
Tomasz Cieślak-Sokołowski

Uniwersytet Jagielloński

Dadaistyczny łącznik. Wokół manifestów Totartu Pierwszej i Drugiej Generacji

Po raz pierwszy manifestacje Totartu doczekały się ciekawej interpretacji już w ramach obiegu alternatywnego w latach 80.¹ Choć trudno wykazać prosty wpływ², spontaniczną reakcją na gdańskie teksty wydawnictwa Totartu okazał się – wydawany przez Jacka Katosę Katarzyńskiego najpierw w Olsztynie (nr 1/1988), a później w Zielonej Górze – artzin „dada rzyje”. Ujawnienia Totartu Pierwszej i Drugiej Generacji (23 kwietnia 1986 – 31 grudnia 1986 roku) wytworzyły w trzecioobiegowym środowisku na tyle silną aurę, by pozwolić bezpośrednim następcom na zobaczenie działań gdańskiej alternatywy w ramach pola zmieszanych resztek awangardowej tradycji – to ona okazywała się tu najbardziej poręcznym kontekstem, najszybszym i najskuteczniejszym sygnałem porozumienia.

Artzin „dada rzyje” publikował jedynie zdjęcia z imprez artystycznych i wiersze – te ostatnie były jednak często silnie nasycone elementami *quasi*-programowych deklaracji. Tak jest choćby w przypadku utworu „*dada rzyje*” to tylko hasło:

¹ Na temat publikacji w obiegu alternatywnym por. K. Varga, *Trzecia droga, czyli polskie pisma artystyczne w obiegu alternatywnym w latach 80. i 90.* [w:] *Xerofeeria 2.0. Antologia artzinów*, oprac. P. Dunin-Wąsowicz, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2002, s. 4–18.

² Jednym z „dobrych kryteriów” charakteryzujących działania alternatywy jest, jak zauważa Jan Bińczycki, „kwestia ulotności, nietrwałości wpisanej w każde podziemne przedsięwzięcie” kultury niezależnej. Zob. J. Bińczycki, *Nielegalne przestrzenie kultury* [w:] *Kultura niezależna w Polsce (1989–2009)*, red. P. Marecki, Korporacja Ha!art, Kraków 2010, s. 11.

Popieramy każde działanie zapobiegające gnuśnieniu i flaczeniu,
 choć nie ukrywamy,
 iż poezja poszarpana jest nam najbliższa.
 I ty możesz zostać lewatywy ekstraktem,
 którą bezzwłocznie wstrzykniemy w dupowate łby,
 zatwardzeniem gnuśnym stabilizacji myśli pogrążone.
 WSZYSTKO LUB NIC – poezją jest:
 EXPLODUJ OCZYMA
 EXPLODUJ JĘZYKIEM
 EXPLODUJ RĘKOMA
 EXPLODUJ MYŚLĄ
 EXPLODUJ DZIAŁANIEM na szarym płótnie życia codziennego.
 W mordę lejem kultury naszej entopasożyta sikając na papier,
 poezji kwasem stężonym.
 BĄDŹMY LEWATYWĄ DLA SPOŁECZEŃSTWA CIERPIĄCEGO NA
 ZATWARDZENIE MÓZGU!!!
 RZYGACZE WSZYSTKICH RAJÓW ŁĄCZCIE SIĘ!³

Splata się w tym tekście kilka charakterystycznych elementów kształtujących świadomość polskiej kultury alternatywnej na przełomie lat 80. i 90. Akcent zostaje położony na takie działanie (odsuwające uwagę od finalnego, wypracowanego dzieła), które staje się zarazem interwencją w przestrzeń społeczną i sygnałem zniesienia granicy między sztuką a życiem codziennym. Głoszone postulaty – brzmiące internacjonalnie (neoawangardowo, kontrkulturowo) – osadzone przy tym zostają w wyraźnie zaznaczonej w finale utworu odpowiedzi na konkretny kontekst PRL-owskiej rzeczywistości schyłku lat 80. (ostatni wers przypomina niemal gry poetów nowofalowych z nowomową⁴). I właśnie ten splot różnych kulturowych czynników kształtujących świadomość polskiej kultury alternatywnej wydaje mi się szczególnie zajmujący. Ciekawa rola w tym zmieszonym polu wpływów przypada dadaistycznemu łącznikowi. I o jego miejsce chciałbym przede wszystkim w tym tekście zapytać.

³ „Dada Rzygi” – dodatek nadzwyczajny do pisma „dada rzyje” (luty 1992) – cyt. za: *Xero-feeria 2.0...*, dz. cyt., s. 50.

⁴ Zdanie z *Manifestu Komunistycznego* („Proletariusze wszystkich krajów, łączcie się!”) w Polsce na przełomie lat 80. i 90. XX wieku – jak się wydaje – przypominać wciąż musiało przede wszystkim winietę organu KC PZPR – „Trybuny Ludu” (choć uruchamiało zarazem bogatą historię użyc i parafraz tego hasła komunistów).

Mo – dada – pomo

Richard Sheppard w ostatnim rozdziale swojej książki *Modernism – Dada – Postmodernism*, zatytułowanym *Dada and the Last Post of Modernism*, przekonywał, że zupełnie oczywisty powinien być już obecnie fakt, iż głównym łącznikiem między modernizmem i postmodernizmem jest dadaizm⁵. Wskazywał przy tym na dwa czynniki, które zadecydowały o marginalizacji tej świadomości od lat 60. do 80. Pierwszym z nich byłaby niechęć badaczy zainteresowanych charakterystyką zerwania, które zaproponował postmodernizm, do wyznaczania modernistycznych prekursorów (tutaj przykładem staje się książka Lindy Hutcheon *A Poetics of Postmodernism*). Drugim powodem przesądającym o marginalizacji roli dadaizmu w przejściu od modernizmu do postmodernizmu był przemożny wpływ książki *Teoria awangardy* Petera Bürgera, która w dużej mierze zadecydowała o redukcjonistycznym widzeniu dadaizmu – przez pryzmat *ready mades* Marcela Duchampa – jako antysztuki. Tymczasem – jak przekonuje Sheppard (do czego przyjdzie jeszcze za chwilę wrócić) – sprawa dadaistycznej antysztuki jest znacznie bardziej skomplikowana, niż chciałby to widzieć Bürger.

Autor *Modernism – Dada – Postmodernism*, zastrzegając, że jego zamierzeniem nie jest zakwestionowanie wpływu Duchampa na literaturę i sztukę drugiej połowy XX wieku, kreśli jednak znacznie bardziej różnorodny i wielokierunkowy obraz dadaistycznych impulsów, które odegrały zasadniczą rolę w różnych eksperymentach – przede wszystkim kontrkulturowych – od lat 60. Tę listę „niewątpliwych związków”, którą sporządza Sheppard, warto tutaj skrótowo przywołać: koncepcja Merzbühne Kurta Schwittersa i happeningi grupy Fluxus w latach 60.; formalne eksperymenty dadaistów i neoawangardowa poezja dźwiękowa oraz wizualna; kolaże Hansa Arpa i samoniszczące maszyny Jeana Tinguely’ego; dadaizm i konkretyzm lat 50. i 60.; dadaizm i Stuttgarter Gruppe skupiona wokół Maxa Bensego w tym samym czasie; dadaizm i punk rock lat 70. (na czele z angielską grupą Cabaret Voltaire); dadaizm i kulturowy klimat kontestacji w latach 80. w państwach bloku socjalistycznego. Sheppard dodaje do swojego wyliczenia (oprócz kompleksowej, szczegółowej bibliografii przedmiotu) także jedno zastrzeżenie. Zauważa bowiem, że wobec wchłonięcia przez

⁵ R. Sheppard, *Modernism – Dada – Postmodernism*, Northwestern University Press, Evanston 2000, s. 365 i nast.

późny kapitalizm większości awangardowych strategii buntu i kontestacji (od szoku i satyry po hedonizm) należałoby mówić nie tylko o możliwości kontynuacji wczesnowawangardowych, dadaistycznych technik przez neoawangardę, lecz także o swoistym poszerzaniu nadmiarowego potencjału „energii oporu”, którą dadaizm wprowadził w pole kultury XX wieku.

