(zgoda, nie monolitycznej – o czym była mowa) instytucji (ruchu dada – z centralą w Paryżu, z kilkoma ośrodkami i kilkoma pismami), dzięki której indywidualne praktyki artystyczne dadaistów dałoby się zaprezentować (w antologii) szerokiemu gronu odbiorców. Po drugie, *Dadaglobe* zaskakiwać musi czytelnika samą objętością materiału poetyckiego zgromadzonego na jej 160 stronach. Dużo słabiej w antologii Tzary wybrzmiały manifesty i deklaracje dadaistów, także prace plastyczne nie zaskakują tak wyraźnie jak rozległość praktyk poetyckich tutaj ujawnionych. Warto bliżej przyjrzeć się owej rozległości.

Laboratoria poetyckie

Cieniem na polskiej recepcji poezji dadaistycznej położył się niewątpliwie obiegowy sąd o jednowymiarowej motywacji gestów artystycznych ruchu, któremu załóżć miało jedynie na prowokacyjnym zniszczeniu sztuki. „Bilans rewolty dadaistycznej”, jaki zapisywał na przykład Artur Hutnikiewicz już w połowie lat 60., okazywał się jednoznacznie negatywny: „Osiągnięcia twórcze dadaizmu były [...] znikome, dadaizm nie stworzył, bo stworzyć nie mógł, żadnych arcydzieł. Unieвозможиła to po prostu jego poetyka. Był w rozwoju literatury najnowszej tylko epizodem nihilistycznym, był przygodą i prowokacją, a nie konstruktywnym, stabilizującym programem”¹¹.

Ten czysto destrukcyjny obraz dadaizmu zniknął jednak zawsze, gdy była podejmowana próba bliskiego czytania utworów poetyckich (niezależnie lub w powiązaniu z postulatami programowymi licznych manifestów ruchu)¹².

Okazywało się szybko, że wiersz dada domaga się skomplikowanej charakterystyki, że nie wystarczy też proste orzeczenie o tzw. wierszu automatycznym¹³. Richard Sheppard w książce *Modernism – Dada – Postmodernism*, podsumowując swoje szczegółowe analizy, proponuje – rozpisaną na siedem elementów – charakterystykę dzieła sztuki dadaistycznej, które skutecznie broni się przed prostym zarzutem „nihilistycznego dziwactwa”: (1) miejsce koncepcji dzieła opartego na symbolu odwołującym się zawsze do określonego porządku rzeczywistości zajmuje koncepcja konstelacji – akceptująca wszelkie nieciągłości i niekonsekwencje na linii rzeczywistość – ludzka percepcja rzeczywistości (dlatego dzieła te często mają charakter zarazem prowizoryczny, niedokończony, swoiście amalgamatyczny); (2) podstawowym aspektem selekcji materiału staje się przypadek; (3) dzieło jest nie tyle wytworem stałym (dążącym do przechowania wiecznych wartości), ile chwilowym – otwartym na momentalne zmiany i destrukcje; (4) ambiwalentny stosunek do modernizacyjnych, industrialnych zdobyczy nowoczesnej techniki (pozbawiony futurystycznego optymizmu); (5) dzieło ma być przede wszystkim publiczne – ma karnawałowo wkraczać w przestrzeń publiczną; (6) dadaistyczne dzieło ma szukać artystycznej innowacji, ma działać wobec skonwencjonalizowanego kontekstu (stąd zasadnicze dwie koncepcje – dadaistycznego kolażu i readymade) – jednak nie w zabezpieczających ramach wiary w geniusz artysty, lecz nieredukowalną kreatywną aktywność; (7) dadaistyczny krytycyzm był także związany z koniecznością

Déposons cette bougie allumée à la place de l'oiseau
Comme elle ne souffrira pas je la laisserai mourir

VOI	TENT	CI	DES	DES	TOR	HOM	MES	QUI	POR
MÉES	EN	DES	PLEIN	TOR	JOUR	CHES	AL	POUR	LU
RIÉ	NÉ	RE	TREER	A	DANS	CET	TE	CAR	PÉ
RES	L'AIR	PI	QU'EL	RA	LE	CON	TIENT	EST	CHES
LER	CON	S	TI	NON	NUE	EL	DE	BRÛ	SE
	RONT	DE	LES	LES	È	CLAI	RER		

Que fait donc cet homme C'est le savant Galilée qui pèse l'air

Louis ARAGON

wystawienia dzieła sztuki na subiektywną reakcję odbiorcy¹⁴.

I to właśnie ów skomplikowany charakter gestów artystycznych przechowują wiersze zebrane przez Tzarę do almanachu *Dadaglobe*, a teraz wybrane do *Antologii poezji dadaistycznej*, którą publikujemy w tym numerze „Nowej Dekady Krakowskiej” (s. 31–58). W wyborze tym zachowany został układ alfabetyczny autorów, który zamazuje nawykowe porządki geograficzne i chronologiczne w prezentacji praktyki artystycznej ruchu, pozwala zaś czytelnikowi doświadczyć wyłaniającego się z tego układu spektrum radykalizmów poetyckich (będą tu wiersze i bardziej zachowawcze, i bezkompromisowo eksperymentatorskie). Zabrakło w tym wyborze natomiast przykładów najbardziej typowych (zarazem „nieprzetłumaczalnych”), ale też – moim zdaniem – po prostu „nudnych” w swej oczywistości. Myślę o wierszach czysto wizualnych lub fonicznych, ustawianych zwykle jako sztandarowe przykłady dadaistycznego wiersza automatycznego. Choć takie utwory Tzara dostawał, składając swoją antologię (np. cykl *La pensée* Louisa Aragona czy *Chorus sanctus* Richarda Huelsenbecka), ciekawsze z perspektywy czasu okazują się wiersze mniej oczywiste.

Zebrane w *Antologii poezji dadaistycznej* teksty poetyckie Hansa Arpa, André Bretona, Jeana Cocteau, Marcela Duchampa, Paula Éluarda, Maxa Ernsta, Richar-

da Huelsenbecka, Francisca Picabii, Man Raya i Tristana Tzary (ledwie 22 utwory, na dobry początek) okazują się przede wszystkim dalekie od jednej recepty na wiersz dadaistyczny¹⁵. Odnaleźć tu można utwory wyraźnie odmienne w swych radykalizmach: i niemal liryczne impresje rozbijające liryzm niejako na jego gruncie (*L'Źnić Éluarda*), i obrazoburcze, gladiatorские zapisy momentu dziejowego, często na granicy manifestu (*KONIEC ŚWIATA* Huelsenbecka, *MANIFEST PRZEBIJA OD TYŁU* Picabii czy *[DADA to mówić...]* Éluarda), i oparte na wyraźnych technikach repetytywnych (*[Przed komnatą...]* Arpa), i polegające na rozpanoszonych grach słownych, neologizmach (np. *AUSCULTA FILII* Ernsta), i łączące gry językowe z gramami wyobraźni (*[pup pup pup...]* Arpa czy utwory Tzary), i zaangażowane w językowe badanie związków nawykowych (przede wszystkim wiersze Bretona, Cocteau), a także przykłady poezji konceptualnej (na czele z Duchampem i Man Rayem) oraz tekst-receptę – absurdalnie żartobliwą (*Dadafraise* Éluarda).

Co ciekawe, większość z publikowanych tu tekstów zachowuje wyostrzony krytycyzm zarówno wobec konwencji lirycznej ekspresji, jak i wobec awangardowych wynalazków. Dobrym przykładem takiego tekstu jest utwór *SYMULTANICZNA ROZMOWA* (pomiędzy mężczyzną a kobietą) Man Raya, w którym poemat symultaniczny¹⁶ zostaje swoiście przetestowany na gruncie zarazem zapisu automatycznego (nieliczne tylko – wyłaniające się z tego nakładania głosu kobiety i mężczyzny – zgrupowania głosek przywołują skojarzenia sensowne; dosłyszec daje się na przykład skrót samego słowa

Côteflûtepêchebête
 Ânehâtepâtebûche
 Rûchevôtreprêregîte
 Cemoulinâventsurlésometdelacollieneestmobile
 Lemeunierletournedanslesensduvent
 Cetableauvousreprésenteunegrandetempête
 Voyezcesdrapiauxquis'enflent'estl'airquilesgonflent
 Etquipousselesnaviresjusqu'auxextrêmitésdumonde
 Mettantencommunicationlespeupleslespluséloignés
 Gîteêtrévôtrêrûche
 Bûchepâtehâteâne
 Bêtepêchêflûtecôte

Louis ARAGON

‘skrót’ – ‘abbreviation’: „abv”; pomieszane głoski słów ‘low’, ‘street’, ‘it’; foniczne zapisy wyrazów takich jak ‘dinner’: „dini”; zgubione apostrofy: „cant”; czy wreszcie jedyne słowo „w całości”, choć wyglądające jak strzępy je otaczające: „marr” – wyraz potoczny używany zwykle, by wypowiedzieć zakłopotanie) i poezji wizualnej (dwa prostokąty wypowiedzi mężczyzny i kobiety nie tylko ujawniają symultaniczne zmieszanie i nakładanie się głosów, lecz także akcentują odrębności, badają zasady owego nakładania). Wiersz Man Raya, choć z pozoru wydaje się prosty, w bliższej lekturze okazuje się skomplikowanym, konceptualnym badaniem samych warunków możliwości tekstu poetyckiego¹⁷.

Praktyki poetyckie dadaistów (także wiersze pomieszczone w prezentowanej *Antologii poezji dadaistycznej*) nie dają szansy na ich sprowadzenie do jednego mianownika, na ich zamknięcie w sztywne ramy normatywnego opisu. Przesądza o tym jeden zasadniczy ich rys wspólny. W książce *Grains et issues* (1935) Tzara, formułując po raz kolejny swój sprzeciw wobec poezji opartej na lirycznej ekspresji, przeciwstawił jej „poezję jako aktywność umysłu”. Wiersz dynamiczny, dostrojony do danego momentu (kreatywnych, nie tylko destrukcyjnych) działań – tak miała wyglądać recepta, jak „napisać poemat dadaistyczny”. Praktyki poetyckie dadaistów okazują się w tej perspektywie jednym z najciekawszych dwudziestowiecznych eksperymentalnych laboratoriów wiersza¹⁸.

Tomasz Cieślak-Sokołowski

Artykuł powstał w ramach grantu Narodowego Centrum Nauki „Innowacyjne poetyki na przełomie XX i XXI wieku” (nr 2015/17/B/HS2/01501).

PRZYPISY

- 1 Jack D. Flam, *Foreword* (1981), w: *The Dada Painters and Poets. An Anthology*, red. Robert Motherwell, Cambridge–London 1981, s. XI.
- 2 Por. David Hopkins, *Duchamp's Legacy: The Rauschenberg – Johns Axis*, w: tegoż, *After Modern Art (1945–2000)*, Oxford 2000, s. 41. Powroty, odnowienia idei dadaizmu Jack D. Flam nazywa „skomplikowanymi cieniami”, jakie rzuciły idee i praktyki historycznego ruchu dada na sztukę i literaturę (tutaj ta lista jest szczególnie ciekawa: Allen Ginsberg, Frank O'Hara, Charles Olson, John Ashbery) drugiej połowy XX wieku (dz. cyt., s. XII).
- 3 Anne i Michel Sanouillet, *Preface*, w: *Dadaglobe Reconstructed*, Zürich 2016, s. 8.
- 4 Adrian Sudhalter, *How to Make a Dada Anthology*, w: *Dadaglobe Reconstructed*, dz. cyt., s. 23–68. W tej części swojego tekstu podążam za ustaleniami Sudhaltera.
- 5 Antologia *Dadaglobe* stała się jednym z najważniejszych wydarzeń wydawniczych stulecia dadaizmu w roku 2016 – promowanych przez cały rok w Zurychu (<http://www.dada-100zuerich2016.ch/en>), jak i listopadowego festiwalu w San Francisco (<http://www.dada-worldfair.net>).
- 6 Richard Huelsenbeck, *The Dada Manifesto 1949*, w: *The Dada Painters and Poets*, dz. cyt., s. 402.
- 7 Zob.: „Pomimo że słowo «dada» po raz pierwszy pojawiło się w Zurychu w roku 1916, początki ruchu były znacznie bardziej rozproszone” – to pierwsze zdanie tekstu Willarda Bohna *Introduction: Shopping for Dada*, otwierającego antologię poezji *The Dada Market* (red. Willard Bohn, Carbondale and Edwardsville 1993, s. XI). Nawet jednak zurychskie początki nie dają się sprowadzić do wspólnego mianownika jednolitego stanowiska – tę różnorodność w najlepiej znanej na gruncie polskim książce *Dadaizm* Hans Richter tłumaczy przede wszystkim

CHORUS SANCTUS

a a o	a e i	i i i	o i i
u u o	u u e	u i e	a a i
ha dzk	drr en	obn br	buß bum
ha haha	hihihi	iiiiii	leiomen

Richard HUELSENBECK

- różnicą charakterów czołówki dadaistów (przeł. Jacek St. Buras, Warszawa 1983, s. 12–130).
- 8 Taka jest zasadniczo struktura książki Hansa Richtera (dz. cyt.), ale ową świadomość wielu centrów dadaizmu mieli już obserwatorzy nowej sztuki niemal od samego początku – Walter Arensberg pisał na przykład: „Dadaizm jest amerykański, dadaizm jest rosyjski, dadaizm jest hiszpański, dadaizm jest szwajcarski, dadaizm jest niemiecki, dadaizm jest francuski, belgijski, norweski, szwedzki, monakijski” (*Dada est américain*, „Littérature” 1920, nr 13, s. 15).
 - 9 „Po 1924 roku nie było już wprawdzie dadaizmu, ale pozostali dadaści” – tak Richter otwiera przedostatni rozdział swojej książki zatytułowanej *Postdadaizm* (dz. cyt., s. 333–345).
 - 10 José Pierre, *Futurism and Dadaism*, przeł. Joan White, Londyn 1969, s. 69.
 - 11 Artur Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*, Toruń 1967, s. 147.
 - 12 Por. m.in. Mary Ann Caws, *The Poetry of Dada and Surrealism: Aragon, Breton, Tzara, Eluard & Desnos*, Princeton 1970; Gordon Frederick Browning, *Tristan Tzara: the Genesis of the Dada Poem or from Dada to Aa*, Stuttgart 1979; John Erickson, *Dada Performance Poetry and Art*, Boston 1984. W ostatnich latach najdobitniej potrzebę „powrotu do dadaistycznych tekstów” sformułował Rainer Rumold w książce *The Janus Face of the German Avant-garde: from Expressionism toward Postmodernism* (Evanston 2002, s. 40).
 - 13 Tym stwierdzeniem rozdział swojej książki zatytułowany *The Dada Poem: In Search of Traces* otwiera John Erickson (dz. cyt., s. 79).
 - 14 Por. Richard Sheppard, *Modernism – Dada – Postmodernism*, Evanston 2000, s. 171–206.
 - 15 Słynna recepta Tzary *ABY NAPISAĆ POEMAT DADAISTYCZNY* została na język polski przetłumaczona dwukrotnie – przez Adama Ważyka i Zbigniewa Bienkowskiego.
 - 16 Poemat symultaniczny był jednym z podstawowych programowych wynalazków dadaistów – tak o nim pisał Hugo Ball: „mówi [on] o wartości głosu. Organ ludzki reprezentuje duszę, indywidualność błąkającą się pośród demonicznych towarzyszy. Odgłosy stanowią tło; są tym, co nieartykułowane, zgubne, fatalistyczne. Zadaniem wiersza jest uwidocznienie uwikłanie człowieka w procesy mechaniczne. W typowym skrócie ukazuje konflikt między vox humana a zagrażającym mu, dławiącym go i niszczącym światem, od którego rytmów i odgłosów nie ma ucieczki” (cyt. za: Hans Richter, dz. cyt., s. 43).
 - 17 Wiersz Man Raya zaangażowany jest w conceptualne badanie, którego zasadę dawałoby się ująć następująco: „Pozwólcie nam wziąć dowolny przedmiot ukazujący konkretnych estetycznych jakości. Pod jakimi warunkami taki przedmiot może zostać zaprezentowany jako dzieło sztuki?” (Yair Guttman, *Conceptual Art and Philosophy*, w: *Encyclopedia of Aesthetics*, red. Michael Kelly, New York 1998, s. 422).
 - 18 Pisał o tym, analizując co prawda wczesną rumuńską fazę twórczości Tzary, Jakub Kornhauser w artykule *Tzara. (Ju)dadaist / Dada-East* (w: tegoż, *Awangarda. Strajki – zakłócenia – deformacje*, Kraków 2017, gł. s. 130).

Typografia, „Dada Almanach”, 1920, Berlin

dadaistisches

MoUvEmENT

DADA

BERLIN, GENÈVE, MADRID, NEW-YORK, ZURICH.

PARIS.

CONSULTATIONS : 10 frs

S'adresser au Secrétaire
G. RIBEMONT-DESSAIGNES
12, Rue Fourcroy, Paris (17^e)

DADA

DIRECTEUR : TRISTAN TZARA

D. O⁴ H²

DIRECTEUR :
G. RIBEMONT-DESSAIGNES

LITTÉRATURE

DIRECTEURS :
LOUIS ARAGON, ANDRÉ BRÉTON
PHILIPPE SOUPAULT

M'AMENEZ'Y

DIRECTEUR : CELINE ARNAUD

PROVERBE

DIRECTEUR : PAUL ELUARD

391

DIRECTEUR : FRANCIS PICABIA

'Z'

DIRECTEUR : PAUL DERMÉE

Dépositaire
de toutes les Revues Dada
à Paris : Au SANS PAREIL
37, Av. Kléber TEL. : 74557 25-33

ANTOLOGIA POEZJI DADAISTYCZNEJ

Przełożyli
Olga Bartosiewicz
Jakub Kornhauser
Artur Kożuch

Opracował
Tomasz Cieślak-Sokołowski



Hans **ARP**

Przed komnatą pannice polują na lwy
na pająki i na książąt
potwory z soli i z kwiatów
pająki polują na książąt
książęta w pogoni za lwami wpychają je w
kwiaty
pająki polują na pannice
lwy są potworami
pająki są z soli
książęta są kwiatami

Przetłóczył z jęz. francuskiego Jakub Kornhauser

pup pup pup robią elektryczne wyładowania
i z astrolabium pryska glazura
ognisty człowieczek wytacza z ognistego pulpicy sześcian nosa i odstania
to jedno to dziesięcioro oczu zwiastujących wiosnę
potężne lodowe pejzaże wiszą jak srebrne frędzle w ciemnozielone niebo
minutowa nieszpułka minazestodołyhełmkwarc bitzbarzczłowiekahełm zdrewnahełm zdrewnahełm brrr brrr
zgodnie z prastarym trwożnie strzeżonym sekretem klasztoru nawet starcy
uczają się
bez wysiłku grać na fortepianie
nowa gigantyczna moc
dziwny wpływ jakiejś książki o ameryce
ognisty strumień płynie w pańskich żyłach i mówi pan sobie w końcu to czego
szukałem teraz działa

Przełożyli z jęz. niemieckiego Jakub Kornhauser i Artur Kozuch



André **BRETON**

DYWAN DO CZYTANIA

Przetłóżył z jęz. francuskiego Jakub Kornhauser

Rój palijskich towarów tonie w misjach. Brak następstwa idei jest równoznaczny ze zniżkami na duży dom. Pieniądz waży więcej niż słońce, ma podobny blask. Ryzykując, że okaże słabość, ażurowa skrzynka zwątpienia zostanie przybita czułością. Nie zachowa się żadnych środków ostrożności podczas transportu i kopniaki dworców nie zniszczą nic prócz cudów. Mniej piękna część salonu będzie zarezerwowana dla okrętów, które zalewają lakiem pergaminowe chorągwie. Lecz co do dokładnych strat, nikt nie wpadnie na to, by raz jeszcze powiedzieć, kiedy gumowe młoty w klatkach będą skakać od prętu do prętu i że białe komety wezmą szczyptę siarki na śmierć.

POLICJA Z ALP

ZAKŁADY PRZYJMOWANE KROPLOMIERZEM
OSZUKUJĄ SZTANDARY MIĘDZYMORZA
NA SŁOŃCU Z HAŃBAMI OPATÓW
LEJEK NADSTAWIA USTA

PRZEZ ZBRODNICZĄ UWAGĘ
WSPIERASZ KARTY SZTABU GENERALNEGO
PRZYCISKAMY AKSAMITNĄ GRUSZKĘ
A ON WZNOSI SIĘ PONAD DZIURAWĘ PAGÓRKI

WIELKA ŁAPA PRZYKRYWA ŚNIEGI
NARZECZENI NA RÓWNIKU
CHRZCIELNE SKRZYNECZKI WIRUJĄ

PO CICHUTKU NA DYWANIE Z TAPIOKI
TARGI TRACĄ ŚWIEŻOŚĆ GAŁKI
PIESZCZOT DLA STARYCH WIATRÓW.

Przełożył z jęz. francuskiego Jakub Kornhauser

MIĘDZYNARODOWE PIEŚNI

Goździki z płowej skóry słońi
Które podążają za śladami w wiecznym śniegu
Przyptyw w środku września albo raport zabłąkanych
jeźowców: nagroda jest na dole
Spektakl wilczomleczy które więdną na czarnobiało
Jak związki międzyludzkie
Jak odjazdy pociągów osobowych
Na stopniach stoją wszyscy królowie świata
Król idei
Król szachowy
Król słonecznych blasków
Trzech młodych ludzi od przewodzątek

AMERYKAŃSKIE MEROSTWO

Co do dystrybucji darmowych próbek

Palnik Bunsena

Wyelegantowany pochodzi od Kapetyngów.

Atak ręki uzbrojonej w octy albo ciągle ta sama dziewczyna stroi się i perfumuje

Z Bożej łaski

Wielka zachodnia miłość do wspólnych dóbr

Ten sad czarnych drzew pieprzowych

Marzec, 22. marca

Pączki w maśle z drewnianych miast

Na sygnałach morskich czerwonych i pustych

Sól dźwięczy w znaczkach



Jean **COCTEAU**

COCTEAU POZDRAWIAJĄCY TZARĘ
RAJ ODWOŁUJE PIĘKNY
DZIEŃ
ZŁODZIEJ KTÓRY TAK WOLNO PIJE
KOKOTA I ROŻŻARZONE WĘGLE PODNOSZĄ SIĘ NA
TWARDEJ KOŚCI
MAŁA CIEMNOŚĆ WYMIOTUJE
MESSALINĄ
O OPŁATKI DO PIECZĘTOWANIA ZACHODZĄCEJ
CZERNI Z TRUDAINE
BOSKI OGIEŃ PĘKAŁ ZE ŚMIECHU NAD MOIM SZALEŃSTWEM
PALENIE NA STOSIE TYLKO DLA DAM
KRÓLEWSKA TRUCIZNA SKRZYDEŁ
ZAPAS PÓŁWYSPÓW RUTYNA
KONSTRUKTORZY DRYFUJĄCY
NA GÓRZE LODOWEJ
ZDEJMUJĄ SWOJE USTA
SKANDALICZNE
PLĄDRUJĄ MIĘSNE KWIATY
ROZBIJAJĄ CENTRALNY OGIEŃ
ROZGANIAJĄ MŁODE KOLUMNY

Język snu to walka szronu
Pancerz Boga, diamentowy jeźowiec
Zanurza się ze śmiechem: trzeba za nim podążać.

Przełożyła z jęz. francuskiego Olga Bartosiewicz

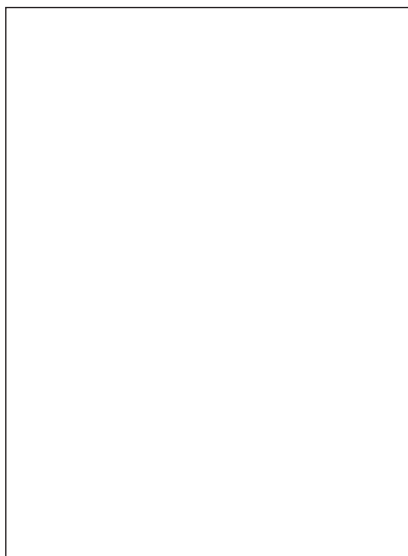


Marcel **DUCHAMP**

Partia szachów (1917)

	Białe	Czarne
	Picabia	Roche
	„391”	„The Blind Man”
1	P – KR 4	P – K 4
2	P – Q 3	P – Q 4
3	P – R 5	P – Q 5
4	P – K 3	P – K B 4
5	P – K 4	P – K B 5
6	P – K Kt 3	P – K Kt 4
7	Kt P×P	Kt P×P
8	B – R 3	Kt – Q B 3
9	B×B	R×B
10	Kt – K B 3	Q – K B 3
11	P – Q B 3	R – Q 1
12	Q – Kt 3	P – Kt 3
13	P×P	Kt×P
14	Kt×Kt	R×Kt
15	B – K 3	P×B
16	P×P	R – Kt 5
17	Q – R 3	P – R 4
18	Q – B 3	B – Q 3
19	Q – B 6, ch.	K – K 2
20	Kt – B 3	K – K B 2
21	Kt – Q 5	Kt – K 2
22	Q – Q 7	Q – Kt 4
23	R – R 1, ch.	K – Kt 2
24	K – Q 2	R×P, ch.
25	K – B 3	R – B 1
26	R – K Kt 1	Q×R
27	R×Q, ch	K – B 2
28	R – B 1, ch.	K – Kt 2
29	Q – Kt 4, ch.	Kt – Kt 3
30	R×R	B×R
31	K×R	K – R 3
32	P×Kt	P×P
33	Q – R 3, ch.	K – Kt 2
34	Kt×P	Poddaje się

Przełożył (koncept i puentę) Tomasz Cieślak-Sokolowski



Paul **ÉLUARD**

DADA to mówić, by nie powiedzieć nic
Dada bez wejść ni wyjść,
bujda na resorach gdyż
Dada to życie, to śmierć.
Dada, co figłami zarabia,
ni mama, ni papa, ni baba.
Dziecięcy uśmiech, wiek mistyków;
Dada nie ma tików,
Dada wegetarianinem nie jest, mięsa nie ruszy też.

Albert CHEMLA Tunis

DADAFRAISE

10% dla 3. osoby

25% dla każdej osoby powyżej 3.

W skład rodziny wchodzi: mąż, żona, ojciec, matka, dzieci, dziadek, babcia, teść, teściowa, zięć, synowa, brat, siostra, szwagier, szwagierka, wuj, ciotka, bratanek, siostrzenica, kuzyn, kuzynka, jak również służba związana z rodziną.

Zamówienie powinno uwzględniać stopień pokrewieństwa.

Dwoje dzieci w wieku od 3 do 7 lat liczy się jak jednego podróżującego; jedno dziecko jest liczone jako ostatnie.

LŚNIĆ

Ziemia nieskazitelnie uprawiana,
Miód świtu, słońce w kwiatach.
Biegacz trzymający wciąż sznurek ze śpiącym
(Zawiązanie przez kolaborację)
I przewieszając go przez ramię:
„Nigdy nie był tak nowy
Nigdy nie był tak ciężki”.
Zużycie, będzie lżejszy, pożytek.
Jasne letnie słońce wraz
Z swym ciepłem, słodyczą, spokojem
I, prędko,
Tragarze kwiatów w powietrzu dotykają ziemi.

Przechadzałem się wczoraj z André Bretonem i spotkaliśmy wszystkie tytuły wierszy:

Animowany szyld.
Dłoń Éluarda.
Jeden w drugim.
Oczy w oczach w oczach.
Kto się śmieje, ten mówi.
Pochodzący z Masywu Centralnego.
Déja vu w zasięgu wszystkich.
Obchód bez nożyczek.
Pewien pojutra.
St-Denis – Opera.
Pochodzenie maszyny.
Szczyt szczytów.
Uśmiech – pospieszny.
itd... itd... itd...

Pogrzeb

(fragment)

Z powodu wszystkich tych nieszczęsnych okoliczności i różnic, i porzuconej nadziei, z powodu elastycznej membrany w przyjemnej podróży, przybywam wbrew zdrowemu rozsądkowi i rosnącej trawie, wbrew świtowi na różach, wbrew zimie, z powodu dzieci, w dodatku dom, bez moralności, w mgnieniu oka wszystko naprawdę skończone.

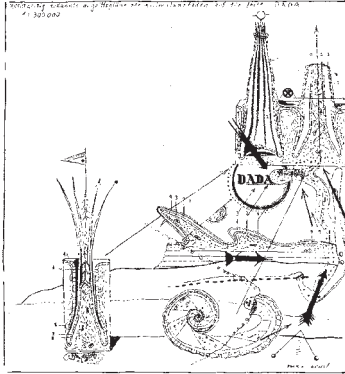
Efekt przypadku? Ależ skąd, daleko od tego, w Rzymie albo w Berlinie.



Max **ERNST**

AUSCULTA FILII

gdzie człowiek tam wynajmujemy drewno kopalniane we wszechmogącego
lirze / gdzie bajoro z perłami goethego / gdzie drepromienie i gwiazdo-
obieg przy Spice i Deneboli / ciemność użycza tylko języczek u wargi / mniej
rzuca się w oczy / i widoczny tylko dla oczu artysty za nią podręcznik mor-
siątek / poniżej rury sitaw sercu wodopijców / poniżej fałszywa dychotomia
barana i andromachy / ponadto 4 osoby syczące głoskę B opróżniają kubek
pełen substancji zapasowej / ponadto 4 świerzby delikatnie przyklepione
sokiem z brodawek i punktiule służące za probierz czułego słuchu / gdzie
człowieku tam bawimy się w wyobrażanie sobie szczeliny pod damską
bluzką / drewnochwalnie / przeolbrzymio / miękkozule / ulega męczyzna
kobiecej sile / dzięki temu oszczędzamy czas / i wierny druh szczególnie
z bicz z gumy żąderznalazca najlepiej wetknięty we wszystkie kochanki /
w imię ojca / i syna / i pieca chemicznego / gemini



*W porę przejrzane plany ataku
asymilacyjnych nitek
na twierdzę dada (rysunek)*

napięcie sięgnęło zenitu

stanowiska miłosiernych samarytan są ustalone zgodnie z biogenetycznymi punktami widzenia. naczynia rozrodcze jednorako wyposażonych nasieni- ków są naniesione osobno, toteż możemy wyróżnić następujące podgrupy:

- 1) typ miotający
- 2) zapłodnienie przez wodę
- 3) chorągiewka lęgowa
- 4) przeniesienie nasienia przez tragarzy

dadaści, słabsi niż 6. rozmiar, tak zwani dadaści teleskopowi, nie są już widoczni nieuzbrojonym okiem i nie bierze się ich tu pod uwagę. jedną ręką budują mury, drugą trzymają matczyne bębny

na pierwszym planie po prawej koncertuje niezmordowany dadaista & arp z własnym kapelmistrzem

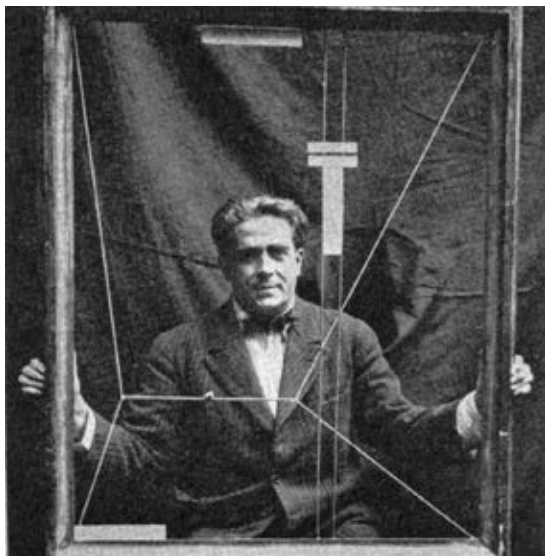


Richard **HUELSENBECK**

KONIEC ŚWIATA

I rzeczywiście na to przyszło temu światu
Na słupach telegraficznych siedzą krowy i grają w szachy
Tak melancholijnie śpiewa kakadu pod spódnicami hiszpańskiej
Tancerki jak trębacz sztabowy a armaty cały dzień jęczą
Oto liliowy krajobraz o którym mówił pan Mayer po tym jak stracił oko
I tylko straż pożarna może wypędzić z salonu nocną marę
ale wszystkie gumowe węże porozpadały się
Tak tak pani Sonju oni wszyscy biorą tę celuloidową lalkę za podrzutka
i krzyczą: God save the king
Cały Związek Monistów zebrał się na parowcu „Meyerbeer”
choć tylko sternik ma pojęcie o wysokim c
Ciukam z kciuka u nogi atlas anatomiczny
zaczyna się poważne studiowanie
Widzieliście ryby co we frakach podpierają operę
już dwie noce i dwa dni?
Ach ach wy wielkie diabły – ach ach wy pszczelarze i plackomendanci
Wola hau hau hau wołał wow wow wow kto dziś nie wie
co napisał nasz ojciec Homer
Trzymam wojnę i pokój w mojej todze
ale wybieram drinka z wiśniowej brandy
Dzisiaj nikt nie wie czy jutro już był
Do tego rytm wybija się wiekiem trumny
Gdyby choć jedna osoba miała odwagę oskubać tramwaj
z piór na ogonie to wielki czas
Profesorowie od zoologii zbierają się na rozłogu
Odpierają wnętrzem dłoni atak tęczy
Wielki magik kładzie sobie pomidory na czole
Wypełniasz znowu gród i grąd
Gwiżdże kozioł skacze koń
(i któż miałby od tego nie ogłupieć)

Przełożyli z jęz. niemieckiego Jakub Kornhauser i Artur Kozuch



Francis **PICABIA**

MANIFEST PRZEBIJA OD TYŁU

Wszyscy artyści mają głowy ukrzyżowanych; ci, którzy nie mają głowy ukrzyżowanego, przypominają sklepikarzy.

Ukrzyżowani robią sztukę, by ją sprzedać.

Sklepikarze robią sztukę, by mieć Legię Honorową.

Sztuka = Bóg = Głupota + Merkantylizm.

Dajcie nam spokój.

Rubens i jego mitologie, Veronese i jego sceny ewangeliczne, Rembrandt, Bonnat, Bouguereau byli geniuszami: nazywam geniuszem cudownego robotnika; Cézanne jest takim samym artystą jak Henri Matisse, Picasso, itd... a więc człowiekiem niekompletnym, towarem handlowym na ulicę de Baume albo Richepanse.

W literaturze i muzyce chodzi dokładnie o to samo, powrócę jeszcze do tej kwestii.

Pomysł jest ciekawy, kiedy nie jest wydrukowany. Każda rzecz nie posiada formy idealnej, posiada po prostu formę; ale my zauważamy jedynie tę najbardziej znikomą część wszechświata; poza tym, drodzy przyjaciele, nie wiercie w formy, które widzicie, te formy są jedynie detalem, który sam w sobie jest formą w detalu.

Nie ma podporządkowania, tak samo jak nie ma dzieł sztuki.

Sztuka jest grą, tak jak miłość jest sportem.

ZŁA PRZYGODA

Byłem z kobietą, której pożądałem od miesięcy; tkwiliśmy obok siebie wzburzani gwałtowną namiętnością, lecz moje pożądanie było tak wielkie, że nie potrafiłem jej go udowodnić; powodowało to moją rozpacz i wstyd... Postanowiłem, że posłużę się fortelem, opuściłem pokój pod pretekstem niedomkniętych drzwi i wykorzystałem te chwile samotności, by poddać się rytuałowi, który, jak myślałem, miał mi pomóc w ofiarowaniu mej partnerce namacalnego dowodu miłości; na jej nieszczęście przyjemność, którą wyciągnąłem z tej zabawy była tak kompletna, że w chwili kiedy mogłem już do niej wrócić, czego zresztą nie odważyłem się zrobić, nie miałem jej już nic do powiedzenia, ubrałem się więc w pośpiechu i wyszedłem bezszelestnie. Przez całą noc spacerowałem po ulicy Tronchet i wróciłem do siebie dopiero nad ranem; przemykając przez mieszkanie, stwierdziłem zaskoczony, że panuje w nim lekki bałagan; dotarłem do mojego pokoju i znalazłem w nim młodą kobietę, którą opuściłem poprzedniego wieczoru. Była zupełnie naga; u jej boku stał, równie nagi, wysoki blondyn, ich dłonie łączyły się w dłoniach pana z kleru, który miał na sobie tylko kołnierzyk i krawat, a gdy zobaczył, że wchodzę, rzekł: „Och, nareszcie, Picabia!” Młoda kobieta odwróciła się do mnie i dodała: „Mam nadzieję, drogi przyjacielu, że zechcesz być świadkiem na naszym ślubie”.

Przełożona z jęz. francuskiego Olga Bartosiewicz

FASOLKI WIELOKWIATOWE

Słyszę dzwony w pustym mieszkaniu
Jestem dzieckiem które orzeźwia ludzi
Ja nigdy nie płaczę jestem człowiekiem
Słońce zawsze tam jest
Na moim karku
Kołysze się w moich ramionach
Daje mi ogniste całusy
Jego członki są okrągłe
Jego frędzel owinął się wokół mojej szyi
Ma rozpuszczone włosy
Jego bućki błyszczą jak złoto
Słońce śpi ze mną zawsze do rana
Było takie małe
Ale cały czas rośnie
Spójrzcie tylko
Ptaki dziobią je w nos
Marzę by się położyć Słońce
Jest równo z ziemią
Ma już tylko jedno oko
w pobliskiej sadzawce
gdzie tabędzie pływają jak wielkie kwiaty
I rzucają cień
Na jego wytworny frać
Będę jego żoną.

Przetłóczył z jęz. francuskiego Jakub Kornhauser



MAN RAY

Bhskdj hgjeom ngk paot
 nlkeu hfurytwpoz asliuy
 njshdyter bvcjahsgutiro
 masloiu pzl mwnn hfjlka
 poi.....qiotdkjnabv
 eqartkcfg ndhlc mjhau i
 fhekwo riuncjd lasyuetn
 trxadkp itkdjh wol sret
 clakhdgfn mvd hgthr lja
 nert pestr.

Voie weuia aerei uwa-
 via ailayo uo heriol tun ti
 ielr ocaiu exrano marr. Tru-
 biya cant aliuo dini ioru
 eolawe lu ranoi dou buira,

 trenu laeone.

Przełożył (yłał) Tomasz Cieślak-Sokołowski



Tristan **TZARA**

marsz

sypać drobny piasek do otwartego nawiasu w stronę oka wypełnionego nocą
zielony owad śpi ma małą duszę w worku kometa widzi
z profilu i z przodu w tej samej chwili pocięty lodem oni zabili kozy
zapałki papier dokąd iść kościół papierosy nocy noc wielki fotel wełna głu-
chy trąbka czerwonej kaskady przyczepia światło do moich pleców wybiła 7
wąski korytarz zamknij się drzeć na wąskich drabinach owady z białej wody
zawsze świetlistej ciężkie we flaszkach trąbić dawna radość krzyczy pirami-
da skąd wydobywa się dym niema elektryka wybuchu w końcu porcelanowy
i drewniany sen
balon przekształcony w wazon kaleczy symetrię i że lek staje się modlitwą na
zygzakowatych brzegach jezioro wpłynie na żelazną wieżę niebo swoje meta-
le małym przezroczystym organizmom gryzie kamień rozpruwa brzuch drogi
połyka niebieski popiół zbóż
dmie dmie w twoje oczy lepkiem i dźwięcznym piaskiem

a
rogalik ze szmaragdowej albuminy
na pieczonej ważce
tatar pożera krąg z kciuków i dziobów

b
dawniej niestety gabardyna
dziecko garaż pożyczka
płótno kufel kochanka
koncert chrupie biszkopta
turyista gazometr

c
oto krata od windy
w trzecim stadium ciepła od kamfory
którą obwołano prezydentem

d
dziwaczny zakręt
niebezpieczna trąbka
rozwiązła syrena waha się
w wodzie perwersji brużdżącej współobywatelom

e
drżenie loków
nie było niczym jak tylko:
słupkami podnieconymi przyjściem chiromanty

f
niezapominając obwołano prezydentem republiki

M O U V E M E N T

DADA

BERLIN, GENÈVE, MADRID, NEW-YORK, ZÜRICH.

PARIS.

CONSULTATIONS : 10 frs

S'adresser au Secrétaire

G. RIBEMONT-DESSAIGNES
18, Rue Fourcroy, Paris (17^e)

DADA

DIRECTEUR : TRISTAN TZARA

D O U H

DIRECTEUR :
G. RIBEMONT-DESSAIGNES

LITTÉRATURE

DIRECTEURS :
LOUIS ARAGON, ANDRÉ BRETON
PHILIPPE SOUPAULT

M'AMENEZ'Y

DIRECTEUR : CÉLINE ARNAUD

PROVERBE

DIRECTEUR : PAUL ELUARD

391

DIRECTEUR : FRANCIS PICABIA

'Z'

DIRECTEUR : PAUL DERMÉE

Dépositaire

de toutes les Revues Dada
à Paris : Au SANS PAREIL
37, Av. Kléber TEL : PASSY 25-32

NOTA BIBLIOGRAFICZNA

Informacje o prawach autorskich Editorial Note and Copyright Information

Jed Rasula, *The Afterlife of Dada*, w: tegoż, *Destruction Was My Beatrice: Dada and the Unmaking of the Twentieth Century*, copyright: Basic Books, A Member of the Perseus Books Group 2015.

Richard Sheppard, *Dada and the Last Post of Modernism* [fragment], w: tegoż, *Modernism – Dada – Postmodernism*, copyright: Northwestern University Press 2000.

Dadaglobe Reconstructed [wypisy], copyright: Kunsthau Zürich, Scheidegger & Spiess 2016.

Every effort has been made to trace copyright holders and to obtain their permission for the use of copyright material. The publisher apologizes for any errors or omissions in the above list and would be grateful if notified of any corrections that should be incorporated in future reprints or editions.

Wydawca dołożył wszelkich starań, aby odnaleźć właścicieli praw autorskich i uzyskać ich zgodę na wykorzystanie materiałów prezentowanych w niniejszym numerze czasopisma. Redakcja przeprosza za ewentualne pomyłki i pominięcia w powyższym zestawieniu, a także prosi o wszelkie informacje uzupełniające, które zostaną ujęte w kolejnych wydaniach i dodrukach czasopisma.

Czy dadaizm na cokolwiek nas przygotowuje?

Dyskutując o dadaistycznych inspiracjach w polskiej poezji najnowszej, przyjąłabym wcześniejszy punkt wyjścia niż rok 1989 – proponowałabym wrócić do dwudziestolecia międzywojennego, gdy dadaizm przeszedł już swoją szczytową fazę na scenie międzynarodowej, a badacze zanotowali ślad tego nurtu także w polskich pracach artystycznych.

Opóźnione oddziaływanie dadaizmu jest pierwszym, choć nie najistotniejszym elementem życia tej artystycznej idei w Polsce. Znacznie istotniejsze jest jej prześmiewcze podjęcie. Coś takiego właśnie odnajduję w działaniach między innymi Witkacego, artyści niewiązanego bezpośrednio z dadaizmem, a jednak do dadaizmu nawiązującego. To nawiązanie powie nam więcej, jak sądzę, o polskiej historii tego nurtu niż pro-dadaistyczne działania rozmaitych futurystów. Na Witkacego zwraca uwagę Andrzej Turowski, pisząc o dadaistycznych kontekstach polskiej sztuki. Turowski uważa, że w Polsce dadaistów nie było, byli natomiast różni sympatycy kierunku (przede wszystkim Tytus Czyżewski i poeci futurystyczni). Charakterystyczna dla tego ruchu negacja dotychczasowej tradycji sztuki nie mogła się sprawdzić w Polsce – co zresztą odnieść można także do innych nurtów awangardowych – po I wojnie światowej. Zerwanie wobec tradycji, bunt wo-

bec klasy mieszczańskiej nie mogły nastąpić, ponieważ Polska była krajem, który w tym czasie budował swoją tożsamość: „Obecna w ekspresjonizmie i futuryzmie (a więc i w dadaizmie) antymieszczańska rewolta, skierowana przeciwko historii i tradycji, w kontekście próbujących określić własną tożsamość odbudowujących się po wojnie społeczeństw, nie mogła być totalnym zerwaniem”¹. Także dlatego dadaizm okazuje się w Polsce ostatecznie bardzo szeroko rozumianym polem otwarcia na różne rodzaje awangardowego eksperymentu. Turowski nie wiąże więc tego kierunku z konkretnymi technikami – na przykład obiektami znalezionymi, przechwyceniami, łączeniem językowych elementów z wizualnymi – jego rozumienie idei dadaistycznych jest filozoficzne: są one w takiej optyce reakcją na przesilenie cywilizacyjne i na coraz silniejszą militaryzację kultury.

W tej perspektywie Witkacy byłby spadkobiercą Duchampa (jako przodka dadaistów) z dwóch przynajmniej powodów. Po pierwsze, autor *Szewców* w pewnym momencie zrezygnował z pracy artystycznej i stworzył firmę portretową, a zatem oddał się działalności raczej biznesowej niż artystycznej. Po drugie, jego anty-manifest *Papierek lakmusowy. Najnowsza artystyczna nowalia piurblagizmu*², podpisany przez Marcela

Duchańskiego-Błage, bezpośrednio deklaruje chęć przelicytowania dadaistycznych pomysłów. Porzucenie twórczości artystycznej wynikało z podobnych rozpoznań dotyczących sztuki, jakie patronowały autorom skupionym wokół między innymi Cabaret Voltaire. Na tym jednak pokrewieństwa się kończą. Witkacy wypowiada się – nawet jeśli w zgodzie z pewnymi kierunkami myśli dadaistycznej lub korzystając z podobnych technik i chwytów artystyczno-retorycznych – ostatecznie przeciwko recepcie, którą dadaizm proponuje na załamanie kulturowe. Witkacy uważa, że należy bronić metafizycznej sztuki, a metafizyka jest ideą, której twórcy awangardy międzynarodowej nie chcieliby widzieć w swoich postulatach antysztuki (dada, merz). Dla Witkacego, jak pisze Turowski, wartość zaprzeczenia dziedzictwa dotychczasowej sztuki mogła się dokonać jedynie w ramach gry o samą sztukę³. Nawet jeśli Witkacy uznaje, że sztuka się kończy, to jego zdaniem należy ten proces powstrzymać, a nie przyspieszać. A dadaści w tych kwestiach wypowiadają się niestety niejasno. Niejasność ta w antymanifeście Witkacego kumuluje w pojęciu Czystej Błagi – jako stojącego w opozycji do wymyślonego przez Witkacego pojęcia Czystej Formy. Witkacy przedstawia w punktach założenia piurblagistów, które są wymierzone we wszystko, co – zdaje się – on sam chciałby bronić. Jeden z punktów poświęcony jest niemożliwości odróżnienia kłamstwa od prawdy, drugi – zniknięciu różnicy między wartością dobrego rzemiosła i tandetą, trzeci – udawaniu i pozorowaniu bycia kimś innym niż się jest: „znika potworna nuda bycia ciągle sobą [...] Nie

boimy się wpływów. Jeszcze jeden koszmarny spada z naszych dusz. Błagi w humorystycznych pismach, imitacje, porabiania – nie istnieją dla nas. To, co różne wesołki robią na wesoło, na żarty, my robimy z powagą, z poczuciem istotnego szczęścia”. Udawanie nie na żarty, nie na wesoło jako najbardziej przeciwstawne kategorii oryginalności (jak ją pojmuje autor *Szewców*) oraz bliskie – jak to nazywa Witkacy – niemocy twórczej, jest sednem antymanifestu. Gdyby jego ramy były inne oraz inaczej zostałby skonstruowany pseudonim można by myśleć, że Witkacy podziela racje, które wygłasza jego pseudonimowe porte-parole.

Z całą pewnością jednak Witkacy tych racji nie podziela, co więcej – wydaje mi się, że wszystkie założenia manifestu piurblagistów są bardzo symptomatyczne – także dla myślenia o przyszłości dadaizmu w Polsce: dlaczego tak marnie ta przyszłość wyglądała. Deklaracja Witkacego, w której blaga – owo dziwne udawanie nie na żarty – zostaje uznana za groźną, wydaje mi się bardzo istotna dla myślenia o poezji także i po 1989 roku. Polska kultura nie-szczególnie docenia poetki i poetów, którzy utrzymują balans między serio i żartem, sprzyjający niemożliwości odróżnienia jednego od drugiego. W nowej poezji są to Adam Kaczanowski, Piotr Janicki, Andrzej Szpindler, Robert Rybicki. Wszyscy oni korzystają ze środków artystycznych budujących napięcie między serio i blagą. Z powodu przeciążenia polskiej praktyki artystycznej miałką metafizyką, apologiami doniosłości i powagi, walką o prawdę pomyślaną jako obiektywny stan rzeczy i jednocześnie pewne etyczne zobowiązanie, blaga i dadaizm nie mogły się w poezji

polskiej rozwinąć i nie mogły być potraktowane poważnie – jako pewien namysł nad wieloma kategoriami (tożsamością, oryginalnością, zaangażowaniem *etc.*).

Twórczość Witkacego wskazywałaby jeden z kontekstów – bardzo mocno ustalający rozumienie dadaizmu w Polsce: niechęć do błagi i skłonność do obrony idei sztuki za wszelką cenę jako czegoś, co *a priori* musi być uznane za wartościowe, pozytywne, a jeśli krytykowane czy kwestionowane – to tylko dalej w ramach reguł gry o sztukę.

Inny kontekst, który chciałabym wskazać, to koncepcja poezji semantycznej Stefana Themersona. Spotkał się on w 1943 roku w Instytucie Francuskim w Londynie na konferencji PEN Clubu z Kurtem Schwittersem. Podobnie jak Witkacego, Themersona trudno byłoby zaliczyć do spadkobierców dadaizmu. Zresztą sam dadaizm wprowadza komplikacje w rozumieniu takich kategorii jak kontynuacja – dyskontynuacja, dziedziczenie, nawiązania. W każdym razie, Themerson na dadaizm zareagował wprost – wymysleniem poezji semantycznej. Wiersz w rozumieniu Schwittersa był pozbawiony elementów semantycznych (znaczących słów) – jak portrety bez twarzy Picabii, jak Duchampa obiekty niedotknięte ręką artysty, tak wiersz Schwittersa miał być poza semantyką. Poezja semantyczna Themersona miała działać zgoła przeciwnie – chodziło raczej o odzyskanie słów za pomocą słownikowych definicji zdolnych – jak przekonują krytycy komentujący koncepcję Themersona – „do stawiania czoła ideologicznym presjom powojennego świata”⁵. O ile Witkacy (i to wydaje mi się kierunek wyrządzający wiele szkody

w dyskusji o polskiej poezji) proponuje odejście od wszystkiego, co jest podejrzane o bycie błagą czy żartem (choć sam oczywiście pokrewne chwyt retoryczne stosował, walcząc z dadaistami i po-dadaistyczną tradycją), o tyle działalność Themersona zwiększa intensywność semantycznego krytycyzmu. W tym sensie w jakiejś mierze poeci nowofalowi – w pierwszej fazie swojej twórczości – byliby związani z wersją dadaizmu tak właśnie przetworzonego przez Themersona. Myślę o Themersonie jako o kimś, kto najlepiej zrozumiał sens działań dadaistycznych – nie ograniczając się do kształtów, form i technik artystycznych. W jego twórczości dają się zauważyć nie „sztubackie żarty”, ale poczucie humoru, które nakierowuje na krytycyzm i polityczność. Ta właśnie linia odpowiedzi na dadaistyczne pomysły wydaje mi się warta przemyślenia i kontynuacji.

Były też i inne rozwinięcia pomysłów dadaistów. Przez długi czas w Polsce niezauważoną odpowiedź na ich serio-udawanie stanowiły działania artystyczne związane z debordiańskimi przechwyta-
mi. Jako bezpośrednia interwencja w przestrzeń społeczną, polegająca na przejściu obiektów publicznie dostępnych, bardzo mocno już zakotwiczonych w porządkach wyobraźniowych zbiorowości, jest przechwycenie ważnym gestem politycznym, nawet wypowiedzią polityczną, która niespecjalnie dba o to wszystko, o co dbał Witkacy: szczerłość, metafizykę, oryginalność. Jesteśmy na antypodach idei sztuki, bronionej przez autora *Szewców!* Oczywiście, odwołujemy się też do innych kontekstów użycia składników kultury niż te, na które otwierał swoje kolażowe

polimedialne obiekty Themerson. Niewątpliwie jednak jest wyraźne pokrewieństwo między pomysłami Themersona – jak każdego, kto korzysta z polimedialności – i późniejszymi przechwyceniami, zawłaszczeniami, przywłaszczeniami *etc.* Jak pisze Jasia Reichardt: „Według Themersona akty tworzenia kolaży z materiałów, które społeczeństwo wyrzuciło do śmieci, i łączenie ze sobą sylab, które przedtem nie miały znaczenia, są heroicznymi aktami kwestionowania obowiązujących wartości”⁶. Z Kurtem Schwittersem dzielił Themerson coś, co stałoby się podstawą więzi także z innymi artystami; chodziłoby, rzecz jasna, o „wprowadzenie zamętu w System Klasyfikacyjny”⁷.

Przejście między awangardowymi kolażami a przechwyceniami neoawangardy należałoby oczywiście skrupulatniej rozważyć. Pozwoliłoby to przemyśleć, co się wydarza dzisiaj nie tylko w ramach aktywności artystycznej, ale i politycznej rozmaitych formacji instytucjonalnych i społecznych. Niestety, dziś chwyt dadaistyczne zostały wrogo przejęte i wykorzystane przeciwko dadaistycznym ideom wolności, antimilitarności, myśleniu zindywidualizowanemu. Piłka nie jest bowiem po stronie artystyczno-estetycznej, ale po stronie dysponentów władzy. Na przykład po marszu niepodległości w 2017 roku policja rekwiruje transparenty zawierające wykorzystane treści faszystowskie, ale choć pojawiały się one w ramach manifestacji antyfaszystowskiej, uznaje je za faszystowskie. Mamy zatem do czynienia z przechwyceniem obrazów, treści i obiektów dokonywanym nie przez artystów, ale przez ośrodki władzy, których skuteczność działania jest nieporównywalna ze

skutecznością działania artystów. Dziś zatem spadkobiercami dadaistów byłiby nie tyle artyści korzystający z dadaistycznych środków artystycznych, ale ci, którzy wymyślają strategie zabezpieczeń dla różnego rodzaju gestów nakierowanych na zwiększenie wolności, równości, sprawiedliwości, które – przechwycone – mogą okazać się gestami antywolnościowymi. To wydaje mi się szalenie ważny problem w dyskusji o tradycji duchampowsko-debordiańskiej. Przy czym pamiętać trzeba, że działania historycznej awangardy zmierzały raczej do tego, by rozwalić systemy zabezpieczeń – przede wszystkim zaś jeden z głównych takich systemów, czyli mit sztuki. Musimy się więc współcześnie zmierzyć z tym, że działania artystyczne przechwycą ci, którzy nie pochodzą z pola sztuki, którzy mają większą skuteczność niż artyści, którzy mają inne środki do wdrożenia inicjatyw artystycznych. Niestety, to po ich stronie jest teraz piłka.

Na koniec chciałabym dodać jeszcze jeden kontekst do myślenia o polskich inspiracjach dadaizmem. W 2017 roku Adam Pendleton wydał książkę zatytułowaną *Black Dada Reader*⁸, składającą się z rozmaicie zakomponowanych tekstów, opartych na różnych konceptach graficznych. Te teksty (fotokopie) mają różnorodne proveniencje dadaistyczne (np. bazują na cytatach z m.in. Hugo Balla), korzystają też z łączenia elementów językowych i obrazowych. Co więcej, znalazły się tu fotokopie nie będące wyłącznie historycznym dada: między innymi antyrasistowskie wiersze związanego z ruchem „czarnej sztuki” Everettta LeRoi Jonesa, wywiad z Deleuze’em o Godardzie, wypowiedź konceptualnej artystki Adrian Piper *The Joy of Marginality*

i *The New Sentence* Rona Sillimana (związanego z odmianą amerykańskiego nurtu Language). Wchodzą one jako konceptualne artystycznie, literacko i filozoficznie obiekty w historię dadaistycznych fundatorów, zestrajając się z ideą „wprowadzania zamętu w system klasyfikacji”, w *Black Dada Reader* – w rozmaite tradycyjne narracje polityk tożsamości.

Jak mi się wydaje, ta książka dobrze pokazuje, że współcześnie trudno jest utrzymać podział na bycie poetą, grafikiem, filmowcem (choć – rozumiem – to podział związany z ekonomią czasu). Ta książka dobrze pokazuje też, że gest dadaistyczny współcześnie musi być zarazem maksymalnie szeroki i punktowy. Gesty polskich artystów/poetów/poetek wydają mi się w tej perspektywie po prostu niewystarczające. Jest to oczywiście bezwzględnie związane z ekonomią, finansowaniem sfery literackiej i sfery sztuki, ale niechęć polskich poetów i poetek do współpracy z innymi artystami (wizualnymi, filmowcami) jest zarazem wynikiem i konsekwencją małego rozmachu artystyczno-literackiego. Przyczynia się w efekcie do nikłego znaczenia eksperymentu poetyckiego. Konieczna byłaby zatem przede wszystkim zmiana polityki instytucji zarządzających tymi sferami (krytyki także) oraz dystrybucji środków (zwiększenie nakładów ekonomicznych) – pomysłowość kolektywnych grup artystów miałaby inne znaczenie, inne tempo i dynamikę niż indywidualna praca pojedynczego autora. Świadomość polskich poetek i poetów jest bowiem szalenie indywidualistyczna i to powoduje, że ruch na rzecz zmiany relacji społecznych nie pojawia się w ogóle w horyzoncie ich my-

ślenia. To indywidualistyczne nastawienie do podmiotu poetyckiego i do świata poetyckiego, który jest często wewnętrznym światem duchowych przeżyć, opisów, emocji, obiekty, przesądza o tym, jaki jest poetycki komunikat. Okazuje się on najczęściej komunikatem bardzo tradycyjnie pomyślanego podmiotu – takiego, który nadal wierzy w parametry oryginalności, metafizyki, tożsamości; tak ustawione, jak zrobił to Witkacy. Tymczasem kolaboracyjne działania artystyczne mogą być lepszą odpowiedzią na wszelkiego rodzaju działania korporacyjne czy nadzorczo-kontrolujące niż indywidualistyczna ideologia. Daleka jestem od fetyszowania kolektywów, w Polsce zresztą do ich fetyszacji wiele brakuje. Obyśmy jednak mieli na nią czas, jeśli wreszcie sektor kultury będzie sensownie finansowany.

Anna Kałuża

PRZYPISY

- 1 Andrzej Turowski, *Dadaistyczne konteksty*, w: tegoż, *Awangardowe marginesy*, Warszawa 1998, s. 41–42.
- 2 „Papierek Lakmusowy”: *Najnowsza artystyczna nowalia !!! Piurblagizm !!! Teorya czystej blagi. Najlepsze utwory piurblagistów*, <https://polona.pl/item/papierek-lakmusowy-najnowsza-artystyczna-nowalia-piurblagizm-teorya-czystej-blagi,MzE5ODU4/o/#info:metadata> [dostęp: 15 grudnia 2017].
- 3 Zob. Andrzej Turowski, dz. cyt., s. 54.
- 4 Tak podaje Themerson, jego biografowie mówią o roku 1944. Zob. Jasia Reichardt, *Wprowadzenie do Kurt Schwitters on a Time Chart*, w: *Themersonowie i awangarda*, red. Paweł Polit, Łódź 2013, s. 240.
- 5 Paweł Polit, *Awangarda według Themersonów*, w: *Themersonowie i awangarda*, dz. cyt., s. 18.
- 6 Jasia Reichardt, dz. cyt., s. 240.
- 7 Tamże.
- 8 Adam Pendleton, *Black Dada Reader*, London 2017.

KONTRAPUNKT 1.



ALEXZANDER (Alexander Fraj Pieniek), *Oko-licznosc dadaistyczna XXXII (Air de Paris)*, 2014/15– 2016/17, akcja uliczna *Error*, fragment dokumentacji fotograficznej

Paweł Kaczmarcki:

Wydaje mi się – *à propos* tego, co Anna Kałuża mówi o zabezpieczających strategii emancypacyjne gestach artystycznych – że to po prostu jest z założenia niemożliwe. Warto pamiętać o tym, jak historycznie zróżnicowane było podejście do politycznego potencjału nowatorstwa czy innowacji. Na przykład, motor innowacyjności dla sytuacjonistów, czy też w ogóle główna różnica między innowacją u nich i u surrealistów polegałaby z pewnej perspektywy na tym, że dla surrealistów (i dla dada, i dla kilku innych jeszcze oryginalnych formacji awangardowych) innowacja była potrzebna, owszem, po to, by zrywać związki nawykowe – ale te, które formujemy sobie niejako sami

w polu sztuki czy literatury (jako czytelnicy, twórcy, krytycy i tak dalej); natomiast dla sytuacjonistów innowacja była ważna po to, żeby kapitał nie nadązał z rekuperacją. Innymi słowy, czym innym jest oryginalność jako walka z własnymi nawykami, czym innym – jako permanentna walka z kapitałem, rodzaj partyzanckich podchodów nastawionych na ciągle „wymykanie się” jego tendencjom do neutralizowania i pacyfikowania. Każdy gest artystyczny można bowiem w określonych warunkach zrekuperować, przy wystarczającym czasie, żaden nie może być ze swojej natury trwale zabezpieczony. W związku z tym, jedyną strategią jest założenie, że jak będziemy wystarczająco

szybko wymyślać nowe gesty, uda nam się stale umykać przed kapitałem. Nie wiem, czy tę sytuację da się rozwiązać inaczej, wymyślić lepszą strategię – jeżeli awangarda nie wymyśliła jej do tej pory, to już nie wymyśli. Po prostu trzeba za każdym razem, gdy już stare gesty zostaną zrekuperowane, wymyślać nowe. Przy czym istnieje też niebezpieczeństwo takiego myślenia, że jeśli jakieś gesty zostały raz przejęte przez spektakl czy kapitał, to już nie ma do nich powrotu. Tu jednak nie ma jasnego postępu – w tym sensie, że jedne rzeczy wypadają z debaty publicznej, przestają funkcjonować, ale potem nagle są skutecznie przywracane. Można wracać do „starych” gestów i odkrywać je jako „nowe”.

Pojawia się zatem pytanie – czy zamiast stawiać na jakieś oddolne formy organizacji, nie postawić raczej na budowanie bardziej tradycyjnych instytucji kultury, które będą po prostu demokratycznie zorganizowane, będą postępowymi siłami, działającymi na rzecz właściwej sprawy. Czy na pewno szukać rozwiązania w tym, że artyści opracowywać będą kolejne coraz bardziej nowatorskie taktyki, czy nie myśleć raczej nad nową instytucjonalną organizacją pola kultury?

Osobną sprawą jest zaś to, że przynajmniej w poezji, na jakimś etapie – powiedzmy w latach 90. – zgubiliśmy tradycyjne formy kolektywnej pracy; i po prostu młode poetki, młodzi poeci dzisiaj ich nie mają i niejako z założenia pracują indywidualnie. Dlatego dykcje młodopoezyckie indywidualizują się samoczynnie. Są oczywiście wyjątki, natomiast „domyślnie” nad poezją pracuje się dziś w pojedynkę. Nie sądzę natomiast, żeby młoda poezja

do tego stanu rzeczy dążyła – po prostu poprzednie pokolenie nie zostawiło im gotowej alternatywy, a oni jeszcze nie zdążyli wymyślić swojej własnej strategii.

Co do samej ironii. Lata 90. to także czas wytworzenia swego rodzaju paradygmatu ironicznego w polskiej poezji, dościsła do głosu ironii jako siły nadrzędnej i wszechobecnej, co zrodziło rozpoznane zresztą w ostatnich latach przez krytykę problemy. Jednocześnie ta ironia nie miała „naturalnego”, określonego przeciwnika, bo pojawiła się właśnie tuż po rozpadzie widocznego „centrum”, widzialnego reżimu zagrażającego literackiej wolności; dawała wyraz nowo zdobytemu poczuciu indywidualnej wolności, ale nie miała oczywistego przeciwnika, w którego mogłaby uderzyć. Była więc raczej symptomem przemian niż nową strategią czy sposobem walki. A jeśli powstawał jakiś nowy hegemoniczny reżim językowy (transformacyjny, kapitalistyczny), to z nim właśnie ironią trudno było raczej podjąć walkę. Walka z tradycyjnie rozumianą cenzurą i stojącym za nim silnym państwem w połowie lat 90. w Polsce, to nie było specjalnie duże wyzwanie artystyczne... Tymczasem najbardziej zagrażającą wolności języka poetyckiego siłą stawał się w tym czasie rynek (w postaci rynku książki, rynku wydawniczego, ale też – szerzej – rynkowej ideologii w ogóle). Innymi słowy, kiedy pojawiały się wszystkie nowe potransformacyjne instytucje, niektórzy spośród największych ironistów polskiej poezji pisali przeciwko państwu... Dlatego chyba w tej chwili odczuwamy przesyt ironią – związany z tym, co działo się właśnie te dwadzieścia lat temu.

Paweł Kaczmarski

KONTRAPUNKT 2.



ALEXZANDER (Alexander Fraj Pieniek), *Okoliczność dadaistyczna XXIV (Air de Paris)*, 2014/15– 2016/17, akcja uliczna *Error*, fragment dokumentacji fotograficznej

Jakub Kornhauser:

Mam zasadniczy problem z myśleniem o dadaizmie w przypadku Piotra Janickiego. Łatwiej mi to przychodzi na przykład w wypadku wierszy Piotra Przybyły – przede wszystkim ze względu na dobrze osadzone w tych utworach techniki jukstapozycji, niezgodności przyczynowo-skutkowej, które wytwarzają wrażenie balansowania na granicy zrozumiałości i absurdałnego humoru.

W ogóle warto pamiętać, że wiersze dadaistyczne, które powstawały pomiędzy 1916 a 1919 rokiem, były jednak silnie sfuturyzowane. Estetyka słów na wolności w dużej mierze przeszła do dadaistycznego repertuaru i na przykład wiersze Tzary (pisane zresztą najpierw po rumuńsku, a potem dopiero po francusku) były właśnie oparte na poluzowaniu związków semantycznych między słowa-

mi i zdaniami. Najczęściej był to rodzaj nonsensownych ciągów tekstowych, wysuwających na plan pierwszy znak jako taki. W tym sensie wiersze dadaistyczne stanowiły pierwszy objaw praktyki materializowania słowa, z której skorzysta później przede wszystkim neoawangardowa poezja konkretna. Tego jednak, jak sądzę, u Piotra Janickiego nie ma – zdecydowanie więcej tego rodzaju zabiegów znajdziemy w wierszach Przybyły.

Skądinąd różnica w traktowaniu materii tekstu u dadaistów i surrealistów jest cienka – jak wiemy, większość dadaistów włączyła się potem w rozwój ruchu surrealistycznego. Różnice między wczesnymi wierszami Tzary a jego późniejszymi utworami z lat 20. i 30. nie są wielkie. Być może jedną wyraźną różnicą, jeśli mówimy o poetyce wiersza, byłoby częstsze wśród dadaistów przekonanie o konieczności rozbijania słów na pojedyncze znaki. Natomiast zasady automatyczności pisania, przypadkowości i wyobraźni jako źródeł aktu twórczego oraz korzystania ze swobodnych skojarzeń interesowały w równym stopniu dadaizm i surrealizm.

Pytanie, na jakiej zasadzie będziemy jednak przenosić kategorie i odkrycia dadaistyczne do dyskusji o najnowszej polskiej poezji? Kończy się to zazwyczaj na tym, że gdy mamy przed sobą konkretne teksty, w których dostrzegamy jakieś dadaistyczne czy surrealistyczne wątki, to nie umiemy wykazać tych przechwyceń wprost, nie potrafimy wskazać palcem konkretnego zabiegu przejętego od Tzary, Arpa czy Picabii, nie odwołujemy się do określonych praktyk i pomysłów obecnych w ich utworach. Najczęściej szu-

kamy jedynie, czy za współczesnym aktem twórczym stoi jakaś deklaracja teoretyczna, koncepcja zamysłu twórczego, manifest, coś, co wspierałoby ewentualne tropy dadaistyczne przeczuwane podczas lektury wierszy.

