

(Dy) fuzje



pod redakcją Magdaleny Lachman i Pawła Polita

(Dy)fuzje

(dy)fuzje

Związki literatury i sztuki w Polsce po 1945 roku

pod redakcją Magdaleny Lachman i Pawła Polita

ms
Muzeum Sztuki

WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO

Łódź 2019

REDAKCJA NAUKOWA

Magdalena Lachman – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny
Zakład Literatury Polskiej XX i XXI w., 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

Paweł Polit – Muzeum Sztuki w Łodzi, Dział Zbiorów Sztuki Nowoczesnej
90-734 Łódź, ul. Więckowskiego 36

RECENZENT

Piotr Łuszczkiewicz

REDAKTOR INICJUJĄCY (WUŁ)

Urszula Dzieciatkowska

KOORDYNACJA WYDAWNICZA (MSŁ)

Martyn Kramek

REDAKTOR WYDAWNICTWA UŁ

Paweł M. Sobczak

SKŁAD I ŁAMANIE

Munda – Maciej Torz

PROJEKT OKŁADKI I LAYOUT

Katarzyna Turkowska

© Copyright by Authors, Łódź 2019

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2019

© Copyright for this edition by Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2019

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)



Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego i Muzeum Sztuki w Łodzi
Wydanie I

W.09112.19.0.K

Ark. wyd. 18,2; ark. druk. 28,25

<https://doi.org/10.18778/8142-680-0>

ISBN WUŁ 978-83-8142-680-0

e-ISBN WUŁ 978-83-8142-681-7

ISBN MSŁ 978-83-6382-091-6

e-ISBN MSŁ 978-83-6382-092-3

Spis treści

(Nie)nowe problemy do oznakowania // 7

Michalina Kmieciak

Władysław Strzebiński – powieściopisarz? // 15

Aleksander Wójtowicz

Dreptanie. Tadeusz Peiper i kino (po 1945 roku) // 43

Beata Śniecikowska

Themersonowie i ich późne dzieci. Słowografia w książkach dla młodych (i trochę starszych) „widzoczytelników” // 59

Justyna Staroń

Dialog sztuk. O twórczości artystycznej Leopolda Buczkowskiego // 87

Andrzej Niewiadomski

Literackość i wizualność. Paradoksy relacji w prozie Zygmunta Haupta // 119

Anna Śliwa

„El Greco walił biel na chama”. Miron Białoszewski wobec dzieł sztuki // 155

Tomasz Bocheński

Anachroniczna awangarda, czyli sztuka Tadeusza Brzozowskiego // 189

Paweł Stangret

Tadeusz Kantor w sieci tekstów // 215

Agnieszka Rejniak-Majewska

„Zakodowanie sztuki przeciwko trafnej komunikatywności”.

Wiersze i manifesty Andrzeja Partuma // 243

Paweł Polit

Andrzeja Dłużniewskiego literatura okruchów codzienności // 271

Dariusz Pachocki

W kalejdoskopie utopii. Stanisława Czycza wyprawa

do granic literatury // 307

Tomasz Załuski

Podłączyć się do świata za pomocą innego kanału.

Maszyny tekstualne Wojciecha Bruszewskiego // 319

Daniel Muzyczuk

Cześć czarnej sztuce. Literacka twórczość Jacka Kryszkowskiego // 351

Magdalena Lachman

Artziny jako medium (dla) sztuki // 385

Wykaz ilustracji // 425

O Autorach // 433

Indeks // 439

Wykłady w Muzeum Sztuki w Łodzi w ramach projektu badawczego

„Związki literatury i sztuk wizualnych w Polsce po 1945 roku” // 449

(Nie)nowe problemy do oznakowania

Publikacja ta stanowi pokłosie projektu badawczego „Związki literatury i sztuk wizualnych w Polsce po 1945 roku”, realizowanego w latach 2015–2017 w Muzeum Sztuki w Łodzi (w ramach Centrum Muzeologicznego) w kooperacji z Zakładem (wcześniej Katedrą) Literatury Polskiej XX i XXI wieku Uniwersytetu Łódzkiego. Badania prowadził zespół, w którego skład wchodził: Tomasz Bocheński (UŁ), Magdalena Lachman (UŁ), Daniel Muzyczuk (MSŁ), Paweł Polit (MSŁ), Agnieszka Rejniak-Majewska (UŁ), Beata Śniecikowska (IBL PAN), Aleksander Wójtowicz (UMCS). Prace koordynowali Paweł Polit (z ramienia Muzeum Sztuki w Łodzi) i Magdalena Lachman (w imieniu Uniwersytetu Łódzkiego). W przedsięwzięciu uczestniczyli także zaproszeni goście – specjaliści reprezentujący różne ośrodki naukowe. Wśród nich znaleźli się m.in. badacze, których teksty figurują w niniejszym tomie.

Kolejne odsłony podejmowanych działań miały dwutorowy prelekcyjno-seminaryjny przebieg. Czyniliśmy tak w trosce o zachowanie naukowego charakteru inicjatywy, a zarazem z chęci zadbania o jej użyteczną postać – w myśl zasady, że przy badawczych eksploracjach istotny jest też spontaniczny przepływ myśli, a efekty rozpoznawczych weryfikacji się dobrze w konfrontacji z audytoryum i gdy można im przydawać również aspekt, częściowo przynajmniej, popularyzatorski. Projekt zaplanowany został zatem dwudzielnie: jako cykl wykładów otwartych dla publiczności, która mogła aktywnie włączać się w przebieg spotkań, zadając pytania, formułując wątpliwości, dopowiadając i podpowiadając kwestie warte uwzględnienia przy namyśle nad konkretnym zagadnieniem, oraz jako ciąg specjalistycznych seminariów odbywanych regularnie już po odsłonie prelekcyjnej w wąskim gronie stałego zespołu, często z udziałem zaproszonego gościa, w trybie dysput akademickich stanowiących okazję do uszczegółowienia i przedyskutowania tez badawczych, przedstawienia mocnych stron i ograniczeń zaproponowanych ujęć.

Nasza inicjatywa służyła wskazaniu i wstępnemu usystematyzowaniu szeroko rozumianej zbieżności w dążeniach przedstawicieli sztuk wizualnych i literatury w Polsce po 1945 roku, a także scharakteryzowaniu przenikających się różnych pól zainteresowań i form ekspresji u konkretnego twórcy, zazwyczaj ujmowanych separatystycznie, niedostrzeganych, marginalizowanych,

pomijanych lub niedostatecznie wyzyskanych interpretacyjnie. Badania koncentrowały się nie tylko na zjawiskach świadczących o przywiązaniu do różnych wariantów awangardowo pojętej idei korespondencji czy integracji sztuki poprzez symbiotyczną kooperację na ich polu albo hołdowanie zasadzie multiartystyczności. Interesowała nas również odpowiedniość predylekcji i predyspozycji sztuki i literatury w konkretnych momentach historycznych, w różnych (nie)przychylnych podejmowanym działaniom kontekstach społeczno-politycznych, instytucjonalnych czy nawet towarzyskich. Przyglądaliśmy się soюзom i analogiom w obrębie sztuki i literatury – zarówno ponad ich zwyczajowo respektowanymi domenami i formułami, jak i w umownie przestrzeganych i honorowanych granicach.

Projekt wpisywał się w mocno dziś uaktywnianą potrzebę realizowania programów interdyscyplinarnych i transdyscyplinarnych. Respektując specyfikę konkretnych dziedzin wiedzy, pielęgnowaliśmy równocześnie otwartość, bez sztywnego przesądzania o wyborze jasno dookreślonej metodologii czy szczegółowego kierunku albo sposobu analiz. Najbardziej adekwatna wydała nam się sprawdzona i dobrze osadzona w nurtach badawczych formuła *case study*, bardzo przydatna zwłaszcza przy testowaniu zakresu i wariantowości ogólnie postawionego problemu. Wyszliśmy z założenia, że metoda ta pozwala skutecznie zweryfikować wiele ogólnych spostrzeżeń i hipotez czy odczarować zadomowione przekonania o znaczeniu konkretnych rozwiązań. Daje też badaczowi swobodę w przedstawianiu obranego do analizy zagadnienia. Bezsprzeczne jest, że studium przypadku kładzie nacisk na empirię i abdukcję, tworzy szansę, by poznać i zniuansować sploty różnych uwikłań i zespołeń, uzmysławia wachlarz reakcji na wspólne bodźce kulturowe, poddaje lustracji oraz rewizji podobieństwa i różnice założeń. Staraliśmy się zatem, by każdorazowo przedmiotem dociekań był dorobek jednego artysty lub konkretny typ działalności twórczej.

Przyświecającą nam ideę badawczą, służącą zdiagnozowaniu, na czym zasadzają się czy przede wszystkim polegają związki literatury i sztuki w Polsce po 1945 roku, łatwo daje się wyrazić w kluczowych dla całego przedsięwzięcia nadrzędnych pytaniach o to, do czego artyści lokowani w polu sztuk wizualnych używają literatury, jak pożytkują szeroko pojęte efekty literackie i w czym pomocne dla nich bywa doświadczenie literackości; i zarazem – symetrycznie

– jakie odwołania do sztuki i ekspresji pozapisarskiej prezentują twórcy sytuowani w obszarze literackim, jak (i jakie) odniesienia z zakresu praktyk oraz tworzyw i poetyk wizualnych determinują i modelują ich działalność. Oprócz tych kwestii węzłowych interesowały nas też zagadnienia bardziej szczegółowe: kiedy, jak i dlaczego konkretny artysta sięga po medium literackie/wizualne oraz czy można ustalić, na ile świadomie to robi; czy da się zrekonstruować, jaką definicją literatury i literackości albo sztuki i wizualności operują poszczególni artyści i dlaczego właśnie taka idea we wskazanym zakresie im przyświeca; czym jest dla twórców literatura i literackość albo sztuka i wizualność (w sensie ogólnych modeli); czy da się wskazać konkretne inspiracje literackie/wizualne w przypadku konkretnych autorów i jaki mają one wymiar (systemowy, teoretyczny, zdeterminowany kontekstem instytucjonalnym, towarzyskim, biograficznym, ogólnokulturowym...); jaka jest tradycja i zarazem ranga tego typu odwołań czy kodów w przypadku konkretnych artystów; jakie zajmują one miejsce w filozofii (a także poetyce i polityce) konkretnej twórczości i w hierarchii innych inspiracji i przywołań; czy istnieją te same, czy odmienne powody zainteresowań analogicznymi rozwiązaniami artystycznymi w przypadku różnych twórców; do czego komentatorom konkretnego dorobku twórczego przydaje się literatura i literackość albo kody ukształtowane w obszarze badań nad sztukami wizualnymi i wizualnością; w jakim celu (i czy w ogóle) odniesienia i narzędzia eksponujące swoje literackie i literaturoznawcze naleciałości albo osadzenie w krytyce sztuki i nauce o niej są przez interpretatorów przywoływane oraz produktywnie wykorzystywane; do jakich predyspozycji odbiorczych odwołują się konkretne rozwiązania (czy są to kompetencje czytelnika, widza, „widzo-czytelnika”...).

W wyniku różnych okoliczności projekt skupił się na literackich i logocentrycznych oscylacjach w twórczości takich artystów jak Władysław Strzemiński, Tadeusz Kantor, Tadeusz Brzozowski, Andrzej Partum, Andrzej Dłużniewski, Wojciech Bruszewski, Jacek Kryszkowski i zarazem na skłonnościach do korzystania z pojemnego pojęcia sztuki i wychodzenia poza horyzont *stricte* literacki w działalności takich autorów jak Tadeusz Peiper, Leopold Buczkowski, Zygmunt Haupt, Miron Białoszewski oraz Stanisław Czycz. W spektrum naszego zainteresowania znalazły się też zagadnienia bardziej przekrojowe, tzn. idea książki artystycznej oraz książki-obiektu, również gazet(ek) jako artystycznego

(i skutecznego) medium (dla) sztuki, ponadto wszelkie logowizualne koncepty (uwidocznione choćby w wykorzystywaniu awangardowych zdobyczy Franciszki i Stefana Themersonów we współczesnej ilustracji książek dla dzieci). Nie jest to oczywiście kompletna lista problemów i artystów, których dorobek i postawa wpisują się w węzłowe zagadnienie wyznaczone przez tytuł projektu. Można ją rozszerzyć o takich twórców jak choćby, pozostający także w kręgu naszych eksploracji i wybiórczo poddawani wspólnym interpretacjom: Stanisław Dróżdż, Zbigniew Gostomski, Edward Krasiński, Ewa Kuryluk, Zbigniew Libera, Ewa Partum, Robert Szczerbowski, Edward Stachura, Tadeusz Rózewicz, Jerzy Treliński, Zbigniew Warpechowski, Anastazy B. Wiśniewski, Ewa Zarzycka...

Ostatecznie, nasz projekt (jeśli mierzyć go dotychczasowymi efektami) przybrał, co zabrzmiało dość paradoksalnie, rekapitułująco-rekonensansowy charakter. Rekapitułujący – ponieważ stanowił podsumowanie pewnego etapu wiedzy na temat przykładowego dorobku i meandrów czyjejś twórczości w aspektach nas interesujących, niekiedy również reasumował refleksję już przez konkretnego badacza z sukcesem podjętą. Rekonesansowy – ponieważ chodziło zarazem o zarysowanie nieuwzględnianej wcześniej na szerszą skalę optyki i choćby sygnałowe wskazanie potencjalnie owocnej perspektywy namysłu odmiennej od kodów interpretacyjnych dotychczas obowiązujących czy pozostających w mocy w generalnym postrzeganiu czyjegoś dorobku. Dążyliśmy do wypunktowania problemów przeoczonych albo niedostatecznie wyzyskanych badawczo – z ambicją nie tyle wyczerpania tematu, ile otwarcia dyskusji. Chcieliśmy zarysować kontury mapy i wysondować jej operacyjną skuteczność w oznakowanym terenie; zorganizować plac budowy z utrwalonymi i stabilnymi fundamentami, a nie zarządzić gwałtowną przebudowę terenu, w wyniku której nawet przy uzasadnionym wyburzaniu pustostanów ucierpieć mogą zasiedlone domostwa i gmachy już z dobrym skutkiem skolonizowane. Mówiąc jeszcze inaczej: zależało nam na otwieraniu okien, a nie wyłamywaniu drzwi. Skupialiśmy się na rozszerzaniu perspektyw, nie na wywracaniu na nice istniejących porządków i domen interpretacyjnych. Naszym celem stało się wstępne wytyczenie i oznakowanie niezbyt chętnie (przynajmniej w sposób planowy i świadomy) uczęszczanego szlaku, ostrożne przecieranie ścieżek bez radykalnego karczowania obszaru objętego badawczym nadzorem. Chcieliśmy,

nie kwestionując utrwalonych ujęć i nie negując stanu badań, wyjść poza ich schemat, model postrzegania konkretnych dokonań artystycznych w ustalonym i/lub zhierarchizowanym porządku.

Kołem napędowym naszych badań była i jest niesłabnąca wciąż ciekawość, co się może zdarzyć, jeśli uwzględni się w dorobku Władysława Strzemińskiego jego niedokończoną powieść (i być może inne próby literackie); jakie znaczenie dla postrzegania Tadeusza Peipera ma jego powojenna krytyka filmowa; jak radzą sobie z Themersonowskim dziedzictwem w zakresie słowografii jego artystyczni spadkobiercy, czyli współcześni ilustratorzy, graficy i twórcy *picture booków*; jak dialogują sztuki w twórczości Leopolda Buczkowskiego i jak wpływa na jego dorobek pisarski fakt, iż był on artystą wielotworzywowym; w jakie paradoksy obfitują dokonania Zygmunta Haupta – prozaika, a zarazem malarza, który dysponował zdeterminowaną wizualnie wyobraźnią; jakie walory dzieł sztuki cenił sobie Miron Białoszewski i w jakim stopniu jego preferencja dla mimetycznego stylu odbioru pomaga zrozumieć inne prawidłowości percepcyjne, którym daje on wyraz w swoich utworach; jak Tadeusz Brzozowski za pomocą m.in. jakości literackich wprowadzonych do swoich dzieł umiał zagwarantować i przekazać oryginalne współlistnienie zachodniej neurozy nowatorstwa i środkowoeuropejskiej nostalgii za wartościami anachronicznymi, określającymi tożsamość; jakie powiązania (między)tekstowe oferował w swojej twórczości Tadeusz Kantor w imię chęci rewitalizowania idei awangardowości; w kręgu jakich znaczeń należy sytuować pomysły Andrzeja Partuma, jego specyficzne podejście do języka, widoczne w wydawanych własnym sumptem tomach poetyckich i manifestach, oraz do rozumienia komunikacji ujmowanej w jej zdarzeniowym, sytuacyjnym i personalnym wymiarze; jakie miejsce w praktykach conceptualnych Andrzeja Dłuzniewskiego zajmuje konstruowanie narracji literackiej i co wynika z możliwości postrzegania go jako autora związanych, skrzących się paradoksem form pisarskich; na przełamywanie jakich nawyków czytelniczych nastawiona jest wyprawa Stanisława Czycza do granic literatury w pozostawionym rękopisie (czy partyturze) zatytułowanym *Arw*; jak poza schematy pojęciowe humanistycznej kultury słowa wykraczał Wojciech Bruszewski w swoich eksperymentach medialnych z wykorzystaniem słowa i języka oraz przy użyciu remediacji; na ile przekonująco (i aktualnie) jawi się strategia Jacka Kryszkowskiego uderzająca metodami dyskursywnymi (i *de facto*

literackimi) w praktyki fetyszystyczne i powagę instytucji sztuki; jakim medium (dla) sztuki są artzyny i co daje perspektywa wspólnego ujmowania tych form wypowiedzi jako gestów artystycznych realizowanych i ponawianych zarówno w obszarze literackim, jak i na terenie sztuk wizualnych.

Już z tego skrótowego przeglądu zagadnień, które podejmowały nasze *case studies* znajdujące odbicie w tym tomie, widać, że przyświecała nam chęć raczej testowania i przymiarki niż stworzenia twardego zrębu koncepcji czy aksjomatu metodologicznego. Chodziło po prostu o pogłębienie wiedzy na temat wzajemnych relacji sztuki i literatury w Polsce po 1945 roku, o próbę wypracowania zróżnicowanych optyk i docelowo też metodologii służących badaniu omawianych zjawisk, a także o integrację środowisk naukowych w Polsce pod kątem współbieżności zainteresowań. Mamy nadzieję, że ta publikacja chociaż częściowo spełnia wspomniane zamierzenia. Nie przedstawia ona wszystkich działań zespołu ani mnogości kierunków eksploracji, które zaistniały podczas spotkań; stanowi jedynie przegląd wybranych konceptów i analiz, które autorzy zdecydowali się już na tym etapie scalić i upublicznić, poddać też aprobatywnemu lub polemicznemu sprawdzianowi czytelniczemu. Właśnie do niego gorąco zachęcamy i zapraszamy.

Wydanie tej książki nie byłoby możliwe bez zaangażowania wielu osób. Chcielibyśmy serdecznie podziękować wszystkim, którzy brali udział w naszym trzyletnim projekcie, również dyskutantom i uczestnikom spotkań otwartych dla publiczności.

Szczególne wyrazy wdzięczności kierujemy do właścicieli praw autorskich za nieodpłatne udostępnienie zgody na publikację materiałów wizualnych. Podziękowania niech przyjmą: Wawrzyniec Brzozowski, Tadeusz Buczkowski i Agnieszka Wood, Michał Chojecki, Emilia Małgorzata Dłużniewska i Kajetan Dłużniewski, Arthur Haupt i Kevin Martindale, Marek Janiak i Adam Rzepecki, Małgorzata Kamińska-Bruszevska, Maria Kantor i Dorota Krakowska, Jacek Katos Katarzyński, Dorota Kryszkowska, Wanda Lacrampe, Aleksander Parwa, Henk Proeme, Grupa Brzuch (Betina Bożek, Anna Kubik i Weronika Stencel). Za życzliwość i pomoc w gromadzeniu materiału ikonograficznego

oraz wspieranie naszego przedsięwzięcia dziękujemy ponadto Bożennie Biskupskiej, Antoniemu Burzyńskiemu i Fundacji im. Tadeusza Kantora, Małgorzacie Cybulskiej, Martynowi Kramkowi, Marice Kuźmicz, Dorocie Niedziałkowskiej, Jasi Reichardt, Józefowi Robakowskiemu, Danielowi Rumiancewowi, Lechowi Stangretowi, Jarosławowi Klejnockiemu, Dyrektorowi Muzeum Literatury w Warszawie, Grażynie Grochowiakowej, kustosz i Kierownikowi Działu Dokumentacji Fotograficznej Muzeum Literatury w Warszawie, Marcinowi Klimkowi z National Trust for Scotland Photo Library, Katarzynie Płażyńskiej z Archiwum Fotografii Ośrodka KARTA, Adzie Bielikowskiej z Działu Digitalizacji i Dokumentacji Wizualnej Muzeum Narodowego w Warszawie. Redaktor Urszuli Dzieciatkowskiej składamy podziękowania za bezcenną pomoc wydawniczą i logistyczną, a Pawłowi M. Sobczakowi za korektorski trud.

Dziękujemy też Dyrekcji Muzeum Sztuki w Łodzi (Jarosławowi Suchanowi, Małgorzacie Ludwisiak i Mai Wójcik) za przychylne potraktowanie naszych wysiłków, a Dziekan Wydziału Filologicznego UŁ prof. Joannie Jabłkowskiej oraz Dyrektor Instytutu Filologii Polskiej i Logopedii UŁ prof. Danucie Kowalskiej za dofinansowanie publikacji.

Magdalena Lachman
Paweł Polit

Władysław Strzemiński – powieściopisarz?

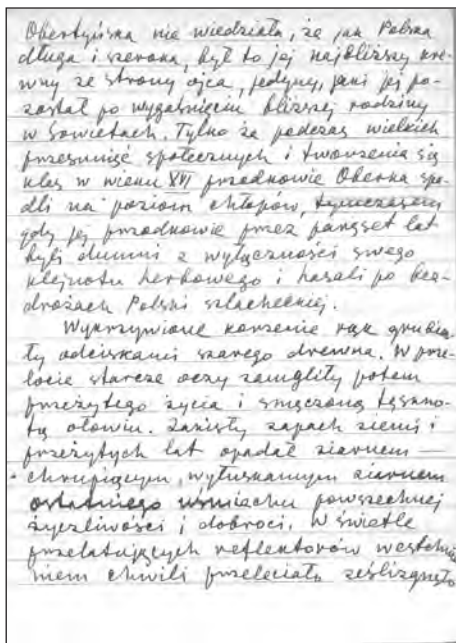
Strzemiński i literatura

Władysław Strzemiński znany jest szerszej publiczności przede wszystkim jako malarz i teoretyk sztuki. Wystawa *Powidoki życia*, zorganizowana w 2010 roku przez Muzeum Sztuki w Łodzi, przypomniała nam jednak również inne oblicza artysty: urbanisty, dizajnera, a także – powieściopisarza. W katalogu po raz pierwszy przedrukowane zostały fragmenty prozy tworzonej przez Strzemińskiego pod koniec życia. Fragmenty, które docelowo składać się miały na – częściowo autobiograficzną – powieść o wojennych losach artysty/intelektualisty, nie tworzą spójnej całości. Zapewne, gdyby nie przedwczesna śmierć autora, przybrałyby one zupełnie inny ostateczny kształt. Ze szczątków i wrywków pozostawionych w archiwum malarza wyziera jednak fascynująca opowieść o rozpadzie awangardowej wiary w postęp, zarazem do głosu dochodzi rewizja nowoczesnych ideologii oraz rozliczenie z własną, bolesną i niewygodną biografią. I choć pewnie nie tak projektował swoje literackie próby Strzemiński, fragmentaryczna i rozproszona postać, w jakiej otrzymujemy jego powieść, idealnie współgra z opisanym w niej poczuciem rozpadu świata: zewnętrznego, społecznego – zaatakowanego wirusem faszyzmu – i wewnętrznego, somatycznego – zżeranego przez chorobę, gruźlicę.

Wcześniejsze zaangażowanie Strzemińskiego w sprawy literackie sugerowałoby, iż miał on bardzo jasno sprecyzowaną wizję pisarstwa: w pełni

Michalina Kmieć

dr Michalina Kmieć, Uniwersytet Jagielloński, Wydział Polonistyki, Katedra Teorii Literatury oraz Ośrodek Badań nad Awangardą, e-mail: michalina.kmieć@uj.edu.pl



Il. 1. Strona z rękopisu powieści
Władysława Strzemińskiego
Muzeum Sztuki w Łodzi

poddanego kontroli intelektu i zmierzającego do osiągnięcia doskonale zorganizowanej formy. Już w pierwszym komunikacie grupy „a.r.” możemy przeczytać, że „a.r.» łączy współpracą plastykę z poezją” i stawia

zagadnienia nowej sztuki w jej całej rozciągłości, zamiast dotychczasowego nowatorstwa w jednej jakiegokolwiek dziedzinie sztuki, i jednocześnie kompromisowości i ignorancji w drugiej, skutkiem czego obraz dnia dzisiejszego wypadł ciasny i fałszywy¹.

Współpraca, o której tu mowa, nie polegała oczywiście na jakimkolwiek działaniu intermedialnym: członkowie grupy „a.r.” wierzyli jedynie, iż wszelką aktywność artystyczną należy opierać na analogicznych zasadach. Jak słusznie odnotowywał

¹ Komunikat grupy „a.r.” nr 1, s. 2. Cyt. za: J. Zagrodzki, Władysław Strzemiński. Obrazy słów, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2014, s. 87.

Andrzej Turowski, pod koniec lat 30. XX wieku Strzeмиński zaczyna dostrzegać „głębsze zależności przebiegające po linii analogicznego budowania formy poetyckiej i konstrukcji plastycznej”². Poszukiwanie owych „napomknien form”³ (jak nazwie Przyboś w *Nieco o realizmie w malarstwie* osiągnięcia wprawnego, rejestrującego oka) staje się zadaniem teoretyka wyznaczającego zasady funkcjonowania nowej sztuki. W komunikacie grupy „a.r.” prymarnym prawem okaże się „logika formy i budowy”, która w malarstwie wyrazi się poprzez użycie kąta prostego, w architekturze – poprzez rytm czasoprzestrzenny, a w liryce – ekonomizm środków wyrazu⁴. W ten sposób – wskazując na możliwość transferu tej samej zasady w obręb różnych dziedzin sztuki – Strzeмиński wyznaczy drogę do takich hybryd estetycznych jak proklamowany przez Przybosia w „Linii” unizm literacki⁵. Pokaże również, iż w literaturze, podobnie jak w sztuce w ogóle, interesują go przede wszystkim kwestie konstrukcji, wewnętrznej budowy dzieła, żelaznej konsekwencji myślowej i strukturalnej. W listach do Juliana Przybosia będzie podkreślał wagę wewnętrznej spójności wierszy poety dla jego opracowania graficznego tomiku *Z ponad*⁶; natomiast komentując poezję Tadeusza Peipera, zwróci uwagę przede wszystkim na sposób jej konstruowania:

Że Peiperowi się nie podoba układ *Z ponad*, to jest zrozumiałe. On jest kubistą w poezji, jak Juan Gris w malarstwie lub Braque, a to jest stan wspaniałego rozkwitu piękna formy, lecz niedostatecznie zorganizowanej budowy [...]. U kubistów ekonomia budowy wyraża się w geometryzacji kształtów, lecz dalej nie sięga, nie organizuje równowagi i harmonii proporcji, pozostawiając to na łaskę intuicji, wyczuwań i nieuniknionych niedociągnięć, uważając, że te właśnie niedociągnięcia nadają *charme* wrażliwości. Peiper jako kubista jest ugodowcem, boi się zbyt konsekwentnej organizacji, boi się, że w tej

² A. Turowski, *Strzeмиński o poezji*, „Poezja” 1969, nr 5, s. 82–83.

³ J. Przyboś, *Nieco o realizmie w malarstwie (Nieco, a więc nie wszystko)*, [w:] tenże, *Linia i gwar*, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1959, s. 168.

⁴ Zob. *Komunikat grupy „a.r.” nr 1*, s. 86.

⁵ Zob. J. Przyboś, *Unizm*, „Linia” 1931, nr 3, s. 69–71.

⁶ Zob. *Listy Władysława Strzeмиńskiego do Juliana Przybosia z lat 1929–1933*, oprac. A. Turowski, „Rocznik Historii Sztuki” 1973, t. IX, s. 227.

organizacji zginie „jego” „własna” forma, jego indywidualność i dlatego chce pewnych granic (24 VI 1930)⁷.

Strzemiński podporządkuje swoje układy graficzne obecne w *Z ponad* Juliana Przybosa zasadzie dookreślania zarysowanych w wierszu planów (najlepszym przykładem może być liryk *Florian*, podzielony na trzy równoległe plany za pomocą różnego kroju czcionek). Także jego uczniowie w swoich układach funkcjonalnych będą starali się wydobyć za pomocą typografii wewnętrzną budowę wiersza. Postąpi tak Samuel Szczekacz, tworząc układy dla tomu *Motorem słów*, którego autorstwo Janusz Zagrodzki przypisuje właśnie Strzemińskiemu. Jeśli wierzyć jego tezie – i potraktować Leona Grabowskiego (pod takim nazwiskiem tomik ten został wydany) jako alias malarza – okaże się, że wizja literatury jako budowy była wyjątkowo bliska autorowi *Teorii widzenia*. W otwierającym tom tekście czytamy:

słowa
twardo ulane stopem grubszym ponad stal
ułożyły się w dźwignię zdań i zespoliły się razem w maszynę słów:
wiersz

podkładałam pod zdanie fundament orzeczeń
spiralne śruby przyimek wkręcam w gwinty przecinków
łączę ściśle
zespalam
i tłokiem podmiotu pracuję zdaniem

ja
poeta – chemik słów⁸.

Pisanie zostaje tu metaforycznie sprzężone z pracą konstruktora maszyny: słowa funkcjonują jako zworniki i części mechanizmu. Podmiot liryczny, wzorem „poety-robotnika słów” z pierwszych dwóch tomów Przybosa, „pracuje

⁷ Tamże, s. 244.

⁸ Cyt. za: J. Zagrodzki, *Władysław Strzemiński. Obrazy...*, s. 149.

zdaniem”⁹, nadaje swojemu intelektualnemu zaangażowaniu wymiar fizyczny. Apozycja z ostatniego wersu – będąca skądinąd kolejną kalką poetyki Przybosiowej – odsyła nas jednak już wprost do powieści Strzemińskiego, o której przede wszystkim będzie mowa w tym artykule. Chemikiem jest bowiem jeden z głównych bohaterów niedokończonej książki, *porte parole* autora – Czesław Czempik. Zderzenie tych dwóch tekstów – inicjalnego liryku z tomu *Motorem słów* i fragmentów powieści – pozwala, jak sądzę, tym bardziej postrzegać Czempika jako symbol artysty, twórcy, odkrywcy. Staje się on wcieleniem awangardysty: łamanego nieustannie przez los indywidualny (chorobę) i zbiorowy (wojnę).

Powieść jako rozliczenie z awangardą: postęp, porządek, abstrakcja

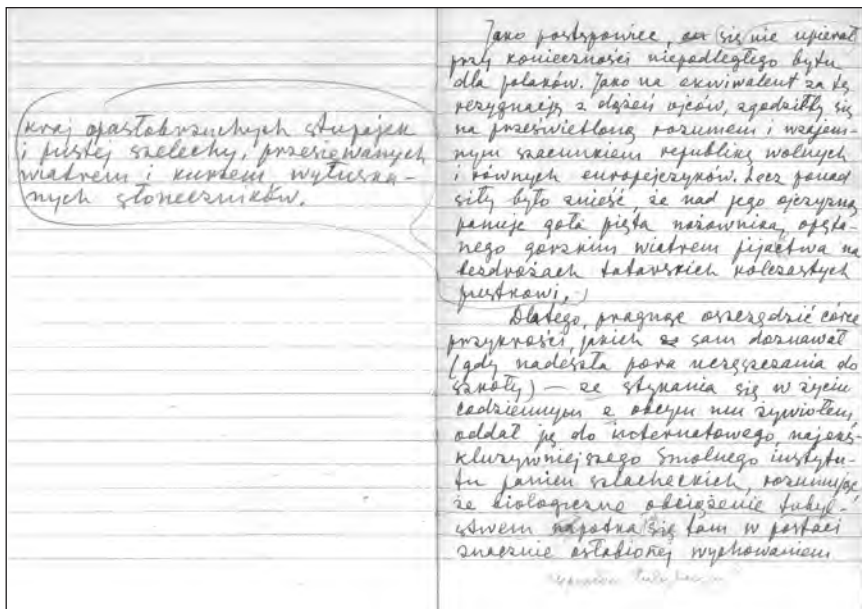
W istniejących fragmentach prozy Strzemińskiego występuje co najmniej trzech bohaterów, których poglądy oraz charakter mogą stać się komentarzem dotyczącym roli nowej sztuki w rzeczywistości kształtowanej przez doświadczenie wojny światowej. Każdy z nich reprezentuje inne awangardowe pryncypium i każdy – jako jego upostaciowienie – ponosi klęskę. Pojawiający się jako jeden z pierwszych na kartach książki inżynier Józef Obertyński głosi apoteozę postępu, urzędnik Jan Murin – porządku i liczby, natomiast Czesław Czempik – abstrakcji.

Obertyński wyrasta z dziewiętnastowiecznych ideałów rewolucji przemysłowej: stanowi zapowiedź nowoczesnego myślenia o przestrzeni (jest inżynierem kolejowym), a także uosobienie misji cywilizacyjnej. Auktorialny narrator kreowany przez Strzemińskiego patrzy na niego jednak krytycznym, czy wręcz ironicznym, okiem; piętnuje pogardę Obertyńskiego dla Rosjan, a także jego społeczną nieświadomość. Postęp, który pragnie on zaszcześcić na ziemiach wschodnich, jest w istocie wytworem wyobraźni kolonialnej Europy Zachodniej:

Europa ruszyła na podbój pustkowi i przestrzeni, rozrastając się, przekształcając kraje, leżące na liniach jej promieniowania i włączając je

⁹ U Przybosia znajdziemy zupełnie analogiczną frazę: „twardym słowem pracuję” (J. Przybós, *O elektryfikacji*, [w:] tenże, *Utwory poetyckie*, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 31).

w swój obręb jednakowego typu i oblicza. Inżynier Józef Obertyński budował koleje, po których się rozbiegały nerwowe prądy Europy i toczyły się czerwone wagony surowców i tony wykalkulowanego wyzysku tuziemców w rachunku przelatywanych słupów telegraficznych (PF 351)¹⁰.



