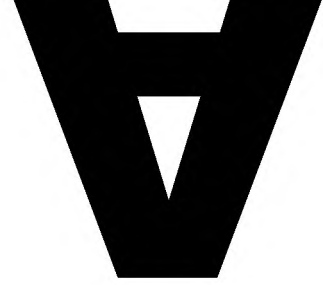


**JAKUB KORNHAUSER**  
**AWANGARDA**

**STRAJKI  
ZAKŁÓCENIA  
DEFORMACJE**

Seria **awangarda/rewizje** prezentuje prace z zakresu studiów nad dwudziestowieczną awangardą europejską rozumianą jako fenomen estetyczny, artystyczny, kulturowy i społeczny. W składających się na kolejne tomy monografiach, przekładach i pracach zbiorowych będziemy się starali przybliżyć czytelnikom najbardziej inspirujące propozycje teoretyczne, nowe interpretacje tekstów i koncepcji awangardowych. Rewidując ugruntowane narracje historycznoliterackie oraz historyczno-kulturowe, rozwijamy wielowątkową i wieloaspektową opowieść o jednym z najważniejszych i – paradoksalnie – najtrwalszych zjawisk sztuki dwudziestowiecznej. Szczególną uwagę pragniemy zwrócić na dzieje i specyfikę awangard Europy Środkowej i Wschodniej.



**JAKUB KORNHAUSER**  
**AWANGARDA**



**STRAJKI**  
**ZAKŁÓCENIA**  
**DEFORMACJE**

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Seria: awangarda/rewizje

Rada naukowa serii

*Edward Balcerzan, Maria Delaperrière, Jarosław Fazan, Agnieszka Karpowicz, Julian Kornhauser*

Komitet redakcyjny

*Iwona Boruszkowska, Michalina Kmieciak, Jakub Kornhauser, Małgorzata Szumna*

Recenzent

*dr hab. Adrian Gleń*

Projekt okładki

*Anna Sadowska*

Książka dofinansowana przez Wydział Filologiczny Uniwersytetu Jagiellońskiego ze środków służących rozwojowi młodych naukowców oraz uczestników studiów doktoranckich

© Copyright by Jakub Kornhauser & Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Wydanie I, Kraków 2017

All rights reserved

Niniejszy utwór ani żaden jego fragment nie może być reprodukowany, przetwarzany i rozpowszechniany w jakikolwiek sposób za pomocą urządzeń elektronicznych, mechanicznych, kopiujących, nagrywających i innych oraz nie może być przechowywany w żadnym systemie informatycznym bez uprzedniej pisemnej zgody Wydawcy.

ISBN 978-83-233-4329-5

ISBN 978-83-233-9695-6 (e-book)



[www.wuj.pl](http://www.wuj.pl)

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków

tel. 12-663-23-80, tel./fax 12-663-23-83

Dystrybucja: tel. 12-631-01-97, tel./fax 12-631-01-98

tel. kom. 506-006-674, e-mail: [sprzedaz@wuj.pl](mailto:sprzedaz@wuj.pl)

Konto: PEKAO SA, nr 80 1240 4722 1111 0000 4856 3325

# Spis treści

Strajki, zakłócenia, deformacje. Uwagi wstępne .....	7
<b>I. Problemy</b>	
1. Przedmioty. Stoły-niedźwiedzie i ludzie-lejki – obiekty środkowoeuropejskich awangard .....	15
2. Miasto. Falsyfikowanie miasta – modernizm i awangarda .....	25
3. Eksperyment. Awatary awangardy – kategoria eksperymentu w rumuńskim dyskursie krytycznym po 1989 roku .....	35
4. Dada w Polsce. „Samochód nafaszerowany młotkiem” – dadaizm a Nowa Fala .....	51
5. Surrealizm w Polsce. Odtrącona wyobraźnia – polska poezja zamiast surrealizmu .....	65
6. Liberatura. Narodziny hiperksięgi – Fajfer, Radovanović, Naum .....	77
7. Konceptualizm. Zadania tłumacza poezji konkretnej – prolegomena metodologiczne .....	93
<b>II. Portrety</b>	
1. Witkacy. <i>Menażeria</i> (i okolice) – awangarda w powijkach .....	115
2. Tzara. (Ju)dadaist / Dada-East – rumuńsko-żydowskie korzenie dadaizmu .....	125
3. Czyżewski. <i>Wśród manekinów</i> – surrealizm po futuryzmie .....	137
4. Herbert. „Do marzeń dano nam inne przedmioty z drzewa: las, łóżko” – surrealizm po kubizmie .....	149
5. Tucić. Nieokielznanie i katalog – „style życia” przedmiotów .....	163
6. Kolář. „Oznacz na mapie albo opisz miejsce gdzie byś postawił albo położył stumetrowego banana” – destytucyjność: instrukcja obsługi .....	181
7. Todorović. Działanie/dokument/tekst – dylematy sygnalizmu .....	189
8. Dróżdż. W kręgu przedmiotów, w spirali znaków – powrót do <i>między</i> .....	195
Nota edytorska .....	203
Bibliografia .....	205
Indeks .....	217



# Strajki, zakłócenia, deformacje.

## Uwagi wstępne

Książkę, którą trzymają Państwo w rękach, wyróżnia podwójny status. Po pierwsze, stanowi ona próbę usystematyzowania szeregu problemów wiążących się z literaturą awangardową *sensu largo*<sup>1</sup>. Ma w tym sensie charakter dośrodkowy, bowiem różne wątki – począwszy od wielokształtności obiektu surrealistycznego, przez zagadnienia wizerunku awangardowego miasta, rozważania nad dynamiką kategorii eksperymentu w dyskursie literackim, nad obecnością (lub nieobecnością) dadaizmu i surrealizmu w polskiej kulturze, aż po dylematy materialności w literaturze oraz przekładowe aspekty poezji konkretnej – zbiegają się w nadrzędnym pytaniu o przejrzystość awangardowych procesów i ich odbicie w dzisiejszym literaturoznawstwie.

Jak się, mam nadzieję, okazuje, rozmaite nitki eksperymentalnych przejawów twórczości wyrastają z przekonania – całkowicie bezinteresownego – o niejednolitości pola, jakie zajmują kolejne propozycje awangardowe. Nie zawsze to przekonanie znajduje wyraz w krytyce literackiej i artystycznej, chętnie zamykającej nieprzystające do siebie zjawiska w kilku poręcznych formułach reprodukowanych w kolejnych opracowaniach tej tematyki. Wynika to zarówno z literaturoznawczej tradycji, nakazującej opisywanie wymykających się racjonalnemu oglądowi form twórczości za pomocą podporządkowanego racjonalnemu oglądowi metajęzyka, jak i z nieznamośności różnorodnego charakteru eksperymentalnych propozycji pogranicza literatury i sztuk wizualnych. W pierwszej części książki, zatytułowanej *Problemy*, skupiam się zatem na zbudowaniu pomostu łączącego historię polskiej awangardy z historią awangard środkowoeuropejskich,

<sup>1</sup> W niektórych miejscach odwołuję się do mojej poprzedniej książki, również wydanej w serii awangarda/rewizje, *Całkowita rewolucja. Status przedmiotów w poezji surrealizmu*, Kraków 2015.

starając się udowodnić przenikanie wielu problemów i strategii między następującymi po sobie ruchami awangardowymi, ale opisują także nieprzystawalność i różnokierunkowość wielu innych ruchów.

Po drugie, książka niesie w sobie ładunek analityczny, proponując sprawdzanie funkcjonalności omówionych wcześniej pojęć i kategorii na konkretnych przykładach twórczości literackiej. W tym kontekście duch prowadzonych tu poszukiwań jest odśrodkowy. Staram się swoje przypuszczenia o charakterze bardziej ogólnym nie tylko potwierdzić, ale budować wobec nich delikatniejsze lub bardziej stanowcze kontrapunkty. Analizy fragmentów twórczości Witkacego, Tristana Tzary, Tytusa Czyżewskiego, Zbigniewa Herberta, Vujicy Rešina Tucicia, Jiříego Kolářa, Miroljuba Todorovicia i Stanisława Dróždza, które składają się na część drugą książki, *Portrety*, nierzadko kwestionują uprzednio wytyczone tropy teoretyczne i domagają się odrębnej uwagi. Dopiero co splecione nici awangardy tym samym rozpruwają się na powrót. Spójrzmy: status przedmiotów w prozach poetyckich Herberta jest całkowicie odmienny niż w tomach Tucicia, choć obaj na różny sposób nawiązują do doktryny surrealistycznej. Wizualny i materialny charakter twórczości Dróždza nie przystaje do eksperymentów gestualno-komputerowych Todorovicia, choć przecież obaj artyści mogą bez trudu wpisywać się w poszukiwania powojennej sztuki konceptualnej. Natomiast dylematy miejskości inaczej prezentują się w poezji Czyżewskiego, a inaczej w juvenilnych tekstach Tzary, choć, znów, obaj niejako wyprzedzają dyskusję o różnicach w modernistycznym i awangardowym wizerunku miasta. Rozplątywanie tych nici dzieje się tyleż intencjonalnie, co przypadkowo, jestem bowiem przekonany, że rolą badacza awangardowych teorii i praktyk nie jest budowanie stabilnych konstrukcji, a raczej uważna obserwacja i notowanie poszczególnych – zwykle oryginalnych i dysponujących dużym arsenałem nowatorskich środków – zjawisk, które ustawione wobec siebie przemawiają nowym głosem.

Skąd zaś tytułowe strajki, zakłócenia i deformacje? Wspominałem o podwójnym statusie niniejszej książki. Odpowiadałaby mu zatem niekończąca się relacja pomiędzy dekompozycją i rekompozycją, którą analizował Georges Didi-Huberman<sup>2</sup>, a której genezy można by się dopatrzeć w pismach André Bretona. Kiedy autor *Manifestu surrealizmu* charakte-

<sup>2</sup> Zob. G. Didi-Huberman, *Strategie obrazów. Oko historii 1*, tłum. J. Margański, Warszawa-Kraków 2011. Autor pisze w tym kontekście o strategii twórczej, która „(...) oznacza dialektykę demontażu i montażu ponownego, dekompozycji i rekompozycji każdej rzeczy”. Zob. tamże, s. 72.



ryzuje sposoby emancypacji „właściwego przedmiotu surrealistycznego”, zauważa, że zasadzają się one na dwóch kluczowych zabiegach, „zakłóceniu” (*perturbation*) oraz „deformacji” (*déformation*) pierwotnego kontekstu<sup>3</sup>. Oczywiście Breton sięga po te kategorie w określonym kontekście i czyni to dość intuicyjnie. Dzięki zastosowaniu tych zabiegów surrealistyczny obiekt może zarówno pozbyć się użytkowego, ściśle funkcjonalnego charakteru oraz balastu codzienności jako jedynej przestrzeni, w której występuje, jak i porzucić wizerunek nieruchomego, a przez to niezmiennego rekwizytu, by w dalszej kolejności zrekonstruować swój status.

Zatem dwa etapy procesu rekonfiguracji statusu przedmiotu, po przeniesieniu ich na plan bardziej ogólny, stają się wygodnym instrumentem rozchwiewającym rzeczywistość literacką i opowieść o tej rzeczywistości zarazem. Zakłócenie byłoby etapem pierwszym i odpowiadałoby na „nieustanne niespełnianie semantycznych oczekiwań”<sup>4</sup>, by przytoczyć zdanie Rolanda Barthes’a. W paradygmacie awangardowym zakwestionowane zostają podstawowe wyznaczniki logiki przyczynowo-skutkowej, wskutek czego awangardowy tekst i awangardowa teoria, która za nim stoi, nie mogą być traktowane jako taki sam przedmiot analizy, jak teksty powstające zgodnie z prawidłami rozumu jako źródła twórczości. W rezultacie dochodzi do deformacji statusu tekstu, który domaga się uznania swojej odrębności w ramach systemu literatury. Rzecz jasna, deformacje te występują na różnych poziomach, od językowego, przez „tematyczny”, po konstrukcyjny; najważniejsze, że nie są one wartością naddaną tekstowi przez zewnętrzną instancję (autor, czytelnik, krytyk), lecz immanentną własnością tekstu. Tekst – czy będzie to surrealistyczny poemat, minimalistyczny wiersz, konkretny, materialny byt, quasi-instalacja czy poetycki *performance* – podlega mechanizmowi deformacji *per se*.

O ile zakłócenie i deformacja mogą być utożsamiane z pierwszymi etapami wybijania się awangardowego tekstu na niepodległość, a więc procesem dekonstrukcji rozumianym według zasad Bretonowskiej „mutacji roli”<sup>5</sup>, o tyle strajk – ostatni element tytułowej triady – byłby odzwierciedleniem kolejnego procesu, opartego na właściwej emancypacji tekstu-przedmiotu. U podstaw takiej emancypacji musiałby, według Hartmuta Böhme’go, wy-

<sup>3</sup> Zob. A. Breton, *Kryzys przedmiotu* [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, red. i tłum. A. Ważyk, Warszawa 1973, s. 167.

<sup>4</sup> R. Barthes, *Śmierć autora*, tłum. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2, s. 247–251.

<sup>5</sup> Zob. A. Breton, *Kryzys przedmiotu*, dz. cyt., s. 167–168.

darzyć się swoisty „bunt przedmiotów”<sup>6</sup>. Wykorzystując pojęcie Erharta Kästnera, postulującego „możliwość strajku generalnego rzeczy”<sup>7</sup>, opisuje on sytuację, w której przedmioty (a więc także teksty awangardowe stające się przedmiotami) „odwracają się i oddalają”, udowadniając „konserwatywnej krytyce”, że tkwi w nich utajona „moc, wola, odczucia i potrzeba samookreślenia”<sup>8</sup>. Strajk zatem musi być pojmowany jako ostateczny triumf awangardowego (pozarozumowego i anarchistycznego) ducha twórczego i polegałby na zakwestionowaniu przyzwyczajzeń, które dobrze oddaje postulat, że „krzesło wolałoby nie stać”<sup>9</sup>, a tekst wolałby nie być czytany np. w linearnym czy choćby „zdroworozsądkowym” trybie.

Zakłócenia, deformacje i strajki ukazują w syntetyczny sposób proces, jaki przebiega w awangardowym – czyli: eksperymentalnym i autonomicznym – tekście kultury. Stan strajku jest przy tym permanentny, co wynika bezpośrednio z natury zakłóceń i deformacji. W konsekwencji dany tekst nie przestaje być awangardowy z tej czy innej przyczyny; jego status awangardowości przesuwa się jedynie między kategoriami zgodnie z mechanizmem namnażania się kolejnych eksperymentów formalnych i semantycznych. Poddany zakłóceniom i deformacjom tekst strajkuje nie tylko przeciw spetryfikowanym modelom pisania i interpretowania, nieprzystającym do jego awangardowej proveniencji. Strajkuje również przeciwko antropocentrycznej perspektywie, w jakiej zwykle się przedstawia literaturę. Podwójny status niniejszej książki, by wrócić to tego zagadnienia raz jeszcze, próbuje zatrzeć – albo inaczej: nagiąć nieco – granicę między tym, co przedmiotowe, i tym, co podmiotowe. Z tej perspektywy obie części książki, na pozór dopełniające tę relację (*Problemy* i *Portrety*), są raczej jej splątaniem w nierozwiązywalny supeł. Tytułowe kategorie natomiast tracą ostrość i zamiast stać się narzędziami analitycznymi, niemo towarzyszącą kolejnym zbuntowanym rozdziałom-przedmiotom. Słowa Didi-Hubermana, by dać im moc podsumowania wstępu, trafnie wskazują na fenomen awangardy. Jest ona wszak

(...) nieprzewidywalnym i bezgranicznym konstruowaniem, ustawicznym powtarzaniem przedsięwziętych dążeń, sprzecznych, zaskakujących nowymi roz-

<sup>6</sup> Zob. E. Kästner, *Aufstand der Dinge. Byzantinische Aufzeichnungen*, Frankfurt am Main 1973.

<sup>7</sup> H. Böhme, *Fetyszym i kultura. Inna teoria nowoczesności*, tłum. M. Falkowski, Warszawa 2012, s. 37.

<sup>8</sup> Tamże, s. 38.

<sup>9</sup> Tamże, s. 34.

widzeniami (...). Otóż konstrukcja ta dobrze funkcjonuje, gdy mamy dwa obrazy równocześnie: elementy roz-kłada tylko po to, żeby lepiej przedstawić ich relacje. Tworzy relacje z różnicami, przerzuca mosty nad przepaściami, które sama rozwarła<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> G. Didi-Huberman, dz. cyt., s. 261.





# **I. PROBLEMY**



## Przedmioty.

# Stoły-niedźwiedzie i ludzie-lejki – obiekty środkowoeuropejskich awangard

Bez przedmiotów, obiektów, rzeczy, artefaktów nie ma awangardy w Europie Środkowej, nie ma i nie da się jej sobie wyobrazić. Nie ma awangardy w rozumieniu węższym, historycznym, nie ma awangardy rozszerzanej do wizji katalizatora zjawisk eksperymentalnych, nie ma awangardy sprowadzanej do roli stanu ducha, nie ma awangardy jako synonimu tego, co inaczej, odwrotnie, na przekór, z boku, na krawędzi, poza, nie ma awangardy radykalnie nowoczesnej i radykalnie tradycyjnej, nihilistycznej i konstruktywnej, nie ma awangardy uświadomionej, nie ma awangardy *avant la lettre*. Rewolucja z planu ideologicznego w drugiej i trzeciej dekadzie XX wieku przesunęła się w stronę wojującego materializmu. Materializmu wojującego o zjednanie modeli wewnętrznych i zewnętrznych, obiektów będących skryształizowanymi pragnieniami i obiektów w sensie właściwym, co wprawdzie głosił już André Breton w esejach z lat trzydziestych, ale na dobre zrealizowali dopiero twórcy znad Wełtawy, Dymbowicy, Sawy czy Dunaju. Fetysz, kolaż, instalacja: ślady wiodą ku antropomorfizacjom przedmiotów, ku zreifikowanemu człowiekowi.

Historia awangardy w Europie Środkowej od początku będzie historią namacalną, fizykalną, okaże się meblowaniem nieistniejącego – albo: ledwie zaznaczonego – terytorium. Rzeczy staną się nowymi ideami, zasiedlą manifesty i eseje, wypełzną do wierszy i opowiadań, zagrąca galerie, będą podstawiać nogi w miastach, zastrajkują – o czym pisali Erhart Kästner (wcześniej)<sup>11</sup> czy Deyan Sudjic<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Zob. E. Kästner, dz. cyt.

<sup>12</sup> Zob. D. Sudjic, *Język rzeczy. Dizajn i luksus, moda i sztuka. W jaki sposób przedmioty nas uwodzą?*, tłum. A. Puchejda, Kraków 2013.

i Marek Krajewski<sup>13</sup> (później) – i już nigdy nie pojedną się z człowiekiem. Obiekty raz znalezione (na pchlich targach, w babcynych zielnikach, ale i w mieszczkańskich salonach) zgubią się na dobre w nadrzeczywistości. Surrealistyczna wizja jawno-sennego uniwersum, która zapanuje w latach trzydziestych w Belgradzie, Pradze, Bukareszcie i innych miastach, utrzyma się przy władzy po drugiej wojnie światowej i nada przedmiotom szczególny status, status powiernika nowego porządku społecznego. Kiedy w 1934 roku Vítězslav Nezval pisał w imieniu wszystkich czeskich surrealistów o tym, że „obiekty – właśnie ze względu na swoją bezosobowość – są wyjątkowymi nośnikami nieświadomej pamięci ludzkiej”, że „nie rozróżniamy ich faktycznej i fantomatycznej postaci”, że przyszłość ludzkości stoi pod znakiem „przedmiotów o wykorzystaniu praktycznym lub z tego praktycznego porządku wykluczonych”, rzeczy o „wielorakim sensie, który miały one w trakcie dziecięcych zabaw, kiedy rzeczywiście przybierały postać wszystkich pragnień i ich realizacji”<sup>14</sup>, nie chodziło mu tylko o nabranie retorycznego rozpędu i zilustrowanie anarchistycznego zacięcia kilkoma zgrabnie przebranymi obiektami. Stawka czeskich, ale i rumuńskich, i słowackich, i serbskich awangardzistów była większa niż życie, życie proletariatu, klas pracujących, nie mówiąc o zgniłych żywotach znudzonych burżujów: sięgała życia przedmiotów, ich emancypacji i nowego miejsca, nowego kontekstu w nowym świecie.

Najważniejszym odkryciem, jakie stanie u podstaw nowego świata, będzie przekonanie o płynnej tożsamości obiektu, który w jednej chwili może przedzierzgnąć się z maślanki w śledzionę, ze śledziony we flet poprzeczny, a z fletu w kasownik tramwajowy. Nieokreśloność to lekarstwo na „bestię nawyku”, jednego z większych wrogów wielu awangardzistów, powiązanego lepkiemi mackami z racjonalizmem, funkcjonalnością i przewidywalnym do bólu systemem codzienności ze swoimi nudnymi prawidłami. Nezval wraz z koleżankami i kolegami pisze o wizji przyszłego wszechświata, w którym to „manekin krawiecki z watoliny odegra bardziej gwałtowną scenę w tragedii miłosnej niż aktor”, a stół „raz przyjmuje

<sup>13</sup> Zob. przede wszystkim: M. Krajewski, *Są w życiu rzeczy... Szkice z socjologii przedmiotów*, Warszawa 2013.

<sup>14</sup> V. Nezval [et al.], *Surrealizm w Republice Czeskiej – broszura*, tłum. H. Marcińskiak [w:] *Głuchy brudnopis. Antologia manifestów awangard Europy Środkowej*, red. J. Kornhauser (jun.), K. Siewior, Kraków 2014, s. 123–124.



w naszych oczach właściwości niedźwiedzia, a kiedy indziej właściwości bilardu śmietankowych sufletów”<sup>15</sup>.

W tych dwóch fragmentach czai się przemiana myślenia charakterystyczna dla awangard środkowoeuropejskich, chronologicznie późniejszych, ale przecież nie opóźnionych czy wtórnych, a koncepcyjnie i twórczo często zaskakująco oryginalnych. Z jednej strony postbretonowska – papież surrealizmu wspomina o niej w swoim pierwszym *Manifeście* – figura manekina, znacząca jako punkt wyjścia, jako przedmiotowy atrybut współczesności, jest jednocześnie ożywionym obiektem (poprzez antropomorfizację, przeznaczenie, specyficzne miejsce w ukontekstowanej przestrzeni) i zreifikowanym człowiekiem, wyzutym z pierwotnych kontekstów na rzecz kontekstów „gwałtowniejszych” i bardziej prawdziwych. Z drugiej strony stół, który jednocześnie potrafi przyjąć kilka wykluczających się postaci, który ożywa i w feerii antyrepresentacjonistycznych figurek wywraca na nice przyzwyczajania ziemian.

Awangardiści rumuńscy źródeł nowego charakteru przedmiotów i upadku podmiotu upatrywali przede wszystkim w marzeniach sennych, „syfilisie podświadomości”, jak nazywał je Geo Bogza, jeden z liderów raczkującego surrealizmu bukareszteńskiego lat trzydziestych. W swoim głośnym manifestie *Rehabilitacja snu* z 1931 roku przedstawia wizję snu jako rzeczywistości pochłaniającej i redukującej podmiot na korzyść przeobrażonych, ożywionych obiektów, biorących się z „(...) odczucia nagłego przeniknięcia istoty świata, gdy rzeczy tracą swoje przeznaczenie”<sup>16</sup>. Metaforyka nieustannych transformacji i zamiany miejsc konkuruje z pełną pasją ekspresją dziwacznych stanów i zjawisk: „cały świat jest pokryty galaretą”, konstatuje autor, galaretą, przez którą próbują się przebić najbardziej niespodziewane byty. Takimi bytami zasiedlone są opowiadania patrona rumuńskiej awangardy, Urmuza (właśc. Demetru Demetrescu-Buzău; 1883–1923), pośmiertnie odkrytego i wziętego na sztandary przez Bogzę i innych dadaizujących aktywistów lat trzydziestych (i czterdziestych). Przez *Dziwaczne stronice* – taki tytuł nosi zbiór jego krótkich próz – przewala się pochod mechanomorficznych ludzi i zanimizowanych przedmiotów: „(...) Turnavitu był zwykłym wentylatorem w brudnych kafejkach greckich przy Covaci i Gabroveni. Nie mogąc znieść zapachów, które był zmu-

<sup>15</sup> Tamże, s. 124.

<sup>16</sup> G. Bogza, *Rehabilitacja snu*, tłum. J. Kornhauser (jun.) [w:] *Głuchy brudnopis...*, dz. cyt., s. 498.

szony tam wdychać, Turnavitu zajął się uprawianiem polityki<sup>17</sup>. „Ismail składa się z oczu, faworytów i sukienki i jest dzisiaj niezmiernie trudno dostępny. Dawnymi czasy rósł w Ogrodzie Botanicznym, potem jednak, dzięki postępom współczesnej nauki, udało się wyprodukować go na drodze syntezy chemicznej<sup>18</sup>. Ludzie-wentylatory to nic, są też ludzie-lejki, ludzie z drewnianymi dziobami i gadające borsuki. Zgodnie z sennymi intuicjami – a raczej logiką nadrzeczywistości, miejscem zetknięcia się snu i jawy – wszystkie obiekty istnieją w nowych kontekstach na równych prawach, mają podobny status ontologiczny i bez przerwy się przeobrażają.

Paradoks obiektów, o którym pisali Nezval czy Urmuz, zasada się więc na wielu sprzecznych, co logiczne w tej alogicznej logice, elementach: obiekty są przedmiotami, ale i innymi bytami, które są nie-ludźmi, a nawet ludźmi, którzy już nie są upodmiotowieni – „człowiek jest ucieleśnionym deszczem, inny zaś totalną histerią z młotem zamiast głowy<sup>19</sup>; są pozornie martwe, ale i żywe, tylko po to, by za chwilę znów stać się martwe; są bytami materialnymi i zjawiskami atmosferycznymi, są nieodłącznym składnikiem uniwersalnych marzeń i planów. W wieńczących lata trzydzieste i zapowiadających walkę o nowy świat manifestach surrealistów czeskich ów paradoks sprzężenia losów ludzi i przedmiotów przybiera apokaliptyczne wymiary. Jindřich Štyrský snuje wizje – nawet nie tyle katastroficzne, co w pierwszym rzędzie po prostu absurdalne – nowych hybrydowych bytów: „Powstanie człowiek-litera, ogryziona kość, kropka, strzęp, ołtarz, kula, klatka schodowa, hak, farsz, człowiek-trumna, piszczałka, sznurówka, otoczek, bagaż, bryła mgły i człowiek-osad<sup>20</sup>. Furda człowiek, relikwiarz słusznie minionych czasów, kustosz poburzonych muzeów, skansenów przebrzmiałych tradycji i konwenansów. Człowiek-litera: oto zapowiedź nowej epoki, w której centrum znajdzie się duumwirat zespolonych twórcy i tworzywa. Ale o zmienionych wektorach, bowiem to litera będzie kreować nowy ład-nieład, a człowiek będzie tylko bezwolnym narzędziem w jej rękach; co najwyżej, jak się okaże, biernym obserwatorem, „osadem” bardziej niż osadnikiem. Kolażowe, nietrwale i symultaniczne struktury, do których człowiek jest jedynie trzeciorzędnym dodatkiem, wycinkiem

<sup>17</sup> Urmuz, *Prozy*, tłum. K. Jurczak, „Literatura na Świecie” 2000, nr 1–2, s. 23.

<sup>18</sup> Tamże, s. 22.

<sup>19</sup> V. Nezval [et al.], dz. cyt., s. 124.

<sup>20</sup> J. Štyrský, *Z wykładu na seminarium Jana Mukařovskiego w Pradze*, tłum. H. Marciniak [w:] *Głuchy brudnopis...*, dz. cyt., s. 163.

z gazety, frędzlem wyrwanym z koca, skrawkiem z beli materiału, triumfują, wypełniając wyobraźnię rewolucyjnych artystów i teoretyków.

Naturalnie, że z jednej strony Štyrský wypełnia swoją surrealistyczną misję łączenia rzeczywistości świata zewnętrznego z przestrzenią marzeń sennych i zakamarkami nieświadomości, ale dosypuje do tych klasycznie awangardowych rozważań szczyptę poetyckich obrazów, rozwidlających się na kolejne frazy: „Powstaną istoty ciekłe, z waty, z węzowych skór, upierzone drzewa, w strzępkach, istoty więdnące w boku, sklezione ze słów, niesione wiatrem, pełne wrzodów, karmione lodem, istoty w zarysie, istoty puste, modelowane ze śniegu, surowego mięsa i piasku”<sup>21</sup>. Tu już nie ma żartów, potężna dawka bytów o niesprecyzowanych kształtach, funkcjach i niejednoznacznym statusie ma się rozpierzchnąć na prawo i lewo wśród chlupania grubych burzujów uzależnionych od swoich wyciskarek do soków i szuflad puchnących od zwiniętych w kłębek skarpet. To nie jest kraj dla starych ludzi, to kraj ludzi nowych, prężnych i w niczym nieprzypominających stereotypowych protoplastów. W czym „upierzone drzewa” czy „istoty z waty”, a także Urmuzowskie ożywione lejki miałyby być gorsze od córek i synów Adama? Puste istoty mogłyby być uzupełniane różnorodną treścią w zależności od okazji, w każdej następnej chwili przybierając odmienną formę. Wracamy zatem do wizji fantomatycznych bytów, które ani na jotę nie różnią się od bytów faktycznych. Zrównanie statusu przedmiotów wyobrażonych – istniejących mocą poetyckiego słowa na kartach manifestów, odez w i twórczości literackiej – oraz materialnych, zbudowanych/upostaciowionych w doświadczalnej zmysłowo przestrzeni, nie będzie jedynie czczym postulatem, stanie się rewolucyjną, dialektyczną koniecznością.

Dobrze to widać na przykładzie ewolucji awangardy czeskiej, która znajdzie swoje „obiekty sklezione ze słów” dopiero po wojnie, w koncepcjach i pracach Jiříego Kolářa (1914–2002). Wszystko, co pierwsze pokolenie awangardy przeczuło, ale czego nie potrafiło w pełni włączyć w swoje działania eksperymentalne, znalazło się na warsztacie Kolářa od lat pięćdziesiątych. Postać ta – trzeba to jednoznacznie podkreślić – uchodzi słusznie za synonim kontestacji jednowymiarowości języka i gatunkowej monotonii. Stopniowo oddalając się od tradycyjnie pojmowanej, choć przecież zabarwionej awangardowo poezji lat młodzieńczych, czeski artysta znalazł się w fascynującej niszy między wieloma dziedzinami sztuki, niszy, która zapewniła

<sup>21</sup> Tamże, s. 164.

mu możliwość różnorodnych interakcji twórczych z przedmiotami, wpisujących się w naturalny sposób w dialektykę porządków faktycznego i fantomatycznego. Dość wymienić projekt „poezji ewidentnej”, a więc poezji materialnej, wizualnej, taktylnej: Kolář zaproponował tworzenie wierszy ze sznureczków, żyłek, guzików, kokardek, kawałków materiału, papieru czy fragmentów przedmiotów, które przywiązywał do siebie i wystawiał w galeriach. Tego rodzaju pismo węzełkowe, a właściwie awangardowa wariacja na ten temat, już nie tylko równoważy oddziaływanie materialnego słowa z duchową treścią, lecz kategorię pozbawia się słowa jako nic nieznaczącego znaku i zastępuje go przedmiotem – znakiem znaczącym. Pochodzący z 1962 roku cykl poematów „ewidentnych” składa się choćby z utworów tak bardzo przedmiotowych, jak *Wiersz z żyłek* (jak sam tytuł wskazuje, zbudowany z kilkudziesięciu żyłek przywiązanych do sznurka), *Mój ulubiony wiersz* (sznurki, tasiemki, karton), *Liczebnik* (sznurki, tkaniny, karton) czy *Siedem lat pecha*, gdzie wykorzystano również kawałki łańcuchów, odłamki szkła, metalu i innych obiektów. Wiersze wiszą, trzymają się na ścianie, w gablocie, przedstawiają (się), mówią, co akurat nietrudno stwierdzić, mając z nimi bezpośredni kontakt: poezja wychodzi do ludzi, fakt, ale przede wszystkim – i tu wracamy do manifestów surrealizmu praskiego – jest zamiast ludzi, jest jednocześnie wspomnieniem o nich i ich reliktem, co najwyżej „człowiekiem-osadem”.

Łatwo byłoby wcisnąć tę twórczość w ograniczone – w krytyce często i niesłusznie zbyt wąskie – ramy poezji konkretnej i na tym zakończyć analizę, część pieśni. Tymczasem przepełniająca rzeczy „nieświadoma pamięć”, o której pisał Nezval, wskazuje na wagę Kolářowskiego eksperymentu. Nie chodzi bynajmniej o dadaistyczną zgrywę, kontestację dotychczasowego, do bólu skonwencjonalizowanego języka i wprowadzenie na jego miejsce języka innego, nieobarczonego tysiącem zmielonych sensów. Wręcz przeciwnie, bo, jak zaznaczyłem wcześniej, wiersze-objekty budują swój paradoksalny status na jednoczesnej faktyczności (istnieją materialnie, są zlepkiem losów ludzkich i przedmiotowych, filtrują egzystencję w poszukiwaniu jej obumarłych fusów, korzystają z przedmiotów zużytych w kontekście utylitarnym, które w nowym kontekście nabierają całkowicie nowych przeznaczeń) i fantomatyczności (istnieją w pierwszej kolejności jako byty intelektualne, nie mają określonej, danej raz na zawsze funkcji, kształtu i nazwy, są artefaktami, rekwizytami, dysponującymi przede wszystkim mocą estetyczną). Ich cechą wspólną jest twórczo pojmowana wadliwość, upośledzenie, niedoskonałość. Kolář pisał: „(...) staję oniemiały na widok

najwykleszych przedmiotów nadwątlnych obojętnością<sup>22</sup>, obojętnością, dodajmy, wynikającą z lekceważącego stosunku człowieka, która jednak musi zostać przełamana. Przedmioty i oparta na nich sztuka muszą być dowartościowane poprzez rewaluację ich niejednoznacznego statusu, bowiem ich „(...) wielkość można spotęgować jeszcze bardziej poprzez kontrolowane, świadome upośledzenie, zwłaszcza kiedy mamy możliwość zadania takiej rany na drodze transformacji wyobrażeń<sup>23</sup>”.

W podobny sposób Kolář upośledza przedmioty w swojej „poezji destatycznej”, tworzonej już w bardziej tradycyjny – jeśli chodzi o nośnik – sposób, natomiast będącej równie bolesnym policzkiem wymierzonym konwencjonalnym przejawom twórczości poetyckiej. W pochodzącym z 1969 roku tomie *Sposób użycia*, składającym się z rozpisanych w formie wierszy scenariuszy dziwacznych akcji happeningowych, prowokuje czytelnika do natychmiastowego działania, co ważne, działania z obiektami. Pięćdziesiątka jest po stronie odbierającego i zmusza go do reakcji. Charakter owej „poezji destatycznej” zapowiada fenomen hipertekstu i e-literatury przełomu wieków, dość przypomnieć współczesną poezję kinetyczną Zenona Fajfera i różne warianty twórczości multimedialnej, które opierają się na dynamice i niejednoznaczności formalnej. Czytelnicy/odbiorcy wzywani są do interakcji z rzeczywistością, która trochę zapomina, że nią jest, jak w tekście *Cokolwiek byś chciał*: „Oznacz na mapie / albo opisz miejsce / gdzie byś postawił / albo położył / stumetrowego banana / równie duże łóżko / igłę / pudełko po papierosach / aparat fotograficzny (...) / cokolwiek byś chciał<sup>24</sup>”. Stumetrowe banany trafiają się dość rzadko, zwłaszcza w dobie regulacji unijnych, więc performatywne wezwania są trudne do spełnienia w rzeczywistości rozumianej wąsko. Należy się udać w stronę nadrzeczywistości, bez wyobraźni i czarnego humoru się nie obejdzie. Ale i z bardziej oczywistymi przedmiotami nie będzie łatwiej, co udowadnia żłudna prostota *Powrotu*: „Weź przedmiot / który znalazłeś / albo ukradłeś / i zanieś go tam / gdzie go znalazłeś albo ukradłeś<sup>25</sup>”.

Zgodnie z powyższym scenariuszem materializacja ma miejsce już nie tylko na poziomie fizycznej obecności, ale także nadania konstrukcji językowej walorów zapalnika, generatora ruchu. Realizując zalecenia zawarte

<sup>22</sup> J. Kolář, *Kilka słów na temat sztuki wadliwej*, tłum. P. Łopatka [w:] *Jiří Kolář – Kolaż z łasiczką / Collage with an Ermine*, red. M.A. Potocka, K. Wąs, Kraków 2012, s. 15.

<sup>23</sup> Tamże, s. 17.

<sup>24</sup> Tenże, *Sposób użycia i inne wiersze*, oprac. i tłum. L. Engelking, Wrocław 2010, s. 250.

<sup>25</sup> Tamże, s. 243.

w *Sposobie użycia*, mamy możliwość przekroczenia nie tylko granic pomiędzy sztuką jedno- i wielowymiarową, ale przede wszystkim pozbycia się ograniczeń narzucanych przez monotonię codzienności: rzeczy przestają nam się naprzykrzać i prowadzą – samą swoją obecnością – do rewolucji. Stan po takiej rewolucji opisują serbscy neoawangardziści, choćby Vujica Rešin Tucić (1941–2009). W jego propozycji poetyckiej ruch zastopowano, dynamika poszła spać, transformacje z feerycznych orgii stały się przykładem minimalizmu: monotonia codzienności musiała ustąpić monotonii niecodzienności. W utworach z tomu *Sen i krytyka* (1977) dochodzi do oddramatyzowania anarchistycznych zapiekieł, do odwrócenia tego, co dzieje się u Kolářa, do zastąpienia „poezji destatycznej” – „statyczną”. Tucić wprowadza rzeczy (obiekty, byty itd.) jako jedyne postaci w swoich tekstach. Konstruuje nową przestrzeń poprzez zestawianie ze sobą np. obiektów mechanicznych (elektrycznych) z bytami „organicznymi”, jak w prototypowym utworze *Mikser sad, grzałka sen*:

Bojler strumień. Kran śnieg. Telefon rosa. Łazienka  
pączek. Stabilizator łąza. Tranzystor pagórek. Mikser  
sad. Grzałka sen. Piec źródło. Telewizor  
mróz. Samochód gruszka. Lodówka śmiech<sup>26</sup>.

Nieruchomość (i określoność) tych binarnych opozycji jest jedynie pozorną. Łatwo bowiem wyobrazić sobie podmianę poszczególnych obiektów w następujących po sobie parach, wszak nie łączy ich nic poza arbitralną decyzją (samych obiektów w tym bezpodmiotowym świecie). Tasowanie się tych – oczywistych w pierwszej lekturze – przedmiotów nie musi być wcale mniej dziwaczne niż Urmuzowskie hybrydy. Metoda jukstapozycji przynosi tutaj nieoczekiwany skutek, kierując uwagę właśnie na elementy kolażu: „piec źródło” czy „samochód gruszka” to przecież nie tylko zestawienie dwóch bytów, ale ich zrośnięcie w jeden, nowy, „zmutowany”, by pójść tropem Bretona, byt.

Lekcja Urmuza znalazła swoje echo (wcale nie tak dalekie, za to niezwykle donośne) w doktrynie „właściwego” nurtu surrealizmu rumuńskiego po 1940 roku. Jeden z jego liderów, Gherasim Luca (1913–1994), stworzył pojęcie – a właściwie skomplikowaną koncepcję – Obiektu Obiektywnie Ofiarowanego (OOO), sprytnie zamykającego w sobie dialektyczną moc

<sup>26</sup> V.R. Tucić, *Mikser sad, grzałka sen* [w:] *Tragarze zdań. Antologia młodej poezji serbskiej*, oprac. i tłum. J. Kornhauser (sen.), Kraków 1983, s. 67.

faktu i fantomu. Luca przeprowadza w swoich tekstach programowych i prozie poetyckiej, gatunkowo zbliżonych do siebie na milimetry, „przedmiotowoanalizę” wytworzonych przez siebie kolażowych przedmiotów, które uzyskują magiczne właściwości w procedurze przekazywania ich wybranym osobom. Akt obdarowywania obiektem wywołuje cały szereg utajonych fluidów, które wpływają na człowieka i pozbawiają go woli, „prowokując stan bliski somnambulizmowi”<sup>27</sup>. W rezultacie dochodzi do odsunięcia podmiotu i powstania Obiektu Obiektywnie Ofiarowanego [innemu] Obiektowi (OOOO). Co ciekawe, koncepcję tę omawia Luca w pierwszej – będącej w istocie wprowadzeniem o charakterze manifestu – części tomu prozy *Bierny wampir*, wydanej oryginalnie po francusku w 1945 roku. W drugiej części natomiast szykuje opisane wcześniej obiekty do ról pełnokrwistych postaci prozy poetyckiej i w ten sposób nadaje im równocześnie fikcyjny status. Obiekty te (o dźwięcznych nazwach, jak *Pomnik libido*, *Najpierw rewolucja czy Litera L*) funkcjonują zatem na dwóch polach – jako elementy koncepcji filozoficznej (porządek faktyczny) i jako bohaterowie literaccy (porządek fantomatyczny). W tym sensie *Bierny wampir* jest doskonałym laboratorium obiektywizacji rzeczywistości na wielu poziomach; pierwsze zdania drugiej części utworu zaświadcza o tym bezsprzecznie: „Obiekty, te tajemnicze zbroje, pod którymi czeka na nas pożądanie, nocne i obnażone, te sidła z aksamitu, z brązu, z pajęczyny oplatającej nas z każdym naszym krokiem”<sup>28</sup>.

Zresztą sytuacja, w której przedmioty obywają się bez mniej lub bardziej określonej siły sprawczej i obdarowują się same sobą, jest w pewnym sensie punktem dojścia awangardowych poszukiwań, a obraz „człowieka-trumny” z pism Štyrskiego może być ich nad wyraz dosadnym podsumowaniem. Obiektywizacja rzeczywistości przeprowadza się sama, własnymi siłami, eliminując pogrążony w kryzysie podmiot, systematycznie spychając go w nie-byt. Bez przedmiotów, obiektów, rzeczy, artefaktów nie ma awangardy w Europie Środkowej i nie da się jej sobie wyobrazić.

<sup>27</sup> Gh. Luca, D. Trost, *Prezentacja kolorowych grafii i obiektów*, tłum. J. Kornhauser (jun.) [w:] *Głuchy brudnopis...*, dz. cyt., s. 519.

<sup>28</sup> Gh. Luca, *Bierny wampir*, tłum. J. Kornhauser (jun.), „Literatura na Świecie” 2016, nr 1–2, s. 223.





# Miasto. Falsyfikowanie miasta – modernizm i awangarda

Myślenie o mieście środkowoeuropejskim w kontekście rozwoju nowoczesnej literatury ma dwie tradycje, choć można by powiedzieć – dwie wersje tej samej tradycji. Obie bowiem wywodzą się wprost z przemian w kulturze drugiej połowy XIX wieku, obie łączą się z budowaniem nowej idei miasta, a w końcu z powstawaniem miast jako takich, obie również towarzyszą nieodłącznemu dla nowoczesności pytaniu o kryzys reprezentacji, który splata ze sobą materialną powłokę miasta z miejskimi narracjami. Jedną z tych tradycji mógłbym nazwać modernistyczną: to tradycja wierna romantycznej i symbolistycznej wizji miasta jako zagubionego wszechświata, ucieleśniającego wielkość i małość ludzkich poszukiwań, pogrążonego w odradzających się bez przerwy ruinach (o czym pisali – w szerszych kontekstach – André Breton<sup>29</sup> czy Albert Béguin<sup>30</sup>). W tym rozumieniu miasto jest ciągle żywe poprzez nieustanny rozkład i niemożliwość dotarcia do jego istoty. Inaczej w przypadku drugiej tradycji, którą chciałbym nazwać awangardową. Tutaj do głosu dochodzi przekonanie o konieczności stworzenia miasta *ex nihilo*, w akcie sojuszu z rozpędzonymi technologiami – jak to się dzieje w futuryzmie czy konstruktywizmie – lub z siłami podświadomości w surrealizmie. Miasto awangardowe zatem będzie szczyliło się swoją konkretnością, materialnością, czy wręcz przedmiotowością, odrzucając

<sup>29</sup> Tematyka przestrzeni miejskiej jako wsparcia dla tworzącej się nadrzeczywistości jest jednym z ważniejszych problemów manifestów Bretona, począwszy od *Manifestu surrealizmu* z 1924 roku, w którym pojawia się wizja „romantycznych ruin” jako nieodzownego elementu nadrzeczywistości. Zob. A. Breton, *Manifest surrealizmu* [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka...*, dz. cyt., s. 55–102.

<sup>30</sup> Albert Béguin, komentując pisma Bretona, w miejskiej przestrzeni znajdującej się na granicy snu i jawy widzi coś w rodzaju „gęstej tkanki, która zapewnia nieodzowną komunikację między światem zewnętrznym i wewnętrznym”. Zob. A. Béguin, *Dusza romantyczna i marzenie senne. Esej o romantyzmie niemieckim i poezji francuskiej*, tłum. T. Stróżyński, Gdańsk 2011, s. 21–40.

modernistyczne mity spowite mgłą i dymami z kominów, a pierwszeństwo dając maszynerii nowego ładu.

Bardzo często jednak obie perspektywy będą się na siebie nakładać w stopniu niemożliwym do oddzielenia. Wspólnym mianownikiem dla obu tych nowoczesnych ujęć miasta jest bowiem przecucie, że miasto nie może być tym, czym stara się być w oczach jego mieszkańców, a więc takie przecucie, które uniezależnia wizerunek i legendy miasta od jego określonych fizycznych kształtów. Josef Kroutvor w klasycznym eseju *Europa Środkowa: anegdota i historia* zapisał kilka zdań, które – w mniej lub bardziej metaforyczny sposób – zacieśniają relację między miastem a jego literackim wyobrażeniem, według autora ponad wszystko charakterystyczną dla ducha *Mittleurop*y. Ów duch miałby się zawierać w „częstkowych konfrontacjach”, „strukturze labiryntu”, „melancholijnej grotesce”, przy jednoczesnym celebrowaniu „małej codzienności”<sup>31</sup>. Kategorie te Kroutvor wpisuje zarówno w model funkcjonowania środkowoeuropejskiej rzeczywistości, rozpiętej pomiędzy konstelacjami nie tyle narodów, społeczeństw czy państw, ile odrębnych, samodzielnie funkcjonujących miast, jak i w fikcyjny świat ich literackich reprezentacji. W twierdzeniu, że kulturę tego regionu o „nieostrym i irracjonalnym”<sup>32</sup> statusie trzeba wyznaczyć „poprzez jej centra kulturalne”<sup>33</sup>, dość łatwo można dostrzec utopijne pragnienie budowy alternatywnej przestrzeni pomiędzy abstrakcyjnością idei miasta a konkretnymi wymiarami jego niepowtarzalnej tekstury. Dla Kroutvora przykładem takiego dwupłaszczyznowego myślenia o mieście jest choćby Franz Kafka, z jednej strony nieodłącznie związany swoją biografią z samym centrum Europy Środkowej, zaś z drugiej modelujący jego nieuchwytność w swoim dziele. Metafora mrocznego i niedającego się ujarzmić miasta w powieściach autora *Przemiany* współbrzmi z Kroutvorską koncepcją labiryntu w jego modernistycznym wymiarze. Błądzenie po korytarzach sądu, zakamarkach statku w *Ameryce* czy w poszukiwaniu drogi do zamku przynależy do nowego porządku myślenia o mieście, którego początków moglibyśmy szukać w latach sześćdziesiątych XIX wieku

<sup>31</sup> J. Kroutvor, *Europa Środkowa: anegdota i historia*, tłum. J. Stachowski, Izabelin 1998, s. 17–18.

<sup>32</sup> Tamże, s. 7.

<sup>33</sup> Tamże, s. 18.

u Charles'a Baudelaire'a w *Paryskim splinie*, między „błyskami gazowych latarni”<sup>34</sup> i „turkotem zapóźnionych dorożek”<sup>35</sup>.

Warto jednak podkreślić, że to „flanêuowanie” po zagubionych uliczkach metropolii, która okazuje się zbudowana nie z reprezentacyjnych alej i wytwornych bulwarów, a zakamarków, ślepych zaułków i zamkniętych placyków, ma w sobie nieprzyjemny, acz wykwintny przejaw zachodnioeuropejskiego sznytu, którego brak, jak twierdzi autor, swojskim, przyziemnym zapachom piwa, kapusty i wędzonych kiełbas. Dlatego modernistyczne miasto Europy Środkowej musi mieć „prawie całkiem jednakowe domy, wysokie, szare, przez ubogą ludność zamieszkane domy czynszowe”, w oknach których wystają „mężczyźni w koszulach palący papierosy”<sup>36</sup>. Kafkowskie miasto, w którym centralnym miejscem są bezimienne urzędy, banki, tramwaje i równie bezimienny stół w jeszcze bardziej bezimiennej piwiarni, w oczywisty sposób musi znaleźć uzupełnienie w modernistycznym mieście Brunona Schulza, gdzie „rynek był pusty i żółty od żaru, wymieciony z kurzu gorącymi wiatrami, jak biblijna pustynia”, a spod „kłamliwej glazury” wyglądało „prawdziwe oblicze domów”<sup>37</sup>. Przestrzeń ruin, schyłku i niepokoju budowana jest przy użyciu brunatnych barw i nocnych mar: „Już wówczas miasto nasze popadało coraz bardziej w chroniczną szarość zmierzchu, porastało na krawędziach liszajem cienia, puszystą pleśnią i mchem koloru żelaza”<sup>38</sup>.

U Schulza ścierają się modernistyczne i awangardowe tendencje – sprawia on, że to, co zmitologizowane i zawieszane w sferze barwnych wspomnień, potrafi się przyoblec w kostium detalu. Relacja między, umownie i po houellebecqowsku mówiąc, mapą i terytorium obliczona jest właśnie na wypełnianie szczelin dzielących świat materialnie istniejący od opowiadania o mieście. Nieskończona liczba korytarzy, drzwi i pokoi u Kafki współbrzmi z niepokojącym, „dwuznacznym i wątpliwym”<sup>39</sup> charakterem Schulzowskiej ulicy Krokodyli, która pozwala na przejście (czy raczej: przemknięcie się) z wizerunku miasta „w niezróżnicowanych kompleksach, w zwartych blokach i masach domów” ku dzielnicy osobnej, odmiennej nie tyle w urbanistycznych szczegółach – sceneria ruin i „płaskich ludzi, domów i pojaz-

<sup>34</sup> Ch. Baudelaire, *Paryski splin*, oprac. i tłum. R. Engelking, Gdańsk 2008, s. 155.

<sup>35</sup> Tamże, s. 29.

<sup>36</sup> F. Kafka, *Proces*, tłum. B. Schulz, Wrocław 1994, s. 47.

<sup>37</sup> B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, Kraków 2010, s. 8.

<sup>38</sup> Tamże, s. 16.

<sup>39</sup> Tamże, s. 69.

dów” towarzyszy narratorowi bezustannie – ile w nieprawdopodobieństwie zaistnienia „rzeczywistości cienkiej jak papier”<sup>40</sup>. Ulice, którymi podążał codziennie Józef K., nie mogły się od siebie odróżniać, bowiem – inaczej niż ulica Krokodyli – nie miały swojej „drugiej strony”, choć ta ostatnia – o czym za moment – nie miała również strony „pierwszej”.

Przypomnijmy słynny cytat, którym kończy się to opowiadanie Schulza:

Ulica Krokodyli była koncesją naszego miasta na rzecz nowoczesności i zepsucia wielkomiejskiego. Widocznie nie stać było nas na nic innego, jak na papierową imitację, jak na fotomontaż złożony z wycinków zleżałych, zeszlórocznych gazet<sup>41</sup>.

Pozostawiając na boku metaforyczny wydzźwięk tych zdań, wyraźnie można dostrzec problem, jaki przed modernistycznym, postsymbolistycznym miastem stawia nowoczesność. Jego imitacyjny charakter wcale nie jest wymuszony zmianami społecznymi, rozwojem technologii i architektury, wreszcie osadzeniem burżuazji w roli gwaranta ekonomicznego bezpieczeństwa, a raczej musi zostać wpisany w konflikt z nieodpowiednim ujęciem miasta w słowo i obraz. Nowoczesność, jak paradoksalnie sugeruje Schulzowski narrator, ma korzenie w niezgodzie na radykalne umaszynowanie miasta. Ucieczką nie jest mapa, w swojej pogoni za zmieniającym się światem jeszcze bardziej anachroniczna od opisywanego przez siebie terytorium. Zgodnie z regułami deziluzji ulica Krokodyli jako synonim „dobrej zmiany”, która miała wykraczać poza standardowe, rytualne modele miasta modernistycznego poprzez wzmocnioną samoświadomość – wyrażoną w sfalsyfikowaniu swojego materialnego istnienia – jako nieziszczalny projekt ponosi porażkę. Daje się zamknąć w kleszczach pokrętej logiki, plasującej nowoczesność po stronie osobistego lub zbiorowego doświadczenia (w tym czynnego uczestnictwa w powoływaniu do życia nowej cywilizacji), które nie posiada adekwatnych narzędzi opisu (formuła „zleżałego fotomontażu” wyjaśnia to dobitnie).

Podobny zabieg demaskacji, obalającej mity modernistycznych narracji o mieście *Mittleuropy*, a w tym samym czasie powołującej do życia miasto alternatywne, które „wypiera” swój pierwowzór, można zaobserwować w jednej z wczesnych próz poetyckich Zbigniewa Herberta *W szafie*. Warto przytoczyć ją w całości:

<sup>40</sup> Tamże, s. 74.

<sup>41</sup> Tamże, s. 78.

Zawsze podejrzewałem, że to miasto jest falsyfikatem. Ale dopiero w zamglone południe wczesnej wiosny, kiedy powietrze pachnie krochmałem, odkryłem, na czym polega oszustwo. Mieszkamy we wnętrzu szafy, na samym dnie zapomnienia, wśród połamanych lasek i zatrzaśniętych pudełek. Sześć brązowych ścian, nogawki chmur nad głową i to, co do niedawna uważaliśmy za katedrę – a jest smukłą butelką zwietrzałych perfum.

O, biedne noce, kiedy modlimy się do przelatującej komety mola<sup>42</sup>.

Herbertowskie miasto to falsyfikat. Jak w przypadku Schulzowskiego dystryktu z ulicą Krokodyli, to nie miasto udaje, że nie jest miastem, tylko my, mieszkańcy, udajemy, że o tym nie wiemy. Jesteśmy więźniami miasta, bo daliśmy się złapać na lep wyobrażeń, które wszakże nie przedstawiały sobą nic ponad niezbędne minimum. W chwili demistyfikacji wszystko, co nas otacza, okazuje się jedynie namiastką nieosiągalnego, produktem ubocznym naszych wybujałych pragnień. Dzięki tej deziluzji – modernistycznej i awangardowej zarazem – zmianie ulega nie tylko sposób patrzenia na miasto, ale i samo miasto. Nie jest jednak sztuką uświadomić sobie prawdę o mieście; prawdziwą sztuką jest zdać sobie sprawę, że nie ma z niego ucieczki, bo wiara w fałszywy wizerunek zamazała, by posłużyć się Schulzowskim obrazem, wszystkie rogatki mapy. Środkowoeuropejskość wpisana w utwór Herberta – zamknięta, „duszna” i wypełniona wieloma konkretnymi problemami szafa nadaje mu nie mniej alegoryczny wymiar niż tygiel (kultur) – nie jest jedynie grepssem dla podbicia tonu. Problem tkwi w konieczności ciągłego dojrzewania do wyjścia z szafy – jak się okazuje, ta poręczna metafora przydaje się nie tylko w teoriach *gender* i *queer* – a więc mirażu miasta, jaki utrzymujemy dla zaspokojenia własnych lokalnych, ale tym bardziej dokuczliwych kompleksów, wyjścia, które staje się niedostępne.

Wizja miasta zamkniętego i niewidzialnego (niczym labirynt u Kroutvora) wysyła jednoznaczny sygnał: w mikrokosmosie nie ma nic prawdziwego, stanowi ono wyłącznie odbłask rzutowanych na nie pragnień i przyzwyczajzeń mieszkańców. Herbert, w geście już znacznie bardziej awangardowym niż jakimkolwiek innym, często sięga po chwyt pomniejszenia, by podkreślić materialność jako dominujący walor przestrzeni. Tym samym wszystko w mieście, co mogłoby wydawać się wzniosłe i tajemnicze – i jest to gest zdecydowanie antymodernistyczny, skierowany w miasta Kafki czy Schulza – w rzeczywistości okazuje się całkowicie banalne i traci swą

<sup>42</sup> Z. Herbert, *W szafie* [w:] tegoż, *Hermes, pies i gwiazda*, Warszawa 1957, s. 148.

magiczną moc. Nie sposób traktować poważnie miasta, które posiada tak zatrważająco namacalny wymiar, jest niczym więcej niż tylko znakiem, słabo widocznym punktem, zakurzonym pudełkiem dostępnym na wyciągnięcie ręki, stertą spróchniałych desek. Warto przytoczyć tu fragment eseju Kroutvora:

Literatura środkowoeuropejska transponuje strukturę rzeczywistości w formy literackie (...). Materiał i rękopis odznaczają się wielością mniej lub bardziej istotnych detali. Mikrostruktura świata małych ludzi ma swój podział wewnętrzny, życie toczy się między przepierzeniami. Wszystko dzieje się wewnątrz, w neurotycznie pokawałkowanej przestrzeni<sup>43</sup>.

Czeski historyk sztuki wychyla się tymi stwierdzeniami w stronę Herbertowskiego widzenia miasta. Analogiczność wizji „życia między przepierzeniami” i „mieszkania we wnętrzu szafy” jest uderzająca również dlatego, że z idei falsyfikowalności miasta czyni specyficzny *modus vivendi* w sercu Europy. Chodzi nie tylko o „pokawałkowanie przestrzeni” na kraje, narody i miasta, ale nawet o ingerencję w samą tkankę miejską. Miasto z symbolu wolności i niezależności jednostki zsuwa się w tym ujęciu do roli rupieciarni znanej z kart *Procesu* jako punkt dojścia wszystkich korytarzy drążących gmachy urzędów.

Przełamanie takiej wizji przestrzeni miejskiej próbowała dawać wczesna awangarda pierwszych dekad XX wieku, szczególnie ta spod znaku futuryzmu i konstruktywizmu. Przejęte od włoskich i rosyjskich twórców buntownicze hasła przyniosły wizję ulepszonej wersji miasta w literaturze polskich futurystów spod znaku „Zwrotnicy”, „Bloku” i innych czasopism awangardowych lat dwudziestych. Opiewanie „nowoczesnych stolic”, „nienasyconych dworców kolejowych”, „mostów podobnych do gimnastyków-olbrzymów”<sup>44</sup>, jeden z głównych postulatów ogłoszonych przez Filippa Tommasa Marinettiego w *Akcie założycielskim i manifestie futuryzmu* (1909), zostanie w historii polskiej literatury przekute przez Tadeusza Peipera w hasło „Miasto. Masa. Maszyna”, użyte jako tytuł manifestu Awangardy Krakowskiej w 1922 roku. Przypomnijmy, że w tekście Peiper słał miasto jako „realizację nowego piękna, wcielenie w życie nowych praw estetycznych”, przestrzeń, w której „istnieje organizm, nieobarczony

<sup>43</sup> J. Kroutvor, dz. cyt., s. 66.

<sup>44</sup> F.T. Marinetti, *Akt założycielski i manifest futuryzmu* [w:] *Poetyckie awangardy. Awangarda przedwojenna. Lekcja literatury z Piotrem Śliwińskim*, red. P. Śliwiński, Kraków 2004, s. 12–13.

nudnym i coraz mniej znośnym ładem geometrii: masa-społeczeństwo. (...) Cudowny, najbardziej organiczny organizm<sup>45</sup>. Miasto jako żywa istota, napędzana działaniem urzędów i maszyn, wydostaje się z zakamarków i piwnic wprost na oświetlone aleje, po których mkną tramwaje i autobusy. Co ciekawe, futuryści również określają miasto poprzez rejestrowanie detali, ale ukazują je w dynamicznym, nierzadko absurdalnie wykrzywionym, procesie. Tytus Czyżewski w jednym z wczesnych wierszy pisze: „Idą ulicą domy / Śpiewające / Dom zielony / Smutny / Dom biały / skacze z radości [...]”<sup>46</sup>.

Oczywiście w środkowoeuropejskich realiach trudno było o metropole z manifestów Marinettiego czy braci Burluków, dlatego i postulaty okazały się mniej buńczuczne. W manifestie z 1924 roku, który wyznacza właściwy początek ruchu awangardowego w Rumunii, Ion Vinea w pełnym ekspresji geście nawołuje: „Nasze miasta, drogi, mosty, fabryki, które powstaną, duch, rytm i styl, które będą im towarzyszyć, nie mogą podrabiać bizantyńszczyzny czy ludowości, nie mogą być pogrążone w anachronizmach”<sup>47</sup>. Vinea powtarza hasła, które w obiegu europejskim krążą od kilkunastu co najmniej lat, czyni to jednak po to, by dowartościować zmiany zachodzące w Bukareszcie, pełnym „rozedrganych magnetycznych arterii”<sup>48</sup>. Miasto tworzy się na oczach czytelników, pisarze towarzyszą jego pierwszym krokom, architektura – rozumiana jako rzeczywista ingerencja artystyczna w rzeczywistość – wysuwa się na pierwszy plan rewolucyjnych haseł. Ilarie Voronca, główny teoretyk rumuńskiej awangardy, w tekście *Architektura* zachwala konstruktywizm, różniący się od poprzednich kierunków „charakterem życia manifestującego się w przestrzeni”<sup>49</sup>, który to charakter miałby być odpowiedzią na potrzeby chwili: „Konstruktywizm potrzebuje miast i ulic (...). Dzisiejsze życie domaga się dla siebie budowania nowych miast. Budynki nie mogą być dalej chaotycznie rozrzucane na skrajach rozmiękłych ścieżek. Muszą być stawiane masowo, konstruktywistycznie (...)”<sup>50</sup>.

Postulaty te, szeroko obecne w pismach teoretycznych awangardzistów rumuńskich, węgierskich czy czeskich, nie znajdują obfitych realizacji

<sup>45</sup> T. Peiper, *Miasto. Masa. Maszyna* [w:] tegoż, *Tędy, Nowe usta*, Kraków 1972, s. 36.

<sup>46</sup> T. Czyżewski, *Śpiewające domy* [w:] tegoż, *Wiersze i utwory teatralne*, oprac. J. Kryszak, A.K. Waśkiewicz, Gdańsk 2009, s. 44.

<sup>47</sup> I. Vinea, *Manifest aktywistyczny do młodzieży*, tłum. J. Kornhauser (jun.) [w:] *Głuchy brudnopis...*, dz. cyt., s. 448.

<sup>48</sup> S. Roll, *Metaloid*, tłum. J. Kornhauser (jun.) [w:] tamże, s. 451.

<sup>49</sup> I. Voronca, *Architektura*, tłum. J. Kornhauser (jun.) [w:] tamże, s. 464.

<sup>50</sup> Tamże.

w dziełach literackich. Rozdźwięk pomiędzy literaturą a rzeczywistością świata realnego w awangardzie ma szczególne znaczenie. Dla awangardzistów o futurystycznych korzeniach miasto przedstawiało sobą nie tylko materiał do pisarskiej obróbki, ale także całkiem konkretną przestrzeń do działań performatywnych. Oto wkraczamy w utopię alternatywnej rzeczywistości, która z kartek i płócien ma przeniknąć na budowy, jak w przypadku lidera węgierskiej awangardy Lajosa Kassáka. Inspirowany rosyjskim konstruktywizmem i pracami El Lissitzkiego oraz Aleksandra Rodczenki, Kassák na przełomie drugiej i trzeciej dekady XX wieku przygotowuje koncepcje „obrazowierszy” i „obrazoarchitektury”, a więc odpowiednio kolaży poetyckich i plastycznych, mających stanowić forpoczta zmian w miejskim krajobrazie. Wizje geometrycznych brył w podstawowych kolorach, o prostocie przypominającej pudełka od zapalek, które wypełniałyby centra budujących się metropolii, przypominają słowa Kroutvora o Europie Środkowej jako „hipertrofii banału” i „przyziemnym labiryncie”<sup>51</sup>, ale też odsyłają nas do koncepcji falsyfikowania miasta. W tym ujęciu nie wiadomo, czy prawdziwym miastem jest to, które istnieje w świecie przedstawionym dzieła – jego „autentyczność” podbudowana jest konstruktywistyczną koncepcją, która nadaje mu status prototypu budynków, mostów, dróg – czy może raczej to, do którego odsyła, choć w pełni odesłać nie może, bo istnieje jedynie w sferze projektowania.

Można zatem powiedzieć, że awangardowe miasto w ogóle nie istnieje. Istnieją jedynie obrazy i słowa, które je opisują. Być może jest drewnianą skrzynią, może kredensem, może łóżkiem, szafą, a może wszystkim po trochu, niczym „cząstkowa konfrontacja” z eseju Kroutvora, który gdzie indziej stwierdza wprost, że „historia Europy Środkowej dzieje się w zamkniętym pokoju”<sup>52</sup>. Twórcy wprowadzający u progu XX wieku nowoczesne ujęcia miasta w pierwszej kolejności rozbierają je na czynniki pierwsze, demaskując pozorną niewzruszoność miejskiej struktury, po czym budują nowy byt z fragmentów, byt, który zyskuje status meta-miasta, znaku istniejącego w świecie tekstowym. W trakcie tego procesu równoczesnemu przemieszczeniu poddane zostają nie tylko poszczególne elementy organizmu miejskiego, ale także składowe pojęcia „miasto”. Kluczowa w zmienionej rzeczywistości relacja zasadza się na dychotomicznej zależności pomiędzy otwarciem a zamknięciem. Miasto sprawia wrzące-

<sup>51</sup> J. Kroutvor, dz. cyt., s. 66.

<sup>52</sup> Tamże, s. 61.



nie uwięzionego w systemie kolejnych przestrzeni, pozbawionych wyjścia pułapek. W pewnym sensie zostaje sprowadzone do roli swojej własnej karykatury, strywializowane i zdemityzowane, choć tą zaskakującą utratą przypisywanej mu formy wzbudza jednocześnie lęk, jak gdyby wymykało się kontroli zdrowego rozsądku. Co więcej, nic nie stoi na przeszkodzie, by odseparować niedostępny desygnat miasta od swego określenia. Zbudować miasto z nogawek spodni i flakonika perfum, zamknąć je w szafie, żeby nie uciekło, a klucz schować tak głęboko, by nikt się nie dowiedział. Sprowadzić do roli znajomego przedmiotu, zreifikować, odsączyć zeń wszystko, czego nie rozumiemy. Taka perspektywa z miasta pozostawia jedynie pustą nazwę, eliminuje jego dystynktywne własności, pozbawia autonomii. Redukuje jego znaczenie do postaci dziecięcej zabawki, którą można włożyć między bajki.

W tym pragnieniu przebłyскуje podskórna tęsknota za miastem dobrze nazwanym, a więc takim, które raz na zawsze możemy określić, ukonkretnić, powołać do życia, które opiera się demistyfikacjom. Miastem nieruchomym, miastem hieratycznym, miastem nieodwołalnym, miastem zakotwiczonym, miastem ujarzmionym. Pragnienie to nigdy jednak nie zostanie zaspokojone, ponieważ środkowoeuropejskie miasto nie istnieje, tak jak nie istnieje jedna definicja Europy Środkowej, a wszystkie próby odpowiedzi są „wymijające, nieokreślone, ogólnikowe”<sup>53</sup>. Może dlatego, że tworzone tutaj modernistyczne i awangardowe miasta stanowią „jedno wielkie skrzyżowanie”<sup>54</sup>? Jak w przywoływanej przez Kroutvora historii fikcyjnego miasta z tekstu Johanna Nepomuka Nestroya: „Piktukowo leży gdzieś w Europie Środkowej, ale nie ma sensu szukać go na mapie – wszyscy dobrze wiemy, o co chodzi”<sup>55</sup>.

<sup>53</sup> Tamże, s. 7.

<sup>54</sup> Tamże, s. 20.

<sup>55</sup> Tamże, s. 62.



# **Eksperyment. Awatary awangardy – kategoria eksperymentu w rumuńskim dyskursie krytycznym po 1989 roku**

## **Awangarda po awangardzie?**

Przypadek historycznej awangardy w Rumunii i jej kontynuacji – a w zasadzie braku prawdziwej kontynuacji – po drugiej wojnie światowej jest na mapie środkowoeuropejskich ruchów awangardowych zjawiskiem odosobnionym. W Czechosłowacji, Jugosławii czy na Węgrzech nie ma mowy o zerwaniu ciągłości eksperymentalnych poszukiwań w sztuce i literaturze, które przejawiały się bądź w rozwijaniu estetyki kierunków „wielkiej awangardy”, by wymienić działalność kolejnych pokoleń czeskich surrealistów (z Vratislavem Effenbergerem, Janem Švankmajerem i Petrem Králem na czele), bądź w powoływaniu całkowicie nowych inicjatyw artystycznych, na różny sposób odwołujących się do awangardowego dziedzictwa, takich jak poezja konkretna czy wizualna na Węgrzech (Dezső Tandori, László Lakner), serbski sygnalizm Miroljuba Todorovicia czy inicjatywy słoweńskiej grupy OHO, poprzestając na tych kilku przykładach. Mimo obostrzeń ze strony komunistycznych władz twórcom awangardowym udawało się wypracować swoisty – niszowy, a przez to pozornie mniej niebezpieczny dla ładu społecznego – *modus operandi*, dzięki czemu trwałość radykalnej estetyki nie była zagrożona, a nawet wzmacniała się wraz z rozwojem rozmaitych środków ekspresji (od sztuki konceptualnej po poezję komputerową). Skoro żywe źródło awangardy biło bez większych przeszkód, to również samo pojęcie awangardy, w kilku mutacjach, od neo- i postawangardy, przez twórczość undergroundową i postmodernistyczną, aż po (post)eksperymentalizm, nie było zagrożone i pracowało w dyskursie krytycznym po 1945 roku.

Tymczasem dla rumuńskiej kultury lata 1947–1989, ale także – powiedzmy to otwarcie – kolejne dekady, to załamanie silnie rozwijającego się w literaturze i sztukach plastycznych surrealizmu, jedyne go kierunku awangardowego, jaki przetrwał nad Dunajem po zawirowaniach artystycznych i społeczno-politycznych lat trzydziestych. Członkowie Rumuńskiej Grupy Surrealistycznej zostali zmuszeni do emigracji (Gherasim Luca, Dolfi Trost, Paul Păun) lub trwającego dziesiątki lat „awangardowego” milczenia (Gellu Naum), ewentualnie sami zrezygnowali z „wywrotowej” twórczości i podpisali cyrograf z nową władzą (Virgil Teodorescu). W Rumunii nie wykształciły się żadne nowe kierunki o awangardowym charakterze lub choćby odwołujące się do twórczości artystów międzywojnia. Jak się szybko okazało, cezura roku 1947, kiedy miały miejsce ostatnie wystąpienia, wystawy i publikacje surrealistów, na długie lata zaważyła nie tylko na rozwoju rumuńskiej sztuki awangardowej, ale także na jej wizerunku i statusie w dyskursie krytycznym. Jakikolwiek opracowania poruszające tę tematykę, debaty nad jej spuścizną, a wreszcie zainteresowanie odchodzącymi w przeszłość zjawiskami stały się właściwie niezauważalną rzadkością, natomiast same kategorie związane z awangardą, w międzynarodowym użytku wciąż przydatne, ba, zważywszy na szybko zmieniające się trendy w sztuce szeroko dyskutowane, z uwagi na nieobecność przedmiotu badań staną się wyłącznie „pustym brzękadłem”, by przywołać jedną z ulubionych metafor rosyjskich formalistów. W konsekwencji ten sam los spotka cały ruch awangardy rumuńskiej z lat dwudziestych, trzydziestych oraz połowy lat czterdziestych XX wieku, który pierwszych gruntownych i rzetelnych analiz, wyjąwszy książkę<sup>56</sup> i artykuły wiernego awangardzie krytyka oraz historyka literatury Iona Popa oraz teksty Nicolae Manolescu, doczeka się dopiero po roku 1990.