Problematyczne dziedzictwo dadaizmu

Co najmniej od połowy lat 70. – wraz z kolejnymi charakterystykami postmodernistycznego przełomu – status dadaizmu stawał się coraz bardziej skomplikowany. Obrońcom wysokiego modernizmu wciąż wydawał się dziecinny. W ramach samej awangardy z pozycji swojego następcy – surrealizmu – był postrzegany jako czysto nihilistyczny zwiastun rewolucyjnych zmian w literaturze i sztuce. Dla postmodernistów (czy raczej – teoretyków postmodernizmu, takich jak Ihab Hassan) okazywał się równie elitarnym ruchem jak Eliotowski klasycyzm.

Zauważając ów paradoksalny status i akcentując problematyczne dziedzictwo dadaizmu, Richard Sheppard zaproponował taką charakterystykę owego kłopotliwego spadku, którą w ramach mojego tekstu chciałbym uznać za zarazem skuteczną i funkcjonalną. Autor *Modernism – Dada – Postmodernism* opisuje cztery aspekty dadaistycznego impulsu: diagnozę, remedium, karnawałowy śmiech oraz skomplikowany charakter postulatu antyszuki⁶.

1. Dadaizm jako diagnoza

Wspólnym doświadczeniem dadaistów stało się przeświadczenie o ujawnionym przez wybuch I wojny światowej kryzysie zachodniej cywilizacji i nowoczesnej kultury. Przy czym dadaistyczna krytyka dotyczyła kilku klasycznych dla nowoczesności założeń. Po pierwsze, ostrze krytycznej diagnozy wymierzone zostało w przeświadczenie, że rzeczywistość jest antropomorficzna. Dadaizm przeciwstawił tej wizji przekonanie, że rzeczywistość

⁶ W tej części swojego tekstu rekonstruuje wywód Shepparda zamieszczony w tekście *Radical Cheek, or Dada Reconsidered* [w:] tegoż, *Modernism – Dada – Postmodernism*, dz. cyt., s. 171–206.

jest człowiekowi zasadniczo obca, a sam człowiek pozostaje zanurzony w chaotycznym uniwersum chwilowych konstelacji energii. W tym sensie wszystkie kulturowe wytwory są tylko uroszczeniami rozumu, aktami nieuzasadnionej – odciskającej się na naturze i materii przez racjonalne ego – przemocy. Stąd dadaistyczne przywiązanie do tego, co irracjonalne, przypadkowe. Po drugie, atak wymierzony został w język rozumiany jako narzędzie zbyt podatne na przenoszenie ideologicznych sloganów organizujących burżuazyjne społeczeństwo początków XX wieku. Dlatego prace dadaistów często zawierały zestawiane z innymi materiałami urywki gazetowych nagłówków, politycznych haseł i fragmenty tekstów reklamowych. Po trzecie, dadaści zaatakowali ideę cywilizacyjnego postępu – jednostka była tu postrzegana nie tyle w ramach porządku historycznego rozwoju, ile jako uwikłana w konflikt między pragnieniem porządku a nieuniknioną zmiennością świata.

2. Dadaizm jako remedium

Diagnozie kryzysu, w jakim znajduje się współczesna cywilizacja, towarzyszyło przeświadczenie, że dzięki zerwaniu z iluzjami zarówno klasycznej nowoczesności, jak i futurystycznego optymizmu możliwe będzie wypracowanie swoistego – rewolucyjnego, terapeutycznego – punktu zero. Dlatego tak ważną rolę w tej dadaistycznej „moralnej rewolucji” odgrywały przypadek i spontaniczne działanie. W tym sensie można by widzieć w krytyce wymierzonej we Freudowską psychoanalizę – rozumianą nieco na wyrost jako kolejny przykład represjonowania żywotnych energii ludzkiej osobowości przez patriarchalną kulturę – próbę prymitywizacji autoterapii i odcinania jej od procesu analizy zmierzającej do integracji psychiki. Elegancji psychoanalizy dadaści przeciwstawiali polifoniczną, paradoksalną koncepcję podmiotowości. Z przekonania tych wyrastała legendarna nieufność dadaistów do binarnych opozycji, które zdały im się jedynie systematycznym porządkiem narzuconym na pole poliwalentnych, sprzecznych sił. W miejsce linearnej logiki proponowali zatem dialektyczną walkę sprzeczności.

3. Dadaizm i karnawałowy śmiech

Słowo „dada” odnosi się oczywiście do historycznego ruchu artystycznego i związanego z nim kompleksu założeń światopoglądowo-artystycznych. W znaczeniu, jaki nadali mu jednak sami dadaiści, jest nazwą życiodajnej siły, w której splata się to, co materialne, erotyczne i duchowe, kreatywne i destrukcyjne. „Na początku było Dada”, „Dada jest praźródłem wszelkiej sztuki. Dada opowiada się za »bez-sensem« sztuki, co nie oznacza jednak bezsensu. Dada jest bez sensu podobnie jak przyroda”⁷. W tym sensie światopogląd dadaistów jest wsparty zarazem na poważnych i karnawałowych podstawach. Dadaistyczne poczucie humoru było splotem kilku elementów. Po pierwsze, charakteryzowało je przeświadczenie, że anarchistyczna zabawa, spontaniczne działanie i karnawałowa wyobraźnia są koniecznym wyrazem kreatywnych energii ludzkiej osobowości. Po drugie, karnawałowy śmiech okazywał się orężem przeciw społecznej poprawności, normom represjonującym indywidualną ekspresję. Po trzecie wreszcie, humor dadaistyczny cechowała wyraźna autoironiczność, bazująca na przeświadczeniu o relatywnym charakterze ludzkich przesądzeń.

4. Sztuka i skomplikowana antysztuka

Dadaiści nie byli przeciw sztuce (sami tworzyli dzieła sztuki) – byli przeciw instytucji sztuki zmieniającej dzieła w przedmioty kontemplacji, zabezpieczające i legitymizujące społeczną pozycję artysty, mecenasa, nabywcy; wspartej koncepcją muzeum dostępnego powszechnie, by wypełnić społeczne potrzeby zagospodarowania wolnego czasu. Dadaistyczna formuła antysztuki nie była jedynie ideą destrukcyjną i nihilistyczną. Miała raczej – po pierwsze – działać na rzecz zniesienia rozdziału między sztuką a życiem; po drugie – była wyrazem dążenia do zapisu antynaturalistycznych wyobrażeń witalnych sił życiowych; po trzecie wreszcie – realizowała się w strategii szoku i radykalnego wykroczenia poza normy ustanowionego społecznego porządku.

⁷ Zdania manifestu Hansa Arpa cytuje Hans Richter w książce *Dadaizm*, tłum. J.S. Buras, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983, s. 55.