Ciekawy wydaje mi się też inny wątek – mianowicie wygaszanie anarchizującego ducha, ducha dada, który związany jest nieodłącznie z oryginalnym dadaizmem. Jeśli weźmiemy pod uwagę różne polskie kontynuacje dadaistyczne w ramach ruchów alternatywnych lat 80. – na przykład Pomarańczową Alternatywę – to pierwotnie były one przecież bardzo krytycznie nastawione wobec państwa, systemu, instytucji, zarówno w sferze ideowej, jak i w praktyce twórczej. Obecnie zaś, po transformacji, wspierają te instytucje. Jest to dla mnie coś zupełnie niesamowitego – w jaki sposób awangardyści „na stare lata” robią się reakcyjni, otwarte i eksperymentatorskie poglądy zamieniają na formuły zachowawcze, przecząc swoim najwybitniejszym dokonaniom sprzed lat.

Widziałbym to jako stały element dynamiki rozwoju wszelkich strategii eksperymentu, łamania konwencji i anarchistycznej postawy związanej z dada. Bunt nie dość, że z czasem zamiera, to przekształca się w afirmatywną postawę wobec instytucji i ideologiczny konserwatyzm, bądź jawnie konformistyczny („Major” Fydrych), bądź *quasi*-religijny czy metafizyczny (Zbigniew Sajnog z Totartu, Robert Tekieli czy Krzysztof Koehler z „bruLionu”), bądź karmiący się ułudą niezależności i antysystemowości (wystarczy sięgnąć do ostatnich wywiadów i wypowiedzi Marcina Świetlickiego).

Jakub Kornhauser

Aleksandra Görlich

Poprzestawiać litery



WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI (1893–1952),
[Kompozycja typograficzna], „Blok” 1924

Trwa Rok Awangardy – jubileusz stulecia polskiej awangardy artystycznej, która rozkwitła w międzywojennej Polsce i pozostawiła po sobie między innymi kolekcję sztuki nowoczesnej w Muzeum Sztuki w Łodzi. Wśród wielu związanych z tą rocznicą wydarzeń są wystawy, odczyty, spektakle i publikacje poświęcone twórczości artystów działających na różnych polach awangardy. Szukałam w nich wystaw poświęconych polskiemu dadaizmowi i – rozciągając zakres poszukiwań na inne pola – odkryłam, że takie zjawisko nie jest opisywane w historii sztuki. Jak to? Przecież polscy artyści uczestniczyli we wszystkich ruchach artystycznych. Niestety, żadna wystawa nie poruszała tego

tematu. Ślad dadaizmu w polskiej sztuce znalazłam dopiero w książce *Impuls dadaistyczny w polskiej sztuce i literaturze dwudziestowiecznej*, wydanej po konferencji pod tym samym tytułem, która odbyła się 12 i 13 grudnia 2015 roku. Była ona nawiązaniem do wystawy *DADA impuls. Kolekcja Egidio Marzony* eksponowanej w MS1 w Łodzi od czerwca do sierpnia 2015.

Opublikowane wystąpienia badaczy sztuki i literaturoznawców dotyczą zarówno sztuk plastycznych, jak i teatru oraz literatury. Podzielono je na cztery części, kierując się porządkiem chronologicznym. Część I to *FILOZOFIA BŁAZEŃSTWA. Dadaistyczne impulsy w polskiej sztuce pierwszej połowy XX wieku*. Część

II to pytanie *CZY DUCH DADA BŁĄKAŁ SIĘ NAD WISŁĄ? Echa dadaizmu w polskiej literaturze międzywojennej*. W powojenną rzeczywistość zanurzyli się autorzy tekstów części III, zatytułowanej *OBRAZ ZAKWESTIONOWANY? Modele interpretacji dadaizmu w sztuce polskiej lat 60. i 70.*, natomiast niemal współczesne zjawiska opisywane są w części IV, „*I KNOW DADA*”. *Neodadaizm lat 80. w Polsce*. Ponadto publikacja zawiera szereg ilustracji, w tym przedruki takich jednodniówek jak *Lejek w Mózgu* czy „*Fioletowe Płuca*”. Po częściach I i III umieszczono aneksy zawierające dodatkowe teksty nieco wyłamujące się spod reżimu poważnego opracowania naukowego. Wystąpienie Krzysztofa Cichonia w aneksie I zaczyna się od słów: „Albo traktuje się dada poważnie, albo nie. Jeśli nie – można z całym spokojem uprawiać naukowe badanie dadaizmu. Jeśli jednak zdecydujemy się na potraktowanie tematu na serio, to wygłup i igraszka powinny być ważniejsze od pisania. Udział w zorganizowanej przez instytucję muzealną konferencji, której tematem jest coś tak ostentacyjnie antyinstytucjonalnego, nieformalnego, spontanicznego jak dada, może być wyłącznie żartem. Współudział w muzealnym preparowaniu truchła dada byłby żartem zbyt ponurym”. Towarzyszące tym słowom obszernie przypisy wyjaśniają to, co czuje każdy zainteresowany zjawiskiem dada: z jednej strony – słuchając z zainteresowaniem badaczy, z drugiej zaś – odczuwając zaniepokojenie faktem, że efemeryczne błazenady mają zostać przeanalizowane i przyszpilone do tablic historycznych jak motyle w gabinecie entomologicznym. To jedno wystąpienie

opublikowane w tomie *Impuls dadaistyczny* (tekst Krzysztofa Cichonia jest zatytułowany *Dada jako epifania. Epifania jako ludus. Ludus jako recta ratio*) jest sygnałem, że organizatorzy konferencji mieli świadomość, jak karkołomnym przedsięwzięciem musi się okazać analiza, mierzenie i ważenie dadaizmu. Zatem jako *pars pro toto* aneks I, a co poza tym?

Poza tym wiele po-ważnych artykułów, w których przedstawiano elementy dadaizmu w twórczości poszczególnych artystów czy grup artystycznych. Z części poświęconej pierwszej połowie XX wieku wynika przede wszystkim wniosek o tym, że artyści – tacy jak Witkacy czy członkowie grupy BUNT – byli zorientowani w życiu i prądach artystycznej Europy, a nawet przenosili elementy futuryzmu/dadaizmu do własnego środowiska. Czytając artykuł Anety Pałowskiej poświęcony Witkacemu, podzielony na krótkie, tematyczne rozdziały (m.in. *Świadomość dadaizmu u Witkacego, Dadaizm literacki czy Fotografia*), nie można się oprzeć wrażeniu, że w systematyczny sposób opisuje ona fakty dotyczące jego twórczości, interpretując znane nam elementy z punktu widzenia dadaizmu. Podobnie zresztą postępuje większość autorów w *Impulsie dadaistycznym*. Czy czytamy tekst Katarzyny Maćkały o teatrze międzywojennym, czy Jakuba Kornhausera o poetach Nowej Fali, wrażenie jest podobne: próba innego odczytania znanych faktów. Dopiero w artykułach z części ostatniej widać nieco odmienne ujęcie tematu. Magdalena Lachman opisująca zjawisko artzinów, Anka Leśniak pisząca o działaniach grupy Łódź Kaliska czy Dominik Kuryłek przybliżający nam nie-twórczość Jacka

Kryszkowskiego skupiają się na analizowanych zjawiskach, zaznaczając tylko, które z występujących w nich elementów nawiązują (mniej czy bardziej świadomie) do dadaizmu. Na marginesie prezentowania dadaizmu wychodzi więc i obraz innego sposobu badania twórczości dawno już poznanej i prześwietlonej pod niemal każdym kątem, i tej, którą dopiero prezentuje się szerszej publiczności. Ponadto te czterysta pięćdziesiąt pięć stron tekstu i ilustracji świetnie obrazuje stan badań tematu dadaizmu w polskiej twórczości artystycznej i literackiej.

A czym w końcu okazuje się ów dadaizm? Biorąc książkę do ręki byłam ciekawa, czy w opublikowanych wystąpieniach znajduje się odpowiedź na to pytanie. Bez niego w końcu nie można poszukiwać śladów tego zjawiska w polskiej sztuce. Po przeczytaniu całości materiału mogę stwierdzić, że autorzy okazali się zgodni co do tego, by określić dadaizm jako postawę artystyczną stawiającą sobie za cel kontestowanie oraz wysmiewanie współczesnych zachowań, przede wszystkim zastanych, uładowanych i zinstytucjonalizowanych. Powtarzają więc za Hansem Richterem, członkiem Cabaret Voltaire i autorem wciąż bezkonkurencyjnej „biografii” dadaizmu, że „prowokacje, demonstracje i sprzeciwy były tylko środkiem mającym doprowadzić mieszcza do wściekłości, dzięki której ocknąłby się pełen zażenowania ze swego snu. Tym, co nas w istocie zajmowało były nie tyle skandale, protesty i *anti per se*, ile elementarne pytanie owych czasów (jak zresztą i dzisiejszych): dokąd?” (Hans Richter, *Dadaizm*, przeł. Jacek St. Buras, Warszawa 1983, s. 9). Na końcu swojej książki Richter

wypowiada się krytycznie o tak zwanym neodadaizmie, czyli powojennych ruchach artystycznych, między innymi o pop-artcie, zarzucając powojennym twórcom, że artystyczne wykorzystanie *readymade* w dadaizmie wzięli oni za punkt wyjścia do uznania tychże obiektów za dzieło, zapominając o najważniejszym elemencie, czyli samym geście, do jakiego owe obiekty były wykorzystywane. Autorzy artykułów *Impulsu dadaistycznego* odrobili tę lekcję i przytaczają zasadniczo tylko przykłady buntowniczej, antysystemowej i rewolucyjnej (tudzież awangardowej) postawy.

Pełen wachlarz przykładów z dziedzin twórczości plastycznej, teatralnej i literackiej powoduje, że można tę książkę śmiało traktować jako dobry wstęp do dalszych badań, do poszukiwań i prób uchwycenia zjawiska dadaizmu w polskiej kulturze. Czy ja właśnie napisałam o badaniu dadaizmu i próbie uchwycenia go?! Właśnie w tym, co jest zaletą publikacji, tkwi też jej największa wada. Myślę, że autorzy również odczuwali dyskomfort, definiując dadaizm, porządkując wiedzę na jego temat, a nawet pisząc teksty według zasad usankcjonowanych przez system akademicki. Czy nie korciło ich, by rozrzucić słowa w losowym porządku i poprzetsaiwać w nich lietry? Jak to jest być badaczem dadaizmu? Tego jednak już się z książki *Impuls dadaistyczny* nie dowiemy. To ryzyko do samodzielnego podjęcia.

Aleksandra Görlich

**Impuls dadaistyczny
w polskiej sztuce i literaturze
dwudziestowiecznej**

red. Paulina Kurc-Maj i Paweł Polit
Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2017

Jakub Kornhauser

Close reading dada

Was ist dada?

Eine Kunst? Eine Philosophie? eine Politik?

Eine Feuerversicherung?

Oder: Staatsreligion?

ist **dada** wirkliche **Energie?**

oder ist es  **Garnichts,**
alles?

Wydana niedawno książka Przemysław Strożka, czołowego historyka sztuki od lat zajmującego się awangardą, jest warta uwagi z kilku co najmniej względów. Już sam fakt, że autor cennego studium *Marinetti i futuryzm w Polsce 1909–1939. Obecność – kontakty – wydarzenia* (2012) bierze na warsztat artystyczne dokonania dadaizmu musi budzić zdziwienie. Przyzwyczajaliśmy się, że w polskim dyskursie krytycznym poświęconym awangardzie refleksja nad twórczością Tristana Tzary *et consortes* nie tyle zajmuje miejsce marginalne, ile właściwie próżno jej szukać w uścisku między futuryzmem a konstruktywizmem. Dość przypomnieć, jak niewiele powstało nad Wisłą opracowań na temat tak istotnej dla rozwoju dwudziestowiecznej sztuki

postaci jak Marcel Duchamp, o wakujących wciąż przekładach tekstów literackich i esejów programowych prawodawców kierunku nie wspominając. Nie bez przyczyny więc ruch dada jawi się raczej jako swobodnie i nader lekceważąco używana etykieta określająca wszystko, co wychylone w stronę anarchistycznej zgrywy, ulotności gestu artystycznego, bezwstydnie naruszania ustalonych konwencji i wiążącej się z tym zamierzonej lub nie niezrozumiałości.

Z tym większą radością należy powitać książkę, która w całkiem pokaźnym stopniu wypełnia krytyczną lukę, jaka powstała po sztandarowej dla badaczy awangardy publikacji Hansa Richtera *Dadaizm. Sztuka i antysztuka*, w przekładzie Jacka St. Burasa, wydanej, bagatela, po-

nad dwie dekady temu. Nie dość, że ten powrót do dadaizmu, szczególnie ważny w stulecie ukonstytuowania się awangardowego środowiska w Zurychu, przynosi wiele ciekawych faktów na temat życia artystycznego końcówki drugiej dekady minionego stulecia, to przede wszystkim burzy ustalony porządek zajmowania się spuścizną czołowych eksponentów dada. Przyjęło się bowiem w krytyce rozważać fenomen dadaizmu, w większej poniekąd mierze niż to się dzieje w przypadku innych kierunków awangardowych, w kategoriach ogólnych tendencji (nastawionych na destrukcję dotychczasowych osiągnięć kultury) i obiegowych opinii (o antymieszkańskim, radykalnie lewicowym i pozbawionym zaplecza teoretycznego wizerunku dadaistów). Na boku natomiast pozostawia się, nie wiedzieć czemu, artystyczny dorobek przedstawicieli ruchu, od Tzary po Picabię, od Arpa po Schwittersa, tak jakby ich prace plastyczne, literackie i performatywne nie były godne zainteresowania „poważnej”, akademickiej analizy lub uznawało się je za mało znaczące z estetycznego punktu widzenia.

Strożek proponuje zupełnie inną, mniej oczywistą, a przez to ciekawszą i bardzo odświeżającą perspektywę interpretacyjną. Jego książka jest wynikiem ściśle zastosowanej metody *close reading* w odniesieniu do siedmiu wybranych przez autora prac z teki niemieckiego dada. Metoda ta pozwala na dokładne przyjrzenie się poszczególnym dziełom sztuki – obiektom, obrazom, artefaktom – których heterogeniczny charakter wymyka się uogólniającym analizom. W tym sensie autor, świadom metodologicznych wyborów, jakie przed nim stanęły, pozost

stał wierny dadaistycznym gestom odrzucenia całościowych wizji, przenosząc je na grunt wymogów nauki i nadając swej monografii dyspersyjnego i wielokształtnego wyrazu. Okazuje się, że taka formuła sprawdza się bardzo dobrze, angażując zainteresowanie czytelnika, nawet tego niewyspecjalizowanego w dadaistycznym światopoglądzie.

Rozdziały poświęcone kolejnym pracom – od fotomontażu *Jedermann* Johna Heartfielda, przez kolejne kolaże Grosza, Schmalhausena, Baargelda i Höch, *Mechaniczną głowę* Hausmanna, po słynny environment *Merzbau* Schwittersa – doskonale wpisują się w tę decentralizującą narrację. Autor z jednej strony dokłada należytej staranności interpretacyjnej, rozważając choćby postkolonialne i genderowe tropy w odniesieniu do pracy *Mischling* (*Mieszaniec*) Hannah Höch, gdzie słusznie wskazuje na niejednoznaczność odczytań, które wahają się od afirmacji rasowej i etnicznej Inności do tej Inności podkopywania przez powielanie dyskryminujących wzorców związanych z „dzikimi” i „zwierzęcymi” konotacjami fizjonomii czarnoskórej kobiety. Lub odnosząc zainteresowanie hybrydycznością mechanomorficznego człowieka (widoczne zarówno w *Mechanicznej głowie*, jak i w licznych kolażach dadaistów) do toczącej się dyskusji o nieantropocentrycznej perspektywie współczesnej humanistyki. W tym kontekście zreifikowany i, równocześnie, umaszynowany podmiot byłby zapowiedzią post- i transhumanistycznych wizji cyborgicznego bytu np. z manifestów Donny Haraway.

Tego rodzaju dyspersyjny punkt widzenia, świetnie sprawdzający się w po-

szczególnych mikroanalizach, nie przekreśla jednak szerszych ambicji Strożka, który za pomocą interpretacyjnych narzędzi opowiada swoją historię dadaizmu w Niemczech. Trzymając się chronologicznego porządku powstawania prac, autor podkreśla uwarunkowania programowe, personalne i artystyczne, z jakimi zmagali się dadaści z różnych ośrodków – berlińskiego, kolońskiego czy hanowerskiego. Dokładna lektura prac wskazuje na pomijane nader często różnice między estetycznymi wyborami ich przedstawicieli, a także odtwarza napięcia towarzyszące środowiskowym dyskusjom, by przywołać niechęć Huelsenbecka czy Hausmanna wobec ich zdaniem zbyt burżuazyjnego, a za mało zaangażowanego ideologicznie charakteru sztuki Schwitersa. Podobnie ciekawa wydaje się wynikająca z analiz różnica w poetyce między grupą kolońską z Arpem czy Ernstem, którzy w latach 20. wspomogą Bretona w tworzeniu podstaw surrealizmu, a berlińczykami, wiernym postfuturystycznym środkiem ekspresji.

Wiele trafnych analiz, uwag i analogii wynika z solidnej kwerendy autora, który gruntownie przeczesał dostępną bibliografię źródłową. Tym cenniejsze są zatem te miejsca w książce, gdzie cytowane są oryginalne wypowiedzi dadaistów i współczesnych im krytyków, bo czytelnik ma możliwość obcowania z materiałem nieznaną lub kompletnie zapomnianą. Owszem, zdarzają się Strożkowi passusy mniej inspirujące, gdy wspiera się klasycznymi, a już nieco zdezaktualizowanymi teoriami (a także gdy niepotrzebnie powtarza w kilku miejscach niektóre fakty czy analizy). Są to jednak uchybienia drobne

i w najmniejszym stopniu nie wpływają na lekturę przyjemność; język, jak przystało na opracowanie zrywające z akademickimi rygorami, jest przystępny i pomaga w płynnym śledzeniu kolejnych wątków. Autor najwyraźniej wychodzi z właściwego założenia, że ciężar akademizmu w odniesieniu do tak efemerycznej materii, jaką niewątpliwie stanowi dadaizm, byłby – i zbyt często bywał w wielu monografiach poświęconych awangardzie – balastem. Szkoda tylko, i to uwaga nie do autora, a raczej do redaktorów, że tak wiele w książce literówek, potknięć interpunkcyjnych i przypadków błędnego zapisu lub odmiany obcojęzycznych imion i nazwisk (Rachilde to kobieta, więc skąd forma Rachilde'a?).

Ta drobną wątpliwość nie umniejsza w żadnej mierze satysfakcji płynącej z lektury. Satysfakcji, jaką czerpiemy zarówno z naukowej dociekliwości autora, który stara się wykazać, że więcej pożytku w badaniach nad awangardą z interpretowania poszczególnych prac niż uogólniania zjawisk, jak i z czytelniczej przygody w wędrowaniu przez pogranicza sztuki. Przemysław Strożek udowadnia, że jest jednym z najciekawszych badaczy awangardy młodego pokolenia, a jego odczytanie dadaistycznych *modi operandi* wskazuje, jak wiele jeszcze zostało niezbadanych okolic na bezkresnym terytorium awangardowej sztuki.

Jakub Kornhauser

Przemysław Strożek

Nic, to znaczy wszystko. Interpretacje niemieckiego dada

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk,
Warszawa 2016

Après avoir complété cette carte strictement réservée à la correspondance d'ordre familial, biffer les indications inutiles. — Ne rien écrire en dehors des lignes.

ATTENTION. — Toute carte dont le libellé ne sera pas uniquement d'ordre familial ne sera pas acheminée et sera probablement détruite.

Paris le 17 Janvier 1941

mon cher et moi en bonne santé à peine fatigué.
légèrement, gravement malade, blessé.
libéré prisonnier.
désolé reçoit sans nouvelles.
de vous merci - La famille va bien -
besoin de provisions d'argent.
nouvelles, bagages. - est de retour à -
je travaille à ma boîte qui est finie va entrer
à l'école de - a été reçu
Si vous allez à New York la trouvez
moi une mission artistique (sic) pour que
j'y aille faire un tour
Affectueuses pensées. Baisers. et tout de tous deux à tous deux
Signature.
M. Duchamp

WHEN
THE TOBACCO SMOKE
ALSO SMELLS
OF THE MOUTH
WHICH EXHALES IT
THE TWO ODORS
ARE MARRIED BY
INFRA-SLIM

Marcel Duchamp

View, 5, no. 1 (March 1945). Reproduced in facsimile in *The Complete Works of Marcel Duchamp* and analyzed on pp. 519–20. In "Marcel Duchamp, mine de rien," *Preuves* (Paris), XVIII, No. 204 (Feb. 1968), pp. 43–47, Denis de Rougemont quotes Duchamp as saying that he "chose on purpose the word slim which is a word with human, affective connotations, and is not an exact laboratory measure. The sound or the music which corduroy trousers, like these, make when one moves, is pertinent to infra-slim. The hollow in the paper between the front and back of a thin sheet of paper. . . . To be studied! . . . it is a category which has occupied me a great deal over the last ten years. I believe that by means of the infra-slim one can pass from the second to the third dimension."

Edyta Frelik, Jerzy Kutnik

Man Ray \neq Marcel Duchamp

Marcel Duchamp, jak wiemy, miał umysły ścisły. Lepszym niż dyskursywny sposobem wyrażenia myśli były dla niego formuła matematyczna, diagram, schemat, słupek, lista, przekreślenie, trzykropka, inne symbole graficzne zastępujące słowa. Jego ulubione znaki to znak równości i *nomen omen* myślNIK. Wiele przykładów znajdziemy w *The Green Box*, opublikowanych notatkach do *Wielkiej szyby*, choć akurat znaku \neq tam nie ma. Być może Duchamp uważał go za nielogiczny i jako taki zbędny, w istocie bowiem znak „nie równa się” zawiera w sobie znak „równa się” i tylko podkreśla to, co w nim z punktu widzenia Duchampa jest istotne – jego niejednoznaczność, a w istocie wewnętrzną sprzeczność. Kiedy mówimy „A równa się B”, stawiamy znak równości między dwoma rzeczami, które przecież są z definicji różne. W jakim więc sensie dwie różne rzeczy mogą być równe, takie same, tożsame, identyczne, „takie jak”? Wydaje się, że znak „nie równa się” jest akurat w takiej sytuacji całkiem funkcjonalny, bo w sposób duchampowski zwraca uwagę na infra-cienkie różnice znaczeń między rzeczami i zjawiskami bliskimi

czy pokrewnymi, ale na tyle odmiennymi, że warto na nie spojrzeć z nieco innej perspektywy, z ukosa, przez filtr, albo z drugiej strony lustra czy szyby.

Przyjmijmy tu perspektywę, którą Duchamp określa jako liniową, a jej użyteczność tak opisuje: „Perspektywa liniowa to dobry sposób przedstawienia równości w wieloraki sposób; to, co ekwiwalentne, podobne (homotetyczne) i równe, stapia się w perspektywie symetrii”¹. Nasze spojrzenie na Duchampa przez pryzmat życia, sztuki i myśli Man Raya² jest z konieczności wrywkowe, ale może z interferencji barw i kształtów tu i owdzie wyłoni się bądź uwydatni jakiś wcześniej niedostrzegalny detal, kontur, cień czy tło.

Duchamp i Man Ray byli prawie rówieśnikami – pierwszy urodził się w 1887, drugi w 1890 roku. Poznali się, kiedy Duchamp przyjechał do Ameryki w 1915 roku, dwa lata po skandalu, jaki na wystawie Armory Show wywołał jego *Akt schodzący po schodach*. Francuz od razu stał się celebrytą wśród nowojorskiej bohemy, podczas gdy Man Ray dopiero usiłował dołączyć do elity awangardystów. Ten pierwszy, ostentacyjnie porzuciwszy

i odrzuciwszy malarstwo, nie zabiegał ani o sławę, ani o pieniądze, bezskutecznie próbując zrazić do siebie świat sztuki przywiązany do wartości, które uznawał za fałszywe. Ten drugi, choć jako fotograf ostatecznie zyskał i sławę, i finansową niezależność, do końca życia pozostał rozgoryczony brakiem jedynego rodzaju uznania, na jakim mu naprawdę zależało – uznania dla jego malarstwa. W swojej biografii Duchampa, Calvin Tomkins pisze, że Man Ray i Duchamp byli „naturalnymi przeciwieństwami”³. Nie do końca rozumiemy, co w tym przypadku kryje się pod pojęciem „naturalności”, przyjmujemy natomiast, że bycie przeciwieństwem nie musi oznaczać wielkiej czy diametralnej różnicy, a może oznaczać różnicę bliską, infra-cienką, różnicę między dwoma stronami jednej i tej samej rzeczy. W takiej różnicy zawiera się nie tylko to, co różni czy dzieli, ale także to, co łączy i upodabnia.

Zacznijmy od oczywistych różnic łączących i podobieństw dzielących Duchampa i Man Raya. Wychowali się w różnych krajach, różnych kulturach i językach, ale obaj stali się w pełni dwujęzyczni i dwukulturowi, w różnych okresach życia kilkakrotnie wybierając raz Francję, raz Stany Zjednoczone jako tymczasową albo docelową ojczyznę⁴. Przybywając do Ameryki w 1915 roku, Duchamp zamykał malarski rozdział swego życia, Man Ray wciąż był na etapie poszukiwania własnego stylu. Miał już jednak znaczące doświadczenie techniczne – pracując w wydawnictwie kartograficznym, posiadał umiejętności w zakresie zasad rysunku technicznego i precyzyjnego liternictwa. Duchamp pozostał

w tym względzie do końca życia amatorem (np. niewidoczna część instalacji *Étant donnés* to płatanina kabli i prowizorycznych połączeń przy użyciu m.in. taśmy samoprzylepnej). Połączyła ich fascynacja urządzeniami mechanicznymi i metodami opartymi na nowych technologiach, które dawały się zastosować do celów artystycznych, choć Duchamp raczej uważał, że technologia – na przykład rysunek mechaniczny – powinna nie tyle służyć doskonaleniu ekspresji, ile ją zastąpić. Stosunek Man Raya do technologii był również podszyty paradoksem, ale innego rodzaju. Z jednej strony, odkrywając fotografię początkowo traktował ją jako medium artystyczne równorzędne z malarstwem. Coraz bardziej jednak miał poczucie, że ogranicza ona jego kreatywność, nie dając takiej swobody, jaką ma poeta czy malarz. Duchamp może nawet nie miał świadomości rozterek przyjaciela, po prostu korzystał z jego technicznej wiedzy i umiejętności. To dzięki Man Rayowi żeńskie wcielenie Duchampa zostało uwiecznione w serii portretów, a *Wielka szyba* weszła do historii sztuki, zanim ktokolwiek mógł ją zobaczyć – jako zdjęcie Man Raya zatytułowane *Hodowla kurzu*. Zafascynowani efektami optycznymi wywołanymi ruchem, artyści skonstruowali mechanizm składający się z wirujących szklanych tarcz, co prawie skończyło się dramatem, kiedy odłamek jednej z nich o mało nie obciął ucha, a może i głowy, jednego z nich. Wykonanie drugiego tego typu urządzenia Duchamp zlecił już zawodowemu inżynierowi. Chciał, by traktować je jako „aparat”, a nie dzieło artystyczne – chodziło o odróżnienie tego obiektu od *ready-*

made, choć w gruncie rzeczy różnica jest tylko nominalna.

Readymade to kolejny element homotetycznego układu Man Ray/Marcel Duchamp⁵. Dla Duchampa wymyślanie i znajdowanie *readymades* było naturalnym (również najłatwiejszym w sensie fizycznym, materiałowym i materialnym) sposobem odwrócenia relacji między zmysłem a umysłem, relacji, którą w malarstwie, za sprawą – jak twierdził – Courbeta, zaburzyła dominacja wzroku nad myślą. W przypadku *readymade* – twierdził – idea zawsze pojawia się jako pierwsza, a przykład wizualny następuje potem. Ale idea idei nierówna. Wprawdzie Man Ray z entuzjazmem przyłączył się do anty-siatkówkowej krucjaty Duchampa i stał się drugim najbardziej rozpoznawalnym twórcą *readymades*, niektórzy mają wątpliwości co do wagi treści mentalnej w jego dziełach. Calvin Tomkins tak pisze: „Podobnie jak erotycznym maszynom Picabii, przedmiotom-rzeźbom Man Raya brakuje duchampowskiej zmyślności, niedopowiedzenia i niejednoznaczności; są wizualnymi dowcipami, których sens dociera natychmiast, nie wywołując żadnych fal w mózgu”⁶.

Komentarz Tomkinsa dotyka kwestii, która z natury rzeczy jest delikatna, jak bowiem porównać intelektualne możliwości czy intelektualną wartość dorobku różnych osób? Tu jednak nie porównujemy inteligencji Duchampa i Man Raya, lecz ich podejście do roli intelektu w sztuce. Z całą pewnością łączył ich sprzeciw wobec postrzegania artystów jako ludzi kierujących się wyłącznie intuicją oraz emocjami i niezdolnymi do racjonalnego motywowania swoich przekonań i działań.

W jednym z wywiadów, stwierdzając, że sztuka powinna iść w kierunku „ekspresji intelektualnej” zamiast – jak ją określił – „zwierzęcej”, Duchamp oznajmił: „Mam już dosyć porzekadła *bête com un peintre* – głupi jak malarz”⁷, choć jednocześnie zgadzał się, że w odniesieniu do francuskiego malarstwa drugiej połowy XIX wieku powiedzenie to było całkiem uzasadnione, gdyż „artysta, który maluje to, co widzi, jest faktycznie głupi”⁸. W przeciwieństwie do Duchampa, który swoim koncepcjom nigdy nie nadał rozbudowanej i spójnej formy dyskursywnej, Man Ray bardzo wcześniej – znacznie wcześniej i dobitniej niż Duchamp – zaczął systematyzować swoje poglądy w tym zakresie. Już w 1915 roku opublikował esej *The Conscious Individual*, który otworzył w ten sposób: „Świadoma jednostka pragnąca doświadczyć w życiu wszystkich doznań zmuszona jest, z powodu fizycznych i czasowych ograniczeń, przyjmować je w bardziej skoncentrowanej, intelektualnej postaci. Taki koncentrat wrażeń oferuje sztuki ekspresyjne”⁹. Opisałszy pokrótce środki wyrazu właściwe muzyce, literaturze, tańcowi, architekturze, malarstwu i rzeźbie, Man Ray kończy tymi słowami: „[Jako świadoma jednostka] artysta wybiera ze swego życia doświadczenia i sprowadza je do prostej, czytelnej postaci. Sztuka jest najprostszym konkretnym wyrazem największego intelektualnego doświadczenia człowieka”¹⁰. Rodzi się pytanie, w jakim sensie mamy tu do czynienia ze zbieżnością poglądów obu artystów.

Zacznijmy od Duchampa. Duchamp nie krył, że inteligencja ma kluczowe znaczenie w tworzeniu sztuki, ale nie umniejszał roli emocji i intuicji, o talencie

i geniuszu się nie wypowiedział, a kwestię jakości traktował z programową obojętnością. Istotna w tym względzie jest jego wypowiedź z 1961 roku zatytułowana *Apropos of „Readymades”*, w której podkreśla, że w przypadku jego pierwszych *readymades* wybór nigdy nie wynikał z przyjemności estetycznej. Był „reakcją wzrokowej obojętności bez jakiegokolwiek ingerencji dobrego czy złego smaku [...] reakcją jak w całkowitym znieczuleniu”. Ważnym elementem – wyjaśnia Duchamp – było krótkie zdanie, które czasami umieszczał na *readymade*. „To zdanie, zamiast, jak tytuł, opisywać przedmiot, miało kierować myśl patrzącego w regiony bardziej werbalne”¹¹. Idea wydaje się klarowna i oczywista, ale Duchamp nie byłby sobą, gdyby nie skomplikował nam życia wątpliwościami co do spójności logicznej jego *par excellence* intelektualistycznego rozumienia transakcji, do jakiej dochodzi między twórcą a odbiorcą za pośrednictwem dzieła sztuki. W dyskusji panelowej w Muzeum Sztuki w San Francisco w 1949 roku, zaskoczył zebranych stwierdzeniem, że sensu dzieła sztuki nie można ogarnąć intelektem, ani też nie da się go wyrazić słowami. Sztukę zrozumieć można jedynie za pośrednictwem „echa estetycznego”, które zdefiniował jako uczucie „poniekąd analogiczne do wiary religijnej albo erotycznego pożądania”¹². Ponadto, odnosząc się do tej specyficznej sytuacji, gdy odbiorcą jest tzw. krytyk, wyraził wątpliwość, czy „przekładając emocje na inne medium, medium słów” można „w ogóle wyrazić poetycką «istotę» tego innego języka, który nazywamy sztuką”¹³.

Pytanie, co w takim razie mogą zrobić czy powiedzieć krytycy, skwitował krótko:

„Niewiele”¹⁴. Ale na to spuszczaamy zasłonę milczenia. W niniejszym kontekście ważne są dwie inne rzeczy. Pierwsza to jego ambiwalentny, czy raczej charakterystycznie dla niego przewrotny stosunek do języka – jak by nie było nośnika myśli, której chciał nadać najwyższą rangę w doświadczeniu sztuki. Z jednej strony, przyznawał, że – jak wszyscy – był skazany na zależność, uzależnienie wręcz od języka. Ale jednocześnie nie ufał językowi, gdyż – jak to kiedyś ujął – „szansa, że słowo kiedykolwiek coś wyrazi, jest równa zeru – jak tylko zaczynamy ubierać myśli w słowa, wszystko idzie nie tak”¹⁵. Stwierdził więc, niczym współczesny Epimenides: „[Słowa] takie jak prawda, sztuka, wierność prawdzie czy jakiegokolwiek inne są głupie same przez się [...] dlatego, podkreślam, wszystkie słowa, które tu wypowiadam, są głupie i błędne”¹⁶. Zdarzało mu się wszak zawieszać sceptycyzm, kiedy powierzał językowi poważne kwestie natury technicznej, wymagające precyzyjnego, logicznego i klarownego wyrażania myśli – tak było na przykład w przypadku opracowania serii skomplikowanych zagrywek szachowych, które w 1932 roku opublikował wspólnie z innym znanym szachistą, Vitalym Halberstadtem, czy też kiedy snuł rozważania na temat czwartego wymiaru, geometrii nieeuklidesowej i teorii Poincarégo. Do tej samej kategorii należy instrukcja montażu *Étant donnés* po przeniesieniu dzieła do Filadelfijskiego Muzeum Sztuki, co zgodnie z jego planem nastąpiło po jego śmierci. Jednakże standardowe wykorzystanie języka jako narzędzia komunikacji stanowiło margines jego zainteresowań, dlatego pozostawił znikomą ilość tekstów

o konwencjonalnej dyskursywności. Za to z niezwykle pieczołowitością dopilnował wydania, w kilku etapach, swych notatek do *Wielkiej szyby*, które dla „normalnego” czytelnika są zaprzeczeniem komunikatywności, a które uważał za kwintesencję swej koncepcji sztuki anty-siatkówkowej. Jej istotną cechą była stymulacja umysłu językiem niekontrolowalnym, nieokreślonym w swej nieprzewidywalności. Tę właściwość słów z lubością wykorzystywał w zabawnych i zaskakujących konstrukcjach językowych, które uwieczniał w tytułach rozmaitych *readymades*. Niektóre z nich mają zresztą postać wyłącznie werbalną. Uznając gry językowe za niższą formę aktywności intelektualnej, przyznawał, że zabawa słowami dawała mu nieskończone wiele radości. Podobnie jak seks.

„Radość, zabawa, seks” – to trzy słowa, z których Duchamp złożył zbiorczy synonim pewnego „rzeczownika rodzaju męskiego”. Zaproponował jego włączenie jako nowego hasła do słownika (języka francuskiego), ale definicja nie została przyjęta. Hasło opublikowano za to w katalogu pewnej wystawy artystycznej, bo pasowało jak ulał. Była to oczywiście wystawa prac jego przyjaciela, Man Raya¹⁷.

Nas oczywiście nadal interesują pokrewieństwa między Man Rayem i Duchampem odnoszące się do intelektu a nie seksualności, ale akurat w odniesieniu do kwestii, na którą chcielibyśmy teraz zwrócić uwagę, musimy zacząć od różnicy, która z kolei pozwoli nam dojść do stwierdzenia, że – nie całkiem przecież dziwnym trafem – w głowach obu artystów seks zajmował poczesne miejsce. Ze wszystkich dziedzin twórczości, jakie uprawiali wspólnie i osobno, Du-

champ oddawał Man Rayowi wyłączność w jednej – fotografii. Całkowicie ufał jego wiedzy technicznej, ale przede wszystkim ufał jego oku. Retinalność fotografii akceptował bez zastrzeżeń, bowiem miał pewność, że w przypadku jego przyjaciela aparat był po prostu instrumentem na usługach umysłu. A Man Ray to potwierdzał. W swojej autobiografii opisuje sesję zdjęciową, w czasie której miał fotografować roznegliżowaną Kiki. Modelka była nieco skrępowana, bo – jak wyjaśniła – miała pewien defekt, którym nie chciała się chwalić. Man Ray pośpieszył z następującym zapewnieniem: „Ja i mój aparat zignorujemy każdy defekt – tak żeby utrwalone zostało tylko twoje piękno – wiem, jak zrobić, żeby mój instrument był mi posłuszny”¹⁸. Ale posłuszeństwo instrumentu nie wystarczało, kiedy problem był z głową. Uznawszy defekt Kiki za błąh („cenzorzy to puszcza” – stwierdził¹⁹), próbował ją upozować na kilka sposobów, koncentrując się – jak pisze – na jej głowie. Ale w końcu dał za wygraną: „Było jak w szkole na lekcjach rysunku z modelką; myśli błędziły, do głowy przychodziły różne rzeczy. Powiedziałem, żeby się ubrała i poszliśmy na kawę”²⁰.

Zgodnie uznając głowę za narząd umysłowo-zmysłowy (przy czym seks doliczony jest tu do pozostałych pięciu jako szósty zmysł), Duchamp i Man Ray – jak się wydaje – czerpali inspirację z tego samego źródła. Konkretnie napisał o tym ten drugi w tekście zatytułowanym *Inventory of a Woman's Head (Zawartość głowy kobiety)*, w kwestii równości płci stwierdzając jedynie, że jego własna głowa mieści te same zmysły co głowa kobiety: „Niezależnie od wszystkich ograniczeń i kamuflaży,

[...] u większości ras przypadkiem, ale szczęśliwie głowę kobiety albo jej część pozostawiono odkrytą. [...] Nasze społeczeństwo, choć może oczom wystarczyłaby szczelina w woalu, złamało swój własny kodeks moralny, za którą to rozwiążność poeci od wieków są wdzięczni. Ci odważniejsi, którzy w oczach kobiety dostrzegają jej płęć, uzmysławiają nam, że głowa ma więcej otworów niż reszta ciała; a każdy zaprasza do poetyckiej, to znaczy zmysłowej, eksploracji²¹.

Nie ma nic nadzwyczajnego w tym, że i Duchamp, i Man Ray jako artyści podkreślali wagę literatury i pisarstwa – trudno znaleźć świadomego, intelektualnie zorientowanego modernistę, który myślał inaczej. W przypadku Duchampa, zwykle powściągliwego w wypowiedziach i ostrożnego w sądach, znamieną jest otwartość i zdecydowanie, kiedy mówił o literackich inspiracjach. Na przykład w rozmowie z Jamesem Johnsonem Sweeneyem tak opisał swoją fascynację Jean-Pierre'em Brissetem i Raymondem Roussellem: „W tamtych latach podziwiałem Brisseta i Roussela za ich deliryczną wyobraźnię. [...] Pisarstwo Brisseta jest filologiczną analizą języka – analizą zbudowaną z niezwyklej sieci kalamburów. [...] Roussela po raz pierwszy pokazał mi Apollinaire. Zobaczyłem poezję. Roussel uważał siebie za filologa, filozofa i metafizyka, ale naprawdę był wielkim poetą. W rzeczywistości to Roussel stoi za moją *Wielką szybą*. [...] Od razu wiedziałem, że mogę go wykorzystać jako inspirację. Jako malarz czułem, że lepiej czerpać natchnienie z jakiegoś pisarza niż z innego malarza. Roussel wskazał mi drogę. Moja wymarzona biblioteka zawierałaby wszystkie pisma Roussela, Brisseta,

może Lautrémonta i Mallarmégo. Mallarmé był wielką postacią²².

Duchamp nie wspominał o poezji Jules'a Laforgue'a, w którego wierszach najbardziej cenił ich tytuły. Ważne jest to, że dzięki poezji odzyskiwał szacunek dla języka i chęć odkrywania, jak Rimbaud, nowego życia. Jak stwierdził kiedyś: „w poezji słowa zyskują realne znaczenie i realne miejsce²³”.

Mówiąc o realnym znaczeniu i realnym miejscu poezji i języka w twórczości Duchampa i Man Raya, nie sposób podkreślić oprócz podobieństw jednej istotnej różnicy. Ten pierwszy czytał i pisał, choć słuszniej byłoby powiedzieć czytywał i pisywał, ten drugi przez całe życie namiętnie połykał książki w wielkich ilościach, a z upływem lat narastała w nim potrzeba uporządkowania i utrwalenia w piśmie ewolucji własnych poglądów. Nietrudno było mu przebić nieukrywającego skłonności do lenistwa Duchampa liczbową czy objętościową (choć może nie wagową – ile waży *Wielka szyba*?) wielkością dorobku artystycznego, jednakże w odniesieniu do tego, co czytał i pisał ilość faktycznie odzwierciedla różnicę, którą zmuszeni jesteśmy określić jako jakościową, choć oczywiście nie chodzi nam o zobiektywizowaną w jakiś sposób literacką czy intelektualną wartość werbalnej masy, którą Man Ray wchłonął i wydał z siebie na przestrzeni dość długiego przecięż i aktywnego życia. Podobnie jak jego malarstwo, twórczość pisarska Man Raya do końca pozostała w cieniu jego osiągnięć w dziedzinie fotografii, a dodatkową przewrotność losu polega na tym, że kiedy jako siedemdziesięciolatek postanowił spisać historię swego życia, stworzył

dzieło, które tylko utrwaliło jego reputację artysty wagi lekkiej. I to niezależnie od tego, że od czasu opublikowania w 1963 roku jego autobiografia pozostaje jednym z najpoczytniejszych źródeł o nowojorskiej i paryskiej bohemie pierwszej połowy XX wieku.

Man Ray poniekąd sam był sobie winien – od młodości dręczony wątpliwościami, uporczywie domagał się uznania jako malarz, a jednym ze sposobów budowania własnej reputacji w tym względzie było umniejszanie innych talentów i wartości tego, co robił. O fotografii otwarcie mówił, że jej nienawidzi, a o swoich umiejętnościach pisarskich, że nie są jego mocną stroną. Autobiografię, którą nazywał „moją legendą”, nadał charakter dość zajmującej, ale ostatecznie konwencjonalnej historii pozbawionej literackiego zacięcia, z jednej strony zbyt mało pikantnej, by stać się sensacją, a z drugiej zbyt mało dokładnej, by stanowić autorytatywne źródło dla badaczy jego życia czy czasów, w których żył. Jednak uważniejsi krytycy od lat mieli świadomość niezrozumiałej rozbieżności między słabo udokumentowanym dorobkiem pisarskim Man Raya a szacunkiem, jakim otwarcie obdarzali go czołowi intelektualiści awangardy – oprócz Duchampa również poeci i pisarze spod znaku dada i surrealiści (np. Tzara i Breton pisali entuzjastyczne wstępy do katalogów jego wystaw). Rzecz w tym, że przez długie dziesięciolecie teksty artysty pozostawały mało znane i trudno dostępne. Dopiero niedawno doczekały się zbiorczego opracowania w książce *Writings on Art*, ukazując całkiem nowy, literacko-intelektualny wymiar jego biografii. Man Ray od wczes-

nej młodości był miłośnikiem i propagatorem poezji – w autobiografii wspomina, że pod jego wpływem jego młodszy brat jako jedenastolatek zaczął komponować sonety. On sam też pisał wiersze, a z miłości do poezji ożenił się z Adon Lacroix, Belgijką, dzięki niej dogłębnie poznał współczesną poezję frankofońską. Adon była również poetką, a w gronie ich najbliższych przyjaciół dominowali pisarze, z którymi Man Ray zainicjował wydawanie pisma literackiego „The Glebe”. Jeden z jego numerów był w istocie pierwszą opublikowaną antologią poezji imagistycznej. Język od początku fascynował Man Raya, który zawsze patrzył na słowa oczami plastyka. Interesował się liternictwem i ilustrowaniem wierszy, starał się ukazać kompatybilność obrazu i słowa. Często używał pojęć literackich mówiąc o własnych obrazach, a w tekstach posługiwał się metaforą wizualną. W jednym ze swych wczesnych wierszy *Hieroglyphics* porównywał śnieżny krajobraz do bieli kartki papieru, a litery do kształtów ludzkich postaci. Swoje amorficzne i znaczeniowo nieokreślone *readymades* i kolaże nazywał „plastycznymi poematami”. Ich zmysłową i konceptualną tajemniczość podkreślał, dołączając do nich krótkie poetyckie teksty, czasem zabawne w swej dosłowności, czasem całkiem enigmatyczne, pomyślane jako swiste podpisy, które niczego nie wyjaśniają, lecz swobodną grą wyobraźni dodają się do przedmiotu bez wytwarzania logicznego z nim związku.

W odróżnieniu od ślęczenia godzinami w ciemni fotograficznej, które przyrównywał do pracy w kopalni, czy zmagania się – jak mówił – z „lepkim medium

malarstwa”, pisanie sprawiało mu przyjemność. Traktował je poważnie, nawet kiedy pisał o rzeczach śmiesznych czy wesołych, przywołując słowa Duchampa o tym, że ćwiczenie „szarej materii” ma nie tylko bawić, ale pobudzać intelekt. Myśląc pragmatycznie, uważał pisanie za najlepszy sposób inwentaryzowania na bieżąco przeżyć i spostrzeżeń. Szczególną przyjemność czerpał, jak narrator jego nieopublikowanej powieści 1944, z obserwowania, jak „atrament – i myśl – zamieniają się w słowa”, wnosząc „niepewność i zamieszanie”²⁴.

Jego pisanie ma często charakter swobodnej gry wyobraźni, której magia polega na tym, że – jak pisze – „idee bez

MAN RAY (Emmanuel Radnitzky 1890–1976), *Autoportret*, brąz, szkło i drewno, 35,5 × 21, 1 × 13,7 cm, National Museum of American Art, Waszyngton



żadnego związku w końcu, na zasadzie kojarzenia, wiążą się, aż w końcu stają się nierozłączne i nieodzwonne”²⁵. Artysta miał nie tylko oko wyczułone na kształty, w tym kształty liter, ale także ucho wyczułone na rym, asonans, homofonię i aliterację. Kolekcjonował porzekadła, bon moty, płytkie mądrości i zabawne powiedzonka, z których po przemienieniu wytapiał nowe „poetyckie formy”²⁶. Znany był zwłaszcza z konstruowania zaskakujących kalamburów, błyskotliwych anagramów i pseudo-aforyzmów zabawnie odwracających logikę utartych sformułowań.

Man Ray często zastanawiał się nad naturą paradoksów komunikacji językowej, miał też własne doświadczenia w tym zakresie. Kiedyś w liście do Gertrudy Stein napisał: „Łatwo się nauczyć języka, trudniej go tak używać, by być zrozumianym”²⁷, a wiedział, o czym mówi, gdyż osiedliwszy się jak Stein w Paryżu musiał nauczyć się francuskiego. Ale wiedział także, że bratnie dusze nie potrzebują żadnego konkretnego języka, żeby się porozumieć. Zapisał kiedyś taką anegdotę: „Przedstawiwszy się jako Erik Satie, przeszedł na francuski. Powiedziałem, że nie znam tego języka. Z błyskiem w oku odparł, że to bez znaczenia”²⁸. Sytuacja ta musiała mu przypomnieć jedno z jego pierwszych spotkań z Duchampem w 1915 roku. Spędzając dzień na wsi w gronie przyjaciół, rozegrali na trawie mecz w tenisa „na niby”. Man Ray, odgrywając również rolę arbitra, skrupulatnie ogłaszał punktację po każdym fikcyjnym gemie i secie. Duchamp, który dopiero poznawał pierwsze angielskie słowa, za każdym razem potwierdzał wynik jednym słowem: „Yes”²⁹.

Pierwsza wspólna gra Man Raya i Duchampa była na niby, ale przyjaźń, której dała początek, była najprawdziwsza i najtrwalsza. W dniu śmierci Duchampa w 1968 roku byli dla siebie nawzajem najstarszymi, ale przede wszystkim najbliższymi przyjaciółmi. Ile każdy z nich wniósł do trwającego ponad pół wieku związku, a ile z niego zaczerpnął, tego nie da się zmierzyć. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że patrząc przez pryzmat historii życia i twórczości tylko jednego albo tylko drugiego, traci się z pola widzenia tę trudną do określenia przestrzeń pomiędzy, w której homotetia figur przybiera wielokładne kształty tworzące całość większą niż proste złożenie dwóch figur.

Edyta Frelik, Jerzy Kutnik

PRZYPISY

- 1 Marcel Duchamp, *The 1914 Box*, w: tegoż, *The Writings of Marcel Duchamp*, red. Michel Sanoillet i Elmer Peterson, New York 1989, s. 25. Ten i wszystkie pozostałe cytaty ze źródeł anglojęzycznych w przekładzie autorów.
- 2 Artysta znany jako Man Ray w rzeczywistości nazywał się Emmanuel Radnitzky. Jego przybrane imię i nazwisko będzie tu traktowane tak, jakby było jednym słowem, dwuczłonowym nazwiskiem raczej niż imieniem i nazwiskiem. To znaczy, że będzie łącznie odmieniane przez przypadki jak rzeczownik rodzaju męskiego. To być może ekscentryczne, ale pragmatyczne w tym kontekście, rozwiązanie będzie wyjaśnione w dalszej części niniejszego tekstu.
- 3 Calvin Tomkins, *Duchamp. A Biography*, New York 1996, s. 164. Polskie tłumaczenie tej książki zostało opublikowane w roku 1996 przez poznańskie wydawnictwo Zysk i S-ka (przeł. Iwona Chlewińska).
- 4 Duchamp przyjął obywatelstwo amerykańskie, Man Ray nigdy nie został Francuzem, obaj dokonali żywota u boku swych amerykańskich żon we Francji.
- 5 Błędnie (bo „tylko” homofonicznie), ale nieodparcie, „homotetyczność” przywozimy na myśl francuskie słowo *tête*, oznaczające głowę – Man Ray i Duchamp jako układ nie tylko jednokładny, ale „jednogłówny” (homotetia≠jednogłowienie).
- 6 Calvin Tomkins, dz. cyt., s. 168.
- 7 Marcel Duchamp, *The Great Trouble with Art in This Country*, w: *The Writings of Marcel Duchamp*, dz. cyt., s. 126.
- 8 Cyt. za: Calvin Tomkins, dz. cyt., s. 58.
- 9 Man Ray, *The Conscious Individual*, w: Man Ray, *Writings on Art*, red. Jennifer Mundy, London 2016, s. 30.
- 10 Tamże, s. 31.
- 11 Marcel Duchamp, *Apropos of „Readymades”*, w: *The Writings of Marcel Duchamp*, dz. cyt., s. 141.
- 12 Cyt. za: Calvin Tomkins, dz. cyt., s. 368.
- 13 Tamże, s. 369.
- 14 Tamże.
- 15 Tamże, s. 68.
- 16 Tamże, s. 419.
- 17 Duchampowska słownikowa definicja „Man Raya” miała następującą postać: „Man Ray, rz. r.m.-os., synon. radość zabawa seks Marcel Duchamp” Marcel Duchamp, *Critical Glossary from Airplane Propellers Through Waldberg*, w: *The Writings of Marcel Duchamp*, dz. cyt., s. 165. W tym „krytycznym glosariuszu” alfabetycznie uszeregowanych definicji Duchampa hasło „Man Ray” występuje pod literą „M”.
- 18 Man Ray, *Self Portrait*, Boston 1988, s. 119.
- 19 Defektem według modelki było jej nie dość bujne owłosienie intymnych partii ciała.
- 20 Man Ray, *Self Portrait*, dz. cyt., s. 119.
- 21 Man Ray, *Inventory of a Woman’s Head*, w: tegoż, *Writings on Art*, dz. cyt., s. 406–407.
- 22 Marcel Duchamp, *The Great Trouble with Art in This Country*, dz. cyt., s. 126.
- 23 Por. Calvin Tomkins, dz. cyt., s. 68.
- 24 Por. Man Ray, 1944, w: tegoż, *Writings on Art*, dz. cyt., s. 303.
- 25 Tamże, s. 306.
- 26 Por. Man Ray, *All These Thoughts*, w: tegoż, *Writings on Art*, dz. cyt., s. 160.
- 27 Marcel Duchamp, *Letter to Gertrude Stein*, w: Man Ray, *Writings on Art*, dz. cyt., s. 84.
- 28 Man Ray, *Self Portrait*, dz. cyt., s. s. 96.
- 29 Por. tamże, s. 56.

ALEKSANDER PIENIEK, *Okoliczność dadaistyczno-populistyczna 04/0,4*, 2016, rozmiary zmienne, materiały papierowe



Paweł Kaczmarski

Kwestia gustu, potęga smaku

Jedną z najciekawszych kwestii z pogranicza artystycznej i (para)teoretycznej działalności Marcela Duchampa jest jego stosunek do kategorii smaku – jak artysta ową kategorię definiował, jak odnosił się do niej we własnej pracy i co z naszym rozumieniem smaku w długoterminowej perspektywie zrobił (albo jeszcze może zrobić).

Duchamp programowo zwalczał dyktat smaku, przeciwstawiał mu wiele innych, istotnych i pozytywnie przez siebie wartościowanych pojęć – między innymi innowację, a także obojętność czy indyferencję; to wie w zasadzie każdy, kto miał kontakt z biografią Duchampa, albo przynajmniej z jednym z dłuższych przeprowadzonych z nim wywiadów. Ale kategoria smaku nie jest jednoznaczna ani jednorodna – i krytyka tej kategorii u Duchampa również jest bardziej wielopoziomowa czy zniuansowana niż mogłoby się w pierwszej chwili wydawać.

Jak wskazują słynne *Keywords* Raymonda Williama¹, pojęcie smaku (angielskie *taste*) nabrało kształtu zbliżonego do dzisiejszego w połowie XVIII wieku i ma przynajmniej kilka komplementarnych, ale nietożsamy podstawowych znaczeń, posiadających zarówno konotacje estetyczne, jak i etyczne czy polityczne. Jakkolwiek w praktyce owe znaczenia w oczywisty sposób przenikają się i zazębiają, na potrzeby rozwa-

zań o Duchampie warto prowizorycznie wyodrębnić trzy.

Pierwsze – to smak w sensie normy bądź kanonu, w znaczeniu (rzekomo) obiektywnym; jako wyraz dyktatu tej czy innej akademii, instytucji, ewentualnie konwencji bądź tradycji. Innymi słowy, to smak w sensie „dobrego” smaku, określający, czy dane dzieło jest bądź nie jest „w dobrym guście”. To smak wartościujący, dążący do hegemonii, a zarazem przestrzegający przed ekstremami i pokusą prowokacji.

Drugie znaczenie – to smak w sensie indywidualnego gustu, upodobania, osobistej wrażliwości na określony rodzaj estetycznych bodźców; to efekt przeniesienia poprzedniego rozumienia smaku z poziomu rzekomej obiektywności na poziom otwartej subiektywności. To jednocześnie przestrzeń pewnej indywidualnej wolności i widoczna, podlegająca ocenie strona charakteru, wyraz obycia, edukacji *etc.* Do tego rozumienia smaku odnosi się eufemistyczna fraza „posiadać specyficzne gusta”. Co ważne, smak w tym znaczeniu nie jest własnością instytucji czy akademii, kulturalnego hegemonia; posiadają go wszyscy. Moglibyśmy pokusić się o tezę, że po stronie twórcy tak rozumiany smak przekłada się na styl, po stronie odbiorcy sztuki, czy jej nabywcy, własny „smak” stanowi, w pewnych granicach, uzasadnienie dla

decyzji niezgodnych z obowiązującymi estetycznymi normami (czy wręcz motywowanych innymi względami, jak spekulacja). Jest więc w pewnym stopniu usprawiedliwieniem dla „sprzeniewierzenia” się sztuce jako wartości autonomicznej.

Trzecie wreszcie rozumienie smaku jest związane z dwoma poprzednimi i zrazem najbardziej zniuansowane. Smak w trzecim znaczeniu jest w pewnym sensie podstawą czy wręcz przyczyną dwóch znaczeń poprzednich: to smak jako estetyczny narząd bądź odbiorcza kompetencja, smak jako zdolność odróżniania dobrego od złego, pięknego od brzydkiego, udanego od nieudanego *etc.* To nie tyle styl, ile umiejętność rozpoznania i kształtowania stylu; ten smak – jak podkreśla Williams – jest czymś „wyraźnym i aktywnym”, w przeciwieństwie do smaku w znaczeniu drugim, który jest statyczny, bierny i oparty na przyzwyczajeniu. Jeśli „dobry smak” w sensie „dobrego gustu” może jeszcze zostać nabyty nieświadomie, bezwiednie, niejako intuicyjnie, to smak w sensie **a k t y w n e j z d o l n o ś c i o d r ó ż n i e n i a** już nie – to kompetencja wymagająca długotrwałego, częściowo choćby świadomego kształtowania, właściwej edukacji *etc.*; jest w nim coś nieuchronnie **k r y t y c z n e g o**. Jednocześnie smak rozumiany w ten sposób, jako narząd czy kompetencja, nie jest sam w sobie wartościujący – oczywiście, dobrze jest go posiadać, ale on sam pozwala rozpoznać i wyjaśnić zarówno estetyczne sukcesy, jak i porażki.

*

Opór przed smakiem w pierwszym sensie, to jest przed smakiem jako podstawą

kanonu czy przyczyną stagnacji głównego nurtu sztuki, tematyzowany jest przede wszystkim w popularnych artykułach o Duchampie oraz wśród tych tekstów akademickich, które zajmują się przede wszystkim wpływem czy dziedzictwem Francuza. Na tym rozumieniu smaku skupił się Jean Clair, atakując Duchampa za rzekome otworzenie wrót „sztuce abiektu”², o tym rozumieniu smaku pisał potem polemizujący z nim Arthur Danto na łamach „Tout Fait”³, wokół tego rozumienia buduje się wizerunek Duchampa jako wielkiego prowokatora. Gdy sam Duchamp półironicznie narzekał na specyficznie inkluzywne procesy estetyzacyjne oficjalnej sztuki, zirytowany rzekomo tym, że jego *Fontanna* została „zestetyzowana” w odbiorze mainstreamowych krytyków i kolegów artystów, oponował właśnie przeciwko tak rozumianemu smakowi – jako sposobowi pacyfikowania potencjalnie innowacyjnych czy subwersywnych dzieł. I nawet niektórzy gorący zwolennicy Duchampa, którzy sami wzywają do niezatrzymywania się na tym poziomie (czyli na opozycji smak – prowokacja), przyznają, że rzekome „otwarcie na repulsję” było historycznie wśród najistotniejszych elementów Duchampowego dziedzictwa. To ważny wątek, ale z mojej perspektywy relatywnie mało interesujący.

Ciekawsza jest choćby konsekwentna walka Duchampa ze smakiem w znaczeniu drugim, to jest osobistego gustu. W jednej z rozmów z Pierre'em Cabanne'em Duchamp odpowiada na pytanie o to, czym jest dla niego smak, najprościej jak się da, jednym słowem: „To nawyk”⁴. Potem oczywiście rozwija tę myśl: smak to „powtórzenie czegoś już zaakceptowanego”,

gdy „robisz coś kilka razy od podstaw, staje się to smakiem”⁵. W opieraniu się smakowi znajduje więc Duchamp to, co surrealiści znaleźli w jukstapozycji, futuryści w technologii, a awangarda w ogóle w innowacji i skandalu – szansę na ciągłe, cykliczne zrywanie związków nawykowych, na walkę ze stagnacją w jakiejkolwiek formie. Przy czym Duchamp to zadanie traktuje bardzo osobiście: przekroczenie smaku-jako-nawyku to dla niego, owszem, motor innowacji, ale – jak wskazują rozmowy z Cabanne’em – również sposób walki z zupełnie prywatną nudą, poczuciem znużenia sztuką. Wszak sztuka – to z kolei fraza powracająca w rozmowach z Tomkinsem – stanowi „habit-forming drug”⁶, narkotyk wpędzający w nałóg albo właśnie nawyk. Personalny, terapeutyczny niemal wymiar zrywania ze smakiem, szukania innowacji jako sposobu walki z „nałogiem”, nudą, narkotycznie nużącą sztuką, stał się podstawą zwłaszcza dla psychoanalitycznych odczytań Duchampa; George Hagman na przykład zdecydował się w tym kontekście czytać kategorię obojętności⁷. Z mojej perspektywy ważne jest, by zapamiętać, że smak-jako-gust to dla Duchampa potencjalne usprawiedliwienie pewnego samozadowolenia – warunek celebrowania tego, co już obecne w świecie.

Jednak bodaj najciekawsze – i najważniejsze z perspektywy zasad organizujących Duchampowski projekt – było jego konsekwentne odcinanie się od smaku w trzecim rozumieniu, walka ze smakiem-jako-kompetencją czy smakiem-jako-narzędziem – jako narzędziem tworzenia i wyrażania estetycznego sądu. Tu w grę wchodzi już kluczowa kategoria obojęt-

ności czy indyferencji, o której napisano bardzo wiele, którą wzmiankuje się w niemal każdym Duchampowskim katalogu czy nawet pogłębionym popularyzatorskim artykule. Obojętność pojawia się tam, gdzie Duchamp mówi o doborze przedmiotów, mających stać się później *readymades*; zostaje wspomniana – w słynnej choć zdawkowej notatce o „pięknie obojętności” – w *Zielonym pudełku*⁸; w rozmowie z Cabanne’em Duchamp opisuje zaś swój specyficzny „proces twórczy” tak: „Bardzo trudno jest wybrać przedmiot, ponieważ po piętnastu dniach zaczyna się go już lubić bądź nie znosić. Należy podejść do niego z obojętnością, jakby nie miało się estetycznych emocji. Wybór *readymades* jest zawsze oparty na wzrokowej obojętności i, jednocześnie, na całkowitej nieobecności dobrego czy złego smaku”⁹.

W *Apropos of „Readymades”* obojętność i smak pojawiają się w towarzystwie estetycznego znieczulenia, anestezji: „*Readymades* nigdy nie były podyktowane estetyczną przyjemnością, rozsmakowaniem. Wybór oparty był na reakcji wzrokowej obojętności, a przy tym całkowitej nieobecności dobrego czy złego smaku... właściwie kompletnej anestezji”¹⁰.

Rozpoznajemy wątki związane z innymi rozumieniami smaku: potrzebę innowacji, sprzeciw wobec celebrowania tego, co już było. Kluczowe jest jednak założenie Duchampa, że dobry *readymade* opiera się o c e n i e smaku; że, o ile tylko nie będzie się z nim obcować za długo, o ile pamiętać będzie się o zasadzie innowacji i zrywania nawyków, nie tyle wzbudzi on wątpliwości co do swojej estetycznej wartości, ile w ogóle nie pojawi się w horyzoncie estetycznej oceny. Innymi słowy,

żeby tworzyć udane *readymades*, trzeba powstrzymać się od tych działań, które są tradycyjnymi działaniami artysty; zawiesić swoje kwalifikacje jako (tradycyjnego) artysty. Dlatego gdzie indziej Duchamp może nazywać się anty-artystą, czy wręcz „anartystą”¹¹.

Oczywiście to, na ile konkretne *readymades* spełniały wymóg obojętności i smakowości, jest kwestią dyskusyjną. Wiadomo, że sam Duchamp przyznawał się do odczuwania pewnej „siatkówkowej przyjemności” w wypadku *Koła rowerowego*¹², *Fontanna* w retrospektywie okazała się przedmiotem wyjątkowo estetycznym i trudno uwierzyć, by ów estetyzm na Duchampa w ogóle nie oddziaływał; popularne analizowanie *readymades* przez pryzmat Wittgensteinowskiego podobieństwa rodzinnego sugeruje, że mielibyśmy może do czynienia raczej ze specyficznym kryterium smaku niż jego totalnym brakiem – i tak dalej. Dla Duchampowskiego projektu ważniejsza jest jednak, jak wiadomo, zasada niż jej konkretne realizacje – idealny *readymade* jest z perspektywy rozważań o smaku interesujący nieskończenie bardziej niż *readymades* konkretne – nawet, jeśli ideał ostatecznie nie istnieje.

Wróćmy więc do kwestii zawieszenia smaku, estetycznej oceny i własnych kompetencji. Widzimy teraz, że „smakowa” obojętność wobec przedmiotu wiąże się koniecznie z obojętnością wobec smaku samego, z obojętnością wobec wizerunku siebie-jako-artysty; żeby zawiesić ocenę na podstawie smaku, trzeba zobojętnieć na sam smak jako podstawę i uzasadnienie artystycznej pracy. W rozmowie z Calvinem Tomkinsem Duchamp twierdził:

„Przeżyłbym nawet najbrzydszy kalendarz, każdy rodzaj mebli, ponieważ nigdy nie wprowadzam do swojego życia smaku. Smak jest doświadczeniem, którego staram się do mojego życia nie wpuszczać”¹³. Francuz odrzuca tu nie tylko smak jako podstawę artystycznej pracy, ale artystycznego życia – przeciwstawia się tradycyjnemu przekonaniu, że piękno dzieła koresponduje w jakiś sposób z pięknem życia twórcy. Odrzuca jednoznacznie przekonanie, że „bycie artystą” jest, czy powinno być jakimś szczególnym rodzajem egzystencji, że aktywnie wpływa na specyfikę wykonywanej przez artystę pracy.

Ale oprócz tej podwójnej obojętności jest u Duchampa i trzecia: obojętność na to, czy odbiorca pozostanie obojętny. Nie chodzi o to, że Duchampowi nie zależy na prowokacji, na oddziaływaniu na odbiorcę i obiegu sztuki; nie, rzecz raczej w tym, że ilekroć mówi on o doborze przedmiotów niewzbudzających odruchu smaku czy odruchu estetycznej oceny, ma na myśli to, że dany przedmiot nie wzbudza w nim osobiste takiego odruchu. To, czy wzbudzi w odbiorcy, nie należy do istoty twórczego procesu *readymades*. Co więcej, prawdziwa obojętność na przedmiot wymaga obojętności na odbierający dzieło podmiot, a właściwie tego podmiotu smak – gdyby twórcy zależało na „przeniesieniu” własnego wrażenia obojętności na odbiorcę, na jego odtworzeniu po stronie odbiorcy, z konieczności zintensyfikować musiałby własny stosunek do przedmiotu. Prawdziwa indyferencja jest więc naraz estetyczną obojętnością wobec przedmiotu, egzystencjalną obojętnością wobec siebie-jako-artysty i obojętnością

wobec afektów odbiorcy. Nawet te odczytania Duchampowskich *readymades*, które widziałyby w nich gest otwarcia na odbiorcę, oddania mu roli współproducenta znaczeń, opierają się do pewnego stopnia na założeniu, że Duchamp wycofuje się z relacji między przedmiotem a odbiorcą, że owa relacja niespecjalnie go interesuje. Dlatego zresztą w słynnym wystąpieniu o „akcie twórczym” traktuje odbiorcę jako współuczestnika o w e g o a k t u, a nie produkcji samego dzieła¹⁴.

*

O kategorii obojętności, zwłaszcza obojętności estetycznej, można mówić długo; to jeden z wielkich terminów nowoczesności. Ja chciałbym zaproponować naświetlenie Duchampowskiego projektu za pomocą rozważań z ostatniej książki czołowego krytyka literackiego amerykańskiej lewicy, Waltera Benna Michaelsa, *The Beauty of a Social Problem*; te rozważania, jak sądzę, naprowadzą nas na pewne ciekawe spostrzeżenia o specyfice pracy artystycznej u Duchampa.

W dużym uproszczeniu, bo minimalistyczny styl Michaelsa opiera się szczegółowej rekonstrukcji (nie za bardzo da się jeszcze bardziej skrócić jego i tak szalenie zwięzły i klarowny wywód): amerykański krytyk dowartościowuje polityczny potencjał pewnego rodzaju autonomii – takiego, który „uodparnia” dzieło sztuki (albo dzieło literackie) na czytanie go w kategoriach afektywnych, bądź na wpływ subiektywnego doświadczenia, by ukazać prawdę o tych relacjach władzy, które są niezależne od „perspektywy”, jednostkowego wzroku czy pozycji podmiotowej. Sztuka wspierająca (neo)liberalną narra-

cję stawiałaby właśnie na wzrok i pozycję podmiotową, celebrację doświadczenia i tożsamości, podczas gdy ta nastawiona na świadomą obojętność, przez samo ignorowanie kwestii tożsamości i doświadczenia, sprzyjałaby narracji lewicowej, socjalistycznej.