Il. 2. Strony z rękopisu powieści Władysława Strzemińskiego

Muzeum Sztuki w Łodzi

¹⁰ Wszystkie cytaty z powieści Strzemińskiego podaję za przedrukiem w opracowaniu Zenobii Karnickiej: W. Strzemiński, Powieść [fragment], oprac. Z. Karnicka, [w:] Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki / Afterimages od Life. Władysław Strzemiński and Rights for Art [publikacja towarzysząca wystawie: Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki / Afterimages od Life. Władysław Strzemiński and Rights for Art, 30.01.2010–27.02.2011, kuratorzy: Jarosław Lubiak, Paulina Kurc-Maj], red. J. Lubiak, współpr. P. Kurc-Maj, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2012. Przytoczenia oznaczam bezpośrednio w tekście, opatrując je skrótem PF i numerem strony.

Kosmopolityczne marzenie inżyniera o świecie, w którym osiągnięcia techniki będą dostępne wszędzie i dla wszystkich, w którym wartości oraz style życia ulegną ujednolicheniu, koresponduje z wizją świata zmodernizowanego przez nowoczesnych „budowniczych”, kryje w sobie jednak elitaryzm „postępowców”, dostrzegany i poddawany krytyce w powieści. Obertyński uważa siebie za reprezentanta wyższej kultury (dlatego tak podkreśla swoje polskie pochodzenie), chce odseparować córkę od Rosjan, których uznaje za prymitywnych. Czyni to oczywiście w imię obrony „europejskiego racjonalizmu”, którego spuścizna zostanie odrzucona i zapomniana przez jego dziecko (Obertyńska podpisuje podczas wojny rosyjską volkslistę):

Był racjonalistą, człowiekiem logiki i najkrótszej linii matematycznej, entuzjastą, który wierzył w jednostajnie przyspieszony, wznoszący się ruch postępu świata. Lecz nastąpiło podsumowanie tkwiących w nim samym, niedostrzegalnych sprzeczności wewnętrznych – i owoc jego życia zamienił się w gorzkie jego zaprzeczenie (PF 355).

Charakterystyka bohatera pozostaje specyficzna. Strzemiński podkreśla jego przywiązanie do oświeceniowego *ratio*: Obertyński nie ulega emocjom, jest logicznie myślącym planistą. Matematyczno-fizyczne metafory, za pomocą których narrator próbuje go opisać, wskazują na jego przynależność do modernistycznej rodziny. Wiara w postęp ma jednak – jak się okazuje – swoją cenę. Zaślepiiony nią inżynier nie widzi mankamentów zachodniego kapitalizmu, nie dostrzega mechanizmu wyzysku oraz kulturowego imperializmu Europy. Jego pogarda dla inności obraca się przeciwko niemu: tak hołubiona przez niego cywilizacja europejska ze swoją manią wyższości zmierza bowiem ku własnej zagładzie, wynaturza się w faszyzm. Społeczeństwo dochodzi do kresu swoich możliwości poznawczych. Nietzscheański „człowiek teoretyczny”, wiecznie niezaspokojony Faust, osiąga punkt, w którym odkrywa w sobie niemożliwą do poskromienia bestię:

człowiek teoretyczny popada w lęk przed konsekwencjami samego siebie i niezadowolony nie waży się już zawierzyć przeraźliwemu lodowatemu strumieniowi istnienia: trwożnie biega on po brzegu tam

i sam. Nie chce już niczego mieć w całości, całości z wszelkim naturalnym okrucieństwem rzeczy. Tak bardzo wysubtelniło go optymistyczne podejście. Ponadto czuje on, że kultura zbudowana na podłożu nauki musi zginać, jeśli zacznie być **nielogiczna**, tj. uchodzić przed swoimi konsekwencjami¹¹.

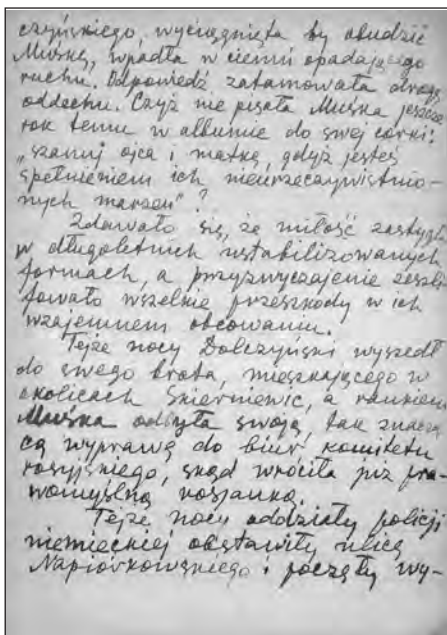
Obawiając się, że nie uspołni i nie zracjonalizuje nielogiczności świata, człowiek teoretyczny wycofuje się z życia, ucieka przed nim, pogrąża się w dekadencji – oddaje tym samym pole żywiołowi dionizyjskiemu, „germańskiej blond-bestii”¹² (jak nazwie ją Nietzsche), nad którą nie ma kontroli. Ona zaś odrzuca dokonania cywilizacji, przekreśla humanizm świadczący jej zdaniem o słabości – w dziejach Europy Zachodniej przybiera postać nazistowskiej III Rzeszy. Tym samym postęp staje się parciem ku jednej politycznej wizji, elitaryzm daje zaś początek eksterminacji. Wiara Obertyńskiego obraca się przeciwko niemu. Z kolei konsekwencją wychowania córki Muški w izolacji staje się jej naiwność, nostalgia za wyjątkowością i szczególnym traktowaniem, która popycha ją w stronę życiowego oportunistu.

Postęp, który zawsze musi zostać podporządkowany jednej idealnej wizji, staje się zatem pierwszym widowym znakiem faszyzmu. Przykrawa on bowiem konkretnego człowieka i konkretną wspólnotę do wizji stworzonej przez nowoczesnego „inżyniera”. Podobną rolę zaczyna w pewnym momencie pełnić – tak hołubiona przez awangardystów – liczba jako miernik i regulator stosunków estetycznych, które rzutować mają także na stosunki społeczne. Jan Murin jest nią zafascynowany i widzi w niej doskonały konstrukt intelektualny, ale również ponosi w powieści klęskę jako człowiek i podlega surowej ocenie ze strony narratora.

Co ciekawe, zachowane fragmenty poświęcone Murinowi najmocniej wpisują się w założenia poetyki awangardowej i tym samym stają się względem niej najbardziej polemiczne. Poznajemy bohatera w miejscu pracy, archetypicznej dla nowoczesnej wyobraźni fabryce, kiedy przez okno obserwuje robotników. Już to usytuowanie – gwarantujące mu panoramiczną perspektywę spojrzenia

¹¹ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, przeł. B. Baran, Inter-Esse, Kraków 1994, s. 136.

¹² Tenże, *Z genealogii moralności. Pismo polemiczne*, przeł. G. Sowiński, Zak, Kraków 1997, s. 50.



II. 3. Strona z rękopisu powieści
Władysława Strzemińskiego
Muzeum Sztuki w Łodzi

– pozwala pokazać, iż hołubi on ideał „stalowego inżyniera”¹³, dyrygującego ruchem mas. Jego wzrok wodzi po budynku i znajdujących się w nim ludziach, a sposób ich opisu ludzaco przypomina wyobrażenia miasta z wczesnych wierszy Juliana Przybośa. U Strzemińskiego czytamy: „Pomiędzy nimi wzlatywały skrzące sztandary okien, przecięte hieratycznym znakiem wiązania ram” (PF 361). U Przybośa pojawiają się zaś analogiczne obrazy unoszących się okien, fragmentów budynków wyrrywających się ze stabilnych murów, umykających z przestrzeni. Ten rodzaj dynamizacji będzie powracał w wierszach wielokrotnie:

Okna wyzwolone niespodzianie
wzlatywały z murów¹⁴.

¹³ J. Przyboś, *Wrażenie*, [w:] tenże, *Utwory poetyckie*, s. 9.

¹⁴ Tenże, *Eiffel*, [w:] tenże, *Utwory poetyckie*, s. 135.

Przybierze on też formę hiperbolizacji rzeczy nieożywionych, opisywania ich za pomocą słów o silnym nacechowaniu emocjonalnym, podkreślającym gwałtowność, ruchliwość i zmienność. Co ważne, za każdym razem przestrzeń będzie poddawana rygorom zewnętrznym: planom konstruktora, woli robotnika. U Strzemińskiego strategię tę obserwujemy w następującym passusie:

Przytłaczająca ciężarem masa ponad wysokość wznosiła się dymiącym rozziewem osiągniętego komina. Wykreślona przezeń linia pionu, swą utwierdzoną wolą, jak nożem, przecinała powietrzne pustkowia przełatujących wiatrów, stanowiąc jedyną twardą rzeczywistość ludzkiego działania (PF 361).

U Przybosa pojawia się zaś ona w szeregu liryków:

Spod konwulsyjnej sieci drutów się rozprzestrzenia,
bucha wściekłością linii, prostopadłością pionu¹⁵;

Długie szeregi kominów, dymiące równo – wysoko –
Miga pochyłym żurawiem ponad stalowym obłokiem¹⁶;

Zmuszę was do zawodów o rekord tworzącej woli¹⁷;

Rozsuńcie rygle przestrzeni! Maszyny pędzących stolic
drą się pasami w szerokość, w koła huczących zórz,
nad piętra drapaczy nieba w hał czarnej aureoli
wyrasta robotnik-dźwigacz o rozpalonym tchu¹⁸.

Człowiek dominuje nad przestrzenią niczym mitologiczny heros (w twórczości Przybosa – jak np. w cytowanym *Perpetuum mobile* – przybiera on kształt dźwi-

¹⁵ Tenże, *Dachy*, [w:] tenże, *Utwory poetyckie*, s. 6.

¹⁶ Tenże, *Port*, [w:] tenże, *Utwory poetyckie*, s. 21.

¹⁷ Tenże, *O elektryfikacji*, [w:] tenże, *Utwory poetyckie*, s. 31.

¹⁸ Tenże, *Perpetuum mobile*, [w:] tenże, *Utwory poetyckie*, s. 16.

gającego kulę ziemską Atlasa¹⁹); zostaje w ten sposób wyrwany z rzeczywistości, posiada właściwości nadludzkie. Jedną z nich jest „wyprzedzanie samego siebie”: jednostka postępową żyje niejako w przyszłości, jej awangardyzm jest zarówno przez Strzeмиńskiego, jak i Przybosa traktowany literalnie:

Człowiek się odnajdywał, czynem swym wyprzedzając samego siebie,
wychodząc ponad siebie (PF 361).

Mój cień podwójną aleją mijając mnie przemknął²⁰.

Spojrzenie Murina zostaje przez Strzeмиńskiego zaprezentowane jako najbliższe konstruktywistycznemu *imaginarium*. Urzędnik wierzy w potęgę porządku liczbowego: ludzi postrzega jako elementy równania; ich ruchy, potrzeby można uzgodnić z odgórnie zaprojektowanym planem, niczym w wizji miasta-maszyny Szymona Syrkusa czy we wczesnej idei miasta unistycznego samego Strzeмиńskiego²¹. Budulcem nowego świata i społeczeństwa staje się nie pojedyncza osoba, ale pełniona przez nią funkcja lub osiągnięty rezultat liczbowy jej pracy. W powieści czytamy:

Odczłowieczone schematy były literą i liczbą, pozbawionymi swego wewnętrznego życia. Cyfry, wyciągnięte pod sznur kartotek, stanowiły budulec rozkazującej im kierowniczej woli i jej nadrzędnych planów. Człowiek się stawał cegłą i cyfrą nieznanych mu milczących rozkazów (PF 361).

Strzeмиński nawiązuje tu do szeregu międzywojennych projektów nowego miasta i Nowego Człowieka: od koncepcji Modulora zaproponowanej przez Le Corbusiera²², zakładającej możliwość jednolitego kształtowania przestrzeni

¹⁹ Zob. J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosa*, PIW, Warszawa 1972, s. 69 i nast.

²⁰ J. Przybóś, *Cztery strony*, [w:] tenże, *Utwory poetyckie*, s. 137.

²¹ Na temat determinizmu architektonicznego w wizjach miasta-maszyny i miasta unistycznego zob. E. Rybicka, *Projektowanie miasta (O dyskursie urbanistycznym dwudziestolecia)*, „Teksty Drugie” 2000, nr 4, s. 57–72.

²² Zob. Ch. Jencks, *Le Corbusier – tragizm współczesnej architektury*, przeł. M. Biegańska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982, s. 84–85, 151–156. Por. też A. Flint, *Le Corbusier. Architekt jutra*, przeł. D. Cieśla-Szymańska, W.A.B., Warszawa 2017.

za pomocą schematu liczbowego stworzonego dla „uśrednionego” człowieka, po ideę „łożyskowania” Szymona Syrkusa²³, której założeniem była wiara w konieczność porządkowania doświadczeń jednostki i kontrolowania ich poprzez odpowiednie uprzednie projektowanie przestrzeni jego życia. Jak słusznie zauważa Elżbieta Rybicka, urbanistka międzywojenna i awangardowa skoncentrowana była wokół idei „projektowania” rozumianego jako przewidywanie potrzeb oraz organizowanie życia społecznego. Przestrzeń musiała sprawować kontrolę nad jednostką, architekt zaś – zawiadywał samą przestrzenią:

Najtrafniej i najzwięźlej ujęli tę progresywną orientację Syrkus i Chmielewski w pierwszym zdaniu *Warszawy funkcjonalnej*: „Praca architekta polega na projektowaniu – innymi słowy na planowym kształtowaniu przyszłości”. Programowanie przyszłości stanowi dominantę wszelkich projektów, ale w przypadku planów urbanistycznych nabiera dodatkowych, bardziej generalnych znaczeń. W swych najbardziej radykalnych i uniwersalnych manifestacjach autorzy projektów, kreśląc nową strukturę architektoniczną i przestrzenną miasta, traktowali je jako narzędzie formowania przestrzeni społecznej. Stawały się one w ten sposób szczególną odmianą nowoczesnego projektu (w znaczeniu Habermasowsko-Lyotardowskim) – narracji, której uprawomocnienie stanowiła przyszłość, Idea oczekująca realizacji²⁴.

Jednostka, w tak postrzeganym świecie, stawała się zaś elementem konstrukcji, liczbą w abstrakcyjnym równaniu świata. Strzeмиński rozlicza się zatem w powieści z własną fascynacją modelem zastępującym rzeczywiste doświadczenie. Murin, personifikacja konstruktywistycznego zachłyśnięcia się ideą porządku matematycznego, to bowiem oportunistą: jego początkowa fascynacja socjalizmem, polityką ludowców, ideami postępu i społecznego wyrównania szans okazuje się powierzchowna. W istocie pozostaje on lęklwym karierowiczem, człowiekiem sformatowanym na wzór konstruktywistycznych idei, wpasowywanym nieustannie przez innych w aktualnie obowiązujące schema-

²³ Zob. S. Syrkus, *Tempo architektury*, „Praesens” 1930, nr 2, s. 3–5.

²⁴ E. Rybicka, *Projektowanie miasta...*, s. 59.

ty. Strzeмиński dochodzi w powieści do punktu, w którym uświadamia sobie, że podporządkowanie masy jednostce kontrolującej (stalowemu inżynierowi, głównodowodzącemu architektowi) zawsze może obrócić się przeciwko racjonalizmowi. Znowu okazuje się, iż awangardowe pryncypia prowadzą do wizji zdehumanizowanego społeczeństwa, bezmyślnie sterowanych ludzi-Cyfr, wizji niepokojąco przypominającej salutujące masy słuchające przemówień Adolfa Hitlera.

Rozliczenie z awangardą dokonuje się jednak w powieści nie tylko poprzez hiperbolizację (i tym samym ironiczne być może potraktowanie) poetyk konstruktywistycznych. Strzeмиński wydaje się polemizować z nową sztuką, wykorzystując jej własny język i pojęcia. Wpisuje się tym samym w takie wyobrażenie twórczości eksperymentalnej dwudziestolecia, które zakłada, iż była ona jednocześnie siłą emancypacyjną i reakcyjną: jej idee przekroczenia granicy między życiem a sztuką zostały sprowadzone do działania propagandowego. Jak słusznie pisał Boris Groys:

Zaczynając od własnego artystycznego projektu, awangarda sama zrzuca się prawa do pierwszeństwa i oddaje projekt w ręce prawdziwej siły politycznej, która przejmuje zadanie rozrysowywania jednolitego planu nowej rzeczywistości wypełniane dotychczas przez artystę²⁵.

Paradoks awangardy polega zatem na tym, że jej intelektualne koncepcje porządku zostały wynaturzone w – zawładnięte przez instynkty biologiczne i im podległe – idee nieprzekraczalnego i ostatecznego Ordnung. Przeciwwagą, a jednocześnie uzupełnieniem, Murinowskiej wiary w Liczbę staje się zatem opisywana w powieści równoległe z nim kobieta starająca się o wciągnięcie na niemiecką listę. Volksdeutschkę charakteryzuje Strzeмиński, używając ewidentnie groteskowej poetyki ekspresjonistycznej. Nawiązuje tym samym do katastroficznych obrazów towarzyszących niemieckim i austriackim artystom po

²⁵ B. Groys, *The Total Art of Stalinism. Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, trans. Ch. Rougle, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1992, s. 26 [tłum. własne – M.K.] („Proceeding here from its own artistic project, the avant-garde itself renounces its right to preeminence and surrenders the project to the real political power, which is beginning to take over the avant-garde artist's task of drawing up the unitary plan of the new reality”).

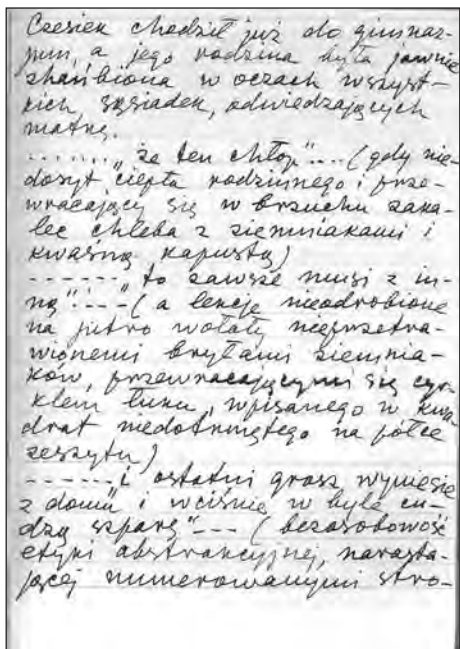
pierwszej wojnie światowej. Murin i bezimienna Volksdeutschka stanowią dwie strony tego samego zjawiska: ona jawi się jako konsekwencja bezosobowego myślenia awangard, jest upostaciowieniem nietzscheańskiej „bestii” wynurzającej się z autonomiczności abstrakcyjnych porządków:

Napęczniałe, jak galareta, podskakiwały białe policzki, nabrzmiałe wytryskiem wyciskających się kropli białego kobiecego mleka. Gąbczasta porowatość podskórnej, mlecznej, włóknistej substancji kształtowała obrzmiałe usta, wystające wołaniem napływającej, pulsującej krwi, rozkwitającej różowymi plamami na mlecznej powierzchni niezapłodnionej, napiętej kobiecej skóry (PF 365).

Zanurzona w abstrakcyjnych dywagacjach nowa sztuka, skupiona na projektowaniu idealnych porządków, wpisująca odczłowieczone jednostki w tabele swoich wyobrażeń, nie jest w stanie odpowiedzieć na ów krzyk rzeczywistości, nie zauważa niebezpieczeństwa, jakie niesie za sobą faszystowski biologizm nałożony na ideę nieznoszącego sprzeciwu Ordnung:

I cóż temu przeciwstawić miał Murin – on, który był zawsze taki grzeczny i powściągliwy – wobec tego, wołającego białym, mlecznym ciałem wypiętrzona golej biologii tkanek ścieranych nożami jatek – on, Murin, który dla każdego swego czynu szukał aprobaty w przymrużonej opinii zwierzchników, i który wytyczne swego postępowania składał w pulchne ręce przełożonych dla ich oceny i uznania, przylepiając każdy krok swoich chęci do toku ich myślenia i potwierdzając swoją słuszność stopniem ich pochwał – on, Murin, który był zawsze tylko posłuszną kalką przerysowanych obcych ocen postępowania i poglądów, wtulonych w cudzy kształt (PF 366).

Faszyzm zabija każdą możliwość istnienia awangardy; co więcej, wypacza ją, ukazuje wszelką słabość (udowadnia nieoryginalność, zależność od obcych wzorców, niesamodzielność), obraca przeciwko niej samej. Wszyscy bohaterowie Strzebińskiego zaczynają swoje życie od wzniosłej idei, kończą je zaś moralnym upadkiem. Najbardziej świadomy z nich, Czesław Czempik, także ponosi życiową oraz intelektualną klęskę.



II. 4. Strona z rękopisu powieści
Władysława Strzemińskiego
Muzeum Sztuki w Łodzi

Można powiedzieć, że stanowi on ucieleśnienie najważniejszej awangardowej zasady, leżącej u podstaw myślenia o nowej sztuce. Jego *idée fixe* to abstrakcja, chęć odcięcia się od rzeczywistości w celu stworzenia sytuacji etycznie i estetycznie doskonałej, czystej. Czempik pragnie oddzielić się grubą kreską od tego, co instynktowne, biologiczne, nieintelektualne, a tym samym skażone. Jest zafascynowany eksperymentami artystów międzywojennych, inspirują go Peiper, Przyboś i Brzękowski: „Niecierpliwie, tygodniami, w spływającym deszczu stał on przed oknami księgarni i wyczekiwał na kolejny, następujący numer »Zwrotnicy«” (PF 386). Co więcej, Czempik pragnie literalnie połączyć w sobie dwa człony archetypicznej awangardowej metafory: stać się „chemikiem słów”, zgodnie z hasłem wieńczącym pierwszy wiersz w *Motorem słów*. Zostaje zatem inżynierem i poetą; pracuje na rzecz rozwoju nauki oraz sztuki.

Wojna staje się jednak sprawdzianem dla idei przyświecających Czempikowi. Okazuje się, że nie tyle budzi ona jego moralny sprzeciw, ile razi go „estetycznie” – nie może on znieść bylejakości świata podczas okupacji:

[...] gdy welna nocy nasiąkła, wypełniona w każdym zakątku przyczajonym parowaniem białego mięsa, zielonych mundurów Niemców, zapachem kartofli, ersatzów i octu i we wzlatujących lotach latarni ukośnie deszczem połyskiwały bagnety SS i towarzyszących im uzbrojonych volksdeutschów, nawiedzających mieszkania (dzwonek w pustkę nocy, imienna zapieczętowana koperta i poprzewracany, porozrzucany dobytek lat) i czarna siatka gałęzi przekreślała rysunkiem krat nadzieję powrotu w ciepło nagrzanym pierzyn [...] stało się Cześkowi [...] rzeczą nieubłaganiem jasną, jak biała strona zadrukowanej noweli (równy prostokąt jak ściana pokoju) – że należy wyjść z wojny i nie dać z siebie ani jednego ruchu niemieckiemu aparatowi planowania wojny. Wyłączyć się z czasu i przestrzeni, być niewidzialnym okiem, które wszystko widzi, lecz jest nieuchwytnie, jak powietrze (PF 387–388).

W cytowanym fragmencie istotny okazuje się dobór elementów świata przedstawionego, który skłania Czempika do podjęcia decyzji o wycofaniu się z życia, porzuceniu pracy, zamknięciu na zewnątrz. Narrator zwraca uwagę na biedę, niską jakość życia, przywiązuje wagę do odrzucających zapachów (kartofle, ocet), a także brutalności i arogancji oprawców (bagnety SS, porozrzucany dobytek). Opis ma charakter plam barwnych rzucanych na płótno: przenikają się w nim biel gotowanego mięsa i zieleń mundurów, czern gałęzi i biel nagrzanym pierzyn. Wydaje się, że poszczególne elementy pochodzą z różnych porządków, choć stanowią tło dla okrucieństwa i zbrodni. Wojna jawi się tu jako **czas nieczystości**, zbrukania wartości i godności człowieka. Przeciwstawia jej Strzemiński porządek „białej strony zadrukowanej noweli” – kartkę, na której można zaprojektować doskonałą rzeczywistość. Czempik ucieka zatem przed realnym chaosem w świat abstrakcji, reprezentowany przez „równy prostokąt”, zupełnie jakby chciał zatrzęsnać się w neoplastycystycznym obrazie: pokoju wypełnionym siatką kątów prostych, kolorów podstawowych, zorganizowanym w myśl zasady złotej proporcji. Przyjmuje postawę eskapistyczną, sam postrzega ją jako moralnie słuszną. Jest przeświadczony, że potrafi (może) być „niewidzialnym okiem”, trwać w paradygmacie racjonalnego oglądu, obserwować z dystansu (z perspektywy panoramy) rozpadający się świat. Jego wiara w możliwość abstrakcyjnego

porządkowania, nadawania sensu z zewnątrz zostaje jednak złamana, a on sam – skompromitowany jako utopista:

Skąd mógł on wiedzieć, że bezosobowość etyki abstrakcyjnej – jaka latami narastała w nim numerowanymi rozdziałami studiów, powszechnością jedynej i równej dla wszystkich sprawiedliwości – zostanie wywrócona biegiem rozwoju dialektycznego (PF 393).

Życie Czempika weryfikuje wyznawane przez niego ideały, biografia zmusza do zastanowienia się nad sensownością obieranych postaw. „Chemik słów” nie tylko staje się dla Strzemińskiego lustrem, w którym ogląda on swoje międzywojenne koncepcje estetyczne, społeczne, etyczne, ale także pozwala zadać sobie pytania o własne wybory osobiste, winę względem żony i córki. Powieść okazuje się zatem rozliczeniem nie tylko z paradygmatem awangardowym, ale przede wszystkim z własnym życiem.

Powieść jako rozliczenie z własną biografią

W części poświęconej Czempikowi narrator zdradza poniekąd swoją tożsamość, ujawnia, jak bardzo blisko bohatera się znajduje – w pewnym momencie okazuje się narratorem personalnym, przynależnym do świata przedstawionego, towarzyszem rozmów:

I gdy Czesiek, upatrując w Murinie obecność przemysłanej złej woli, rozstopniowanej na pojedyncze etapy działania – **tłumaczył mi o liszce**, co się robi poczwarką, by później rozkwitnąć [machaozem] zbrodni i trupiej trucizny – **ja wiedziałem**: nie katolickimi kryteriami moralności indywidualnej należy sądzić Murina, lecz kategoriami walki klasowej (PF 390, podkr. M.K.).

Poprzez ukształtowanie relacji między Czempikiem i narratorem, Strzemiński prowadzi wewnętrzny dialog; szczególnie że bohater jawi się jako jego lustrzane odbicie. Jest artystą, ożenił się z inteligentną nauczycielką, razem tworzyli podwaliny polskiej inteligencji:

Po dwóch latach ukazał się skromny tomik jego nowel, a po trzech ożenił się z młodą nauczycielką historii z gimnazjum państwowego, która już zdążyła w piśmie regionalnym napisać kilka przyczynków do historii terenu (studia ze średniowiecza). Punkt wyjścia, z jakiego ta para rozpoczynała swoją drogę życiową, leżał więc ponad poziomem przeciętnej rodziny inteligentkiej, na pograniczu tej małej grupy osób, jaka tworzy kulturę kraju. Zapowiedź wstępu dawała nadzieję na przyszłość. Mąż przydawał blasku żonie, żona – mężowi (PF 387).

Strzemiński nie kreuje typowo autobiograficznej narracji; tworzy Czempika przede wszystkim jako analogon swojej sytuacji społecznej. Jej najistotniejszą cechą pozostaje budowanie „kultury kraju”, zarówno przez bohaterów powieści, jak i realnie – w okresie międzywojennym – przez małżeństwo malarza z Katarzyną Kobro. Strzemiński chce pokazać, że społeczny punkt wyjścia (partnerstwo intelektualne, artystyczne) może zostać zaprzepaszczone za sprawą czynników biograficznych (rosyjskie pochodzenie żony Czempika oraz Kobro). Jednocześnie, aby mocniej naprowadzić odbiorcę na lustrzaność losów własnych i Czeška, wprowadza wątek choroby – gruźlicy, która nękała jego samego.

Warto podkreślić, że twórca teorii unizmu pisze swoją powieść pod koniec życia, część zapisków powstaje najprawdopodobniej w szpitalu. Strzemiński zdaje sobie sprawę z nieuleczalności choroby, co niewątpliwie sprawia, że chce się rozliczyć z własnym życiem, zrozumieć, co doprowadziło do tragicznego rozpadu małżeństwa, odrzucenia jego sztuki, zwolnienia z Państwowej Szkoły Sztuk Plastycznych, nędzy, odosobnienia i w ogóle położenia, w jakim znalazł się w ostatnich latach. Chce wiedzieć, jakie determinanty historyczne i społeczne doprowadziły do jego klęski oraz degradacji. Jak słusznie zauważa w swoich wspomnieniach Nika Strzemińska:

Jeszcze większe wrażenie wywarł na mnie VII, VIII i IX zeszyt niedokończonej powieści ojca. W niej właśnie zawarł wiele wątków autobiograficznych, rozmyślał o motywach skłaniających do zmiany narodowości podczas okupacji i wpływu takiej decyzji na losy małżeństwa. [...] Te [...] zdania ojca, które pisał ponad 30 lat temu, pozwalają mi dziś sądzić, że podczas miesięcy spędzonych w szpitalu zastanawiał się nad

całym swoim życiem, a szczególnie najgorszym jego okresem. Szukał przyczyn nieporozumień z żoną i przypominał chwile, kiedy było im tak dobrze razem²⁶.

Malarz upatruje winy Czeška w jego naiwności: zawierzeniu ideom nowoczesnym, takim jak postęp czy abstrakcja rozumiana jako czynnik porządkujący rzeczywistość. Czempik zostaje przedstawiony jako człowiek, który pokłada nadzieję w logice i bezosobowej, abstrakcyjnej etyce: z wojennym chaosem chce walczyć za pomocą rozumu, nie przyjmując do wiadomości, że ciało, fizyczność nie akceptują argumentów przez niego wysuwanych. Czempik rezygnuje z pracy w imię idei „niewspółpracy z rzeczywistością zbrodni hitlerowskiej” (PF 393) i skazuje tym samym żonę na samotne utrzymywanie rodziny. Buduje zatem dla siebie idealną nie-rzeczywistość, odgradza się murem swoich słów i koncepcji od świata, w którym jego żona walczy z codziennością o fizyczne utrzymanie ich na powierzchni: to ona zapewnia jedzenie, opał, sprawia, że mają szansę przetrwać.

Strzemiński w sposób bardzo zawoalowany i eufemistyczny opowiada o powieści losy własnej rodziny w okresie niemieckiej okupacji: był to bowiem czas – jak wspomina Nika Strzemińska – niesamowitego poświęcenia Katarzyny Kobro dla dobra męża i córki. Kobieta przywołuje drastyczne sceny palenia przez matkę własnych rzeźb drewnianych, nadmienia też, że Strzemiński zawsze winił Kobro za to, że sam podpisał rosyjską volkslistę, by uniknąć sankcji ze strony okupanta i zapewnić rodzinie dostęp do lepszych kartek żywnościowych:

Myślę, że znaczący wpływ na tak złe stosunki miało podpisanie przez ojca, polskiego patriotę, rosyjskiej listy. Czuł się pewnie zdrajcą. Każdy kęs jedzenia, kupowanego na lepsze niż otrzymywali jego rodacy kartki, przypominał mu podjętą w 1940 roku decyzję. Za własne przykre doznania winił przede wszystkim matkę, która znajdowała się najbliżej. Będąc Rosjanką od urodzenia, stanowiła dla niego – Rosjanina z wojennego przypadku – niemy, a potem już nie niemy, wyrzut dręczący jego sumienie²⁷.

²⁶ N. Strzemińska, *Miłość, sztuka i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim*, Res Publica, Warszawa 1991, s. 104 i 106.

²⁷ Tamże, s. 61.

I choć oczywiście książka *Miłość, sztuka i nienawiść* została napisana z perspektywy dziecka, które nie mogło znać całościowego obrazu relacji między matką a ojcem – współgra ona z przebijającym z kart powieści Strzemińskiego jednoczesnym poczuciem winy i krzywdy. W zachowanych fragmentach autor pisze bowiem z zajądlnością o żalu, jaki żona Czempika miała do niego, ponieważ – ze względu na moralną krystaliczność męża – nie mogła przyjąć rosyjskiej volkslisty:

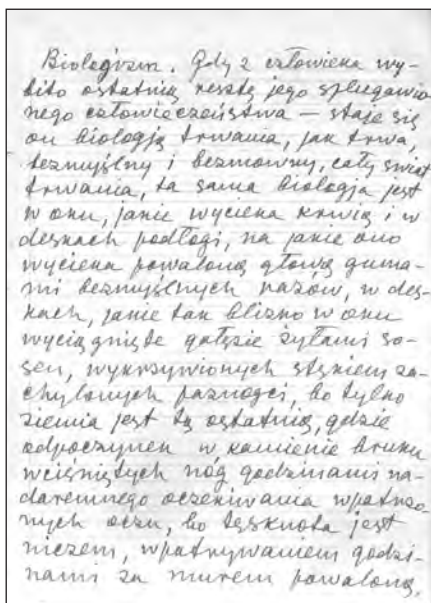
Lecz cały ogrom winy za to, i za nędzę wojny, i za głód poniewierki, i za to, że nie można by mu spojrzeć w oczy, i za jego niezaradność bezosobowej etyki abstrakcyjnej i sprawiedliwości powszechnej i równej dla wszystkich – spadł ciężarem winy na Czeška, który chciał się wyłączyć z czasu i przestrzeni, być niewidzialnym okiem literata, nieuchwytnym, jak powietrze (PF 393).