Richard Sheppard zamyka swoją charakterystykę problematycznego dziedzictwa dadaizmu wyliczeniem siedmiu punktów, które mogą charakteryzować dadaistyczne dzieła. Wymienia następujące składniki⁸: (1) koncepcję dzieła opartego na symbolu odwołującym się zawsze do określonego porządku rzeczywistości zastępuje koncepcja konstelacji – akceptująca wszelkie nieciągłości i niekonsekwencje na linii rzeczywistość–ludzka percepcja rzeczywistości (dlatego dzieła te często mają charakter zarazem prowizoryczny, niedokończony i 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 dwie zasadnicze koncepcje: dadaistycznego kolażu i *ready made*) – jednak nie w zabezpieczających ramach wiary w geniusz artysty, lecz w nieredukowalną kreatywną aktywność; (7) dadaistyczny krytycyzm był także związany z koniecznością wystawienia dzieła sztuki na subiektywną reakcję odbiorcy. Tych siedem wyróżnionych przez Shepparda elementów ma wyraźnie wskazywać na to, że dziedzictwa dadaizmu nie daje się sprowadzić – w ramach pojęcia antyszuki – do statusu „nihilistycznego dziwactwa”. To raczej – pomimo wielości indywidualnych koncepcji, niestabilności dadaistycznych ośrodków i instytucji – ostatecznie konsekwentna, alternatywna koncepcja (anty)estetyczna; koncepcja, która miała okazać się jednym z najbardziej żywotnych impulsów sztuki drugiej połowy XX wieku.

Kontrkultura jako wydarzenie prototypowe

Manifest Zbigniewa Sajnoğa *Carat mentalny* (pierwotny druk: „Metafizyka Społeczna” 1992, nr 1) zamyka akapit, w który wpisana została świadomość historycznego kontinuum:

⁸ Por. R. Sheppard, *Modernism – Dada – Postmodernism*, dz. cyt., s. 201–206.

No, a tymczasem na naszych oczach świat przekręca się z wyraźnie spolaryzowanego na wielu poziomach w wyraźnie spolaryzowane poziomy: Poziom Gry Finansowo-Salonowej i Poziom Potocznej Egzystencji, na którym dostaje się piany od bezsilnej kontemplacji wielkich ściemnień i manipulacji wielkich, ale tak naprawdę generalnie nic się nie rozumie z zasad i realiów napowietrznej gry. Trochę tak, jak Orwell drugiej generacji. Co nie? No to pa!⁹

„Druga generacja” kontestatorów swój sprzeciw musiała artykułować na szczerze już zagospodarowanym polu.

W drugiej połowie XX wieku wydarzeniem prototypowym „dla wszelkiego myślenia o kontestacji i ruchach wolnościowych, akcentujących zarówno indywidualną, jak i zbiorową autonomię oraz odwołujących się do interesu emancypacyjnego”, stała się kontrkultura¹⁰. W tym sensie rewolta 1968 roku „wcale się nie skończyła”¹¹. W najnowszych badaniach kontrkultury ta właśnie perspektywa okazuje się szczególnie istotna, gdy pojawia się pytanie o podstawową bazę dla różnych form aktywizmu w drugiej połowie XX i na początku XXI wieku¹². Redaktorzy zbiorowego tomu *The Long 1968* proponują rozumieć tytułowy termin jako szansę na opisanie diachronicznej, ponadnarodowej wspólnoty walki o nowe formy organizacji społecznej¹³.

Jeśli więc zgodzimy się, że rewolta roku 1968 zasadniczo zmieniła Europę (i Stany Zjednoczone), to uznać powinniśmy – jak przekonuje Tomasz Maślanka – że kontrkultura okazuje się „mitem fundacyjnym” w nowym imaginarium społecznym. Kontrkultura jako nowe uniwersum symboliczne – „a zatem system znaczeń, zachowań, postaw i wyobrażeń” – wpływa na imaginarium społeczne¹⁴. Dlatego też tak ważną rolę odgrywa pytanie o podstawowe składniki tworzące ów kontrkulturowy system. I tu pojawia

⁹ Cyt. za: *Xerofeeria 2.0...*, dz. cyt., s. 192.

¹⁰ T. Maślanka, *Kontrkultura. Źródła i konsekwencje radykalizmu społeczno-kulturowego w perspektywie socjologii kultury*, Ośrodek Myśli Politycznej, Kraków 2017, s. 14. Badacz na wstępie swojej książki wyraźnie zaznacza: „Teza, którą będę się starał uzasadnić, brzmi, że kontrkultura roku 1968 była najważniejszym wydarzeniem/ideologią/narracją/ruchem społecznym, artykułującym sprzeciw wobec istniejącego ładu społecznego w wielu krajach Europy, w okresie między zakończeniem II wojny światowej a rozpadem bloku wschodniego w 1989 roku” (tamże, s. 9–10).

¹¹ Tamże, s. 9.

¹² Taką perspektywę proponuje choćby książka *Between the Avant-Garde and the Everyday: Subversive Politics in Europe from 1957 to the Present*, eds. T. Brown, L. Anton, Berghahn Books, New York–Oxford 2011.

¹³ Por. *The Long 1968: Revisions and New Perspectives*, eds. D.J. Sherman, R. van Dijk, J. Alinder, A. Aneesh, Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis 2013.

¹⁴ T. Maślanka, *Kontrkultura...*, dz. cyt., s. 13.

się sprawa tradycji artystycznej awangardy, która okazała się podstawowym punktem odniesienia dla kształtowania nowych kierunków kontrkulturowych programów¹⁵. Noit Banai, podejmując kwestię rezonowania praktyk kontrkulturowych, stawia nawet tezę, że wytworzyły one – zachowującą swoją ważność także na początku wieku XXI – „konceptualną platformę dla współczesnej estetyki”¹⁶.

W tym miejscu poszerzam zatem wyjściowy katalog dadaistycznych impulsów Richarda Shepparda, które odegrały istotną rolę w kształtowaniu ruchów kontestacji kultury¹⁷: (1) letrystyczna hipergrafika miała być – zdaniem Isidore’a Isou – kolejnym etapem procesu zapoczątkowanego przez dadaistyczne „zniszczenie słowa ze szczeniem” (GK, 19); (2) gdy Guy Debord w roku 1957 publikuje *Raport o konstruowaniu sytuacji i o zasadach organizacji i akcji w łonie Międzynarodówki Sytuacionistycznej*, dadaizmowi przyznaje decydującą rolę w „zadaniu śmiertelnego ciosu tradycyjnej koncepcji kultury” (GK, 35) (i będzie to stwierdzenie powracające w wielu wypowiedziach, tekstach, manifestach specto-sytuacionistów); (3) George Maciunas w roku 1962 inicjuje promocję ruchu Fluxus akcją *Neo-Dada in der Musik*, by fluxusowe performanse odnaleźć przede wszystkim w tradycji „wydarzeń naturalnych”, wywodzonej wprost z dadaizmu, a projektowanej jako kolejny etap zamachu na kulturę poważną; (4) w sposób nie do końca uświadomiony hasła antysztuki okazywały się też bazą takich zjawisk w latach 70. i 80., jak mail art czy punk.