Sztuka otwarta na afekt, pozycję podmiotową artysty i odbiorcy, doświadczenie, subiektywność *etc.* podbudowuje zdaniem Michaelsa wizję świata skupioną na kategoriach tożsamościowych; sztuka świadomie wybierająca pewnego rodzaju autonomię, dążenie do strukturalnej integralności, rozbija liberalną wizję świata i ukazuje ekonomiczną, strukturalną, niezależną od afektywnych „nastawień” podszewkę rzeczywistości (to zresztą już obserwacje z poprzednich książek krytyka). W pierwszej części książki Michaels zajmuje się takimi przypadkami politycznej fotografii, w których autor za pomocą formalnych zabiegów podkreśla niezależność dzieła od pozycji podmiotowej, której synekdochą jest w z r o k (zarówno odbiorcy, jak i artysty). Naczelnym przykładem staje się *Mimic* Jeffa Walla, przedstawiająca tematycznie (zdaniem Michaelsa) przecięcie linii rasowej opresji i klasowej nierówności (biały lumpenproletariusz gestykuje rasistowsko w stronę mężczyzny azjatyckiego pochodzenia z klasy średniej), formalnie zaś jest zdjęciem zaaranżowanym, ale udającym fotografię zrobioną przypadkiem na ulicy – i, może przede wszystkim, przedstawia „niemożliwą” perspektywę, to znaczy oko kamery zajmuje miejsce, którego nie mógłby zająć artysta, gdyby zdjęcie nie było zaaranżowane (jego obecność musiałaby bowiem zakłócić przedstawioną

sytuację). Z analizy *Mimic* Michaels wyciąga daleko idące wnioski; oddajmy mu głos: „Ten obraz stawia tezę o nieredukowalności formy do afektu. To znaczy, przedstawia dwie osie społecznej dystynkcji (rasę i klasę) oraz pewne nastawienie, które jest efektem ich przecięcia; a jednocześnie podejmuje szereg formalnych wyborów (scenografia, rzecz jasna, ale przede wszystkim odejście od fotografii ulicznej, przedstawienie sceny, która nie mogłaby być zobaczona, a przez to podkreślenie autonomii obrazu); wyborów, które wymuszają autonomię struktury w relacji do afektu. Dlatego różnica między dwoma trybami społecznego różnicowania (gdzie jeden jest funkcją «nastawienia», drugi nie) jest reprodukowana w różnicy pomiędzy dwoma sposobami wyobrażenia fotografii (gdzie jedna skupia się na pozycji podmiotowej fotografa i odbiorcy, druga nie). Różnica ta jest zaś przedstawiona jako konflikt: wybór, którego musi dokonać autor”¹⁵.

Wszystko to jest, zdaniem Michaela, krytyką liberalnej polityki tożsamościowej; skupienia na afektywnym, a nie strukturalnym wymiarze kapitalizmu. Jednak z naszej perspektywy najistotniejsze będzie działanie uniezależniania dzieła sztuki od tego, co afektywne i podmiotowe, po to, by w polu widzenia pozostawić wyłączone to, co od afektu niezależne, strukturalne – klasowe raczej niż tożsamościowe, ekonomiczne raczej niż doświadczeniowe. Chodzi o „odarcie” porządku dzieła (i porządku politycznego) z afektów, by odsłonić jego strukturę. Jeszcze raz oddajmy głos Michaelowi: „Chodzi cały czas o odrzucenie prymatu wzroku, odrzucenie idei mówiącej, że to, co fotografia po-

kazuje, jest czymś, co fotograf uchwycił dlatego, że był wystarczająco szybki, wystarczająco wrażliwy bądź wystarczająco sprytny; i na co w związku z tym może zwrócić uwagę oglądającego”¹⁶.

Michaels wyraźnie sugeruje tu, że wzrok fotografa, chociaż nie jest tożsamy z jego kompetencjami, może stać się naczelną zasadą dzieła tylko na mocy podbudowujących go artystycznych kompetencji czy kwalifikacji: wrażliwości, sprytu *etc.* Zwrócić uwagę na to, co w fotografii o b i e k t y w n e, można dopiero wtedy, gdy maksymalnie zredukuje się rolę wzroku fotografa jako jakiegoś szczególnego narzędzia.

I stąd wracamy już bezpośrednio do Duchampa. Smak to tradycyjne narzędzie artysty; zapytajmy więc – co znaczy tworzyć sztukę bez stosowania, wykorzystania, u ż y c i a smaku?

*

Jeśli odrzucenie wzroku jest – jak wskazuje Michaels – odrzuceniem prymatu pozycji podmiotowej w ogóle, to odrzucenie s m a k u, jako determinującego szczególny rodzaj spojrzenia (sztuka skupiona na „smaku” to przecież owa niesławna „sztuka siatkówkowa”, sztuka wzroku artysty), byłoby odrzuceniem szczególnego rodzaju podmiotowości, podmiotowości artystycznej. I dalej: jeśli przez krytykę prymatu wzroku odzieramy – jak u Michaela – to, co w danej sytuacji strukturalne, z tego, co afektywne, to przez krytykę smaku jako komponentu pracy artystycznej czy podstawy produkcji sztuki odzieramy to, co w owej produkcji strukturalne, z tego, co afektywne – związane z (neo)romantycznym przesądem, z wy-

idealizowanym stereotypem, z tradycyjnym wyobrażeniem artysty i wyobrażeniem jego pracy jako aktywności zasadniczo odmiennej od każdej innej.

Duchamp ujawnia więc, ukryty przez tradycyjne wyobrażenia o sztuce, jej kano-
nach i pracownikach, wymiar sztuki jako efektu pracy niespecjalistycznej, nieszcze-
gólnej, nieodmiennej – takiej, jak każda
inna. Zauważył to między innymi John
Roberts, pisząc o fundamentalnym dla
readymades Duchampa cyklu *deskillingu*
i *reskillingu* pracy artystycznej – konse-
kwentnym usuwaniem z niej „specjali-
stycznych”, „artystycznych” umiejętności
i wprowadzaniu doń umiejętności trady-
cyjnie nieartystycznych, niespecjalistycz-
nych, wywiedzionych z rzemieślnictwa,
przemysłu, mozolnej pracy manualnej
i tak dalej. Opisał to zresztą, w pewnym
sensie przewrotnie, niejako „od drugiej
strony”, sam Duchamp, w zakończeniu
Apropos of „Readymades”: „Ponieważ tub-
ki farby używane przez artystów są same
produktami *readymade*’owymi, musimy
wysunąć z tego wnioski, że wszystkie
obrazy na świecie stanowią *aided ready-
mades* i rezultat asamblażu”¹⁷.

Readymade nie tyle więc wprowadza
nowy sposób produkcji sztuki, co ujawnia
ukrytą naturę produkcji k a ż d e j sztuki.
Dzieło sztuki zostaje odkryte jako rezultat
różnych, sztucznych i nie-sztucznych pro-
cesów produkcyjnych; co więcej, te dru-
gie są dla jego zaistnienia równie istotne,
jeśli nie istotniejsze: wytworzenie mate-
riałów, które wykorzystuje artysta; trans-
port i fizyczne wyeksponowanie dzieła;
stworzenie przestrzeni i jej zabezpieczenie
etc. – to wszystko integralna część proce-
su produkcji sztuki.

Chociaż rola artysty („jako artysty”, ja-
ko posiadacza szczególnych kompetencji,
pracownika innego-niż-wszyscy) zostaje
umniejszona, oczywiście kluczowe pozos-
taje to, że *readymades* w ogóle powstają –
cały mechanizm obnażania nieartystycz-
nej, smakowej pracy, z której się rodzą,
zostałby rozmontowany, gdyby Duchamp
nie nadawał im ostatecznie arbitralnie
statusu dzieła sztuki albo gdyby niszczył
je na koniec procesu twórczego. Ale na
przykład znane z jego biografii okresy,
w których Francuz rezygnował z pracy
artystycznej na rzecz zupełnie innych,
dorywczych zajęć – pisał o tym na przy-
kład Tomasz Cieślak-Sokołowski w swo-
im szkicu o amerykańskim Duchampie¹⁸ –
można czytać w zaproponowanym wyżej
kluczu: trzonem pracy, którą społeczeń-
stwo nazywa produkcyjną, jest aktywność
taka, jak każda inna – wytwórstwo, czy
wręcz wyrobnictwo niezwiązane z żadne-
go rodzaju artystowską mistyką.

Skupiając się niemal całkowicie na
kwestiach pracy artystycznej, Duchamp
ujawnia fundamentalną niezależność pro-
cesu produkcji od jakiegokolwiek kon-
kretnego wizerunku tej pracy, od jakkol-
wiek wyobrażonej tożsamości artysty. Je-
śli obcujemy z dziełem sztuki, oznacza to,
że została wykonana pewna praca, któ-
rej owo dzieło jest rezultatem – praca ta
nie musiała być wykonana przez „arty-
stę”, ani w ogóle przez pojedynczą osobę,
jej wykonanie niezależne było od smaku,
kwalifikacji, biegłości artysty, od tego, czy
wykorzystał on „artystyczne”, czy „niear-
tystyczne” środki. I jak Michaelaesa este-
tyka obojętności nie pozostawiała miej-
sca na celebrację żadnej t o ż s a m o ś c i,
ze względu na skupienie na materialnej

prawdzie wyzysku niezależnego od perspektywy czy nastawienia – tak Duchamp estetyka obojętności nie pozostawiała miejsca na celebrację żadnej sztuki, żadnego jej modelu czy zastanego wyobrażenia. Tutaj powraca kwestia zrywania związków nawykowych – jeśli artysta ciągle dąży do przełamania nawyku, jeśli nieustannie przebiega ku innowacji, nigdy nie może zatrzymać się na celebrowaniu istniejących już konwencji i zwraca w ten sposób nieustannie uwagę na materialne podstawy pracy, którą jest produkcja sztuki.

Ale zasadniczym wnioskiem nie jest wcale to, że praca artystyczna nie różni się od nieartystycznej – taki wniosek byłby nudny, redundantny, mało Duchampowski w duchu. Nie, teza jest bardziej radykalna – pod przykrywką tożsamości i afektów, stereotypowych wyobrażeń o tej czy innej konkretnej pracy, tym czy innym dziele, takim czy innym twórcy, wszystkim i aktywności produkcyjne są zasadniczo tym samym, wszystkie opierają się na cyklu wyrobnicstwa, nieuchronnej nudy i następującej w końcu innowacji, na ukrywaniu kompetencji robotników mniej wykwalifikowanych pod przykrywką kompetencji tych wykwalifikowanych wysoko czy artystów. Moglibyśmy nazwać to nihilistycznym egalitaryzmem wyrobników: swoimi *readymades* Duchamp podkreśla nie tylko łączność całej ludzkiej działalności wytwórczej, ale i jej ostateczną fundamentalną wspólmierność.

*

Krytykując smak-jako-narzędzie i smak-jako-kompetencję, Duchamp poddaje

również krytyce te procesy czy zjawiska, które wykorzystują kategorie doświadczenia, podmiotowości i afektu, by ukryć bądź przynajmniej „załagodzić” – przedstawić jako niegroźny – problem spekulacji na sztuce. W końcu nowoczesny „smak” – jak wskazuje Williams w przytoczonych na początku *Keywords* – jako kompetencja jest wykorzystywany w równej mierze przez twórcę, co odbiorcę – w tym odbiorcę-konsumenta, który „smakiem” może uzasadniać swoje niekoniecznie racjonalne, idiosynkratyczne ekonomiczno-kulturalne wybory; kupiec sztuki może zaś, powołując się na smak, ukryć swoje prawdziwe spekulacyjne motywacje. Jak przekonuje Mark Watson w swoim *Towards a Conceptual Militancy*: „Podczas gdy kupno sztuki było niegdyś postrzegane jako obszar, w którym na kupującego projektować można było pozór kierowania się «smakiem» (inaczej niż, powiedzmy, w wypadku kolekcjonowania broni), zbieżność idei, że wszystko może być sztuką, z kupowaniem i sprzedażą sztuki wyłącznie dla celów inwestycyjnych powoduje, że kupno sztuki staje się absolutną kapitalistyczną wymianą [...]. Można wręcz powiedzieć, że «absolutna kapitalistyczna wymiana» potrzebuje tylko *readymades* – taśmowej produkcji «czegośkolwiek», stworzonego przez «kogośkolwiek» – które można by gromadzić przy minimalnym wysiłku i sprzedawać za jak największy zysk”¹⁹.

Kapitał wykorzystuje więc *readymades* na potrzeby nieograniczonej spekulacji, ale jednocześnie same *readymades* zachowują zdolność obnażania natury spekulacyjnych procesów, prawdziwych motywacji kapitału. W pewnym sensie podobną

tezę postawił Bifo Berardi w kontekście zdereferencjalizowanej poezji surrealistów²⁰ – język-bez-referencji potrzebny jest finansowemu kapitałowi, jest przezeń wykorzystywany, ale zachowuje jednocześnie zdolność obnażania, ujawniania, wyostrzania motywacji i podstawowych mechanizmów tegoż kapitału. Prezentując dzieło sztuki jako efekt pewnej nie-szczególnej, zdemistyfikowanej pracy, odzierając je z mistyki arcyzmu i smaku, Duchamp ukazuje prawdziwą naturę spekulacji. Wyobrażony akt kupna *readymades* jest głęboko bezsensowny z perspektywy tradycyjnie rozumianego smaku, z perspektywy pracy artysty jako szczególnej, zasadniczo odmiennej aktywności produkcyjnej; stawia bardzo zasadnicze pytanie o motywacje kupującego. A skoro tak – sugeruje Watson za Duchampem – i skoro element *readymade* obecny jest w każdym dziele sztuki, to dlaczego nie mielibyśmy zapytać równie wprost i równie podejrzliwie o motywacje towarzyszące nabywaniu każdego dzieła sztuki?

Takie odczytanie – widzące *readymades* Duchampa i jego rozważania o smaku jako, owszem, krytykę pracy artysty, wywiedzioną jednak z samego tej pracy wnętrza – stałoby w otwartej sprzeczności z tymi, którzy widzieć chcieliby twórczość i życie Francuza w kategoriach absolutnej i performatywnej odmowy pracy. Takie odczytanie zaproponował na przykład nie tak dawno temu Maurizio Lazzarato w szkicu *Marcel Duchamp and the Refusal of Work*²¹. Lazzarato, powołując się zarówno na elementy procesu twórczego Duchampa, jego prace, jak i na wypowiedzi czy *quasi*-teoretyczne rozważania, czyni z niego bardzo radykalną

figurę niemal całkowitej odmowy pracy, a przy tym nieświadomego prognostyka społecznych niepokojów towarzyszących ostatniej globalnej recesji. Zdaniem Lazzarato z Duchampa wyczytać da się nie tyle krytykę takiej czy innej pracy, takiego czy innego jej rodzaju, co szereg *quasi*-programowych intuicji zmierzających w kierunku całkowitej odmowy udziału w cyklu produkcyjnym, w jakiegokolwiek produkcyjnej aktywności. Innymi słowy, Duchamp wskazywałby momenty prawdziwej autonomii wobec kapitału.

Podstawowy problem z Lazzarato nie dotyczy tego, że źle rozpoznaje on w punkcie wyjścia intuicje Duchampa. Włoch słusznie zauważa, że Duchamp odmawia bycia tradycyjnym „artystą”, odmawia sposobu pracy i produkcji ideologicznie związanego z pojęciem sztuki. Problem leży gdzie indziej i związany jest bezpośrednio z chorobą zawodową postoperaistycznych filozofów – mianowicie, Lazzarato projektuje na całą późnokapitalistyczną produkcję, każdy (bądź przynajmniej domyslny czy hegemoniczny) rodzaj pracy, pewne cechy pracy tradycyjnie artystycznej czy twórczej. Produkcja artystyczna nie jest dla niego – jak dla Duchampa – przypadkiem szczególnym, ale w zasadzie modelowym – jej specyfika jest regułą raczej niż wyjątkiem: „Sztuka jest w takim samym stopniu częścią społecznego podziału pracy co jakakolwiek inna aktywność. Z tego punktu widzenia bycie artystą jest zawodem i specjalizacją jak każda inna. To właśnie wymaganie zajmowania określonego miejsca, określonej roli, pewnej tożsamości z własnym ciałem i duszą było przedmiotem stałej, stanowczej odmowy Duchampa”²².

Możemy, w kontekście wcześniejszych rozważań, zgodzić się z tym, że bycie artystą jest zawodem jak każdy inny; i z tym, że Duchamp odmawiał spełnienia pewnych wymagań, narzucających bardzo określony model podmiotowości i afektywnego nastawienia (związany z kategoriami sztuki i smaku). Rzecz w tym, że Lazzarato projektuje ową podmiotowość i afektywność na pracę w ogóle, sugerując, że odmowa „bycia artystą” jest uniwersalnym gestem – gdyż rodzaje podmiotowości pracowników są, co prawda, zróżnicowane (mamy artystów, robotników fabrycznych, prekariuszy, salariat *etc.*), ale wymagany „stopień” utożsamienia czy zajęcia określonej pozycji podmiotowej jest w przypadku każdego taki sam; przymus tożsamości ciążyący na przykład na robotniku budowlanym jest zasadniczo taki sam, jak w wypadku artysty plastyka opatrującego „dzieło” swoją „sygnaturą”. W tym właśnie miejscu Lazzarato daje ponieść się własnemu radykalizmowi: bo chociaż można kłócić się, że dzisiaj bardziej niż kiedykolwiek kapitał wykorzystuje tożsamość i afektywną kondycję pracowników do dyscyplinowania i pacyfikowania pracy, trudno jednak utrzymywać, że tożsamość robotnika w fabryce wymaga, z perspektywy kapitału i kapitalistycznej ideologii, tego samego stopnia „zjednoczenia z duszą i ciałem”, co tożsamość artysty, gwarantującego „jakość” dzieła określoną publiczną, podmiotową kreacją.

Duchamp podkreśla zaś właśnie to, że *readymade* – jako *s t u k a* – powstaje na mocy bardzo realnej pracy osób ze sztuką niezwiązanych – nie zajmujących miejsca artysty, ani jego roli, od których nie

wymaga się tego rodzaju „utożsamienia z własnym ciałem i własną duszą”, które można uznać za jakość definiującą dla artystów – czy w ogóle dla tych, którzy nadają przedmiotowi wartość własną sygnaturą, którzy korzystają ze *s m a k u*. Gdyby między pracą artysty i pracą nieartystyczną nie istniała wyrażająca się w sferze podmiotowej i afektywnej różnica, cykl *de-skillingu* i *reskillingu* byłby niemożliwy, a obnażenie pracy artystycznej jako *p o z o r n i e u n i k a l n e j* – i w konsekwencji cała Duchampowska krytyka pracy – nie miałoby sensu.

I dlatego w dalszych rozważaniach Lazzarato zagalopowuje się cokolwiek i mówi rzeczy, które po prostu nie są prawdą: „*Readymade* jest techniką leniwą, ponieważ w grę nie wchodzi tu żadna maestria, żadne specjalistyczne *know-how*, żadna produktywna aktywność, żadna manualna praca”²³.

Możemy zgodzić się z Lazzarato co do „maestrii” i „*know-how*” – chociaż to kwestie dyskusyjne – ale *readymade* w oczywisty sposób wymaga pracy manualnej (musi powstać przedmiot, który staje się *readymade*; trzeba fizycznie wyeksponować go w galerii *etc.*); i wymaga też pewnej produkcyjnej aktywności, o ile Lazzarato nie nazywa w ten sposób po prostu bardzo tradycyjnie pojmowanej pracy produkcyjnej (wtedy można się kłócić, że twórca *readymades* wykonuje pracę nieprodukcyjną, ale wykonuje jednak pewną pracę, i radykalne tezy Lazzarato tym bardziej pozbawione są podstaw).

Tym, czego ostatecznie nie chce przyznać Lazzarato, to że w kapitalizmie moment krytyczny niekoniecznie jest momentem utopijnym, czy nawet

niekoniecznie posiada zawsze potencjał ukonstytuowania autonomii. I tak twórczość Duchampa, jego podejście do smaku i pracy artysty, chociaż krytyczne wobec późnokapitalistycznego reżimu pracy i produkcji, do utopii czy autonomii wcale bezpośrednio nie prowadzą. Świetnie pokazał to Mike Watson w przytoczonych już rozważaniach o spekulacji – *readymades* obnażają logikę kapitalizmu (spekulacji), ale jej w całości podlegają; bądź – na odwrót – podlegają jej całkowicie, ale wystrzegają jej absurdu. Nie ma tu autentycznej transgresji ani momentu autonomii – jest krytyka w bardzo w gruncie rzeczy tradycyjnym, nieperformatywnym sensie. Dlatego Watson sugeruje, że konceptualistyczną politykę należy nie tyle „wyinterpretować” z Duchampa, co do niego *d o p i s a ć*; Duchamp zostawił nam pojęciowe narzędzia, ale nie zostawił instrukcji, jak z nich korzystać.

Idąc tropem Watsona, warto zauważyć jeszcze jedną rzecz: różni współcześni brytyjscy marksiści zainteresowani polityczną rolą sztuki, czy wręcz wprost konceptualizmem (Watson właśnie, ale również bardzo wpływowy, zmarły niedawno Mark Fisher) używają określenia „obojętność” w stosunku do kondycji afektywnej samego kapitału. Kapitał – i zgodziłby się z tym zapewne Michaels – zachowuje wobec nas afektywną obojętność; wykorzystuje afekty jako mechanizmy dyscyplinujące, pacyfikujące niepokoje społeczne i tak dalej, ale strukturalnie zainteresowany jest tym, co od afektów ostatecznie niezależne. Interesuje go, żeby znów odwołać się do ilustracji podanych przez Watsona, na przykład ekonomiczna rzeczywistość spekulacji raczej niż publiczne motywacje

tego czy innego nabywcy sztuki. I możemy pokusić się wręcz o stwierdzenie, że Duchampowska obojętność to nawet nie odbicie obojętności kapitału, lecz *s a m a t a o b o j ę t n o ś ć*, obojętność wyrobnika sztuki, zaprezentowana po prostu w taki sposób (choćby za pomocą prowokacji), żeby nie dało się jej ukryć ani zbyć. Duchamp to sabotażysta, stale znużony swoją pracą robotnik, który odkrywa szansę na subwersję w prześmiewczym wyeksponowaniu własnej kondycji. To zaś, co w stosunku do swojej pracy odczuwa wytwórca pozbawiony do niej afektywnego stosunku, pozbawiony przekonania o jej szczególności – ów artysta wyzuty ze smaku – to to samo, co w stosunku do pracowników „odczuwa” (a właściwie *n i e o d c z u w a*) kapitał.

*

Wszystkie te spostrzeżenia nie rozwiązują jednak kwestii *quasi*-utopijnych rozważań czy marzeń Duchampa, do znalezienia w jego notatkach i – zwłaszcza – rozmowach, na które powołuje się Lazzarato. Mimo słynnej deklarowanej apolityczności, Duchamp faktycznie często marzy o świecie bez pracy, świecie dla ludzi „leniwych” czy – powiedzielibyśmy może z angielska – *idlerów*. Lazzarato pośpiesznie jednak zakłada, że utopijne marzenia twórcy tak wybitnego i kanonicznego jak Duchamp musi dać się wywieść z jego prac – to bardzo nowoczesne założenie, każące nam bądź poszukiwać zasady spójności całej twórczości danego autora, bądź postrzegając ją w kategoriach zerwań czysto diachronicznych, podziału na okresy i etapy *etc.* Teorie danego twórcy muszą nawiązywać bezpośrednio,

intensywną relację z jego praktyką – przede wszystkim relację zgodności bądź konfliktu – inaczej nie jest on świadomym, dojrzałym twórcą.

Z założeniem Lazzarato kłóci się jednak nie tylko wspomniane już nastawienie Duchampa do pracy artystycznej, ale i niektóre jego wypowiedzi na temat stosunku (jego własnej) twórczości do (jego własnego) życia, osobistych pragnień, ambicji *etc.* Najmocniejsza deklaracja pada, ponownie, w rozmowie z Cabanne’em: „Cabanne: Czy w młodości nigdy nie pragnąłeś nabyć kulturalnego obycia?

Duchamp: Być może, ale było to bardzo przeciętne pragnienie. Chciałem pracować, ale tak w głębi jestem bardzo leniwy. Lubię żyć, oddychać, bardziej niż pracować. Nie uważam, żeby wykonana przeze mnie praca mogła mieć w przyszłości jakiegokolwiek społeczne znaczenie. Dlatego, jeśli wolisz, moja sztuka byłaby sztuką życia: każda sekunda, każdy oddech zostają wpisane w pustkę, która nie jest ani wzrokowa, ani mózgowia. To rodzaj stałej euforii”²⁴.

Opozycja pracy i życia jest tu, mimo całej euforycznej retoryki, bardzo prosta i dość zachowawcza: żyć, nie pracować; skupić się na pełnym, twórczym, satysfakcjonującym życiu, nie na jakimkolwiek dziele. Praca, nawet praca artystyczna, jest – przede wszystkim – męcząca. Lawrence Steefel na przykład opisywał genezę prac Duchampa w kategoriach „wycieńczenia”²⁵.

Sugeruje to, że zamiast widzieć relację prac Duchampa do jego marzeń czy utopii w kategoriach wynikania, ciągłości *etc.*, należałoby może widzieć te drugie jako ucieczkę od tych pierwszych,

gwałtowną na nie reakcją, odpowiedź na zmęczenie pracą twórczą; całą relację postrzegać nawet nie w kategoriach otwartego konfliktu, ale reakcji i ucieczki. Duchamp nie różniłby się tak bardzo – i to byłoby bardzo Duchampowskie w duchu, potwierdzając wcześniejsze rozważania o smaku – od niemal każdego innego pracownika w późnym kapitalizmie; w pewnym sensie zaangażowanego w swoją pracę, w pewnym sensie czerpiącego z niej dumę, w pewnym sensie nią znudzonego, stale zaś marzącego – choćby nieświadomie – o innych formach życia. W taki interpretacyjny klucz wpisać można byłoby nawet deklarowaną apolityczność Duchampa – która byłaby apolitycznością robotnika zbyt zmęczonego pracą i zbyt nieufnego politykom, żeby choćby podjąć wysiłek w kierunku uzwiązkowienia.

I Duchamp zdaje się to wszystko potwierdzać, gdy na przykład w rozmowie z Tomkinsem, znów snując wyobrażenia na temat lepszego, leniwego świata, zahacza o słowo komunizm i od razu „wycoufuje się” w kapitalizm: „obawiam się, że [ten świat] przypominałby trochę komunizm, ale jednak nie. Już na poważnie, czuję się bardzo z kapitalistycznego kraju”²⁶ (fragment trudny do oddania po polsku, Duchamp ewidentnie potyka się językowo). Życie Duchampa byłoby więc „z kapitalistycznego kraju”, jego marzenia „z komunizmu”; jego prace byłyby pracami późnokapitalistycznego wyrobnika, jego utopie – być może, samodzielnym załącznikiem komunizmu. Ale jedno nie jest przedłużeniem drugiego. Duchampa marzenia o świecie bez pracy nie wynikają z jego pracy, tylko z jego zmęczenia pracą.

I ta konkluzja pozwalałaby może odzyskać Duchampa dla tych, którzy chcieliby widzieć możliwość przełożenia jego twórczości, nawet dziś, na społeczną praktykę, ale uważają go za kogoś w rodzaju naiwnego geniusza; owszem, wielkiego prowokatora, który jednak w tak zwanych publicznych wypowiedziach mówił często rzeczy niewiarygodnie naiwne, wulgarnie „zdroworoządkowe”, ewidentnie nieprzemyślane albo po prostu cierpiące na brak zaplecza w postaci filozoficznego aparatu. W opisanej powyżej perspektywie, Duchamp byłby nie tyle autorem jakiejś szprychy włożonej w koła kapitalizmu czy kapitalistycznej sztuki, źródłem utopijnej myśli, co raczej probierzem jakości naszych utopii. Albo inaczej: myślenie o tym, jaki lepszy świat da się wywieść z Duchampa, jest bezproduktywne; natomiast warto bez przerwy zastanawiać się, czy w wymyślanych przez nas lepszych światach Duchamp czułby się dobrze.

Paweł Kaczmarek

PRZYPISY

- 1 Zob. Raymond Williams, *Keywords*, New York 2015, s. 247 i nn.
- 2 Zob. Jean Clair, *Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Paris 2000.
- 3 Arthur Danto, *Marcel Duchamp and the End of Taste: A Defense of Contemporary Art*, „Tout Fait” 2000, 12.01, http://toutfait.com/marcel-duchamp-and-the-end-of-taste-a-defense-of-contemporary-art/#N_18_top [dostęp: 15.12.2017].
- 4 Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, przeł. Ron Padgett, London 1979, s. 48.
- 5 Tamże.
- 6 Wszystkie cytaty z rozmów z Tomkinsem za: Calvin Tomkins, *The Afternoon Interviews*, Brooklyn 2013 (wersja elektroniczna).
- 7 Zob. George Hagman, *The Beauty of Indifference: The Art of Marcel Duchamp*, w: tegoż, *The Artist's Mind: A Psychoanalytic Perspective on Creativity, Modern Art and Modern Artists*, London 2010.
- 8 Zob. Marcel Duchamp, *Salt Seller. The Essential Writings of Marcel Duchamp*, London 1975, s. 29.
- 9 Pierre Cabanne, dz. cyt., s. 48.
- 10 Marcel Duchamp, dz. cyt., s. 141.
- 11 Zob. np. *Marcel Duchamp Speaks*, rozmowa radiowa z Marcelem Duchampem przeprowadzona przez George'a Hamiltona i Richarda Hamiltona; cyt. za: David Hopkins, „Art” and „Life”... and Death, w: *Neo-Avant-Garde*, red. David Hopkins, New York 2006, s. 33.
- 12 Zob. Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York 1979, s. 442.
- 13 Calvin Tomkins, dz. cyt.
- 14 Marcel Duchamp, dz. cyt., s. 140.
- 15 Walter Benn Michaels, *The Beauty of a Social Problem. Photography, Autonomy, Economy*, Chicago-London 2015, s. 36.
- 16 Tamże, s. 33.
- 17 Marcel Duchamp, dz. cyt., s. 142.
- 18 Tomasz Cieślak-Sokołowski, *Oryginał zaginął. 100 lat „amerykańskiego” Duchampa*, „Nowa Dekada Krakowska” 2015, nr 3/4, s. 167.
- 19 Mike Watson, *Towards a Conceptual Militancy*, London 2016, s. 82.
- 20 Zob. np. Franco „Bifo” Berardi, *The Uprising. On Poetry and Finance*, Cambridge-London 2012.
- 21 Por. Maurizio Lazzarato, *Marcel Duchamp and the Refusal of Work*, przeł. Joshua David Jordan, Los Angeles 2014.
- 22 Tamże, s. 12.
- 23 Tamże, s. 19.
- 24 Pierre Cabanne, dz. cyt., s. 72.
- 25 Zob. Lawrence D. Steefel, Jr., *Marcel Duchamp and the Machine*, w: *Marcel Duchamp*, red. Anne D'Harnoncourt, Kynaston McShine, London 1974, s. 77.
- 26 Calvin Tomkins, dz. cyt.

ALEKSANDER PIENIEK, *Okoliczność dadaistyczno-populistyczna* 011/0,11, 2016, rozmiary zmienne, materiały papierowe



Zofia Małysa

Muzealny potencjał przedmiotów, czyli jak zamknąć muzea i otworzyć pudełka

„Przedmiot, który się otwiera, jest – jak
powiedziałby
filozof matematyk – pierwszą
różniczką odkrycia”.
Gaston BACHELARD

Moment graniczny

Począwszy od dadaizmu, postawy utożsamiane z anty-sztuką, będąc wyrazem pogardy i kpiny z establishmentu (publiczności, muzeów, marszandów i kolekcjonerów), miały na celu podważenie reguł rządzących światem sztuki – światem zogniskowanym przede wszystkim wokół przestrzeni ekspozycyjnych. Próba redefinicji takich pojęć jak muzeum, kolekcja czy eksponat muzealny – stając się jedno z głównych założeń awangardy – pojawiła się u progu XX wieku jako „wyraz zakwestionowania pojęcia dzieła sztuki, podważenia estetyki piękna i pojawienia się nowych kategorii estetycznych oraz artystycznych eksperymentów”¹. To właśnie za sprawą krytycznych postulatów awangardzistów istota muzeum, jako instytucji, której celem miałyby być służenie sztuce, została zanegowana, a potrzeba jego istnienia podana w wątpliwość – wyznaczony został „moment graniczny”. I choć słynne wezwania futurystów, którzy

zachęcali do spalenia muzeów, pozostały w sferze życzeniowej, to gdy konotacje semantyczne słowa „muzeum” okazały się bliskie miejscu pochówku sztuki (Theodor Adorno wskazywał na pokrewieństwo terminów „muzeum” i „mauzoleum”, dodając, że „muzea są jak rodzinne groby dzieł sztuki”²), jego potencjał wydawał się bliski wyczerpania.

Według Petera Bürgera, aż do początku lat 30. atak na instytucje sztuki jest cechą wspólną wszystkich kierunków historycznej awangardy³. Warto przy tym zaznaczyć, że pierwsi kontestatorzy idei muzeum oraz stosowanych w jego obrębie formuł prezentacji sztuki ograniczali się – jak wspomniani futuryści – do postulatów teoretycznych. Dopiero artyści związani z ruchem surrealizmu dokonali ingerencji w obowiązujące muzealne praktyki wystawiennicze (zjawisko to znakomicie opisane zostało przez Adama Jollesa w wydanej w 2013 roku książce *The Curatorial Avant-Garde. Surrealism and Exhibition Practice In France, 1925–1941*). Wkraczając w domenę *display*’u, surrealiści otworzyli tym samym nowy rozdział w historii sztuki – rozdział, na który złożyły się zjawiska związane z realizowaniem koncepcji wystawienniczych przez samych

artystów. Co ciekawe, oprócz słynnych wystaw zaaranżowanych przez surrealistów (takich jak paryska *Międzynarodowa Wystawa Surrealizmu* z 1938 roku czy nowojorska wystawa *First Papers of Surrealism*, która odbyła się w roku 1942), predylekcja artystów do eksperymentowania w zakresie praktyk muzealnych zaowocowała również stworzeniem całkowicie niezależnych przestrzeni ekspozycji sztuki – radykalnych alternatyw dla tradycyjnego muzeum czy galerii. Pierwszym z artystów, który wyznaczył tego typu przestrzeń był – oczywiście – Marcel Duchamp.

Walizka z fontanną

W eseju z 1923 roku, noszącym tytuł *Problem muzeów*, Paul Valéry notuje: „Nie bardzo lubię muzea. Wiele jest godnych podziwu, nie ma rozkosznych”⁴. Wydaje się, że powstałe nieco ponad dekadę po napisaniu tych słów dzieło Duchampa, zatytułowane *La Boîte-en-Valise (Pudełko-w-walizce)*, potraktować można jako próbę stworzenia właśnie takiego muzeum, które zasługiwałoby na miano „rozkosznego”. Koncepcja pierwszego w historii przenośnego muzeum sztuki, stworzonego przez artystę w latach 1936–1941 (jest to data powstania pierwszego egzemplarza; w ciągu kolejnych dekad Duchamp wyprodukował ponad 300 analogicznych dzieł), rysuje się następująco: w drewnianym pudełku, ukrytym w niewielkiej skórzanej walizce, artysta aranżuje monograficzną, retrospektywną wystawę, w ramach której zaprezentowanych jest 69 miniaturowych, kolorowych reprodukcji jego dzieł powstałych do roku 1910 oraz trzy własnoręcznie wykonane repliki *readymades*

z lat 1916–1919 (*Fontanna, Paryskie powietrze* i *Składany przedmiot podróżnika*). Podobnie jak w tradycyjnym muzeum, każda z miniatur opatrzona została notką informującą o autorstwie, tytule, dacie powstania oraz technice oryginału. O tym, jak wielką wagę Duchamp przykładał do procesu drobiazgowego skompletowania swojej kolekcji, świadczy między innymi fakt, że w obliczu wybuchu II wojny światowej w celu „przeszmugłowania” gotowych reprodukcji z okupowanego Paryża na południe kraju artysta nie zawahał się posłużyć fałszywymi dokumentami sprzedawcy serów.

Za sprawą surrealistycznej „mutacji roli” walizki – przedmiotu codziennego użytku, który w nowym kontekście okazuje się miejscem „poetyckich spotkań” – zwyczajny obiekt staje się przestrzenią wypełnioną gęstą siecią referencji – zarówno tych między walizką, jej zawartością i światem zewnętrznym, jak i między znajdującymi się wewnątrz miniaturami dzieł. Nietypowe muzeum Duchampa, sprowadzone do wymiarów oka, swym założeniem przypomina nieco nowożytny gabinet osobliwości, gdzie w jednej czasoprzestrzeni kontemplować można obiekty niezwykle różnorodne, a jednak składające się na wizję pewnej całości – w tym przypadku będącej *œuvre artysty*. Co bardzo istotne w kontekście recepcji Duchampowskiej kolekcji, jej układ nie został odgórnie zdeterminowany. Zgromadzone w walizce dzieła można dowolnie aranżować, stąd liczba ich potencjalnych kombinacji jest niemal nieograniczona. Otwarcie muzeum-walizki wiąże się zatem z artystyczną przygodą, w której – podobnie jak w pasjonujących Duchampa

szachach – konfiguracje są nieskończone, a każdy ruch może mieć kluczowe znaczenie dla całej gry. Czyż nie jest to „rozkoszne”?

Transformując walizkę w prywatne muzeum, Duchamp zmanifestował nie tylko chęć ucieczki od usankcjonowanych tradycją form prezentowania sztuki, lecz także pragnienie stworzenia takiej przestrzeni wystawienniczej, w której artysta funkcjonowałby nie tylko jako autor eksponowanych obiektów, lecz również jako założyciel muzeum, kolekcjoner, twórca koncepcji kuratorskiej oraz aranżacji. W efekcie *Pudełko-w-walizce* zyskało status dzieła, które wyznacza początek „zainteresowania artystów ideą połączenia w koncepcji dzieła jego końcowej formy, w jakiej będzie ono rozpowszechniane, warunków jego recepcji i akulturacji, a w konsekwencji sposobów odczytywania, integralnie związanych z praktykami instytucjonalizacji”⁵. Eksperyment, podsumowany przez autora słowami „wszystko, co zrobiłem ważnego można pomieścić w niewielkiej walizce”, stał się na tyle kuszącą alternatywą dla instytucjonalnej hegemonii *artworld*’u oraz dla formuły tradycyjnego muzeum, że w kolejnych dekadach powstawały liczne projekty artystyczne zainspirowane Duchampowskim konceptem.

Melonik finansjera i inne Fluxprzedmioty

Okresem, w którym dziedzictwo Duchampa nabrało szczególnego znaczenia, był przełom lat 60. i 70., kiedy – między innymi jako wyraz tendencji neoawangardowych – celem sporego grona ówczesnych artystów stało się podważanie

istniejącego porządku w zdominowanym przez instytucje świecie sztuki, a także stworzenie specyficznych przestrzeni dla ulokowania w niej sztuki⁶ (nurt „krytyki instytucjonalnej”). I tak – tym razem na szerszą skalę aniżeli na początku wieku – ponownie objawił się muzealny potencjał przedmiotów. Potencjał ów nie mógł pozostawić obojętnymi zwłaszcza tych, dla których autor *Pudełka-w-walizce* był jedną z najbardziej inspirujących postaci – artystów grupy Fluxus.

W roku 1972 Robert Filliou, członek Fluxusu, który aby stać się artystą, porzucił karierę ekonomisty, stwierdził, że również melonik porzucić może nudną egzystencję atrybutu poważnego człowieka i poszukać nowego przeznaczenia w świecie sztuki. W ramach *The Frozen Exhibition*, będącej retrospektywną wystawą artysty „zamrożoną” w welurowym modelu kapelusza, Filliou zaaranżował kolekcję 35 czarno-białych fotografii oraz broszur dokumentujących proces powstawania oraz funkcjonowania jego *Galerie Légitime*, czyli stworzonej dekadę wcześniej galerii, którą artysta poświęcił samemu sobie.

W czasie, gdy Filliou – jak przystało na francuskiego *flâneura* – spacerował ulicami Paryża, prezentując przechodniom zawartość swojego kapelusza i zagadując ich „Czy interesuje się Pan/Pani sztuką?”, George Maciunas oddawał się zajęciu kompletowania eksponatów do całej serii miniaturowych muzeów Fluxusu, w ramach których założyciel grupy pragnął zaprezentować dzieła artystów związanych z neoawangardowym „laboratorium idei”. W efekcie, prace twórców takich jak George Brecht, Claes Oldenburg, Nam

June Paik, Alison Knowles, Ben Vautier, Yoko Ono, Benjamin Patterson czy Robert Watts zgromadzone zostały przez Maciunasę – zwolennika idei całkowitego wyeliminowania instytucjonalnych form promujących sztukę wysoką – w dziesiątkach pudełek (*Fluxboxes*) i walizek (*Fluxkits*) oraz w jednej komodzie (*Flux Cabinet*).

Analizując koncepcje powstałych w latach 1964–1978 Fluxusowych muzeów, zwłaszcza serii *Fluxboxes* i *Fluxkits*, rola *Pudełka-w-walizce* Duchampa, jako dzieła będącego głównym źródłem inspiracji, okazuje się fundamentalna. W aranżowanych przez siebie wystawach Maciunas nie umieszcza jednak, jak czynił to Duchamp, drobiazgowo opisanych prac, które za sprawą graficznej identyfikacji zachowują w pewnym stopniu status autonomicznego dzieła. Ponieważ obiekty wyselekcjonowane przez Maciunasa miały służyć kontemplacji Fluxusu jako zjawiska grupowego, stworzone przez niego kolekcje pozbawione są not informujących o autorstwie poszczególnych dzieł. Jak deklaruje bowiem Maciunas w liście do Tomasa Schmita, „Fluxus powinien mieć skłonność do ducha kolektywizmu, anonimowości i anty-indywidualizmu”. Podobnie jak w przypadku jednej z ulubionych aktywności surrealistów, gry określanej mianem „wytwornego trupa” (*cadavre exquis*), aleatoryczność zestawień, kolażowość i anonimowość okazują się więc kluczowymi wyznacznikami Fluxusowych muzeów.

Gestem mającym podsumować dążenia Maciunasa do zarchiwizowania spuścizny Fluxusu, jego *opus magnum*, jest stworzone w latach 1975–1978 muzeum w komodzie. Nawiązując formą do nowo-

żytnych gabinetów osobliwości, *Flux Cabinet* stanowi swoistą antologię grupy, czy też – w myśl przednowoczesnych praktyk wystawienniczych – skondensowane uniwersum jej dorobku, które ulokowane zostało w 20 szufladach drewnianego mebla. Organizując tę kolekcję, Maciunas dosłownie „zaszufladkował” szereg artystów, aranżując ich dzieła w miniaturowym „Fluxshow”, szuflada po szufladzie⁷. I tak – jak przystało na dzieło mające upamiętniać twórczość propagatorów antysztuki oraz odzwierciedlać rozległość praktykowanych przez nich artystycznych eksperymentów – w szufladzie numer 12 wyeksponowane zostały *Excreta Fluxorum*, czyli zebrane przez lidera grupy odchody owadów i ssaków, na wzór pseudonaukowej taksonomii pogrupowane zgodnie z porządkiem ewolucyjnego rozwoju, natomiast w szufladzie numer 7 spoczywa *Flux Suicide Kit*, czyli utrzymany w konwencji czarnego humoru zestaw ułatwiający popełnienie samobójstwa (propozycja Bena Vautiera). Do dziś badacze spierają się, czy zestaw ten miał związek ze śmiercią Maciunasa, która nastąpiła kilka miesięcy po ukończeniu prac nad *Flux Cabinetem*⁸.

25 × 20 = 500

O tym, że wykorzystywanie wystawienniczego potencjału przedmiotów zajmowało na przełomie lat 60. i 70. nie tylko twórców związanych z grupą Fluxus, świadczy między innymi fakt, iż równoległe do Maciunasa nad własną koncepcją muzeum w komodzie pracował Herbert Distel. Szwajcarski artysta, którego *Museum of Drawers* (*Muzeum w szufladach*) powstało w latach 1970–1977, zaanektował na

jego potrzeby kolumnową witrynę służącą niegdyś za repozytorium szpilek do nici. Napis „MUSEUM”, umieszczony na frontowej części mebla, precyzyjnie określa jego nową funkcję.

W 20 szufladach witryny, z których każda dzieli się na 25 mniejszych przegródek jednakowej wielkości, znalazło się w sumie 500 prac artystów zaproszonych przez Distela – właściciela oraz kuratora muzeum – do udziału w jego projekcie. Autorami dzieł, które znalazły się w zbiorach *Muzeum w szufladach*, są między innymi Joseph Beuys, Christian Boltanski, Marcel Duchamp, David Hockney, Jasper Johns, Donald Judd, Tadeusz Kantor, Yves Klein, Jiří Kolář, Joseph Kosuth, Roman Opałka, Meret Oppenheim, Jean Tinguely, Pablo Picasso, Gerhard Richter, Niki de Saint Phalle, Andy Warhol. Wśród artystów, których prace znalazły się w *Muzeum w szufladach*, nie zabrakło również przedstawicieli grupy Fluxus, takich jak John Cage, Claes Oldenburg, Nam June Paik czy Ben Vautier. Ukryte w zakamarkach szuflad dzieła stanowią tym samym imponującą kolekcję prac czołowych (choć nie tylko) artystów XX wieku.

Kluczowym aspektem związanym z *Muzeum w szufladach* jest fakt, iż dla mających powstać dzieł Distel zaproponował wspólny mianownik, którym była miniaturowa skala – każdy artysta dostał do dyspozycji jedną przegródkę szuflady o wymiarach $4,3 \times 5,7 \times 4,8$ cm. Idąc tropem krawieckim, uznać można, że prace miały być po prostu „skrojone na miarę”. Jako inspirację dla owego eksperymentu Distel przywoływał kontekst sztuki lat 60., kiedy obowiązującą w świecie

sztuki normą była zasada „bigger is better”. W takim świetle koncepcję *Muzeum w szufladach* – wyraz predylekcji artysty do poszukiwania alternatywnych formuł wystawienniczych – rozpatrywać można jako antytezę wspomnianego paradygmatu. *Smaller is not worse*.

Zaproponowana przez Distela przestrzeń ekspozycyjna o niemal mikroskopijnym formacie okazała się polem dla bardzo zróżnicowanych interwencji artystycznych. Niektórzy z twórców przekazali do kolekcji zminiaturyzowane wersje swoich wcześniejszych, często sztandarowych już prac (jak uczynili to Yves Klein czy Andy Warhol), inni stworzyli natomiast dzieła oryginalnie pomyślane w rozmiarze „mikro” – są to prezentowane w *Muzeum w szufladach* maleńkich gabarytów obrazy, rzeźby, obiekty, rysunki, zdjęcia, instalacje, a nawet jedna praca dźwiękowa. Jak pisze w tekście kuratorskim Distel, powstała w efekcie kolekcja znakomicie odzwierciedla ówczesny charakter sztuki, dla której cechą dystynktywną była mnogość współistniejących kierunków artystycznych. Tym samym *Muzeum w szufladach* określić można mianem mikrokosmosu sztuki współczesnej dostępnego „na wyciągnięcie ręki”.

Na osobliwej panoramie współczesności zaaranżowanej przez Distela nie mogło zabraknąć Duchampa. Niemniej jednak, zważywszy na fakt, że autor *Pudełka-w-walizce* zmarł w roku 1968, czyli dwa lata przed rozpoczęciem prac nad *Muzeum w szufladach*, kurator zmuszony był zwrócić się z prośbą o przekazanie dzieła do wdowy po artyście, Teeny Duchamp. W kilka miesięcy po spotkaniu przyjęła ona zaproszenie Distela,

oznajmiając, że gdyby Marcel żył, z pewnością powiedziałby „Zostawcie pustą przestrzeń!”. W efekcie, pusta przestrzeń (*Sans titre*, 1887–1969) „wypełniła” jedną z „sal” *Muzeum w szufladach*. Owa realizacja stała się tym samym ostatnią (zarówno w sensie chronologicznym, jak i konceptualnym) pracą sygnowaną nazwiskiem najsłynniejszego anty-artysty. *Horror vacui*, tendencja znamienne dla niekończących się edycji kompletowanych przez Duchampa walizek, ustąpiła miejsca *amor vacui*.

Wolę bajki

„Wolę bajki Grimma od pierwszych stron gazet” – pisze w wierszu *Możliwości* Wisława Szymborska, nobilitując to, co w przeciwieństwie do spraw wysokiej rangi często uznawane jest za dziecinne, poboczne, niekonieczne. Wydaje się, że w obliczu gargantuicznych gmachów wznoszonych na szeroką skalę w XX wieku jako miejsca prezentacji sztuki, powszechna wśród artystów awangardy oraz neoawangardy tendencja do tworzenia własnych muzeów, lokowanych w przedmiotach codziennego użytku, stanowi z jednej strony wyraz sprzeciwu wobec izolacji sztuki, z drugiej zaś radykalny akt krytyki wymierzony we współczesne muzea, za sprawą których dzieło, wyjęte spod kontroli artysty i zdystansowane, stając się częścią większej kolekcji, zostaje całkowicie pozbawione pierwotnego kontekstu.

Potencjał przestrzeni wystawienniczych, aranżowanych w walizkach, kapełuszach, pudełkach czy komodach, równoznaczny jest – podobnie jak w przypadku wspomnianych przez Szymborską

bajek – mocy wyobraźni tego, kto powołał je do istnienia, oraz tego, kto zechce z nimi obcować. Jako swego rodzaju epilog, warto przytoczyć myśl Ady Louise Huxtable, amerykańskiej krytyczki, która notuje: „[...] kiedy muzeum i jego wartość łączą się w estetycznie zintegrowaną całość, dzieje się coś szczególnego. Sztuka nabiera większego rozmachu i jej efekt potęguje się, wzrasta też aplauz ze strony widza i zwiększa się jego reakcja na dzieło. Tworzenie tego rodzaju syn-tezy dzieła sztuki i jego otoczenia jest wyzwaniem [...], to sekret doskonałego muzeum”⁹.

Zofia Małyśa

PRZYPISY

- 1 Beata Frydryczak, *Kolekcja – o poszukiwaniu zbioru w gruzach muzeum*, w: *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, red. Maria Popczyk, Katowice 2006, s. 86.
- 2 Theodor W. Adorno, *Muzeum Valéry Proust*, przeł. Andrzej J. Noras, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, red. Maria Popczyk, Kraków 2006, s. 91.
- 3 Heinz Paetzold, *Przemysłość awangardy: pomiędzy Bürgerem a Lyotardem*, w: *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. Grzegorz Dziamski, Poznań 1996, s. 49.
- 4 Paul Valéry, *Problem muzeów*, w: tegoż, *Rzeczy przemilczane (Z pism o sztuce)*, przeł. Joanna Guze, Warszawa 1974, s. 146.
- 5 Benjamin Buchloh, *Fikcyjne muzeum Marcela Broodthaersa*, przeł. Joanna Kisiel, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, dz. cyt., s. 491.
- 6 Łukasz Guzek, *Od „white cube” do „alternative space”*, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, dz. cyt., s. 486.
- 7 James Putnam, *Art and Artifact. The Museum as Medium*, Londyn 2009, s. 83.
- 8 Mam nadzieję, że słynny z poczucia humoru twórca Fluxusu wybaczyłby mi ten żart.
- 9 Cyt. za: Victoria Newhouse, *W stronę nowego muzeum*, przeł. Irma Kozina, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, dz. cyt., s. 593.



Wydział Intermediów
ASP im. Jana Matejki w Krakowie
Ośrodek Badań nad Awangardą UJ
Katedra Krytyki Współczesnej
Wydziału Polonistyki UJ

KONFERENCJA
marcel duchamp | inframince i dalej
22–23 listopada 2017
Instytut Myśli Józefa Tischnera
ul. Sławkowska 14
KRAKÓW

22 LISTOPADA

11.00 | OTWARCIE KONFERENCJI

Jerzy Kutnik, Edyta Frelik *Man Ray ≠ Marcel Duchamp*
Aleksander Pieniek *Toksyczność malarstwa, antyArtysta ma głos*
Paweł Kaczmarek *Kwestia gustu, potęga smaku*

14.00

Marta Koronkiewicz *Zabawne załamanie. Duchamp u Sosnowskiego 12 lat później*
Dawid Kujawa *Marcel Duchamp i odmowa pracy (Maurizio Lazzarato)*
Anna Kałuża *Możliwości dadaistycznych inspiracji w polskiej poezji po 1989 roku*

18.00 | Bona Książka i Kawa, ul. Kanoniczna 11

performans Zenona Fajfera *Requiem dla Szarego Człowieka*

23 LISTOPADA

10.00

Tomasz Cieślak-Sokołowski *W pracowni (anty)artysty*
Antoni Szoska *Duchamp, buddyzm i antyszuka*
Maria Hussakowska *Miejsce Duchampa w dyskursie wystawy*

13.00

Jakub Kornhauser *Duchamp. W stronę nowego materializmu*
Agnieszka Karpowicz *Duchamp kontra Nikifor*
Zofia Małysa *Szkatułkowe ekspozycje sztuki.*
Wpływ Marcela Duchampa na krytykę instytucjonalną w Polsce
Grzegorz M. Kozera *Pudełko zwane walizką.*
Dzieła zebrane Krzysztofa M. Bednarskiego





Panna Młoda rozbierana przez swoich kawalerów, nadal *Fotografia Katarzyna Bazarnik*

Zenon **Fajfer**

Wielki Piątek

okno umyte teraz jeszcze żaluzje
założyć zasłony i to coś skaza na
szkle jak podwiązki panny młodej
bez śladu much trawa o innym od
cieniu wytrawne zielone niebo bez
pachnie na wzgórzu *Daj mi serce*
nucąc skąd te plamy kurz bezkres
nad wzgórzeką watą księżycową
karmieni srebrną watą na palcu od

wewnątrz czytamy co nienapisane
płyn rozpuszcza ślady po deszczu
nie zostawia smug poezja szklenie
oczu te rysy teraz żeby nie pękło
co to za ptak usiadł tam na gałęzi
tak kolorowo i ten szum skrzydeł
Kasia wie kocha strojenie ptasich
skrzypiec dotknij je kochają Obie
jak wtedy tak głęboko ze szczytu
spoglądając przez ozonową dziurę
aż się kręci w głowie skok z wiśni
z Jarkiem zwisając ze Sławkiem
na czereśni świętego lasu świętego
Non, je ne regrette rien dawno nie
tańczyliśmy tak długo niczego nie

żałuję uwielbiają tę brzozę na tym
białym pniu lubią tu siadać i na
bez białego koloru wachać kolory
głos taki cichy lewe skrzydło
w pełni blasku piękny ogon ale nie
śpiewa ławka ptaków niebieskich
i jeszcze prawe rozkręcić Tak ale
o czym oni wszyscy teraz myślą
dziś słońce tak ładnie przygrzewa

leci z babką Emiliano i ten słodki
zapach róż z Wenecji woń Rosy
Belli Peonii przyniesie Terenia jej
okno lśni jak 2 księżycy
i opowie sen o poranku w Paryżu
i o tym ulicznym grajku usłyszy
Con te partirò melodia jak ze snu
jak z najpiękniejszego snu
takie szybkie szybowanie Teraz
i już nic a gdyby tak nic więcej
co myślą ci prawdziwi
mężczyźni z kosiarkami ; jednak
nie wychylaj się za mocno czemu
ta szyba tak skrzypi
aż dreszcz przechodzi po krzyżu

Wokół Nagrody Kyoto

Andrzeja Wajdy

[1]

Krystyna Zachwatowicz, Andrzej Wajda¹ – List do Stanisława Lorentza

6.5.1984

Panie Profesorze Drogi,
Spóźnieni, bo pracowaliśmy w Krakowie, składamy wyrazy najserdeczniejsze z okazji rocznicy urodzenia, pozwolą sobie zatelefonować i umówić się na przyszłą niedzielę² albo inny dzień.

Najserdeczniej pozdrawiamy
Krystyna Zachwatowicz
Andrzej Wajda

[Rękopis]

- 1 Serdeczne relacje wiązały rodzinę Zachwatowiczów i Lorentzów przez wiele lat. Łączyła ich przede wszystkim wspólna pasja ratowania i ochrony zabytków, zintensyfikowana szczególnie w latach wojny i przy powojennych rekonstrukcjach.
- 2 Na niedzielę – czyli na towarzyskie spotkanie przy kawie w mieszkaniu Lorentzów w Muzeum Narodowym w Warszawie. Już przed ogłoszeniem stanu wojennego Lorentzowie nie bywali w kawiarni „Ujazdowskiej”; w zamian w każdą niedzielę odbywały się u nich spotkania przyjaciół, przy kawie, ciastkach, czasem była i whisky. Bywało na nich sporo osób; czasem ledwie kilka, rekordowa frekwencja, w latach 80. dochodziła do trzydziestu.

Panie Profesorze Drogi,
Spóźnieni, bo pracowaliśmy
w Krakowie, składamy
wyrazy najserdeczniejsze
z okazji rocznicy urodzenia
proszę sobie zatelefonować
i umówić się na przyszłą
niedzielę albo inny dzień
Najserdeczniej pozdrawiamy
Krystyna Zachwatowicz
Andrzej Wajda
6.5.1984.

[2]

Andrzej Wajda – List do Stanisława Lorentza

13.8.87 Śreniawa

Drogi Panie Profesorze!

Moja radość z japońskiej nagrody³ nie trwała długo. Oczywiście najbardziej ucieszył mnie Pana list w tej sprawie i zawarta w nim ocena celowości użycia tych pieniędzy na pomieszczenie dla zbiorów Feliksa Jasińskiego. Niestety głos min. [Aleksandra] Krawczuka⁴ przekreślił tę inicjatywę. Ciekawe zresztą dlaczego? ponieważ rozmawiałem więcej niż miesiąc temu z dyrektorem Muzeum Narodowego w Krakowie, p. Kazimierzem Nowackim⁵, któremu zaanonsowałem całą sprawę. Nic nie wiedział o pomieszczeniu tych zbiorów w Muzeum w Alejach⁶. Widać jest to nowa decyzja, albo jakiś trick, aby „wybić moją inicjatywę na aut”.

Napisałem do Władz Krakowa⁷ list i drugi do Dyr. Nowackiego, jeszcze przed wypowiedzią Min. Krawczuka. Czekam na odpowiedź, ale wiem już, że będą one stymulowane głosem ich ministra.

Zrobiła się głupia historia, z której nie wiem, jak poza milczeniem mógłbym wyjść. Ale szkoda mi dobrego pomysłu.

Nie chciałbym od razu rezygnować, nie wiem tylko, jaką obrać drogę... Naiwnością byłoby iść do władz, nic poza drwinami mnie z ich strony nie czeka. Co do tego nie ma złudzeń. Chyba, że iść na kolanach, tylko że tego nie są warte żadne zbiory sztuki, nawet japońskie!

Byłbym ogromnie zobowiązany, gdyby zechciał Pan Profesor dać mi w tym względzie swoją radę. Wracamy z wakacji około 25go sierpnia.

Tymczasem przesyłam serdeczności, Krystyna pozdrawia.

Andrzej Wajda

- 3 Japońska nagroda – Andrzej Wajda w 1987 r. otrzymał Nagrodę Kyoto Fundacji Inamori, przyznana mu w uznaniu dla jego twórczości filmowej i teatralnej.
- 4 Aleksander Krawczuk (ur. 1922) – historyk, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, autor wielu monografi naukowych z dziejów starożytnych i wybitny popularyzator nauki. W latach 1986–1989 był ministrem kultury i sztuki. Głos Krawczuka – wywiad w „Przeglądzie Tygodniowym”, którego fragment Wajda przesłał Lorentzowi (zamieszczony dalej).
- 5 Kazimierz Nowacki (1928–1996) – historyk sztuki, był dyrektorem Muzeum Narodowego w Krakowie w latach 1986–1989.
- 6 Muzeum w Alejach – nowy gmach Muzeum Narodowego w Krakowie, ukończony w 1990 r., mieści się przy alei 3 Maja 1.
- 7 Prezydentem Krakowa był w latach 1982–1990 Tadeusz Salwa.

PS. Pozwalam sobie przesłać tekst wywiadu Min. Krawczuka.

AW.

[Ręką Krystyny Zachwatowicz:]

Najserdeczniej pozdrawia też Mama⁸, która jest tutaj z nami – Kr.

[Rękopis]



Stanisław Lorentz z Janem Zachwatowiczem w kawiarni „Moja Małeńka”, ok. 1941–1942

- 8 Mama – pierwsza żona Jana Zachwatowicza, Maria z domu Chodźko (1902–1994), architekt i konserwator zabytków. Po wojnie projektowała prace restauratorskie wielu budynków na Starym i Nowym Mieście w Warszawie, m.in. kościoła Sakramentek.

Stanisław Lorentz do Aleksandra Krawczuka

W Pan Aleksander Krawczuk,
Minister Kultury i Sztuki – do rąk własnych

Warszawa, d. 22 sierpnia 1987

Wielce Szanowny Panie Ministrze!

Z wywiadu Pana Ministra w „Przeglądzie Tygodniowym”⁹ dowiedziałem się, że budowa nowego gmachu Muzeum Narodowego w Krakowie dobiega końca oraz że zakupione są i sprowadzone prawie wszystkie potrzebne urządzenia, także opłacone w dewizach. W rozmowie, którą Pan Minister zechciał odbyć ze mną po objęciu kierownictwa Ministerstwa Kultury i Sztuki, wśród kilku najboleśniejszych problemów wymieniłem właśnie kompromitująco przeciągającą się budowę nowego gmachu Krakowskiego Muzeum Narodowego, zapowiedź Pana Ministra przyjąłem więc z prawdziwą radością.

Przyjąłem też z wielką ulgą wypowiedzi Pana Ministra o powierzeniu Andrzejowi Wajdzie reżyserii dwóch filmów oraz wyjaśnienie, że dalsza „inicjatywa ze strony tak wybitnego twórcy została by z całą uwagą i życzliwością rozpatrzona”.

Serdecznie pogratulował Pan Minister Andrzejowi Wajdzie wspaniałej nagrody japońskiej. Jesteśmy chyba wszyscy dumni, że Polak otrzymał tę nagrodę, której wysokość przenosi nawet wysokość Nagrody Nobla. Suma to zawrotna w naszych warunkach. Andrzej Wajda postanowił ją w całości przeznaczyć na cel, związany z naszym muzealnictwem, mianowicie na utworzenie jednostki muzealnej, która byłaby w Krakowie ośrodkiem japońskiej sztuki i kultury technicznej. Od Andrzeja Wajdy wiem, że w czasie pobytu w Japonii dla odebrania nagrody zamierza zaproponować utworzenie japońskiej fundacji dla tego ośrodka, zapoczątkowanego jego ofiarą.

Zamierzenia Andrzeja Wajdy zasługują na jak najgorętsze poparcie. To byłaby bardzo nowoczesna placówka muzealna. Podstawą działu sztuki byłyby od 80 lat przechowywane w magazynach Muzeum Narodowego wspaniałe zbiory sztuki Feliksa Jasińskiego¹⁰, dział kultury technicznej, który tłumnie przyciągałby młodzież na pewno nietrudno byłoby stworzyć. Pomysł takiego dwudziałowego muzeum jest doskonały i zasługuje na jak największe poparcie. W latach sześćdziesiątych, gdy przewodniczyłem Radzie Naukowej Muzeum w Płocku, podjęliśmy już podobną inicjatywę – w tym muzeum historyczno-artystycznym tworząc oddział, poświęcony

9 Zob. przypis 4.

10 Feliks Jasiński (1861–1929) – wybitny znawca sztuki i kolekcjoner, swe wspaniałe i bogate zbiory sztuki japońskiej (i malarstwa młodopolskiego) w 1920 r. przekazał dla Muzeum Narodowego w Krakowie.

płockiej „Petrochemii”. Ośrodek muzealny tego typu w Krakowie odegrałby z różnych względów na pewno dużą rolę.

Powiedział Pan Minister, że powierzchnia, jaką uzyska nowy gmach Muzeum Narodowego, pozwoli na udostępnienie również zbiorów Jasińskiego. Muszę niestety sprostować optymistyczną opinię Pana Ministra. Nowo pozyskana powierzchnia tylko w części zaspokoi potrzeby Muzeum jeśli chodzi o sale wystawowe, pracownie konserwatorskie i pomieszczenia dla naukowego opracowywania zbiorów. Włączać do wystawianych tu dzieł sztuki polskiej tak bardzo odrębnych zbiorów Jasińskiego i nie można, i nie należy.

Pamiętać też trzeba, jak znaczną rolę odegrał Feliks Jasiński o pseudonimie Manggha w kulturze artystycznej Polski na przełomie XIX i XX wieku. Jego zbiór esejów *Manggha. Promenade à travers le monde, l'art et les idées* z r. 1901 dobrze o tym świadczy. Zasłużył na to, by jego zbiory pokazane były w całości i nie na marginesie sztuki polskiej.

Nie jestem politykiem, ale jak sądzę z pogłębienia się stosunków między Polską i Japonią i to ostatnio na najwyższym szczeblu, placówka, którą stworzyć chce Andrzej Wajda, bardzo pożyteczna może być w rozwijaniu stosunków między obu państwami.

Myślę o tym, jakie wrażenie wywoła odmowna odpowiedź na szlachetną propozycję Andrzeja Wajdy i jaki będzie los tych 300.000 dolarów, które pragnie oddać na użytek naszemu biednemu muzealnictwu.

Realizację projektu Andrzeja Wajdy uważam za sprawę tak ważną, że dość patetycznie powołując się na moją wieloletnią działalność w dziedzinie muzealnictwa w kraju i zagranicą oraz na zaufanie do mnie w Polsce Ludowej, gdzie na początku lutego 1945 r. mogłem stworzyć Naczelną Dyрекcję Muzeów i Ochrony Zabytków i kierować nią w ciągu sześciu lat.

Zwracam się do Pana Ministra o ponowne rozważenie sprawy oraz zaakceptowanie i serdeczne poparcie projektu. Jego realizacja będzie dobrą kartą w historii naszej kultury.

Łączę wyrazy szacunku i poważania

/Prof. Stanisław Lorentz/

[Maszynopis, podpis odręczny; dopisek odręczny S.L.:]

Odpis – Pan Andrzej Wajda

[Komentarz odręczny Stanisława Lorentza – notatka wlepiona w Albumie między listami Andrzeja Wajdy i listem Stanisława Lorentza:]

Dn. 15 września pokazałem całość – od listu Wajdy do listu do mnie min. Krawczuka – Kazimierzowi Secomskiemu. Zwróciłem uwagę na to, że nie tylko meritum sprawy jest ważne, ale i forma działania ministra. Nie wolno w wywiadzie prasowym wypowiadać się na temat projektu Wajdy, lecz trzeba bezpośrednio z nim to omówić. W wywiadzie prasowym minister mówi o umieszczeniu kolekcji w nowym gmachu Muzeum, w liście do mnie – o kamienicy Szołayskich. Zachęcanie Wajdy, by dał pieniądze na zakupy, wspierał darowizną budżet państwa – jest niedopuszczalne – Wajda nie chce dać pieniędzy ani dla wspierania budżetu państwa, ani na Onkologię, ani szpital Matki i Dziecka – lecz na określony cel – centrum kultury i techniki japońskiej w Krakowie.