Problemem, jakim się tutaj zajmuję, czy raczej sygnalizuję jego najważniejsze aspekty, jest zatem kształtujący się po 1989 roku proces przywracania pamięci o zjawiskach awangardowych w kulturze rumuńskiej. Proces ten, jak mi się wydaje, przebiegał – i przebiega, rzecz jasna, do dzisiaj – dwutorowo, przy czym obydwie wymiary tej działalności są jednakowo ważne, choć na różny sposób i z różną intensywnością konceptualizowane. Chciałbym je zamknąć w dwóch, może nie dość

<sup>56</sup> I. Pop, *Avangardismul poetic românesc*, București 1969. Książka ta, obok towarzyszącego jej wyboru *Antologia literaturii române de avangardă* pod redakcją Sașy Pană, București 1969, stała się na długie lata jedynym punktem odniesienia dla badaczy i czytelników zainteresowanych awangardą rumuńską.

precyzyjnie zakreślonych, ale jednak w wygodny sposób porządkujących tę tematykę, ramach. Pierwsza z nich, bardziej szczegółowa, odnosi się do praktyki powracania do najistotniejszych wydarzeń, postaci i dzieł z międzywojennej, właściwej – i, o czym jestem przekonany, jedynej „prawomocnej” – fazy ruchów awangardowych w Rumunii. Druga natomiast, coraz mocniej się rozwijająca, próbuje połączyć tę refleksję z bardzo ryzykowną w świetle tego, o czym mówiłem wcześniej, formułą ciągłości awangardowej ekspresji, która miałaby przejawiać się, wprawdzie w zredukowanym zakresie, w twórczości autorów lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych.

Obie perspektywy nietrudno zauważyć w tekstach historyczno- i krytycznoliterackich z ostatnich lat, bardzo często występują tam obok siebie jako dwie strony tego samego fenomenu kulturowego. Praktyka taka ma według mnie kilka różnych celów, często wzajemnie się redukujących lub sprzecznych. Budowanie wizji mocnej awangardy międzywojennej przy jednoczesnych staraniach o dodanie (czy: naddanie) awangardowego charakteru określonym zjawiskom w literaturze powojennej, tylko w dyskusyjnym stopniu awangardowym, niechcący niesie ze sobą ich jednoczesną deprecjację. Tym, co dla mnie być może najistotniejsze w tych literaturoznawczych strategiach, jest wytwarzanie nowego języka opisu zjawisk, które do końca ery komunizmu były marginalizowane przez politykę wydawniczą i, co jeszcze bardziej dojmujące, pomijane w rezultacie nieobecności w dyskursie krytycznym. Wprowadzenie i ustabilizowanie odpowiedniej dla przedmiotu badań terminologii stało się zatem nie tylko „produktem ubocznym” dyskusji o dziedzictwie rumuńskiej awangardy, ale w pewnym sensie było celem samym w sobie, płynnie łącząc się z innymi strategiami badawczymi, także tymi, które starały się znaleźć dla statusu awangardy uzasadnienia kulturowe, historyczne czy społeczne. Do pojęć awangardy i modernizmu dodano zatem zawężające epitety, sugerujące zarówno poziom nowatorstwa haseł, postaw i dzieł, jak i nastawienie samego badacza, a także, co nie mniej interesujące, rozpowszechniono kategorię eksperymentu, która – jak się wkrótce okazało – miała być tajną bronią w walce o ciągłość awangardy po drugiej wojnie światowej<sup>57</sup>.

<sup>57</sup> Wzajemne relacje kategorii eksperymentu ze zjawiskami o charakterze awangardowym były przedmiotem wielu opracowań, z rumuńskiego punktu widzenia warto wymienić choćby monografię M. Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham 1987.

Wyodrębnione przez mnie główne strategie krytyczne zresztą w równej mierze przyczyniły się do znaczącego wzrostu zainteresowania problematyką awangardy nie tylko w środowisku akademickim, ale również wśród wydawców, mediów i co za tym idzie – przynajmniej teoretycznie, bo takich danych brak – u czytelników. Równocześnie stworzyły jednak bardzo dyskusyjne wizje zjawisk wyabstrahowanych ze swoich pierwotnych kontekstów, nieco uproszczonych i najczęściej o charakterystyce złagodzonej (awangarda międzywojenna) lub znacznie wyostrojonej (zjawiska „eksperymentalne” z lat siedemdziesiątych czy osiemdziesiątych). Chciałbym je w tym tekście nazwać awatarami – akurat w tym znaczeniu, w jakim występują one w monografii surrealizmu rumuńskiego autorstwa Ovidiu Morara<sup>58</sup> – czyli wizjami w dużym stopniu nierzeczywistymi, które przede wszystkim odgrywają rolę oryginalnych zjawisk w scenariuszach napisanych dla doraźnych korzyści (badawczych, politycznych i innych) i tym samym skutecznie mityzują nie dość dobrze znaną, bo wciąż domagającą się pełnej i wielowymiarowej analizy, rzeczywistość.

## „Modernizm ekstremistyczny”

Zadaniem głównych inicjatorów i eksponentów tego rewindykacyjnego procesu jest napisanie na nowo historii rumuńskiego ruchu awangardowego jako ważnego punktu odniesienia nie tylko dla dziejów rumuńskiej kultury, ale i dla rozwoju doktryn awangardowych w międzywojennej Europie. Wiąże się to zatem nie tylko z pobudkami, by tak rzec, „wewnętrznymi”, a więc próbą ukonstytuowania obszaru wykluwania się nowoczesnych praktyk artystycznych, który mógłby być niezbędnym składnikiem rodzącej się u progu XX stulecia świadomości kulturowej (społecznej, językowej itd.) Rumunów. Dodatkową, a być może podstawową, szczególnie z punktu widzenia teoretyka i historyka awangardy, korzyścią tego nasilającego się w ostatnich trzech dekadach procesu jest jednak jego oddziaływanie „zewnętrzne”. Dzięki rosnącej w ostatnich latach aktywności na polu krytycznym badaczom rumuńskiej awangardy udało się zbudować spójny przekaz dotyczący jej międzywojennych przejawów, który skupia się na oryginalności koncepcji estetycznych, nietypowym przebiegu jej twórczego

<sup>58</sup> Zob. O. Morar, *Avatarurile suprarealismului românesc*, București 2003.

rozwoju oraz realnej wartości dzieł jej czołowych reprezentantów. Tłem do takich porównań muszą być – i coraz częściej są – dzieje awangard nie tylko środkowo- czy wschodnioeuropejskich, jak to ma miejsce choćby w wypadku publikacji Timothy’ego O. Bensona<sup>59</sup> czy serii awangarda/rewizje<sup>60</sup>, ale również „uniwersalna” (czyli najczęściej pisana z angielsko-, francusko- lub niemieckojęzycznej perspektywy) historia zjawisk awangardowych minionego stulecia.

W tym sensie rumuńska awangarda wnosi solidny, dla niektórych niemożliwy do zakwestionowania, wkład w rozwój pierwszych kierunków „wielkiej awangardy”, a zatem dobrze znanego i opisanego konglomeratu najgłośniejszych przejawów awangard zachodnioeuropejskich. W optyce takich współczesnych teoretyków-rewindykatorów jak choćby Tom Sandqvist, autor monografii *Dada East. The Romanians of Cabaret Voltaire*<sup>61</sup> (Dada East. Rumuni w Cabaret Voltaire), na dadaizm można patrzeć z rumuńskiej perspektywy nie tylko ze względu na narodowość – czy może precyzyjniej obywatelstwo – Tristana Tzary, głównego animatora ruchu dada, emigranta z ogarniętej zawieruchą pierwszej wojny światowej Rumunii, jak to się zwykle czynić (albo i nie) w klasycznych opracowaniach tej problematyki. Sandqvist dobitnie pokazuje, że u podłoża tego radykalnego pod względem głoszonych haseł, odnoszących się zarówno do estetyki, jak i do norm życia społecznego, a także pod względem środków ekspresji twórczej kierunku awangardowego, który jest łączony prawie zawsze tylko z Europą Zachodnią i Stanami Zjednoczonymi, znajduje się w pierwszej kolejności rumuńskie dzieciństwo i okres dojrzewania jego inicjatora. Tristan Tzara bowiem, zanim stał się twarzą awangardowej, anarchistycznej międzynarodówki, dorastał jako Samuel Rosenstock w Moinești, małym sztetlu na mołdawskiej prowincji, i to właśnie dlatego, według szwedzkiego literaturoznawcy, zrodziło się w nim poczucie alienacji i buntu wobec tradycyjnych wartości uosabianych przez drobnomieszczańską większość zamieszkującą Jassy czy zwłaszcza Bukareszt pierwszych dekad XX wieku. Podobne doświadczenia

<sup>59</sup> Ze szczególnym uwzględnieniem dwóch tomów: *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910–1930*, red. T.O. Benson, Cambridge, MA–London 2002; *Between Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910–1930*, red. T.O. Benson, É. Forgács, Cambridge, MA–London 2007.

<sup>60</sup> Zob. szczególnie: *Gluchy brudnopis...*, dz. cyt.

<sup>61</sup> T. Sandqvist, *Dada East. The Romanians of Cabaret Voltaire*, Cambridge, MA–London 2006. Tutaj cytuję z wydania w przekładzie na język rumuński: T. Sandqvist, *Dada East. România de la Cabaret Voltaire*, tłum. C. Deutsch, București 2010. Wszystkie tłumaczenia z języków rumuńskiego oraz angielskiego moje (J.K.).

zresztą mieli za sobą inni współtwórcy dadaizmu pochodzący z Rumunii: Marcel Janco (właśc. Marcel Hermann Iancu) oraz Arthur Segal (właśc. Aron Sigalu), którym Sandqvist słusznie poświęca w swojej książce osobne rozdziały. To poczucie peryferyjności i marginalizacji kulturowej miało następnie doprowadzić do gwałtownego, rewolucyjnego w swoim artystycznym wymiarze, wybuchu pod nazwą „dada” w zuryskiej kawiarni Cabaret Voltaire.

Tego rodzaju – odważna i starannie uargumentowana, choć nie zawsze przekonująca<sup>62</sup> – koncepcja w badaniach nad fenomenem awangardy wykorzystuje narzędzia geopoetyki niejako *à rebours*, a zatem nie po to, by legitymizować ruch naśladowania oryginalnych, czytaj: zachodnioeuropejskich, praktyk awangardowych przez chronologicznie późniejsze awangardy „regionalne” czy „lokalne”<sup>63</sup>, tylko przeciwnie, by uwiarygodnić wpływ tych ostatnich na kształtowanie się rewolucyjnej estetyki kierunków awangardowych z ich prymarnego okresu. Podkreślenie aspektu etnicznego w kontekście działań awangardowych ma również inne znaczenie, bowiem odpowiada, czy raczej może odpowiadać, za nagłe przełomy i niespodziewane zamknięcia w rozwoju nowatorskich estetyki i doktryny społecznej.

W tym miejscu koncepcja Toma Sandqvista łączy się niespodziewanie z teoriami wysuwanyymi w licznych artykułach przez rumuńskiego krytyka Ovida S. Crohmălniceanu, zebranych na początku ubiegłej dekady w tomie szkiców *Evreii în mișcarea de avangardă românească*<sup>64</sup> (Żydzi w ruchu rumuńskiej awangardy). U Crohmălniceanu dokonuje się bardzo ciekawe przesunięcie: rumuńska awangarda jest traktowana jako zjawisko o genealogii *stricte* etnicznej, ściśle powiązane z procesem emancypacji środowisk żydowskich, które po zakończeniu pierwszej wojny światowej miały dążyć do stworzenia ponadnarodowych, uniwersalnych ruchów artystycznych o rewolucyjnym zacięciu, „zarówno w porządku estetyki, jak i polityki”<sup>65</sup>. Stosunek autora do tych teorii, które były prezentowane w latach trzydziestych choćby przez Eugena Lovinescu, nie jest jedno-

<sup>62</sup> Najbardziej przekonujące są tezy autora o żydowskich, zapośredniczonych w kulturze i języku jidysz, wpływach, które ukształtowały krytyczne podejście Rosenstocka do zachodnioeuropejskich tradycji literackich czy szerzej: artystycznych. Zob. T. Sandqvist, *Dada East. Români...*, dz. cyt., s. 94–135 i in.

<sup>63</sup> By przywołać kategorie używane przez T.O. Benson.

<sup>64</sup> O.S. Crohmălniceanu, *Evreii în mișcarea de avangardă românească*, București 2001.

<sup>65</sup> Tamże, s. 33.



znaczny, jako że przecież wielu spośród awangardzistów rumuńskich nie miało żydowskich korzeni, zaś ci, którzy je posiadali, wcale nie tworzyli w języku jidysz, tylko po rumuńsku (lub francusku), za co byli zresztą krytykowani przez Żydów z innych krajów i środowisk artystycznych<sup>66</sup>. Niemniej, jak zaznacza Crohmălniceanu, niewykluczone, że z powodu długotrwałej – początkowo utajonej, następnie bezpośredniej – kampanii antysemickiej, jaka rozpełtała się w rumuńskiej prasie na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych, twórcy awangardowi musieli poddać się świadomej gettyzacji, wynikającej raczej z codziennego pragmatyzmu niż z artystycznego wyboru. Sądzę, że rumuński krytyk może mieć w tym stwierdzeniu sporo racji, choć ta, by tak rzec, podwójna marginalizacja, najpierw artystyczna (bycie niszą w obrębie kultury rumuńskiej), a następnie etniczna i społeczna, miała również inne przyczyny, o których wspomnę w dalszej części rozdziału.

Ważny – kto wie, być może ważniejszy – wydaje mi się sposób, w jaki Crohmălniceanu przedstawia w swoich szkicach poetykę i postulaty teoretyczne awangardzistów pochodzenia żydowskiego. Pisząc, że „praktykowali ekstremistyczny modernizm”<sup>67</sup> i jednocześnie starali się synchronizować młodą kulturę rumuńską z najbardziej nowoczesnymi, rewolucyjnymi prądami, które obowiązywały w Europie pierwszych dekad XX wieku (od dadaizmu po surrealizm), świadomie lub nie przeciwstawia ich bardziej umiarkowanym – zainspirowanym konstruktywizmem – przedstawicielom ruchu awangardowego z czasopisma „Contimporanul” (Współczesny). Sama żonglerka nazwiskami i przynależnością etniczną z różnych względów nie jest przekonująca, ale koncepcja „ekstremistycznego modernizmu”, z towarzyszącą mu predylekcją twórców z lat dwudziestych i trzydziestych do „prowokacyjnych gestów”, „impertynencji” i „agresywności”<sup>68</sup>, daje do myślenia. Crohmălniceanu zdaje się budować silny, kategoryczny wizerunek awangardy jako formacji o jednoznacznie określonych podstawach programowych i lewicowych przekonaniach, która – jako „ekstremistyczna” – musiała budzić „alergiczne reakcje”<sup>69</sup> zarówno mniej radykalnych ar-

<sup>66</sup> Warto przypomnieć, że w wielu innych ośrodkach Europy Środkowej i Wschodniej, w tym w Warszawie, Wilnie czy Kijowie, funkcjonowały odrębne grupy awangardowe tworzone przez artystów o żydowskich korzeniach, tworzących w jidysz, którzy funkcjonowali poza „oficjalnymi” awangardowymi strukturami wyznaczanymi nie przez przynależność etniczną, a posługiwanie się językiem polskim (rosyjskim) jako głównym (jedynym) środkiem komunikacji.

<sup>67</sup> O.S. Crohmălniceanu, dz. cyt., s. 37.

<sup>68</sup> Tamże, s. 40.

<sup>69</sup> Tamże, s. 37–38.

tystów modernizujących, także tych głównego nurtu, jak i bardziej zdecydowanych krytyków i recenzentów, motywowanych ideologicznie lub po prostu stojących na straży tradycyjnych wartości w sztuce. Pośrednio otrzymujemy odpowiedź na pytanie o nieobecność awangardy w sztuce oraz w dyskursie krytycznym po 1947 roku: „ekstremizm” i „agresywność” nie są pożądane w kraju, w którym zaprowadzono socjalistyczny ład, niezależnie od orientacji światopoglądowej. Tak zaprogramowany awatar, według autora, ma zamykać w sobie cechy podwójnej marginalizacji: jako byt zbudowany w ścisłym związku z kulturą żydowską musi zniknąć wraz z Holocaustem, albowiem – jak już wspomniałem – na gettyzację awangardową nakładać się ma gettyzacja etniczna.

## „Awangardyzm umiarkowany”

Do tego stanowiska nawiązuje w swoich książkach Paul Cernat, najważniejszy, jak sądzę, badacz młodszego pokolenia zajmujący się problematyką awangardy rumuńskiej. Idąc tropem marginalizacji i gettyzacji podkreślanych przez Ovida S. Crohmălniceanu, w monografii *Avangarda românească și complexul periferiei. Primul val*<sup>70</sup> (Rumuńska awangarda i kompleks peryferii: pierwsza fala) Cernat wprowadza rozróżnienie na dwa odrębne zjawiska obecne w łonie awangardy rumuńskiej lat dwudziestych oraz przełomu lat dwudziestych i trzydziestych. Pierwszym z nich miałby być kompleks peryferii wobec zachodnioeuropejskich central (w szczególności Paryża), drugim zaś równoczesny kompleks wyższości wobec „zapóźnionych krajów bałkańskich”<sup>71</sup>, przede wszystkim Bułgarii, która w awangardowych manifestach lat dwudziestych stała się negatywnym odniesieniem jako kraj, który nie podąża drogą nowoczesności<sup>72</sup>. W obu tych odczuciach towarzyszących rozwojowi awangardy Cernat odnajduje frustrację młodego pokolenia, związaną z nierozpoznawalnością Rumunii na arenie międzynarodowej. Frustracja tego rodzaju miała doprowadzić do procesu konstruowania *ex nihilo* tradycji modernistycznej, do której awangarda mogłaby się odwołać i znaleźć w niej uwiarygodnienie swoich

<sup>70</sup> P. Cernat, *Avangarda românească și complexul periferiei. Primul val*, București 2007.

<sup>71</sup> Tamże, s. 204.

<sup>72</sup> Tego rodzaju komentarze znajdują się w wielu tekstach na łamach periodyków z lat dwudziestych, takich jak „Contimporanul” czy „Integral”.

ambicji w zakresie nowej estetyki. Cernat używa na określenie tego pragnienia formuły „modernizmu autochtonicznego”<sup>73</sup>. W tej roli nie występuje późny symbolizm rumuński z drugiej dekady XX wieku, reprezentowany choćby przez młodego Tristana Tzarę i efemeryczne czasopisma „Simbolul” (Symbol) czy „Chemarea” (Wołanie), tylko przede wszystkim, a właściwie prawie wyłącznie, „paryska” działalność Tzary czy Constantina Brâncușiego, przedstawiana jako dowód na nowatorstwo idei artystycznych nad Dunajem, przeszczepianych na obcy grunt.

Oczywiście taki patronat nad rodzącymi się ruchami awangardowymi ze swoimi periodykami, grupami wpływu i manifestami był niezbędny dla budowania poczucia wspólnoty, ale dalece nie wystarczał. Stworzono zatem, jak pisze Cernat, „kontrtradycję”, wobec której należało się buntować<sup>74</sup>. Takim negatywnym punktem odniesienia były chociażby prądy „chłopskie” i „ludowe” w literaturze pierwszych dekad XX wieku, ale również niektóre z ugrupowań i czasopism modernistycznych głównego nurtu, szczególnie zaś środowisko intelektualistów, które powołało na początku lat trzydziestych Stowarzyszenie „Criterion”<sup>75</sup> i, jak się może wydawać, przyczyniło się pośrednio do spowolnienia awangardowej ekspansji. Rzeczywiście, wzmożona działalność publicystyczna członków „Criterionu” i nastroje społeczno-polityczne panujące wówczas nie tylko w Rumunii przyćmiły tendencje artystyczne *sensu stricto*. Cernat nie pisze o tym w bezpośredni sposób, ale faktycznie koniec „pierwszej fali” rumuńskiej awangardy, inspirowanej głównie konstruktywizmem z jednej, a futuryzmem i dadaizmem z drugiej strony, był powiązany z silnym poczuciem deziluzji. Próby wykształcenia własnego języka i zbudowania oryginalnej doktryny estetycznej – chodzi tu w pierwszej kolejności o integralizm Ilarie Voronki i Mihaila Cosmy – nie powiodły się, bo powieść się nie mogły. Krytyk zwraca uwagę, w jak łatwy sposób dokonała się dekonstrukcja obydwu mitów napędzających dyskurs lat dwudziestych, a więc mitu synchronizacji rumuńskiej kultury z nowymi tendencjami w Europie Zachodniej oraz mitu specyficzności przypadku rumuńskiego

<sup>73</sup> Zob. P. Cernat, *Avangarda românească...*, dz. cyt., s. 203–244.

<sup>74</sup> Tamże, s. 229–239.

<sup>75</sup> Stowarzyszenie „Criterion” skupiało pisarzy i filozofów – takich jak Emil Cioran, Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Constantin Noica, Mihail Sebastian czy Vasile Voiculescu – i jako najbardziej opiniotwórczy intelektualny ośrodek życia kulturalnego w Rumunii stanowiło ważny punkt odniesienia dla ideologicznych i politycznych dyskusji w latach trzydziestych. Awangardziści uważali jednak, że pomimo głoszenia promodernizacyjnych poglądów członkowie Stowarzyszenia „Criterion” utwierdzali stary, mieszczański porządek i klasyczne, oświeceniowe wartości.

w stosunku do tego, co działo się w tym czasie w innych krajach Europy Środkowej. Mity synchronizmu i specyficzności, będące rewersem – lub pochodną – kompleksów peryferii i wyższości, o których wspomniałem wcześniej, zostają zdemaskowane, bo, w opinii Cernata, w zbyt radykalny i nieprzemyślany sposób próbują zerwać z zastaną rzeczywistością, nie biorąc pod uwagę zmieniającej się sytuacji w kulturze i życiu społecznym.

Takie postawienie sprawy jest moim zdaniem stanowczo zbyt pochopne i wynika nie tyle – a przynajmniej nie tylko – z rzeczywistej specyfiki tej fazy rozwoju ruchów awangardowych, ile raczej z trudno ukrywanej przez samego autora skłonności do hiperbolizowania jej osiągnięć kosztem usuwania w cień drugiego etapu, inspirowanego i organizowanego przez postulaty surrealistyczne. Jeśli etap przejściowy, przypadający na wczesne lata trzydzieste, Cernat nazywa „postawangardowym”<sup>76</sup>, to w tym kontekście druga fala awangardy musiałaby być nazwana „postpostawangardową”, a zatem wyłamującą się z ogólnej wizji działań awangardowych. Innymi słowy, awatar awangardy, jaki wyłania się z rozważań Paula Cernata, choć rzetelnie udokumentowany pracą na źródłach, jest bardziej anemiczny i niekompletny niż być powinien, bowiem postawie demaskatorskiej, przejawiającej się w godnej pochwały chęci obalenia mitów i wyobrażeń narosłych przez lata milczenia, towarzyszy jednoczesny proces tworzenia mitów kolejnych, wynikających z osobistych inklinacji badawczych krytyka, który usuwa z pola widzenia wymykające się im konteksty.

Koncepcję tę Cernat w jasny sposób wyklada w innej książce poświęconej wczesnej awangardzie rumuńskiej, „*Contimporanul*”. *Istoria unei reviste de avangardă*<sup>77</sup> („*Contimporanul*”. Historia pewnego pisma awangardowego), będącej rozszerzeniem jednej z części monografii *Avangarda românească și complexul periferiei. Primul val*. Już we wstępie autor określa swoje zadanie badawcze jako „ekspresję określonej opcji intelektualnej” i próbę zaprezentowania „(...) stanu ducha i postawy, które są mi bliskie (nawet jeśli nie we wszystkim, a tylko w zasadniczej części): »awangardyzmu« umiarkowanego, akceptowalnego, ekumenicznego i konstruktywnego, z korzeniami w »żywej« i dynamicznej tradycji”<sup>78</sup>. Chciałbym podkreślić znaczenie tych słów, umieszczonych na początku książki jako swego rodzaju akademickie, ale i czytelnicze, bardzo osobiste *credo* piszącego, które nie tylko wyraźnie

<sup>76</sup> P. Cernat, *Avangarda românească...*, dz. cyt., s. 169–179.

<sup>77</sup> Tenże, „*Contimporanul*”. *Istoria unei reviste de avangardă*, București 2007.

<sup>78</sup> Tamże, s. 5.

zakreśla ramy analizowanego materiału, ale przede wszystkim dość kategorycznie ogranicza perspektywę do jednego tylko, dość konserwatywnego, należałoby przyznać, ujęcia. W tym kontekście – a mówimy, przypomnę, o teoretyku opiniotwórczym – awangarda zostaje zredukowana do roli ukłasyzowanego „awangardyzmu”, na dodatek „zmiękczonego” użyciem dookreślających ram. Cernat, opierając się na założeniach wczesnych inkarnacji awangardowych doktryn w Rumunii, które w rzeczy samej przyjmowały konstruktywistyczne dogmaty dla uwiarygodnienia swoich dążeń twórczych i społecznych, obecnych na łamach pisma „Contimporanul”, rozciąga ten obraz na kolejne etapy rewolucji estetycznej i tworzy paradoksalny wizerunek całego ruchu jako zachowawczego, mało oryginalnego i okopanego na bezpiecznych („umiarkowanych i akceptowalnych”) pozycjach. Postępowanie takie jest zupełnie paradoksalne, bowiem rumuński literaturoznawca próbuje kanonizować nieortodoksyjną, a zatem nie-awangardową – stąd owe „ubezpieczające” zawężenia – wizję awangardy jako obowiązujący paradygmat myślenia o tej problematyce.

Uściślając swoje stanowisko, pisze dalej, że główną jej cechą ma być „(...) estetyka ironiczna i pluralistyczna, wręcz »eklektyczna«, ale nie nieumiarkowana (*nevertebrată*); otwarcie krytyczne wobec radykalnej nowości”<sup>79</sup>. Odrzucenie wszystkich dystynktywnych cech awangardowości (nowatorstwo, rewolucyjność, radykalizm na poziomie doktryny estetycznej i ideologicznej, sprzeciw wobec tradycji i konwencji, świadoma rezygnacja z racjonalnych, a więc „umiarkowanych”, poglądów i stereotypów itd.) nie tylko osłabia siłę oddziaływania opisywanych zjawisk, ale sprawia wrażenie ideologicznej manifestacji. W konsekwencji bowiem mamy do czynienia z rzetelnie opracowaną i udokumentowaną monografią, która jednak jest problematyczna z samego założenia: awatar awangardy jako bytu antyawangardowego – antynowoczesnego, antyrewolucyjnego, za to protradycyjnego i proracjonalnego – nie dość, że nie jest zgodny z rzeczywistością, to na dodatek po prostu nikogo nie może zaciekać swoją rozmytą tożsamością. Koncepcja „awangardyzmu umiarkowanego”, obecna w książkach Paula Cernata, kontrapunktuje ideę „ekstremistycznego modernizmu”, rozwijaną przez Ovida S. Crohmălniceanu, tylko w pozorny sposób. Wygląda to tak, jakby obydwaj autorzy starali się zostawić uchyloną furtkę do pałacu uświęconej tradycji rumuńskiej kultury, tak aby legitymizować przedmiot swoich badań, który nie może być zbyt kon-

<sup>79</sup> Tamże.

trowersyjny i „nieumiarkowany” (jako „awangardyzm ekstremistyczny”). Zaś odczytania nieco bardziej śmiało – dokonywane choćby przez Iona Popa czy Ovidiu Morara – koncentrują się w pierwszym rzędzie na analizie konkretnych tekstów rumuńskich integralistów czy surrealistów i już z tej przyczyny muszą być uznane za jeszcze bardziej niszowe niż rozważania o „żywej i akceptowalnej” tradycji. W tym sensie kategorie proponowane we współczesnych dyskusjach nad spuścizną awangardową lat dwudziestych, trzydziestych i czterdziestych XX wieku mają za zadanie nie tyle dowartościować jej najważniejsze założenia i dzieła, ile utemperować jej nazbyt anarchistyczną tożsamość, poskromić jej radykalne – cóż z tego, że nieco już przebrzmiałe – zapędy metodologiczne.

## W stronę eksperymentu

Ramy drugiej z nakreślonych przeze mnie na wstępie badawczych strategii czy, innymi słowy, perspektyw krytycznych, obowiązujących we współczesnej rumuńskiej debacie na temat dokonań awangardy i modernizmu, są znacznie bardziej zacieśnione. O ile omawiana dotychczas refleksja, którą określiłem jako praktykę powracania do międzywojennego, właściwego, by tak rzec, „prawowitego”, okresu rozwoju ruchów awangardowych w Rumunii, jest reprezentowana przez coraz większą liczbę publikacji i opracowań, o tyle paradygmat „powojenny”, stawiający ryzykowne tezy o swego rodzaju ciągłości awangardowych środków wyrazu – obecnych w niewielkim, choć zauważalnym, zakresie – w twórczości autorów lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, wydaje się dopiero nabierać rozpędu.

Ważnym punktem odniesienia dla jej propagatorów jest wydana pod koniec lat dziewięćdziesiątych głośna monografia Mircei Cărtărescu *Postmodernismul românesc*<sup>80</sup> (Rumuński postmodernizm), pierwsze tak gruntowne i przekrojowe studium poświęcone nie tylko rumuńskiej literaturze późnych lat siedemdziesiątych, lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, ale i wcześniejszym zjawiskom o eksperymentalnym charakterze, które wpłynęły, lub wpłynąć mogły, na estetyczne wybory ich kontynuatorów. Cărtărescu w ciekawy sposób problematyzuje wątek trwałości odkryć awangardowych w kulturze rumuńskiej, stawiając na formułę silnej awangardy

<sup>80</sup> M. Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, București 1999 (I wydanie), 2010 (II wydanie).

– zwłaszcza tej spod znaku surrealizmu lat trzydziestych i czterdziestych – która znalazła swoje „nieortodoksyjne echo” czy „odbicie”<sup>81</sup> w poetyckiej działalności grupy „onirystów” lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, skupionych wokół Leonida Dimova i Dumitru Țepeneaga, a następnie właściwą kontynuację w twórczości „pokolenia lat osiemdziesiątych” (Mircea Cărtărescu, Traian T. Coșovei, Ion Stratan, Florin Iaru i inni). Koncepcja ta zakłada bardzo wyraźne dowartościowanie i zradykalizowanie wizji rumuńskiego surrealizmu jako właściwego punktu dojścia poszukiwań rumuńskiej awangardy międzywojennej w kilku różnych kontekstach. Przede wszystkim jako zjawiska nonkonformistycznego i postulującego całkowitą swobodę twórczą, a dopiero w dalszej kolejności propagującego określoną doktrynę artystyczną. W tym sensie surrealistyczne wpływy na onirystów będą dla Cărtărescu „jedynie estetyczne”<sup>82</sup>, czytaj: powierzchowne i automatycznie reprodukowane, pozbawione właściwego kontekstu. W miejsce „(...) eksperymentalnych formuł artystycznych, rozsadzających ramy standardowego modernizmu, wobec których krytyka jest niepewna i reaguje z dużym dystansem”<sup>83</sup>, pojawia się – rzecz jasna, po okresie „stalinowskim”, który uniemożliwiał jakąkolwiek kontynuację działalności „wywrotowej”; autor określa lata pięćdziesiąte mianem „*black hole*” lub „podziemnego postmodernizmu”<sup>84</sup> – potrzeba powrotu do odkryć „miękkiego modernizmu”<sup>85</sup> międzywojennego.

Dla uzasadnienia tej teorii – i pojęcia „miękkiego modernizmu”, które wydaje się tutaj bardzo poręczne – niezwykle często przywoływane są rozmaite koncepcje historyczne i współczesne (Lovinescu, Manolescu), mocno rozgraniczające pojęcia „awangardy” i „modernizmu”<sup>86</sup>, także, a może w szczególnie sposób, używane w odniesieniu do kultury rumuńskiej. Awangarda, utożsamiana z najbardziej radykalnym odłamek postępowych zjawisk w sztuce i literaturze, nie może stać się właściwym podłożem powrotu nowatorskich na pozór postulatów, tym samym jej miejsce w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych zajmuje modernizm, jak wielokrotnie podkreśla autor, o nachyleniu klasycyzującym. Ograniczenie oddziaływa-

<sup>81</sup> Tamże, s. 269–270.

<sup>82</sup> Tamże, s. 270–271.

<sup>83</sup> Tamże, s. 310–311.

<sup>84</sup> Tamże.

<sup>85</sup> Zob. tamże, s. 264–268.

<sup>86</sup> Cărtărescu przypomina używany przez Nicolae Manolescu podział na „modernizm symbolistyczny” (linia Paula Verlaine’a i Stéphane’a Mallarmégo) oraz „awangardę” (linia Arthura Rimbauda i Lautréamonta). Zob. tamże, s. 268.

nia jego tendencji do kwestii techniki i kilku chwytów budujących w poezji onirystów niepokojący, silnie zmetaforyzowany sztafaż, ale nieprzekładający się ani na teorię o wprost oznaczonych awangardowych korzeniach, ani na radykalne formy ekspresji twórczej. To, co Cărtărescu nazywa „eksperymentalnymi formułami artystycznymi”, domaga się uściślenia: rzecz jasna, krytykowi chodzi o najistotniejsze manifesty, eseje programowe, wspólne wystąpienia, wystawy i demonstracje oraz utwory literackie surrealistów bukareszteńskich z lat 1940–1941 oraz 1944–1947, przede wszystkim Gherasima Luki i Gellu Nauma. Co ważne, o ile wpływ pierwszego z nich na krajobraz rumuńskiej kultury po drugiej wojnie światowej można uznać za niewielki – głównie dlatego, że Luca wyemigrował w 1947 roku do Paryża, gdzie kontynuował swoją twórczość poetycką w języku francuskim – o tyle postać Nauma jest kluczowa dla zrozumienia potrzeby znalezienia odpowiedniego punktu odniesienia, a może raczej kontrpunktu, dla idei ciągłego trwania zjawisk o charakterze eksperymentalnym w Rumunii.

Twórczość Nauma, który pod koniec lat sześćdziesiątych powrócił do publikowania swojej poezji i prozy, a ich surrealistyczna podstawa estetyczna w znacznym stopniu nie uległa zmianie, stanowi rewers poszukiwań twórczych prowadzonych przez Dimova i Țepeneaga, opartych na odrzuceniu kluczowych kategorii i pojęć „rewolucyjnego” surrealizmu<sup>87</sup>. Dzieje się tak, bowiem, co zaznacza Cărtărescu, Naum traktuje z pełną powagą naczelną zagadnienie doktryny kierunku, przedstawione najpierw przez André Bretona, a następnie przejęte i rozszerzone o nowe odkrycia w okresie działalności Rumuńskiej Grupy Surrealistycznej. W tym sensie Gellu Naum staje się bez wątpienia jedynym depozytariuszem rzeczywistej „awangardowej” linii rozwoju i właśnie swoją bezkompromisową postawą przyczyni się do artystycznego boomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, którego eksponenci, różniąc się wprawdzie od surrealistów przyjętą estetyką codzienności, zwyczajności i kolokwialnej dykcji, przyjmą ich przekonanie o w duchu anarchistycznej konieczności wyzwolenia człowieka i zapewnienia sztuce swobody działania. Z tej perspektywy koncepcje Cărtărescu, czołowego twórcy rumuńskiego postmodernizmu, idą bardzo daleko, posługując się jasno określoną strategią. Uwiarygodnienie własnego zaangażowania twórczego jako aktywności postawangardowej wymagało przeprowadzenia „eksperymentalnego” mostu ze środka lat trzydziestych i czterdziestych wprost do lat osiemdziesiątych. Aby ta brawurowa kon-

<sup>87</sup> Tamże, s. 311.



strukcja nie runęła, należało, chcąc utrzymać wrażenie ciągłości, znaleźć w niej miejsce dla zjawisk takich jak oniryzm: nie dość awangardowych, by móc je uprawomocnić, ale na tyle odmiennych od estetyki głównego nurtu, by móc nadać im choćby elementarną rangę nowatorstwa. Stąd prawie oksymoroniczna formuła „miękkiego modernizmu”, która jest przeciwwagą „eksperymentatorstwa” oraz „rewolucyjnego ducha”.

Najciekawszym nawiązaniem do wizji Mircei Cărtărescu, a właściwie odrębną koncepcją, która korzysta z podobnego arsenału środków i metodologii, jest skromnie zamierzona, ale interesująca książka Moniki Spiridon, Iona Bogdana Leftera i Gheorghe Crăciuna *Experiment in Post-war Romanian Literature*<sup>88</sup> (Eksperyment w powojennej literaturze rumuńskiej), której autorzy próbują pójść o krok dalej i dokonują rozróżnienia na eksperyment awangardowy i nieawangardowy. Dzięki temu mogą ominąć rafy terminologiczne, na które natknął się autor *Rumuńskiego postmodernizmu*, i odrzucić samonarzucające się utożsamianie idei eksperymentowania z rewolucyjnym zapałem pierwszych ruchów awangardowych z początku XX wieku. W tym kontekście twórczość onirystów, Leonida Dimova, Emila Brumaru czy Virgila Mazilescu, traktujących poezję jako językową, formalnie wysublimowaną grę z systemem totalitarnym – opartą przede wszystkim na zagęszczeniu metafor, fragmentarycznej budowie wiersza i afabularności prozy poetyckiej – można już uznać za eksperyment, choć, jak podkreślają autorzy, eksperyment „bardzo umiarkowany”<sup>89</sup>. Owa podwójnie paradoksalna konstrukcja – „nieawangardowy eksperyment”<sup>90</sup> – w odniesieniu do zjawiska, które przez wielu krytyków określane jest ledwie jako odmienne od dominującej estetyki, musi budzić szereg wątpliwości. Świadomi takiego niebezpieczeństwa autorzy proponują alternatywne nazewnictwo, odseparowując od siebie zjawiska eksperymentalizmu i nowatorstwa (innowacyjności), to ostatnie zaś staje się podstawą do zbudowania konceptu „odwróconego nowatorstwa pozbawionego wymiaru eksperymentu”<sup>91</sup>, jakim miał być zdecydowany opór onirystów wobec estetyki socrealistycznej i ideologii totalitarnej, obowiązującej w Rumunii pod rządami Gheorghe Gheorghiu-Deja w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych.

<sup>88</sup> M. Spiridon, I.B. Lefter, Gh. Crăciun, *Experiment in Post-war Romanian Literature*, tłum. D. Marcus, R.I. Patrichi, D. Hill, Pitești 1999.

<sup>89</sup> Tamże, s. 20–21.

<sup>90</sup> Tamże, s. 46.

<sup>91</sup> Tamże, s. 35–36.

Ów opór, rozumiany jako główna zasada organizująca płaszczyznę estetyczną oniryzmu, nie mógł dawać oczywiście podobnych rezultatów, co zjawiska *stricte* awangardowe z historycznego punktu widzenia. Ciekawe wydaje się jednak, w jaki sposób używa się w tej koncepcji terminu „eksperyment”, który w jednym miejscu jest konotowany jako pojęcie mniej radykalne niż „awangardowość”, po czym staje się zbyt radykalny i musi zostać wymieniony na jeszcze słabsze znaczeniowo „nowatorstwo”. Inaczej rzecz ma się z nurtami postmodernistycznymi lat osiemdziesiątych, które są w książce jednocześnie „nowatorskie” (pod względem „odświeżonego” języka, gier semantycznych nieścisłości i nonszalanckiej budowy tekstów) i w pełni „awangardowe”, realizując, jak chcą Spiridon, Lefter i Crăciun, postulaty „swobodnych skojarzeń” i „wolności twórczej”<sup>92</sup>, propagowane przez reprezentantów pierwszych awangard, Tristana Tzarę, Ilarie Voroncę, Urmuza, czy surrealistów, Lucę i Nauma.

Tym sposobem strategia zmierzająca do stworzenia (odtworzenia) wizji awangardy jako trwałej dominanty kultury rumuńskiej osiąga moment kulminacyjny. Dzięki sinusoidalnym fazom przebiegu tego procesu – od awangardy „właściwej”, przez zjawiska o niepewnym pod względem ich eksperymentalnego wymiaru charakterze, aż po wprowadzenie „awangardowości” jako „aktywnej zasady określającej zwrot w stronę języka”<sup>93</sup> – zadanie to jest zrealizowane na dwóch głównych płaszczyznach. Po pierwsze, na płaszczyźnie terminologicznej, polegającej na ustabilizowaniu, względnie dostosowaniu istniejących kategorii i pojęć do zjawisk wymykających się prostej klasyfikacji. Nieco złośliwie można by stwierdzić, że cel ten został osiągnięty, bowiem programowa niejednoznaczność i fragmentaryczność awangardy znalazła odbicie w heterogenicznym nazewnictwie, nierzadko wzajemnie przeczącym swoim pierwotnym założeniom. Sytuację taką, jak sądzę, widać dobrze w obu perspektywach, zarówno w tej reinterpreterującej awangardę międzywojenną, jak i w tej uzasadniającej awangardowość zjawisk powojennych. Po drugie zaś, co z mojego punktu widzenia najistotniejsze, na ogólniejszej płaszczyźnie kulturowej. Obydwa wyodrębnione tu i pokrótce opisane paradygmaty, obowiązujące współcześnie w dyskursie krytycznym w Rumunii, wytworzyły w podobny sposób wizje awangardy nie tyle w zgodzie ze stanem faktycznym, co z określonymi oczekiwaniami metodologicznymi lub/i ideologicznymi. W tym kontekście mówienie o nich jako o awatarach awangardy, a nie o awangardzie jako takiej, wydaje mi się całkowicie uzasadnione.

<sup>92</sup> Tamże, s. 68.

<sup>93</sup> Tamże, s. 69–70.

## Dada w Polsce.

### „Samochód nafaszerowany młotkiem”

#### – dadaizm a Nowa Fala

Dadaistyczne koincydencje, inspiracje i impulsy w polskiej literaturze powojennej są nie dość dokładnie rozpoznane z kilku co najmniej powodów. Począwszy od terminologicznego zamieszania, jakie towarzyszy dyskusjom na temat polskiej tradycji poezji futurystycznej (często określanej mianem „futurystyczno-dadaistycznej”<sup>94</sup>), poprzez niechęć do szafowania uważanymi za zbyt radykalne hasłami i odniesieniami do literatury o proveniencji eksperymentalnej (tu warto wspomnieć o swoistym „wypchnięciu” twórczości Stanisława Dróżdża z poletka literatury w gęstwinę sztuk wizualnych), aż po powód najbardziej przyziemny – brak odpowiedniego korpusu tekstów, których poetyka uzasadniałaby jakiegokolwiek dada-interteksty – wszystkie pomysły na „zagospodarowanie” tej działki grzęzną w niedomówieniach, mało konkretnych dywagacjach i, co ważniejsze, nie opierają się na solidnej analizie tekstowej.

W dadaistycznym kontekście często przywołuje się twórczość (szczególnie jej poetycką „odnogę”) Mirona Białoszewskiego czy Tymoteusza Karpowicza, a szerzej: nurt poezji lingwistycznej, który, jak zwykle się uważać, można utożsamiać z polskimi wariacjami na temat międzynarodowych sukcesów poezji konkretnej, wizualnej i graficznej, liczonych od początku lat pięćdziesiątych XX wieku. Powinowactwo to wydaje mi się jednak zbyt słabo udokumentowane, po pierwsze, przez intuicyjne używanie terminu „dada” i jego derywatów (brak odniesień do manifestów i wypowiedzi programowych przedstawicieli ruchu), po drugie przez – celowe lub nieświadome – ograniczanie zakresu ich oddziaływania do tylko

<sup>94</sup> Zob. np. L. Gluchowska, *Tristan Tzara – „monsieur dada”. „Manifest dada 1918” i polskie konteksty dadaizmu*, „Rita Baum” 2009, nr 13, s. 65–71.

jednej techniki wiersza dadaistycznego (najczęściej poematu fonetycznego lub optofonetycznego). W tym sensie za dadaistyczne mogłoby uchodzić wszystko, co „dziwne”, „wymykające się racjonalnemu oglądowi, logice i tradycyjnej składni” oraz „akceptujące twórczy nieład i językową anarchię”. Niedostatek narzędzi analitycznych, które można wykorzystywać w tych poszukiwaniach, sprawia, że duża część współczesnej literatury polskiej pozostaje na marginesie oddziaływania awangardowych tendencji i wpływów.

W swoim artykule chciałbym zwrócić uwagę na zbyt często, jak sądzę, marginalizowany czy wręcz zupełnie pomijany awangardowy rodowód poetyckiej Nowej Fali, a szczególnie jej pierwszego okresu (koniec lat sześćdziesiątych oraz pierwsza połowa lat siedemdziesiątych). Wprawdzie zaczynają się pojawiać w polskim literaturoznawstwie głosy rewidujące ten schematyczny ogląd (by wymienić publikacje i wypowiedzi Joanny Orskiej<sup>95</sup> czy Lidii Burskiej<sup>96</sup>), ale to przejawy zdecydowanie nieśmiałe i zarysowujące jedynie niektóre linie awangardowych powiązań i rekonfiguracji. O ile w głównych tekstach teoretycznych Nowej Fali – manifestie krakowskiej grupy „Teraz”, *Świecie nie przedstawionym* Juliana Kornhausera i Adama Zagajewskiego oraz tekstach programowych Stanisława Barańczaka – na pierwszy rzut oka dość trudno dopatrzeć się reminiscencji odkryć awangardy początkowych dekad XX wieku, o tyle w wielu tekstach poetyckich z wczesnej fazy twórczości Ryszarda Krynickiego czy Juliana Kornhausera wybrzmiewa (momentami wyjątkowo mocno) nuta eksperymentatorska, w tym ta silnie zainspirowana odkryciami dadaizmu.

Oczywiście ta opinia może się wydawać nieco na wyrost: w jednym ze szkiców *Świata nie przedstawionego* Adam Zagajewski wyraźnie wpisuje postulaty nowofalowe w nurt europejskiego ekspresjonizmu, choć redukując awangardową ostrość jego założeń estetycznych, jednocześnie próbuje się od niego odseparować<sup>97</sup>. Taka swoista dychotomia – odrzucenie awangardowości jako jałowej, eskapistycznej zabawy nieodpowiadającej grozie i powadze czasów oraz zastąpienie jej „nowym realizmem” czy „realizmem

<sup>95</sup> Zob. tezy o Nowej Fali jako kontynuatorce poszukiwań awangardy i neoawangardy: J. Orska, *Republika poetów*, Kraków 2013.

<sup>96</sup> Zob. noty o awangardowości pokolenia '68 – w duchu odnowy i permanentnej rewolucji: L. Burska, *Awangarda i inne złudzenia. O pokoleniu '68 w Polsce*, Gdańsk 2012, s. 16–17.

<sup>97</sup> Zob. A. Zagajewski, *Katarakta* [w:] J. Kornhauser (sen.), A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974, s. 8–13.

nienaiwnym”<sup>98</sup>, który wskazywałby rozwiązania palących problemów społeczno-politycznych i, co równie istotne, byłby w bezpośredniej bliskości z codziennymi potrzebami obywatela (tzw. „próba powszedniości”<sup>99</sup>), przy równoczesnej rewolucyjnej retoryce, pełnej sprzeciwu wobec mieszczańskiego znużenia, akademickich i symbolicznych instytucji, technik twórczych i postaw, a także iluzji ponadczasowych wartości – nie tylko rozsądzała naczelny postulat „mówienia wprost”<sup>100</sup>, ale przede wszystkim skutkowałą radykalną przebudową skonwencjonalizowanej poetyki „głównego obiegu”. Paradoksalnie, głosząc mocno wyartykułowane poglądy odejścia od zagadnień języka na rzecz dowartościowania – często pojmowanej w publicystyczny, pamfletowy sposób – rzeczywistości dnia codziennego, najbardziej widoczne i nowatorskie efekty uzyskali nowofalowcy w dziedzinie konstrukcji nieznanego w takiej formie na gruncie polskim podgatunku poetyckiego poematu kolażowego.

Rzecz jasna, opinie o jawnych inspiracjach dadaizmem w twórczości Nowej Fali mogą mieć oparcie w faktach (praktyce poetyckiej), mimo że w manifestach twórcy wielokrotnie odżegnują się na różne sposoby od awangardowych korzeni, szczególnie skupiając się na piętnowaniu dorobku najbardziej radykalnych przejawów powojennej sztuki konceptualnej jako pustej i wtórnej:

Nasi artyści, naprzód zafascynowani happeningiem, teraz sztuką konceptualną, ciągle zachowują się tak, jakby ich obowiązkiem było szokowanie sytego, pograżonego w błogim, poobiednim bezruchu społeczeństwa. Zachwycają się różnego rzędu destrukcją, jakbyśmy mieli już co niszczyć<sup>101</sup>.

Konstatacja ta jest jednak natychmiast skontrapunktowana wizją mocnego nawiązania do awangardowej tradycji buntu, sprzeciwu, postulowania wszelkiej nowości. W szkicu o poezji Tadeusza Peipera Zagajewski podkreśla napięcie pomiędzy stojącą u jej podstaw głęboką ontologią a jej awangardowością. W tym kontekście „awangarda” staje się synonimem „nowatorstwa” i machiną, która wypiera zużyte formy, zastępując je nowymi, lepiej odpowiadającymi zmieniającym się czasom: „Bowiem z awangardy można

<sup>98</sup> J. Piątkowski, S. Stabro, J. Kornhauser (sen.), A. Zagajewski, J. Kronhold, W. Jaworski, *Teraz*, Warszawa 1970, s. 30.

<sup>99</sup> A. Zagajewski, *Walka konkretna z symbolem* [w:] J. Kornhauser (sen.), A. Zagajewski, dz. cyt., s. 141.

<sup>100</sup> Tamże, s. 151.

<sup>101</sup> A. Zagajewski, *Katarakta*, dz. cyt., s. 9.

wziąć postawę tylko, poszukiwanie w świecie nowości, nowej, dzisiejszej nowości, bez przyjmowania dawnego opisu rzeczywistości”<sup>102</sup>. Zatem – w procesie budowania swoistego nowofalowego panteonu – awangardowe hasła mogą, po odpowiednim dostosowaniu do potrzeb chwili, stanowić ważny punkt odniesienia nawet dla literatury konsekwentnie stawiającej polityczne i społeczne zaangażowanie ponad kwestie natury formalnej.

Jak już wspomniałem, takie przekonanie krytyków nie jest w pełni zgodne z rzeczywistością: dadaistyczna buntowniczość i duch negacji pobrzmiwają (a może po prostu: brzmią donośnie) w manifestie grupy Teraz, gdzie jej przedstawiciele nawołują od pierwszej linijki:

Poezja jest niezgodą.

Spośród wielu znanych czy tylko przeczuwanych definicji poezji wybraliśmy jedną i to nas połączyło, nie wspólnota warsztatu czy pragnienie rozbicia banku literatury. Jest to definicja poezji agresywnej, krytycznej i odważnej<sup>103</sup>.

Lekarstwem na zdiagnozowany przez nowofalowców „kryzys języka” jest „dosłowność i jasność”, „gorycz i rozczarowanie”<sup>104</sup>. Jakże bliska – zaskakująco lub nie – jest ta zbiorowa wypowiedź manifestom dadaistów, zarówno na poziomie retorycznym, jak i, co jeszcze bardziej niespodziewane, na poziomie doktryny. Twórcy Nowej Fali powtarzają gest dadaistów przeniesiony w czasie o pół wieku (z realiów pierwszej wojny światowej w przełom roku 1968). Wystarczy porównać przywołane powyżej tezy i postulaty z hasłami dada, wyrażonymi choćby w *Manifestie dada 1918* podpisanym przez Tristana Tzarę: mamy zarówno niezgodę na eskapistyczny uniwersalizm („wszelkie działanie jest daremne, gdy się je mierzy skalą wieczności”<sup>105</sup>) oraz na parnasistyczne umiłowanie piękna („dzieło sztuki nie jest nigdy piękne na mocy ustawy, obiektywnie, dla wszystkich”<sup>106</sup>), jak i wezwanie do radykalnego, anarchicznego sprzeciwu („protest zaciśnięty w pięści”; „sprzeciw wszystkim zdolności kosmicznych wobec tej rzeźączki gnijącego słońca”) oraz nowatorstwa formalnego na miarę zmieniającej się rzeczywistości („potrzeba nam dzieł mocnych, prostych, precyzyjnych”<sup>107</sup>).

<sup>102</sup> Tenże, *Budowniczy Peiper* [w:] J. Kornhauser (sen.), A. Zagajewski, dz. cyt., s. 16.

<sup>103</sup> J. Piątkowski, S. Stabro, J. Kornhauser (sen.), A. Zagajewski, J. Kronhold, W. Jaworski, dz. cyt., s. 3.

<sup>104</sup> Tamże.

<sup>105</sup> T. Tzara, *Manifest dada 1918*, tłum. J. Wolańska, „Rita Baum” 2009, nr 13, s. 75.

<sup>106</sup> Tamże, s. 73.

<sup>107</sup> Tamże, s. 75–76.

Niezależnie od wszelkich – jasno sprecyzowanych – różnic zastanawiające podobieństwo manifestu Tzary i wypowiedzi programowych nowofalowców, oparte na postulatach rewizjonistycznych, antyestetycznych i antyuniwersalistycznych, powinno rzucić nowe światło na twórczość literacką tych ostatnich. W dużej mierze to właśnie w poezji Nowej Fali można dostrzec właściwą reminiscencję dadaistycznych eksperymentów poetyckich polskiej literatury lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Wprawdzie Agnieszka Karpowicz uważa, że najlepiej strategia kolażu poetyckiego wyraziła się w twórczości Mirona Białoszewskiego czy Stefana Themersona<sup>108</sup>, ale proponuję zawiesić na razie ten sąd i przyrzeć się bliżej zapomnianym nowofalowym tekstom „okołodadaistycznym”.

Dość przypomnieć<sup>109</sup> najważniejszy poemat-książkę tego nurtu, G Ryszarda Krynickiego z 1971 roku, obiekt tekstowy wprost odwołujący się – w zamyśle i formie – do fotomontażowych i kolażowych tradycji dadaistycznych<sup>110</sup>. Chciałbym spojrzeć na ten tom pod dwoma uzupełniającymi się kątami: po pierwsze, *G* to zbiór kolaży, składających się z powycinanych z gazet liter, słów i zdań, ułożonych w mniej lub bardziej przypadkowych konfiguracjach, które nadają im nowe znaczenie, dublują (i kwestionują) medialny, często nacechowany politycznie przekaz (dadaistyczny sprzeciw), wysuwając na plan pierwszy sam język, zdeformowany, groteskowo nadwerżony i zaskakująco świeży (dadaistyczne „tumiwizizm” i „antylogika”<sup>111</sup>). Po drugie zaś, w analitycznym oglądzie, *G* to dwudziestoczęstostronicowy zeszyt o bibliofilskim charakterze i nakładzie, zszyty z bristolowych, szarych kart w formacie A4, których prawie stronicę zajęte są przez reprodukcje gazetowych pasków, z dwiema towarzyszącymi im na wstępie i w zakończeniu ilustracjami o kolażowym charakterze. Waga tego eksperymentu nie tylko jako przeoczonego (i zapoznanego), a przecież istotnego dokumentu epoki, lecz również jako przykładu zjawiska związanego z historią „impulsów dadaistycznych” polskiej literatury – brakującego ogniwa w łańcuchu dziejów dadaizmu i preliberatury – nie ulega wątpliwości. Tym bardziej zastanawia dość powszechne zniknięcie *G* ze

<sup>108</sup> Zob. A. Karpowicz, *Kolaż. Awangardowy gest kreacji. Themerson, Buczkowski, Białoszewski*, Warszawa 2007.

<sup>109</sup> Wykorzystuję tu i poszerzam wątki, które zarysowałem w publikacji: „*Uwaga! Groźba epidemii poetów poklepywania*”. O „*G*” Ryszarda Krynickiego, „MOCAK Forum” 2015, nr 2: *Chwistek, Eile, Ingarden, Porębski*, s. 100–106.

<sup>110</sup> Tom został wznowiony, również w bibliofilskim nakładzie, przez MOCAK Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie w 2014 roku.

<sup>111</sup> T. Tzara, *Manifest dada 1918*, dz. cyt., s. 75.

świadomości nie tylko literaturoznawców, ale i historyków sztuki, którym drogie są nieliczne, tym więc cenniejsze przejawy awangardowej inwencji i odwagi w kształtowaniu nowych form artystycznej ekspresji.

Nad swoim zbiorem gazetowych kolaży Ryszard Krynicki pracował, jak informuje w notce dołączonej luźno do wznowionej edycji zeszytu Maria Anna Potocka, od 1967 do 1971 roku, a więc w latach kształtowania się poetyki pokolenia młodych pisarzy Nowej Fali, debiutujących w obliczu przemian politycznych, społecznych i artystycznych roku 1968. Potrzeba przełamania dyktatu tradycyjnego języka literatury przyniosła – i znalazła w *G* znakomite *exemplum* – iście dadaistyczną w formie i modelu artystycznym działalność wywrotową. To, co w europejskiej poezji lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych było kojarzone z rewolucją neoawangardową, z poezją konkretną szkół stuttgarckiej (Eugen Gomringer, Max Bense), czeskiej (Jiří Kolář, Ladislav Novák) czy brazylijskiej (bracia Augusto i Haroldo de Campos), poezją wizualną francuską (Pierre i Ilse Garnierowie), włoską (Luciano Ori, Eugenio Miccini) i brytyjską (Ian Hamilton Finlay, Alan Riddell), w Polsce zaistniało właśnie dzięki Ryszardowi Krynickiemu, o czym na nowo wydane *G* dobitnie przypomina.

Oczywiście *G* jest nie tylko zabawą w „wyborego trupa”, uwielbianą przez surrealistów<sup>112</sup>, lub wariantem poematu dadaistycznego według Tristana Tzary<sup>113</sup>, który nakazywał wycinać zdania z gazet, mieszać je ze sobą w worku i wyciągać zgodnie z regułą przypadku, a więc grą, w której rządzą anarchia i bezład. Jest również odpowiedzią poety, dla którego wszak język jest podstawowym narzędziem pracy, na zakłamanie „oficjalnego” komunikatu pochodzącego z „Trybuny Ludu” czy „Trybuny Robotniczej” (to z niej korzystał Krynicki). Tym ważniejszym gestem jest powierzenie swojej prywatnej ekspresji gazetowym wyimkom, które, organizując się w nowych kontekstach i współbrzmieniach, mogą wykreować nową,

<sup>112</sup> Gra w „wyborego trupa”, *le cadavre exquis*, była jedną z naczelných technik propagowanych przez André Bretona i grupę surrealistów w jej początkowym okresie (lata dwudzieste XX wieku). Polegała na grupowym tworzeniu wiersza poprzez zapelnianie kartki przez poszczególnych uczestników kolejnymi zdaniami i zaginaniu papieru tak, by każda kolejna osoba nie miała dostępu do tego, co napisał poprzednik. Gotowy wiersz był potem głośno odczytywany. Nazwa techniki wywodzi się od fragmentu jednego ze zdań z pierwszej „edycji” stworzonego w ten sposób dzieła.

<sup>113</sup> „Weź gazetę. / Weź nożyczki. (...) Wytnij artykuł. / Potem starannie wytnij każde słowo z artykułu i wspan wycinki do worka. / Lekko potrząśnij. / Potem starannie wyciągaj odcinki jedne po drugich (...)”. T. Tzara, *Manifest o miłości słabej i miłości gorzkiej* [1920] [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka...*, dz. cyt., s. 45–46.



bezpretensjonalną i nieuwikłaną w żadną ideologię, ale przede wszystkim „czystą” poetycko i formalnie jakość. Przypomina się tutaj Kolář ze swoją „poezją ewidentną”, w ramach której próbował o(d)szukać język, zaprzęgnięty przez aparat stalinowskich represji do roli propagandowej tuby, tworząc wiersze-przedmioty, złożone z żyłek, kawałków materiału, ołówków nanizanych na drobne sznureczki. To neoawangardowe pismo węzełkowe omijało rafy cenzury i wskazywało na konieczność odnowy języka jako narzędzia sztuki (więcej o tym w drugiej części książki).

G Krynickiego próbuje radzić sobie z zastaną sytuacją polityczno-społeczną, ale przecież i nawiązać do odkryć sztuki konceptualnej lat sześćdziesiątych w bardzo podobny sposób. Powstałe tą nożyczkowo-losową metodą utwory są bowiem tyleż klasycznymi wierszami – czytamy je jako poszczególne całości na kolejnych prawych stronach zeszytu – co zaprzeczeniem wiersza: doświadczeniem wizualnym (jako kolaże o charakterystycznej typografii i położeniu w przestrzeni strony) oraz performatywnym (jako rodzaj happeningu poetyckiego polegającego na przypadkowym wyciąganiu kolejnych elementów gazetowej mozaiki). Ten wielokierunkowy eksperyment prowokuje, bo wkłada kij poetyckiej dezynwoltury w szprychy mechanizmu przykrawania języka do celów utylitarnych<sup>114</sup>, w tym wypadku – użyteczności państwowej: wszak, jak pisał w latach siedemdziesiątych Julian Kornhauser – „państwo jest najwybitniejszym poetą polskim”<sup>115</sup>. W tym sensie to tyleż Ryszard Krynicki jest autorem swoich wierszy-obrazów, ile samo państwo, którego organy prasowe dostarczyły pożywki dla sztuki – choć, co oczywiste, zdemaskowane i wyśmiane w krzywym zwierciadle dadaistycznego przypadku.

Możliwość postrzegania G na dwa uzupełniające się sposoby wpisuje tom Krynickiego w dwie różne, ale i przeplatające się co jakiś czas ścieżki rozwoju myślenia o poezji w XX wieku. Po pierwsze, można pojmować G jako specyficzny wariant europejskiej postdadaistycznej tradycji kolażowej w literaturze, której prekursorami byli Hugo Ball, Hannah Höch i Kurt Schwitters, a wyznawcami w latach dwudziestych choćby Lajos Kassák ze swoimi „obrazowierszami” na Węgrzech, a w Rumunii Victor Brauner i Ilarie Voronca z koncepcją „piktopoezji”. Tendencje te, nasilone od lat pięćdziesiątych w działaniach reprezentantów poezji konkretnej, a także

<sup>114</sup> Już André Breton postulował przecież wyrwanie języka z okowów użyteczności i „osaczenie bestii nawyku”. Zob. A. Breton, *Kryzys przedmiotu*, dz. cyt., s. 166.

<sup>115</sup> J. Kornhauser (sen.), *Urząd poezji* [w:] tegoż, *Zabójstwo*, wydanie własne poza cenzurą, Kraków 1973, brak paginacji.

choćby włoskiego ruchu *poesia visiva*, zostały przejęte przez postmodernistów amerykańskich na czele z Michaelem Kasperem, którego zbiór *All Cotton Briefs*<sup>116</sup>, gromadzący kolaże fragmentów artykułów prasowych i notatek, „zasilone” wyrwanymi z kontekstu ilustracjami, mógłby uchodzić za rewers G. Nie mówię już nawet o powinowactwach znacznie bliższych, z kolażami i wyklejankami Wisławy Szymborskiej na czele, które, mimo że nieuznawane przez autorkę za równoprawną wobec poezji twórczość artystyczną, dzięki m.in. niedawnej wystawie w MOCAK-u zaczynają żyć własnym życiem i – odpowiednio skontekstualizowane – zbliżają się do miana poematów wizualnych.

Najważniejszym jednak – bo i poetycko najbliższym, i formalnie najbardziej analogicznym – neodadaistycznym punktem odniesienia z całą pewnością jest kolażowa twórczość Herty Müller. Noblistka literacka z roku 2009 od ponad 20 lat komponuje cykle wierszy-kolaży z gazetowych wycinków, tworzone w dość zbliżony do metody Krynickiego sposób, drukowane na osobnych pocztówkach i zgromadzone w specjalnych pudełkach o niewielkich rozmiarach. Najśłynniejszą bodaj realizacją jest zbiór *Strażnik bierze swój grzebień*<sup>117</sup>, składający się z 94 luźnych kart zestaw kolaży w czerwonej (w wersji polskiej: niebieskiej) tekturowej szkatułce. Analogiczność poszukiwań obojga twórców jeszcze lepiej widać w najnowszym polskim wydaniu poezji Müller, będącym antologią jej kolaży z dwóch ostatnich tomów opublikowanych w Niemczech. Cykl *Kolaże*<sup>118</sup> ma bowiem formę klasycznego zbioru wierszy, w którym miejsce komputerowej czcionki zajmują gazetowe paski z nadrukiem. Dzieje się to zatem w sposób podobny do formuły zastosowanej przez Krynickiego. Różnica, jak się wydaje, tkwi w samym podejściu do materiału: o ile u niemieckiej pisarki słowa wycięte z gazet stają się półfabrykatem, z którego świadomie konstruuje się nowe, bardziej skomplikowane formalnie, choć przecież jednocześnie minimalistyczne i lapidarne utwory, o tyle autor G porzuca strategiczne działania zmierzające do osiągnięcia poetyckiej efektywności na rzecz uwolnienia się od jakichkolwiek przymusów twórczych. Ten gest samoograniczenia się

<sup>116</sup> M. Kasper, *All Cotton Briefs. Expanded Edition*, New York 1992. Fragmenty tomu ukazały się w przekładach na polski autorstwa Bohdana Zadury i Piotra Sommera – jako *Obcisłe gadki* – w „amerykańskim” numerze „Literatury na Świecie” (1997, nr 6, s. 29–30, 98–102, 144–145, 220–223).

<sup>117</sup> H. Müller, *Strażnik bierze swój grzebień / Der Wächter nimmt seinen Kamm*, oprac. Z. Fajfer, K. Bazarnik, M. Hernas, tłum. A. Kożuch, Kraków 2010.

<sup>118</sup> Taż, *Kolaże*, oprac. i tłum. L. Szaruga, Wrocław 2013.

niesie z sobą jednak wspólny dla obojga pisarzy ładunek: milczenie, które pojawia się w wyniku zerwania z uniwersalnym (ale i skonwencjonalizowanym, „wytartym”) językiem literatury, jest milczeniem samego poety, bowiem wymaga zakwestionowania i swojej własnej ekspresji, swojego własnego, indywidualnego języka.

Pudełka z kolażami Herty Müller współgrają z drugim z wymienionych powyżej sposobów recepcji zbioru *G*: poprzez ustawienie go w jednej linii z książkami, które wyróżniają się swoją niestandardową materialnością – kształtem, rozmiarem, strukturą – Krynickiego można uznać za polskiego prekursora liberatury, a więc „literatury totalnej”, propagowanej i dokumentowanej przez Zenona Fajfera od końca lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Pojęcie liberatury obejmuje książki-butelki, książki-cegły, książki-kamienie, jednak zwraca się również w stronę takich realizacji, które wprawdzie nie pozbywają się swojego papierowego „ja”, ale dokonują gruntownych przewartościowań w swojej budowie wewnętrznej. Taką antecedencją liberatury (choć w pewnym sensie i jednym z pierwszych źródeł dadaizmu) jest klasyczny poemat w formie książki *Rzut kośćmi nie zniesie przypadku* Stéphane’a Mallarmégo z końca XIX wieku, w którym za pomocą rozmaitych czcionek i słów chaotycznie rozrzuconych na stronicach odbywa się koncert milczenia białych pól. Owo zakwestionowanie integralności języka jako systemu znaków bliskie zdaje się również Krynickiemu, dla którego tymi białymi połaciami są puste miejsca pomiędzy paskami przeklejonymi z dzienników, stanowiące zarazem ich skromne tło oraz bezgraniczną przestrzeń. Na niektórych stronach *G* wycinki są rozmieszczone gęsto jeden pod drugim, na innych jest ich tylko kilka i zajmują różne zakamarki, grupują się w niespodziewanych konstelacjach. Dodatkowo lewa strona cały czas pozostaje „niema”, jej szaro-kartonowa tożsamość jest w nieustannym zwarcu z krzykliwymi napisami – nowinkami z partyjnych gazet, zdeformowanymi i sprowadzonymi *ad absurdum* przez niesforne go poetę: „Uwaga, / Wczoraj / człowiek! / utonął / w żałobie / Klienta / to nie obchodzi”, „(Nasz sprawozdawca donosi) / Strajk Toalet”, „Spadek przyrostu naturalnego / 10 szczurów / zastąpi / jednego mieszkańca”. Skomplikowana lokalizacja przestrzenna poszczególnych elementów powoduje, że mamy do czynienia z pracą, którą jednocześnie czytamy, oglądamy, ale także – co wiąże się nader często z ideą dyspersyjnego dzieła kolażowego – dotykamy. Tym, ale i nie tylko tym sposobem

książka Krynickiego staje się obiektem, artefaktem o unikalnym charakterze i limitowanej liczbie trudnych do mechanicznego zreprodukowania egzemplarzy.

Skądinąd mówię cały czas o G, jakby ten tytuł był całkiem zrozumiały i łatwo wytłumaczalny: tymczasem wywodzi się on od wspólnej litery dwóch przecinających się na stronie tytułowej tomu wyrazów, zbudowanych z wyciętych z gazet fragmentów: „paneGiryk / naGrobnny”. Ten kołażowy podtytuł rzuca ciekawe światło na dotychczasowe ustalenia. Czyją śmierć opiewa poeta przy użyciu środków masowego przekazu? Własnego języka? Języka gazet (G)? Niezależności i wolności twórczej? Oczywiście najgorszą decyzją i najmniej odpowiednim zachowaniem byłoby szukanie odpowiedzi na to – niezadane przecież – pytanie. Bowiem, o czym jeszcze nie pisałem, a o czym należy wspomnieć, choćby w końcowej fazie tego tekstu, ów nagrobny panegiryk to po prostu ciąg dowcipnych (często absurdalnych) i nietypowych (często dziwacznych) zestawień, skojarzeń i strzępków, jak ten oto: „Ponad 1000 miejsc pracy w PGR / dla / 2,5 mln / kobiet / z dostawą do domu / za dewizy / Jedna mieści się w skorupce gęsiego jaja / Żywe sarny / na eksport / Czołgi / na poczcie / Samochód nafaszerowany / Młotkiem / zatrzymano na granicy”. Albo ten, dużo mówiący o możliwościach semantycznych tkwiących w partyjnej nowomowie, ale i w samym – żywotnym i obfitym w metafory – języku polskim: „Uwaga – / Groźba epidemii / poetów / POKLE / pywANIa / wysokie napięcie! / niestałych członków”.

Dobra zabawa towarzysząca czytaniu tych rozterek podmiotu lirycznego koresponduje zapewne z „radością tworzenia” kołażowego bytu zamkniętego w zeszycie A4. Milczenie milczeniem, rok 1968 rokiem 1968, Dróżdź Dróżdżem, ale tu chodzi też, może w pierwszej kolejności, o wzniosłe ideały „nic nieznaczenia”: frajdę z tego, że „Mimo zimy / Mimo terroru i przesładowań / w 9 miesięcy / ROŚNIE / Pierwszy w kraju / STARUSZEK / ze sztucznego tworzywa / DOBRY NA WSZYSTKO / – symbol nowoczesności / ZUS już wylicza renty”. Co więcej, tej frajdy nigdy za wiele, a w polskiej poezji i w polskiej sztuce odczuwane są dotkliwe braki w zaopatrzeniu. Kto wie, czy największy radykalizm tego zbioru, dalece wykraczający poza wspomniane przeze mnie na początku wypełnianie awangardowych luk, nie polega na przekłuciu balonu metafizyki unoszącego się nad podręcznikami do historii literatury.

Podobnie rzecz ma się z inną książką opublikowaną w tym okresie – tomem Juliana Kornhausera *Zabójstwo* (z 1973 roku), jednym z pierwszych

polskich samizdatów, który może stanowić uzupełnienie oraz interesującą kontekstualizację dotychczasowych rozważań. Dadaistyczny wymiar *Zabójstwa* jest określony w pierwszej kolejności przez ograniczony nakład, a także kolażową strukturę tomu. Każdy – kolejno numerowany – egzemplarz miał własną – niepowtarzalną – książkową „tożsamość”: obok odbitych na maszynie do pisania wierszy i jednolitych ilustracji swoje miejsce znajdowały w nim wycięte z papieru lub gazet ilustracje, ryciny lub ich fragmenty, tworzące na osobnej kartonowej wkładce oryginalny kolaż, inny w każdym egzemplarzu. Dodatkowym dadaistyczno-performatywnym nawiązaniem jest fakt, że tomy (szyte i oprawione w ciemne płótno) były kolportowane w drugim – nieoficjalnym – obiegu. Janusz Anderman, realizator tego projektu, wspomina:

Wiersze były więc pięknie wydrukowane na zdobycznym kredowym papierze, ilustrowane, oprawione wymownie w czarne płótno (...). To była żmudna praca. Każdy egzemplarz, oprócz jednolitych ilustracji, otrzymywał na osobnej kartonowej wkładce oryginalny kolaż; w moim egzemplarzu wysoko sznurowany but przydeptuje barwnego nocnego motyla. Na te kolaże poszedł niemal cały tom niemieckiej encyklopedii przyrodniczej<sup>119</sup>.

Dodatkowo każdy egzemplarz był sygnowany przez autora, co podkreślało jego unikatowy charakter i nadawało mu statusu dadaistycznego *ready-made*, a jednocześnie stało w sprzeczności z tradycyjnie pojmowaną reprodukowalnością dzieła literackiego.