Stewart Home dodaje tutaj jednak ważne zastrzeżenie: o ile ruchy kontestacyjne lat 50. i 60. świadomie i konsekwentnie budowały genealogie swoich dadaistycznych inspiracji, o tyle w latach 70. i 80. na przykład członkowie grup punkrockowych (m.in. The Clash czy Adam and the Ants) swoje zainteresowanie awangardą początku wieku wynosili ze szkół artystycznych, z których wywodziła się większość artystów pierwszej generacji punków. Pretensje do awangardowej schedy nie były już jednak podnoszone

¹⁵ Por. *Between the Avant-Garde and the Everyday*, dz. cyt., s. 3.

¹⁶ N. Banai, *Sensorial Techniques of the Self* [w:] *The Long 1968...*, dz. cyt., s. 293.

¹⁷ Zob. S. Home, *Gwałt na kulturze. Utopia, awangarda, kontrkultura*, tłum. E. Mikina, Signum, Warszawa 1993. Dalej jako GK z podaniem numeru strony. Warto jednak zaznaczyć, że ów dadaistyczny impuls przywłaszczany był przez różne ruchy kontestacji kultury na różnych etapach kształtowania się ich samowiedzy. Aldona Jawłowska w klasycznej książce *Drogi kontrkultury* pisze o etapach „świadomości rozdźwięku między osobowością i kulturą, zdemaskowania represywnej integracji (...), pozytywnej integracji, realizującej się w »rewolucyjnej wspólnocie«” (A. Jawłowska, *Drogi kontrkultury*, PIW, Warszawa 1975, s. 103 i nast.).

tak otwarcie jak wcześniej; radykalne awangardowe impulsy przejęte przez kontrkulturę transmitowane były do nowych ruchów już jako elementy skutecznie zasymilowane¹⁸.

Czy (za)istniała polska kontrkultura lat 60.?

Pytanie o dadaistyczny łącznik jest w rzeczy samej pytaniem o polską kontrkulturę lat 60. Bodaj najsilniej tezę o ponadnarodowej więzi łączącej wschodnioeuropejską i zachodnią kontestację postawiła w książce *Awangarda i inne złudzenia. O pokoleniu '68 w Polsce* Lidia Burska. Badaczka – zastanawiając się nad tym, elementem jakiej narracji okazać się może polski Marzec 1968 roku – rysowała dla zachodnich kontestatorów („marzących o rewolucji, która zlikwidowałaby w ich krajach systemy ekonomicznego przymusu, obyczajowej i politycznej hipokryzji, i stała się wielkim happeningiem, porywającym masy”) i polskich poetów z marcowym rodowodem („wierzących w to, że ich słowa zburzą dogmatyzm i autorytaryzm PRL-u i staną się fundamentem ładu demokratycznego”) platformę „podobnej tęsknoty (...) ku wyidealizowanemu »życiu gdzie indziej«”¹⁹. Świadczyć by ona miała o:

podobnych społecznych frustracjach, poczuciu wyobcowania, ale także o tym, jak bardzo wszyscy pozostawali we władzy wyobrażeń wytworzonych przez epokę rewolucji i awangard, jak bardzo były im bliskie wyzwania nowoczesności, by rozumem przekraczać osiągnięte już granice historycznych możliwości i projektować lepszą przyszłość²⁰.

Tak szeroko zaznaczona platforma porozumienia polskiej i zachodniej kontestacji (która okazuje się ostatecznie apelować do wielkiej oświeceniowej tradycji europejskiego racjonalizmu²¹) właściwie neutralizuje istotność – jakkolwiek pomyślanych – impulsów dadaistycznych.

Ów problem – w bodaj pionierskim opracowaniu tematu – podejmuje Jakub Kornhauser w tekście „*Samochód nafaszerowany młotkiem*”. *Dada Nowa Fala*, przekonując, że pierwsze zdania manifestu grupy Teraz z roku

¹⁸ S. Home, *Gwałt na kulturze...*, dz. cyt., s. 79–80.

¹⁹ L. Burska, *Awangarda i inne złudzenia. O pokoleniu '68 w Polsce*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2012, s. 168.

²⁰ Tamże.

²¹ W tej sprawie por. uwagi Tomasza Maślanki (dz. cyt., s. 191).

1970 należałoby czytać jako wyraz „dadaistycznej buntowniczości i ducha negacji”²². Kornhauser próbuje przy tym związać awangardowe hasła i społeczno-polityczne zaangażowanie Nowej Fali. Nawet jednak, gdy zgodzimy się, że zdanie „Poezja jest niezgodą” czy sformułowanie mówiące o „pragnieniu rozbitcia banku literatury”²³ brzmią zaskakująco podobnie do haseł znanych z manifestów dadaistów („zarówno na poziomie retorycznym, jak i [...] na poziomie doktryny”²⁴), nawet jeśli do listy inspirowanych dadaizmem praktyk literackich nowofalowców (Kornhauser wymienia projekt G Ryszarda Krynickiego oraz tom *Zabójstwo* Juliana Kornhausera) dodamy jeszcze kilka innych utworów poetów Nowej Fali (np. *Jak napisać wiersz współczesny* Krynickiego z tomu *Organizm zbiorowy*, będący bezpośrednim przetworzeniem słynnej recepty Tristana Tzary na poemat dadaistyczny) – wszystko to wypada uznać za ledwie nieśmiałe zapowiedzi dadaistycznego łącznika.

I choć Jakub Kornhauser przekonuje, że „[p]unktem dojścia [jego – przyp. T.C.-S.] analiz jest potwierdzenie (...) mocnej tezy o awangardowej, a wężiej: dadaistycznej proveniencji technik nowofalowej poezji, które stoją w sprzeczności z antyestetycznym zaangażowaniem społecznym, o które upominano się w najważniejszych książkach programowych ruchu”²⁵, i choć badacz wiąże nowofalowe eksperymenty ze „stanowiskami rewolucjonistów z drugiej dekady XX wieku”²⁶ i ich kontrkulturowymi kontynuatorami z lat 60. – chciałbym postawić tezę, że dadaistyczny łącznik miał szansę stać się istotnym składnikiem polskiego imaginarium społecznego dopiero dzięki drugiej (realnej²⁷) recepcji kontrkultury w Polsce w ramach

²² J. Kornhauser, „*Samochód nafaszerowany młotkiem*”. *Dada Nowa Fala* [w:] *Impuls dadaistyczny w polskiej sztuce i literaturze dwudziestowiecznej*, red. P. Kurc-Maj, P. Polit, Muzeum Sztuki, Łódź 2017, s. 295.

²³ J. Piątkowski, S. Stabro, J. Kornhauser, A. Zagajewski, J. Kronhold, W. Jaworski, *Teraz*, RN ZSP, Warszawa 1970, s. 30.

²⁴ J. Kornhauser, „*Samochód nafaszerowany młotkiem*”..., dz. cyt., s. 295.

²⁵ Tamże, s. 305.

²⁶ Tamże, s. 304.

²⁷ Waldemar Kuligowski w tekście *Kultura, kontrkultura, antykultura. Zakresy znaczeniowe pojęć i ich zastosowanie wobec sytuacji w PRL* przekonuje, że „[o] realnym istnieniu kontrkultury w polskich warunkach można mówić chyba dopiero od początku lat osiemdziesiątych, gdy nurt sprzeciwu i postaw alternatywnych zaczął obejmować coraz szersze kręgi społeczne i różnorodne formy ekspresji: obok silnego już wcześniej kontestatorskiego teatru, także nowe gatunki muzyczne, społeczności subkulturowe, »podziemne« pisma i środowiskowe ziny, uliczne happeningi, grupy religijne (...), ekologiczne, spod znaku New Age, radiestezji i medycyny niekonwencjonalnej, wiejskie społeczności alternatywne” (w: *Od kontrkultury do New Age. Wybrane zjawiska społeczno-kulturowe schyłku PRL i ich korzenie*, red. E. Chabros, Instytut Pamięci Narodowej, Wrocław 2014, s. 21).

różnych ruchów alternatywy w latach 80. Przykładem niech będą w tym tekście manifesty Totartu Pierwszej i Drugiej Generacji.