[Dołączony fragment wywiadu z min. Krawczukiem, wycinek z „Przeglądu Tygodniowego”:]

Nagrodę zamierza pan Wajda przeznaczyć, jak rozumiem, na zorganizowanie centrum dla eksponowania m.in. zbioru sztuki japońskiej zgromadzonego przez Feliksa Jasińskiego i od lat, niestety, spoczywającego w magazynach krakowskiego Muzeum Narodowego. To piękny gest, za który powinniśmy mu być wdzięczni. Jednakże budowa nowego gmachu muzeum w Krakowie dobiega właśnie końca, prawda, że z dużym opóźnieniem. Zakupione i sprowadzone są już prawie wszystkie potrzebne urządzenia, także opłacane w dewizach. Powierzchnia, jaką uzyska muzeum pozwoli, jak sądzę, na udostępnienie również wartościowych zbiorów Jasińskiego. Ja zresztą również upominałem się o eksponowanie tych zbiorów, choć niestety nigdy nie miałem okazji ich oglądania. Aczkolwiek przebywałem podczas okupacji w Krakowie, nie skorzystałem z okazji, jaką stworzył generalny gubernator Frank organizując wystawę sztuki japońskiej. Myślę, choć nie chciałbym sprawy przesądzać, że fundacja, którą zamierza utworzyć pan Andrzej Wajda pomogłaby raczej pośrednio w eksponowaniu zbiorów. W każdym razie jest to gest budzący uznanie – zapewne nie tylko Polaków.

[3]

Andrzej Wajda – Widokówka do Stanisława Lorentza

[Adresat:]

W Pan Prof. Stanisław Lorentz
Aleje Jerozolimskie. WARSZAWA

[Tokio, wrzesień 1987]

Drogi Panie Profesorze,

Już jesteśmy po premierze naszego przedstawienia – a też po konferencji prasowej w sprawie Fundacji – idzie to dość wolno, ale ponieważ jest świetny architekt Arata Isozaki¹¹ – więc jest nadzieja, że coś ruszy. Wrócimy niedługo – wszystko opowiemy. Najserdeczniej pozdrawiamy. Uściski dla Alinki i Ireny

Krystyna i Andrzej W.

¹¹ Arata Isozaki (ur. 1931) – japoński architekt o światowej sławie.

[4]

Andrzej Wajda – List do Stanisława Lorentza

Warszawa, 27.IX.87

Wielce Szanowny Panie Profesorze!

List Pana odniósł bardzo pożądaný skutek, tak wielki, że rozmowy w Krakowie dotyczące Muzeum Zbiorów Japońskich miały bardzo dla nas przychylny przebieg.

Zarówno Dyrektor Muzeum Narodowego, jak i władze Miasta Krakowa nie tylko, że przyjęły naszą propozycję, ale pisemnie przyrzekły pomoc a nawet lokalizację (wstępną) w ogrodach domu Mehoffera przy ulicy Krupniczej¹².

Teraz najtrudniejsze zadanie, przekonać Japończyków. Moja prowokacja powinna zrobić wrażenie, ale czy przyniesie też dalsze pieniądze¹³? Tymczasem Kraków i Kyoto (nagroda też nazywa się Kyoto!) mają połączyć się jako miasta bliźniacze! Ta wiadomość jest dobra, a reszta w ręku Boga.

Raz jeszcze dziękujemy z Krystyną za Pana list do min. Krawczuka.

Serdecznie pozdrawiamy i po powrocie przedstawimy sytuację i nasze dalsze działania z prośbą o radę.

Krystyna i Andrzej Wajda

[Rękopis]

Wielce Szanowny Panie Profesorze!

List Pana odniósł bardzo pożądaný skutek, tak wielki, że rozmowy w Krakowie dotyczące Muzeum Zbiorów Japońskich miały bardzo dla nas przychylny przebieg.

Zarówno Dyrektor Muzeum Narodowego, jak i władze Miasta Krakowa nie tylko, że przyjęły naszą propozycję, ale pisemnie przyrzekły pomoc a nawet lokalizację (wstępną) w ogrodach domu Mehoffera przy ulicy Krupniczej.

Teraz najtrudniejsze zadanie, przekonać Japończyków. Moja prowokacja powinna zrobić wrażenie, ale czy przyniesie też dalsze pieniądze¹³? Tymczasem Kraków i Kyoto (nagroda też nazywa się Kyoto!) mają połączyć się jako miasta bliźniacze! Ta wiadomość jest dobra, a reszta w ręku Boga.

Raz jeszcze dziękujemy z Krystyną za Pana list do min. Krawczuka.

Serdecznie pozdrawiamy i po powrocie przedstawimy sytuację i nasze dalsze działania z prośbą o radę.

Krystyna i Andrzej Wajda

27.9.1987 Warszawa

12 Dom Mehoffera – oddział Muzeum Narodowego w Krakowie, przy ul. Krupniczej 26.

13 Wątpliwości Andrzeja Wajdy okazały się bezpodstawne – podczas kwesty w Japonii zebrano ponad milion dolarów. Związek Zawodowy Pracowników Kolei Wschodniej Japonii przekazał Fundacji następny milion. Rząd Japonii przekazał nadto około trzech milionów dolarów.

[5]

Andrzej Wajda – Widokówka do Stanisława Lorentza

[Adresat:]

WPan Prof. Dr Stanisław Lorentz Warszawa
Muzeum Narodowe, Aleje Jerozolimskie

Tokyo, 17.XI.87

Wielce Szanowny Panie Profesorze!

Nagroda Kyoto odebrana i przekazana na fundację Muzeum Sztuki Japońskiej w Krakowie, które powstaje tutaj.

Rozmawialiśmy też z architektem p. Arata Isozaki – wielkim mistrzem tutejszym. Chce projektować! Teraz trzeba pomyśleć o tym, co da się zrobić w kraju?

Niestety w Warszawie będziemy dopiero około 10 grudnia i przyjdziemy w niedzielę¹⁴ zdać sprawozdanie. Przesyłamy serdeczności

Krystyna i Andrzej Wajda

14 W latach 80. przyjaciele, spotykający się wcześniej w niedziele przy stoliku w kawiarni „Ujazdowska”, przenieśli się do mieszkania Lorentzów w Muzeum Narodowym. Przybywało stale od kilku do dwudziestu kilku osób, ożywione dyskusje toczono przy kawie z ciastkami (a czasem i whisky).

[6]

List Tadeusza Salwy do Andrzeja Wajdy¹⁵

[Stempel, tusz czerwony:]

PREZYDENT MIASTA KRAKOWA

7.09.[1987]

Pan Andrzej Wajda

Szanowny Panie

Z przyjemnością przyjęliśmy Pańską propozycję utworzenia w Krakowie Muzeum Sztuki Japońskiej, które przybliży mieszkańcom naszego miasta i licznie odwiedzającym je turystom tradycje kulturowe i sztukę tego kraju.

Ze swej strony – w imieniu władz miasta Krakowa – składam zobowiązanie zapewnienia lokalizacji w centrum miasta dla przyszłego Muzeum Sztuki Japońskiej.

Równocześnie składam Panu wyrazy podziękowania za cenną inicjatywę, podjęte w tej sprawie działania i złożone deklaracje.

Łączę wyrazy szacunku
Tadeusz Salwa

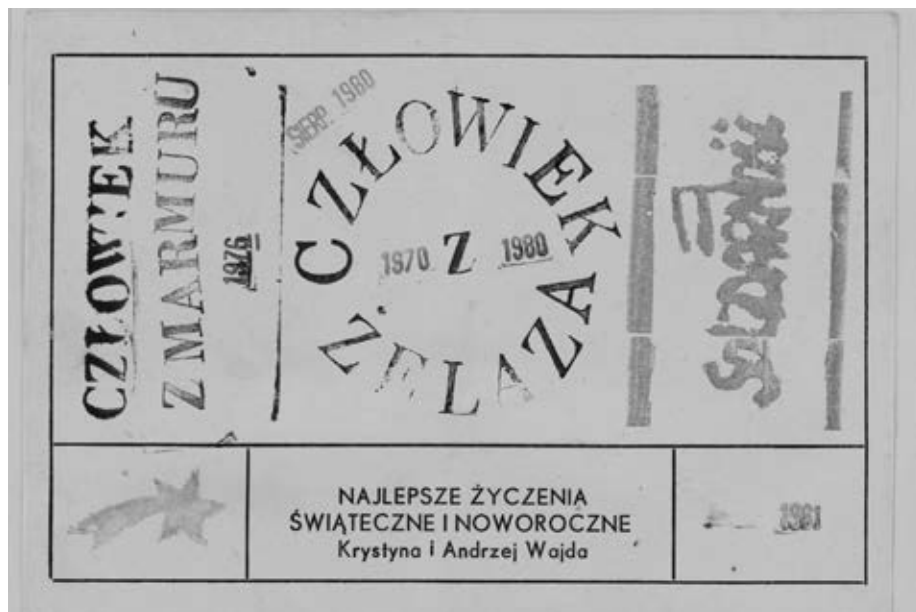
[Pieczętka: mgr Tadeusz Salwa]

[Maszynopis, podpis odręczny]

15 Przesłany przez adresata Lorentzowi.

[7]

Życzenia noworoczne – od Wajdów:



Zamieszczone tu listy pochodzą z archiwum Stanisława Lorentza, złożonego przez w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Opracowała Alina z Lorentzów Kowalczykova



LEON WYCZÓŁKOWSKI, *Portret Feliksa Jasińskiego w błękitnym kaftanie*, 1911 r., Muzeum Narodowe w Krakowie. Reprodukacja materiały prasowe.

Przechowywane od 1920 roku w Muzeum Narodowym w Krakowie zachwycające zbiory sztuki japońskiej z legendarnej kolekcji Feliksa Mangghi Jasińskiego ostatecznie zostały w 2009 roku przejęte w depozyt przez powołane w roku 1994 z inicjatywy Andrzeja Wajdy Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha. Muzeum jest również miejscem aktywnej działalności Fundacji Kyoto–Kraków im. Andrzeja Wajdy i Krystyny Zachwatowicz.

Bogusława **Latawiec**

✱

**Żaden dźwięk nie poderwie już dziś
mojej stopy do tańca
tak jak bywało gdy gnieździłam
ją śpiewającą piachem morskim
w twoich dłoniach**

Poznań, listopad 2015 r.

Być i nie być

Las dotknięty ptasim piórem wędrownym
zakolebał się nagle na wysokościach
raz w prawą, raz w lewą stronę
jakby sam siebie chciał zapędzić
w żywiczny blask i równocześnie zbiec z niego
Zostawić chrust, korę, igliwie
całą tę zapętloną szyszkami zielen
i choć raz jeden będąc lasem
nie być nim jednocześnie

Poznań, październik 2017 r.

Leśny czas

Czy to wiatr wrócił
i celnie uderzając w pień dębu
obudził las?
Wyrzucił z ciepłych gniazd, dziupli
białe puchy spod ptasich skrzydeł
aby raz jeszcze przeleciały razem z nim nad tą jedną jedyną polaną
gdzie wciąż żyły żywe jeżyny?
Dopiero przed mrozem zadzwonią w powietrzu
jak nakręcony zegar
który już teraz tajemnie
po nocach
 przelicza leśny czas
 przez ludzki czas

Poznań, listopad 2017 r.

Sypka nicość

Swoją ziemię uparcie zasiewają
już jedynie w snach
pustymi dłońmi bez ziaren
A o świecie czytają z pamięci
wszystkie przepłynięte sztormy
przemierzone góry, piachy, miasta
w cennej (bo własnej) *Księdze Uchodźczej*
Ale ona zawsze była pusta
Tylko jej biały papier pękając jest pod stopami
szeleści w śniegu:

sypka nicość
umykająca spod nóg

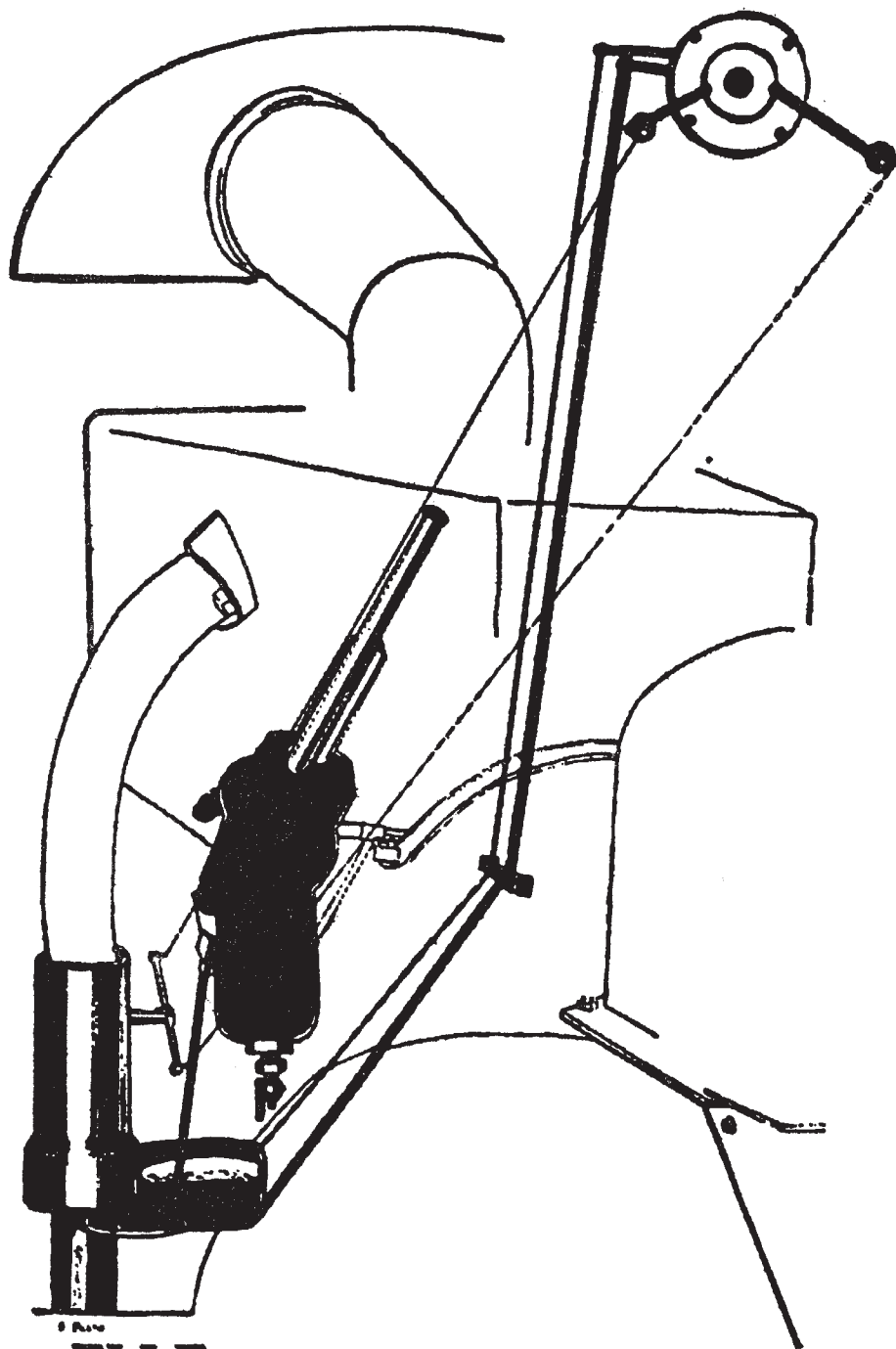
Poznań, listopad 2017 r.

O prawdzie przelotnej

Tyle tylko żeby zasuwkę
z drzwi zatrzaśniętych
z lewa na prawo
przesunąć
chmurę obrać do nieba
jak jabłko do pestek i zobaczyć prawdę
Ale z jakich ją liter czytać
z których mgnień:
ze szkła w szkłe odbitego po wielekroć
z naszych źrenic patrzących
co sa niczym u ptaków przelotnych
gdy w morskiej mgłę nic nie widząc
szybują przez horyzont jakby ich gniazd już nie było
nadal do nich
leć
lecą

Krajkowo, sierpień 2017 r.

Obok: FRANCIS PICABIA (1879–1953), *Rysunek*, około 1920



voilà ELLE

Rzesza niezastąpionych najemnych konsumentów

*Wszystkie indywidualne i społeczne niedole
zrodziły się z pasji człowieka do pracy.*
Paul LAFARGUE, *Prawo do lenistwa*

*Stare idee zniedołężniały i nie mogą już
odmłodnieć, potrzebne nam są nowe.*
Henri de SAINT-SIMON,
List do Amerykanina

Andrzej Sosnowski
Trawers

Biuro Literackie, Stronie Śląskie 2017

Dawid Kujawa
Jakub Skurtys
Marta
Koronkiewicz

Nie sądzę, aby skarżenie się na Andrzeja Sosnowskiego w związku z tym, że złożył swoją nową książkę z tekstów doskonale już znanych czytelnikom śledzącym na bieżąco jego poezję (oraz jego wieloletnią fascynację postacią i twórczością Arthura Rimbauda), było jakkolwiek sensowne i uzasadnione: nawet jeśli jest to cyniczny manewr podyktowany wyłącznie względami ekonomicznymi („odcinaniem kuponów”), tym lepiej dla konceptualnej ramy *Trawersu*. W swoim poprzednim, według niektórych przełomowym wydawnictwie, tomie *Dom ran* z roku 2015, Sosnowski pytał: „gdzie ma się schować takie życie?”. Miał na myśli życie jeszcze nieoddzielone, takie, które nie zostało subsumowane pod kapitał i włączone w bezlitosne tryby maszyny zwanej Spektaklem – dziś należałoby zastanowić się nad tym, czy rzeczywiście ma ono jakiegokolwiek szanse schować się w geście odmowy pracy, jaki proponu-

je poeta. Słynne Debordowskie „*Ne travaillez jamais*” pojawia się w pierwszym utworze najnowszej książki, *Hey nonny, nonny*, tuż obok znanej z opowiadania Hermana Melville’a o kopiście Bartlebyem pasywno-agresywnej frazy „*I would prefer not to*” – czy można oczekiwać od autora *poems* jeszcze bardziej wyrazistej i jednoznacznej deklaracji? Przy okazji omawiania poprzedniej książki Sosnowskiego („*artPAPIER*” 2015, nr 19) wspominałem już o tym, że Sosnowskiego wieloletnią taktykę wymykania się, jego skrajną „antydeklaratywność” kojarzoną przez niektórych z krytyków właśnie z alienacją i oderwaniem od rzeczywistości, z niebezpiecznym wychyleniem w stronę czystej, zretoryzowanej tekstualności, rozumiem wręcz odwrotnie: jako sposób na zachowanie resztek autonomii względem kapitału, na ustawiczne trwanie w uświęconym „zewnątrz”, które pozostaje przestrzenią kształtowania się coraz to nowych form oporu, ale i – jak opisywała je przed ponad stu laty Róża Luksemburg – niezbywalnym elementem kapitału, koniecznym do jego wampirycznego trwania.

Jednocześnie jednak doskonale widać tu przecież, jak łatwo symboliczne akty odmowy pracy odegrane w polu dyskursywnym mogą zostać pochwycone, sformalizowane i zinstrumentalizowane przez aparaty władzy. „John Cage szczyli się tym, że wprowadził milczenie do muzyki, ja jestem dumny z tego, że moja sztuka celebrytuje lenistwo”¹ – wspominał przed laty Marcel Duchamp, a jednak godne podziwu lenistwo nie obroniło jego dzieł przed pochłaniającym każdy śmieć i nadmuchującym kolejne bańki spekulacyjne rynkiem sztuki. Nie da się ukryć: artysta

konceptualny nie jest włoskim robotnikiem odchodzącym od maszyny w fabryce Fiata wbrew ustaleniom paternalistycznych związków; jego odmowa wytwarzania wartości szybko i sprawnie może zostać przekształcona w samo wytwarzanie wartości – nowej, szokującej, pożądanej, bo dotychczas niespotykanej, nawet jeżeli w zamyśle artysty gesty te wymierzone były przeciwko potencjalnym „zinstytucjonalizowanym” odbiorcom widmowego dzieła-konceptu. To jednak chyba problem znacznie szerszy, zasługujący na osobną analizę.

Odnotujmy: wygląda na to, że krytyka towarzysząca poezji Sosnowskiego właśnie znalazła się w martwym punkcie; ten, który przez lata w mniemaniu recenzentów – nie bez powodu, choćby w związku z jego przekładami tekstów Paula de Mana – uchodził za największego ironistę wśród polskich poetów, za wszelką cenę próbuje wymknąć się wszytkożernej ironii; od lat jest ona w Polsce kojarzona z postawą liberalno-demokratyczną (przypomnijmy figurę „liberalnej ironistki” Richarda Rorty’ego) i w tej kwestii nic się nie zmieniło – nadal pozwala ona „upłynniać” konserwatywne dyskursy, jednocześnie służąc (wraz z całym postmodernistycznym aparatem pojęciowym) interesom mainstreamowej, neoliberalnej ekonomii. Zmieniła się raczej postawa Sosnowskiego wobec ironii, prędzej czy później namierzającej i eksploatującej do cna każde życie, któremu uda się schować.

Tytułowy poemat, inspirowany tyleż napisem na murze przy Rue de Seine, co jego wodnotransportowym potencjałem semantycznym (jak wiemy, do tego ostatniego Sosnowski, poeta techniki *flow*, od

lat przejawia wielką słabość), pelen szekspirowskich nawiązań, kryptocytatów („co robi dziś łączniczka tego nikt nie zgadnie”), autocytatów (*Wild Water Kingdom*) i quasi-cytatów (por. Ashbery’añscy *Łóżki*) zorganizowany jest wokół utopijnego wątku „stołecznego miasta” o „stu dwudziestu kondygnacjach”; bez mieszkańców, za to z „rezydentami” – co ma znaczenie konstytutywne dla statusu tej nieosiadłej przestrzeni – pomieszkującymi w stylowych wnętrzach zaprojektowanych na wzór słynnego Schwittersowskiego *Merzbau* (zgadza się: życie i sztuka wreszcie mogą się tu spotkać). Po kolejnych, ciągnących się w bezmiar „końcach” języka, przedstawienia, podmiotu, po ostatecznym „zresetowaniu świata” przez doktora Caligari, wychodzimy zatem z dusznego niczym sweatshop *Domu ran*, ze spektakularnej epoki infantylizmu i trafiamy wprost do „miasta pociech” (które z Kochanowskim niewiele ma już wspólnego) – nie mam żadnych wątpliwości co do tego, że to zupełnie nowe otwarcie w poezji autora *Życia na Korei*.

W centrum tekstu znajduje się dość mglista, aczkolwiek najbardziej chyba interesująca kwestia dystrybucji: dobra istniejące w opisaney rzeczywistości – czasem szczegółowo wyliczane, innym razem „być może” ukryte u syndyka, „najbardziej bezrobotnego z bezrobotnych” – w całości składają się na masę upadłościową minionego świata, świata zaawansowanej produkcji kapitalistycznej, jak możemy wywnioskować; tymczasem jednak wciąż „nie pojawił się żaden wierzyciel”. Co nie pozwala rezydentom „sto-li-cy” uznać za swoją całą wartości użytkowej świata po kapitalizmie? Charakterystyczne dla

autora *Sezonu na Helu* liryczne „my” wyraża uzasadnioną, choć osobliwą wątpliwość: „[...] syndyk na wieży pewnie coś jednak symbolizuje więc chyba coś znaczy?”. W praktyce jednak dobra zostały już uspołecznione, należą do wszystkich i nikogo: „syndyka można uznać za ułudę”, pole symboliczne (a więc cały aparat ideologiczny) zlikwidowano, istnieje tylko „coś jakby” reprezentacja. Nie zmienia to faktu, że wyjątkowo niepokojąca jest ta zinternalizowana wśród społeczności konieczność myślenia paradygmatem reprezentacjonizmu, nawet jeżeli jest on tylko fundamentem nieszkodliwej – ale i, jak widać, nieśmiertelnej – biurokracji. Kafkowski strażnik Prawa w świecie tym może i mógłby znaleźć jakieś zajęcie, ale z pewnością byłaby to – mówiąc językiem Davida Graebera² – „gówno warta praca”, nikt bowiem nie zwałby tu na jego zakazy. Inna rzecz, że w utopijnym mieście Sosnowskiego nikt już nie pracuje.

Ta uwspółcześiona fourierowska niemal wizja prezentuje rzeczywistość, która przypomina konstrukcję języka *à rebours*: choć językowa reprezentacja jest hucpą, to praktyki dyskursywne ustanawiają stosunki władzy i organizują całe życie społeczne; w „stolicy” wnioski są odwrotne: aparat biurokracji oczywiście nie działa, ale pozostaje śladem po dawnym porządku, nieznaczącym i całkowicie lekceważonym przez rezydentów, nie tyle zawłaszczających „masę upadłościową”, co swobodnie z niej korzystających, niczym w idyllicznym świecie sprzed akumulacji pierwotnej i grodzień. „Stara chujnia biznesu i administracji”, w której dawniej można było szukać „żywych trupów” (tak właśnie przecież Karol Marks

opisuje wyzyskiwanych pracowników najemnych, sprzedających swoje ciała siłom kapitału; takim *zombie* był też przecież podmiot Sosnowskiego w poprzednim jego tomie), zachowana została jedynie ku przestrodze, gdzieś na opustoszałych podmiejskich mokradłach.

Niewykluczone, że właśnie wyżej wspomniane fragmenty poematu uznać powinniśmy za punkt zwrotny dla krytycznych odczytań twórczości Sosnowskiego: dotychczas bardzo mocno zwracano uwagę na obecny w tej poezji kryzys reprezentacji, przyglądając mu się jednak wyłącznie od strony Znaczącego („od góry”, od strony *ratio*), co całkowicie blokowało jego ontopolityczną moc – komentatorów interesował przede wszystkim język pozbawiony możliwości opisu świata, niezdolny do pochwycenia sensów; i to właśnie w tej sferze widzieć chcieli oni fenomen eksperymentu autora *Taxi*. (To też w moim przekonaniu powód, dla którego w Polsce nigdy dobrze nie pojęliśmy właściwej wartości poezji Johna Ashbery’ego). Poeta tymczasem tworzy komunistyczną utopię świata bez pracy, który zaistnieć mógł po kapitalizmie właśnie dlatego, że świat uwolnił się spod reżimu Znaczącego (rzec można: aktualnie nic nieznaczącego), nie jest już pochwycony przez nadający mu formę i hierarchizujący relacje społeczne abstrakcyjny model wyższego rzędu; to spojrzenie na ten sam problem „od dołu”, od strony przepływającego swobodnie sensu niepodporządkowanego reżimowi sztywnego języka, czy też od strony wartości niepodporządkowanej prawu własności (syndyk istnieje, ale jest „ułudą”). Fetyszycacja gry językowej możliwa była tylko wówczas, gdy towarzyszyła

nam optyka aparatu pochwycenia – tymczasem właściwa afirmacja referencyjnej „ściemy” możliwa staje się dopiero wtedy, gdy spojrzymy na problem z perspektywy wyemancypowanego sensu/wartości: język istnieć musi w sposób niezobowiązujący, jak administracja i biznes w świecie bez pracy.

Kwestię kryzysu reprezentacji na głowie postawiła oczywiście krytyka postmodernistyczna, przesadnie uwypuklając związany z nim rzekomy kryzys epistemologiczny i całkowicie pomijając jego wolnościowy potencjał. Twórcy Historycznej Awangardy (a w *Trawersie* znajdziemy i Schwittersa, i Malewicza, i Majakowskiego), uabstrakcyjniając sztukę, dążyli do ostatecznego uwolnienia materii artystycznej od transcendencji i tym samym włączenia jej w przestrzeń życia społecznego na prawach immanencji oraz odwrócenia procesu alienacji. Metaforę zastąpić miała metonimia, sztuka miała przestać reprezentować (odsylać „w górę”), by zacząć cyrkulować (kierować uwagę na to, co „obok”). W stolicy Sosnowskiego wertykalizm uchował się już tylko jako biurokratyczna atrapa. I oczywiście jako element niezwykłej architektury miasta.

*

W poemacie Sosnowskiego nie brakuje oczywiście osobliwego humoru, typowego zresztą dla gatunku utopii: najlepiej widać to chyba na przykładzie okrutnego *plot twist*-u, który mówiący podmiot serwuje nam, wyluszczając prostymi słowami, jakie „stosunki pracy” panują w odwiedzanym przez niego mieście. Sielankową wizję nieograniczonego konsumpcjonizmu i wolnej miłości, „seksuacjonizmu”,

życia bez ekonomicznego ucisku przerywa fraza zamykająca jedną z części utworu: „zasadniczo w nocy i głównie pod ziemią/ «robotę» najskuteczniej wykonują dzieci/ (they fuck with the fabric of time)” – na nic asekurujący cudzysłów: przed oczami czytelnika i tak stają kominy dziewiętnastowiecznych manchesterskich fabryk, pełnych głodujących, pozbawionych możliwości edukacji i zabawy, przepracowanych ośmiolatków. To oczywiście tylko zmyłka: już na początku następnej części poematu uświadamia się nam fakt pełnego zautomatyzowania pracy, w której dzieci – jak to dzieci – asystują z wielką przyjemnością, „zniewolone przez błyskotliwe urządzenia systemy programy mechanizmy/ sztuczne inteligencje «autonomy» technologiczne osobliwości suwerenne/ ech”. Sosnowski idzie w swoich rozważaniach jeszcze dalej, z przymrużeniem oka racząc nas *quasi*-ekonomicznymi refleksjami na temat końca zasady efektywnego popytu, jakby pogrywał sobie z kontynuatorami teorii Kaleckiego:

jako że robot to żaden klient
 jak wiadomo
 murzyn to murzyn tylko w pewnych
 warunkach zostaje niewolnikiem
 robot to robot w żadnych
 okolicznościach nie stanie się
 klientem
 nie jest hic et nunc elementem
 nawet jakiejś
 gry wstępnej „kapitału”
 maleńki park beapańskich
 robotów odbiera pracę rzeszom
 niezastąpionych
 najemnych konsumentów

Jak przystało na prawdziwego utopistę, Sosnowski w zaprojektowanym świecie znajduje również odpowiednie miejsce dla praktyk artystycznych. I choć „rozwiązania” podaje jakby mimochodem, nie poświęcając im szczególnie dużej uwagi, trudno nie zauważyć, że mają one znaczenie konstytutywne, bo bez skrępowania wraca się tu do porzuconej idei społecznego „rezonansu” dawnej awangardy: „chodzi tylko o to/ żeby figura była choć trochę na tropie/ i żeby ten trop torował sobie drogę ku/ jakiejś obcej/ nowej/ a-rze życia”. Sztuka zatem ponownie ma się stać przestrzenią społecznego eksperymentu przeprowadzonego w planie dyskursywnym: niczego nie ma przedstawiać (to była domena nieaktualnej, martwej zresztą sztuki burżuazyjnej), ale i nie ma być oderwana od świata (w takim sensie, w jakim postmodernizm oderwał od świata awangardowy eksperyment); pozostać musi w nim zanurzona, aby z tej pozycji wyprowadzać swoje propozycje, „a jeśli taka czy inna «wizja» się spodoba/ ludzie prędko mówią *incipit vita nova* i/ zechcą ogarnąć całość w codzienności”. O żadnych powinnościach artysty mówić tu jednak nie możemy, to przecież świat, w którym nikt nie ma szczególnych zobowiązań poza byciem konsumentem – sztuka nie jest tu „traktowana zbyt poważnie”. Poezja Sosnowskiego, częstokroć będąca przedmiotem dyskusji na temat tego, co pozostało dziś z Historycznej Awangardy, daje nam właśnie asumpt do rozważenia najistotniejszego chyba w tych ramach problemu, a jednocześnie – jak zauważam – permanentnie pomijanego przez akademików, wciąż skupionych na kuriozalnych poszukiwaniach wartości

„dzieła samego w sobie” i zupełnie pomijających przy tym relacyjny charakter produkcji owej wartości. Myślę o związkach eksperymentu literackiego ze społeczną zmianą. Co do tego, czy warto ów problem podjąć, wątpliwości mogą mieć aktualnie tylko ci, którzy nadal wierzą w Fukuyamowski koniec historii, w nieśmiertelność projektu liberalnej demokracji opartej na gospodarce kapitalistycznej. Sęk w tym, że bez powrotu do radykalnych projektów politycznych stojących za innowacjami artystycznymi nie ma sensu zwracać sobie głowy kategorią awangardy.

Dawid Kujawa

PRZYPISY

- 1 Cyt. za: Maurizio Lazzarato, *Marcel Duchamp and the Refusal of Work*, przeł. Joshua David Jordan, Los Angeles 2014, s. 5.
- 2 David Rolfe Graeber, *Fenomen głównie wartych prac*, przeł. Michał Michalski, „Nowy Obywatel”, <http://nowyobywatel.pl/2013/09/23/fenomen-glowno-wartych-prac/>.

HANS/JEAN ARB, *Konfiguracja*, 1928, Kunstmuseum, Bazylea



I wszystkie długi zostaną spłacone

Gdy myślimy o wartości różnych rzeczy, kierujemy się tylko jednym kompasem, i nawet jeśli rzadko wskazuje na północ, pozwala nam fantazjować, że wiemy, dokąd zmierzamy.

Raj PATEL, *Wartość niczego*¹

Od brutalnie rozszarpywanej żywej energii młodości aż po otwartą ranę wieku sędziwego życie rozpryskuje się nieprzerwanie na wszystkie strony pod ciosami przymusowej pracy. Żadna z dotychczasowych cywilizacji nie była w takim stopniu przepojona pogardą dla życia; nigdy wcześniej pokolenie dławione odrzą, nie było ogarnięte tak potężną pasją życia. Ludzie, mordowani pomału w zmechanizowanych rzeźniach pracy, zaczynają rozmawiać, śpiewają, piją, tańczą, Kochają się, opanowują ulice, chwytają za broń i odkrywają nową poezję.

Raoul VANEIGEM, *Rewolucja życia codziennego*²

Sposoby czytania wierszy Andrzeja Sosnowskiego zmieniły się na przełomie ostatniej dekady – to fakt bezsprzeczny. Wystarczy pobieżnie nawet przejrzeć konferencyjną publikację (o mimo wszystko krytycznoliterackim charakterze) pod redakcją Piotra Śliwińskiego *Wiersze na głos* (2010), by zauważyć rozdźwięk między tym, co wylaniało się jeszcze z *Lekcji żywego języka* (2003), a aktualnym nastrojem krytyki. W jakimś upraszczającym sensie

można by zresztą powiedzieć, że zmiany w recepcji Sosnowskiego pokrywają się po prostu z przemianami naszej humanistyki. Zachwyt poststrukturalizmem z lat 90. i pierwszych ustąpił poszukiwaniom bądź to kulturowym, z dominującą rolą antropologii i różnorodnych materializmów, bądź też *quasi*-religijnym, z postsekularyzmem na czele. Zmieniły się też podstawowe pytania. Zamiast tego, w jaki sposób tekst Sosnowskiego dokonuje autodekonstrukcji?, jak pogrywa sobie z porządkiem języka?, na ile oddaje postmodernistyczną kondycję końca historii?, zaczęto pytać: co stoi za tym tekstem?, kto go wypowiada?, w jaki sposób nawiązuje on erotyczną relację z czytelnikiem?, czy ma wymiar cielesny, afektywny, a wreszcie: polityczny?

Zmiana nastawienia widoczna jest wśród krytyków, zwłaszcza młodszych, zmęczonych tekstualnym i dekonstrukcyjnym paradygmatem, pozostaje jednak pytanie, czy jest widoczna również u samego Sosnowskiego? Czy w jakimś miejscu jego literackiej biografii powstało pęknięcie, które pozwala przeczytać dzieło autora *Życia na Korei* od nowa, inaczej? Próbował oczywiście Grzegorz Jankowicz w wyborze *Zmienia to postać legendarnych rzeczy* (2015), i chyba z jego książki (choć wbrew posłowi samego krytyka) najwyraźniej wyłania się właśnie „drugi” Sosnowski – z lektury nieuprzedzonej monumentalnością pierwszych tomów, wolnej od *Oceanów* dopiero w połowie rozpędzanej *Konwojem*, takiej, w której przede wszystkim znaczą *Dom ran* i *Sylwetki i Cienie*.

Dawid Kujawa w arcyciekawej recenzji (*Rzesza niezastąpionych najemnych konsumentów*, „artPAPIER” 2015, nr 19) twierdzi, że wydany w ubiegłym roku *Dom ran*

to rodzaj przełomu w dziele autora *Życia na Korei*. Ja natomiast uważam, że należy go raczej czytać z poprzednimi książkami, wspólnie, przez figurę „Sylwetek” i „Cieni”, przez kategorię „randomu” (nazwijmy to – „utowarowieniem przypadkowości”), wywołaną w *Domu ran*, wreszcie przez bohatera lirycznego, który kontynuuje swoją pseudoromantyczną, wampiryczną wędrówkę przez baśniowe gruzy cywilizacji w jej spektakularnej emanacji doby późnego kapitalizmu. Sosnowski przebiega się za romantycznego upiora, rozwija oczywiście mickiewiczowską stylizację, a w *Trawersie* pomaga mu jeszcze Rimbaud, poetycki przewodnik wszystkich morskich wypraw w nieznanne, który wiódł go na zatracenie w *Sylwetkach i Cieniach* ku ziemi Zanzibaru, i dalej – w głąb kolonialnej Afryki. Ale stylizuje się również na upiora postromantycznego, znanego ze współczesnego kina, zwłaszcza z *Tylko kochankowie przeżyją* (2013), bo między estetyzmem autora *Trawersu* i Jima Jarmuscha znaleźć można sporo pokrewieństw. Wreszcie, jest również „biednym zombie” z *Domu ran*, tym samym, w którego żyłach płynie obłądna „dykta Lete”, denaturat zapomnienia, *spiritus* wiecznego teraz.

Ów podróżnik-upiór, zdążający piekielnymi rzekami do współczesnej Sodomu – „jak się bawi sto-li-ca/ sto-li-ca/ sto-li-ca” (z początku poematu *Trawers*, s. 33) – to ten sam, który próbował opanować *Dom ran*, zamieszkać w nim, a z dekadencji uczynić inną możliwość dla teraźniejszości. Jak głosi tytułowy poemat tomu, trafia on wreszcie do miasta, w którym nikt nie mieszka, w którym „stali rezydenci” wiodą tymczasowe życia w cieniu „wieży syndyka masy upadłościowej

starego świata” (s. 33), wpatrując się w nią jak w ostateczny zwornik sensu, żyranta ich egzystencjalnego ekscesu. Tu jednak pojawia się kolejne ujęcie upiora i jego wampiryczna aura: jest nim sam kapitalizm, wysysający życiowe siły robotników, zombie zaś wracają do swoich filmowych korzeni z *Nocy żywych trupów* (1968), gdzie były sposobem odreagowania skonstruowanej przez fordyzm figury pracownika najemnego i idealnego konsumenta w jednym („nb. trupów żywych od dawna tu nie ma / poszły sobie «w pizdu» albo jeszcze dalej/ tam/ gdzie hula «obłądny wiatr z obsydianu»”, s. 40). Sosnowski pogrywa w *Trawersie* z podstawowymi pojęciami ekonomii neoliberalnej: pracą, konsumpcją, produkcją, towarem i handlem, pogrywa na skalę dotąd u niego niespotykaną i z pewnością odsłania ich retoryczną niejednoznaczność, ale czy robi coś więcej? Czy w ogóle może zrobić więcej? Z pewnością jest to jednak coś więcej niż „aktualizowanie ćwiczenia z języka nowoczesności”, dotyczącego początku i końca, jak ujął to zřęcznie Tomasz Cieślak-Sokołowski w „biBLiotece” (*Ukartowany koniec. O początku [i zakończeniu]* Trawersu), coś co przekracza obsesyjnie powracający w poemacie # – symbol początku komentarza (*hash*), ale też mocy zbioru, potencjalności.

Zanim jednak o konkretach, trzeba rozważyć kilka konstrukcyjnych i pojęciowych detali. Pamiętamy dobrze, że *poems* były skonstruowane jak centon, a fragmenty rozsianych po tomie zdjęć składały się w obraz amfiteatru – sceny Poezji, po której przechadza się jeszcze geniusz/duch Dawida Bowiego, że w *Gdzie koniec tęczy nie dotyka ziemi* ostatecznie rozspytwa-

ły się znaki, *Sylwetki i Cienie* powtarzały poemat o wybuchach wulkanów *Seans po historii* dwa razy, a *Dom ran* to pół tomik, pół zbiór przekładów, który układa się w prywatną historię estetyki według Andrzeja Sosnowskiego (rozproszony po książce cykl *Chrono i perio*). Z *Trawersem* jest podobny problem, który pojawił się zresztą w kontekście kulturalowych i oficjalnych rozmów: że dostajemy dwa tylko nowe teksty (początkowe *Hey nonny, nonny* i tytułowy poemat *Trawers*), cała reszta zaś stanowi przedruk lub przekład, a o oryginalności stanowić musi nie treść, lecz zasady kompozycji.

W sumie *Trawers* to tomik bardzo skromny, można powiedzieć, że powstały raczej z konieczności wypełnienia wydawniczych umów, że składa się na niego praca wykonana gdzie indziej, na potrzeby innych działań lub wydawnictw. A jednak ów skromny tomik to mitologiczna wręcz opowieść o zmianie kierunku, a właściwie pytanie, czy taka zmiana jest w ogóle możliwa. Dwa przedrukowane poematy – *Gdzie koniec tęczy nie dotyka ziemi* (pod innym tytułem, o czym dalej – *Gdzie koniec tęczy już dotyka ziemi*) oraz *dr caligari resetuje świat*, wraz z samym *Trawersem* tworzą postapokaliptyczną trylogię i – jak to u Sosnowskiego – zaczynają się wzajemnie dopełniać. Można powiedzieć – używając deleuzejańskich metafor – że Sosnowski dokonał reterytorializacji własnej twórczości, przegrupował ją tak, by z dłuższych form powstała spójna opowieść o „ziemi obiecanej”, która wyłania się po ustąpieniu wód, w akwaticznym mimo wszystko świecie, a którą konstrytuje „praca” nad pojęciami z zakresu filozofii literatury, teologii i ekonomii (samo

rozumienie „pracy” w tym przypadku spróbuję wyjaśnić dalej, bo wydaje się ono kluczem do tomu i zarazem główną przynętą na krytyków).

Między samymi poematami mamy jeszcze przekłady z *Iluminacji* Rimbauda, rozmieszczone symetrycznie, pełniące rolę retardacji, a jednak wchodzące w ciekawą grę z pojęciami, na których bazuje *Trawers*. Należałoby się zatem zastanowić, co wniósł autor *Życia na Korei* do przekładów, które już oswoiliśmy w polszczyźnie, dlaczego wybrał akurat te teksty, czym różnią się one od znanych powszechnie wersji? Jeśli bowiem dokonuje się u Sosnowskiego ruch reterytorializacji, to obejmuje on również tych, którzy jego twórczość inspirowali. *Dom ran* przepełniony był dekadentyzmem i ironią rodem z Baudelaire’a, w *dr. caligari*... więcej było z niemieckiego ducha romantyzmu, *Sylwetki i Cienie* podążały zaś za materialistycznym, straceńczym wołaniem Rimbauda. Coś jednak łączy wszystkie te książki, i jest to – moim zdaniem – deleuzejańska z gruntu idea „jakiś rodzaj życia”, nie jako kategorii-fetysza, pozwalającej na oddzielenie żywych od umarłych, tego, co produktywne, od tego, co zniewala, jak również samego życia od historii literatury (którą Sosnowski stał się wbrew sobie), ale jako różnych sposobów wymykania się temu fetyszowi, pozostawania poza strukturyzującymi to „jakieś życie” formami i kategoriami (estetyki, nauki, historii, pracy, jednostki).

Pierwsza kwestia dotyczy zatem tego, co w *Trawersie* robi Rimbaud i co wydobyla z niego Sosnowski. Druga zaś tego, co robi sam *Trawers* (tom) z dawnymi wierszami, wyjętymi z kontekstu, przepi-

sany raz jeszcze. Na sześć przekładów z Rimbauda – *Ruch, H, Dżinn* (u Międzyrzeckiego *Duch*, ale to Sosnowski zdaje się lepiej wyczuwać klimat *Baśni z tysiąca i jednej nocy* oraz zbliżającą się już islamską przygodę poety), *Pobożnie, Demokracja* i *Miasta* – aż cztery pochodzą z końca *Iluminacji*. Zaczniemy zatem od końca: Rimbaudowskie *Miasta* dosłownie zapowiadają *Trawers* (poemat); nie jest zatem tak, że przekłady wyłącznie inkrustrują tom Sosnowskiego, zapełniają treścią braki własnej poezji. Czytamy: „Co za miasta! Co za lud, dla którego powstały te Allegheny i Libany sennych marzeń! Chały z kryształu i drewna, co przemieszczają się na niewidzialnych wciągarkach i szynach” (s. 32). Opowieść Rimbauda o wyłaniającej się przed oczami „nowej ziemi”, mitycznej („Orszak królowych Mab w sukniach rdzawych”), ale już uwikłanej w pojęcia pracy i produkcji, stanie się opowieścią samego Sosnowskiego o jego wodnej „sto-li-cy” z *Trawersu*. „A którejś godziny zszedłem na ruchliwy bulwar w Bagdadzie, gdzie korporacje opiewały radość nowej pracy, pod dusznym wiatrem, krążąc i nie mogąc umknąć bajecznym widmom gór, gdzie mieliśmy się odnaleźć” (tamże) – tak przekłada poeta ekstazę miasta w święto akumulacji, tak ustawia też bohatera własnego poematu, którego możemy wziąć przecieć za głos z *Miasta* (innej, nietłumaczonej tu prozy z *Iluminacji*): „Jestem przelotnym i nie nazbyt zgorzkniałym mieszkańcem stolicy uważanej za nowoczesną, gdyż jakkolwiek znany smak wyrugowany został z wnętrza i ścian jej domów, podobnie jak z panoramy miasta” (przeł. Artur Międzyrzecki). Tymczasem *Trawers*: „przy-

jemnie spaliśmy rozrzućeni po różnych wodach/ teraz sam farwater i może jeszcze jakiś dziwny prąd/ niosą nas na dobrą sprawę do stolicy”, „Stołeczne miasto ma sto dwadzieścia kondygnacji”.

Pobożnie i Demokracja to z kolei (a myśle tylko o układzie tomu) pieśni wyjścia, dwa pożegnania: w pierwszym wznosi się toast za świat miniony, za „dyskretny urok burżuazji”, za „zdrowie Circeto z wysokich lodów, tłustej jak ryba i pałającej jak dziesięć miesięcy czerwonej nocy” (s. 30), w drugiej przy wtórce bębnowej i pod hasłem „demokracji” czytelniczka staje się już członkinią kolonialnej wyprawy, jednym z „dobrowolnych rekrutów” podróży: „W krainy pokryte pieprzem i rozlazłe – w służbie najpotworniejszych łupiestw przemysłowych i militarnych” (s. 31). Jeśli poszczególne frazy zestawić z innymi tłumaczeniami *Demokracji*, to u Sosnowskiego „spece od komfortu” czy „drapieżna filozofia” brzmią już nie jak etykiety dziewiętnastowiecznego kolonializmu, ale jak wyimki z podręcznika współczesnego rekina biznesu. Podobnie jest z *Ruchem* i *H*, z których wyłania się nadal żywotne zaplecze europejskiego imperializmu w służbie kapitału.

To właśnie Rimbaudowski *Ruch*, podróż statkiem ku nowym ziemiom, na „arce”, która przewozi „edukację/ Ras, klas i zwierząt, na tym Okręcie/ Spoczynek i zawroty głowy/ W dyluwialnym świetle/ W straszliwe wieczory badawcze” (s. 18), to on – wiersz – wyprawia czytelnika w morze, dalej nawet niż mityczne „herbaciane pola Batumi”, wieńczące poprzedni poemat *Gdzie koniec tęczy już dotyka ziemi* (s. 17). Można powiedzieć, że wraz z Sosnowskim przeszliśmy na drugą stro-

nę tęczy, poza koniec wszystkich rzeczy, na ziemi obiecane; ale to wciąż za mało, bo *Trawers* prowadzić chce dalej, ku kolejnej wyprawie, którą przerwać może tylko cisza, *schtum*. W jakiś niesamowity sposób dwuznaczne spojrzenie na kolonializm z *Iluminacji* (zarazem krytyczne i afirmacyjne, materialistyczne i zupełnie fantazyjne) zostaje przez Sosnowskiego zaktualizowane i wprzęgnięte w jego własną opowieść o ponowoczesnym stosunku między pracą i czasem oraz o tym, że wartość (towaru, znaku, życia) jest pochodną tego stosunku.

W pierwszej kolejności przychodzi jednak w *Trawersie* na myśl Foucaultowskie pojęcie heterotopii, w jej najśłynniejszej odsłonie – jako okrętu możliwości i wehikułu wyobraźni: „jeżeli w końcu pomyślimy, że żaglowiec to pływający skrawek miejsca, miejsce bez miejsca, który istnieje sam z siebie, który jest sam w sobie zamknięty, a zarazem oddany nieskończoności morza, i że, od portu do portu, z dryfu w dryf, z burdelu do burdelu, płynie jak daleko rozciągają się kolonie – w poszukiwaniu najcenniejszych skarbów, które ukrywają w swoich ogrodach – zrozumiemy, dlaczego żaglowiec był dla naszej cywilizacji, od XVI wieku po dzisiaj, nie tylko najdoskonalszym instrumentem ekonomicznego rozwoju [...], ale jednocześnie najdoskonalszym rezerwuarem wyobraźni. Żaglowiec stanowi heterotopię par excellence. W cywilizacji pozbawionej żaglowców wysycha źródło marzeń, szpiegostwo zajmuje miejsce przygody, a piratów zastępuje policja”³.

W tym sensie *Trawers* byłyby tomem drogi, poetycką wyprawą ku nowym ziemiom, nowym możliwościom i językom,

ale wyprawą świadomą swojego ekonomicznego podłoża: podboju, eksploatacji, zawłaszczenia, kolonizacji. Tytułowy poemat, wieńczący książkę, okazuje się tymczasem opuszczeniem tej heterotopijnej przestrzeni, zejściem na ląd, mierzeniem się z materialnością pozostałego świata.

Dawid Kujawa pozwolił sobie w recenzji na szereg – święte prawo krytyka – pominięć, które zręcznie rozwiązują mu na przykład problem ironii u Sosnowskiego jako temat przeszły, z którego wyzwolił się autor *Trawersu* w stronę poważnie traktowanej krytyki mechanizmów społecznych za pomocą awangardowego gestu (czy taką ucieczką mógłby być pożegnalny toast z *Pobożnie?*). Ironia służy Kujawie za chłopca do bicia, zostaje połączona z liberalną demokracją (Rorty) i okazuje się zasłoną dla tego wszystkiego, co w postmodernizmie kalekie, paseistyczne i niepodatne na zmiany. Mam zresztą wrażenie, że problem z „ironią” jest wśród młodej krytyki szerszy, a traktowanie jej jako kategorii politycznie przeciążonej i szkodliwej – powszechne. Zapominamy jednak, że między ironią Rorty’ego (wersja angloamerykańska) i ironią, na którą powołuje się na ogół Sosnowski, również w *Trawersie* – de Mana, Kierkegaarda, Hegla i Schlegla, a więc ironią kontynentalnej filozofii, jest przepaść. Właściwie w każdym z tych przypadków ironia znaczyła co innego i była zdolna do innego rodzaju interwencji w sferze ducha bądź materii, a rzucanie na nią winy za ideologię liberalnego konsensu, przysłaniającą mechanizmy kapitalistyczne, jest sporym uproszczeniem i wykorzystaniem najbardziej potocznej definicji – „mówienia nie na serio”.

Nawet jeśli do takiej się jednak odwołamy, co już osłabia żądło krytyki społecznej w poetyckich gestach Sosnowskiego, pozostaje coś, co zupełnie zlekceważył Kujawa: *Trawers* jako tom, nie zaś jeden tylko poemat. Problem polega bowiem na tym, że sam poemat jest zaledwie dopełnieniem opowieści, „nowej odysei”, jak chcę ją widzieć, korzystając z Rimbaudowskich tropów z *Iluminacji*, akwaticznej metaforyki samego „trawersowania” czy powracającej na koniec poematu greckiej formy οὐτις – nikt, pseudonimu Odysa. Rozpoczyna ją jednak przewrotne *Hey nonny, nonny*, a więc krótka proza metaliteracka na temat granic, rozumienia i źródeł ironii właśnie, osadzonej na wielu poziomach, podważającej instancje mówiące, przywołującej nie tylko – wprost – Hegla, Melville’a, Szekspira i Deborda, ale też kilku co najmniej teoretyków rzeczonyj kategorii. Gdyby myśleć o *Trawersie* w kategoriach eposu, to pierwszy utwór musiałby pełnić funkcje apostrofy, Ironia zaś zyskiwałaby wtedy niemalże boski wymiar.

Najbardziej problematyczna kwestia przeniesienia Sosnowskiego z płaszczyzny tekstualnej na płaszczyznę napięć między krytyką poetycką i społeczną dotyczy zatem tego, co pominął Kujawa, tzn. jak pod płaszczem de Manowskiej mimo wszystko *ironii* – „permanentnej parabazy alegorii tropów”, którą sugeruje się już w początkowym *Hey nonny, nonny*, a rozwija w samym *Trawersie* („choć nie jest to sztuka traktowana zbyt poważnie/ może «najistotniejsze» są dni i noce żywych tropów/ wiem że uśmiechasz się szyderczo/ tak tak nie trupów tropów drogi kolego tropów”, s. 40) – mówić o Sosnowskim materialistycznym, krytycznym, cielesnym,

o Sosnowskim w odniesieniu do świata, którego mityczną peryfrazę stworzył na kartach *Trawersu*, ośmieszając jednocześnie tęsknotę czytelniczki za *mimesis*. Zwracałem już uwagę, że należy się zastanowić nad wykorzystaniem Deborda, nad wprowadzeniem do słownika Sosnowskiego echa jego języka, w *Domu ran* jeszcze cokolwiek widmowego, tutaj profanowanego i użytkowanego już z wielką, poetycką swobodą. Jestem jednak przekonany, że jak w finałowym tekście *Sylwetek i Cieni* przechwyił autor Agatę Bielik-Robson i jej interpretacje własnych wierszy, tak tutaj przechwytuje również samego Deborda, w krzywym zwierciadle spełniając fantazje paryskiego maja i nie tworząc wcale horyzontalnej utopii, jak chciałby to widzieć Kujawa, a raczej *stricte* wertykalną dystopię nowej wieży Babel⁴.

Jeśli uwzględnimy *Hey nonny, nonny*, nabudowane tam figury, sytuację komunikacyjną – rodzaj *savoir-vivre*⁵ skierowanego do kobiet, „*siostr*”, „*nie-wiastr*” – to czym będzie się różnić cytat z Debordiańska odmową pracy „*Ne travailles jamais*”, wypisaną na murze podczas majowych protestów, od słynnej formuły Bartleby’ego „*I would prefer not to*”? Oba okażą się nie tyle wyzwaniem rzuconym kapitalizmowi, jak dzieje się to w ich współczesnych interpretacjach, ani nawet polityczną deklaracją samego Sosnowskiego, jak widzi to Kujawa, ile po prostu figurami radykalnej pasywności, pokrewnymi raczej rozważaniom Maurice’a Blanchota niż Karola Marksa, mającymi „ograć” (unieszkodliwić, spacyfikować, uwieść) adresatkę (kobietę, czytelniczkę), a równocześnie „ogrywanymi” (rekontestualizowanymi, wykorzystywanymi)

mi) przez sam tekst na zasadzie hierarchicznego szeregowania znaczeń.

Wstrzymując się zatem od rozważania kwestii „zaangażowania Sosnowskiego”, wolałbym skupić się właśnie na tych figurach pasywności, na ironicznej zachęcie do pasywności – skierowanej do kobiet, wiecznie oszukiwanych i zdradzanych przez mężczyzn. Wiemy, że kobiety Sosnowskiego (dziewczynki raczej – bo przecież ów *savoir-vivre* z *Hey nonny, nonny* służyć ma dopiero ich „wychowaniu”) to równocześnie tropy, że zamiast realnymi postaciami okazują się raczej pewnym figuratywnym porządkiem języka, ucieleśnionym i antropomorfizowanym wybiegiem retorycznym, dzięki któremu język przegląda się sam w sobie⁵. Czym zatem byłaby propozycja pasywności, odmowy pracy i działania, skierowana ku niemu samemu? Chęcią przerwania procesu produkcji znaczeń? Odmową interpretacji? Wstrzymaniem ruchu wiersza i języka (*schtum* z początku i końca *Trawersu*)? I czy nie jest czasem tak, że właśnie odmowa – krytykowana jeszcze przez Hegla – ma charakter „najwyższej pracy, którą jednostka jako taka podejmuje dla wspólnoty” (s. 5); i to ona właśnie, a nie duch uogólnienia – jak chciałby niemiecki filozof – sygnuje u Sosnowskiego biegun możliwego? A zatem poetycko ograna została w tej krótkiej prozie nie czytelniczka-siostra, a – o ironio! – heglizm i związana z nim filozofia historii jako dziejów doskonalącego się ducha (odpowiednikiem tego gestu byłby w *Domu ran* wiersz *Hegel*). Warto by ten ruch prześledzić na tle całego tomu i zastanowić się nad jego miejscem w przekładach Rimbauda. Poeta przekłęty, który porzuca literaturę na

rzecz wypraw handlowych w głąb Afryki, który nigdy nie ujrzy wydania swoich *Illuminacji* w formie książkowej, bo też niespecjalnie mu na tym zależy, również okazuje się bowiem figurą odmowy: tym razem odmówiono jednak poezji, modernistycznej muzyce, dokonując ostatecznego gestu likwidacji literackiego pola.

Ale warto pamiętać o czymś jeszcze – jak *Hey nonny, nonny* mówi swoim adresatkom: „Sigh no more”, nie martwcie się, wy, oszukane kobiety, raczej śpiewajcie i radujcie się, bo taka jest natura rzeczy. Tak nie tylko kobietom, ale też niewolnikom, chłopom, robotnikom i pracownikom najemnym mówiono przez całe wieki: *hey nonny, nonny*, tak już jest. Jeśli gdzieś widziałbym zatem pracę, jaką *wieczna ironia* wykonuje nad pierwszym utworem Sosnowskiego, nie byłoby to rozważanie cytatów z dziejów akademickiej dysputy nad pojęciami pracy i jej odmowy (a nie ukrywajmy, że znajomość Deborda i Melville’a to raczej specjalność Jankowicza niż robotniczego falansteru), ale zdolność odsłonięcia własnych ram komunikacyjnych (pedagogika jako rodzaj instytucjonalnego ujarzżenia) i wydrwienia argumentowania z „natury rzeczy”, odpowiednika liberalnego *status quo*. Akademicki splendor zostaje tu postawiony na równi z „dobrym obyczajem”, jako sposobem wprowadzania społecznej dystynkcji.

Skoro pasywność pojawia się jednak u Sosnowskiego wprost, trzeba też podkreślić jej przeciwny biegun, aktywność własną, która w *Trawersie* (poemacie) związana zostaje z pojęciem pracy. Ruchliwość, przemieszczanie się, produkcja – to właściwości, które na ogół przypisujemy życiu, tymczasem – jak pokazuje Sosnowski – jest

to raczej pozór życia, Spektakl, w którym poszczególne elementy (aktorzy), raz wprawione w ruch, zderzać się będą ze sobą po kres czasów, a stan ten nazwą wiecznym świętem terażniejszości, kresem alienacji.

Nie ulega wątpliwości, że *Trawers* jest poematem o pracy, o różnych pojęciach pracy. Można się zatem zastanowić, czym byłaby ta wyzwolona z hierarchicznej relacji, uwolniona od alienacji praca? Powracają u Sosnowskiego tematy poszukiwania pracy, braku pracy, ale też pracy zmieniającej się w zabawę, hiperproduktywności i pracoholizmu, jest praca dzieci, przywodząca na myśl dziewiętnastowieczną organizację fabryk i zarazem wyzwoloną siłę kreatywności, o jaką walczyli Debord z Vaneigemem, ale jest też parafrazowane „Arbeit macht frei” w postaci nie mniej przerażającej: „Gdzie zaczyna się wolność tam kończy się praca/ napisali te słowa nad każdym wlotem zejściem i zjazdem w podziemia/ ironicznie teksturą frakturą szwabachą/ w metalu” (s. 44). Po drodze odfiltrowane zostaje kolejne, modernistyczne piętno: Batailléowska zatrata, potłacz i trwonienie owoców pracy. To wszystko są przeszłe reprezentacje pojęcia – jakby Sosnowski przeprowadzał isticie Foucaultiańską archeologię, by stworzyć jeszcze jedną możliwość: praca uwolniona od kapitału, wolna od pojęcia akumulacji, jest pracą poetycką, pracą samego wiersza, *poesis*, czyli tworzeniem opowieści, ruchu tropów, nie trupów.

Najbardziej zajmującą rzeczą w *Trawersie* jest jednak próba pomyślenia poetyckiej heterotopii, w której spełniają się wszystkie marzenia i zacierają czasy: praca zostaje zniesiona („tak że historia powraca jako wesoła nowina i radosna farsa/

nikt nie nabywa nikt nie zarobkuje nikt nie czerpie”, s. 45), kapitał odsyła donikąd („wiadome pole symboliczne dawno temu zostało wywiezione hen w teren i zaminowane”, s. 37), trwa wieczne święto zysku i straty („dobytek całego życia wszyscy tracą tu mniej więcej raz na dwa tygodnie”, s. 36), anarchistyczne marzenie o zaniku instytucji spełnia się dosłownie, a po urzędach i finansjerze zostają tylko budynki i artefakty („są nieciekawe sadzawki w kilku biurowych kompleksach/ stara chujnia biznesu i administracji/ zachowanych «ku przestrodze» bądź «na urągowisko»”, s. 40). Coś jednak naznacza ten świat piętnem, wyostrza krytyczny peryskop: pojęcie długu. Świat *Trawersu* to świat niespłacalnych długów, świat, w którym wszystko przepada i zarazem trwa bez możliwości przypadku. Najważniejsza chyba metafora – „syndyk masy upadłościowej starego świata”, będący samą opowieścią, literaturą lub jej instytucją – zwraca uwagę czytelniczki na pozorną relację między kapitałem, produkcją i czasem. To, co Marks ujął w zgrabny wzór, a co znamy pod pojęciem akumulacji, u Sosnowskiego zostaje unieruchomione. Długu nikt nie jest w stanie spłacić, ale też nikt nie oczekuje spłaty. Wartość towarów i usług, mierzona dotąd relacją między pracą i przeznaczonym na nią czasem, okazuje się pojęciem archaicznym, a jakikolwiek system odniesień i przeliczeń jest już niemożliwy. Bohater poematu postawiony zostaje w isticznej kafkowskiej sytuacji, podobnie jak bohater *Procesu* wobec bramy Prawa: niczego się od niego nie żąda, niczego nie wymaga. Na horyzoncie majaczy Syndyk – symbol, zwornik sensów, trzymający w kupie ów

„podżyrowany świat”, ale wszyscy wiedzą, że weksle nie mają już pokrycia. Można powiedzieć – z celowym nadużyciem polszczyzny – że w *Trawersie* stary świat oddziedziczono w dług. Postapokaliptyczna rzeczywistość Sosnowskiego przypomina jednak w dużej mierze koszmarny sen neoliberalnych ekonomistów, który po części ziścił się w roku 2008, gdy okazało się, że znaki nie mają pokrycia, tabele nikt nie ma do realnych towarów i coraz mniej osób uznaje wiarygodność systemu.

Rozpad czy raczej rozmontowanie struktury zależności kapitału od czasu wynika z prostego założenia: czas jako taki wypełnił się u Sosnowskiego, pytanie tylko, co było przyczyną, a co skutkiem? Czy wielka woda, po której pływają barki-wyspy rozbitków z *Trawersu*, to woda biblijnego potopu, czy może coś więcej – przemysłowa właśnie dystopia efektu klimatycznego? Łatwo zwracać wizję Sosnowskiego i znajdować dla nich mitologiczne lub biblijne ramy, ale co, jeśli symuluje on w ten sposób przyszłość? Jeśli „wieczne święto teraźniejszości”, życie w pełnej ekstazie na gruzach minionych cywilizacji, w splendorze i aurze przeszłych zdarzeń, będzie po prostu naszym losem? Czy dług, to najbardziej problematyczne pojęcie po kryzysie bankowym z poprzedniej dekady, nie jest innym określeniem dla czasu kupionego „na zapas”, nazwą sprzedaży czyjeś relacji między czasem i pieniądzem (a więc ukrytą za nim pracą i produktywnością)? A tym samym, czy ostateczne spłacenie długów nie oznacza kresu produkcji, końca pracy i samego życia? *Trawers* pokazuje, że życie trwa w najlepsze, ale w żadnym razie nie jest już rozumiane tak, jak rozumie je

człowiek nowoczesny, a tym bardziej marksista. Zostaje uwolnione – na co słusznie zwraca uwagę Kujawa – od subsumpcji pod kapitał, ale tym samym spełnić się musi to, co Marks rozumiał pod pojęciem „człowieka totalnego”. I spełnia się, zostaje opowiedziane, a zarazem wymyka się czytelniczce z *Hey nonny, nonny*, okazując się jakimś rodzajem przeciążenia systemu, kierującego ku śmierci na architektonie („ten skwer/ nazywacie placem dobrej śmierci/ ha ha/ cała świetna śmierć w architektonie/ cały tryumf życia w tym architektonie”, s. 46), tak jakby zmiana wektorów sił w relacji pieniądź-czas, a tym samym przemiana alienacji w emancypację, powoływała do życia posthumanistyczną hybrydę, człowieka postkapitalistycznego, nową formę upiora, który dokonał prze wartościowania wszystkich wartości.

Wciąż jednak czytamy Sosnowskiego – na fali marksowskich, deleuzejańskich, antropologicznych ujęć – jako filozofa i krytyka społecznego. A jeśli to nie w diagnozach, które stawia (znanych, wtórnych), ale w sposobie ich formułowania, w tym, że przychodzą właśnie z poezji, tkwi cała siła rzeczowego gestu? A jeśli tak, to autonomia pola literackiego zostaje oczywiście wzmocniona, a Praca, Kapitał, Alienacja, Konsumenci, Rezydenci i Debord stają się takimi samymi figurami (tropami), jak Pan pożerający Behemota i rozmawiający z de Manem w *Sylwetkach i Cieniach*, jak dr Caligari i Wodzu Dichter z *Po tęczy*, jak dziewczynka z zapalkami i dzikie wodne królestwo. Ironia Sosnowskiego – nie jako figura, lecz kategoria – dokonuje najpierw ukonkretnienia pojęć w ontologiczne gniazda, a następnie spłaszczenia samej ontologii (jak na przedrukowanej ilustracji,

kończącej *Trawers*, a będącej częścią *Gdzie koniec tęczy...*, czyli fragmencie partytury *Suity zakopiańskiej* Witolda Szalonka). Wciąż jednak wydaje mi się, że z tak pojętą ironią kapitalizm może mieć problem, a polityczność gestu poety nie polega wyłącznie na restytucji „awangardowości” w jej marzeniach o społecznej zmianie, ale na zdolności snucia dystopijnych baśni, które obnażają referencjalną pustkę Spektaklu, próbującego za wszelką cenę utwierdzić swoje „czytelniczki”, że istnieje ostateczna zasada, podług której złoto wymienia się na złotówki, a złotówki na książki, pralki i lodówki.

Jakub Skurtys

PRZYPISY

- 1 Raj Patel, *Wartość niczego: jak przekształcić społeczeństwo rynkowe i na nowo zdefiniować demokrację*, przeł. Hanna Jankowska, Warszawa 2010, s. 27.
- 2 Raoul Vaneigem, *Rewolucja życia codziennego*, przeł. Mateusz Kwaterko, Gdańsk 2004, s. 46.
- 3 Michel Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. Agnieszka Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 125 (korzystam z bardziej poetyckiej wersji, zmodyfikowanej przez Joannę Orską na potrzeby *Republiki poetów*, Kraków 2013, s. 17).
- 4 O ile w *Domu ran* wyczuwalny był przede wszystkim ciężar krytycznego gestu i widoczne wzmocnienie figury naddanego podmiotu, który „ustawiał” to, co poetyckie, względem tego, co społeczne, o tyle *Trawers* wraca w rejony poetyckiej pracy z *poems* czy *Sylwetek i Cieni*, odzyskuje ironię i pozwala wielu podmiotom i głosom „zagubić się” w dystopijnej opowieści (z czasem zresztą moje negatywne podejście do poprzedniego tomu złagodniało). Por. *Rozmowa redakcyjna wokół „Domu ran” Andrzeja Sosnowskiego*, <http://przerzutnia.pl/rozmowa-redakcyjna-wokol-tomu-andrzeja-sosnowskiego-dom-ran/>.
- 5 Por. Paul de Man, *Antropomorfizm i trop w liryce*, przeł. Tadeusz Pióro, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10/11, s. 119–144.