Metoda pracy Kornhausera (autora wierszy) oraz Andermana (autora projektu graficznego oraz „producenta” tomików) polegała na montażu – czy raczej: dadaistycznym fotomontażu<sup>120</sup>. Podobnie jak w przypadku *G*, mamy do czynienia z wprowadzeniem w życie głównych postulatów Tzary: po pierwsze, oporu wobec „głównonurtowych” instytucji oraz narzędzi ich władzy (język mediów; reglamentowany przez cenzurę obieg wydawniczy), po drugie zaś, postulatów formalnych (zerwanie z logiką, składnią i ustalonym znaczeniem wypowiedzi poetyckiej). Do tego dochodzi trzeci element, performatywny: proces tworzenia tomiku, dopasowywania wierszy, ilustracji i kolaży (na zasadzie przypadku lub antyprzypadku, by odwołać

<sup>119</sup> J. Anderman, *Fotografie*, Kraków 2002, s. 46. *Zabójstwu* uwagę poświęca Janusz Anderman także w eseju *Zabójstwo cenzora* [w:] *Rzeczy do nazwania. Wokół Kornhausera*, red. A. Gleń, J. Kornhauser (jun.), Poznań 2016, s. 11–16.

<sup>120</sup> W rozumieniu Raoula Hausmanna. Zob. H. Richter, *Dadaizm*, tłum. J.S. Buras, Warszawa 1983, s. 200 i nast.

się do kategorii dada<sup>121</sup>), sam staje się obiektem artystycznym, wykraczając znacznie poza tradycyjne granice literatury (w tym poezji lingwistycznej, rzecz jasna). *Zabójstwo*, którego geneza wypływa z ograniczeń narzuconych pisarzom przez władzę, jest nie tylko eksperymentem formalnym, ale również gestem sprzeciwu, ową „zaciśniętą pięścią” z manifestu Tzary, skierowaną tyleż w stronę władzy ludowej, ile – i to chyba ciekawsze w tym kontekście – w stronę skonwencjonalizowanych form literatury, w dużej mierze sprzeczną z tezami głoszonymi przez samych nowofalowców w licznych manifestach. Konsekwencją (ale przecież i genezą tego eksperymentu) jest nawiązanie do predadaistycznych odkryć typograficznych, od wspomnianego eksperymentu Stéphane’a Mallarmégo począwszy.

Tego rodzaju typograficzna ingerencja w jedność formalną tomu uwytkła jego kolażowy (montażowy) charakter; niemniej jednak podobne zabiegi poeci Nowej Fali realizowali także w wierszach o bardziej tradycyjnej formule typograficznej. Najbardziej trafnym w kontekście dadaistycznych odniesień przykładem byłby tutaj wiersz Juliana Kornhausera *Stan wyjątkowy* z 1974 roku, odrzucony w latach siedemdziesiątych przez cenzurę, a następnie zamieszczony w tomie *Hurraaa!* w roku 1982. Tekst ów realizuje podobny schemat, co G Krynickiego, a więc model oparty na jukstapozycji, enumeracji i zestawieniu wyimków z gazety – w tym nagłówków i śródtytułów – na jednej płaszczyźnie, bez jakiegokolwiek interwencji ze strony poety. Wiersz składający się jedynie z fragmentów wypowiedzi medialnych, które mocą poetyckiej wyobraźni (przypadku?) zostają przeszczepione na nowy grunt, przestawione w nowy kontekst – kontekst dzieła sztuki – ściśle wypełniają zasady montażu (choć nie fotomontażu) oraz, o czym pisze Agnieszka Karpowicz w odniesieniu do odkryć dadaistycznych, wiersza (poematu) przypadkowego<sup>122</sup>. Kolaż elementów cytowanych i przenoszonych w konkretnej kolejności w ramy wiersza tworzy, po pierwsze, nową jakość poetycką (poprzez ustanowienie odmiennych od pierwotnych kontekstów danych wypowiedzi), po drugie zaś, zamienia wiersz w obiekt (wytworzony; znaleziony itp.). Metoda „kopiuj-wklej” (Karpowicz pisze o formule *pastingu*<sup>123</sup>), tożsama z postulatami oraz praktyką twórczą Tristana Tzary, Francisca Picabii czy Marcela Duchampa, znajduje swoje odzwierciedlenie nie tylko w *Stanie wyjątkowym*, ale i w wielu innych utworach poetyckich

<sup>121</sup> Tamże, s. 94.

<sup>122</sup> Zob. A. Karpowicz, dz. cyt., s. 54–60 i in.

<sup>123</sup> Tamże, s. 42–43.

przedstawicieli Nowej Fali. Jak się bowiem okazuje, praktyka reagowania na kryzys języka musi przybierać formę negocjowania jego struktur poprzez ich karykaturalizację.

W wierszu Kornhausera dochodzi do zrównania elementów (fraz, kawałków zdań, fragmentów wypowiedzi) o różnej treści i wydźwięku, o zróżnicowanej tematyce i przeznaczeniu. Wiersz przytoczę *in extenso*:

Stan wyjątkowy z powodu szpaków  
Pionierski i rekordowy rejs statku „Profesor Siedlecki”  
Trudne zadanie zlecone polskim żołnierzom w Egipcie  
Jutro pogoda w rejonie Krakowa kształtować się będzie  
Na skraju wyżu  
Szwedzka koncepcja wygodnego fotela  
Tragiczny wypadek na stadionie piłkarskim w Kairze  
W cieśninie Skagerrak zatonął frachtowiec norweski  
Mona Liza ma głos pełen słodyczy  
Na penetrowanych łowiskach odkryto m.in. znaczne koncentracje  
Morszczuka  
Komentator agencji TASS ujawnił kłamliwość informacji  
Amerykańskiej agencji AP  
Powstańcy odcięli całkowicie wszelkie połączenia Phnom Penh  
Ze światem zewnętrznym  
Papież mianował administratorem apostolskim diecezji Esztergom  
Biskupa Laszlo Lekaia  
Port Północny zostanie oddany do użytku 22 lipca  
Wymagajmy od szarego obywatela aby wspierał służbę porządku  
Publicznego  
Spośród 630 posłów do Izby Gmin około 100 jest członkami rządu  
Dyrektorzy szkół i nauczyciele niechętnie ujawniają  
Wypadki chuligaństwa w swoich szkołach  
Kołysanie statku kołysanie mojej myśli  
Stan wyjątkowy podsuszonego świata  
Oszczercstwa przy pomocy których oczernia się rewolucyjne posunięcia  
Młodego państwa radzieckiego – mówi Jan Kozak – są niczym innym  
Jak wzywaniem do kontrrewolucji  
Stan wyjątkowy z powodu szpaków niszczących część upraw

(1974)<sup>124</sup>

Paradoksalnie ingerencja poety w „obiekt znaleziony”, a więc w za-  
stany, gotowy język gazety, przynosi znacznie bardziej ekspresyjny rezultat,

<sup>124</sup> J. Kornhauser, *Stan wyjątkowy* [w:] tegoż, *Hurraaa!*, Kraków 1982, s. 41.

niż można by sądzić: skontrastowanie metaforycznych, symbolicznych wypowiedzi („Kołysanie statku kołysanie mojej myśli”) z przyziemnymi, dotyczącymi najbardziej podstawowych kwestii informacjami („Na penetrowanych łowiskach odkryto m.in. znaczne koncentracje / Morszczuka”) skutkuje nie tylko ujawnieniem wewnętrznych mechanizmów rządzących językiem (w tym także językiem publicznym), lecz również daje asumpt do anarchistycznej w gruncie rzeczy deformacji, dewaluacji słowa.

Tym samym kryzys języka, zdiagnozowany i prześmiewczo zaklęty w klamrowej formule „Stan wyjątkowy z powodu szpaków”, zbliża do siebie stanowiska rewolucjonistów z drugiej dekady XX wieku oraz lat sześćdziesiątych tegoż stulecia: nie chodzi tu wyłącznie o nieskomplikowane eksperymenty formalne, ale przede wszystkim o zakwestionowanie porządku rzeczywistości – rzeczywistości namacalnej, realnej, „taktylnej” – poprzez doprowadzenie reguł nią zawiadujących *ad absurdum*. W postawie takiej łączą się postulaty sprzeciwu/negacji o silnym zabarwieniu politycznym i społecznym oraz radykalnej alogiczności i „tumiwisizmu”. Ta dychotomiczna struktura powoduje, że wyolbrzymione stosowanie metody „mówienia wprost” zupełnie świadomie zamienia się w nic nieznaczące „dada”. Punktem dojścia prowadzonych przeze mnie analiz jest zatem potwierdzenie, jak sądzę, mocnej tezy o awangardowej, a węższej: dadaistycznej proveniencji technik nowofalowej poezji, które stoją w sprzeczności z antyestetycznym zaangażowaniem społecznym, o które upominano się w najważniejszych książkach programowych ruchu.



# Surrealizm w Polsce. Odrącona wyobraźnia – polska poezja zamiast surrealizmu

W Polsce surrealizmu nigdy nie było i do dzisiaj nie ma. Dość przywołać dwie emblematyczne wypowiedzi z dwóch ważnych książek, których publikację dzieli, co ważne, 40 lat:

Nie było u nas wyznawców nadrealizmu w latach 1918–1939, nie było grupy literackiej powołującej się na proroka Bretona, nie było nawet liczniejszych informacji o tym ruchu ideowo-artystycznym, zdobywającym sobie wielu zwolenników w Europie i za Oceanem. O nadrealizmie pisano – jeśli pisano – krytycznie, a w każdym razie z dystansem (...) <sup>125</sup>.

Awangarda była też miejscem krystalizacji koncepcji literackich określanych na Zachodzie jako „surrealizm”. Choć w Polsce nie było ani grupy, ani programu surrealizmu, to jednak typowe wątki surrealistyczne – w znaczeniu nadanym temu terminowi przez A. Bretona – odnaleźć można w twórczości pisarzy związanych z ideą awangardyzmu w Polsce, np. Witkacego, A. Sterna, A. Ważyka, A. Wata, a przede wszystkim J. Brzękowskiego (...). Jednak cechą utworów, które w Polsce łączono z surrealizmem, był całkowity brak podstawowego składnika tego programu, tzn. „pisania automatycznego” <sup>126</sup>.

Choć zarówno Jan Prokop, jak i Włodzimierz Bolecki dostrzegają pewne elementy surrealistycznej estetyki w polskiej poezji przed- i powojennej, obaj jednoznacznie usuwają na margines wpływ teorii surrealistycznych – w ich klasycznej formule – na polską literaturę. Oczywiście analiza ta jest trafna. Przywoływane argumenty mające wyjaśnić powody niezaakceptowania surrealizmu przez polskich awangardzistów są racjonalne: konstruktywizm Tadeusza Peipera i środowiska „Zwrotnicy”, kryzys Zachodu jako skutek

<sup>125</sup> J. Prokop, *Sprawa nadrealizmu* [w:] tegoż, *Lekcja rzeczy*, Kraków 1972, s. 149.

<sup>126</sup> W. Bolecki, *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*, Warszawa 2012, s. 250.

pierwszej wojny światowej, „młodszość cywilizacyjna”<sup>127</sup> i odmienny status mieszczaństwa. Te aspekty, które pomagają odnaleźć wspólnotę poetyki między futuryzmem (i postfuturyzmem) – choć przecież nie konstruktywizmem – a polskim i francuskim surrealizmem, to według obydwu badaczy prymat oniryczności, zaburzenie logiki przyczynowo-skutkowej oraz językowa dezynwoltura. Przy czym wyraźnie odrzuca się w tej wizji przypadek jako źródło twórczości, co jednak dość wyraźnie stoi w sprzeczności z podstawowymi założeniami surrealizmu.

O ile ewentualne skojarzenia z poetyką surrealistyczną u Aleksandra Wata (Bolecki) czy Adama Ważyka (Prokop) nie budzą kontrowersji, o tyle „dalsze ciągi” okołosurrealistycznych koncepcji zarysowane w obu cytowanych tekstach mogą zastanawiać. Prokop przywołuje w tym kontekście Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego (strumień świadomości), Sławomira Mrożka (bunt wobec tradycji) oraz Stanisława Czycza („wyobraźnia wyzwolona”<sup>128</sup>), Bolecki, co jeszcze ciekawsze, Stanisława Grochowiaka, Kazimierza Ratonia, Jerzego Kronholda, Janusza Stycznia czy Kazimierza Brakonieckiego, z tym że bez podawania argumentów za surrealistycznością ich poezji<sup>129</sup>. Ten trop jest dość charakterystyczny, bowiem daje obraz dość ogólnych przekonań na temat tego, czym jest lub powinna być poetyka surrealizmu (w trybie „dziwności” i „niezwykłości”), natomiast nie posługuje się konkretnymi przykładami tekstów poetyckich. W rzeczy samej – bardziej pogłębiona analiza utworów wyżej wymienionych poetów raczej wykluczyłaby ich surrealistyczną proveniencję.

Surrealizmu nigdy w Polsce nie było. I to jest tym ciekawsze, że surrealizmów było doprawdy bez liku. Być może – wbrew pierwotnym intencjom swych promotorów – surrealizmy rozpiezchły się w rozmaitych kierunkach, przyjmując różnorodne formy i miana, kojarząc się z napotkanymi na swej drodze tworamami, stale ewoluując i poszerzając zakres swoich zainteresowań. W rezultacie nierzadko przeczyły sobie nawzajem, kwestionowały fundamentalne, jak się zdawało, założenia, toczyły bezustanne dyskusje. W tym sensie surrealizm przestawał przynależeć wyłącznie do surrealizmu bretonowskiego, odrzucał niewygodny pancerz postulatów programowych. Surrealizm oswoił z przyzwyczajenia język, sam stał się nowym językiem, odzwierciedlającym w pełni indywidualną wrażliwość.

<sup>127</sup> J. Prokop, dz. cyt., s. 150.

<sup>128</sup> Tamże, s. 159.

<sup>129</sup> Zob. W. Bolecki, dz. cyt., s. 250–251.

Surrealistyczna wrażliwość zaczęła funkcjonować jako sposób patrzenia na świat, przedstawiania, przemontowywania elementów rzeczywistości świata realnego, by zbudować swój własny, tym samym zacierała granice między snem a jawą, wyrazem a desygnatem, wyznaczała nowe obszary poszukiwań, budziła niespodziewane relacje między przedmiotami, ba, budziła do życia same przedmioty. Surrealizm nie tylko pozwalał na bezkarną zabawę w fikcję, ale przede wszystkim dawał asumpt do tworzenia, przetwarzania, wytwarzania nowych form, nowych pytań i odpowiedzi, nowych sytuacji i zdarzeń, a także podpowiadał sposoby ich umiejscawiania na poetyckiej mapie, pośród słów, między słowami.

Tymczasem w Europie objawiały się kolejne „przyswajane surrealizmy”, jak słoweński surrealizm Tomaža Šalamuna, rozciągający się pomiędzy „błękitnym czosnkiem, którym ktoś mydli bramkarza”<sup>130</sup> i „szcurami wodnymi z prędką kredą”<sup>131</sup>, czy serbski surrealizm Marka Risticia, w którym „ponura ślepa wyprzedaż w krótkim bezgłośnym surducie towarzyszyła rynkowi wszystkich najsmutniejszych kontemplacji”, a do tego „ogród w środku ogrodu straszdyło tłuste spasiono z megafonem zamiast serca”<sup>132</sup>. Surrealizm rumuńskiego poety Gellu Nauma zaludniają natomiast „piersi gryzione przez zębiska pól”, „motyle z zaciekłością chrupiące nam twarze” i „kopyto samobieżne pulsujące jak serce ptaka”<sup>133</sup>, zaś u Czecha Vratislava Effenbergera „wyspy wyskakują na brzeg z jedną nogą”, zakonnica „jest malutka i czerwona jak pomidor”, a „krogulec zapala światło w kinie”<sup>134</sup>. W belgijsko-francuskim świecie surrealizmu Henriego Michaux po wyjściu z domu człowiek gubi się i odnajduje „pośrodku równiny, po której toczyły się wielkie koła”<sup>135</sup>, natomiast „dąb był wielkości palca i cierpiał”<sup>136</sup>. U Hiszpana Fernanda Arrabala tymczasem „zielony lew patrzył na mnie i pożerał słońce, drzewo ukryło się w liściu, dom w drzwiach, a miasto

<sup>130</sup> T. Šalamun, - - - [w:] tegoż, *Pora roku*, tłum. M. Biedrzycki, Mikołów 2013, s. 5.

<sup>131</sup> Tenże, *I jeszcze trzy dodatkowe zydelki po bokach* [w:] tamże, s. 59.

<sup>132</sup> M. Ristić, *Filia jawy* [w:] tegoż, *Wiersze*, tłum. J. Kornhauser (sen.), Kraków 1977, s. 64–65.

<sup>133</sup> G. Naum, *Koń erotyczny*, tłum. I. Kania [w:] tegoż, *Wiersze*, „Literatura na Świecie” 2000, nr 1–2, s. 11–14.

<sup>134</sup> V. Effenberger, *Wiszące ogrody Semiramidy*, tłum. L. Engelking [w:] tegoż, *Polowanie na czarnego rekina. Wiersze i pseudoscenariusze 1940–1986*, tłum. D. Dobrew [et al.], posłowie L. Engelking, Wrocław 2006, s. 48–73.

<sup>135</sup> H. Michaux, *Człowiek zgubiony* [w:] tegoż, *Seans z workiem*, tłum. J. Hartwig, Warszawa 2004, s. 67.

<sup>136</sup> Tenże, *Dqb* [w:] tamże, s. 64.

w domu, natomiast proboszcz wyciął mi dziurę w karku chirurgicznym skalpelem i wyjął jądro szaleństwa<sup>137</sup>.

Nie teraz, rzecz jasna, miejsce i czas na dogłębną analizę powyższych wariantów, odcieni czy mutacji surrealizmu, ważne natomiast, co pokazują zacytowane fragmenty: wirus surrealizmu zdobywa kolejne przyczółki, szturmując wyobraźnię francuską, belgijską, serbską, rumuńską, czeską. Niezależnie od tego, czy rozbuchany i nieujarzmiony, wierny *écriture automatique*, czy przeciwnie, oszczędny i przemyślany, pozostający pod twórczą kontrolą, nieważne – mroczny, oniryczny czy absurdalny, groteskowy, pełen paradoksów, przenika w najgłębsze zakamarki literatury, ku ucieście spragnionych wolności artystów.

Natomiast w Polsce nikt nie był zainteresowany odszukaniem surrealizmu, odrzucano wyobraźnię wraz ze swobodą skojarzeń i całym bagażem dziwności. Wybierano „cywilizacyjną egzaltację<sup>138</sup> futuryzmu i ekspresjonizmu, Tadeusz Peiper ogłaszał powstanie „epoki uścisku z terażniejszością<sup>139</sup>, Tytus Czyżewski w *Melodii tłumy* opiewał tramwaje, omnibusy, auta i telefon, Bruno Jasieński – radiodepesze i elektrownie, zajmowano się ortografią i rymami. Echo surrealizmu słychać być może w poszczególnych wersach u Jana Brzękowskiego, zwłaszcza „w deszczu rozbitym w listopad<sup>140</sup>. Całość jednak świadczy głównie o lingwistycznym przepychu i temu estetycznemu aspektowi jest podporządkowana.

Osobnym przypadkiem, tradycyjnie przywoływanym przez krytyków, jest twórczość Adama Ważyka jako współtwórcy polskiej myśli awangardowej okresu międzywojennego. Próby posądzenia Ważyka o surrealizm zdają się cokolwiek przesadzone; sam poeta jednak nie określał swojej poezji inaczej jak „kubistyczną<sup>141</sup>, mimo wyraźnych różnic w porównaniu z liryką Guillaume’a Apollinaire’a, Pierre’a Reverdy’ego czy Maxa Jacoba. Zarówno debiutanckie *Semafory* z 1924, jak i opublikowane rok później *Oczy i usta*, dalece bardziej futurystyczne (w sztafażu) i kubistyczne (w formie), po-brzmiewają jedynie echem rodzącego się we Francji nowego ruchu. Jednak nie jest to „sen ani też całkowite odarcie z logiki, jak w nadrealizmie<sup>142</sup>,

<sup>137</sup> F. Arrabal, *Jądro szaleństwa*, tłum. M. Ziębina, Kraków 1979, s. 17.

<sup>138</sup> P. Śliwiński, *Awangardy poetyckie – doświadczenie i tradycja* [w:] *Poetyckie awangardy...*, dz. cyt., s. 19 i nast.

<sup>139</sup> T. Peiper, *Tędy* [za:] tamże, s. 37.

<sup>140</sup> J. Brzękowski, *Szklany deszcz* [za:] tamże, s. 88.

<sup>141</sup> Zob. J. Trznadel, *Wstęp* [w:] A. Ważyk, *Wybór poezji*, Warszawa 1967, s. 5–18.

<sup>142</sup> Tamże, s. 7.

jak notował Jacek Trznadel, melodyka i rytmiczność wierszy przeczyły oniryzmowi, rugowały niejasności, eliminowały dziwność, a miejskie pejzaże ukonkretniały, urealnały poetycką wizję. Kwestią bezsporną pozostaje oczywiście rola Adama Ważyka w niestrudzonym propagowaniu surrealizmu wśród polskich czytelników i literaturoznawców, zarówno w swoich esejach, pracach krytycznych, jak i bezcennych przekładach (klasyczna antologia z 1973 roku pt. *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*).

W latach trzydziestych pewne wątle surrealistyczne tropy chyłkiem przemykają u Anny Świrszczyńskiej w tomie *Wiersze i proza* (1936), głównie w krótkich prozach poetyckich czy poematach prozą. Najbardziej tajemnicza jest u Świrszczyńskiej sama opisywana sytuacja, jak gdyby wycięta z całości, zastygła w bezruchu, pozbawiona jakiegoś szerszego kontekstu. Realne przedmioty nabierają niepokojących cech, pojawiają się nieprzystające do obrazu rekwizyty – manekin, nożyczki, gwoździe, trzonek od młotka, zupełnie jakby uciekły z jakiejś innej opowieści. To za mało, aby przypisywać tym prozom poetyckim surrealistyczny charakter, ale jest o tyle ważne, że będzie miało swoją jeszcze bardziej przekonującą kontynuację po wojnie.

W latach pięćdziesiątych skojarzeń z czymś, co nazwać wolno folklorystycznym echem surrealizmu, można doszukiwać się u Jerzego Harasymowicza, chociażby w tomie *Wieża melancholii* z 1958 roku (oczywiście wspominają o tym Bolecki i Prokop, choć najwyraźniej bez świadomości, że jest to poezja mocno powiązana z nurtem „tradycyjnego eksperymentowania” w duchu Vaska Popy, gdzie surrealizm jest tylko dalekim echem radykalnych doktryn z lat dwudziestych i trzydziestych), ale bezspornie najciekawszym nawiązaniem do surrealizmu są prozy poetyckie Zbigniewa Herberta z jego wczesnych tomów *Hermes, pies i gwiazda*, *Studium przedmiotu* i *Napis*. Najciekawszym, ponieważ nieoczywistym – są one bowiem inspirowane surrealizmem Maxa Jacoba, który wcale surrealistą nie był, choć do jego poetyckich koncepcji odwoływać się będą i Breton, i inni surrealiści<sup>143</sup>. Jego poematy prozą z tomu *Kubek do kości* pochodzą z roku 1917, a więc sprzed pierwszego manifestu surrealistycznego, sam Jacob został ochrzczony poetą-kubistą, ale faktem jest, że wspomniane utwory wyraźnie zapowiadają surrealizm i są mu pokrewne. Twórcy surrealistyczni bardzo chętnie będą czerpać z doświadczeń Jacobowskich,

<sup>143</sup> Polemikę z Jacobem podejmują surrealiści już w *Manifestie surrealizmu* Bretona z 1924 roku.

korzystając z absurdałnej, groteskowej atmosfery i często anegdotycznej formy jego krótkich próz. Herbert posiłkuje się Jacobem, snując „wizje nadrzeczywistości” (według Juliana Kornhausera), wykorzystuje baśniową konwencję, ironię i humor, daje się ponieść wyobraźni. Wyłuskuje piękno z rzeczy nieistniejących, fantastycznie zestawionych ze sobą w bajkowym sztafażu. Julian Kornhauser określa ten efekt mianem „niecodziennego, dziecięconaiwnego nadrealizmu”<sup>144</sup>.

Najważniejsza z tego punktu widzenia jest jednak wyobraźnia, która – odtrącona przez awangardzystów – znajduje schronienie pod całkiem niespodziewanym dachem. U Herberta, podobnie jak u Jacoba, przedmioty, postaci nie są tym, za co je uważaliśmy (synek okazuje się dywanikiem przed łóżko, w szafie siedzi kukułka, krasnoludki rosną w lesie), co rusz jesteśmy świadkami nieoczekiwanych sytuacji (księżniczka leży twarzą do podłogi). „Niebywała zdolność tworzenia światów nierzeczywistych”<sup>145</sup> u Herberta zadziwia, technika surrealistyczna, a właściwie jej wariant, w którym strumień świadomości bądź zapis automatyczny są „okiełzane przez logiczny dyskurs” (jak chce Edward Balcerzan), jest niezwykle ożywcza i w polskiej poezji powojennej właściwie nieobecna, co ma oczywiście również związek z powszechnym wygasaniem awangardowych tendencji. Skądinąd ta surrealistyczna forma miała służyć Herbertowi do wyższych celów, odsłaniając niepewność poety, który ma poczucie niewystarczalności języka do opisu świata, gdzie nieustannie toczy się gra pomiędzy pamięcią a wyobraźnią. Czyż nie stanowi ta zależność właśnie o sile poetyki nadrealistycznej?

Na paradoks zakrawa więc fakt, że strażnikiem surrealistycznej wrażliwości został „klasycysta”, „moralista”, „obrońca wartości”. Dla Nowej Fali i „bruLionowców”, a także nowych roczników niezmiennym punktem odniesienia jest rzeczywistość świata realnego, czy poprzez aktywne na nią reagowanie, czy będzie to uprawianie małego, intymnego realizmu, czy też banalizm i „lingwistyczne” przeczesywanie codzienności. Tradycje awangardowe, do których ewentualnie będą sięgać w latach osiemdziesiątych i na początku kolejnej dekady młodzi poeci, raczej są proweniencji futurystycznej czy konstruktywistycznej (Paweł Majerski, wczesny Jacek Podsiadło). Kto wie, czy awangarda w latach dziewięćdziesiątych nie była potrzebna jedynie jako pewien punkt odniesienia w starciu „klasycystów”

<sup>144</sup> J. Kornhauser (sen.), *Uśmiech Sfinksa. O poezji Zbigniewa Herberta*, Kraków 2001, s. 31.

<sup>145</sup> Tamże, s. 34.

z „barbarzyńcami” (wedle terminologii Karola Maliszewskiego), nie jako realne źródło inspiracji, ale raczej element koncesjonujący bunt, anarchię, sprzeciw wobec tradycji. Problem surrealizmu leży prawdopodobnie nie tylko w tym, że w dobie postmodernizmu mamy do czynienia ze swoistym amalgamatem technik, poetyk, języków, lecz także we wszechobecności mass mediów, „upopowieniu” poezji poprzez wprowadzenie do niej języków reklamy, prasy, polityki, dykcji kolokwialnej, „manifestacje doraźności”, przyrost i wszechobecność ironii, pastiszowości, „intertekstualności towarzyskiej”<sup>146</sup>. Alternatywą dla rzeczywistości, mimetyzmu staje się nie wyobraźnia, lecz osunięcie się w język, „osadzenie utworu w obrębie świata lingwistycznego”<sup>147</sup> (Andrzej Sosnowski, neolingwiści). Techniki surrealistyczne mogą być stosowane jako chwyt, gra, zabawa, element postmodernistycznej strategii, już nie jako emanacja specyficznej wrażliwości opartej na wyzwolonej wyobraźni.

Zaledwie w paru zakamarkach czai się jeszcze duch surrealizmu, jego mgliste wspomnienie, niektórzy autorzy od czasu do czasu zdają się, i to jedynie z pewnej perspektywy, surrealistami, choć elementy tej poetyki można odnaleźć raczej na marginesach ich twórczości. Można je zauważyć w prozatorskiej działalności Tomasza Pułki (*Vida local*) czy poezji Jacka Napiórkowskiego (nurt, dajmy na to, „metafizycznego eksperymentu”), Macieja Meleckiego (nurt, powiedzmy, „niedocieczoności tekstowej”) i Romana Honeta (nurt „ośmielonej wyobraźni”, zgodnie z nomenklaturą Mariana Stali), ale chciałbym się tu skoncentrować na trzech, chyba najbardziej charakterystycznych i najciekawszych z tego punktu widzenia, przypadkach. Po pierwsze, interesuje mnie Zbigniew Machej, zwłaszcza jako autor cyklu *Pierwszy stopień do piekła* z debiutanckiego tomu *Smakosze, kochankowie i płatni mordercy*<sup>148</sup> oraz zbioru *Trzeci brzeg*<sup>149</sup>, w których prezentuje prozy poetyckie, niektóre pozornie realistyczne, a w rzeczywistości, by tak rzec, nierzeczywiste.

Krótkie, kilkuzdaniowe opowieści o charakterze relacji ze snów, wspomnień z dzieciństwa, notki z wydarzeń, szkiców do portretów – bardzo oszczędnych w formie, ale opisujących swoisty mikroświat rządzący się własnymi prawami, jakby żonglowanie skąpymi informacjami, nagimi faktami, które będąc realne, nagle nabierają nierealnych odcieni, budując

<sup>146</sup> P. Śliwiński, *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*, Warszawa 2007, s. 67.

<sup>147</sup> Tamże.

<sup>148</sup> Z. Machej, *Smakosze, kochankowie i płatni mordercy*, Warszawa 1984.

<sup>149</sup> Tenże, *Trzeci brzeg*, Kraków 1992.

struktury już właściwie nadrealne. Tworzy się na naszych oczach swoista „fabryka snów, mały nadrealizm”<sup>150</sup> – a to dziecko udające pod stołem psa, a to Fryzjer Paluch, który ma wybite przednie zęby i strzyże wszystkie dzieci na jeża, a to młody szewc o chorobliwie sonej twarzy, nieogolony epileptyk w pasiastej piżamie, Doktor Madej, który ma czaszkę łąsą jak kolano, czy pan Szlauer – hodowca nutrii, ale także Brigitte Bardot piorąca bieliznę w łazience i Roman Polański ubrany w czarną koszulę i lepką od krwi marynarkę<sup>151</sup>. Każda ze sportretowanych postaci znajduje się w jakiejś niepokojącej, niejasnej sytuacji, zawieszona w próżni między jawą i snem, gdzie unosi się zapach czyhającego niebezpieczeństwa i dziwnej nieprzystawalności. „Narrator igra przedstawianymi przez siebie kawałeczkami rzeczywistości, nasączając je z wolna oniryczną materią swoich snów”<sup>152</sup>, solidnie doprawiając groteskowym, czarnym humorem – po kościele płynie zapach smażonych kotletów schabowych, a o ślicznej Trudzie niektórzy złośliwcy mówią, że garbata. Mamy do czynienia z przypominającą utwory Jacoba i Herberta formą, w której wyobraźnia tylko pozornie zostaje puszczona samopas. Wyraźną różnicę stanowi zaś fizjologiczność opisu, pełnego rozkładu, mięsa, krwi. Nadrealizm najmocniej odciska się w scenkach napędzanych brakiem porozumienia, związków, w których życie zostaje pozbawione wagi, wartości, sensu, co podkreślone bywa często – również jacobowską – zaskakującą pointą: „Zamiast pasażerów w autobusie wisiały świńskie półtusze”<sup>153</sup>, „Wkrótce w przelyku wyrósł mi trzeci migdał, wielki jak włoski orzech”<sup>154</sup>.

Po drugie, pewne aspekty surrealizmu można odnaleźć u Andrzeja Sosnowskiego jako autora choćby *Nouvelles impressions d'Amérique*<sup>155</sup>, gdzie do głosu dochodzi pierwotna rzeczywistość języka, to „świata wydaje się, że jest odwzorowywany”<sup>156</sup> (Maliszewski). U podstaw poetyki Sosnowskiego, tak jak w surrealizmie, leży chęć radykalnego zerwania z mimetyzmem, ale odpowiedzią ma być świat lingwistyczny, metatekstowy, podległy jednak formalnemu rygorowi, a nie chaotyczny świat wyobraźni wyprzęgniętej

<sup>150</sup> K. Maliszewski, *Nasi klasycy, nasi barbarzyńcy. Szkice o nowej poezji*, Bydgoszcz 1999, s. 29.

<sup>151</sup> Zob. wiersze prozą Zbigniewa Macheja z cyklu *Pierwszy stopień do piekła* [w:] *Smakosz...*, dz. cyt., s. 41–54.

<sup>152</sup> Tamże, s. 30.

<sup>153</sup> Z. Machej, *Autobus nr 107* [w:] tegoż, *Trzeci brzeg*, dz. cyt., s. 23.

<sup>154</sup> Tenże, *Pod stołem* [w:] tamże, s. 21.

<sup>155</sup> A. Sosnowski, *Nouvelles impressions d'Amérique*, Warszawa 1994.

<sup>156</sup> K. Maliszewski, dz. cyt., s. 67.



z kieratu logiki. Jak komentują w odniesieniu do tej książki Piotr Śliwiński i Anna Legeżyńska, „Sosnowski chciałby uporać się z linearnością i dwuwartościową logiką językowych ujęć rzeczywistości. W tym celu zmuszony zostaje do zakwestionowania realności jawy i nierealności snu. Kreuje oniryczny realizm nieuznający granicy między fikcją i substancją. Wewnątrz snu wszystko rozgrywa się na tym samym poziomie”. I dalej: „Sosnowski, wychodząc od innych doświadczeń (współczesnej lingwistyki, kładącej nacisk na samosterowność i magiczność języka), dochodzi do punktu, w którym spotyka się z surrealistami”<sup>157</sup>. Według Karola Maliszewskiego natomiast jest to po prostu „postnadrealistyczny frenetyczny kalejdoskop”<sup>158</sup>.

Na *Nouvelles impressions d'Amérique* składa się cykl 60 krótkich (jednostronicowych) próz poetyckich, tekstów-impresji, z których ostatni odgrywa rolę wskazówki, instrukcji, wyjaśnienia dla całości. Zasadą organizującą tom jest intertekstualna gra z Raymondem Rousselem – rousselowski jest tytuł zbioru i poszczególnych fragmentów, rousselowskie mają być ilustracje towarzyszące niektórym utworom. Tekst stanowi u Sosnowskiego poniekąd komentarz do ilustracji, co przeczy francuskiemu oryginałowi, gdzie ilustracje wykonywano do gotowego tekstu. Czytelnik zamienia się w świadka procesu przepracowywania, odnawiania, przeobrażania zapoznanych tekstów, które uzyskują całkowicie nową, metatekstową jakość, nasączoną jeszcze nazwiskami Johna Ashbery'ego, Giorgia de Chirico, Arthura Rimbauda. W lingwistycznym świecie poezjo-prozy Sosnowskiego „w dzieciństwie chodzimy na szczydłach, dorośli mają ciche wrotki” (IX), „bohater dryfuje przez dźwięczną toń dnia jak kępa życiodajnej trawy z prądem kalifornijskim” (XXVIII), „latarnie morskie w jakiś sposób nas ograniczają śmiejąc się agresywnie jak gwiazdy ekranu, a brzeg ma zepsute zęby, nieświeży oddech” (XXXVI), „dzień jest mrugnięciem małego, spoconego oka, jak ziewnięcie odsłaniające podniebienie szare od chmur” (LIV), „po długim śnie gabinety pełne jesiennych ptaków odlatujących znad biur, gabinety, w których fotele stoją w otoczeniu chmur, toalety z wizerunkami nagich przedstawicieli obojga płci, ale tymi właśnie, które poleciały rakieta” (XLII)<sup>159</sup>. Obserwujemy grę pomiędzy swego rodzaju estetyzmem, atrakcyjnością językowej zręczności a przebłyskami efektownej wyobraźni. Nasuwa to skojarzenia z zabiegami neoawangardowych eksperymentato-

<sup>157</sup> A. Legeżyńska, P. Śliwiński, *Poezja polska po 1968 roku*, Warszawa 2000, s. 155.

<sup>158</sup> K. Maliszewski, dz. cyt., s. 31.

<sup>159</sup> A. Sosnowski, dz. cyt., kolejno strony 20, 56, 76, 109, 90.

rów z grupy OuLiPo, oczywiste są tu także wpływy poezji amerykańskiej w jej najbardziej radykalnym, wizualno-postmodernistycznym wydaniu (*vide*: Michael Kasper z tomem *All Cotton Briefs*). Kazus Sosnowskiego można faktycznie określić mianem postnadrealizmu, rozumianego jako w pełni kontrolowany chwyt, gdzie intertekstualna świadomość wypiera zasadę obiektywnego przypadku, pewien minimalizm formalny ustępuje poetyckiemu kunsztowi, w którym wyobraźnia pełni funkcję narzędzia, pojemnego, ale tylko narzędzia.

Adam Wiedemann, po trzecie, jako autor *Scen łóżkowych*<sup>160</sup>, który proponuje zabawę w nadrealizm, sporządzając parędziesiąt relacji ze swoich snów. Konwencja, jakże na pozór bliska poszukiwaniom surrealistów – i wykorzystywana w literaturze przez eksponentów ruchu lub jego sympatyków, choćby Michela Leirisa<sup>161</sup> – stosuje jednak nie technikę zapisu automatycznego, a zdawkowy, reporterski, „mówiony” język sprawozdania, a w tym wypadku – retransmisji. „We śnie oczywiście jest wszystko, co nierealne” (pisze w *blurbie* Wojciech Kuczok)<sup>162</sup>. Atrybut tajemniczości, dziwności, niepokoju w snach Wiedemanna jest ujarzmiony i podporządkowany logice „oczywizmu”, „sure-realizmu”, o którym (trafnie) pisze dalej Kuczok<sup>163</sup>. Wszystkie obrazy wypełnione są normalnymi, zwykłymi, banalnymi zdarzeniami, które nie wzbudzają w nim samego zadziwienia, niepokoju, zaskoczenia, nie chełpią się oniryczną metaforą, jak gdyby cały czas podlegały autorytetowi codzienności. Oczywiście nie wiemy, na ile są to faktycznie sprawozdania z marzeń sennych, a na ile jedynie przeblask inwencji autora, czy senne narracje są naprawdę wyśnione, czy może w pełni zmyślone, *de facto* będąc realnymi zdarzeniami, podanymi jako sny. W każdym razie znów surrealistyczne tropy (sen) są przepracowane, wykorzystane w literackiej zabawie, „są w grze”. Quasi-nadrealny świat u Wiedemanna rządzi się jednak prawidłami charakterystycznymi dla snu: zaludniają go bliskie osoby i nieznane postaci, które pojawiają się i znikają, obrazy zmieniają się jeden po drugim, całkiem jak w filmie (zresztą co jakiś czas narrator posługuje się wyrażeniem „najazd kamery”), pojawiają się postaci-przedmioty, reminiscencje dawnych spotkań, wydarzeń, które momentami zamieniają się w groteskowe sceny, sytuacje bez wyjścia:

<sup>160</sup> A. Wiedemann, *Sceny łóżkowe*, Kraków 2005.

<sup>161</sup> Zob. M. Leiris, *Noce bez nocy i kilka dni bez dnia*, tłum. A. Wasilewska, Gdańsk 2011.

<sup>162</sup> W. Kuczok, [notka na 4. stronie okładki] [w:] tamże.

<sup>163</sup> Tamże.

Dwa psy, oba ogromne, gdzieś na wsi. Jeden zły, drugi dobry, jeden chce się ze mną bawić, drugi chce mnie gryźć. Ja mam specjalny aparat do obrony przed psami: wystarczy nacisnąć guziczek, by pojawiła się przezroczysta taśma, przytwierdzająca oba psy na pewien czas do ściany. Naciskam ten guziczek ciągle, bo choć chcę się z jednym psem bawić, to drugiego się boję, a taśma zawsze działa na obydwu<sup>164</sup>.

Pojawia się też Gombrowicz jako kosmonauta i zakochana w nim Zofia Nałkowska, kilku ludzi z dłońmi zamiast głów, nowy film Stevena Spielberga – historia czeskiego naukowca, specjalisty od ogrodnictwa międzyplanetarnego. Narrator – bohater snów bywa rybą, dyrygentem, francuskim komisarzem śledczym – na rynku w Krotoszynie próbuje rozpałcić ognisko. Filmowym fantazjom towarzyszą projekcje wspomnień z dzieciństwa, młodości, spotkań ze znajomymi. Wiedemann jednak, wchodząc w obszar surrealistycznych eksploracji, odwraca się zdecydowanie od samego surrealizmu. Codzienność, realność ze swoimi przyległościami i kontekstami króluje, nie dając się rozhasać całkowicie wyzwolonej wyobraźni.

Kolejny dowód na zatarcie granicy między snem a jawą: w świecie Baudrillardowskich symulakrów takie rozróżnienie właściwie przestaje obowiązywać, więc czy mówienie o możliwości(ach) zaistnienia surrealizmu w literaturze ma jeszcze sens? Prawdopodobnie nie, surrealizmu nie ma i nie było, sztuka znajduje się w stadium post- czy też postpostmodernistycznych kompilacji, przetworzeń, *coverów*. Dalekie echa surrealizmu, co ciekawe, zarówno w przypadku Świrszczyńskiej i Herberta, jak i Macheja, Wiedemanna i Sosnowskiego, zaznaczają się w szczególny sposób na styku między poezją a prozą, wówczas gdy mamy do czynienia z różnymi wariantami prozy poetyckiej, poematami prozą, lirycznymi narracjami, tekstowymi kolażami. Ale to i tak mało. Surrealizm ukrywa się w jakichś trudno dostępnych, zapomnianych zaułkach historii, być może został już z nich ostatecznie wyrugowany, o czym w pewien sposób zaświadcza Zbigniew Machej w wierszu *Surrealizm* z 2005 roku:

Pamiętam, że przed maturą  
i na pierwszych latach studiów  
rozczytywałem się w antologii francuskiego surrealizmu  
którą ułożył i przetłumaczył  
Adam Ważyk

<sup>164</sup> A. Wiedemann, *13 lutego 96* [w:] tegoż, *Sceny łóżkowe*, dz. cyt., s. 76.

Wypożyczałem tę książkę wielokrotnie  
z różnych bibliotek  
i bardzo chciałem ją mieć  
na własność.  
Daremnie poszukiwałem jej  
w antykwariatach.

I dopiero pod koniec  
lat osiemdziesiątych,  
w okresie obrad „okrągłego stołu”  
kiedy pracowałem jako nauczyciel  
kupiłem ją za grosze  
od mojego kolegi – księgarza  
który ze swoją wielodzietną rodziną  
właśnie nawrócił się  
na wiarę zielonoświątkową  
i na początku nowej drogi  
duchowej  
pozbywał się swojej biblioteki  
historyka sztuki.

Przyniosłem antologię surrealizmu  
do domu  
i postawiłem na półce  
z moimi książkami.

Od tego czasu  
nie zajrzałem do niej  
ani razu<sup>165</sup>.

<sup>165</sup> Z. Machej, *Surrealizm [w:] tegoż, Wspomnienia z poezji nowoczesnej*, Wrocław 2005.

## Liberatura.

### Narodziny hiperksięgi – Fajfer, Radovanović, Naum

Jak wiadomo, termin „liberatura” (z łac. *liber* – książka; *libertas* – wolność) został wprowadzony przez Zenona Fajfera w głośnym eseju *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*, opublikowanym w 1999 roku na łamach „Dekady Literackiej”. Przypomnę, że Fajfer określił w ten sposób literaturę, której podstawowym wehikułem jest materialnie istniejąca książka rozumiana nie jako neutralny nośnik tekstu, tylko jako autonomiczny artefakt, szczególny obiekt funkcjonujący w przestrzeni. Pisze twórca liberatury: „Materialna i duchowa strona dzieła literackiego, czyli książka i wydrukowany w niej tekst, powinny się nawzajem dopełniać, tworzyć harmonię”<sup>166</sup>. Przeciwwstawienie tekstu (jako domeny duchowości) oraz książki (jako bytu przynależnego sferze materii) pociąga za sobą inną opozycję, której Fajfer nie wyraża wprost. Stoi ona jednak w sprzeczności z założeniami literackich kierunków neoawangardowych, w tym poezji konkretnej i wizualnej, do których często – choć można odnieść wrażenie, że wbrew intencjom prawodawcy – zalicza się liberackie prace. Eksperymentalizmu poezji konkretnej należy upatrywać bowiem zarówno po stronie tekstu, którego zawartość semantyczna ulega daleko idącemu rozpadowi, jak i po stronie książki, a więc materialnej oprawy tekstu (niejednorodność typografii, kształtu i rozmiaru przestrzeni książki itd.). Co więcej, w wielu przypadkach neoawangardowych przedsięwzięć literackich bądź okołoliterackich nie da się odróżnić owych dwóch, przez Zenona Fajfera jednoznacznie rozdzielanych, kategorii czy sfer.

Dla Fajfera jednak konwencja eksperymentu – choć eksperyment nie jest tu chyba najlepszym określeniem<sup>167</sup> – staje się w pierwszym rzędzie

<sup>166</sup> Z. Fajfer, *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*, „Dekada Literacka” 1999, nr 5–6, s. 9.

<sup>167</sup> Odwołuję się tu do moich rozmów z Zenonem Fajferem, a także do jego wielokrotnie powtarzanych przy różnych publicznych okazjach sądów na temat „eksperymentalizmu” mającego stać u podstaw liberatury.

domeną nośnika, a więc „fizycznej budowy książki”, która, jak to określa w swoich tekstach, „nie powinna być wynikiem przyjętych konwencji, lecz spowodowana autonomiczną decyzją autora”; Fajfer mówi także o „odstąpieniu od tradycyjnego modelu książki, który determinuje sposób lektury”<sup>168</sup>. Już te stwierdzenia sytuują liberackie rozumienie książki po stronie szeroko rozumianych działań artystycznych skierowanych w stronę modyfikacji przestrzennych – w tym tworzenia rozmaitych form instalacji, hybrydycznych przedmiotów, artefaktów o niedookreślonym statusie. To zjednoczenie tekstowej i przedmiotowej zarazem natury książki w perspektywie liberatury dobrze oddaje paradoks opisany przez Joshuę Glenna w tekście otwierającym tom *Taking Things Seriously. 75 Objects with Unexpected Significance*. Twierdzi on, że w postawangardowej koncepcji sztuki – ale nie tylko sztuki, także samej rzeczywistości – obiekty przestają być obiektami i zamieniają się w teksty, natomiast teksty zatracają swoją tekstowość i zaczynają być postrzegane jako obiekty. W rezultacie mamy do czynienia z kolażami, których charakter nie jest określony, bowiem „(...) nie są one do końca przedmiotami, a raczej rodzajem tekstów zaprojektowanych, by je interpretować. Najbardziej interesują nas przedmioty, które przypadkowo stały się interpretowalne”<sup>169</sup>.

Fajferowskie wezwanie do porzucenia „tradycyjnego modelu książki”, prócz swego implikowanego charakteru manifestu, przynosi jeszcze jeden ważny argument w przeniesieniu ciężaru z tekstu (a więc domeny słowa w semantycznym i werbalnym aspekcie; wszak nie mówi się tu o porzuceniu tradycyjnego modelu tekstu) na przestrzeń, czyli na aspekt wizualny. Tym samym rozumienie literatury, jakie prezentuje Fajfer, przesuwają ją w sferę oddziaływania zupełnie innych kontekstów niż konteksty *stricte* literackie. O ile bowiem równoważenie elementów werbalnych i wizualnych w dziele literackim – a więc uznanie go za pracę inter- czy transdyscyplinarną – nie budzi kontrowersji we współczesnych teoriach literatury i badaniach kulturowych, o tyle usankcjonowanie dwudzielności dzieła jako bytu jednocześnie literackiego, ujmowanego w kategoriach zachowawczych (czytaj: nieeksperymentalnych), oraz plastycznego (wizualnego), w kategoriach awangardowego zwrotu ku rzeczom, stanowi ciekawy wkład we współczesne pojmowanie literatury i sztuki w ogóle.

<sup>168</sup> Z. Fajfer, *Liberatura. Aneks...*, dz. cyt., s. 9.

<sup>169</sup> J. Glenn, *Complicating Things (Introduction)* [w:] J. Glenn, C. Hayes, *Taking Things Seriously. 75 Objects with Unexpected Significance*, New York 2007, s. 11. Tłumaczenie moje [J.K.].

Dość powiedzieć, że proponując tego rodzaju dychotomię, Fajfer idzie pod prąd klasycznym tezom poststrukturalizmu, które, przynajmniej w interesującym mnie kontekście, wysuwały na eksperymentalną flankę właśnie tekst, natomiast jego materialne opakowanie zostawiały na marginesie rozważań. Przypomnę, że w klasycznym dla przełomu poststrukturalistycznego eseju *Od dzieła do tekstu* z 1971 roku Roland Barthes przeciwstawia sobie tytułowe pojęcia, ale nadaje im odwrotne niż Fajfer wektory. Dzieło, które „(...) jest fragmentem substancji i zajmuje miejsce w przestrzeni książek (na przykład w bibliotece)”<sup>170</sup>, a więc odpowiada koncepcji książki u Fajfera, ma u Barthes’a zdecydowanie negatywną konotację jako byt nawet nie tyle „tradycyjny” (choć już samo to określenie w kontekście poststrukturalizmu ma pejoratywny wydźwięk), co anachroniczny i nieprzystający do żywego, „niepoliczalnego” i niejednoznaczno- tekstu, a właściwie – „Tekstu”. Dzieło, które, chciałbym podkreślić, „mieści się w ręce”<sup>171</sup>, a zatem przez autora *Mitologii* ustawiane jest na osi materialności i „pojmwane na sposób – by tak rzec – newtonowski”<sup>172</sup>, ma się kojarzyć z jednej strony z przeszłością i wtórnością (wizja opasłych tomisk zapełniających regały zapomnianych kątów bibliotek), z drugiej zaś – z konsumpcjonizmem: otóż dzieło w swoim materialnym wymiarze jest częścią procesu wymiany towarów. „Dzieło jest zwykle przedmiotem konsumpcyjnym”<sup>173</sup>, czyli bierze udział w obiegu kapitalistycznym, który, według Barthes’a, wpływa na obumieranie jego intelektualnych walorów.

Niemniej, i to zdaje się znacznie istotniejsze, zdublowany przez Fajfera podział na dzieło (książkę) i tekst (zawartość semantyczną) wykracza poza wąskie ramy kontradycji *signifié-signifiant* rozważanych przez Rolanda Barthes’a. Przestrzenny wymiar dzieła literackiego – tak właśnie określonego przez twórcę liberatury – konceptualizowany jest w przeciwny sposób. Fajfer wydobywa na pierwszy plan te cechy książki, które dają szansę na decydowanie o jej oryginalności względem tradycyjnie ujmowanego tekstu; w odniesieniu do przestrzeni świata przedstawionego, która – wbrew twierdzeniom Barthes’a – zostaje kanonizowana jako termin teoretyczno-literacki, definiowany w słownikach i leksykonach, zachowuje daleko idącą wstrzemięźliwość. Wyjście poza tradycyjne „tekstowe” kategorie umożliwia konceptualizację książki jako autonomicznego bytu materialnego, wszak

<sup>170</sup> R. Barthes, *Od dzieła do tekstu*, tłum. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1998, nr 6, s. 189.

<sup>171</sup> Tamże.

<sup>172</sup> Tamże, s. 188.

<sup>173</sup> Tamże, s. 192.

(...) przecież pierwszą i podstawową przestrzenią, widoczną jeszcze zanim zagłębimy się w lekturę, jest... książka – materialny obiekt! Wygląd, liczba i układ stron (o ile muszą być strony), wygląd okładek (o ile muszą być okładki) – to jest właśnie przestrzeń dzieła literackiego, w której zawierają się wszystkie pozostałe przestrzenie utworu<sup>174</sup>.

W innym ze swych głównych tekstów problematyzujących kwestię liberatury, zatytułowanym *Liberatura: hiperksięga w epoce hipertekstu* i opublikowanym w 2000 roku, Zenon Fajfer wprowadza ważne pojęcie „hiperksięgi”, które w silny sposób określa materialny, a co za tym idzie, unikatowy charakter każdego egzemplarza tego rodzaju dzieła. U jego genezy musi leżeć przekonanie, twierdzi Fajfer, że konstruowanie hiperksięgi przypomina budowę w pełni zorganizowanego, przemyślanego i współgrającego z czynnikiem tekstowym artefaktu. Artefakt ów – oprócz walorów czysto estetycznych – ma zaś wyrażać sprzeciw wobec linearnego modelu literatury, którego ograniczenia wiążą się zarówno z brakiem inwencji i determinacji ze strony artysty, jak i skomplikowanych reguł współpracy w procesie wydawania książki. Fajfer kontynuuje w pewnej mierze poszukiwania Michela Butora, który w eseju *Le livre comme objet* rozważa materialność książki w odniesieniu do jej statusu dzieła sztuki, wskazując na skomplikowaną strukturę i „kompletność” jej formy<sup>175</sup>. Wizja hiperksięgi jako całościowego systemu, na poły ożywionego organizmu, który, jak chciałby to widzieć Joshua Glenn, został zaprojektowany do bycia interpretowanym – lub stał się interpretowalny w konsekwencji przypadkowych działań – wciąż nie może uciec od dialektyki przedmiot-podmiot. U Fajfera w przywołanym eseju przybiera ona postać pary opozycji, sytuującej po „właściwej”, a więc materialnej i przestrzennej stronie hiperksięgę i jej autora, zaś po „niewłaściwej”, czyli stronie niematerialnej i „nieprzestrzennej” – hipertekst<sup>176</sup> oraz jego autora, utożsamianego tu ze słabym podmiotem, szukającym ratunku w działalności interpretacyjnej czytelnika:

Wydawałoby się, że trudno o większą sprzeczność: z jednej strony literatura niemal odprzestrzenniona i zdematerializowana, z drugiej – manifestująca swą fizyczność. Powielany prawie bez żadnych ograniczeń hipertekst i wydawana

<sup>174</sup> Z. Fajfer, *Liberatura. Aneks...*, dz. cyt., s. 9.

<sup>175</sup> M. Butor, *Le livre comme objet* [w:] tegoż, *Répertoire II*, Paris 1964, s. 120.

<sup>176</sup> Mianem hipertekstu określa się teksty literackie istniejące jedynie w wersji elektronicznej, składające się z rozmaitych, nielinearnie rozmieszczonych plansz, odgałęzień i fragmentów. Zob. choćby *Hiperteksty literackie. Literatura i nowe media*, red. M. Pisarski, P. Marecki, Kraków 2011.



niekiedy w nakładach maksymalnie minimalnych – hiperksięga. Ten pierwszy, pomniejszający rolę autora dzielącego się odpowiedzialnością za kształt dzieła z czytelnikiem; ta druga, obarczająca autora dodatkowymi obowiązkami, należącymi dotąd do redaktorów, zecerów, ilustratorów czy drukarzy<sup>177</sup>.

Hiperksięga, jak wynika z zacytowanego fragmentu, reprezentuje sobą specyficzną formę obiektu, równocześnie autonomicznego (rozumianego bowiem jako indywidualna, niepowtarzalna całość) i – przynajmniej pozornie – ograniczonego do wizji twórcy, a może raczej wytwórcy. W rzeczy samej – trudno mówić o prostej korelacji pomiędzy standardowo pojmowaną książką a hiperksięgą. Istota książki, którą na wzór literackości – istoty literatury – mógłbym nazwać „książkowością”, ulega zasadniczej modyfikacji. Zostaje zastąpiona materialnością, a nawet, co istotne, bardziej szczegółowo rozpatrywaną „przedmiotowością”. Ta ostatnia związana jest bezpośrednio z faktem, że hiperksięga, jednoznacznie definiowana przez swoje walory fizyczne i zmysłowe (wymiary, kolorystyka, masa itd.), uzyskuje zupełnie nowy status w obrębie świata sztuki, a także, co za tym idzie, zaczyna zajmować odmienne miejsce w rzeczywistości. Niczym Pomianowski semiofor staje się przedmiotem znaczącym, który z samego faktu wyodrębnienia spośród innych elementów świata realnego nabiera specyficznego znaczenia i wyższej rangi w relacjach z podmiotem.

Przypomnę, że Krzysztof Pomian dokonuje rozróżnienia na „rzeczy, przedmioty użyteczne”, których najważniejszą cechą jest fakt, iż „powodują widzialne przemiany fizyczne lub ich doznają”, w rezultacie czego się zużywają, oraz na „semiofory, przedmioty pozbawione użyteczności”<sup>178</sup>, odsyłające do sfery estetycznej, które znajdują się poza obszarem oddziaływania bodźców zewnętrznych, w związku z czym uzyskują specyficzne znaczenie. Przedmioty, które przenoszą się ze świata użyteczności do świata znaczenia – tak jak dzieje się to z hiperksięgą, która emancypuje się ze środowiska książek „zwykłych” – stają się semioforami. Przy czym światy te (pokrótce: świat estetyki i świat konsumpcji) są rozłączne i nie ma między nimi porozumienia. Fajferowska hiperksięga byłaby zatem materialnym

<sup>177</sup> Z. Fajfer, *Liberatura: hiperksięga w epoce hipertekstu* [w:] tegoż, *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009 / Liberature or Total Literature. Collected Essays 1999–2009*, red. K. Bazarnik, Kraków 2010, s. 56.

<sup>178</sup> K. Pomian, *Zbierracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI–XVIII wiek*, tłum. A. Pieńkos, Gdańsk 2012, s. 44.

dowodem na przeniesienie punktu ciężkości z książki jako przedmiotu konsumpcji na książkę-semiofor o nieoczekiwanych znaczeniach.

Paradoksalnie poziom kontroli człowieka nad książką – jego artystycznym wytworem, ale przecież nie własnością; tę patriarchalną relację piętnował w swych tekstach Barthes – ulega rozproszeniu. Książka, a tym bardziej hiperksięga, istniejąca w kilku czy kilkunastu niepowtarzalnych (a nawet powtarzalnych) egzemplarzach, przestaje mieć ścisły związek z jej twórcą. Fajfer myli się, jak sądzę, przeciwstawiając status internetowego hipertekstu (jako bytu pozbawionego przestrzeni materialnej) hiperksiędze; w obydwu przypadkach rola podmiotu jest podobna, poczynając od pracy koncepcyjnej nad strukturą utworu. W konsekwencji podmiot znika w hiperksiędze tak samo, jak dzieje się to w cybernetycznym hipertekście, i to ona, materialny obiekt, zdobywa przewagę w dialektycznej relacji. Píše o tym też choćby Jean Baudrillard w jednej ze swych ostatnich książek, zwracając uwagę jednocześnie na ruch w stronę autonomizacji przedmiotów i unieobecnianie podmiotu. Proces ten dobrze obrazuje relację autora hiperksięgi i jej samej, swoją niepowtarzalnością negującej „prawo własności”, o które autor mógłby chcieć się upomnieć (co w pewien sposób jest nie do przyjęcia dla Fajfera):

Moim zdaniem jednak świat przedmiotów ma nam coś do powiedzenia, coś, co wykracza poza przypisywaną im użyteczność. Świat ten dostał się pod panowanie znaków, za sprawą których nic już nie dzieje się tak prosto, znak bowiem zakłada zawsze usunięcie samej rzeczy. Przedmiot desygnował zatem nie tylko świat rzeczywisty, ale zarazem jego nieobecność, a zwłaszcza nieobecność podmiotu<sup>179</sup>.

Hiperksięga może, jak się zdaje, przybierać rozmaite, często skrajne i przeciwstawne, postaci. Fajfer w swoich tekstach przywołuje wielokrotnie przykłady „protoliberalckich” dzieł, do których zalicza zarówno *Rzut kośćmi* Stéphane’a Mallarmégo, *Ulissesa* i *Finneganów tren* Jamesa Joyce’a, wiersz *Nocna pieśń ryby* Christiana Morgensterna czy *Słownik chazarski* Milorada Pavicia, jak i wydawnictwa o ograniczonym nakładzie, publikowane w kilku lub kilkunastu egzemplarzach. Hiperksięga zatem nie miałaby skończonej definicji, dopuszczałaby różne możliwości funkcjonowania (jako obiekt „jednorazowego użytku” lub jako książka o wysokim nakładzie). W tym sensie, co ciekawe, niebanalnym przykładem byłyby książki drugoobiegowe,

<sup>179</sup> J. Baudrillard, *Słowa klucze*, tłum. S. Królak, Warszawa 2008, s. 10.

samizdaty, wydawane własnym sumptem w ograniczonej liczbie egzemplarzy, często numerowanych lub sygnowanych przez autora i różniących się między sobą szatą graficzną<sup>180</sup>. Przykładem autorstwa Zenona Fajfera jest chociażby *Spoglądając przez ozonową dziurę* (2004), książka w formie butelki, w której znajduje się zrolowana folia z nadrukowanym tekstem poematu o takim tytule. Dzieło – zestaw butelka + folia, a więc książka + tekst – posiada własny ISBN, jest sprzedawane w księgarniach i zostało wprowadzone do katalogów bibliotecznych, a więc kontekstualnie i instytucjonalnie przynależy do literatury mimo zmiany nośnika (aczkolwiek każdy z egzemplarzy tego samego nakładu jest identyczny).

Chciałbym skoncentrować się na przypadkach, których formalna i, by tak rzec, „genetyczna” odmienność nie jest jedynym powodem mojego zainteresowania. Nie wyklucza wszak ona istnienia wspólnych właściwości, zarówno jeśli chodzi o status dzieła sztuki, jak i o materialną strukturę, która wpływa w bezpośredni sposób na ich wzajemne transtekstualne oddziaływanie. Relację tego rodzaju charakteryzuje ciągłe przenikanie elementów werbalnych i wizualnych, które układają się w różny sposób w zależności od szeregu czynników, w tym od proporcji słowa i nie-słowa w obrębie hiperksięgi. Ważne przy tym, iż owo przenikanie rozumiane jest na sposób procesualny. Sam Fajfer ma tego świadomość, pisząc w kontekście liberatury, że jest ona „literaturą anektującą do swego terytorium fizyczny wymiar książki”<sup>181</sup>, nie zaś książką artystyczną, „wypieszczoną przez drukarza luksusową książką bibliofilską”<sup>182</sup>. Skądinąd zauważalna staje się w kolejnych liberackich esejach Fajfera konieczność negatywnego odnoszenia się do zjawiska książki artystycznej (sztuki książki), która zatracza „literacki punkt widzenia”<sup>183</sup> i skupia się tylko na wymiarze estetycznym, stając się rzeźbą, której znaczenie ogranicza się do tego, co widoczne na pierwszy rzut oka. W tym kontekście książka artystyczna, choć również określana przez Fajfera mianem „książki-objektu”<sup>184</sup>, nie wpisuje się w reguły

<sup>180</sup> Zob. poprzedni rozdział poświęcony tekstom przedstawicieli Nowej Fali, takim jak *G (Panegiryk nagrobny)* Ryszarda Krynickiego czy *Zabójstwo* Juliana Kornhausera, których liberackość nie ulega wątpliwości, choć jest w dużym stopniu wymuszona okolicznościami (działalność cenzury).

<sup>181</sup> Z. Fajfer, *Nie(o)pisanie liberatury* [w:] tegoż, *Liberatura czyli literatura totalna...*, dz. cyt., s. 61.

<sup>182</sup> Tamże.

<sup>183</sup> Z. Fajfer, *Liberatura: hiperksięga...*, dz. cyt., s. 59.

<sup>184</sup> Tenże, *Nie(o)pisanie liberatury*, dz. cyt., s. 61. Więcej na temat relacji książki artystycznej i książki eksperymentalnej w: P. Rypson, *Książki i strony. Polska książka awangardowa i artystyczna w XX wieku*, Warszawa 2000.

„nieoczekiwanych sensów”, o których pisał Joshua Glenn. Zatem zdolność do produkcji znaczeń byłaby główną różnicą między „luksusową książką bibliofilską” a przedsięwzięciem o literackim charakterze.

Biorąc powyższe pod uwagę, proponuję przyrzeć się pokrótce dwóm przypadkom hiperksięgi, które dobrze, jak sądzę, obrazują działanie jej mechanizmu, ale i wskazują na pewne jego ograniczenia i niekonsekwencje. Pierwszym przykładem jest manifest-antologia *W4: verbo-voco-visual*<sup>185</sup> z 1980 roku, zbiór będący czwartym tomem wystawienniczo-edytorskiej działalności międzynarodowej, transdyscyplinarnej grupy artystycznej Westeast, powstałej w Słowenii i aktywnej szczególnie w krajach byłej Jugosławii w drugiej połowie lat siedemdziesiątych ubiegłego stulecia. Idea książki eksperymentalnej, która towarzyszyła działalności performatywnej, malarskiej i literackiej, pojawiła się w Europie Środkowej lat sześćdziesiątych wraz z powstaniem słoweńskiej neoawangardowej grupy OHO, której społeczno-polityczne zaangażowanie szło w parze z radykalną poetyką prezentowanych akcji artystycznych. Neodadaistyczny program zakładający zabawę konwencjami i przyzwyczajeniami odbiorcy oraz dość konsekwentnie stosowaną linię radykalizmu estetycznego wyewoluował w transdyscyplinarny ruch Westeast, którego liderem – czy może raczej: jednym z liderów – stał się założyciel OHO Franci Zagoričnik. Doprowadził on do wydania 10 almanachów ruchu, zawierających ponad 700 prac konceptualnych – przykładów mail-artu, kolażu utworów wizualnych i konkretnych oraz artystycznych manifestów – autorstwa ponad 100 artystów i poetów z Europy i Azji. Każdy z tomów miał własną tematykę przewodnią, która wiązała się z odpowiednim nurtem w obrębie praktyk neoawangardowych.

*W4*, czwarty tom serii, wydaje się z punktu widzenia liberatury najistotniejszy. Jego „werbalno-wokalno-wizualny” charakter współbrzmi z intertekstualnością przynależną hiperksiędze znajdującej się na biegunie konceptualnym, w której tekst zostaje ograniczony do minimum, lecz nie znika zupełnie pod wizualną szatą (tak jak, według Fajfera, dzieje się to w książce artystycznej). Każdy z 300 numerowanych egzemplarzy książki – naklejka z numerem porządkowym pełni też funkcję pierwszej z prac artystycznych – jest antologią ponad 100 prac o eklektycznym charakterze. Są wśród nich dość typowe poematy konkretne, wizualne i przestrzenne, w tym stworzone ołówkiem, długopisem lub farbą

<sup>185</sup> *W4: verbo-voco-visual*, red. F. Zagoričnik, Ž. Kladnik, Piran–Beograd–Kranj 1980.

i wklejone do egzemplarza książki, ale również wiersze-objekty rozumiane materialnie, wpięte, przymocowane taśmą klejącą, przyklejone agrafką lub szpilką, luźno włożone do składu. Każdy z egzemplarzy *W4* stanowi zatem autonomiczny byt, z jednej strony różniący się od innych układem prac i ich zagospodarowaniem przestrzennym, z drugiej proponujący różne wersje poszczególnych utworów, co wynika tyleż z zamysłu artystycznego, co z samej specyfiki nośnika: rzecz jasna, utwory pisane ołówkiem lub tworzone ręcznie z kawałków materiału, a nie reprodukowane mechanicznie, muszą się od siebie różnić niezależnie od celowości takiego proceduru.

Hybrydyczny, wielogatunkowy czy wręcz manufakturowy charakter antologii, który pozwala zaliczyć ją w rząd hiperksiąg, podkreślony jest w otwierającym tom manifestie *VVV. Verbo-voko-vizuelno... / VVV. Verbo-voco-visual...* podpisanym przez serbskiego artystę multimedialnego i poetę Vladana Radovanovicia. Co ciekawe, jego uwagi i komentarze wprowadzające w specyfikę tomu *W4* w dużym stopniu przypominają eseje Zenona Fajfera, jak choćby we fragmencie:

Przestrzeń strony spełnia wszystkie funkcje, od wyodrębnienia przestrzeni dla tekstu i ukształtowania jego wizualnego rytmu po symbolizację i iluzyjność. Szczelina pomiędzy tym, co rzeczywiste, i tym, co iluzyjne, współbrzmi z przechodzeniem z dwu- do trzy-, a nawet czterowymiarowości. Trójwymiarowa przestrzeń strony jest iluzyjna tylko na pozór – jeśli bowiem weźmiemy pod uwagę grubość papieru, przestrzeń staje się rzeczywista<sup>186</sup>.

Podobnie jak Fajfer w swoich manifestach, także Radovanović jest świadom trudności z przejściem z paradygmatu wyłącznie tekstowego do paradygmatu interdyscyplinarnego, łączącego aktywność wielu zmysłów i punktów odniesienia. Tym bardziej że eklektyczny charakter *W4* – rzecz jasna, w intencjonalny sposób – wymyka się uogólniającym tezom wprowadzenia. Na hybrydowości i mozaikowej strukturze zasadza się też różnica w myśleniu o hiperksiędze: Fajfer, przypomnę, akcentuje jej ścisły związek z autorem<sup>187</sup>, podczas gdy Radovanović i Zagoričnik „ukrywają” tożsamość autorów (ich lista alfabetyczna jest dołączana na końcu każdego egzemplarza): przy niektórych pracach widnieją nazwiska twórców, przy innych

<sup>186</sup> V. Radovanović, *VVV. Verbo-voko-vizuelno... / VVV. Verbo-voco-visual...* [w:] *W4...*, dz. cyt., s. 1. Tłumaczenie moje [J.K.].

<sup>187</sup> Z. Fajfer, *Liberatura: hiperksięga...*, dz. cyt., s. 52. Fajfer w wielu miejscach wypowiada się o autorskiej pieczęci odcisniętej na każdym egzemplarzu hiperksięgi.

nie; odnosi się tym samym wrażenie obcowania ze stale zmieniającym się, rozproszonym i pomyślanym antyinstytucjonalnie – w rozumieniu poststrukturalistycznym, ale i *stricte* awangardowym – przedsięwzięciem. Koncepcje Radovanovicia, wyłożone w eseju wstępnym, wyraźnie idą w stronę polimedialności przekazu artystycznego: „podobnie jak poezja skierowała się od słowa w stronę obrazu i dźwięku, tak sztuki wizualne i muzyka otworzyły się na słowo”<sup>188</sup>.

Wielowymiarowa przestrzeń, z którą w konsekwencji mamy do czynienia, zapełniona zostaje w *W4* konceptualnymi kolażami o niejasnym statusie oraz niesprecyzowanym znaczeniu. Dochodzi do paradoksu: wrzucone luźno do egzemplarza kartki z pracami jednocześnie są częścią antologii i wyłamują się z niej jako całości. Jedno z dzieł – jego autorem jest Vlado Martek (choć to „prawo własności” nie jest tu wyrażone wprost, bowiem nazwisko nie figuruje na stronie z pracą) – składa się z jak najbardziej realnego, materialnego, zastruganego ołówka (bez gumki; w pomarańczowym kolorze), przyklejonego do kartki A4, oraz trzech słów „prepoeta, poeta, postpoeta” („predpjesnik, pjesnik, postpjesnik”), napisanych tymże ołówkiem na kartce, umieszczonych tuż nad nim (przy czym końcówka ołówka z grafitem znajduje się na wysokości przerwy między słowami „prepoeta” i „poeta”). Kartka ta nie jest zszyta z pozostałymi i może być uważana za odrębną całość, choć, rzecz prosta, jest również immanentną częścią antologii. W tym sensie Fajferowska integralność hiperksiążki, przemyślanej i starannie skomponowanej struktury – rozumianej jako przeciwwaga dla przypadkowego i meandrycznego hipertekstu – traci na znaczeniu.

Można także ową dyspersyjność przynależną tomowi *W4* uznać za działanie celowe i w pełni kontrolowane przez sam hiperksiążkowy mechanizm: mozaikowość staje się naczelną zasadą organizującą almanach. Pocztówki, fotografie, słowno-obrazowe kolaże, wycinanki i wyklejanki, różnego rodzaju wstawki, noty, inseraty, dłuższe i krótsze manifesty, serca zrobione z materiału i przyklejone do kartki (*Flaga wolności*) podkreślają indywidualny, oryginalny status książki; nawet prace reprodukowane w każdym z egzemplarzy (w znaczeniu: niebędące pracą typu *handmade*) – jak *Formy życia 1, 2, 3* Maurizia Nannucciego – zdecydowanie „spełniają wszystkie funkcje” z manifestu Radovanovicia, stając się częścią nieistniejącej całości, o której pisze Umberto Eco w *Szaleństwie katalogowania*. Przypomnę, że włoski semiolog buduje – za Robertem E. Belknapem – swoją teorię

<sup>188</sup> V. Radovanović, dz. cyt., s. 4. Tłumaczenie moje [J.K.].

katalogu na idei zakładającej, że istnieje on wyłącznie jako konstruujące go części. Krótko mówiąc, formuła „pustego katalogu” oznacza *de facto* jego nieistnienie. Lecz również idea „całościowości” czy „skończoności” katalogu staje się utopią. Mowa tu bowiem nie o materialnej, ograniczonej swoimi gabarytami „skrzyni”, a raczej o dowolnie modyfikowanej sumie obiektów<sup>189</sup>. W wypadku *W4* mamy do czynienia właśnie z tego rodzaju katalogiem, w którym obiekty – ich miejsce w strukturze, wygląd, kształt, a co za tym idzie, wewnętrzne znaczenie – są „przestawialne” (zarówno luźne kartki z pracami, jak i prace spięte z innymi, które zmieniają położenie w różnych kopiach *W4*), tak jak i „interpretowalne” (Glenn), na zasadzie jednoczesnej przypadkowości i celowości: w tym sensie rozróżnienie Fajfera na hipertekst i hiperksiążkę staje się zbędne.