Performans ciągnący w kierunku awangardy, czyli słownik Totartu

„W przypadku polskiej literatury współczesnej postulatywność sztuki, widoczna w ogłaszanych w trzecim obiegu manifestach (...), wskrzesza tradycje awangard początku XX wieku”²⁸ – zauważał Krzysztof Varga, analizując specyfikę wystąpień polskiej alternatywy lat 80. Awangardowe upodobanie do gatunku manifestu łączył przy tym z równie ważną tendencją do „postulatywnych powrotów do kontrkulturowych korzeni”²⁹.

Zbigniew Sajnog w programowym tekście *Vademecum konesera Totartu*³⁰ pisał o setkach stron esejów, artykułów teoretycznych w totartowej bibliotece, z których jednak większość nie została nigdy opublikowana. Owa „niemożność publikowania” nie była – zdaniem Sajnoga – jedynie efektem specyficznego odsunięcia alternatywy od możliwości druku w pierwszym czy drugim obiegu wydawniczym schyłku PRL-u, ale przede wszystkim świadomą strategią Totartu: „palącym jest problem wywikłania się z napięcia między nieodwracalnością usztywnienia raz zapisanego znaku a tendencją ku aktywistycznej maksymalizacji momentalnej bieżącości” (V, 191)³¹. Należałoby zatem mówić nie tyle o sformułowanym w manifestach (utrwalonych choćby w formie jednodniówek i innych druków ulotnych) programie grupy, ile raczej o słowniku, który ujawniał się w serii działań Totartu. Ten słownik, dający się usytuować blisko problematycznego dziedzictwa dadaizmu, rekonstruuje poniżej.

²⁸ K. Varga, *Trzecia droga...*, dz. cyt., s. 13.

²⁹ Tamże, s. 14.

³⁰ Zob. Z. Sajnog, *Vademecum konesera Totartu*, „Metafizyka Społeczna” 1992, nr 1 – przedruk w: *Xerofeeria 2.0...*, dz. cyt., s. 188–191. Dalej jako V z podaniem numeru strony.

³¹ Legendarne stały się w historii Totartu raczej akty niszczenia owej biblioteki złożonej z setek stron tekstów niż jej systematyczne publikowanie (poszczególne teksty ukazywały się w takich artzinach jak „Gangrena”, „Higiena”, „Metafizyka Społeczna”; swoje prezentacje Totart miał też w „brulionie” czy „Tygodniku Literackim”). Duża część artykułów Sajnoga nie przetrwała jego przystąpienia do sekty Niebo; Paweł Końjo Konnak z kolei podczas jednego z totartowych ujawnień (13 listopada 1986 roku w Gdańsku) rozrzucił „z dziesięć opasłych brulionów” swoich tekstów w publiczność (por. K. Skiba, J. Janiszewski, P. Końjo Konnak, *Artyści, wariaci, anarchiści. Opowieść o gdańskiej alternatywie lat 80.*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2011, s. 56 – dalej jako AWA z podaniem numeru strony).

1. Totart jako diagnoza

Wspólnym doświadczeniem Totartu było przeświadczenie o głębokim kryzysie, który ujawnił się w schyłku PRL-u. Paweł Końjo Konnak mówi nawet za Zbigniewem Sajnogiem o „meandrach permanentnego końca” (AWA, 11). Rok 1986 okazuje się w tej historii szczególnie: „nawet jak na degenerę życia w komunizmie, to był twór wyjątkowo żaloszny. Wszystko jakby zamarło w dusznej katatonii” (AWA, 23). Wynędniali byli i „czerwoni”, i „opozycja, wyczerpana stanem wojennym”, i „zmęczone społeczeństwo”. Młodzi zareagowali na rozpoznany kryzys aktywistyczną potrzebą wytworzenia alternatywnej kultury (trzeciego obiegu³²). Co jednak ciekawe, Totart nie sięgnął po prostu do najbliższego zasobnika znaczeń – buntu punkrockowego³³. Podstawowy postulat, „stanowczy projekt idei ogólnej, naczelnej, zasadniczej i jedynie właściwie rokującej” (AWA, 22) – anarchizmu metafizycznego, czyli „buntu przeciwko organizacji świata w ogóle” (AWA, 22) – został wyłożony przez Sajnogą językiem dadaistycznej krytyki antropomorfizmu w tekście *Prodrom manifestu daremnego w sprawie zaprzestania rozmnażania*, który był wykrzykiwany podczas pierwszego ujawnienia Totartu (23 kwietnia 1986 roku w murach Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego): „Przerwijmy koło reinkarnacji: nie będzie innego wyjścia niż zostać doskonałym – albo przynajmniej wcielić się w zwierzę na uwolnionej od człowieka ziemi – jakaż ulga w porównaniu ze stanem aktualnym” (AWA, 22).

2. Totart jako remedium

Diagnozę kryzysu totartowcy szybko połączyli z taką ideą sztuki, która akcentowała funkcje katartyczne. Pisał Sajnog: „zawsze (...) istotne było spotkanie, wymiar terapeutyczny” (V, 189). Owe spotkania były terapią

³² „Okazało się, że intuicyjnie w tym '86 roku eksplodowało naraz kilka istotnie przekroczo-nych zjawisk – dzicy malarze, Pomarańczowa Alternatywa, no i nieskromnie dodam metafizycy społeczni” – relacjonował po latach Konnak (AWA, 25).

³³ Konnak tak opisywał zarzucone ujęcia „masy krytycznej Koniczej niezgody na świat”: „(...) wtedy czułem już, że punk rock przestał mi wystarczać. Byłem sfrustrowany betonową stagnacją gnicia w PRL. Ale też nie zachwycało mnie kostnienie formy i autoredukcja treści wśród twórców alternatywnych” (AWA, 12).

zarówno dla działających, jak i dla tych, wobec których działania Totartu były ujawniane. Wystąpienia grupy miały na celu zaaranżowanie takich sytuacji, takiej praktyki społecznej, która – po pierwsze – śladami dadaistycznego terapeutycznego punktu zero miała się okazywać „wcale niezłą metodą powracania do stanu nienazywania” (V, 188), po drugie zaś – była oparta na zasadzie spontanicznego działania (którą Sajnóg nazywał „płynnością”³⁴). Na tej podstawie Totart wypracował szczególną koncepcję podmiotowości, którą nazwał „formacją tranzystoryjną”. Tranzystoryjność oznaczała zarazem „ciągłą metamorfozę nomenklatur i kształtów” (zerwanie z porządkiem linearnej logiki na rzecz działań sprzecznościowych) i „ciągłą rotację podmiotów, wedle swoich chęci włączających się w działanie lub odchodzących” (V, 189).