Umrzeć z ciekawości

*Tak że chodziłoby chyba o ruch w stronę,
skąd nie ma już powrotu. Przemieszczenie
w rejon,
gdzie żyją tylko smoki. I rzeczywiście można
by teraz pomyśleć o Rimbaudzie¹.*

Andrzej Sosnowski

Choć na temat ostatniej książki Andrzeja Sosnowskiego nie napisano wielu tekstów, o *Trawersie* powiedziano do tej pory paradoksalnie dość dużo. Zwrócono uwagę na układ książki – składającej się z dwóch nowych tekstów, dwóch przedruków czy „przeczytowań” i grupy przekładów – wskazując, że Sosnowski podkreśla tym samym ciągłość opowieści snutej w kolejnych książkach (Tomasz Cieślak-Sokołowski skojarzył ten gest z Duchampowskim pudełkiem²); podjęto dyskusję nad utopijnością bądź dystopijnością wizji prezentowanej w tytułowym poemacie (Jakub Skurtys, Dawid Kujawa³); rozważano też kwestię czasowego osadzenia wspomnianej wizji: na przecięciu przyszłości, terażniejszości i bezczasu po czasie (Łukasz Żurek⁴). Wszyscy wspomniani recenzenci wykonali ważną i rzetelną pracę analityczną, dostrzegli w *Trawersie* jedne z najważniejszych wątków: kontynuację poetyki *Domu ran*, wyrazisty polityczny komentarz, wprowadzenie w orbitę poezji Sosnowskiego nowych pojęć, przede wszystkim pojęcia pracy. Korzystając z tych rozpoznań, chciałabym się skupić na dwóch kwestiach

omówionych w mniejszym stopniu, a będąc równie ważnych: mowa będzie zatem o Arthurze Rimbaudzie i o przestrzeni. A potem: o życiu.

Autor *Sezonu w piekle* od dawna przywoływany jest w kontekście twórczości autora *Sezonu na Helu*, a to jako twórca koncepcji „rozprzężenia wszystkich zmysłów”, a to jako archetyp podmiotu rozdwojonego („ja to ktoś inny”), a to jako poeta, dla którego czas nie był ważnym punktem odniesienia. Istotnym bohaterem poezji Sosnowskiego stał się Rimbaud w książce *Sylwetki i cienie* (2012). Znaleźć można tam krótką prozę zatytułowaną *REM*, pełną cytatów z listów Rimbauda, nazw miejscowości, do których Francuz podróżował po zaprzestaniu pisania. *Sylwetki i cienie* to być może najslabiej rozpoznana, najrzadziej komentowana książka warszawskiego poety. Jest w niej potencjał wybryku – tom zawiera poematy *Seans po historiach* i *Seans po historiach (jednym ciągiem)*, które okazują się różnić tylko ilustracjami: pierwszy zawiera fragmenty z tak zwanego Kodeksu Drezdeńskiego nieobecne w drugim. W swojej recenzji tomu Inez Okulska zdawała taką relację z lektury: „Niech rzuci jednak kamieniem, kto nie dał się tej grze uwieść. Dwa razy ten sam utwór (*Seans po historiach*) w jednym tomie? Tak po prostu? U Sosnowskiego? Przyznaję, wpadłam w pułapkę tej zagadki – zadałam sobie trud i przez 20 minut z mozołem porównywałam oba teksty niczym korektorka-stażystka albo znudzona podróżniczka rozwiązująca łamigłówkę z serii «znajdź pięć różnic». Nie znalazłam żadnej”⁵.

Nie bez przyczyny przywołuję ten autorski gest – wraz z wydaniem *Trawersu*

sytuacja się powtarza, czytelniczka dostaje do przeczytania dwa znane jej już poematy: *Gdzie koniec tęczy nie dotyka ziemi* (z tomu o tym samym tytule, 2005) i *dr Caligari resetuje świat* (z *poems*, 2010). Tym razem można wysledzić niewielką zmianę: z pierwszego z nich usunięto kilka strof i nieznacznie zmieniono tytuł na *Gdzie koniec tęczy już dotyka ziemi*. Na ile chwytły z *Trawersu* podobne są tym z *Sylwetek i cieni*? I co ma do tego wszystkiego Rimbaud?

Tom z 2012 odebrano jako prowokację, rodzaj żartu z wydawcy, który domagał się od poety wywiązania się na czas z umowy; żartu z czytelników, których dotychczasowe interpretacje twórczości Sosnowskiego uwrażliwiły na „powtórzenie i różnicę”; żartu z samego siebie. O charakterze tej prowokacji Okulska pisała, że jest „dzieckiem podszyta”. Doprecyzować moglibyśmy: dzieckiem „po przejściach”, pamiętając ton i tematy poprzednich książek Sosnowskiego, i wiedząc już, że kolejna (*Dom ran*) wprowadzić miała w jego poezji istotne przesunięcia – doprecyzować możemy, że byłoby to dziecko bardzo specyficzne: dziecko „po przejściach”, po tęczy i po kilku apokalipsach, przede wszystkim zaś – równocześnie znużone życiem i nieustająco, żarliwie poszukujące życia. W historii poezji nie ma zaś lepszego przykładu takiego „dziecka po przejściach” niż Arthur Rimbaud.

Rimbaud w książkach Sosnowskiego przechodzi drogę od patrona poetyki „rozprzegania sensów” i docierania do kresów możliwości języka (tak Sosnowski opisuje go w eseju *Hamlet, dekonstrukcja – i program Rimbauda*⁶), przez patrona prowokacji, by ostatecznie wyjść poza litera-

turę i stać się przewodnikiem po współczesnej sytuacji geopolitycznej. Taka jest właśnie jego rola w *Trawersie*.

*

Rimbaud w *Trawersie* jest obecny za sprawą sześciu utworów z *Iluminacji*, kolejno: *Ruch, H, Dżinn, Pobożnie, Demokracja* i *Miasta*. Ten sam zestaw, uzupełniony jeszcze o *Życia*, pierwotnie opublikowany został w Rimbaudowskim numerze „Literatury na Świecie” w 2015 roku (w jednym z wywiadów Sosnowski mówi, że przełożył w sumie osiem fragmentów *Iluminacji*, jednego więc brak w druku). Wbrew niektórym recenzentom, którzy pisali, że są to „prozy inspirowane Rimbaudem”, wspomniane teksty to bez wątpliwości przekłady, różne od znanych wcześniej wersji Artura Międzyrzeckiego; różnice zbliżają jednak przekład do oryginału. Jak zatem podejść do ich obecności w, było nie było, autorskim tomie poetyckim? Podany przez Cieślaka-Sokołowskiego trop Duchampowskiego pudełka, do którego włożono głównie reprodukcje wcześniejszych dzieł, do oglądania w dowolnych układach, jest szalenie ciekawy, ale forma książki (tradycyjnej, nie „liberackiej”) rządzi się prawem linearności. Widzimy to w *Trawersie*: Sosnowski układa elementy w określonej kolejności, prowadzi nasz wzrok. Fragmenty z *Iluminacji* – zgrupowane w dwóch blokach po trzy – przedzielają trzy zawarte w tomie poematy. Są pomyślane do czytania pomiędzy nimi. Ten fakt niejako uzasadnia gest ponownego wydania wierszy już wydawanych: fragmenty z Rimbauda wpływają na lekturę całej książki; są bardzo szczególnym rodzajem cytatu. *Trawers*,

choć kontynuuje znane elementy poetyki Sosnowskiego, może być odczytany jako jeden z najmocniejszych zwrotów w jego podejściu do kwestii relacji twórcy z wierszem: przeobrażony już w slogan wers „Wiersz wychodzi z domu i nigdy nie wraca”, który stał się synonimem całkowitej niezależności tekstu od autora, zdaje się ustępować programowanej lekturze, poetyckiemu poleceniu: przeczytaj raz jeszcze, przeczytaj od nowa, przeczytaj po kolei, w ten sposób, w tym lekturowym zestawieniu. Ten, kto jest odpowiedzialny za układ książki – jej kompozytor czy montażysta – okazuje się żywo zainteresowany sposobem, w jaki będzie czytana. Za owo odświeżenie lektury odpowiedzialny jest niewątpliwie Rimbaud – a za nim zespół nowych patronów, tematów, problemów, które zaczęły być intensywnie obecne w wierszach Sosnowskiego po *Sylwetkach i cieniach*, a szczególnie zostały ze sobą powiązane w poemacie *Trawers*.

Jak trafnie zauważyli Dawid Kujawa i Jakub Skurtys, najważniejszym nowym dla Sosnowskiego pojęciem jest w *Trawersie* praca. Pojawia się ona jednak późno, dopiero na dziesiątej stronie tytułowego poematu, kiedy ujawnione zostaje coś w rodzaju podszewki przedstawione go świata. Nie można jednak zacząć od podszewki, żeby zrozumieć rolę pracy w tym świecie, trzeba mu się przyjrzeć od początku. Na pierwszych dziesięciu stronach Sosnowski przedstawia wizję futurystyczno-postapokaliptycznej stolicy, wielokondygnacyjnego miasta wypiętrzonego nad wodą, która załała jakieś jego starsze pokłady. Wyobrażenia Sosnowskiego od zawsze trzyma się blisko wody, kojarzonej jednak zwykle z ruchem: jego

wiersze pełne są podróży morskich, motywów żeglugi i nurkowania, dryfowania z prądem, Wild Water Kingdom. Tym razem woda stoi, ważniejsze niż ruch okazuje się samo miejsce (czy przestrzeń, do różnicy zaraz dojdziemy); mimo braku ruchu woda właśnie niech będzie ramą organizującą lekturę.

*

Sosnowski w *Trawersie* opowiada na nowo tę samą opowieść, którą snuł w tęczywej trylogii, tylko jakby dobitniej, w innym tonie, z inną pointą. Że tę samą – wiemy właśnie dzięki Rimbaudowi i otwarciu jego *Iluminacji*. Pierwszy ich fragment w przekładzie Międzyrzeckiego nosi tytuł „Gdy skończył się potop”⁷⁷. Drugi akapit brzmi natomiast tak: „Zając przystanął w koniczynie i drżących dzwoneczkach, by przez pajęczą sieć zmówić modlitwę do tęczy” [SPI 59]. W rozmowie z Grzegorzem Jankowiczem Sosnowski przywołuje ten cytat tłumacząc, skąd wziął się tytuł *Po tęczy*: „Ale jeżeli jest «po tęczy»? Po potopie i po tęczy? Co z zającem? Cały czas przyjemnie romantyczne, nowoczesne i odświeżające jest to otwarcie *Iluminacji*, ale jeśli uważnie mu się przyjrzeć, to chyba nie ma w nim niczego, co dzisiaj można by jeszcze napisać”⁷⁸. W *Trawersie* Sosnowski wraca zatem do tego właśnie punktu wyjścia: jest „po tęczy” i „po potopie”, tylko woda jeszcze nie zesłała, stoi, a nad nią wypiętrza się 120 kondygnacji miasta stołecznego. Wraca do Rimbauda i znajduje w nim mnóstwo rzeczy, które „dzisiaj można by jeszcze napisać”.

Poemat zaczyna się od zdania, które wywołać musi mnóstwo pytań: „Schtum, słońca”. *Schtum*, jak już zauważyli inni

recenzenci, w języku angielskim służy nakazaniu milczenia (jak w 'keep schtum'), tyleż ciszy, co przemilczenia czegoś. Pisano więc, że *Trawers* zaczyna się od ciszy – także ciszy na wodzie. Konstrukcję podobną otwarciu *Trawersu* znajdziemy jednak już w *Seansie po historiach* z *Sylwetek i cieni*: „[...] Dziewczyny,/ to brunatny karzeł, przechodzi przez niebo/ w galaktycznym kapturze i z serpentynami/ komet w zanadru, tak że *Achtung*, Słońca”⁹. „Schtum” to słowo z jidysz, tam oznaczające tyle co 'ciche, bezgłośny, niemy', od niemieckiego 'stum'. Na samym otwarciu poematu otrzymujemy wręcz ostrzeżenie: są rzeczy, o których się nie mówi. Ale przecież to zdanie, gramatycznie przedziwne, składa się z dwóch słów. Zostało słońce – w dopełniaczu liczby pojedynczej lub mianowniku, a może wołaczu liczby mnogiej, jak w wersji z *Sylwetek i cieni*, jedynej, która czyni całe zdanie gramatycznie poprawnym. Idylliczna scena bezwietrznej pogody nad wodą to równocześnie lekka groźba. Niezły początek.

Najważniejszym punktem miasta przedstawionego w *Trawersie*, miasta – siłą rzeczy – portowego, jest wieża, na której urzęduje „syndyk masy upadłościowej starego świata”, wieża zbudowana z resztek i śmieci, zdobiona kapslami i lusterkami. Syndyk jest tu „najbardziej bezrobotnym z bezrobotnych”, bo nie ma żadnych wierzycieli, po pozostałość po bankructwie świata nikt się nie zgłasza. W swoich recenzjach Kujawa i Skurtys zgodnie uznali, że miasto stołeczne *Trawersu* to miasto bez pracy, miasto po końcu pracy, a także po końcu całej znanej nam wymiany ekonomicznej. Tak, jest też podszewka – „tak zwana praca/ tylko umownie wystę-

puje pod pewnymi warunkami/ zasadniczo w nocy i głównie pod ziemią/ «robotę» najskuteczniej wykonują dzieci/ (they fuck with fabric of time)”. Jej ujawnienie Kujawa nazywa plot twistem, a Skurtys efektem działania ironii. I chociaż obaj snują interesujące wizje, to – przychyłając się do rozpoznania Skurtysa w miejscach, w których polemizuje z Kujawą – chciałabym odnieść się polemicznie również do jego tez. Konkretnie zaś – do uwag o pasywności i odmowie.

Przypomniawszy sam początek pierwszego fragmentu *Illuminacji*, przypomnijmy też środek i koniec. W uniesieniu, po ustąpieniu wód, „Ruszyły karawany. W chaosie lodów i nocy polarnych zbudowano hotel Splendide” [SPI 59]. Zaczęto szukać rozrywek, „Bo kiedy opadły – ach, z ucieczką drogocennych kamieni, z otwarciem się kwiatów! – zapanowała nuda!” [SPI 59]. To prawda, że w *Trawersie* Sosnowski uruchamia wątek odmowy pracy, sygnalizując go w drugim nowym utworze tomu, otwierającej książkę prozie *Hey nonny nonny*. W tym utworze, złożonym niemal wyłącznie z cytatów, dłuższemu fragmentowi z Hegla dotyczącemu pracy przeciwstawia się przewrotnie nihilistyczną piosenkę z *Wiele hałasu o nic* oraz dwa najbardziej może znane nowoczesne hałasy odmowy: sytuacjonistyczne „Ne travaille jamais” i Melville’owskie „I would prefer not to”. Tekst Sosnowskiego kierowany jest do kobiet, jak szekspirowska piosenka, ponieważ „men were deceivers ever” – pozwala to Sosnowskiemu użyć jednego ze swoich stałych chwytów zagadkowych kobiecych wołaczy, tym razem jedynie w liczbie mnogiej. Najważniejsze pytanie związane z tym utworem – i jego

rolą dla całego tomu – dotyczy funkcji przywołanych w nim słów Hegla o „najwyższej pracy, którą jednostka jako taka podejmuje dla wspólnoty”. Skurtys widzi w tym fragmencie główny logiczny twist całej książki, który łączy z postacią Rimbauda: „Czym zatem byłaby propozycja pasywności, odmowy pracy i działania, skierowana ku niemu samemu? Chęcią przerwania procesu produkcji znaczeń? Odmową interpretacji? Wstrzymaniem ruchu wiersza i języka (*schtum* z początku i końca *Trawersu*)? I czy nie jest czasem tak, że właśnie odmowa – krytykowana jeszcze przez Hegla – ma charakter «najwyższej pracy, którą jednostka jako taka podejmuje dla wspólnoty» (s. 5); i to ona właśnie, a nie duch uogólnienia – jak chciałby niemiecki filozof – sygnuje u Sosnowskiego biegun możliwego? A zatem poetycko ograna została w tej krótkiej prozie nie czytelniczka-siostra, a – o ironio! – heglizm i związana z nim filozofia historii jako dziejów doskonalącego się ducha (odpowiednikiem tego gestu byłby w *Domu ran* wiersz *Hegel*). Warto by ten ruch prześledzić na tle całego tomu i zastanowić się nad jego miejscem w przekładach Rimbauda. Poeta przeklęty, który porzuca literaturę na rzecz wypraw handlowych w głąb Afryki, który nigdy nie ujrzy wydania swoich *Iluminacji* w formie książkowej, bo też niespecjalnie mu na tym zależy, również okazuje się bowiem figurą odmowy: tym razem odmówiono jednak poezji, modernistycznej muzyce, dokonując ostatecznego gestu likwidacji literackiego pola¹⁰.

Sam Sosnowski jednak tłumaczył ten fragment jako nieco inną przewrotność: „Innymi słowy, wreszcie wykonuje tę «naj-

wyższą pracę, którą jednostka jako taka podejmuje dla wspólnoty». Czyli najwyzwyczajniej w świecie umiera i w ten sposób długi szereg jej rozproszonego istnienia, wypełnionego niepokojem przypadkowego życia, wznosi się do spokoju prostej, ostatecznie ukształtowanej ogólności nagrobka. Doskonale. Jednak po prostu chimerycznie przyszło mi do głowy, że w majestacie wielkiego systemu takie koniecznie prawdziwe zdanie to jest ironia, której nie sposób prześcignąć. Ale spróbowałem. Radzę tym wszystkim niewiastom, żeby przynigdy w ten sposób nie pracowały. Pod żadnym pozorem nie pracowały dla tego Hegla¹¹.

I faktycznie, jeżeli przywołać cytat z *Fenomenologii ducha* w nieco dłuższej formie, jasne będzie, że nie chodzi o jakąś abstrakcyjną odmowę, lecz – zwyczajnie i ściśle – o śmierć: „Ogólność więc, którą tu osiąga jednostka jako taka to czysty byt, śmierć. [...] Przyroda dokonała na jednostce tego, że jej stawanie się ogólnością przybiera postać ruchu czegoś, co jest bytem. Ruch ten dokonuje się wprawdzie w obrębie społeczności etycznej i ją ma na celu; śmierć jest zakończeniem prac, które jednostka jako taka podjęła się dla społeczności, i jej najwyższą pracą¹².”

Hey nonny nonny w tonie lekkiej rezygnacji radzi odmówić pracy umierania, oddawania życia. Radzi to niewiastom, bo w niewieście właśnie Hegel widział uosobienie ironii. Sytuacjonistyczne hasło odmowy pracy i powtarzana przez Bartleby'ego uprzejma, lecz stanowcza formuła spotykają się tu jakoś w pół drogi, by „upatrywać” życia – owego mitycznego, fantastycznego Yeti, bazyliuszka, mantykory, kalandry, leucrocotty z *Psalmu*

z *Domu ran*. *Trawers* jest kolejną poetyką wyprawą mającą na celu odnaleźć życie, a przynajmniej przywrócić się temu, co je spycha, zgniata, fałszuje czy wprzęga w mechanizmy Spektaklu (bo – wbrew Kujawie – bardziej o Spektakl właśnie, bądź po prostu o alienację, niż o subsumcję pod kapitał chodzi; o zamianę życia w „życie podstawione” z *Domu ran*, a nie o wykorzystanie twórczego potencjału życia dla potrzeb kapitału). Skurtys utożsamia odmowę z pasywnością (zrównuje Deborda z Bartlebym), choć – jak sądzę – Sosnowski w całym *Trawersie* problematyzuje ich bliskość. Żeby ją zrozumieć, trzeba przywołać brakujące pojęcie – nudy właśnie, nudy, którą w wyłoniony z potopu świat wpisał Rimbaud, a w której Debord widział jedno z centralnych narzędzi pracy Spektaklu, w innym znanym haśle głosząc jej kontrrewolucyjność.

Stolica na wodzie to zwielokrotniony hotel Splendide, w którym rezydenci zabawiają się, trwonią „dorobek życia”, „na tyłu piętrach krzewi się seksuacjonizm”. To „miasto pociech”, jak się dowiadujemy pod koniec – doskonale absurdalna w tym miejscu fraza z *Trenu II* Kochanowskiego, gdzie przecież „miasto” nie jest nawet rzeczownikiem, a przyimkiem i znaczy tyle, co „w miejsce”, „zamiast”. Kujawa widzi w mieście stołecznym utopię, Skurtys dystopię; jeśli zaś w centrum postawimy Rimbauda i nudę, będzie ono przede wszystkim antyutopią, światem bez pracy, ale i bez życia.

*

Dla Skurtysa i Kujawy za postulatem odmowy pracy stoi w *Trawersie* głównie De-

bord. Jednak to Rimbaud jest jej głównym orędownikiem w tym tomie. O podejściu autora *Sezonu w piekle* do kwestii pracy najwięcej napisała Kristin Ross, która twórczość poety potraktowała jako literacki analogon działań Komuny Paryskiej. Teoretyczka pyta retorycznie: „Czy zaskakującym będzie więc znaleźć młodzieńca Rimbauda i Kreola Lafargue’a – których wyobraźnia polityczna została w podobny sposób nieodwołalnie naznaczona wydarzeniami Komuny [Paryskiej] – złączonych dokładnie w tym momencie historycznym, gdy kapitał prędko zmierza już ku swojej najbardziej imperialistycznej formie; oni zaś obaj formułują – w sposób podobny «prymitywnym» społeczeństwom – odmowę całkowitego poddania pracy i produkcji?»¹³.

Mowa tu oczywiście o Paulu Lafargue’u, autorze słynnego *Prawa do lenistwa*. Ross zaznacza, że nic nie wiadomo o ewentualnym spotkaniu obu autorów, ale ich równoległość i równoczesność – zdaniem badaczki – nie jest przypadkowa, stanowi wyraz głębszych społecznych przeobrażeń, których obaj byli świadkami. Tym, co pozwoliło Rimbaudowi dostrzec wagę historycznych przemian, a następnie wyartykułować świadomy opór, była według Ross niedojrzałość, niedorosłość, przy równoczesnej umiejętności myślenia niechronologicznego, nielinearnego: „Szczególnym osiągnięciem Rimbauda w *Sezonie w piekle* jest danie wyrazu strategicznej pozycji i patosowi dorastającego ciała, konfrontującego się z tym co «wizja liczb» wyznaczyła jako dorosłość. «Śpieszmy się! Czy istnieją inne życia?» «Sądziłem, że każdej istocie przypisanych jest wiele innych żywotów»¹⁴.

Rimbauda odmowa pracy wynika z jego podejścia do czasu, związana jest z odmową włączenia się w linearność historii. Ta nielinearna perspektywa przekładała się na rozwiązania artystyczne: już Hugo Friedrich postawił tezę, że osiągnięciem poetyckim Rimbauda było wynalezienie techniki montażu (którą od niego przejęli, zdaniem badacza, francuscy malarze)¹⁵. Był to jednak montaż szczególny, operujący nie tylko zestawieniami, ale także nakładaniem się obrazów. Metropolia, którą opisuje Sosnowski – a której opis poprzedza przecież bezpośrednio fragment *Miasta z Iluminacji* – skonstruowana zostaje przy użyciu tej samej metody, działającej tu niejako stratygraficznie. Wymowna w tym kontekście wydaje się opinia Adama Ważyka, tłumacza wierszy Rimbauda: „Przed Rimbaudem wyobraźnia poetycka musiała, chcąc nie chcąc, przyznawać się do przestrzeni codziennego doświadczenia, uzyskując w niej drobne koncesje, albo przywoływać uświęcone wielowiekową tradycją kraje bajeczne.

Rimbaud zbudował dla niej odrębną przestrzeń, gdzie miasto jest równocześnie miastem dziewiętnastowiecznym, średniowiecznym, legendarnym i miastem przyszłości, gdzie przenikają się wzajemnie świat baśniowy, skrótowa, wnioskująca obserwacja i odgadywanie zjawisk, które nadejdą¹⁶.

„Trawersowa” stolica składa się z pokładów, w których rozpoznajemy dawniejsze scenerie (czy to autorstwa samego Sosnowskiego – Wild Water Kingdom, tu przeniesione w wymiar spirytualny – czy przywołane z cudzej twórczości – jak Ashbery’ańskie lodowisko). Miejsca te istnieją równolegle, znudzeni (niepracujący,

ale i nieżywi) rezydenci snują się między nimi. To ich snucie zwraca uwagę – jest wyraziście różne od miast opisywanych przez Rimbauda, miast pełnych ruchu, miast-rojów. Ruch był Rimbaudowską domeną – domeną komunardów, jak mówi Ross (bowiem „walki uliczne opierają się na mobilności i stałym przemieszczeniu”¹⁷). W tym ujęciu ruch okazuje się także formą ochrony życia, pod postacią włóczęgostwa: „tej nerwowej manii ruchu i lenistwa, która jawi się jako jeden ze sposobów przechowania wolnego, dzikiego życia”¹⁸. Włóczęgostwo, jak podkreśla Ross, wprost przeciwstawiało się pracy – było bowiem karane właśnie jako „umykanie pracy”, zamykano za nie w więzieniach, częściej zaś wysyłano pod przymusem do warsztatów, fabryk, na „miejsce pracy”. Włóczęgostwo jako przestępstwo doskonale obrazuje różnicę między *przestrzenią* a *miejscem*. Jak pisał Michel de Certeau: „Miejscem jest porządek (jakikolwiek) decydujący o rozmieszczeniu elementów w stosunkach współistnienia. W ten sposób zostaje więc wykluczona możliwość, że dwie rzeczy znajdują się na tym samym miejscu. Rządzi tu prawo «własnego»: badane elementy są ułożone jedno przy drugim, każdy jest umieszczony na miejscu «własnym» i odmiennym od tego, które określa. Miejsce jest więc tymczasową konfiguracją położenia. Implikuje wskazywanie stabilności.

Przestrzeń istnieje wówczas, gdy bierzemy wektory kierunku, pomiary prędkości i zmienną czasową. Przestrzeń to krzyżowanie się ciał w ruchu. Jest uaktywniona niejako przez zespół rozpościerających się w niej ruchów. [...] Przestrzeń jest praktykowaniem miejsca¹⁹.

Ruch i przestrzeń stoją zatem po stronie życia, miejsce – jest miejscem pracy, unieruchomieniem, warunkiem „podstawiania życia”. Ten opis nie jest anachroniczny, na co zwracał uwagę nie kto inny jak Adam Ważyk: „W szczątkach jego wierszy zachowało się zdanie «strzeż się o moje życie nieobecne». W *Sezonie* podobne słowa wypowiada Szalona Dziewica: «Prawdziwe życie jest nieobecne, nie ma nas na świecie». Rimbaud potrafił doprowadzić do krańcowego sformułowania to negatywne poczucie istnienia, które filozofia XIX wieku nazwała alienacją, ponieważ było mu dostępne, znane, ale dopóki pisał, dopóty górowała nad wszystkim ciekawość życia branego bez dystansu, bez separującego chłodu, bez konstruowania własnej tożsamości, tego właśnie życia, które jest dane w bezpośrednim doświadczeniu i ukryte w człowieku”²⁰.

W *Trawersie* jednak odmowa pracy znaczy przecież coś więcej. Stałe miejsce – to ów Heglowski porządek, „spokój prostej ogólności” przeciwstawiany przypadkowości – a więc ruchliwości – życia. Tak rozumiane miejsce stoi też w centrum stołecznego miasta, otoczonego stojącą wodą:

jest na mapie świata małeńki znak...
czarny niewielki skwer na planie
stolicy...
wszyscy doskonale wiedzą o czym
mówię...
[...]
nazywacie placem dobrej śmierci

Ostatnia cząstka podzielonego znakami haszów – cokolwiek narkotycznie – poematu krąży wokół tego miejsca, wokół czarnego skweru, krokami bohatera, który

ma wypić „gazowan[ą] cykut[ę] z imbirem i setką mezcalu/ gazowan[ą] cykut[ę] z imbirem i setką absyntu”; bohatera, który „umiera z ciekawości”. Umieranie z ciekawości to frazeologiczny odpowiednik wychylenia w przyszłość. Choć Sosnowski w wywiadach mówi o raczej pesymistycznym wydzwiku swoich poematów, ostatecznie wpisuje się w szkieletowaną przez siebie samemu linię poetów, którzy starali się uchronić i przekazać dalej życie, którego nikt już podobno nie chce „upatrywać”. Umierać z ciekawości to poza wszystkim odmówić umierania zwyczajnie.

W stolicy nudy bohater umiera z ciekawości, nie spogląda na nic za sobą; zostawia miasto (które, przypomnijmy Kochanowskiego, jest namiastką, jest zamiast – służy podstawianiu życia) i to, co w mieście, ostatecznie niezainteresowany nim, zainteresowany tym, co *poza*. Choć w *Domu ran* mogło się przez chwilę wydawać inaczej, Sosnowski nie jest nostalgiczny, jak nie był nostalgiczny Rimbaud: „Jedną z najbardziej uderzających cech twórczości Rimbauta jest pewien rodzaj braku: nie posiada ona struktur umożliwiających nostalgię. Albo inaczej: jest skierowana ściśle ku przyszłości”²¹. *Quasi*-utopijna myśl o czymś więcej, prawdziwym życiu, pojawia się więc u Sosnowskiego nie tam, gdzie skuszeni plastycznością wizji skłonni bylibyśmy jej w pierwszej kolejności upatrywać – w futurystycznym obrazie rozbawionej stolicy, w zawieszeniu wszystkich długów – lecz w szczątkowej, pojedynczej frazie, w samej sugestii czy pytaniu. Nie bez powodu zakończenie poematu składa się z urywków, by ostatecznie przejść w odliczanie czasu – jak do startu. O tym co później – *schtum*.

Krzysztof Siwczyk w 2017 roku widział w Rimbaudzie wcielenie mitu ucieczki od cywilizacji: „Jednoosobowa rewolucja, którą wywołał Rimbaud, okazała się finalnie «rewolucją życia codziennego», które upomniało się o znaczenia, jakich w nim najpewniej brak. Intensywność przeżywania i przepisywania przeżytego, w natchnionym ruchu frazy i melodii przyspieszonego oddechu, dziś jest chyba poza zasięgiem zwykłego, ponowoczesnego śmiertelnika. Niedostępność ta jest związana z zanikiem lub też niedogonem świata”²².

To lektura żałobna. W swojej recenzji z *Trawersu* Maciej Woźniak przypomniał, że Sosnowski debiutował poetycko w czasopiśmie „Powściągliwość i Praca”²³. Krótkie śledztwo bibliograficzne ujawnia, że były to wiersze o tytułach *Agonia* i *Poranek niedzielny*. Wydaje się, że zbiór tytułów nie mógł być wymowniejszy. W *Trawersie* poeta odrzuca dwa pierwsze człony – powściągliwość i pracę – by paradoksalnie przekroczyć, oszukać (*men were deceivers ever*) – agonię – trzeci i przejść do czwartego: „Czym były owe miejsce i formuła, do których odkrycia Rimbaud tak usilnie dążył? Bez wątpienia miały związek z utopijną przyszłością, w której nie byłoby miejsca na uśmiercające działanie konwencji i która sprowadziłaby zupełnie nową epokę miłości. Stale powołuje się on na «nową harmonię», «nową miłość», «nowych ludzi». Wzywa do wyjścia w kierunku «nowego uczucia». Zaś na końcu swojego haszyszowego poematu «Potrafimy oddawać całe nasze życie cały czas»²⁴.

To lektura rewolucyjna.

Marta Koronkiewicz

PRZYPISY

1. *Rzeczywistość i przeżywanie. Z Andrzejem Sosnowskim rozmawiają Michał Larek i Jerzy Borowczyk*, w: *Trop w trop. Rozmowy z Andrzejem Sosnowskim*, Wrocław 2010, s. 162.
2. Tomasz Cieślak-Sokołowski, *Ukartowany koniec. O (początku i) zakończeniu „Trawersu”*, <http://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/ukartowany-koniec-o-poczatku-zakonczeniu-trawersu/> [data dostępu: 15.12.2017].
3. Jakub Skurtys, *I wszystkie długie zostaną splecone*; Dawid Kujawa, *Rzesza niezastąpionych najemnych konsumentów*, „Nowa Dekada”, <http://nowadekada-online.pl/recenzuja-dawid-kujawa-jakub-skurtys/> [data dostępu: 15.12.2017].
4. Łukasz Żurek, *Andrzej Sosnowski ma dziś i jutro wolne*, „Mały Format” 2017, nr 5, <http://malyformat.com/2017/05/andrzej-sosnowski-ma-dzis-i-jutro-wolne/> [data dostępu: 15.12.2017].
5. Inez Okulska, *Piosenka po końcu świata, czyli Sosnowski dzieckiem podszyty*, <http://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/piosenka-po-koncu-swiate-czyli-sosnowski-dzieckiem-podszyty/> [data dostępu: 15.12.2017].
6. Andrzej Sosnowski, *Hamlet, dekonstrukcja – i program Rimbauda*, w: tegoż, „Najrzykowniej”, Wrocław 2007, s. 48–56.
7. Wszystkie cytaty z Arthura Rimbauda podaje za: Artur Rimbaud, *Sezon w piekle. Iluminacje*, przeł. Artur Międzyzrzecki, Kraków 2007. Strony lokalizuję w tekście, posługując się skrótem SPI.
8. *Niewielki odwet na „prawdziwym” życiu. Z Andrzejem Sosnowskim rozmawia Grzegorz Janekowicz*, w: *Trop w trop*, dz. cyt., s. 176.
9. Andrzej Sosnowski, *Sylwetki i cienie*, Wrocław 2012, s. 22–23.
10. Jakub Skurtys, dz. cyt.
11. *Hegel rozumnie stronił od ironii. Z Andrzejem Sosnowskim rozmawia Michał Sowiński*, „Tygodnik Powszechny” 2017, nr 20, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/hegel-rozumnie-stronil-od-ironii-147926> [data dostępu: 15.12.2017].
12. Georg W. F. Hegel, *Fenomenologia ducha*, tom II, przeł. Adam Landman, Warszawa 1965, s. 17–18.
13. Kristin Ross, *The Emergence of Social Space. Rimbaud and the Paris Commune*, London–New York 2008, s. 64.
14. Tamże, s. 71.

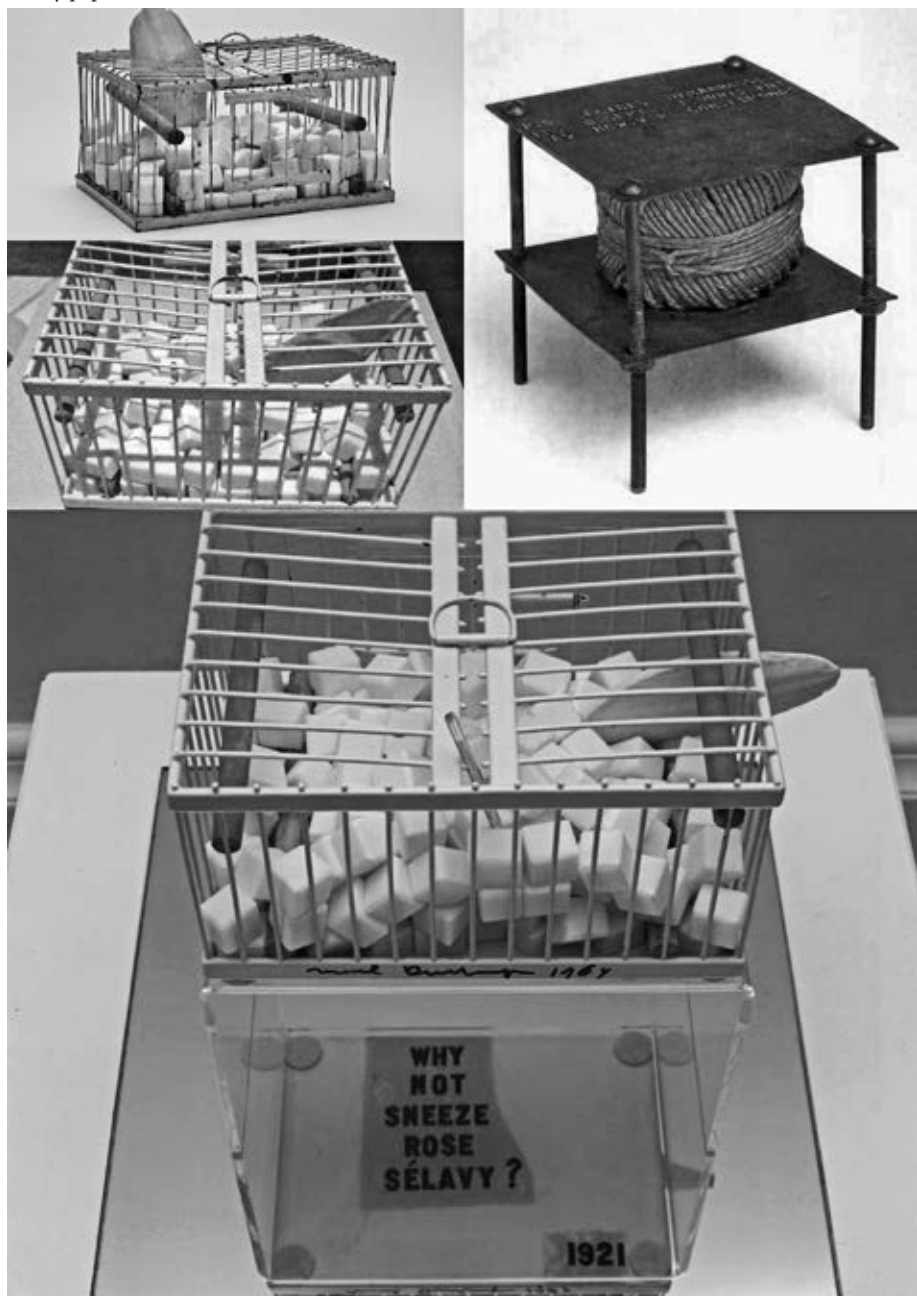
15. Zob. Hugo Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki*, przeł. Elżbieta Feliksiak, Warszawa 1978, s. 122–126.
16. Adam Ważyk, *Od Rimbauda do Eluarda*, Warszawa 1973, s. 22.
17. Kristin Ross, dz. cyt., s. 38.
18. Cytat z dziewiętnastowiecznej prasy, przytoczony przez Ross (dz. cyt., s. 58).
19. Michel de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. Katarzyna Thiel-Jańczuk, Kraków 2008.
20. Adam Ważyk, dz. cyt., s. 25.
21. Kristin Ross, dz. cyt., s. 103.
22. Krzysztof Siwczyk, *Zła krew we mnie*, „Tygodnik Powszechny” 2014, nr 42, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/zla-krew-we-mnie-24529> [data dostępu: 15.12.2017].
23. Maciej Woźniak, *Soczewka Sosnowskiego*, „Dwutygodnik.com” 2017, nr 207, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/7092-soczewka-sosnowskiego.html> [data dostępu: 15.12.2017].
24. Edmund White, *Rimbaud. The Double Life of a Rebel*, London 2008; na potrzeby tłumaczenia lekko zmieniłam przekład wersu z wiersza *Poranek odurzenia*.



NOWA DEKADA

SERWIS KRYTYCZNY

ALEKSANDER PIENIEK, *Okoliczność dadaistyczno-populistyczna* 07/0,7, 2016, rozmiary zmienne, materiały papierowe



Inga Iwasiów
Piotr Sobolczyk
Anna Pekaniec
Mateusz Skucha
Jerzy Franczak
Malwina Mus

Dziewczyny na polu minowym

Anna Cieplak

Lata powyżej zera

Znak Literanova, Kraków 2017

Druga powieść Anny Cieplak dotarła do czytających w momencie, kiedy pierwsza zyskała na widzialności dzięki Nagrodzie Literackiej im. Witolda Gombrowicza i nominacji do Nagrody Conrada. Zatrzymam się na chwilę przy *Ma być czysto*, ponieważ *Lata powyżej zera* sprawiają wrażenie kontynuacji i zarazem kontry, wchodzenia w ten sam świat od innego miejsca, z odmiennym wstępnym nastawieniem, prowadzącym do podobnych wniosków. „Dziewczynom, o których mówi się źle” – zadedykowała nagrodzoną książkę autorka i opatrzyła ją mottem z *Nieśmiertelności* Milana Kundery, które brzmi bardziej jak z Michela Foucaulta niż z powieści o kobietach podkradających wielkim mężczyznom tożsamość. Oliwka, Julka, ich koleżanki, koledzy, rozsypankowe rodziny odnalazłyby się raczej w dedykacji niż u mistrza ironicznej prozy, choć tak łatwo wchodzi na drogę powtórzeń i tak mocno pragną uznania. Na pewno nie chcą, by o nich „nie mówiono”, bezustannie zabiegają o popularność, nie bacząc na konsekwencje. Żyją on-line, co dawniej nazywano bujaniem w obłokach.

Drugą powieść zadedykowałabym „dziewczynom, które spotyka zło”. O nie-

których mówi się źle, choć miały dobre intencje. Jeszcze inne zostają niespodziewanie skrzywdzone. Nie uważają na siebie, nie słuchają podpowiedzi dorosłych, co jednak ich nie wyróżnia, raczej czyni typowymi.

Młode kobiety z prowincji nie są łatwymi bohaterkami prozy. Lepiej wypadają w opracowaniach socjologicznych, programach sensacyjno-dokumentalnych lub filmach fabularnych. Mało kto potrafi je potraktować zarazem jako bohaterki i czytelniczki bez budowania infantylizującego dystansu. Potrzebne są do tego: założenie, że problemy okresu dojrzewania są dość dobre na powieść, oraz język, który je uniesie. Coś takiego udało się Annie Cieplak – w *Ma być czysto* nie udaje, że jest jedną ze swoich nastoletnich bohatererek, ale też nie patrzy na nie z góry. Nie naśladuje na siłę ich języka, lecz go wiarogodnie konstruuje. Doceńmy ten język, na pozór po prostu przynależny powieści obyczajowej, a więc zbliżony do potocznego, czyli niewynalazczy. Porozumiewają się nim gimnazjaliści, ich rodziny, otoczenie. Wszyscy są mniej lub bardziej uzależnieni od popkulturowych wzorów, przede wszystkim od nowych mediów i ekspansywnych ideologii. Unoszą się w „fejmach” i „flejmach” jak inni, także ci, którzy nie znają tych słów. Dzielimy bowiem ze sobą świat i najczęściej po prostu udajemy, że daleko nam do niewystawnych dzielnic, że nasze dzieci i my jako dzieci – mamy swoje bezpieczne nisze.

Pisarka pokazuje, w jak bardzo podzielonym żyjemy świecie. Biedniejsi mają trudniej i płacą wyższą cenę za potknięcia. Co nie oznacza bezpieczeństwa pozostałych. Łatwo stracić pracę, spaść do

niższej kasty. Warto wczytać się w obie powieści, także jako zapis obserwacji pokazujących przechodniość między statusem – tymi na Facebooku i tymi żywymi. Oliwka, choć jest troskliwą, nad wiek dojrzałą opiekunką swojej rodziny, zostaje skierowana do zakładu wychowawczego. Z jednej strony umiejętność prowadzenia domu nie oznacza zresztą wyzwolenia spod wpływu nierealistycznych oczekiwań. Z drugiej zaś jej marzenia, typowe dla wieku, łatwo zamieniają się w swoje przeciwieństwo, czyli złe doznania. Anna Cieplak nie egzotykuje dojrzewania na prowincji. Raczej odbiera wszystkim, którzy żyją gdzie indziej, poczucie wyjątkowości.

Nowa powieść wraca w to samo miejsce, lecz z inną bohaterką. Mieszkancka Będzina rozpoczyna swoją kronikę życia od błałego wyznania: „Tego dnia, gdy samolot celnie wbił się w dwie wieże World Trade Center, wznosząc puchate chmury biało-szarego dymu, postanowiłam, że nie będę dłużej słuchała *Ich Troje*” (s. 11). Na podium idola wchodzi Paktofonika, a wybór kupowanej w „Realu” kasety wydaje się tymczasem najważniejszym zadaniem. W „realu” – którą to nazwę odmienia przez przypadki matka, prowadząca osiedlowy zakład fryzjerski miłośniczka ogródka, czyniąc z miejsca zakupów coś „realnego”. Jest też ojciec, pracujący dorywczo i popijający niedramatycznie fan Kazika. Jesteśmy na początku epoki internetu, więcej dzieje się „w realu”, a także całkiem sporo „z realem”. Symbolem tego może być zamknięcie małego zakładu rzemieślniczego, kredytowa ekonomia, powszedni niedobór, kupowanie ciuchów na bazarze. Mimo rozmaitych

trudności, rodzina opisana w powieści żyje raczej zgodnie i raczej dobrze, można by rzec – przeciętnie. Poza rodzicami ważną rolę odgrywa nietypowa babka, niewiele robiąca sobie z zasad. Jej śmierć jest jednym z przełomowych momentów, ale w pewien sposób miesza się z życiem nastolatki, wchodzi w paradę dziewczynie planującej wymknienie się spod kontroli. Także szkoła jawi się jako miejsce dorastania, niewolne od gier w hierarchie, lecz takich, które uczennice i uczniowie podejmują bez względu na czasy. Różnice są niejako technologiczne – jeden z rozdziałów nosi tytuł *Ostatni VHS* – a w rozterkach i niebezpiecznych zabawach młodych odnajdzie się każdy, kto zechce spojrzeć wstecz bez sentymentalnych okularów.

Mamy jednak nadzieję, narastającą z rozdziału na rozdział, że życie bohaterki ułoży się dobrze, bo czas mija, rodzina trzyma się razem, przyjaźnie, sympatie i marzenia wiodą ku dorosłości, w której zajmą miejsce przeszłości z małymi sekretami jak picie, palenie, imprezowanie. Wyminięte niebezpieczeństwa zamieniają się w większe pokusy. Muzyka i fotografia – dwie pasje – wiodą bohaterkę do miejsc, w których spotyka starszych od siebie mężczyzn. Ciąg dalszy zostawię w domyśle, zauważając tylko, że Anna Cieplak zdaje się mówić coś w rodzaju – życie jest nieprzewidywalne, a jeśli sądzicie, że jesteście w stanie zbudować zasięki przed niebezpiecznymi związkami, mylicie się. Cios spada zniemacka.

Zakończenie zostało skonstruowane nieco podobnie do zastosowanej w *Ma być czysto* reguły zaskoczenia i otwarcia. Nie wiemy dokładnie, co się zdarzyło i jakie możliwości niesie przyszłość, a „bę-

dzie dobrze” brzmie równie wiarygodnie jak „będzie źle”.

Dziewczyny w powieściach Cieplak poruszają się po seksualnym polu minowym i jest to być może najważniejszy kontekst obu narracji. Spada na nie zło z tej strony, która mocno wabi. Przemoc załamuje bohaterkę *Lat powyżej zera* i każe jej jechać do pracy za granicę. Życie w Szkocji opisane zostało jako doświadczenie monotonii i zmęczenia. Nie ma w nim żadnego poznawania innej kultury czy wzbogacania relacji międzyludzkich. Powrót z pustą walizką można potraktować symbolicznie.

Jest w powieści kilka momentów komplikujących tryby pokoleniowych narracji. Wybór zespołów to jeden, niemal kronikarski wątek, innym byłaby reakcja na śmierć Jana Pawła II, która nie wzrusza, lecz denerwuje, ponieważ wskutek ogłoszenia żałoby narodowej odwołany zostaje koncert w domu kultury, pozbawiając bohaterkę sposobności zadebiutowania na scenie. Zarabianie „na zmywaku” nie pomaga zgromadzić kapitału.

Pomysł opowiedzenia wszystkiego, co powyżej zera z kulminacją, która zasmuca, każe pomyśleć o minowym polu otaczającym bohaterkę. Początek ma swój rytm, potem narracja stanowi rodzaj katalogu zdarzeń. Ostatecznie ani obyczajowy szczegół, ani socjologiczny rys prowincji nie są najważniejsze. Zostaje odczucie, że przemoc dopada nawet najsilniejsze dziewczyny. Miejsce akcji ma znaczenie, ważniejszy jednak jest system, w którym pragnienia są narażone na bezustanne próby, a mężczyźni rzadko ponoszą konsekwencje swych czynów.

Inga Iwasiów

Naszkicowane, namazane, rozmazane – nie wymazane

Michał Witkowski
Wymazane

Wydawnictwo Znak Literanova,
Kraków 2017

Mogło być tak: Oglądał Michał Witkowski *Gerontofilię* awangardowego queerowego reżysera z Kanady, Bruce'a LaBruce'a (2013), w której 19-letni Pierre podejmuje pracę w domu spokojnej starości i odkrywa, że bardziej niż jego dziewczyna rówieśniczka podniecają go starzy mężczyźni, a szczególnie pan Melvyn. Tu zarysował się pomysł na fabułę o pięknym Damianie, którego podniecają stare kobiety, i aby móc spełniać swoje fantazje, jeździ on do Ciechocinka i innych sanatoriów, poznaje leciwe damy i podając się za studenta medycyny, oferuje darmowe konsultacje ich wiotczących ciał. Oba warianty – hetero i homoseksualny – są queerowe, ponieważ w obu wypadkach takie ukierunkowanie uchodzi za nienormatywne (w języku potocznym zapewne za zbroczenie; w języku seksuologii kwalifikuje się jako „parafilia”, czyli „zaburzenie preferencji seksualnych” i w zasadzie psychicznych, jeśli odnieść to do klasyfikacji DSM-V Amerykańskiego Towarzystwa Psychiatrycznego) i z pewnością jest dużo silniej tabuizowane niż homoseksualność

czy – powiedzmy – masochizm. W takim właśnie aspekcie (ukazywania tego, co niewidoczne i wykluczane oraz queerowe) gerontofilia pojawiła się w kultowych już i klasycznych skeczach z serii *Mała Brytania*, w których chłopak z blokowskiej przyprował kumpla do domu, a ten podniecał się na widok jego babci. (Oczywiście, mogło być tak, że obok *Gerontofilii* także i *Małą Brytanię* właśnie Witkowski oglądał). Warto postawić pytanie, czy „queerowość” – tj. stopień transgresji i nienormatywności – jest tu stopniowalny ze względu na układ płci. Jak się zdaje, najmniej tabuizowane w naszej kulturze są relacje młodych kobiet z dużo starszymi mężczyznami, jakkolwiek i one są częstym przedmiotem satyry (np. w filmach o tzw. *gold diggers* czy – by sięgnąć do innego britcomu – w skeczach z serii *Poznajcie Karen Taylor*, w których „tipsiara” Joanna opowiada o swoim związku z mężem „Baby”, sparaliżowanym starcem na wózku, który nigdy nic nie mówi, a jest notorycznie świadkiem scen seksu Joanny z młodymi ogrodnikami, nauczycielami rysunku itd. w scenerii bogato urządzonej willi). Większe tabu stanowią relacje zwane w angielszczyźnie *daddy-son*, między dwoma mężczyznami z dużą różnicą wieku (choć nie zawsze gerontofilne; określenie to może dotyczyć relacji między 20- a 40-latkami). Choć tabu to – jak myślę – jest „większe” wyłącznie dlatego, że homoseksualność jako taka jest bardziej tabuizowana. Relacje te zwykle są postrzegane społecznie przez pryzmat podejrzeń, że chodzi o profity materialne dla młodszej (biedniejszej) strony, bądź o pomoc w karierze. Mimo wszystko – nie wiem, czy nie ze względu na histo-

rycznie utrwalone przekazy o antycznej Grecji – kulturowe reprezentacje takich relacji bywają całkiem poważne i niesatyryczne (przychodzą mi na myśl dwie z kręgu kultury latynoskiej: wybitna powieść Fernanda Vallejo *Matka Boska Płatnych Morderców* oraz meksykański film *Z daleka* – problematyzujący także problem lęku przed dotykiem i bliskością pokrywanego pozornym komfortem, jaki daje płacenie). Jak mi się zdaje, relacja młodego chłopaka ze starą kobietą jest tabuizowana jeszcze bardziej (trudno mi ocenić, jaki stopień tabuizacji charakteryzuje związki między kobietami, myślę, że w kulturze lesbijskiej jest on raczej nikły, w gejowskiej zaś większy) i to właśnie mogło być dobrą motywacją dla Witkowskiego do podjęcia właśnie takiego wariantu. Ale czy to jest powieść o gerontofilii? Jeśli porównać ją z *Fynf und cfancyś* (2015), która faktycznie oferuje rozbudowaną analitykę seksualności, tu mamy dość bezproblemowy (powierzchniowy? naskórkowy?) opis takich relacji, co nie musi być zresztą wadą tej powieści.

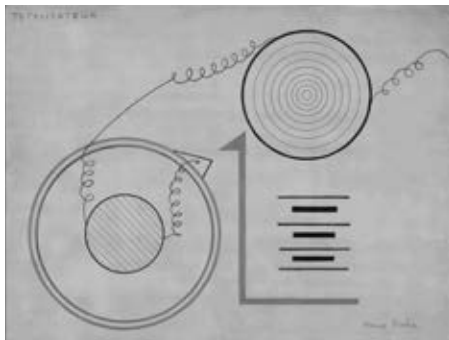
Oglądał więc Witkowski *Gerontofilię*, lecz co jakiś czas przerywał, przerzucając się na polską MTV i jej produkcję *Warsaw Shore*. W antycypacji, że powieść może pójść tropem *Margot* (2009) obejrzałem kwadrans tego programu, a drugi kwadrans poświęciłem *Ex na plaży*, wcześniej bowiem zmieniałem kanał po pięciu minutach. Opis socjologiczny tych programów i ich publiczności to wyzwanie dla socjologa, a wystrzegać się należy łatwych ocen o upadku moralnym młodzieży itd., bo – jak się zdaje – są to programy świadomie podreżyserowane i w jakiejś mierze „grane”. Co więcej, jestem przekonany,

że wśród ich publiczności są też tzw. inteligenci, którzy oglądają je w kodzie tzw. *guilty pleasure* (niedawno zaproponowałem polski odpowiednik: „winne przyjemności”, jak winne są jabłka i niektóre wina). Sam obejrzałem parę dłuższych fragmentów podobnego programu – *Pamiętniki z wakacji* (a znam przypadek dramaturżki teatralnej, która obejrzała ich więcej, planując scenariusz spektaklu na ich kanwie). Także i Witkowski sugeruje kreacyjność tego programu, gdy koleżanka Damiana Jagoda zostaje do niego przyjęta i otrzymuje czas na przygotowanie: „Więc Jagoda zaczęła się stawać coraz bardziej sztuczna pod ten program. Każda dodatkowa sztuczność dodawała jej pewności siebie. [...] Co tylko mogła, sobie przebijała, kolczykowała. Zęby coraz bielsze. Skóra coraz czarniejsza [...]. Coraz dłuższe tipy w coraz bardziej skomplikowane wzory, coraz więcej kolorów w grzywce. Boże, jak ona się do tego programu doskonale nadawała!”. Na niewiele jednak ów rese arch mi się zdał, ponieważ – wbrew mojej antycypacji – Damian nie trafił do świata warszawki, media obsmiane nie zostały w większym szczególe, relacje o karierze Jagody są krótkie i marginalne w powieści. Zarys diagnozy jednak pozostaje: Jagoda pochodzi z niewielkiej miejscowości w tzw. „Polsce B”, tytułowego fantazmatycznego, leżącego w okolicy Suwałk Wymazanego, i marzy o „tej wspaniałej Warszawie, tej naszej Wschođu Tijuanie, Północy Paryża. [...] Tu jest INNY ŚWIAT. [...] Tutaj normalnie są Murzyni i rośnie prawdziwa palma”. Być może uczestnicy takich programów rekrutowani są właśnie z prowincji (tak brzmiałaby teza), by za pomocą reżyserów i stylistów zacho-

wywać się nawet nie jak warszawka, lecz jak prowincji wyobrażenie o tym, czym jest warszawka. Gust muzyczny Damiana kształtuje Tercet Egzotyczny, co zostaje skonfrontowane w scenie konkursu wokalnego, gdzie większość uczestników to uczniowie szkół muzycznych wykonujących jazz. Zaobserwowałem ciekawą rozbieżność muzyczną podczas swojego researchu (program *Warsaw Shore Summer Camp*): tzw. ekipa udała się do klubu na imprezę. Pod relację z parkietu podłożono dźwięk światowej muzyki klubowej, powiedzmy w uproszczeniu progressive house. Jednak w przebitkach, kiedy bohaterowie wygłaszali komentarze, wyraźnie można było dosłyszeć oryginalną muzykę puszczaną w klubie, a grano disco polo.

Tymczasem nie w stronę *Margot* Witkowski nawrócił, a w stronę *Barbary Radziwiłłówny z Jaworzna-Szczakowej* (2007). Powraca postać Mańki Badziewie, acz epizodycznie. Podobnie jak w *Barbarze Radziwiłłównie...*, pisarz bierze się za przedstawienie narodzin tzw. „dzikiego kapitalizmu” w czasach upadającej komuny w latach 80. i krótko po transformacji we wczesnych latach 90. We wcześniejszej powieści jednak ów świat dzikiego kapitalizmu był czysto męski – stąd element kobiecości pojawiał się w przegięciu tytułowej bohaterki, zwanej także panem Hubertem. W *Wymazanem* reprezentuje go zaś druga główna (obok Damiana) bohaterka, Alexis. Choć po prawdzie zarówno jakiejś tezy o odmiennym niż męski stylu prowadzenia interesów spodziewać się tu nie należy, jak i tezy, że businesswoman, aby być skuteczną, musi wejść w buty mężczyzn patriarchalnych (brak takiej analityki wcale nie musi świadczyć też na

niekorzyść tej powieści). Druga różnica zaś jest taka – i to jest w tej nowej analizie może najciekawsze, bo sam temat transformacji, kapitalizmu, a także marginalizacji dawnych ciot w nowym społeczeństwie kapitalistycznym pisarz dobrze już opisał w *Barbarze Radziwiłłównie...* i oczywiście *Lubiewie* (2005) – że genealogia „polskiej myśli biznesowej” – by tak zaskakująco rzecz nazwać – sięga głębiej w przeszłość, czemu poświęcona została wewnętrzna narracyjna „szkatułka”. W *Barbarze Radziwiłłównie...* Witkowski podkreślał, że polska przedsiębiorczość, która w połowie lat 90. zaczęła zmieniać się niekiedy w duże firmy o międzynarodowych zyskach, wywodziła się nierzadko jeszcze z lat 80., z cinkciarstwa czy biznesów zapiekankowych itp. Historia Alexis zaczyna się w jeszcze głębszej komunie, bo w latach 50., na bazarze Różyckiego: „Był bazar fasada i zupełnie inny bazar podziemny, niechlujnie za tą fasadą ukryty. Niby jabłka, a opony, niby szmaty, a nielegalny wyszynk z bimbrem spod spódnicy, niby kwiaty, fanty trefne...” Bazar podziemny to kapitalizm podziemny, którym komuna była prawie stale podszyta: „Ponieważ w świecie kryminalnym nigdy nie zapanowała komuna! U nas zawsze obowiązywały surowe, kapitalistyczne prawa wymiany. U nas nic nie schodziło na psy”. Ale ten styl, ten sznyt – drażny Witkowski coraz głębiej w przeszłość – narodził się jeszcze wcześniej. Jako kilkunastoletka Alexis bowiem wyszła za mąż za Gada, ów zaś do majątku doszedł w czasach wojennych: „Wojna wychowała całe pokolenie bardzo obrotnych szemranych biznesmenów”. Lecz Gad robienia takich interesów nauczył się wcześniej jeszcze, podpatrując



Pełzacze, lelki, raniuszki i spółka. Notatnik ornitologa

Stanisław Łubieński
Dwanaście srok za ogon

Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2016

Żydów na Kercelaku, do którego to Kercelaka bazar Różyckiego nawet się nie umywał: „[...] podobno przy tamtym Różyckim się chowa. Wszystkie powiedzonka, cała ta złodziejska kultura na Różyckim, to wszystko przeszło z Kercelaka. Przed wojną najwięksi bandyci to byli Żydzi, w języku bandyckim mnóstwo było wpływów jidisz i żydowskiego poczucia humoru”. Zawierając małżeństwo z 70-letnim Gadem w celu przejęcia jego majątku po śmierci Alexis antycypuje niejako swoją relację z Damianem (przy odwróceniu biegunów genderowych). Ponieważ Damian, legalny mąż starszej o kilka dekad Alexis, dziedziczy jej majątek, sądzić można, iż po nieznacznym korekturach (Damian zamyka „przetwórnice” lisów, tj. obdzieralnię ze skóry) „polska myśl biznesowa” zostanie podtrzymana.

Ale czy *Wymazane* w istocie „jest o” (polskim kapitalizmie)? Czy jest powieścią o raku (*resp.* gerontofilii, prowincjonalnym showbizie...)? Każde takie wyciąganie tematów z tej powieści wydaje się jednak pozostawać obok niej, choć odpowiada na krytycką potrzebę uzyskania alegorii czytelniczej: jest to „powieść o” (tym i owym). A wcale nie jest wadą tej zgrabnie się czytającej powieści to, że będąc trochę o tym i o owym, nie jest „o czymś” ściśle, skoro nie jest też „o niczym”, bo zgrabność pustki również nie maskuje.

Piotr Sobolczyk

Piszących „od zawsze” fascynują pogranicza, zakamarki, zaułki, miejsca opuszczone – zapomniane, pełne pozostawionych przedmiotów – poddające się działaniu przyrody, wracającej niejednokrotnie tam, skąd ją wygnano; miejscapustki po czymś, co już dawno zniknęło i nigdy nie wróci. To, co zapoznane, z jakiegoś powodu pozostające na dystans, jest najciekawsze. Wabi, zachęca, przyciąga.

Nie każdy jednak ma skłonność do badania/opisywania rozmaitych rubieży czy peryferii, nie każdego zainteresują obrzeża na przykład miast, wsi, dzielnic, państw. Innymi słowy, wszystkie te przestrzenie w połączeniu z tym, co pozostaje „pod ręką”, jest bliskie (balkon, podwórko, ulica, park) stają się jedynie tłem dla obserwacji ludzi, maszyn, rzeczy lub zwierząt. Stanisław Łubieński wybrał ptaki. Skrzydlate dwunogi przyciągają jego uwagę nie tylko swoją niebagatelną, a przynajmniej oryginalną urodą, są nie tylko pretekstem do wielogodzinnych/wielodniowych (niepotrzebne skreślić) bliższych lub dalszych wypraw, nie są tylko

katalizatorem rozważań o etyce, postępującej urbanizacji, zmianach w środowisku naturalnym. Ptaki dla Łubieńskiego stały się nadrzędnym podmiotem i przedmiotem rozważań, są głównymi bohaterami dwunastu szkiców (obok wyraźnego „ja” autorskiego, do czego jeszcze wrócić), pisanych o nich, ze względu na nie, z ich powodu. Co istotne – jak słusznie zauważyła również Aleksandra Lipczak¹ – nie jest to wyłącznie książka o ptakach, ale też o ludziach, którzy z ich obserwowania uczynili zawód, lub tych, którzy po prostu lubią przyglądać się pierzastym mieszkańcom pól i lasów, ludziach, dla których obecność ptaków jest o tyle oczywista, o ile niezwykle ważna i potrzebna. Ze zwykłej sympatii, z niedostrzeganego przyzwyczajenia, z (nie)skrywanej miłości. Kolekcja tekstów warszawskiego ptasiarza – niejednolita, dynamiczna, przypominająca układankę, którą można aranżować na różne sposoby – jest rozpadającą się na kilkanaście części historią koegzystencji ptaków i ludzi, przebiegającej bezkolizyjnie, niosącej zagrożenie, opierającej się na wzajemnych korzyściach. Przede wszystkim jest to opowieść o tym, jak dziecięce zamiłowanie do przyglądania się ptakom przeradza się w nawyk, niezbywalną dyspozycję, swoisty odruch, skłonność wręcz kompulsywną. Autor podkreśla: „Okazało się, że pasja zmienia na zawsze. Możesz już nie chodzić po bagnach i lasach, ale twój wzrok zawsze przykuje przelatujący dzięcioł. Nigdy nie pozostaniesz obojętny na połyskliwe piękno pierwszych wiosennych szpaków. Zawsze przystaniesz na dźwięk nieznanego śpiewu. Nigdy nie przestaniesz obserwować”².

Pasja ornitologiczna zrasta się z dyspozycjami psychicznymi, oznacza specyficzne wyczulenie na ptasi śpiew, przebiegające przez parkowe alejki kosy, patrolujące wiejskie i miejskie niebo drapieżniki – zgrabne pustułki, sprytnie krogulce, szybkie sokoły. Łubieński przywołuje ukuty przez Petera Cashwella *quasi*-medyczny termin „Birding Compulsive Disorder”, opisujący mechanizmy kierujące mniej lub bardziej domorosłymi ptasiarzami: „Wymyślona przez niego jednostka chorobowa to typowe dla ornitologów skupienie całej uwagi na ptakach. Syndrom odpowiada za gwałtowne hamowanie bez oglądania się w lusterka na ruchliwej drodze, kiedy na poboczu mignie coś ciekawego. To on sprawia, że ptasiarz w środku dyskusji ucisza wszystkich syknięciem i unosi palec w kierunku, z którego dobiega interesujący go dźwięk.

«To nie jest hobby, tak jak nie jest nim kichanie ani lubienie niebieskiego. To jest jedna z tych rzeczy, o których nie można zdecydować, tylko coś, przed czym nie sposób się powstrzymać» – pisze Cashwell o ptasiarstwie” (DS 52).

Patrzenie, podglądanie, wypatrywanie, spostrzeganie, podpatrywanie, zauważanie są aktywnościami organizującymi życie osób dotkniętych – skądinąd przyjemnym – syndromem BCD, który nie dość, że dostarcza na ogół pozytywnych wrażeń, to jeszcze ma charakter egalitarny, demokratyczny (por. DS 53) i wyjątkowo angażujący. Rządzi nim niezwykle proste przykazanie, napędzające cały mechanizm ornitologicznej fascynacji: „David Lindo jest jednym z najbardziej znanych brytyjskich ornitologów miejskich. W inspirującej książce *The Urban*

Bilder wyklada swoją filozofię podglądania ptaków. «Po prostu zadzieraj głowę» («*Simply look up*»)» (DS 96).

Zapamiętanie się w wyszukiwaniu coraz to nowych, do tej pory niewidzianych albo widywanych za rzadko gatunków ptaków, niekiedy przeradza się z sympatycznego hobby i/lub pracy w swoistą rywalizację – wygrywają ci, których lista zaobserwowanych gatunków jest najdłuższa lub najbardziej spektakularna. Apogeum ptasiej obsesji jest tzw. tliczowanie (od angielskiego słowa *twitch* – tik nerwowy) – niemalże masowe wyjazdy zapaleńców, by zobaczyć gatunek na przykład rzadko goszczący na danym terenie. Tliczowanie przypomina zdobywanie trofeów, bez względu na koszty, w tym płoszenie ptaków, utarczki słowne lub rękoczynny do jakich dochodzi wśród zafrapowanych poszukiwaczy ptasich unikatów (por. DS 64–66). To jeden z wcale niedyskretnych sygnałów zagrożenia, jakie czyhają na skrzydlatych sąsiadów zza okna. Jest bowiem zbiór tekstów Łubieńskiego nie tylko wdzięczną, porywającą opowieścią o życiu skoncentrowanym na obserwowaniu ptaków, bywa również swoistym traktatem o wpływie człowieka na przyrodę, o kurczącej się przestrzeni, w której ptaki mogą spokojnie bytować, nienarażane na stresujące dla nich kontakty z ludźmi, o umiejętności uważnego przyglądania się rzeczywistości przez pryzmat skomplikowanych relacji łączących człowieka z naturą, podziwianą, ale i wykorzystywaną, traktowaną jako dziedzictwo dla przyszłych pokoleń, lecz także bezlitośnie eksterminowaną. Okazuje się, że Łubieńskiemu nie chodzi tylko o zbieranie ciekawych historii o mistrzach mimikry,

jakimi są pełzacze ogrodowe, uroczych raniuszkach, szanownych i traktowanych jako dobry omen bocianach, tajemniczych, budzących irracjonalny lęk niesamowitych, pięknych lelkach. Autora nie interesuje tylko składanie sprawozdań z odbytych wypraw, śledzenie ornitologicznych wątków w literaturze, malarstwie (światny szkic o Józefie Chełmońskim) i filmie, stopniowe rekonstruowanie własnego wrastania w środowisko ptasiarzy. W rozmowie z Olgą Święcicką Łubieński podkreślił rolę wrażliwości, jaką wyrabia trwanie w stanie czujnego oczekiwania na pojawienie się kolejnego osobnika lub stada – i nieważne, czy będą to hałaśliwe szpaki, czy eleganckie żurawie – wrażliwości, wykraczającej poza zasięg wzroku: „Uważam, że warto świadomie uczestniczyć w rzeczywistości, która nas otacza. Wiedzieć, jak działa świat. Nie dowiemy się tego, siedząc tylko w domu i oglądając kradzione z sieci seriale. Ciągłe dyskusje ze znajomymi, którzy narzekają, że mamy okropny klimat. Że deszcz, że zimno, mało słońca. Ale przecież to wszystko ma sens. Musi być brzydko, żeby później było ładnie i zielono.