Drugim przykładem – przykładem „tekstowym”, choć również ewoluującym w stronę słowa ze sztuk wizualnych – chciałem uczynić cykl kolaży werbo-wizualnych autorstwa Gellu Nauma, czołowego rumuńskiego poety, prozaika i teoretyka surrealizmu, zatytułowany *Avantajul vertebrelor* (Przewaga kręgow). Cykl, powstały w połowie lat czterdziestych XX wieku, a opublikowany w latach siedemdziesiątych w tomie *Descrierea turnului* (Opisywanie wieży), składa się z 10 plansz, które odpowiadają 10 stronom w druku. Status hiperksiążki, który chciałem rozważyć w odniesieniu do tego dzieła, zasadzałyby się tu zarówno na wewnętrznej strukturze, jak i na jego genezie związanej z nie-tekstowym przeznaczeniem. Woryginalie bowiem cykl Nauma „gromadzi dziesięć kolaży wewnątrz ramy (drewnianej, w różowym kolorze!), zaś w centrum, jako główna postać, umieszczony jest chłopiec z balonikiem w ręce”<sup>190</sup>, jak pisze o tym Simona Popescu, podkreślając, że pierwotna wersja była wystawiana w galerii sztuki jako swego rodzaju artefakt łączący elementy graficzne z wierszem rozbitym na pojedyncze zdania, słowa i grupy liter, porozrzucane w przestrzeni kartek. Dopiero później plansze zebrano w cykl, który Naum przedrukowywał w następnych tomach wierszy; w ten sposób dokonał swoistego transferu interdyscyplinarnego, choć koncepcja hiperksiążki zakłada od razu dwudzielność statusu tego rodzaju dzieł.

Ion Bogdan Lefter zwraca natomiast uwagę, że w skład cyklu wchodziły utwory będące *de facto* kolażami wierszy i ilustracji, zdjęć czy też rycin,

<sup>189</sup> Zob. U. Eco, *Szaleństwo katalogowania*, tłum. T. Kwiecień, Poznań 2009, s. 321.

<sup>190</sup> S. Popescu, *Poezia-refea* [w:] tejże, Gellu Naum. *Despre identic și felurit. Antologie*, Iași 2004, s. 10. Tłumaczenie moje [J.K.].

jak gdyby wyjętych z dawnych żurnali mody: „wersy, słowa, grupy słów rozsiane wśród manekinów, sukien, spódnic, rękawiczek, torebek, koszul, butów i kapeluszy”<sup>191</sup>. Owo porzucanie rozmaitych elementów w jednej przestrzeni, immanentna fragmentaryczność i niespójność *Przewagi kręgów* sytuują ją w ciekawym miejscu, jeśli chodzi o relację hipertekstu z hiperksięgą; wydaje się bowiem, że praca Nauma spełnia kryteria hipertekstu w odniesieniu do struktury tekstu – czyniąc z własnego statusu rodzaj hipertekstu materialnego, istniejącego w przestrzeni zewnętrznej – natomiast kryteria hiperksięgi przejawiają się, po pierwsze, w tym, co dotyczy niejednorodności gatunkowej (dzieło sztuki i tekst literacki zarazem), po drugie zaś, w wysuniętym na plan pierwszy aspekcie wizualnym (żurnalowe ryciny jako podstawa koncepcyjna; tekst zostaje zredukowany do roli podpisu pod ilustracją). Oczywiście, podobnie jak w przypadku antologii *W4*, rozstrzygnięcie kwestii, czy jedna plansza odpowiada jednemu utworowi, czy zawiera więcej niż jeden utwór, a może za utwór uznać dopiero cały cykl, choć wielce intrygujące, wydaje się w tym przypadku nieistotne. Zgodnie ze specyfiką hiperksięgi, tak jak definiuje ją Fajfer, kategorie związane z linearnością i uspojnieniem, dotyczące początku i końca, centrum i peryferii, a także ewentualne dyspozycje związane z kolejnością czytania tracą znaczenie.

Inną sprawą – w odniesieniu do niejasnego statusu w obrębie dyscyplin sztuki – wydaje się fakt, że cykl *Przewaga kręgów* jest powszechnie dostępny nie w oryginalnej postaci, lecz jako książkowy przedruk, powielany w tysiącach egzemplarzy, w rozmaitych antologiach i wyborach. Odróżnia się tym od antologii *W4*, której hiperksięgowość zasadza się w dużej mierze na niepowtarzalności numerowanych egzemplarzy, z których każdy jest inny. Tymczasem w wypadku pracy Gellu Nauma sytuacja jest inna: w związku z porzuceniem statusu unikatowego obiektu na rzecz reprodukowalnego w tomach wierszy cyklu – *Przewaga kręgów* zmienia sposób istnienia. Bez różowej ramy na ścianie galerii, której przestrzeń zapewniała nieliniarny tryb odbioru (ramą staje się teraz okładka książki, która determinuje w pewien sposób linearność lektury), status hiperksięgi jest uszczuplony o bardzo istotne ogniwo. Pytanie, na ile – jeśli w ogóle – ten wyznacznik Fajferowskiej koncepcji jest niezbędny do uznania dzieła literackiego za hiperksięgę. Można by bowiem zaryzykować stwierdzenie, że wszystkie

<sup>191</sup> I.B. Lefter, *Avantajul lui Gellu Naum. Mic portret cu Avantajul vertebrelor*, „Observator Cultural” 2000, nr 23, 1–7.08, s. 14.



opublikowane – zreprodukowane w tomach wierszy – wersje *Przewagi kręgów* uzyskują status oryginału, co z jednej strony przypomina „seryjność”, identyeczność *ready-mades* Marcela Duchampa (do którego zresztą chętnie odwołuje się Fajfer), z drugiej zaś znacząco odbiega od logiki Duchampowskiej prowokacji – francuskiemu twórcy chodziło wszak o wyróżnienie, zindywidualizowanie produktu masowego, natomiast w przypadku Nauma, przy tak szczegółowo, rzecz jasna, sprecyzowanych założeniach, można by mówić raczej o umasowieniu, upowszechnieniu oryginalnego, niepowtarzalnego dzieła sztuki.

Rzeczywiście, *Przewaga kręgów* stawia większy opór w uznaniu jej hiperksięgowego statusu – przynajmniej w odniesieniu do eksplicytnie wyrażanych przez Fajfera właściwości hiperksięgi – natomiast ogólna zasada jest zachowana. W związku z niespójnością elementów słownych (fragmenty utworu poetyckiego lub utworów poetyckich), które dodatkowo nie przystają do znaczenia ilustracji i rycin, zakwestionowany zostaje nie tylko linearny sposób lektury, choć z ograniczeniami, o których powiedziałem powyżej, lecz modyfikacjom ulega również klasyczna przestrzeń tekstu. Cykl kolaży Nauma, zgodnie z definicją hiperksięgi, „manifestuje swoją fizyczność”<sup>192</sup> i jest wyrazem inwencji samego autora, który kontroluje proces pozbawiania dzieła pierwotnej (jeśli za taką uznamy oryginalną postać żurnala oraz tradycyjną formę wiersza) spoistości. W zamian mamy tutaj do czynienia z dość specjalną odmianą fragmentaryczności, ani niebędącą pochodną rozpadu całości, ani też niewyrażającą najmniejszych chęci do koagulacji. Można się pokusić wręcz o hipotezę, że charakter fragmentaryczny, typowy dla dzieł awangardowych i neoawangardowych, w tym przypadku jest pozorny. Terminem dla oddania jego specyfiki, właściwszym niż fragment czy urywek, wydaje się hipertekstowa – jak powiedziałem, w specyficznym materialnym wydaniu – sieć, po której bez przestanku można poruszać się we wszystkich możliwych kierunkach, co zresztą zauważa Simona Popescu: „*Przewaga kręgów* może być czytana jakkolwiek: z góry na dół, z prawa na lewo, ze środka na zewnątrz, na wrywki; obrazy i teksty wydają się podążać za »logiką« wyboru czytelnika”<sup>193</sup>.

Przypomnę, że dla Fajfera hiperksięga jest zjawiskiem przede wszystkim literackim: „Liberatura to literatura czasoprzestrzenna. / Ale wciąż

<sup>192</sup> Z. Fajfer, *Liberatura: hiperksięga...*, dz. cyt., s. 56.

<sup>193</sup> S. Popescu, dz. cyt., s. 10. Tłumaczenie moje [J.K.].

literatura<sup>194</sup>. W tym sensie bliżej do liberackich kanonów cyklowi Nauma niż antologii Zagoričnika i Radovanovicia, która, jako całość, wychyla się jednak w stronę konceptualną. Komentując relacje tekstu *Przewagi kręgów* z przestrzenią, w jakiej jest umocowany, Ion Pop dokonuje rozdziału poszczególnych plansz na tekst i elementy graficzne. Traktuje je rozłącznie, skupiając się na wzajemnych relacjach między słowem a obrazem. Pisze Pop: „Tych kilka stron fragmentarycznych poematów, ułożonych niczym wentyle niespodzianki i »cudowności« poezji pomiędzy wycinankami z katalogu mody sprzed lat, z dokładnymi miarami ubrań, wydaje się jeszcze mocniej kontrastować w relacji ze skamieniałymi witrynami prezentującymi pokryte kurzem manekiny, niosące sugestię »uniformizacji«<sup>195</sup>. Dla Popa zatem pozbawiony spoiwa, fragmentaryczny tekst stanowi podstawę, jest wartością niejako odrębną, podczas gdy elementy wizualne są na zewnątrz wobec tekstu, wyznaczając jedynie punkt odniesienia. Zależność łącząca oba elementy przedstawiona jest przez niego podobnie, jako relacja dwóch osobnych całości, z dominującą pozycją tekstu. Inny punkt widzenia prezentuje Simona Popescu, która traktuje każdy utwór jako tekstowo-graficzny kolaż, nie przyznając pierwszeństwa żadnemu z elementów. Lefter natomiast, nazywając wchodzące w skład cyklu utwory obrazo-tekstami, przywołuje narzucającą się formułę awangardowej pikto-poezji, stosowanej choćby przez Victora Braunera, Ilarie Voroncę w latach dwudziestych XX wieku w Rumunii czy dekadę wcześniej przez Lajosa Kassáka na Węgrzech (tzw. obrazowiersze) po to, by jednak wyraźnie odseparować oba zjawiska: „zamiast stanowić efekt prawdziwej intencji połączenia kreatywności werbalnej z wizualną, obrazy u Nauma są przed-istniejące, przeniesione z innej rzeczywistości, zetknięte na jednej stronie z tekstem, zacytowane z katalogów niemodnej mody, wykorzystane w nowym kontekście<sup>196</sup>”.

Trudno zgodzić się z taką diagnozą, bowiem sukcesem cyklu Nauma – podobnie, choć trochę na innej zasadzie działało się to w wypadku *W4* – jest właśnie upodobnienie elementów tekstu do obrazu tak, że materialna postać książki wkomponowuje w siebie elementy utworu poetyckiego na zasadzie ikonicznej mozaiki. Przechwytywanie przez słowa elementów wizualnych, a także na odwrót – zamiana obrazu w słowo, postulowane przez Radovanovicia i Fajfiera, jest integralną częścią *Przewagi kręgów* i świadczy

<sup>194</sup> Z. Fajfer, *Nie(o)pisanie liberatury*, dz. cyt., s. 59.

<sup>195</sup> I. Pop, *Prefața* [w:] G. Naum, *Copacul-animat urmat de Avantajul vertebrelor*, Cluj–Napoca 2000, s. 13–14. Tłumaczenie moje [J.K.].

<sup>196</sup> I.B. Lefter, dz. cyt., s. 14. Tłumaczenie moje [J.K.].

o jej znaczeniu jako hiperksięgi. Różnicą w stosunku do *W4*, natomiast nie do założeń Fajfera, jest za to pozycja podmiotu: cykl Nauma jest sygnowany przecież nie tylko nazwiskiem, lecz przede wszystkim własną poezją. Żurnal traci w rezultacie swój seryjny charakter, gazetowe wycinki stają się bowiem częstką większej całości. *Przewaga kregów* zyskuje niepowtarzalność jako jeden jedyny, specyficzny żurnal, obejmujący równocześnie porozrzucane po stronach fragmenty wiersza, lub jeden jedyny, specyficzny wiersz, dzielący przestrzeń stronic z różnymi elementami graficznymi, wyciętymi z dawnego żurnala. Czy jednak przekonanie o niepowtarzalności interesującego nas cyklu ma uzasadnienie w rzeczywistości? Biorąc pod uwagę przytaczane wcześniej słowa Simony Popescu o sposobie prezentacji oryginału jako obiektu artystycznego, *sui generis* obrazu w różowych drewnianych ramach, jednostkowość dzieła nie powinna budzić wątpliwości. Niemniej, traktując wypełnienie luk po gazetowych podpisach linijkami wiersza jako swoistą sygnaturę, co prawda znacznie rozwiniętą, ale mającą na celu „zawłaszczenie” magazynu mody o (hipotetycznie) wielotysięcznym nakładzie, dostrzegamy bezpośredni związek między obrazem-poematem Gellu Nauma a na przykład sygnowaną przez Marcela Duchampa suszarką do włosów czy kołem rowerowym, a przede wszystkim – z Fajferowską definicją hiperksięgi, „obarczającej autora dodatkowymi obowiązkami”<sup>197</sup>, wśród których troska o związek słowa, obrazu i przestrzeni książki należy do najistotniejszych:

Czy w literaturze pod pojęciem tworzywa należy rozumieć tylko język? A może tworzywem literata powinna być także kartka papieru, którą ma on swoim piśmem zaczernić? A może nie zaczernić, tylko np. zabielić (...)? Kto powiedział, że kolor kartki jest raz na zawsze ustalony? Przecież to tylko konwencja, której pisarze bezwiednie się poddają<sup>198</sup>.

Podsumowując rozważania na temat hiperksięgi jako kategorii liberackiej, która moim zdaniem znajduje ciekawe zastosowanie w analizie zarówno tekstów sytuujących się po stronie sztuki konceptualnej i *book artu*, jak antologia *W4*, jak i po stronie neoawangardowej literatury (cykl Gellu Nauma), warto porównać obydwa typy dzieł widzianych z tej perspektywy jako po części analogiczne co do struktury, po części zaś różniące się proporcjami transgatunkowych odniesień i właściwości. Katarzyna

<sup>197</sup> Z. Fajfer, *Liberatura: hiperksięga...*, dz. cyt., s. 56.

<sup>198</sup> Tenże, *Liberatura. Aneks...*, dz. cyt., s. 8.

Bazarnik wyróżnia osiem cech właściwych dziełu liberackiemu, które konsekwentnie można przypisać również hiperksiążce jako najbardziej reprezentatywnemu gatunkowi (jeśli można tak to nazwać) strategii liberackich. Oto one: 1) użycie niewerbalnych i typograficznych środków wyrazu; 2) przestrzenna organizacja tekstu; 3) ikoniczność; 4) autorefleksyjność czy metatekstualność; 5) hybrydyczność czy polimedialność; 6) interaktywność i ergodyczność; 7) materialność i 8) specyfika medium<sup>199</sup>. Do hiperksięgi – jako do opozycji polimedialnego i interaktywnego hipertekstu – można odnieść przede wszystkim pięć pierwszych właściwości; wszystkie one są realizowane – choć, rzecz jasna, w różnym stopniu – przez analizowane przeze mnie dzieła.

W powyższym spisie liberackich kryteriów brak takich, które przesądzałyby o wątpliwościach, by tak rzec, taksonomicznych, a więc roli autora (podmiotu) w procesie twórczym i jego „prawa własności” do dzieła, niepowtarzalności i niereprodukowalności utworu czy konieczności zachowania przewagi któregoś z elementów polimedialnej czy transgatunkowej struktury. Te kategorie mogłyby zachwiać pewnością co do uczynionej przeze mnie klasyfikacji. Ważne bowiem, że zarówno *Przewaga kręgów*, jak i *W4*, mimo ich po części tylko „przedmiotowego” – bo w pełni materialnego – charakteru, nie tracą w kolejnych „inkarnacjach” nic ze swego statusu hiperksięgi. Innymi słowy, tego rodzaju książki posiadają zdolność do powielania swojej oryginalności i przenoszenia jej na kolejne egzemplarze – w wypadku antologii Radovanovicia i Zagoričnika jest to usankcjonowane niepowtarzalnym układem, wyglądem i zawartością każdej z książek, w przypadku cyklu kolaży Nauma wiąże się z upodobnieniem elementów wizualnych i werbalnych, a następnie ich dyspersją w ramach cyklu, co w rezultacie uniemożliwia uznanie tekstu za skończony. Najważniejsze założenia zaproponowane przez Zenona Fajfera – przy czym złagodzone w późniejszej fazie budowania teorii liberatury – forsujące pojęcie dzieła jako obiektu charakteryzującego się skomplikowaną strukturą przestrzenną, choć jednoznacznie odzégnujące się od towarzyszenia działaniom eksperymentalnym w sztuce i literaturze, pozwalają tekstom o nieoczekiwanym znaczeniu i niestandardowej kompozycji zaistnieć na równych prawach z tekstami bardziej konwencjonalnymi.

<sup>199</sup> Zob. K. Bazarnik, *Liberatura czyli o powstawaniu gatunków (literackich)* [w:] Z. Fajfer, *Liberatura czyli literatura totalna...*, dz. cyt., s. 160–161.

# Konceptualizm. Zadania tłumacza poezji konkretnej – prolegomena metodologiczne

Niniejszy rozdział stanowi część moich rozważań poświęconych zagadnieniu przekładu poezji konkretnej. Chciałbym poruszyć w nim kilka wstępnych problemów, których prezentacja jest nieodzowna dla właściwego zrozumienia tego – wciąż niedostatecznie opracowanego – fenomenu, a następnie szczegółowo zanalizować trzy istotne propozycje z pogranicza teorii i praktyki przekładu, wysunięte przez polskich literaturoznawców i tłumaczy.

## Tekst jako przedmiot

„Poezja nie ma celu – albo ma ich nieskończenie wiele. Toteż wyłania się w niespodziewanych miejscach i występuje w stanach skupienia, na jakie nikt nie jest przygotowany”<sup>200</sup>. Fenomen poezji konkretnej<sup>201</sup>, w której szczególnie akcentowane są „aspekty graficzne i wizualne drukowanego tekstu (lub wokalnie-brzmieniowe), stanowiące strukturalną całość ze

<sup>200</sup> F. Mon, *Pędy języka rosną i rosną*, tłum. A. Kopacki, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12, s. 249.

<sup>201</sup> Przez poezję konkretną rozumiem szczególnie etap w rozwoju poezji wizualnej, począwszy od lat pięćdziesiątych XX wieku i działalności Öyvinda Fahlströma (propagator pojęcia „poezja konkretna”) w Sztokholmie, braci Harolda i Augusta de Campos w Brazylii oraz Eugena Gomringera, „papieża poezji konkretnej”, i innych twórców niemieckojęzycznych (Ernsta Jandla, Franza Mona, Gerharda Rühma, Helmuta Heißenbüttela, Heinza Gappmayra), a także, w szerszym sensie, wywodzące się z jej odkryć praktyki eksperymentalne w latach sześćdziesiątych, siedemdziesiątych i kolejnych, jak choćby twórczość Czecha Jiříego Kolára, we Francji nurt spacializmu reprezentowany przez Pierre’a Garniera i Jeana-François Bory’ego, sygnalizm Serba Mirosljuba Todorovicia, włoska poezja wizualna Luciana Oriego. Na polski grunt idee konkretyzmu z powodzeniem przeszczepiał zmarły w 2009 roku Stanisław Dróżdż. Zob. m.in.: P. Rypson, *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa 1989; T. Sławek, *Między literami. Szkice o poezji konkretnej*, Wrocław 1989.

świadomie ograniczaną semantyką i składnią konwencjonalnych użyć tworzywa językowego<sup>202</sup>, czy też – słowami Willarda Bohna – charakteryzującej się „szerokim zakresem wymiaru ikonicznego oraz stopniem samoświadomości”<sup>203</sup>, stanowi dla badacza wielopłaszczyznowe, niejednoznaczne zadanie do rozwiązania. Wiersz konkretny sytuuje się bowiem gdzieś pomiędzy dziełem literackim a dziełem sztuki. Tekst stanowi element obrazu, obraz – fragment tekstu, a bardziej precyzyjnie – tekst j e s t obrazem, a obraz j e s t tekstem. W poezji konkretnej słowo nie ukrywa swojej materialności, chce się pozbyć balastu znaczenia i odsyłać również do swojego wymiaru graficznego/fonicznego. W oczywisty sposób stanowi gwałt na przyzwyczajeniach czytelnika, który zwykle nie zwraca uwagi na kompozycję słów na stronie, omija ich fizyczną obecność, próbując w jak najefektywniejszy sposób dotrzeć do znaczenia. Istotą wiersza konkretnego jest więc organizacja wypowiedzi na poziomie słowa, które, pozbawione pierwotnego kontekstu, zwolnione ze swych syntaktycznych powinności i poddane zabiegom demontażowym, uzyskuje autonomiczność w ramach przestrzeni utworu. Słowo poza językiem nabiera cech samodzielnego bytu, przy czym aspekt semantyczny ustępuje pierwszeństwa aspektowi wizualnemu.

Naczelnym zadaniem poezji konkretnej jest więc nadanie słowu (elementowi tekstowemu) tożsamości przedmiotu materialnego. Jednocześnie cech przedmiotu, „przedmiotu wizualnego”, wedle definicji Bohna<sup>204</sup>, nabiera każdy utwór konkretny, powstając w procesie budowy – konstrukcji, aranżacji – elementów składowych o charakterze werbalnym i wizualnym. Można zatem powtórzyć za braćmi Augustem i Haroldem de Camposami oraz Déciem Pignatarim, że „wiersz konkretny jest obiektem w sobie i dla siebie, strukturą zamkniętą i samowystarczalną”<sup>205</sup>. Idąc krok dalej, zaczynamy mieć wątpliwości, czy tego typu obiekt ma prawo być nazywany dzie-

<sup>202</sup> G. Gazda, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2000, s. 463.

<sup>203</sup> W. Bohn, *Kryzys znaku*, tłum. K. Majer, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12, s. 5–6.

<sup>204</sup> Tamże, s. 6.

<sup>205</sup> Por. A. de Campos, H. de Campos, D. Pignatari, *Plano – Pilôto para poesia concreta* [1958] [w:] tychże, *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950–1960*, São Paulo 1975, s. 65. Augusto i Haroldo de Campos są również twórcami kanibalistycznej teorii przekładu, w której postulują unicestwianie oryginałów poprzez „przepisywanie na nowo” tekstów źródłowych, por. np. A. de Campos, *Poesia, antipoesia, atropofagia*, São Paulo 1978. Więcej o kanibalistycznej teorii przekładu w: S. Bassnett, *Od komparatystyki literackiej do translatoologii*, tłum. A. Pokojska [w:] *Niewspółmierność. Perspektywy współczesnej komparatystyki. Antologia*, red. T. Bilczewski, Kraków 2010, s. 481–509.

łem literackim, wszak język – jak to określił Franz Mon – „znika zakopany pod pismem”<sup>206</sup>. W konsekwencji pismo wyrzeka się „elementarnej jakości językowej”, staje się tylko i wyłącznie „wehikułem języka”<sup>207</sup>; znaki istnieją już tylko na poziomie pisma. Kwestią nadrzędną zdaje się z tej perspektywy nienaruszalność znaków, funkcjonujących w wierszu konkretnym jako materialne symbole i decydujących tym samym o jego wewnętrznej, oryginalnej i unikalnej strukturze. Öyvind Fahlström podkreśla w założycielskim dla konkretyzmu manifestie z 1953 roku, że „poezję można nie tylko analizować: daje się ona także konstruować jako struktura – i to nie jako struktura umożliwiająca przede wszystkim wyrażenie pewnych idei, ale również jako struktura konkretna”<sup>208</sup>, a więc przynależna przedmiotom materialnym.

Z tego punktu widzenia zasadnym wydaje się zatem pytanie, na ile (jeżeli w ogóle) możliwy jest przekład wiersza konkretnego, skoro jego dystynktywną cechą stanowi szczególnie układ przestrzenny czy kształt znaków graficznych. Problematyka przekładalności<sup>209</sup> poezji eksperymentalnej (w tym konkretnej) nie doczekała się jak dotychczas szczegółowej analizy. Fakt ten nie pozostaje oczywiście bez związku ze strukturą wewnętrzną i konstytutywnymi właściwościami utworu konkretnego, którego status, co spróbujemy wykazać w niniejszych rozważaniach, oscyluje między literackością tekstu a przedmiotowością artefaktu (przedmiotu sztuki lub zwykłego obiektu o określonej fizyczności). Problemem tym od strony metodologicznej zajmują się w omawianych tutaj szkicach trzej polscy autorzy, z których każdy jest zarówno teoretykiem, jak i praktykiem, literaturoznawcą, tłumaczem i poetą. Julian Kornhauser w swoim artykule *Przekład jako objaśnienie (O tłumaczeniu poezji konkretnej)*<sup>210</sup> ustawia teoretyczne rusztowania dla zagadnienia przekładalności poezji konkretnej, próbując znaleźć wady i zalety proponowanych rozwiązań. Jerzy Jarniewicz

<sup>206</sup> F. Mon, dz. cyt., s. 130.

<sup>207</sup> Tamże.

<sup>208</sup> Ö. Fahlström, *Z pąwiaszowaniem urorurodziurodzin. Manifest poezji konkretnej*, tłum. A. Topczewska, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12, s. 91.

<sup>209</sup> Więcej o koncepcji przekładalności, wyrażalności i ekwiwalencji w odniesieniu do językoznawstwa i studiów translatologicznych zob.: W. Koller, *Przekład literacki z perspektywy językoznawstwa* [1988], tłum. P. Zarychta [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków 2009, s. 143–172.

<sup>210</sup> J. Kornhauser (sen.), *Przekład jako objaśnienie (O tłumaczeniu poezji konkretnej)* [w:] tegoż, *Wspólny język (Jugoslavica)*, Katowice 1983, s. 159–170.

w manifestacie *Tłumacze na urlop!*<sup>211</sup> stara się w sposób radykalny zerwać z przyzwyczajeniami tłumacza, sygnalizując jego (własną) bezradność wobec materii konkretnej, natomiast Leszek Engelking sugeruje *Konkretne decyzje tłumacza*<sup>212</sup>, przeciwstawiając się zdecydowanie poglądom Jarniewicza. Wyznacza on tłumaczowi istotną rolę w budowaniu przestrzeni dla upowszechniania oraz rozwoju poezji konkretnej. Pierwsze dwa teksty mają charakter teoretyczny, porządkujący rozważania na temat potencjalności tłumaczenia poezji konkretnej, kolejny zaś proponuje także analizę reprezentatywnej grupy wierszy jednego autora, czeskiego poety i grafika Jiříego Kolářa. W kolejnych paragrafach przyjrę się tym strategiom translatorskim nieco bliżej, by na reprezentatywnych dla nurtu tekstach wykazać miarę ich operatywności.

## Wiersz plakatowy i nieplakatowy (Kornhauser)

W klasycznym eseju *Zadanie tłumacza*<sup>213</sup> Walter Benjamin stawia fundamentalne – z punktu widzenia naszych rozważań – pytanie: co to znaczy, że dzieło jest przekładalne? Według Benjamina istota dzieła dopuszcza możliwość przekładu lub wręcz się go domaga; co więcej, przekładalność jest immanentną cechą znakomitej większości dzieł literackich, wynika bowiem wprost z właściwej oryginałowi kategorii znaczenia. Innymi słowy: im dzieło klarowniejsze, czytelniejsze pod względem zarówno struktury, jak i treści, tym stopień jego potencjalnej przekładalności wyższy. Przypadek poezji konkretnej wymyka się powyższej regule z zasadniczego powodu, który analizuje w swym szkicu Julian Kornhauser: „[Poezja konkretna – przyp. aut.] odrzuca tradycyjną funkcję przedstawieniową języka na rzecz wyolbrzymionej funkcji estetycznej, w której celem samym w sobie staje się komunikat”<sup>214</sup>, w dodatku komunikat szczególnego rodzaju, oparty na pozajęzykowych, często wizualnych kodach przedstawiania rzeczywistości. Zauważyłem wcześniej, że elementy tekstowe stanowią właściwą i nienaru-

<sup>211</sup> J. Jarniewicz, *Tłumacze na urlop!*, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12, s. 54–58.

<sup>212</sup> L. Engelking, *Konkretne decyzje tłumacza*, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12, s. 215–218.

<sup>213</sup> W. Benjamin, *Zadanie tłumacza*, tłum. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie” 2011, nr 5–6, s. 27–41.

<sup>214</sup> J. Kornhauser (sen.), *Przekład jako objaśnienie...*, dz. cyt., s. 159.



szalną tkankę utworów konkretnych, ponieważ na pierwszy plan wysunięte zostają ich cechy fizyczne, wizualne czy typograficzne, takie jak kształt, wielkość czcionki oraz rozmieszczenie znaków w obrębie wyznaczonej przestrzeni. Skoro słowo jest takim „organicznym” elementem struktury wiersza konkretnego, przekład byłby tej struktury zniszczeniem, jeśli nie wręcz zaprzeczeniem, ponieważ oddawałby (a raczej próbowałby oddać) w dużej mierze tylko znaczenie oryginału, pomijając aspekt wizualny, lub odwrotnie, imitowałby materialność ze szkodą dla hipotetycznego aspektu semantycznego. Kornhauser stwierdza zatem:

Wiersz konkretny nie może dopuszczać możliwości przekładu swojej struktury, bowiem zakłada a priori, że jest ona – poprzez określoną poetycką organizację – zrozumiała dla każdego, bez względu na jego reprezentację językową<sup>215</sup>.

Tym sposobem wiersz konkretny zostaje zestawiony z dziełem plastycznym, a więc innym przedmiotem sztuki, który posiada jednostkowy charakter. Wspólną cechą obydwu jest celowe zapobieganie „efektowi serijności”, nieodłącznie związanemu z aktem translatorskim. Przywołując opinie Eugena Gomringera<sup>216</sup>, czołowego teoretyka i praktyka konkretyzmu, Kornhauser przeprowadza analogię pomiędzy oddziaływaniem wiersza konkretnego i plakatu. Zauważa, że w obu przypadkach system znaków powinien być zrozumiały dla wszystkich odbiorców, posługiwać się ograniczoną liczbą kombinacji formalnych i – oprócz przekazywania znaczenia – przedstawiać wartości plastyczne (wizualne).

Poeta konkretysta wybiera ze swojego języka do utworu takie segmenty, które posiadają jednakowe denotacje w każdym języku lub które powinny je posiadać. Słowo lub słowa, które w wierszu konkretnym ulegają specyficznemu demontażowi, mają znaczyć dla każdego to samo. Dlatego tak często sięga się po słowa tzw. międzynarodowe, jak: tekst, film, system, man, amor, singular, person itd.<sup>217</sup>

Według Kornhausera w tym miejscu musi się pojawić istotne zastrzeżenie – co prawda poezji konkretnej w pewnych aspektach na pewno bliżej do sztuk plastycznych, ale to jednak nadal produkt literatury, ponieważ pierwotnym elementem jego struktury jest język, zaś obraz stanowi komponent

<sup>215</sup> Tamże, s. 160.

<sup>216</sup> Zob. E. Gomringer, *vom vers zum constellation* [1954] [w:] *konkrete poesie*, red. E. Gomringer, Stuttgart 1972, s. 153–158.

<sup>217</sup> J. Kornhauser (sen.), *Przekład jako objaśnienie...*, dz. cyt., s. 161–162.

wtórny (inaczej niż w poezji wizualnej w rozumieniu Gomringera<sup>218</sup>). Innymi słowy, tekst podlega porównywalnym procesom, co dzieło sztuki, i może być z nim zestawiany, natomiast różni się wyraźnie pod względem genezy i wewnętrznej struktury.

Czyżby zatem główny fundament poezji konkretnej stanowiła nieprzekładalność? Z prezentowanej strategii translatorskiej rzeczywiście można wyciągnąć takie wnioski, choć praktyka tłumacza wskazuje na pewne wyjątki od normy. Autor wyróżnia grupę utworów, które opierają się reżimowi nieprzekładalności. Podążając tym tropem, dokonuje podziału wierszy konkretnych na plakatowe (nieprzekładalne) oraz nieplakatowe (częściowo przekładalne).

Wiersze plakatowe posługują się ograniczoną liczbą słów (najczęściej jednym lub dwoma), które umieszczone zostają w jakimś swoistym (nie) porządku i są często zdeformowane w swym materialnym aspekcie. Struktura takiego utworu albo zawieszka konieczność przekładu (kiedy budując ją słowo jest mniej lub bardziej zrozumiałe dla czytelnika), albo całkowicie wyklucza jego możliwość (kiedy jego kompozycja nierozzerwalnie wiąże się z językową materią oryginału). Krakowski literaturoznawca zauważa, że „naruszenie tego układu poprzez wymianę słów nie jest aktem translatorskim, ale wariacją na temat utworu”<sup>219</sup>. Wiersz plakatowy dopuszcza w pewnych sytuacjach przypis jako formę objaśnienia poszczególnych słów, zwłaszcza gdyby zaistniała obawa, że mogą nie być one zrozumiałe; w takim wypadku przekład może zachować jedynie zasadę, jaka rządzi utworem, z uszczerbkiem dla jego strony plastycznej i semantycznej.

Tymczasem wiersz nieplakatowy, a więc taki, „w którym organizacja stylistyczna odbywa się powyżej poziomu słowa”<sup>220</sup>, dopuszcza ograniczony przekład, choćby w sytuacji, gdy występuje w nim językowy kod semantyczny i/lub linearna struktura, zachowujące swoje właściwości także w przekładzie. Tym sposobem znaczenie jest oddane, choć jednocześnie kosztem materialnej konsystencji słów. W takim wypadku, postuluje Kornhauser, przekład powinien funkcjonować jako aneks do wspólnie z nim eksponowanego utworu oryginalnego. Warto raz jeszcze podkreślić, że wiersze nieplakatowe w znacznej mierze różnią się od plakatowych nie tylko pod

<sup>218</sup> Eugen Gomringer wyróżnia sześć typów poezji wizualnej: ideogramy, konstelacje, dialektowiersze, palindromy, typogramy i piktogramy. Zob. E. Gomringer, *definitionen zur visuellen poesie* [1972] [w:] *konkrete poesie*, dz. cyt., s. 63.

<sup>219</sup> J. Kornhauser (sen.), *Przekład jako objaśnienie...*, dz. cyt., s. 163.

<sup>220</sup> Tamże, s. 166.

względem struktury, ale i koncepcji, według której są zbudowane. O ile te ostatnie opierają się w dużym stopniu na specyficznym układzie przestrzennym, w którym wiodącą rolę odgrywają słowo, zespół liter, pojedyncza litera lub inny znak graficzny (często znak interpunkcyjny, diakrytyczny, figura geometryczna czy wręcz rysunek), wiersz nieplakatowy składa się z jednostek bardziej rozbudowanych, przybierając formę sieci zależności (czy też Gomringerowskich konstelacji) między poszczególnymi, występującymi w niezmienionej postaci, słowami.

Rozwijając nieco myśl Kornhausera, można zauważyć, że naczelną różnicą zdaje się stan deformacji języka, który w przypadku wierszy nieplakatowych ogranicza się do zawieszenia pierwotnych relacji semantycznych między słowami bez ingerowania w ich fizyczny wymiar. W konsekwencji można przyjąć, że skoro zarówno ich wartość znaczeniowa, jak i graficzna lokują się pomiędzy poezją „tradycyjną” a plakatową, przekład nastawiony na oddanie sensu utworu nie „psuje” kompozycji wierszy nieplakatowych w stopniu dyskredytującym ideę stojącą u jego podstaw.

Spróbujmy zatem zastosować ten teoretyczny model w odniesieniu do kilku charakterystycznych przejawów poezji konkretnej. Wśród nich znajdujemy stosunkowo nieliczną grupę wierszy plakatowych, które zbudowane są ze słów o charakterze uniwersalnym, jak określa to Kornhauser, „międzynarodowym”, jak choćby niektóre teksty Eugena Gomringera, na przykład [*ping pong*]<sup>221</sup>:

ping pong

ping pong ping

pong ping pong

ping pong

Wiersz Gomringera złożony jest z jednostek o dwojakim znaczeniu. Są one zarówno członami nazwy dyscypliny sportowej o uniwersalnej nazwie oraz ogólnościowym zasięgu, jak i wyrazami dźwiękonaśladowczymi, imitującymi odgłos odbijanej przez tenisistów stołowych piłeczki. W tego typu utwór wpisana zostaje zrozumiałość, która znosi konieczność

<sup>221</sup> E. Gomringer, [*ping pong*] [w:] tegoż, *worte sind schatten*, Stuttgart 1969, s. 23.

przekładu. Podobnymi realizacjami są choćby [*film*], *perfektion* oraz inne teksty<sup>222</sup> Ernsta Jandla, *beba coca cola*<sup>223</sup> Décia Pignatariego czy *the missing poem is the poem* Maurizia Nannucciego<sup>224</sup>. Wszystkie operują „ponadjęzykowym” zasobem leksykalnym, który nie wymaga komentarza w formie przypisu bądź objaśnienia. Znacznie szerszą i bardziej skomplikowaną wewnątrznie grupę stanowią wiersze plakatowe, których struktura, kompozycja przestrzenna i/lub użycie jednostek semantycznych zakorzenionych w danym języku narodowym uniemożliwiają dokonanie przekładu. W takich przypadkach postuluje Kornhauser pozostawienie tekstu w oryginalnej formie oraz dołączenie objaśnienia. Zabiegu takiego można dokonać wobec utworów o dominancie językowej, jak choćby [*tau taub taube*]<sup>225</sup> Friedricha Achleitnera, który skonstruowany jest na zasadzie palindromu – lektura może przebiegać „z góry na dół” lub „z dołu na górę”:

tau  
 taub  
 taube  
 taub  
 tau  
 taub  
 taube  
 taub  
 tau  
 taub  
 taube  
 taub  
 tau

Utwór Achleitnera wymaga jedynie komentarza odnośnie do aspektu semantycznego (*Tau* – z niem. „rosa”, *taub* – z niem. „głuchy”, *Taube*

<sup>222</sup> Zob. E. Jandl, *sprechblasen*, Berlin 1968.

<sup>223</sup> Zob. D. Pignatari, *beba coca cola* [w:] *antologija konkretne in vizualne poezije*, red. D. Poniž, Ljubljana 1978, s. 103.

<sup>224</sup> Zob. M. Nannucci, *the missing poem is the poem* [w:] tamże, s. 100.

<sup>225</sup> F. Achleitner, [*tau taub taube*] [w:] *konkrete poesie*, dz. cyt., s. 11.



yyyyyyyyyyyyyyyyyy  
 yyyyyyyyyyyyyyyyyy  
 yyyyyyyyyyyyyyyyyy  
 yyyyyyyyyyyyyyyyyy  
 yyyyyyytyyyyyyy  
 yyyyyyyyyyyyyyyyyy  
 yyyyyyyyyyyyyyyyyy  
 yyyyyyyyyyyyyyyyyy  
 yyyyyyyyyyyyyyyyyy

Zachowany w przekładzie zostaje zarówno aspekt semantyczny (*du* – „ty”), jak i podstawowa zasada kompozycyjna (dzięki identycznej „objętości” ekwiwalentów słownych). Utracony w pewnym stopniu zostaje tylko aspekt przestrzenny, choć jest on zależny od rodzaju i wielkości czcionki. Co więcej, wydaje się, że w omawianym przypadku ta ostatnia kategoria nie odgrywa wiodącej roli. Należy zatem przyjąć, że przekład jest uzasadniony, i tym samym zakwestionować niemożność przekładu wiersza plakatowego.

Przypadek wierszy nieplakatowych jest znacznie mniej kontrowersyjny. Wiersze posiadające tradycyjnie pojmowany kod semantyczny i linearną strukturę mogą być tłumaczone bez obaw o utracenie ich pierwotnego wymiaru przestrzennego, tak jak to się dzieje z utworami serbskiego poety Vujicy Rešina Tucicia, na przykład w omawianym już wcześniej wierszu *Mikser voćnjak, grejalica san*<sup>230</sup>:

Bojler potok. Česma sneg. Telefon rosa. Kupatilo  
 pupoljak. Stabilizator suza. Tranzistor breg. Mikser  
 voćnjak. Grejalica san. Šporet izvor. Televizor  
 mraz. Automobil kruška. Frižider smeh[,]

który w przekładzie Juliana Kornhausera, *Mikser sad, grzałka sen*<sup>231</sup>, brzmi następująco:

Bojler strumień. Kran śnieg. Telefon rosa. Łazienka  
 pączek. Stabilizator łąza. Tranzystor pagórek. Mikser  
 sad. Grzałka sen. Piec źródło. Telewizor  
 mroź. Samochód gruszka. Lodówka śmiech.

<sup>230</sup> V.R. Tucić, *Mikser voćnjak, grejalica san* [w:] tegoż, *San i kritika. Pesme*, Novi Sad 1997, s. 43.

<sup>231</sup> Tenże, *Mikser sad, grzałka sen*, dz. cyt., s. 67.

Widać wyraźnie, że przekład w całości wystarczającym stopniu oddaje konstrukcję i znaczenie utworu oryginalnego, którego nadrzędna cecha, a więc zestawianie ze sobą w parach rzeczowników oznaczających, w dużym uproszczeniu, obiekty nieorganiczne i organiczne, jest jasno wyeksplikowana i nie wymaga żadnego dodatkowego komentarza. Utracona zostaje w sposób nieunikniony materialność pierwotnych słów, która w wypadku wierszy nieplakato wych nie ma pierwszorzędno go znaczenia. Zasada ta obowiązuje również w przypadku innych utworów Vujicy Rešina Tucicia oraz wielu tekstów Eugena Gomringera, Ernsta Jandla oraz Helmuta Heißenbüttla<sup>232</sup> czy Timma Ulrichsa<sup>233</sup>.

## Rozbrojenie tłumaczy i puszczenie ich w skarpetkach (Jarniewicz)

„Wiersz konkretny znosi konieczność przekładu. Wierszy tych nie trzeba przekładać. Tłumacze mogą iść na urlop”<sup>234</sup>. Teza, klarownie postawiona przez Jerzego Jarniewicza, wywodzi się z nieco wyostzonego, aczkolwiek w gruncie rzeczy zbliżonego do opinii Juliana Kornhausera, przekonania o nieprzekładalności poezji konkretnej jako celu samym w sobie. W tej perspektywie jawi się ona jako idea sztuki transgranicznej, międzynarodowej, wreszcie, co najistotniejsze – ponadjęzykowej. Autonomia i samowystarczalność sztuki podbudowana jest zbędnością pośredników – tłumaczy. W koncepcji Jarniewicza poezji konkretnej znacznie bliżej do sztuk plastycznych, autor nawiązuje bezpośrednio do założeń malarstwa konkretnego, a więc teorii zapoczątkowanych przez Malewiczowskie dzieła *Czarny kwadrat na białym tle* oraz *Biały kwadrat na białym tle* (1914–1916), znajdujących następnie uściślenie w *Manifeście sztuki konkretnej* Theo van Doesburga z 1930 roku i esejach Wassilego Kandinskiego<sup>235</sup>. Wedle tej teorii

<sup>232</sup> Zob. H. Heißenbüttel, *das textbuch*, Berlin 1970.

<sup>233</sup> Zob. T. Ulrichs, *rot* 33, Stuttgart 1968.

<sup>234</sup> J. Jarniewicz, dz. cyt., s. 56.

<sup>235</sup> Kandinsky, który przejął od van Doesburga pojęcie sztuki konkretnej, daje przykład z dziedziny języka: litera pełni w normalnym użyciu funkcję celową, to znaczy jako oznaczona głoska jest fonemem i w połączeniu z innymi literami tworzy wyrazy, które odsyłają do sfery pozajęzykowej. Ta sama litera, wyizolowana i wystawiona na odbiór w ramach dzieła sztuki, ukazuje się jako konstrukt złożony z linii, jako forma samodzielna i w pełni niezależna. Zob. W. Wende,

sztuka konkretna, znajdująca swój wyraz także w poezji, jest całkowicie antymimetyczna i autoteliczna. Skoro tak, to różnica między poezją konkretną a wizualną jest czysto nomenklaturowa, granice między obrazem i słowem, słowem i obrazem są w oczywisty sposób zatarte. Nie ma zatem znaczenia, czy będziemy na wiersz patrzeć, czy raczej go czytać. Poezja niczym malarstwo: „*Ut pictura poesis* jako formuła wyznaczająca relację tych dwóch sztuk zdezaktualizowała się: poezja nie jest jak malarstwo, ona stała się malarstwem”<sup>236</sup>. W konsekwencji argument o tożsamości poezji i malarstwa wyklucza jakąkolwiek ingerencję translatorską. „Nieprzekładalność staje się probierzem suwerennej sztuki”<sup>237</sup>, a taką suwerennością cieszy się właśnie poezja konkretna, która wytworzyła swój specyficzny język, język niebędący w istocie językiem. Litery i słowa można traktować jak czystą formę, odsyłającą do siebie samych w fonicznym i/lub graficznym wymiarze.

Jeśli język – pisze Jarniewicz – porównywano do szyby, dzielącej nas od świata rzeczy, to język poezji konkretnej chce być szybą nieprzezroczystą – zamiast pokazywać, co za nią jest, ujawnia tej szyby grubość i nierówności, barwę i chropowatość, zwraca uwagę na osiadły na niej kurz, na jej zadrapania, na mieniące się na niej refleksy<sup>238</sup>.

Poezja konkretna żywi się materią, z której została utkana. Jej naczelnym zadaniem jest istnienie w jednej, jasno określonej formie i poprzez tę formę – znaczenie. Jarniewicz stwierdza, że szczególnie w wypadku poezji konkretnej „znaczyć” i „być” to terminy tożsame. Znaczenia są jednak przemycane mimochodem, często rodzą się same z siebie, przy okazji permutacyjnej zabawy słowami. Przekonanie, że wiersz konkretny istnieje tylko i wyłącznie w niepowtarzalnej formie, jako niefalsyfikowalny oryginał, i nawet zmiana kroju czcionki stanowi niedopuszczalną, bo naruszającą pierwotny kształt, modyfikację, skutecznie krępuje tłumaczom ruchy. „Jeśli przekład uznać za trans-formację, czyli nadawanie tekstom nowej (bo w innym języku stworzonej) formy, to poezja konkretna doprowadza do rozbrojenia tłumaczy i puszczenia ich w skarpetkach”<sup>239</sup>. W konsekwencji

*Poezja wizualna. Atak na kodeks poprawności językowej*, tłum. M. Siwik, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12, s. 235–236.

<sup>236</sup> J. Jarniewicz, dz. cyt., s. 58.

<sup>237</sup> Tamże, s. 56.

<sup>238</sup> Tamże, s. 55.

<sup>239</sup> Tamże, s. 56.



każda próba przekładu będzie równoznaczna z napisaniem nowego wiersza, jedynie przybliżającego zasadę konstrukcji lub znaczenie oryginału, ewentualnie wariacji na jego temat lub formy nim inspirowanej.

Problemy natury ontologicznej, sygnalizowane przez łódzkiego badacza, wydają się wpisane w projekt przekładu jako zjawiska. W podobnym rozumieniu tłumaczenie obarczone jest ryzykiem powołania do życia odrębnego bytu i uwaga ta nie dotyczy wyłącznie poezji konkretnej czy innych eksperymentalnych form wypowiedzi literackiej. Wywód Jarniewicza opiera się jednak na przeświadczeniu o materialności utworu konkretnego, będącego fizycznym przedmiotem, rodzajem instalacji czy artefaktu. Nie chodzi tutaj o próbę nowej klasyfikacji poezji konkretnej, co rozważaliśmy wcześniej, a raczej o próbę nadania tekstowi literackiemu statusu obiektu o charakterze użytkowym i/lub estetycznym. Nie do końca jest jednak jasne, czy jako taki miałby on podlegać procesom umasowienia i upowszechniania, czy byłby przedmiotem niereprodukowalnym, co tym samym uniemożliwiłoby jakiegokolwiek przedruki lub wznowienia. W konsekwencji prowadziłyby to do uznania Derridiańskiej, Baudrillardowskiej, czy szerzej: poststrukturalistycznej, tezy o wielości oryginałów, a *de facto* o jego nieistnieniu.

Model proponowany przez Jarniewicza, z oczywistych względów mniej operatywny niż analizowana wcześniej metoda Kornhausera, opiera się w pierwszym rzędzie na przykładach poezji konkretnej *sensu stricto*, a więc choćby utworach Augusta de Camposa, np. *LUXO*<sup>240</sup>, którego nieprzekładalność wiąże się w bezpośredni sposób z fizycznością liter tworzących tytułowe słowo, czy też wierszu [*sau aus usa*]<sup>241</sup> Hansjörga Mayra, skonstruowanym na zasadzie tak zwanego kwadratu magicznego:

s a u  
a u s  
u s a

Operowanie anagramami przypomina konstrukcję zadania szaradziarskiego, natomiast efekt ten jest wzmocniony przez wymiar semantyczny („świnia z USA”). Mógłbym powtórzyć za Jarniewiczem, że przez ten utwór

<sup>240</sup> A. de Campos, *LUXO* [w:] *antologija konkretne...*, dz. cyt., s. 88–92.

<sup>241</sup> H. Mayr, [*sau aus usa*] [w:] *tamże*, s. 110.

przebijają wszystkie „barwy i refleksy” języka. Staje się on idealnym nieomal przykładem na bezsilność tłumacza w odniesieniu do poezji konkretnej. Założenia łódzkiego literaturoznawcy sięgają jednak znacznie dalej. Wydaje się, że najbliższe takiemu rozumieniu nieprzekładalności są utwory z pogranicza poezji konkretnej i wizualnej (autor posługuje się zresztą pojęciami poezji konkretnej i wizualnej synonimicznie), przypominające w istocie kolaże graficzne, w których dominantą jest element rysunkowy, figury geometryczne, wycinanki, zdjęcia i ryciny. Litery alfabetu przeobrażają się ze znaków języka w ornamenti, tracąc swój semantyczny wymiar. W przypadku spacjalistycznych utworów Pierre’a i Ilse Garnierów, chociażby *Poèmes mécaniques*<sup>242</sup> lub *Poèmes géométriques*<sup>243</sup>, czy też sygnalizmu Miroljuba Todorovicia<sup>244</sup>, mamy do czynienia z postulowanym przez Jarniewicza zrównaniem i utożsamieniem poezji ze sztukami plastycznymi. Niektóre utwory przenoszą się z przestrzeni książki na plakat, grafikę, a nawet płótno. Dobrym przykładem uprawomocniającym bezzasadność przekładu jest praca Maurizia Ostiego z 1972 roku<sup>245</sup>, przedstawiająca jedynie czarną linię łamaną na białym tle, biegnącą od lewej krawędzi strony, by, niczym wykres giełdowy, wznosząc się i opadając, dotrzeć do krawędzi prawej. W przestrzeni nie znajduje się żaden inny element (łącznie z tytułem i jakkolwiek literą), który mógłby odciągać uwagę czytelnika, a może już raczej widza, od linii łamanej: „Poezja wizualna (...) zaciera granice między wierszem a obrazem (grafiką). Jeśli na wiersz mamy patrzeć raczej niż go czytać, to różnica między wierszem wizualnym a grafiką jest czysto nomenklaturowa”<sup>246</sup>.

<sup>242</sup> Zob. P. i I. Garnier, *Poésie spatiale. Raumpoesie*, Bamberg 2001.

<sup>243</sup> Zob. P. Garnier, *Poèmes géométriques*, Paris 1986.

<sup>244</sup> Zob. M. Todorović, *Poetika signalizma*, Beograd 2003. Zarówno spacjalizm, jak i sygnalizm często nie są uważane za nurty poezji konkretnej; mówi się o nich raczej w kontekście sztuk wizualnych (Jean-François Bory) czy zjawisk post- lub neoawangardowych (Julian Kornhauser). Podobny charakter ma także włoska *poesia visiva* (Ugo Carrega, Eugenio Miccini).

<sup>245</sup> M. Osti, *bez tytułu* [w:] *antologija konkretne...*, dz. cyt., s. 139.

<sup>246</sup> J. Jarniewicz, dz. cyt., s. 57.

## Konkretne rozwiązania, konkretne problemy, konkretne decyzje (Engelking a Kolář)

Strategie przekładowe znanego tłumacza z języka czeskiego w pewnym tylko stopniu wypełniają ramy teoretycznych rozważań Juliana Kornhau-sera i, nawiązując do tytułu eseju Jerzego Jarniewicza, bezceremonialnie wzywają tłumaczy z urlopów. Nieprzekładalność nie jest w tej koncepcji immanentną właściwością poezji konkretnej, lecz całkowicie naturalną cechą niektórych jej przejawów. Co ważne, nie stanowi ona trudnego do uniesienia mitu, który paraliżuje działalność tłumacza. Owszem, jak zauważa Leszek Engelking, istnieją całe obszary poezji konkretnej, gdzie rola tłumacza jest minimalna czy drugorzędna, ogranicza się do przełożenia tytułu utworu (oczywiście w przypadku, gdy utwór takowy tytuł posiada i nie jest on liczbą bądź nazwą własną), a nawet jedynie „do przedstawienia utworów oryginalnych czytelnikom swojego języka i umieszczenia przekładów w innym otoczeniu językowym niż to, w jakim znajdowały się oryginały”<sup>247</sup>. Engelking podaje tutaj przykład cyklu wierszy Jiříego Kolářa, pochodzących z jego tomu *Basně ticha*<sup>248</sup> (Wiersze ciszy), mających w tytule nazwiska lub pseudonimy twórców (plastyków, pisarzy, muzyków, np. Hansa Arpa, Guillaume’a Apollinaire’a, Jacksona Pollocka, Alexa Caldera czy Karlheinz Stockhausena). Utwór przypomina kompozycję złożoną z liter (wybitych pismem maszynowym), które występują w nazwisku, imieniu lub zarówno imieniu, jak i nazwisku artysty. Litery potraktowane są przez czeskiego poetę jako materia, dzięki której możliwe jest przeniesienie dystynktywnych cech twórczości każdego z osobna w świat poezji konkretnej. Kolář odbiera literom walor językowy, układając za ich pomocą mozaikę, która ma w założeniu odzwierciedlać gęstość i teksturę obrazu olejnego u Pollocka, geometryczne plamy barw u Pieta Mondriana i Marka Rothko czy dynamiczną kolażowość prac Kurta Schwittersa. Rola tłumacza ogranicza się, według Engelkinga, do pozbawienia utworów pierwotnego

<sup>247</sup> L. Engelking, dz. cyt., s. 216.

<sup>248</sup> J. Kolář, *Basně ticha*, 1970. Utwory wchodzące w skład tomu ukazały się drukiem dopiero w szóstym tomie dzieł zebranych autora, wydawanych w Pradze w latach 1992–2002, zob. J. Kolář, *Dílo*, t. VI: *Basně ticha*, Praha 1994.

i nadania nowego kontekstu<sup>249</sup>. Jednak w wielu innych wypadkach tłumacz ma naturalne prawo ingerować w tkankę oryginału i dostosowywać go do wymagań czytelnika, jak choćby w wierszach skomponowanych z wykorzystaniem wszystkich liter alfabetu (jako pojedynczych, autonomicznych znaków). Rolą tłumacza ma być kontrola ich rozmieszczenia i specyficznego układu. Jeżeli w utworze nie zostały użyte litery charakterystyczne dla języka oryginału, tłumacz nie ma prawa włączyć do kompozycji ich ewentualnych odpowiedników pochodzących z języka przekładu.

Engelking analizuje również bardziej skomplikowane przypadki. Poddaje analizie wiersz Kolářa *Kalvârie (Kalwaria)*<sup>250</sup>, będący w istocie kompozycją przestrzenną zbudowaną ze znaków interpunkcyjnych oraz liter właściwych językowi czeskiemu, które są uformowane w trzy krzyże – największy ze spółgłosek, dwa mniejsze z samogłosek i pozostałych znaków. Jednym z konstytutywnych elementów wiersza jest „CH”, będące odrębną częścią alfabetu czeskiego.

To „CH” w przekładzie znaleźć się nie może, gdyż inaczej polski czytelnik będzie się zastanawiał, dlaczego w utworze występują dwukrotnie litery „c” i „h” i dlaczego akurat one. Nie można zastąpić owego „CH” polskim „CZ” albo „SZ”, bo nie są to l i t e r y. Nasuwa się więc jako najprostsze rozwiązanie pominięcie tej części kompozycji<sup>251</sup>.

Jeśli rzeczywiście taki zabieg zostanie dokonany, kompozycja przekładu będzie uboższa o jeden element. Engelking uchyla się od odpowiedzi na pytanie, czy w takim przypadku będzie można wciąż mówić o przekładzie, czy raczej o wariacji na temat oryginalnego utworu. Dodatkowe zamieszczenie wprowadza uwaga tłumacza: zamiast części „CH” w eksponowanym miejscu można umieścić jakąś jedną literę specyficzną dla polszczyzny. Taka interwencja musi jednak budzić poważne wątpliwości. Co prawda liczba elementów w wierszu będzie się zgadzać z oryginałem, ale, po pierwsze, wymiana jednego z nich na inny podlega arbitralnej decyzji tłumacza, nie istnieje bowiem żadna reguła, która określa, jaka charakterystyczna dla języka polskiego litera jest najwłaściwsza jako element zastępujący czeskie

<sup>249</sup> Tenże, *Rothko, Pollock, Schwitters (2)* [w:] tegoż, *Wiersze*, tłum. L. Engelking, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12, s. 196–198.

<sup>250</sup> Tamże, s. 45.

<sup>251</sup> L. Engelking, dz. cyt., s. 217.

„CH” – Engelking w swym przekładzie<sup>252</sup> wybiera „Ž”; po drugie natomiast, wyjątkowo trudno znaleźć przyczynę, dla której miałyby zmieniać miejsce położenia tego elementu. W oryginale „CH” umieszczone zostało u podstawy krzyża, tłumacz natomiast postanawia dodać zastępcze „Ž” na jego wierzchołek, zaburzając w ten sposób kompozycję tekstu. Korzystając z terminologii stosowanej przez Juliana Kornhausera, wydaje się, że tłumacz nadużywa swojej roli, ponieważ dokonuje przekładu wiersza plakatowego, który w swej istocie jest nieprzekładalny.

Inaczej rzecz się ma w przypadku wiersza czeskiego konkretysty *Zpěv hoře (Pieśń zgryzoty)*<sup>253</sup>, w którym elementem organizującym kompozycję są właściwe językowi czeskiemu wykrzykniki wyrażające cierpienie, ból i smutek. Wiersz powinniśmy uznać za nieplakatowy. W konsekwencji przekład – poprzez zastąpienie czeskich wykrzykników polskimi odpowiednikami – jest w dużym stopniu uzasadniony ograniczoną dowolnością wyboru językowych ekwiwalentów. Z nieco innego rodzaju grą wiąże się problem w wierszu Kolářa *Co znamená písmeno (Co znaczy litera)*<sup>254</sup>, składającym się z 72 słów pogrupowanych po 6 w 12 wersach. W każdym ze słów (terminologicznie związanych z ciałem ludzkim) jedna litera jest wstawiona „omyłkowo” w charakterze językowego „intruza”. Zamiana ta powoduje powstanie bądź słowa o innym znaczeniu, bądź tworu takiego znaczenia pozbawionego. Engelking, decydując się na przekład<sup>255</sup>, próbuje oddać zasadę kompozycji utworu. Wybiera ekwiwalenty czeskich rzeczowników, natomiast częściowo zmienia litery o charakterze intruzów w taki sposób, by zachować ten sam, co w oryginale, stosunek słów znaczących do „bezsensownych”.

W wypadku wierszy, w których występują pojedyncze litery niebędące elementami charakterystycznymi wyłącznie dla języka czeskiego (czy niektórych języków słowiańskich) lub w ogóle nie występują litery, a jedynie znaki przestankowe i diakrytyczne, tłumacz ma ułatwione zadanie i słusznie decyduje się przełożyć wyłącznie tytuł, jak choćby w wierszu *Zrození jazyka (Narodziny języka)*<sup>256</sup>:

<sup>252</sup> J. Kolář, *Kalwaria* [w:] tegoż, *Wiersze*, tłum. L. Engelking, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12, s. 204.

<sup>253</sup> Tenże, *Zpěv hoře* [w:] tegoż, *Basně...*, dz. cyt., s. 46.

<sup>254</sup> Tamże, s. 44.

<sup>255</sup> Tenże, *Co znamená písmeno* [w:] tegoż, *Wiersze*, tłum. L. Engelking, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12, s. 214.

<sup>256</sup> Tamże, s. 210.

aaaaaaaaaaaaaaaaaaaa  
aaaaaaaaaaaaaaaaaaaa  
aaaaaaaaaaaaaaaaaaaa  
aaaaaaaaaaaaaaaaaaaa  
aaaaaaaaaaaaaaaaaaaa  
aaaaaaaaaaaaaaaaaaaa  
aaaaaaaaaaaaaaaaaaaa

Reasumując, propozycja Leszka Engelkinga nie nosi znamion metodologii przekładoznawczej, stanowi raczej zapis praktycznych uwag odnoszących się bezpośrednio do warsztatu tłumacza. Choć odwołują się one do osobistych doświadczeń autora, mogą mieć charakter nieco bardziej ogólny. W konfrontacji z założeniami teorii Kornhausera i Jarniewicza widać jednak niedostatek szerszej perspektywy oraz konsekwencji w stosowaniu przyjętych kategorii i reguł, co starałem się wykazać na powyższych przykładach.

## Przedmiot jako tekst: rubieżę przekładu

W konkluzji tych wstępnych badań wyłania się wizja poezji jako obiektu, o której to kategorii wspomina w swym tekście Jerzy Jarniewicz – „słowo jako przedmiot spełnia się w poezji konkretnej na wiele sposobów (...), słowo, które stało się ciałem, może wyjść poza książkę”<sup>257</sup>. Słowa zostają wyzute z oryginalnej funkcji, stanowią byty powtórnie skontekstualizowane, można je dowolnie przedstawiać, poddawać permutacjom, odkrywając na nowo ich zapomniany status. Tożsamość słowa jako przedmiotu jest, co starałem się udowodnić, największą bolączką tłumacza, bowiem nie da się jej ująć stępienymi szczypcami języka. Tadeusz Sławek w jednym ze swoich szkiców zauważa:

Przedmioty są czymś, co zostało właściwie z gruntu źle nazwane: przedmioty nie są bowiem ostoją stabilności, lecz przeciwnie: nieustannie migoczą i zmieniają położenie. Czyniąc to, tak wyprzedzają jakby nasze o nich sądy, raz ufor-

<sup>257</sup> J. Jarniewicz, dz. cyt., s. 57–58.

mowane przestają być sobą, przemieszczają się gdzie indziej. Przedmioty są PRZED-miotami, przed tym czymś, czym je uczyniliśmy za pomocą strategii językowych<sup>258</sup>.

Przekładając poezję konkretną, tłumacz w konsekwencji tworzy kolejne autonomiczne byty, bierze udział w nieustannej grze kombinacji, metamorfoz i multiplikacji. Wszystkie głosy na temat trudności z translatologicznym ujarzmieniem wiersza konkretnego, jakkolwiek różnią się między sobą, są dowodem bezradności podmiotu – czy to poety, czy tłumacza, czy w końcu odbiorcy – w starciu z wyzwolonym i pewnym siebie słowem. Sławek zauważa w innym miejscu:

Musimy znaleźć się wewnątrz słowa po to, by mogło nam ono ukazać rządzące nim mechanizmy. Wszelako ośrodkiem tych mechanizmów, jakby celem ich działania jest powstrzymanie nas na krok przed ostatecznym uformowaniem całości, na moment przed pełną artykulacją brzmienia słowa<sup>259</sup>.

Zamykając ten etap rozważań, warto podkreślić, że zarówno uwagi metodologiczne Juliana Kornhausera, jak i praktyczne analizy Leszka Engelkinga przyznają pierwszeństwo tekstowi pisanemu i właściwie nie wychodzą poza ramy poezji tworzonej i rozpowszechnianej „na papierze”. Tymczasem Jerzy Jarniewicz bierze pod uwagę także alternatywne emanacje literatury eksperymentalnej, wspominając dzieła szkockiego artysty Iana Hamiltona Finlaya, tworzącego swoje utwory w drewnie, kamieniu i ceramice, czy Jenny Holzer, amerykańskiej artystki multimedialnej, która przenosi poezję w sferę publiczną, wykorzystując do tego celu tablice świetlne i neony. Granice ingerencji tłumacza poezji konkretnej w tkankę oryginału nie są jednak ściśle ustalone, a jego rola z pewnością wykracza poza dylematy tłumacza „tradycyjnej” poezji, ujęte chociażby przez Eugène’a A. Nidę w klasycznym tekście z 1964 roku: „Nie chodzi o to, żeby w przekładzie wiersza poświęcić treść, niemniej treść jest z konieczności ograniczona pewnymi wymogami formalnymi. Rzadko można w tłumaczeniu oddać zarówno treść, jak i formę, zwykle więc poświęca się formę na rzecz treści”<sup>260</sup>.

<sup>258</sup> T. Sławek, *Między literami...*, dz. cyt., s. 126.

<sup>259</sup> Tamże, s. 128.

<sup>260</sup> E.A. Nida, *Zasady odpowiedniości*, tłum. A. Skucińska [w:] *Współczesne teorie przekładu...*, dz. cyt., s. 54.







## **II. PORTRETY**



## Witkacy.

### *Menażeria (i okolice)* – awangarda w powiśkach

Przedmiotem mojego namysłu, a raczej punktem wyjścia do rozważań okołoteatralnych i okoławangardowych zarazem, chciałbym uczynić dziecięce utwory dramatyczne Stanisława Ignacego Witkiewicza – w szczególności *Menażerię, czyli Wybryk Słonia* – datowane na rok 1893. Ośmioletni Witkacy był autorem kilkunastu dramatów, spośród których zachowało się jedynie pięć – obok *Menażerii* jeszcze *Biedny chłopiec*, *Karaluchy*, *Księżniczka Magdalena, czyli Natrętny Księżę* oraz *Komedia z życia rodzinnego*<sup>261</sup>. Są to utwory krótkie, ledwie kilkustronicowe, o raptownym, wręcz urwanym, zakończeniu i szczątkowych dialogach. Według Daniela C. Geroulda, który jako jeden z nielicznych komentatorów twórczości Witkacego poświęca jego dziecięcym próbom nieco więcej uwagi, przy uważnej lekturze okazują się one „(...) dziełami żywymi; są pełne ruchu, dowcipne, pomysłowe scenicznie i nadają się do wystawienia”<sup>262</sup>. Zresztą Gerould sumiennie wylicza ich podstawowe walory dla podkreślenia roli juveniliów w kształtowaniu dojrzałej twórczości Witkacego. Nie osadza ich jednak w szerszym kontekście awangardowym, co bezsprzecznie dałoby możliwość inspirującej konfrontacji z założeniami najważniejszych kierunków wywodzących się z prądu dadaizmu. Tego rodzaju interpretacja *ex post* mogłaby bowiem rzucić nowe – a z pewnością nieco bardziej jaskrawe – światło na zapomniane nieco teksty i wydobyć z nich takie elementy, które usankcjonowałyby je jako właściwe antecedencje awangardy (stąd tytuł mojego szkicu), wręcz praktyczne realizacje haseł programowych kolejnych rewolucyjnych nurtów, a nie tylko pozostawić w roli nie do końca usystematyzowanej zapowiedzi „modernistycznego ducha”.

<sup>261</sup> Kilka utworów jest znanych jedynie z – wielce obiecujących, by tak rzec – tytułów. Wśród nich przede wszystkim: *Kłótnia o smród*, *Wojna czy Flaki dorożkarza*.

<sup>262</sup> D.C. Gerould, *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*, tłum. I. Sieradzki, Warszawa 1981, s. 43.

Uważam, i będę próbował to pokrótce zarysować, że w tym kontekście analiza porównawcza teorii surrealistycznych z lat dwudziestych z ich mocnym pierwowzorem w młodzieńczych – z okładem 30 lat wcześniejszych – dramatach autora *Gyubala Wahazara* daje ciekawe pojęcie o genezie głównych awangardowych kategorii. W pierwszej kolejności tych związanych z procesem twórczym, a w szczególności z rolą dzieciństwa (wraz z „czystością” i „antyracjonalnością” sposobu postrzegania świata u dziecka), rozumianego jako czas dominacji tego, co cudowne i przynależne „drugiej rzeczywistości”. Chciałbym podkreślić, że paralele witkacowsko-surrealistyczne w literaturze przedmiotu nie są, co może dziwić, zbyt częste, a już na pewno nie wychodzą poza pewną powierzchowność, wynikającą z uproszczonej wizji doktryny awangardowej oraz z niedowartościowania pierwszej fazy twórczości Witkiewicza syna. Ta uwaga odnosi się zresztą nie tylko do intertekstów surrealistycznych, ale również do całego zestawu awangardowych odniesień, rytualnie powtarzanych przez krytykę, natomiast nie dość dogłębnie zbadanych w poetyce konkretnych tekstów. Oczywiście często przywoływana przez biografów i krytyków, w tym przez Daniela C. Geroulda czy Konstantego Puzynę, paralela z twórczością Alfreda Jarry’ego jest tu wyjątkiem, ale akurat ona narzuca się sama – zarówno ze względu na biograficzne punkty wspólne (obaj dramatopisarze rozpoczęli swoje pisanie jako kilku- czy kilkunastoletni chłopcy), jak i na zbieżność dat ich twórczych debiutów (przypomnę, że Jarry wystawił, napisanego najpewniej w czasach szkolnych, *Ubu króla* w 1896 roku).

Najbardziej istotnym podobieństwem, zauważanym, ale chyba nie dość jasno sprecyzowanym przez krytyków, jest „dziecięca”, czytaj: presurrealistyczna, zakotwiczona w absurdzie, nielogiczności i farsowych chwytach, poetyka wczesnych utworów Witkacego i cyklu Jarry’ego z ojczulkiem Ubu w roli głównej. Gerould nie ma wątpliwości, i należy się z tym zgodzić, że „[o]baj przenieśli do swoich dojrzałych dzieł właściwe dzieciom upodobanie do nagłych niespodzianek i efektownych scen, a także naiwną radość z morderstw, wypadków i nieszczęść, i z możliwości pokazywania tego wszystkiego na scenie”<sup>263</sup>. W parze z absurdem, który jest głównym czynnikiem budującym nową (nad)rzeczywistość, pojawia się – wynikający przede wszystkim z młodego wieku autorów – brak dbałości o wierność realiom społecznym oraz psychologicznym. Czy jednak ta akurat własność Witkacowskich juveniliów, którą tak łatwo sprowadzić w klucz

<sup>263</sup> D.C. Gerould, dz. cyt., s. 52.

biograficznym do rangi „dziecięcej fantazji”, nie jest czasem przebłykiem rewolucyjnych teorii, które będą rozwijać w latach dwudziestych i trzydziestych XX stulecia surrealiści z André Bretonem na czele? Tym bardziej że wczesne utwory autora *Tumora Mózgowicza* mogą oferować coś więcej niż tylko nieskomplikowaną wprawkę do bardziej dojrzałych form. Ów brak spełniania wymagań teatralnego realizmu wcale nie musi oznaczać jednoczesnego odrzucenia elementów satyry obyczajowej, na co dobitnie wskazują przykłady *Menażerii* czy *Komedii z życia rodzinnego*, które jednak zbyt często są bagatelizowane nie tylko przez krytykę, dramaturgów i inscenizatorów, ale również przez samych czytelników.

Rzeczywiście, nietrudno zauważyć, że Witkacowskie juvenilia rzadko są zaliczane do utworów kanonicznych autora *Nadobniś i koczkodanów*, mimo że niezwykle subtelną obserwacją codziennego życia oraz nad podziw trafną równowagą elementów poważnych i komicznych dostrzegali w nich już zarówno przyjaciele domu Witkiewiczów, jak i sam Stanisław Witkiewicz senior<sup>264</sup>. Janusz Degler, opisując młodzieńcze lata Stanisława Ignacego w Zakopanem, ogranicza się do stwierdzenia, że „(...) Kalunio – jak go w rodzinie nazywano – gra na pianinie, maluje, mając niespełna osiem lat, pisze kilkanaście sztuk teatralnych, w których pobrzmiewają echa przeczytanych utworów Shakespeare’a, Gogola i Maeterlincka”<sup>265</sup>. Tego rodzaju, w istocie dość wstrzemięźliwe wobec jakości literackich pierwocin Witkacego, stanowisko daje, co prawda, wgląd w rozwój intelektualny artysty, ale nie przyznaje owym „dramacikom”, jak się wyraża o nich Jan Błoński<sup>266</sup>, literackiej wagi oraz samodzielności w ramach całego dzieła artysty. Tymczasem, jak zauważa Gerould, nie dość, że zarysowują one – rozwinięte w późniejszych utworach – kluczowe zasady dramaturgii Witkacego, to jeszcze oferują pełnoprawną wizję osobnego świata „(...) z własną atmosferą i osobliwościami”<sup>267</sup>.