3. Totart i antysztuka

„Niektórzy z uczestników tranzystorium zupełnie już zarzucili używanie tego eksterminu” – pisał Zbigniew Sajnóg o pojęciu sztuki (V, 189). Podobnie jednak jak dadaistom, totartowcom chodziło o instytucję sztuki regulowaną ideą wartości estetycznej:

Stąd wynikało programowe, kategoryczne zaprotestowanie postulatu nowości w funkcji wyznacznika wartości dzieła, a następnie także samego dzieła, o ile nastawienie na jego wykonanie miałooby rzutować negatywnie na relacje między spotykającymi się. Stąd kryteria estetyczne są najzupełniej nieprzydatne jako narzędzia oceny totartu (...). Stąd wynika właściwie zupełna trzeciorzędność i nieistotność dyskusji wokół pojęcia sztuki i tego, czy jest ono zbędnym, czy też nie (V, 188).

Odsunięcie się od tak rozumianej instytucji sztuki i twórczości (swoisty ascetyzm „obojętności estetycznej” – jak tę postawę opisywał Sajnóg) nie miało być zatem aktem burzycielskim, lecz raczej działaniem – w duchu dadaistycznym – na rzecz zniesienia rozdziału między sztuką i życiem („w relacjach między spotykającymi się” [V, 189]).

³⁴ „Totart był serią wspólnych, możliwie najbardziej dowolnych aktywności osób bieżąco zainteresowanych udziałem w ich realizacjach” (V, 188).

Dlatego chyba nie sama prowokacyjna nazwa Totart (sztuka totalna)³⁵, ale właśnie szczególny sposób działania stawały się przedmiotem uwagi członków grupy. Sajnóg opisuje tę praktykę jako „momentalność wylewową” („przeradzającą się w ciągi artykulacji, mocno wtedy przypominające poezje zaumne, ale jakżeż od nich istotnie różne, bo nie udające normalnych struktur mowy i nie wtłaczane w odwieczny kanon literackości i poezji” [V, 190]). Takie dzieło chwilowe – otwarte na momentalne zmiany – nazywał dziełem adekwatnym, czyli takim, które „współuczestniczy w permanencji zmian” („od nieskończoności poprzedzającej ruch elektronów, przez pracę biomasy w chwili tzw. twórczego przejawu, po równoczesne mu ruchy planet, galaktyk i wszechświatów i towarzyszące temu wszystkiemu zmiany stosunków i napięć tej ogólnej, ciągle zmiennej wibracji świata” [V, 190]). Ukazanej przez niego – jakże bliskiej przeświadczeniom dadaistów – wizji człowieka, zanurzonego w chaotycznym uniwersum chwilowych konstelacji energii, miały towarzyszyć adekwatne działania artystyczne. Dlatego uprzywilejowanym sposobem uprawiania sztuki szybko okazało się generowanie brei semantycznej, czyli „zlewanie się w jedno wspólne zlewisko” (AWA, 16). Sposobami prezentacji pierwszych ujawnień Totartu były techniki symultanu i poematów wykrzyczanych (wyraźnie znajdujące swe wsparcie w zasobniku dadaistów – dlatego poniżej proponuję krótkie zestawienie relacji z pierwszego ujawnienia Totartu i pierwszych wieczorów Cabaretu Voltaire³⁶).

23 kwietnia 1986 roku w murach Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego nastąpiło pierwsze wystąpienie Totartu *Miasto–Masa–Masarnia*. Aula 037 („wyglądała jak sen paranoika”) została obwieszona transparentami „Wielki Sajnóg”, „Wielki dureń” oraz gipsowymi maskami Sajnóga, a także gazetami i mniejszymi transparentami z hasłami typu „Miłość niszczy osobowość”. Na wielkim rusztowaniu ustawiono perkusję. Ujawnienie rozpoczął Zbigniew Sajnóg, wstępując na rusztowanie i zaczynając grać na perkusji. Równocześnie zaczął recytować poemat *Europa (wprowadzenie)*, a następnie *Prodrom manifestu daremnego w sprawie zaprzestania rozmnażania*. Magnetofon odtwarzał na zmianę *Nie zapomnisz nigdy* Jerzego Połomskiego, przemówienia ministra ds. młodzieży

³⁵ „Sama nazwa: totart, jest prowokacyjnie głupkowaną zbitką słów: total art, czyli po polsku: sztuka totalna, co ma z kolei tyle kulturowych konotacji, że wprowadzenie terminu i koncepcji tracą zupełnie sens – i bardzo dobrze” (V, 188).

³⁶ Obie relacje zapośredniczone są w opowieściach – odpowiednio – Pawła Końjo Konnaka (AWA, 19–21) oraz Hansa Richtera (*Dadaizm*, dz. cyt., s. 20–26).

Aleksandra Kwaśniewskiego i *Konsumenta Kultu*, a przed publicznością występowali jednocześnie Paweł Końjo Konnak (czytający najpierw wiersze z kartki, zarzucone następnie na rzecz „spontanicznego strumienia świadomości dla ubogich w stylu: *Kasia chodź na kutasia czy Generał Kiszczak jest androidem*”), Para z Napadami Histerii (wyjąca „Faflachata!!!” – to wypadająca, to wpadająca do auli przez okno), Maciej August (ostrzyżony przez Konnaka „tępymi nożyczkami”) i inni uczestnicy spotkania. Całość zamknęła regularna bitwa na wcześniej przygotowane przez Konnaka „bomby z mokrych gazet”.

Tymczasem 5 lutego 1916 roku w Cabaret Voltaire przy ulicy Spiegelgasse 1 w Zurychu, w przepełnionym lokalu rozpoczęło się – w scenerii wypełnionej obrazami między innymi Hansa Arpa i Marcela Janco – „spotkanie połączone z muzycznymi i recytatorskimi produkcjami”. Tego wieczoru Tristan Tzara recytował dość tradycyjne formalnie wiersze, „w dość sympatyczny sposób wygrzebane z kieszeni marynarki”. Szybko jednak – wraz z rozgłosem poniesionym „ku wyższym sferom” Zurychu i „ogłupiałym”, „pokornym” gościom „obskurnych kabaretów” – dadaści Cabaret Voltaire „znaleźli odpowiednią formę przekazu” dla swoich tekstów. Z płomiennym wigorem Tzara zaczął wykrzykiwać własne manifesty i wiersze po francusku i niemiecku przy akompaniamencie okrzyków, łkań i gwizdów. Futurystyczny bruityzm wzbogacony został przez Cabaret Voltaire ogromnym rozmachem „hałaśliwości i pasji prowokatorskiej”. „[P]ubliczność, która początkowo siedziała w całkowitym oszołomieniu przy kuflach z piwem, [została – przyp. T.C.-S.] wyrwana ze swego odrętwienia i popadła z kolei w istny szal frenetycznego współuczestnictwa. To była sztuka, to było życie, o to chodziło”.

Hugo Ball w swoich dadaistycznych pamiętnikach *Flight Out of Time* przekonywał, że Cabaret Voltaire wytworzył nową sytuację – nie tyle przedstawiania, prezentowania tekstu, ile twórczego aktu, gestu³⁷. W tym sensie sztuka performansu – jako odrębna dziedzina aktywności kulturowej od lat 70. – okazywać się może pasem transmisyjnym (podobnie jak kontrkultura) dadaistycznego łącznika, jako najłatwiej dostępnego zasobnika symbolicznego. To właśnie „awangardowe dziedzictwo – jak przekonuje Marvin

³⁷ Zob. H. Ball, *Flight Out of Time: A Dada Diary*, ed. J. Elderfield, transl. A. Raimés, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 1974, s. 61. Charakterystyka Balla powraca w wieku XX w teoriach sztuki performansu – por. np. M. Carlson, *Performans*, tłum. E. Kubikowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 134.