Obserwując ptaki, odwiedziłem miejsca, do których inaczej nigdy bym nie pojechał. Kiedy zaczynasz się rozglądać po Polsce, to widzisz, ile wspaniałych rzeczy i miejsc jest tu do odkrycia”³.

Samorodny, entuzjastyczny ornitolog niekiedy szybko zamienia się w przyrodnika, zdeklarowanego obrońcę terenów zagrożonych urbanizacją, pokojowo nastawionego, ale jednak bojownika o zachowanie miejsc lęgowych w miastach, z których deweloperzy i wspólnoty mieszkaniowe nierzadko – delikatnie rzecz u-

mując – wypraszą ptaki. Niszczenie ich siedlisk prowadzi i prowadzić będzie do nieodwracalnych zmian i strat, których nic nie zrekompensuje. *Dwanaście srok za ogon*⁴ okazuje się wyrazem głębokiego zatroskania niefrasobliwym gospodarowaniem zasobami przyrody.

Zanim jednak w końcowym szkicu *Ostatnia wieczerza François Mitterranda* nastrój książki zgęstnieje, czytelnicy i czytelniczki mają do czynienia z napisanymi z dużym wyczuciem, lekkością, odpowiednio zbalansowanym przemieszczaniem się pomiędzy mikroepicką narracją a liryzowaniem opisów natury, miast, ptaków, tekstami będącymi w gruncie rzeczy zgrabnymi elementami autobiograficznej opowieści Stanisława Łubieńskiego o narastającej z latami fascynacji awifauną. Owa opowieść jest interesująco pomyślaną hybrydą gatunkową – nietrudno znaleźć w niej fragmenty przypominające wycinki z autobiografii, gawędy, reportaże, biografie, pojawiają się również struktury zorganizowane zgodnie z rytmem dziennikowego zapisu. Konglomerat gatunków przynależących przeważnie do literatury dokumentu osobistego spaja eseistyczny⁵ ton – nienachalny, wyczuwalny w płynnym przechodzeniu od zagadnienia do zagadnienia, łączeniu osobistych doświadczeń z uwagami dotyczącymi spraw zasadniczych – śmierci, zabijania, wojny, życia w cieniu dokonanej lub mogącej się powtórzyć zagłady. W tym kontekście szczególnie przejmująca jest wymowa tekstu *Koniec świata nad Kinkeimer See*, w którym Łubieński rekonstruuje biografię pruskiego ornitologa Friedricha Tischlera – popełnił w 1945 r. wraz z żoną, Rose, samobójstwo przed wkroczeniem

Armii Czerwonej. Grób małżeństwa został zniszczony, a ciała zbezczeszczone. Autor zastanawia się nie tylko nad losem ornitologa, dręczy go kwestia stosunku Tischlera do faszyzmu (chce wierzyć, że nie był aprobatywny), wspomina też o książce *Obserwacja nad ptakami w Auschwitz* (1942), napisanej przez Erwina Stresemanna – w fabryce śmierci nie zrezygnował ze swojej pasji. To jedna z charakterystycznych cech zbioru Łubieńskiego – nierzadko łagodny, spokojny, sprawozdawczy ton (miejscami poetycki – tu odsyłam do tekstu o Chelmońskim⁶, miniatury *Harbotka*, czy efektownego opowiadania *Dwie godziny światła* – wyprawa w Bieszczady w poszukiwaniu puszczyka uralskiego staje się pretekstem do wskazania różnic pomiędzy obserwatorami ptaków i fotografami; dodatkowo zostaje podniesiona kwestia etyczności działań fotografów, którzy dla efektownego zdjęcia płoszą obiekty-ptaki, niszczą otoczenie ich siedlisk, jeśli źle wyglądają w kadrze, niepokoją zagrożone wyginięciem gatunki, gdy te opiekują się pisklętami w gnieździe) ustępuje poważnemu, zatroskanemu sygnalizowaniu istotnych problemów dotyczących współczesności, dylematów etycznych. Co ważne, Łubieński – ostrożny optymista, czy też wyciszony pesymista – nie ocenia, jedynie sugeruje, przemawia siłą przykładów albo krótkich stenograficznych uwag.

Na okładce szkiców Łubieńskiego widnieje – a jakże – sroka; wprawdzie tylko jedna, a nie dwanaście (autorem ilustracji jest Andrzej Rabięga). Wielbicielom i wielbicielkom, by tak rzec, literatury ornitologicznej może kojarzyć się ona z inną okładką (na której obok sroki umieszczono grafiki przedstawiające papugę łąków-

kę wspaniałą i gołębia miedzianoskrzydłego), wydanej po raz pierwszy w 1980, a wznowionej w 1986 roku, ostatniej z książek słynnego ornitologa, profesora Jana Sokołowskiego *Tajemnice ptaków* – zgromadzono w niej ponad dwadzieścia opowieści o ptakach obserwowanych, hodowanych, uratowanych przez badacza, który – starając się zachować naukowy charakter publikacji – skupiał się na psychologii ptasich podopiecznych. Z dużą sympatią, bezradnie poddając się narzucającej się mimo wszystko tendencji do antropomorfizowania zwierząt, stworzył barwą galerię ptasich portretów – mądrego szpaka, osieroconych gąsek, wróbla „zakochanego” w albinotycznej jaskółce. Nie wiem, czy jest to celowe nawiązanie. Niemniej, *Ptaki Polski* – inna z bardziej znanych książek Sokołowskiego (wydane jeszcze przed II wojną światową) – były jedną z ulubionych lektur Łubieńskiego, do czego przyznaje się w otwierającym *Dwanaście srok* autobiograficznym esaju *Referencje*. Zgodnie z tytułem, stara się przedstawić w nim potencjalnym czytelnikom/czytelniczkom jak najlepsze rekomendacje dla samego siebie jako zaangażowanego, empatycznego, oddanego swojej pasji ptasiarza. Jest wiarygodny, rekonstruuje „mit założycielski ornitologa” – mający swe źródło w dziecięcej sympatii odczuwanej wobec bohaterów książeczki Ireny Jurgielewiczowej *O czterech warszawskich pstruczach* – przygody „napisanych” wróbla, obserwowanie gatunków z najbliższego otoczenia, wertowanie i studiowanie atlasów ptaków, wyjazdy wakacyjne nie w celach turystycznych, ale właśnie by podglądać ptaki gniazdujące poza krajem (można Łubieńskiemu poza

zdrościć dropi widzianych na Węgrzech, w Polsce to gatunek już niewystępujący, a jedynie sporadycznie zalatujący – jednego osobnika zabłąkanego w styczniu ubiegłego roku widziano na polach niedaleko Kłaja), chwilowe osłabnięcie pasji i jej powrót połączony z intensywnym nadrabianiem straconego czasu. Okazuje się, że obserwowanie ptaków może się stać integralną częścią życia, modyfikuje je, uczy patrzenia na miasta i wioski z perspektywy uwzględniającej także ptasich mieszkańców, których obecność wyznacza rytm pór roku, ale też przypomina o coraz trudniejszej koegzystencji ludzi i zwierząt. Jest więc *Dwanaście srok za ogon* narracyjnym atlasem ptaków, autobiografią ornitologa-fascynata, ale i ostrzeżeniem, by nie przestawać zwracać uwagi na skrzydlatych towarzyszy – tych z bliższego lub dalszego otoczenia, by nie zapominać, że polowania, wycinka lasów, poszerzanie granic miasta, może spowodować, że kiedyś nie będzie już orłów, sów, bocianów, kwiczołów, sikorek, zięb. Będzie przeraźliwie cicho, dojmująco pusto. I to się już nie zmieni.

Anna Pekaniec

PRZYPISY

- 1 Szkic o książce Łubieńskiego dostępny pod następującym adresem: <http://culture.pl/pl/dzielo/stanislaw-lubienski-dwanascie-srok-za-ogon> [data dostępu: 4.11.2017].
- 2 Stanisław Łubieński, *Dwanaście srok za ogon*, Wołowiec 2016, s. 20. Dalsze cytaty oznaczane będą skrótem DS z podaniem strony.
- 3 Rozmowa Olgi Świąćkiej ze Stanisławem Łubieńskim pt. *Mam takie skrzywienie, że cokolwiek robię, zwracam uwagę na ptaki*, <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,53668,19953668,mam-takie-skrzywienie-ze-cokolwiek-robie-zwracam-uwage-na.html> [data dostępu: 5.11.2017].

- 4 „Tytuł wymyślił mi Michał Cichy, którego książka *Zawsze jest dzisiaj* zrobiła na mnie olbrzymie wrażenie. Dzieliłem się z nim swoimi postęпами w pisaniu i zwierzyłem, że mam poczucie strasznego bałaganu, jakbym trzymał kilka srok za ogon. Przerwał mi wtedy i powiedział: «Słuchaj, to jest dobry pomysł na tytuł» (tamże).
- 5 Książka w kategorii esej była nominowana do Nagrody Literackiej Gdynia, trafiła też do ścisłej siódemki nominowanych do Nagrody Nike – została uhonorowana nagrodą przyznaną przez publiczność/czytelników.
- 6 „Przysiadam w nadziei, że ptaki zatoczą tylko koło, ale odlatują definitywnie. Jest ich przynajmniej dwieście. Lecą początkowo bezładnie, w kupie, ale już po chwili formują rozciągnięty, zawył hieroglif. A może to całe zdanie w nieznanym mi alfabecie? Na pocieszenie kilka metrów ode mnie przelatują z przenikliwym piskiem dwa lazurowe zimorodki. Jeden siada na suchym badyłu zupełnie jak ten z małego obrazka van Gogha” (DS 26).

MAN RAY, *Le Violon d'Ingres (Kiki de Montparnasse)*, 1924, fotografia



Usiąść między słowami

Antjie Krog

Ciało ograbione

przekład Jerzy Koch

Wydawnictwo Literackie, Kraków 2017

1 budzić się rano w samym wnętrzu
dźwięku
z czułkami samogłosek spółgłosek
dyftongów

z troskliwym wahaniem kalibrować
w dźwięku
przelotne poruszenia światła
i zaniku

zniecka samą siebie przyłapać na
kłęczkach

[...]

poetka pisze własny językiem
nabiera powietrza – tak, głęboko ze
swojego ucha

Zacytowany wyżej wiersz znajduje się na początku tomu *Ciało ograbione* Antjie Krog (s. 5). Ta inicjacyjna lokacja nie pozostaje bez znaczenia. Utwór ogniskuje bowiem w sobie wszystko, co dla tej poezji najistotniejsze. Jest ona dla autorki przestrzenią dźwięku, a nie pisma. To ważne. Poetka przenosi więc słowo poetyckie z domeny zmysłu wzroku

w domenę zmysłu słuchu oraz dotyku. Wypowiadane słowa dotyczą (zarówno siebie, jak i innego), a wypowiadający je musi być obecny – zawsze przy i zawsze ku. W przeciwnym razie znika poezja.

Tym samym jest to również koncepcja poezji relacyjnej, ponieważ przestrzeń dźwięku rozciąga się między ja a ty, podmiotem a przedmiotem, człowiekiem a światem, ale też między byciem a śmiercią. Dlatego zapewne poetka wzmiankuje o notacji najdelikatniejszych poruszeń światła i zaniku.

2 Antjie Krog urodziła się w 1952 roku w Południowej Afryce, debiutowała w 1970 roku tomem *Córka Jęftego*. Początkowo kojarzona była z Generacją Lat Siedemdziesiątych (Sewentigers), w tej dekadzie debiutowało bowiem wiele znanych poetek (np. Sheila Cussons, Lina Spies, Wilma Stockenström, Rosa Keet i Marlise Joubert). Do tej pory Krog wydała kilkanaście tomów poetyckich, pisze również wiersze dla dzieci, a także teksty prozatorskie i dramatyczne. Do jej najważniejszych tomów należą między innymi *Stycziowa suita* (1972), *Ukochana Antarktyda* (1974), *Mężyna* (1974), *Pielgrzymując do Jerozolimy* (1985), *Lady Anne* (1989), *Kolor nigdy nie schodzi sam* (2000), *Słowa jak świece* (2002), *Zwierzająca apologia* (2006) czy *Za wiedzą* (2014). Obecnie Krog jest chyba najwybitniejszą i najpopularniejszą poetką RPA, piszącą w języku afrikaans. Jak sama wyznaje: „Mówię smakowitym zanglicyzowanym afrikaans”, zaś Jerzy Koch – tłumacz i komentator jej twórczości – dodaje: „Krog posługuje się afrikaans, bo uważa ten język za poetycki, czyli nieposłuszny normom”. Poetka zo-

stała wyróżniona kilkoma honorowymi doktoratami oraz licznymi prestiżowymi nagrodami (m.in. Hertzog Prize). *Ciało ograbione*, które ukazało się nakładem Wydawnictwa Literackiego, to wybór wierszy powstałych od lat 70., choć większość pochodzi z jej najnowszych tomów.

3 Metafora przestrzenna odgrywa istotną rolę w komentowaniu utworów Krog. Poezja jest bowiem dla niej przestrzenią, w którą się wchodzi, także cieleśnie. To przestrzeń bezpieczna, ciepła, wygodna i... gościnna. I właśnie owa – jak swego czasu sugerowała notacją tego słowa Hélène Cixous – „gość-Inność” to otwarcie się na radykalną, nieredukowalną Inność, która nie podlega oswojeniu, ale której można oferować zadomowienie. Poezja jest więc przestrzenią domu, zawsze gotowego, by ugościć innego człowieka (s. 10):

wiersz ten jest dla ciebie kochany
ty o wysublimowanym ciecie
wejść do środka – aromatycznie jest
tu wewnątrz
i usiąść możesz między słowami
w wygodnych ciszach

chodź, bo przyczyną śmierci nas
dwojga będzie pewnie język
(wiersz to niemal to co wiesz)

Mówi o wierszu, o języku, a zarazem o sobie i swoim ciecie. Wobec owej podwójności autotematyzm nabiera nowego znaczenia. To nie tylko mówienie o poezji, która staje się tematem, ale również o sobie, swoim doświadczeniu i zarazem doświadczeniu ciała i świata. Zawsze jednak – zarówno gdy mowa o poezji, jak i ciele oraz

świecie – doświadczenie to ma charakter miłosny (czuły, erotyczny, seksualny).

4 Ważnym – jeśli nie najważniejszym – tematem twórczości Krog jest ciało, które staje się gwarantem obecności człowieka w świecie (s. 37):

pragnę powrócić
z moim dawnym ciałem. ja
bez mojego ciała to nie
ja. tylko ciałem potrafię
zamieszkiwać ziemię
moja dusza jest całym moim ciałem

to ciało ucieleśnia
kim jestem.

Krog zdaje się powtarzać tu stwierdzenie Julii Kristevej o tym, że jesteśmy „duszościałami” – to dzięki ciału żyje dusza, a dzięki duszy żyje ciało. Doświadczenie świata, drugiej osoby i w końcu siebie odbywa się poprzez ciało, dlatego jest ono tak ważne. Gwarantuje bowiem nie tylko bycie w świecie, lecz także relacje przestrzenne i emocjonalne. Dlatego Krog mówi: „bezcieleśnie / nigdzie nie przetrwasz” (s. 39).

Jednakże pod owym „Sein-zum-Leben” skrywa się „Sein-zum-Tod”, które staje się jego niezbędnym rewersem jednostkowego życia. Ciało w tej poezji jest więc przede wszystkim ciałem doświadczającym starzenia się. Poetka szuka języka, który byłby w stanie oddać w całej złożoności to doświadczenie. Pisze na przykład tak (s. 19):

jak przeciwstawić się
łatwej wymówce, która starzenie się
potrafi pochwyć

tylko w metaforę śmierci? jak i czym zdobywa się leksykon starości?

Aby przezwyciężyć metaforyczne mówienie o starości, które – w gruncie rzeczy – oszukuje i maskuje istotę tego doświadczenia Krog próbuje stworzyć „leksykon starości” oparty na dosłowności i dosadności, rzeczowości i naturalności (s. 40):

urągające uśmiercanie
zużywającego się
ciała zasilanego sikami
degradującym
sraniem widocznymi złamaniami
guzami i drobnoziarnistym
brnięciem ku niemocy

Czasem sięga też po wulgarność (s. 36–37):

kurwa. czuję się kurewsko
jak na tamten świat – właśnie teraz
chcę żyć. właśnie tutaj

chcę żyć [...]

tylko
dlatego że jestem śmiertelna. chcę

być wiecznie śmiertelna

W słowach tych ujawnia się w całej pełni tragizm wpisany w poezję Krog – tragizm kobiety doświadczającej starzejącego się ciała i całkowita niezgoda na to. Historia ciała opowiadana przez Krog ma jednak – paradoksalnie – swój pozytywny finał. Następuje bowiem pełna, mądra, osadzona w konkretnych przeżyciach akceptacja życia w całej jego złożoności

i śmiertelności. Ta zgoda owocuje zrozumieniem i spokojem – uświadomieniem sobie, że „bycie-ku-śmierci” jest koniecznością, niezbędną, żeby „być-ku-życiu”, a także – „być-ku-miłości”.

5 Ciało, o którym pisze Krog, jest również ciałem zamieszkującym określone miejsce, a jako takie nabiera charakteru politycznego, zaangażowanego w sprawy konkretnego kraju i konkretnych ludzi (s. 50–51):

należę do tego kraju
to on mnie uczynił

nie mam innego kraju
niż ten właśnie [...]

wiem mój kraj niegdyś
został zmontowany z nadziei – to
pozostanie ze mną [...]

niezmierzona jest moja miłość do
kraju
trudna twarda i bez ogródek

Miłość do kraju jest trudna, ale to właśnie owo zakorzenienie – jak rozumiała je Simone Weil – nie tyle gwarantuje bezpieczeństwo, ile staje się gestem tożsamościowym, momentem podmiototwórczym, w oparciu o który konstytuuje się bardzo konkretna tożsamość indywidualna. Dlatego poetka zwraca się do ukochanego kraju (s. 55):

ziemio która mnie nie chcesz
ziemio która nigdy do mnie nie
należałaś

ziemio którą daremnie niż dawniej
kocham

6 Poezją tą rządzi aprosdoketon, ale nie tylko jako pewna oryginalna figura retoryczna, lecz także jako zasada konstytutywna zarówno dla poetyckiej wyobraźni, jak i świata w ogóle. Aprosdoketon rozbija bowiem utarte sformułowania, wytrąca z równowagi, wywołuje chwile niepewności i zdziwienia, powoduje zobaczenie powszechnej rzeczy na nowo. Po bezpieczeństwie następuje moment niebezpieczeństwa. Jednakże owo „wy-domowienie” ze świata owocuje ponownym „za-domowieniem” w świecie na nowo – w świecie już innym, bardziej przeżyтым, zrozumianym, oswojonym.

Doskonale widać to na przykładzie *pieśni małżeńskiej*, w której pojawia się zwrot „z całych płuc cię kocham”. Rozbicie popularnego związku frazeologicznego „kocham cię z całego serca” akcentuje – z jednej strony – cielesny wymiar miłości, z drugiej zaś – jej wymiar doświadczalno-egzystencjalny, wynikający z bycia razem ku światu i ku sobie przez wiele lat. Pojawia się on bowiem po słowach: „posiwałeś jednak tymczasem”. Wiersz kończy się tak (s. 15):

mimo wszystko

jesteśmy sobie równi po brzegi:
ty umrzesz tak jak ja
i tak jak ja zrobisz to na własny

rachunek

nawet śmierć najmiłszy
od tego nas
nie rozdzieli

Opisana tu miłość wynika z doświadczenia, z wieloletniego bycia razem i pełnej akceptacji siebie, również w wymiarze temporalnym. To pełna zgoda na przemijanie, starzenie się, odchodzenie i umieranie – zarówno swoje, jak i ukochanej osoby.

7 Diapazon przeżyć poetyckich ma tu charakter kontrapunktowy. Stąd zapewne wynika aporetyczność, która – jak sądzę – jest jedną z najważniejszych cech poezji Krog. To poezja dojrzała, ale zarazem odświeżająca; cielesna, ale też intelektualna; prywatna, ale również politycznie zaangażowana; kobieca, ale także uniwersalna; wynikająca z doświadczenia, ale i z naiwnego oczarowania światem. Z owej kontrapunktowości zaś wynika coś, co jest istotą myśli poetyckiej Krog: zgoda na świat i akceptacja reguł nim rządzących w całej pełni – w pięknie i dobroci oraz brutalności i nieuchronności.

8 Na okładce tomu znajduje się obraz Łukasza Huculaka *Symetria* (2014), przedstawiający mężczyznę pochylającego się ze złożonymi rękami w akcie pokory przed czymś wielkim – tajemniczym kołem o nieregularnych konturach z dziurą pośrodku. Można na to spojrzeć – mając w pamięci psychoanalizę w wersji pop – jako na chłopca korzącego się przed wielką kobiecością, symbolizowaną tu przez monstrualną waginę. Ja jednak widzę to inaczej. Obraz ukazuje człowieka, który pełen szacunku chyli się przed czymś nieznanym, wielkim, tajemniczym – czymś transcendentnym, wykraczającym poza doświadczenie, będącym poza możliwością poznania. I właśnie taka jest poezja Krog – pełna pokory, próbująca zrozu-

mieć coś innego, radykalnie zewnętrzne. Nawet jeśli to zewnętrzne jest mną, moim ciałem, moim ukochanym, moimi dziećmi, moim życiem i moim światem.

9 Robert Lowell określił kiedyś wiersze Elizabeth Bishop jako „coś w ruchu, co jest znużone, ale uparcie trwa”, „coś czysto ludzkiego i krucheego”, w czym można rozpoznać „odpoczynek, sen, spełnienie albo śmierć”. Słowa te równie dobrze odnoszą się mogą do utworów Antjie Krog.

10 *Post scriptum*: Dobra poezja domaga się dobrych tłumaczy. Chwaliłem wcześniej tom Krog. Nie można jednak zapominać o roli tłumacza w przybliżaniu trudnych i wymagających wierszy. *Ciało ograbione* przełożył z oryginalnego języka Krog – czyli z afrikaans – Jerzy Koch, niderlandysta, specjalizujący się w literaturze afrikaans, autor między innymi dwóch tomów poświęconych literaturze południowoafrykańskiej oraz wielu tłumaczeń. To dzięki jego wiedzy, umiejętnościom, a nade wszystko wrażliwości poezja Krog ukazała się w całej pełni. Tłumacz okazał się bowiem nie tylko współtwórcą, lecz również – wespół-Poetą.

Mateusz Skucha



Sploty pamięci

Georges Mink

**Polska w sercu Europy.
Od roku 1914 do czasów
najnowszych. Historia polityczna
i konflikty pamięci**

przeł. Małgorzata Kozłowska
Wydawnictwo Literackie, Kraków 2017

Niedawne obchody Święta Niepodległości zdominowane zostały przez manifestacje patriotyczne skrajnej prawicy. W rozgwarze głosów komentujących (krytycznie lub z aprobatą) wiec z pochodniami oraz zalew nacjonalistycznych i ksenofobicznych haseł, zagubił się historyczny paradoks związany z datą 11 listopada. Tymczasem zawłaszczenie narodowego święta przez spadkobierców idei Romana Dmowskiego może wydawać się społeczną aberracją, zważywszy na fakt, że głównymi aktorami wydarzeń 1918 roku byli przedstawiciele ugrupowań lewicowych. To pomieszanie materii domaga się uważnego rozpatrzenia – choćby poprzez przywołanie historii samego święta. Przez większość dwudziestolecia międzywojennego toczyły się spory o to, jaką datę uznać za początek II RP. Dmowski na przykład proponował, by wybrać 28 czerwca 1919, czyli dzień podpisania traktatu wersalskiego (do którego zawarcia założyciel Stronnictwa Narodowego walczył się przyczynił). Ale już w 1926 roku, wkrótce po przewrocie majowym, na podstawie okólnika Piłsudskiego zaczęto fetować rocznicę wydarzeń listopadowych. Oficjalnie święto ustanowiono

w roku 1937 roku, w geście sakralizującym legendę Marszałka (jak czytamy w odpowiednim dekreście, ma to być „dzień po wsze czasy związany z wielkim imieniem zwycięskiego Wodza Narodu”).

Co wynika z tej rekonstrukcji? Po pierwsze, data wydaje się raczej umowna, zważywszy na sprzeczne interpretacje zagadnień niepodległościowych, a także na fakt, że przez kolejne trzy lata na ziemiach polskich toczyły się działania wojenne (sześć wielkich konfliktów granicznych, wojna polsko-bolszewicka). Po drugie, w ustanawianiu święta miał swój udział aparat administracyjny, realizujący określoną politykę pamięci, podległą zasadzie *divide et impera*. Po trzecie wreszcie, w skomplikowanym procesie rozwoju pamięci zbiorowej i oficjalnych komemoracji doszło do zamazania genezy święta i do jego politycznej instrumentalizacji (na proces ten składało się zlikwidowanie święta przez komunistyczną władzę i zastąpienie go 22 lipca, niezależne obchody w kręgach opozycyjnych, przywrócenie statusu święta państwowego w III RP i jego ceremonialna adaptacja dokonana przez nurty skrajnie prawicowe). W tej sytuacji nie możemy zadowalać się koncepcją dwóch zantagonizowanych patriotyzmów, o których pisał Jan Józef Lipski¹, czy wizją dwóch zwaśnionych narodów, zamieszkujących jeden kraj, którą naszkicowała Maria Dąbrowska². Potrzebne jest cierpliwe badanie splotów pamięci nawarstwiających się na minionych wydarzeniach (których obraz z kolei nieuchronnie za pośrednictwem się w rozmaitych narracjach).

Georges Mink należy do grona badaczy, którzy podejmują się tego zadania. Francuski socjolog i politolog proponuje

nam tradycyjną historię idei skontaminowaną z nowoczesnymi studiami o pamięci. Już w swojej pierwszej książce³ przedstawiał Polaków jako naród „upajający się historią”, a nawet jako „naród-historię”, dla którego teraźniejszość miesza się bezustannie z przeszłością. *Siła czy rozsądek* to zbiorowy portret Polaków, którzy pozostają w mocy demonów przeszłości, są zżerani przez kompleks „zamordowanego królestwa” i mit „niezawinionej ofiary”, a równocześnie traktują przeszłość jako masę plastyczną podatną na manipulacje. W tamtej pracy Mink skupiał się na latach osiemdziesiątych ubiegłego stulecia i przedstawiał modelowanie historii uwikłane w polityczną rozgrywkę władzy i opozycji. W swojej najnowszej publikacji wykonuje bardziej zamaszty gest; przepisuje na nowo dzieje Polski w XX wieku, przypomina podstawowe fakty, rekonstruuje długofalowe procesy, zestawia rozmaite interpretacje, w centrum swojego namysłu lokując kwestie władzy historii i władzy nad historią, czyli jednostkowej i zbiorowej pamięci oraz procesów konstruowania historycznych narracji.

Mink nie wikła się w dywagacje teoretyczne, a jego metoda ma charakter wybitnie eklektyczny. Inspiruje się koncepcją „miejsc pamięci” Pierre’a Nory, choć woli używać terminu „złoża pamięci”, przez co rozumie „magazyn zasobów, które mogą być ponownie użyte w nowych, aktualnych kontekstach i wyzwaniach politycznych”⁴. Skupia się raczej na instrumentalnej eksploatacji „zdarzeń-miejsc”, aniżeli na relacjach pomiędzy różnymi rodzajami pamięci (pamięci indywidualnej, pamięci konkretnej grupy społecznej, pamięci lokalnej i narodowej, etc.). Bardziej niż

ścieranie się treści nieoficjalnych i oficjalnych interesuje go petryfikacja obrazów przeszłości w zinstytucjonalizowanych kanałach przekazu, kształtowanie ich w myśl doraźnych strategii działania. Sięga chętnie po metaforę „węzłów pamięci” (zaczepniętą od Zdzisława Najdera⁵) i rozważa sposoby łączenia nabytej wiedzy z własnymi przeżyciami, świata prywatnego ze światem historii, ale bardziej ciekawia go techniki zawiązywania wspólnot, od tych małych po narodową. Historia stanowi dla niego nade wszystko punkt odniesienia dla grupowych autodefinicji; umożliwia wprawianie w ruch gry różnic, a co za tym idzie sakralizowanie jednych grup i stygmatyzowanie innych. Jako taka stanowi podstawowy punkt odniesienia dla narracji tożsamościowych.

Polska w sercu Europy to książka zdominowana przez wywód „wielkiego upraszczacza”. Autor – podobnie jak Timothy Snyder czy Norman Davies – wchodzi w rolę pisarza z gatunku „grand simplificateur”; nie jest historykiem, który siedzi w archiwach, zamiast tego porządkuje rozpoznania innych historyków, biorąc na siebie ryzyko uogólnień i uproszczeń, czyli „ścinania zakrętów”⁶. Przedstawia dzieje polskiego „najkrótszego stulecia”, a czyni to z myślą o zagranicznym czytelniku, dlatego częstokroć wyjaśnia sprawy dla nas oczywiste, a w wydzielonych „kapsułach” umieszcza rekonstrukcje faktów i życiorysy ważnych postaci. Ciekawie robi się tam, gdzie nad opisem przełomowych wydarzeń nadbudowują się dywagacje o ich zmiennych reprezentacjach. Mink analizuje oczywiście dominanty współczesnej kultury pamięci⁷, czyli zbrodnię katyńską, powstanie warszawskie i stan wojenny.

Odnosi się do technik cynicznego wykorzystywania złóż pamięci (choćby po katastrofie samolotu prezydenckiego w 2010 roku), przedstawia dynamikę kłótni o sensowność powstania, a także o rolę Polaków w Zagładzie (spory wywołane przez *Sąsiadów* Jana Tomasza Grossa, a także przez jego *Strach* i *Złote żniwa*) czy o prawomocny obraz rzezi wołyńskiej (debata polskich i ukraińskich historyków). Zestawia głosy ilustrujące patriotyzmy krytyczny i nacjonalistyczny, przy czym z wyraźną niechęcią odnosi się do tego drugiego i diagnozuje patologie wywołane przez dominację romantycznego paradygmatu, w obu jego odmianach, tyrtejskiej i mesjanistycznej. Ale, co ciekawe, są to analizy objętościowo skromne – jakby Mink odpuścił pole innym historykom. Stosunkowo niewiele pisze też o epoce Solidarności, którą zajmował się w poprzednich swoich pracach. Skupia się natomiast na rozsypywaniu innych węzłów pamięci.

Dużo uwagi poświęca na przykład Odwilży, uznając ją za jeden z najważniejszych przełomów na kontynencie europejskim. Zmienność narracji historycznych ilustruje zestawienie kolejnych obchodów – od dziesiątej rocznicy ze sławetnym wystąpieniem Leszka Kołakowskiego, poprzez różniczkowanie się pamięci w czasach Solidarności i rozbieżności 1956 roku na dwie daty (czerwcowy bunt robotników w zakładach poznańskich i październikowa zmiana ekipy rządzącej), po naznaczone ambiwalencją obchody zorganizowane po półwieczu. Rozważa związki polskiego Marca z europejskimi ruchami kontestacyjnymi i broń kontrowersyjnej tezy o przypadkowej zbieżności czasowej dwóch potężnych mobilizacji energii pokoleniowej. W osobnym

eseju wreszcie próbuje zrozumieć polski komunizm w kontekście komunizmu francuskiego; opisuje niewspółmierność różnych znaczeń terminu „komunizm” (z jednej strony atrakcyjna i abstrakcyjna idea, z drugiej model życia, żywe doświadczenie zbiorowe), przedstawia *bioiparalelei* komunistów po dwóch stronach żelaznej kurtyny (członkowie FPK pograżają się w sowieckim dogmatyzmie, podczas gdy w Europie Środkowej wykształca się model „antysowieckiego komunisty”), diagnozuje odmienne przyczyny osłabienia dzisiejszej lewicy (we Francji populistyczna prawica zastąpiła komunizm w kanalizowaniu niezadowolenia społecznego, w Polsce natomiast żywa pozostała urazowa pamięć PRL).

Polska pamięciologia rozwija się w niezwykłym tempie, zarówno jeśli idzie o przyswajanie prac teoretycznych z zakresu *memory studies*⁸, jak i inwencyjne zastosowanie innych metodologii do przepisywania rodzimej historii (tu prym wiodą inspiracje psychoanalityczne, czego dowodem prace Andrzeja Ledera czy Jana Sowy⁹). Książka francuskiego socjologa stanowi rodzaj popularnego kompendium, w którym systematyczny wywód historyka łączy się z przystępnymi rekonstrukcjami „gier pamięciowych”. Jako taka może stanowić dobry punkt wyjścia dla wszystkich, których interesuje ta problematyka, a którzy nie mają feblika do metodologicznych zawiłości.

Nie bez znaczenia jest fakt, że Mink prowadzi swój wywód do czasów najnowszych i opisuje współczesne nam procesy porządkowania przeszłości. W specjalnym aneksie daje nawet „portret zwyklicy” wyborów parlamentarnych 2015



Fotografia Julian Wasser, Pasadena Art Museum, 1963

MARCEL DUCHAMP – partia szachów z Eve Babitz

roku i kataloguje techniki upaństwowienia historii, będącej kluczowym komponentem projektu ideologicznego. Ota- czające nas teksty, przedmioty kulturo- we i praktyki, takie jak powieści, muzea, rocznice, patriotyczne gadzety czy rekon- strukcje historyczne – czyli wszystko to, co nazwać by można „urządzeniami do pamiętania”¹⁰ – mają na celu modelo- wanie określonych sposobów myślenia i działania. Niezrażony tym, że masowy sprzeciw historyków nie odnosi skutku, Mink przydaje swojej publikacji jawnie interwencyjnego charakteru. Powiada, że należy rozwiązać pamięciowe sploty, by sprawdzić, dokąd prowadzą poszczególne nitki oraz w jaki sposób doszło do ich za- supłania. Taka praktyka przeciwstawia się zapomnieniu, zapobiega negacjonizmowi i rewanżyzmowi, a równocześnie pomaga wyjść z sytuacji, w której „zmarli rządzą żyjącymi”¹¹. Powinna też unieszkodliwić pamięć reaktywną, która zagospodarowuje nieprzepracowane traumy, żeruje na nieuświadomionych lękach i budzi groź- ne resentymenty, a która staje się niebez- piecznym narzędziem w rękach polityków.

Jerzy Franczak

PRZYPISY

- 1 Jan Józef Lipski, *Dwie ojczyzny, dwa patriotyzmy. Uwagi o megalomanii i ksenofobii narodowej Polaków*, w: tegoż, *Tunika Nessosa*, Warszawa 1992.
- 2 Maria Dąbrowska, *Dzienniki*, Warszawa 1988, t. I, s. 382.
- 3 Georges Mink, *Siła czy rozsądek. Historia społeczna i polityczna Polski (1980–1989)*, przeł. M. Kujawski, Warszawa–Katowice 1991.
- 4 Georges Mink, *Polska w sercu Europy. Od roku 1914 do czasów najnowszych. Historia polityczna i konflikty pamięci*, przeł. M. Kozłowska, Kraków 2017, s. 589.
- 5 Zob. *Węzły pamięci niepodległej Polski*, Kraków–Warszawa 2014, s. 14.
- 6 Zob. Norman Davies, *Europa. Między Wschodem a Zachodem*, przeł. B. Pietrzyk, Kraków 2007, rozdz. *Roller coaster: jak rodziła się Europa. Rozprawa historyka z historią*.
- 7 Maria Kobielska, *Polska kultura pamięci w XXI wieku: dominanty. Zbrodnia katyńska, powstanie warszawskie i stan wojenny*, Warszawa 2016.
- 8 Zob. np. *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz- -Wolska, Kraków 2009; *(Kon)teksty pamięci. Antologia*, red. K. Kończal, Warszawa 2014; *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz- -Wolska, R. Traba, Warszawa 2014.
- 9 Andrzej Leder, *Prześlona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*, Warszawa 2014; Jan Sowa, *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z formą*, Kraków 2011.
- 10 Maria Kobielska, *Polska pamięć autoafirmacyjna*, „Teksty Drugie” 2016, nr 6, s. 361.
- 11 Georges Mink, dz. cyt., s. 597.

(Nie)przysiadalny Świetlicki?

Marcin Świetlicki

Nieprzysiadalność. Autobiografia

Rozmawia Rafał Księżyk

Wydawnictwo Literackie, Kraków 2017

Stało się. Marcin Świetlicki – poeta, autor kryminałów, muzyk, a nawet – jeśli przyjąć odpowiednie założenia interpretacyjne – performer – wydał autobiografię. Od kilku tygodni jego fani, wierni czytelnicy, ale także zdystansowani obserwatorzy komentują ten – zdaniem wielu – przeblysłk szczerości i autentyczności (mocne określenia!) artysty znanego z upodobania do skandalu, prowokacji, mylenia tropów, uciekania w kpinę i wygłup. Rzeczywiście, w *Nieprzysiadalności* Świetlicki opowiada o swoim życiu w sposób otwarty, spokojny, a niekiedy rozbijając prostolinijny. Trudno mi jednak uwierzyć w niewinność jego narracji, dostrzegam w niej kreację równie silną, co w całej jego twórczości. Elementem nowym i zaskakującym są natomiast tony, w które uderza autor uchodzący wciąż za *enfant terrible* polskiej literatury.

Na wstępie ustalmy rzecz podstawową – *Nieprzysiadalność* jest autobiografią mówioną, wywiadem-rzeką udzielonym Rafałowi Księżykowi, redaktorowi naczelnemu „Playboya”, specjaliście od wysłuchiwanie opowieści o życiu barwnych postaci. Jego poprzednimi rozmówcami byli w tym zakresie Tomasz Stańko, Robert Brylewski i Tymon Tymański – wszyscy związani z muzyką, funkcjonujący w po-

dobnym środowisku artystycznym. Autor *Zimnych krajów*, jako lider Świetlicków i przedstawiciel kontrkultury lat 90., doskonale wpisuje się w ten profil – kontestatora, który zyskał szeroką popularność nie tylko dzięki swojej sztuce, ale także (zwłaszcza?) za sprawą silnej osobowości. Oczywistą konsekwencją jest więc to, że *Nieprzysiadalność* traktuje poezję i wszelkiego rodzaju zagadnienia literackie w zasadzie tylko jako tło opowieści o burzliwym życiu i skomplikowanym wnętrzu poety. Można by z tego uczynić zarzut, gdyby nie fakt, że w twórczości Świetlickiego prywatność, biografia i wiwisekcja stanowią niezwykle istotne tematy, a świat poetycki jego utworów wchłania realne osoby, autentyczne wydarzenia, istniejący kontekst społeczny i polityczny. Wszystko to sprawia, że szczegółowe, logiczne opowieści Świetlickiego mogą zainteresować także literaturoznawców, osoby, które wyżej cenią jego twórczość poetycką niż prywatną postać – nieustannie bowiem zahaczają o istotne tematy tej literatury, wyjaśniają okoliczności, przybliżają intencje. Duża w tym zasługa Księżyka, który bardzo solidnie przygotował się do rozmowy, w lot łapie sugestie poety, często sam dostrzega i zwraca uwagę Świetlickiego na związki między tym, co opowiada, a tym, co zapisane w wierszach – nawet wtedy, gdy rozmowa dotyczy zupełnie niepoetyckich spraw („A jak się panu śpiewało w *K* do marsza pogrzebowego. Przecież to był okres tuż po *Nieczynnym*, gdzie tyle śmierci było?” – s. 440).

Wycofana, a jednak stanowcza i inteligentna obecność rozmówcy ma istotny wpływ na charakter książki. Sam Świetlicki w wywiadach zapewnia, że przede

wszystkim osoba Księżyka zdecydowała o jego udziale w projekcie. Również czytelnicy i krytycy zgodnie podkreślają, że rozmówca „dał radę” Świetlickiemu – z jednej strony skutecznie narzucając mu dyscyplinę, z drugiej – skłaniając do poruszających zwierzeń. Bezspornie żadna dotychczasowa wypowiedź poety (zarówno artystyczna, jak i medialna) nie cechowała się taką szczerością i bezpośredniością. Świetlicki jest mistrzem ironii i niedopowiedzeń, uwielbia maskarady i pozowanie. Chwyty, które sprawdzają się w poezji, w prywatnych, dłuższych wypowiedziach, tracą siłę błysku, zaczynają nużyć, niecierpliwic czytelnika, dają efekt pustosławia, charakterystycznego dla niedojrzałości przerostu formy nad treścią. Przesadą byłoby stwierdzić, że *Nieprzysiadalność* jest wolna od tego rodzaju „pustych przebiegów”, z pewnością natomiast Księżyk robi wiele, by wytrącić swojego rozmówcę z kolein, którymi od lat porusza się on w swoich autoprezentacjach. Starania te często okazują się skuteczne.

A jednak podstawowe wrażenie, jakie daje lektura tej książki – że kreacyjne zapędy Świetlickiego są kontrolowane przez Księżyka – jest moim zdaniem złudne. Mistrz Świata (jak zwykle się rozwijać inicjały poety od czasu wydania książki na temat jego twórczości pod takim tytułem) jest osobowością widowiskową, wzrasta i kształtuje się w interakcji, istnieje zawsze wobec odbiorcy („Sam sobie jestem teatrem” – wyzna Księżykowi, s. 52). W *Nieprzysiadalności* Świetlicki ma słuchacza na wyciągnięcie ręki, cała jego opowieść autobiograficzna rodzi się właśnie w relacji z nim. Poeta przy-

staje więc na twarde warunki stawiane przez rozmówcę, odpowiada – nie przeczę – szczerze i od serca. Nie jest to jednak narracja niewinna. Poprzez samą selekcję informacji, ale także sposób ich przedstawienia ucieka co prawda od wizerunku artysty, który się kreuje, prezentuje się za to jako artysta zdeterminowany. W opowieściach Świetlickiego bycie poetą to tylko po części pisanie wierszy, przede wszystkim jest to kwestia specyficznej konstrukcji emocjonalno-psychicznej, która prowadzi do społecznego wyobcowania, nadwrażliwości, nieumiejętności wpasowania się w ogólnie przyjęte ramy. Nie trzeba dodawać, że jest to sprawa, na którą podmiot nie ma wpływu, zostaje bowiem niejako odgórnie naznaczony. Gdy Świetlicki opowiada o szczęśliwym (obiektywnie) dzieciństwie, w którym czuł się nieszczęśliwy, o wymownej dacie urodzin (24 grudnia, wigilia narodzin Chrystusa i prawdziwa data narodzin Adama Mickiewicza), o nieumiejętności odnalezienia się na studiach, w wojsku, rodzinie, pracy, telewizji itd., to kompetentnemu czytelnikowi automatycznie przychodzi do głowy wiersz *Wstęp*. Utwór otwierający całą opublikowaną twórczość poety rozpoczyna się od słów: „Dam mu na imię Abel”, a kończy się zapowiedzią: „Będziemy obserwować postępy ciemności”. Między tymi dwoma punktami rozciąga się nie tylko pisarstwo Świetlickiego, ale także jego autobiograficzna opowieść. Również niewyrobiniony czytelnik, bez szczegółowej orientacji w dorobku artystycznym autora, zorientuje się, że snute w *Nieprzysiadalności* historie o życiu są jednak bardzo literackie („Powiedział [Robert Tekieli – przyp. M.M.], że jestem złym nasieniem,

że szatan jest we mnie. A ja uznałem, że z nawiedzonymi tropicielami szatana nie mam zamiaru się zadawać. [...] Zdrady sekty Tekielego dokonałem rok wcześniej, mając już dość żądań, napięć, sterowania mną. Drugą książkę, w 94 roku, wydałem u Grupińskiego, aktualnie posła PO. Różnica pomiędzy tymi opcjami umysłowymi jest taka, że ta druga jest po prostu łatwiejsza w kontakcie” – s. 143).

Niby nic nowego pod słońcem – romantyczny mit artysty, mimo radykalnych przemian społeczno-kulturalnych, wciąż ma się dobrze. Sam Świetlicki z kolei od lat jawnie nawiązuje w swoich utworach do tradycji dziewiętnastowiecznej. A jednak dotąd skrupulatnie tropił i obśmiewał wszelkie egzaltowane wypowiedzi i ekstatyczne pozy przyjmowane przez niektórych współczesnych mu twórców (czego najlepszym dowodem są napięcia zachodzące na linii Świetlicki–Miłosz). W *Nieprzysiadalności* miejscami, swoim zwyczajem, sili się na dystans wobec prezentowanej wersji wydarzeń, ale nadspodziewanie często opowiada serio, jakby sam zmieszany, zdumiony niezwykłością przydarzających się mu historii: „Mój ojciec, szperając w księgach parafialnych, znalazł nawet Marcina Adama Świetlickiego, który urodził się dokładnie dwieście lat przede mną. Dokładnie 24 grudnia 1761 roku. Ciekawe” (s. 8). Nietrudno sobie wyobrazić, że gdyby powyższe zdanie padło z ust innej postaci publicznej, mogłoby zostać bezlitośnie wydrwione przez samego Świetlickiego.

Poza powyższym, *Nieprzysiadalność* zarysowuje bogatą panoramę życia społecznego i kulturalnego w Polsce ostatnich dziesięcioleci. Przez opowieści przewija-

ją się medialne gwiazdy, szacowni uczeni, postaci z krakowskiego środowiska poety. Specyficzna perspektywa i cięty język bohatera – używane do komentowania powszechnie znanych wydarzeń lub prezentowania hermetycznych anegdot – dają tyleż korzyści poznawczych, co rozrywkowych. Warto dodać, że publikację zamyka kompletna bibliografia działań artysty (literackich, muzycznych, filmowych) – rzecz trudna do skatalogowania nawet przez najbardziej skrupulatnych badaczy tej twórczości została podana na tacy. Jestem przekonana, że autobiografia mówiona to niezwykle ważny element całego „projektu artystyczno-egzystencjalnego” Marcina Świetlickiego. Mam natomiast nadzieję, że nie będzie to jego jedyna biografia.

Malwina Mus



Obok: FRANCIS PICABIA, *Portret Alfreda Stieglitza*, „291” 1916, nr 5/6, Nowy Jork

ALEKSANDER PIENIEK, *Okoliczność dadaistyczno-populistyczna* 01/0,1, 2016, rozmiary zmienne, materiały papierowe



Z papieru, z pamięci

Monika Sznajderman
Falszerze pieprzu.
Historia rodzinna

Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2016

Wszystkie rodziny są ciekawe, prawie wszystkie są – na swój sposób – wybitne, jeśli się o nich opowie. Utrwalone na papierze zyskują nową tożsamość – oczywiście literacką. Gdy literatura jest marna albo nijaka, rodziny cofają się w swoją przeszłość i trwają w oczekiwaniu. Czekają na autora.

Książka Moniki Sznajderman być może nie powstałaby, gdyby nie odnalazły się rodzinne zdjęcia, albo okazałaby się zupełnie inna. *Falszerze pieprzu* to efekt szczególnego, sprzyjającego zbiegu okoliczności. Autor wstępu, Martin Pollack, pisze tak: „Zanim autor rozpocznie pracę nad opowiedzeniem swojej rodzinnej historii, zastanawia się, po co w ogóle to robi. Czy nie byłoby lepiej, w każdym razie dla naszej psychicznej równowagi, pozostawić niektóre sprawy w spokoju i przykryć je milczeniem? [...] W końcu nikt nie może od nas żądać, byśmy się do wszystkiego dokopali i wszystko bez wyjątku ujawnili...”. To prawda, ale czy nasza niepokromiona ciekawość żąda „wszystkiego”? Czy naprawdę czekamy na nową całość, czy na nową narrację? Jak się te oczekiwania objawiły w książce Sznajderman?

Stare fotografie, skrupulatnie przez autorkę opisane, są dowodem na istnienie bohaterów jej opowieści. Gdyby tyl-

Marta Wyka

ko ustna opowieść to istnienie zaświadczała, jakieś strzępy wspomnień, jakieś domniemania, moglibyśmy wątpić w jej prawdziwość.

Ale fakt materialny, fotografia, której los też był zawikłany, ma wpływ istotny na prawdę tego przekazu. Wprawia w ruch umysł i wyobraźnię, i o tym właśnie ruchu spróbuję tutaj napisać.

Fotografia jest gwarancją prawdy opowiedzianej historii, co zrozumiałe. Kiedy piszemy, że fotografie zaginęły, tracimy nieodwołalnie tę część narracji, która posługuje się materialnym dowodem. Ale spójrzmy uważniej na język, jakim posługuje się Sznajderman: tytuł (*Falszerze pieprzu*) pochodzi z anonsu gazetowego, z ogłoszenia; spora część książki napisana jest w formie bezpośredniego zwrotu do ojca autorki; relacja o osobie, która opowiada, rozsypana jest na różnych stronach, ale gdyby ją zlepić w całość, przekonujemy się, iż autorka należy nie tylko do pewnej rodziny, ale również do pewnego środowiska, które z różnicą, jaka polskie rodziny dzieliła, uczyniły wzór swojego zachowania i przyszłego światopoglądu. Słowem, jeśli nowoczesność wymaga (jak piszą krytycy) odwagi w pisaniu o doświadczeniu zagłady, ta książka na odwadze nie poprzestaje.

Domy, ich wnętrza, meble i obrazy, upodobania, gry i zabawy, czyli cały ten świat nieistniejący, przywołany – jak na seansie mediumicznym – gestem pisarza, to również zabieg o charakterze antropologicznym. Taki jest bowiem warsztat Moniki Sznajderman jako badaczki. Jak wprowadzić w jego krąg literaturę?

Martin Pollack swój wstęp tytułuje *Mowa jednak złotem*. Chyba nikt nie ma

co do tego wątpliwości. Książka empatyczna, ale pozbawiona warsztatu, żyje krótko. Jest też w swoisty sposób ograniczona: identyfikując się na krótką chwilę lektury z autorem (autorką), mamy świadomość jednorazowości owego przeżycia. Czy wracamy do niego? Bardzo rzadko. Więc literackość, a nie świadectwo musi być czynnikiem spajającym książkę „nurtu rodzinnego”.

Dwa światy, ukazane przez Sznajderman, czyli jej dwie rodziny: żydowska i polska, ziemiańska, miały różny los. Ten pierwszy, żydowski, jest już bardzo dobrze udokumentowany, na różne sposoby, w różnych dykcjach. Ten drugi, jak sądzę, przykrywa cień zapomnienia. Jakby został on ukarany przez historię, która dla niego była łaskawsza. Gdy tamci ginęli, ci grali w bridża i żyli w miarę spokojnie w swoich posiadłościach. Było ciężko, ale śmierci doświadczało się mniej.

Sprawiedliwość dziejowa, jak wiadomo, nie istnieje. Myślę więc, iż na pytanie Sznajderman o „przydział losu” dla polskich Żydów i polskich ziemian nie ma żadnej dobrej odpowiedzi. Trzeba wyzwolić ich od litości. Przed wieloma laty Karol Irzykowski wyśmiewał wzniosły styl Stanisława Brzozowskiego, oparty – według niego – na takim oto założeniu: „jak śmiesz jeść śniadanie, kiedy w Afryce tysiące ludzi umiera z głodu?”

Oczywiście, Monika Sznajderman nie naśladuje takiego stylu, unika emfazy. Ale poza zestawieniem jej dwóch rodzin czai się podobne niebezpieczeństwo. Może więc przyszedł, dla innych autorów, odpowiedni czas, żeby wejść głębiej w ten drugi świat. Jego dramaty były innej jakości – ale nie sprowadzały się na pewno

do rozgrywek bridżowych i konsumpcji (już po wojnie) wyjątkowej zawartości paczek żywnościowych z UNRRA.

Anons-ostrzeżenie o „fałszerzach pieprzu” pochodzi, powtórzmy, z okupacyjnej gazety. Jest materialny, jak fotografia. Przez rodzinne dzieje prowadzi czytelnika papierowy fragment o niezbyt

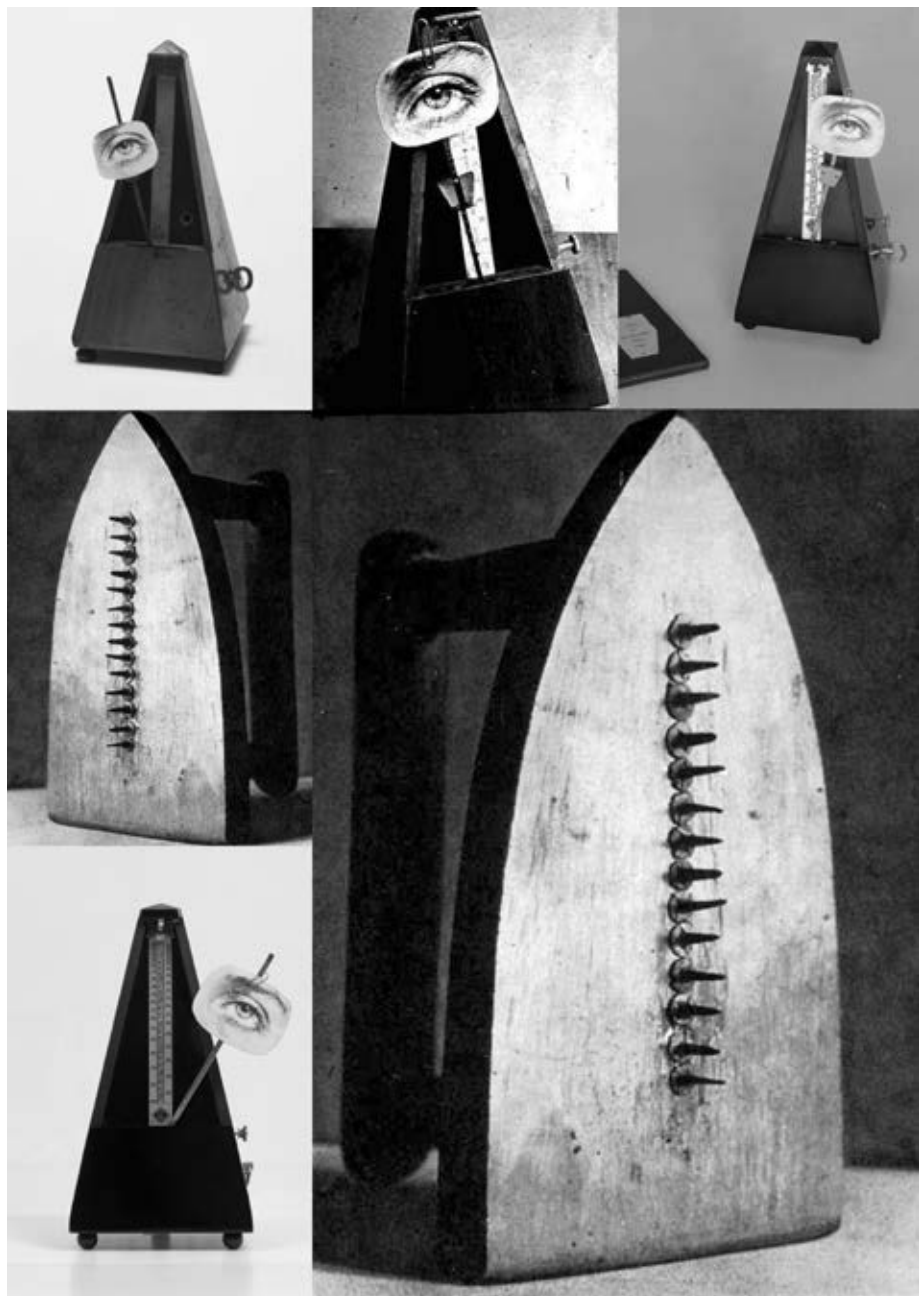
wielkiej wartości komunikacyjnej. To bardzo dobry chwyt literacki, łagodzący pokusę nadmiernej wzniosłości narracyjnej, ale mający też wagę subtelnego ostrzeżenia. Wielokrotne światy lat okupacji domagają się wciąż właściwej dla nich hierarchii.

Marta Wyka

MARCEL DUCHAMP – szachista



ALEKSANDER PIENIEK, *Okoliczność dadaistyczno-populistyczna 013/0,13, 2016, rozmiary zmienne, materiały papierowe*





Ewa Hearfield

Kazuo Ishiguro – Nagroda Nobla 2017

W 2016 Nagroda Nobla została przyznana piosenkarzowi Bobowi Dylanowi, co uznano za decyzję kontrowersyjną, a sam Bob Dylan okazał się bardzo trudno dostępnym laureatem; unikał kontaktów z Komitetem Noblowskim i prasą, nie pokazał się również na oficjalnej ceremonii wręczenia nagród.

W tym roku Akademia Szwedzka również nagrodziła muzyka – Kazuo Ishiguro, który wyznał, że podziwia Boba Dylana jako artystę i że było dla niego wielkim zaszczytem otrzymanie Nagrody Nobla tuż po nim. Ishiguro nie został jednak uhonorowany za pisanie ballad; niewielu z jego czytelników jest zresztą świadomych tego, że Ishiguro jest również muzykiem, pisze teksty piosenek i że początkowo marzył o karierze estradowej. Akademia Szwedzka przyznała mu Nagrodę Nobla za jego prozę (do tej pory Ishiguro opublikował siedem powieści, jest również autorem opowiadań, scenariuszy filmowych i dramatów), która – zgodnie z oficjalnym uzasadnieniem – „odsłoniła otchłań, kryjącą się za naszym złudnym poczuciem łączności ze światem”.

Mimo wielokrotnie powtarzanych zapewnień, że Bob Dylan jest dla niego wzorem do naśladowania, 63-letni Kazuo Ishiguro okazał się zupełnie inną osobowością noblowską niż jego poprzednik. Laureat wielu prestiżowych nagród, od dawna przyzwyczajony do kontaktu z publicznością i dziennikarzami, jest otwarty i ser-

deczny, sympatyczny, z dużym poczuciem humoru i niezwykle przy tym skromny. Po otrzymaniu wiadomości o Noblu nie tylko nie ukrywał się, ale chętnie otworzył drzwi swojego domu na przedmieściach Londynu tłumnie zgromadzonym dziennikarzom i udzielił wywiadu (ubrany jak zawsze w czasie wszystkich swoich publicznych wystąpień na czarno, łączący elegancką marynarkę z czarnym sportowym podkoszulkiem), odpowiadając chętnie na wszystkie zadawane mu pytania. Pisarz dodał ponadto na poły żartobliwie, że ponieważ żyjemy w czasach „fałszywych wiadomości”, trudno mu było uwierzyć, że informacja o przyznaniu mu Nobla jest prawdziwa. Nie uwierzył w nią nawet wtedy, gdy zadzwonił do niego jego wydawca, dopiero kiedy skontaktowała się z nim BBC, uznał ją za prawdziwą¹. Komentując wybór Akademii Szwedzkiej w wywiadzie dla kanadyjskiej gazety „The Globe and Mail”, Ishiguro przeprosił Margaret Atwood, że nie ona – jak się spodziewał – otrzymała tegoroczną nagrodę. Wywiad ubarwił anegdotkami o tym, co on i jego żona robili, kiedy przyszła wiadomość o przyznaniu nagrody².

Kazuo Ishiguro urodził się 8 listopada 1954 roku w japońskim Nagasaki. Jego matka Shizuko przeżyła atak atomowy w 1945 roku (mieszkała w dzielnicy miasta, która uniknęła całkowitego zniszczenia, ponieważ była osłonięta wzgórzami), została jednak ranna w czasie nalotu. Jej ojciec, jak inni mieszkańcy Nagasaki, którzy ocalili z ataku, spędził kolejne traumatyczne tygodnie w zniszczonej części miasta, pomagając rannym i paląc zwłoki (trzeba je było jak najszybciej usunąć, ponieważ był to środek bardzo upalnego lata). Na sku-

tek tego dwa lata później zmarł na nowotwór spowodowany promieniowaniem. Dom, w którym mały Kazuo Ishiguro przeżył pierwsze sześć lat życia, znajdował się w Nagasaki, na zboczu wulkanicznego wzgórza. Jak wspomina Ishiguro, był to stary, dwupiętrowy, tradycyjny japoński dom z rozsuwanymi panelami zamiast ścian i ogromnym, zarośniętym ogrodem, po którym przepływały jaszczurki.

W 1960 roku rodzina pisarza – rodzice, mały Kazuo i jego starsza siostra, Fumiko – opuściła stary dom w Nagasaki i przeprowadziła się do Wielkiej Brytanii (młodsza siostra Yoko urodziła się już po przeprowadzce). Rodzice wynajęli nowoczesny dom z małym ogródkiem w Guildford w hrabstwie Surrey, w południowo-zachodniej Anglii. Ojciec pisarza, Shigeo Ishiguro, naukowiec specjalizujący się w oceanografii, zatrudniony został przez brytyjski National Institute of Oceanography przy badaniach związanych z eksploatacją złóż ropy na Morzu Północnym. Pobyt w Anglii planowano na rok, najwyżej dwa lata, tak więc rodzice starali się, aby w domu Kazuo mówił i pisał po japońsku.

Jako mały chłopiec Kazuo Ishiguro był bardzo przywiązany do dziadka ze strony ojca, zwłaszcza, że ojciec spędzał zawsze dużo czasu w podróży służbowych. Po przeprowadzce Kazuo do Anglii dziadek (wciąż mieszkający w tym samym starym domu w Nagasaki) co miesiąc przesyłał mu z Japonii grube paczki, pełne nowych komiksów, magazynów i układanek, dbając, aby chłopiec nie stracił kontaktu z japońską kulturą popularną i miał o czym rozmawiać z rówieśnikami, kiedy wróci do Japonii.

Plany powrotu do Japonii nie zostały jednak zrealizowane i rodzina Ishiguro osiedliła się w Wielkiej Brytanii na stałe. Po śmierci dziadka, który zmarł w 10 lat po wyjeździe rodziny Kazuo Ishiguro do Anglii, chłopiec stracił łączność ze współczesną mu Japonią. Pisarz przyznaje, że mimo iż w domu rozmawiał zawsze z rodzicami po japońsku, nie potrafi płynnie mówić w tym języku (w wywiadzie dla „Contemporary Literature” z 1986 roku przekonywał, że mówi po japońsku jak pięcioletnie dziecko, przeplatając japońskie słowa angielskimi), a pisać po japońsku w ogóle nie umie³.

Ishiguro otrzymał angielskie wykształcenie – uczęszczał do angielskiej szkoły podstawowej w Stoughton (w hrabstwie Surrey), a następnie do renomowanej szkoły średniej Woking County Grammar School for Boys. Jako nastolatek marzył, że zostanie piosenkarzem. Grał na gitarze, komponował i pisał teksty do własnych utworów muzycznych (oprócz Boba Dylana jego ulubionymi piosenkarzami byli Leonard Cohen i Joni Mitchell). W latach 70. spędził dużo czasu, przygotowując kompilacje swoich utworów na kasetach demo, które rozsyłał później do wytwórni muzycznych, z nadzieją, że jego muzyczny talent zostanie zauważony. W wywiadach wspomina też o okresie, kiedy śpiewał własne piosenki i grał na gitarze w paryskim metrze.

Zwyczajem wielu absolwentów szkół średnich w Wielkiej Brytanii spędził rok przed rozpoczęciem studiów na pracy i podróżach. W 1973 roku zatrudnił się w Szkocji jako tzw. *grouse beater* w szkockiej posiadłości królowej matki, zamku Balmoral Castle⁴. W rok później wyjechał

do Stanów Zjednoczonych i Kanady – podróżował, zwiedzał i pisał dzienniki podróży. W tym samym roku rozpoczął trzyletnie studia licencjackie na University of Kent w Canterbury z angielskiego i filozofii. Jeszcze w czasie studiów zaczął pracować z bezdomnymi, a w latach 1979–80 pracował w Londyńskiej dzielnicy Notting Hill w organizacji charytatywnej Cyrenians, w której poznał swoją późniejszą żonę Lornę Annę MacDougal. Była to praca trudna i wymagająca wiele cierpliwości. Jak jednak wspominają koledzy pisarza z organizacji, Ishiguro w sposób naturalny potrafił wzbudzić zaufanie wśród bezdomnych, z którymi współpracował. W wywiadzie z 2005 roku dla brytyjskiej gazety „The Guardian” Ishiguro powiedział, że wielu z jego przyjaciół wciąż działa w organizacjach charytatywnych: „Czuję, że należę do pokolenia, które było pełne ideałów w latach 70., ale straciło złudzenia w latach 80.”⁵. W 1979 podjął kolejne studia, tym razem zapisawszy się na kurs twórczego pisania w University of East Anglia, gdzie jednym z jego wykładowców był Malcolm Bradbury. Studia ukończył z tytułem magistra w 1980 roku, po czym powrócił do pracy z bezdomnymi.

Pisarz przyznał żartobliwie, że wybrał studia magisterskie z twórczego pisania z powodu lenistwa, gdyż wydawało mu się wtedy, iż będą one łatwiejsze niż studia magisterskie z anglistyki. Po dokonaniu wyboru ogarnęła go jednak panika i przygotowując się do rozpoczęcia roku akademickiego, spędził lato na pisaniu opowiadań, ponieważ bał się, że kiedy zacznie studia, okaże się, że wszyscy inni studenci są utalentowanymi pisarzami, a on zostanie uznany za oszusta. Studia

okazały się jednak katalizatorem jego talentu – to właśnie wtedy napisał powieść *Pejzaż w kolorze sepii* (*A Pale View of the Hills*, polskie tłumaczenie Krzysztof Filip Rudolf) opublikowaną w 1982 w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych. Ta debiutancka powieść została przyjęta bardzo przychylnie przez krytyków po obu stronach oceanu; recenzent w „The New York Times” zwrócił zwłaszcza uwagę na jej pozostające w pamięci „balansowanie pomiędzy elegią a ironią”⁶. *Pejzaż w kolorze sepii* otrzymał w 1983 roku Winifred Holtby Memorial Prize, przyznaną przez Royal Society of Literature. W narracji splatającej historię Etsuko i Sachiko, dwóch japońskich kobiet, które wybrały za męża/partnera cudzoziemca oraz emigrację z Japonii (powieść jest wyraźnym pastiszem opery Pucciniego *Madame Butterfly*) pojawia się większość problemów, które później będą powracać w twórczości Ishiguro: kwestia pamięci, zapomnienia, wiarygodności wspomnień, samo-usprawiedliwienia postępów z przeszłości.

W czasie studiów w University of East Anglia Ishiguro zdał sobie również sprawę, że musi dokonać wyboru pomiędzy karierą piosenkarza a pisaniem. Nie porzucił jednak świata muzyki na zawsze – wciąż gra na gitarze i pisze teksty do utworów muzycznych; jest na przykład autorem słów do piosenek popularnej wokalistki jazzowej Stacey Kent (jej album *Breakfast on the Morning Tram*, który został w 2009 nominowany do nagrody Grammy, zawiera kilka utworów ze słowami napisanymi przez Ishiguro).

W 1982 roku Ishiguro podjął decyzję o naturalizacji i został obywatelem Wielkiej Brytanii; w tym samym roku przyjął

propozycję napisania scenariusza dla BBC i zrezygnował z pracy w organizacji charytatywnej. W rok później jego nazwisko znalazło się na liście „20 Best of Young British Novelist” (20 najlepszych młodych powieściopisarzy brytyjskich) obok takich nazwisk jak Julian Barnes, Ian McEwan i Martin Amis. Ishiguro trafił na tę listę ponownie w 1993, tym razem w towarzystwie m.in. Bena Okriego i Iana Banksa.

W 1983 roku Ishiguro opublikował opowiadanie *A Family Supper*, a w 1984 roku telewizja brytyjska Channel 4 wyemitowała film *A Profile of Arthur J. Mason*, do którego Ishiguro napisał oryginalny scenariusz. Film otrzymał nagrodę w kategorii filmów krótkometrażowych na Festiwalu w Chicago. W scenariuszu do *A Profile of Arthur J. Mason* Ishiguro po raz pierwszy wprowadził motyw kamerdynera, który rozwinie później w powieści *Okruchy dnia* (*The Remains of the Day*). W 1986 roku Ishiguro opublikował swoją drugą powieść *Malarz świata uludy* (*An Artist of the Floating World*, tłumaczenie polskie: Maria Skroczyńska-Miklaszewska). Powieść zdobyła Whitbread Book of the Year Award oraz znalazła się na krótkiej liście kandydatów do Booker Prize.