Najważniejsze elementy tego wielobarwnego uniwersum stanowią zatem, jak już sygnalizowałem, purnonsens, makabra i tendencja do likwidowania związków przyczynowo-skutkowych, które to zabiegi manifestowały się chociażby w silnie zhierarchizowanej strukturze postaci: mały Stanisław Ignacy miał słabość do portretowania władców, często

<sup>264</sup> Zob. A. Micińska, *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Juvenilia*, „Dialog” 1965, nr 8, s. 17.

<sup>265</sup> J. Degler, *Witkacego portret wielokrotny. Szkice i materiały do biografii (1918–1939)*, Warszawa 2013, s. 11.

<sup>266</sup> J. Błoński, *Witkacy na zawsze*, Kraków 2003, s. 486.

<sup>267</sup> D.C. Gerould, dz. cyt., s. 53.

królów czy książąt (jak w *Karaluchach* i *Księżniczce Magdalenie*), przy czym szczególnym przypadkiem jest tutaj *Menażeria, czyli Wybryk Słonia*, gdzie całą obsadę stanowią spersonifikowane (mówiące i zachowujące się jak ludzie) zwierzęta, określone wyłącznie poprzez wysokie stanowiska, by wymienić: Lew-król, Słoń-pułkownik, Małpa-oficer oraz urzędnicy Tapir, Niedźwiedź, Tygrys i Wilk. Zwierzęta tworzą – prawdopodobnie na terenie ogrodu zoologicznego, gdzie przebywają (wskazuje na to choćby obecność klatek) – swoiste „państwo w państwie”, odzwierciedlające, czy raczej: próbujące odzwierciedlać, stosunki panujące pomiędzy gatunkami w środowisku naturalnym. To poszukiwanie innej przestrzeni, polegające na zawieszeniu prawideł świata realnego przy jednoczesnym przeniesieniu jego elementów w nowy kontekst, nie jest niczym innym jak wariantem tego, co surrealiści w latach dwudziestych będą nazywać „nadrzeczywistością”. Wrażenie tego awangardowego pokrewieństwa pogłębia się wraz z rozwojem farsowej, absurdałnej intrygi, którą charakteryzuje szczątkowość z jednej, nielogiczność z drugiej, a wreszcie groteskowość z trzeciej strony. Cały dramat pomyślany został przez młodego autora jako opis ekscesów wywoływanych przez niesubordynowanego Słonia, burzącego hierarchiczny ład obowiązujący w zamkniętej społeczności; ekscesów, które kulminują w scenie wielkiej bójki, pełniącej funkcję aktu wymierzenia sprawiedliwości Słoniowi, „[z]a to, że zjadłeś kolację naszą!”<sup>268</sup>, jak oznajmia prawowity władca, Lew. Faktycznie, Słoń, jak podają didaskalia, „ukryty za drzewem”<sup>269</sup>, sam pożera pieczeń przygotowaną przez wszystkie zwierzęta jako prowiant na piknik i, co więcej, w ten sposób w dwójnasób burzy porządek świata zewnętrznego na korzyść nadrzeczywistości: po pierwsze – co samo w sobie nietypowe dla słonia – je mięso, po drugie – jako skuteczną kryjówkę wybiera pień drzewa, za którym, gdy wziąć pod uwagę normalne „gabaryty” zwierzęcia, w rzeczywistości świata realnego nie mogłoby się ono schować. Niepokój, wynikający, jak to ujmuje Roland Barthes, z „nieustannego niespełnienia semantycznych oczekiwań czytelnika”<sup>270</sup>, jest w odniesieniu do *Menażerii* tożsamy z tym, co postulował Breton: Słoń w rzeczywistości nie jest słoniem, tylko rezultatem przemieszczenia granic dowolności. Nie bez powodu surrealiści głosili przecież

<sup>268</sup> S.I. Witkiewicz, *Menażeria, czyli Wybryk Słonia* [w:] tegoż, *Dramaty*, t. I, oprac. K. Puzyrna, Warszawa 1972, wyd. II, s. 85.

<sup>269</sup> Tamże, s. 84.

<sup>270</sup> R. Barthes, *Śmierć autora*, dz. cyt., s. 247–251.

całkowite uwolnienie człowieka z pęt racjonalnych przyzwyczajzeń, które miało skutkować „całkowitą rewolucją człowieka”<sup>271</sup>.

W bardzo ciekawy sposób odnosił się do tego samego zagadnienia Witkacy, który w 1921 roku, a więc kilka lat przed wydaniem *Manifestu surrealizmu* i zawiązaniem grupy surrealistycznej, prezentował w swoim *Manifeście piurblagizmu* sposoby na rewitalizację dotychczasowych odkryć awangardy. Kiedy czytamy, że w nowej sztuce „znika potworna nuda bycia sobą” i można „uwolnić się od przekłętą tożsamości osobowości”<sup>272</sup>, to jednoznacznie widać ewolucję – przez futurizm i dadaizm – w poszukiwaniu jeszcze radykalniejszych środków wyrazu. Ten symptom surrealizmu jeszcze wyraźniejszy jest w Witkacego teorii „wielości rzeczywistości”: „Precz z formą i metafizyką! (...) JEDNA WIELKA MARMELADA W WIEŁOŚCI RZECZYWISTOŚCI N-TEJ KLASY. Rzeczywistości jest wielość – hurrraaa!”<sup>273</sup>. Postulaty zawarte w *Manifeście piurblagizmu* z jednej strony uzasadniają obecność pierwiastka presurrealistycznego w *Menażerii* (a przynajmniej dają asumpt do takiej paraleli), z drugiej zaś wyprzedzają to, co Breton wyłożył w bardziej usystematyzowanej formie w swoich manifestach surrealizmu. Przekonanie – anarchistyczne, dadaistyczne jeszcze w wymowie – o „marmeladzie w wielości rzeczywistości” jest jednak donioślejsze, niż mogłoby się wydawać na pierwszy rzut oka. Przy całej groteskowości oraz satyrycznej tonacji manifestu Witkacego „rzeczywistość Czystej Błagi”, górująca nad chaosem „najdzikszych sprzeczności”<sup>274</sup>, przypomina o niejednoznaczności statusu tego, co realne, i zapowiada nową organizację systemu reprezentacji świata.

Rozpatrywanie juvenilnych dramatów Witkacego jako antecedencji surrealizmu, o czym wspominałem wcześniej, jest nadzwyczaj kuszące nie tylko dlatego, że wykazują one ciekawe podobieństwa do powstałego w mniej więcej tym samym okresie *Ubu króla* Alfreda Jarry’ego, który przez członków grupy surrealistycznej uważany był za jednego z prekursorów nowej estetyki. Chciałbym na moment wrócić do tego intertekstu, bowiem wydaje się on zbyt często wykorzystywany przez krytyków, używających etykiety „surrealizmu *ex post*” dla uwypuklenia specyfiki

<sup>271</sup> O której Breton pisał choćby w *Drugim manifeście surrealizmu*, ale i w późniejszych tekstach (aż po *Surrealizm w swoich dziełach żywych* z 1953 roku).

<sup>272</sup> S.I. Witkiewicz, *Piurblagizm. Teoria czystej błagi. Najlepsze utwory piurblagistów. Manifest*, <http://polona.pl/item/319858/0/> (data dostępu: 15.08.2015).

<sup>273</sup> Tamże.

<sup>274</sup> Tamże.

Witkacowskiego dramaturgii. Dość przypomnieć uwagi Konstantego Pużyny, który – idąc za sformułowaniem Tadeusza Boya-Żeleńskiego – określa wczesne utwory „Kalunia” mianem „modernistycznego nadkabaretu”, pełnego celowej brutalizacji, eskalacji purnonsensu oraz wizji historii jako „krwawo-absurdalnej rzeźni” ze „straszliwymi i groteskowymi tyranami”<sup>275</sup> na pierwszym planie. Warto, jak sądzę, zwrócić bacniejszą uwagę nie tyle na intertekstualne związki między Jarrym a Witkacym, ile na hipotekstową, by wykorzystać klasyczną już terminologię Gérarda Genette’a z *Palimpsestów*<sup>276</sup>, rolę *Menażerii* czy *Karaluchów* w stosunku do teorii surrealistycznych zawartych w kolejnych manifestach z lat trzydziestych XX wieku.

Innymi słowy, *Menażeria* mogłaby być uznana przez Bretona za właściwą egzemplifikację teorii przedstawianych w najważniejszych manifestach surrealizmu. Istotnie, Breton – o czym nie dość często się pamięta – zwłaszcza w pierwszym *Manifestie surrealizmu* z 1924 roku chętnie posługuje się metaforą teatralną – po pierwsze – i chętnie odwołuje się do dialogu jako odpowiedniego nośnika surrealistycznej interakcji – po drugie. Kiedy pisze, że „[f]ormy mowy surrealistycznej najlepiej nadają się do dialogu”<sup>277</sup>, ma na uwadze moment specyficznego zderzenia myśli, w którym to, co pozornie odległe semantycznie i pochodzące z różnych rejestrów językowych, w jednej sekundzie zostaje zestawione na jednej płaszczyźnie. Takie zestawienie jednak, jak twierdzi Breton, nie jest obojętne dla wypowiedzianych kwestii, bowiem skutkuje ich przemodelowaniem, a wręcz całkowitą metamorfozą. „Myśl przeciwna jest wrogiem, jest zniekształcona”<sup>278</sup>, co oznacza, że zamiast standardowego sposobu komunikacji włącza się tryb, właśnie, surrealistyczny. Metoda wzajemnego zniekształcania, czy też „deformacji i zakłóceń”, o których pisze Breton w różnych swoich manifestach<sup>279</sup>, wykorzystuje w praktyce twórczej zasadę luźnej i operującej swobodnymi skojarzeniami jukstapozycji, tworząc wrażenie chaosu, niepokoju i braku jednolitego systemu punktów odniesienia. Świadczy o tym nie tylko takie doprecyzowanie: „Nie ma rozmowy, w której nieporządek nie dałby

<sup>275</sup> K. Pużyna, *Wstęp* [w:] S.I. Witkiewicz, *Dramaty*, dz. cyt., s. 12–13.

<sup>276</sup> Zob. G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk 2012, s. 7–13.

<sup>277</sup> A. Breton, *Manifest surrealizmu*, dz. cyt., s. 86.

<sup>278</sup> Tamże.

<sup>279</sup> W szczególności w pierwszym *Manifestie surrealizmu* oraz *Kryzysie przedmiotu*. Więcej na ten temat w monografii mojego autorstwa *Całkowita rewolucja...*, dz. cyt.



znać o sobie<sup>280</sup>, ale i z gruntu awangardowe (czy po prostu: nowoczesne) przekonanie o kryzysie reprezentacji i wiążącym się z nim kryzysie podmiotowości. I dalej, jak twierdzi autor *Nadji*, surrealizm

(...) przywraca całkowitą prawdziwość dialogu, zwalniając obu rozmówców z obowiązków uprzejmości. Każdy z nich po prostu prowadzi swój monolog (...) nie narzucając go w żadnej mierze swojemu rozmówcy. Wygłaszane słowa, w najwyższym stopniu uwolnione od zwykłego przeznaczenia, nie mają, jak to zwykle bywa, rozwijać jakiegokolwiek, choćby nie wiem jak błahej tezy (...). Słowa i obrazy stanowią dla słuchającego po prostu trampolinę myśli<sup>281</sup>.

W tym sensie język – i jako system znaków, i jako narzędzie dialogu – przestaje wyrażać świadome treści, a w końcu przestaje wyrażać cokolwiek. To z gruntu formalistyczne przekonanie o autonomii języka, który wymyka się swoim podstawowym – z punktu widzenia międzyludzkiej komunikacji – funkcjom, wielokrotnie i w wielu różnych kontekstach podkreślane najpierw przez futurystów i dadaistów, a następnie opracowane przez surrealistów, w juveniliach Witkacego znajduje poręczne uzasadnienie. W tym sensie brak porozumienia (rodzaj „jednoczesnego monologu”), a właściwie brak możliwości porozumienia („trampolina myśli”), między postaciami nie jest – jak to miało miejsce w późniejszym teatrze absurdu – założoną, celowo przerysowaną, wykładnią nowych czasów. Przeciwnie, rozmowa jako „wygłaszanie myśli, słów i obrazów” to powrót do „całkowitej prawdziwości dialogu”, jego wywyższenie przez powrót, by tak rzec, do utajonej natury relacji między poszczególnymi osobami. Nieciągłość byłaby w takim ujęciu stanem pierwotnym, do którego dostępu broni nam intelekt wraz z namułami przyzwyczajień, konwencji i reguł, narzucanych w trakcie wyzbywania się wrodzonej wszystkim umiejętności „czystego odczuwania”<sup>282</sup>.

Dobłą ilustracją takiego niespójnego, nielogicznego, a przez to – jak twierdzi Breton – immanentnie prawdziwego dialogu jest choćby ten początkowy fragment *Menzażerii*:

MAŁPA Mam interes do pana dobrodzieja.  
SŁOŃ Jaki?

<sup>280</sup> A. Breton, *Manifest surrealizmu*, dz. cyt., s. 86–87.

<sup>281</sup> Tamże, s. 83.

<sup>282</sup> Breton w wielu miejscach przeciwstawia „marzycielską naturę” człowieka użytkowości i apatii związanym z monotonią poddanej dyktatowi rozsądku codzienności. Zob. choćby: A. Breton, *Drugi manifest surrealizmu* [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka...*, dz. cyt., s. 132.

MAŁPA Co?  
SŁOŃ Jaki interes?  
MAŁPA Aha.  
SŁOŃ Prędzaj! (...) <sup>283</sup>

Już z tego bardzo skromnego urywka można wywnioskować, w jaki sposób młody Witkacy ustala relacje między postaciami przy użyciu surrealistycznej wykładni dialogu: Odpowiedź „Aha”, udzielona na pytanie „jaki interes?”, wskazuje bądź na jego – celowe lub nie – niezrozumienie, bądź, i to wydaje się słuszna ścieżka interpretacyjna, na uwolnienie całej komunikacji od przymusu spójności i logiki. W *Menażerii* ponadto mamy do czynienia z tym, co Breton określa jako „zwalnianie rozmówców z obowiązków uprzejmości”, a co dobrze ukazuje choćby poniższa scena:

LEW Dzień dobry.  
SŁOŃ Hm.  
LEW Co hm?  
SŁOŃ Nic.  
LEW Prrrr.  
SŁOŃ Ty stary głupcu.  
LEW Czy można...  
SŁOŃ *bijąc* Do swojej klatki! <sup>284</sup>

Rzecz jasna, nie chodzi tu o prostą alegoryczną zależność, w ramach której „pretendent do tronu” okazuje nieposłuszeństwo władcy (podobną scenę pamiętamy z *Ubu króla*, gdy imć Ubu szykuje zamach na króla Wacława). Proponuję, aby czytać tę scenę jako sygnał powrotu do anonsowanej „prawdziwości”, rodzaj demaskacji pozornie racjonalnego obiegu świata realnego i zastąpienie go „marmeladą”, która to – zgodnie z regułami paradoksu – okazuje się bardziej rzeczywista niż sama rzeczywistość. W tym sensie *Menażeria*, ale także *Karaluchy* czy *Księżniczka Magdalena* mogą być rozpatrywane właśnie jako zapis nadrzeczywistości, a więc przestrzeni dla tego, co cudowne <sup>285</sup>.

Dochodzimy w tym miejscu do kluczowego wątku, który łączy ze sobą intertekstualne, witkacowsko-surrealistyczne odniesienia z, by tak rzec,

<sup>283</sup> S.I. Witkiewicz, *Menażeria, czyli Wybryk Słonia*, dz. cyt., s. 77.

<sup>284</sup> Tamże, s. 77–78.

<sup>285</sup> W ten sposób przedstawia nadrzeczywistość (nadrealność) w *Manifeście surrealizmu*, dodając, że jest to płaszczyzna zetknięcia się snu i jawy. Zob. A. Breton, *Manifest surrealizmu*, dz. cyt., s. 66–67.

prawdą biograficzną. Cudowność bowiem przynależy do dwóch aspektów rzeczywistości: z jednej strony jest domeną tego-co-nie-jest-realne, z drugiej – może przejawiać się w rzeczywistości i stanowi wówczas antidotum na jej monotonię. Najważniejszą – obok stanów obłądu i marzeń sennych – odtrutką na tyranie intelektu, nudy i konwencji jest dzieciństwo. Człowiek, pisze Breton, aby przedostać się do nadrzeczywistości (a tym samym zainwestować we własną wolność), musi powrócić do pierwotnej, nieskalanej energii i wyobraźni: „[j]eśli zachował jakąś jasność myśli, to musi nawrócić do lat dzieciństwa; mimo że starannie zdławione przez tresowników, dzieciństwo ciągle jednak jeszcze ma dla niego wiele uroku”<sup>286</sup>. Ów „urok” nie jest bynajmniej jedynie idylliczną wizją niczym z *Domowego przedszkola*. Wręcz przeciwnie: dzieciństwo kojarzyć się powinno raczej z mroczną materią podświadomości: „Tutaj – kontynuuje Breton – z braku wiadomych rygorów, pozostaje możliwość prowadzenia wielokrotnego życia równocześnie”<sup>287</sup>. Jakże to podobne do wizji „wielości rzeczywistości” z *Manifestu piurblagizmu* Stanisława Ignacego i jak mocno osadzone w antyracjonalnym wizerunku surrealizmu.

„Cudowność” nie jest zatem w tym kontekście synonimem „magiczności” czy działania sił nadprzyrodzonych; jest – w pierwszej kolejności – własnością przynależną dzieciństwu, własnością, która umożliwia przekroczenie ograniczeń realnego i demistyfikację jego pozorów. Twórczość juvenilna – także ta Witkacego – jest w tej perspektywie najbardziej odpowiednim sposobem ekspresji cudowności. Breton pisze o tym następująco: „Dzieci zostają wczesnie odstawione od źródła cudowności, a kiedy podrosną (...), nie mają już odpowiednio niewinnego umysłu”<sup>288</sup>. Dzieciństwo rozumiane jako furtka do „prawdziwego życia” ma jednak i swobodniejszą, łagodniejszą twarz. Przecież nie jest tylko tak, że kilkuletni chłopiec, opisujący na paru stronach przygody ulubionych zwierząt zapamiętanych z wizyty w zoo, jest podświadomym burzycielem starych, racjonalnych prawideł i demaskatorskim propagatorem surrealistycznej rewolucji, awangardowym wieszczem *avant la lettre*. Dobrym podsumowaniem tej dwoistości – dwoistości, która naznaczyła niniejszy tekst – niech będzie jedna z końcowych scen *Menażerii*, w której to następuje konfrontacja Lwa ze Słoniem. Ta swoista próba ekspiacji i przywrócenia dawnego

<sup>286</sup> A. Breton, *Manifest surrealizmu*, dz. cyt., s. 55.

<sup>287</sup> Tamże.

<sup>288</sup> Tamże, s. 68.

ładu ma w sobie dość humoru, żeby zrównoważyć jej gatunkowy (czytaj: surrealistyczny; awangardowy itd.) ciężar. Właściwie okazuje się, że każde omówienie tej delikatnej struktury grozi nie tylko „herezją parafrazy”<sup>289</sup>, ale i po prostu niepotrzebną intelektualizacją. Jak to słusznie bowiem ujmuje André Breton: „Umysł zanurzony w surrealizmie przeżywa w uniesieniu najlepszą część swojego dzieciństwa”<sup>290</sup>.

LEW Przepraszam pana, że pana tak obić kazałem. Ale... ale... boję się powiedzieć.

SŁOŃ No?

LEW Przepraszam, ale pan do mnie mówił sta... czy mówić, co?

SŁOŃ I?

LEW „Stary głupcze” – a do króla się tak nie mówi, bo jest gru...

SŁOŃ *smutnie* Dalibyśmy temu pokój. *Płacze.*

LEW Poruszyłem strasznie drażliwą kwestię, więc przepraszam pana.

SŁOŃ Nic. *Płacze*<sup>291</sup>.

<sup>289</sup> Zgodnie z definicją Cleantha Brooksa, jednego z liderów szkoły New Criticism, który wprowadził ten termin dla określenia próby opisanie tekstu literackiego innymi słowami z pominięciem wewnętrznej jedności treści i formy, co powoduje zniszczenie autonomii samego utworu. Zob. A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006, s. 139, 143.

<sup>290</sup> A. Breton, *Manifest surrealizmu*, dz. cyt., s. 84–85.

<sup>291</sup> S.I. Witkiewicz, *Menażeria, czyli Wybryk Słonia*, dz. cyt., s. 86.

## Tzara. (Ju)dadaist / Dada-East – rumuńsko- -żydowskie korzenie dadaizmu

Wydawałoby się, że fenomen rewolucji awangardowej w sztuce i literaturze pierwszych dziesięcioleci XX wieku został poddany wyczerpującej analizie, gruntownie zinterpretowany i zaklasyfikowany. Tymczasem, co potwierdzają ostatnio prowadzone badania, zainteresowanie odkryciami awangardy stale wzrasta, wykraczając równocześnie poza ustalone wcześniej odczytania. Do takiego stanu rzeczy przyczyniają się w naturalny sposób obchody setnej rocznicy zawiązania się pierwszych kierunków awangardowych, kubizmu, ekspresjonizmu i futuryzmu, rozwijających się w Europie od końca pierwszej dekady XX wieku. Liczne dyskusje i wydawnictwa towarzyszące chociażby obchodom stulecia włoskiego futuryzmu<sup>292</sup> wskazują na potrzebę nowego spojrzenia na spuściznę awangardy i stawiają pytanie o aktualność jej poszukiwań. Współczesne tendencje w badaniach nad awangardą literacką uwypuklają aspekt kulturowy zjawiska, traktując je jako zapis zmian zachodzących w społeczeństwach Europy ery przełomu, zawieszonych pomiędzy dynamicznym rozwojem cywilizacji a chaosem napiętej sytuacji politycznej. Pierwsze nurty awangardy rzucały wyzwanie nowym czasom, z jednej strony domagając się stworzenia języka potrafiącego towarzyszyć zdobyczom nauki i techniki, z drugiej wypowiadając się przeciwko nierównościom ekonomicznym i społecznym. Poczucie, że dziewiętnastowieczny ład ufundowany został na kruchych fundamentach, które nie będą w stanie przetrwać zbliżającego się Wielkiego Wybuchu, prowadziło w prosty sposób do zanegowania wszelkiej tradycji w sztuce, literaturze i filozofii.

<sup>292</sup> Za właściwy początek futuryzmu uważa się publikację Filippa Tommasa Marinettiego *Fondation et manifeste du futurisme (Akt założycielski i manifest futuryzmu)* w paryskim „Le Figaro” dnia 20 lutego 1909 roku.

Szokujący *entourage* buntowników, obejmujący całą gamę nieznanych wcześniej środków ekspresji artystycznej, takich jak manifest, happening, odczyt, wieczór autorski w kawiarni czy wreszcie skandal, nierzadko przyćmiewał praktykę twórczą, sprowadzając ją do elementu nowego stylu życia i tym samym włączając do masowego obiegu. Niezwykle istotnym z punktu widzenia naszych rozważań jest dążenie twórców awangardowych do stworzenia sztuki autonomicznej, ponadnarodowej i w dużej mierze ponadjęzykowej. Sztuki nowoczesnej, dynamicznej, wynalazczej. Ideały te starał się wprowadzać w życie po części ekspresjonizm, a głównie futuryzm (i wywodzący się zeń konstruktywizm), w sposób bezpośredni nawołując na początku drugiej dekady XX wieku do agresji i wojny („jedyną higienę świata”) jako najskuteczniejszej drogi do zniszczenia starego porządku, przyobleczonego w skamieniałe formy bibliotek, muzeów i akademii. Wybuch i pierwsze lata wojny boleśnie zrewidowały zuchwałe hasła, stanowiąc niewidzialną cezurę w rozwoju ruchu awangardowego. Odtąd – w miejsce manifestów sławiących industrialne piękno cywilizacji – będzie się ujawniać chęć izolacji ekspresji twórczej spod jarzma rzeczywistości, pragnienie ocalenia wolności myśli pośród ogarniętej działaniami wojennymi Europy. Pierwszym i kluczowym dla rozwoju awangardy sygnałem modyfikacji optyki stał się ruch dada.

Kilka oczywistości na początek: ruch dada rodzi się 5 lutego 1916 roku w Zurychu, wyspie spokoju pośród sztormów pierwszej wojny światowej, wraz z rozpoczęciem działalności grupy literacko-artystycznej związanej z kawiarnią Cabaret Voltaire. Trudno w historii literatury o bardziej radykalny, zdecydowany i nihilistyczny gest zerwania zarówno z wielowiekową tradycją słowa pisanego, jak i ze wszelkimi od niej odstępstwami. Dadaizm spróbował zakwestionować kategorie sensu, logiki, racjonalności i świadomości na rzecz języka pozbawionego powinności komunikacyjnych, składającego się z przypadkowych słów, często neologizmów i onomatopiej, czy wręcz pojedynczych cząstek, zbitek liter, cyfr, znaków graficznych. Po to, by jak najskuteczniej obalić zmurzały gmach sztuki zapośredniczonej w znaczeniu, przekazywaniu ustalonych treści, dadaści w spontanicznym, anarchistycznym wręcz entuzjazmie proklamowali rządy swoistej anty-kultury, opartej na przypadkowości, fragmentaryczności, celowym infantylizmie i wszechobecnej, nieskrępowanej zabawie. Z czasem, w niszczylińskim pędzie, odmawiali prawa do istnienia nawet innym, niewystarczająco destruktywnym kierunkom awangardowym, z futuryzmem na czele, którym dadaści zarzucali nazbyt ściśle związki z materialnym

„tu i teraz”, a przede wszystkim niebezpieczną ideologizację programu. Istotnie, futuryści stali się żarliwymi zwolennikami Mussoliniego (co ciekawe, rosyjscy kubofuturyści, z Włodzimierzem Majakowskim na czele, stanęli w latach dwudziestych w pierwszym szeregu rewolucji bolszewickiej).

Dadaści, ogłaszając swój program w trakcie wojny, wyraźnie odcinali się od związków z jakąkolwiek ideologią, tworzyli ruch anarchistyczny, który zawieszał wszelkie powinności. Rzecz jasna, przyjęło się uważać, że nihilistyczne ideały dadaizmu, które osiągnęły apogeum w stworzeniu przestrzeni całkowicie autonomicznej, wyizolowanej z kontekstu świata realnego, są w dużej mierze odpowiedzią na chaos i grozę rzeczywistości, ucieczką od tragedii, problemów i traum wojennych w świat dziecięco naiwnych zabaw, słownych układanek, wycinanek z gazet. Interpretacja taka z jednej strony znacząco zubaża dorobek kierunku i wpływ, jaki niezaprzeczalnie wywarł on na twórczość kolejnych dekad, z drugiej ukazuje nową perspektywę badawczą, określającą dadaizm nie tylko poprzez szczegółową analizę nowatorskiej propozycji artystycznej, ale również, a może przede wszystkim, wskazującą kulturowe odniesienia w teź propozycji powstawaniu. Paradoksalnie poszukiwanie kulturowych korzeni w przypadku kierunku, który od wszelkich potencjalnych źródeł programowo się odżegnywał, staje się metodą, z której współcześni historycy literatury i sztuki korzystają najczęściej.

W konsekwencji ruch dada otrzymuje szansę na *sui generis* życie po życiu, wydostanie się poza, częstokroć deprecjonowaną, niszę niezrozumiałych eksperymentów, działań artystycznych odgórnie skazywanych na marginalizację. „Dzisiaj rehabilitacja dadaizmu stała się faktem”, zauważa Zofia Machnicka, choć zaraz zastrzega: „Wydaje się jednak, że ciągle jeszcze pokutują pewne nieporozumienia dotyczące tego ruchu, że nie został on do końca zrozumiany i opisany jako rozległa konstelacja idei i tożsamości artystycznych”<sup>293</sup>. Według teź koncepcji dadaści położyli podwaliny pod nowoczesny paradygmat kultury, proponując rozszerzenie granic sztuki w procesie rewizji zasadniczych kategorii twórcy (artyści) oraz źródeł inspiracji. Nie dość, że w radykalny sposób zanegowali klasyczne pojęcie *mimesis*, to całkowicie wykluczyli możliwość oddziaływania rzeczywistości jako źródła czy kontekstu dla sztuki; sztuka bowiem odwoływać się może jedynie do samej siebie. Przekonanie o autoteliczności języka sztuki

<sup>293</sup> Z. Machnicka, *Dada-Geist. O nową recepcję dadaizmu*, tłum. M. Wawrzyńczak [w:] *Dada East. Rumuńskie konteksty dadaizmu*, red. Z. Machnicka, Warszawa 2008, s. 14.

(w tym literatury), zainspirowane propozycjami dadaistów, legło u podstaw najpierw rosyjskiego formalizmu, potem strukturalizmu praskiego, a następnie metodologii poststrukturalistycznych i postmodernistycznych w ich tekstologicznym wymiarze<sup>294</sup>.

Poszukiwaniu rumuńskich oraz żydowskich (mowa jest też w tym kontekście o korzeniach wschodnioeuropejskich) korzeni dadaizmu poświęca się w ostatnich publikacjach sporo miejsca. Obecność wśród założycieli pochodzących z Rumunii Tristana Tzary (właśc. Samuel Rosenstock, urodzony w Moinești w 1896 roku), Marcela Janco (Iancu) oraz Arthura Segala (właśc. Aron Sigalu) staje się naturalnym punktem wyjścia do takich rozważań, rekompensując w ten sposób brak nie tylko rzetelnych badań nad problemem, ale czasem nawet pojedynczych informacji w literaturze przedmiotu. „Zastanawiające, że zachodni badacze tak często pomijają milczeniem rumuńskie źródła dadaizmu”<sup>295</sup>, pisze Machnicka, i do niedawna miałyby słuszność. Można więc zaryzykować stwierdzenie, że po latach milczenia dokonuje się znaczące przewartościowanie w badaniach nad awangardą literacką pierwszego okresu, co jest po części wynikiem popularności narzędzi kulturoznawczych w naukach o literaturze i sztuce. Zdecydowana większość ostatnio prowadzonych badań, które korzystają z perspektywy kulturowej, skupia się na odszukiwaniu źródeł dadaizmu, nie zapominając przy tym jednak o ciągłym podkreślaniu jednoznacznego nowatorstwa artystycznego ruchu.

Szczególną rolę odgrywają tutaj publikacje takie jak choćby monografia Toma Sandqvista zatytułowana *Dada East. The Romanians of Cabaret Voltaire*<sup>296</sup> oraz liczne artykuły tego szwedzkiego badacza, skupiające się na specyfice kulturowej Rumunii i jej roli w kształtowaniu się ruchu dadaistycznego w Zurychu i kolejnych ośrodkach. W wielu dotychczasowych odczytaniach dadaizm opisywano przez pryzmat surrealizmu, ograniczając zasięg jego oddziaływania do Europy Zachodniej, w szczególności Paryża, zwracano także uwagę na rozwój ruchu w Niemczech i Stanach Zjednoczonych. Oczywiście jest fakt, że trzon grupy dadaistycznej stanowili twórcy francusko- oraz niemieckojęzyczni. Obok założyciela grupy skupionej w Cabaret Voltaire, Hugona Balla, należy tu wymienić – w porządku

<sup>294</sup> O autoteliczności języka poetyckiego wyczerpująco pisał Roman Jakobson, jego myśl, przejętą przez poststrukturalistów, rozwija współcześnie m.in. Jonathan Culler (*Teoria literatury. Bardzo krótkie wprowadzenie*, tłum. M. Bassaj, Warszawa 1998).

<sup>295</sup> Z. Machnicka, dz. cyt., s. 21.

<sup>296</sup> T. Sandqvist, *Dada East. The Romanians...*, dz. cyt.



alfabetycznym – Hansa Arpa, Johannes Baargelda, Marcela Duchampa, Maxa Ernsta, Raoula Hausmanna, Hannę Höch, Richarda Hülsenbecka, Mana Raya czy Kurta Schwittersa. Francuskojęzyczny był bowiem również Tristan Tzara, głównodowodzący dadaizmu, autor głośnego manifestu i szeregu znaczących tekstów literackich, uważanych za najważniejsze dokonanie ruchu, natomiast w latach dwudziestych czołowy surrealista. Aktywność twórcza Tzary skutecznie spychała na dalszy plan informację o jego korzeniach etnicznych (urodzony jako Samuel Rosenstock, był rumuńskim, a właściwie mołdawskim, Żydem, o czym więcej w dalszym toku wywodu); w dużej części znaczących publikacji określany jest on wyłącznie jako Francuz bądź po prostu: *emigrant*<sup>297</sup>.

Przysłoniętą pseudonimem wschodnioeuropejskość Rosenstocka można było odczytać w najbardziej skrajnych przypadkach jako swoisty balast, skrętnie skrywany pod płaszczem języka francuskiego, którym posługiwał się w swej twórczości poetyckiej. Działalność w Paryżu i późniejszy akces do grupy surrealistów zapewniły dadaistycznemu *spiritus movens* poczesne miejsce w historii literatury francuskiej. Jak podkreślono wcześniej, problem inspiracji rumuńskich w tworzeniu się jednego z najważniejszych europejskich ruchów awangardowych był przez badaczy, w głównej mierze zachodnioeuropejskich, pomijany, choć przecież Tzara w Zurychu nie wziął się znikąd; wraz z Marcelem Janco i Arthurem Segalem byli młodymi, ledwie dwudziestoletnimi, uciekinierami z ogarniętej wojną Rumunii. Na tej podstawie badacze, na czele z Sandqvistem, budują mit założycielski dadaizmu, ruchu, którego nihilistyczna tożsamość miała się jakoby urodzić w drodze z Bukaresztu do Szwajcarii, czy raczej z mołdawskiego sztetla do centrum ponadnarodowej Europy. Szukając w postaci Tristana Tzary egzemplifikacji „rumuńskości”, rozumianej jako amalgamat często odległych na pierwszy rzut oka elementów – wszak, być może „(...) źródłami rumuńskiego ruchu awangardowego są nie tylko symbolizm, futuryzm i folklor, ale także wschodnioeuropejska kultura jidysz”<sup>298</sup> – zaczęto rzetelnie analizować jego działalność (oraz, rzecz jasna, Marcela Janco) w okresie bezpośrednio poprzedzającym decyzję o wyjeździe z kraju<sup>299</sup>.

<sup>297</sup> D. Elger, *Dadaismus*, Bonn 2009, s. 8.

<sup>298</sup> Z. Machnicka, dz. cyt., s. 21.

<sup>299</sup> W ostatnim czasie zagadnienie to, istotne z punktu widzenia rozwoju rumuńskiej, ale również, jak się okazuje, europejskiej awangardy, analizuje w jednym z rozdziałów swego obszernego studium *Avangarda românească...*, dz. cyt., czołowy rumuński historyk młodszego pokolenia Paul Cernat.

Zadziwia aktywnością twórczą droga, jaką przeszedł w bardzo młodym wieku późniejszy współtwórca dadaizmu. Począwszy od postsymbolistycznych (bądź, jak kto woli, premodernistycznych) publikacji w efemerycznym piśmie „Simbolul” (Symbol, 1912) po ostatnie wiersze drukowane w języku rumuńskim w innym ulotnym periodyku „Chemarea” (Zew) trzy lata później. „Simbolul”, w którym Samuel Rosenstock – przyszły Tristan Tzara – debiutuje jako redaktor i poeta w wieku zaledwie 16 lat, będąc uczniem bukareszteńskiego Liceum im. Świętego Jerzego, staje się świadkiem narodzin „młodej generacji postsymbolistycznej”<sup>300</sup>. Rosenstock, pod pseudonimem S. Samyro, drukuje w tym okresie kilka wierszy, jak choćby *Pe riul vieții* (Nad rzeką życia), *Cîntec* (Pieśń), *Poveste* (Opowieść), które stanowią naiwną jeszcze wprawkę z Maurice’a Maeterlincka i symbolistów rumuńskich (zwłaszcza Alexandru Macedonskiego i Iona Minulescu). Prezentują one przede wszystkim delikatną erotykę oraz „właściwą symbolizmowi melodyjność”<sup>301</sup>, zapowiadającą jednakże szybkie wejście w fazę eksperymentów formalnych, którym da wyraz poeta w kolejnych latach.

Czasopismo „Chemarea”<sup>302</sup> stanowi w istocie preludeum do właściwej fazy ruchu awangardowego w Rumunii, a zarazem ważne ogniwo rozwoju poetyckiego Rosenstocka, po raz pierwszy zresztą używającego pseudonimu Tristan Tzara<sup>303</sup>. Redagowane przez Iona Vineę pismo pełni funkcję laboratorium awangardy, w którym recepcja aktualnie panujących tendencji w sztuce awangardowej towarzyszy wyraźnie antymilitarnemu charakterowi felietonów i esejów. Przekonanie o konieczności przeciwstawienia się wszechogarniającej rzeczywistości wojny i polityki wyzwała równocześnie wśród skupionych wokół pisma bunt wobec tradycyjnych norm, dyskursów, powinności społecznych. Atmosfera intelektualnej wolności pojawiającej się na przekór bolesnym doświadczeniom dnia codziennego, widoczna między innymi w utworach Tzary z tego okresu, zarówno opublikowanych, jak i tych znanych jedynie z rękopisów, w sposób jednoznaczny antycypuje powstanie ruchu dada w Zurychu, co będzie mieć miejsce zaledwie kilka miesięcy później.

<sup>300</sup> P. Cernat, dz. cyt., s. 47. Wszystkie tłumaczenia, o ile nie podano inaczej, pochodzą od autora [J.K.].

<sup>301</sup> Tamże, s. 49.

<sup>302</sup> Ukazały się jedynie dwa numery, oba w październiku 1915 roku.

<sup>303</sup> Pseudonim jest zniekształconą (stylizowaną na homofon) wersją wyrażenia rumuńskiego *trist în țară*, oznaczającego „smutny w kraju [ojczystym]”. Dla badaczy stanowi to dowód nieprzystosowania (niezasmilowania) Rosenstocka do realiów wojennej Rumunii i zapowiada jego tułaczy los, los emigranta.

Zarówno Sandqvist, jak i Cernat nie mają wątpliwości, że na Tzarę wpływa w pierwszym rzędzie rewolucyjna atmosfera panująca w środowisku współpracowników „Chemarei”. Z obu wydrukowanych w czasopiśmie utworów Tzary – *Vacanță în provincie* (Wakacje na prowincji) z numeru pierwszego oraz *Furtuna și cântecul dezertorului* (Burza i pieśń dezertera) z drugiego, a także z innych zachowanych tekstów z tego okresu<sup>304</sup>, chociażby *Vino cu mine la țară* (Jedź ze mną na wieś) – przebija świadomość wyobcowania, dojmującej samotności, nadchodzącego końca wartości „starego świata” i konieczności znalezienia nowego sposobu ekspresji twórczej. Pojawiają się obrazy nowej, niepokojącej przestrzeni, zaludnionej przez tajemnicze postaci i przedmioty, poddanej nieznanej logice wypadków. To poetyckie zerwanie z rzeczywistością odbywa się na obu planach, formalnym (tekstowym) i tematycznym. Wiersze, sprawiające wrażenie uporządkowanych (zachowana struktura stroficzna), w rzeczywistości obfitują w następujące po sobie, silnie zabarwione ironią, groteskowe (niekiedy) obrazy. „Rzućmy się w przepaść / Ziewającego Boga / Przejrzyjmy się w lustrze jeziora / długiego jedwabiu rzęs” (*Wakacje na prowincji*, s. 8). Stoimy w obliczu rozpadu wzniosłych idei, to, co wzniosłe, wieczne i czyste, okazuje się nie dawać nadziei, odpycha chłodem, bezwzględnością, nawet wulgarnością. Zarysowuje się logika absurdu i braku porozumienia, tak charakterystyczna dla poszukiwań dadaistycznych. Ironiczne, wręcz szokujące nastawienie do nowej przestrzeni, przestrzeni podległej wielkiej zmianie paradygmatu: „Ptaki na niebie są jak ślady / muszych odchodów” (*Wakacje na prowincji*, s. 7). Kolejny to zatem dowód na awangardową duchem, zamierzoną prowokacyjność, agresywność metaforyki oraz celową deformację poetyckich konwencji, choć fałszowany jeszcze naiwnością i delikatnością młodzieńczej metaforyki: „Na wzgórzu rozbierzemy się do gołej skóry / żeby zgorszyć księdza i rozbawić dziewczyny” (*Jedź ze mną na wieś*, s. 14). Obrazy nabierają autonomii, powstają w rezultacie gry swobodnych skojarzeń, jakże w dadaizmie, a potem surrealizmie, przez twórców hołubionej: „W twoim głosie są stare, dobre kobiety / (...) Lubię

<sup>304</sup> Wszystkie zachowane utwory Tristana Tzary powstałe w latach 1912–1915, przekazane przed wyjazdem do Szwajcarii w formie rękopisu Ionowi Vinei, drukowane były systematycznie w licznych awangardowych periodykach Rumunii międzywojennej, po czym zostały opublikowane jako *Primele poeme* (Pierwsze wiersze) w 1934 roku dzięki staraniom Sașy Pană. Nie ma wśród nich wierszy drukowanych w periodyku „Simbolul”, które sam autor uznał za niewarte uwagi. Podstawę do powyższych rozważań stanowi drugie wydanie zbioru, które ukazało się jako *Primele poeme ale lui Tristan Tzara și Insurecția de la Zürich prezentată de Sașa Pană*, București 1970. Kolejne cytaty pochodzą z tego wydania (strony podane są w nawiasie w tekście głównym).

oswojone zwierzęta / w menażerii twojej duszy” (*Zmierzcha się*, s. 32), „Koń zjada węża nocy” (*Domowy smutek*, s. 36), „Wyjąłem stary sen z pudełka, tak jak ty kapelusze / kiedy stroisz się w szaty z wieloma guzikami / tak jak wyjmujesz za uszy zajęcia / kiedy wracasz z polowania” (*Wątpliwości*, s. 37). Nowatorstwo poetyki Tzary na gruncie rumuńskim nie podlega dyskusji; ekscentryczne, zabarwione oniryzmem i absurdem (sytuacyjnym częściej niż słownym) wersy, łamiące liryczną konwencję, przesycone są grą słów i sarkazmem: „Jestem znudzony; jestem ornym polem jesienią / a literatura larwą wygryzającą podziemny tunel / którym popłynie woda żeby wiosną wyrosły owoce” (*Poemat wytworny*, s. 76). Od porównania literatury do robaka do zanegowania całej tradycji droga niedaleka.

Problematyka żydowska, jeśli zdecydujemy się takową wyróżnić (i tak ją nazwać), we wczesnych wierszach Tristana Tzary łączy się bezpośrednio z poruszonym wcześniej zagadnieniem dwoistości przestrzeni oraz związanym z nim kryzysem tożsamości. Interesujący mnie problem daje się zarysować na kilku co najmniej płaszczyznach. Eksploatowany przez młodego autora obraz prowincji, według badaczy, niesie ze sobą wspomnienia dzieciństwa spędzonego w tradycyjnie chasydzkim domu, pośród żydowskiej społeczności mołdawskiego sztetla. Nasuwające się łatwo przeciwstawienie zaściankowości miasteczka żydowskiego bukareszteńskiemu życiu kulturalnemu nie pozwala na daleko idące interpretacje. Istnieje, rzecz jasna, kwestia pochodzenia etnicznego w przededniu wojny, w czasie gdy nasilają się tendencje antysemickie w życiu społecznym i politycznym<sup>305</sup>. Rodzi się konflikt pomiędzy przestrzenią domu, dzieciństwa, rodziny, wszystkimi aspektami przypominającymi o ciężącej nad dalszym losem tożsamości etnicznej, świadomie lub mniej świadomie wypieranej – z jednej strony – a bezpieczną i neutralną przestrzenią wolności twórczej z drugiej. W tym miejscu pojawia się problem sygnalizowany przez wielu badaczy, mówiących o żydowskim *par excellence* charakterze ruchu awangardowego, szczególnie dadaizmu. Wedle rozpowszechnionej opinii fakt, że duża część twórców z kręgu awangardy, w tym awangardy rumuńskiej,

<sup>305</sup> Powstała w 1910 roku Partia Narodowo-Demokratyczna wykazywała antysemicki charakter, podkreślając obraz Żyda jako elementu niepożądanego, niechrześcijańskiego, antynarodowego, nastawionego rewolucyjnie wobec obowiązujących norm i obyczajów. Duża część z 430 tysięcy obywateli rumuńskich pochodzenia żydowskiego mieszkała w zamkniętych społecznościach w wielu miastach w Mołdawii (skąd wywodził się także Samuel Rosenstock), gdzie stanowiła większość mieszkańców. Ponadto Żydzi stanowili 15 procent wszystkich mieszkańców Bukaresztu (według danych z roku 1910). Zob. P. Cernat, dz. cyt., s. 32–38.

była pochodzenia żydowskiego, to nie przypadek, a wynik ucieczki przed prześladowaniami w świat eksperymentów formalnych, radykalnego odrzucenia tradycji i jakąś nieokreśloną poza-rzeczywistość. Przekonanie, jakoby radykalny nihilizm dadaistów rumuńskich brał się z ich żydowskich korzeni, opisuje nie tylko Tom Sandqvist, lecz także na przykład Ovid S. Crohmălniceanu, który zwraca uwagę, że znacząca reprezentacja twórców pochodzenia żydowskiego w rozwoju awangardy rumuńskiej wynika tyleż z ducha immanentnego nowatorstwa i przekory, charakteryzujących naturę *jidyszejt*, co z realnych przesłanek; budząca się narodowa tożsamość Rumunów, wyrażająca się w kulturze początków XX stulecia zwrotem tradycjonalistycznym, ludowym (*sămăănătorism*), niejako zmusiła Żydów do zamknięcia się w getcie, zmarginalizowała ich własną kulturę.

Niszowość i niezrozumienie związane ze statusem ruchów awangardowych miałyby zatem być odzwierciedleniem społecznej pozycji osób pochodzenia żydowskiego, ale tym samym wyrażać chęć do stworzenia sztuki przekraczającej granice narodowe i językowe<sup>306</sup>. Faktem bezspornym jest, że większość rumuńskich awangardzistów posiadała korzenie żydowskie. Dość wymienić najwybitniejszych, takich jak B. Fundoianu (właśc. Benjamin Wechsler), Ilarie Voronca (Eduard Marcus), Victor Brauner, Sașa Pană (Alexandru Binder), Gherasim Luca (Zalman Locker), D. (Adolf) Trost czy Paul Păun (Zaharia Zaharia). Odrębną kwestią pozostaje bezpośredni wpływ pochodzenia etnicznego na twórczość poetycką; Analizy Crohmălniceanu nie brzmią na tyle wiarygodnie, by przyjąć, iż istniał jakiś specyficznie żydowski *modus scribendi*. Elementy judaików w dojrzałej fazie awangardy rumuńskiej (od lat dwudziestych do czterdziestych XX wieku) są zbyt rozproszone, aby zasadne było stosowanie odrębnej kategorii tematycznej. Ponadto językiem, jakim posługiwali się wymienieni powyżej twórcy, był rumuński – nie zaś jidysz. Z wyjątkiem może Fundoianu, który zresztą jako Benjamin Fondane tworzył w Paryżu, po francusku, żaden inny autor nie definiował się *explicite* jako Żyd. Przeciwnie, większość z nich ukrywała brzmienie prawdziwych nazwisk pod pseudonimami, czemu trudno się dziwić, zważywszy na wzmagającą się przed drugą wojną atmosferę nagonki przeciw Żydom. I tak nie powstrzymało to fali krytyki z pozycji antysemitycznych i ksenofobicznych, prowadzonej od początku lat trzydziestych przez oponentów ruchu awangardowego

<sup>306</sup> O.S. Crohmălniceanu, dz. cyt., s. 33–43.

w Rumunii, dla których jasne było, że to osoby pochodzenia żydowskiego odpowiedzialne są za „moralny upadek narodu”<sup>307</sup>.

Ten sam los spotkał Samuela Rosenstocka, który przyjmując zakorzenie w historii literatury pseudonim, dokonuje znaczącego gestu wobec ojczyzny: Tristan Tzara to przecież homofoniczny ekwiwalent wyrażenia „trist în țară” – „smutny w kraju [ojczystym]”. Oczywiście wieloznaczność gestu porzucenia swego prawdziwego nazwiska i wynikający zeń ból (zaprzeczenie własnej tożsamości, bezradność wobec okrucieństwa rzeczywistości, konieczność alienacji itp.) mogą mieć znaczący wpływ na dalsze, dadaistyczno-surrealistyczne losy poety. Co ciekawe, Tristan Tzara staje się w 1925 roku oficjalnym nazwiskiem, Rosenstock znika na zawsze; w ten sposób uprawniona, być może, staje się interpretacja, jakoby Tzara przyjął na siebie nieodłączne brzemie Żyda-wiecznego tułacza, wykorzonego, na nieustającym uchodźstwie.

Z tej perspektywy szczególnie frapujące jawi się przeniesienie środka ciężkości z konceptu *provincji*, obecnego w utworach z lat 1914–1915, sprzed wyjazdu z Rumunii, ale sygnowanych pseudonimem, na radykalny, anarchiczny eksperyment, zabarwiony efektowną ironią i grą słów, cechujący dadaizm, a szczególnie wyraźny w manifestach ruchu autorstwa Tzary. Można zaryzykować tezę, iż tłumione, wypierane lęki związane z żydowskim pochodzeniem i wychowaniem znajdują ujście w geście gwałtownego odrzucenia obowiązujących reguł i radykalnego przewartościowania. Owa prowincja z wczesnej twórczości jest traktowana, po pierwsze, jako przestrzeń banału z nacjonalistycznych czytanek i przez autora wykpiwana: „Zdrowa prowincja / metropolia skorumpowana, miejsce zatracenia” (*Poemat wytworny*, s. 77), po drugie zaś – jako przestrzeń „starego świata”, zanikających wartości, odchodzących ludzi, zamazanych krajobrazów z dzieciństwa. „Dom z uschniętymi gałęziami jak pająki” (*Jedź ze mną na wieś*, s. 14) sąsiaduje z obrazem zapomnianego kirkutu: „Między dwoma kasztanami zgarbionymi niczym ludzie wychodzący ze szpitala / wyrastał cmentarz żydowski – z głazów; / Na skraju miasta, na wzgórzu / Groby wypełzają jak

<sup>307</sup> Nicolae Roșu zarzucał w 1937 roku artystom żydowskiego pochodzenia, że „dadaizm i surrealizm wykorzystują zmęczenie duchowe i moralne społeczeństwa powojennego. Agresywne rewolucyjne prądy w sztuce pojawiły się niczym wybuch pierwotnych instynktów, które wymknęły się spod kontroli rozumu. Powojenny rumuński socjalizm, w dużej części reprezentowany przez Żydów (...), dążył do wprowadzenia komunizmu. W końcu bolszewizm rosyjski jest dziełem żydowskich propagandzistów. Żydami są Tristan Tzara i Pablo Picasso, promotorzy dadaizmu i kubizmu”, zob. O.S. Crohmălniceanu, dz. cyt., s. 35.

robaki” (s. 15). Tzara z upodobaniem neutralizuje liryczność opisu poprzez używanie szokujących porównań; obrazy żydowskiej (chasydzkiej) wspólnoty – „Przez ulicę przechodzi ubrany na czarno mężczyzna z córeczką”, „wspomnienie zapachu wysprzątanej apteki” (*Wakacje na prowincji*, s. 8) – są zdemaskowane: nie ma już tej sielankowej rzeczywistości, pozostaje tylko nieruchoma fotografia na pianinie i zepchnięta na margines pamięć o zmarłych. Młody autor buntuje się równocześnie przeciw wspomnieniu świata zastygłego w bezruchu, jak i przeciw sile, która świat ten zasklepiła. Jedynym rozwiązaniem wydaje się wejście w świat wewnętrzny, rządzony prawami wyobraźni.

Najlepszym przykładem tego specyficznego „transferu”, i chyba najważniejszym ogniwem łączącym okres rumuński Tzary z karnawałem dadaizmu, jest niedokończony prawdopodobnie utwór *În gropi fierbe viața roșie* (W grobach kipi czerwone życie) o luźnej, fragmentarycznej strukturze, realizujący w dużym stopniu futurystyczne ideały „słów na wolności”, które następnie legną u podstaw praktyki twórczej dadaizmu. Dziwne, niepokojące wizje podszyte są specyficznym humorem: „Zza zasłon wślizgują się WIELKIE ŁZY / końskie łby z bazaltu podczas gdy / szklane zabawki roztrzaskują się w gwiazdach z łańcuchami zwierząt” (*W grobach kipi czerwone życie*, s. 89). Feeria następujących po sobie obrazów opisywana jest świadomie zinfantylizowanym, przypominającym niekiedy wyliczankę, językiem: „spume: gând pustiu / tac și știu / vreau să / fiu / violoncel” („fusy: próżna myśl / milczę gdyż / chciałbym / być / wiolonczelą”; s. 87). Skrzące się absurdem pointy staną się zresztą kanonem, znakiem rozpoznawczym Tzary-dadaisty, choć akurat przywołany fragment doskonale oddaje pragnienie całkowitej immersji twórcy w przestrzeń wykreowaną mocą własnej wyobraźni. Wrażana przez podmiot liryczny chęć zamiany w instrument muzyczny, poza zabawnym skojarzeniem, przypomina gest pozbycia się odpowiedzialności, wszelkiego obowiązku oraz określonego statusu; jedyną powinnością poety jest więc porzucenie powszedniości i tworzenie. „Chciałbym rosnąć w błaznym przewodzie / (...) mógłbym być archaniołem z wosku / albo wieczornym deszczem i katalogiem samochodowym” (s. 88).

Według Crohmălniceanu „odwaga kpienia z samego siebie cechuje żydowski humor (...), podobnie jak agresywność ironii. Siłą czerpie humor żydowski z ogólnego sceptycyzmu i goryczy. Podobne wrażenie pozostawia destruktywny charakter ruchu dadaistycznego”<sup>308</sup>. Wykazane powyżej

<sup>308</sup> O.S. Crohmălniceanu, dz. cyt., s. 52–53.

właściwości wczesnej twórczości Tzary korespondują w pewien sposób z tezami Toma Sandqvista, który nie popiera ich jednak rzetelną analizą utworów literackich:

Wiele świadectw potwierdza, że u podstaw ich [Żydów wschodnio- i środkowo-europejskich – przyp. aut.] tożsamości tkwiła pewna podwójność, warunkowana z jednej strony przez postępującą asymilację, z drugiej – przez dążenie do zachowania odrębności wobec otaczających kultur. Efektem był więc kolaż wzajemnie sprzecznych sygnałów, informacji, narracji i myśli połączonych świadomością, że paradoks jest w istocie kwintesencją życia. Dlaczego Samuel Rosenstock w dzieciństwie tak obsesyjnie marzył o byciu nie-człowiekiem? I dlaczego Tristan Tzara tak skutecznie ukrywał swoje żydowskie, ale nie rumuńskie, korzenie?<sup>309</sup>

Podobne uwagi szwedzkiego literaturoznawcy podaje w wątpliwość Paul Cernat. Nie da się według niego jednoznacznie stwierdzić, jak próbuje to czynić Sandqvist, czy logika absurdu, mająca swoje źródła w pieśniach chasydów i żydowskich dowcipach, stoi u podstaw ruchu dada. „Powyższy determinizm etniczno-duchowy należy traktować jako spekulację, z całym dobrodziejstwem inwentarza. Trudno ocenić, ile w rzeczywistości zawdzięcza mu dadaistyczny charakter”<sup>310</sup>. Wnioski, jakie nasuwają się w podsumowaniu, mają dwoistą naturę. Z jednej strony wydaje się, że warto z zaciekawieniem śledzić dalsze losy niedawno wszak rozpoczętej dyskusji. Stawiane są w niej pytania odważne, pozwalające na rekapitulację dorobku awangardy oraz zdyskontowanie jej oddziaływania na współczesną literaturę i sztukę. Z drugiej strony sprowadzenie ruchu awangardowego do pewnego rodzaju fenomenu kulturowego uniemożliwia rzetelną analizę jego dorobku twórczego. Wczesna twórczość Tristana Tzary w kontekście dadaizmu wciąż domaga się interpretacji.

<sup>309</sup> T. Sandqvist, *Dada East. Români...*, dz. cyt., s. 32.

<sup>310</sup> P. Cernat, dz. cyt., s. 36.



# Czyżewski.

## Wśród manekinów – surrealizm po futuryzmie

Powinowactwa Tytusa Czyżewskiego – zwłaszcza jako poety i teoretyka – z surrealizmem należą, jak się wydaje, do tematów niewystarczająco akcentowanych w polskiej krytyce literackiej. Dzieje się tak z kilku zasadniczych powodów. Najważniejszym z nich jest fakt, że z uwagi na brak zinstytucjonalizowanych form działania surrealistycznych grup twórczych na terenie Polski oraz nieobecność samej doktryny kierunku w wypowiedziach programowych czy praktyce literackiej XX wieku trudno jest odnaleźć odpowiednie kryteria dla surrealistycznych odwołań w twórczości przedstawicieli innych prądów awangardowych. Podejmowane z dużym wysiłkiem badawczym próby odszukania elementów surrealizmu w historii polskiej poezji kończą się zazwyczaj, jak to dzieje się ostatnio w książce Włodzimierza Boleckiego, na lakonicznym stwierdzeniu o tym, że „choć w Polsce nie było ani grupy, ani programu surrealizmu, to jednak typowe wątki surrealistyczne (...) odnaleźć można w twórczości pisarzy związanych z ideą awangardyzmu w Polsce, np. Witkacego, A. Sterna, A. Ważyka, A. Wata, a przede wszystkim J. Brzękowskiego (...)”<sup>311</sup>. W przywołanym fragmencie zwraca uwagę zarówno brak Czyżewskiego wśród wymienionych eksponentów „typowych wątków surrealistycznych”, jak i sama konstrukcja wypowiedzi, w której surrealizm zostaje sprowadzony do roli niesprecyzowanych ingerencji w tradycyjnie pojmowane strukturę oraz tematykę utworu literackiego. Wprawdzie Bolecki nieco dalej wyjaśnia, że wyznacznikiem surrealizmu jest np. oniryzm i ogólne rozwarstwienie rzeczywistości u Brzękowskiego, to jednak bezdyskusyjna nieobecność kategorii „zapisu automatycznego” jako podstawowego źródła ekspresji twórczej eliminuje surrealizm z horyzontu zainteresowań literaturoznawców zajmujących się dziejami polskiej awangardy literackiej.

<sup>311</sup> W. Bolecki, dz. cyt., s. 250.

Zamknięcie surrealistycznych odniesień w duecie sen – przypadek zdecydowanie zubaża jego rzeczywiste oddziaływanie na postawy twórcze autorów polskiego dwudziestolecia. W konsekwencji Czyżewski zostaje przypisany do formizmu lub (post)futuryzmu, bowiem według krytyki nader często na pierwszy plan wysuwa się obecna u artysty „niepohamowaną presję wynalazczości”<sup>312</sup> i inspirowaną konstruktywizmem teorię sztuki, w której – w przeciwieństwie do dadaizmu, a następnie surrealizmu – nie ma miejsca na zawierzenie siłom nieświadomości w stopniu równym propozycjom André Bretona *et consortes*. Tymczasem nic bardziej mylnego: otóż zainteresowanie, jakie żywił Czyżewski w stosunku do maszyn, mechanizmów i, by tak rzec, sztucznych form człowieczeństwa, nie ma charakteru czysto „pozytywnego”, związanego z rytmem dziejów, współgrającego z technologicznym rozwojem rzeczywistości, co wykluczałoby jakiegokolwiek surrealistyczne interteksty. Przeciwnie, poetycka (i, po części, teatralna) twórczość autora *Zielonego oka* proponuje wizję dehumanizacji – będącą w pewien sposób odbiciem obecnego w kulturze przełomu wieków XIX i XX kryzysu podmiotu – analogiczną, choć – rzecz jasna – nie tożsamą, wobec dadaistycznych koncepcji anarchicznego rozpadu oraz wyrastającego z nich przekonania surrealistów o potrzebie redefinicji statusu człowieka jako racjonalnego podmiotu swoich działań. Dehumanizacja zatem – pokrewna dezautomatyzacji z tekstów teoretycznych Wiktora Szklowskiego z lat dwudziestych<sup>313</sup> – nie tyle jest synonimem konsekwencji technicyzacji świata zewnętrznego, ile radykalnego emancypowania się przestrzeni wewnętrznych. U Tytusa Czyżewskiego, podobnie jak u surrealistów w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku, wahadło nowoczesności wychyla się bowiem w stronę bytów nie-ludzkich, które w różny sposób będą zastępowały człowieka w roli podmiotu sprawczego, aż wreszcie przejmą kontrolę nad rzeczywistością. I odwrotnie, biologicznie uwarunkowany człowiek zostanie pozbawiony statusu najważniejszej z istot na korzyść obiektu mechanicznej natury. Stąd wpisana w tę twórczość fascynacja

<sup>312</sup> J. Kryszak, *Tytus Czyżewski w teatrze świata i wyobraźni* [w:] T. Czyżewski, *Wiersze i utwory...*, dz. cyt., s. 5 i nast.

<sup>313</sup> Szklowski wypowiada się krytycznie o człowieku jako ożywionym bycie, który wskutek naporu codzienności, w coraz większym stopniu definiowanej przez postęp technologiczny, traci swoją tożsamość i podlega procesom automatyzacji (rozumianej zarówno przenośnie, jak i całkiem dosłownie). W tym sensie człowiek zamienia się w maszynę lub, co może bliższe perspektywie autora, właśnie w bezwolną kukłę, jedynie imitującą prawdziwe życie. Zob. W. Szklowski, *Forma i materiał sztuki*, tłum. M. Łucewicz-Napałkow, M. Bajorek [w:] *Uniezwyklenie, Alternativa. Antologia 2<sup>pl</sup>*, red. F. Recchia, Gdańsk 2012, s. 109–111.

w pierwszej kolejności manekinami, ale także lalkami, widmami i innymi formami materialnej substytucji na linii człowiek – obiekt.

Oczywiście nie sposób utożsamić twórczych dyrektyw Czyżewskiego z tezami manifestów surrealizmu. Po pierwsze, ze względu na chronologię dziejów awangardy – niektóre z rozwiązań poetyckich Czyżewskiego z przełomu drugiej i trzeciej dekady XX wieku wyprzedzają zinstytucjonalizowane koncepcje Bretona. Mowa o utworach poetyckich zgromadzonych w tomach *Zielone oko. Poezje formistyczne. Elektryczne wizje* (1920) oraz *Noc – dzień. Mechaniczny instynkt elektryczny* (1922), które powstały na krótko przed publikacją pierwszego oficjalnego tekstu o charakterze programowym spod pióra francuskich surrealistów, a więc *Manifestu surrealizmu* André Bretona z 1924 roku. Moglibyśmy co najwyżej mówić o koincydencji niektórych pomysłów w obrębie, szeroko rozumianego, kryzysu podmiotu i konsekwencji, jakie ów miał dla poetyki ruchów i kierunków awangardowych, a raczej – i to dawałoby pełniejszy obraz sytuacji – o wpisanej w cały awangardowy projekt intertekstualności osnutej wokół roli na nowo skontekstualizowanych przedmiotów. Biorąc powyższe pod uwagę, warto przyrzeć się tej nie do końca odkrytej wspólnocie idei na linii Czyżewski – Breton przez pryzmat konstrukcji nowego człowieka w relacji do modernistycznego pojmowania świata rzeczy jako bytów zautonomizowanych i coraz częściej zastępujących człowieka w jego podstawowych funkcjach życiowych.

Postaci manekina – jako centralnej figury modernistycznego ładu, mającej przy tym swoje źródła już w manieryzmie włoskim – sporo uwagi poświęcił choćby Gustav R. Hocke<sup>314</sup>, który przywołuje obraz manekina jako przykład specyficznej dwoistości („swoj własny podwójny obraz”<sup>315</sup>), charakteryzujący relację podmiotu z przedmiotem, który ma być imitacją podmiotu, natomiast poprzez swoją założoną analogiczność do pierwotnego wzoru staje się nim, łamiąc granicę między prawdą a fikcją, a następnie usuwając iluzję kontroli podmiotu nad światem (wewnętrznym i zewnętrznym, rzecz jasna). Z tej perspektywy manekin jawi się nie tylko jako echo tego, co pierwotne, lecz przede wszystkim jako byt bardziej realny w swojej „żywołności” niż żywy człowiek. Tego rodzaju „powrót realnego”, by posłużyć się terminologią psychoanalityczną, jest szczególnym momentem

<sup>314</sup> Zob. G.R. Hocke, *Świat jako labirynt. Maniera i mania w sztuce europejskiej w latach 1520–1650 i współcześnie*, tłum. M. Szalsza, Gdańsk 2003.

<sup>315</sup> Tamże, s. 258.

w twórczości awangardzistów, zarówno tych inspirowanych futuryzmem, jak i surrealizmem. Sankcjonuje on bowiem niepewność i podporządkowanie podmiotu siłom przypadku, alogiczności i anarchizacji, o których pisali i Breton, i Czyżewski (choćby w eseju *O odlogicznieniu poezji* zawartym w tomie *Lajkonik w chmurach. Poezje*, 1936).

Przypomnę zatem, że w założycielskim dla paryskiej grupy surrealistycznej *Manifeście surrealizmu* Breton przywołuje szczególnie istotne dla budowy nowej rzeczywistości przykłady obiektów, które stają się wysoce podatne na procesy przeobrażające ich wizerunek i status, a w konsekwencji sygnalizują uobecnianie „świata marzeń” w obrębie rzeczywistości świata zewnętrznego. W pierwszym rzędzie jest to właśnie, co ciekawe, „nowoczesny”, jak pisze autor *Nadji*, manekin, w którym mimo pozornej przewidywalności (a zatem zaprogramowanej przez człowieka funkcjonalności w racjonalnych ramach) „zawsze mieści się nieuleczalny niepokój”<sup>316</sup>. Manekin figuruje u Bretona jako obiekt symboliczny, znajdujący się w kręgu cudowności (*le merveilleux*) i w szczególnym stopniu charakteryzujący się „potencjałem metamorficznym”<sup>317</sup>. Miałby on być łącznikiem pomiędzy rzeczywistością świata realnego i światem onirycznym, istniejącym przede wszystkim w nieświadomości oraz materializującym się w marzeniach sennych. Co istotne, manekin – rozumiany jako imitacja postaci ludzkiej wykonana z tworzywa sztucznego i „zakodowana” w swojej utylitarności – stanowi widomy symptom nieufności wobec przednowoczesnego człowieka.

Zauważmy, że zarówno surrealiści, jak i Czyżewski w swoich wypowiedziach metaliterackich podkreślają innowacyjność manekina, który stoi po stronie tego, co niewyraźalne: jego zewnątrz zapowiada – a może lepiej: implikuje – sferę ożywioną, by rzecz tak pokrótce (jako sobowtór czy klon człowieka), a jednocześnie irytuje swoją statycznością. Odpowiedzią na tę dwoistość jest u Bretona i Czyżewskiego próba wyemancypowania manekina i nadania mu cech bytu żywego poprzez liczne (również w wielu wypadkach zbieżne) zabiegi animizacyjne, zgodnie z tym, co obaj autorzy pisali o konieczności stworzenia „rzeczywistości w stanie pierwotnym, cały czas transformującej się”<sup>318</sup>, będącej szczególnym rodzajem zespolenia się sił przyrody i sił maszyny (u Czyżewskiego) – podbitej ingerencją kataliza-

<sup>316</sup> A. Breton, *Manifest surrealizmu*, dz. cyt., s. 68.

<sup>317</sup> Tamże, s. 68, 69 i in.

<sup>318</sup> T. Czyżewski, *Od koncepcji przyrody – do przyrody samej* [w:] tegoż, *Wiersze i utwory teatralne*, dz. cyt., s. 200 i 201. W dalszej części rozdziału na określenie tej antologii będę używał skrótu WUT z numerem strony (wewnątrz tekstu głównego).

tora w postaci „elektrycznego instynktu” (*Od maszyny do zwierząt*, WUT, s. 111) czy dowodem na istnienie nadrzeczywistości, świata rozpostartego pomiędzy snem a jawą (u Bretona).

W tym sensie – ale, co oczywiste, tylko w tym – staje się natomiast hybrydą podobną surrealistycznym artefaktom, tworzonym choćby przez Hansa Bellmera czy Gherasima Lucę, przedstawiającym trójnożne lub jednonogie lalki, zdeformowane pajacyki i figurki, które przerażają właśnie sposobem zaburzenia ich „człowieczeństwa”, a innymi słowy – nieprzystawalnością ich wizerunku do pierwowzoru (postaci ludzkiej), który zostaje „zasłonięty” przez nową kontekstualizację obiektu. Ten rodzaj deformacji – polegający po części na hybrydyzacji obiektu, po części zaś na wpisaniu weń oczekiwanej mobilności – jest cechą wspólną surrealistycznej koncepcji ożywiania bytów martwych, ale również (post)futurystycznego pragnienia wiania w rzeczywistość nowej siły sprawczej (stąd u Czyżewskiego pojawiający się w wielu tekstach manekin „kołyszący się”, „podskakujący” czy „tańczący”). Manekin i lalki egzemplifikują surrealistyczną technikę redukcji i unieruchamiania postaci ludzkich (choć warto zauważyć, że – oprócz tych obiektów – także posągi i cienie zastępują człowieka i przejmują kontrolę nad konstruowaniem nadrzeczywistości – mowa na przykład o widmach, o których nieco dalej).

W tym miejscu godzi się zauważyć, że relacja pomiędzy manekinami a lalkami nie jest w surrealizmie jednoznacznie zdefiniowana. Intuicja każe traktować je rozłącznie ze względu na wizerunek (dorosły człowiek kontra dziecko), wygląd zewnętrzny (minimalizm kontra karykaturalizacja) oraz przeznaczenie (owe fetysze, określone wprost jako „przedmioty pożądania”, prowokują „natarczywą ostrością”, „zniewalają”, by następnie, „wyposażone w nadnaturalną siłę”, swobodnie poruszać się w przestrzeni)<sup>319</sup>. Bellmer wiąże animizację lalek z naturą ich „lalkowatości” (przez Radosława Filipa Muniaka określaną jako „efekt lalki”<sup>320</sup>), przejawiającej się w podleganiu transformacyjnym wskazówkom wyobraźni. Tym samym, jak pisze Konstanty A. Jeleński, są dla autora „przedmiotem doskonałym, bo metamorficznym”<sup>321</sup>. U Czyżewskiego lalki pojawiają się znacznie rzadziej niż manekiny, choć podlegają analogicznym zabiegom biologizacji z jednej,

<sup>319</sup> Zob. H. Bellmer, *Lalka* [1934], tłum. J.S. Buras [w:] K.A. Jeleński, *Bellmer albo Anatomia Nieświadomości Fizycznej i Miłości*, tłum. J. Lisowski, Gdańsk 2013, s. 43–46.

<sup>320</sup> Zob. R.F. Muniak, *Efekt lalki. Lalka jako obraz i rzecz*, Kraków 2012, szczególnie s. 27–34 i 105–118.

<sup>321</sup> K.A. Jeleński, dz. cyt., s. 23.

a teatralizacji (za Januszem Kryszakiem) z drugiej strony. W dedykowanym Andrzejowi Pronaszce utworze *Lalka (telefon)* ze zbioru *Noc – dzień* mamy do czynienia ze swoistym laboratorium, w którym buduje się nowy porządek istnienia. Oto dwa aparaty telefoniczne połączone przewodami przybierają ów „quasi-ludzki” wizerunek, a co za tym idzie – charakter, dzięki przykryciu ich mechanizmu podobizną lalki: „na wierzchu budowy / umieszczam głowę lalki / z ruchomymi oczami” (WUT, s. 110). Fakt, że lalka rusza oczami, nie jest błahą własnością zabawki, a zasługą przywołanego wcześniej „elektrycznego instynktu”, czyli zapalnika, który podnosi lalkę z funkcji utylitarnej do roli autonomicznego bytu; pytana przez rozmówcę, odpowiada: „hallo hallo / jestem rozebrana / nieuczesa” (WUT, s. 110), imitując zatem nie tylko wygląd człowieka (dziecka), ale również reprodukując – stereotypowe i nieskomplikowane, rzecz jasna – męskie wyobrażenia kobiecego zachowania czy kobiecości w ogóle (rozmówca zwraca się do lalki w słowach „czy pani lalka dziś przyjmuje”, co w jasny sposób odsyła nas do podwójnego znaczenia tego czasownika).