Niewypowiedziana odraza, jaką Czempik żywiłby dla partnerki, gdyby zdecydowała się ona na jakiegokolwiek moralne ustępstwo względem okupanta, by polepszyć swój materialny byt, wstrzymywała ją przed działaniem. Strzemiński ciekawie prezentuje kwestię sporu między małżonkami: fokalizuje swoją narrację naprzemiennie na Czešku i jego żonie, zupełnie jakbyśmy musieli wysłuchać jej zniecierpliwionego głosu przemawiającego „zza kadru”. Uzyskuje dzięki temu podwójny efekt: żona Czempika ewidentnie objawia się jako kobieta przyziemna, która argumentuje, odwołując się do zdrowego rozsądku, decyzji racjonalnych w kontekście wojennej biedy. Jednocześnie narrator faktycznie pozwala jej przemówić własnym głosem (nawiasowe wtrącenia możemy potraktować jako przykład mowy pozornie zależnej) i tym samym czyni ją prawowitą uczestniczką dyskusji; rozumie jej racje, zdaje sobie sprawę z tego, że postawa Czeška – choć idealistyczna – uderza w rodzinę. Narracja umożliwia zatem Strzemińskiemu spojrzenie z dystansu na własną sytuację i podejmowane przez siebie wcześniej wybory:

Jej mokra kobiecość codziennego tyrania się w pracy zarobkowej, gdy on chce być czystym i wzniosłym, jak w świecące w lustrze niewidzialne oko tych podpatrzonych reportaży, gdy ludzie cierpią (i ich profanować swoim nieróbstwem niezapracowanego grosza dla rodziny, gdy ona pracuje zarobkowo), a on tylko przynosi węgiel i gotuje obiad w jej nieobecności, gdy jest sklepową, uczciwie zarabiającą chleb, na jaki zarabia.

W tej zdradzie najgłębszej i najlepszej części jego natury (jaką dawniej kochała i szanowała) – uniemożliwiała mu pracę literacką, tropiąc chwile jego namysłu, wyszukując mu zajęcia domowe (że ona pracowała poza domem, zarabiała i nie miała sił na te głupstwa) i odwracając jego umysł swymi kłótniami (PF 394).

Czempik nie może zrozumieć do końca postawy żony, nie wnika w jej motywacje (wydaje się, że je spłaszcza i trywializuje) – jednocześnie zostaje opisany ironicznie jako „oko literata”, „zawieszone niewidzialną bakterią oka w powietrzu” (PF 394). Określenie „bakteria oka” odsyła nas do choroby Czeška, jego wzrok zaraża rzeczywistość gruźlicą, nadaje jej chorobliwy, nieprawdziwy kształt. Może zatem także kreowany przez niego obraz żony pozostaje niesprawiedliwy? Może jej materialistyczne, bliższe codzienności podejście nie wynika ze złej woli, może jest jedynie wzięciem odpowiedzialności za faktyczny los rodziny? Może jednak staje się wcieleniem faszystowskiego biologizmu, koncentracji na tym, co definiujemy jako bezmyślne, czyste trwanie?



II. 5. Strona z rękopisu powieści
Władysława Strzemińskiego
Muzeum Sztuki w Łodzi

Konflikt między Czempikiem i żoną stanowi zatem tło dla filozoficznych refleksji Strzezińskiego o kondycji człowieka. Także choroba malarza przybliża go do rozważań o fizyczności, biologicznym wymiarze życia. W powieści pisze on wprost:

[...] jedyne, czym pozostało walczyć literatowi (w tym opuszczeniu samotności) – to było widzieć, [będąc] zawieszonym w próżni, tęczowo opalizującą (przez mikroskop) bakterię płwocin gruźliczych, i swoją chorobę napisanym nowelom przeciwstawić, jako ostatni argument (PF 388).

Opalizujące prątki gruźlicy stanowią jednocześnie przeciwwagę i wsparcie dla abstrakcyjnej etyki pisarza-awangardysty. Są znakiem biologii, ale – jako wywołujące chorobę – okazują się katalizatorem przemiany. Osobowość Czempika ma szansę przeobrazić się pod wpływem jego schorzenia, on sam zaś staje się przedmiotem dezintegracji pozytywnej²⁸: buduje swój świat na podstawie biologicznego wyczerpania. Słabość, bezsilność pozwalają wycofać się z życia, tłumacząc procesy dematerializacji. Jednocześnie czynią go jednak półczłowiekiem, nie w pełni zaangażowanym, przyczyniającym się do rozpadu swojego związku, pozbawionym umiejętności wyrażania myśli, bezproduktywnym. Przewijający się przez całą powieść motyw sfragmentaryzowanych, rozbitych przez rzeczywistość ludzi znajduje swoją realizację także w chorobie Czempika. Co więcej, przypomina czytelnikowi o fatalnej kondycji samego Strzezińskiego, który – pisząc powieść tuż przed śmiercią – musiał bardzo bezpośrednio odczuwać także własną „częstkowość”, somatyczne i duchowe zmiażdżenie. We wspomnieniach przyjaciół przypomina on bowiem malowane w latach 40. zdeformowane postaci z cyklu *Tanie jak błoto*:

Gdy odwiedziłem go w szpitalu na Chojnach, leżał wyczerpany chorobą, sterany ciężkim, wrogim życiem, zapomniany – „tani jak błoto”. Uderzał zdziwiałym, ascetycznym wyglądem. Skórę miał obwisłą, sfałdowaną, zmierzwiłone, siwe włosy sterczały jak u drapieżnego ptaka, żółtawą twarz pokrywało białe ściernisko dawno niegolonego zarostu.

²⁸ Zob. K. Dąbrowski, *Dezintegracja pozytywna*, PIW, Warszawa 1979.

Błyszczały jedynie głęboko wpadnięte, niebieskie oczy, które zdawały się wypełniać niewidzialną przestrzeń – umierający apostoł wyznawanej wiary artystycznej²⁹.

Marian Minich wprost porównuje go do rysunków z lat 40. Zwraca uwagę na kontrast pomiędzy prawie mistycznie błyszczącymi oczami (reprezentującymi przywiązanie do abstrakcyjnych idei artystycznych) a zdeformowanym ciałem. Także Julian Przyboś w swoim wspomnieniu skupia się na podkreśleniu „kadłubkowości” malarza; przestaje on być pełną osobą, zostaje sprowadzony do fragmentu, urywka własnego „ja”:

Było nieznośnie gorąco, zdjąłem marynarkę i z uczuciem wstrętu a zarazem jakby winy łapałem otwartymi ustami pełne prątków powietrze. Strzeмиński w szpitalnej bieliźnie odrzucił koc i podniósł się na łóżku. Nigdy przedtem nie odczułem tak jego okaleczenia, jak wtedy. [...] siedząc tak w łóżku z podkuloną jedyną nogą – wydał mi się drobnym z kostek bez ciała kadłubkiem, bezradnym, dziecięcym jakimś stworem już spoza świata żywych ludzi³⁰.

Strzeмиński jawi się jako istota spoza świata żywych, nieprzynależna nigdzie. Choroba uwidacznia wszelkie jego ułomności, potęguje je. Przyboś wydaje się przerażony, patrząc na przyjaciela. Biologizm, fizyczna natura człowieka przysłaniają tutaj jego rozumność, idee, abstrakcyjne koncepty. Doświadczenie choroby wpływa zatem na sposób postrzegania człowieka w powieści: Strzeмиńskiego uderza somatyczne odczuwanie świata – nagle to poznanie cielesne staje się jedynym dostępnym, wypiera poznanie intelektualne.

W książce nieustannie powraca motyw postaci sfragmentaryzowanych, wdzianych tylko jako ślad po całości, okaleczonych cierpieniem:

[...] to wszystko dowodziło, z jak głębokim i powszechnym stanem nie-
równowagi psychicznej i załamanych odruchów miało się do czynienia

²⁹ M. Minich, *Szalona galeria*, [w:] A. Minich-Scholz, *Marian Minich – pod wiatr*, M. Minich, *Wspomnienia wojenne; Szalona galeria*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2015, s. 310.

³⁰ J. Przyboś, *Strzeмиński przed śmiercią*, „Miesięcznik Literacki” 1969, nr 6, s. 62.

w czasie, gdy ludzie byli, jak kamienie bruku i twarze ich splugawione wbi-
janymi gwoździami policzków były jak cyfry wymuszonej pracy (PF 363).

Czy mógł on wiedzieć, że w czasach, gdy nogi, wymieszane wciskającym
się błotem i w strugach deszczu parujących nagością poganianych ciał
– że wówczas znajdzie się on poza obrębem własnych marzeń o zgodnym
marszu swego narodu wzniesionych rąk? (PF 366)

Istota szczęścia ludzkiego polega na tym, by mieć dla siebie większą ilość
znaków obiegowych – tak myślały wszystkie plamy twarzy w jego śro-
dowisku (PF 371–372).

Ulewą ulotek i przyklejonych do murów okrzyków, w błocie stąpających
nóg, oknami rozpiętych chorągwi, gdzie na zebraniach przemawiał Na-
piórkowski – trzecią klasą szkoły powitała go Niepodległość [...] (PF 382).

Jednostka zostaje tu przedstawiona jako usytuowana blisko ziemi, właściwie
tożsama z brukiem, po którym stąpa („jak kamienie bruku”). Narrator niejed-
nokrotnie opisuje tylko nogi ludzkie, zanurzone w błocie, grzęznące w podłożu
– zupełnie jakby zdeformowany człowiek Strzemińskiego był zanurzony w nie-
możliwej do opuszczenia matni. Podkreśla to jeszcze częste użycie frazy „w tym
czasie”, „w czasie”. Odbiorca wie, że autor ma na myśli konkretny moment histo-
ryczny, że takie położenie jest wynikiem działania określonych czynników so-
cjopolitycznych. Indywidualność, jednostkowość zacierają się – widzimy tylko
„plamy twarzy”, które w ostatnim paragrafie powieści zlewają się z podłożem,
z ziemią, deskami podłogi:

Biologizm. Gdy z człowieka wybito ostatnią resztkę jego splugawione-
go człowieczeństwa – staje się on biologią trwania, jak trwa, bezmyśl-
ny i bezmowny, cały świat trwania, ta sama biologia jest w oku, jakie
wycieka krwią i w deskach podłogi, na jakie ono wycieka powaloną
głową gumami bezmyślnych razów, w deskach, jakie tak blisko w oku
wyciągnięte gałęzie żyłami sosen, wykrzywionych stękiem zachylonych
paznokci, bo tylko ziemia jest tą ostatnią, gdzie odpoczynek w kamienie

bruku wciśniętych nóg godzinami nadaremneho oczekiwania wpatrzonych oczu, bo tęsknota jest niczym, wpatrywania godzinami za murem powaloną, rozbitą, stłuczoną głową. Faszyzm. Ostatnia kropla faszyzmu (PF 394–395).

W zakończeniu powieści uderza wtórna jedność świata ludzi i rzeczy. Nie jest ona jednak – jak w przypadku niektórych awangardowych prądów, przede wszystkim surrealizmu – znakiem dowartościowania rzeczywistości przedmiotowej. Wręcz przeciwnie: staje się symptomem uprzedmiotowienia człowieka, odebrania mu mocy porządkującego *ratio*. Biologizm, czyste i bezmyślne trwanie to spuścizna, jaką zostawia po sobie faszystowska dehumanizacja. Eleonora Jedlińska pisała o rysunkach Strzemińskiego z lat 40., że przedstawiają „formy upodobnione do ludzkich – tutaj znacznie pomniejszone, śladowe, niemal nieczytelne, obsesyjnie znaczące daremną próbę ucieczki czy przerażenia, jakby wdeptane w ziemię, rozmyte w błocie”³¹. Postaci z powieści także obsesyjnie uciekają przed własną biologicznością, chcą odgrodzić się od niej czystością swoich idei, siłą myślenia abstrakcyjnego. Im jednak głębiej zanurzają się w wywiedzione z matematycznej logiki koncepcje porządku liczbowego czy etyki abstrakcyjnej, tym dalej znajdują się od własnego człowieczeństwa. Im bardziej pragną uciec przed okrucieństwem wojny, tym mocniej zostają nim naznaczone. Ich przesłanie staje się zatem nieczytelne, z jego pierwotnej formy „odrywa się bezkształt”³² – słowo zawsze wypaczone, idea na zawsze złamana.

Bibliografia

Dąbrowski Kazimierz, *Dezintegracja pozytywna*, PIW, Warszawa 1979.

Flint Anthony, *Le Corbusier. Architekt jutra*, przeł. Dominika Cieśla-Szymańska, W.A.B., Warszawa 2017.

Groys Boris, *The Total Art of Stalinism. Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, trans. Charles Rougle, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1992.

³¹ E. Jedlińska, *Cykle wojenne: rysunki i kolaże Władysława Strzemińskiego z lat 1939–1945. Doświadczenie wojny – żal i melancholia*, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego, Łódź 2005, s. 94.

³² A. Turowski, *Budowniczość świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Universitas, Kraków 2000, s. 233–234.

- Jedlińska Eleonora, *Cykle wojenne: rysunki i kolaże Władysława Strzemińskiego z lat 1939–1945. Doświadczenie wojny – żal i melancholia*, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego, Łódź 2005.
- Jencks Charles, *Le Corbusier – tragizm współczesnej architektury*, przeł. Monika Biegańska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982.
- Komunikat grupy „a.r.” nr 1, [w:] Janusz Zagrodzki, *Władysław Strzemiński. Obrazy słów*, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2014.
- Kwiatkowski Jerzy, *Świat poetycki Juliana Przybosia*, PIW, Warszawa 1972.
- Listy Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia z lat 1929–1933, oprac. Andrzej Turowski, „Rocznik Historii Sztuki” 1973, t. IX.
- Minich-Scholz Agnieszka, *Marian Minich – pod wiatr*, Minich Marian, *Wspomnienia wojenne; Szalona galeria*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2015.
- Nietzsche Friedrich, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, przeł. Bogdan Baran, Inter Esse, Kraków 1994.
- Nietzsche Friedrich, *Z genealogii moralności. Pismo polemiczne*, przeł. Grzegorz Sowiński, Znak, Kraków 1997.
- Przyboś Julian, *Realizm rytmu fizjologicznego*, [w:] tenże, *Linia i gwar*, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1959.
- Przyboś Julian, *Strzemiński przed śmiercią*, „Miesięcznik Literacki” 1969, nr 6.
- Przyboś Julian, *Unizm*, „Linia” 1931, nr 3.
- Przyboś Julian, *Utwory poetyckie*, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984.
- Rybicka Elżbieta, *Projektowanie miasta (O dyskursie urbanistycznym dwudziestolecia)*, „Teksty Drugie” 2000, nr 4.
- Strzezińska Nika, *Miłość, sztuka i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim*, Res Publica, Warszawa 1991.
- Strzemiński Władysław, *Powieść [fragment]*, oprac. Zenobia Karnicka, [w:] *Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki / Afterimages od Life. Władysław Strzemiński and Rights for Art* [publikacja towarzysząca wystawie: *Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki / Afterimages od Life. Władysław Strzemiński and Rights for Art*, 30.01.2010–27.02.2011, kuratorzy: Jarosław Lubiak, Paulina Kurc-Maj], red. Jarosław Lubiak, współpr. Paulina Kurc-Maj, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2012.
- Syrkus Szymon, *Tempo architektury*, „Praesens” 1930, nr 2.
- Turowski Andrzej, *Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Universitas, Kraków 2000.
- Turowski Andrzej, *Strzemiński o poezji*, „Poezja” 1969, nr 5.
- Zagrodzki Janusz, *Władysław Strzemiński. Obrazy słów*, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2014.

Summary

Władysław Strzemiński as a Novelist?

Władysław Strzemiński, a painter and art theoretician, is still relatively unknown as the author of literary texts. His interest in literature, however, seems to be wide: he made graphic design for poetic volumes (above all, *Z ponad* by Julian Przyboś), was fascinated by functional printing, considered a book was an art object. Janusz Zagrodzki also ascribes to him the authorship of the volume *Motorem słów*.

His unfinished novel, which is analysed in this article, seems interesting today for several reasons. Written by Strzeminski in the 1940s, it portrays the world's disintegration during the Holocaust. At the same time, we can read it as a clear echo of avant-garde poetics, social and ideological postulates of the new art. Strzemiński as a writer stubbornly defends the rules applicable in the world from before the catastrophe, though he is aware of all dangers they carry with them.

Dreptanie

Tadeusz Peiper i kino (po 1945 roku)

Na przełomie maja i czerwca 1947 roku warszawskie Muzeum Narodowe prezentowało wystawę *50 lat filmu francuskiego*¹. Było to pierwsze w powojennej Polsce wydarzenie o tak dużej randze, toteż w otwarciu uczestniczyli członkowie ówczesnego rządu – Stefan Dybowski (minister kultury) oraz Zygmunt Modzelewski (minister spraw zagranicznych), zaś moment przecięcia wstęgi pokazany został w Polskiej Kronice Filmowej. W kolejnych ujęciach krótkometrażowej relacji widać było fragmenty ekspozycji, a zwłaszcza wypożyczone z Francji rekwizyty oraz przygotowane przez polskich organizatorów plansze i tablice, oglądane z zaciękwaniem przez licznie zgromadzoną publiczność².

Wystawę obejrzał również Tadeusz Peiper. Wkrótce potem zamieścił jej obszerną recenzję³, w której pobrzmiwał polemiczny temperament cechujący jego teksty z lat międzywojennych. Z dużą przenikliwością i krytycyzmem pisał o licznych błędach organizatorów, którzy jego zdaniem przedstawili dzieje filmu francuskiego w sposób mało reprezentatywny,

¹ Wystawa *50 lat filmu francuskiego*, przygotowana we współpracy z Cinémathèque française, prezentowana była w Muzeum Narodowym w Warszawie od 19 maja do 15 czerwca 1947 roku.

² Materiał zatytułowany *Wystawa filmu francuskiego. Wystawa z okazji 50-lecia filmu francuskiego* znalazł się w Polskiej Kronice Filmowej 1947, nr 25 (z 18.06.1947), <http://www.repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/6527> [dostęp: 27.02.2018].

³ T. Peiper, *50 lat filmu francuskiego*, „Odrodzenie” 1947, nr 25; przedr. w: tenże, *Wśród ludzi na scenach i na ekranie*, t. 2, oprac. K. i J. Fazanowie, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 477–483.



II. 6. Okładka katalogu wystawy
50 lat filmu francuskiego
Muzeum Narodowe w Warszawie

dostosowując układ prezentowanego materiału do narzuconych odgórnie kryteriów ideologicznych. Nie krył przy tym niechęci do mechanizmów propagandowych, o których pisał ze sporym dystansem, najwyraźniej zaznaczającym się w uwagach na temat forsowania kategorii „realizmu”, wynoszonej w ekspozycji do rangi najważniejszego nurtu w dziejach filmu. Co znamienne, Peiper nie kwestionował przy tym samej opinii, lecz podważał sposób jej narzucania widzom: „zwycięstwo realizmu w kinematografii francuskiej można ukazać poprzez zestawienie tez artystów, poprzez chronologię dat, poprzez wykresy, ale nie wolno go narzucać uwadze podszeptami, jakie stosują śródkramikowi naganiacze”⁴.

Słowa te były wyraźnym protestem przeciwko instrumentalizowaniu historii sztuki przez mechanizmy propagandowe. Tak katerygryczne sformułowanie, które mogło pojawić się na łamach prasy tylko w krótkim okresie powojennym, kiedy kontrola państwa nad przestrzenią komunikacji publicznej nie przybrała

⁴ Tamże, s. 477.

ostrzejszych form, warto odczytywać w szerszym kontekście, uwzględniającym wiązkę kilku związanych ze sobą problemów. Ostentacyjny dystans Peipera można odczytywać jako próbę zerwania zawartego u progu wojny sojuszu między polityką a sztuką, sojuszu – dodajmy – narzuconego odgórnie przez tę pierwszą i przyjętego z rozsądku przez drugą. Była to zatem poniekąd próba powrotu do rozwijanego w latach międzywojennych dyskursu konstruktywistycznego, który traktował takie związki z dużą ostrożnością, dochodzącą do głosu choćby w wypowiedziach Peipera na temat szeroko dyskutowanego u progu lat 30. XX wieku zjawiska „literatury proletariackiej”⁵.

O wiele istotniejszym kontekstem dla słów o „śródkramikowych naganiaczach” były jednak wydarzenia z lat drugiej wojny światowej. Peiper spędził je niemal w całości na terenie Związku Radzieckiego, gdzie był świadkiem sowieckiego terroru, zaś pisane przez niego wówczas teksty stanowiły wstrząsające świadectwo niszczenia jednostki przez system totalitarny. Apologetyczne wypowiedzi na temat polityki Związku Radzieckiego, radykalne oskarżenia pod adresem władz II Rzeczypospolitej, karkołomne próby usprawiedliwienia zbrodni katyńskiej, wreszcie kompletna obojętność wobec ofiar wojny – wszystko to złożyło się na publicystyczną aktywność, która powodowana była nie tylko koniecznością dostrojenia tonu wypowiedzi do powszechnie obowiązujących reguł, lecz również rozpaczliwą próbą scalenia chaotycznych i drastycznych wydarzeń ostatnich lat w ramach porządkującej je narracji. Dodajmy, próbą tym bardziej dramatyczną, że związaną z pogłębianiem się objawów choroby, która dręczyła pisarza od dłuższego czasu⁶. W innym planie natomiast próba ta była nierozzerwalnie sprzęgnięta z tektonicznymi wstrząsami, jakie w ciągu zaledwie kilku lat przeszła przekonana o swej wyjątkowości epoka, która po roku 1939 odebrała od historii drastyczną lekcję terroru.

Powojenne pisma Peipera starały się pogodzić sfery, które nowoczesność rozbiła na nieprzystające do siebie elementy. Okazywało się to przedsięwzięciem tym bardziej dramatycznym, że dotyczyło przedwojennego apologety

⁵ Na temat politycznych poglądów Peipera w międzywojniu zob. S. Jaworski, *U podstaw awangardy. Tadeusz Peiper. Pisarz i teoretyk*, wyd. II przejr. i uzup., Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, s. 9–30.

⁶ Szeroko pisze na ten temat J. Fazan, *Od metafory do urojenia. Próba patografii Tadeusza Peipera*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010. Zob. także szkice o Peiperze zaprezentowane w tomie *Maski*, t. 1, wyb., oprac. i red. M. Janion, S. Rosiek, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1986.

współczesnej cywilizacji i procesów modernizacyjnych, który nieoczekiwanie zderzył się z systemem, jaki na pozór był urzeczywistnieniem konstruktywistycznej utopii, a faktycznie stanowił jej przeciwieństwo. Widziane z „drugiego brzegu” historii kontury nowej rzeczywistości rysowały się w ponurych barwach, nie dając najmniejszej nadziei na urzeczywistnienie przedwojennych marzeń o stworzeniu nowego społeczeństwa. Wynikające z tego rozczarowanie ujawniło się w postaci wielowymiarowego napięcia, jakie dochodziło do głosu w pisanych wówczas przez Peipera tekstach, które na różny sposób konceptualizowały oraz zderzały ze sobą to, co indywidualne i zbiorowe, prywatne i polityczne, estetyczne oraz ideologiczne.

Kolizje pomiędzy tymi sferami dochodziły do głosu w jego powojennych tekstach o tematyce teatralnej i filmowej. Niedawny „papież” awangardy porzucił pozostające jeszcze przed chwilą w centrum jego zainteresowań kwestie związane z literaturą, zwracając się w stronę innych sztuk, na których gruncie starał się odnaleźć sposób na wyrażenie tego, czego nie sposób było wypowiedzieć wprost w poezji oraz prozie: „Na scenie i na ekranie poszukiwał [...] inscenizacji swojej – nieosiągalnej w rzeczywistości – tożsamości, szukał sposobów re-konstrukcji człowieka zdruzgotanego, rozproszonego na wojennych drogach”⁷. Szło tutaj zatem nie wyłącznie o wyminięcie ograniczeń narzuconych przez cenzurę (choć i te nie były bez znaczenia), lecz o znalezienie takiego języka, który najlepiej współbrzmiał z jego obserwacjami i diagnozami.

Peiper odnalazł taki język na gruncie krytyki filmowej. Choć jego powojenne teksty na temat kina stanowiły na pozór kontynuację tego, co pisał o tej sztuce w dekadach wcześniejszych⁸, to horyzont jego zainteresowań uległ znacznemu przesunięciu. Na pierwszy rzut oka nic nie zapowiadało takiej zmiany, ponieważ pod koniec lat 40. Peiper nosił się z zamiarem napisania książki *Z zagadnień estetyki ekranowej*⁹. Choć ostatecznie praca nie powstała, to zachował się jej konspekt dający wyobrażenie o rozmiarze planowanego dzieła, które miało

⁷ Tamże, s. 256.

⁸ Międzywojenne poglądy reprezentantów Awangardy Krakowskiej na kino omówione zostały w pracach: R. W. Kluszczyński, *Film – sztuka Wielkiej Awangardy*, PWN, Warszawa 1990; M. Giżycki, *Awangarda wobec kina. Film w kręgu polskiej awangardy artystycznej dwudziestolecia międzywojennego*, Wydawnictwo Małe, Warszawa 1996; W. Otto, *Literatura i film w kulturze dwudziestolecia międzywojennego*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2007.

⁹ Zob. T. Peiper, *Wśród ludzi na scenach...*, s. 728–729.

obejmować m.in. części poświęcone – przywołajmy zanotowane przez pisarza tytuły – „polskiemu filmoznawstwu dawniejszemu”, „budowie dramatu ekranowego”, „funkcji konfliktu w dramacie ekranowym”, „filmowej sztuce aktorskiej”, „środowisku rzeczy na ekranie”, „akompaniamentowi muzycznemu”¹⁰. Wraz z częściami poświęconymi montażowi, sztuce aktorskiej, przestrzeni, słowu, barwie i dźwiękowi miały one złożyć się na syntetyczną monografię, która w pewnej mierze mogła być kontynuacją zainteresowań z lat międzywojennych.

Wrażenie takie sprawiały również pierwsze partie napisanego na początku lat 50. obszernego studium *Gdy dziesiąta muza otrzymała dźwięk i słowo*¹¹. Peiper analizował sposób, w jaki nowy wynalazek naruszył stabilność świeżo ukonstytuowanych dyskursów estetycznych, zaburzając dopiero co wytyczone granice oraz wprowadzając zamęt we względnie niedawno ustalonych kategoriach i klasyfikacjach. Patronowała mu przy tym strategia życzliwego obserwatora, który miał świadomość, że tak złożone zjawisko potrzebuje czasu na zaistnienie odpowiednich warunków organizacyjno-teoretycznych. Z tego właśnie względu w ostatnim zdaniu zachowanego rękopisu stwierdzał: „Nie napisałem w owych latach ani jednego artykułu o filmach dźwiękowych, dopiero po wojnie”¹².

W tej „kronice zwycięskich lat filmu brzmieniowego”¹³ tliły się resztki awangardowych narracji. Na plan pierwszy wysuwała się opowieść o technicznym wynalazku, który w nieodwracalny sposób odmienił oblicze kina, choć nie od razu przekonał do siebie publiczność. Była tam mowa o uprzedzeniach artystów, niechęci krytyków, niezrozumieniu widzów, trudnościach natury organizacyjnej, ujmując rzecz najkrócej – o wszystkim, co utrudniało i komplikowało zwycięski pochód filmu dźwiękowego, który w pierwszych latach istnienia nie potrafił w pełni wykorzystać swoich możliwości. Jednak taki tryb opowieści nie do końca korespondował z perspektywą Peipera, który w latach powojennych

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tenże, *Gdy dziesiąta muza otrzymała dźwięk i słowo*, [w:] tenże, *Wśród ludzi na scenach...*, s. 486–540.

¹² Wyjątkiem była krótka rozmowa, zatytułowana czy opatrzona informacją: „Wywiad z Tadeuszem Peiperem”, opublikowana w „Przeglądzie Filmowym” (1931, nr 2). Pisarz stwierdzał tam: „Film dźwiękowy nie jest bynajmniej dalszym ciągiem filmu niemego, mimo iż z niego powstał. Oba różnią się między sobą samą naturą, a nie tylko wiekiem, jak by z kolejności wynalazków technicznych wydawać się mogło. Sztuka, w której człowiek objawia się jedynie ruchem (mimiką, gestykulacją, układem ciała) jest zasadniczo różna od sztuki, w której człowiek występuje wraz ze swoją mową”.

¹³ T. Peiper, *Gdy dziesiąta muza otrzymała...*, s. 534.

piisał o kinie w nieco odmienny sposób, porzucając zamiar ambitnej syntezy na rzecz zupełnie innej strategii analitycznej. Doszła ona do głosu w artykule poświęconym wspomnianej już wystawie z okazji pięćdziesięciolecia filmu francuskiego, która stała się dla pisarza okazją do poczynienia kilku uwag na temat specyfiki filmów z pionierskich czasów kina, wyświetlanych podczas towarzyszących ekspozycji pokazów:

Przypadek zrządził, że pierwszy raz zaszedłem tam przed zwiedzaniem sal wystawowych i przed otrzymaniem książeczki ze szkicami, a taśma szła bez żadnych napisów, bez żadnych danych o autorze, tytule, roku powstania. [...] Oto na ekranie biała ściana, w niej drzwi, nad nią z boku dach, spod którego wychodzą kobiety i mężczyźni. Uroczy jest dla mnie ten obraz, świetnie skomponowany z kształtów ściany, otworu drzwiowego, dachu i przechodzących z boku ludzkich postaci; świetnie rozłożony na plamy jasne i ciemne, i to zarówno na powierzchniach budowli, jak i na odzieży robotnic. A ruch! To rozszczepianie się gromadki na dwoje jest jakby kreacją choreograficzną i działa jak nurty taneczne, melodyjne, słodko. Ba, nawet chód tych ludzi, tempo ich kroków, nie ma w sobie owego dreptania, które tak długo dyskwalifikowało wartość obrazów ekranowych¹⁴.

Wkrótce potem zagadka doczekała się rozwiązania: „I cóż się okazało? Był to film Lumière’a! Nic innego jak [...] *Wyjście robotników z fabryki!*”¹⁵. Moment estetycznego urzeczenia został przez Peipera od razu przełożony na kryteria bliskie zasadom konstruktywistycznym; twórcy francuscy – podkreślił dobitnie – „komponowali, reżyserowali, tworzyli artystycznie”¹⁶, w świadomy sposób operując światłem, ruchem i rytmem. Konkluzja taka była nie tylko podkreśleniem aktualności zasad głoszonych przez awangardy międzywojenne, lecz również zawołowaną polemiką z tezami przyświecającymi organizatorom wystawy, którzy – przypomnijmy – za najważniejszy nurt w dziejach kinema-

¹⁴ Tenże, *50 lat filmu francuskiego*, s. 481.

¹⁵ Tamże, s. 482. Mowa tu o wyreżyserowanym przez Louisa Lumière’a filmie *Wyjście robotników z fabryki Lumière w Lyonie* (1895).

¹⁶ Tamże.

tografii uznali realizm. Tymczasem wspomniane przez pisarza „dreptanie” przeczyło takim założeniom, ponieważ nie odnosiło się do mimetycznie pojmowanej relacji pomiędzy filmem a rzeczywistością, lecz wpisane zostało w ramy systemu estetycznego, gdzie najważniejsze były wewnętrzna zależność oraz spójność elementów. W ujęciu takim pobrzmiewał pewien paradoks: awangardowa doktryna, która u progu nowoczesności została powołana do życia po to, by towarzyszyć procesowi wykuwania zrębów nowej rzeczywistości, w realiach powojennych stawała się barierą chroniącą przed niespodziewanymi rezultatami owego procesu.

Rok później Peiper powtórzył podobne obserwacje w opublikowanym na łamach „Filmu” artykule *Drobiazgi, może ciekawe*. Rozważania o tytułowych „drobiazgach” rozpoczynały się wspomnieniami dotyczącymi retrospektywnej wystawy filmu francuskiego oraz towarzyszących jej wrażeń autora, który w pierwszym rzędzie powrócił do kwestii zajmujących go w napisanym rok wcześniej artykule. „Wśród wrażeń, jakie odniosłem z filmów Lumière’a i Mélièsa, kilka było naprawdę dziwnych” – pisał. I rzecz dookreślał:

Jedno z nich pochodziło z chodu ówczesnych ludzi ekranowych. Na jego widok nie odnajdywałem w sobie ani owych ujemnych reakcji, jakimi w latach dzieciństwa odpowiadałem na to zjawisko, ani późniejszej pobłażliwej tolerancji. Przeciwnie, w znamienym dreptaniu pierwszych ludzi ekranowych ukazał mi się nagle jakiś interesujący i emocjonujący rytm¹⁷.

A zaraz potem wskazywał potencjalną przyczynę takiego stanu rzeczy:

dawne dreptanie ekranowych ludzi raziło, gdy czuliśmy w nim niemoc techniki kinematograficznej, gdy zestawialiśmy je z rzeczywistym chodem ludzi, gdy widzieliśmy różnicę i gdy różnica ta przemawiała na niekorzyść nowo zrodzonej sztuki¹⁸.

¹⁷ T. Peiper, *Drobiazgi, może ciekawe*, [w:] tenże, *Wśród ludzi na scenach...*, s. 484. Pierowdruk: „Film” 1948, nr 15.

¹⁸ Tamże.

Natomiast z perspektywy kilkudziesięciu lat, jakie upłynęły od pojawienia się pierwszych filmów, odsłaniał się zupełnie inny wymiar tego zjawiska:

teraz, gdy ówczesna niemoc aparatów kinematograficznych jest już przezwyciężona, gdy na dzisiejszych ekranach chód człowieka daje się otrzymywać w dowolnej postaci i w zupełnej zgodzie z rzeczywistością, tamto dreptanie bierzemy jako niezależne od rzeczywistości i odkrywamy w nim jakieś samoistne piękno¹⁹.

Choć rozważania Peipera wciąż osadzone były w ramie postępu technologicznego, to jego zainteresowania kierowały się w stronę zupełnie innych spraw. Co prawda, wspominał o przezwyciężaniu „niemocy techniki kinematograficznej”, ale nie towarzyszyła temu narracja o zwycięskim pochodzie świeżo narodzonej sztuki, która stopniowo pokonywała stojące na jej drodze przeszkody. Zamiast tego na pierwszy plan wysuwał się zupełnie inny system powiązań, w znacznej mierze polemiczny w stosunku do kategorii „realizmu”, która – jakkolwiek nie została w żadnym miejscu przywołana wprost – stanowiła negatywny punkt odniesienia wywodów na temat „samoistnego piękna” dawnych filmów. Ich wartość polegała bowiem nie na ścisłym przyleganiu do rzeczywistości, lecz – przeciwnie – na odrywaniu się od niej i tworzeniu autonomicznego dzieła sztuki.