Dwie pierwsze powieści Ishiguro osadzone są w Japonii, łatwo więc było uznać go za „pisarza japońskiego”. Sam Ishiguro wielokrotnie podkreślał jednak, że Japonia w jego powieściach jest krajem z jego wyobraźni, sam bowiem odwiedził swoją ojczyznę dopiero w 1989 roku, kiedy to pojechał tam na zaproszenie Japan Foundation. W czasie wizyty zaś mówił wyłącznie po angielsku, bojąc się popełnienia gafy: „Tę samą rzecz można [po japońsku – przyp. moje, E.H.] wyrazić na siedem lub osiem

rozmaitych sposobów, w zależności od tego jak postrzegamy status osoby, z którą rozmawiamy, oraz jej stosunek do nas samych. Nawet najmniejszy błąd w tych rzeczach może spowodować ogromną obrażę” – powiedział Ishiguro w wywiadzie dla „Missisipi Review” w 1990⁷. Odwiedzając Japonię czuł się więc znacznie bezpieczniej rozmawiając po angielsku. Nagabywany wielokrotnie o japońskie wpływy w jego twórczości Ishiguro cierpliwie powtarza, że nie posiada głębszej znajomości japońskiej kultury i literatury (przyznaje się jedynie do tego, że ogląda japońskie filmy, zwłaszcza wyreżyserowane przez Kurosawę i Ozu), że czerpie swoje inspiracje z kultury europejskiej i że wychował się czytając Dostojewskiego, Czechowa, Charlotte Brontë i Dickensa, których (zwłaszcza Czechowa i Dostojewskiego) wymienia zwykle jako mistrzów swojej prozy.

Ishiguro odżegnuje się jednak również od często sugerowanych porównań z innymi współczesnymi mu pisarzami anglojęzycznymi, którzy nie urodzili się w Wielkiej Brytanii, takimi jak na przykład urodzony w 1950 roku w Hong Kongu (wówczas pod protektoratem brytyjskim) Timothy Mo, urodzony w 1947 w Bombaju (wówczas brytyjskich Indiach) Salman Rushdie czy urodzony w Nigerii (pod protektoratem brytyjskim do 1960) w 1959 Ben Okri. Ishiguro podkreśla, że pisarze, którzy przyszli na świat na terytoriach byłych kolonii brytyjskich, mają znacznie bardziej ambiwalentny stosunek do Wielkiej Brytanii niż ktoś, kto – jak on – jest przybyszem z zupełnie obcego świata.

Być może, aby uciec od japońskiego stereotypu, pisząc swoją kolejną powieść, opublikowane w 1989 *Okruchy dnia* (*The*

Remains of the Day, tłumaczenie polskie: Jan Rybicki), Ishiguro osadził ją w realiach przedwojennej Anglii. Jest to jednak, podobnie jak Japonia z poprzednich powieści, specyficzna, wyimaginowana, nostalgiczna Anglia – jak z nieco przesłodzonej pocztówki, będąca wszak jedynie tłem, na którym rozwija się historia Stevensa, kamerdynera z Darlington Hall. Łatwo jest czytać *Okruchy dnia* jako powieść realistyczną, ale ten rodzaj lektury prowadzi na fałszywe tory. Czytelnicy, którzy po jej przeczytaniu pisali do „Timesa” pełne oburzenia listy, wytykając autorowi, że porto po obiedzie nigdy nie byłoby serwowane przez kamerdynera, dali się uwieść szczegółowym opisom, służącym zaledwie wywołaniu scenicznego efektu nostalgicznej przeszłości⁸. Powieść została laureatką Booker Prize, a w 1993 roku wytwórnia Merchant Ivory Productions zrealizowała na jej podstawie film z udziałem Anthony’ego Hopkinsa i Emmy Thompson, nominowany potem do ośmiu Oskarów.

W 1995 pisarz opublikował kolejną, ponad pięćsetstronicową powieść *Niepoczyszony* (*The Unconsoled*, tłumaczenie polskie: Tomasz Sikora), niezbyt entuzjastycznie przyjętą przez krytykę i czytelników. Być może eksperymentalna narracja przedstawiająca surrealistyczny kafkowsko-freudowski świat wybitnego artysty wędrującego po mieście gdzieś w środkowej Europie, okazała się zbyt wielkim wyzwaniem dla czytelników przyzwyczajonych do dotychczasowych, pozornie bardziej tradycyjnie napisanych powieści Ishiguro. Mimo chłodnego przyjęcia powieści był to dla autora rok owocny; został on wówczas uhonorowany dwoma pre-

stiżowymi tytułami: honorowym doktorem University of East Anglia oraz Orderem Imperium Brytyjskiego, otrzymał również włoską nagrodę Premio Scanno. W 1998 został kawalerem francuskiego Orderu Sztuki i Literatury oraz otrzymał włoską nagrodę Premio Mantova.

Kolejna powieść, opublikowana w 2000 roku, *Kiedy byliśmy sierotami* (*When We Were Orphans*, tłumaczenie polskie: Andrzej Appel) była ostrożnym połączeniem eksperymentalnej i tradycyjnej formy. Ishiguro wykorzystał w niej kolejny typowo angielski motyw – detektywa ze złotej epoki brytyjskiej powieści detektywistycznej lat 20. ubiegłego wieku. Jeśli centralnym motywem *Okruchów dnia* było poczucie godności oraz zaprzepaszczone szanse, to takim motywem *Kiedy byliśmy sierotami* jest nostalgia, pragnienie zaprowadzenia ładu i chęć powrotu do niewinnej przeszłości.

Kolejna powieść *Nie opuszczaj mnie* (*Never Let Me Go*, tłumaczenie polskie: Andrzej Szulc), wydana w 2005 roku, była dowodem, że Ishiguro nie ustaje w poszukiwaniu nowych form. Akcja tej powieści, mieszczącej się w gatunku fantastyki naukowej, rozgrywa się w powojennej, alternatywnej i dystopijnej Anglii. W tym alternatywnym świecie produkuje się ludzkie klony, których jedynym przeznaczeniem jest dostarczanie organów dla niesklonowanych członków społeczeństwa. Jest to przejmująca historia niespełnionych nadziei i wyraźne ostrzeżenie przed popełnieniem etycznych błędów w eksperymentowaniu, acz ostrzeżenie to stanowi jedynie pretekst do znacznie głębszej filozoficznej refleksji na temat iluzoryczności ludzkiej egzystencji. Sądzę, że ze wszyst-

kich powieści Ishiguro ta jest najbardziej pesymistyczna w swoim przesłaniu – zdanie po zdaniu, scena po scenie, warstwa po warstwie, odsłania przed czytelnikiem nie tylko ostateczne przeznaczenie klonów z Hailsham, ale też – kulminując w niezwykle filmowym zakończeniu – zadaje pytanie o sens naszego istnienia.

Po dekadzie milczenia Ishiguro ponownie zaskoczył czytelników swoją najnowszą, w 2015 roku opublikowaną powieścią *Pogrzebany olbrzym* (*The Buried Giant*, tłumaczenie polskie: Andrzej Szulc). Tym razem pisarz sięgnął po konwencję literatury z gatunku fantasy i baśni: w powieści spotykamy rycerza Okrągłego Stołu z dworu króla Artura, Sir Gawaina, który błąka się w górach w poszukiwaniu smoka, są też trolle i złośliwe skrzaty, dzielni wojowie i podejrzani mnisi, ruiny zamków i tajemnicze podziemne tunele-pułapki. Sam Ishiguro najwyraźniej nie czuł się zbyt pewnie w tym gatunku i nieostrożnie przyznał się do swoich obaw, zastanawiając się w jednym z wywiadów, czy czytelnicy zechcą za nim podążyć, czy nie okażą się uprzedzeni do – jak to nazwał – „powierzchniowych elementów” gatunku i czy uznają jego nową książkę za powieść fantasy. Wypowiedź ta spotkała się z natychmiastową, ostrą i druzgocącą ripostą ze strony Ursuli K. Le Guin, która w swoim blogu zinterpretowała jego słowa jako krytykę gatunku fantasy z pozycji wywyższającego się autora. Pisarz nie może używać „elementów powierzchniowych” gatunku – dowodziła Ursula K. Le Guin – do poważnych celów, jednocześnie bojąc się identyfikacji z tym gatunkiem. W tej samej wypowiedzi bezlitośnie skrytykowała

ła również jego powieść, zaznaczając, że: „Czytanie tej książki było męką”⁹.

8 marca 2015 roku odbyło się w londyńskim Royal Institute spotkanie pisarza z czytelnikami, w czasie którego Ishiguro starał się odpowiedzieć na tę krytykę, najpierw nieco żartobliwie, twierdząc, że Ursula K. Le Guin wybrała na swoje ataki niewłaściwą osobę i że on sam opowiada się po stronie trolli, skrzatów i smoków. Pisarz dodał jednak również bardziej serio, że pociąga go metaforyczny krajobraz, że nie jest realistą, że zastanawiał się nad umiejscowieniem akcji tej powieści w Bośni, Ameryce, Japonii czy Francji po II wojnie światowej, ale obawiał się, że nabierze ona politycznego charakteru, podczas gdy chodziło mu przede wszystkim o sformułowanie uniwersalnej prawdy, a powieść fantasy najlepiej posłużyła mu za neutralne tło do zgłębienia zagadnienia kolektywnej pamięci, zwłaszcza pamięci o zbrodniach dokonanych w przeszłości¹⁰.

Pisząc o Ishiguro nie można nie wspomnieć o jego pełnym pasji zaangażowaniu w problemy społeczne oraz pominięciu krytycznych wypowiedzi na temat Brexitu. Po lipcowym referendum w 2016 roku opublikował artykuł w „Financial Times”, w którym przeanalizował swoją jakże gniewną reakcję na Brexit, a także przedstawił próbę politycznego wyjścia z sytuacji, w której postawiła obywateli Wielkiej Brytanii nieprzemyślana decyzja premiera Camerona, którą Ishiguro skrytykował. Pisarz zachęcał w swym artykule do przeprowadzenia drugiego referendum na temat tego, jaki rodzaj Brexitu byłby możliwy¹¹. „Wielka Brytania, którą znam – i którą głęboko kocham – jest przyzwolonym, sprawiedliwym miejscem, pełnym

współczucia dla autsajderów w potrzebie, sprzeciwiającym się podżegającym do nienawiści agitatorom ze wszystkich stron politycznego ekstremizmu – tak jak była nim w pierwszej połowie XX wieku, kiedy faszyzm siał zniszczenie w Europie” – napisał Ishiguro. Jeśli to nieprawda, dodawał przyszyły wówczas noblista, jeśli współczesna Wielka Brytania rzeczywiście zmieniła się nie do poznania, to musimy zdać sobie z tego sprawę, musimy „dowiedzieć się, z czym mamy do czynienia. Dowiedzieć się kim jesteśmy”.

Nieprzypadkowo Ishiguro zadał w swoim artykule pytanie „kim jesteśmy?”. Wyzwanie, by stawić czoła prawdzie, czyli także odpowiedzieć na pytanie, kim się jest, pisarz ponawia w każdej swojej powieści¹².

Ewa Hearfield

PRZYPISY

- 1 Fragmenty tego pierwszego wywiadu obejrzeć można na: <https://www.theguardian.com/books/video/2017/oct/05/i-thought-it-was-a-hoax-kazuo-ishiguro-on-winning-the-nobel-prize-in-literature-video> [data dostępu: 22.11.2017].
- 2 Ishiguro był w trakcie pisania mejla do przyjaciela w Chinach, który zakończył słowami „Muszę lecieć, bo podobno dostałem Nobla”, a jego żona była u fryzjera, gdzie miała właśnie zmienić kolor włosów. Gdy zadzwonił mąż, oświadczyła: „Nic nie robimy, bo mój mąż dostał podobno Nobla”, i pobięła do domu, aby mu pomóc (Marsha Lederman, *I apologise to Margaret Atwood: Kazuo Ishiguro on winning the Nobel Prize for Literature*, „The Globe and Mail” 2017, 5 października, <https://beta.theglobeandmail.com/news/world/kazuo-ishiguro-wins-2017-nobel-prize-for-literature/article36498340/?ref=http://www.theglobeandmail.com&> [data dostępu: 10.10.2017]).
- 3 Gregory Mason, *An interview with Kazuo Ishiguro*, w: *Conversations with Kazuo Ishiguro*, red. Brian W. Shaffer and Cynthia F. Wong, University Press of Mississippi 2008, s. 4.

- 4 Jest to intensywna praca fizyczna, do której zatrudniają się zarówno amatorzy, jak i wioleetni eksperci w czasie myśliwskiego sezonu polowania na pardwy (sezon zaczyna się 12 sierpnia, a kończy 10 grudnia). Polega ona na maszerowaniu przez wrzosowiska z flagami, często też z psami (marsze takie rozciągają się niekiedy do ponad 20 kilometrów dziennie), bez względu na pogodę, w celu wypłoszenia pardw w stronę, z której nadciągają myśliwi.
 - 5 Nicholas Wroe, *Living memories*, „The Guardian” 2005, 19 lutego, <https://www.theguardian.com/books/2005/feb/19/fiction.kazuoisshiguro> [data dostępu: 15.10.2017].
 - 6 *In a Japan like limbo*, „The New York Times” 1982, 9 maja, <http://www.nytimes.com/1982/05/09/books/in-a-japan-like-limbo.html?pagewanted=all> [data dostępu: 14.10.2017].
 - 7 Allan Vorda, Kim Herzinger, *An Interview with Kazuo Ishiguro*, w: *Conversations with Kazuo Ishiguro*, dz. cyt., s. 67.
 - 8 Lewis Barry, *Kazuo Ishiguro*, Manchester–New York 2000, s. 78.
 - 9 Ursula K. Le Guin, *Are they going to say this is fantasy?* <http://bookviewcafe.com/blog/2015/03/02/are-they-going-to-say-this-is-fantasy/> [data dostępu: 31.10.2017].
 - 10 Sian Cain, *Writer’s indignation: Kazuo Ishiguro rejects claims of genre snobbery*, „The Guardian” 2015, 8 marca, <https://www.theguardian.com/books/2015/mar/08/kazuo-ishiguro-rebuffs-genre-snobbery> [data dostępu: 1.11.2017].
 - 11 Dyskusja o tym, jak powinien wyglądać Brexit, dominuje na pierwszych stronach brytyjskiej prasy od momentu referendum na temat wystąpienia Wielkiej Brytanii z Unii Europejskiej. Po między tzw. „Soft Brexit” (miękkim Brexitem), który umożliwiłby Wielkiej Brytanii pozostanie w jak najbliższym związku z Unią Europejską, a tzw. „Hard Brexit” (twardym Brexitem), który oznaczałby całkowite odcięcie, poszukuje się również rozwiązań pośrednich. Kazuo Ishiguro wyraził opinię, że społeczeństwo brytyjskie powinno mieć możliwość zagłosowania na temat możliwych opcji („Financial Times” 2016, 1 lipca, <https://www.ft.com/content/7877a0a6-3e11-11e6-9f2c-36b487ebd80a> [data dostępu: 1.10.2017]).
 - 12 Podczas pisania artykułu wykorzystałam – oprócz cytowanych już w poprzednich przy-
- pisach – następujące materiały: (1) Podcast: *Kazuo Ishiguro on The Buried Giant* – *books podcast*, <https://www.theguardian.com/books/audio/2015/mar/27/kazuo-ishiguro-the-buried-giant-books-podcast>; (2) Anthony Cummins, *The Buried Giant by Kazuo Ishiguro review – brave and bizarre*, „The Observer” 2016, 24 stycznia, <https://www.theguardian.com/books/2016/jan/24/the-buried-giant-review-kazuo-ishiguro> [data dostępu: 5.10.2017]; (3) Stephen Ennis, *Taking note of the Kazuo Ishiguro archive*, „The Ransom Center Magazine” 2016, 15 czerwca, <https://sites.utexas.edu/ransomcentermagazine/2016/06/15/taking-note-of-the-kazuo-ishiguro-archive/> [data dostępu: 18.11.2017]. Artykuł ten zawiera rzadkie zdjęcie Kazuo Ishiguro z 1977 roku, na którym 23-letni długowłose i brodaty hippis – przyszły pisarz – gra na gitarze; (4) *Kazuo Ishiguro: Social worker turned Nobel Prize*, „The Japan Times”, <https://www.japantimes.co.jp/culture/2017/10/06/books/kazuo-ishiguro-social-worker-turned-nobel-prize-winner/#.Wg9LdLTQocl> [data dostępu: 28.10.2017]; (5) Kate Kelleway, *Kazuo Ishiguro: I used to see myself as a musician. But really, I’m one of those people with corduroy jackets and elbow patches*, „The Guardian” 2015, 15 marca, <https://www.theguardian.com/books/2015/mar/15/kazuo-ishiguro-i-used-to-see-myself-as-a-musician> [data dostępu: 24.10.2017]; (6) Nicholas Lezard, *The Buried Giant by Kazuo Ishiguro review – here be dragons*, „The Guardian” 2016, 27 stycznia, <https://www.theguardian.com/books/2016/jan/27/buried-giant-kazuo-ishiguro-review-nicholas-lezard> [data dostępu: 18.10.2017]; (7) Suzie Mackenzie, *Between two worlds*, „The Guardian” 2000, 15 marca, <https://www.theguardian.com/books/2000/mar/25/fiction.bookerprize2000> [data dostępu: 21.10.2017]; (8) Robert McCrum, *My friend Kazuo Ishiguro: ‘an artist without ego, with deeply held beliefs’*, „The Guardian” 2017, 8 października, <https://www.theguardian.com/books/2017/oct/08/my-friend-kazuo-ishiguro-artist-without-ego-nobel-prize-robert-mccrum> [data dostępu: 8.10.2017]; (9) *The Guardian view on Kazuo Ishiguro: self-restrained force*, „The Guardian” 2017, 5 października, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2017/oct/05/the-guardian-view-on-kazuo-ishiguro-self-restrained-force> [data dostępu: 5.10.2017].

Awangarda wśród przyjaciół

1 Mijający Rok Stulecia Awangardy w Polsce obfitował w różnorodne wydarzenia, wystawy, sympozja, koncerty i publikacje. Awangarda w Polsce na swoje stulecie została postawiona na piedestał oficjalności. Patronował tej intronizacji sam prezydent RP. Można w tym podejrzewać nie tylko zamiar dowartościowania awangardy w społeczeństwie zdominowanym przez gusta konserwatywne, ale i dobry chwyt piarowy, bo przecież profil polityczny Andrzeja Dudy z awangardowością niewiele ma wspólnego. Z projektem uczczenia stulecia ruchu awangardowego w Polsce wystąpiły trzy muzea posiadające największe zbiory dzieł awangardy: Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Narodowe w Warszawie i Muzeum Narodowe w Krakowie. Dołączyły do nich inne instytucje – w szczytnym zamiarze przybliżenia szerszej publiczności, czym był ruch awangardowy i jakie ma on znaczenie dla współczesnej kultury.

Doceniam tę inicjatywę i potrzebę upowszechniania wiedzy o awangardzie w kraju, który jest przykładem schizofrenicznego rozdwojenia. Z jednej strony na przestrzeni tych stu lat możemy się pochwalić wybitnymi dokonaniem artystycznymi, a z drugiej strony zapadamy się w coraz to niższe rejony bezguścia. Elitarne doświadczenia awangardy nie przekładają się w wystarczającym stopniu na ogólny poziom kultury artystycznej. Mogłoby się wydawać, że awangardowi

Anna Baranowa
Sidey Myoo

artyści, chcący przekształcać i unowocześniać nie tylko język sztuki, ale swoje otoczenie, i tym samym świat, ponieśli porażkę. Konformizm ma się dzisiaj lepiej, niż kiedykolwiek – we wszystkich grupach społecznych. Na takim tle tym bardziej wybrzmiewają, kłują w oczy i nie dają spokoju postawy awangardowe z przeszłości... Czy tylko z przeszłości? Czy awangarda to historyczna skamielina, czy wciąż żywa postawa?

Podsumowania Roku Stulecia Awangardy w Polsce dopiero przed nami. Niektóre wydarzenia – jak realizowany w Critotece projekt *Cricot idzie* – rozpisane są na dwa lata. Kierując się wrodzoną przekorą, do tej oficjalnej „beczki miodu” dodam łyżkę dziegiu i przywołam słowa naszego czołowego awangardzisty, Tadeusza Kantora właśnie, który podczas Berliner Festwochen w Berlinie Zachodnim (1986) strofował gospodarzy: „To wielkomięskie nadymanie się na awangardę jest obrzydliwe! Nie ma państwowej awangardy! Urzędnicy muzealni nie mogą pisać przewodników po awangardzie! Nie da się napisać vademecum rozumienia sztuki! Sztuka nie potrzebuje całkowitego zrozumienia! Nie wszyscy muszą wszystko rozumieć”¹. Kantor był wtedy u szczytu sławy i jako gość honorowy berlińskiego festiwalu mógł sobie pozwolić na wiele. Nie pierwszy to raz korzystał z oficjalnych zaproszeń i jednocześnie mieszał organizatorów z błotem. Awangardowość, która była jego życiową postawą, źle mu się rymowała z oficjalnością i muzealizacją.

Z awangardą mamy dziś same kłopoty, jak z każdą formacją, która zaistniała w określonym czasie historycznym, a jednocześnie nie da się jej – ku wygodzie ba-

daczy – zamknąć i ograniczyć. Z awangardą jest tak, jak z klasycyzmem i romantyzmem, które aktualizują się w kolejnych klasycyzmach i romantyzmach. Dwudziestowieczna awangarda wciąż powraca, mimo że wiele jej wyróżników nie ma już takiej siły oddziaływania, jak sto lat temu. Spośród licznych prób zdefiniowania awangardy bliska mi jest ta, którą zaproponował przed laty Mieczysław Połczyński. Wyróżnił on dziesięć wspólnych cech wystąpień awangardowych: bojowość, bezkompromisowość, elitaryzm, dystans wobec współczesności, przewartościowanie tradycji, policentryzm, interdyscyplinaryzm, programowość, duch rewolty, utopijność². Każdą z tych cech można by osobno przeanalizować w odniesieniu do naszej współczesności, ale nie jest to miejsce na takie roztrząsania. Zgadza się z następującą tezą organizatorów Roku Awangardy w Polsce: „O ile pewne rozwiązania formalne wypracowane przez awangardę dzisiaj mają już wartość czysto historyczną, o tyle etos eksperymentatorstwa i zaangażowania, który silnie awangardę określał, wciąż wydaje się atrakcyjny dla współczesnych twórców”³. Istotnie, rozwiązania formalne, które epatowały nowością i bezkompromisowością na początku XX wieku i później, dziś weszły do kanonu środków formalnych. Oczywiście nadal szokują, czy obrażają odbiorców nieobytych ze sztuką współczesną, bo takich długo jeszcze nie będzie brakowało. Szańce umocnione przez przysłowiowych Kossaków trzymają się mocno.

Mnie interesuje przede wszystkim żywotność awangardy dzisiaj – jako aktywnej postawy zmierzającej do przekształcania świata poprzez zmianę świadomo-

ści i sztukę, tak w planie społecznym, jak indywidualnym. Zapalam się, gdy spotykam ludzi, którzy są bliscy awangardzie i próbują sprawować „przednią straż” – wyprzedzać i pociągać za sobą. Wiem, że pojęcie to się rozmywa, gdyż naczelne hasło awangardy – po Peiperowsku – „nowość i zwyciężanie nowością” w dziedzinie formalnej jest o wiele trudniejsze do zastosowania niż przed wiekiem. Wydaje się, że wszystko już zostało wynalezione, ale duch eksperymentu nie może zaginać dopóki istnieje duch twórczości.

2 Rok Stulecia Awangardy w Polsce zainspirował mnie, aby na obrzeżach oficjalnych obchodów wystąpić z własną, półprywatną inicjatywą, którą można było zrealizować dzięki przyjaciółom i wśród przyjaciół. Zaproponowałam cykl *Dialogi z awangardą*, do którego zaprosiłam artystów interdyscyplinarnych. Zależało mi na podkreśleniu aktualności integracji sztuk, która miała tak ważne znaczenie dla awangardy XX wieku. Udział wzięli twórcy z Krakowa, Berlina, Kopenhagi i Zakopanego. Wszystkich łączyło to, że angażują się w rozmaite media i ważna jest dla nich tradycja awangardowa. Wspólna im jest chęć wymiany doświadczeń i otwartość na spotkania. Wspólny im jest duch przyjaźni. *Dialogi z awangardą* odbywały się od maja do października w Zakopanem, w Galerii Sztuki Współczesnej w Domu Doktora przy ul. Witkiewicza 19.

Dlaczego w Zakopanem? Jestem przywiązana do myśli, że miasto pod Giewontem zasługuje na nazwę górskiej stolicy polskiej awangardy. Dziś jest ono tyleż uśpione (bo i awangardowości u nas jak na lekarstwo), co bezwzględnie wynisz-

czane przez kapitalistyczną deweloperkę, nie liczącą się z unikalnym charakterem tego miejsca. Fenomenowi Zakopanego nie da się opisać, nie uwzględniając awangardowych epizodów jego historii, które mogły zaistnieć dzięki wybitnym twórcom i społecznikom tam działającym. Zakopane nie tylko przyciągało awangardę, ale sto lat temu było jednym z ognisk nowoczesnych przemian, ważnych dla narodu odzyskującego niepodległość. Wiele o tym napisano. Nas do Zakopanego wzywała przede wszystkim pamięć o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu i jego artystycznym kręgu (gdzie znaleźć można formistów, Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza). Ważnym punktem odniesienia było też Zakopane powojenne – z Władysławem Hasiorem, Tadeuszem Brzozowskim i Antonim Rząsą.

Zakopiańskie *Dialogi z awangardą* nie byłyby możliwe bez przyjaznego miejsca. Dom Doktora, prowadzony przez artystkę Magdę Kraszewską – z którą przyjaźnię się od wielu lat – stwarzał dla naszego działania doskonałe ramy. Magda jest opiekunką prawie 120-letniego domu w stylu zakopiańskim, zakupionego w roku 1912 przez jej dziadka, Wacława Kraszewskiego, który był znakomitym lekarzem i aktywnym działaczem politycznym i społecznym z kręgu PPS⁴. „Świętym lekarz jest Kraszewski” – pisał Witkacy w liście do żony; również chorej matce doradzał, aby zażądała „konsylium z Kraszewskim”. Oczywiście malował portrety dra Kraszewskiego (między innymi jako „nowo-odkrytego / dotychczas nieznanego / burmistrza Amsterdamu / w młodym wieku”) i członków jego rodziny. Podarował mu też egzemplarz swojego dzieła

Teatr. Wstęp do teorii czystej formy w teatrze (z 1923 roku). Dzięki wnuczce doktora Kraszewskiego, dom zachował autentyczny klimat Zakopanego z dawnych lat, a co więcej – od roku 1993 jest otwarty dla publiczności. Magda Kraszewska, absolwentka ASP w Warszawie, związana w latach 80. z opozycyjnym Ruchem Kultury Niezależnej, stworzyła przestrzeń zarazem elitarną i demokratyczną, prywatną i dostępną dla każdego zainteresowanego. Potrafiła połączyć w jednym miejscu różne wątki – rodzinne, lokalne i uniwersalne. W Domu Doktora znajduje się obszerny salon, z meblami w stylu zakopiańskim i dziełami sztuki, służący spotkaniom i dyskusjom; jest Galeria Sztuki Współczesnej o ścianach z grubych płazów oraz pokój z muzeum rodzinnym (poczesne miejsce zajmuje tu wyposażenie gabinetu doktora Kraszewskiego). Galeria Sztuki Współczesnej, w której odbyły się wystawy w ramach cyklu *Dialogi z awangardą*, ma charakter tyleż otwarty, co eklektyczny. Magda Kraszewska, będąca uczennicą Artura Nachta-Samborskiego (malarstwo) i Aliny Śledziewskiej (tkanina artystyczna) prezentuje przede wszystkim wystawy swoich przyjaciół, ale zaprasza też innych artystów oraz amatorów. Co jakiś czas pojawia się tutaj również awangarda. Jesienią 2016 roku urządziłam w Domu Doktora cykl *Tadeusz Kantor i Maria Stangret w Zakopanem*, na który złożyły się wystawa malarstwa Marii Stangret *Kartki i skrawki* oraz promocje dwóch książek wydanych przez Cricotekę (zbioru moich esejów o obojgu artystach oraz wspomnień Marii Stangret *Malując progę*)⁵. Finisaż wystawy został uatrakcyjniony performansem w wykonaniu

Andrzeja Andzika Kowalczyka i trzech młodziutkich aktorek teatru 52 Hz. Do akcji włączyli się spontanicznie widowie i sama opiekunka miejsca. Atmosfera tych spotkań zachęciła mnie do tego, aby wrócić tutaj z nowym projektem.

3 „Jak chcecie, ale ja odradzam Zakopane” – pisał Witkacy w liście do Edmunda Wiercińskiego. Demiurg awangardy nie zostawiał suchej nitki na zakopiańskiej socjocie, poddanej chorobliwemu działaniu narkotyku zwanego „zakopianiną”. W słynnym esej *Demonizm Zakopanego* (1919) przestrzegał przed tym miejscem ludzi słabych (dla których jest ono „prawie tak zabójcze [...] jak spotkanie z demoniczną kobietą”). Według Witkacego mogliby się w Zakopanem odnaleźć tylko prawdziwi „Tytani Ducha” („o ile tacy w ogóle jeszcze istnieją”). Dla nich „jest ono miejscem, w którym kondensuje się ich istota, roztwierają się nowe dla nich horyzonty i twórczość artystyczna, społeczna czy naukowa, stwarza nowe formy i buduje nowe wartości”. Z czasem zwątpił i w to. Nie zrażając się lokalnymi miazmatami, które mogą zaszkodzić tylko przy dłuższym oddziaływaniu, postanowiliśmy wspólnie z zaproszonymi artystami wykorzystać niewątpliwe atuty miejsca.

Pierwsza część cyklu nosiła tytuł *Dalsze przestrzenie Księżnej K*. Trwała od 27 maja do 27 czerwca. Była złożona z wystawy zbiorowej i dwóch performansów – na początek i na koniec. *Spiritus movens* tego działania był wspomniany tu już Andrzej Andzik Kowalczyk, twórca efemerycznego Teatru 52 Hz, aktor wywodzący się z Teatru Cricot 2 Tadeusza Kantora, bricoleur, malarz, czasami poeta⁶.



Teatr 52 Hz, performance, Zakopane, Dom Doktora, 27 V 2017

Fotografia Jacek Maria Stokłosa



Teatr 52 Hz, performance, Zakopane, Dom Doktora, 27 V 2017

Fotografia Jacek Maria Stokłosa

Kowalczyk kipi pomysłami. Jego wyobrażenia rozrasta się niczym kłacze. Jedne pomysły przechodzą w drugie, rozrastają się, przeplatają. Artysta nie boi się założeń, przekształceń, hybrydycznych połączeń.

Tytułowa Księżna K. to nikt inny, jak kolejne wcielenie księżnej Zofii z Abencérage'ów Kremlńskiej – głównej bohaterki *Nadobniś i koczokodanów* Witkacego. Ta komedia „z trupami w dwóch aktach i trzech odsłonach” (1922) została pół wieku później wystawiona przez Tadeusza Kantora i Teatr Cricot 2. U Witkacego księżną była drobna, „bardzo ładna i demoniczna, rudawa blondynka” w wieku 28 lat. U Kantora Zofia Kremlńska vel Zabajkalska oscyluje pomiędzy rolą „główniej wedety ansamblu snobów metafizycznych” a „kurą domową” i kocmochem zapędzanym przez tłum adoratorów do kurnika. Kurnik ma formę klatki z drewnianych listewek i siatki drucianej. Księżna przeżywa w opresji ostatnią miłość. Miotła się na słomie, osłaniając „swoją kompletną nagość nędzną resztą futra”. Gdy w latach 80. Kantor podjął się rekonstrukcji obiektów ze swoich spektakli (aby stworzyć zbiór muzealiów dla Cricoteki), wrócił również do pomysłów z *Nadobniś i koczokodanów*. Andrzej Kowalczyk asystował mu przy tym i zapamiętał różne warianty koncepcji mistrza, także te niezrealizowane i zarzucone. Po latach je podejmuje, są bowiem dla niego ważnym śladem rozwoju kantorowskich idei, a jednocześnie bodźcem dla własnej wyobraźni⁷. Do „utraconych idei obiektów Teatru Cricot 2” należą między innymi: blaszane, monumentalne drzwi, zastąpione przez drewniane w spektaklu

Niech szczyzną artyści; metalowa miotła z *Umarłej klasy*, podobna do śmiercionośnej kosi, znowu potem zastąpiona miotłą drewnianą. Kowalczyk przypomniał też, że rekonstruuując klatkę z *Nadobniś i koczokodanów*, Kantor chciał umieścić w niej nagi korpus skulonej kobiety, odłamy z polichloroku winylu. Poza Kowalczykiem, który z nim przy tym współpracował, nikt już tego nie pamiętał. Okazało się to dziś tak atrakcyjne, że Kowalczyk powrócił do tej idei. Za jego sprawą powstała forma z lateksu i gipsowy odlew pleców młodej kobiety (wykonany przez Karolinę Leniar-Biel), gotowy do umieszczenia w klatce lub na prowizorycznym postumencie (co kto woli). Bakcylem tych nieoczywistych rekonstrukcji Kowalczyk zaraził także aktora i fotografa, członka legendarnej Drugiej Grupy, Jacka Marię Stokłosę, który wykonał nową klatkę (w skali 1:1 do wcześniejszej). Wykonał ją jako czysto geometryczną strukturę z metalowych prętów, która o dziwo harmonijnie koresponduje z organicznymi, rodinowskimi kształtami odlewu. Stokłosa poszedł dalej i wymyślił sesję zdjęciową – typowy *work in progress* – polegającą na fotografowaniu się w klatce i z klatką. Było z tego powodu dużo dobrej zabawy, choć nie każdy chciał z tego skorzystać (między innymi niżej podpisana). Stokłosa miał tym większe prawo do tych wariacji, że w roku 1973 wykonał w galerii Krzysztofory – za zgodą Kantora – cykl kilkudziesięciu zdjęć z nagą, rewelacyjnie zgrabną modelką, która wchodziła do klatki z *Nadobniś i koczokodanów*, mościła się w niej i na czworaka wychodziła. Do gry zaangażował się również po latach nieobecności Krzysztof Dominik, nazwany

„opiekunem dźwięku”, który pracował jako akustyk w teatrze Cricot 2, począwszy od *Nadobniś i koczokodanów*. Dominik na podstawie zachowanych elementów zrekonstruował „stanowisko akustyka Cricot 2”. Aż się nie chce wierzyć, że tak archaicznymi z dzisiejszego punktu widzenia środkami można było osiągać efekty akustyczne, budujące w sposób istotny przestrzeń teatralną. Trzeba tu podkreślić, że obiekty wywodzące się z teatru Kantora za każdym razem inspirują do tego, aby je wykorzystywać w sposób performatywny – mają swoją podwójną „osobowość”, zarazem plastyczną i teatralną. Tak też się dzieje ze wszystkim, co powstaje w kręgu Andrzeja Kowalczyka i Teatru 52 Hz. Nie można tego traktować statycznie – jako li tylko obiektów ekspozycji, lecz w teatralnym przetworzeniu.

Powstał w ten sposób zespół idei i obiektów, które trzeba było koniecznie pokazać publiczności. Zrobiliśmy to dwukrotnie, najpierw w Krakowie, potem w Zakopanem. Preludium krakowskie – pod nazwą *Przestrzenie Księżnej K.* – odbyło się na przełomie grudnia 2016 i stycznia 2017 w prywatnej przestrzeni Ski, ulokowanej blisko Plant przy ul. św. Marka 6. Ta lokalizacja była dla nas podwójnie ważna. Po pierwsze: ze względu na sąsiedztwo Pałacu Sztuki, jako że właśnie tam miał miejsce ów mityczny początek awangardy w Polsce, czyli Pierwsza Wystawa Ekspresjonistów Polskich (otwarta 4 listopada 1917 roku), a także inne ważne dla nas manifestacje ruchu nowoczesnych. Po drugie: pamiętaliśmy o nieistniejącej już siedzibie II Grupy Krakowskiej, czyli Galerii Krzysztofora, która została zlikwidowana przez Muzeum Historyczne Miasta Kra-

kowa w ramach wątpliwej modernizacji tej placówki. Bliskość Krzysztoforów tym bardziej promieniowała, że właśnie z tym samym miejscem identyfikowali się niemal wszyscy uczestnicy naszego wydarzenia. Dzięki gościnności i współpracy młodej fundacji Aristoi – w osobach Grzegorza Siembidy, Mateusza Okońskiego i Marka Świdra – mogliśmy urządzić wystawę zrekonstruowanych obiektów, fotografii Jacka Marii Stokłosa z roku 1973 i tych ostatnich, dwa performanse z udziałem aktorów Teatru 52 Hz oraz pokaz filmów⁸.

Gdy wiosną jechaliśmy z tym projektem do Domu Doktora w Zakopanem, rozrósł się on jeszcze bardziej. *Dalsze przestrzenie Księżnej K.* składały się nie tylko z wyżej wymienionych elementów dialogu z Kantorem i Witkacym, ale także – zgodnie z dynamiką kłacza – wchłonęły nowe idee i formy, które zaabsorbowały grupę Kowalczyka wczesną wiosną. Pojawił się wyraźny wątek wanitatywny, odnoszący się do drzewa powalonego wiatrem na krakowskich Plantach w lutym 2017 roku⁹. Ponieważ metalowa klatka zawędrowała również na Planty i asystowała rytuałom wokół pnia-reliktu po dwóchsetletnim jesionie wyniosłym, do przestrzeni zastrzeżonych dla Księżnej K zostały inkorporowane kolejne symbole i znaczenia. Tym samym w Galerii Sztuki Współczesnej w Domu Doktora znalazły się obok siebie: znakomite fotografie Jacka Marii Stokłosa z roku 1973 (zdjęcia współczesne były wyświetlane z rzutnika); gipsowy korpus Księżnej K. umieszczony w metalowej klatce, „stanowisko akustyka Cricot 2” oraz cała seria relikwiarzy, zawierających w sobie cząstkę jesionu powalonego wiatrem. Ich autorami byli

Andrzej Andzik Kowalczyk (relikwiarz „kolczasty”), Krzysztof Dominik (relikwiarz „brzęczący”), Bartolomeo Koczenasz oraz dwie bardzo zdolne studentki z ASP w Krakowie Anna Osmop Skoczeń i Justyna Górowska.

Zjednoczone siły Teatru 52 Hz i jego przyjaciół zostały uruchomione w związku z performansem wernisażowym (27 maja 2017). Odbył się on z dużym rozmachem w ogrodzie od frontu, zostały również zaanektowane otaczające dom wysokie drzewa. Przy muzyce Krzysztofa Ścierańskiego rozegrało się pandemonium pomysłów. Tadeusz Kantor mawiał: „Ja nie gram Witkacego, ja gram z Witkacym”. Kowalczyk i jego trupa zagrali i z Kantorem, i z Witkacym, a także z Schulzem, Gombrowiczem i Gostomskim. Wybrzmiały również silnie idee związane z ochroną drzew. W dniu następnym w galerii urządziliśmy wykład gościa z Kopenhagi, Pawła Partyki, który był również uczestnikiem performansu. Partyka, aktywny jako tłumacz, pisarz i reżyser, opowiedział o tym, jak współpraca z Tadeuszem Kantorem i Teatrem Cricot 2 – datująca się na połowę lat 70. – wpłynęła na jego dalszą drogę twórczą. Natomiast skromny performans finałowy (27 czerwca 2017) polegał przede wszystkim na symbolicznym przekazaniu pałeczki Iwone Mickiewicz, która przyjechała do Zakopanego z Berlina.

4 Gdy Iwona Mickiewicz pojawiła się po raz pierwszy w Domu Doktora (późną jesienią 2016), od razu wiedziała, że swoją wystawę, którą zaplanowałyśmy na lato, urządzi nie tylko w galerii, ale również na werandzie, przez którą wchodzi się do sa-

lonu. Taki układ sprawdził się już podczas wystawy malarstwa Marii Stangret *Kartki i skrawki*. Weranda, opasana oknami i otwierająca się na ogród, stanowi atrakcyjną dodatkową przestrzeń ekspozycyjną. W galerii uwagę artystki zwróciło zabytkowe pianino, które (jako depozyt Zakopiańskiej Akademii Sztuki) stoi po lewej stronie drzwi i służy kameralnym koncertom oraz domowemu muzykowaniu. Pianino to zostało wyprodukowane w Berlinie na początku ubiegłego wieku przez znaną firmę R. Görs & Kallmann, która dostarczała instrumentów na dwór cesarsko-królewski. Mickiewicz natychmiast zderzyła w wyobraźni ten solenny obiekt z bliską jej atmosferą dada. Przecież właśnie wśród takich mieszczańsko-artystowskich dekoracji narodził się jeden z najważniejszych ruchów awangardowych XX wieku – dadaizm. „To, co nazywamy dada, to błazeństwo powstałe z nicości, z którym wiążą się wszelkie problemy wyższego rzędu, to gladiatorski gest; to zabawianie się nędznymi resztkami... egzekucja zakłamaney moralności” – próbował wyjaśnić sens tego ruchu jeden z jego protagonistów, Hugo Ball¹⁰. Przyjmujemy, że dadaizm po raz pierwszy zmanifestował się w roku 1916 w Zurychu, w kawiarni Cabaret Voltaire na Spiegelgasse 1. Nie od rzeczy będzie przypomnieć, że kilka domów dalej (na Spiegelgasse 12) przygotowywał światową rewolucję Włodzimierz Lenin (który notabene, bywając wcześniej w Zakopanem, korzystał również z porad medycznych doktora Wacława Kraszewskiego). W tym kosmopolitycznym tyglu znajdziemy oczywiście miejsce dla Witkacego, dla którego postawa dadaistyczna była immanentna. Wprawdzie polemi-

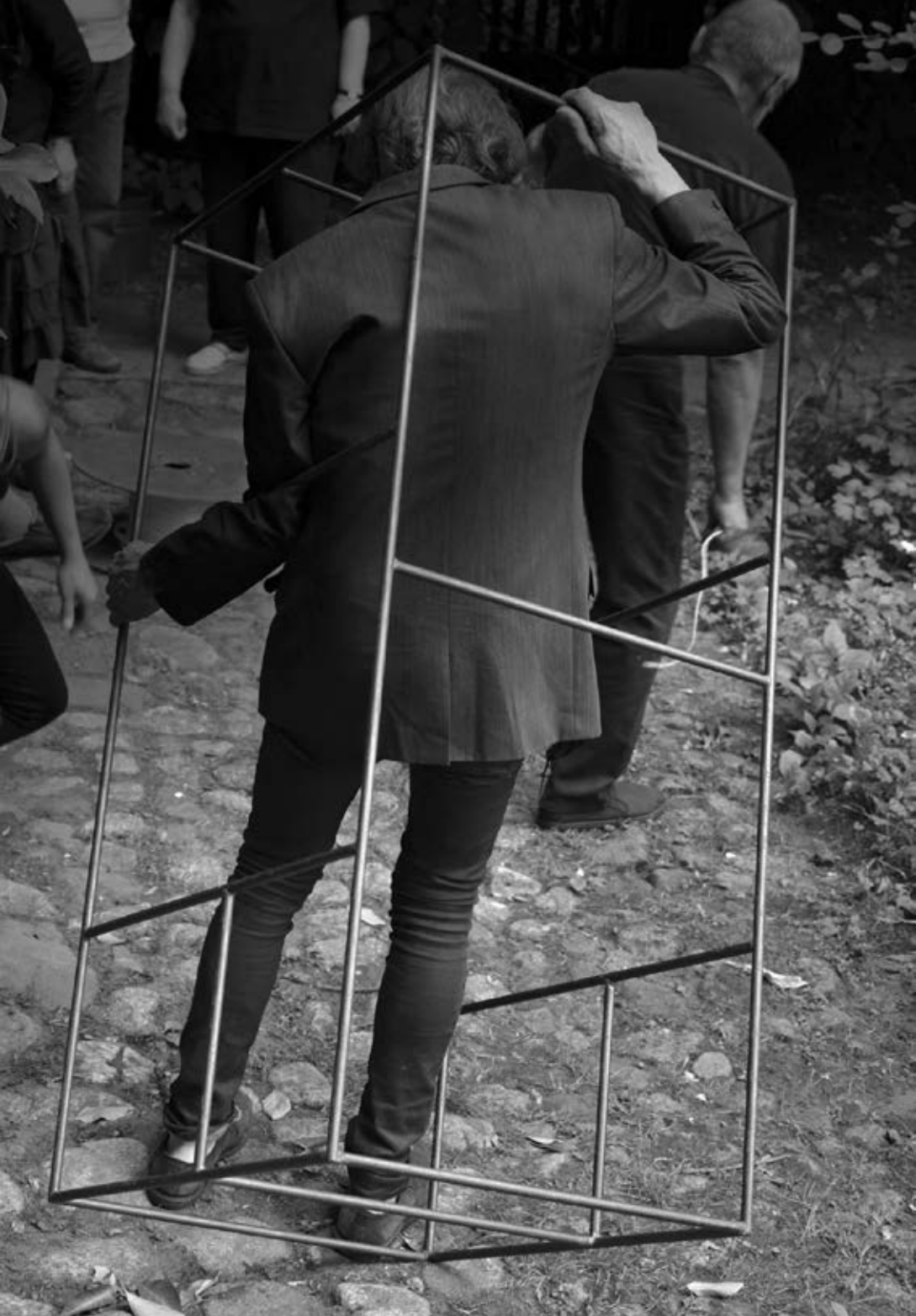
zował z dadaizmem, choćby publikując w roku 1921 (w drukarni „Polonia” Jana Trybuły w Zakopanem) *Papierek Lakmowsowy*, a w nim *Manifest piurblagizmu* oraz rozmaite prześmiewcze *Utwory piurblagistów* (własnej produkcji) – to jednak tym bardziej potwierdzał, że jest dadaistą w każdym calu. I nie wyrósł z tej postawy. Wystarczy wspomnieć, jak przyjął u siebie Gombrowicza: „Pierwsza moja wizyta u Witkacego: dzwonię, otwierają się drzwi, w ciemnym przedpokoju potworny karzeł rośnie – to Witkacy otworzył drzwi w kucki i z wolna się podnosił...”¹¹.

Iwona Mickiewicz na swojej wystawie *Papier i słowa. Rysunki, kolaże, obiekty i krótkie filmy* (1 lipca–15 sierpnia 2017) przywołała ducha dadaizmu na wiele sposobów. Przy pianinie umieściła kolaż przywołujący biały, błazeńsko-kapłański kostium Hugo Balla, w którym występował w Cabaret Voltaire. W stroju tym wygłaszał swój abstrakcyjny wiersz fonetyczny *Gadji beri bimba*, który artystka przetłumaczyła na polski, a raczej przepisała, zamieniając literę *o* na nową literę – rodzaj *o umlaut* obrócone o 180 stopni, z dwiema kropkami na dole. Mickiewicz poczynna sobie z poematem dźwiękowym Balla z dezynwolturą. W 4-minutowym filmie *Gadji beri bimba* (2016) zostaje on zmielony w starym młynku do kawy. Kręcenie, mielenie słów jest tyleż arbitralne, co pełne czułości. Jak objaśnia artystka: „Do młynka zostają wprowadzone skrawki papieru, jest ich coraz więcej, młynek zostaje wręcz zapchany kawałkami papieru, poruszany jest ręką, raz wolniej, raz szybciej. [...] Na końcu zostają wyrzucone z szuflady skrawki papieru, które układają się w dadaistyczny kolaż”. Powiększone

stopklatki z tego filmu zostały zawieszane jako autonomiczne fotografie nad pianinem. Były zarazem żartobliwe i solenne, jak cały występ Hugo Balla, który w trakcie tego absurdalnego „mielenia” nic nie znaczących słów „przybrał ton odwiecznych zawodzeń kapłańskich”. Jak pisał: „Tak czy inaczej począłem wyśpiewywać ciągi samogłosek naśladowując styl kościelnego recytatywu i usiłując jednocześnie nie tylko zachować powagę, ale wręcz ją sobie narzucić”¹².

Specjalnością Iwony Mickiewicz, poetki, tłumaczki, artystki wizualnej, która od roku 1988 mieszka i pracuje w Berlinie, jest gra słowem i obrazem. Z łatwością przekracza ona granice pomiędzy tym, co leksykalne i wizualne. Posiada syneestetyczny typ wrażliwości – widzi słowa, słyszy obrazy, przekłada dźwięki na formy plastyczne. Rozwija i rozbudowuje rozmaite motywy w różnych mediach, poruszając się między wierszem, rysunkiem, kolażem, *environnement*, czy krótkim filmem. Inspiruje się zapomnianymi poetkami języka niemieckiego, jak Else Lasker-Schüler, Gertrud Kolmar, które tłumaczy na słowa, obrazy, obiekty. Mam słabość do instalacji *Teby*, dedykowanej Else Lasker-Schüler, która przypominała mi konstrukcje z dzieciństwa, sklecone z byle czego – tektury, papieru, nici, guzików. Bardzo lubię jej krótkie filmy *Und* czy *Papier*, których akcja skupia się na wycinaniu, czy przesuwanie wyrwanych kartek z zeszytu. Opisując wyobraźnię Iwony Mickiewicz, odwołuję się chętnie do mitu awangardy o powrocie do *infantia linguae* – pierwotnego, autentycznego języka, którego śladem jest język dzieci¹³. Tę swobodę widać też w na wpół abstrak-





cyjnych, na wół organicznych rysunkach tuszem i atramentem, które powstają szybko, spontanicznie, jakby pod wpływem kaprysu czy automatycznego impulsu. Mickiewicz zaczęła rysować przed kilku laty. Dlaczego ją to pociągnęło? Odpowiada z przymrużeniem oka i zarazem determinacją: „Prawdopodobnie dlatego, że istnieje przyciąganie ziemskie”¹⁴. Podczas wernisażu została również odczytana jedna ze świeżo wydanych jednoaktówek, które potwierdzają predylekcję autorki do absurdu, groteskowego humoru i zabaw słowno-letterystycznych¹⁵. Wystawa w Domu Doktora była pierwszą, jaką artystka miała w Polsce i zapowiadała większy pokaz pt. *Sprachlos* w Domu Norymberskim w Krakowie (22 września–11 października 2017).

5 Cykl *Dialogi z awangardą* zamknął się mocnym akordem w dniach 28–29 października. Była to wystawa zbiorowa *U rodziny. 1984–1989*, urządzona według pomysłu Bogusława Bachorczyka, jednego z ciekawszych i bardziej aktywnych artystów średniego pokolenia. Bachorczyk jest wrośnięty w Zakopane poprzez swoje wczesne lata formacyjne (1984–1989), które tutaj spędził jako uczeń słynnego Liceum Sztuk Plastycznych im. Antoniego Kenara. Dla nastolatka, pochodzącego z beskidzkiej Stryszawy, było to pierwsze spotkanie z miejscem intensywnie nasyconym kulturą. Bachorczyk chłonał wszystko. Jak mówił ostatnio: „Liceum przyciągało uczniów z różnych stron Polski, którzy tworzyli coś w rodzaju kolorowej społeczności wyraźnie odróżniającej się od panującej dookoła szarości. Sami szyliśmy sobie wystrzałowe ubrania i robiliśmy

ekstrawaganckie fryzury, manifestując tym samym wolność. Czytałem ówczesne czasopisma o sztuce i literaturze: »Sztuka«, »Projekt«, »Poezja«, »Literatura na Świecie«. W tym czasie w Zakopanem zaczynał działać Teatr Witkacego, odbywał się też Festiwal Filmów o Sztuce. W szkole czuło było jeszcze resztki ducha Tadeusza Brzozowskiego i Władysława Hasióra. Miałem okazję bywać w ich pracowniach i słuchać, jak opowiadali o sztuce, o tym, co akurat robili”¹⁶. Po ukończeniu szkoły, a przed rozpoczęciem studiów na krakowskiej ASP Bachorczyk mieszkał też w legendarnym domu-pracowni Antoniego Kenara (artysta już nie żył). „Mieszkałem tam za sprzątanie, mogłem obcować z rzeźbami, które robiły na mnie duże wrażenie” – wspomina po latach.

Ta wystawa była drugim już w krótkim czasie powrotem do zakopiańskiej rodziny z wyboru. Rok wcześniej Bachorczyk przeprowadził razem ze swoimi studentami i doktorantami projekt *U rodziny* – w pracowni i archiwum Władysława Hasióra, zakończony wystawą w Galerii Władysława Hasióra. Tym razem chciał zobaczyć swoje prace razem z dziełami mistrzów, którzy wywierali nań znaczący wpływ oraz innych artystów związanych z Zakopanem i Domem Doktora. Jako kuratorka całego projektu na początku zamarłam, gdy usłyszałam, że Bachorczykowi marzą się dzieła Stanisława Ignacego Witkiewicza, Władysława Hasióra, Tadeusza Brzozowskiego, Antoniego Rząsy... Przecież wystawa na początku była pomyślana jako indywidualna... Ale strach ma wielkie oczy! Dzięki pomocy przyjaciół problem został szybko rozwiązany. Po pierwsze: wystarczyło przewie-

sić portret ojca Magdy Kraszewskiej z jej pokoju do dawnego pokoju dziecięcego, czyli do galerii. Piękny portret młodego Kazimierza Kraszewskiego na tle ruin, namalowany przez Witkacego we wrześniu 1924 okazał się pierwszym „pewniakiem”, który przyciągnął następne. Obrazów Tadeusza Brzozowskiego w Zakopanem jest wiele, ale najpewniej było się zwrócić do przyjaciela, czyli Wawrzyńca Brzozowskiego, który od razu zgodził się wypożyczyć wspianały, подарowany przez ojca jego matce obraz *Świekra* z roku 1970. Obraz ten miał na nas czekać w domu Marcina i Magdy Rząsów, co nam bardzo pasowało, bo planowaliśmy tam odwiedzin w związku z wypożyczeniem dalszych prac. Bachorczykowi bardzo zależało na mniej znanych rzeźbach Antoniego Rząsy, w formie zwierzokształtnych mebelków. Marcin i Magda chętnie się przychyłili do naszego projektu i pozwolili zabrać ze sobą parę niedźwiedzi w łóżu małżeńskim (był to prezent artysty dla brata z okazji ślubu, ale szczęścia nie przyniósł; małżeństwo brata szybko się rozpadło, a prezent wrócił). Na wystawę zabraliśmy również szufladę z figurkami Marcina Rząsy, fotografię z cyklu *Moje Zakopane* Magdy Rząsowej oraz bardzo kolorowy obraz pt. *Uwaga, niedźwiedź!* autorstwa ich najmłodszej córki, 6-letniej Marty, który doskonale korespondował z obrazem mistrza Brzozowskiego. Rząsom zawdzięczamy również wypożyczenie kolażu *Czarny anioł* Władysława Hasióra. Także ta praca jest częścią rodzinnej historii, bo została подарowana ojcu Antoniemu z okazji narodzin syna Marcina. Długo wisała nad łóżkiem przysłego rzeźbiarza, budząc jego przerażenie i kusząc do

obrywania monet przyklejonych do szat anioła – zapewne na szczęście! Trzeba przyznać, że przygotowania do wystawy przekształciły się ku naszej radości w całą serię odwiedzin. W tym samym dniu zahaczyliśmy jeszcze o Liceum Kenara, gdzie dzięki uprzejmości dyrektora Stanisława Cukra mogliśmy odszukać w archiwum uczniowską rzeźbę w drewnie przedstawiającą dziewczynkę na skakance. Artysta nie widział swojego juvenilium od wielu lat, ale z satysfakcją stwierdziliśmy, że się broni. W piątkowy wieczór 27 października czekała nas jeszcze wizyta u Andrzeja Słobodzińskiego – poety, fraszkopisarza, malarza amatora, twórcy niezwykłych kolaży – w jego zabytkowym domu Skaut przy Bulwarach Słowackiego. Znam go od wielu lat i cieszyłam się, że również Bogusław zainteresował się jego twórczością. Na wystawę wybraliśmy jeden obraz olejny i dwie księgi z kolażami. Więcej ich czeka na odkrycie...

W sumie na dwudniową wystawę malarstwa i rzeźby *U rodziny 1984–1989* złożyły się oprócz prac Bogusława Bachorczyka (dialogujących z awangardą i własną biografią) – prace Stanisława Ignacego Witkiewicza, Władysława Hasióra, Tadeusza Brzozowskiego, Antoniego Rząsy, Magdaleny Kraszewskiej, Magdaleny Ciszewskiej-Rząsy, Marcina Rząsy, Marty Rząsy, Andrzeja Słobodzińskiego, Grzegorza Wójtowicza (przyjaciela od czasów szkolnych) i Przemysława Wideła, doktoranta z krakowskiej ASP, który przygotował na wernisaż kasety magnetofonowe z nagraniami muzyki z lat 80. (m.in. takich grup, jak Budka Suflera, Perfect, Azyl P., Aya RL). Wystawa została pomyślana przez Bogusława Bachorczyka jako

przestrzenny kolaż, instalacja z wykorzystaniem dzieł mistrzów i artystów mniej znanych, a także mebli z Domu Doktora i osobistych pamiątek, takich jak szkolne szkicowniki, zdjęcia z czasów licealnych, kartki z dokumentów i ulubione przez artystę króliczki (rysowane i gięte w metalu). Ośrodkiem wystawy stał się duży stół dębowy postawiony do góry nogami, który obrósł – niczym zaczątek *Merzbau* – różnymi obiektami. Ten pomysł aranżacyjny spodobał się publiczności. Rafał Gratkowski pisał później w „Tygodniku Podhalańskim”: „Gdy dębowy stół staje dęba, robi miejsce dla śpiących niedźwiedzi i dziewczyny ze skakanką”¹⁷. Bachorczyk ma szczęśliwą rękę do gromadzenia przedmiotów i kształtowania z nich często surrealistycznych całości. Oczywiście mistrzem takiego działania na gruncie zakopiańskim był Hasior, ale i Witkacy, o którego pasjach kolekcjonerskich za mało się pamięta.

Wieczór wernisażowy trwał długo, bo po otwarciu wystawy odbyła się bardzo dobrze przyjęta rozmowa na temat lat 80. w Zakopanem – z udziałem Bogusława Bachorczyka, Magdaleny Kraszewskiej, Julity Dembowskiej, Bożeny Gąsienicy, Marcina Rząsy oraz licznie zgromadzonej publiczności, chętnie włączającej się do wspomnień. Na zakończenie tego interdyscyplinarnego projektu, następnego dnia miał miejsce wieczór poetycki – spotkanie z Michałem Sobolem, wieloletnim przyjacielem Bogusława Bachorczyka i znawcą jego twórczości. Prowadziłam go wspólnie z artystą. Podkreślaliśmy z dumą ostatnie laury Sobola (Nagroda Fundacji im. Zbigniewa Herberta 2016, Nagroda Literacka Gdynia 2017). On sam,

jak zawsze skromnie, czytał swoje dawne i nowe wiersze, chętnie odpowiadając na pytania i podtrzymując rozmowę.

6 Można by zapytać, co w tym wszystkim było awangardowego – sto lat po awangardzie? Dla mnie – jako kuraorki i uczestniczki tych spotkań – największą wartością było to, że odbywały się one wśród przyjaciół i pod znakiem przyjaźni. Jak się okazuje, to przyjaźń jest nieustającą cechą „straży przedniej”. Kto nie wierzy, niech przeczyta ciągle aktualną pochwałę przyjaźni sformułowaną przez legendarnego Edwarda Abramowskiego. W swoim projekcie *Związki Przyjaźni* pisał około roku 1912: „Jedyny istotnie wartościowy składnik rozwoju to rozwój przyjaźni, nim mierzy się tylko wyższość rozwoju społecznego. Tak samo rozwój indywidualny, wartość człowieka jest to jego uzdolnienie do przyjaźni. Jest to jedyna rzecz, gdzie dobro społeczne utożsamia się z indywidualnym. (...) Z niej także – jako ogniska – wynikają zasady polityki wolności, równości i braterstwa, są to wytyczne ruchów dziejowych, które wzmagają się w miarę rozwoju solidarności społecznej”¹⁸. Warto o tym pamiętać w Roku Stulecia Awangardy w Polsce, i tym bardziej warto pamiętać w nadchodzącym Roku Stulecia Niepodległości.

Anna Baranowa

PRZYPISY

- 1 Cyt. za: Krzysztof Miklaszewski, *Kantor od kuchni*, wydanie drugie, rozszerzone, Warszawa 2011, s. 375.
- 2 Mieczysław Porębski, *Dzieje sztuki w zarysie*, t. 3: *Wiek XIX i XX*, Warszawa 1988, s. 236–237.
- 3 Zob.: <http://rokawangardy.pl/pl/informacje/opis-inicjatywy,4.html> [dostęp: 15 grudnia 2017].



- 4 Por. Magdalena Kraszewska, O „Pejzażu australijskim”, dr. Kraszewskim i domu w Zakopanem..., „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, 2011, nr 2–3, s. 356–363, 373.
- 5 Zob.: <https://www.zakopane.eu/aktualnosci/wrzesien-2016/tadeusz-kantor-i-maria-stangret-kantor-w-zakopanem> [dostęp: 15 grudnia 2017].
- 6 „Nowa Dekada Krakowska” zamieściła o nim mój artykuł pt. *Wchodzimy w to?* (2015, nr 5, s. 190–194).
- 7 Izabela Zawadzka, *Rekonstrukcja – rozmowa z Andżelkiem Kowalczykiem*, w: *Bardzo krótkie lekcje. Warsztaty teatralne prowadzone przez aktorów Teatru Cricot 2 w stulecie urodzin Tadeusza Kantora*, koncepcja i redakcja Marta Bryś, Kraków 2015, s. 35.
- 8 Nieformalny Teatr 52 Hz współtworzą, oprócz Andrzeja Kowalczyka, Jacka Marii Stokłosa i Krzysztofa Dominika, inne osoby związane przed laty z Teatrem Cricot 2 (przed wszystkim Teresa i Andrzej Welmiński, Zofia Kalińska) oraz młodzi, rekrutujący się z krakowskich wyższych uczelni: m.in. rodzeństwo Anna Osmop Skoczeń i Sebastian Skoczeń, Marta Kontny, Maria Busz, Rozalia Pokorska, Justyna Wiśniowska, Dana Trandasir, Liwia Limberger, Aleksandra Nowak, Zuzanna Zajac, Agata Markowicz, Agnieszka Grymajło, Marta Biesiada, Krzysztof Satora, a także najmłodsza – jeszcze uczennica – saksofonistka Alicja Górnisiewicz.
- 9 Więcej informacji na stronie Oddziału Krakowskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, który patronował tym działaniom: <http://shskrakow.pl/odsloniecie-pomnika-drzewapowalonego-wiatrem/#more-2092> [dostęp: 15 grudnia 2017].
- 10 List z 28 XI 1916 do Richarda Huelsenbecka. Cyt. za: Hans Richter, *Dadaizm. Sztuka i antysztuka*, z niem. przeł. Jacek St. Buras, Warszawa 1986, s. 45.
- 11 Witold Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*, Paryż 1957, s. 213. Cyt. za: <http://witkacologia.eu/Witkacy%20w%20anegdocie/anegdoty.html> [dostęp: 15 grudnia 2017].
- 12 Cyt. za: Hans Richter, *Dadaizm. Sztuka i antysztuka*, dz. cyt., s. 64.
- 13 Por. mój wstęp do katalogu wystawy: *Imaginarium Iwony Mickiewicz, w: Iwona Mickiewicz. Kapricen. Farbzeichnungen und Collagen*, Ausstellung im Kloster Bentlage, Rheine, 25 IX–30 X 2016, Berlin 2016, s. 2–3.
- 14 Cyt. za: Iwona Mickiewicz, *Niepotrzebny element linio- i punktopodobny. Rysunki na papierze, atrament i tusz*, Berlin 2017, s. 6.
- 15 Iwona Mickiewicz, *Jednoaktówki z rysunkami* (Agencja Dramatu i Teatru, Warszawa 2017).
- 16 Cyt. za: *W poczekalni pomysłów. Z Bogusławem Bachorczykiem i Zbigniewem Sałajem rozmawia Agnieszka Jankowska-Marzec*, w: *W poczekalni. Bogusław Bachorczyk, Zbigniew Sałaj*, [kat. wystawy] BWA Tarnów 20 X 2017–14 I 2018, Tarnów 2017, s. 15.
- 17 Rafał Gratkowski, *Awangarda u rodziny*, „Tygodnik Podhalański” 2017, nr 44, s. 21.
- 18 Edward Abramowski, *Związki Przyjaciół*, w: *tegoż, Rzeczpospolita przyjaciół. Wybór pism społecznych i politycznych*, przedmowa, opracowanie i przypisy Damian Kalbarczyk, Warszawa 1986, s. 248.

Jaap Blonk – dadaistycznie

Z okazji upamiętnienia stulecia dadaizmu holenderski artysta Jaap Blonk podjął oryginalny projekt artystyczny, zatytułowany *100 lat Dadaizmu*. Jest to projekt o światowej formule, którego jedna z wielu części dokonała się 27 kwietnia 2016 w krakowskiej Cricotece. Podczas performansu artysta odtworzył dzieła czołowych awangardystów, m.in. Christiana Morgensterna, Wielimira Chlebnikowa, Filippo Tommaso Marinettiego czy Kurta Schwittersa. Oprócz klasycznych utworów artysta wykonał również własną kompozycję, a także dwa utwory specjalnie przygotowane z myślą o polskich odbiorcach.

Performans polegał na wokalne interpretacji utworów, które były zapisane w abstrakcyjnej postaci na kartkach papieru. Artysta opanował warsztat wokalny w mistrzowski sposób – do tego stopnia, że dźwięki, jakie mogli usłyszeć odbiorcy, były czasami wręcz niewiarygodne: od chropowatych ciężko brzmiących niskich, do wysokich zaśpiewów na granicy słyszalności. Głos wybrzmiewał czysto, dynamicznie, zdecydowanie, w miarę potrzeby wykorzystując szybkie staccata lub wydłużone, głębokie brzmienia. Wszystko to odbywało się w odczuciu perfekcyjnego przygotowania aranżacji utworów, w której nie pozostaje wiele miejsca na improwizację.

Najciekawsza jednak jest sama interpretacja zapisu znakowego, czyli skojarzenie rysunku z głosem, a także z czyn-

nością wykonywaną na scenie. Chodzi o wyrażanie głosem i ruchem tego, co narysowane/namalowane. W trakcie wykonywania utworu może się zrodzić odczucie wsłuchiwania się w snutą przez performerę opowieści, w którą trzeba wejść w sposób pozaracjonalny, by z pozoru z nieskoordynowanych dźwięków wyłonić w doświadczeniu estetycznym całość wielowymiarowego dźwiękowego utworu, będącego czasami równocześnie opowieścią dzięki wykorzystaniu mniej lub bardziej zrozumiałe brzmiących słów. Artysta przy tym chodził po scenie, czasami wykonywał podobne do tanecznych ruchy, także pokazywał symboliczne zapisy tego, co będzie śpiewane. Jeden z utworów, w którym wykorzystano język polski polegał na przetwarzaniu kilku polskich słów, a drugi był etiudą zawierającą wylizankę.

Ten muzyczny performans został dobrze przyjęty przez odbiorców, czego dowodem był bis. Można dodać, że to bezpretensjonalna, o wysokich walorach artystycznych i estetycznych sztuka, korzystająca ze świetnej tradycji i źródeł.


Performans Jaapa Blonka to także przypomnienie czasów, gdy rodziła się sztuka współczesna, w tym sensie przypomnienie znaczenia gestu, roli zwykłego przedmiotu lub ruchu, potrzeby poszukiwania i przekraczania granic. Ten artystyczny projekt w swojej ekspresji przypomina także dzisiaj to, co przeszło 100 lat temu wydarzało się, m.in. w Cabaret Voltaire.

Jaap Blonk podróżuje ze swoim dziełem po całym świecie i występuje nawet kilka razy w tygodniu niczym współczesny dadaistyczny nomada, uświetniający znaczenie rodzącej się przed 100 laty sztuki.