Animizacja nieruchomych obiektów oraz uprzedmiotowienie, a przynajmniej unieruchamianie elementów żywych czy organicznych, staną się nie tylko jednym z problemów obecnych w twórczości futurystów drugiej dekady XX wieku, ale również podstawą szerszej dyskusji nad problematyką przedmiotu w tekstach surrealistów z lat trzydziestych. Victoria Nelson twierdzi wręcz – łącząc ze sobą status tych „quasi-ludzkich” obiektów – że to właśnie w wizji ożywionych lalek, marionetek i manekinów najwyraźniej manifestuje się surrealistyczna chęć „(...) zburzenia granic między podmiotem i przedmiotem i przedstawienie wewnętrznych ludzkich emocji jako zewnętrznych elementów otoczenia”<sup>322</sup>. Antropomorficzne obiekty będą odgrywały istotną rolę zwłaszcza u rumuńskiego eksponenta surrealizmu, poety, prozaika i teoretyka Gherasima Luki, który w koncepcji „obiektywnie ofiarowanego (OOO)”, rozwijanej w prozie-eseju *Bierny wampir*<sup>323</sup>, czyni ze zdeformowanych lalek (i figurek przedstawiających postaci dziecięce) jedne ze szczególnie istotnych obiektów o naddatku poetyckiego, ekspresyjnego charakteru. Wśród lalek (a także ich fragmentów) charakterystycznym przykładem jest „Litera L” (*La lettre L*), przedstawiająca lalkę z drugą głową (lalki) w miejscu krocza, która wprost przywołuje na myśl

<sup>322</sup> V. Nelson, *Sekretne życie lalek*, tłum. A. Kowalcze-Pawlik, Kraków 2009, s. 233.

<sup>323</sup> Zob. Gh. Luca, dz. cyt., s. 223–242. O Luce także np. J. Kornhauser (jun.), *Całkowita rewolucja...*, dz. cyt., s. 187–198.

lalkę-telefon z wiersza Czyżewskiego. Inne tajemnicze nazwy obiektów to na przykład „jasnowidzenie na różnych poziomach” (*Clairvoyance à des degrés divers*), które przedstawia pokiereszowaną głowę manekina z brodą, czy tytułowy „bierny wampir” (*Le Vampire passif*), będący w istocie hybrydą kilku lalek i figur o różnej wielkości. Wszystkie te „obiekty obiektywnie ofiarowane” muszą zostać uznane za bretonowskie „przedmioty pochodzenia onirycznego, będące zakrzepłymi pragnieniami”<sup>324</sup>, mimo że istnieją fizycznie i są zbudowane na zasadzie kolażu z przedmiotów użytkowych. Podobna kolażowość przynależy lalce-telefonowi, a sam proces jej konstruowania w wierszu Czyżewskiego bardzo przypomina sposób wyrobu przedmiotów u Luki (pierwsza faza: hybrydyzacja rozmaitych elementów rzeczywistości, druga faza: ożywienie obiektu). U autora *Lajkonika w chmurach* pojawia się jednak aspekt humoreski, satyry, karykatury, którego brak w prozie poetyckiej Luki, a szerzej – w wielu innych surrealistycznych tekstach, opierających się raczej na absurdzie wynikającym z nieprzystawalności elementów składowych niż na językowym czy sytuacyjnym humorze.

Wracając do manekina: w poezji Bretona pojawia się on kilkakrotnie, chociażby w wierszu *Le Sphinx vertébral* (Kręgowy sfinks) z 1932 roku. Mowa jest w nim o „krwawiącym manekinie podskakującym na wszystkich trzech nogach”<sup>325</sup>, a więc o tworze jednocześnie poddanym animizacji i obdarzonym hybrydyczną naturą. Manekin z nieruchomego przedmiotu o użytkowym charakterze, mającym za wyłączone zadanie imitować ludzką postać, przeobraża się w żywy organizm<sup>326</sup>. Świadczy o tym zarówno fakt „krwawienia”, który jest konsekwencją posiadania układu krwionośnego, a co za tym idzie – ciała w rozumieniu biologicznym, jak i zdolność do poruszania się (podskakiwania). Wynika z tego, że do pełnej antropomorfizacji martwego obiektu dodany zostaje zabieg transformacji podobny do zabiegów obecnych w poezji Czyżewskiego, gdzie manekiny są właśnie „biologizowane” poprzez wprowadzenie w nie impulsu elektrycznego, o czym pisze Kryszak<sup>327</sup>. Posiadając trzy nogi i krwawiąc, manekin nie jest

<sup>324</sup> A. Breton, *Manifest surrealizmu*, dz. cyt., s. 92, 93 i in.

<sup>325</sup> Tenże, *Le Sphinx vertébral* [w:] tegoż, *Poems of André Breton. A Bilingual Anthology*, red. J.-P. Cauvin, M.A. Caws, Boston 2006, s. 118. Tłumaczenie moje [J.K.].

<sup>326</sup> Ożywione manekiny są bohaterami z ducha surrealistycznych lub surrealizmem inspirowanych dramatów (np. nieukończony *Podbój Meksyku* Antonina Artauda) czy powieści (Alain Robbe-Grillet, *Dżin. Czerwona wyrwa w bruku ulicznym*, tłum. L. Kałuska, Kraków 1984).

<sup>327</sup> Zob. J. Kryszak, dz. cyt., s. 21 i 22.

ani, po nowemu, człowiekiem, ani, po staremu, jego imitacją wykonaną z tworzywa sztucznego. U Czyżewskiego zachodzi analogiczny proces do tego, który przebiega w wierszach Bretona. W poemacie *Plomień i studnia (elektro-kino-aero-dramo)*, pochodzącym z tomu *Noc – dzień*, konstrukcji nowego „elektro-świata”, zapełnionego „tańczącymi elektro-maszynami”, przygląda się Don Juan, przedstawiany jako „nagi manekin elektro-trup”, „zgalwanizowany trup” czy „elektro-manekin” (WUT, s. 97). Połączenie dwóch wizji – to o tej wieloznaczności pisał cytowany wcześniej Hocke – przynosi niepewność statusu bohatera. Czy jest to uprzedmiotowiony (zelektryfikowany, umaszynowany – choć biologicznie martwy – „trup”) człowiek, czy raczej uczłowieczony (ma przydomek wyraźnie sugerujący zbiór odniesień kulturowych) przedmiot? Czyżewski nie daje jasnej odpowiedzi: „Człowiek spłodził i rozpętał maszynę, która kiedyś zabije go, albo wywyższy” (WUT, s. 112), napisał w tekście *Tytus Czyżewski o „Zielonym oku” i o swoim malarstwie (autokrytyka – autoreklama)* z tomu *Noc – dzień*. Relacja podmiot – przedmiot nie może zatem przynieść rozstrzygnięcia tego dylematu.

Rozstrzygnięcia nie przynosi także wprowadzona przez Czyżewskiego postać widm i mediów, a więc postaci częściowo materialnych, częściowo materialności pozbawionych, które pojawiają się choćby w wierszu *Medium*: „suną perfidnych mogił mary nocne i strachy / idą niemocne krokiem poważnym jak na harfiane cienie przystało” (WUT, s. 90). Dość konwencjonalna wizja widm uosabiających przeszłe obrazy zostaje jednak skontrapunktowana typową dla Czyżewskiego, jak ustaliliśmy, ingerencją „instynktu elektrycznego” – medium zostaje określone jako „magnetyczne”, poddane działaniu „prądów elektrycznych” (WUT, s. 90). W przywołanym już manifestie *Od maszyny do zwierząt* Czyżewski wprost pisze o „instynkcie elektrycznym (...) wewnętrznego życia medium” (WUT, s. 111) jako o ostatecznej formie elektryzacji wszechświata (medium występuje w finale manifestu w roli postaci wymykającej się prostej hierarchii bytów, by rzecz nieco górnolotnie). Oczywiście media tego rodzaju istnieją również – i domagają się szczególnej uwagi – w optyce surrealistów. W *Drugim manifestie surrealizmu* Breton notuje: „Domagam się po raz któryś, abyśmy usunęli się w cień wobec mediów, które w małej co prawda liczbie, ale jednak istnieją (...) i podporządkowali się ich pierwszemu lepszemu przekazowi”<sup>328</sup>. Media zatem – jakkolwiek postaci by przybrały (Breton nie daje żadnych

<sup>328</sup> A. Breton, *Drugi manifest surrealizmu*, dz. cyt., s. 146.



wskazówek) – istnieją „na odwrócie rzeczywistości” i są domeną „dziwności symbolicznego życia”<sup>329</sup>, natomiast nie przybierają w sposób bezpośredni fantomatycznej formy, jak dzieje się to w poezji Czyżewskiego.

Różnicę w umiejscawianiu manekinów i innych quasi-ludzkich postaci widać jeszcze gdzie indziej. U Czyżewskiego odbywa się odwrotny niż w surrealizmie proces „elektryzacji” manekinów i lalek. Zamiast Bretonowskiej dezautomatyzacji – podbitej wspomnianymi wcześniej teoriami Wiktora Szklowskiego – mamy do czynienia z marszem ku automatyzacji, rozumianej jako tendencja do stworzenia hybrydy człowieka i maszyny (jak chociażby u Kantora), albo – po prostu – z substytucją: oto człowiek w swoim biologicznym ustroju musi zostać zastąpiony obiektem pozornie martwym, któremu nadaje się status bytu ożywionego. W ten sposób zautomatyzowany człowiek „działa sam”, a więc wykonuje wszystkie czynności zarezerwowane dla człowieka „z krwi i kości”, zachowuje się podobnie i – co być może szczególnie istotne – wygląda niemalże identycznie. Dwutorowość mechanizacji człowieka – od odebrania mu podmiotowego pierwszeństwa po wprowadzenie w jego miejsce lalek, kukieł i manekinów – u Tytusa Czyżewskiego widoczna jest choćby w *Transcendentalnym panopticum* z tomu *Noc – dzień*, a więc w poemacie, który w tej perspektywie staje się ekwiwalentem surrealistycznej relacji z przeistaczania się elementów świata zewnętrznego w obiekty ożywione oraz synchronicznego z nim procesu uprzedmiotowienia człowieka.

Naczelną zasadą *Transcendentalnego panopticum* jest oto przeciwstawienie „woskowych figur” czy też „figur z wosku” (oznaczonych w tekście wytłuszczonym drukiem), które „tańczą poruszane elektrycznością (...) / menueta mazury morengo marino” (WUT, s. 105), uprzedmiotowionym postaciom ludzkim: „manekiny ta ta ta monolity / maria teresa car paweł katarzyna / król edward książę poniatowski / napoleon ibsen / rozbawieni roztańczeni / rozlalkowani zgalwanizowani” (WUT, s. 105). Wizja „zgalwanizowanych i rozlalkowanych” postaci historycznych – jakkolwiek uroczo absurdałna – ma poważniejsze znaczenie. Widok „samogrającego nakręconego elektrycznego mickiewicza” czy „elektrycznego napoleona” (WUT, s. 106) – a więc bytów jednocześnie zaktywizowanych (elektrycznie) i nietracących swoich własności obiektu (rozlalkowani) – wskazuje podstawowy problem wewnątrz tego panoptycznego świata, a więc brak możliwości katagorycznego oddzielenia od siebie uprzedmiotowionych

<sup>329</sup> Tamże, s. 147.

podmiotów i upodmiotowionych przedmiotów, tak jakby Czyżewski ofero-  
 ował rodzaj paradoksalnej wizji o maksymalnie egalitarnym charakterze.  
 Dowodem na to – oprócz konsekwentnie stosowanej niepoprawnej pisowni  
 nazwisk (bez wielkiej litery na początku) – jest określenie wszystkich poja-  
 wiających się kolejno bohaterów zbiorczym mianem „elektromanekinów”  
 (WUT, s. 107), a więc bytów o hybrydowej strukturze, które znajdują się  
 pomiędzy światem żywych i martwych. Świadczy o tym również wezwania,  
 którym kończy się poemat: „zmanekinizujmy świat!” (WUT, s. 107).  
 Przykładem na reifikację, jakiej ulegają ludzie, może być fakt, że postaci  
 zostają określone mianem „nowych modeli”, które – zamówione – już są  
 w drodze, a wśród nich choćby „żołnierz nieznanym prosto spod werdę /  
 szopen konający / d’annuncio śpiący i wstający / dante na elektrycznych  
 drutach”. Tutaj nie ma wątpliwości: prymat podmiotu zostaje nieodwracal-  
 nie, jak się wydaje, zastąpiony prymatem przedmiotu.

Trzy przywołane przez Janusza Kryszaka zabiegi charakteryzujące  
 twórczość poetycką Tytusa Czyżewskiego – teatralizacja (np. w *Lalce*),  
 manekinizacja (w *Transcendentalnym panopticum*) i biologizacja figur nie-  
 ożywionych (w wierszach z tomu *Noc – dzień*)<sup>330</sup> – wskazują nie tyle – jak  
 udowadnia badacz – na predylekcję do folkloryzacji świata przedstawionego  
 bądź (wręcz) wyzyskiwania biblijnej problematyki zmartwychwstania.  
 Wprost przeciwnie, są one dowodem na częściową zbieżność formistycznej  
 czy (post)futurystycznej koncepcji nowości zaklętej w postaci manekina –  
 sobowtóra człowieka – z nieco późniejszymi teoriami surrealistów francu-  
 skich i rumuńskich (ale także pochodzących z innych krajów, rzecz jasna).  
 Ten dialog, choć przebiegający meandrycznie i niezakończony efektowną  
 pointą, daje nam asumpt do rozważań na temat wzajemnych wpływów  
 pomiędzy poszczególnymi kierunkami europejskich awangard, ale także  
 ukazuje źródła współczesnych teorii spod znaku „zwrotu ku rzeczom” czy  
 nowego materializmu. Czyżewski zapowiadałby w tej perspektywie me-  
 chanizację i dehumanizację współczesnego świata, a więc sytuację, którą  
 oddaje fragment jego próby dramatycznej *Włamywacz z lepszego towarzy-  
 stwa. Jeden akt, 10 minut* z 1922 roku. Głównym bohaterem jest właśnie  
 manekin, będący jednocześnie „manekinem krawieckim używanym do  
 układania i wieszania sukien” oraz „inżynierem Metropolitaine” (WUT,  
 s. 311–312). Surrealistyczny „potencjał metamorfozy”, tkwiący w mane-  
 kinie – uwznioślonym pierwszoplanową, „intelektualną” rolę – przybiera

<sup>330</sup> J. Kryszak, dz. cyt., s. 22.

karykaturalne rozmiary. Dwoista postać – półludzka, półprzedmiotowa – ma jednak przemożny wpływ na otoczenie: skandując „automatycznie” i chodząc po scenie „jak drewniany”, skłania pozostałych bohaterów (ludzi – włamywacza i gościa) do „przybrania ruchów manekina” (WUT, s. 312). Odtąd cały świat staje na głowie.



## Herbert.

### „Do marzeń dano nam inne przedmioty z drzewa: las, łóżko” – surrealizm po kubizmie

Przywołany w tytule niniejszego artykułu cytat jest fragmentem prozy poetyckiej *Ostrożnie ze stołem*, pochodzącej z trzeciego chronologicznie tomiku Zbigniewa Herberta, *Studium przedmiotu*<sup>331</sup>. Wydaje się, że w modelowy sposób ukazuje on dychotomię propozycji estetycznej poety, rozpiętej pomiędzy fascynacją materialną naturą przedmiotu a zawierzeniem żywej wyobraźni. Tendencja do zderzania tego, co zewnętrzne, fizyczne i skończone, z pierwiastkiem wewnętrznym, intelektualnym i nieograniczonym jest u Herberta szczególnie wyraźna w prozach poetyckich<sup>332</sup>, których osobność wynika tyleż z niejasności gatunkowej<sup>333</sup>, co z problematyki wykraczającej poza główny nurt odczytań jego twórczości. Trzeba jednocześnie zaznaczyć, że autor *Pana Cogito* dość chętnie korzystał z tego gatunku, prawdopodobnie dość pojemnego i specyficznego, by móc

<sup>331</sup> Z. Herbert, *Ostrożnie ze stołem* [w:] tegoż, *Studium przedmiotu*, Warszawa 1961, s. 80.

<sup>332</sup> W niniejszym rozdziale stosuję ten właśnie termin, który upowszechnił sam autor, nazywając w podobny sposób cykl utworów z tomu *Hermes, pies i gwiazda*, zob. Z. Herbert, *Hermes, pies i gwiazda*, Warszawa 1957, oraz wyd. II, poprawione, Wrocław 1997, s. 105–173. Ryszard Krynicki przypomina, że we wcześniejszej fazie twórczości (od 1952 roku) Herbert używał wymiennie określenia „bajki”, o czym zaświadcza maszynopis – w formie zeszytu szkolnego w linie, z własnoręcznie wykonaną okładką – ofiarowany przez autora (korzystającego z pseudonimu Paryk) Tadeuszowi Chrzanowskiemu w 1953 roku. W *Bajkach* odnajdziemy 22 utwory, z których aż 20 znalazło się w tomie *Hermes, pies i gwiazda*. Zob. Z. Herbert, *Bajki*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2009 oraz R. Krynicki, *Od wydawcy* [w:] tamże, s. 77–79.

<sup>333</sup> Utwory te są znacznie bliższe gatunkowo i kompozycyjnie poematowi prozą (w formule charakterystycznej dla francuskiej poezji symbolistycznej oraz awangardowej, przede wszystkim kubistycznej; praktykowali go choćby Charles Baudelaire i Arthur Rimbaud, a także Max Jacob i Pierre Reverdy). Co więcej, Herbert zawiera w ich strukturze także konwencję bajki, baśni, przypowieści lub opowieści fantastycznej. Zob. J. Kornhauser (sen.), *Uśmiech Sfinksa...*, dz. cyt., s. 30; R. Krynicki, *Od wydawcy* [w:] Z. Herbert, *Utwory rozproszone (Rekonesans)*, Kraków 2010, s. 465–468.

wypróbować w nim mniej kanoniczne rozwiązania formalne. Począwszy od *Hermesa, psa i gwiazdy*, który zawiera wydzielony, zawierający 66 utworów, cykl *Proza poetycka*, poprzez *Studium przedmiotu*, aż po *Napis*<sup>334</sup>, gdzie prozy poetyckie nie są już w żaden kompozycyjny sposób wyróżnione, ich konwencja ulega stopniowej modyfikacji. Nie należy zapominać także o utworach publikowanych w czasopismach oraz rękopisach, zgromadzonych w tomie *Utwory rozproszone (Rekonesans)*, wśród których znalazła się spora liczba próz poetyckich.

Można zatem wyróżnić dwie podstawowe kategorie próz poetyckich uprawianych przez Herberta. Pierwsza z nich sytuuje się tematycznie nieco bliżej głównego nurtu twórczości, a więc zawiera odniesienia biblijne, mitologiczne i historyczne, przez które przebrzmiewa wyraźny ton rozrachunkowy, społeczny i wojenny, wiążący się z budowaniem silnego podmiotu poetyckiego o bardziej klasycznym charakterze. Druga zaś odwołuje się w bezpośredni sposób do odkryć symbolizmu, a zwłaszcza awangardy francuskiej, co widać zarówno w kluczowej funkcji pełnionej tu przez wyobraźnię, jak i w fascynacji przedmiotem. Oczywiście w wielu przypadkach te granice nie są jasno wytyczone, bowiem nowoczesny wzorzec gatunkowy bez wątpienia tkwi u źródeł obu powyższych kategorii. Równocześnie wydaje się, że uprawomocniona jest teza<sup>335</sup> ukazująca tendencję do „klasycznienia” prozy poetyckiej i stopniowego włączania jej w główny obieg twórczości autora *Raportu z oblężonego miasta*. Niniejsze studium poświęcone jest przede wszystkim jednak utworom reprezentującym drugą z wymienionych kategorii.

Biorąc pod uwagę ewidentnie awangardowy (trop: Max Jacob) i postawangardowy (trop: Francis Ponge) rodowód Herbertowskich próz poetyckich<sup>336</sup>, chciałbym pokusić się o, daleko na pozór idącą, hipotezę o wierności ich autora teoriom kubistycznym i surrealistycznym, w których kluczową rolę odgrywała wyobraźnia, rozumiana jako „najwyższa wolność myśli”<sup>337</sup>.

<sup>334</sup> Z. Herbert, *Napis*, Warszawa 1969.

<sup>335</sup> Chodziłoby w przywołanym kontekście również o (pozorną) opozycję pamięci i wyobraźni, zob. J. Kornhauser (sen.), *Uśmiech Sfinksa...*, dz. cyt., s. 22–24.

<sup>336</sup> Mocne tezy o wyraźnych inspiracjach Herberta poematami prozą Jacoba stawia Julian Kornhauser, *Pora przekwitania (Zbigniew Herbert)* [w:] tegoż, *Światło wewnętrzne*, Kraków 1984, s. 92–101. O śladach Ponge’a zob. np.: A. Kaliszewski, *Gry Pana Cogito*, Kraków 1982, s. 219.

<sup>337</sup> A. Breton, *Manifest surrealizmu*, dz. cyt. Więcej o teorii wyobraźni poetyckiej zob. np. w: J. Kornhauser (jun.), *Teraz zasłony są przyczynami brodami. Wyobraźnia jako źródło obrazu poetyckiego w twórczości surrealistycznej Gellu Nauma* [w:] *Horyzonty wyobraźni. Fantazja i fantastyczność we współczesnej kulturze*, red. J. Kornhauser (jun.), D. Zajac, Kraków 2012, s. 189–202.

W takim ujęciu byłby on więc spadkobiercą najbardziej istotnych odkryć w zakresie poetyki dadaizmu i kubizmu, przejętych w pierwszych tekstach programowych przez surrealistów. Chodziłoby w pierwszym rzędzie o kluczową dla proponowanej analizy definicję obrazu poetyckiego autorstwa Pierre'a Reverdy'ego, której beneficjentem stał się André Breton, przedstawiając ją i propagując w swych manifestach<sup>338</sup>. W teorii Reverdy'ego obraz

(...) nie może narodzić się z porównania, ale ze zbliżenia dwóch bardziej lub mniej oddalonych od siebie elementów rzeczywistości. Im dalszy i trafniejszy będzie związek między dwoma przybliżonymi elementami rzeczywistości, tym obraz będzie mocniejszy, tym więcej będzie miał siły wzruszania i realności poetyckiej (...) <sup>339</sup>.

Zarówno dla kubistów, jak i dla surrealistów najbardziej charakterystycznymi i najczęściej stosowanymi w procesie kreowania obrazu poetyckiego elementami rzeczywistości były przedmioty (obiekty, rzeczy). Poddane swoistej mutacji roli<sup>340</sup> traciły swoje pierwotne przeznaczenie, funkcje, wygląd i nazwę, aby, zestawione na drodze swobodnych skojarzeń, uzyskać nową tożsamość i wywołać niespodziewany efekt poetycki. Funkcję katalizatora aktu twórczego i, tym samym, „całkowitej rewolucji przedmiotu”<sup>341</sup> spełnia w tym przypadku wyobraźnia, dzięki której ów „związek między elementami rzeczywistości” może być odpowiednio „daleki” i niejednoznaczny.

W ten oto sposób uwidacznia się nierozzerwalna relacja między obiektem (a więc domeną materialności) i wyobraźnią (domeną abstrakcyjności). Jak zauważa Agnieszka Taborska, „Surrealistyczne przedmioty (...) stanowiły dowód na moc wyobraźni, wyraz ciekawości nieograniczoną ilością rozwiązań możliwych. (...) Wyrażały niewyraźne”<sup>342</sup>. Kontynuując tę myśl, można stwierdzić, że istotą obiektu nie jest ani jego funkcjonalność, ani dekoracyjność, ani powszedniość. Wręcz przeciwnie, wyobraźnia umożliwia im osaczenie i wydobyć się spod jarzma „bestii nawyku”<sup>343</sup> oraz

<sup>338</sup> Istotną różnicą jest w pismach kubistów i surrealistów geneza obrazu poetyckiego – według pierwszych obraz powstaje pod kontrolą umysłu, według drugich – poza nią.

<sup>339</sup> A. Breton, *Manifest surrealizmu*, dz. cyt., s. 73.

<sup>340</sup> Zob. tenże, *Kryzys przedmiotu*, dz. cyt., s. 162–168.

<sup>341</sup> Tamże, s. 166–168.

<sup>342</sup> A. Taborska, *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, Gdańsk 2007, s. 179.

<sup>343</sup> A. Breton, *Kryzys przedmiotu*, dz. cyt., s. 166.

codziennej rutyny. W konsekwencji dokonuje się swego rodzaju uwznioślenie<sup>344</sup> obu elementów, które wpływa na innowacyjny charakter tekstu, jego oniryczną i podobną marzeniu sennemu formę.

Nierozzerwalność wyobraźni i przedmiotu oraz ich ranga są w twórczości Herberta zaakcentowane już w tomie *Hermes, pies i gwiazda*. W słynnym wierszu-manifeście, nieprzypadkowo zatytułowanym *Pudełko zwane wyobraźnią*<sup>345</sup>, dokonuje się swoiste zrośnięcie tych dwóch kategorii. Innymi słowy, ich dotychczas nieformalny związek zostaje oficjalnie przypieczętowny. Co znaczące, ten sam wiersz zostaje przedrukowany w kolejnym tomie, *Studium przedmiotu*, w dodatku w charakterze utworu otwierającego książkę<sup>346</sup>. Tytułowy utwór z tego tomu stanowi drugi, choć w pewnym sensie kontradyktoryjny, trop w krystalizowaniu się poetyckiego manifestu. Wiersze te mają dla prowadzonych tutaj rozważań znaczenie szczególne, ich zadaniem jest bowiem wytrącić czytelnika – przyzwyczajonego do dominującej w debiutanckim tomiku Herberta *Struna światła*<sup>347</sup> problematyki pamięci wojennej – z percepcyjnej jednoznaczności. Zapowiadają wprowadzenie nowego motywu przewodniego. Ten swoisty efekt uniezwyklenia, by posłużyć się znów terminologią formalistyczną, autor *Rovigo* osiąga poprzez klarowny podział tomu *Hermes, pies i gwiazda* na dwie duże części, stanowiące właściwie odrębne książki.

Warto przyrzeć się bliżej osiągnięciom *Pudełka zwanego wyobraźnią* – skromnemu, „wyciszonemu” językowo, ale przecież niepokojąco wieloznacznemu tekstowi, który stanowi forpocztę estetyki próz poetyckich. Najważniejszym odkryciem jest fakt, że wyobraźnia lokuje się tutaj bezpośrednio po stronie obiektu – pudełka, „w którym kryje się tyle niespodziewanych rzeczy”<sup>348</sup>. Zgodnie z kubistyczną teorią obrazu poetyckiego dokonuje się zestawienie dwóch przedmiotów, dzięki któremu uzyskują one nową wartość estetyczną. Mocą wyobraźni „(...) z dębowego klocka /

<sup>344</sup> Kategoria wzniosłości w odniesieniu do sztuki i teorii awangardowych została rozpropagowana choćby przez Jean-François Lyotarda, zob. np. J.F. Lyotard, *Wzniosłość i awangarda*, tłum. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie” 1996, nr 2–3, s. 173–189.

<sup>345</sup> Z. Herbert, *Pudełko zwane wyobraźnią* [w:] tegoż, *Hermes, pies i gwiazda*, dz. cyt., s. 64 oraz [w:] tegoż, *Studium przedmiotu*, dz. cyt., s. 5. W dalszej części wywodu będę używał formy skrótowej [Pzw].

<sup>346</sup> Jan Józef Lipski komentuje ten zabieg kanonizacji (jak powiedziałby Wiktor Szklowski) *Pudełka...*, zauważając jego awans do roli „klucza do liryki” Herberta. Zob. J.J. Lipski, *Między historią i Arkadią wyobraźni* [w:] *Poznanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998, s. 187.

<sup>347</sup> Z. Herbert, *Struna światła*, Warszawa 1956; wyd. II, przejrzone, Wrocław 1994.

<sup>348</sup> J. Kornhauser (sen.), *Uśmiech Sfinksa...*, dz. cyt., s. 26–27.



wyskoczy / kukułka”, a zatem przedmiot nieożywiony „wyda” z siebie obiekt zanimizowany, „otworzy się” na nowy obraz, podobnie jak to się dzieje w przypadku „sowy krajobrazu”<sup>349</sup>. Metamorfoza drewnianych ścianek zamkniętego pudełka w przestrzeń wyobrażoną, ze ściśle wyrażonymi punktami odniesienia – lasem, rzeką, miastem – jest ucieleśnieniem poetyki paradoksu, która będzie rządzić prozami poetyckimi.

Symptomatyczne, że w odniesieniu do wyobraźni rysuje się tutaj, po raz pierwszy w tak wyraźny sposób, opozycja „zamknięcia” i „otwarcia”, której dużo uwagi poświęcił w swej fenomenologicznej teorii wyobraźniowości Gaston Bachelard<sup>350</sup>, i do której w niniejszym artykule jeszcze powrócę. Co istotne na tym etapie rozważań, to – na płaszczyźnie zasady twórczej – fakt przeniesienia ciężaru z materiału wspomnieniowego, a więc niejako odtwórczego, na aspekt wyobraźniowy, kreacyjny<sup>351</sup> oraz – na poziomie szczegółu poetyckiego – szczególne upodobanie sobie drewnianych obiektów jako jego tekstowych reprezentantów<sup>352</sup>. Zabieg ten ma, moim zdaniem, kluczowe znaczenie w odniesieniu poetyki Herberta do spuścizny teoretycznej nurtów awangardowych; chciałbym skupić na nim swoją uwagę w trakcie analizowania wybranych tekstów.

Już we wstępnych utworach z cyklu próz poetyckich z tomu *Hermes, pies i gwiazda*, o identycznej konstrukcji (zwarte formy złożone z kilku krótkich, pozbawionych metaforycznej ornamentyki zdań), zarysowują się właściwości przestrzenne nadrzeczywistości (rzeczywistości ukrytej w rozumieniu Bretona i Bachelarda, która jest deszyfrowana pracą wyobraźni<sup>353</sup>). Na pierwszym planie pojawiają się obiekty, zdefiniowane w utworze *Przedmioty*<sup>354</sup> jako te, które, zgodnie z surrealistycznymi diagnozami mieszczańskiego społeczeństwa, są uwięzione w okowach codzienności: „Nie udało mi się nigdy zauważyć krzesła, które przestępuje z nogi na

<sup>349</sup> Z. Herbert, *Pudełko zwane wyobraźnią*, dz. cyt., s. 64–65.

<sup>350</sup> G. Bachelard, *Poetyka przestrzeni: szuflada, kufry i szafy*, tłum. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1, s. 233–243. Warto w tym kontekście zwrócić uwagę chociażby na wiersz Herberta *Szuflada* z tomu *Studium przedmiotu*, zob. Z. Herbert, *Szuflada* [w:] tegoż, *Studium przedmiotu*, dz. cyt., s. 32.

<sup>351</sup> Bachelard uznałby w tym miejscu, że „(...) weryfikacja uśmierca obraz. Wyobrażać sobie to znacznie więcej niż żyć”. Zob. G. Bachelard, *Poetyka przestrzeni...*, dz. cyt., s. 243.

<sup>352</sup> W zupełnie innej perspektywie rozpatruje tę relację Andrzej Franaszek, który traktuje Herbertowski „ciepły ciężar przedmiotu” jako dowód na istnienie konkretnej, „namacalnej” rzeczywistości, przeciwstawionej „mamiącej zmysły ułudzie”. Zob. A. Franaszek, *Ciemne źródło (o twórczości Zbigniewa Herberta)*, Londyn 1998, s. 170–176.

<sup>353</sup> Zob. A. Breton, *Kryzys przedmiotu*, dz. cyt., s. 166–167.

<sup>354</sup> Z. Herbert, *Przedmioty* [w:] tegoż, *Hermes, pies i gwiazda*, dz. cyt., s. 113.

nogę, ani łóżka, które staje dęba. Także stoły, nawet kiedy są zmęczone, nie odważą się przykleknać”. Jak się w tej paradoksalnej sytuacji okazuje, obiekty mogą wieść własne, ukryte życie, które wykracza poza umiejętności percepcyjne podmiotu. Są „martwe” tylko w teorii, ponieważ „robią to ze względów wychowawczych, aby wciąż nam wypominać naszą niestałość”<sup>355</sup>. W konsekwencji przestrzeń nadrzeczywista staje się wygodną platformą do zamiany ról i wyniesienia przedmiotu do rangi kontrolerów życia zrefikowanych postaci ludzkich<sup>356</sup>. Zaryzykowałbym tezę, że za powyższym wyznaniem kryje się tęsknota do przełamania ontologicznych opozycji, zbieżna z Bretonowskimi hasłami, nie zaś – jak chcieliby liczni komentatorzy twórczości Herberta – chęć powrotu do „rzeczywistości elementów pierwszych”<sup>357</sup>.

Co równie istotne, przedstawicielami „zrewolucjonizowanych” obiektów stają się krzesło, łóżko i stół. Przedmioty z drewna (czy „z drzewa”) – także podłoga czy szafa – jako bohaterowie próz poetyckich występują nader często, przy czym ich tożsamość jest poddana transformacjom i paradoksalnym zestawieniom. Jak zostało to zasygnalizowane powyżej, sytuują się one na Bachelardowskiej osi zamknięcie/otwarcie, lecz przy zastrzeżeniu, że jej współrzędne są znacznie bardziej skomplikowane, a w niektórych przypadkach wręcz nieuchwytnie. Niezależnie od ich pierwotnego przeznaczenia przedmioty zostają zrównane w swym ontologicznym statusie<sup>358</sup> (las ma analogiczny charakter, co podłoga lub krzesło), a ich pozycja na osi współrzędnych znacząco odbiega od hipotetycznych presumpcji. W *Księżniczce*<sup>359</sup> podłoga pełni funkcję Bachelardowskiego „przedmiotu, który się otwiera”, stanowi ekwiwalent szuflady czy pudełka, a więc obiektu, który jest

<sup>355</sup> Tamże.

<sup>356</sup> Według Lidii Wiśniewskiej opozycja mechanizmów „wyniesienia” oraz „degradacji” jest jedną z czterech głównych opozycji w obrębie mechanizmów „organizujących poetycki świat Herberta”, zob. L. Wiśniewska, *Filozofia i mechanizmy konstrukcyjne świata poetyckiego Zbigniewa Herberta* [w:] *Twórczość Zbigniewa Herberta*, red. M. Woźniak-Łabieniec i J. Wiśniewski, Kraków 2001, s. 51–78.

<sup>357</sup> Zob. np. J. Łukasiewicz, *Studium przedmiotu* [w:] *Poznanie Herberta 2*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000, s. 359–369; J.J. Lipski, dz. cyt., s. 187–193. Obaj krytycy traktują wyobraźnię jako środek, nie jako cel sam w sobie (jak powiedziałby Breton). Co prawda przyznają jej moc kreacyjną, jednak szukają potwierdzenia zasadności jej użycia w głównym dorobku Herberta, w problematyce historii, etyki, metafizyki.

<sup>358</sup> Breton wielokrotnie wspomina o zrównaniu na płaszczyźnie nadrzeczywistej wszystkich przedmiotów, m.in. abstrakcyjnych, matematycznych i materialnych. Stają się one obiektami poetyckimi o jednakowym statusie ontologicznym. Zob. np. A. Breton, *Kryzys przedmiotu*, dz. cyt., s. 167–168.

<sup>359</sup> Z. Herbert, *Księżniczka* [w:] tegoż, *Hermes, pies i gwiazda*, dz. cyt., s. 109.

przeznaczony do przechowywania innych obiektów. Na pierwszy rzut oka nie zachodzi tutaj mutacja roli w swej radykalnej postaci – może dowodzić tego fragment „Księżniczka lubi leżeć twarzą do podłogi”, wskazujący na zachowanie podstawowej funkcji podłogi oraz właściwości zmysłowych łatwych do określenia. Pojawia się natomiast element niepokoju i niedookreślenia („Podłoga pachnie prochem, woskiem i nie wiadomo – czym”). Kluczowa dla zmiany statusu podłogi w ramach osi otwarcie/zamknięcie jest obecność szpar, które pełnią funkcję skrytek i służą do przechowywania niedużych obiektów, w tym także tych o nieznanym wyglądzie i charakterze, co wiąże się z ich udziałem w procesie transformacji („W szparach księżniczka ukrywa swoje skarby i czerwony koralik, srebrny drucik i jeszcze coś, o czym nie mogę powiedzieć, bo poprzysiągłem”<sup>360</sup>).

Podłoga zatem pełni w nadrzeczywistości tę samą funkcję, co przed mutacją roli szkatułka czy pudełko. Nie można natomiast z całym przekonaniem powiedzieć, że podłoga jest pudełkiem (zastępuje pudełko). Z sytuacją podmiany przedmiotu mamy z pewnością do czynienia w prozie poetyckiej *Klawesyn*<sup>361</sup>, gdzie tytułowy instrument „(...) to właściwie szafka z orzechowego drewna z czarnym obramowaniem”. Na dodatek „(...) naprawdę jest tam tylko kukułka zaplątana w gąszczu srebrnych liści”<sup>362</sup>. W ten sposób dochodzi do całkowitej mutacji roli i przemiany przedmiotu zamkniętego w otwarty, który objawia się w zaskakującym obrazie poetyckim. Okazuje się, że wewnątrz szafy ma wiele wspólnego z wnętrzem pudełka, lasem i śniegiem. Czyżby kukułka wśród liści była tą samą kukułką, która wyskoczyła z dębowego klocka?

Swoisty kontrapunkt wobec *Pudełka zwanego wyobraźnią* stanowi utwór *W szafie*<sup>363</sup>. O ile pierwszy z tekstów konstruował obraz drewnianego, zamkniętego przedmiotu, który po otwarciu staje się miastem z domami i lasami, o tyle w wypadku drugiego z nich następuje zwrot w przeciwnym kierunku. „Zawsze podejrzewałem, że miasto jest falsyfikatem”, deklaruje podmiot liryczny, bowiem „mieszkamy we wnętrzu szafy, (...) wśród połamanych lasek i zatrzaśniętych pudełek”. Obraz szafy jako opresyjnego, klaustrofobicznego miejsca, ograniczonego „sześcioma brązowymi ścianami”<sup>364</sup>, jest spotęgowany przekształceniami innych obiektów – katedra okazuje

<sup>360</sup> Tamże.

<sup>361</sup> Tenże, *Klawesyn* [w:] tamże, s. 112.

<sup>362</sup> Tamże.

<sup>363</sup> Tenże, *W szafie*, dz. cyt., s. 162.

<sup>364</sup> Tamże.

się butelką zwietrzałych perfum, kometa mołem, a nogawki chmurami. Podmiot, a także wszystko to, co bezkresne i wzniosłe, ulega degradacji do roli zapomnianego i lekceważonego przedmiotu, zaś wyobraźnia staje w szranki z deziluzją. Innymi słowy, bezgraniczna wolność myśli ściera się z więzieniem nawyku. Moc poetyckiego kolażu, jak powiedzieliby Reverdy i Breton, jest nadspodziewanie skuteczna.

Krzesło, które rodzi się „z cienia przedmiotu”<sup>365</sup>, w poświęconej mu prozie poetyckiej<sup>366</sup> ukazane zostaje jako wtórnie zreifikowana istota żywa – „Dawniej krzesła były to piękne, kwiatóżercze zwierzęta”. Przeciwwstawienie dzikiej, nieokiełznanej natury krzesła („nogi skore do radości i ucieczki”, „upór i odwaga”) ich obecnemu charakterowi nie pozostawia złudzeń co do oceny efektów tej metamorfozy („teraz jest to najpodlejszy gatunek czworonogów”). Urzeczowienie krzesła nie dosięgło jednak jego wnętrza, okazuje się bowiem, że „mają świadomość zmarnowanego życia”<sup>367</sup>, w skrzypieniu objawia się ich rozpacz. Można stwierdzić, że dokonano się tutaj przeobrażenie niecałkowite w obrębie dwóch przestrzeni nadrzeczywistych<sup>368</sup>. W pierwszej z nich krzesła mają swoją konwencjonalną nazwę, która jednak odsyła do fałszywego desygnatu, w drugiej zaś (na zasadzie „zawsze podejrzewałem, że krzesło jest falsyfikatem”) określenie pozornie zgadza się z materialnym obiektem, ale jest to wyłącznie efektem jego swobodnego unieruchomienia, a więc pozbawienia niektórych cech fizycznych. Ciekawe, że w drugim aspekcie krzesło również może być obiektem, który podlega opozycji otwarcie/zamknięcie. Zamiast innych przedmiotów lub ich wyobrażeń posiada wewnątrz w rozumieniu duchowym (zamiast obiektu materialnego – świadomość i zdolność odczuwania). W konsekwencji można wysnuć wniosek o reduplikacji antynomii otwarcie/zamknięcie w postaci relacji animizacja/niecałkowita reifikacja.

Przywołany w pierwszym akapicie artykułu utwór *Ostrożnie ze stołem* przynosi ważny podział w łonie „przedmiotów z drzewa”, a także skierowuje uwagę na kategorię marzenia. Z jednej strony stół ulega podobnemu przeobrażeniu, co krzesła w analizowanym wcześniej przykładzie, a zatem wydaje się urzeczowioną istotą żywą, która zachowała percepcję zmysłową – „Nie wolno ocierać się o stołowe nogi, gdyż są one bardzo wrażliwe”.

<sup>365</sup> Tenże, *Studium przedmiotu*, dz. cyt., s. 57–58.

<sup>366</sup> Tenże, *Krzesła* [w:] tamże, s. 81.

<sup>367</sup> Tamże.

<sup>368</sup> Tym samym obalone zostałyby twierdzenie o „konkretności” i „stabilności” krzesła, wysuwane przez wielu krytyków, zob. np. J. Łukasiewicz, dz. cyt.; A. Franaszek, dz. cyt.

Co więcej, pod znakiem zapytania staje istota stołu, jego „drewnowatość” – „(...) wzburzone prądy morskie ułożyły się w spokojne słoje. Chwila nieuwagi, a wszystko może spłynąć”. Ewidentny jest obraz osłabienia stabilności i zakwestionowania jednoznaczności przedmiotu, analogiczny wobec przypadku krzesła. Z drugiej zaś strony, w przeciwieństwie do krzesła, to wewnętrzna istota stołu podszyta jest niejasnością, nie zaś jego przeznaczenie, bowiem „Przy stole należy siedzieć spokojnie i nie marzyć”. Fakt, że przy stole się siedzi, nie wzbudza niepokoju, natomiast uwaga o zakazie marzenia – już tak. Nie dość, że nie jest znany jej adresat (wrażenie wzmaga użycie formy bezosobowej), to samo odwołanie do kategorii marzenia wydaje się w tym kontekście niecodzienne, aczkolwiek symptomatyczne i nadzwyczaj istotne z punktu widzenia postawionej w artykule tezy.

Marzenie jako jeden z głównych czynników konstruujących przestrzeń nadrzeczywistą (surrealizm jako „wszechpotęga marzenia”), ściśle związanych z wyobraźnią, pojawia się w pismach teoretycznych surrealistów od samego początku, już pierwsze akapity *Manifestu surrealizmu* przynoszą obraz człowieka jako „zdecydowanego marzyciela”<sup>369</sup>, który powinien oddać się „temu, co być może”<sup>370</sup>. W ujęciu Bretona nie ma jasno wytyczonej granicy między marzeniem sennym („marzeniem czystym”) a marzeniem na jawie, bowiem między snem a jawą nieustannie dochodzi do specyficznej interferencji – chodzi o dezorientację umysłu i zasadę „chwijnej równowagi”<sup>371</sup>. Nie ulega wątpliwości, że teoretyczne podstawy do wprowadzanej przez surrealistów kategorii marzenia tkwią w pismach Zygmunta Freuda (szczególnie w pierwszej fazie rozwoju kierunku), ale także – podobnie jak dzieło się to w przypadku definicji obrazu poetyckiego – w teoriach Gastona Bachelarda (głównie w esejach z lat trzydziestych)<sup>372</sup>. Dwie różnice między tymi kategoriami to przede wszystkim świadomość i intencjonalność Bachelardowskiego podmiotu marzącego oraz fakt, że „(...) marzenie, w przeciwieństwie do snu, nie da się opowiedzieć”<sup>373</sup>. Konkludując, choć i nieco upraszczając, marzenie, w kształcie zaproponowanym

<sup>369</sup> A. Breton, *Manifest surrealizmu*, dz. cyt., s. 55.

<sup>370</sup> Tamże, s. 57.

<sup>371</sup> „To, że zwykły obserwator widzi ogromną różnicę znaczenia i powagi między zdarzeniami jawy i zdarzeniami snu, zawsze mnie bardzo dziwiło”. Zob. tamże, s. 62. Marzenie łączy się w pismach surrealistów z kategoriami cudowności i niezwykłości.

<sup>372</sup> Odwołania do Bachelarda pojawiają się wprost np. w *Kryzysie przedmiotu*.

<sup>373</sup> G. Bachelard, *Poetyka marzenia*, tłum. i oprac. L. Brogowski, Gdańsk 1998, s. 16.

przez autora *Płomienia świecy*, znajduje się „przed obrazem” i w ścisłym związku z wyobraźnią twórczą.

Proponuję wrócić do analizy prozy poetyckiej *Ostrożnie ze stołem*. Procesualny charakter marzenia podkreślony jest tutaj przez wyrażoną czasownikami surrealistyczną opozycję „siedzieć spokojnie / marzyć”, zdublowaną przez „zasiadać do stołu / mieć rzeczy nie przemyślane do końca”. Siedzieć spokojnie – a więc znajdować się w rzeczywistości świata realnego. Marzyć – czyli przenosić się do nadrzeczywistości<sup>374</sup>. Wydawałoby się, że jest to opozycja stabilna, bo podbudowana empirycznie, natomiast, jak zostało to wykazane wcześniej, ma ona charakter paradoksalny, gdyż opiera się w dużej mierze na fałszywych przesłankach – nawykach – związanych z lekceważeniem utajonej tożsamości rzeczy (stół okazuje się wszelako bytem ożywionym). Idąc tym tropem, można natknąć się na nie lada trudność, bo dlaczego „do marzeń dano nam inne przedmioty z drzewa – las, łóżko”<sup>375</sup>? W czym stół, którego istota została wcześniej podana w wątpliwość, ma być „gorszy” od innych „przedstawicieli własnego gatunku”? Jakie warunki spełniają akurat łóżko oraz las, że zostają w szczególny sposób wyróżnione?

W wypadku pierwszego z obiektów sprawa odrębnego statusu wygląda na bardziej uzasadnioną, choć znów wiąże się z nawykami codzienności: łóżko kojarzy się ze snem, a tym samym z marzeniem – choć przede wszystkim z marzeniem sennym. Niepodobna bowiem stwierdzić, dlaczego stół miałby posiadać mniejszy walor marzenia na jawie niż łóżko. Nasuwa się wniosek, że ślad wiedzie raczej w stronę twierdzeń Bretona (o nierozdzielności snu i jawy) niż w kierunku Bachelarda, opowiadającego się za ich rozdzieleniem. Tymczasem surrealistyczny obraz łóżka jako żywego organizmu pojawia się w utworze *Higiena duszy*<sup>376</sup>. Okazuje się tutaj, że „Żyjemy w wąskim łóżku naszego ciała”, co pobrzmiewa niemal opresyjnie, jak pocztówka z więzienia. Jedynym sposobem na wyjście z impasu jest oddanie się marzeniom. „Trzeba zapleść ręce na karku, przymknąć oczy i płynąć tą leniwą rzeką, od Źródła Włosów po pierwszą Kataraktę Wielkiego Paznokcia”<sup>377</sup>. W tym akcie zrośnięcia przedmiotu i podmiotu, drewna i ciała, dokonuje się kolejny etap przesuwania antynomicznych własności otwarcia i zamknięcia. Łóżko nie dość, że znajduje się na tej osi

<sup>374</sup> Bachelard powiedziałby o otwarciu „świata światów”. Zob. tamże, s. 22.

<sup>375</sup> Z. Herbert, *Ostrożnie ze stołem*, dz. cyt., s. 80.

<sup>376</sup> Tenże, *Higiena duszy* [w:] tegoż, *Studium przedmiotu*, dz. cyt., s. 79.

<sup>377</sup> Tamże.

poprzez swój oczywisty, przedmiotowy charakter (zwróćmy uwagę, że charakter ten podkreślony jest użyciem przymyka „w” – „w łóżku”, a zatem wewnątrz, w środku), to zawiera w sobie już nie tylko inne obiekty nieożywione czy ślady zmysłów, ale i ciało. Konstrukcja obrazu poetyckiego, o której jest mowa, idzie daleko poza „zestawianie” czy „zblizanie” ze sobą dwóch elementów rzeczywistości, dokonuje się ich całkowite „zrośnięcie”. Ściśle surrealistyczny efekt tego zabiegu nie pozostawia złudzeń.

Trochę inaczej rzecz się ma w prozie poetyckiej *Księżyc*<sup>378</sup>, gdzie łóżko nie jest poddane mutacji roli czy wyglądu. Natomiast jego znaczenie jako łącznika z nadrzeczywistością uwidocznia się poprzez zestawienie go w jednej przestrzeni z księżycem, którego „(...) ulubionym zajęciem jest włączyć pod łóżka i wachać buty”. Dość prosty, wydawałoby się, chwyt animizacji przesuwa ciężar z łóżka jako organizmu na jego walor przedmiotowy, ale równocześnie operację tę zaburza wpływ poddanego animizacji przedstawiciela „zdarzeń snu”, co nadaje obrazowi „szczególną moc ewokacyjną”<sup>379</sup>.

Las zajmuje miejsce szczególne w konstelacji Herbertowskich przedmiotów surrealistycznych, ponieważ, mimo iż w wielu aspektach stanowi ich przeciwieństwo, skupia w swoim obrazie większość analizowanych zabiegów formalnych. Przyzwyczajenie każe sądzić, że w odróżnieniu od szafy, pudełka czy krzesła las jest obiektem ożywionym, otwartym (nie da się bowiem ustalić jego granic), o trudnej do określenia istotowości. Paradoksalna natura lasu tkwi w tym, że stoi on u zarania innych drewnianych obiektów, nadaje im własną istotę, choć sam jest „zbudowany z drzewa”. Co najistotniejsze, w rzeczywistości świata realnego las wymyka się kontroli podmiotu. Człowiek doznaje w lesie (wewnątrz lasu) swoistego urzeczowienia, staje się zaledwie jednym z wielu obiektów. W poetyckim obrazie musi więc stracić swój wymiar przestrzenny i autonomię. Poddany „woli uprzedmiotowienia”<sup>380</sup>, okazuje się kolejnym drewnianym obiektem na osi otwarcie/zamknięcie.

Proza poetycka *Las*<sup>381</sup> przynosi wizję lasu, w którym „(...) jest dużo drzew, kukułka, Jaś i Małgosia i inne małe zwierzątka. Tylko krasnoludków nie ma, bo wyszły. Jak się ściemni, sowa zamyka las dużym kluczem, bo jakby się tam zakradł kot, toby dopiero narobił szkody”<sup>382</sup>. Ten krótki

<sup>378</sup> Z. Herbert, *Księżyc* [w:] tegoż, *Hermes, pies i gwiazda*, dz. cyt., s. 170.

<sup>379</sup> A. Breton, *Kryzys przedmiotu*, dz. cyt., s. 166.

<sup>380</sup> Tamże, s. 164.

<sup>381</sup> Z. Herbert, *Las* [w:] tegoż, *Hermes, pies i gwiazda*, dz. cyt., s. 151.

<sup>382</sup> Tamże.

fragment doskonale ilustruje zabieg „pomniejszenia” lasu do rozmiarów i funkcji pudełka. Po pierwsze, zestawione i przyrównane zostają elementy o różnym statusie. Drzewa – immanentny składnik lasu – znajdują się na tym samym poziomie ontologicznym, co fikcyjne postaci fantastyczne, którym przydaje się materialności poprzez uznanie za istoty żywe<sup>383</sup>. Znaczące, że kolejny raz pojawiają się, znane z *Pudełka zwanego wyobraźnią*, kukulka i sowa, zwiastuny przestrzeni nadrzeczywistej. Po drugie, walory lasu jako przedmiotu podkreślone są jego niewielkim rozmiarem (drzewa w szeregu z „małymi zwierzątkami”; las jako cel ataku innego małego zwierzęcia – kota). Po trzecie zaś, dokonuje się zwrot w stronę zamknięcia i ograniczania przestrzennego. Las przypomina pudełko zamykane na klucz, z którego można zarówno wyjść, jak i się do niego zakraść.

Nieco bardziej rozbudowany obraz przedstawia *Drwal*<sup>384</sup>, gdzie efekt pomniejszenia nie towarzyszy urzeczowieniu, choć i tutaj znajduje się wskazówka o „wielkich dębowych drzwiach” prowadzących do wnętrza lasu. Las, podobnie jak pudełko, staje się mikrokosmosem wyobraźni (obecność widnokręgu i słońca). Trzeba jednak zauważyć, że las zbudowany jest z elementów zanimizowanych („zielone włosy drzew podnoszą się z przerażenia”, „słysząc stłumione pojękiwanie pni i suchy krzyk gałęzi”<sup>385</sup>). Mamy zatem do czynienia z obrazem w trakcie przekształcania, który ewokuje jednoczesną przedmiotowość lasu i jego podmiotowość.

Inny obraz przynosi tajemniczy utwór *Las II*<sup>386</sup>, gdzie nie jest on już wcale określony mianem przedmiotu, przeciwnie, doznaje antropomorfizacji. Opozycję otwarcia i zamknięcia zastępuje antynomiczna para ruchomości i nieruchomości, oddana przez paradoks „marszu w miejscu”, który odbywa się „na równych nogach” (drzew?). Przy całej niejasności podmiotu (jedyną wskazówką, że bohaterem jest las, stanowi tytuł; w tekście głównym nie poznajemy jego imienia czy nazwy) można zaryzykować interpretację, że to właśnie las „(...) przygotowywał się pospiesznie do odjazdu. Ptaki pakował w zielone skrzynie, liście w zamszowe walizy”.

<sup>383</sup> Analogiczny obraz lasu znajduje się w opublikowanym w 1958 roku w „Odrze”, a pominiętym przy selekcji do *Studium przedmiotu*, utworze *Bór*, który można potraktować jako swego rodzaju przymiarek do *Lasu*. Obok drzew występują w nim borówki i krasnoludki, choć całość ma nieco inny wydźwięk. Zob. Z. Herbert, *Bór* [w:] tegoż, *Utwory rozproszone...*, dz. cyt., s. 217.

<sup>384</sup> Z. Herbert, *Drwal* [w:] tegoż, *Studium przedmiotu*, dz. cyt., s. 83.

<sup>385</sup> Tamże.

<sup>386</sup> Tenże, *Las II* [w:] tegoż, *Utwory rozproszone...*, dz. cyt., s. 201. Utwór niepublikowany za życia Herberta, odczytany przez Ryszarda Krynickiego z rękopisów autora, gdzie znajdował się w dwóch, nieco różniących się od siebie, wersjach. Zob. tamże, s. 390.



Dochodzi tu do ciekawej sytuacji – obiektami są i ptaki, i liście, i skrzynie, i walizy. Kategorie otwarcia i zamknięcia można zastosować wobec nich wszystkich. Las, wcześniej przedmiot, na płaszczyźnie nadrzeczywistej przejmuje funkcję podmiotu, co skutkuje multiplikacją paradoksów. Przedmiot ożywiony, ale nieruchomy, a przy tym zantropomorfizowany (las) sprawuje kontrolę nad współrzednymi osi otwarcie/zamknięcie, decydując o wzajemnej relacji urzeczowionych obiektów żywych (ptaki) oraz na powrót urzeczowionych obiektów nieożywionych (skrzynie i walizy). Ta skomplikowana struktura sprawia, że kwestia statusu lasu robi się coraz bardziej interesująca. Czym zatem jest las? Metonimią wyobraźni? Tekstowym reprezentantem poety? Czy jednym z wielu przedmiotów wypełniających przestrzeń nadrzeczywistą? Odpowiedź wydaje się niemożliwa, a nawet, gdyby taka nie była, jest zupełnie niepotrzebna. Skoro las „dano nam do marzeń”, stanowi on w tym samym momencie zwieńczenie obrazu poetyckiego w awangardowym ujęciu i konkluzję prowadzonych w niniejszym artykule rozważań.

Herbertowska – czyli, jak zostało wykazane, postbretonowska i postbachelardowska – tęsknota za osiągnięciem „przestrzeni utajonej” zostaje być może najpełniej wyrażona w dwóch utworach. W nawiązującym do wiersza *W szafie*, opublikowanym w „Odrze”, *Pudełku*<sup>387</sup> rozdźwięk między obiema rzeczywistościami, bezkresną i ograniczoną, materialną i wyobrażeniową, zostaje spotęgowany – „Cały wszechświat zamknięty jest w pudełku od zapalek”<sup>388</sup>. Najciekawszą chyba metaforą ich wspólnej relacji zdaje się jednak proza poetycka *Praktyczne przepisy na wypadek katastrofy*<sup>389</sup>, którą można odczytać jako relację z konstruowania obrazu poetyckiego – „Należy natychmiast opuścić dom i nie zabierać nikogo z bliskich. Wziąć parę niezbędnych przedmiotów”<sup>390</sup>. W ten oto sposób dokonuje się w twórczości Herberta surrealistyczna rewolucja przedmiotów. Tylko dlaczego nazwana jest katastrofą?

<sup>387</sup> Tenże, *Pudełko* [w:] tamże, s. 218. Podobnie jak *Bór*, utwór z 1958 roku nie wszedł w skład *Studium przedmiotu*.

<sup>388</sup> Tamże.

<sup>389</sup> Tenże, *Praktyczne przepisy na wypadek katastrofy* [w:] tegoż, *Napis*, dz. cyt., s. 47.

<sup>390</sup> Tamże.



## Tucić.

# Nieokiełznanie i katalog – „style życia” przedmiotów

Kiedy w jednej z próz poetyckich Zbigniewa Herberta czytamy, że „[p]rzedmioty martwe są zawsze w porządku i nic im, niestety, nie można zarzucić”<sup>391</sup>, nie powinno nas zaskakiwać nic prócz zasygnalizowania pewnej asymetrii stosunku między podmiotem a rzeczą. Asymetrii, która właściwie stanowi zarzewie konfliktu, zwłaszcza w momencie, gdy fakt nieruchomości, niezmienności czy istotowej „martwości” przedmiotów zaczyna sprawiać wrażenie ułudy: „(...) [s]toły, nawet kiedy są zmęczone, nie odważą się przykłęknąć. Podejrzewam, że przedmioty robią to ze względów wychowawczych, aby wciąż nam wypominać naszą niestałość”<sup>392</sup>. Mamy tu do czynienia z podwójną demystyfikacją, której warto przyrzeć się nieco dokładniej. Co w tym kontekście znaczące, bardzo wyraźnie widać, że przedmioty „martwe” okazują się tylko z nazwy, skoro potrafią być zmęczone oraz stosować wyrafinowaną strategię kontaktu z otoczeniem („względy wychowawcze”). Tego rodzaju animizacja – czy wręcz personifikacja – ma bowiem na celu znacznie poważniejszą przebudowę statusu przedmiotu, a co za tym idzie – jego relacji z człowiekiem.

Uczynienie wyłomu w tradycyjnej ontologii przedmiotów<sup>393</sup>, ustawiającej je, po pierwsze, w symbiotycznej relacji z dominującym podmiotem, po drugie, w formule funkcjonalności i utylitarności, po trzecie zaś, po stronie kultury materialnej i powiązanych z nią kategorii niezmienności, trwałości

<sup>391</sup> Z. Herbert, *Przedmioty*, dz. cyt., s. 113.

<sup>392</sup> Tamże.

<sup>393</sup> Przekonanie o „silnej” materialności przedmiotów i ich zanurzeniu w codzienności, ujęte w formule „perspektywy realistycznej”, przedstawia w swojej książce jeden z inicjatorów „powrotu rzeczy” we współczesnej humanistyce Bjørnar Olsen. Zob. B. Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, tłum. B. Shallcross, Warszawa 2013.

i określoności, nie tylko staje się kluczowym zagadnieniem w kontekście prozy poetyckiej Herberta, ale, co postaram się rozwinąć w niniejszym tekście, urasta do miana jednego z fundamentów neoawangardowej poezji drugiej połowy XX wieku. Naturalnie pierwszych sygnałów kształtowania się nowego sposobu postrzegania rzeczy należy upatrywać w kryzysie reprezentacji, który legł u podstaw przełomu modernistycznego wraz z radykalnymi eksperymentami kubistów i futurystów, a następnie doprowadził do „całkowitej rewolucji przedmiotów” w surrealizmie<sup>394</sup>. O ile bowiem w wypadku cyklu utworów Herberta, które zwrócone są w stronę przedmiotów, rola tychże w kształtowaniu nowej rzeczywistości odgrywana jest zawsze w opozycji do osłabionego, ale jednak wciąż będącego niezbędnym punktem odniesienia podmiotu, o tyle postsurrealistyczna poetyka neoawangardy, w tym w specyficzny sposób serbskiej poezji eksperymentalnej lat siedemdziesiątych i jej reprezentanta, Vujicy Rešina Tucića, którego tom wierszy *San i kritika* [Sen i krytyka]<sup>395</sup> będzie mi służyć za model dla wypracowanej koncepcji teoretycznej, całkowicie usuwa człowieka z tej na nowo zdefiniowanej, „porewolucyjnej” rzeczywistości. Dochodzimy tym samym do sytuacji, w której wyemancypowany i autonomiczny przedmiot już nie tylko przesuwając akcenty w relacji z człowiekiem na swoją stronę, ale wręcz wykorzystuje wszystkie jego atrybuty i zajmuje należne mu miejsce. Graham Harman podkreśla, że w takiej „odwróconej” sytuacji przedmioty „znajdują się w samym centrum” rzeczywistości i, co za tym idzie, refleksji o tej rzeczywistości, a zamiast w relację z człowiekiem „(...) wchodzi w relację ze swoimi widzialnymi i niewidzialnymi własnościami”<sup>396</sup>. W konsekwencji tworzą specyficzny biotop – już nie jako byty martwe, ale w określony sposób ożywione, a nawet, po zantropomorfizowaniu i transformacji swojej struktury, jako byty w pełni żywe.

Tego rodzaju zabiegi, które miały na celu emancypację przedmiotów, widoczne w poezji od lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku u słoweńskich reistów i Grupy OHO, u francuskich spadkobierców awangardy

<sup>394</sup> Postulowanej przez André Bretona w 1936 roku w *Kryzysie przedmiotu*, dz. cyt., s. 162–168. Problematykę tę rozwijam w szczegółowy sposób w monografii *Całkowita rewolucja...*, dz. cyt.

<sup>395</sup> V.R. Tucić, *San i kritika*, Novi Sad 1977. Poszczególne wiersze z tego tomu były przekładane na język polski przez Juliana Kornhausera w antologii *Tragarze zdań...*, dz. cyt., oraz Agnieszkę Żuchowską-Arent w wyborze poezji Vujicy Rešina Tucića *Struganie marzeń*, Kraków 2011. Żeby uniknąć nieporozumień, odwołuję się do wersji oryginalnych, które tłumaczę samodzielnie.

<sup>396</sup> G. Harman, *Traktat o przedmiotach*, tłum. M. Rychter, Warszawa 2013, s. 12.

z Francisem Ponge'em czy Fernandem Arrabalem na czele, u Charlesa Reznikoffa i amerykańskich obiektywistów, w twórczości Vaska Popy czy powojennych surrealistów czeskich i rumuńskich, znajdują pełny wyraz we wspomnianym wyżej tomie Vujicy Rešina *Tucicia San i kritika* z 1977 roku. Nowe relacje między przedmiotami stają się tutaj metodą konstrukcyjną wiersza, zakreślającą jego ramy między przypadkowością a celowością występowania obok siebie konkretnych elementów, co bezpośrednio odsyła nas do Bürgerowskiego montażu jako techniki dowartościowującej fragmentaryczność przy jednoczesnej negacji syntezy<sup>397</sup>. Wiersze Tucicia, w których najważniejszymi (lub jedynymi) bohaterami są rzeczy, byłyby po części spadkiem po surrealistycznej poetyce „radikalnych zestawień”<sup>398</sup> oraz otwierałyby się na współczesne, antropologiczne i socjologiczne, konteksty. Innymi słowy, będę się starał zasygnalizować tym artykułem, że lektura tego rodzaju tekstów powinna przebiegać, z jednej strony, „formalistycznie” i zwracać uwagę na wewnętrzne mechanizmy rządzące strukturą tekstu „opanowaną” przez przedmioty, z drugiej zaś – „kulturowo”, przy założeniu, że odnoszą się one (rzecz jasna, w skomplikowany sposób) do przedmiotów materialnych ze swoją funkcjonalnością i efektywnością. Poręcznymi metaforami i instrumentami takiej dwutorowej analizy mogą być, z jednej strony, pojęcie „nieokiełznania” (i „zazębiania się”), wywiedzione z prac kulturoznawcy Marka Krajewskiego (ale obecne także u Hartmута Böhmego czy Deyana Sudjica), z drugiej zaś – kategoria „katalogu”, występująca w pracach między innymi Umberta Eco, Roberta E. Belknapa czy Krzysztofa Pomiana.

## Nieokiełznanie

W koncepcji socjologa kultury Marka Krajewskiego, który w swojej książce *Są w życiu rzeczy... Szkice z socjologii przedmiotów* podsumowuje wieloletnie badania nad rolą przedmiotu w praktyce społecznej i sztuce, ta

<sup>397</sup> P. Bürger, *Teoria awangardy*, tłum. J. Kita-Huber, Kraków 2006, s. 102–106.

<sup>398</sup> S. Sontag, *Happening – sztuka radykalnych zestawień* [w:] tejsze, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, tłum. M. Pasicka, A. Skucińska, D. Żukowski, Kraków 2012, s. 360–361. Sontag odnosi się w ten sposób do relacji montażu (kolażu) jako celowego działania twórczego, obliczonego na uzyskanie efektu szoku i nonsensu, zawężonego jednak z przypadkowością doboru „montowanych” elementów.

szczególna płaszczyzna dominacji rzeczy określona jest mianem „prze-  
strzeni życia przedmiotów”<sup>399</sup>. Co istotne, Krajewski jest świadom istotnego  
przemieszczenia w obrębie konwencjonalnych kategorii konstytuujących  
ontologię przedmiotów. Daje do zrozumienia, że w odniesieniu do relacji  
przedmiotu z podmiotem w wielu wypadkach dochodzi do zaburzenia jej  
standardowego przebiegu.

Dzieje się tak wówczas, gdy przedmioty przestają przylegać do ciała i być jego  
przedłużeniem, a stają się przeszkodą, obiektem, którego nie sposób okiełznać,  
gdy zaczyna panoszyć się w prywatnej przestrzeni jednostki (...). Symbiotyczna  
relacja pomiędzy ludźmi i przedmiotami zakłócana jest jednak nie tylko przez  
dysfunkcje ciała i człowieka, ale też z przyczyn bardziej ogólnych, związanych  
z zazębaniem się przedmiotów, które powoduje to, że człowiek wydaje się tylko  
zbędnym dodatkiem do systemu, jaki one tworzą (MK, s. 11).

Owo „zazębienie się” przedmiotów jest ściśle związane z ich auto-  
nomizacją i wydostaniem się spod kontroli podmiotu. Stwierdzenie, że  
w rzeczywistości świata realnego istnieją obiekty, które „panoszą się” i „nie  
sposób ich okiełznać”, w jeszcze precyzyjniejszy sposób oddaje charaktery-  
stykę przestrzeni „obiektocentrycznej” w twórczości neoawangardzistów.  
U Tucića w skrajnych wypadkach mamy do czynienia z wierszami, które  
przypominają wyłącznie listę (szereg) wyemancypowanych ze swej utyli-  
tarnej funkcji przedmiotów, które zapełniają całą przestrzeń, a przy tym  
wchodzą z sobą w nieokreślone relacje, jak choćby w emblematycznym dla  
tej strategii wierszu *Dlaka paradajz miś, brdo vatra magla*<sup>400</sup> (Sierść pomi-  
dor mysz, wzgórze ogień mgła): „Śnieg ziemia niebo. Woda słońce księ-  
życ. Trawa krew trup. Morze noc gruszka. Sierść pomidor mysz. Wzgórze  
ogień mgła. Cytryna gwiazda kość”. Ontologicznemu zrównaniu statusu  
wszystkich obiektów towarzyszy wrażenie przepełnienia ich „prze-  
strzeni życia”, zgodnie z zasadą, że im mniej podobieństwa i semantycznej za-  
leżności pomiędzy zestawianymi elementami, tym efekt ich dominacji  
nad usuniętym podmiotem większy. Zresztą efekt ten podbudowany jest  
odebraniem jedynej „ludzkiej” postaci jej ożywionego charakteru: „trup”  
wpisuje się w szereg niemych, potencjalnie martwych (lub nie-ludzkich),  
ale przez to dojmująco realnych, straszących niewypowiedzianą grozą

<sup>399</sup> M. Krajewski, *Są w życiu rzeczy...*, dz. cyt., s. 10. Dalej w tekście jako MK z podanym nu-  
merem strony.

<sup>400</sup> V.R. Tucić, *San i kritika*, dz. cyt., s. 10.

i tajemnicą rzeczy/postaci. W ten sposób dokonuje się gest symbolicznego przekazania władzy nad przestrzenią: oto „zazębiające się”, wchodzące w dotychczas nieznanne interakcje (o charakterze triadycznym, np. cytryna-gwiazda-kość), elementy rzeczywistości zyskują pełne prawo do określenia swojej tożsamości, odkrycia czegoś, co moglibyśmy nazwać za Bretonem „utajonym życiem”<sup>401</sup>.

Rzeczy, zgodnie z konstrukcją tekstu, wybijają się na niepodległość i manifestują nie tylko swoją materialność i niepodważalność, ale, co ważne, „jednolitość”. Mówiąc za Harmanem, u Tucicia „[p]rzedmioty są jednościami, które przejawiają całe mnóstwo cech, a przy tym posiadają wiele innych cech w ukryciu”<sup>402</sup>. W ten sposób jak gdyby stwierdzały (one same), że należy rozpatrywać ich istotę nie poprzez zależność od budujących je cząsteczek, tylko jako wzajemnie na siebie oddziałujących autonomicznych bytów. Człowiek, „trup”, jest w perspektywie Tuciciowskiej zbędny pośród elementów (ożywionej lub nie) przyrody: w zestawieniu ze zjawiskami atmosferycznymi, ciałami niebieskimi, zwierzętami, roślinami czy formami ukształtowania terenu, które reprezentują „wyższą”, a więc odwieczną, rządzącą się ogólnymi i obiektywnymi prawami naturę, musi przegrać, nie może „objąć” w posiadanie jej przejawów, nie potrafi zdystansować swoją podmiotowością nieubłaganych reguł świata, zostaje zredukowany do roli martwego ciała, które swoim rozpadem wpisuje się w cykl naturalny. Bardziej skomplikowaną sytuację przedstawia wiersz *Suknja vuna led, čep olovo breg* (Spódnica wełna lód, wtyczka ołów brzeg)<sup>403</sup>, w którym, po pierwsze, pojawia się „żywa” postać: babci (w szeregu „Babcia kwiat liść”) oraz kobiety (w szeregu „Woda kobieta wino”), po drugie zaś, oprócz obiektów pochodzenia naturalnego (organicznego) w przestrzeni widać przedmioty użytkowe („wtyczka”, „młotek”, „spódnica”, „dzwon”, „garnek” itd.). Niemniej rola podmiotu (przede wszystkim jako wytwórcy), wytworzonych przedmiotów oraz innych elementów rzeczywistości zostaje zrównana poprzez „zazębienie” reprezentujących je słów w triadycznych sekwencjach. W tym sensie mocna tendencja do „nieokiełznanej”, a więc przekraczającej granice kontroli rozumu emancypacji przedmiotów jest dublowana ich jednoczesną uniformizacją. Nowe relacje pomiędzy rzeczami

<sup>401</sup> A. Breton, *Kryzys przedmiotu*, dz. cyt.

<sup>402</sup> G. Harman, dz. cyt., s. 11 i nast.

<sup>403</sup> V.R. Tucić, *San i kritika*, dz. cyt., s. 19.

nie są znane; znane są tylko ich nowe „ustawienia” w przestrzeni oraz fakt zrównania statusu ontologicznego („Dzwon wiatr robak”).