Peiperowskie refleksje na temat „dreptania” miały jeszcze jeden intrygujący aspekt. Wiązał się on ze stosunkiem pisarza do sposobu, w jaki na taśmie filmowej utrwalano niegdyś ludzkie kroki; były to najpierw „ujemne reakcje”, potem – „pobłażliwa tolerancja”, aż wreszcie dostrzegł w nich „interesujący i emocjonujący rytm”. Warto zwrócić uwagę na ostatni z pojawiających się w tym wyliczeniu przymiotników, stanowi on bowiem pewien wyłom w zazwyczaj stonowanych i stroniących od afektywnych wyrażen wywodach pisarza. Choć Peiper poprzestał na tej enigmatycznej sugestii, to nasuwa się pytanie: o jakiego rodzaju emocjach mogła być mowa w tym krótkim fragmencie?

W zakończeniu szkicu *Gdy dziesiąta muza otrzymała dźwięk i słowo* znalazł się fragment, w którym Peiper porzucił opowieść o dziejach kina dźwiękowego i podjął próbę określenia jego najważniejszych zdobyczy, przywołując jako

¹⁹ Tamże.

ilustrację dwa filmy. Jednym z nich był *Świat się śmieje* (*Wiesiołyje rebiata*, 1934)²⁰ Grigorija Aleksandrowa, o którym pisał:

W utworze tym najbardziej podobał mi się początek, marsz pastucha grającego na fujarce i otrzymującego coraz to nowych towarzyszy marszu. Powiem szczerze: prócz tego początku nic mi się wówczas w tym filmie nie podobało. Ale początkiem byłem upojony.

A zaraz później doprecyzowywał:

Upajał mnie **rytm narastania** maszerującej gromady i rytm jej chodu, a jeden i drugi w harmonijnym związku z rytmem narastania **odbywanej drogi**. Tak umysł mój sformułował cechy doznanego wrażenia²¹.

Dodawał przy tym, że tenże umysł

wpłynął na to, co potem wyobraźnia we wspomnieniach widziała: pamięciowe obrazy były teraz bardziej podobne do mojej formuły, niż do obrazów na ekranie; były doskonalsze. Przekonałem się o tym po dziesięciu latach, kiedy obejrzałem ten film po raz drugi²².

Kolejny z przykładów dotyczył utworu René Claire'a:

W filmie *Pod dachami Paryża* podobała mi się najbardziej ta jego część, w której szereg osób, ująwszy się za ręce, odbywa drogę po sieniach,

²⁰ W powojennych tekstach Peiper, pisząc o filmie Aleksandrowa, posługiwał się zamiennie tytułami *Świat się śmieje* i *Śmiejący się świat*. Na marginesie wspominał też, skąd wziął się polski tytuł filmu: „Filmy sowieckie, które w owych czasach nie miały łatwego dostępu do Polski, nie były dostatecznie znane. Nawet te, które pojawiały się na naszych ekranach, gubiły w cenzurze niejedną myśl istotną [...]. Najłatwiejszym do przytoczenia przykładem cenzuralnych zniekształceń jest tytuł filmu *Świat się śmieje*, w miejsce autentycznego *Weseli chłopcy*. Cenzorowie, nie wniknąwszy w rodzaj wesołości, dochodzący do głosu w tym utworze pastuszym, zlekli się jej, bo była wypisana w tytule i – ich zdaniem – mogła naszym widzom nasunąć niebezpieczną myśl, że w Związku Sowieckim zdarzają się ludzie weseli” (T. Peiper, *Gdy dziesiąta muza otrzymała...*, s. 532–533).

²¹ Tamże, s. 536.

²² Tamże.

schodach i korytarzach poddaszy, odbywa tę drogę krokiem tanecznym i wtóruje temu pochodowi śpiewem. Raz jeden widziałem ten film, widziałem go dwadzieścia lat temu, a jeszcze mam w pamięci układ głównego ciągu obrazów²³.

Co ciekawe, takiej sceny we wspomnianym filmie Claira nie było, zaś pisarz miał najpewniej na myśli inny obraz tego reżysera – komedię muzyczną *Milion* (*Le Million*, 1931), gdzie w zakończeniu grupa mieszkańców kamienicy tańczyła, trzymając się za ręce. Choć pomyłkę taką łatwo wyjaśnić sporym dystansem czasowym oraz brakiem dostępu do źródeł filmowych i filmoznawczych, które umożliwiłyby zweryfikowanie detali, to warto wyprzedzić dalsze rozważania i zwrócić uwagę na znamienny szczegół: pisarz nie pamiętał tytułu filmu, natomiast potrafił odtworzyć z pamięci całą konstrukcję interesującej go sceny.

Opierając się na przywołanych przykładach, Peiper snuł rozważania na temat filmu dźwiękowego. Wprowadził w tym celu pojęcie „ciągu”, mające być w jego intencji odpowiednikiem francuskiego słowa „sekwencja”, które potem stało się jednym z kluczowych elementów semiotycznej teorii kina stworzonej przez Christiana Metz²⁴. Pomiedzy koncepcjami francuskiego filmoznawcy i pomysłami Peipera widoczne było zresztą wyraźne powinowactwo, obaj próbowali bowiem opisać, w jaki sposób z ciągu obrazów wyłania się całość znaczeniowa, a także wyjaśnić rolę, jaką w tym procesie odgrywał montaż. O ile jednak ten pierwszy zamknął badane przez siebie relacje w spójną konstrukcję, opatrzoną nazwą „wielka syntagmatyka filmu narracyjnego”, o tyle drugi poprzestał na kilku przenikliwych obserwacjach dotyczących relacji między ruchem a przestrzenią. Pisał mianowicie, że „na paryskim poddaszu jak i sowieckiej wsi ekran ukazuje ruch osób odbywający się **w coraz to innym wykroju przestrzeni**”, proponując nazwanie tej ostatniej „przestrzeni kinematograficznej, tj. taką, jaką kolejnymi zdjęciami może zapisać na taśmie aparat zwany kinematografem”²⁵. Dzięki tej przestrzeni ruch odbywał się na

²³ Tamże, s. 535–536.

²⁴ Ch. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, vol. 1, Klincksieck [Collection d'Esthétique, vol. 3], Paris 1968, s. 214–234. Zob. też Z. Czeczot-Gawrak, *U podstaw semilogii filmu – wokół teorii Christiana Metz*, [w:] *Studia z historii semiotyki*, t. 1, red. J. Sulowski, Ossolineum, Wrocław 1971, s. 241–267.

²⁵ T. Peiper, *Gdy dziesiąta muza otrzymała...*, s. 538.

- przywołajmy określenie Peipera - „drodze długiej”, co pozwalało na sugestywne przedstawienie jego „rytmu i kształtu”²⁶. Wyodrębnione w ten sposób cechy pisarz określał mianem charakterystycznych wyłącznie dla sztuki filmowej, nawiązując tym samym do podejmowanych jeszcze w latach międzywojennych prób określenia, na czym polega „specyficzność kina”. Były one w nierozzerwalny sposób sprzęgnięte z ekskluzywną koncepcją sztuki, która głosiła, że „najistotniejszym i najważniejszym pierwiastkiem każdej sztuki jest to, czego inna sztuka wydobyć nie potrafi”²⁷. Po drugiej wojnie światowej roztrząsanie tego rodzaju problemów nie zajmowało szczególnie badaczy kina, którzy poszukiwali w tym czasie odpowiedzi na zupełnie inne pytania - np. takie, jakie postawił Siegfried Kracauer w książce *Od Caligario do Hitlera* (1947), koncentrując się na psychologicznych, politycznych i społecznych związkach między niemieckim ekspresjonizmem a hitlerowską propagandą²⁸. Na tle wywodów niemieckiego badacza podejmowane przez Peipera problemy na pozór jawiły się jako skupione wyłącznie na kwestiach formalnych i odhistorycznione, lecz widziane pod innym kątem nabierały nieoczekiwanej aktualności.

Wróćmy jeszcze raz do cytowanych wcześniej wywodów na temat filmów *Milion* i *Świat się śmieje*. Sceny, na które zwrócił uwagę Peiper, łączyło bowiem coś więcej niż tylko podobna konstrukcja. W filmie Aleksandrowa do grającego na fujarce pastucha dołączały kolejno inne osoby z wioski, które maszerowały wraz z nim rytmicznym krokiem, natomiast w drugim przypadku Claire przedstawił w zakończeniu trzymających się za ręce i tańczących na poddaszu lokatorów kamienicy. W obrazach tych na plan pierwszy wysuwała się zatem figura niewielkiej zbiorowości, której członkowie byli połączeni ze sobą naturalnymi i spontanicznymi więzami. To właśnie owe bliskie relacje wywarły na Peiperze największe wrażenie; błędnie zapamiętał tytuł filmu francuskiego reżysera, lecz nie uronił praktycznie nic z krótkiej w gruncie rzeczy sceny przedstawiającej „rozbawiony i fantastyczny pochod mężczyzn i kobiet [...], który

²⁶ Tamże.

²⁷ T. Peiper, *Ku specyficzności kina*, [w:] tenże, *Tędy. Nowe usta*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972, s. 223.

²⁸ S. Kracauer, *Od Caligario do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, przeł. E. Skrzywanowa, W. Wertenstein, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1958.

czarował rytmem śpiewu i rytmem kroków”²⁹. Co więcej, wynosił ją do rangi jednego z najważniejszych osiągnięć tego artysty: „Ileż razy czytałem o filmie Claira lub wspominałem go. Pamięć wyłaniała ze siebie ową jego część. Ta część zaprezentowała dzieło i twórcę”³⁰. Parafrazując te słowa, można powiedzieć, że pamięć wyłaniała element, w którym niczym w soczewce skupiał się specyficzny wariant wspólnoty, w niewielkim jedynie stopniu przystający do realiów, jakie Peiper opiewał w swoich przedwojennych tekstach.

Nie należała ona z pewnością do epoki miasta, masy i maszyny. Aby określić jej specyfikę, warto przywołać koncepcję jednego z pierwszych teoretyków wspólnoty, Ferdinanda Tönniesa, który w pracy *Wspólnota i stowarzyszenie* (1887) zaproponował rozróżnienie dwóch zupełnie różnych modeli społeczeństwa³¹. Pierwszy z nich to „wspólnota” (*Gemeinschaft*). Była ona chronologicznie dużo wcześniejsza i bazowała na relacjach międzyludzkich, w jasny sposób wyznaczających każdemu określone miejsce w zbiorowości. Dominujące w jej obrębie więzy opierały się na wzajemnej solidarności, dającej każdemu członkowi gwarancję, że należy do grupy społecznej, w której wszystkie role zostały odgórnie przypisane i zapewniały tym samym poczucie harmonii oraz stabilności. Brakowało ich natomiast w „stowarzyszeniu” (*Gesellschaft*), które wykształciło się wraz z procesem zaniku wspólnot, ulegających stopniowej erozji i wypieranych przez nowe formy cywilizacyjnego współżycia. Dominował w nich zupełnie inny rodzaj więzi, w którym emocjonalną bliskość zastąpiły materialne korzyści, intuicyjne przekonania zamieniły się w sformalizowane zasady, zaś poczucie solidarności zostało wyrugowane przez wyrachowanie. Ufundowana na takim założeniu opozycja była świadectwem głębokich przemian, jakim ulegało społeczeństwo europejskie na przełomie XIX i XX stulecia, kiedy stopniowo wykształcały się najważniejsze zręby nowoczesności. Z tego względu antropologiczne koncepcje niemieckiego myśliciela stanowiły wszystkim próbę opisanego dylematu, jakie stawały przed ówczesnymi społeczeństwami europejskimi, wciągany w wir nowoczesności oraz poddawany nieustannym transformacjom. A jednocześnie

²⁹ T. Peiper, *Gdy dziesiąta muza otrzymała...*, s. 536.

³⁰ Tamże.

³¹ F. Tönnies, *Wspólnota i stowarzyszenie. Rozprawa o komunizmie i socjalizmie jako empirycznych formach kultury*, przeł. M. Łukasiewicz, PWN, Warszawa 1988.

nie podsuwały użyteczną dychotomię, za pomocą której można było opisać kluczowe procesy kształtujące oblicze epoki: sekularyzację, alienację, postęp cywilizacyjny i technologiczny.

Międzywojenne poglądy Peipera ciążyły w stronę apoteozy „stowarzyszenia”. W pisanych u progu lat 20. XX wieku programowych artykułach opiewał on nowe formy życia zbiorowego, jakie wykształcały się wraz z postępem cywilizacyjnym, prowadzącym do powstania „masy-społeczeństwa”, czyli „najcudowniejszego organizmu, piękniejszego niż wszystko co stworzyła natura; [...] zbudowanego na zasadzie jak najściślejszej zależności funkcjonalnej; powiększającego ciągle tę zależność, a tym samym spajającego coraz silniej jedność całości”³². Wizja taka, wyraźnie zakorzeniona w ideach organicystycznych z poprzedniego stulecia, ufundowana była na założeniu, że członkowie tradycyjnych wspólnot, które zostały rozbite za sprawą pojawienia się „bakcyli nowoczesności”³³, nie stawali się bynajmniej ofiarą atomizacji, lecz wchodzili w skład nowych struktur. Ich istnienie opierało się na „zależności funkcjonalnej”, której matrycę stanowiła tak ważna w dyskursie konstruktywistycznym idea utylitaryzmu, wnosząca do życia społecznego nowe dyrektywy: celowość, skuteczność i efektywność.

W tym punkcie odsłaniał się szerszy kontekst wywodów Peipera. Pobrmiewająca w nich apoteoza wspólnoty naprowadza na jeszcze jeden trop interpretacyjny, a mianowicie na mocno zakorzenioną w judaizmie filozofię Martina Bubera, który u progu XX wieku próbował pogodzić „napięcia zachodzące między przywiązaniem do tradycji i prawa żydostwem Wschodu a jednostkową egzystencją zachodniego intelektualisty”³⁴. Wypracowywana przez niego na podstawie chasydzkich idei filozofia dialogu, sytuująca się w opozycji do dominującego w nowoczesności nurtu indywidualistycznego, kładła nacisk na sferę relacji, jakie wiązały zbiorowość, przeciwstawiając dwie opozycyjne względem siebie formy współistnienia: wspólnotę i kolektyw. Ta pierwsza zbudowana była z siatki równorzędnych i wciąż rozwijanych relacji na linii Ja-Ty, ten drugi natomiast stanowił „zlepek: jednostka obok jednostki, ustawione na tym samym

³² T. Peiper, *Miasto, masa, maszyna*, [w:] tenże, *Tędy, Nowe usta*, s. 38–39.

³³ Tamże, s. 39.

³⁴ B. Witte, *Żydowska tradycja i literatura nowoczesność*. Heine, Buber, Kafka, Benjamin, przeł. R. Kubicki, A. Malitowska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012, s. 126.

miejscu, jednakowo uzbrojone, skierowane w tę samą stronę. Pomiędzy jednym człowiekiem a drugim tyle tylko życia, ile trzeba, by zagrzać do marszu”³⁵.

Jak pisał Ferdinand Tönnies w swoich rozważaniach na temat dynamiki postępu, zmieniającego formy życia zbiorowego: „Cały rozwój zmierza ku stowarzyszeniu, ale siła wspólnoty, choć coraz słabsza, utrzymuje się także w epoce stowarzyszenia i pozostaje realną rzeczywistością życia społecznego”³⁶. Obserwacja taka współgrała po części z międzywojennymi refleksjami Peipera, który z dużą dozą entuzjazmu opisywał odejście w przeszłość tradycyjnych form, zalegających na drodze ludzkości ku Nowemu. Jednak przywołane słowa zdawały się korespondować jeszcze mocniej z jego poglądami powojennymi, na które wpłynęły gorzkie doświadczenia z pierwszych lat niepodległości. Pod ich wpływem pisarz zaczął snuć rozważania o wspólnotcie, prezentując mu się jako niezniszczona przez procesy modernizacji enklawa, gdzie wciąż obowiązuje przedustawna, wzajemna solidarność. Nie była to jedynie prosta nostalgia za odesłanymi w przeszłość formami życia zbiorowego, gdyż najważniejszym bodźcem do snucia tych podszytych eskapizmem rozważań pozostawały dramatyczne przeżycia z czasów wojny oraz ponura rzeczywistość pierwszych lat po jej zakończeniu. Odcisnęła ona wyraźne piętno na ówczesnych tekstach, które w większości nie zostały zresztą opublikowane, bo zawarte w nich opinie nie współbrzmiały z forsowaną przez władze linią ideologiczną.

Rezultatem tego dysonansu pomiędzy sferą prywatną i publiczną była tęsknota za harmonią. W wywodach na temat filmu Peiper często poruszał zagadnienia związane z wewnętrznym porządkiem obrazów, podkreślał „emocjonujący rytm” dreptania postaci, zwracał uwagę na uporządkowany niczym „kreacja choreograficzna” chód robotników opuszczających fabrykę, z aprobatą mówił o „rytmie narastania” maszerującej gromady, wreszcie – o wspólnym tańcu trzymających się za ręce osób. Odnajdował zatem na taśmie filmowej cechy, jakich nie dostrzegał w otaczającej go rzeczywistości, funkcjonującej za sprawą zupełnie innych, niemożliwych do zaakceptowania zasad. Źródłem tego dramatycznego doznania było nie, jak w przypadku wielu ówczesnych

³⁵ M. Buber, *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*, przeł. J. Doktor, Instytut Wydawniczy „Pax”, Warszawa 1992, s. 80.

³⁶ F. Tönnies, *Wspólnota i stowarzyszenie...*, s. 229.

twórców, przeświadczenie o „demuzykalizacji” świata, lecz raczej przekonanie o nieodwracalnym krachu awangardowych idei, które na oczach pisarza obrażały się we własne przeciwieństwo. Wygnany z konstruktywistycznej utopii poszukiwał kolejnej tam, gdzie wypatrywało jej wielu dwudziestowiecznych myślicieli – we wspólnocie.

Bibliografia

- Buber Martin, *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*, wybrał i przeł. Jan Doktor, Instytut Wydawniczy „Pax”, Warszawa 1992.
- Czeczot-Gawrak Zbigniew, *U podstaw semiologii filmu – wokół teorii Christiana Metza*, [w:] *Studia z historii semiotyki*, t. 1, red. Jan Sulowski, Ossolineum, Wrocław 1971.
- Fazan Jarosław, *Od metafory do urojenia. Próba patografii Tadeusza Peipera*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.
- Giżycki Marcin, *Awangarda wobec kina. Film w kręgu polskiej awangardy artystycznej dwudziestolecia międzywojennego*, Wydawnictwo Małe, Warszawa 1996.
- Jaworski Stanisław, *U podstaw awangardy. Tadeusz Peiper. Pisarz i teoretyk*, wyd. II przejr. i uzup., Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980.
- Kluszczyński Ryszard W., *Film – sztuka Wielkiej Awangardy*, PWN, Warszawa 1990.
- Kracauer Siegfried, *Od Caligario do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, przeł. Eugenia Skrzywanowa, Wanda Wertenstein, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1958.
- Maski*, t. 1, wyb., oprac. i red. Maria Janion, Stanisław Rosiek, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1986.
- Metz Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, vol. 1, Klincksieck [Collection d’Esthétique, vol. 3], Paris 1968.
- Otto Wojciech, *Literatura i film w kulturze dwudziestolecia międzywojennego*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2007.
- Peiper Tadeusz, *50 lat filmu francuskiego*, „Odrodzenie” 1947, nr 25; przedr. w: tenże, *Wśród ludzi na scenach i na ekranie*, t. 2, oprac. Katarzyna i Jarosław Fazanowie, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000.
- Peiper Tadeusz, *Drobiazgi, może ciekawe*, „Film” 1948, nr 15; przedr. w: tenże, *Wśród ludzi na scenach i na ekranie*, oprac. Katarzyna i Jarosław Fazanowie, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000.
- Peiper Tadeusz, *Gdy dziesiąta muza otrzymała dźwięk i słowo*, [w:] tenże, *Wśród ludzi na scenach i na ekranie*, oprac. Katarzyna i Jarosław Fazanowie, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000.

- Peiper Tadeusz, *Ku specyficzności kina*, [w:] tenże, *Tędy. Nowe usta*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972.
- Peiper Tadeusz, *Miasto, masa, maszyna*, [w:] tenże, *Tędy. Nowe usta*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972.
- Peiper Tadeusz, *Tędy. Nowe usta*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972.
- Peiper Tadeusz, *Wśród ludzi na scenach i na ekranie*, t. 2, oprac. Katarzyna i Jarosław Fazanowie, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000.
- Tönnies Ferdinand, *Wspólnota i stowarzyszenie. Rozprawa o komunizmie i socjalizmie jako empirycznych formach kultury*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, PWN, Warszawa 1988.
- Witte Bernd, *Żydowska tradycja i literacka nowoczesność. Heine, Buber, Kafka, Benjamin*, przeł. Roman Kubicki, Anna Malitowska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012.
- Wystawa filmu francuskiego. Wystawa z okazji 50-lecia filmu francuskiego*, Polska Kronika Filmowa 1947, nr 25 (z 18.06.1947), <http://www.repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/6527> [dostęp: 27.02.2018].
- Wywiad z Tadeuszem Peiperem*, „Przegląd Filmowy” 1931, nr 2.

Summary

Walking in Quick Steps

Tadeusz Peiper and the Cinema (after 1945)

The article deals with Tadeusz Peiper's film writings (1947–1963). His constructivist theory was mainly concerned with the formal aspects of the cinema (color, sound). However, a very important role was played by nostalgia for harmony and community (Ferdinand Tönnies). It was articulated in the spirit similar to Martin Buber's philosophy.

Themersonowie i ich późne dzieci Słownografia w książkach dla młodych (i trochę starszych) „wizualizatorów”¹

W ciągu ostatnich stu lat polskie książki dla dzieci przeszły ewolucję, która frapować może zarówno historyków sztuki, jak i badaczy literatury. Meandrująca

¹ Określenie „wizualizatorów” pożyczam od Tadeusza Nyczka (T. Nyczek, *Wizualizacja w krainie niby książki*, [w:] *Współczesna polska sztuka książki / Contemporary Polish Book Art*, red. A. Słowikowska, H. Kocańda-Kołodziejczyk, Związek Polskich Artystów Plastyków, Warszawa [1998], s. 13 i nast.). Autor ukuł je dla określenia odbiorców książek artystycznych – prac definiowanych jako unikatowe artefakty (zwykle ręcznie wytworzone) odchodzące od tradycyjnej formy kodeksu, istniejących w bardzo niewielu egzemplarzach. Uznaję, że może ono nazywać także odbiorców części interesująco opracowanych graficznie książek-kodeksów dostępnych na rynku księgarskim. Osobną kwestią jest samo dominujące na polskim gruncie (z nielicznymi wyjątkami – zob. np. P. Rypson, *Książki. Strony*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1992, s. 11) wąskie użycie terminu „książka artystyczna”. Pojęcia takie jak *book art*, *artist's/artists' book*, *Kunstbuch*, *Künstlerbuch* są znacznie bardziej pojemne (bez trudu objęłyby np. omawiane kompozycje Themersonów). Zob. np. K. Wasserman, *The Book as Art. Artists' Books from the National Museum of Women in the Arts*, Princeton Architectural Press, New York 2007 (tu m.in. tekst J. Drucker, *Intimate Authority*); M. Salisbury, M. Styles, *Children's Picturebooks. The Art of Visual Storytelling*, Laurence King Publishing, London 2012, s. 19, 47–54; <https://daskunstbuch.at/category/was-ist-ein-kunstlerbuch/> [dostęp: 19.04.2018]; <http://www.book.art.pl/index.php/biblioteka-ok> [dostęp: 19.04.2018]. Innym, obok książek artystycznych, „granicznym” polem polimedialnych działań literackich, które wiązać można z twórczością Themersonów (także tą skierowaną do dzieci), jest, niejako spełniająca ich intuicję, literatura elektroniczna. Agnieszka Przybyszewska pisze w tym kontekście o „czytających dzieciach” Themersonów (zob. A. Przybyszewska, *Czytające dzieci Stefana Themersona. Ku nowym (słowo-dźwięko-)obrazom literackim*, [w:] *Trajektorie obrazów. Strategie wizualne w sztuce współczesnej*, red. R. W. Kluszczyński, D. Rode, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015, s. 37–53). To dla opisywanej przeze mnie twórczości „późnych dzieci” awangardzystów ważny i ciekawy punkt odniesienia.

droga wiedzy od wydawnictw przewidywalnych kompozycyjnie (m.in. na poziomie związków słowa i obrazu)², poprzez publikacje mniej zrygoryzowane semantycznie i konstrukcyjnie, dowodzące kunsztu i pomysłowości ilustratorów-interpretatorów³, po prace nastawione na współpracę z odbiorcą, oparte na konceptach werbowizualnych, przyciągające – ale i odpychające!⁴ – agresywną wizualnością. Co ciekawe, już u początków interesujących mnie przemian znalazło się zjawisko na różne sposoby antycypujące dzisiejszy punkt dojścia twórczości dla młodych – i trochę starszych – „wizdoczytelników”. Myślę o kompozycjach logowizualnych pióra Stefana Themersona (1910–1988) oraz piórka i pędzla jego żony, Franciszki (Weinles⁵) Themerson (1907–1988).

W tym szkicu interesuje mnie szczególnie postać dwumedialnych zależności – słowografia⁶. Terminem tym określiłam nierozzerwalny związek słowa i obrazu – tworzyw traktowanych równoprawnie, objaśniających się nawzajem i pozostających w dynamicznej równowadze. W konkretnych kompozycjach nie sposób wskazać „enklawy semantycznej”⁷ jednej dziedziny w dominującym obszarze drугiej – słowo, obraz, obraz słowa wiążą się, przenikają, wypływają z siebie nawzajem. Zawodzą tu zazwyczaj tradycyjne kryteria ilustracyjności. Wyrugowanie któregośkolwiek z różnomedialnych elementów byłoby równoznaczne z anihilacją dzieła.

² Zob. np. A. Boguszewska, *Projekty graficzne pozapodręcznikowego wyboru książek zalecanych do edukacji elementarnej w Polsce w latach 1918–1945*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2013.

³ Zob. np. A. Wincencjusz-Patyna, *Stacja ilustracja. Polska ilustracja książkowa 1950–1980. Artystyczne kreacje i realizacje*, ASP im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, Wrocław 2008; A. Boguszewska, *Ilustracja i ilustratorzy lektur dla uczniów w młodszym wieku szkolnym w Polsce w latach 1944–1989*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2013.

⁴ Część kompozycji bardzo interesujących dla badaczy relacji intersemiotycznych i intermedialnych wcale nie cieszy się szczególnym zainteresowaniem odbiorców – zarówno tych starszych (z, umownie mówiąc, pokolenia babć i dziadków), jak i najmłodszych. Rzecz z całą pewnością warta jest dokładniejszej eksploracji – najlepiej popartej badaniami empirycznymi.

⁵ Panięńskie nazwisko Franciszki Themerson. W pracach z lat 30. artystka posługiwała się niekiedy dwoma nazwiskami lub nazwiskiem męża poprzedzonym inicjałem „W.”

⁶ To, stworzone przez siebie (przez analogię do terminu „poezjografia” ukutego przez Władysława Strzebińskiego dla opisu fotomontaży Mieczysława Szczuki), pojęcie uznaję za precyzyjniejsze niż „kolaż typograficzny”, „wiersz typograficzny”, „liberatura” (oczywiście różne są także zakresy tych terminów). Szerzej na ten temat zob. B. Śniecikowska, *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*, Universitas, Kraków 2005, s. 79, 83–85; też, *Słowografia*, <http://sensualnosc.bn.org.pl/pl/articles/slowografia-657/> [dostęp: 1.02.2019].

⁷ M. Wallis, *Napisy w obrazach*, [w:] tenże, *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*, PIW, Warszawa 1983, s. 191.

Themersonowska sztuka książki dla dzieci

Przedmiotem moich dociekań są przede wszystkim publikacje Themersonów z lat 30. XX wieku oraz prace powstające już w nowym mileniu. Analizy poprzedzić musi jednak krótka wyprawa w nieco odleglejszą przeszłość.

Przeznaczone dla dzieci książki z obrazkami to wynalazek stosunkowo nowy, datujący się na przełom XVII i XVIII wieku, spopularyzowany dopiero około połowy XIX stulecia⁸. Wiele z tych wczesnych publikacji kojarzy się, nie bez racji, z dydaktyzmem, konwencją i najoczywistszą, najwierniejszą semantycznie ilustracyjnością⁹. Poza nielicznymi wyjątkami prace wydawane na ziemiach polskich nie były przy tym szczególnie śmiało werbowizualnie¹⁰. Z dzisiejszej perspektywy ilustracje książkowe z II połowy wieku XIX

⁸ O wczesnej ilustrowanej literaturze dla dzieci zob. np. M. Salisbury, M. Styles, *Children's Picturebooks...*; *Children's Literature. An Illustrated History*, ed. P. Hunt, Oxford University Press, Oxford–New York 1995; G. Leszczyński, *Wielkie małe książki. Lektury dzieci. I nie tylko*, Media Rodzina, [b.m.w.] 2015, s. 267, 272–275; J. Wiercińska, *Sztuka i książka*, PWN, Warszawa 1986, s. 77; K. Iwanicka, *Ilustracja w książkach dla dzieci*, [w:] *Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej*, red. B. Tylicka, G. Leszczyński, Ossolineum, Wrocław 2002, s. 157–158; E. Rutkiewicz, *Polska książka dziecięca XIX wieku*, „W Kręgu Książki” 1986, nr 5, s. 22.

⁹ Jak pisze Ewa Rutkiewicz: „Dziś z przeglądanych starych egzemplarzy książek [dla dzieci – B.Ś.] uderza często naiwność wyobrażeń bohaterów i warunków ich życia, pewna schematyzacja i uproszczenie, specyficzna »stodocy« i »uładzenie« życia ludzi, niekiedy nawet nieporadność rysunku, przy czym należy pamiętać, że ilustracja wykonana przez artystę przenoszona była do druku przez drzeworytnika lub litografa, co też często zniekształcało rysunek. Ponadto, tak silny nurt moralizatorstwa, jaki odzwierciedlały treści, stawał się również czytelny i w ilustracjach” (E. Rutkiewicz, *Polska książka dziecięca...*, s. 32). Symptomatyczne, że dziewiętnastowiecznym ilustracjom dla dzieci nie poświęca się nawet jednego zdania w obszernym haśle słownikowym dotyczącym... sztuki ilustracji w XIX wieku (W. Okoń, *Ilustracja*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Ossolineum, Wrocław 2009, s. 358–360). Istotnie, „zagadnienie ilustracji dla dzieci nabrało właściwego znaczenia dopiero na początku ubiegłego [XX – B.Ś.] stulecia” (K. Kulpińska, *Poglądy na temat ilustracji*, [w:] też, *Szata graficzna młodopolskich czasopism literacko-artystycznych*, DiG, Warszawa 2005, s. 71. Bogata bibliografia – tamże). Nie bez znaczenia były tu ułatwiające reprodukcję przemiany technologiczne przełomu XIX i XX wieku (W. Okoń, *Ilustracja literacka*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Ossolineum, Wrocław 1992, s. 415).

¹⁰ Zob. np. E. Rutkiewicz, *Wokół problemów ilustracji*, „Książki i Sztuka” 2010, nr 9, <http://www.ebib.pl/2010/118/a.php?rutkiewicz> [dostęp: 5.02.2018]. Dla porównania – zob. M.S. Olson, *John Ruskin and the Mutual Influences of Children's Literature and the Avant-garde*, [w:] *Children's Literature and the Avant-Garde*, ed. E. Druker, B. Kümmerling-Meibauer, John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia 2015, s. 19–43.

i początku XX stulecia jawią się jako bardzo konwencjonalnie związane z tekstem. Doskonale sprawdza się tu najoczywistsza, tradycyjna typologia, wyróżniająca:

- ▶ ilustracje całostronicowe, dążące do pewnej autonomii, niekiedy oddalone od passusu, do którego się odnoszą;
- ▶ ilustracje śródtekstowe: marginesowe lub międzywierszowe (przerywniki), umieszczone w bezpośrednim sąsiedztwie fragmentu, do którego się odwołują, często bardzo silnie związane znaczeniowo z tekstem literackim;
- ▶ winiety – ilustracje miniaturowe, zazwyczaj ornamentacyjne, zaledwie sygnalizujące sensy płynące z tekstu¹¹.

Themersonowie bezpardonowo łamią dotychczasowe *decorum*. Na tle twórczości dla dzieci z pierwszych dekad XX wieku – nawet tej, która zrywała już ze sztywnymi podziałami na strefy tekstu oraz obrazu i swobodniej poczyniała sobie z kompozycją kart¹² – prace pary artystów to *novum* niezapowiedziane przez nikogo i przez nic w polskiej literaturze i sztuce książki. Poszukiwać można natomiast pewnych – wcale nie przesadnie głębokich i nie szczególnie bliskich – paralel z publikacjami wydawanymi wówczas poza granicami Polski (książki moskiewskiego Gosizdatu [GIZ], prace Sándora Bortyika, Karen Lis Jacobsen, Arne Ungermanna, Edvarda Heiberga, Kurta Schwittersa, Käte Steinitz, Theo van Doesburga, Aleksieja Efimowa, El Lissitzky'ego)¹³. Typowe dla sztuki pary polskich artystów głębokie, nierozzerwalne zespolenie słowa,

¹¹ Podaje za: A. Wincencjusz-Patyna, *Stacja ilustracja...*, s. 59–60.

¹² Pośród twórców zrywających z „dotychczasowymi kanonami ilustracji dla dzieci, opierającymi się na postsecesyjnych wzorach oraz inspirowanymi ludowością” wymienia się Jadwigę Hładki, Edwarda Manteufla, Antoniego Wajwoda i Franciszkę Themerson. „Stworzyli [oni] nową stylistykę, gdzie ilustracja przerywa kolumnę, jest skrótowną informacją graficzną, pełną humoru. Wykorzystane zazwyczaj były tylko dwa kolory, jednak w wystarczający sposób budujące kompozycję. Wzór ten pozostał na długie lata niemal obowiązkową inspiracją plastyczną dla projektantów książki” (A. Boguszewska, *Projekty graficzne...*, s. 82). Pośród wymienionych twórców to właśnie Themersonowie najsilniej i najwyraźniej przełamywali schematy relacji słowa i obrazu.