Sidey Myoo

dada
JAAP BLONK
Cricoteka, ul. Nadwiślańska 2, Kraków
27 kwietnia 2016 - środa - godz. 19:00
100 lat Dadaizmu & Vibrant Islands

W programie dzieła Vladimira Chlebnikowa,
Tomasso Marinettiego, Kurta Schwittersa,
Theo van Doesburga, Antonina Artaud,
Dicka Higginsa oraz własne Jaapa Blonka

cricoteka  intermedia

ARTUR TAJBER, plakat, 2016

Sto lat Dada / Vibrant Islands – cykl 9 utworów wokalnych Jaapa Blonka:

<http://www.news.cricoteka.pl/jaap-blonk-celebruje-100-rocznice-dada/>

<http://www.jaapblonk.com/Pages/dada100.html>

<http://www.jaapblonk.com/Pages/vibrantislands.html>

Wieczór młodych poetów

Patryk Kosenda
Marcin
Królikowski
Paulina Pidzik

24 maja 2017 roku w księgarni Bona zorganizowano wieczór poetycki podsumowujący ogłoszony w ramach projektu Fundacji Miasto Literatury „Krakowskie Księgarnie na medal II edycja” współorganizowanego ze środków Gminy Miejskiej Kraków (we współpracy księgarni Bona z Fundacją Miasto Literatury i Krakowską Fundacją Literatury) konkurs „Wieczór młodych poetów”, który przeznaczony był dla twórców przed debiutem książkowym. Jury konkursu w składzie Joanna Zach, Jakub Kornhauser oraz Tomasz Cieślak-Sokołowski przyznało I nagrodę Patrykowi Kosendzie oraz dwa wyróżnienia Marciniowi Królikowskiemu i Paulinie Pidzik. Wiersze wszystkich nagrodzonych drukujemy w dziale PREZENTACJA, w którym od wielu lat przedstawiamy utwory młodych polskich poetek i poetów.

Patryk **Kosenda**

przypal

a niewiele wcześniej gdy spotkałem Pinona
pod kryształową wieżą kościelną Kaurismäkiego
wyterkotałem krzyżykowo *je n'aime je n'aime*.

w tę jego mięsistą mordkę metaforyki jazzowej
zimnej kawy dla terrorystów husarii
ciągnącej do sieni
mimo że mogę zagryzać jej skrzydelka
być marzeniem wypełnionym mięchem
modnych majtek na boskich skroniach
dostaję prawdziwego pierdolca gdy Sam
gra w kółko to samo jak neurotyczny królik
ale czym jest królik i czym jest jak
cichutko kobiet chrapiących filmów
o dublerach sobowtórów.

wystukał cyrkowo na pulchnych wargach
że niewiele wcześniej gdy spotkał Kaufmana
uściskał niechący jego obie dłonie
śliskie jak *déconstruction* w
koronach słodkiego Sherwood
poleciał mi zeżreć własną głowę tak się dąży
do absolutu zdobywa się lajki.

podglądał jak wcinam łepetynę i mamrotał
j'aime j'aime j'aime skrajny uśmiech minipirata
rozzucił pod kryształową w. kościelną pół końca
tym *co klękają jedynie przed okruchem*
nie był lepszy od nas cmokał *postmodernemerde!*
usiadł przy resztce rzeki założył
markowe gacie na resztki mojej głowy do
końca wiersza chwalił łąki przypalone.

bo takie mieliśmy role i taki do był wiersz
zapożyczone *magnum opium*
gatunek: horror komedia fantasy.

modlitwa o brak ironii

zakon szperaczy podniecał się z
precyzją miejskie lichy przypomina o
obowiązku posiadania tajemnic w
końcu trzeba sobie posmagać
żadnych poharatanych wymysłów
wyprostowana wróżda:
jagodowy środek sąsiadobójczy.

zamknięci na miękko w kapsule
antylosowej malujemy pętelką
czasem tylko głuszcę znajdzie się
po drugiej stronie.

rachunek za malutkie koronacje
zakrzepów niespłacona ratamorgana
gruz to osobny problem
jeszcze nie próbowałem nie być
mutantem to ty jesteś laleczką ludu.

po szymonie został
słup przefiltruj
ten wiersz obrazkowo.

przepustka

na wasz sygnał co trzeci wypieści
naszą grzędę tamtejsze pontony
śnia na otwartych wodach na bezdech
na zdrowie.

dokumenty proszę w bezinteresach czy
nieprzyjemnościach drapie mnie za
uszkiem *under den augen* witamy.

witamy.

dolać czy wylać lej panie cement
w taką pusteczkę dziadowskie
lornetki lustrują postępy.

na składanym krześle też
mnie nadgryza lęk
wysokości lej Pan nie
żałuj po szyję po głowach
zaszyję.

tańcować nie ma
po co i komu
co trzeci zawzięty
nie skruszyć betonu
szklane legendy
ze szklanych domów.

kac to jeszcze nie
trzeźwość na regale
pełno płaczących
tatusiów na regale
nadgryzione *dociekania psa* żegnamy.

żegnamy.

z medalem honoru wciśniętym za pasek dwa lepy w policzek nie dążą do
WSTYDU.

Zdrętwiałe pomysły zastąpił p a r a l i ż.

pomnik nieznanego kominiarza

mam 24 i nic do oclenia
anarchizm poduszkowy bo na inny nie
mam zdrowia *wiersz nie interesuje się*
moją biografią.

przy szumnych uszach gram w poszukiwania gry
po prostu zebrało się winy.

jak mawia szyld na dziwnym wschodzie:
żaden ze mnie filoscoczek
ledwie promocyjny paraklet.

kramarz skremował ten wiersz:
bezmyślne szczypce w sadzy.

zelig zeliczek

postęp pamiętał że papier jest z drewna
gdy fafner wykorzystawał kolejne
drużyny atomowych puginałów.

my podmioty z dworca płaszów
pochowaliśmy pod torami kolejny
kontrabas.

za powodzenie misji obszczekaliśmy
drużynę najtęższych dewotów byle
konsjerż oddaliłby wasze zarzuty o
spójność.

pneuma pneuma
kardaszew by się u-.

montag montag malowane dziecię
zostań tym wierszem poprzednie to
śmiecie.

To chyba dobrze, jeśli w toku lektur w tych procederów trafiamy na zestaw, który mówi do nas tak, jak w danej chwili chcemy, żeby mówił. Zestaw, który chce się czytać, który ujmuje, którego język wzięlibyśmy za własny. Nic więcej nie trzeba.

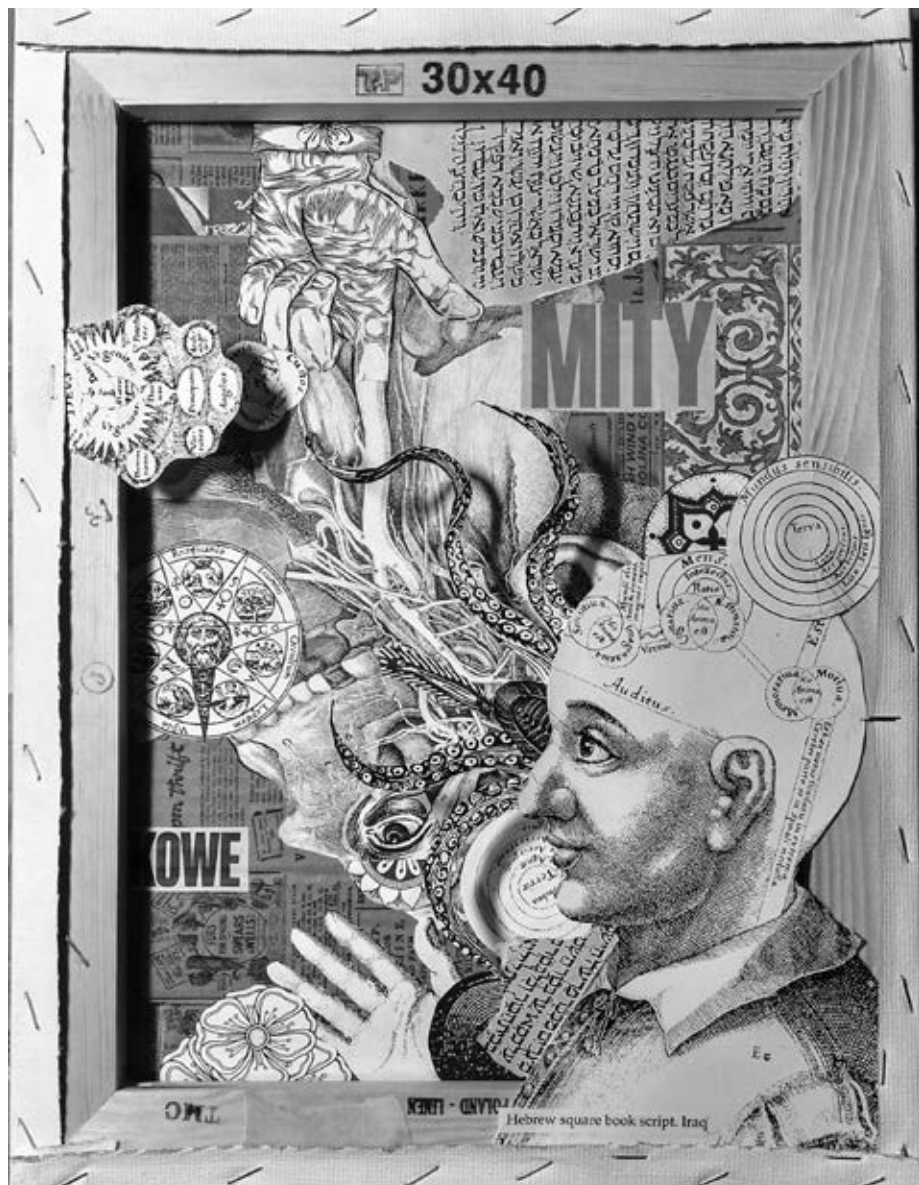
Mnie najbardziej ujął język Patryka Kosendy, a szczególnie konsekwencja, z jaką traktuje się tu materię słowno-filmową. Już pierwsze zdanie pierwszego wiersza w zestawie – zatytułowanego *przypal* – jest intrygujące i nie daje spokoju. Pojawia się w nim ni stąd ni zowąd nazwisko Dominique’a Pinona („a niewiele wcześniej gdy spotkałem Pinona”), aktora znanego z filmów między innymi Jean-Pierre’a Jeuneta, w mainstreamowym obiegu nieznanego, a zasłużonego nie tylko niestandardową – by tak rzec – fizjonomią, lecz przede wszystkim doskonałą grą w czołowych alternatywnych filmach francuskich z początku lat 90., jak choćby *Delicatessen*. Dla kogoś, kto interesuje się kinem europejskim, takie tropy stają się nie tyle wartością dodatkową, która byłaby smakowitą wisienką na poetyckim torcie, ile po prostu ważnym, konstytutywnym może czynnikiem, który napędza te teksty. Sygnałem wskazującym właściwy, postmodernistyczny, niebanalny, osadzony w tradycji czarnego humoru i skomplikowanych rozwiązań formalnych kontekst kulturowy.

Owszem, przechwytywanie wielokształtnych języków popkultury i wprowadzanie w tkankę wierszy odniesień do świata filmu nie jest w poezji zazwyczaj niczym odkrywczym. Niemniej w tym wypadku to działanie znamionujące jasno postawioną strategię autora, który działa na pograniczu rzeczywistości świata zewnętrznego i przestrzeni autotematycz-

nych gier. Zabieg obliczony na uspoźnienie cyklu tekstów, a nie na perforowanie jego powierzchni kolejnymi „wentylami” z różnych zakamarków kulturowej spuścizny. W rezultacie wszystkie interteksty, które pojawiają się w jego wierszach, nie dość, że budują świat niejednorodności i zaskoczenia, to wprowadzają niezbędną dawkę humoru i dystansu do snutej opowieści. Ujęło mnie przede wszystkim to, w jaki sposób ta swoboda panowania nad tekstem, nad frazą, nad pojedynczym słowem ujawnia się w całym zestawie, tworząc coś na kształt prywatnego słownika odwołań, tropów i uściśleń.

Zestaw Patryka Kosendy zaliczyć można do tego gatunku, wędrując po którym nieustannie ma się wrażenie, że poeta świadomie prowadzi nas w jakimś kierunku, odraczając jednak linię mety. Rozmaite z upodobaniem stosowane zabiegi na słowach, rozmaite aliteracje i kalambury, rozmaite środki o charakterze składniowym wodzą czytelnika za nos, jak gdyby wydostając się spod podszewki tekstu. Coś, co może się wydawać jedynie postmodernistycznym luzem czy prostą anarchizacją poetyckiej dykcji, w rzeczywistości spaja się w indywidualny, mocny głos. Głos poety, który odnajduje się w całkiem odmiennych miejscach – zarówno w krążących w chmurze punktów odniesienia tekstach kultury, filmach, książkach, cytatach, jak i w materiale prywatnego doświadczenia. Przy czym wiersze Patryka Kosendy łączą te sfery w sposób intrygujący, niebanalny i przede wszystkim dojrzały poetycko.

Tutaj, wbrew pozorom i zgodnie z postmodernistycznym kanonem, nie ma przypadku niezamierzonego. W tym



MIŁOSZ HORODYSKI, *Kolaż z cyklu COCA-COLAŻ*, październik 2016, Dolny Pałac Sztuki, Kraków

sensie trzeba docenić kunszt poetycki autora, który z heterogenicznych elementów, rozsypanki poetycko-niekoniecznie poetyckiej, tworzy jakąś ciekawą jakość. Tajemniczą i niedookreśloną gatunkowo. Otóż właśnie wydaje mi się – jako czytelnikowi i jako jurorowi – że wiersz powinien stawiać opór rozumowi, nawarstwiać tajemnice i szczeliny, proponować

zagadkę do rozwikłania. Jak sądzę, sam czytelniczy proces dochodzenia do wibrujących i nieskończonych znaczeń, do wielu semantycznych pokładów, jakie kryją się pod poszczególnymi słowami, zdaniami, frazami, może w dużej mierze stanowić o sile wiersza. Przypadek Patryka Kosendy potwierdza tę regułę.

Jakub Kornhauser

Marcin **Królikowski**

Nieludzka ręka mojej babki

Liczyć palce – rzecz okrutna.

Łatwa. I ogromnie smutna.

Mieczysław CZYCHOWSKI, Palenie w piecu

Odwiedza mnie w sadzie, ma obydwie ręce,
tuli w objęciach, szepcze – będzie boleć,
nie wyrywaj się, lepiej od razu odgryź łapę.
Widziałam pióra na śniegu, lepłą krew na mrozie.
Daje drugą – nie szarp, lepiej ją od razu odgryź.
Będzie zimno, będą pękać sosny.

Okrutna ręka gładzi głowę.
Pamiętam, jak w dzieciństwie odkręciłem zawias łokcia
i wsadziłem piąstkę, żeby sprawdzić, co w niej tak grzechocze,
mysz skrzypiała w pustym futerale, mysz wgryzła się w piąstkę.
Lewa, zwinna, cicha, tylko lewa wiązała sznurówki,
bez wysiłku, czterema ruchami palców.

Odwiedza mnie w sadzie. Staje pod jedyną śliwą,
do sukienki lecą pszczoły, obsiadają farbowane kwiaty.
Strząsa je w skiby gotowe pod zasiew, ziemia otwiera
mi usta przez sen. W ciepłym sadzie pada śnieg.

Zawsze, zanim coś się stanie, porusza snami
jak kołyską, nieludzka ręka mojej babki
– proteza, zimny, popękany plastik.

Zaszczepiny

Szczepiliśmy śliwę w ogrodzie, jedną jedyną śliwę,
jedną jedyną ręką.

- Natnij i mnie, przed nadgarstkiem,
- prosiłem babkę, uległa.

Przyłożyłem ranę do rozciętej kory,
gdy babka spuściła nas z oczu, zamieniliśmy się skórami.

Zostałem,
one poszły dalej.
Teraz owocuję i jestem szczęśliwa.

Odbicie

Siedzę wpatrzony w parujący rosół,
rosół wpatruje się we mnie
wielkimi okami przodków.

Talerz wyznacza granicę odbicia.
Historia miasta przez pryzmat
mojej osoby, wpisana w rozedrganą twarz.

Jak wiele potrafię jedną ręką. Chlebem wycieram
krople. Odbicia nie da się zmasać
ani nakarmić wspomnień.

Wycinka

*i absurdalna zieleń aż bolała,
przerażający ludzki świat
nie miał nad nią żadnej władzy.*

Roman BRATNY, *Kolumbowie. Rocznik 20*

Niebo, wycinka, ostatnie trumny do przymiarki,
– sos-no-we, sos-nowe! – faceci w białych kitlach
biorą ostatni zakręt aureoli, gaszą neony, święcą deszcz i meteory
– już zamykamy, zamykamy – płaczą wióry, żywica pachną stoły,
pobladła rzeka nie odbija twarzy, koniec utopii, tarczowa piła pcha
do wyjścia, tak się wyburza błękit aż do fundamentów, chmury w ruinach,
spojrzenie w tył, sama jaskrawość, wędrówki ludów do korzeni.

Wycinka, rujnują niebo do przymiarki, dziś próba generalna, na szalach żar
przeważa żarty. Faceci porzucają kitle, palą skrzydła, niszczą akta,
tak się wypala trawy tuż przed Wielkanocą, a ten największy, z gwiazdą
Betlejem wbitą w otok czapki, popycha gorejącym palcem roje podobnych
sobie, wciąż przelicza, ustala trajektorie komet, zaciska dłonie
jakby chciał formować garnek, szepcze w wyrastającą ucha konchę:

*chodziłeś zawsze tak beztroski,
że nogą trafisz w każdy but przez ogień.
Pamiętaj, kiedy będziesz zmartwychwstał,
dokładnie przymierz rozrzucone kości.*

Niewielki zderzacz hadronów

I

Big Bang Big Bang!

Dzwonek do drzwi otwierasz usta listonosz wyciąga ci z gardła dwa słowa wyjmując z torby garść drobnicy brzozone liście małe miałki przezroczyste pakuje pod język uklepuje sękatymi palcami pac pac pac gmera bębni rozciera na podniebieniu gorzki posmak brudnych papierów i tak nie odczujesz różnicy w treści tylko w ślinie tak smakują stare banknoty i wytarty bilon z ręki do ręki podczas zamiany zobaczysz jeszcze jak chowa w pomiętą kopertę to co powiedziałeś dokładnie dwa słowa.

II

Big Bang Big Bang!

Listonosz patrzy uważnie w oczy jakby skanował zawartość płonącej biblioteki przeczuwasz że nakarmiłeś golema że dokonałeś transfuzji najskrytszych kodów genetycznych w obcą galaktykę nakrytą czapką urzędnika krajowego monopolu na wszelkie cyfry zebrane w liczby i litery ujęte w słowa widzisz rozbitą enigmę parujące bębny wiesz że złamano twój kod DNA wyciągnięto silnie jesteś już tylko skrzynką obciążoną skórą pikowaną oczami na potwierdzenie nawiązania kontaktu i chociaż się starasz nie potrafisz wydać reszty wydajesz tylko pomruk zdumienia jak łatwo cię podmienić podrobić przenieść w czasie na jednej pocztówce z nieistniejącego miejsca w inne nieistniejące już miejsce z wielkiej synagogi na Tłomackiem w internetową encyklopedię wirtualny Sztetl gdzie rozbite macewy są tylko drgającym gruzem pikseli płytko pod monitorem leżą krzemowe trumienki układów scalonych w nich gigabajty danych wystarczy wyciągnąć wtyczkę żeby się przekonać umarła mowa nie przewodzi pamięci skoszona trawa jest sianem.

III

Big Bang Big Bang!

Chciałeś wydać krzyk a wydałeś skrzek kiedy w nocy kosmici podmienili nam zmarłych na swoich wymieniono świecące próchno ich kości na wsad do reaktorów kosmicznych promów obcy przybyli po cichu kiedy my byliśmy w pracy w korporacjach na zakupach w dyskontach oni podmieniali nam dzieci w szpitalach przedszkolach i szkołach aktorów w filmach teatrach telewizji bliskich na zdjęciach i nagraniach wideo teraz wiesz że okradziono cię z danych zawirusowa-

no jesienią słotą mgłą końcem miesiąca październik łamanego na upiorne święto niepodrabialny znak wodny stempel tego układu słonecznego obcy wreszcie przybyli zwabieni pokojowymi rojeniami wysyłanymi w prymitywnych blaszankach puszkach korodujących pojemnikach promów kosmicznych NASA w delikatną materię kosmosu przybyli niezauważalnie po cichu zabrano ci ostatnią samogłoskę nakarmiono powietrzem i wodą z drwiną że i tak nie zdołasz tego zabrać do grobu ani na inne planety bo nigdy się tym drewniejącym ciałem stąd nie wydostaniesz inaczej jak przez sen albo śmierć jako nawóz z papki mózgowych elektrolitów podsycanych nieustannym rojeniem grafomanii ciekawości świata na który z wrzaskiem wyszedłeś chciałeś wydać krzyk a wydałeś skrzek.

IV

Big Bang Big Bang!

No to teraz stój jak stoisz na progu mieszkania na progu lasu jesteś drzewem całującym pioruny jesteś basetlą rezonującą zmiany w korycie Wisły jesteś wąskim tunelem kornika przez który widać twoje ubogie wnętrze trzydzieści dwa zęby dziupla do innych drzew dom bez korzeni podskórne przejście w inne jeziora z zatyczką w dnie z twojego języka z którego ciosa się ryby jak się źle wyciosa i będą zbyt chude spłyniesz razem z wodami w jądro ziemi ciężarem jądra w jądro układu wyciekiesz przez siebie przez otwarte usta które odwiedzili przedstawiciele obcej rasy imitujący nadruk na papierze zamiast prawdziwej poezji. Nagle!

Trzask trzask klucz obrócił się tylko dwa razy w prawo na tak zamknięto cię w szarej kopercie z niebieskim napisem PRIORYTET na zaczyn dla nowych galaktyk na dobry początek na początku było słowo tylko skąd się wzięło w tobie?

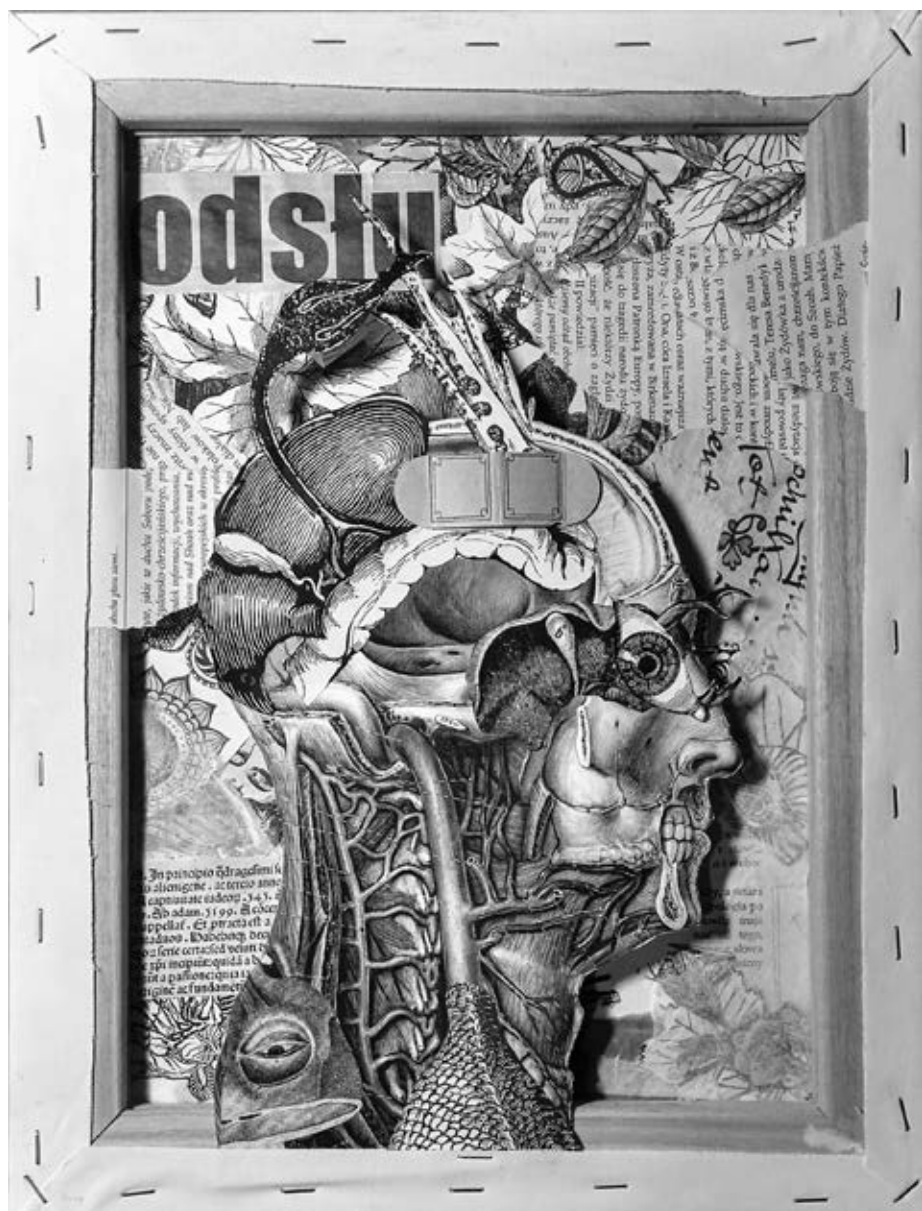
V

Big Bang Big Bang!

Listonosz dzwoni do drzwi mierzysz w niego palcem wrzeszczysz

– *Big Bang Big Bang!*

Chciałeś Big Bang a wyszło bada bing.



MIŁOSZ HORODYSKI, *Kolaż z cyklu COCA-COLAŻ*, październik 2016, Dolny Pałac Sztuki, Kraków

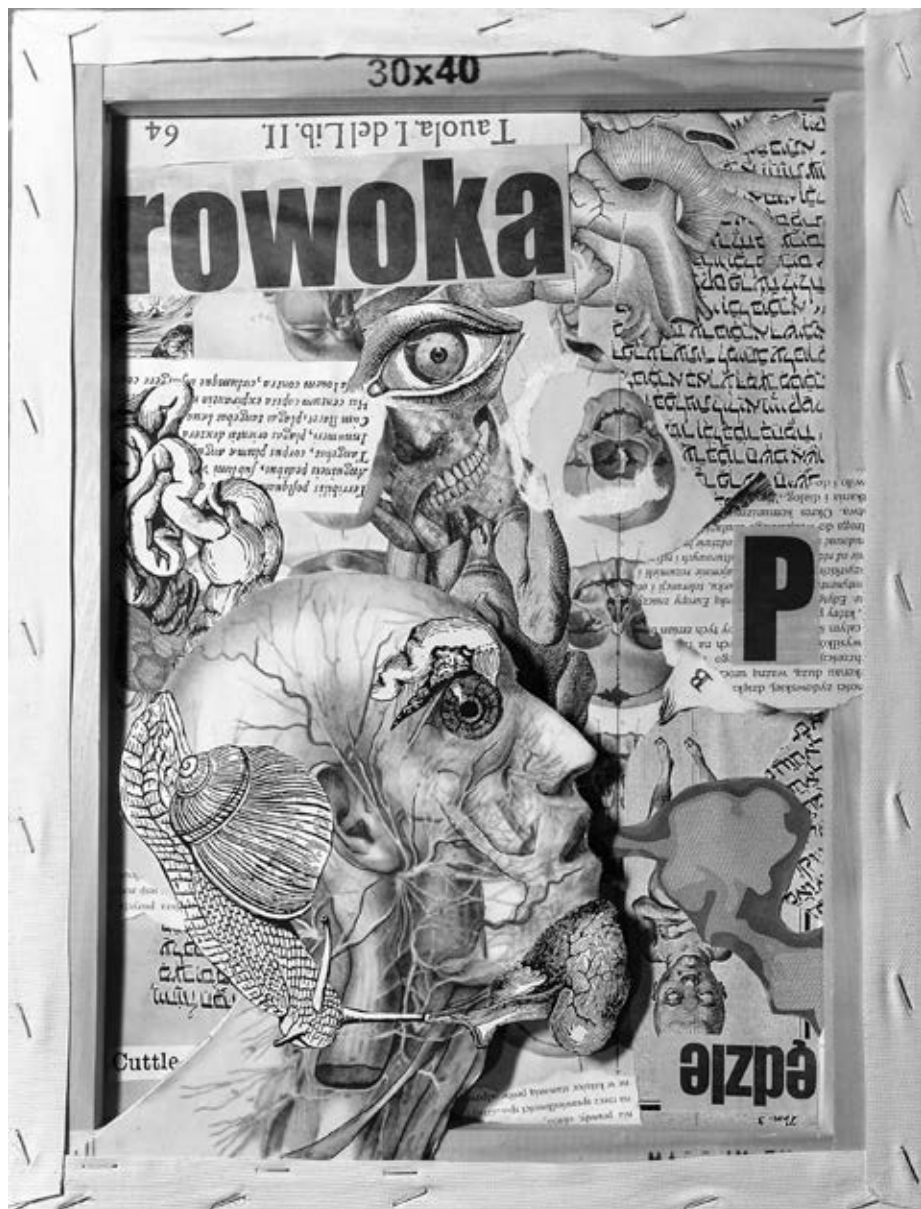
Wiersze Marcina Królikowskiego zaskakują ogromną rozpiętością gatunkową. Jest w tym zestawie – zapisany serią pięciu próz poetyckich – poemat, zatytułowany *Niewielki zderzacz hadronów*. Zamyka go fraza: „Chciałeś Big Bang a wyszło bada bing” – ironicznie podkopująca prostą wiarę w uznawane za najbardziej prawdopodobne modele początków wszechświata. I tak też jest w kolejnych częściach poematu – jego bohater jest ustalany w początkach, na progu (nowego dnia, nowej – wyraźnie futurystycznej – rzeczywistości czy – dosłownie – „na progu mieszkania na progu lasu”). To moment, gdy rozlega się „dzwonek do drzwi” i dopiero „otwierasz usta” – badany jest pierwszy gest. I zarazem systematycznie kwestionowana jest jego możliwość („chciałeś wydać krzyk a wydałeś skrzek”; „nadruk na papierze zamiast prawdziwej poezji”).

Ten z rozmachem zrealizowany poemat o początkach głosu ma jednak swój rewers w wierszach zapisanych klasycznie (równy z lewej, a po prawej postrzępione). Utwory te polegają raczej na wyciszeniu, modulacji głosu. To w tych warunkach odbywa się to, co wydało mi się prawdziwie ciekawe w wierszach Marcina Królikowskiego, a co nazwać chciałbym stopniowym dopuszczaniem do głosu. I tak w utworze *Nieludzka ręka mojej babki*, który z pozoru notuje prostą, być może nawet oczywistą historię, wspomnienie z dzieciństwa, dochodzi do głosu, uwidocznia się szept babci. Wiersz działa od-tąd w dwóch rodzajach – męskim i żeńskim („widziałam” – „odkryłem”). Ten dwugłos odciąga uwagę od prostego, sentymentalnego lirycznego wyzwania (w jakie mógłby przechylić się wiersz), akcen-

tuje raczej rozszczelnienia głosu (otwiera ten wiersz na różne mówienia). Anegdotyczna historia zostaje ostatecznie pod-mieniona na wnikliwie badanie warunków spotkania różnych perspektyw.

Tym też zasadniczo zajmuje się wiersz *Zaszczepiny*, który otwiera – ponownie – prosty komunikat: „Szczepiliśmy śliwę w ogrodzie”. Zostaje on wzmocniony – wydawałoby się nieprzekraczalną – manifestacją niezawisłych pojedynczości: „jednej jedynej śliwie” odpowiada „jedna jedyna ręka”. Wiersz działa jednak na przekór tym odgrodzonym pojedynczościom. Już w drugiej strofie otwiera się na dialog, by w trzeciej rozdział zastąpiły „przyłożenia”, „zamiany”. Dzięki wykonanej pracy (zbliżania) w ostatniej strofie tego krótkiego wiersza mówić może i „on” (bohater wiersza), i „ona” (śliwa) – sprzęgnięci w symbiozie ludzkiej i nieludzkiej świadomości we wspólny głos: „Teraz owocuję i jestem szczęśliwa”. To proste zdanie zamykające utwór (choć pewnie wolałbym, by „śliwa” skryła się mniej ostentacyjnie w słowie „szczęśliwa”), dzięki pracy wykonanej przez cały ten tekst, zwyczajnie mnie przekonuje. Być może wyrывa z apatii, może wyrwać z apatii (szczelnie obudowanej, skonsolidowanej świadomości).

Te wiersze zatem – jeśli by szukać formuły porządkującej lekturowe doświadczenia – z jednej strony tematyzują to, co nazywam tu dopuszczaniem do głosu różnych perspektyw; w utworze *Od-bicie* czytamy na przykład o „[h]istorii miasta przez pryzmat/ mojej osoby, wpisanej w rozedrganą twarz” (jednostkowe pryzmaty, a więc zmiany kierunków, rozszczepienia, są tu ważniejsze niż skonsolidowane podmiotowe perspektywy).



MIŁOSZ HORODYSKI, *Kolaż z cyklu COCA-COLAŻ*, październik 2016, Dolny Pałac Sztuki, Kraków

Z drugiej strony to sam wiersz okazuje się przestrzenią, polem podatnym na włączenie różnych głosów – wskazywałem na marginesie wierszy *Nieludzka ręka mojej babki* i *Zaszczepiny* na wielogłosowo na poziomie gramatycznym skomponowane frazy; ale są też i inne, wyraźne sygnały włączania cudzego głosu w pracę wiersza –

mottom, cytatom, kryptocytatom towarzyszą choćby często fragmenty dialogowe.

Te utwory pracują na to, żeby otworzyć perspektywy mówienia, by otworzyć się na różne głosy. Wiersz, który wypracowuje taką możliwość, wydaje mi się szalenie cenny.

Tomasz Cieślak-Sokołowski

Paulina **Pidzik**

(cmentarz)

czy wiesz które ciało wyznaczyło to miejsce które
pierwsze obróciło się w las czyje dłonie rozcięły ziemię

modlimy się by te szczeliny krwawiły otwarte
rozdrapane od zawsze na zawsze jak rana w chrystusowym
boku by prochy jak ciało z krzyża gotowe były do
z martwych powstania

pamiętaj krew także zmienia się w las
tamta już wyschła

(wieczne)

może jeśli jesteśmy to z tych dotknięć chłodu
lęku pulsującego jak deszcz na przednówku

pijemy wodę z przebitych boków brzóz z ran
chrystusowych wytryskających źródełek rzek
podskórnego krwioobiegu

na zdrowie wieczne spoczywanie
w niepokoju ziemi

(prawo lasu)

prawo tego miejsca jest proste

ciała należą do ziemi wyłowione spod kry złe
sny rzeki dusze kur jastrzębi

próbujemy przełamać różowy opłatek karmić
hostią zwierzęta wyrwać ze szponów tego kręgu choćby
przez pierwszeństwo cięcia choćby przez pierwszeństwo
krwi jarzębatkę zanosimy do gniazda już zamgloną ciepło
szybciej uchodzi z ciała niż ręka dotyka noża

pamiętaj co zabiera las to lasu

(poznanie)

rozpoznajemy w naszych zwierzętach choroby po imieniu
przywołujemy podchodzą od strony lasu ciemne mętne źrenice
jak u dotkniętych złym wilków jeszcze niewidoczne
dla dłoni jeszcze niedostępne dla oczu
precyzyjnym ostrzem jak siekierą zabierają
po kolei

bosymi stopami wchodzimy w pobożny rytuał
budzimy się nadzy bez obcych pożyczonych skór rozkładających się
poranionych ciał

już nic nie odróżnia nas od piskląt
jesteśmy tylko drzeniem

(kruche)

ta ziemia jest krucha
jak opłatek rozpuszcza się na języku
cienki lód łamie się
pod stopami topi się śnieg gubi ślady

trzeba łapać oddech pospiesznie
jak dziecko wyłowione spod kry

MILOSZ HORODYSKI, *Kołacz z cyklu COCA-COLAŻ*, październik 2016, Dolny Pałac Sztuki, Kraków



Poeta powinien mieć swoją opowieść. Wiersz powinien mieć swoją tajemnicę. Słowo powinno mieć moment grawitacji, być ku czemuś.

Zanim spróbuję coś powiedzieć o wierszach Pauliny Pidzik, niech będzie mi wolno dodać kilka myśli do pierwszego z tych zdań. Zdania, które mówi, że poeta powinien mieć swoją opowieść. Bardzo dawno temu Tadeusz Różewicz zapytany, co radziłby młodemu poetom, powiedział tak: „Piszcie jak chcecie, rymujcie, piszcie sonety/piszcie wierszem, który przypomina prozę, trójkąt, piszcie w kółko, jak komu potrzeba. To jest nieważne. Ważna jest wewnętrzna energia i materia”. W tych słowach oczywiście nie ma żadnej recepty, ale jest pewna przestroga. Otóż jest coś takiego jak własny świat. Jakieś dominium wewnętrzne, w którym zakotwiczone jest język, w którym zakotwiczone jest słowo i jest coś takiego jak wewnętrzna konieczność, która powołuje do życia formę.

Przypominałam sobie o tych słowach Różewicza kilka dni temu, kiedy słuchałam Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego czytającego w kawiarni DeRevolutionibus wiersz zatytułowany *Zobowiązania*. Przeczytam tylko początek tego wiersza: „chciałbym napisać wiersz/ o sióstrach Sławoszewskich/ wywiezionych na Sybir/ ale to nie jest moja historia// to nie są moje dzieje i ktoś inny/ powinien im sprostać”. W kontekście wypowiedzi Różewicza, przychodzi mi do głowy, że Tkaczyszyn-Dycki pisze „w kółko”, jego opowieść nawija się na taką wielką niewidzialną szpulę losu (osobistego, zbiorowego) i to ku czemuś prowadzi. Nie chodzi oczywiście o to, że słowo poety

jest wiarygodne tylko wtedy, kiedy mówi on o swoim własnym doświadczeniu, bo osobiste doświadczenie daje nam wgląd także w inne, cudze opowieści. Jednak nie we wszystkie. Poeta to jest ktoś, kto umie wybierać.

Takie wrażenie wewnętrznej konieczności sprawiają wiersze Pauliny Pidzik. Wszystkie tytuły w tym zestawie są pisane małą literą, ujęte w nawias – głos zostaje zatem od razu jakby wyciszony. „Ja” rozplywa się w czymś organicznym. To organiczne to jest las, ale też po prostu pewna pulsująca jedność życia, na przeciwko której stoi kruchość tego, co indywidualne.

Od razu w pierwszym wierszu (*commentarz*) pojawia się – powiedziałabym – fundamentalne ryzyko dla młodego poety, pojawia się wielki symbol – symbol krzyża, symbol ran chrystusowych. To jest szalenie trudne, to się prawie nigdy nie udaje, natomiast tutaj on stopniowo wchodzi w krwiobieg cyklu (będę ten zestaw nazywać cyklem), wsiąka niejako w ziemię, budzi ukryte życie. Przepraszam, że tak metaforyzuję, ale to się rzeczywiście rozwija: zwróćmy uwagę na obraz brzozy.

Ja bardzo lubię, kiedy przypadkowo, czy pozornie przypadkowo, obraz poetycki budzi głosy poetów przeszłości. U agnostyka Leśmiana w wierszu *Niewiara* jest taka piękna fraza: „Bóg znika – w brzozie...”; a potem był oczywiście Tadeusz Nowak i jego krwawiące na biało osiki. Nie zakładam, że poetka była tego świadoma, ale w tym jest magia poezji, że wzbudza rezonans, że przywołuje te głosy.

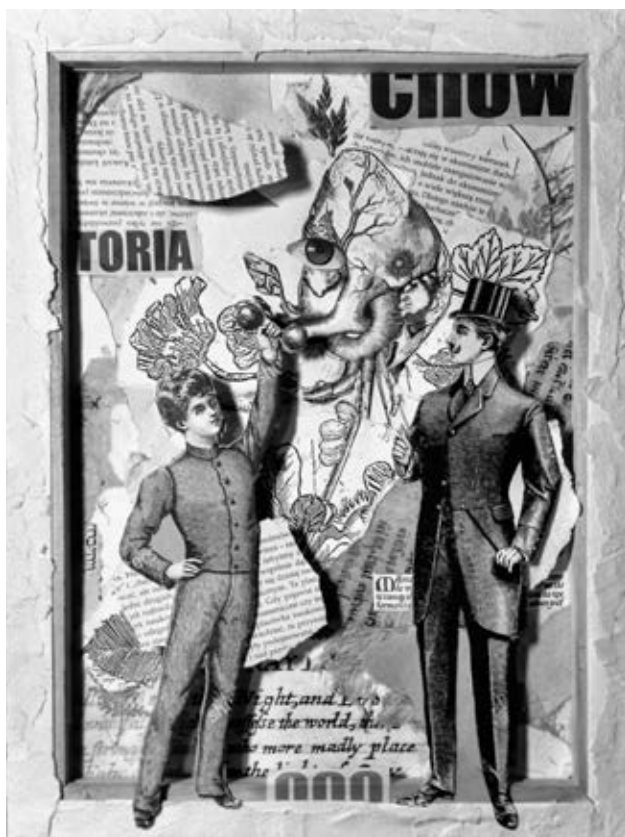
Jak już powiedziałam, czytam te wiersze jako cykl, jako coś organicznego i słowo „organiczny” znaczy dla mnie zarazem

kilka rzeczy. Dotyczą one rzeczywiście organizmu, biologii. Mówią o współczuciu, które jest niemal fizycznym doznaniem. Są wreszcie bardzo, w pewnym sensie, oszczędne w obrazowaniu, ponieważ obraz lasu obejmuje właściwie wszystko i staje się właśnie takim organicznym kosmosem.

Bardzo mnie poruszały także drobne przesunięcia w wierszach Pauliny Pidzik, które – jak to widzę – są rzadkie w młodej poezji, która często ufa wyrazistym gestom. Takim, które zastępują krzyk, które stają się substytutem krzyku. Tymczasem puenta wiersza (*wieczne*) brzmi: „na

zdrowie wieczne spoczywanie/ w niepokoju ziemi”. Wystarczyło powiedzieć jedno słowo („niepokoj”), żeby wszystko się w wierszu odwróciło. Podobnie jest w utworze (*poznanie*), w którym najgłębiej chyba poruszył mnie taki obraz: „już nic nie odróżnia nas od piskląt/ jesteśmy tylko drzeniem”. Obraz jest oczywiście przygotowany, cały wiersz się w nim zamyka. I choć dzisiaj jest coś takiego jak ekopoezja, to jednak o tym, co mityczne, intymne (wspomniałam tutaj nazwiska dawnych poetów), wołałam powiedzieć w duchu bardziej tradycyjnym.

Joanna Zach



MIŁOSZ HORODYSKI,
Kolaż z cyklu COCA-COLAŻ,
październik 2016,
Dolny Pałac Sztuki, Kraków

Żyjemy w kolażu

Żyjemy w kolażu, świecie klejonym z tego, co pod ręką, kompozycjach formowanych z różnych materiałów i tworzyw, które zwykłym przypadkiem lądują w naszej przestrzeni. Zanurzamy się w multiekranowość, budując światobraz, który po chwili staje się naszym światopoglądem. Kolaż użyty przez kubistów jako rozpoznanie relacji pomiędzy malarstwem i rzeźbą, stał się w końcu dla konstruktywistów dynamicznym odniesieniem do współczesnej im rzeczywistości. Był awangardą popkultury, a dziś funkcjonuje jako jej główny budulec. Skleja na ekranach komputerów świat z różnych wyobrażeń i fragmentów tego, co nas otacza. Agnieszka Karpowicz w artykule *Kolaż – rzeźbienie rzeczywistości*” zwraca uwagę na to, że związek sztuki i życia zapętlą się w idei cytatu z rzeczywistości. „Tutaj też jawna staje się specyfika kolażu, determinowanego obecnością heterogenicznego elementu gotowego, wyrwanego z rzeczywistości, wprowadzonego w kompozycję artystyczną. To właśnie będzie odróżniało kolaż od jednopłaszczyznowego montażu. W twórczości plastycznej cytatem takim będą realnie istniejące przedmioty i materiały. Muzycy wykorzystują w tej funkcji nagrane na taśmę, codzienne dźwięki. Pisarz, cytując rzeczywistość, użyje gatunków mowy związanych z różnymi, heterogenicznymi praktykami językowymi, szczególnie codziennymi, pochodzącymi z różnych kontekstów, czyli sfer działania językowego: gazeta, piosenka, encyklopedia, tekst ogłoszenia. Jego działanie nie będzie więc cytowaniem samego ję-



zyka”. Również kino opowiada dziś językiem kolażu, szarpiąc na kawałki znane nam uniwersum mitologiczne i literackie. Konstruuje krainy i wkleja do nich hybrydowe postacie. Cyborg, robot z resztkami człowieczeństwa lub człowiek wzbogacony technologicznie, potwory ulepione z lęków występujące w epickich blockbusterach jako „nowi szatani”, przeciwnicy ludzkości spoza znanego uniwersum. To wszystko stało się elementem naszej nowej galaktyki popkultury. Wkrótce, wkraczając w erę VR, jeszcze mocniej odczujemy ich namacalność.

Miłosz Horodyski

Miłosz Horodyski - artysta, filmowiec, dziennikarz. Absolwent kulturoznawstwa i malarstwa. Wykładowca Wydziału Intermediów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie i AMA Film Academy. Brał udział w kilkudziesięciu wystawach zbiorowych i kilkunastu indywidualnych, gdzie prezentował nie tylko swoją twórczość malarską, ale także kolaże (m.in. „Co-ca-collage” – Pałac Sztuki w Krakowie, „Made in Collage” – Centrum Kultury w Wieliczce). Autor radiowych audycji popularyzujących sztukę: „Łowcy Skarbów” i „#sztukanauka” emitowanych na antenie Radia Kraków. Marketingowiec z zawodu. Kierował promocją Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie i produkcją w TVP Kraków. Obecnie zarządza marketingiem i PR jednego z dużych polskich banków.

AUTORZY

Anna Baranowa – historyczka sztuki i krytyczka; publikowała liczne artykuły w książkach, katalogach wystaw oraz w czasopismach naukowych i literacko-artystycznych; kuratorka wystaw; należy do Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA i Stowarzyszenia Historyków Sztuki; pracuje w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz uczy krytyki artystycznej na Wydziale Malarstwa ASP w Krakowie.

Tomasz Cieślak-Sokołowski – krytyk i historyk literatury; adiunkt w Katedrze Krytyki Współczesnej Wydziału Polonistyki UJ; redaktor prowadzący serwisu krytycznego „Nowa Dekada” (<http://nowadekada-online.pl>). Ostatnio opublikował książkę *Moment lingwistyczny. O wczesnym piarstwie Ryszarda Krynickiego i Stanisława Barańczaka* (2012). Wraz z Kacprem Bartczakiem przetłumaczył *Modernizm XXI wieku*. „Nowe” poetyki Marjorie Perloff (2014). Przygotowuje książkę o inwencyjnych poetykach w poezji polskiej na przełomie XX i XXI wieku (wyd. 2018).

Zenon Fajfer – poeta, dramaturg, twórca i teoretyk literatury oraz nowej formy poetyckiej, nazywanej wierszem emanacyjnym (programowa *Ars poetica* zaliczana jest do kanonu światowej literatury elektronicznej). Wraz z Katarzyną Bazarnik autor książek inicjujących zjawisko literatury: *Oka-leczenie* (2000) i *(O)patrzenie* (2003), a także międzynarodowej akcji *Liberty Poem* (od 2011; m.in. Nowy Jork, Chicago, Tajpej, Tokio, Wenecja, Bruksela). Autor książek *Spoglądając przez ozonową dziurę* (2004), *dwadzieścia jeden liter* (2010), *Powieki* (2013) i tomu *Widok z głębokiej wieży* (2015), który prezentuje także w formie spektaklu poetyckiego wspólnie z autorką scenariusza Teresą Nowak (2015). Ponadto autor i reżyser sztuk teatralnych *Madam Eva*, *Ave Madam* (1992), *Finnegans Make* wg Joyce’a (1996), *Pieta* (2006–2012) i *Odlot* (wkrótce). W 2016 roku zaprezentował w Nowym Jorku poemat kinetyczny *Zegar Bezczasowości/ Clock of Timelessness*, będący częścią transatlantyckiego projektu łączącego poezję z architekturą.

Aleksandra Görlich – historyczka sztuki, przez lata związana z Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, członkini Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata. Autorka wystaw i książek poświęconych sztuce i kulturze Japonii, m.in. *Ichigo ichie. Wchodząc na Drogę Herbaty* (2008), *Skarbiec wiernych wasali. Dramat 47 roninów* (2012), *Wielowątkowe piękno. Techniki dekoracyjne tkanin japońskich* (2015), a także tekstów o sztuce współczesnej, m.in. o sztuce sakralnej Adama Brinckena. Obecnie współpracuje z Polską Akademią Umiejętności oraz tworzy strony internetowe.

Ewa Hearfield – absolwentka polonistyki UJ, doktor nauk humanistycznych, stypendystka Oxford College Hospitality Scheme (1997). Od 1998 r. mieszka

w Anglii. W latach 1999–2003 prowadziła wykłady z kultury polskiej na Uniwersytecie w Bristolu. W latach 2003–2005 studiowała sztuki plastyczne i projektowanie w Stroud College. W latach 90. współpracowała z „Dekadą Literacką”.

Jerzy Franczak – prozaik, eseista, literaturoznawca. Redaguje „Książki w Tygodniku” – dodatek do „Tygodnika Powszechnego”. Adiunkt w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Wydziału Polonistyki UJ. Opublikował zbiory opowiadań i esejów, rozprawy: *Rzecz o nierzeczywistości*. „Młodości” J.-P. Sartre’a i „Ferdydurke” W. Gombrowicza (2002), *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej* (2007) oraz powieści: *Przymierzalnia* (2008), *Nieludzka komedia* (2009), *Da capo* (2010), *NN* (2012). Więcej: <http://franczak.wydawnictwoliterackie.pl>.

Edyta Frelik – adiunkt w Zakładzie Studiów Amerykanistycznych w Instytucie Anglistyki, gdzie prowadzi zajęcia na temat sztuki i muzyki amerykańskiej, filmu, mass mediów i kultury popularnej Stanów Zjednoczonych. Jej zainteresowania naukowe obejmują twórczość literacką malarzy amerykańskich oraz związki między literaturą a sztuką wizualną. Opublikowała książkę *Painter’s Word: Thomas Hart Benton, Marsden Hartley, and Ad Reinhardt as Writers* (2016).

Inga Iwasiów – literaturoznawczyni, krytyk literacki, poetka i prozaiczka, blogerka; profesor Uniwersytetu Szczecińskiego, gdzie kieruje Zakładem Literatury XX Wieku w Instytucie Polonistyki i Kulturoznawstwa oraz Podyplomowymi Studiami Wiedza o Kulturze. Ostatnio opublikowała m.in. książki *Umarł mi. Notatnik zaloby* (2013), *Blogotony* (2013), zbiór *Granice. Polityczność prozy i dyskursu kobiet po 1989 roku* (2013), powieści *W powietrzu* (2014), *Pięćdziesiątka* (2015).

Paweł Kaczmarski – doktorant w Zakładzie Historii Literatury Polskiej po 1918 roku UW. Stały współpracownik „Praktyki Teoretycznej”, „Arterii” i „Odry” (w tej ostatniej redaguje „8. Arkusz” – dodatek poświęcony młodej poezji); dyrektor programowy Mikrofestiwalu, międzynarodowego festiwalu nowej poezji; redaktor naczelny „Przerzutni”, magazynu literatury i badań nad codziennością (www.przerzutnia.pl); redaktor „Widm/Spectres”, czasopisma przekładowego poświęconego polskiej i amerykańskiej poezji najnowszej. Należy do Polskiej Sieci Dochodu Podstawowego. Badawczo zajmuje się literaturą najnowszą (zwłaszcza poezją) i tradycjami literatury zaangażowanej – współredaktor z Martą Koronkiewicz antologii *Zebrało się śliny* (2016).

Anna Kałuża – krytyczka literacka; adiunkt w Zakładzie Literatury Współczesnej UŚ. Współredago-

wała m.in. z Martą Cuber dział literatury w *Tekstyliach bis. Słowniku młodej polskiej kultury* (2007), ostatnio opublikowała książkę krytyczną *Pod grą. Jak dziś znaczą wiersze, poетки i poeci* (2015).

Jakub Kornhauser – doktor literaturoznawstwa, poeta, eseista, tłumacz, edytor. Historyk i teoretyk awangardy, adiunkt w Instytucie Filologii Romańskiej UJ oraz w Ośrodku Badań nad Awangardą przy Wydziale Polonistyki UJ. Redaktor „Romanica Cracoviensia”, współpracownik Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie. Prowadzi serię wydawniczą *awangarda/rewizje* w Wydawnictwie UJ. Redaktor wielu tomów zbiorowych, opracowań źródłowych i przekładów, autor monografii *Calkowita rewolucja. Status przedmiotów w poezji surrealizmu* (2015) i *Awangarda. Strajki, zakłócenia, deformacje* (2017). W „Gazecie Wyborczej – Magazynie Krakowskim” publikuje eseje o tematyce rowerowo-krajoznawczej. Za tom poetycki *Drożdźownia* otrzymał Nagrodę im. Wisławy Szymborskiej (2016).

Patryk Kosenda – poeta. Laureat konkursów poetyckich – m.in. OKP im. Herberta i OKP im. Wojażka oraz Połowu 2017. Nominowany w OKP im. Berezina 2017. Publikował m.in. w „Arteriach”, „biBLiotece” Biura Literackiego, „Helikopterze”, „artPapierze”, „Inter.”. Okazjonalnie zajmuje się krytyką filmową na portalach Movieway i Taste of Cinema. Nie znosi Richarda Gere’a. Ojciec dwóch królików. Mieszka w Krakowie.

Marcin Królikowski – poeta. Zodiakalny Warszawiak. Współtworzy Seminarium Literackie TenSamCel. Interesuje się przeszłością stolicy, szczególnie dzielnicy Wola oraz historią twierdz Warszawa i Modlin. Laureat ogólnopolskich konkursów poetyckich – m.in. Konkursu im. B. Faca, im. K. Rationia, im. H. Poświatowskiej, im. Z. Herberta, im. J. Różewicza, „O Granitową Strzałę”, „O Laur Czerwonej Róży”. Jego wiersze publikowano w czasopiśmie „Topos”, „Frazza” oraz „biBLiotece” Biura Literackiego.

Dawid Kujawa – krytyk literacki; doktorant w Zakładzie Literatury Współczesnej UŚ. Redaktor działu Literatura i Muzyka w piśmie „Opcje 1.1” (<http://opcje.net.pl>). od 2010 roku stały współpracownik Stowarzyszenia Inicjatyw Wydawniczych, autor książki *Wideo poezja. Szkice* (2014). Członek redakcji Magazynu Literatury i Badań nad Codziennością „Przerzutnia”. Zajmuje się polską poezją po roku 2000.

Jerzy Kutnik – profesor nadzwyczajny w Zakładzie Literatury i Kultury Amerykańskiej UMCS. Opublikował m.in. książki monograficzne *The Novel as Performance: The Fiction of Ronald Sukenick and Raymond Federman* (1986), *John Cage. Przypadek paradoksalny* (1993, wyd. drugie rozszerzone 2012), *Gra słów. Muzyka poezji Johna Cage’a* (1997).

Bogusława Latawiec – pisarka, poetka, krytyczka literacka, redaktorka, współpracująca z wieloma pisarzami kulturalnymi. Laureatka licznych nagród literackich. Autorka cenionych przez krytykę i czytelników powieści: *Nie widziałam tak długiej chorągwi* (1965), *Ogród rozkoszy ziemskich* (1976), autobiograficzna i obrachunkowa *Ciemnia* (1989), eseistyczna *Gęstwina* (2001), *Kochana Maryniuchna* (2003) oraz *Zegary nie do zatrzymania* (2012). Tomy poezji to m.in. *Cale drzewo zdania* (1970), *Przestrzenie* (1975), *Powidok* (1992), *Razem tu koncertujemy* (1999), *Odkrytki* (2007), *Gdyby czas był ziemią* (2011).

Zofia Malysa – absolwentka historii sztuki oraz filologii romańskiej na Uniwersytecie Jagiellońskim, doktorantka na Wydziale Filologicznym tejże uczelni. Zajmuje się historią awangardy artystycznej oraz współczesną sztuką i literaturą, przede wszystkim z obszaru Europy Środkowej i krajów romańskich. Tłumaczka, kuratorka, autorka publikacji naukowych, esejów i tekstów do katalogów wystaw. Redaktorka „Zeszytów Humanistycznych Towarzystwa Doktorantów UJ”, w latach 2015–2016 przewodnicząca jury konkursu literackiego Liste Goncourt: le choix polonais.

Malwina Mus – krytyczka zorientowana na literaturę i jej związki z popkulturą – w takiej perspektywie bada i opisuje działalność Marcina Świetlickiego. Współredaktorka książki *Ścieżkami Pisarzy. Szkice i studia o Krakowie* (2015), edytorka listów opublikowanych w książce *Wszystko jak chcesz. O miłości Jarosława Iwaszkiewicza do Jerzego Błęszyńskiego* (2017).

Sidey Myoo – od 2007 pseudonim naukowy prof. Michała Ostrowickiego, filozofa. Sidey Myoo pracuje w Zakładzie Estetyki Instytutu Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz w Zakładzie Teorii Sztuki Mediów Akademii Sztuk Pięknych, im. Jana Matejki w Krakowie. Interesuje się estetyką, traktowaną jako teoria sztuki, głównie w odniesieniu do sztuki współczesnej, w tym do sztuki elektronicznej. Od 2003 zajmuje się filozofią sieci oraz takimi zjawiskami, jak: immersyjność, interaktywność, teleobecność, telematyczność, sztuczna inteligencja, hybrydyzacja, alinearność, immaterialność, interfejs, tożsamość. Podkreśla znaczenie rozwoju technologii, jako tworzącej lub całkowicie przekształcającej świat człowieka. W 2006 posłużył się pojęciem wirtualne *realis* (później: elektroniczne *realis*), które stało się podłożem dla ontoelektroniki, czyli ontologii nakierowanej na analizę rzeczywistości elektronicznej, potraktowanej jako sfera bytu. Sidey Myoo jest autorem artykułów, monografii i prac redagowanych z dziedziny filozofii oraz sztuki. Brał udział w krajowych i zagranicznych wydarzeniach naukowych. W 2007 roku powołał Academia Electronica (www.academia-electronica).

net) – niezinstytucjonalizowaną część Uniwersytetu Jagiellońskiego, działającą na wzór uniwersytecki w środowisku elektronicznym Second Life, gdzie prowadzi kursy akademickie. Jest autorem książek: *Dzieło sztuki jako system, Wirtualne realia. Estetyka w epoce elektroniki, Ontoelektronika oraz prac redagowanych, a także artykułów*, w tym m.in. *Człowiek w rzeczywistości elektronicznego realia. Zanurzenie, Inteligentne byty w elektronicznym realia. Spotkanie, Tożsamość człowieka w środowisku elektronicznym, Dydaktyka w środowisku elektronicznym 3D, Immersive Nature of Art, Doświadczenie telematyczne w rzeczywistości elektronicznego realia. Odczuwanie, The Metaphysics of Electronic Being, A Philosophy of the Web, Filozofia sieci, The Aesthetics of Electronic Worlds*.

www.ostrowicki.art.pl,
www.academia-electronica.net

Robert Ostaszewski – prozaik, krytyk literacki; prowadzi warsztaty z kreatywnego pisania w Studium Literacko-Artystycznym UJ; współredaktor pisma „FA-art”, „Radar” i „Nowa Dekada Krakowska”; redaktor prowadzący serwisu krytycznego „Nowa Dekada”; publikował liczne teksty w wielu gazetach i czasopismach; autor i współautor kilku książek. Opublikował m.in. zbiór szkiców *Etapy. Rozmowy z pisarzami i nie tylko* (2008).

Anna Pekaniec – doktor literaturoznawstwa, historyczka literatury, bywająca krytyczką, asystent w Katedrze Krytyki Współczesnej na Wydziale Polonistyki UJ, współpracuje z Ośrodkiem Badań Literatury Dziecięcej i Młodzieżowej założonym tamże. Zainteresowania naukowe: autobiografia, epistolografia, literatura kobiet, krytyka literacka. Publikowała m.in. w „Ruchu Literackim” i „Wielogłosie”, wielu tomach pokonferencyjnych, wydała monografię *Czy w tej autobiografii jest kobieta? Kobięca literatura dokumentu osobistego od początku XIX wieku do wybuchu II wojny światowej* (2013).

Paulina Pidzik – urodziła się 9 maja 1986 roku w Częstochowie. Wychowała pomiędzy lasem a rzeką. Od czasu studiów mieszka w Krakowie. Prawnik. Doktorantka prawa na Uniwersytecie Jagiellońskim. Pracuje nad rozprawą doktorską poświęconą autonomii pacjenta. Pisze odkad pamięci. Od niedawna fotografuje. Laureatka wielu konkursów poetyckich – m.in. Konkursu im. Georga Trakla (2015), im. Rafała Wojaczka (2015) oraz im. Haliny Poświatowskiej (2017).

Jed Rasula – historyk i krytyk literatury, poeta; profesor University of Georgia. Opublikował kilka książek poświęconych historycznemu dadaizmowi i innowacyjnej poezji XX i XXI wieku: *Deconstruction Was My Beatrice* (2015), *History of a Shiver: The Sublime Impudence of Modernism* (2016); *Syn-*

copations: The Stress of Innovation in Contemporary American Poetry (2004), *Modernism and Poetic Inspiration: The Shadow Mouth* (2009). Autor trzech tomów poetyckich: *Tabula Rasa* (1986), *Hot Wax, or Psyche's Drip* (2007), *Hectic Pigment* (2017).

Richard Sheppard – historyk literatury, profesor Uniwersytetu Oksfordzkiego. Opublikował m.in. książki monograficzne *Modernism – Dada – Postmodernism* (2000).

Mateusz Skucha – doktor literaturoznawstwa, absolwent filologii polskiej na UJ i Gender Studies na UJ, tam też obronił pracę doktorską. Adiunkt na Wydziale Polonistyki UJ w Katedrze Teorii Literatury. Wydał dwie książki: *Ładni chłopcy i szalone. Męskość i kobiecość w późnym piarstwie Józefa Ignacego Kraszewskiego* (2014), *Niesytość pragnienia. W kręgu młodopolskiej liryki kobiet* (2016); publikuje w licznych pismach naukowych – np. „Wielogłosie”, „Pamiętniku Literackim”, „Tekstach Drugich”, „Ruchu Literackim” i książkach zbiorowych. Specjalizuje się w literaturze XIX wieku, krytyce feministycznej, studiach nad męskosciami, teoriach gender i queer.

Jakub Skurtys – absolwent filologii polskiej na UW, specjalność krytycznoliteracka. Współorganizator m.in. Mikrofestiwalu – Festiwalu Młodej Poezji (2014). Współredagował tom zbiorowy *Tajne bankiety* (2014) oraz internetowe czasopismo naukowe „Przerzutnia. Magazyn literatury i badań nad codziennością” (www.przerzutnia.pl). Recenzje i szkice o najnowszej literaturze publikuje głównie w „Odrze”, „artPapierze”, „Ricie Baum” i „FA-arcie”.

Piotr Sobolczyk – teoretyk literatury, krytyk literacki, pisarz, poeta, tłumacz. Opublikował książki naukowe *Tadeusza Micińskiego podróż do Hiszpanii* (2005), *Dyskursywizowanie Białoszewskiego* (t. 1–2, 2013–2014), *Queerowe subwersje* (2015), *Polish Queer Modernism* (2015). Ponadto ogłosił dwie książki prozatorskie, pięć tomów wierszy (ostatnio *Obstrukcja insługi*, 2014; *100% Arabica / chiNOISERY*, 2015) oraz nagrał autorską płytę *Hydroprofity / Hydroprofits* (2016).

Marta Wyka – krytyk i historyk literatury. Opublikowała m.in. zbiór szkiców krytycznoliterackich *Niecierpliwść krytyki* (2006), książkę autobiograficzną *Przypisy do życia* (2007), a także dwie monografie: *Czytanie Brzozowskiego* (2012) oraz *Miłosz i rówieśnicy. Domknięcie formacji* (2013).

Joanna Zach – historyczka literatury, profesor w Katedrze Krytyki Współczesnej Wydziału Polonistyki UJ. Autorka książek monograficznych *Monolog różnoglasy: o dramatach współczesnych Cypriana Norwida* (1993), *Miłosz i poetyka wyznania* (2002), *Biologia i teodycea. Homo poeticus Czesława Miłosza* (2017).

Druk:
Drukarnia EKODRUK
ul. Wielicka 250,
30-663 Kraków
tel./fax: 12 2961909
www.ekodruk.eu

Przygotowanie do druku:
Jan Szczurek | *indie*

ISSN 2299-4742

Informujemy, że bieżące numery „Nowej Dekady Krakowskiej” można nabyć w Krakowie – w Księgarni Akademickiej oraz księgarnio-kawiarni Bona, a także w Empikach na terenie całego kraju.

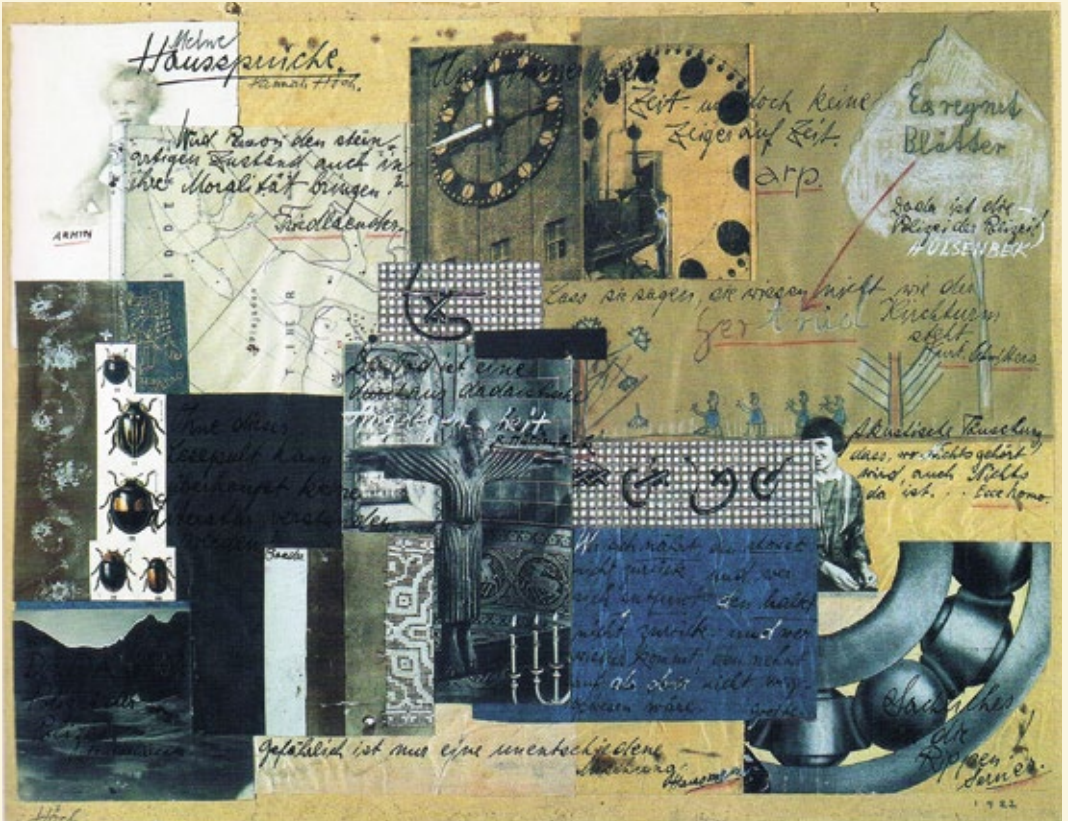


Wydawca:
Krakowska Fundacja Literatury
ul. Lilli Wenedy 9/111, 30-833 Kraków
RAIFFEISEN BANK POLSKA S.A.
80 1750 0012 0000 0000 3143 8497

Panna Młoda rozbiegana przez swych kawalerów, mème (2014 r.) Fotografia Małgorzata Cieślak-Sokołowska



MARCEL DUCHAMP



HANNA HÖCH (1889–1978), *Moje domowe motta*, 1922, kolaż na tekturze, 32 × 41 cm, Berlinische Galerie, Landesmuseum für moderne Kunst, Fotografie und Architektur, Berlin

ISSN 2299-4742



KRAKOWSKA
FUNDACJA
LITERATURY