Paradoksalność sytuacji, w której podmiot jednocześnie jest twórcą i więźniem przedmiotów oraz użytkownikiem i częścią obiektów naturalnych, wiąże się po części z dialektyką rozwoju technologicznego. Przedmiotom nadawana jest większa samodzielność, ale właśnie po to, aby z jeszcze większą efektywnością wykonywały powierzone im, skrupulatnie określone, funkcje. W konsekwencji im bardziej stają się samodzielne i niezależne od wpływu podmiotu, tym ich funkcjonalność okazuje się dyskusyjna i niepowiązana z codzienną rzeczywistością. Krajewski wspomina w tym miejscu o automatach, które

(...) monitorują i analizują otoczenie, podejmując na tej podstawie (za nas) decyzje (systemy klimatyzacji, bramki kontrolne, fotokomórki i skanery strzegące dostępu do różnego rodzaju miejsc), komunikują się ze sobą (tak jak ma to miejsce w przypadku systemów alarmowych), ale też zostały wyposażone w zdolność do replikowania się (chodzi tu o zautomatyzowane linie produkcyjne i nanotechnologie) (MK, s. 11–12).

Oczywiście obiekty opisane w tym fragmencie wywodzą się bezpośrednio z rzeczywistości i są wynalazkiem oraz konstrukcją zależną od projektanta. Natomiast z czasem odseparowują się od niego i zaczynają żyć własnym życiem, uzyskując moc wpływania na rzeczywistość. Najprostszym przykładem bramki kontrolnej, która *de facto* ocenia i selekcjonuje ludzi pod wybranym kątem oraz decyduje o ich przydatności, jest świadectwem odwrócenia ról. Okazuje się, że to przedmioty sprawują władzę nad podmiotami i systematycznie ograniczają ich siłę oddziaływania na wspólną przestrzeń. W ostateczności dochodzi do sytuacji, w której, jak pisze Krajewski, człowiek zredukowany zostaje do roli kogoś, kto „(...) jest przedmiotem niepotrzebny, bez kogo radziłyby sobie one dużo lepiej” (MK, s. 12). Dodatkowo uwaga o zdolności przedmiotów do autoreplikacji znakomicie wypełnia wymogi „eksperymentalnego” charakteru przedmiotów pochodzących z utworów awangardowych. Z pomocą podmiotu są one bowiem tylko wprowadzane do przestrzeni (tekstu), a następujący w konsekwencji proces multiplikacji i metamorfizacji dzieje się niejako „sam z siebie”, co oznacza, że jest uniezależniony od zewnętrznej kontroli. Inna sprawa, czy dzieje się tak zgodnie z regułą przypadku, jak chciałby np. surrealiści, czy wręcz przeciwnie, zgodnie z zaleceniami nowego ośrodka władzy, na przykład stworzonego przez dysponujące sztuczną inteligencją roboty



czy skomplikowane programy komputerowe. Dobrym przykładem takiej zależności jest przywołany wcześniej wiersz Tucicia *Mikser sad, grzałka sen*, w którym dwuelementowe sekwencje składają się z przedmiotu użytkowego, wytworzonego przez człowieka, mającego przy tym wbudowaną (zaprogramowaną) szcztątkową „inteligencję”, oraz obiektu lub zjawiska pochodzenia naturalnego:

Bojler potok. Kran śnieg. Telefon rosa. Łazienka  
pączek. Stabilizator łąza. Tranzystor pagórek. Mikser  
sad. Grzałka sen. Piec źródło. Telewizor  
mróz. Samochód gruszka. Lodówka śmiech.

Owo „zazębianie” się elementów odbywa się z pominięciem podmiotu (wytwórcy/użytkownika), jego rolę bowiem przejmują „mechaniczne”, a więc obdarzone pewną samodzielnością przedmioty, które jednak tracą swój utylitarny, funkcjonalny charakter i zostają porównane, a co za tym idzie, zrównane z obiektami organicznymi. Wypchnięcie podmiotu poza przedmiotową współzależność wpływa na nową konstrukcję „przestrzeni życia”, rozciągającą się zatem od prehumanizmu (potok, śnieg, źródło, rosa itd.) do posthumanizmu (tranzystor, stabilizator, lodówka itd.).

Podążając za Grantem D. McCrackenem<sup>404</sup>, Krajewski dotyka także zagadnienia reakcji na owo „nieokiełznanie” i „panoszenie się” rzeczy. Przygląda się „strategii okiełznania” przedmiotów (MK, s. 14–15), a więc odruchowi buntu marginalizowanego podmiotu, który próbuje przywrócić relację z obiektami opartą na swojej dominacji. „Strategia okiełznania” może być realizowana na różne i wzajemnie sprzeczne sposoby. Najważniejsze z nich to „rytuały troski”, których celem jest „przebłaganie” przedmiotów przez opiekę nad nimi, konserwację, mycie lub też personifikowanie ich i odnoszenie się do ich „dobrej woli”. Niemniej można wyróżnić także działania oparte na agresji, mające gwałtem zmusić przedmioty do uległości lub, w rezultacie, zepsuć albo zniszczyć je fizycznie. Jak zdaje się twierdzić Krajewski, tego typu strategie tylko podbudowują twierdzenie o nieprzeciętej współczesnie roli przedmiotów, rozumianych nie tylko jako byty materialne, ale również jako swojego rodzaju artefakty odsyłające do innej

<sup>404</sup> Zob. G.D. McCracken, *Culture and Consumption: New Approaches to the Symbolic Character of Consumer Goods and Activities*, Bloomington 1990.

rzeczywistości (Harmanowskie „obiekty urojone”, „wytwory wyobraźni”, „przedmioty niefizyczne”)<sup>405</sup>.

„Strategie okiełznanania” można odnaleźć u Tucicia jedynie w szczątkowej formie, bowiem w wykreowanej w tej poezji przestrzeni człowiek w jednoznaczny sposób stoi na straconej pozycji. W otwierającym tom *San i kritika* wierszu-dialogu *Knjiga je otvorena, čovek je zatvoren* (Książka jest otwarta, człowiek jest zamknięty)<sup>406</sup> już w pierwszych liniijkach określony zostaje podrzędny wobec obiektu status „zamkniętego”, a więc ograniczonego i „skończonego” podmiotu – „Czy jesteś zadowolony ze swojego życia? / Nie. / Dlaczego? / Jestem nieszczęśliwy”. Podjęcie próby nawiązania kontaktu z przedmiotami kończy się fiaskiem: w obliczu wszechobecności rzeczy, które górują nad podmiotem swoją bezkresną, nieskończoną, replikowalną naturą („kwiaty pachną / noże tną”; „mleko jest ciepłe / chleb jest miękki”; „lód jest twardy i zimny”; „trawa jest zielona”; „góry są wysokie / morze jest głębokie”; „serce jest pełne”), człowiek musi skapitulować. Jedyne, co go określa, to życie, które jednak „nie jest wieczne” i „jest bez sensu”, w związku z czym „ludzie są słabi”, „niezdrowi” i niedojrzali. Dokonuje się tu radykalna przemiana statusu ludzi i rzeczy w stosunku do relacji wyłaniającej się z prozy poetyckiej Herberta. To nie przedmioty są martwe, a ludzie („w grobach są zakopani martwi ludzie”), natomiast przedmioty uzyskują walor ruchu i „żywności” powiązanej z silną autonomizacją („szafa zamyka się i otwiera”). Interakcja między nimi nie ma w sobie nic z „próby przeblagania” przedmiotów, kończy się jedynie na reprodukowaniu rytuałów, w których to przedmioty codziennego użytku (meble, naczynia, sprzęty, pojazdy) jak gdyby wykorzystywały człowieka do swoich potrzeb, określając jego podrzędną i bezrefleksyjną postawę („Ludzie, kiedy wracają z pracy, siadają przy stole i jedzą”; „po asfalcie łatwo jeździć rowerem”; „W torbie są dokumenty”).

Bez względu na to, czy pozostaniemy na poziomie rzeczywistości świata realnego, czy przesuniemy środek ciężkości w stronę przestrzeni tekstu, faktem jest, że przedmioty odgrywają niebagatelną rolę w kształtowaniu nowych, dotychczas nieznanych, kontekstów. Krajewski mówi wręcz, że fakt istnienia przedmiotów wydaje się na tyle oczywisty, iż całkowicie blokuje możliwość krytycznego namysłu nad sposobem ich istnienia (zob. MK, s. 63 i nast.): odpowiedzią Tucicia zdają się właśnie suche, lakoniczne

<sup>405</sup> G. Harman, dz. cyt., s. 11.

<sup>406</sup> V.R. Tucić, *San i kritika*, dz. cyt., s. 5–6.

komunikaty, listy przedmiotów, niepoddane żadnej poetyckiej obróbce, jedynie relacjonujące nowe porządki przestrzenne. Interesujący wydaje się zatem sam proces konstytuowania się społeczności przedmiotów. Dla uwypuklenia problematyki statusu obiektu Krajewski wprowadza pojęcia „życia przedmiotów” oraz „sposobu życia przedmiotów”. Za przyjęciem odrębnych, ale równocześnie analogicznych modeli istnienia przedmiotów zdaje się przemawiać fakt, że ludzie i obiekty w podobny sposób „(...) wzajemnie się konstytuują i współokreślają” (MK, s. 108). W odniesieniu do poetyckich obiektów „życie przedmiotów” będzie również oznaczać ich antropomorficzny i transformacyjny charakter, niezależny od nieorganicznego, a więc uykającego prawom biologii, statusu. W każdym z tych przypadków „życie przedmiotów” kształtuje się w procesie „uwalniania drzemających w nich potencji” (MK, s. 70–71), powiązanych z ich właściwościami fizycznymi, konstrukcyjnymi bądź funkcjonalnymi, a także, uzupełniając refleksję autora *Szkiców z socjologii przedmiotów*, cechami intelektualnymi czy emocjonalnymi. Poetyckie obiekty z wierszy Vujicy Rešina Tucicia można sklasyfikować na przecięciu wszystkich powyższych kategorii. Aby uporządkować ich status w przestrzeni, skorzystamy z typologii obiektów zaproponowanej przez Krajewskiego. Byłyby one więc zarówno narzędziami (częściami infrastruktury; mechanizmami; „obiettami unawykwionymi”), jak i środkami komunikacji („indeksami”; „śladami”), jednocześnie dostępnymi i niedostępnymi doświadczeniu zmysłowemu. „Życie przedmiotów” można rozumieć więc jako pochodną kierunków ich przemieszczania się między wymiarami „dostępności” (wytwory człowieka; zreifikowana postać ludzka) i „niedostępności” (zjawiska naturalne itp.). Wraz z przesuwaniem się obiektów zmieniają się też ich wzajemne zależności, „związane ze zbiorowością (u Tucicia sekwencją), w obrębie której [przedmiot – przyp. aut.] został ulokowany” (MK, s. 74). W konsekwencji mamy do czynienia raczej ze „stylami życia przedmiotów” (zob. MK, s. 82–102), a więc preferowanymi w określonej przestrzeni „sposobami życia”.

## Katalog. Enumeracja chaotyczna

Antropologiczny aspekt rzeczy w poezji Vujicy Rešina Tucicia znajduje swoje odzwierciedlenie, choć, dodajmy, relacja ta jest obustronna, w strukturze

jego tekstów poetyckich. Przybierają one dość regularnie stosowaną formę katalogu, w którym poszczególne elementy połączone („zazębione”, jak powiedziałby Krajewski) zostają najczęściej w dwu- lub trzyczłonowe sekwencje (grupy). Paradoksalnie w tym przypadku idea katalogu to instrument, za pomocą którego jednocześnie próbuje się, jak twierdzi w *Szaleństwie katalogowania* Umberto Eco, zapanować badawczo nad „bezkresem rzeczy”<sup>407</sup> oraz wywołać taką sytuację, w której to uwolnione w przestrzeni tekstu rzeczy będą starały się okiełznać podmiot. Należy w pierwszym rzędzie nadmienić, że katalog pozostaje w związku z kilkoma innymi kategoriami, takimi jak lista (wykaz, rejestr, spis) czy kolekcja (zbiór), które różnią się od siebie zastosowaniem i statusem, ale posiadają pewien zestaw wspólnych cech. Na kształt katalogu będzie wpływać zarówno natężenie tych cech, jak i sposób ich aktualizacji. W związku z tym, w zależności od przyjętej perspektywy, forma katalogu może rozciągać się od „obsesyjnej kolekcji przedmiotów” (UE, s. 67), takiej choćby jak zbiór bezużytecznych i niepotrzebnych przedmiotów w szufladzie kuchennej Leopolda Blooma w *Ulissesie* Jamesa Joyce’a czy u Tucića w wierszu *Kašika je puna, orman je prazan*<sup>408</sup> (Łyżka jest pełna, szafa jest pusta), w którym podręczne, użytkowe przedmioty są określane przez konkretne właściwości bez zaznaczonego początku i końca („Stal jest lśniąca. Kawa jest czarna. Ściana jest wysoka. Pokój jest przestronny”), aż po zwyczajną listę zakupów w supermarkecie (zob. UE, s. 113, 116). Najistotniejszą funkcją katalogu, niezależnie od tego, czy zaklasyfikowalibyśmy go jako listę, czy jako kolekcję, jest fakt gromadzenia na jednej płaszczyźnie wielu elementów, w wypadku wierszy Tucića – przedmiotów i obiektów różnego pochodzenia (takich jak Tucićowskie „trup”, „bojler”, „brzoskwinia”, „rosa” itd.). Co więcej, idea katalogu zakłada, że istnieje on wyłącznie poprzez, a raczej, by określić to bardziej precyzyjnie, jak o konstruuje go części (a więc jako poszczególne sekwencje przedmiotów). Krótko mówiąc, formuła „pustego katalogu” oznacza *de facto* jego nieistnienie. Skądinąd również idea „całościowości” czy „skończoności” katalogu w podobny sposób staje się utopią, bowiem mowa nie o zamkniętej, ograniczonej gabarytami „skrzyni”, a raczej o modyfikowalnej sumie obiektów, w analizowanym tutaj przypadku – dowolnie przedstawianej i „tasowanej” liczbie sekwencji.

<sup>407</sup> U. Eco, *Szaleństwo...*, dz. cyt., s. 321. Dalej w tekście jako UE z podanym numerem strony.

<sup>408</sup> V.R. Tucić, *San i kritika*, dz. cyt., s. 25.

Przyjmując, że skomplikowana struktura katalogu zbudowana jest z właściwości zarówno listy, jak i kolekcji, warto pokrótce przyjrzeć się ich specyfic. Jeśli chodzi o pierwszą z tych kategorii, to, podążając za Eco, rozpoczniemy od wykorzystania podziału na „listę praktyczną” oraz „poetycką”<sup>409</sup>. Lista praktyczna miałaby charakteryzować się trzema głównymi cechami, to znaczy referencjalnością i praktycznością (odnosi się do przedmiotów świata realnego i czyni to w konkretnym, użytkowym celu), skończonością (ujmuje tylko te przedmioty, które faktycznie wchodzą w zakres jej zastosowania, i żadnych innych)<sup>410</sup> oraz brakiem wymienności (każdy przedmiot ma swoje miejsce w strukturze i nie można go zastąpić). Ponieważ lista praktyczna nadaje

(...) jedność danemu zbiorowi przedmiotów, które choć różnią się między sobą, posłuszne są *presji kontekstowej*, czyli zostają złączone, by stały się jednym bytem lub by wszystkie znalazły się w jednym oczekiwanym miejscu albo też by stanowiły kres jakiegoś projektu (...). Lista praktyczna nigdy nie jest niespójna, pod warunkiem, że wyodrębni się kryterium konstrukcji, które nią rządzi (UE, s. 116),

jej charakter koliduje z przyjętą przez nas definicją katalogu. Zarówno „presja kontekstowa”, jak i „kryterium konstrukcji” kłóć się z ideą wiersza (neo)awangardowego, w tym utworów Tucicia: nie istnieje żadne kryterium zewnętrzne, które pozwoliłoby na ocenę, dlaczego „ tranzystor” zestawiony jest akurat z „brzegiem”, „lodówka” ze „śmiechem”, a „babcia” z „kwiatem” i „liściem”. Można sobie bez trudu wyobrazić (i w tym tkwi siła takiego zabiegu) przemieszczenia w tej „przestrzeni życia” przedmiotów, które zamieniłyby się miejscami. Choć istnieją takie wiersze w tomie *Sen i krytyka*, w których łatwo można dostrzec zarówno „presję kontekstową”, jak i „kryterium konstrukcji”, choć poziom przypadkowości w ich obrębie

<sup>409</sup> Umberto Eco dubluje w ten sposób zaproponowany przez Roberta E. Belknapa podział na listę „pragmatyczną” oraz „literacką”. W innych miejscach jego stanowisko jest przez Eco modyfikowane i dookreślone. Zob. R.E. Belknap, *The List. The Uses and Pleasures of Cataloguing*, New Haven 2004.

<sup>410</sup> Belknap przyznaje listom pragmatycznym, takim jak książka telefoniczna, katalog biblioteczny czy lista zakupów, własność dowolnego wydłużania lub uzupełniania swojej struktury (bo w każdym momencie można dodać do niej kolejny element bez konieczności zmiany „kryterium konstrukcji”). Lista taka w ten sposób uzyskuje, według Belknapa, walor nieskończoności. Eco odwraca ten argument, dowodząc, że „lista praktyczna oznacza serię rzeczy, których w chwili jej redagowania po prostu jest tyle, ile jest, i ani sztuki więcej, lista jest skończona”, a lista po uzupełnieniu (na przykład kolejne wydanie książki telefonicznej) jest już inną listą, również w danym momencie skończoną (zob. UE, s. 116).

nadal jest wysoki. Mowa tu choćby o utworze *Ekser mozak voda, dleto lo-banja surutka*<sup>411</sup> (Gwóźdź mózg woda, dłuto czaszka serwatka), w którym w trzelementowych sekwencjach w tej samej kolejności występuje narzę-dzie, część ciała oraz ciecz („Żyletka pęcherz wino. Nożyczki oko olej. Nóż krtań herbata (...) Kilof jelita mocz. Motyka potylicza solanka. Piła pępek jogurt. Igła udo ślina”). Taka konstrukcja listy daje asumpt do odkrycia zasady, jaką się ona rządzi, natomiast nie może przesądzić o doborze konkretnych elementów w kolejnych sekwencjach.

Modelem właściwym Tuciowi jest w dużej mierze lista poetycka, którą możemy zdefiniować, przypisując jej antynomiczne właściwości listy praktycznej. I tak oto lista poetycka byłaby, w kolejności, niepraktyczna i częściowo niereferencjalna (odnosi się albo do „przedmiotów poetyckich”, albo wyłącznie do ich aspektu *signifiant*), nieskończona (nie może osiągnąć pełnego nasycenia elementami)<sup>412</sup> oraz wymienna (dopuszcza przetasowania między poszczególnymi fragmentami). Co jeszcze bardziej istotne, lista poetycka nie musi sprawiać wrażenia spójnej całości i kierować się zasadami konstrukcyjnymi. Fakt ten w odniesieniu do poezji Tucia, jak i wcześniej, do poezji surrealistycznej, odgrywa pierwszoplanową rolę. Innymi słowy, nie jest istotne, jaka liczba przedmiotów zgromadzona została w wierszu-katalogu (może to być 8, 10, 12 sekwencji i każda inna liczba) i jakie było kryterium ich zestawienia. Katalog sam przypomina pod tym względem surrealistyczny (czy szerzej: awangardowy) „obiekt znaleziony”, za którym nie stoi żadna intencja ani cel praktyczny.

Na przeciwnym biegunie formuły katalogu umieścilibyśmy kolekcję (zbiór). Wykazuje ona pewne podobieństwa do listy praktycznej, takie jak istnienie odgórnego kryterium doboru i braku zastępowalności poszczególnych części kolekcji. Przede wszystkim zaś odnosi się do przedmiotów materialnych, którym próbuje nadać wrażenie całościowego i jednorodnego charakteru. Jednak, jak zauważa Eco, w odróżnieniu od listy praktycznej,

(...) zbiór taki jest zawsze otwarty i może być wzbogacony o jakiś nowy element. Jest tak, zwłaszcza gdy u podstaw kolekcji leży smak gromadzenia i komasowa-

<sup>411</sup> V.R. Tucić, *San i kritika*, dz. cyt., s. 28.

<sup>412</sup> W tym miejscu Eco znów polemizuje z Belknapem, który zwraca uwagę na zagrożenie skończoności czy zamknięcia listy literackiej ze strony formalnych ograniczeń medium (w tym objętości książki itp.). Dla autora *Dziela otwartego* argument ten jest chybiony, bowiem charakter dzieła sztuki powoduje, że „(...) Homer – bez względu na ograniczenia nakładane przez konstrukcje poetyckie – mógłby w nieskończoność rozbudowywać katalog okrętów, a Ezechiel dodawać nowe atrybuty miasta Tyr” (UE, s. 116–117).

nia *ad infinitum*, jak to bywało u rzymskich patrycjuszy czy średniowiecznych władców czy bywa we współczesnych galeriach i muzeach (UE, s. 165).

Zaobserwowany w odniesieniu do kolekcji niezaspokojony „smak komasowania” w paradoksalny sposób kwestionuje jedną z zasad jej funkcjonowania. Zbiór tego rodzaju stwarza iluzję koherencji, bowiem jest tworzony z dbałością o szczegóły i, przede wszystkim, bez udziału przypadku. Poetyckie rejestry Tucicia wywołują podobne złudzenie dzięki zastosowaniu modelu „sekwencyjności”, który porządkuje „przestrzeń życia” przedmiotów, opierając ich status na opozycji, za którą, jak mogłoby się wydawać, stoi zewnętrzne kryterium doboru. Jak jednak wiemy, wrażenie takie nie ma pokrycia w semantycznej zawartości sekwencji, poza wszakże sytuacją z wiersza *Mikser sad, grałka sen*, w którym jeden (pierwszy) z elementów musi być mechanicznym (lub automatycznym) przedmiotem użytkowym, drugi zaś obiektem o charakterze organicznym. Zresztą tak pojmowana kolekcja bardzo często „ociera się o niespójność” (UE, s. 169) w tym sensie, że po usunięciu na drugi plan kryterium konstrukcji znika również oczywista nić porozumienia między obiektami wchodzącym w jej skład (tak dzieje się w pozostałych omawianych wcześniej wypadkach).

Skoro, za Peterem Bürgerem, zadaniem badacza jest tylko „rejestrować”<sup>413</sup> właściwości dzieła awangardowego, w wypadku analizowanych tu tekstów oznaczałoby to wykorzystanie formuły katalogu do wyliczenia i sklasyfikowania przedmiotów ze względu na ich miejsce w strukturze tekstu oraz wpływające z niego fragmentaryczne znaczenie, nigdy zaś w odwrotnej kolejności. Ów cząstkowy, zdeterminowany przez formę sens zawsze będzie „niespójny i zniekształcony” (UE, s. 131). Na poziomie formalnym katalog, niezależnie od tego, czy bliżej mu do formy listy, czy kolekcji, wyróżnia się ściśle stosowanym chwytem enumeracji. Eco udowadnia na podstawie kilku anonimowych barokowych wykazów i inwentarzy, jak bardzo chaotyczny i niespójny jest efekt próby usystematyzowania całej posiadanej wiedzy na dany temat przy użyciu zabiegu enumeracji. Spisywanie fundamentalnych wyznaczników rzeczywistości, wyliczanie kategorii ikonogramów czy klasyfikowanie obiektów, zamiast porządkować wiedzę, wprowadza poczucie „gmatwaniny” różnorodnych i wcale do siebie nieprzystających elementów, a tym samym, umożliwia znajdowanie między nimi nieoczekiwanych zależności. Dzięki takim właściwościom wiersze Tucicia

<sup>413</sup> P. Bürger, dz. cyt., s. 107.

z lakonicznego, przewidywalnego i jednostajnego komunikatu zmieniają się w tekst bogaty w znaczenia i „kontr-znaczenia”<sup>414</sup>. Wątpliwości budzi pozornie jasna i bezdyskusyjna selekcja poszczególnych elementów, wybór reprezentujących ich właściwości, których różnice konstytuują jednocześnie ich istotę (dlaczego „skarpetka jest ciepła”, „łyżka jest pełna”, a „wieś jest mała” w tekście *Łyżka jest pełna, szafa jest pusta?*), a także ich wzajemny układ w przestrzeni – sekwencyjność jest zresztą podkreślona układem graficznym wierszy, które zbudowane są z tekstu ciągłego, przypominając strukturą poematy prozą.

Co ciekawe, chociaż zabieg enumeracji wydaje się oddawać linearną strukturę dzieła-katalogu (przebieg od punktu do punktu), już po niedługiej chwili okazuje się, że jest zupełnie na odwrót. W rzeczywistości bowiem takie odczytanie przekreśla jednopłaszczyznową strukturę tekstu ze względu na wymiennność i możliwość przetasowania jego elementów. Taki wariant enumeracji Eco określa mianem „chaotycznej”. Jeśli przyjmiemy, że dzieło-katalog składa się z dziesięciu fragmentów, które oznaczymy kolejnymi cyframi, to zasada „enumeracji chaotycznej” nie prowadzi od fragmentu pierwszego do drugiego, od drugiego do trzeciego itd., ale pozwala swobodnie przemieszczać się między fragmentami czy sekwencjami (liczbę tych relacji moglibyśmy, za Raymondem Queneau, opisać jako 10! – 10 silnia)<sup>415</sup>. Paradoksalnie lub nie – enumeracja chaotyczna tworzy z Tuciciowskiego katalogu „sieć” Rolanda Barthes’a<sup>416</sup> czy „kłącze” Gilles’a Deleuze’a i Félix’a Guattariego<sup>417</sup>, a więc kształt określany przez Eco jako taki, w którym

(...) każdy punkt może być połączony z którymkolwiek innym punktem, gdzie nie ma punktów ani pozycji, ale są tylko linie połączeń. Tak kłącze może być przerwane w którymkolwiek punkcie i rozrastać się na nowo w obranym przez siebie kierunku; można je rozczłonkować, odwrócić, nie ma centrum (...), nie jest hierarchiczne, nie jest scentralizowane i zasadniczo nie ma początku ani końca... (UE, s. 239–240).

<sup>414</sup> S. Sontag, dz. cyt., s. 361.

<sup>415</sup> Odwołuję się tutaj do kombinatorycznej koncepcji tekstu leżącej u podstaw *Stu tysięcy miliardów wierszy* Raymonda Queneau [1961], adapt. J. Gondowicz, Kraków 2008.

<sup>416</sup> Barthes korzysta z metafory sieci, aby stwierdzić, że tekst można „łamać i rozbijać”. Zob. R. Barthes, *Od dzieła do tekstu*, dz. cyt., s. 192–193.

<sup>417</sup> Koncepcja kłącza, rozwijana przez Deleuze’a i Guattariego, mówi o tekście nieliniowym, zbudowanym z nieheterogenicznych elementów i pozbawionym ram ograniczających jego strukturę. Kłącze tworzy się pomiędzy dowolnie wybranymi fragmentami tekstu. Zob. np. G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, [brak nazwiska tłumacza], Warszawa 2015, s. 3–30.



Jeżeli katalog przybiera postać sieci lub kłącza, które rozrastają się w różnych kierunkach, to możemy stwierdzić, że w wypadku wierszy Tucicia, podobnie jak innych utworów o charakterze eksperymentalnym, „rozrastają się” obrazy zbudowane z przedmiotów podlegających „chaotycznej enumeracji”. Kłącze jest procesem, a obrazy są tego procesu etapami, czy może raczej wycinkami etapów. W *Szaleństwie katalogowania* Eco stosunkowo często sięga do tekstów o charakterze awangardowym czy postmodernistycznym. Przedstawia je jako laboratoria enumeracji chaotycznej, a więc takiej, „(...) gdzie przyjemność znajduje się w przedstawianiu razem tego, co absolutnie heterogeniczne” (UE, s. 321). U serbskiego poety, o czym była mowa nieco wcześniej, trudno mówić o „absolutnej heterogeniczności”, raczej o dążeniu do emancypacji („nieokiełznanie”), które skutkuje swoistym ujednoczeniem, tym większym, że niezapośredniczonym w metaforze i rozbudowanej składni. Mamy zatem do czynienia z rozrastaniem się „linearnym”, ograniczonym do wymogów listy. Warto skomentować także przywołane przez Eco rozróżnienie „enumeracji chaotycznej” na „koniunkcyjną” i „dysjunkcyjną”. „Enumeracja koniunkcyjna” „(...) jednoczy różne rzeczy, nadając całości spójność przez to, że są one postrzegane przez jeden podmiot albo rozważane w tym samym kontekście” (UE, s. 322–323). Tymczasem, stanowiąca jej przeciwieństwo, „enumeracja dysjunkcyjna” „(...) wyraża pewne rozdrobnienie, rodzaj schizofrenii podmiotu, który uświadamia sobie sekwencję różnorodnych wrażeń, lecz nie potrafi nadać im żadnej jedności” (UE, s. 323). W omawianym tomie można odnaleźć zarówno przykłady „enumeracji dysjunkcyjnej” (choćby sekwencje typu „Młotek litera nos. Wtyczka ołów góra” itd.), jak i „koniunkcyjnej” (przedmioty użytkowe i naturalne zestawione w kolejnych sekwencjach).

## W stronę osobliwości

Katalog opierający się na formule kolekcji posiada jeszcze jedną wartość uwagi cechę, która łączy obie drogi analityczne wykorzystane w niniejszym tekście, a więc antropologiczną (zwróconą w stronę rzeczywistości) oraz formalistyczną (zwróconą w stronę języka). W *Zbieraczach i osobliwościach* Krzysztof Pomian opisuje kolekcję jako przestrzeń „między światem widzialnym i niewidzialnym”, obejmującą „najbardziej niespodziewane

przedmioty”<sup>418</sup>. Wskazuje następnie na nietypowe zjawisko, jakie zachodzi w obrębie statusu kolekcji, a mianowicie na utratę przez obiekty włączane do kolekcji swoich pierwotnych funkcji. Pomian dokonuje rozróżnienia na „rzeczy, przedmioty użyteczne”, których najważniejszą cechą jest fakt, że „powodują widzialne przemiany fizyczne lub ich doznają”, w rezultacie czego się zużywają, oraz na „semiofory, przedmioty pozbawione użyteczności” (KP, s. 44), odsyłające do sfery niewidzialnej, które znajdują się poza obszarem oddziaływania bodźców zewnętrznych, w związku z czym uzyskują specyficzne znaczenie. Przedmioty, które wchodzi w skład kolekcji, przenoszą się ze świata użyteczności do świata znaczenia, czyli stają się semioforami. Gdybyśmy rozciągnęli ten podział na obiekty spełniające wiersze Tucicia, byłyby one rzeczami, które – utraciwszy swój kontekst utylitarny – stały się semioforami w tekstowym katalogu wiersza. W tym sensie „babcia”, „bojler” i „wzgórze” nie tylko miałyby ten sam status ontologiczny w obrębie tekstu, to samo miejsce w nowej „przestrzeni życia”, ale również oddziaływałyby w ten sam sposób na płaszczyźnie *signifiant*. Co za tym idzie – traciłyby jakikolwiek sens rozważania na temat kryteriów doboru poszczególnych elementów sekwencji, bowiem jako semiofory znajdowałyby się poza oddziaływaniem kontekstu rzeczywistości z jednej, a kontekstu języka z drugiej strony.

Pojęcie semioforów łączy się ściśle z jeszcze jedną interesującą właściwością kolekcji – „osobliwością” jej elementów. Korzystając z przykładu *wunderkamery*, czyli gabinetu osobliwości<sup>419</sup>, Pomian kreśli zarysy zwrotu w stronę poznawczej ciekawości, manifestującej się pragnieniem doświadczenia „cudowności” niedostępnej ludzkiemu doświadczeniu (zob. KP, s. 89). W wyniku zapotrzebowania na dziwne, niesłychane i niewiarygodne przedmioty, ale także na nietypowe sposoby ich prezentacji, powstało wiele zbiorów tak bardzo do siebie podobnych w swojej programowanej oryginalności, że w konsekwencji niczym się od siebie nie odróżniają. Dla Pomiana, który podąża w tym aspekcie za Eco, i bezpośrednio dla naszego wywodu ważny jest antynomiczny model kolekcji. Obok kolekcji przedmiotów zwyczajnych, użytecznych, często banalnych, które – wyrwane ze swojego pierwotnego kontekstu – ożywają w zupełnie nowej przestrzeni (autorowi służy za przykład kolekcja chusteczek zgromadzona przez

<sup>418</sup> K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości...*, dz. cyt. Dalej w tekście jako KP z podanym numerem strony.

<sup>419</sup> Tworzone od XVI–XVII wieku kolekcje mające prezentować skomplikowaną naturę wszechświata w jej najbardziej nietypowych i egzotycznych przejawach.

pewną starszą panią, natomiast w kontekście tego tekstu byłyby to wykazy rozmaitych przedmiotów powielane w tekstach Tucicia), powstaje drugi rodzaj zbiorów, obejmujący przede wszystkim przedmioty niezwykłe, uchodzące za egzotyczne bądź unikalne, wytwarzające aurę tajemniczości i cudowności. W tym sensie sekwencyjność katalogów Tucicia i metamorfoza ich elementów w semiofory pozbawia je banalności i funkcjonalności, co więcej, nadaje im specyficznego, jednostkowego, charakteru artefaktów (tak jak działo się to z obiektami Duchampa). O takich rekwizytach trudno w sposób jednoznaczny powiedzieć, że są użyteczne, ponieważ w dużej mierze nie są częścią sfery widzialnej, głównie dlatego, że nie zna się ich przeznaczenia. Możemy zatem stwierdzić, że charakter i „styl życia przedmiotów”, by posłużyć się sformułowaniem Marka Krajewskiego, w neoawangardowej twórczości Vujicy Rešina Tucicia koresponduje z naturą *wunderkamery* i staje się jej współczesną inkarnacją. Po pierwsze, wewnętrznie sprzeczną, bo będącą funkcją listy, której zadaniem ma być systematyzowanie wiedzy, a jednocześnie burzącą porządek i wprowadzającą „wątpliwą spójność” katalogu. Po drugie zaś, szczególnie nastawioną na prezentowanie przedmiotów, które w oczywisty sposób nadają się do tworzenia rozmaitych klasyfikacji i zestawień.



**Kolář.**

**„Oznacz na mapie albo opisz miejsce gdzie byś  
postawił albo położył stumetrowego banana” –  
destatyczność: instrukcja obsługi**

Na początku było słowo. Zaraz potem Jiří Kolář uznał, że jest ono formą poddaną najrozmaitszym konwencjom rodzajowym i zbyt skostniałą, by sprostać wszechstronnej inwencji twórczej. Twórczość Kolářa – trzeba to wyraźnie podkreślić – stanowi synonim porzucenia jednowymiarowości języka, komunikatywności słowa i monotonii gatunku. Stopniowo oddalając się od tradycyjnie pojmowanej, choć przecież zabarwionej awangardowo poezji lat młodzieńczych, czeski artysta znalazł się w fascynującej niszy między wieloma dziedzinami sztuki. Posługując się różnorodnymi instrumentami ekspresji, zbudował intermedialny most, którego filary są mocno osadzone, z jednej strony, w technikach kolażowych dadaistów i surrealistów, z drugiej – w poszukiwaniach poezji wizualnej i konkretnej od lat pięćdziesiątych, z trzeciej – w intensywnie rozwijającej się formule neoawangardowego happeningu amerykańskiego i europejskiego lat sześćdziesiątych, z czwartej zaś – w filozofii egzystencjalizmu. Nie był Kolář jedynie „artystą dwu bliźniaczych przestrzeni”<sup>420</sup>, działającym na pograniczu literatury i sztuk plastycznych, ale jednym z tych bezsprzecznych nowatorów, którzy zakwestionowali rozłączność przedmiotu i ruchu, tekstu i obrazu, trwania i stawania się. Przy czym nie chodzi tutaj o zwyczajną symbiozę sztuk, a raczej o charakterystyczny dla jego prac efekt synergiczny, wzbogacający eksperymentalną formę o zainteresowanie człowiekiem i życiem w indywidualnej narracji, nawarstwianiem przejawów codzienności na tkankach losu. Dopelnieniem tego portretu jest figura Kolářa jako mędrca przekonanego o etycznych powinnościach artysty, uczciwego wobec

<sup>420</sup> Zob. E. Neumannová, *Poezja bez słów*, tłum. J. Zarek [w:] *Jiří Kolář. Prace z kolekcji Jana i Medy Mladków* [kat. wyst.], red. M. Meschnik, Bytom–Katowice 1995, s. 3.

odbiorcy, świata sztuki i samego siebie. Swoje poglądy, za które zapłacił w komunistycznej Czechosłowacji więzieniem, kilkunastoletnim zakazem druku i w końcu emigracją do Paryża, zawarł w licznych wypowiedziach metatekstowych, przede wszystkim w dziennikach<sup>421</sup>.

Oczywistością wydaje się zatem stwierdzenie, że twórczość Kolářa stanowi ważny punkt odniesienia nie tylko dla całej czeskiej kultury – Bohumil Hrabal nazywał go swoim nauczycielem – ale przede wszystkim dla rewolucji w myśleniu o sztuce, która dokonała się w XX wieku. Urodzony w 1914 roku, połączył doświadczenie pierwszej awangardy, fascynację futuryzmem, surrealizmem i czeskim poetyzmem lat trzydziestych, następnie przynależność do Grupy 42 (Skupina 42), słynnego czeskiego stowarzyszenia literacko-plastycznego, którego manifesty łączyły potrzebę nieustannego eksperymentowania ze zwróceniem się ku zwykłemu człowiekowi, wraz z odkryciami powojennej neo- i postawangardy. Jest zatem Kolář i poetystą, i konkretystą, i kolażystą, i autorem obiektów, a nade wszystko postacią odrębną, inicjatorem i propagatorem poszukiwań nowych dróg twórczych. A jednocześnie to genialny samouk wywodzący się z rodziny proletariackiej, który pracował jako woźny, betoniarz, pielęgniarz, ładowacz, hydraulik, pomocnik rzeźnika, wyuczył się ciesielstwa i właśnie jako „J. Kolář – stolarz” debiutował w 1937 roku serią 12 kolaży. Jednak początkowo zdawało się, że podąży drogą poetycką. Opublikowane w latach czterdziestych i pięćdziesiątych tomy, tworzone zgodnie z programem Grupy 42, nie miały jeszcze jawnie eksperymentalnego charakteru. To, co najciekawsze w twórczości Kolářa, zaczęło się wraz z rozwojem w Europie poezji konkretnej i wizualnej, upowszechnieniem formy happeningu i instalacji. Przyjmując strategię konkretystów, którzy pozbawili słowo językowego kontekstu (manifesty braci de Campos w Brazylii, Öyvinda Fahlströma w Szwecji i Eugena Gomringera w Niemczech od lat pięćdziesiątych), twórca postawił przęsła owego intermedialnego mostu między żywiołem tekstowym a wizualnym. Budowa przebiegała w kilku, wyraźnie następujących po sobie, stadiach aż do końca lat sześćdziesiątych, kiedy autor *Wątroby Prometeusza* zdecydował się na ostateczne zaniechanie poezji w papierowej, drukowanej postaci.

Można zaryzykować stwierdzenie, że na jego przykładzie doskonale widać proces współtworzenia nowoczesnej myśli o sztuce, jaki w znacznej

<sup>421</sup> Zob. J. Kolář, *Naoczny świadek. Dziennik z roku 1949*, tłum. R. Putzlacher-Buchtová, Kraków 2012.

mierze był udziałem artystów byłego bloku wschodniego, w szczególności Czechosłowacji czy Jugosławii. A jednak postać Kolářa była na tym tle wyjątkowa, głównie ze względu na wszechstronność i wpływ, jaki miała na rozwój literatury i sztuki. Jego dzieło przetarło szlaki serbskim sygnalistom z lat siedemdziesiątych i kolejnym, którzy pod dowództwem Miroljuba Todorovicia wykorzystywali pierwsze języki programowania (np. Algol) do tworzenia poematów komputerowych i permutacyjnych oraz kompozycji wizualnych deformujących czytelnicze przyzwyczajenia. Vujica Rešin Tucić i sam Todorović, podobnie jak Kolář, działali na styku *performance'u* i poezji, nawołując do zniesienia granicy między tekstem a jego przestrzenną realizacją. Innym przykładem nawiązania do odkryć czeskiego twórcy jest działalność Rumuna Gellu Nauma, zwłaszcza jego instalacja *Przewaga kręgow* z lat siedemdziesiątych, w oryginalnej wersji oparta na kolażu tekstu i ilustracji umocowanych na płótnie malarskim. Podobną inspirację można dostrzec w werbo-wizualnych pracach włoskich artystów z kręgu *poesia visiva* z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, szczególnie Ugo Carregi, który na płótnie umieszczał tekst (pismo maszynowe) i wykorzystywał fragmenty druku z gazet do pokrywania różnych płaszczyzn.

W przypadku Kolářa w latach sześćdziesiątych mamy do czynienia z faktyczną rewolucją, która doprowadzi go od kontestacji słowa, poprzez wezwanie do działania, aż do porzucenia tradycyjnych środków wyrazu i stworzenia własnego, intermedialnego języka. Pierwszym sygnałem nieufności do słowa jest porzucenie klasycznej formy wiersza i stworzenie idiomu konkretnego w tomie *Basně ticha* (Wiersze ciszy), nad którym Kolář pracował w latach 1959–1961. Ten niezwykle oryginalny zbiór nie jest li tylko, jak mogłoby się wydawać, czeskim wariantem letrystycznych zabaw; zamiary artysty są znacznie poważniejsze. *Basně ticha* stanowią synchroniczny zapis rozkładu dotychczasowego języka, którego zdolności komunikacyjne uległy zatarciu, oraz wykluwania się nowego sposobu ekspresji, opartego nie na zdaniach i słowach, a na pojedynczych literach i znakach. Stają się one ikonami pojednania *signifiant* i *signifié*, zyskują materialność, zwracają uwagę na swój kształt, rozmiar, krój pisma. Pracą ustanawiającą nowy porządek są – przywoływane wcześniej – *Narodziny języka*<sup>422</sup>, składające się z ośmiu szeregów liter „a”:

<sup>422</sup> J. Kolář, *Narodziny języka*, dz. cyt.

aaaaaaaaaaaaaaaaaaaa  
aaaaaaaaaaaaaaaaaaaa  
aaaaaaaaaaaaaaaaaaaa  
aaaaaaaaaaaaaaaaaaaa  
aaaaaaaaaaaaaaaaaaaa  
aaaaaaaaaaaaaaaaaaaa  
aaaaaaaaaaaaaaaaaaaa

Tak bezwzględny powrót do pierwszej litery alfabetu oznacza radykalne zerwanie ze starymi przyzwyczajeniami. Nie możemy mieć żadnej pewności, w jakim kierunku podąży inkubacja nowego sposobu komunikacji. Rejestrowanie awarii starego systemu w takich utworach jak *Strajk samogłosek* czy *Rewolucja liter* przypomina przyglądanie się tłumom oburzonych na Wall Street, Puerta del Sol w Madrycie czy kairskim placu Tahrir, choć znacznie trafniej byłoby mówić o projekcji wydarzeń roku 1968. W szeregi zadowolonego z siebie, monopolistycznego alfabetu wkrada się intruz, którego zadaniem jest rozsądzenie układu od wewnątrz. Kolář występuje tu w roli językowego sabotażysty; czerpie siłę z dominującej pozycji języka, aby powołać do życia nowy, dynamiczny i twórczy organizm. Z jednej strony korzysta z anarchistycznych doświadczeń dadaistów (jak gdyby kontynuował wątek z wiersza Louisa Aragona *Samobójstwo* z początku lat dwudziestych, w którym ten każe alfabetowi zawisnąć na szafocie), z drugiej – działa celowo, świadomie eliminując aspekt przypadkowości i niebezpieczeństwo ewentualnych posądzeń o brak całościowej wizji.

Tę oryginalną myśl prezentuje zawarty w omawianym tomie cykl utworów mających w tytule nazwiska lub pseudonimy twórców (pisarzy, plastyków, muzyków, na przykład Apollinaire’a, Arpa, Caldera, Pollocka, Rothki, Schwittersa, Stockhausena). Każda z prac przedstawia kompozycję złożoną z liter (o kroju imitującym pismo maszynowe), które występują w nazwisku, imieniu lub zarówno imieniu, jak i nazwisku artysty. Litery zostają sprowadzone do roli materii, dzięki której możliwe jest przeniesienie dystynktywnych cech twórczości każdego z przywołanych w świat poezji konkretnej. Kolář posuwa się zatem jeszcze o krok dalej; nie tylko odbiera literom walor językowy, układając za ich pomocą mozaikę, która odzwierciedla w precyzyjny sposób rozkład geometrycznych plam barw



u Pieta Mondriana, gęstość i teksturę obrazu olejnego u Jacksona Pollocka czy dynamiczną kolażowość prac Kurta Schwittersa, ale przede wszystkim zrównuje je z każdym innym kodem i wyrazem ekspresji twórczej. Litera w dalszym ciągu przekazuje swoją materialnością znaczenie, ale staje się ono ekwiwalentem barwy, tekstury, dźwięku, kształtu. Co więcej, następuje autonomizacja litery jako ikony, uzyskuje ona istotowość, przyobleka się w kształty obiektu. Tendencja do nadawania znakowi statusu przedmiotu czy wręcz instalacji będzie od tej pory jedną z najbardziej charakterystycznych cech twórczości Kolářa.

Kolář powraca na pewien czas do słowa pod koniec lat sześćdziesiątych, ale to nagłe zawierzenie mocy języka może być mylące. Tom *Sposób użycia*, składający się z rozpisanych w formie wierszy scenariuszy dziwacznych akcji happeningowych, ma prowokować czytelnika do natychmiastowego działania<sup>423</sup>. Poprzez zastosowanie trybu rozkazującego wezwanie znosi dystans między tekstem a czytelnikiem, staje się zaklętym w znaki graficzne ruchem. Piłeczka jest po stronie odbierającego i zmusza go do reakcji. Autor *Naoczny świadek* nazywa ten rodzaj twórczości poezją destatyczną, a jej charakter zapowiada fenomen hipertekstu i e-literatury przełomu wieków. Dość przypomnieć współczesną poezję kinetyczną Zenona Fajfera i różne warianty twórczości multimedialnej, których dystynktywną własnością jest wewnętrzna dynamika i niejednoznaczność formy. Różnica tkwi w charakterze tekstu: o ile w przypadku hipertekstu mamy do czynienia z wielokrotnie złożoną i nieokreśloną raz na zawsze strukturą, o tyle zapis Kolářowej poezji destatycznej pozostaje nienaruszony – zmienia się jego indywidualna realizacja. Natomiast kluczowym odkryciem jest wiodąca rola odbiorcy, który współtworzy nową jakość; tak więc bez odbiorcy nie może się odbyć aktywacja tekstu. Warto zauważyć, że zgodnie z post-strukturalistycznymi kanonami Rolanda Barthes'a, Jacques'a Derridy czy Jean-François Lyotarda każdorazowa aktywacja daje całkiem oryginalne rezultaty, bo na ileż sposobów można zastosować się do wezwania:

Oznacz na mapie  
albo opisz miejsce  
gdzie byś postawił  
albo położył  
stumetrowego banana  
równie duże łóżko

<sup>423</sup> Zob. J. Kolář, *Sposób użycia...*, dz. cyt.

igłę  
pudełko po papierosach  
aparat fotograficzny  
(...)  
cokolwiek byś chciał<sup>424</sup>

Zgodnie z powyższym scenariuszem przebiega kolejna faza porzucenia słowa, które Kolář wymienia na działanie. Materializacja ma miejsce już nie tylko na poziomie fizycznej obecności, ale także nadania konstrukcji językowej walorów zapalnika, generatora ruchu. Realizując zalecenia zawarte w *Sposobie użycia*, mamy możliwość przekroczenia nie tylko granic pomiędzy sztuką jedno- i wielowymiarową, ale przede wszystkim pozbycia się ograniczeń narzucanych przez monotonię codzienności. Tym samym rewolucja słowa prowadzi do rewolucji życia: „Wyłam drzwi / wyważ i rozbij okna / poprzewracaj meble”<sup>425</sup>, potem „w miejscu głowy ulokuj garnek / z otworami na oczy”<sup>426</sup>, a nade wszystko „daj ogłoszenie: SPRZEDAM WÓZEK DLA OŚMIORACZKÓW (...) / WYLUDNIĘ NOWY JORK NA POCZEKANIU”<sup>427</sup>.

Dwa kluczowe etapy w rozbijaniu słowa kierują Kolářa w stronę sztuk wizualnych. Począwszy od rozbicia semantycznej i syntaktycznej jedności języka, poprzez zakwestionowanie słowa jako podstawowego elementu komunikacji, aż po zainteresowanie obiektem jako nowym instrumentem wyrazu artystycznego czeski wizjoner zmierza w stronę wyjścia poza zbyt ciasny i skostniały system monosztuki. Zawierza mocy ekspresyjnej obiektu i wplata go w obręb swoich prac, które zaczynają powstawać we wczesnych latach sześćdziesiątych. Efektem tej swoistej rewolucji są kompozycje przypominające pismo węzełkowe, indiańskie kipu, składające się ze sznurków z supłami, na których wiszą klucze, żyłki, fragmenty tkanin i drobne przedmioty. Niektóre z tych prac są jeszcze rozmieszczone na płaszczyźnie, ustrukturyzowane w formę wiersza i opatrzone tytułem, inne mają charakter instalacji, onirycznych artefaktów funkcjonujących w przestrzeni. Poezja ewidencyjna, bo tak określa ją autor, jest pozbawiona kodu, za którego pomocą moglibyśmy ją w tradycyjny sposób odczytać. Zapisuje jedynie ślady życia, gromadzi багаż doświadczeń, kształtuje się niby jeszcze w linearnym biegu, to już w cyklu nieskończoności. Kolář świadomie

<sup>424</sup> J. Kolář, *Cokolwiek byś chciał* [w:] tegoż, *Sposób użycia...*, dz. cyt., s. 250.

<sup>425</sup> Tenże, *Po wstrząsie* [w:] tamże, s. 242.

<sup>426</sup> Tenże, *Strach na wróble* [w:] tamże, s. 249.

<sup>427</sup> Tenże, *Wywieś nalep daj* [w:] tamże, s. 252.

rezygnuje z oczywistości, „odtreściowuje” swoje prace, poszukując nieskalanej prawdy sprzed jakiegokolwiek systemu językowego – podobnie jak czynił to Jean Dubuffet i twórcy z kręgu *art brut* od lat pięćdziesiątych oraz kilkanaście lat później włoscy artyści związani z nurtem *arte povera*. Zresztą to nawiązanie do szlachetnej pierwotności prac osób umysłowo chorych zostaje dobitnie wyeksplikowane w cyklu prac abstrakcyjnych nazwanych analfabetogramami czy idiotogramami (*cvokogramami*), w których Kolář sięga do twórczości pozarozumowej, nastawionej na instynkt i doświadczenie, podobnie jak czynił to choćby rosyjski kubofuturysta Wielimir Chlebnikow. Byłby w takim razie autor *Naocznego świadka* kontynuatorem Chlebnikowskiego zaumu, języka pozarozumowego, który naznaczył poezję Rosjanina licznymi neologizmami i glosolaliami, zaś tutaj wyparł tradycyjną poetyckość i przybrał postać artefaktu, wielofunkcyjnej lunety do modyfikacji punktów odniesienia.

Ostatnim krokiem do osiągnięcia wolności twórczej było dla Kolářa całkowite poświęcenie się technice kolażu, której oddał się bez reszty od końca lat sześćdziesiątych. Zbyt nie ryzykując, można stwierdzić, że była to decyzja z jednej strony wieńcząca nowatorską drogę artysty, z drugiej zaś – otwierająca szerokie, właściwie nieskończone perspektywy. Tym sposobem znalazł się on na drugim brzegu intermedialnego mostu, który wybudował nieufnością do materii. Nadszedł czas Kolářa wynalazcy, z dziecięcą radością zajmującego się wypróbowywaniem kolejnych wersji form kolażu, co rusz modyfikującego techniki i przesuwającego w bezkres horyzont twórczej refleksji. Pasja niestrudzonego odkrywcy zajęła go na dobre, pozwalając na wydanie w 1979 roku *Słownika metod* (Słownik metod), w którym wyróżnił i opisał ponad 120 technik kolażowych. Kolaż może bowiem stanowić nowe rozdanie, wyzwolenie obrazów i przedmiotów z pęt użytkowości, powszedniości, wysunięcie na pierwszy plan utajonych związków między nimi, niepokojących zależności i oryginalnych cech. Nade wszystko sygnalizuje wielowymiarowość rzeczywistości oraz, co chyba jeszcze istotniejsze, pozwala na uchwycenie tej dynamicznej struktury w jednym momencie. Ten „nowy język rzeczy”, do którego wracał Kolář po wielokroć w swych pismach, godził pozorne przeciwieństwa – jak wspomina on sam, przywoływany przez Evę Neumannową – „czas dało się pociąć i wsunąć czy wcisnąć gdziekolwiek. Ta antynomia nie tylko wydała mi się warunkiem każdego dalszego kroku, ale i siłą napędową

wszystkiego”<sup>428</sup>. Każdy byt, podkreślał twórca, staje się przezroczysty i odkrywa przed odbiorcą swoją prawdziwą naturę, wraz z całą zawartością, eksponowaną w obiektach poezji ewidencyjnej. W ten sposób powstawały najsłynniejsze techniki – rolaż polegający na przetasowaniu w obrębie jednej kompozycji pociętych na paski reprodukcji, prołaż wprowadzający w wycięte w reprodukcji pole fragment innego obrazu, magrittaż umożliwiający synchroniczny ogląd dwóch znajdujących się jeden na drugim obrazów, muchlaż (od czeskiego *muchlat* – giąć, gnieść, miąć), gdzie zmięta pierwotnie reprodukcja została naklejona na papier, chiazmaż z wyciętych lub wydartych drobnych kawałków tekstu, które razem tworzą konkretne figury lub pokrywają płaszczyznę i obiekty (głowy, czaszki itp.), czy stratyfia będąca mozaiką powyrywanych fragmentów kolorowego papieru. Do kolaży wybierał najczęściej portrety, których potencjał pozwalał mu na ukazanie specyficznych i jednostkowych „zwrotów losu”.

Innowacyjność i konsekwencja formalna prac zmarłego przed 10 laty Kolářa są doprawdy zdumiewające. Stale widoczna tendencja do pozbywania obiektów, szczególnie zdjęć, reprodukcji, fragmentów gazet, ich pierwotnego kontekstu ma na celu nieustającą próbę odnalezienia sensu najbardziej dogłębnego, bolesnego i istotnego dla funkcjonowania człowieka. Im dłużej twórca eksperymentował z rozbijaniem słowa, języka, obrazu, tym więcej wysiłku wkładał w tworzenie zupełnie nowej poetyki. Nie zadowalał się osiągniętymi efektami, lecz niczym zecer – którym chciał zostać w młodości – układał relacje między kawałkami papieru, tak jakby wciąż na nowo modelował prawidła rządzące współczesnością. Z jednej strony destruował zatarte tryby mechanizmu językowego, by odszukać jego pierwotny stan, z drugiej – zwracał uwagę na sam proces tworzenia. Jest to twórczość, jak słusznie zauważył inny wielki artysta czeski XX stulecia, przyjaciel i współpracownik Kolářa z Grupy 42, Jindřich Chalupecký, zachęcająca do „szukania nowego początku. Za obszernym i zróżnicowanym dziełem Kolářa kryje się ciągle wielka cisza”<sup>429</sup>. Cisza, która mimo wielu znaczących wystaw w nowojorskim Muzeum Guggenheima, a także w Wenecji i Paryżu, jest immanentnym składnikiem tej fascynującej twórczości.

<sup>428</sup> Cyt. za: E. Neumannová, dz. cyt., s. 5.

<sup>429</sup> J. Chalupecký, *Na granicy sztuki. Przypadek Jiřego Kolářa*, tłum. J. Zarek [w:] Jiří Kolář. *Prace z kolekcji Jana i Medy Mladków*, dz. cyt., s. 10.

## Todorović.

### Działanie/dokument/tekst – dylematy sygnalizmu

Od czasu do czasu zdarza się, że poezja wraca do swoich greckich źródeł – wszak grecki czasownik *poiein* to tyle, co „tworzyć”, ale przede wszystkim „działać” i „robić” – i porzuca zatechnie stopy bibliotecznych archiwów, cieniutkie jak bibuła zbiorki chłopców międlących pod wąsikiem ostatnie papierosy, a nawet pogubione leksje supermodnych hipertekstów. Poezja musi być w nieustannym ruchu, musi kpić z trwałości, musi się wyrzec ostatecznej formy. Nie mówię tu o slامية: to w dużej mierze nieporozumienie. Owszem, mamy tu pozór dynamiki i dezynwoltury, ale jedynie na krótką metę. Podstawą slamu, podobnie jak całej tradycyjnej poezji od starożytności po rzeczywistość wirtualną, jest bowiem tekst, język, kod, alfabet. Dramatyczne próby wyrwania się z zakłętego kręgu rzadko przynoszą satysfakcjonujące rezultaty. Owo pierwotne „działanie” nie może poprzestawać na prostej zamianie nośnika i sytuacji komunikacyjnej. Żeby w pełni poczuć moc sprawczą poezji, należy pozbyć się całego bagażu tekstu (wiersza) rozumianego jako konstrukcja ze słów. Przekroczenie tych barier będzie skutkowało doświadczeniem efemeryczności powiązonym nie tyle z niemożnością utrwalenia obowiązującej wersji tekstu, co z niemożnością samego tekstu. Idąc dalej, niezbędne staje się opuszczenie zdezelowanych pociągów poetyckich, poetyckich ławeczek na Plantach, poetyckich fundacji od orzeszków i poetyckich festiwali przyznających sobie samym poetyckie nagrody.

Remedium na obolały język próbowano odkryć w czasach Wielkiej Awangardy: dadaistyczne zgrywy, wieczory skandali rosyjskich oberiutów, wyprawy surrealistów na pchli targ były znacznie ważniejszym eksperymentem poetyckim od „słów na wolności” Marinettiego. Wszak była to wciąż wolność pozorna, ograniczana koniecznością używania określonych kodów w narzuconej z góry przestrzeni. Rozszerzenie formuły „pisanie”, równoległe z esejami Rolanda Barthes’a, Julii Kristevej i innych teoretyków literatury nastawionych krytycznie wobec strukturalizmu, zaczęło przybierać wyraźne kształty w drugiej połowie lat pięćdziesiątych i w latach

sześćdziesiątych XX wieku. Rozwój, z jednej strony, sztuki konceptualnej, z drugiej – poezji konkretnej i wizualnej wpłynął na sposób postrzegania literatury, a zwłaszcza poezji. Minimalizowanie materii, w malarstwie kojarzone z „kwadratami” Kazimierza Malewicza, a w muzyce z „ciszą” Johna Cage’a, w poezji oznaczało utratę zaufania do jakiegokolwiek kodu językowego i oczyszczenie jej ze znaków. Wiersz już dawno przestał być utożsamiany z zapisem emocji podmiotu, teraz przestawał być choćby konglomeratem zdań, a nawet słów<sup>430</sup>. Większość radykalnych eksperymentów poetów konkretnych i wizualnych – grupy Noigandres w Brazylii, Eugenia Micciniego i Luciana Oriego we Włoszech, Jiříego Kolářa w Czechach, Pierre’a i Ilse Garnierów we Francji czy Timma Ulrichsa w Niemczech, by poprzestać na tych kilku reprezentatywnych nazwiskach – znosiła granice między wypowiedzią literacką a sztuką performatywną. Wiersze jako materialne obiekty zaczęły zapełniać galerie sztuki (kamienie, jabłka z papier *mâché*, kolaże) lub, co tutaj najważniejsze, stawały się partyturą do działań o charakterze happeningów, a nawet same stawały się happeningami.

Począwszy od działań Wiener Grupy z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych oraz Fluxusu z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego stulecia zaczyna upowszechniać się określenie „poezja wykonywana” (*action poetry*), o której między innymi Bernard Heidsieck czy Robert Filliou mówili wielokrotnie jako o akcie nieprzerwanej kreacji. Poezja od tej pory stoi w jednym rzędzie ze wszelkiego rodzaju działaniami parateatralnymi i akcjami ulicznymi połączonymi z niszczeniem sprzętów, jak „akty poetyckie” Hansa Carla Artmanna. Jean-Jacques Lebel, *happener* i autor pojęcia „poezja bezpośrednia” (*poésie directe*), wskazuje na zastąpienie języka poetyckiego ciałem, zmysłowością, natychmiastowym kontaktem nadawcy z odbiorcą. Zwrot w stronę działania zostaje przypieczętowany w instytucji „poezji *performance*”, tworzonej w latach osiemdziesiątych przez wspomnianego już Lebela i Juliena Blaine’a podczas cykli happeningów *Polyphonix* i *Soirées Doc(k)s* w Paryżu, podczas których wierszami stają się akcje rozgniataania owoców, przebierania się w garnitury, jeżdżenia tam i z powrotem walcem drogowym. Blaine wielokrotnie podkreśla, że „wszystko jest wierszem, a wiersz jest wszystkim”<sup>431</sup> – nawet próbą przeprowadzenia wywiadu z cyrkowymi słoniami.

<sup>430</sup> Zob. np. W. Bohn, dz. cyt., s. 5–25.

<sup>431</sup> Zob. np. J. Donguy, *Poezja eksperymentalna. Epoka cyfrowa (1953–2007)*, tłum. M. Ma-dej, Gdańsk 2012, s. 280–295.

Jedną z kluczowych ról w ewolucji poezji opartej na działaniu przypada bez wątpienia, choć nader często zwykło się o tym zapominać, zjawisku „sygnalistycznych manifestacji poetyckich” z początku lat siedemdziesiątych XX wieku, których twórcą był serbski poeta i artysta wizualny Miroljub Todorović. Zainicjowany przez niego w ramach poezji neoawangardowej nurt określony mianem sygnalizmu przybierał różne formy: od poezji neo-dadaistycznej i komputerowej, przez poezję konkretną (rozumianą „tekstowo”) oraz wizualną (rozumianą „ikonicznie”), aż po „poezję gestualną” (*gestualna poezija*), zwaną przez twórcę również *poetry in process*. O ile pierwsze z tych eksperymentów używały jeszcze jako nośnika wyłącznie książki, o tyle poezja gestualna wykorzystuje przede wszystkim kody kinetyczne i proksemiczne (jak powiedziała by Eco i inni semiotycy), natomiast kod językowy istnieje tu jedynie w szcążkowych postaciach. „Wierszami gestualnymi” czy „manifestacjami poetyckimi” określa Todorović swoje akcje w przestrzeni belgradzkiego Kalemegdanu z 1971 roku, jak choćby *Metafizyczny wiersz z wodą, ziemią, powietrzem i kartami komputerowymi, Węzeł gordyjski, Zielony wiatr czy Księżycowy znak*. Todorović nie odgrywa partytur tekstowych, jak Miccini w swoich wierszach-spektaklach, nie próbuje łączyć tekstu z fotografią czy plakatem, jak Jochen Gerz; pozbywa się on „zaplecza” poetyckiego, stawiając na „czyste działanie” z wykorzystaniem, jak sam to określa, elementów „werbo-woko-wizualnych”, dzięki którym padają „wszystkie granice między poezją, teatrem, happeningiem a codzienną aktywnością”. Co więcej, „poeta staje się nieodłączną częścią własnego działania”<sup>432</sup>.

Uwaga taka, ujęta w przystępną formę jednego z wielu manifestów sygnalistycznych, pojawia się nie bez przyczyny. W każdym z „wierszy gestualnych” osią działania jest model, autor-aktor, a więc sam Todorović, który – ubrany w ciemny garnitur – wykonuje skomplikowane czynności i gesty przy użyciu rozmaitych, „poetyckich” obiektów. W *Zielonym wietrze* rozrzuca zadrukowane znakami (w tym literami) papierowe kubki, talerzyki i karty, wkłada na głowę foliową torbę z przypadkowo dobranym tekstem. W *Węźle gordyjskim* natomiast owija się perforowaną taśmą, którą wcześniej komputer podziurkował i „wypluł” zgodnie z określonym (tj. narzuconym przez twórcę lub losowo wybranym) algorytmem,

<sup>432</sup> M. Todorović, *Signalistička gestualna poezija* [w:] tegoż, *Algol. Signalistička vizuelna, kompjuterska, permutaciona, objekt i gestualna poezija (1967–1971)*, Beograd 1980, s. 261. Tłumaczenie moje [J.K.].

a następnie walczy z nią i próbuje się wydostać z jej zwojów, symbolicznie pokonując przy tym wszechobecny „tekst”. W ten sposób rozpatrywany „wiersz gestualny” składałby się z kilku części, a może raczej – warstw. Po pierwsze, jest aktem (akcją, *performance'em*, manifestacją) w przestrzeni, który zakłada przeniesienie ciężaru z tekstu i jego reprodukcji na działanie i jego unikalność, niepowtarzalność i efemeryczność. Po drugie, jest zatem samym podmiotem, a więc Mirołjubem Todorovicem, który skupia w sobie rolę twórcy i tworzywa (jest autorem i wierszem), bez koniecznej obecności widzów (obserwatorów innych niż on sam). Po trzecie wreszcie, jest zgrupowaniem obiektów o różnorodnym charakterze, w tym elementów tekstu (a przynajmniej ikon odnoszących się do konkretnego kodu), przez co stanowi kolaż wiersza-gestu z wierszem-obiektem. W każdej z tych trzech warstw stanowi zaprzeczenie tradycyjnego pojmowania poezji i sytuuje się w nieokreślonym punkcie już nie tylko pomiędzy byciem i nie-byciem tekstem (poetyckim), ale przede wszystkim pomiędzy istnieniem i nieistnieniem w ogóle.

Najważniejszy problem, z jakim musimy się zatem uporać w tym kontekście, to próba intermedialnego zaistnienia tego tajemniczego zjawiska artystycznego, polegającego na wprowadzeniu dynamiki i zmienności w miejsce statyczności i jednolitości. Wielowarstwowa tożsamość „manifestacji sygnalistycznej”, pojmowanej jako specyficznego rodzaju performatywny akt twórczy, zostaje zdublowana przez przydane mu *ex post* prawa dokumentu. O działaniach Todorovicia dowiadujemy się bowiem z antologii sygnalizmu, tradycyjnej książki, w której „wiersze gestualne” są ograniczone do zestawu fotografii dokumentujących przebieg zdarzeń. Tracą zatem rangę unikalności i niereprodukowalności: zostają unieruchomione w postaci swojego własnego zapisu. Innymi słowy, dokonuje się powrót do punktu wyjścia: poezja jako działanie zostaje powielona w formie poezji jako zapisu działania. Tym samym dzieła Todorovicia zyskują podwójną tożsamość, są sobą i własnym zaprzeczeniem, radykalnym zerwaniem z nośnikiem i językiem (kodem) oraz ich rewaloryzacją, wreszcie – są zniknięciem tekstu na rzecz gestu i zniknięciem gestu na rzecz ikony. W ten sposób dokonuje się przewyciężenie „paradoksu efemeryczności” dzieła inter- czy transmedialnego.

Pojawia się przy tym szereg pytań i wątpliwości, które świadczą o artystycznej nośności takiej konstrukcji. Czy wierszem wizualnym jest (tylko) *performance* Todorovicia, zakładającego sobie na twarz maskę, rozrzucającego kartki papieru lub owijającego się wydrukami z komputera, czy (tylko)



jego „tekstowa” reprezentacja w postaci fotografii i opisów dokumentujących „akcję”? Pytanie to zwraca szczególną uwagę na status „poezji gestualnej” w obrębie sztuki, ale przede wszystkim – w obrębie literatury. Skoro jest to poezja (poezja autorefleksyjna, rzecz jasna), jak chce Todorović, to nie dość, że wykracza ona poza przestrzeń tekstu, co przybliżałoby ją do radykalnych wariantów poezji wizualnej (jak choćby *między* Stanisława Dróżdża czy poematy-ogrody Iana Hamiltona Finlaya), to w szczególny sposób ingeruje w pole działań performatywnych. Dlatego nie jest możliwa jednoznaczna odpowiedź na pytanie, czy „wierszem gestualnym” może być jedynie manifestacja („żywy pokaz”), sam autor/aktor (Todorović) jako „ja-tekst”, czy dopiero fotografia wydrukowana w książce. Oryginalność tej koncepcji tkwi właśnie w owym swoistym „byciu na przecięciu” różnych płaszczyzn estetycznych oraz metodologicznych.

Upoważnia nas to do wniosku, że nie możemy w wypadku „poezji gestualnej” Miroljuba Todorovicia separować działania od dokumentacji, bowiem etapy te są nieodłączną, uzupełniającą się całością i przeciwstawianie ich sobie jest błędem, czym zresztą fenomen ten odróżnia się zarówno od innych, mniej radykalnych form poezji neoawangardowej, jak i od większości działań happeningowych czy konceptualnych. Dodatkową okolicznością na korzyść takiej interpretacji jest pozycja widza/czytelnika: w przypadku „klasycznego” happeningu czy *performance’u* odgrywa on kluczową (albo przynajmniej znaczącą) rolę, czy jako świadek lub uczestnik działań w czasie rzeczywistym, czy jako odbiorca oglądający zapis całej akcji w postaci filmu. Tymczasem w przypadku „sygnalistycznych manifestacji” nie dochodzi do pełnej konfrontacji widza/czytelnika z oryginalnym działaniem, a jedynie z jego artystycznie (świadomie lub przypadkowo) przetworzonym wizerunkiem. W tym sensie projekt Todorovicia zakłada współtworzenie dzieła nie tylko poprzez uczestnictwo w samej akcji (ze zdjęć wynika, że brał w niej udział sam twórca oraz, ewentualnie, autor fotografii), ale w pierwszej kolejności dzięki stwarzaniu nowego bytu z fragmentów tekstów i fotografii. Mimo że mają one dokumentować przebieg „żywego pokazu”, trudno się oprzeć wrażeniu, iż raczej ukrywają go i przemilczają, kreując przestrzeń do wypełnienia przez odbiorcę.

Rzecz jasna, sytuacja komplikuje się w jeszcze większym stopniu na linii od dokumentacji do tekstu. Warto zastanowić się, na jakiej zasadzie dokonuje się przeobrażenie – czy też zmiana statusu – fotografii funkcjonującej jako efekt czy dopełnienie przeprowadzonej akcji w wiersz. Powiedziałem już, że fotografie nie są prostym odzwierciedleniem przebiegu akcji. Ich

wybór, układ na stronie, wzajemne oddziaływanie z towarzyszącymi im gdzieś komentarzami lub fragmentami tekstów poetyckich, tworzą z nich specyficzny rodzaj kolażu, przypominający niektóre prace francuskich spacialistów czy Juliena Blaine'a. W takim rozumieniu nie musielibyśmy odnosić fotografii do ich pierwotnego kontekstu, wystarczyłoby traktować je jako samowystarczającą całość. Po utracie aspektu dokumentacyjnego byłyby tylko i aż jednym z wielu przykładów poezji wizualnej lub graficznej, co skądinąd niekoniecznie musiałyby prowadzić do unieruchamiania maszyny „działania”. Dochodzilibyśmy w tym miejscu do paradoksalnej refleksji o naturze poezji, która byłaby faktem artystycznym odrzucającym elementy werbalne na korzyść wizualnych, co z kolei udowodniałoby między innymi tezy o „kryzysie znaku” oraz sygnalizowane odnośnie do sztuki i literatury neoawangardowej „podważanie rutynowych nawyków percepcji”, „anulowanie tradycyjnego sposobu przedstawienia” i przede wszystkim fakt, że „[t]ekst nie jest statycznym produktem końcowym: każdy tekst (...) żyje dopiero w interakcji z partnerem, jest elementem w procesie interakcji”, jak twierdzi Waltraud Wende<sup>433</sup>.

<sup>433</sup> W. Wende, dz. cyt., s. 223 oraz 234.

## Dróżdż.

# W kręgu przedmiotów, w spirali znaków – powrót do między

### Powrót do między

Stanisław Dróżdż (1939–2009) uznawany jest powszechnie za najwybitniejszego polskiego twórcę i teoretyka poezji konkretnej. Wprowadził termin pojęciokształtów<sup>434</sup> na określenie swoich prac sytuujących się na przecięciu tekstu literackiego i sztuk plastycznych. Zgodnie z estetyką konkretystów tworzywem dla Dróżdża były znaki – litery, słowa, liczby, a naczelną zasadą ich artystycznej konstrukcji współzależność między warstwą znaczeniową a wizualną, między desygnatem a jego określeniem. Pojęciokształty przybierały postać kolaży tekstowo-graficznych, maszynopisów, wydruków komputerowych, ale przede wszystkim instalacji przestrzennych. Aspektem technologicznym ich powstawania, u podstaw którego leżały w znaczącej części algorytmy i reguły matematyczne, zajmują się choćby Monika Górską-Olesińską<sup>435</sup> czy Michał Bieganowski<sup>436</sup>. Przywołują oni przykład najbardziej znanej<sup>437</sup> pracy Stanisława Dróżdża *między*, która przeobraziła się z poematu konkretnego (1968), poprzez dwuwymiarową planszę, w przestrzenną instalację i w 1977 roku stanęła w warszawskiej Galerii Foksal<sup>438</sup>. *Między* to przestrzeń w kształcie prostopadłościanu, pomalowany

<sup>434</sup> W opracowaniach krytycznych pojawia się również synonimiczne określenie „ideogram”.