¹³ Przekonuje o tym np. lektura (i ogląd) monografii *Children's Literature and the Avant-garde*. Zob. też T. Majewski, *Themersonowie: kinetyczne kolaże, [w:] Themersonowie i awangarda / The Themersons and the Avant-garde*, red. P. Polit, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2013, s. 63–65 (o Themersonowskiej nielinearności – tamże); tenże, *Franciszka i Stefan Themersonowie: laboratorium form*, „Gościniec Sztuki. Magazyn Artystyczno-Literacki” 2011, nr 2, s. 32–33.

elementów ikonicznych i niestandardowych układów typograficznych było jednak rzadkością także w perspektywie awangardowej twórczości innych europejskich autorów.

Themersonowie, „*avant la lettre* artyści multimedialni”¹⁴, chętnie porzucali linearność przekazu. Nie daje się przy tym zaobserwować wyrazistej ewolucji, ani tym bardziej rewolucji, ich strategii werbowizualnych (jakkolwiek zmieniała się stylistyka prac Franciszki, wyraźnie zmierzając w stronę oszczędnej, wyrazistej, „szybkiej” kreski¹⁵). Od początku małżonkowie robią wszystko po swojemu, „na surowym korzeniu”. Każda publikacja to odbicie innej, niepowtarzalnej, totalnej (obejmującej wszystkie elementy dzieła) koncepcji słowno-obrazowej, często niemieszczącej się w ogóle w kanonach relacji tekst – ilustracja (nawet tych dzisiaj uznawanych za obowiązujące)¹⁶. Sporo tu także przypadków słowografii – bardzo słabo obecnej we wcześniejszej polskiej sztuce książki.

Grzegorz Leszczyński proponuje metaforę muzyczną dla opisanie wewnątrzksiążkowych zależności werbowizualnych:

Tekst książki przypomina partyturę muzyczną; tekst to zapis nutowy, a ilustracje są odpowiednikiem koncertu orkiestrowego, solowego lub

¹⁴ T. Majewski, *Themersonowie: kinetyczne kolaże*, s. 62.

¹⁵ Przegląd publikacji ilustrowanych przez Franciszkę pozwala uzmysłowić sobie wielorakość jej pomysłów na opracowanie graficzne książek. W latach 30. artystka najswobodniej i najbardziej eksperymentalnie poczyniła sobie wówczas, gdy współpracowała z mężem. *Pocztą, Narodziny liter, Był gdzieś haj taki kraj* przynoszą feerie różnorodnych rozwiązań werbowizualnych, podczas gdy ilustracje do książek dla dzieci pióra innych niż Stefan Themerson autorów pozostają zwykle konkretyzacjami warstwy przedmiotowej tekstów (por. kategoryzację Seweryny Wystouch – S. Wystouch, *Literatura a sztuki wizualne*, PWN, Warszawa 1994). Wykaz książek z ilustracjami Franciszki Themerson – *Festiwal „Świat według Themersonów”*. Gdańsk–Warszawa 1993, Wydawca: Festiwal „Świat według Themersonów”, Gdańsk [b.r.w.], s. 27–28.

¹⁶ Myślę także o typologiach innych niżli już opisana (najprostsza chyba). Nie sprawdza się tu np. podział na ilustrację opisową i interpretacyjną (E. Rutkiewicz, *Wokół problemów ilustracji...*) ani też na ilustrację mimetyczną i tę o analogiach znaczeniowych (W. Okoń, *Ilustracja literacka*, s. 416–417). Zdecydowanie niewystarczająca jest wreszcie heterogeniczna typologia Seweryny Wystouch (S. Wystouch, *Literatura a sztuki wizualne*). O problemach z typologią – zob. B. Kaniewska, *O ważności obrazków, czyli ilustracja w książce dziecięcej*, [w:] *Literatura w kręgu sztuki. Tematy – konteksty – medialne transformacje*, red. S. Wystouch, B. Przymuszała, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2016, s. 155–159.

chóralnego. Inne jest wykonanie Chopina przez Krystiana Zimmermana, inne przez Janusza Olejniczaka, Artura Rubinsteina, Światosława Richtera czy Garricka Ohlssona. [...] Inną książką są wiersze Tuwima z ilustracjami Jana Marcina Szancera, inną obsypane nagrodami wydanie Wytwórni [...]»¹⁷.

W przypadku książek napisanych przez Stefana Themersona zabieg „podmienienia” ilustracji Franciszki Themerson na jakiegokolwiek inne wydaje się niewykonalny i niewyobrażalny¹⁸ (w niektórych wypadkach mógłby zresztą być plagiatem oryginalnej, dwuautorskiej koncepcji zakomponowania strony).

Psychologowie podkreślają, że ilustracja może odciągać uwagę od utworu literackiego i, paradoksalnie, utrudniać jego rozumienie¹⁹. U Themersonów taka percepcyjna dychotomia często w ogóle nie ma szansy zaistnieć. Niejednokrotnie artefakt jest jeden, jednocześnie (czasem – naprzemiennie) werbalny i wizualny. Rzeczy najważniejsze dzieją się pomiędzy tworzywami – intermedialnie i konceptualnie: w głowach odbiorców. Artyści raz po raz bezpośrednio to zresztą swoim „wizdoczytelnikom” uzmysławiają – np. w licznych skierowanych do nich pytaniach. Książka dopełnia się dopiero w twórczym odbiorze.

¹⁷ G. Leszczyński, *Wielkie małe książki...*, s. 271.

¹⁸ Ku mojemu zaskoczeniu, podejmowane są jednak takie wysiłki (zob. S. Themerson, *Pan Tom buduje dom*, il. Z.A. Remi, Wydawnictwo Kwieciński, Jaworze k. Bielska-Białej 2001). Ilustracje Zenona Andrzeja Remiego utrzymane są w zupełnie innej stylistyce niż prace Franciszki Themerson, w kilku wypadkach widać jednak wyraźne – choć być może niezamierzone – inspiracje conceptami artystki.

¹⁹ Zob. J. Brookshire, L.F.V. Scharff, L.E. Moses, *The Influence of Illustrations on Children's Book Preferences and Comprehension*, „Reading Psychology” 2002, vol. 23, s. 323–339. Oczywiście, bardzo wiele zależy od wieku dziecka i rodzaju ilustracji. „Książeczki przeznaczone dla dzieci jeszcze całkowicie niepiśmiennych lub właśnie nabywających kompetencji lekturowych muszą być nastawione na inny typ odbioru, to znaczy na czytanie, które jest patrzeniem na litery i słowa, a nie patrzeniem przez litery i słowa na ich znaczenie” (A. Karpowicz, *Świat liter. Typografia dla dzieci w perspektywie antropologii słowa*, [w:] *Słowo na terytorium sztuki dziecka*, red. G. Leszczyński, współpr. H. Gawrońska, Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu, Poznań 2013, s. 179). Książki Themersonów nie są przeznaczone dla niepiśmiennych maluszków, ale chętnie akcentują nieprzezroczystość samej materii znaków języka. Zob. też A. Baluch, *Od form prostych do arcydzieła*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2008, s. 99–100.

Themersonowie lubili zaczynać *ab ovo*. I do tego – przewrotnie. Gdy pisali o sposobach porozumiewania się, rozpoczynali od jeleni na rykowisku i znaków dymnych²⁰; gdy opowiadali o budowie domu, pokazywali najpierw domki zwierząt; propozycje oświetlenia otwierały natomiast... świetlik, ryba świecąca, księżyc²¹. Ja także rozpocznę *ab ovo* – od tego, co na pierwszy rzut oka konwencjonalne, wcale nie awangardowe – i jakoś semantycznie i wizualnie „przeterminowane”²². Myślę o książce *Nasi ojcowie pracują* wydanej w 1933 roku²³. Już rok później Debora Vogel pisała, że „w stylu plakatowym utrzymane” ilustracje Franciszki stanowią tu „nieodłączny element całości, działają sugestywnie kolorystyką i pomysłowym montażem”²⁴. Nie zawsze jednak pomysłowość i świeżość rozwiązań są – szczególnie w dzisiejszej perspektywy – oczywiste.

Oto jedna z rozkładówek. Tekst opowiada o ojcu-elektrotechniku²⁵. Całą lewą stronicę zajmuje realistyczne przedstawienie mężczyzny montującego instalację na słupie, strona prawa natomiast to intrygujący układ werbowizualny, „przecięty” w poziomie. Jej dolną część zajmuje niekonwencjonalna wersyfikacyjnie pochwała elektryfikacji.

²⁰ S. Themerson, *Pocztą*, il. F. W. Themerson, Wydawnictwo tygodnika „Piłomyk”, Warszawa 1932 (reprint: Widnokrąg, Piaseczno 2014).

²¹ Propozycje z książki *Pan Tom buduje dom* (obecne we wszystkich wydaniach pracy). O różniących się od siebie edycjach – zob. przypis 36.

²² Nie bez znaczenia jest tu m.in. „uprzywilejowanie ptci męskiej w reprezentacji zawodów” (D. Vogel, *Legenda współczesności w literaturze dziecięcej (fragmenty)*, [w:] *Montaże. Debora Vogel i nowa legenda miasta*, red. A. Bojarov, P. Polt, K. Szymaniak, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2017, s. 407; pierwodruk: „Przegląd Społeczny” 1934, nr III). Co ciekawe, inspirowane książką Themersonów warsztaty ilustratorskie zorganizowane w ramach VI Teatralnej Karuzeli (Łódź, 27 maja–3 czerwca 2017) nosiły już tytuł *Nasi ojcowie i matki pracują* – zob. <https://www.teatrpinkio.pl/bez-kategorii/nasi-ojcowie-i-matki-pracuja-warsztaty-ilustratorskie/> [dostęp: 23.01.2018]. Twórczość Themersonów patronowała zresztą całemu festiwalowi – inne jego wydarzenia to np.: warsztaty dizajnu *Zakład Marcelianka* *Majster-Klepki*, działania animacyjne *Plac budowy Pana Toma* czy czytanie performatywne *Przygód Pędzka Wyrzutka*.

²³ S. Themerson, *Nasi ojcowie pracują*, il. F. W. Themerson, Gebethner i Wolff, Warszawa [1933].

²⁴ D. Vogel, *Legenda współczesności...*, s. 407. Zob. też G. Skotnicka, *Z literackich kręgów dzieciństwa i dojrzewania. Studia i szkice*, Bagiński i Synowie, Wrocław 1994, s. 86.

²⁵ O obcojęzycznych awangardowych książkach dla dzieci skupionych na problematyce techniki i cywilizacji – zob. *Children's Literature and the Avant-garde*.



Il. 7. Franciszka i Stefan Themerson, *Nasi ojcowie pracują*, Gebethner i Wolff, Warszawa [1933], rozkładówka z książki

© Themerson Estate

Za ciekawszą uznają jednak prawą górną część układu: autonomiczną, a jednocześnie dobrze komponującą się z całością rozkładówki. To pole wydzielone grubą żółtą linią biegnącą początkowo pionowo w dół, a następnie – ku prawemu krańcowi strony. Margines znika. Żółta linia jest wyobrażeniem drogi; kroczy po niej półabstrakcyjny ludzik. Wzdłuż pionowego odcinka trasy widać dwa schematyczne rysunki domów. Przy tym o ciemnopomarańczowych oknach napisano: „Tu się pali świeczka”; tam, gdzie okna mają jaśniejszą barwę: „tu lampa naftowa”. Dalej droga, odtąd obstawiona już słupami z drutami, wiedzie wprost do dużego rozświetlonego budynku. To elektrownia (podpis czerwonymi kapitalikami). Prowadzi ku niej rozstrzelony na karcie, zaskakujący semantycznie i rymowo napis (niewiążący się linearnie z tekstem z dołu strony): „a tu mieszka / śliczne / światło elektryczne”. Ciekawie wprowadzono ruch do układu – namalowany na żółtej drodze człowieczek wędruje od góry ku prawej stronie karty. Pozioma część drogi jest wyraźnie dłuższa niż pionowa, co równoważy i otwiera ku bokowi zasadniczo wertykalną kompozycję rozkładówki. Linie i słupki słów włączają się w układ wizualny – nie tylko

poprzez swoje kształty, ale i dzięki barwie (wydrukowano je na niebiesko, podobnie jak wielką płaską plamę kombinezonu elektrotechnika oraz domki i elektrownię).

To jeden z przykładów negocjowania tradycyjnego układu graficznego książki. U Themersonów „akcja” wyprowadzana jest na marginesy, poszczególne partie stron mogą się uniezależniać, rzeczy najciekawsze wcale nie znajdują się w miejscach tradycyjnie do tego predestynowanych. Można tu odwołać się do powstałej mniej więcej w tym samym czasie koncepcji unizmu Władysława Strzemińskiego. Strzemiński pisał: „Każdy cm² obrazu jest tak samo wartościowy i w takim samym stopniu bierze udział w budowie obrazu. [...] Powierzchnia obrazu jest jednolita, a więc nałożenie formy powinno być rozmieszczane jednolicie”²⁶. Sztuce Themersonów dość daleko do tak „zmatematyzowanych” postulatów konstruktywizmu (jakkolwiek nie bez racji bywa z konstruktywizmem łączona²⁷). Nie sposób jednak odmówić jej niemal inżynierskiej precyzji, logiki kompozycyjnej i – waloryzacji całej płaszczyzny karty (choć to waloryzacja wcale niekoniecznie równomierna)²⁸.

Pracom małżonków zarzuca się niekiedy redundancję elementu werbalnego²⁹. Wobec znacznej części kompozycji to jednak zarzut chybiony. Przykładowo, w prawej górnej części opisanej rozkładówki tekst bez rysunku straciłby sens, rysunki pozbawione komentarza słownego także stałyby się nieczytelne. Co więcej, tekst, jakkolwiek krótki i objaśniający, ma także walory artystyczne (rym, metafora, nieoczywisty epitet). Relacji grafii i elementów werbalnych nie sposób przy tym eksplikować w tradycyjnych kategoriach ilustracyjności³⁰ (jakkolwiek wzajemna ilustracyjność pozostaje, rzecz jasna, uchwytana). To, na dobrą sprawę, bardzo prosty przykład słowografii.

Kierowane do dzieci książki Themersonów mają często także wymiar popularnonaukowy. Autorzy sięgają w nich po najróżniejsze chwytły wizualne.

²⁶ W. Strzemiński, *Dualizm i unizm* (praca z 1927 r.), [w:] tenże, *Pisma*, oprac. Z. Baranowicz, Ossolineum, Wrocław 1975, s. 45.

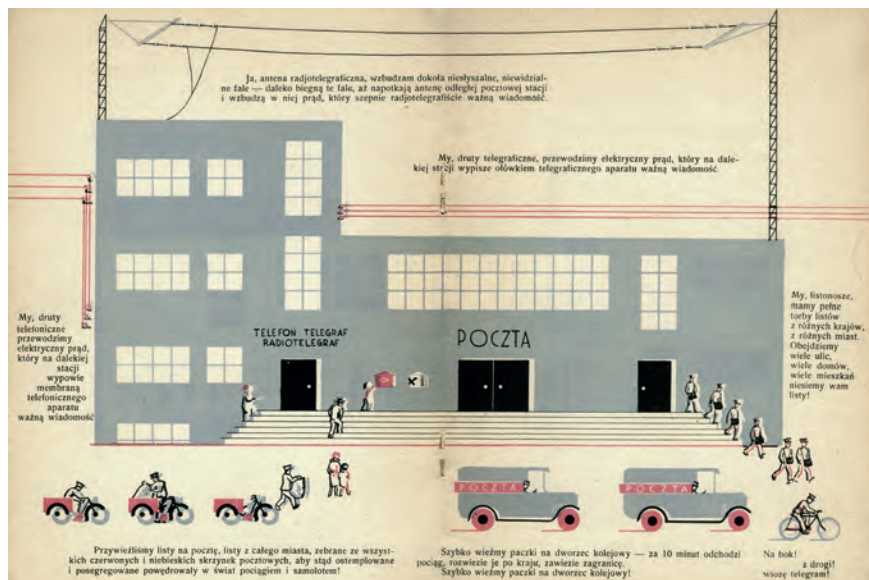
²⁷ Zob. np. M. Sady, *Franciszka i Stefan Themersonowie*, [w:] *Gyubal Wahazar czyli na przełęczach bezsensu. Nieuuklidesowy dramat w czterech aktach / Vahazar on the Uplands of Absurdity. Non-Euclidean Drama in Four Acts*, przeł. C. Wiśniewska, adaptacja P. Fetherson, red. E. Satalecka, współpraca M. Sady, M. Średniawa, Wydawnictwo PJATK, Warszawa 2017, s. 295.

²⁸ O pewnych analogiach między pojmowaniem typografii przez Strzemińskiego i Themersona – zob. B. Śniecikowska, *Słowo – obraz – dźwięk...*, s. 400.

²⁹ M. Bednarek, *Awangardowe eksperymenty w prozie Stefana Themersona*, [w:] *Ruchome granice literatury*, red. S. Wyśłouch, B. Przymuszała, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 92–93.

³⁰ Zob. przypis 16.

Wykorzystują schematy i diagramy zręcznie wplatane w tok narracji³¹, tworząc kompozycje o charakterze prekomiksowym³², na wiele sposobów łącząc tekst z ilustracją. Jednym słowem, „uprzestrzenniają” wiedzę, pokazując wyglądy i zależności konstrukcyjne omawianych zjawisk czy przedmiotów. W *Poczcie* chociażby wyrysowano i opisano m.in. działanie telegrafu czy urzędu pocztowego (co ciekawe, swoisty scjentyzm łączy się tu z personifikowaniem wynalazków³³). Rysunki i nielinearny tekst tworzą bardzo silnie splecioną teksturę.



Il. 8. Franciszka i Stefan Themerson, *Poczta*, Wydawnictwo Tygodnika „Piłomyk”, Warszawa 1932, rozkładówka z książki

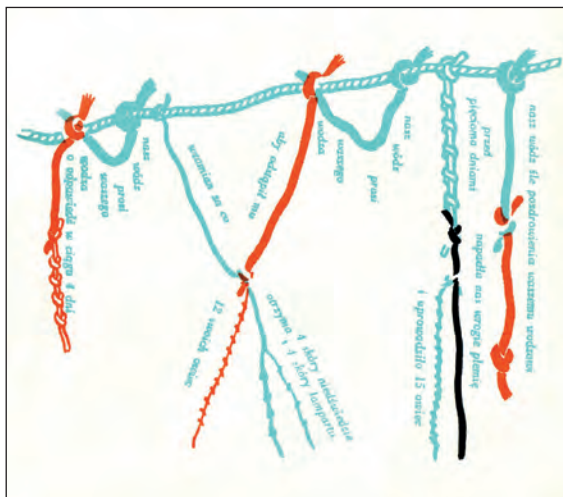
© Themerson Estate

³¹ Zob. zwłaszcza S. Themerson, *Jacusi w zaczarowanym mieście*, cz. 2, il. F. W. Themerson, Zakłady Graficzne „Polska Zjednoczona”, Warszawa 1931 (reprint: Festiwal „Świat według Themersonów”, Gdańsk 1993). Na ten temat – B. Śniecikowska, *Interaktywne jaskółki intermiedów? O Franciszki i Stefana Themersonów książkach dla dzieci*, „pl.it – rassegna italiana di argomenti polacchi” 2018, nr 9, s. 47–66, <https://plitonline.it/2018/plit-9-2018-47-66-beata-sniecikowska> [dostęp 20.01.2019].

³² *Był gdzieś haj taki kraj*, il. F. W. Themerson, „Społem”, Warszawa 1937 (ostatni reprint: *Był gdzieś haj taki kraj / Była gdzieś taka wieś*, Widnokrąg, Piaseczno 2013).

³³ Podobnie dzieje się w *Jacusiu w zaczarowanym mieście*. Zob. B. Śniecikowska, *Interaktywne jaskółki intermiedów?...*

Autorzy twórczo włączali „widzoczytelników” w zaprojektowane przez siebie zadania. Pokazali np. inkaskie kipu (a właściwie stworzony na potrzeby książki falsyfikat) z nadpisaniem nad rysunkowymi sznurkami werbalnym polskim przekładem, następnie – zaprosili do odszyfrowania niemal całostronicowego „sumeryjskiego” rebusu³⁴. W *Narodzinach liter* nie ma „martwych” marginesów ani miejsc szczególnie uprzywilejowanych kompozycyjnie. Strony odzyskują materialność. Podobnie zresztą jak... czytelnik, który porzuca czysto fizyczne przyzwyczajenia nabyte przy obcowaniu z tradycyjnie zakomponowanymi woluminami (aby np. odczytać „inkaski” komunikat, zmuszony jest przekreślić książkę lub własne ciało).



© Themerson Estate

Themersonowie i ich późne dzieci...

Inny werbowizualny pomysł Themersonów to łącznie dowcipnych³⁵ rysunków i konceptystycznych układów typograficznych. Spektakularny przykład stanowi książka *Pan Tom buduje dom*, kilkakrotnie (!) opracowywana graficznie przez Franciszkę Themerson³⁶. Ułożone z liter figury geometryczne wchodzą tu w ściśle wizualne relacje kompozycyjne z wyrysowanymi przez Franciszkę postaciami i przedmiotami, tworząc np. symetryczne, domykające części układów³⁷. Przykładowo, gdy pan Tom, chcąc dosięgnąć księżycy, wspina się na wysoki, chyboliwy stos mebli – za każdym razem trochę inny, w różnych wydaniach książki – równoległy kompozycyjnie słupek tekstu werbowizualnie (i dźwiękowo!) opisuje tę niebotyczną odległość. Nieco wcześniej widać typograficzny odpowiednik wyrysowanej na sąsiedniej stronie pagody. Inna rzecz, że w tej publikacji komunikat wizualny bywa semantycznie (choć nie estetycznie) redundantny względem tekstu. Także w *Panu Tomie* zdarzają się jednak przypadki słowografii.

³⁵ O humorze w ilustracjach Franciszki Themerson (do tekstów męża oraz wierszy Jana Brzechwy) zob. A. Wincencjusz-Patyna, *Podróż z tysiącami uśmiechów. Komizm w polskiej ilustracji książkowej*, [w:] *Do śmiechu. Komizm w sztuce dla dziecka*, red. G. Leszczyński, H. Gawrońska, Centrum Sztuki Dziecka, Poznań 2016, s. 112–113.

³⁶ Wielość graficznych opracowań – i formatów wydań – *Pana Toma* umknęła krytykom i badaczom spuścizny Themersonów. Wydanie pierwsze z 1938 roku (Mathesis Polska, Warszawa 1938) to właściwie seria miniaturowych książeczek o kształcie bliskim kwadratowi (85x80 mm) – każda z nich odpowiada jednej części publikowanej później we wspólnym woluminie książki (co ciekawe, w egzemplarzu części 1 *Pan Tom buduje dom* z Biblioteki Narodowej nakleiono karteczki z przekładem francuskim tomu – pt. *Mr. Gédéon Potiron Veut avoir une Maison...*; przekład francuski, o ile mi wiadomo, nie ukazał się). Wydanie z roku 1938 stało się podstawą późniejszych polskich edycji z 1947, 1957 i 1960 roku (oczywiście, kompozycja stron w tych, już bardziej tradycyjnych, bliskich formatowi zeszytowemu publikacjach musiała ulec zmianie w stosunku do znacznie mniejszych stron miniaturowej pierwszej edycji; poszczególne PRL-owskie wydania nieznacznie różnią się składem – pewne, bardziej „winietowe”, elementy graficzne zmieniają miejsce albo kąt ułożenia na stronach). Wydanie z roku 1943 (Ikar Publications, Londyn 1943, <https://polona.pl/item/pan-tom-buduje-dom,MzYyNTlwODk/9/#info:metadata> [dostęp: 8.02.2018]) zawiera z kolei zestaw narysowanych całkowicie na nowo – choć opartych na tych samych koncepcjach – rysunków (format bliższy tradycyjnemu: 124x148 mm, gruby, świetnej jakości papier, zupełnie inny niż ten z publikacji w 1957 i 1960 roku!). Przyczyna wydaje się prozaiczna: zapewne artyści nie mieli w czasie wojny dostępu do polskiego wydania ani do samych rysunków Franciszki, które były podstawą pierwotnej kompozycji graficznej (co ciekawe, wersja tekstowa jest tu również nieco inna – krótsza). Kolejne wydanie *Pana Toma* to wersja angielska (opracowana literacko wspólnie z Barbarą Wright: S. Themerson, B. Wright, *Mr. Rouse Builds His House*, il. F. Themerson, Gaberbocchus Press, London 1950; przedruki w kolejnych latach: Lothrop, Lee & Shepard Co., Inc., New York 1951; Avcarlsons Bokförlags AB, Stockholm 1953; ostatnio Tate Publishing, London 2013; format: 113x116 mm). Tu Franciszka zaproponowała jeszcze inny, w wielu miejscach silniej konceptystyczny, układ graficzny i ilustracje. To wydanie zasadniczo (bo i tu są różnice) stało się podstawą najnowszych polskich edycji *Pana Toma* (Bajki-Grajki Omedia, Warszawa 2007 – jeszcze inny format: 200x200 mm – oraz 2013 – format zbliżony do wydań anglojęzycznych: 112x117 mm).

³⁷ Przykłady zaczerpnęłam z polskiego wydania *Pana Toma* z 2007 roku. Zob. przypis 36.

92



© Themerson Estate

Myślę np. o rozwiązaniu przewrotnie wpisującym się w linię zapoczątkowaną ludycznymi z ducha eksperymentami z *Tristrama Shandy* Lawrence’a Sterne’a³⁸. U Themersonów widzimy zabieg na pierwszy rzut oka tożsamy ze Sterne’owskim – oto zaczerwieniony prostokąt wypełniający niemal całą stronę. Motywacja semantyczna jest jednak całkowicie odmienna. U Sterne’a czarna strona pojawia się po śmierci jednego z bohaterów. W *Panu Tomie* to po prostu kompletna ciemność na niezelektryfikowanej ulicy Ciemnej. Tekst głosi: „Bo na ulicy Ciemnej było zupełnie ciemno”; na sąsiedniej stronie dopowiedziano dowcipnie: „Na tym obrazku, tu obok, / po bokach stoją domy, / a pośrodku idzie pan Tom. / Gdyby nie było tak ciemno, wszystko można by dokładnie obejrzeć”. Bez objaśnienia czarna strona pozostałaby semantycznie „ślepa”.

Prace Themersonów wiązać można z wieloma dzisiejszymi poszukiwaniami artystycznymi – multimedialnymi, interaktywnymi, performatywnymi. W dalszej części artykułu interesować mnie będzie jednak to, co medialnie najbliższe sztuce książki awangardzystów: tworzone obecnie książki dla młodych „widzoczytników”.

Późne dzieci i późne wnuki Themersonów?

Tę część szkicu poświęcam książkom powstałym już w XXI wieku. Na tle zdecydowanej większości powojennych i współczesnych wydawnictw dla młodych odbiorców pomysły Themersonów wciąż pozostają nowatorskie. Od razu oczywiście nasuwa się pytanie o polską szkołę ilustracji. Istotnie, liczne (stworzone przez znakomitych plastyków) ilustracje książkowe z II połowy ubiegłego wieku wchodziły w różnorodne relacje z tekstem, zrywały ze sztywnym podziałem na obrazową i literacką część strony³⁹. Zwykle daleko im jednak było do Themersonowskiej słowograficznej nierozdzielności obrazu i tekstu oraz do interaktywności, jaką małżonkowie projektowali już w swoich dwuwymiarowych kompozycjach⁴⁰. Od lat 90. półki księgarskie zalewa z kolei tsunami kolorowych, twarodoopranych, kiepskich literacko i plastycznie książek, często

³⁸ Zob. M. Bednarek, *Awangardowe eksperymenty...*, s. 92–93.

³⁹ Zob. A. Wincencjusz-Patyna, *Stacja ilustracja...* Jedną z ciekawszych propozycji jest książka Wiktora Woroszyłskiego w opracowaniu graficznym Jana Młodożeńca *Mysie sprawy* (Ruch, Warszawa 1968).

⁴⁰ Zob. B. Śniecikowska, *Interaktywne jaskółki intermedialne?*...

– marnych przekładów i tak nie najlepiej opowiedzianych historii. Prace, które tu opisuję to antidotum na zalew bylejakości w wersji *glamour*.

Część powstających w ostatnich latach książek łączy jednak media na zasadach bliskich nowatorskim, eksperymentalnym metodom Themersonów. Dopiero dziś udało się zrealizować niektóre spośród intuicji pary awangardzistów. Kompozycji słowograficznie integrujących tworzywa nie jest jednak wcale przesadnie wiele. To zwykle układy na różne sposoby konceptystyczne i brawurowo rozgrywane intermedialnie. Książki te spotykają się ze znakomitą recepcją profesjonalnych odbiorców sztuki⁴¹ – trochę trudniej przebić im się na księgarskie półki i do bibliotekzek małych czytelników⁴².

Omówić chcę przypadek „unii personalnej” (całość słowno-tekstowa tworzona jedną ręką – książki Iwony Chmielewskiej i Oli Cieślak⁴³), kooperację dwójki artystów, współkreujących tekst i formę wizualną pracy (Aleksandra i Daniel Mizielińscy), wreszcie – przygotowanie oprawy graficznej dawno już napisanych wierszy (Grażka Lange ilustrująca teksty Brzechwy). Te utrzymane w bardzo odmiennych stylistykach prace na różne sposoby – niekoniecznie świadomie i intencyjnie – twórczo kontynuują Themersonowską tradycję.

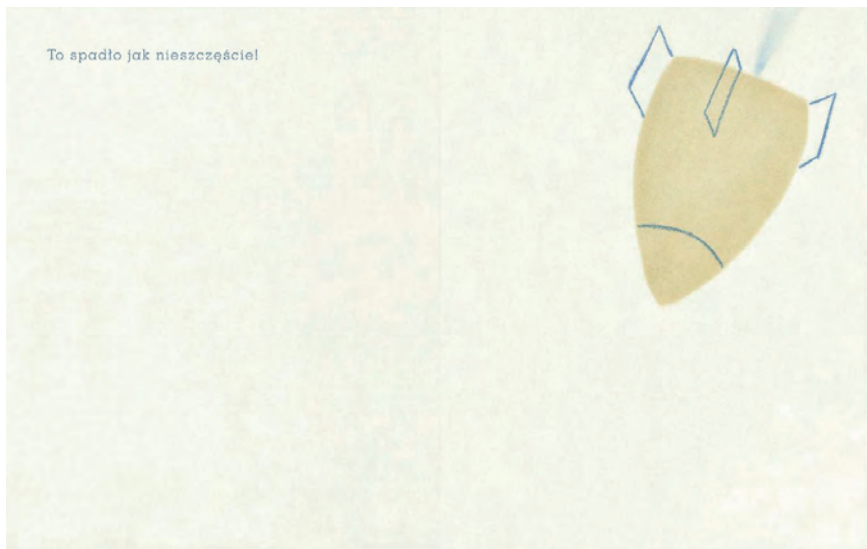
Kłopot Iwony Chmielewskiej (ur. 1960) to wyjątkowo czysta graficznie kompozycja oparta na serii konceptów (czy raczej – różnych wcielaniach tego samego konceptu). Chmielewska pokazuje – z aptekarską precyzją odmierzając słowa i obrazy – jak drobne, powszednie nieszczęście przemienić w świetną zabawę i historię z happy endem. Oto paskudna plama wypalona żelazkiem na pamiątkowym obrusie. I seria pomysłowych szkicowych rysunków, przekształcających ją m.in. w pikującą rakietę („To spadło jak nieszczęście!”), muskularnego siłacza („Przecież na taką plamę nie ma siły”) czy buzię ośeska („[...] może powiem, że zrobił to młodszy brat?”). Podział na strony werbalne i ikoniczne

⁴¹ Sama lista nagród, jakie przyznano tylko książkom Chmielewskiej i Mizielińskich zajęłaby znaczną część artykułu. Zob. np. <http://culture.pl/pl/tworca/aleksandra-i-daniel-mizielinski> [dostęp: 26.03.2018]; <http://culture.pl/pl/tworca/iwona-chmielewska> [dostęp: 26.03.2018]. Droga do sukcesu bywa jednak długa i meandryczna, jak pokazuje przypadek Iwony Chmielewskiej publikującej swe *picturebooki* najpierw w... Korei Południowej. Zob. przypis 4.

⁴² Zob. przypis 4.

⁴³ „Z Iwoną Chmielewską jest wielki kłopot. Po prostu nie poddaje się łatwym opisom. Pisarka? Nie. Ilustratorka? Nie. A może prestidigitatorka? W pewnym sensie tak. Łączy niemożliwe i zszywa bezszwowo – obraz i tekst. Iluzjonistka, sztukmistrzyni. Artystka” (M. Obuchow, tekst na czwartej stronie okładki książki I. Chmielewskiej, *Kłopot*, Wytwórnia, Warszawa 2016; wyd. I – Nonjang Publishing, Seul 2010).

pozostaje bardzo konsekwentny. Mimo to, podobnie jak w wielu kompozycjach Themersonów, tekst stanowi nieodłączne objaśnienie obrazu. Z kierowanymi do dzieci pracami małżonków łączy tę książkę także wiara w omnipotencję umysłu i wyobraźni oraz pełen życzliwości do świata humor.



Il. 12. Iwona Chmielewska i Ola Cieślak *Kłopot*, Wytwórnia, Warszawa 2016, rozkładówka z książki

Podszyty interaktywnością *Kłopot* stanowi zaproszenie do zmienia-
nia rzeczywistości. Naturalnym przedłużeniem publikacji jest „książka
aktywnościowa”⁴⁴ *Moc kłopotów*⁴⁵ – odbiorcy mają tu stać się współautorami
(albo nawet głównymi autorami) wstępnie tylko zaprojektowanego świata. Pod-
stawą twórczej zabawy jest, rzecz jasna, żółta plama po żelazku. Mimo dzisiej-
szych możliwości technologicznych autorka pozostaje wierna najprostszemu
medium – do działań interaktywnych wystarczająca okazuje się dwuwymia-
rowa karta papieru.

⁴⁴ <http://wytwornia.com/index.php/s/karta/id/67/ksiazki/moc-klopotow-wytwornik.htm> [dostęp: 26.03.2018].