Carlson – wyraźnie określiło (...) »definicję« sztuki performansu”³⁸. Owe cechy wspólne – sprawiające, że współczesny performans tak mocno ciąży w stronę awangardy – to: prowokacyjna, często interwencjonistyczna postawa; wielość środków (wykorzystywanie zarazem ciał, medialnych obrazów, filmu, poezji, narracji, tańca, muzyki); symultaniczność; korzystanie z „gotowych”, „znalezionych” przedmiotów; niezwykle zestawienia wytwarzające efekt dziwności; parodia i żart, niefrasobliwie łamiące zasady i normy sankcjonowane społecznie; nieokreśloność formalna³⁹. Wszystkie te elementy odnajdziemy zarówno w działaniach Cabaret Voltaire, jak i Totartu⁴⁰.

Lokacja w procesie historycznym – o krok dalej

W cytowanym tu wielokrotnie tekście programowym *Vademecum konesera Totartu* Zbigniew Sajnog zasadniczą dla świadomości Totartu kategorię adekwatności charakteryzował także w ramach procesu historycznego. Pisał:

Awangarda za swoje ambicjonalne wysunięcia przed szereg płaci chwiejnością i upadkami na niepewnym gruncie, tradycja za swoją betonową pewność płaci maruderstwem i schnięciem bez soków. Adekwatność jest trafianiem w punkt, trzymaniem rytmu, hasaniem po soczystej łące (V, 191).

Warto spytać o strategię totartowej aktualizacji tradycji awangardowej – jak można rozumieć owo „hasanie po soczystej łące”. Proponuję dwie równoległe odpowiedzi.

Po pierwsze, Sajnog swoją – jak ją nazywa – „lokację w procesie historycznym” (V, 191) rozpisuje w trzech punktach zaznaczonych na linii czasu. Odnośny fragment *Vademecum konesera Totartu* wygląda następująco:

³⁸ M. Carlson, *Performans*, dz. cyt., s. 135.

³⁹ Zob. tamże.

⁴⁰ Choć totartowcy niechętnie zgadzali się na przyszpilenie jedną nazwą swoich ujawnień. Jeśli bezpośrednio odwoływali się do działań dadaistów, to raczej czynili to z przymrużeniem oka (np. *Dada akcion w koleżu z „Metafizyki Społecznej”* [AWA, 39]). Jeśli wskazywali na świadomość najbliższych zasobników znaczeń, to unikali w tych gestach jednoznaczności, jak na przykład na plakacie do ujawnienia z 6 grudnia 1986 roku, na którym „zaproszenie na działanie” Totartu ma dopisek „(performance – happening)” (AWA, 58).

kategoria piękna (estetyzm kontemplacja – bierność?)	kategoria nowości (antyestetyzm prowokowanie do aktywności – – kontemplacja czynna?)	kategoria adekwatności (niewyróżnianie estetyczne dowolność aktywistyczna – mix
---	---	---

Schemat Sajnóga⁴¹ sytuuje się zadziwiająco blisko słynnych uwag Guy Deborda o „kresie sztuki nowoczesnej” zapisanych w 191. paragrafie *Społeczeństwa spektaklu*. Ów kres – przypomnijmy – wyznaczają dwa ruchy: dadaizm i surrealizm, które przeprowadziły atak na „zmurszałą i z gruntu niezadowolającą”⁴² sferę estetyki nowoczesnej. Debord przekonuje jednak, że kierunek krytyki obu ruchów był jednostronny i dlatego niewystarczający. Formuluje zatem następujący postulat:

Dadaizm usiłował znieść sztukę nie urzeczywistniając jej; surrealizm zaś chciał urzeczywistnić sztukę bez jej zniesienia. Późniejsze krytyczne stanowisko sytuacionistów dowiodło, że urzeczywistnienie i zniesienie to nierozłączne aspekty przewyciężenia sztuki⁴³.

Ten ruch o krok dalej – nierozzerwalnie związany z przemysleniem dziedzictwa awangardy wobec kwestii roli sztuki w społeczeństwie, którą postawiła kontrkultura⁴⁴ – jest wyraźnym sygnałem owego przewyciężenia zaproponowanego w ramach alternatywnego projektu kulturowego Totartu.

⁴¹ Trzy kolumny tego schematu przepisywał także Robert Tekieli w zakończeniu swojej prezentacji alternatywy na łamach „brulionu” w artykule *Fuckty 1* (1989, nr 11/12, s. 164). Komentując ten tekst, Joanna Orska zauważała, że można by go odczytać jako „swego rodzaju pokoleniowy manifest, graficznie utrzymany w poetyce manifestów futurystycznych”. Badaczka stwierdziła przy tym, że o ile trudno byłoby utrzymywać, iż „postawy twórcze wszystkich przedstawicieli »brulionu« były powiązane ze środowiskiem alternatywnym”, o tyle „[o]czywiste pozostaje jednak uciekanie się do strategii awangardy w trakcie formułowania obrazu grupowej tożsamości na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych” (J. Orska, *Republika poetów. Poetyckość i polityczność w krytycznej praktyce*, Wydawnictwo EMG, Kraków 2013, s. 326–327).

⁴² Zob. G. Debord, *Społeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum. M. Kwaterko, PIW, Warszawa 2006, s. 129.

⁴³ Tamże, s. 130.

⁴⁴ W tej sprawie por. np. M. Lee, *The Gruppe Spur: Art as a Revolutionary Medium during the Cold War* [w:] *Between the Avant-Garde and the Everyday...*, dz. cyt., s. 17.

Swoistość tej propozycji widać jeszcze wyraźniej, gdy zestawimy ją z dominującym w narracji pokolenia roczników sześćdziesiątych – jak go nazwała Aleksandra Polewczyk – „brulionowym” projektem kulturowym. Badaczka wskazuje zarówno na wyraźny awangardyzm „brulionu”, jak i na jego kontrkulturowe źródła – swoje analizy ewolucji pisma prowadzi zaś konsekwentnie w kierunku tezy o stworzonej przez środowisko „brulionu” strategii nowego sposobu uczestniczenia w kulturze, który miały polegać na konsekwentnym roz-pisywaniu kultury: „brulion staje się idealnym miejscem do robienia notatek, zapisywania tekstu »na brudno«, uważnego przyglądania się ewentualnym możliwościom”⁴⁵. Interpretacja owych możliwości zastępuje w strategii „brulionu” transmisję informacji. „»Brulion« – pisze Polewczyk – powiesił pisuar w muzeum polskiej kultury i kazał na niego patrzeć”⁴⁶. Inny projekt kulturowy miał zatem w tym wypadku polegać przede wszystkim na wypracowaniu takiego uniwersum symbolicznego, które do polskiego imaginarijnego społecznego wprowadziłoby idee kulturowej różnorodności i nieustannej transgresji⁴⁷. Choć strategia Totartu wydawać się może w dużej mierze zbieżna, łatwo w takim unifikującym ujęciu zapomnieć o aktywistycznym potencjale działań Totartu Pierwszej i Drugiej Generacji. Tę różnicę widać bardzo wyraźnie we wspomnieniach Marcina Świetlickiego, który przyznaje: „Nigdy Sajnóga nie poznałem”, a następnie streszcza (i ostatecznie – neutralizuje) strategię Totartu w krótkiej wypowiedzi o fascynacji Roberta Tekielego „ich dowcipami, zabawami, przekroczeniami” – zajmująco odległej od „brulionowego” „zachowawczego krakowskiego mieszczaństwa”⁴⁸.