<sup>435</sup> Zob. M. Górską-Olesińską, *Ukryte wymiary pojęciokształtów [w:] Od liberatury do e-literatury*, red. E. Wilk, M. Górską-Olesińską, Opole 2011, s. 253–264.

<sup>436</sup> Zob. M. Bieganowski, *Przestrzeń „między” poezji konkretnej*, „Dyskurs” 2010, nr 10, s. 260–265.

<sup>437</sup> Zob. E. Łubowicz, *Poza granicami wyobraźni. Rozwój formy i koncepcji prac Stanisława Dróżdża*, „Dyskurs” 2010, nr 10, s. 198.

<sup>438</sup> Od tego czasu powstało kilkanaście realizacji tego projektu.

na białą pokój, którego podłoga, sufit i ściany (o wymiarach 325 x 525 x 700 centymetrów<sup>439</sup>) pokryte są równymi szeregami czarnych liter, składających się na słowo „między”, przy czym samego słowa „między” nie da się odczytać w żadnej kombinacji liter. W konsekwencji, co podkreśla Elżbieta Łubowicz, „(...) litery słów »między« znajdują się między literami innych słów »między«. Dosłownie więc jest to »międzymiędzymiędzy«<sup>440</sup>.

Zostawiając na boku naukową genezę *między*, w pierwszym rzędzie przyjrzymy się specyficznemu napięciu estetycznemu, jakie powstaje w obrębie jego struktury oraz w relacji między nim a odbiorcą. Napięcie, o którym mowa, powstaje tyleż z niejasnej przynależności stylistycznej czy gatunkowej, dwoistego statusu w ramach świata sztuki<sup>441</sup>, co przede wszystkim z konstrukcji pracy, wymagającej od odbiorcy (który pełni jednocześnie funkcję czytelnika i widza) naruszenia jej przestrzeni. Dochodzi w konsekwencji do przełamania statyczności *między*, które staje się przestrzenią bycia, uczestnictwa i nieskończonego dążenia do zespolenia się z odbiorcą. Rozwijając myśl Tadeusza Sławka, który dostrzega w jej dynamicznym charakterze „(...) opozycję istnienia i czytania, egzystencji i sfery semeion<sup>442</sup>, przejawiającą się w jednoczesnym byciu „między” i czytaniu „między”, można potraktować pracę wrocławskiego twórcy jako pułapkę zaklętego kręgu, niekończącej się spirali, bezkresnego powrotu. Chodzi tu, jak mógłbym powtórzyć za Rolandem Barthes’em, o fakt nieobecności w tekście zarówno osi otwarcie/zamknięcie, jak i systemowego centrum<sup>443</sup>. Przestrzeń *między* jest bowiem swoistym labiryntem bez wyjścia, w którym dochodzi do ontologicznego zrównania podmiotu (odbiorcy) z przedmiotem (tekstem). „Czytanie to proces, w którym tekst mówi znakami emitowanymi przez czytelnika, a czytelnik staje się znakiem wciągniętym w rejestr znaków tekstowych<sup>444</sup> i jest to w gruncie rzeczy stanowisko bliskie Barthes’owskiemu „połączeniu czytelnika i dzieła w tej samej praktyce

<sup>439</sup> Instalacja zrealizowana została na podstawie sześciennego modelu z papieru o krawędzi długości 50 centymetrów. Kolejne realizacje nieznacznie różnią się wymiarami, odchodząc nieco od formy sześcianu.

<sup>440</sup> E. Łubowicz, *Poza granicami wyobraźni...*, dz. cyt., s. 199–200.

<sup>441</sup> Zarówno w odniesieniu do jedno-, dwu-, jak i trójwymiarowych prac konkretnych przyjęło się w opracowaniach krytycznych stosować wymiennie terminy „praca”, „utwór”, „tekst” lub „wiersz konkretny”.

<sup>442</sup> T. Sławek, *Sztuka mądrego konkretnego* [w:] tegoż, *Między literami...*, dz. cyt., s. 144.

<sup>443</sup> Zob. R. Barthes, *Od dzieła do tekstu*, dz. cyt., s. 190–192.

<sup>444</sup> Tamże, s. 145.

znaczącej<sup>445</sup>. Niemożliwe staje się już nie tylko odseparowanie praktyki pisania i czytania, ale przede wszystkim tekstu i czytelnika. Skoro bowiem tekst jest materialną instalacją, a czytelnik materialnym widzem, powinniśmy mówić o fizycznej ingerencji odbiorcy, określanego przez Sławka jako „obywatel wiersza”<sup>446</sup>, w organiczną strukturę pracy. Idea bezkresnego powrotu zasadza się więc na fakcie, że ów obywatel wiersza jest czytany przez tekst, a w konsekwencji staje się jego częścią<sup>447</sup>. W konsekwencji tego otoczenia (Grzegorz Dziamski mówi nawet o „osaczeniu”<sup>448</sup>) rola odbiorcy sprowadza się do wędrówki pomiędzy ograniczeniami samego siebie a nieskończonością tekstu.

## Przeptyw zmiennych form

Najważniejszą własnością utworu *między* jest jego wielopłaszczyznowa paradoksalność – w tym miejscu znów przypominają się słowa Barthes’a („Tekst jest zawsze paradoksalny”<sup>449</sup>). Z jednej strony, na co zwraca uwagę choćby Elżbieta Łubowicz<sup>450</sup>, praca nie posiada początku ani końca, jest niejako wyrwana z monumentalnego tekstu, który pisze się sam poza horyzontami percepcji odbiorcy. Przekracza ograniczenia tradycyjnej linearności, by wzbudzić poczucie nieskończonej struktury. Z drugiej strony fragmentaryczność i otwartość *między* jako bytu tekstowego skonfrontowana zostaje z materialnością sześcienną przestrzeni, która przypominać może pułapkę bez wyjścia. Paradoks jednoczesnego otwarcia i zamknięcia, nieskończoności i ograniczenia spotęgowany jest dychotomicznym charakterem każdego z tych pojęć. W zależności od perspektywy badawczej, co implikuje zresztą sama intermedialność pracy, otwartość i zamknięcie

<sup>445</sup> Zob. choćby R. Barthes, *Od dzieła do tekstu*, dz. cyt., s. 193; tenże, *Teoria tekstu*, tłum. A. Milecki [w:] *Współczesne teorie badań literackich za granicą*, t. IV, cz. 2, red. H. Markiewicz, Kraków 1992, s. 199–207.

<sup>446</sup> T. Sławek, *Chłodnym okiem* [w:] *Między literami...*, dz. cyt., s. 55.

<sup>447</sup> Małgorzata Dawidek Gryglicka przeprowadza ciekawą analogię między tą własnością *między* a fragmentem prozy Maurice’a Blanchota *Tomasz Mroczny*, w której bohater jest śledzony przez tekst. Zob. M. Dawidek Gryglicka, *Międzysłowia. O twórczości Stanisława Dróżdża. Interpretacje*, „Dyskurs” 2010, nr 10, s. 228–229.

<sup>448</sup> Zob. G. Dziamski, *Stanisława Dróżdża gry z językiem*, „Dyskurs” 2010, nr 10, s. 129.

<sup>449</sup> R. Barthes, *Od dzieła do tekstu*, dz. cyt., s. 189.

<sup>450</sup> Zob. E. Łubowicz, *Rzeczywistość jest tekstem. „Pojęciokształty” Stanisława Dróżdża*, „Dyskurs” 2010, nr 10, s. 148–150.

mogą być zarówno kategoriami wewnątrztekstowymi, które wysuwają na pierwszy plan formę, jak i odnosić się do relacji zachodzącej między pracą a jej odbiorcą. W przypadku *między* jest to dualizm immanentny, wynikający z istoty samego utworu, sytuującego się w pół drogi między tekstem poetyckim a instalacją. Natura *między* wymaga więc współdziałania odbiorcy, który w analogiczny sposób próbuje wyłonić, ukonkretnić jej postać. Jak zauważa Tadeusz Sławek, „(...) oznacza to tyle, że nie jestem po prostu ograniczony początkiem i końcem, nie poruszam się od-do, lecz wyłaniam się spośród, z rzeczywistości”<sup>451</sup>. Istotne wydaje się tutaj wskazanie roli odbiorcy w procesie aktywacji nie tyle samej przestrzeni *między*, co raczej jej potencjału nieskończoności.

Warto porównać ten fragment z innym, gdzie badacz używa podobnych pojęć do scharakteryzowania utworu konkretnego: „Prace Dróżdża nie kończą się ani nie zaczynają, lecz na chwilę wynurzają się z czerni lub bieli, by nie zdefiniowawszy ostatecznie swojego znaczenia i konturu rozproszyć się ponownie w mroku lub jasności”<sup>452</sup>. W obu przypadkach – odbiorcy, który interweniuje w strukturę przestrzeni *między*, oraz przestrzeni, która czeka na interwencję odbiorcy – Sławek w sposób świadomy używa takich czasowników, jak „wyłaniać się”, „wynurzać się”, „rozproszyć się”, aby uwypuklić brak określonych ram obustronnej relacji. Nie ma tu sugestii punktu wyjścia i dojścia, a więc początku i końca, uwaga koncentruje się na niesprecyzowanym, pełnym niepewności obszarze, który „(...) staje się przepływem zmiennych form”<sup>453</sup>. W konsekwencji prowadzi to do wytworzenia specyficznej przestrzeni *między*, rozciągającej się w układzie tekst/odbiorca. Można zaryzykować tezę, że jest ona przestrzenią nieustannego powrotu czy też strefą „wiecznie odnawiającej się różnicy” i „stanem permanentnej niegotowości”<sup>454</sup>. Tym samym poddana jest jednoczesnemu ruchowi do środka i od środka, wewnątrz i na zewnątrz. Zacierają się granice między pionem i poziomem, „(...) dochodzi tu do zachwiania poczucia umiejscowienia widza w realnej przestrzeni, z jej znanymi dobrze kierunkami: góra-dół; lewo-prawo”<sup>455</sup>.

<sup>451</sup> T. Sławek, „Wszystko z wszystkiego”. *Wrocławska kontynuacja poezji [w:] tegoż, Między literami...*, dz. cyt., s. 96–97.

<sup>452</sup> Tenże, *Początekoniec. Stanisława Dróżdża „Eschatologia egzystencji” [w:] Stanisław Dróżdź. Poezja konkretna [katalog wystawy]*, Warszawa–Bytom 1997, s. 10.

<sup>453</sup> Tenże, „Wszystko z wszystkiego”..., dz. cyt., s. 97.

<sup>454</sup> Tenże, *Sztuka nieobecności [w:] Między literami...*, dz. cyt., s. 128.

<sup>455</sup> E. Łubowicz, *Poza granicami wyobraźni...*, dz. cyt., s. 199.

Jakże bliski jest ten sposób tworzenia i myślenia o sztuce odkryciom surrealizmu. W jednym z ostatnich esejów programowych, *Surrealizm w swoich dziełach żywych* (1953), André Breton nazywa poddany obrazowaniu poetyckiemu tekst „iskrzącą instalacją”, która udowadnia, że „»wszystko w górze jest takie samo jak w dole« i wszystko wewnątrz jest takie samo jak na zewnątrz”<sup>456</sup>. Rzecz jasna, w przypadku *między* mamy do czynienia z fizycznie istniejącą instalacją, bogatszą o nowy wymiar przestrzenny. Nie zmienia się za to wymowa słów Bretona, który przedstawia świat „utekstowiony” jako „kryptogram możliwy do rozszyfrowania”<sup>457</sup>. Praca Dróždza stanowi problem do rozwiązania, a warunkiem koniecznym do osiągnięcia jedności z tekstem jest podjęcie przez odbiorcę gry z przestrzenią.

Pierwszy krok to uświadomienie sobie natury „między” poprzez wyrzeczenie się swojej wolności. Otoczenie fizyczne (przebywanie między ścianami instalacji) i tekstowe (przebywanie wewnątrz słowa „między”) z jednej strony redukują autonomię odbiorcy, z drugiej pozwalają mu na przechwycenie kontroli nad grą. Innymi słowy, w tym samym momencie czytelnik „poddaje się inwigilacji przez tajną policję tekstu”<sup>458</sup> oraz przejmuje dla siebie reguły jego istnienia. Drugi krok to przyznanie pełnej wolności tekstowi, a właściwie znakowi. Wówczas dopiero ukryty sens pojęcia *między* wyłania się z chaosu, poszczególne litery znajdują pełnię w napisanym na nowo i odczytanym słowie. Odbiorca tym samym staje się czynnikiem niezbędnym do zaistnienia tekstu<sup>459</sup>. Pojawia się zatem kolejny z szeregu paradoksów i tajemnych kręgów. Bowiem aby określić wolność znaku, należy ją najpierw za pomocą znaku wyabstrahować i nazwać. Nie ma wolności znaku bez znaku wolności.

## Polem tekstu jest *signifiant*

*Między* to nie tylko środowisko, przestrzeń czy pomieszczenie. Elżbieta Łubowicz notuje: „są to nie tylko obrazy do oglądania, ale przede wszystkim teksty do czytania (...). Nie zrozumie się nigdy ich właściwego sensu,

<sup>456</sup> A. Breton, *Surrealizm w swoich dziełach żywych* [w:] *Surrealizm*, dz. cyt., s. 235.

<sup>457</sup> Tamże.

<sup>458</sup> T. Sławek, *Sztuka mądrego konkretnego*, dz. cyt., s. 145.

<sup>459</sup> Tadeusz Sławek określa tę właściwość „poziomym psychologicznym” konstrukcji tekstu. Zob. T. Sławek, *Chłodnym okiem*, dz. cyt., s. 55.

jeśli zaniedba się w odbiorze tekstowy ich aspekt<sup>460</sup>. W swojej warstwie tekstowej *między* zbudowane jest z szeregów liter wchodzących w skład słowa „między”. Znaki rozłożone są na wszystkich ścianach, podłodze i suficie w sposób symetryczny, choć na każdej z sześciu płaszczyzn występują one w czterech różnych pozycjach, obrócone o 90 stopni. Michał Bieganowski zauważa, że charakterystyczną cechą tekstu *między* jest fakt, iż „[...] w przestrzeni galerii nie może być równocześnie uchwycony, dany ze wszystkich stron”<sup>461</sup>. Tekstowy paradoks utworu Dróżdźa polega na równoczesnym rozluźnieniu dotychczasowej relacji między znakami (litera jako element współtworzący semantyczną i wizualną jedność słowa „między”) oraz nadaniu znakom swoistej autonomii w zakresie nowej relacji (litera wobec litery lub litera wobec nieistniejącego centrum *między*).

Na fakt zmiany nośnika tekstu oraz skali liter, a co za tym idzie – ikonizację znaku w kontekście dzieła sztuki, zwraca uwagę Małgorzata Dawidek Gryglicka, według której znak, opuszczając przestrzeń strony, przynależną literaturze, staje się znakiem malarskim („akt stania się plamą”<sup>462</sup>). Nie do końca zgodzić się można ze sformułowaną przez badaczkę tezą, jakoby *między* odnosiło się do „tekstu, który przestał być sobą”<sup>463</sup>. Franz Mon zauważa, że – zgodnie z estetyką poezji konkretnej – język „(...) wyłania się w niespodziewanych miejscach i występuje w stanach skupienia, na jakie nikt nie jest przygotowany”<sup>464</sup>. W przypadku tego rodzaju sztuki eksperymentalnej nośnik tekstu nie może być jego ograniczeniem, bowiem tekst wykracza poza materialny wycinek rzeczywistości, w którym jest prezentowany. Immanentną tekstowość poezji konkretnej, ufundowaną na wyeksponowaniu sieci *signifiants* (w odniesieniu do prac wrocławskiego twórcy pisze o tym Martyna Pajączek<sup>465</sup>), podbudowują założenia teorii poststrukturalistycznych. Według Barthes’a „polem tekstu jest *signifiant*”, które jest nieskończone i „wiecznie się rozrasta”<sup>466</sup>. Pojęcia i właściwości będące w wyposażeniu tekstu są jednocześnie dystynktywnymi cechami utworów konkretnych. Innymi słowy, poezja konkretna staje się idealnym

<sup>460</sup> E. Łubowicz, *Poza granicami wyobraźni...*, dz. cyt., s. 199.

<sup>461</sup> M. Bieganowski, dz. cyt., s. 261.

<sup>462</sup> M. Dawidek Gryglicka, dz. cyt., s. 229.

<sup>463</sup> Tamże, s. 229–230.

<sup>464</sup> F. Mon, dz. cyt., s. 249.

<sup>465</sup> M. Pajączek, *Poetyka „pojęciokształtów”*, „Dyskurs” 2010, nr 10, s. 87–88.

<sup>466</sup> R. Barthes, *Od dzieła do tekstu*, dz. cyt., s. 190.



bytem poststrukturalistycznym jako tekst „przejęty przez czytelnika”, powstały na „przecięciu”, mnogi „stereograficzną wielością *signifiants*”<sup>467</sup>.

Znaki, hołubione przez konkretystów, cieszą się w ich pracach szczególną autonomią. Elżbieta Łubowicz wypukła ich autonomię jako podstawową zasadę działania poezji konkretnej<sup>468</sup>, co w oczywisty sposób koresponduje z tezami najważniejszych esejów teoretycznych, jak choćby *Kryzys znaku* Willarda Bohna (2001)<sup>469</sup>. Zdaniem Bohna znak w poezji konkretnej odsyła jednocześnie do tekstu i obrazu. Na tę *sui generis* kłączowość czy sieciowość poststrukturalno-konkretną zwraca także uwagę Derek Beaulieu, zauważając jej elementarną własność „de-montowania i ponownego montowania znaku i grafemu”<sup>470</sup>. Wedle tej koncepcji istota znaku jest dwudzielna i polega przede wszystkim na wyizolowaniu go z kontekstu językowego, rozumianego jako zakrzepły system, i – jak mówi sam Stanisław Dróżdź – „pozostawieniu go samym w sobie i samego dla siebie”<sup>471</sup>, a następnie uruchomieniu go w nowym kontekście. W przypadku *między* dwoistość tę oddaje Tadeusz Sławek poprzez wskazanie dwóch sił – odśrodkowej i dośrodkowej, działających w obrębie przestrzeni<sup>472</sup>. Pierwsza z nich dezintegruje i różnicuje tekst, druga zaś daje poczucie zespolenia wszystkich elementów w nowy sposób. Kategoria ruchu jest kolejną, która jest wyznacznikiem tekstowości w rozumieniu Barthes’a. Akcentuje on aktywność odbiorcy w ingerowaniu w tekst: „(...) nudzić się to nie umieć wytworzyć tekstu, nie potrafić grać (z) nim, naruszyć go, wprawić w ruch”<sup>473</sup>. Zatem znak, jak choćby litery ze słowa „między”, nigdy nie będzie mógł zrezygnować ze swojej dynamicznej odrębności. „Między” jest i „między” nie ma, bez możliwości powrotu do poprzednich wcieleń.

Siatka pojęć, jakie stosowane są do opisu niejednorodności i konstelacyjności<sup>474</sup> poezji konkretnej, podkreśla nieskończoność prób dotarcia do jakiegokolwiek pewności i określoności, bowiem „między jest wciąż

<sup>467</sup> Tamże, s. 190–191.

<sup>468</sup> E. Łubowicz, *Rzeczywistość jest tekstem...*, dz. cyt., s. 156.

<sup>469</sup> W. Bohn, dz. cyt., s. 5–25.

<sup>470</sup> D. Beaulieu, *Posłowie po słowach. Ku poetyce konkretnej*, tłum. K. Bojarska, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11/12, s. 372.

<sup>471</sup> *Rozmowy o sztuce (VIII). Ze Stanisławem Dróżdżem rozmawia Jaromir Jedliński*, „Odra” 1999, nr 7–8, s. 84.

<sup>472</sup> Zob. T. Sławek, „Wszystko z wszystkiego”..., dz. cyt., s. 96–97.

<sup>473</sup> R. Barthes, *Od dzieła do tekstu*, dz. cyt., s. 194.

<sup>474</sup> Termin konstelacji i konstelacyjności wprowadził do literatury „papierze poezji konkretnej” Eugen Gomringer. Zob. E. Gomringer, *vom vers zum constellation*, dz. cyt., s. 153–158.

odnawiającym się pęknięciem<sup>475</sup>. Utworowi konkretnemu, który jest zarówno tekstem, jak i instalacją przestrzenną, przynależy status odrębnego przedmiotu, obiektu czy artefaktu. *Między* wpisuje się w tradycję obiektów o charakterze tekstowym, których poetyka zakłada pewną nieciągłość w obrębie świata sztuki. Mowa tu choćby o pracach szkockiego konkretysty Iana Hamiltona Finlaya, tekstach-rzeźbach wykuwanych w kamieniu i drewnie czy tekstach-neonach. Jerzy Jarniewicz nazywa je „wierszami przestrzennymi, trójwymiarowymi” i „poezją ukonkretnioną”<sup>476</sup>, której tworzywem jest „słowo jako przedmiot”<sup>477</sup>. Zatem nie tylko ściany instalacji są materialnym bytem, nie tylko znaki namalowane czarną farbą na białym tle, ale samo słowo, które wymyka się percepcji odbiorcy, staje się przedmiotem. Wewnętrzna struktura tego rodzaju przedmiotu odpowiada jednak nieokreśloności i bezkresności przestrzeni, w jakiej się znajduje. Docieramy zatem do ostatniego z paradoksów *między*, o którym pisze Tadeusz Sławek, stwierdzając, że „(...) przedmioty nie są ostoją stabilności, lecz przeciwnie: nieustannie migoczą i zmieniają położenie”<sup>478</sup>. Przestrzeń *między* wskazuje zatem na nieobecność przedmiotu, który wycofuje się i powraca, a co za tym idzie – na wagę specyficznej oscylacji między nieistniejącym tekstem i istniejącym w nim odbiorcą.

<sup>475</sup> T. Sławek, „Wszystko z wszystkiego”..., dz. cyt., s. 97.

<sup>476</sup> J. Jarniewicz, dz. cyt., s. 58.

<sup>477</sup> Tamże, s. 57.

<sup>478</sup> T. Sławek, *Sztuka nieobecności*, dz. cyt., s. 126.

# Nota edytorska

W książce wykorzystałem teksty, które w latach 2010–2017 zostały opublikowane przede wszystkim w periodykach popularnonaukowych i kulturalnych, a także czasopismach naukowych oraz monografiach zbiorowych. Na potrzeby tego tomu zostały one przejrane, uzupełnione i w znacznej większości przekształcone w celu uspoźnienia podejmowanej tu problematyki.

## I. Problemy

*Stumetrowy banan i człowiek-trumna. Obiekty środkowoeuropejskich awangard*, „Opcje” 2015, nr 4.

*Falsyfikowanie miasta – modernizm i awangarda*, „Herito” 2016, nr 2–3.

*Awatary awangardy. Kategoria eksperymentu w rumuńskim dyskursie krytycznym po 1989 roku* [w:] *Awangarda i krytyka. Kraje Europy Środkowej i Wschodniej*, red. J. Kornhauser (jun.), M. Szumna, M. Kmieciak, Kraków 2015, s. 271–287.

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

*Odtrącona wyobraźnia. Polska poezja zamiast surrealizmu*, „Polisemia. Naukowe Czasopismo Internetowe”, <http://www.polisemia.com.pl/numer-4-2010-4/odtracona-wyobraznia-polska-poezja-zamiast-surrealizmu>, data dostępu: 15.08.2015.

*Narodziny hiperksięgi: Fajfer, Radovanović, Naum*, „Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis” 2016, nr 4, s. 187–200.

*Zadania tłumacza poezji konkretnej. Prolegomena metodologiczne (I)*, „Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis” 2012, 7, s. 119–133.

## II. Portrety

- Witkacego „Menażeria” i okolice. Awangarda w powijakach [w:] *Autour du théâtre / Wokół teatru*, red. J. Kornhauser (jun.), W. Rapak i O. Bartosiewicz, Kraków 2015, s. 127–136.
- Tristan Tzara: (Ju)dadaist / Dada-East. O rumuńskich i żydowskich korzeniach dadaizmu [w:] „Źródła Humanistyki Europejskiej”, t. III, red. K. Korus, Kraków 2010, s. 129–140.
- Manekiny, lalki, media. Czyżewski a surrealizm [w:] *Tytus Czyżewski. Między obrazem a słowem*, red. D. Wasilewska, Kraków 2017.
- „Do marzeń dano nam inne przedmioty z drzewa: las, łóżko”. Wyobrażenia w prozach poetyckich Zbigniewa Herberta [w:] *Alors je rêverai des horizons bleuâtres...*, red. B. Marczuk, J. Gorecka-Kalita, A. Kocik, Kraków 2013, s. 103–114.
- Nieokielznanie i katalog. Style życia przedmiotów na przykładzie poezji Vujicy Rešina Tucicia, „*Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis*” 2014, 9.
- „Oznacz na mapie albo opisz miejsce gdzie byś postawił albo położył stumetrowego banana”. Jiří Kolář – instrukcja obsługi [w:] *Jiří Kolář. Kolaž z łasiczką / Collage with an Ermine*, red. M.A. Potocka, K. Wąs, Kraków 2012, s. 38–51.
- Działanie/dokument/tekst. Sygnalistyczna poezja Miroljuba Todorovicia, „*Fragile. Pismo Kulturalne*” 2014, nr 2 (24), s. 14–18.
- W kręgu przedmiotów, w spirali słów. Powrót do „między” Stanisława Dróżdża [w:] *Wymiary powrotu w literaturze*, red. M. Garbacik [et al.], Kraków 2012, s. 201–208.

## Bibliografia

- Achleitner F., [tau taub taube] [w:] *antologija konkretne in vizualne poezije*, red. D. Poniž, Ljubljana 1978.
- Anderman J., *Fotografie*, Kraków 2002.
- antologija konkretne in vizualne poezije*, red. D. Poniž, Ljubljana 1978.
- Arrabal F., *Jądro szaleństwa*, tłum. M. Ziębina, Kraków 1979.
- Bachelard G., *Poetyka marzenia*, oprac. i tłum. L. Brogowski, Gdańsk 1998.
- Bachelard G., *Poetyka przestrzeni: szuflada, kufry i szafy*, tłum. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki” 1976, nr 1.
- Baranowska M., *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984.
- Barthes R., *Od dzieła do tekstu*, tłum. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1998, nr 6.
- Barthes R., *Śmierć autora*, tłum. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2.
- Barthes R., *Teoria tekstu*, tłum. A. Milecki [w:] *Współczesne teorie badań literackich za granicą*, t. IV, cz. 2, red. H. Markiewicz, Kraków 1992.
- Bassnett S., *Od komparatystyki literackiej do translatoologii*, tłum. A. Pokojska [w:] *Niewspółmierność. Perspektywy współczesnej komparatystyki. Antologia*, red. T. Bilczewski, Kraków 2010.
- Baudelaire Ch., *Paryski splin*, tłum. R. Engelking, Gdańsk 2008.
- Baudrillard J., *Słowa klucze*, tłum. S. Królak, Warszawa 2008.
- Bazarnik K., *Liberatura czyli o powstawaniu gatunków (literackich)* [w:] Z. Fajfer, *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009 / Liberature or Total Literature. Collected Essays 1999–2009*, red. K. Bazarnik, Kraków 2010.
- Beaulieu D., *Posłowie po słowach. Ku poetyce konkretnej*, tłum. K. Bojarska, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12.
- Béguin A., *Dusza romantyczna i marzenie senne. Esej o romantyzmie niemieckim i poezji francuskiej*, tłum. T. Stróżyński, Gdańsk 2011, s. 21–40.
- Belknap R.E., *The List. The Uses and Pleasures of Cataloguing*, New Haven 2004.
- Bellmer H., *Lalka*, tłum. J.S. Buras [w:] K.A. Jeleński, *Bellmer albo Anatomia Nieświadomości Fizycznej i Miłości*, tłum. J. Lisowski, Gdańsk 2013.
- Benjamin W., *Zadanie tłumacza*, tłum. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie” 2011, nr 5–6.

- Between Worlds. A Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910–1930*, red. T.O. Benson, É. Forgács, Cambridge, MA–London 2007.
- Bieganowski M., *Przestrzeń „między” poezji konkretnej*, „Dyskurs” 2010, nr 10.
- Błoński J., *Witkacy na zawsze*, Kraków 2003.
- Bogza G., *Rehabilitacja snu*, tłum. J. Kornhauser (jun.) [w:] *Głuchy brudnopis. Antologia manifestów awangard Europy Środkowej*, red. J. Kornhauser (jun.), K. Siewior, Kraków 2014.
- Böhme H., *Fetyszyzm i kultura. Inna teoria nowoczesności*, tłum. M. Falkowski, Warszawa 2012.
- Bohn W., *Kryzys znaku*, tłum. K. Majer, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12.
- Bolecki W., *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*, Warszawa 2012.
- Breton A., *Drugi manifest surrealizmu* [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, oprac. i tłum. A. Ważyk, Warszawa 1973.
- Breton A., *Kryzys przedmiotu* [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, oprac. i tłum. A. Ważyk, Warszawa 1973.
- Breton A., *Manifest surrealizmu* [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, red. i tłum. A. Ważyk, Warszawa 1973.
- Breton A., *Poems of André Breton. A Bilingual Anthology*, red. J.-P. Cauvin, M.A. Caws, Boston 2006.
- Breton A., *Surrealizm w swoich dziełach żywych* [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, oprac. i tłum. A. Ważyk, Warszawa 1973.
- Bürger P., *Teoria awangardy*, tłum. J. Kita-Huber, Kraków 2006.
- Burska L., *Awangarda i inne złudzenia. O pokoleniu '68 w Polsce*, Gdańsk 2012.
- Burzyńska A., Markowski M.P., *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006.
- Butor M., *Le livre comme objet* [w:] tegoż, *Répertoire II*, Paris 1964.
- Calinescu M., *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham 1987.
- Campos A. de, *Poesia, antipoesia, atropofagia*, São Paulo 1978.
- Campos A. de, *LUXO* [w:] *antologija konkretne in vizualne poezije*, red. D. Poniž, Ljubljana 1978.
- Campos A. de, Campos H. de, Pignatari D., *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950–1960*, São Paulo 1975.
- Caraballo J., *Patria* [w:] *antologija konkretne in vizualne poezije*, red. D. Poniž, Ljubljana 1978.
- Cărtărescu M., *Postmodernismul românesc*, București 1999 (I wydanie), 2010 (II wydanie).
- Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910–1930*, red. T.O. Benson, Cambridge, MA–London 2002.

- Cernat P., *Avangarda românească și complexul periferiei. Primul val*, București 2007.
- Cernat P., „Contimporanul”. *Istoria unei reviste de avangardă*, București 2007.
- Chalupecký J., *Na granicy sztuki. Przypadek Jiřego Kolářa*, tłum. J. Zarek [w:] *Jiří Kolář. Prace z kolekcji Jana i Medy Mladków* [katalog wystawy], red. M. Meschnik, Bytom–Katowice 1995.
- Crohmălniceanu Ovid S., *Eveii în mișcarea de avangardă românească*, București 2001.
- Culler J., *Teoria literatury. Bardzo krótkie wprowadzenie*, tłum. M. Bassaj, Warszawa 1998.
- Cywińska M., *Manufaktura snów. Rozważania o polskiej poezji nadrealistycznej*, Warszawa 2007.
- Czyżewski T., *Wiersze i utwory teatralne*, wstęp J. Kryszak, oprac. J. Kryszak, A.K. Waśkiewicz, Gdańsk 2009.
- Dada East. Rumuńskie konteksty dadaizmu*, red. Z. Machnicka, Warszawa 2008.
- Dawidek Gryglicka M., *Międzysłowia. O twórczości Stanisława Dróżdża. Interpretacje*, „Dyskurs” 2010, nr 10.
- Degler J., *Witkacego portret wielokrotny. Szkice i materiały do biografii (1918–1939)*, Warszawa 2013.
- Deleuze G., Guattari F., *Anty-Edyp*, tłum. T. Kaszubski, Warszawa 2016.
- Deleuze G., Guattari F., *Tysiąc plateau* [brak nazwiska tłumacza], Warszawa 2015.
- Didi-Huberman G., *Strategie obrazów. Oko historii 1*, tłum. J. Margański, Warszawa–Kraków 2011.
- Donguy J., *Poezja eksperymentalna. Epoka cyfrowa (1953–2007)*, tłum. M. Madej, Gdańsk 2012.
- Duda G., *Avangarda românească în context european* [w:] *Literatura românească de avangardă*, red. G. Duda, București 1997.
- Dziamski G., *Stanisława Dróżdża gry z językiem*, „Dyskurs” 2010, nr 10.
- Eco U., *Szaleństwo katalogowania*, tłum. T. Kwiecień, Poznań 2009.
- Effenberger V., *Polowanie na czarnego rekina. Wiersze i pseudoscenariusze 1940–1986*, tłum. D. Dobrew [et al.], posłowie L. Engelking, Wrocław 2006.
- Elger D., *Dadaismus*, Bonn 2009.
- Engelking L., *Konkretne decyzje tłumacza*, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12.
- Ex oriente dada. Z Tomem Sandqvistem rozmawia Zofia Machnicka* [w:] *Dada East. Rumuńskie konteksty dadaizmu*, red. Z. Machnicka, Warszawa 2008.
- Fajfer Z., *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*, „Dekada Literacka” 1999, nr 5–6.

- Fajfer Z., *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009 / Liberature or Total Literature. Collected Essays 1999–2009*, red. K. Bazarnik, Kraków 2010.
- Fajfer Z., *Liberatura: hiperksięga w epoce hipertekstu [w:] tegoż, Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009 / Liberature or Total Literature. Collected Essays 1999–2009*, red. K. Bazarnik, Kraków 2010.
- Fajfer Z., *Nie(o)pisanie liberatury [w:] tegoż, Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009 / Liberature or Total Literature. Collected Essays 1999–2009*, red. K. Bazarnik, Kraków 2010.
- Fahlström Ö., *Z pawiąszawaniem urorurodziurodzin. Manifest poezji konkretnej*, tłum. A. Topczewska, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12.
- Franaszek A., *Ciemne źródło (o twórczości Zbigniewa Herberta)*, Londyn 1998.
- Garnier P., *Poèmes géométriques*, Paris 1986.
- Garnier P., Garnier I., *Poésie spatiale. Raumpoesie*, Bamberg 2001.
- Gazda G., *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2000.
- Genette G., *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk 2014.
- Gerould D.C., *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*, tłum. I. Sieradzki, Warszawa 1981.
- Glenn J., *Complicating Things (Introduction) [w:] J. Glenn, C. Hayes, Taking Things Seriously. 75 Objects with Unexpected Significance*, New York 2007.
- Glenn J., Hayes C., *Taking Things Seriously. 75 Objects with Unexpected Significance*, New York 2007.
- Głuchowska L., *Tristan Tzara – „monsieur dada”. „Manifest dada 1918” i polskie konteksty dadaizmu*, „Rita Baum” 2009, nr 13.
- Głuchy brudnopis. *Antologia manifestów awangard Europy Środkowej*, red. J. Kornhauser (jun.), K. Siewior, Kraków 2014.
- Gomringer E., *definitionen zur visuellen poesie [1972] [w:] konkrete poesie*, red. E. Gomringer, Stuttgart 1972.
- Gomringer E., *vom vers zum konstellation [1954] [w:] konkrete poesie*, red. E. Gomringer, Stuttgart 1972.
- Gomringer E., *worte sind schatten*, Stuttgart 1969.
- Górska-Olesińska M., *Ukryte wymiary pojęciokształtów [w:] Od liberatury do e-literatury*, red. E. Wilk, M. Górska-Olesińska, Opole 2011.
- Harman G., *Traktat o przedmiotach*, tłum. M. Rychter, Warszawa 2013.
- Heißenbüttel H., *das textbuch*, Berlin 1970.
- Herbert Z., *Bajki*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2009.



- Herbert Z., *Hermes, pies i gwiazda*, Warszawa 1957.
- Herbert Z., *Napis*, Warszawa 1969.
- Herbert Z., *Struna światła*, Warszawa 1956; wyd. II, przejrzone, Wrocław 1994.
- Herbert Z., *Studium przedmiotu*, Warszawa 1961.
- Herbert Z., *Utwory rozproszone (Rekonesans)*, Kraków 2010.
- Herta Müller *despre Gellu Naum*, documentar radiofonic [w:] G. Naum, *Vârsta sem-nului, Câteva din frumoasele mele poheme rostite în 1967, 1991, 1999*, red. S. Popescu, autor documentar radio A. Mateescu, CD2, *Gellu Naum: obiligația mea de destin*, București 2010.
- Hiperteksty literackie. Literatura i nowe media*, red. M. Pisarski, P. Marecki, Kraków 2011.
- Hocke G.R., *Świat jako labirynt. Maniera i mania w sztuce europejskiej w latach 1520–1650 i współcześnie*, tłum. M. Szalsza, Gdańsk 2003.
- Horyzonty wyobraźni. Fantazja i fantastyczność we współczesnej kulturze*, red. J. Kornhauser (jun.), D. Zajac, Kraków 2012.
- Jandl E., *sprechblasen*, Berlin 1968.
- Jarniewicz J., *Tłumacze na urlop!*, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12.
- Jeleński K.A., *Bellmer albo Anatomia Nieświadomości Fizycznej i Miłości*, tłum. J. Lisowski, Gdańsk 2013.
- Jiří Kolář – *Kolaž z lasiczką / Collage with an Ermine*, red. M.A. Potocka, K. Wąs, Kraków 2012.
- Jiří Kolář. *Prace z kolekcji Jana i Medy Mladków* [katalog wystawy], red. M. Meschnik, Bytom–Katowice 1995.
- Kafka F., *Proces*, tłum. B. Schulz, Wrocław 1994.
- Kaliszewski A., *Gry Pana Cogito*, Kraków 1982.
- Karpowicz A., *Kolaż. Awangardowy gest kreacji. Thermerson, Buczkowski, Białoszewski*, Warszawa 2007.
- Kasper M., *All Cotton Briefs. Expanded Edition*, New York 1992.
- Kästner E., *Aufstand der Dinge. Byzantinische Aufzeichnungen*, Frankfurt am Main 1973.
- Kolář J., *Basně ticha*, [Praha] 1970.
- Kolář J., *Dílo*, t. VI: *Basně ticha*, Praha 1994.
- Kolář J., *Kilka słów na temat sztuki wadliwej*, tłum. P. Łopatka [w:] *Jiří Kolář – Kolaž z lasiczką / Collage with an Ermine*, red. M.A. Potocka, K. Wąs, Kraków 2012.
- Kolář J., *Naoczny świadek. Dziennik z roku 1949*, tłum. R. Putzlacher-Buchtová, Kraków 2012.
- Kolář J., *Sposób użycia i inne wiersze*, oprac. i tłum. L. Engelking, Wrocław 2010.
- Kolář J., *Wiersze*, tłum. L. Engelking, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12.

- Koller W., *Przekład literacki z perspektywy językoznawstwa*, tłum. P. Zarychta [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków 2009.
- konkrete poesie*, red. E. Gomringer, Stuttgart 1972.
- Kornhauser J. (jun.), *Całkowita rewolucja. Status przedmiotów w poezji surrealizmu*, Kraków 2015.
- Kornhauser J. (jun.), *Teraz zasłony są przyczesanymi brodami. Wyobraźnia jako źródło obrazu poetyckiego w twórczości surrealistycznej Gellu Nauma* [w:] *Horyzonty wyobraźni. Fantazja i fantastyczność we współczesnej kulturze*, red. J. Kornhauser (jun.), D. Zajęc, Kraków 2012.
- Kornhauser J. (jun.), „Uwaga! Groźba epidemii poetów poklepywania”. O „G” Ryszarda Krynickiego, „MOCAK Forum” 2015, nr 2, *Chwistek, Eile, Ingarden, Porębski*.
- Kornhauser J. (sen.), *Hurraa!*, Kraków 1982.
- Kornhauser J. (sen.), *Pora przekwitania (Zbigniew Herbert)* [w:] tegoż, *Światło wewnętrzne*, Kraków 1984.
- Kornhauser J. (sen.), *Przekład jako objaśnienie (O tłumaczeniu poezji konkretnej)* [w:] tegoż, *Wspólny język (Jugoslawica)*, Katowice 1983.
- Kornhauser J. (sen.), *Uśmiech Sfinksa. O poezji Zbigniewa Herberta*, Kraków 2001.
- Kornhauser J. (sen.), *Zabójstwo*, Kraków 1973.
- Kornhauser J. (sen.), Zagajewski A., *Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974.
- Krajewski M., *Są w życiu rzeczy... Szkice z socjologii przedmiotów*, Warszawa 2013.
- Kroutvor J., *Europa Środkowa: anegdota i historia*, tłum. J. Stachowski, Izabelin 1998.
- Kryszak J., *Tytus Czyżewski w teatrze świata i wyobraźni* [w:] T. Czyżewski, *Wiersze i utwory teatralne*, wstęp J. Kryszak, oprac. J. Kryszak i A.K. Waśkiewicz, Gdańsk 2009.
- Lefter I.B., *Avantajul lui Gellu Naum. Mic portret cu Avantajul vertebrelor*, „Observador Cultural” 2000, nr 23, 1–7.08.
- Legeżyńska A., Śliwiński P., *Poezja polska po 1968 roku*, Warszawa 2000.
- Leiris M., *Noce bez nocy i kilka dni bez dnia*, tłum. A. Wasilewska, Gdańsk 2011.
- Lipski J.J., *Między historią i Arkadią wyobraźni* [w:] *Poznawanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998.
- „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12.
- Luca Gh., *Bierny wampir*, tłum. J. Kornhauser (jun.), „Literatura na Świecie” 2016, nr 1–2.
- Luca Gh., Trost D., *Prezentacja kolorowych grafii i obiektów*, tłum. J. Kornhauser (jun.) [w:] *Głuchy brudnopis. Antologia manifestów awangard Europy Środkowej*, red. J. Kornhauser (jun.), K. Siewior, Kraków 2014.

- Lyotard J.F., *Wzniosłość i awangarda*, tłum. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie” 1996, nr 2–3.
- Łubowicz E., *Poza granicami wyobraźni. Rozwój formy i koncepcji prac Stanisława Dróżdża*, „Dyskurs” 2010, nr 10.
- Łubowicz E., *Rzeczywistość jest tekstem. „Pojęciokształty” Stanisława Dróżdża*, „Dyskurs” 2010, nr 10.
- Łukasiewicz J., *Studium przedmiotu [w:] Poznawanie Herberta 2*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000.
- Machej Z., *Smakosze, kochankowie i płatni mordercy*, Warszawa 1984.
- Machej Z., *Trzeci brzeg*, Kraków 1992.
- Machej Z., *Wspomnienia z poezji nowoczesnej*, Wrocław 2005.
- Machnicka Z., *Dada-Geist. O nową recepcję dadaizmu*, tłum. M. Wawrzyńczak [w:] *Dada East. Rumuńskie konteksty dadaizmu*, red. Z. Machnicka, Warszawa 2008.
- Maliszewski K., *Nasi klasycy, nasi barbarzyńcy. Szkice o nowej poezji*, Bydgoszcz 1999.
- Marinetti F.T., *Akt założycielski i manifest futuryzmu [w:] Poetyckie awangardy. Awangarda przedwojenna. Lekcja literatury z Piotrem Śliwińskim*, red. P. Śliwiński, Kraków 2004.
- Matić D., *Tajny płomień*, tłum. J. Kornhauser (sen.), Kraków 1980.
- Mayr H., [sau aus usa] [w:] *antologija konkretne in vizualne poezije*, red. D. Poniž, Ljubljana 1978.
- McCracken G.D., *Culture and Consumption: New Approaches to the Symbolic Character of Consumer Goods and Activities*, Bloomington 1990.
- Michaux H., *Seans z workiem*, red. i tłum. J. Hartwig, Warszawa 2004.
- Micińska A., *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Iuvenilia*, „Dialog” 1965, nr 8.
- Mincu M., *Experimentalismul poetic românesc*, Pitești 2006.
- Mon F., *Pędy języka rosna i rosna*, tłum. A. Kopacki, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12.
- Morar O., *Avatarurile suprarealismului românesc*, București 2003.
- Müller H., *Kolaże*, oprac. i tłum. L. Szaruga, Wrocław 2013.
- Müller H., *Strażnik bierze swój grzebień / Der Wächter nimmt seinen Kamm*, oprac. Z. Fajfer, K. Bazarnik, M. Hernas, tłum. A. Kozuch, Kraków 2010.
- Muniak R.F., *Efekt lalki. Lalka jako obraz i rzecz*, Kraków 2012.
- Nannucci M., *the missing poem is the poem [w:] antologija konkretne in vizualne poezije*, red. D. Poniž, Ljubljana 1978.
- Naum G., *Copacul-animal urmat de Avantajul vertebrelor*, Cluj-Napoca 2000.

- Naum G., *Vârsta semnului, Câteva din frumosele mele poheme rostite în 1967, 1991, 1999*, red. S. Popescu, autor documentar radio A. Mateescu, CD2, *Gellu Naum: obiligația mea de destin*, București 2010.
- Naum G., *Wiersze*, tłum. I. Kania, „Literatura na Świecie”, 2000, nr 1–2.
- Nelson V., *Sekretne życie lalek*, tłum. A. Kowalcze-Pawlik, Kraków 2009.
- Neumannová E., *Poezja bez słów*, tłum. J. Zarek [w:] *Jiří Kolář. Prace z kolekcji Jana i Medy Mladków* [katalog wystawy], red. M. Meschnik, Bytom–Katowice 1995.
- Nezval V., *Wiersze*, tłum. J. Waczków [w:] *Nadrealizm europejski. Antologia poetycka*, red. J. Waczków, Warszawa 1981.
- Nezval V. [et al.], *Surrealizm w Republice Czechosłowackiej – broszura*, tłum. H. Marciniań [w:] *Głuchy brudnopis. Antologia manifestów awangard Europy Środkowej*, red. J. Kornhauser (jun.), K. Siewior, Kraków 2014.
- Nida E.A., *Zasady odpowiedniości*, tłum. A. Skucińska [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków 2009.
- Niewspółmierność. Perspektywy współczesnej komparatystyki. Antologia*, red. T. Bilczewski, Kraków 2010.
- Od liberatury do e-literatury*, red. E. Wilk, M. Górską-Olesińską, Opole 2011.
- Olsen B., *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, tłum. B. Shallcross, Warszawa 2013.
- Orska J., *Republika poetów*, Kraków 2013.
- Osti M., *bez tytułu* [w:] *antologija konkretne in vizualne poezije*, red. D. Poniž, Ljubljana 1978.
- Pajączek M., *Poetyka „pojęciokształtów”*, „Dyskurs” 2010, nr 10.
- Peiper T., *Miasto. Masa. Maszyna* [w:] tegoż, *Tędy, Nowe usta*, Kraków 1972.
- Piątkowski J., Stabro S., Kornhauser J. (sen.), Zagajewski A., Kronhold J., Jaworski W., *Teraz*, Warszawa 1970.
- Pignatari D., *beba coca cola* [w:] *antologija konkretne in vizualne poezije*, red. D. Poniž, Ljubljana 1978.
- Poetyckie awangardy. Awangarda przedwojenna. Lekcja literatury z Piotrem Śliwińskim*, red. P. Śliwiński, Kraków 2004.
- Pomian K., *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI–XVIII wiek*, tłum. A. Pieńkos, Gdańsk 2012.
- Pop I., *Avangarda în literatura româna*, București 1990.
- Pop I., *Avangardismul poetic românesc*, București 1969.
- Pop I., *Prefața* [w:] G. Naum, *Copacul-animal urmat de Avantajul vertebrelor*, Cluj-Napoca 2000.
- Popescu S., *Gellu Naum. Despre identic și felurit. Antologie*, Iași 2004.
- Poznanwanie Herberta 2*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000.

- Prokop J., *Lekcja rzeczy*, Kraków 1972.
- Puzyna K., *Wstęp* [w:] S.I. Witkiewicz, *Dramaty*, t. I, oprac. K. Puzyna, Warszawa 1972, wyd. II.
- Queneau R., *Sto tysięcy miliardów wierszy*, adapt. J. Gondowicz, Kraków 2008.
- Radovanović V., VVV. *Verbo-voko-vizuelno... / VVV. Verbo-voco-visual...* [w:] W4: *verbo-voco-visual*, red. F. Zagoričnik, Ž. Kladnik, Piran–Beograd–Kranj 1980.
- Richter H., *Dadaizm*, tłum. J.S. Buras, Warszawa 1983.
- Ristić M., *Wiersze*, tłum. J. Kornhauser (sen.), Kraków 1977.
- Robbe-Grillet A., *Džin. Czerwona wyrwa w bruku ulicznym*, tłum. L. Kałuska, Kraków 1984.
- Roll S., *Metaloid*, tłum. J. Kornhauser (jun.) [w:] *Głuchy brudnopis. Antologia manifestów awangard Europy Środkowej*, red. J. Kornhauser (jun.), K. Siewior, Kraków 2014.
- Rozmowy o sztuce (VIII). *Ze Stanisławem Dróżdżem rozmawia Jaromir Jedliński*, „Odra” 1999, nr 7–8.
- Rühm G., *gesammelte gedichte und visuelle texte*, Reinbek 1970.
- Rühm G., [ty], tłum. K. Tkaczyk, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12.
- Rypson P., *Książki i strony. Polska książka awangardowa i artystyczna w XX wieku*, Warszawa 2000.
- Rypson P., *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa 1989.
- Šalamun T., *Pora roku*, tłum. M. Biedrzycki, Mikołów 2013.
- Sandqvist T., *Dada East. Româinii de la Cabaret Voltaire*, tłum. C. Deutsch, București 2010.
- Sandqvist T., *Dada East. The Romanians of Cabaret Voltaire*, Cambridge, MA–London 2006.
- Schulz B., *Sklepy cynamonowe*, Kraków 2010.
- Sławek T., *Między literami. Szkice o poezji konkretnej*, Wrocław 1989.
- Sławek T., *Początekoniec. Stanisława Dróżdża „Eschatologia egzystencji”* [w:] *Stanisław Dróżdż. Poezja konkretna* [katalog wystawy], Warszawa–Bytom 1997.
- Sontag S., *Przeciw interpretacji i inne eseje*, tłum. M. Pasicka, A. Skucińska, D. Żukowski, Kraków 2012.
- Sosnowski A., *Nouvelles impressions d'Amérique*, Warszawa 1994.
- Spiridon M., Lefter I.B., Crăciun Gh., *Experiment in Post-war Romanian Literature*, tłum. D. Marcus, R.I. Patrichi, D. Hill, Pitești 1999.
- Stanisław Dróżdż. Poezja konkretna* [katalog wystawy], Warszawa–Bytom 1997.
- Štyrský J., *Z wykładu na seminarium Jana Mukařovskiego w Pradze*, tłum. H. Marciński [w:] *Głuchy brudnopis. Antologia manifestów awangard Europy Środkowej*, red. J. Kornhauser (jun.), K. Siewior, Kraków 2014.

- Sudjic D., *Język rzeczy. Dizajn i luksus, moda i sztuka. W jaki sposób przedmioty nas uwodzą?*, tłum. A. Puchejda, Kraków 2013.
- Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, oprac. i tłum. A. Ważyk, Warszawa 1973.
- Szkłowski W., *Forma i materiał sztuki*, tłum. M. Łucewicz-Napałkow, M. Bajorek [w:] *Uniezwyklenie, Alternativa. Antologia 2<sup>PL</sup>*, red. F. Recchia, Gdańsk 2012.
- Śliwiński P., *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*, Warszawa 2007.
- Taborska A., *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, Gdańsk 2007.
- Todorović M., *Algol. Signalistička vizuelna, kompjuterska, permutaciona, objekt i gestualna poezija (1967–1971)*, Beograd 1980.
- Todorović M., *Poetika signalizma*, Beograd 2003.
- Tragarze zdań. Antologia młodej poezji serbskiej*, oprac. i tłum. J. Kornhauser (sen.), Kraków 1983.
- Tucić V.R., *Mikser sad, grzačka sen* [w:] *Tragarze zdań. Antologia młodej poezji serbskiej*, oprac. i tłum. J. Kornhauser (sen.), Kraków 1983.
- Tucić V.R., *San i kritika*, Novi Sad 1977.
- Tucić V.R., *Struganie marzeń*, oprac. i tłum. A. Żuchowska-Arent, Kraków 2011.
- Twórczość Zbigniewa Herberta*, red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski, Kraków 2001.
- Tzara T., *Manifest dada 1918*, tłum. J. Wolańska, „Rita Baum” 2009, nr 13.
- Tzara T., *Manifest o miłości słabej i miłości gorzkiej [1920]* [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, red. i tłum. A. Ważyk, Warszawa 1973.
- Tzara T., *Primele poeme ale lui Tristan Tzara și insurecția de la Zürich prezentată de Sașa Pană*, București 1970.
- Tzara T., *Sept manifestes DADA. Lampisteries*, Paris 1963.
- Ulrichs T., *rot 33*, Stuttgart 1968.
- Uniezwyklenie, Alternativa. Antologia 2<sup>PL</sup>*, red. F. Recchia, Gdańsk 2012.
- Urmuz, *Prozy*, tłum. K. Jurczak, „Literatura na Świecie” 2000, nr 1–2.
- Vinea I., *Manifest aktywistyczny do młodzieży*, tłum. J. Kornhauser (jun.) [w:] *Głuchy brudnopis. Antologia manifestów awangard Europy Środkowej*, red. J. Kornhauser (jun.), K. Siewior, Kraków 2014.
- Voronca I., *Architektura*, tłum. J. Kornhauser (jun.) [w:] *Głuchy brudnopis. Antologia manifestów awangard Europy Środkowej*, red. J. Kornhauser (jun.), K. Siewior, Kraków 2014.
- W4: *verbo-voco-visual*, red. F. Zagoričnik, Ž. Kladnik, Piran–Beograd–Kranj 1980.
- Ważyk A., *Wybór poezji*, oprac. i wstęp J. Trznadel, Warszawa 1967.
- Wende W., *Poezja wizualna. Atak na kodeks poprawności językowej*, tłum. M. Siwik, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12.

- Wiedemann A., *Sceny łóżkowe*, Kraków 2005.
- Wiśniewska L., *Filozofia i mechanizmy konstrukcyjne świata poetyckiego Zbigniewa Herberta* [w:] *Twórczość Zbigniewa Herberta*, red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski, Kraków 2001.
- Witkiewicz S.I., *Menażeria, czyli Wybryk Słonia* [w:] tegoż, *Dramaty*, t. I, oprac. K. Puzyna, Warszawa 1972, wyd. II.
- Witkiewicz S.I., *Piurblagizm. Teorya czystej blagi. Najlepsze utwory piurblagistów. Manifest*, <http://polona.pl/item/319858/0/>, data dostępu: 15.08.2015.
- Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków 2009.





# Indeks

- Achleitner Friedrich 100  
Anderman Janusz 61  
Apollinaire Guillaume (właśc. Wilhelm Apolinary Kostrowicki) 68, 107, 184  
Aragon Louis 184  
Arp Hans 107, 129, 184  
Arrabal Fernando 67, 165  
Artaud Antonin (właśc. Antoine Marie Joseph Artaud) 143  
Artmann Hans Carl 190  
Ashbery John 73
- Baargeld Johannes 129  
Bachelard Gaston 153, 157, 158  
Bajorek Michał 138  
Balcerzan Edward 70  
Ball Hugo 57, 128  
Barańczak Stanisław 52  
Bardot Brigitte 72  
Barthes Roland 9, 79, 82, 118, 176, 185, 189, 196, 197, 200, 201  
Bartosiewicz Olga 204  
Bassaj Maria 128  
Bassnett Susan 94  
Baudelaire Charles 27, 149  
Baudrillard Jean 82  
Bazarnik Katarzyna 58, 81, 91, 92  
Beaulieu Derek 201  
Béguin Albert 25  
Belknap Robert E. 86, 165, 173, 174  
Bellmer Hans 141  
Benjamin Walter 96  
Bense Max 56  
Benson Timothy O. 39, 40  
Białoszewski Miron 51, 55  
Biedrzycki Miłosz 67  
Bieganowski Michał 195, 200  
Bieńczyk Marek 152  
Bilczewski Tomasz 94  
Blaine Julien 190, 194
- Blanchot Maurice 197  
Błoński Jan 117  
Bogza Geo (właśc. Gheorghe Bogza) 17  
Böhme Hartmut 9, 165  
Bohn Willard 94, 190, 201  
Bojarska Katarzyna 201  
Bolecki Włodzimierz 65, 66, 69, 137  
Bory Jean-François 93, 106  
Boy-Żeleński Stanisław 120  
Brakoniecki Kazimierz 66  
Brâncuși Constantin 43  
Brauner Victor 57, 90, 133  
Breton André 8, 9, 15, 25, 48, 56, 57, 65, 69, 117–124, 138–141, 143, 144, 150, 151, 153, 154, 156–159, 164, 167, 199  
Brogowski Leszek 157  
Brooks Cleanth 124  
Brumaru Emil 49  
Brzękowski Jan 65, 68, 137  
Bukowski Piotr 95  
Buras Jacek S. 61, 141  
Bürger Peter 165, 175  
Burluk Dawid 31  
Burluk Władimir 31  
Burska Lidia 52  
Burzyńska Anna 124  
Butor Michel 80
- Cage John 190  
Calder Alex (właśc. Alexander Calder) 107, 184  
Calinescu Matei (właśc. Matei Călinescu) 37  
Campos Augusto de 56, 93, 94, 105, 182  
Campos Haroldo de 56, 93, 94, 182  
Caraballo Jorge 101  
Carrega Ugo 106, 183  
Cărtărescu Mircea 46–49  
Cauvin Jean-Pierre 143  
Caws Mary Ann 143  
Cernat Paul 42–45, 129–132, 136

- Chalupcecký Jindřich 188  
 Chirico Giorgio de 73  
 Chlebnikow Wielimir (właśc. Wiktor  
 Władimirowicz Chlebnikow) 187  
 Chrzanowski Tadeusz 149  
 Cioran Emil 43  
 Cosma Mihail (właśc. Moise Cosma) 43  
 Coșovei Traian T. 47  
 Crăciun Gheorghe 49, 50  
 Crohmăniceanu Ovid S. 40–42, 45, 133–  
 135  
 Culler Jonathan 128  
 Czyż Stanisław 66  
 Czyżewski Tytus 8, 31, 68, 137–141, 143–146  
  
 Dawidek Gryglicka Małgorzata 197, 200  
 Degler Janusz 117  
 Deleuze Gilles 176  
 Derrida Jacques 185  
 Deutsch Cristina 39  
 Dimov Leonid 47–49  
 Didi-Huberman Georges 8, 10, 11  
 Dobrew Dorota 67  
 Doesburg Theo van 103  
 Donguy Jacques 190  
 Drózd Stanisław 8, 51, 60, 93, 193, 195,  
 198–201  
 Dubuffet Jean 187  
 Duchamp Marcel 62, 89, 91, 129, 179  
 Dziamski Grzegorz 197  
  
 Eco Umberto 86, 87, 165, 172–178, 191  
 Effenberger Vratislav 35, 67  
 Elger Dietmar 129  
 Eliade Mircea 43  
 Engelking Leszek 21, 67, 96, 107–111  
 Engelking Ryszard 27  
 Ernst Max 129  
  
 Fahlström Öyvind 93, 95, 182  
 Fajfer Zenon 21, 58, 59, 77–85, 87–92, 185  
 Falkowski Mateusz 10  
 Filliou Robert 190  
 Finlay Ian Hamilton 56, 111, 193, 202  
 Forgács Éva 39  
 Franaszek Andrzej 152–154, 156  
 Freud Zygmunt 157  
 Fundoianu Benjamin (właśc. Benjamin  
 Wechsler) 133  
  
 Gałczyński Konstanty Ildefons 66  
 Gappamyr Heinz 93  
 Garbacik Magdalena 204  
 Garnier Ilse 56, 106, 190  
 Garnier Pierre 56, 93, 106, 190  
 Gazda Grzegorz 94  
 Genette Gérard 120  
 Gerould Daniel C. 115–117  
 Gerz Jochen 191  
 Gheorghiu-Dej Gheorghe 49  
 Glenn Joshua 78, 80, 84, 87  
 Gleń Adrian 61  
 Głuchowska Lidia 51  
 Gogol Mikołaj 117  
 Gombrowicz Witold 75  
 Gomringer Eugen 56, 93, 97–99, 103, 182,  
 201  
 Gondowicz Jan 176  
 Gorecka-Kalita Joanna 204  
 Górska-Olesińska Monika 195  
 Grochowiak Stanisław 66  
 Guattari Félix 176  
  
 Harasymowicz Jerzy 69  
 Harman Graham 164, 167, 170  
 Hartwig Julia 67  
 Hausmann Raoul 61, 129  
 Hayes Carol 78  
 Heidsieck Bernard 190  
 Heißenbüttel Helmut 93, 103  
 Herbert Zbigniew 8, 28, 29, 69, 70, 72, 75,  
 149, 150, 152–154, 158–161, 163, 164,  
 170  
 Hernas Marcin 58  
 Heydel Magda 95  
 Hill David 49  
 Höch Hannah 57, 129  
 Hocke Gustav R. 139, 144  
 Holzer Jenny 111  
 Homer 174  
 Honet Roman 71  
 Hrabal Bohumil 182  
 Hülsenbeck Richard 129  
  
 Iaru Florin 47  
 Ionesco Eugène (właśc. Eugen Ionescu) 43  
  
 Jacob Max 68–70, 72, 149, 150  
 Jakobson Roman 128

- Janco Marcel (właśc. Marcel Hermann Iancu) 40, 128, 129  
 Jandl Ernst 93, 100, 103  
 Jarniewicz Jerzy 95, 96, 103–107, 110, 111, 202  
 Jarry Alfred 116, 119, 120  
 Jasiński Bruno 68  
 Jaworski Wit 53, 54  
 Jedliński Jaromir 201  
 Jeleński Konstanty A. 141  
 Joyce James 82, 172  
 Jurczak Kazimierz 18
- Kafka Franz 26, 27, 29  
 Kaliszewski Andrzej 150  
 Kałuska Loda 143  
 Kandinsky Wassily 103  
 Kania Ireneusz 67  
 Kantor Tadeusz 145  
 Karpowicz Agnieszka 55, 62  
 Karpowicz Tymoteusz 51  
 Kasper Michael 58, 74  
 Kassák Lajos 32, 57, 90  
 Kästner Erhart 10, 15  
 Kita-Huber Jadwiga 165  
 Kladnik Živko 84  
 Kmiecik Michalina 203  
 Kocik Agnieszka 204  
 Kolář Jiří 8, 19–22, 56, 57, 93, 96, 107–109, 181–188, 190  
 Koller Werner 95  
 Kopacki Andrzej 93  
 Kornhauser Jakob 16, 17, 23, 31, 61, 142, 150, 151, 203, 204  
 Kornhauser Julian 22, 52–54, 57, 60–63, 67, 70, 83, 95–103, 105–107, 109–111, 149, 150, 152, 164  
 Korus Kazimierz 204  
 Kowalcze-Pawlik Anna 142  
 Koźuch Artur 58  
 Krajewski Marek 16, 165, 166, 168–172, 179  
 Král Petr 35  
 Kristeva Julia 189  
 Kronhold Jerzy 53, 54, 66  
 Kroutvor Josef 26, 30, 32, 33  
 Królak Sławomir 82  
 Krynicki Ryszard 52–60, 62, 83, 149, 160  
 Kryszak Janusz 31, 138, 142, 143, 146  
 Krzemień Wiktoria 153
- Kuczok Wojciech 74  
 Kurc-Maj Paulina 203  
 Kwiecień Tomasz 87
- Lakner László 35  
 Lautréamont comte de (właśc. Isidore Lucien Ducasse) 47  
 Lebel Jean-Jacques 190  
 Lefter Ion Bogdan 49, 50, 87, 88, 90  
 Legeżyńska Anna 73  
 Leiris Michel 74  
 Lipski Jan Józef 152, 154  
 Lipszyc Adam 96  
 Lisowski Jerzy 141  
 Lissitzky El (właśc. Łazar Markowicz Lisicki) 32  
 Lovinescu Eugen 40, 47  
 Luca Gherasim (właśc. Salman Locker) 22, 23, 36, 48, 50, 133, 141–143  
 Lyotard Jean-François 152, 185
- Łopatka Paweł 21  
 Łubowicz Elżbieta 195–201  
 Łucewicz-Napałkow Maryja 138  
 Łukasiewicz Jacek 154, 156
- Macedonski Alexandru 130  
 Machej Zbigniew 71, 72, 75, 76  
 Machnicka Zofia 127, 128  
 Madej Magdalena 190  
 Maeterlinck Maurice 117, 130  
 Majakowski Włodzimierz (właśc. Władimir Władimirowicz Majakowski) 127  
 Majer Krzysztof 94  
 Majerski Paweł 70  
 Malewicz Kazimierz 190  
 Maliszewski Karol 71–73  
 Mallarmé Stéphane 47, 59, 62, 82  
 Manolescu Nicolae 36, 47  
 Marciniak Hanna 16, 18  
 Marcus Della 49  
 Marczuk Barbara 204  
 Marecki Piotr 80  
 Margański Janusz 8  
 Marinetti Filippo Tommaso 30, 31, 125, 189  
 Markiewicz Henryk 197  
 Markowski Michał Paweł 9, 79, 124  
 Martek Vlado 86  
 Mayr Hansjörg 105

- Mazilescu Virgil 49  
 McCracken Grant D. 169  
 Melecki Maciej 71  
 Meschnik Marek 181  
 Miccini Eugenio 56, 106, 190, 191  
 Michaux Henri 67  
 Micińska Anna 117  
 Milecki Aleksander 120, 197  
 Minulescu Ion 130  
 Mon Franz 93, 95, 200  
 Mondrian Piet (właśc. Pieter Cornelis  
 Mondriaan) 107, 185  
 Morar Ovidiu 38, 46  
 Morgenstern Christian 82  
 Mrozek Sławomir 66  
 Müller Herta 58, 59  
 Muniak Radosław Filip 141  
 Mussolini Benito 127  
  
 Nałkowska Zofia 75  
 Nannucci Maurizio 86, 100  
 Napiórkowski Jacek 71  
 Naum Gellu 36, 48, 50, 67, 77, 87–91, 183  
 Nelson Victoria 142  
 Nestroy Johann Nepomuk 33  
 Neumannová Eva 181, 187, 188  
 Nezval Vítězslav 16, 18, 20  
 Nida Eugène A. 111  
 Noica Constantin 43  
 Novák Ladislav 56  
  
 Olsen Bjørnar 163  
 Ori Luciano 56, 93, 190  
 Orska Joanna 52  
 Osti Maurizio 106  
  
 Pajączek Martyna 200  
 Pană Sașa (właśc. Alexandru Binder) 36,  
 131, 133  
 Pasicka Małgorzata 165  
 Patrichi Ruxandra-Ioana 49  
 Păun Paul (właśc. Zaharia Herșcovici) 36,  
 133  
 Pavić Milorad 82  
 Peiper Tadeusz 30, 31, 53, 65, 68  
 Piątkowski Jerzy 53, 54  
 Picabia Francis 62  
 Picasso Pablo 134  
 Pieńkos Andrzej 81  
  
 Pignatari Décio 94, 100  
 Pisarski Mariusz 80  
 Podsiadło Jacek 70  
 Pokojska Agnieszka 94  
 Polański Roman 72  
 Polit Paweł 203  
 Pollock Jackson 107, 184, 185  
 Pomian Krzysztof 81, 165, 177, 178  
 Ponge Francis 150, 165  
 Poniż Denis 100  
 Pop Ion 36, 90  
 Popa Vasko 69, 165  
 Popescu Simona 87, 89–91  
 Potocka Maria Anna 21, 56, 204  
 Pronaszko Andrzej 142  
 Prokop Jan 65, 66, 69  
 Puczejda Adam 15  
 Pułka Tomasz 71  
 Putzlacher-Buchtová Renata 182  
 Puzyna Konstanty 116, 118, 120  
  
 Queneau Raymond 176  
  
 Radovanović Vladan 77, 85, 86, 90, 92  
 Rapak Waclaw 204  
 Ratoń Kazimierz 66  
 Ray Man (właśc. Emmanuel Rudnitzky) 129  
 Recchia Francesca 138  
 Reverdy Pierre 68, 149, 151, 156  
 Reznikoff Charles 165  
 Richter Hans 61  
 Riddell Alan 56  
 Rimbaud Arthur 47, 73, 149  
 Ristić Marko 67  
 Robbe-Grillet Alain 143  
 Rodczenko Aleksander 32  
 Roll Stéphane (właśc. Gheorghe Dinu) 31  
 Roșu Nicolae 134  
 Rothko Mark 107, 184  
 Roussel Raymond 73  
 Rühm Gerhard 93, 101  
 Rychter Marcin 164  
 Rypson Piotr 83, 93  
  
 Šalamun Tomaz 67  
 Sandqvist Tom 39, 40, 128, 129, 131, 133,  
 136  
 Schulz Bruno 27–29  
 Schwitters Kurt 57, 107, 129, 184, 185

- Sebastian Mihail (właśc. Iosif Hechter) 43  
 Segal Arthur (właśc. Aron Sigalu) 40, 128, 129  
 Shakespeare William 117  
 Shallcross Bożena 163  
 Sieradzki Ignacy 115  
 Siewior Kinga 16  
 Siwik Marta 104, 194  
 Skucińska Anna 111, 165  
 Sławek Tadeusz 93, 110, 111, 196–199, 201, 202  
 Sommer Piotr 58  
 Sontag Susan 165, 176  
 Sosnowski Andrzej 71–75  
 Spielberg Steven 75  
 Spiridon Monica 49, 50  
 Stabro Stanisław (właśc. Stanisław Bryndza-Stabro) 53, 54  
 Stachowski Jan 26  
 Stala Marian 71  
 Stern Anatol 65, 137  
 Stockhausen Karlheinz 107, 184  
 Stratan Ion 47  
 Stróżyński Tomasz 25, 120  
 Styczeń Janusz 66  
 Štyrský Jindřich 18, 19, 23  
 Sudjic Deyan 15, 165  
 Švankmajer Jan 35  
 Szalsza Marek 139  
 Szaruga Leszek 58  
 Szkłowski Wiktor 138, 145, 152  
 Szumna Małgorzata 203  
 Szyborska Wisława 58  
  
 Śliwiński Piotr 30, 68, 71, 73  
 Świrszczyńska Anna 69, 75  
  
 Taborska Agnieszka 151  
 Tandori Dezső 35  
 Teodorescu Virgil 36  
 Țepeneag Dumitru 47, 48  
 Themerson Stefan 55  
 Tkaczyk Krzysztof 101  
 Todorović Miroľjub 8, 35, 93, 106, 183, 189, 191–193  
 Topczewska Anna 95  
 Trost Dolfi (właśc. Adolf Trost) 23, 36, 133  
  
 Trznadel Jacek 68, 69  
 Tucić Vujica Rešin 8, 22, 102, 103, 163, 164–167, 169–175, 177–179, 183  
 Tzara Tristan (właśc. Samuel Rosenstock) 8, 39, 40, 43, 50, 54–56, 61, 62, 125, 128–132, 134–136  
  
 Ulrichs Timm 103, 190  
 Urmuz (właśc. Demetru Demetrescu-Buzău) 17, 18, 22, 50  
  
 Verlaine Paul 47  
 Vinea Ion (właśc. Ion Eugen Iovanachi) 31, 130, 131  
 Voiculescu Vasile 43  
 Voronca Ilarie (właśc. Eduard Marcus) 31, 43, 50, 57, 90, 133  
  
 Wasilewska Anna 74  
 Wasilewska Diana 204  
 Waśkiewicz Andrzej K. 31  
 Wat Aleksander 65, 66, 137  
 Wawrzyńczak Marcin 127  
 Ważyk Adam 9, 65, 66, 68, 69, 75, 137  
 Wąs Katarzyna 21, 204  
 Wende Waltraud 103, 194  
 Wiedemann Adam 74, 75  
 Wilk Eugeniusz 195  
 Wiśniewska Lidia 154  
 Wiśniewski Jerzy 154  
 Witkacy (właśc. Stanisław Ignacy Witkiewicz) 8, 65, 115–124, 137  
 Witkiewicz Stanisław 117  
 Wolańska Joanna 54  
 Woźniak-Łabieniec Marzena 154  
  
 Zadura Bohdan 58  
 Zagajewski Adam 52–54  
 Zagoričnik Franci 84, 85, 90, 92  
 Zajac Dagmara 151  
 Zarek Józef 181, 188  
 Zarychta Paweł 95  
 Ziębina Maria 68  
  
 Żuchowska-Arent Agnieszka 164  
 Żukowski Dariusz 165

REDAKTOR PROWADZĄCY

*Mirosław Ruszkiewicz*

ADIUSTACJA

*Halina Hoffman*

KOREKTA

*Zespół*

SKŁAD I ŁAMANIE

*Wojciech Wojewoda*

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków

tel. 12-663-23-80, 12-663-23-82, tel./fax 12-663-23-83