⁴⁵ I. Chmielewska, *Moc kłopotów*. Wytwórnik, oprac. typograficzne A. Niemierko, Wytwórnia, [b.m.w.] 2016.

Za twórczych kontynuatorów dzieła Themersonów uznają także inne małżeństwo artystów: grafików Aleksandrę (Machowiak⁴⁶) Mizielińską i Daniela Mizielińskiego. To już nawet nie późne dzieci, a późne wnuki Themersonów (ur. 1982)! Pokrewieństwa widać m.in. w samej postawie artystów. Themerson mówił: „nie jestem prawdziwym, dorosłym autorem książek dla dzieci”⁴⁷, Mizielińscy twierdzą, że „nie wiedzą, w jaki sposób projektować książki dla dzieci, projektują je raczej dla siebie”⁴⁸. Ciekawość poznawcza, autentyczna zabawa w odkrywanie świata, humor (często generowany werbowizualnie) i kreatywne łączenie mediów – to cechy wspólne działaniom obu małżeństw.

Niektóre z książek Mizielińskich składają się wyłącznie z „obrazków”⁴⁹ (odbiorca wchodzi tu zwykle w rolę detektywa: wyszukuje według klucza, porównuje, „węszy”). Niektóre jednak stanowią całości słowograficzne. To prace o wyraźnym zacięciu popularnonaukowym – podobnie jak np. *Jacuś w zaczarowanym mieście*, *Pocztą czy Narodziny liter* Themersonów. Obrazy bez słów tracą niemal całą „wartość operacyjną”, słowa bez obrazów również bywają poznawczo „bezbronne”. Podobnie jak u awangardzystów, komunikat werbalny pełni niejednokrotnie funkcję deiktyczną – kieruje uwagę na przedmiot i objaśnia go. Przykładowo w *Pod ziemią. Pod wodą* Mizielińskich czytamy: „Ta platforma pływa na powierzchni morza jak boja. Jest przyczepiona do dna za pomocą napiętych lin”, „Tego typu platformy mogą być używane na bardzo głębokich wodach”⁵⁰. „Dymki” z tekstami pojawiają się, rzecz jasna, w bezpośrednim sąsiedztwie opisanych konstrukcji. U Themersonów znaleźć można analogiczne objaśnienia: „Ta sprężynka odrywa ołówki od papieru”, „stąd czerpiemy prąd elektryczny”⁵¹. Dwustronna (niczym Themersonowskie *Był gdzieś haj taki kraj*.

⁴⁶ Wczesne prace stworzone w kooperacji z Danielem Mizielińskim artystka sygnowała jeszcze panieńskim nazwiskiem Machowiak.

⁴⁷ Słowa wypowiedziane w filmie Wiktorii Szymańskiej: *Themerson and Themerson*, reż. i scenariusz W. Szymańska, Luna W., Telewizja Polska, 2010.

⁴⁸ <http://culture.pl/pl/tworca/aleksandra-i-daniel-mizielinscy> [dostęp: 26.03.2018].

⁴⁹ Mizielińscy są także ilustratorami tekstów innych autorów – zob. np. książkę interaktywną D. Sidor, *Gdzie jest wydra? Czyli śledztwo w Wilanowie*, Dwie Siostry we współpracy z Muzeum Pałacu w Wilanowie, Warszawa 2012.

⁵⁰ A. i D. Mizielińscy, *Pod ziemią. Pod wodą*, Dwie Siostry, Warszawa 2015, s. 31 (część *Pod wodą*).

⁵¹ S. Themerson, *Pocztą*, s. nlb.

Była gdzieś taka wieś⁵²), wielkoformatowa książka *Pod ziemią. Pod wodą* zasadza się właśnie na ścisłej współpracy słowa i obrazu oraz na aktywizacji odbiorcy, zdezerzanego z nieoczywistymi „całorozkładowkowymi” układami, zaskakiwanego konceptami prezentacji treści czy samą opisywaną i wyrysowywaną kreatywnością natury i ludzi. Inaczej niż u Chmielewskiej, panuje tu radosny, twórczy *horror vacui*. Naturalnie, niektóre teksty poradziłyby sobie bez obrazków. Przykładowo, można by pozostać przy konstatacji: „Dwóch członków załogi obrać dwa ogromne koła. Mechanizm wprowadził w ruch śrubę, która napędzała okręt”⁵³. Lepiej jednak zobaczyć koło, jego miejsce na statku podwodnym, śrubę i dwóch zmachanych ludzików – w ten sposób łatwiej (i przyjemniej) zrozumieć działanie archaicznej maszyny.

Themersonowie i Mizielińscy chętnie sięgali także po prosty sposób pokazywania niełatwych treści, zwykle rezerwowany dla nauk przyrodniczych i technicznych. Myślę o prezentacji bryły (np. budynku, statku, urządzenia) i, następnie, przekroju przez ten sam przedmiot. Themersonowie w taki właśnie sposób wyjaśnili młodym odbiorcom działanie maszyny parowej czy funkcjonowanie urzędu pocztowego, Mizielińscy – np. konstrukcję domów-wynalazków w książce *D.O.M.E.K.*⁵⁴ (*notabene*, także Stefana i Franciszkę żywo interesowało werbowizualne przedstawienie domów i ich wnętrza, czemu dali wyraz w *Panu Tomie*).

Podobnie jak Themersonowie, Mizielińscy próbują wreszcie sił w projektowaniu dwuwymiarowej interaktywności – zadają czytelnikom zagadki, „przeganiają” ich po kartach książek w poszukiwaniu najlepszych rozwiązań. Warstwa tekstowa jest u autorów *Pod ziemią* bardziej transparentna stylistycznie: Mizielińscy przede wszystkim objaśniają – przystępnym, prostym, choć nie zinfantylizowanym językiem. Nie są zainteresowani, przynajmniej na razie, wielorakością form i gatunków literackich. Themerson sięgał natomiast po formę powieści, opowiadania, powiastki filozoficznej, wiersza (m.in. poezja wizualna i dźwiękowa). Nie znaczy to jednak, że Mizielińscy nie potrafili bawić

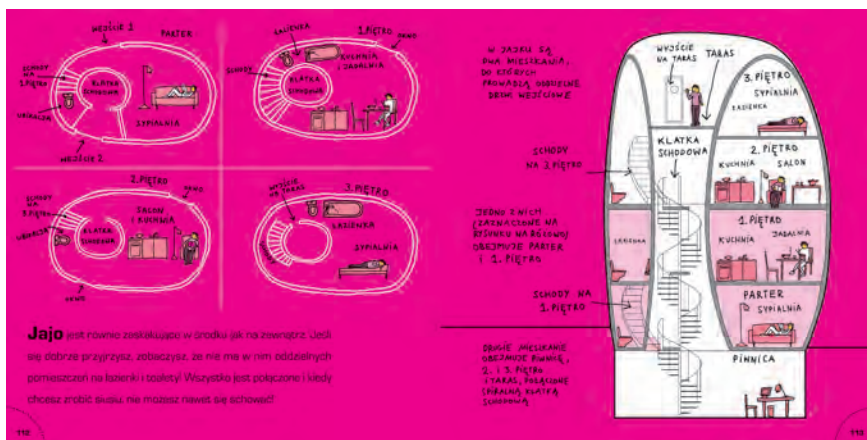
⁵² Obie części publikacji wydawano zarówno osobno (Społem, Warszawa 1937), jak i łącznie (Komisja Wydawnicza, Paryż 1947; reprint: Widnokrąg, Piaseczno 2013).

⁵³ A. i D. Mizielińscy, *Pod ziemią. Pod wodą*, s. 23 (część *Pod wodą*).

⁵⁴ A. Machowiak, D. Mizieliński, *D.O.M.E.K. Doskonałe Okazy Małych i Efektownych Konstrukcji*, Dwie Siostry, Warszawa 2009.

się słowem (i choćby nieczęstą narracją drugoosobową). W taki np. sposób odzwierciedlili idiolekt dziecka, przed którym postawiono zadanie wybudowania w ciągu tygodnia domów dla setki bezdomnych:

To niemożliwe! – krzykniesz. – Przecież domy są drogie, a ja nie mam pieniędzy, a poza tym w tydzień to się nie da nawet jednego domu wybudować, nawet jakby się nie musiało chodzić do szkoły, a ja muszę, kurczę blade, a tak w ogóle to nie jestem budowniczym i nie wiem, jak się domy buduje⁵⁵.



Il. 13. Aleksandra Machowiak, Daniel Mizieliński, *D.O.M.E.K. Doskonałe Okazy Małych i Efektownych Konstrukcji*, Dwie Siostry, Warszawa 2009, rozkładówka z książki

Czas na omówienie kompozycji graficznej stworzonej *ex post* do tekstu obecnego w literaturze polskiej od wielu dziesięcioleci. Grażka Lange (ur. 1961), *notabene* profesorka Mizielińskich na Wydziale Grafiki warszawskiej ASP, „oprawiła graficznie” (dosłownie: grafia wyjątkowo silnie ramuje tekst) kilka wierszy Jana Brzechwy w edycji wydawnictwa Wytwórnia⁵⁶. To intrygujące, postunistycznie „całorozkładowkowe”, kompozycje plastyczne.

⁵⁵ Tamże, s. 46.

⁵⁶ J. Brzechwa, *Wiersze dla dzieci*, Wytwórnia, Warszawa 2017, s. 110–145.

Oto *Dwie krawcowe* – typograficzny, konceptystyczny *horror vacui*. Tu idea wykorzystania każdego cm² strony wcielona została w sposób perfekcyjny⁵⁷. Zachowano także typowe konstruktywistyczne barwy (biel karty, czerwień i czerní druku). Całość jest jednak ludycznie rozwichrzona. Historia krawcowych szyjących suknie dla burmistrzerek ozdobiona została deseniem z najrozmaiciej zestawionych znaków typograficznych i kształtów wywiedzionych z typografii. Przecinki, kropki, wykrzykniki, cudzysłowy różnią się krojem, wielkością, sposobem rozmieszczenia na stronie. Tekst jest szczelnie „oblepiony” wizualnie – sam zresztą mimikrycznie wtapia się w typograficzny deseń. Koncept wywiedziony został wprost z wiersza – ósma burmistrzanka nie potrafi wybrać materiału na suknię, w końcu ojciec znajduje radę: oddaje do dyspozycji „z dokumentów pięćset kropek z atramentu”. Całość układu pozostaje wyjątkowo spójna – wizualnie i semantycznie.

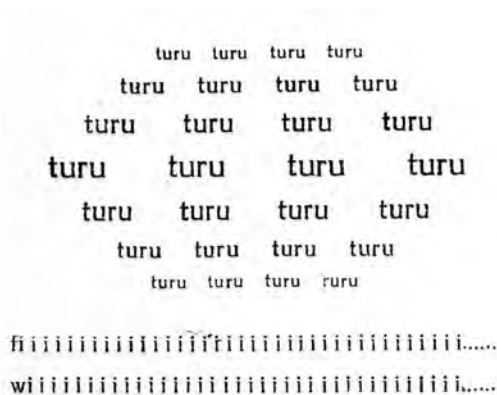


Il. 14. Grażka Lange, *Dwie krawcowe*, Ilustracja z książki J. Brzechwa, *Wiersze dla dzieci*, Wytwórnia, Warszawa 2017, rozkładówka z książki

Powstaje tu jednak pytanie, czy słowografia może zostać stworzona wtórnie, czy tekst, który doskonale sobie radził bez oprawy wizualnej, może nagle na stałe (i niezbywalnie) „zaplątać się” w nową szatę graficzną zaprojektowaną dopiero po kilkudziesięciu latach od jego zaistnienia w obiegu czytelnicznym? Sądzę, że wtórne ściśle zespolenie słowograficzne jest w praktyce mało prawdopodobne. Mimo wszystko, propozycja Grażki Lange

⁵⁷ Nieco zbliżone, choć bardziej jednolodne, jest opracowanie (autorstwa Grażki Lange) wiersza *Nie pieprz Pietrze* w tym samym wydaniu.

to znakomita twórcza wariacja na temat awangardowej werbowizualności oraz samej poezji wizualnej (cała kompozycja staje się przecież zmodyfikowanym deseniem). Dodajmy, że i Themersonowie tworzyli obrazy z liter. Przykładowo, tramwaj z *Jacusia w zaczarowanym mieście* wygląda – i dźwięczy – następująco:



Il. 15. Franciszka i Stefan Themerson, *Jaciś w zaczarowanym mieście*, cz. 2, Zakłady Graficzne „Polska Zjednoczona”, Warszawa 1931, rozkładówka z książki

© Themerson Estate

Kontrapunktem dla rozważań o ilustracji Lange może być analiza bardzo podobnej na pierwszy rzut oka kompozycji Oli Cieślak (ur. 1981) z książki *Złe sny*⁵⁸ (praca przeznaczona dla nieco starszych „wizdoczytelników”). Na tomik składa się zestaw logowizualnych „snów”, werbalnie zamarkowanych jedynie barokowymi, konceptystycznymi „tytułami”. Oto tekst wtopiony w agresywny wizualnie układ typograficzny, „zły sen” „O okuliście, który przepisywał okulary / na problemy sercowe; po założeniu ta- / kich okularów, problemy przestawały / być widoczne, a jak wiadomo – co z oczu, / to z serca”. Cały wic polega właśnie na wyłuskaniu z kompozycji zupełnie niewidocznego w pierwszej chwili tekstu. To op-artowski żart i jednocześnie wiersz wizualny odsyłający do pokrytych (zlewającymi się) literami tablic w gabinetach okulistycznych. Sam tekst bez grafii zupełnie traci siłę. Recepcja bujnej wizualności bez odcyfrowania tekstu dosłownie gubi znaczenie. Rozdzielenie tego, co literackie i tego, co plastyczne, byłoby całkowitym

⁵⁸ O. Cieślak, *Złe sny*, Bona, Kraków 2011, s. nlb.

unicestwieniem utworu. To bardzo pomysłowa słowografia (na sąsiedniej stronie dodatkowo wzmocniona kolażową, groteskową ilustracją przedstawiającą górną połowę twarzy i płynące z oczu różowe łyzy-serduszka). Tak silny spłot tworzyw wiązać należy m.in. z symultaniczną kreacją komunikatu werbalnego i obrazowego.



Il. 16. Ola Cieślak, *Złe sny*, Bona, Kraków 2011, rozkładówka z książką

Słowografia to bardzo wymagająca sztuka. W jej nurt wpisuje się jednak część bardzo różnorodnych działań dzisiejszych twórców książek dla dzieci. Za ojców-założycieli (czy może: rodziców i dziadków-założycieli) słowograficznych eksperymentów w polskiej twórczości dla młodych „widzoczytelników” uznają Franciszkę i Stefana Themersonów. Mimo upływu niemal stu lat ich prace okazują się nadal atrakcyjne estetycznie i poznawczo oraz – wciąż inspirujące⁵⁹.

⁵⁹ Zainteresowaniem cieszą się reprinty książek Themersonów (każdorazowo podają ich adresy bibliograficzne w przypisach), działalność pary awangardzistów patronuje wydarzeniom teatralnym i festiwalom sztuki (m.in. tej dla najmłodszych – zob. przypis 22), muzea organizują wystawy poświęcone twórczości Themersonów (jedna z ostatnich dużych ekspozycji: *Themersonowie i awangarda*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2013), prace wydawnicze małżonków inspirują młodych artystów (zob. *Gyubal Wahazar czyli na przełęczach bezsensu*).

Bibliografia

- Baluch Alicja, *Od form prostych do arcydzieła*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2008.
- Bednarek Magdalena, *Awangardowe eksperymenty w prozie Stefana Themersona*, [w:] *Ruchome granice literatury*, red. Seweryna Wystouch, Beata Przymuszała, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.
- Boguszewska Anna, *Ilustracja i ilustratorzy lektur dla uczniów w młodszym wieku szkolnym w Polsce w latach 1944–1989*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2013.
- Boguszewska Anna, *Projekty graficzne pozapodręcznikowego wyboru książek zalecanych do edukacji elementarnej w Polsce w latach 1918–1945*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2013.
- Brookshire Jamye, Scharff Lauren F.V., Moses Laurie E., *The Influence of Illustrations on Children's Book Preferences and Comprehension*, „Reading Psychology” 2002, vol. 23.
- Brzechwa Jan, *Wiersze dla dzieci*, Wytwórnia, Warszawa 2017.
- Children's Literature. An Illustrated History*, ed. Peter Hunt, Oxford University Press, Oxford–New York 1995.
- Chmielewska Iwona, *Kłopot*, Wytwórnia, Warszawa 2016 (wyd. I – Nonjang Publishing, Seul 2010).
- Chmielewska Iwona, *Moc kłopotów. Wytwórnik*, oprac. typograficzne Anna Niemierko, Wytwórnia, [b.m.w.] 2016.
- Cieślak Ola, *Złe sny*, Bona, Kraków 2011.
- Drucker Johanna, *Intimate Authority*, [w:] Krystyna Wasserman, *The Book as Art. Artists' Books from the National Museum of Women in the Arts*, Princeton Architectural Press, New York 2007.
- Festiwal „Świat według Themersonów”. Gdańsk–Warszawa 1993*, Wydawca: Festiwal „Świat według Themersonów”, Gdańsk [b.r.w.].
- Gyubal Wahazar czyli na przełęczach bezsensu. Nieeuklidesowy dramat w czterech aktach / Vahazar on the Uplands of Absurdity. Non-Euclidean Drama in Four Acts*, przeł. Celi-
na Wiśniewska, adaptacja Patrick Fetherson, red. Ewa Satalecka, współpr. Małgorzata Sady, Marek Średniawa, Wydawnictwo PJATK [Wydawnictwo Polsko-Japońskiej Akademii Technik Komputerowych], Warszawa 2017.
- Iwanicka Katarzyna, *Ilustracja w książkach dla dzieci*, [w:] *Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej*, red. Barbara Tylicka, Grzegorz Leszczyński, Ossolineum, Wrocław 2002.
- Kaniewska Bogumiła, *O ważności obrazków, czyli ilustracja w książce dziecięcej*, [w:] *Literatura w kręgu sztuki. Tematy – konteksty – medialne transformacje*, red. Seweryna Wystouch, Beata Przymuszała, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2016.

- Karpowicz Agnieszka, *Świat liter. Typografia dla dzieci w perspektywie antropologii słowa*, [w:] *Słowo na terytorium sztuki dziecka*, red. Grzegorz Leszczyński, współpr. Hanna Gawrońska, Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu, Poznań 2013.
- Kulpińska Katarzyna, *Poglądy na temat ilustracji*, [w:] też, *Szata graficzna młódopolskich czasopism literacko-artystycznych*, DiG, Warszawa 2005.
- Leszczyński Grzegorz, *Wielkie małe książki. Lektury dzieci. I nie tylko*, Media Rodzina, [b.m.w.] 2015.
- Machowiak Aleksandra, Mizieliński Daniel, *D.O.M.E.K. Doskonałe Okazy Małych i Efektownych Konstrukcji*, Dwie Siostry, Warszawa 2009.
- Majewski Tomasz, *Franciszka i Stefan Themersonowie: laboratorium form*, „Gościniec Sztuki. Magazyn Artystyczno-Literacki” 2011, nr 2.
- Majewski Tomasz, *Themersonowie: kinetyczne kolaże*, [w:] *Themersonowie i awangarda / The Themersons and the Avant-garde*, red. Paweł Polit, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2013.
- Mizieliński Aleksandra i Daniel, *Pod ziemią. Pod wodą*, Dwie Siostry, Warszawa 2015.
- Nyczek Tadeusz, *Widzoczytelnik w krainie niby książki*, [w:] *Współczesna polska sztuka książki / Contemporary Polish Book Art*, red. Alicja Słowikowska, Hanna Kocańda-Kołodziejczyk, Związek Polskich Artystów Plastyków, Warszawa [1998].
- Okoń Waldemar, *Ilustracja*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. Józef Bachórz, Alina Kowalczykowa, Ossolineum, Wrocław 2009.
- Okoń Waldemar, *Ilustracja literacka*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. Alina Brodzka i in., Ossolineum, Wrocław 1992.
- Olson Marilyn S., *John Ruskin and the Mutual Influences of Children's Literature and the Avant-garde*, [w:] *Children's Literature and the Avant-Garde*, ed. Elina Druker, Bettina Kümmerling-Meibauer, John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia 2015.
- Przybyszewska Agnieszka, *Czytające dzieci Stefana Themersona. Ku nowym (słowo-dźwięko-)obrazom literackim*, [w:] *Trajektorie obrazów. Strategie wizualne w sztuce współczesnej*, red. Ryszard W. Kluszczyński, Dagmara Rode, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015.
- Rutkiewicz Ewa, *Polska książka dziecięca XIX wieku*, „W Kręgu Książki” 1986, nr 5.
- Rutkiewicz Ewa, *Wokół problemów ilustracji*, „Książki i Sztuka” 2010, nr 9, <http://www.ebib.pl/2010/118/a.php?rutkiewicz> [dostęp: 5.02.2018].
- Rypson Piotr, *Książki. Strony*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1992.
- Sady Małgorzata, *Franciszka i Stefan Themersonowie*, [w:] *Gyubal Wahazar czyli na przełęczach bezsensu. Nieuuklidesowy dramat w czterech aktach / Vahazar on the Uplands of Absurdity. Non-Euclidean Drama in Four Acts*, przeł. Celina Wiśniewska, adaptacja

- Patrick Fetherson, red. Ewa Satalecka, współpr. Małgorzata Sady, Marek Średniawa, Wydawnictwo PJATK [Wydawnictwo Polsko-Japońskiej Akademii Technik Komputerowych], Warszawa 2017.
- Salisbury Martin, Styles Morag, *Children's Picturebooks. The Art of Visual Storytelling*, Laurence King Publishing, London 2012.
- Sidor Dorota, *Gdzie jest wydra? Czyli śledztwo w Wilanowie*, il. Aleksandra i Daniel Mizielińscy, Dwie Siostry we współpracy z Muzeum Pałacu w Wilanowie, Warszawa 2012.
- Skotnicka Gertruda, *Z literackich kręgów dzieciństwa i dojrzewania. Studia i szkice*, Bagiński i Synowie, Wrocław 1994.
- Strzeziński Władysław, *Dualizm i unizm* (1927), [w:] tenże, *Pisma*, oprac. Zofia Baranowicz, Ossolineum, Wrocław 1975.
- Śniecikowska Beata, *Interaktywne jaskółki intermediów? O Franciszki i Stefana Themersonów książkach dla dzieci*, „pl.it – rassegna italiana di argomenti polacchi” 2018, nr 9, <https://plitonline.it/2018/plit-9-2018-47-66-beata-sniecikowska> [dostęp: 20.01.2019].
- Śniecikowska Beata, *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*, Universitas, Kraków 2005.
- Śniecikowska Beata, *Słowografia*, <http://sensualnosc.bn.org.pl/pl/articles/slowografia-657/> [dostęp: 1.02.2019].
- Themerson Stefan, *Był gdzieś haj taki kraj*, il. Franciszka Themerson, „Społem”, Warszawa 1937 (reprint: *Był gdzieś haj taki kraj / Była gdzieś taka wieś*, Widnokrąg, Piaseczno 2013).
- Themerson Stefan, *Był gdzieś haj taki kraj. Była gdzieś taka wieś*, il. Franciszka Themerson, Komisja Wydawnicza, Paryż 1947 (reprint: Widnokrąg, Piaseczno 2013).
- Themerson Stefan, *Jacuś w zaczarowanym mieście*, cz. 2, il. Franciszka W. Themerson, Zakłady Graficzne „Polska Zjednoczona”, Warszawa 1931 (reprint: Festiwal „Świat według Themersonów”, Gdańsk 1993).
- Themerson Stefan, *Nasi ojcowie pracują*, il. Franciszka W. Themerson, Gebethner i Wolff, Warszawa [1933].
- Themerson Stefan, *Pan Tom buduje dom*, il. Franciszka Themerson, Bajki-Grajki Omedia, Warszawa 2007.
- Themerson Stefan, *Pan Tom buduje dom*, il. Franciszka Themerson, Ikar Publications, Londyn 1943, <https://polona.pl/item/pan-tom-buduje-dom,MzYyNTlwODk/9/#info:metadata> [dostęp: 8.02.2018].
- Themerson Stefan, *Pan Tom buduje dom*, il. Zenon Andrzej Remi, Wydawnictwo Kwieciński, Jaworze k. Bielska-Białej 2001.

- Themerson Stefan, *Pan Tom buduje dom*, il. Franciszka Themerson, Mathesis Polska, Warszawa 1938; kolejne wyd.: Czytelnik, Warszawa 1947; Nasza Księgarnia, Warszawa 1957 i 1960.
- Themerson Stefan, *Pocztą*, il. Franciszka W. Themerson, Wydawnictwo tygodnika „Płomyk”, Warszawa 1932 (reprint: Widnokrąg, Piaseczno 2014).
- Themerson Stefan, Wright Barbara, *Meneer Bruis bouwt zijn huis*, il. Franciszka Themerson, przeł. Nicolaas Matsier, Bezige Bij, Amsterdam 1983.
- Themerson Stefan, Wright Barbara, *Mr. Rouse Builds His House*, il. Franciszka Themerson, Gaberbocchus Press, London 1950; kolejne wyd.: Lothrop, Lee & Shepard Co., Inc., New York 1951; Avcarlsons Bokförlags AB, Stockholm 1953; Tate Publishing, London 2013.
- Vogel Debora, *Legenda współczesności w literaturze dziecięcej (fragmenty)*, [w:] *Montaże. Debora Vogel i nowa legenda miasta*, red. Andrij Bojarov, Paweł Polit, Karolina Szymański, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2017.
- Wallis Mieczysław, *Napisy w obrazach*, [w:] tenże, *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*, PIW, Warszawa 1983.
- Wasserman Krystyna, *The Book as Art. Artists' Books from the National Museum of Women in the Arts*, Princeton Architectural Press, New York 2007.
- Wiercińska Janina, *Sztuka i książka*, PWN, Warszawa 1986.
- Wincencjusz-Patyna Anita, *Podróż z tysiącami uśmiechów. Komizm w polskiej ilustracji książkowej*, [w:] *Do śmiechu. Komizm w sztuce dla dziecka*, red. Grzegorz Leszczyński, Hanna Gawrońska, Centrum Sztuki Dziecka, Poznań 2016.
- Wincencjusz-Patyna Anita, *Stacja ilustracja. Polska ilustracja książkowa 1950–1980. Artystyczne kreacje i realizacje*, ASP im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, Wrocław 2008.
- Woroszyński Wiktor, *Mysie sprawki*, il. Jan Młodożeniec, Ruch, Warszawa 1968.
- Wysłouch Seweryna, *Literatura a sztuka wizualne*, PWN, Warszawa 1994.

Inne źródła

- <http://culture.pl/pl/tworca/aleksandra-i-daniel-mizielinscy> [dostęp: 26.03.2018]
- <http://culture.pl/pl/tworca/iwona-chmielewska> [dostęp: 26.03.2018]
- <http://www.book.art.pl/index.php/biblioteka-ok> [dostęp: 19.04.2018]
- <http://wytownia.com/index.php/s/karta/id/67/ksiazki/moc-klopotow-wytownik.htm> [dostęp: 26.03.2018]
- <https://daskunstbuch.at/category/was-ist-ein-kunstlerbuch/> [dostęp: 19.04.2018]

Themerson and Themerson [film], reż. i scenariusz Wiktoria Szymańska, Luna W., Telewizja Polska, 2010

Summary

The Themersons and Their Late Children

Wordgraphy in the Books for Young (and a Little Older) 'Viewer-Readers'

The article deals with wordgraphy in the Polish book art for children (compositions employing equally important words and images). The starting point of the study is the analysis of the books created in the 1930s by a couple of avant-garde artists, Franciszka and Stefan Themerson. It was only the last two decades that have seen a creative continuation of the verbo-visual concepts and artistic intuitions of the pair. In the second part of the article the author analyses different wordgraphic compositions by contemporary writers and illustrators: Iwona Chmielewska, Aleksandra (Machowiak) Mizielińska and Daniel Mizieliński, Ola (Aleksandra) Cieślak, Grażka (Grażyna) Lange.

Dialog sztuk

O twórczości artystycznej Leopolda Buczkowskiego¹

Leopold Buczkowski (1905–1989) jest znany i przywoływany przede wszystkim jako pisarz, autor *Czarnego potoku* – książki, która w latach 80. XX wieku widniała na liście lektur w liceach ogólnokształcących. Buczkowski-prozaik (bo jako poeta pozostaje niemalże nierozpoznany) ma swoich miłośników, to niemałe grono cenionych literaturoznawców i krytyków. Jednakże na odkrycie i zbadanie nadal czeka jego spuścizna pozaliteracka, ponieważ Buczkowski był artystą w pełnym tego słowa znaczeniu. O swoich rozterkach związanych z różnymi przejawami działalności artystycznej powiedział:

To moje nieszczęście, bo zimą zagłębiam się w prozę, a tu, patrząc, stoi fortepian od miesiąca nietknięty. Zimą tak bywa. Parę tygodni minęło. Jakiś zirytowany, załęczniony, siadam do fortepianu, ale są jeszcze skrzypce, gitara, flet.

Justyna Staroń

dr Justyna Staroń, e-mail: justynastaron@poczta.onet.pl

¹ Artykuł stanowi rozszerzoną wersję tekstu powstałego w ramach projektu Wirtualne Muzeum Konstancina i opublikowanego on-line w 2012 roku na stronie: Wirtualne Muzeum Konstancina (www.muzeumkonstancina.pl) – zob. J. Staroń, *Sztu(cz)ki Leopolda Buczkowskiego*, http://www.muzeumkonstancina.pl/1019_sztuczki_leopolda_buczkowskiego [dostęp: 20.10.2018]; por. też, *Leopold Wincenty Buczkowski – prozaik, poeta, malarz, ilustrator, rzeźbiarz*, <http://www.muzeumkonstancina.pl/1021> [dostęp: 20.10.2018]. Zob. też prezentowane w wirtualnym archiwum materiały ikonograficzne z zasobów Tadeusza Buczkowskiego, syna pisarza, udostępnione dzięki jego uprzejmości w 2013 roku: *Archiwum Leopolda Buczkowskiego*, <http://www.muzeumkonstancina.pl/856> [dostęp: 20.10.2018].

Przychodzi ładna pogoda, więc biorę siekiere, biorę dłuto, kawał drzewa i łupię. Teraz robię taką serię muzyków, takie portrety. Moje nieszczęście to dekoncentracja, to wielowarstwowość. Rozstrzeliłem się, ale swoją drogą, co to jest. To moje rozterki².

Zatem: pisarstwo, malarstwo, ilustracja, rzeźbiarstwo, muzykowanie, ponadto w mniejszym stopniu film, fotografia i teatr – to wszystko leżało w kręgu zainteresowań autora *Wertepów*. „Warstwy” te nie istniały w próżni, ale przepłatały się ze sobą, współistniały, najczęściej zaprężnięte do tworzenia dzieł literackich. Buczkowski przemyślał swoje doświadczenia i eksperymenty ze sztuką do narracji. Można nawet zaryzykować tezę, że by w pełni zrozumieć i zinterpretować dorobek literacki Leopolda Buczkowskiego, należy sięgnąć do jego twórczości i zainteresowań artystycznych.

Rysunek, drzeworyty

Pisarz pochodził z Kresów Południowo-Wschodnich, zamieszkałych wówczas przez różne narodowości. Melanż kultur i języków wywarł bardzo duży wpływ na przyszłego autora *Czarnego potoku*. Ze sztuką miał styczność niemal od urodzenia, jego ojciec był stolarzem-snycerzem, a dziadek od strony matki organistą z Jarosławia. Trudno dziś ustalić, którą dziedziną Buczkowski zainteresował się najpierw, prawdopodobnie było to malarstwo, zwłaszcza rysunek:

Rysunek, rysunek... To zaczęło się bardzo wcześnie. Rysowanie przyszło na ratunek... przed głodem. Zaczęła się wojna, ta pierwsza. Ledwo zacząłem chodzić do przedwstępnej szkoły, a tu front nadszedł [...]. Rysowanie, rysowanie, tu zaczęło się nasze rysowanie. Żołnierze dowiedzieli się, że my, to znaczy mój starszy brat Stefan i ja dobrze rysowaliśmy. Tak, to był poprzednik prozy żywej, to był list żywy. Podchodził taki ranny żołnierz i namawiał mnie, żebym go narysował na karcie listowej, takiego z ręką na temblaku³.

² L. Buczkowski, *Wszystko jest dialogiem*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1984, s. 50–51.

³ Tenże, *Proza żywa*, Pomorze, Bydgoszcz 1986, s. 96–97.

Buczkowski utrwał w swoich notatnikach rysunkowych nieistniejący już świat Podola z okresu międzywojnia, szkicując pejzaże, wioski, elementy architektoniczne, twarze napotkanych ludzi oraz zwierzęta, zwłaszcza konie: „Ulubioną tematyką artysty były studia koni, których wiele wykonał dla rodowodów hodowlanych Państwowej Stadniny Sądowej Wiszni k. Lwowa co stanowiło także pewną formę zarobkową”⁴. Przypadkowe spotkanie dwójki młodych mężczyzn przerodziło się w przyjaźń na lata. W 1928 roku Buczkowski spotkał Mariana Kratochwila, znanego później na emigracji malarza, który przez kolejnych jedenaście lat korzystał z gościnności matki Leopolda i przyjeżdżał do Podkamienia podczas wakacyjnych miesięcy. W trakcie pierwszego pobytu przygotowywał się do egzaminów wstępnych na Akademię Sztuk Pięknych, a przy okazji uczył techniki swojego kompana. Ten później zainspirował się prawdopodobnie biografią Kratochwila, przejął z niej pewne informacje i zręcznie wplótł do własnego życiorysu. Jako tandem Buczkowski i Kratochwil dostali wyróżnienie w kwietniu 1934 roku w konkursie dla Państwowego Monopolu Spirytusowego na plakat propagandowy przestrzegający przed wytwarzaniem i piciem denaturatu⁵.