Zaproponowany przez środowiska kontestacyjne w drugiej połowie lat 80. projekt kultury alternatywnej⁴⁹ miał charakter podobny do tego, który opisywał Richard Sheppard, wskazując na neoawangardowe poszerzanie

⁴⁵ A. Polewczyk, *Na początku był „brulion”. O modelach kultury i poezji roczników sześćdziesiątych*, Universitas, Kraków 2017, s. 16.

⁴⁶ Tamże, s. 146.

⁴⁷ Tamże, s. 13.

⁴⁸ M. Świetlicki, *Nieprzysiadalność. Autobiografia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2017 [wyd. elektroniczne, loc. 1720]. Zupełnie inną historię Totartu daje się wyczytać na przykład z relacji Janusza P. Wąluszko, który opisuje wspólne środowisko gdańskiego Totartu i Ruchu Społeczeństwa Alternatywnego, zanurzone w latach 80. w kontrkulturze, która była dla nich zarazem modą i wentylem bezpieczeństwa systemu (zob. tegoż, *RSA. Ruch Społeczeństwa Alternatywnego*, Man-gala Press, Sopot 1992, s. 17). To już jednak materiał na inne rozważania.

⁴⁹ W krótkim tekście *Olać system!* otwierającym książkę *Artyści, wariaci, anarchiści* Antoni Pawlak przekonywał, że młodzi u schyłku PRL-u nie tyle chcieli „realizować siebie w opozycji do systemu, co obok niego, ignorując go”. Przytacza także wpływową formułę Jarosława Janiszew-

nadmiarowego potencjału „energii oporu” (wprowadzonego w pole kultury XX wieku przez historyczny ruch dadaizmu). Jak przekonuje Magdalena Lachman w tekście *Artzinowe (re)aktywacje dadaizmu*, analiza owego swoistego uciekania się środowisk alternatywy do strategii historycznej awangardy zdaje się nie tylko obiecywać możliwość „tworzenia kolejnych porządków i linii narracyjnych dla XX-wiecznej literatury”, ale także akcentuje fakt, że w takiej lekturze „innego kształtu zaczyna nabierać sam fundator wielu praktyk literackich, czyli dadaizm”⁵⁰. W rezultacie „[w] świetle neodadaistycznej artzinowej przygody nie utrzyma się przekonanie o epizodycznym i nieproduktywnym charakterze dadaizmu w literaturze polskiej, o jego nikłym dziedzictwie, zamkniętym obszarze oddziaływania”⁵¹.

Summary

Dadaist Link: Around the Manifestos of Totart of the First and Second Generation

This article attempts to describe the presence of elements of the Dadaist doctrine in programme statements and manifestos of the New Wave and creators of alternative culture of the 1980s. The author, by referring to the concept of a Dadaist link between literary modernism and postmodernism formulated by Richard Sheppard, points to two basic transmission belts of the Dadaist doctrine: counterculture and performance art. These two directions of assimilation of the Dadaist tradition converge in the analysed programme speeches of the Gdańsk-based alternative group Totart.

Bibliografia

Literatura podmiotowa

Sajnóg Z., *Vademecum konesera Totartu*, „Metafizyka Społeczna” 1992, nr 1; przedruk w: *Xerofeeria 2.0. Antologia artzinów*, oprac. P. Dunin-Wąsowicz, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2002.

Skiba K., Janiszewski J., Konnak Koñjo P., *Artyści, wariaci, anarchiści. Opowieść o gdańskiej alternatywie lat 80.*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2011.

skiego: „Nie tylko twarde manifesty polityczne potrafią kruszyć mury. Czasami stworzenie alternatywnej kultury może mieć nieprzewidywalną siłę oddziaływania” (AWA, 7).

⁵⁰ M. Lachman, *Artzinowe (re)aktywacje dadaizmu [w:] Impuls dadaistyczny w polskiej sztuce i literaturze...*, dz. cyt., s. 366.

⁵¹ Tamże.

Literatura przedmiotowa

- Ball H., *Flight Out of Time: A Dada Diary*, ed. J. Elderfield, transl. A. Raimés, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 1974.
- Between the Avant-Garde and the Everyday: Subversive Politics in Europe from 1957 to the Present*, eds. T. Brown, L. Anton, Berghahn Books, New York–Oxford 2011.
- Bińczycki J., *Nielegalne przestrzenie kultury [w:] Kultura niezależna w Polsce (1989–2009)*, red. P. Marecki, Korporacja Ha!art, Kraków 2010.
- Burska L., *Awangarda i inne złudzenia. O pokoleniu '68 w Polsce*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2012.
- Carlson M., *Performans*, tłum. E. Kubikowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
- Debord G., *Społeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum. M. Kwaterko, PIW, Warszawa 2006.
- Home S., *Gwałt na kulturze. Utopia, awangarda, kontrkultura*, tłum. E. Mikina, Wydawnictwo Signum, Warszawa 1993.
- Jawłowska A., *Drogi kontrkultury*, PIW, Warszawa 1975.
- Kornhauser J., „Samochód nafaszerowany młotkiem”. *Dada Nowa Fala [w:] Impuls dadaistyczny w polskiej sztuce i literaturze dwudziestowiecznej*, red. P. Kurc-Maj, P. Polit, Muzeum Sztuki, Łódź 2017.
- Kuligowski W., *Kultura, kontrkultura, antykultura. Zakresy znaczeniowe pojęć i ich zastosowanie wobec sytuacji w PRL [w:] Od kontrkultury do New Age. Wybrane zjawiska społeczno-kulturowe schyłku PRL i ich korzenie*, red. E. Chabros, Instytut Pamięci Narodowej, Wrocław 2014.
- Lachman M., *Artzino (re)aktywacje dadaizmu [w:] Impuls dadaistyczny w polskiej sztuce i literaturze dwudziestowiecznej*, red. P. Kurc-Maj, P. Polit, Muzeum Sztuki, Łódź 2017.
- Maślanka T., *Kontrkultura. Źródła i konsekwencje radykalizmu społeczno-kulturowego w perspektywie socjologii kultury*, Ośrodek Myśli Politycznej, Kraków 2017.
- Orska J., *Republika poetów. Poetyckość i polityczność w krytycznej praktyce*, Wydawnictwo EMG, Kraków 2013.
- Polewczyk A., *Na początku był „brulion”. O modelach kultury i poezji roczników sześćdziesiątych*, Universitas, Kraków 2017.
- Richter H., *Dadaizm*, tłum. J.S. Buras, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983.
- Sheppard R., *Modernism – Dada – Postmodernism*, Northwestern University Press, Evanston 2000.
- Świetlicki M., *Nieprzysiadalność. Autobiografia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2017.

- The Long 1968: Revisions and New Perspectives*, eds. D.J. Sherman, R. van Dijk, J. Alinder, A. Aneesh, Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis 2013.
- Varga K., *Trzecia droga, czyli polskie pisma artystyczne w obiegu alternatywnym w latach 80. i 90.* [w:] *Xerofeeria 2.0. Antologia artzinów*, oprac. P. Dunin-Wąsowicz, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2002.
- Waluszko J.P., RSA. *Ruch Społeczeństwa Alternatywnego*, Man-gala Press, Sopot 1992.
- Xerofeeria 2.0. Antologia artzinów*, oprac. P. Dunin-Wąsowicz, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2002.