Buczkowski pobierał nauki w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1930–1933, dyplomu jednakże nie uzyskał⁶. Wiele lat później, już po jego śmierci, Kratochwil spisał wspomnienia, w których opisał przyczynę opuszczenia murów uczelni przez nich obu:

Dla wolnego duchem Leopolda, będącego zawsze dla siebie najlepszym mistrzem, akademicka freblówka była na dłuższą metę nie do zniesienia. Ja również czułem się w niej jak w kaftanie bezpieczeństwa. [...] Tymczasem Leopold, biegając od teatru do muzeów, chodząc na koncerty i obcując z książkami, stawał się w pełni człowiekiem kultury [...]. Jednakowoż coraz dawał się nam słyszeć zew Kresów, coraz bardziej brakowało nam ich wsi i miasteczek, jarmarków, ludzi i krajobrazów, tęskniliśmy do nich i naszej podkamienieckiej Akademii⁷.

⁴ Ossolineum (Oss), sygn. 17186 II, t. 1, s. 35.

⁵ *Rozstrzygnięcie konkursu na plakat dla Państwowego Monopolu Spirytusowego*, „Sztuki Plastyczne” 1934, nr 4, s. 160.

⁶ K. Piwocki, *Historia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. 1904–1964*, Ossolineum, Wrocław 1965, s. 150.

⁷ M. Kratochwil, *Leonard* [sic! – J.S.] *Buczkowski – mój brat – w – sztuce* (2), „Akant” 1998, nr 13, s. 7.

Buczkowski wrócił na ojcowiznę, aby odtworzyć rodzinny warsztat snycerski; zaangażował się też w działalność Towarzystwa Szkół Ludowych – kierował teatrami amatorskimi.

W kwietniu 1934 roku z inicjatywy Józefy Kratochwili-Widymskiej oficjalnie został powołany Związek Lwowskich Artystów Grafików (ZLAG)⁸, choć rzeczywiste początki działalności tej grupy sięgają już grudnia 1932 roku. Buczkowski wszedł w poczet członków stowarzyszenia i próbował swoich sił w tworzeniu drzeworytów oraz w litografii: „Do grafików we Lwowie zapisałem się z namowy przemilego Ludwika Tyrowicza”⁹. Materiały dotyczące działalności związku przechowywane są obecnie we wrocławskim Ossolineum. W dokumentacji, którą Kratochwila-Widymska zaczęła gromadzić w 1937 roku, znajduje się opis poszczególnych członków wraz z fotografiami oraz szczegółowo zachowaną korespondencją. Przy nazwisku autora *Wertepów* opis brzmiał:

Buczkowski L. (Podkamień) absolwent Akademii warszawskiej w grafice, uczeń Skoczylasa, celuje w nastrojowych litografiach i efektownych drzeworytach. [...] Zajmuje się też intensywnie grafiką użytkową (plakaty, projekty na banknoty itd.)¹⁰.

Opracowania dotyczące biografii Buczkowskiego lakonicznie traktują jego twórczość związaną z przynależnością do ZLAG-u, a nawet po pobieżnej kwerendzie prasowej można stwierdzić, że wystawiał on swoje dzieła często i nie tylko we Lwowie. Najwcześniejsza odnaleziona wzmianka dotyczyła wystawy zorganizowanej w marcu 1932 roku w salach lwowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. Następne zawierały informacje o tym, że artysta prezentował rysunki tuszem i ołówkiem, drzeworyty, litografie – głównie we Lwowie, a także w Warszawie czy w Poznaniu. Niestety, większość drzeworytów zaginęła, kilka ocalałych przechowano w Ossolineum we Wrocławiu¹¹ (tytuły to:

⁸ Zob. M. Masłowski, H. Garlińska-Walicka, *Plastyka w roku 1934*, „Życie Sztuki” 1935, R. 2, s. 183.

⁹ Oss, sygn. 17186 II, t. 3, s. 9; list L. Buczkowskiego do I. Ryłskiej z 25.11.1963.

¹⁰ Oss, sygn. 13064/III [Mf 2709], s. 19.

¹¹ Przywołane drzeworyty trafiły do Ossolineum najpewniej za pośrednictwem Ireny Ryłskiej (pisarz wspominał w liście do niej o chęci sprzedaży swoich dzieł tej placówce), która korespondowała

Swat – po błocie, Suchowola – z jarmarku, Dziadówki na progu). Wojna sprawiła, że Buczkowski stracił niemalże wszystkie swoje prace plastyczne i literackie. Tym bardziej istotne stają się zatem wzmianki w prasie, mogące rzucić więcej światła na jego ówczesną twórczość artystyczną:

Mocne i śmiało wielkimi płaszczyznami cięte drzeworyty L. Buczkowskiego mają w swej zwartej i zwięzłej kompozycji dużo dynamiki i ekspresji. Syntetyzując poszczególne partie, stwarza Buczkowski grafiki ciekawe i pełne indywidualności artysty¹².

Sam artysta w odpowiedzi na pytania Kratochwili-Widymskiej dodał inne wiadomości o sobie¹³, które wymagają weryfikacji, mianowicie że: przynależał do Bloku Zawodowego Artystów Plastyków (ZAP Blok), jego prace zakupił Fundusz Kultury Narodowej, reprodukcje ukazały się na łamach „Grafiki” i „Pionu”, zaś ilustracje w „Naokoło Świata”. Ponadto Buczkowski nadmienił, że otrzymał nagrody za plakaty PKO oraz Polskich Linii Lotniczych LOT, a także za projekt banknotów 500- i 10-złotowych.

Fotografia

Nieistniejący świat Podola został utrwalony także na fotografiach, które Buczkowski wykonał w dwudziestoleciu międzywojennym w Podkamieniu. Aparat fotograficzny w latach 30. XX wieku nie stanowił częstego widoku na Kresach Wschodnich. Nie wiadomo, skąd artysta miał taki sprzęt, może nawet nie był jego własnością, tylko został wypożyczony. Z pewnością natomiast zachowane zdjęcia mogą powiedzieć coś więcej o ich autorze.

z Buczkowskim w pierwszej połowie lat 60. XX wieku, ponieważ przygotowywała książkę o grafice w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu. Umieściła w niej także krótkie noty o artystach, których dzieł nie było w tej placówce, ale należeli do ZLAG-u. Wśród nich wymieniła Buczkowskiego, zajmującego według niej w zrzeszeniu „najpoważniejszą pozycję”. Zob. *Katalog zbiorów Gabinetu Grafiki*, t. 1: *Grafika polska w latach 1901–1939*, oprac. I. Ryłska, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1983, s. 29.

¹² A. Lauterbach, *Marszałek Piłsudski w sztuce. Wystawa w Tow[arzystwie] Przyjaciół Sztuk Pięknych*, „Chwila” 1936, nr 6037, s. 9.

¹³ Oss, sygn. 13064/III [Mf 2709], s. 45–46, list z 25.01.1936.

Buczkowski zaczął od rysunku i malarstwa, Podole przemierzał ze szkicownikiem, ale to aparat pozwolił mu na „szybki zapis” otoczenia. Był fotografem-reportażystą, dokumentował na kliszy unicestwione już teraz uniwersum Podola. Uwieczniał przede wszystkim plenery, sceny z życia codziennego. Powstała wówczas cała seria zdjęć prezentujących konie – w różnych sytuacjach: czy to na targu, czy z jeźdźcami na grzbiecie, podczas pracy. Inna grupa fotografii przedstawia mieszkańców Podola, którzy zostali sportretowani najpewniej przy okazji dni targowych, jarmarków lub uroczystości; to głównie zdjęcia grupowe – obrazy niepozowane, robione ukradkiem. Widać, że Buczkowski był amatorem, zdjęcia robił szybko, często pojawiały się na nich ukośne kadry fotografowanych obiektów, wkładała się nieostrość. Jednakże i tak stanowią one unikatowe obrazy świata, który przestał już istnieć. Bardzo mało przetrwało zdjęć krajobrazów, zachowały się jedynie dwa ujęcia tzw. Diabelskiego Kamienia znajdującego się na Górze Różańcowej – to od tej skały pochodzi nazwa miejscowości Podkamień.

Po wojnie Buczkowski powrócił do fotografii. W archiwum rodzinnym jego syna, Tadeusza, przechowywane są zdjęcia z Warszawy z początku lat 50. XX wieku: seria fotografii zrobionych na placu Trzech Krzyży oraz na Starym Mieście, dokumentująca proces podnoszenia się stolicy z ruin. Ostały się także zdjęcia z podróży do Paryża, w którą Buczkowski wyruszył w 1957 roku. Pasją fotograficzną zaraził się również Tadeusz, który jest autorem licznych zdjęć ojca – podczas prac rzeźbiarskich w ich rodzinnym domu w Konstancinie przy ulicy Piasta 28.

Rzeźba

Zamiłowanie do pracy z drewnem Buczkowski przejął zapewne od swojego ojca. Kiedy artysta osiadł z rodziną w podwarszawskim Konstancinie, zwłaszcza latem zajmował się rzeźbieniem. Tworzył tylko w drewnie, które później nie było ani malowane, ani w szczególny sposób precyzyjnie szlifowane; powierzchnia pozostawała chropowata, ponieważ rzeźby powstawały najczęściej poprzez mocne pociągnięcia dłutem.

Buczkowski tworzył głównie rzeźby figuralne. Na uwagę zasługują dwa przedstawienia Matki Bożej z Dzieciątkiem – zostały one wyposażone w za-

skakujące rekwizyty: postaci z pierwszej rzeźby zamiast aureoli mają „wianki” z drutu kolczastego, między nie wbity został sierp, a w tułowiach znajdują się pociski. Druga rzeźba, zwana *Madonną Rozstrzelanych* – nieco łagodniejsza w wymowie – prezentuje także Madonnę z Dzieciątkiem, jako aureole figury mają na głowach drewniane krążki, a wokół szyi i tułowia owinięte są pasem z drobnymi nabojami, który z odległości może przypominać zaplątane różańce.

Buczkowski był rzeźbiarzem-samoukiem, jego dzieła można zakwalifikować jako nietypowe niekiedy świątki. Drewno, którego używał, pochodziło z kompleksu parkowego przy domu literatów w Oborach. Zazwyczaj wykorzystywał wiąz, niekiedy klon, lipę, rzadko dąb, nigdy zaś sosnę. Z czasem także Tadeusz zainteresował się snycerstwem, wykonywał przede wszystkim meble. Wówczas Buczkowski stworzył na swojej posesji suszarnię, by przyspieszyć proces suszenia i przygotowania drewna do dalszej obróbki.

Dom Buczkowskich w Konstancinie otoczony był rzeźbami autorstwa pisarza. Sam budynek, zbudowany prawdopodobnie według projektu Szymona Syrkusa, już nie istnieje. Rzeźby przechował znajomy rodziny na terenie prywatnej posesji w Chylicach, nieopodal Konstancina.

Rysunki z czasu wojny

Zawierucha wojenna sprawiła, że Buczkowski musiał wraz z rodziną opuścić Podole. Czas okupacji spędził w Warszawie, ale przez cały okres wojny tworzył rozbudowane cykle rysunków. Część z nich inkrustuje frenetyczne zapiski opublikowane pośmiertnie jako *Dziennik wojenny*, w którym pod datą 23 listopada 1943 roku zanotował:

Chcąc to wszystko, co się przewala teraz dookoła mnie – opisać (zanotować!), trzeba by cały dzień siedzieć i dzierżyć w jednej ręce pióro, w drugiej ołówek, w pysku pędzel, na brzuchu leica, na piętach czujki – i węż, węż [...]¹⁴.

¹⁴ L. Buczkowski, *Dziennik wojenny*, oprac. S. Buryła, R. Sioma, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2001, s. 48.

Nawet w czasie zawieruchy wojennej nie zaniknął reporterski zmysł Buczkowskiego, który dążył do utrwalenia wszystkiego wokół. Niestety, otaczające go akty przemocy sprawiły, że spora część dorobku artystycznego została zniszczona. Trzy rysunki z czasów wojny, najpewniej jeszcze z okresu pobytu na Podolu, znalazły się w zbiorach Żydowskiego Instytutu Historycznego¹⁵ – m.in. *Partyzant Lejb Karawan*, wykonany techniką sangwiny, czyli przy użyciu czerwono-brunatnej kredki.

Ilustracje

W 1947 roku nakładem Gebethnera i Wolffa ukazał się długo wyczekiwany debiut książkowy pisarza – *Wertepy*. Józef Sieradzki, który na łamach „Trybuny Robotniczej” ogłosił recenzję tej pozycji, zauważył w autorze dar zręcznego operowania tworzywem: „W Leopoldzie Buczkowskim objawia się wielki talent. Pisarza realisty. I malarza w słowie”¹⁶. Dostrzeżona predylekcja do specyficznego literackiego obrazowania być może wiele zawdzięcza działalności zarobkowej Buczkowskiego na niwie ilustracyjnej. Przez dłuższy czas, zwłaszcza pomiędzy wydaniem *Wertepów* a *Czarnym potokiem*, dochody z pracy ilustratora były w jego przypadku najważniejszym źródłem utrzymania rodziny. W jednym z listów do żony pisał tak: „Już jestem na nogach i zbieram zamówienia na rysunki – jak domokrażca – może się coś uzbiera”¹⁷, by za jakiś czas gorzko konstatować: „Zmęczony już jestem do cna – z samopoczuciem bydłęcia, a nie »artysty«”¹⁸. Buczkowski pracował także przez krótki czas jako metrapaź w redakcji „Przekroju”, ponadto w roli ilustratora kooperował z krakowską oficyną „Książka” oraz z warszawską Spółdzielnią Wydawniczą „Książka”. Coraz częstsze wyjazdy do Warszawy sprawiły, że mieszkający w Krakowie pisarz zaczął rozważać możliwość osiedlenia się w stolicy: „Uważam, że prędzej zarobię na chleb w Warszawie, chodzi tylko o jakiś pokój, o to strasznie trudno”¹⁹. Ostatecznie wybór padł

¹⁵ Centralna Baza Judaików, <http://judaika.polin.pl/dmuseion> [dostęp: 9.02.2018].

¹⁶ J. Sieradzki, *Wertepy*, „Trybuna Robotnicza” 1947, nr 148, s. 5.

¹⁷ Muzeum Literatury (ML), sygn. 1645, k. 38 r., list z 2.04.1949.

¹⁸ Tamże, k. 52 r., list z 18.05.1949.

¹⁹ Tamże, k. 37 r., list z 21.03.1949.

na Konstancin, ponieważ mieszkali już tam najbliżsi Buczkowskiego – brat Stefan z rodziną, przez kilka lat pomieszkiwał brat Marian również z rodziną, siostra Wanda, a do śmierci (w 1962 roku) przebywała w Konstancinie matka pisarza – Anna.

Autor *Wertepów* wykonywał zlecenia na ilustracje dla różnych oficyn wydawniczych – współpracował głównie z Naszą Księgarnią, ale realizował także mniejsze zlecenia pochodzące z Ludowej Spółdzielni Wydawniczej oraz z redakcji czasopism, takich jak: „Dookoła Świata”, „Przyjaźń”, „Nowiny Tygodnia”, „Trybuna Ludu”, „Żołnierz Polski”, „Tygodnik Kulturalny” czy warszawska „Kultura”. Podjął także pracę w „Przyjaciółce” jako łamacz. Ponadto opatrzył rysunkami swoje książki: *Dorycki krużganek* (1957) i *Młodego poetę w zamku* (1959) – obie wydane przez stołeczny „Pax”.

Ilustracje książkowe Buczkowski wykonywał przeważnie tuszem za pomocą piórka, rzadziej patyka, ale równie często używał akwarel lub gwaszu, niekiedy stosował technikę lawowania. O swojej twórczości rysunkowej mówił w ten sposób:

A to rysunki piórkiem. Odszukać siebie we własnych rysunkach, to jest myśl główna. Wiadomo, że to sosna, ale umieć wyśpiewać coś na temat lasu. Zrobić taki zapis, legitymację wnętrza, osobowości. O, tu jest coś takiego narysowanego między moim pisaniem i graniem. Chodzi tu o formalne rozwiązania. Coś takiego najdzie człowieka i trzeba wykonać. Miałem w tym malowaniu okresy ironii, resztki impresjonizmu. Wszystko robione piórkiem. To z Budapesztu takie moje notatki rysunkowe, z małego miasteczka węgierskiego widoczek: dorożkarze stoją pod teatrem. Strasznie dziewiętnastowieczne to miasteczko, tak się tu u mnie, na kartce zatrzymało. A to też formalne ćwiczenia. Odrywałem się wtedy od pisania i szukałem siebie. Pociągnąłem gwaszem na białe. I powstaje odbicie moich spraw; później pociągam to fiksatywą przy pomocy miękkiego pędzelka i tak utrwalam rysunek²⁰.

²⁰ L. Buczkowski, *Wszystko jest dialogiem*, s. 21–22.

Malarstwo

Po wojnie, 17 maja 1946 roku, Leopold Buczkowski wstąpił w szeregi Związku Polskich Artystów Plastyków, ale dopiero kilka lat później wrócił do malowania obrazów olejnych. Udało mu się jednak wziąć udział w Wystawie „Polonia”, organizowanej przez Towarzystwo Sztuk Pięknych w Krakowie w październiku i listopadzie 1945 roku, podczas której wystawił cykl *Miejsce na ziemi* składający się z trzech rysunków piórkiem²¹. Jego malarstwo nie trzymało się ściśle jednego nurtu czy kierunku w sztuce, ewoluowało z czasem, wraz ze zmianą zainteresowań, sytuacji. Jeśli jednak pokusić się o próbę określenia, do jakich tendencji Buczkowskiemu najbliższej, byłyby to: ekspresjonizm, surrealizm, kubizm oraz abstrakcjonizm (zwłaszcza abstrakcja niefiguratywna)²².

W latach 50. XX wieku zdarzało mu się sporadycznie wystawiać swoje pojedyncze prace przed szerszą publicznością. W 1951 roku podczas Ogólnopolskiej Wystawy Książki i Ilustracji²³ w Zachęcie znalazły się także rysunki piórkiem Buczkowskiego do *Martwych dusz* Mikołaja Gogola oraz jedna ilustracja do książki Michaiła Sałtykow-Szczedrina. Jego nazwisko odnotowano wśród twórców przedstawiających swoje prace w czasie wystawy z okazji

²¹ [Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie], *Wystawa „Polonia” oraz wystawa bieżąca Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków. Październik–listopad 1945*, [Kraków 1945], s. 5.

²² Jeśli poszukiwać pokrewieństwa artystycznego sztuki Buczkowskiego, to wśród znanych nazwisk można wskazać na George’a Grosza, zwłaszcza na jego twórczość z lat 20. XX wieku. Na taki, a nie inny charakter twórczości tego niemieckiego artysty wpłynął udział w walkach na froncie I wojny światowej. Podobnie było z Buczkowskim, na którego oddziaływał następny światowy konflikt zbrojny – stąd też w jego twórczości związki z futuryzmem, karykaturą i groteską. Innym powinowatym w sztuce był Marc Chagall ze swoimi obrazami stworzonymi po 1910 roku, kiedy to sięgał do kubizmu, a także zaczął odnosić się do ekspresjonizmu i surrealizmu. W twórczości Chagalla, podobnie jak u Buczkowskiego, spory udział miał kolaż kulturowy, z którym się zetknął artysta: rosyjsko-francusko-żydowski, a charakterystyczne dla jego malarstwa były powykrzywiane nienaturalnie postaci, lekkie, unoszące się w powietrzu; przedstawiał oniryczne wizje, często przez użycie form geometrycznych. Pokrewieństwa są na pewno widoczne, aczkolwiek Buczkowski operował inną, łagodniejszą, falującą linią. Chodzi oczywiście nie tyle o inspiracje, ile o podobieństwo ekspresji malarskiej wyrastającej z podobnych doświadczeń – biograficznych i kulturowych.

²³ *Ogólnopolska Wystawa Książki i Ilustracji* [katalog wystawy], [wstęp A. Vetulani], Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Związek Polskich Artystów Plastyków, Warszawa 1951, s. 13. Zob. A.K. Kesling, J. Stacewicz-Podlipska, *Polskie życie artystyczne w latach 1944–1960*, t. 5: *Rok 1951*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2014, s. 216–217.

dziesiątej rocznicy powstania w getcie warszawskim, otwartej 18 kwietnia 1953 roku i zorganizowanej przez Żydowski Instytut Historyczny²⁴. W tym samym roku grafiki artysty można było podziwiać w Amsterdamie na ekspozycji zaaranżowanej przez Towarzystwo Nederland-Polen w Galerie Le Canard²⁵. Z kolei dziewięć ilustracji piórkem do książki François Rabelais'go *Gargantua i Pantagruel* chętni oglądali w trakcie II Ogólnopolskiej Wystawy Ilustracji, Plakatu i Drobnych Form w Warszawie w 1955 roku²⁶. Zachęcony zapewne tymi małymi sukcesami, Buczkowski wyjechał na początku lat 60. do Londynu, gdzie podejmował próby zorganizowania pokazu swoich prac malarskich w Grabowski Gallery, ale bez powodzenia. Galeria farmaceuty i mecenas sztuki Mateusza Bronisława Grabowskiego istniała w latach 1959–1975 w Londynie, gromadziła dzieła głównie op-artu i pop-artu. Tam właśnie skupiało się życie kulturalne artystów zrzeszonych w APA (Association of Polish Artists in Great Britain). Buczkowski miał okazję w tym miejscu – oraz podczas londyńskich wojaży w ogóle – zobaczyć, co się dzieje w sztuce za granicą. Do żony pisywał relacje ze swoich odkryć i wrażeń: „Sztuką panującą jest abstrakcja”²⁷, a w kolejnym liście zanotował takie przemyślenia: „Jest to świat najdokładniej materialistyczny – wszystko jest tu handlem – sztuka jest handlem, handel nie łączy sztukę. Świat paradoksów”²⁸. Z kolei Tadeusz, który towarzyszył ojcu w wyprawie do Londynu, napisał w liście do matki 21 kwietnia 1961 roku: „Poniu w tej chwili się »abstrakcjonuje« i zachwyca tym p. Janinę [Rousseau]”²⁹ oraz kilka dni później: „[...] Poniu maluje. Namalował Matkę Boską tak, że p. Janina cały dzień płakała i mówiła, że to M[atka] B[oska] z jej stron, gdzie była w czasie wojny”³⁰. To właśnie pobyt w Anglii stał się cezurą w twórczości malarskiej Buczkowskiego, który zaczął

²⁴ A. Marcinowska, *Polskie życie artystyczne w latach 1944–1960*, t. 7: *Rok 1953*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2016, s. 95. Więcej na temat samej wystawy: A. Rutkowski, *Wystawa „X-lecie powstania w getcie warszawskim”*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego” 1953, nr 6–7, s. 218–233.

²⁵ A. Marcinowska, *Polskie życie artystyczne...*, s. 341–342.

²⁶ *II Ogólnopolska Wystawa Ilustracji Plakatu i Drobnych Form* [katalog wystawy], wstęp I. Witz, J. Lenica, Związek Polskich Artystów Plastyków, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1955.

²⁷ ML, sygn. 1645, k. 78 r.; list wysłany po 11.04.1961.

²⁸ Tamże, k. 79 r.; list z 23.04.1961.

²⁹ ML, sygn. 1649, k. 73 r.; list z 21.04.1961.

³⁰ Tamże, k. 80 r.; list z 1.05.1961.

eksperymentować z abstrakcjonizmem i stworzył w ciągu kilku następnych lat serię obrazów, np. *Entropia* (1961), *Sprawa rozwieszanej bielizny na tle konstytucji*. *Projekt do zatwierdzenia* (1961) czy *Przygoda w kuchni* (1965).

Wśród bliskich znajomych artysty znajdowało się wielu malarzy, warto wymienić choćby siostry Wahl – Alicję i Bożenę, Mieczysława Mussilę, Krzysztofa Henisza, Zygmunta Madejskiego czy Tadeusza Sowickiego. Często spotykali się oni w pracowni po Adamie Styce przy domu pani Gałęckiej w Konstancinie, także w domu Buczkowskich przy ulicy Piasta 28 bądź jeździli na plenery malarskie do Kazimierza Dolnego. Sam Buczkowski czasami wypowiadał się na temat twórczości innych artystów, stosowne fragmenty odnaleźć można w *Prozie żywej* czy we *Wszystko jest dialogiem*. Napisał również dwa artykuły – o ceramice Krzysztofa Henisza³¹ oraz tekst do katalogu wystawy obrazów Marka Kwaszkiewicza, który ukazał się również w „Magazynie Kulturalnym”³².

Spuścizna artystyczna autora *Wertepów* pozostaje obecnie rozproszona – kilka drzeworytów, jak wspomniano wcześniej, znajduje się w Ossolineum we Wrocławiu, sześć rysunków jest przechowywanych w Magazynie Ikonografii Biblioteki Narodowej w Warszawie, reszta zaś spoczywała w archiwach domowych rodziny i znajomych³³, niektóre prawdopodobnie są nadal w rękach prywatnych kolekcjonerów.

Twórczość Buczkowskiego – obrazy, fotografie, grafiki, rzeźby – została pokazana na dedykowanej mu wystawie *Gry plastyczne* w warszawskiej Galerii Studio dopiero na przełomie 1994 i 1995 roku. Jego prace znalazły się także na wystawie *Artyści dawnego Konstancina*³⁴, której wernisaż odbył się w 2014 roku w willi Hugonówka – siedzibie Konstancińskiego Domu Kultury.

³¹ L. Buczkowski, *Przerwany zaklęty krąg czynności – ceramika Krzysztofa Henisza*, „Życie Literackie” 1960, nr 10, s. 9.

³² Tenże, *Kwaszkiewicz*, „Magazyn Kulturalny” 1981, z. 1, s. 34.

³³ Artefakty przechowywane przez Tadeusza Buczkowskiego w Chorwacji (oraz rzeźby pozostałe w Polsce u znajomych rodziny) stały się w drugiej połowie 2019 roku częścią kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi, co można uznać za jeden z praktycznych efektów projektu „Związki literatury i sztuk wizualnych w Polsce po 1945 roku”, którego pokłosie prezentuje ta publikacja.

³⁴ Zob. H. Kaniasta, *Artyści dawnego Konstancina*, Konstanciński Dom Kultury, Konstancin-Jeziorna 2015, s. 36–49.

Film

Według relacji samego pisarza, jego fascynacja dziesiątą muzą zaczęła się już w dwudziestoleciu międzywojennym, ale nie pozostał po niej żaden materialny ślad:

Nie ma żadnych dokumentów, gdyż musiałem pewnej nocy w 1944 roku w ciągu kilku sekund „opuścić dom”, zbiorami moimi, pracami graficznymi, malarstwem, taśmami filmowymi (to też!) zainteresował się gestapo, kripo, UPA, hilfspolice, enkawede i inna hołota, znana i poznana. Nic nie ocalało, tylko dusza, jak powiadają SŁOWIANOFILE!³⁵

Na kontakty Buczkowskiego ze światem filmu już po wojnie więcej światła może rzucić zachowana korespondencja. 30 sierpnia 1947 roku pisarz otrzymał zaproszenie³⁶ z Naczelnej Dyrekcji Filmu Polskiego, podpisane przez Jerzego Toeplitza, na konferencję w Łodzi poświęconą zagadnieniom scenariusza filmowego, a uczestnictwo Buczkowskiego w tym wydarzeniu potwierdza zachowane podziękowanie z tejże instytucji³⁷.

W archiwum znajdują się także dwa listy³⁸ z Filmu Polskiego w Łodzi, stanowiące podziękowanie za nadesłany projekt scenariusza filmowego, którego tytuł brzmiał *Czysta Gra*. Można się domyślać, że oba listy traktują o tym samym niezrealizowanym projekcie. Niewykluczone, że materialne pozostałości po tej inicjatywie zachowały się w jakimś łódzkim archiwum.

Rok później miała miejsce kolejna krótką przygoda Buczkowskiego z filmem. Przedsiębiorstwo Państwowe Film Polski zorganizowało, dzięki subwencji Departamentu Twórczości Literackiej Ministerstwa Kultury i Sztuki, w kwietniu 1948 roku w Łodzi Studium Scenopisarskie. W kursach prowadzonych przez Bolesława Lewickiego wzięło udział 55 osób. Wśród słuchaczy byli m.in.: Tadeusz Borowski, Roman Bratny, Tadeusz Konwicki,

³⁵ Oss, sygn. 17186 II, t. 3, s. 9 z listu do J. Ryłskiej, 25.11.1963.

³⁶ ML, sygn. 1646, t. 2, k. 61, 30.08.1947.

³⁷ ML, sygn. 1646, t. 2, k. 62, 8.09.1947.

³⁸ Pierwszy podpisany przez J. Toeplitza (z 4.10.1947), drugi przez H. Danielewicz (z 8.10.1947); ML, sygn. 1646, t. 2, k. 63, 64.

Tadeusz Różewicz, Wiktor Woroszyński, Wojciech Żukrowski. Buczkowski również dostał zaproszenie do udziału w studium, o czym wspominał w *Prozie żywej*:

Po wojnie byłem na wykładach dla scenografów [sic! – J.S.], ale nic z tego nie wynikło. Siedem dni to trwało. Prowadzili to ludzie przypadkowi i jedyna korzyść, jaką z tego miałem, to obejrzenie filmu *Obywatel Kane*. Ten film zrobił na mnie wrażenie, jak to się mówi, ale co najważniejsze utwierdził mnie w moich poglądach, wyłuskał ze mnie przekonanie, co do prawdziwej natury filmu jako sztuki. Moją prawdę o filmie po prostu potwierdził. Rozpoznałem też ludzi, że film w dalszym ciągu jest w rękach szalbierzy. Może to nie tylko ich wina, że film nie jest sztuką³⁹.

Przedostatniego dnia kursu pisarz wysłał do żony kartkę pocztową o treści:

Jutro już wyjeżdżam do Krakowa; w Warszawie nie będę, czasu jest bardzo mało na podróż. Jutro też rano mam egzamin; od którego będzie zależało, czy zarobię w najbliższym czasie 300 000 zł, czy też raz na zawsze z Filmem wezmę separację⁴⁰.

Buczkowski jednak nie wziął „separacji” z Filmem Polskim. Dowody na to przynosi jego korespondencja. Krótko po zakończeniu Studium Scenopisarskiego autor *Wertepów* dostał podpisane przez Bolesława Lewickiego zaproszenie do konkursu na nowelę filmową – nie udało się jednak znaleźć informacji, czy Buczkowski w ogóle wziął w nim udział, a jeśli tak, to z jakim skutkiem. Natomiast urzeczywistniony projekt stanowi adaptacja filmowa noweli Henryka Sienkiewicza *Szkice węglem*, stworzona przez Zespół Autorów Filmowych „Rytm” przy Wytwórni Filmów Fabularnych w Łodzi w 1956 roku (produkcja miała swoją premierę w roku 1957). Buczkowski – razem z Ariadną Demkowską – był autorem scenariusza.

³⁹ L. Buczkowski, *Proza żywa*, s. 72.

⁴⁰ ML, sygn. 1645, k. 9 r., 25.04.1948.

Dwa razy podejmowano próby ekranizacji *Czarnego potoku* – pierwszą pod koniec lat 60., a drugą w 1984 roku. Krótko po drugiej nieudanej przemyśle do tego projektu Buczkowski zapisał we *Wszystko jest dialogiem*:

Kiedy już mogłem być sobą, bo dzieci nakarmione i ciepło w kącie, przyjeżdża do mnie Reżyser, żeby robić film z *Czarnego potoku*.

– Jak pan widzi pierwszą sekwencję swego filmu z *Czarnego potoku*?
– pyta mnie Reżyser.

Ruszajmy z tym. Pierwsze zdanie z książki: „Drogi i nocy nie było końca”. Pojęcie rozciągle, aż poza nieskończoność. A to trzeba zapiąć w coś tak prymitywnego jak obraz filmowy. Iść na kompromis z filmem? [...]

Z *Czarnego potoku* można zrobić tylko film autorski. Niech to zrobi ktoś, kto jest drugim mną. Bo ja sam już tego nie zrobię. [...] Werystyczny obrazek mi nie odpowiada. Po kubistach jeszcze babrać się w naturalizmie?⁴¹

W 1969 roku pojawił się pomysł przeniesienia na ekran innej powieści Buczkowskiego: *Pierwszej świetności*. Film miał nosić tytuł *Strzaskany pomnik*, lecz i ten projekt nie został sfinalizowany.

Już nieco anegdotycznie i na marginesie omawianych filmowych koincydencji twórczości autora *Doryckiego krużganka* warto wspomnieć jeszcze, że bardzo często, nawet w drukowanych dokumentach, utożsamiano Leopolda Buczkowskiego ze znanym reżyserem Leonardem Buczkowskim. Zarówno w opracowaniu Krzysztofa Kucharskiego *Kino polskie 1945–1959*⁴², jak i w *Historii filmu polskiego* pod redakcją Jerzego Toeplitza⁴³ jako współscenarzysty *Szkiców węglem* figuruje, obok Ariadny Demkowskiej, właśnie Leonard⁴⁴. Czołówka filmu, zachowane dokumenty, a nawet wpis w *Dzienniku Marii*

⁴¹ L. Buczkowski, *Wszystko jest dialogiem*, s. 33–34.

⁴² K. Kucharski, *Kino polskie 1945–1959*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2008, s. 75.

⁴³ *Historia filmu polskiego*, t. 4: 1957–1961, red. J. Toeplitz, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980, s. 425.

⁴⁴ Zob. też informację w internetowej bazie FilmPolski.pl: „Scenariusz: Leonard Buczkowski” z uwagą: „informacja niepewna; wszystkie źródła pisane podają jako współautora scenariusza Leonarda Buczkowskiego, ale w czołówce filmu pojawia się nazwisko Leopolda Buczkowskiego” (<http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=122410> [dostęp: 15.12.2018]).

Dąbrowskiej rozwiewają wątpliwości. Autorka *Nocy i dni* została poproszona przez Demkowską i Buczkowskiego o literacką konsultację scenariusza. Pisarka odmówiła, domyślając się, że jej nazwisko byłoby wykorzystane w celach promocyjnych⁴⁵. O myleniu Leopolda ze znanym reżyserem może świadczyć też wspomnienie Jerzego Pluty:

Nie pamiętam, czy czytałem fragmenty prozy, czy tylko zapamiętałem nazwisko (jeszcze w latach sześćdziesiątych mylono pisarza z filmowcem Leonardem Buczkowskim – we Wrocławiu w 1964 roku na „Czwartku literackim” ktoś zapytał autora *Doryckiego krużganka*, dlaczego nie kręci już filmów...)⁴⁶.

Muzyka

Jeszcze przed wojną Buczkowski, aby się utrzymać, dorabiał, grając na wesełach oraz podczas pogrzebów. Muzyka go otaczała. Wychował się w miejscu, gdzie łączyły się różne kultury, co wpływało na jego czuły zmysł muzyczny. Był multiinstrumentalistą-samoukiem. Grywał na fortepianie, skrzypcach, harmonijce, gitarze, akordeonie i flecie prostym. Pisarz nie odebrał wykształcenia szkolnego w zakresie muzyki, a dla swojej twórczości stworzył termin *musica viva* – muzyka żywa, ponieważ opierała się przede wszystkim na improwizacji.

O miejscu i roli muzyki w twórczości autora *Czarnego potoku* traktuje artykuł Adama Wiedemanna⁴⁷. Badacz opisał także, w jakim wymiarze funkcjonowała i skąd brała się muzyka w życiu pisarza. Częściowo wiemy o tym też dzięki projektowi Zygmunta Trziszki, który w latach 80. XX wieku nagrywał rozmowy z Buczkowskim (w ten sposób powstała książka pod tytułem *Proza żywa*).

⁴⁵ M. Dąbrowska, *Dzienniki 1951–1957*, wybór, wstęp i przypisy T. Drewnowski, Czytelnik, Warszawa 1988, s. 241.

⁴⁶ J. Pluta, *Leopold Buczkowski rocznik 1905. (Fragmenty nienapisanej książki)*, [w:] *Wspomnienia o Leopoldzie Buczkowskim*, red. J. Tomkowski, Dom na Wsi, Ossa 2005, s. 143.

⁴⁷ A. Wiedemann, *Miejsce i rola muzyki w twórczości Leopolda Buczkowskiego*, „Teksty Drugie” 1997, nr 1–2, s. 233–244.

W prywatnym archiwum zachowały się jeszcze kasety magnetofonowe z nagraniami. Krótki fragment melodii granej przez Buczkowskiego na akordeonie został wykorzystany choćby w audycji radiowej z serii *Finezje literackie*⁴⁸. To nie jedyne dowody świadczące o muzycznych umiejętnościach pisarza. W jego powieściach muzyczność przewija się dość często, czego dowodził przywołany wcześniej Wiedemann.

Z muzycznością, dźwiękiem związana jest awangardowość Buczkowskiego w literaturze. Nie bez przyczyny można go nazywać prekursorem konkretnych trendów w pisarstwie: „Ideą byłaby powieść grająca, żeby do tych tekstów i rysunków były dołączone nagrania na takich pocztówkowych kartkach albo na kasecie. [...] Nagranie jako uzupełnienie prozy, poszerzenie jej o nowy wymiar”⁴⁹.

Literatura

Pisarzem Buczkowski został w międzyczasie, pomiędzy rysunkiem, muzyką, rzeźbą i drzeworytem – to szeroko rozumiana sztuka ukonstytuowała w nim pisarza, bez niej nie byłby ani tak rozpoznawalny, ani tak charakterystyczny:

Kiedy wróciłem po studiach do rodzinnego domu, mieszkający tam wówczas lekarz zaproponował mi pomoc przy sekcji zwłok w charakterze protokolanta. Miałem dostać za to pięćdziesiąt złotych. Zgodziłem się. Okazało się, że chłopci zabili w polu chudego, głodnego, biednego koniokrada, który ukradł wymizerowanego konia. Staliśmy nad biedaczyskiem i robili sekcję zwłok. W pewnym momencie lekarz powiedział:

– Treść żołądka: trzy pieczone kartofle. – Przyznam się, że właśnie przy tych trzech pieczonych kartoflach stałem się pisarzem. Otworzył się przede mną ogrom zagadnień we wszystkich możliwych podtekstach. Kiedy wieczorem czytałem lekarzowi protokół, powiedział:

⁴⁸ Leopold Buczkowski, *Finezje literackie*, <http://ninateka.pl/audio/leopold-buczkowski-finezje-literackie-1-5> [dostęp: 10.02.2018].

⁴⁹ L. Buczkowski, *Proza żywa*, s. 60.

– To świetne, cholera, świetne. Zrób z tego kopię. – Zrobiłem i zacząłem powoli, z wielkimi oporami pisać⁵⁰.

W swoich dzieciach autor *Wertepów* także zaszczerpił kult sztuki:

Pochodzę z rodziny rzeźbiarzy, snycerzy, cieśli, budowniczych. Uzdolnienia te odziedziczył mój syn. Potrafi zrobić meble, stylową szafę, namalować obraz czy też narysować plan wodociągów. Córka również jest wszechstronnie uzdolniona. Uprawia malarstwo, grafikę, rzeźbę, muzykę⁵¹.

Obiegowe stało się nazywanie Buczkowskiego „samotnikiem z Konstan-cina”. Nazwa ta odnosiła się nie do jego życia towarzyskiego, ale do istnienia jako artysty w polu sztuki. Trudno szukać dla niego powinowatych w literaturze polskiej w czasie, kiedy ukazał się chociażby *Czarny potok*. Przez krytyków był nazywany zarówno geniuszem, jak i grafomanem. Dopiero po latach pojawiły się głosy badaczy, którzy poszukiwali w jego prozie czegoś więcej, próbowali odnaleźć klucz, by otworzyć hermetyczne światy skonstruowane przez Buczkowskiego. Te klucze opatrywano różnymi nazwami⁵²: kolaż, sylwiczność, eksperyment, kontekst kulturowy, paradygmat „chaologiczny”, intertekstualność, powieść-dokument i wiele innych. Często pobrzmiwały głosy o malarskości czy plastyczności tej prozy, a pomijano to, że w życiu pisarza literatura zaistniała pod względem chronologicznym najpóźniej. Słusznie zauważył Ryszard Nycz, że świat tekstów autora *Czarnego potoku* „to zbiór cytatów z rzeczywistości, magazyn form wytraconych ze społecznego obiegu: skryta więź łączy tutaj śmietnik i lamus z biblioteką i muzeum”⁵³. Teksty

⁵⁰ M. Jarocka, *Trzy pieczone kartofle. Kondycja polskiego pisarza. Rozmowa z pisarzem Leopoldem Buczkowskim*, „Argumenty” 1982, nr 28, s. 7.

⁵¹ L. Buczkowski [wywiad], *Dotykam wszystkiego: grzybów, pszczoł, trzmieli...*, rozm. przepr. M. Jarocka, „Argumenty” 1977, nr 38, s. 10.

⁵² Tekstów krytycznych o prozie Buczkowskiego powstało sporo, kilka wybranych adresów znajduje się w bibliografii do niniejszego artykułu.

⁵³ R. Nycz, *Teufelsdröckh redivivus albo o pewnym dialogu tekstowym*, „Teksty” 1978, nr 1, s. 116. Zob. też A. Karpowicz, *Kolaż. Awangardowy gest kreacji. Themerson, Buczkowski, Białoszewski*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego [seria: Communicare: historia i kultura], Warszawa 2007.

Buczkowskiego swój rodowód mają w sztuce, ale nie w bliżej (nie)określonej, tylko właśnie w sztuce jego autorstwa, której poszczególne części składowe stopiły się w amalgram, tak wyróżniający postać artysty na tle innych w historii literatury polskiej.

Bibliografia

- II Ogólnopolska Wystawa Ilustracji Plakatu i Drobnych Form kwiecień–maj 1955* [katalog wystawy], [zdj. Leonard Sempoliński, wstęp Ignacy Witz, Jan Lenica], Związek Polskich Artystów Plastyków, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Wydawnictwo Sztuka, Warszawa 1955.
- Błażejewski Tadeusz, *Przemoc świata. Pisarstwo Leopolda Buczkowskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1991.
- Buczkowski Leopold [wywiad], *Dotykam wszystkiego: grzybów, pszczoł, trzmieli...*, rozm. przepr. Maria Jarocka, „Argumenty” 1977, nr 38.
- Buczkowski Leopold, *Dziennik wojenny*, oprac. Sławomir Buryła, Radosław Sioma, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2001.
- Buczkowski Leopold, *Kwaszkiewicz*, „Magazyn Kulturalny” 1981, z. 1.
- Buczkowski Leopold, *Proza żywa*, Pomorze, Bydgoszcz 1986.
- Buczkowski Leopold, *Przerwany zaklęty krąg czynności – ceramika Krzysztofa Henisza*, „Życie Literackie” 1960, nr 10.
- Buczkowski Leopold, *Wszystko jest dialogiem*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1984.
- Buryła Sławomir, *Leopold Buczkowski – kilka uwag o kreacji, nowatorstwie i samotności*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” 2002, R. 37.
- Centralna Baza Judaików*, <http://judaika.polin.pl/dmuseion> [dostęp: 9.02.2018].
- Chodźko Ryszard, *Awangardowa harmonia chaosu?*, „Kresy” 2001, nr 1–2.
- Dąbrowska Maria, *Dzienniki 1951–1957*, wybór, wstęp i przypisy Tadeusz Drewnowski, Czytelnik, Warszawa 1988.
- Falkiewicz Andrzej, *Dezercja Leopolda Buczkowskiego*, „Twórczość” 1977, nr 1.
- Indyk Maria, *Granice spójności narracji. Proza Leopolda Buczkowskiego*, Ossolineum, Wrocław 1987.
- Jarocka Maria, *Trzy pieczone kartofle. Kondycja polskiego pisarza. Rozmowa z pisarzem Leopoldem Buczkowskim*, „Argumenty” 1982, nr 28.
- Kalin Arkadiusz, *Problem spójności prozy Leopolda Buczkowskiego*, [w:] ...zimą bywa się pisarzem... o Leopoldzie Buczkowskim, red. Sławomir Buryła, Agnieszka Karpowicz, Radosław Sioma, Kraków 2008.

- Kaniasta Hanna, *Artyści dawnego Konstancina*, Konstanciński Dom Kultury, Konstancin-Jeziorna 2015.
- Karpowicz Agnieszka, *Kolaż. Awangardowy gest kreacji. Themerson, Buczkowski, Biało-szewski*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego [seria: Communicare: historia i kultura], Warszawa 2007.
- Katalog zbiorów Gabinetu Grafiki*, t. 1: *Grafika polska w latach 1901–1939*, oprac. Irena Rylska, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1983.
- Kesling Anna Katarzyna, Stacewicz-Podlipska Joanna, *Polskie życie artystyczne w latach 1944–1960*, t. 5: rok 1951, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2014.
- Kratochwil Marian, *Leonard [sic!] Buczkowski – mój brat – w – sztuce (2)*, „Akant” 1998, nr 13.
- Kucharski Krzysztof, *Kino polskie 1945–1959*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2008.
- Lauterbach Alfred, *Marszałek Piłsudski w sztuce. Wystawa w Tow[arzystwie] Przyjaciół Sztuk Pięknych*, „Chwila” 1936, nr 6037.
- Leopold Buczkowski. Finezje literackie*, <http://ninateka.pl/audio/leopold-buczkowski-finezje-literackie-1-5> [dostęp: 10.02.2018].
- Marcinowska Anna, *Polskie życie artystyczne w latach 1944–1960*, t. 7: rok 1953, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2016.
- Masłowski Maciej, Garlińska-Walicka Hanna, *Plastyka w roku 1934*, „Życie Sztuki” 1935, R. 2.
- Nycz Ryszard, *O kolażu tekstowym (na materiale prozy Leopolda Buczkowskiego)*, „Teksty” 1978, nr 4.
- Nycz Ryszard, *Teufelsdröckh redivivus albo o pewnym dialogu tekstowym*, „Teksty” 1978, nr 1.
- Ogólnopolska Wystawa Książki i Ilustracji* [katalog wystawy], [wstęp Armand Vetulani], Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Związek Polskich Artystów Plastyków, Warszawa 1951.
- Owczarek Bogdan, *O kilku ideach ważnych dla rozumienia prozy Leopolda Buczkowskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2014, nr 3.
- Piwocki Ksawery, *Historia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. 1904–1964*, Ossolineum, Wrocław 1965.
- Pluta Jerzy, *Leopold Buczkowski rocznik 1905 (Fragmenty nienapisanej książki)*, [w:] *Wspomnienia o Leopoldzie Buczkowskim*, red. Jan Tomkowski, Dom na Wsi, Ossa 2005.
- Rozstrzygnięcie konkursu na plakat dla Państwowego Monopolu Spirytusowego*, „Sztuki Plastyczne” 1934, nr 4.
- Rutkowski Adam, *Wystawa „X-lecie powstania w getcie warszawskim”*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego” 1953, nr 6–7.
- Sieradzki Józef, *Wertepy*, „Trybuna Robotnicza” 1947, nr 148.
- Sioma Radosław, *O „Wertepach” Leopolda Buczkowskiego*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” 2002, R. 37.

[Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie], Wystawa „Polonia” oraz wystawa bieżąca Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków. Październik–listopad 1945, [Kraków 1945].

Wiedemann Adam, *Miejsce i rola muzyki w twórczości Leopolda Buczkowskiego*, „Teksty Drugie” 1997, nr 1–2.

Materiały archiwalne

Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie (ML):

- sygn. 1645;
- sygn. 1646, t. 2;
- sygn. 1649.

Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu (Oss):

- sygn. 13064/III [Mf 2709];
- sygn. 17186 II, t. 1, t. 3.

Summary

Arts in Conversation

Leopold Buczkowski’s Artistic Achievement

The article presents an overview of various artistic activities that Leopold Buczkowski (1905–1989) – who was mainly known for his writing – dealt with. Until now, these activities have been almost completely ignored in academic or popular analysis concerning this artist. These engagements include: painting, illustration, sculpture, music and, to a lesser extent, film and photography. Each of these areas has been briefly characterized in the article.

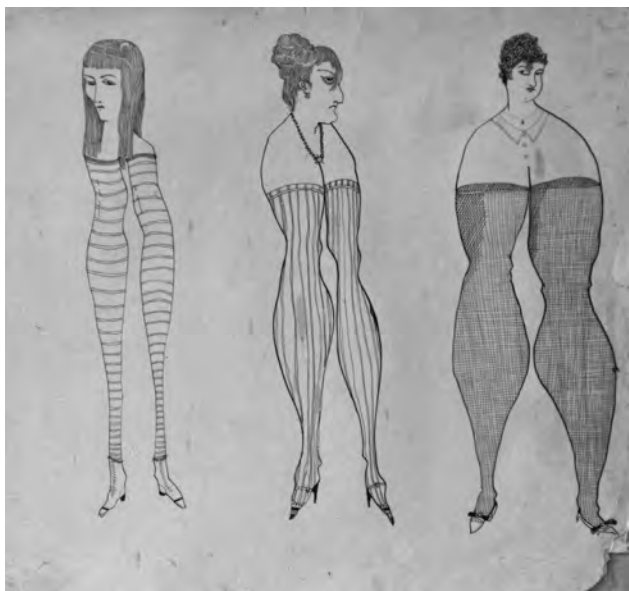


Il. 17. Leopold Buczkowski, fotografia z Paryża, 1957

© Tadeusz Buczkowski, Agnieszka Wood

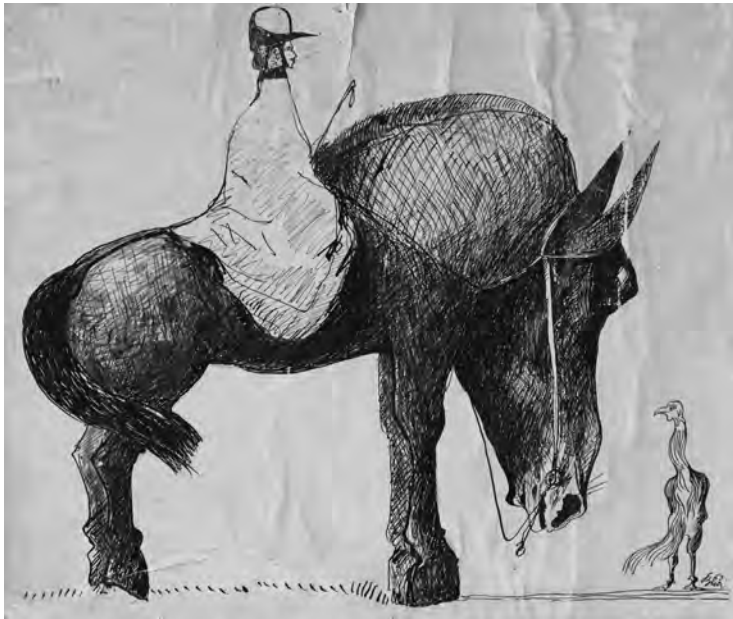
Il. 18. Leopold Buczkowski, fotografia z Paryża, 1957

© Tadeusz Buczkowski, Agnieszka Wood



Il. 19. Leopold Buczkowski, bez tytułu, lata 60., tusz, papier, 50x56 cm
Muzeum Sztuki w Łodzi

Il. 20. Leopold Buczkowski, bez tytułu, 1962, tusz, papier, 27,7x33,1 cm
Muzeum Sztuki w Łodzi



Il. 21. Leopold Buczkowski, bez tytułu, 1963, tusz, gwasz, papier, 26,7x31,3 cm
Muzeum Sztuki w Łodzi

Il. 22. Leopold Buczkowski, bez tytułu, koniec lat 60., tusz, papier, 28,9x37 cm
Muzeum Sztuki w Łodzi



Il. 23. Leopold Buczkowski, bez tytułu, b.d., olej, papier, płótno naklejone
na płytę spilśnioną, 23x24 cm
Muzeum Sztuki w Łodzi

Il. 24. Leopold Buczkowski, *Rok 1939 karabiny maszynowe III/43.p.p.*, 1961, farba olej-
na artystyczna, farba olejna stolarska, tusz, piasek, kamyki, płótno, 35,8x46,5 cm
Muzeum Sztuki w Łodzi



Il. 25. Leopold Buczkowski, *Pojedynek*, 1960,
olej, tusz, płótno, 60,2x73,6 cm
Muzeum Sztuki w Łodzi

Il. 26. Leopold Buczkowski, *Madonna rozstrzelana*, koniec lat 60.,
drewno wiązowe, stal, ok. 53,5x48x22 cm
Muzeum Sztuki w Łodzi

Literackość i wizualność

Paradoksy relacji w prozie

Zygmunta Haupta

Kiedy myślimy o meandrycznej i w pewien sposób tajemniczej, mimo wykorzystywania różnych narzędzi badawczych, prozie Zygmunta Haupta, nie możemy pominąć – jako kolejnego klucza interpretacyjnego, jednego z wielu możliwych czy już obowiązujących – jawnie manifestowanych i komentowanych za trudnień plastycznych pisarza. Co więcej, wszystko wskazuje na to, że inicjacje malarskie były dla Haupta czymś pierwotnym, co poprzedzało literaturę, zatem zagadnienie tego rodzaju inspiracji tym bardziej nie daje się zlekceważyć. Niewiele wiemy o pierwszych próbach literackich pisarza, natomiast informacje o jego próbach malarskich znacznie wyprzedzają moment debiutu prozatorskiego na łamach prasy w roku 1934. Jak odnotowuje Aleksander Madyda, z wciąż fragmentarycznie znanej, przedwojennej biografii autora *Szpicy* wyłania się pierwsza pewna data związana z jego pasjami plastycznymi: rok 1927¹. Mimo kłopotów ze szczegółową rekonstrukcją kolei egzystencji pisarza, wiemy, że podejmował on całkiem sporo różnego rodzaju prób odnalezienia się w przestrzeni sztuk wizualnych. Istotnymi etapami

¹ Powstaje wówczas akwarelka, własność Kazimierza Haupta, krewnego pisarza, tak opisana przez syna Zygmunta – Arthura: „Przedstawia trzech młodych kuzynów w krótkich spodenkach, stojących na wiejskiej drodze, przed samochodem z lwowską rejestracją na tle płańskiego, zielonego pejzażu, pod niebieskim niebem” (zob. A. Madyda, *Haupt. Monografia*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012, s. 52).

na drodze jego edukacji w tej sferze były studia politechniczne we Lwowie (kiedy to Haupt – najprawdopodobniej – odkrył w sobie talent rysownika) i roczny pobyt w Paryżu w latach 1931–1932 (studia na urbanistyce), doświadczenia ilustratora czasopism [il. 27] oraz – najpewniej – książek², organizowanie pokazów własnej twórczości malarskiej i graficznej³, kontynuowanej przez niego zarówno w latach wojny, jak i później, choć najwyraźniej coraz rzadziej i w coraz mniejszej skali.

Malarstwu towarzyszyły inne prace, najczęściej o charakterze zarobkowym, takie jak wystrój malarski prowincjonalnego kościoła⁴ czy zlecenie na częściową przebudowę elementów dworku zaprzyjaźnionej rodziny Łączyńskich z Zaborza pod Rawą Ruską. Także późniejsze teksty literackie Haupta pozościły świadectwo zmierzania w kierunku profesji plastycznej: odnotowany w *Krzemieńcu* pobyt na plenerze malarskim wraz ze studentkami Szkoły Sztuk Pięknych z Warszawy czy wykreowana w cyklu opowiadań o Pannie postać artysty – początkującego malarza, który dysponuje naprędce urządzoną przez siebie pracownią na poddaszu lwowskiej kamienicy i miewa, przy sporządzaniu portretów, „deformacyjne skłonności”.

W czasie wojny, szczególnie w okresie pobytu na Wyspach Brytyjskich, Haupt poświęcał sporo uwagi malowaniu. Istotny zapewne wpływ na kształt jego obrazów miała, zawiązana jeszcze w obozie Coëtquidan, przyjaźń ze

² Użyłem liczby mnogiej, gdyż można podejrzewać, że odnotowany w „Nowej Książce” (1937, z. 6, s. 360) fakt ilustrowania przez Haupta książki żydowskiej poetki Andy Eker (*Śloneczny świat. Bajki i wiersze dla dzieci i młodzieży*, Księgarnia A. Krawczyński, Lwów 1937) nie był jednorazowym działaniem. Świadczą o tym chociażby wykonane w latach wojny ilustracje do książki Wojciecha Chełkowskiego *Zakopany sztandar*, opublikowanej dopiero w 1995 roku (zob. W. Chełkowski, *Zakopany sztandar*, przeł. L. Czyżewski, rysunki Z. Haupt, Wydawnictwo Eureka, Kraków 1995). „Kariera” rysownika została odkurzona przez pisarza także u schyłku życia, gdy zaproponował londyńskim „Wiadomościom” rysunki do własnego eseju *Z Roksolanii*.

³ 10 maja 1936 roku w tygodniku „As” zamieszczono notkę o wystawie Haupta we Lwowie, zorganizowanej, jak można się domyślać, przez samego autora w wynajmowanym mieszkaniu-pracowni w budynku „Słowa Polskiego”. Notka informuje o „licznych studiach z Paryża i Śląska” (zob. A. Madyda, *Haupt...*, s. 77). W prasie międzywojennej odnaleźć można również wiadomości o wystawie malarstwa i grafiki Haupta w Katowicach.

⁴ „Według Arthura Haupta, jego ojciec opowiedział mu kiedyś, że dostał zlecenie namalowania stacji męki pańskiej w pewnym kościele; realizując ten projekt, posłużył się praktyką malarzy doby klasycznej, którzy wkładali wiele wysiłku w przedstawienie architektonicznych szczegółów i scenerii życia w tle po to, by po prostu obronić się przed nudą” (tamże, s. 55).

TEKST - I - RYSUNKI - ZYGMUNTA - HAUPTA



Niepokojenie jesteśmy przedstawicielami historii każdego narodu są niemal zawsze pamiętki wojen, prowadzonych przez ten kraj. Głębokożalnym, pojeździem, wszędzie spotykamy się z pozostałościami różnych epok i historycznych w postaci starych armii i obram, umundurów i różnych części ekwipunku armii. Można śmiało powiedzieć, że przeciwni człowiek orientację się w historii obrazowo, to jest łączy pojęcia o pewnej opozycji z zewnętrznymi objawami jej w zakresie wyskoku. Jakże charakterystyczne są np. dla wojny 30-letniej olbrzymie szwedzkie kapelusze, wysokie buty, poszerzające się ku górze i cienkie rapiery, noszone w całej drodze wojny. A ktoś na wspomnienie epoki



Mimo to jednak, a może właśnie dlatego, piękne murydy przeszłości pozostały drogą dla nas i dla naszych narodów. Pozostały złączone raz na zawsze z epizodami, znanymi nam barczysto z obrazów, czy z opisów. Wszędzie tam powstały liczne muzea wojskowe, ukazywały nam w gablotkach, za szklanymi, generalnie ślicznie, spłowiałe kapelusze „stosowane”, lub berety, czyki. Niemcy państwa, w którymś takim muzeum brakło! Zaczęwszy od warszawskiego muzeum wojskowego, poprzez berliński „Zeughaus” aż do paryskiego Pałacu Inwalidów, wszędzie zastąpiłami zakrzepła król, uśmiechała na polach bitew czerwona



Grób Napoleona I, w Pałacu Inwalidów w Paryżu

pei napoleońskiej w Polsce nie łączy jej z obrazem polskiego ulana z olbrzymiem czakiem! Niemniej charakterystyczną cechą Wielkiej Armji Napoleona I są brodaci saperzy w olbrzymich futrzanych czapach, lub też dragoni w lśnących kaskach.

Al pryznał też trzeba, że ubiegłe wieki, zwłaszcza w zakresie powojkowicy były jak by stworzone dla malarza, lub człowieka lub bujającego się w żywych waruchach. Przecież istniało wtedy pojęcie „elfdgrau”, ani też „khaki” i im bardziej kolorowe były mundury, tembardziej miały straszyć nieprzyjaciela. Lądniey wygładła wojna w dzie siejących warunkach techniki wojowni, takimi mundurami! W przeciągu chyba 20 lat, aż do czasu, a jeden z nich, który polowi kłak, gdyż trudno o niego, a nie duli. Wspominając te dawne czasy, nasuwa się automatycznie wspomnienie o wzgórku, z którego wódz kierował bitwą. Na takim punkcie obserwacyjny widzimy na obrazkach zawsze Napoleona I, czy Karola Gustaw



Powyżej: Fronton Pałacu Inwalidów.

Polisje: Gwardzista angielski, sprawujący wartę przed pałacem Buckingham w Londynie.

wa, Wallensteina, czy też Ra-
detsky'ego. Ale właściciele czasy-
tych efektownych mundurów
nie są znowu tak bardzo odle-
głe, bo pamiętajmy o tem, że
wojnę w 1871 r. odbyły wojska
w barwnych, pięknych, ale jak-
że niepraktycznych mundurach.
Przecież nawet w r. 1914 zarów-
no wojska austriackie, rosyj-
skie, jak i francuskie wyszły
w pole w swoich kolorowych
mundurach, stając się świe-
tym celem dla nieprzyjacieli
i dopiero po pewnym czasie
wszędzie zapanowała nowa, sz-
ara, wojenna barwa.

I tak powoli wojna i wszystko co z nią się łączy, traci na „malarzkości” i atrakcyjności, stając się szarą partią szachów, rozgrywaną zapomocą coraz bardziej niszczycielskich środków, przyczem wodzowie nie przebywają już, siedząc na rasowych arabskich rumakach na wzgórzach, ale śleczą nad wiel-



Jedną z takaówek, którymi przewieszono nad Marynę wojska francuskie. (Museum Armii.).



Zdzisławem Ruszkowskim – malarzem „dyplomowanym”, uczniem Wojciecha Weissa, Józefa Mehoffera, Władysława Jarockiego i Stanisława Kamockiego na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, związanym później z grupą Pryzmat i przebywającym przez dłuższy czas w Paryżu. Zarówno we Francji, jak i pośród pejzaży szkockich czy w Londynie powstała spora grupa obrazów Haupta⁵, z których dziś dysponujemy jedynie pojedynczymi przykładami, wystawianych na bieżąco w kontekście różnych przedsięwzięć organizowanych przez emigracyjne, żołnierskie instytucje kulturalne⁶. Tego rodzaju aktywność starał się on kontynuować już po przeprowadzce do Stanów Zjednoczonych, gdzie podejmował próby wystawiania w prywatnych i ulicznych galeriach Nowego Orleanu, a także miał dwie wystawy indywidualne, w tym w Arts and Crafts, galerii sponsorowanej przez rząd USA; co więcej, udało mu się nawet kilka obrazów sprzedać. Jednakowoż w latach 60. XX wieku jego aktywność na tym polu wyraźnie osłabła. Można zaryzykować twierdzenie, że im bardziej angażował się w twórczość literacką, zauważoną na emigracji i docenioną dzięki Nagrodzie „Kultury” w roku 1963, tym mniej poświęcał uwagi malarstwu. Syn wspominał, że Haupt, prowadząc kwerendy w Bibliotece Kongresu, natknął się kiedyś na fotokopię rysunku przedstawiającego elewację jednego z budynków Liceum Krzemienieckiego, który wykonał on sam w 1926 roku w ramach praktyki studenckiej. Wiadomo też, że w roku 1974, na rok przed śmiercią, podczas podróży po Włoszech sporządził kilka szkiców Wenecji, ale nie był z nich zadowolony⁷.

Katalog tych przygód Haupta z malarstwem i grafiką (ale też innymi sztukami wizualnymi), dość długi i niepełny, tak jak – do dziś – biografia pisarza, nie przekłada się jednak na konkretne diagnozy dotyczące tej sfery jego działalności. Rozproszone obrazy i prace pozwalają jedynie wstępnie zauważyć, że pozosta-

⁵ Po ewakuacji wojsk polskich na Wyspy Brytyjskie Haupt, który później nie wziął udziału w inwazji aliantów na Europę, dysponował dużą ilością czasu przeznaczaną m.in. na zatrudnienia artystyczne. Jak wspomina Ruszkowski: „Wobec braku wojennej aktywności i nadmiaru oficerów w Wojsku Polskim zostaliśmy wydelegowani na dwa miesiące do Edynburga na malowanie!” (zob. tamże, s. 103).

⁶ Haupt wraz innymi Polakami wystawiał m.in. w Royal Scottish Academy (zob. *Sztuka polska w Szkocji*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” 1944, nr 8, s. 3), a także był jednym z pięciu malarzy, których twórczość prezentowano na objazdowej wystawie obejrzanej przez 200 tysięcy Anglików, goszczącej w 18 miastach i prezentującej oleje, akwarele i rysunki głównie o tematyce żołnierskiej (zob. *200 tys. Anglików zwiedza wystawę pięciu polskich artystów-żołnierzy*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” 1944, nr 129, s. 2).

⁷ Zob. A. Madyda, *Haupt...*, s. 125–126, 134.

wał on w kręgu szeroko rozumianej sztuki postimpresjonistycznej i koloryzmu, choć można podejrzewać, że były to inspiracje mocno przefiltrowane przez doświadczenie sztuki awangardowej i wspomniane „deformacyjne skłonności”. Haupt, mając pełną świadomość ewolucji sztuk plastycznych w wieku XX, za sprawą własnej edukacji, styczności z dziełami sztuki francuskiej, angielskiej i amerykańskiej, przyjaźni ze Zdzisławem Ruszkowskim, korespondencji z Józefem Czapskim czy Janem Lebensteinem, traktował swoje malarstwo, mimo wszystko, z pewną dezynwolturą, jakby nie wierzył, że – poza trybem zarobkowym – może ono być istotną odpowiedzią na pytania, jakie – o czym wspominał zarówno jego przyjaciel, jak i on sam – stawiał w tekstach literackich. Znamienne pod tym względem wydaje się wspomnienie Ruszkowskiego o Hauptcie:

Był on bardzo uzdolniony i posiadał łatwość wypowiedzenia się w formie i kolorze. Gdyby zagłębił się bardziej w malarstwo, mógłby dojść do pięknych rezultatów. Na razie to, co robił, miało pozory artystyczne, lecz zarazem nieco powierzchowne. Zresztą Zygmunt dłużej niż pół godziny nad żadnym obrazem nie spędził⁸.

To rozpoznanie Haupt zresztą potwierdzał w swego rodzaju autocharakterystyce, w której zarazem wskazywał na własne inspiracje i podkreślał swoją skłonność do ucieczki od mozolnej pracy malarskiej w stronę szkicu i rysunku:

Znasz mój nieodpowiedzialny pośpiech kiedy maluję, coś różnego od Cezannowskiej pilności (przepraszam że bluźnierczo, jednym tchem, pisząc o sobie wymawiam imię mistrza). Co prawda to także absurd Cezanna kiedy malując portret po 90 posiedzeniach powiedział że jest zadowolony na razie z białego trójkąta koszuli nad kamizelką. Trudno mi mieć jakiś stosunek do mej wystawy, tak osobistej sprawy, ale myślę, że kiedy zapa-trzyłem się na Francuzów to siłą faktu jeżeli nie zyskałem na czym innym to całość jest trochę jak u nich „deseché” [...]. Wetuję to sobie jak ty, malując Arturowi ułanów i konie⁹.

⁸ Tamże, s. 103.

⁹ Zob. list Z. Haupta do Z. Ruszkowskiego z 22.03.1947.

Warto przy tym zauważyć, że malarstwo było dla Haupta tylko pewną częścią szeroko pojmowanych sztuk wizualnych i choć pisarz nie zostawił zbyt wielu świadectw własnej świadomości teoretycznej w tej dziedzinie, to – bez żadnego wahania – należy przyznać, że już przed rokiem 1939 znakomicie orientował się w bieżących tendencjach stylistycznych, modach i manierach. Z roku 1937 pochodzi jego tekst *Biosfera sztuki*, będący zarówno swego rodzaju sprawozdaniem z paryskiej edukacji we wspomnianym obszarze, jak i, nie-ujęta w ścisłe ramy, definicją własnego rozumienia sztuki. Haupt konfrontuje tu dziedzictwo dawnych wieków z kolejnymi francuskimi rewolucjami artystycznymi, poczynając od impresjonistów, a skończywszy na najnowszych osiągnięciach kina, i, co wymowne, postrzega te zmiany jako – już – dziedzictwo przeszłości, zaliczając do niego właśnie „impresjonizm, futurizm, kubizm, pointylyzm, dadaizm, surrealizm, neorealizm, konstrukcjonizm”¹⁰. Następnie odsyła do wszystkich dziedzin, jakie – w jego ujęciu – składają się na obszar sztuk plastycznych, których Paryż jest „we współczesności jak gdyby emanatorium”¹¹, czyli oprócz malarstwa do rzeźby (której szereg przedstawicieli wychodzi tu od Bourdelle’a, a zamyka się nazwiskami Gimonda i Wléricka), architektury (reprezentowanej przez Le Corbusiera), wreszcie..., co ciekawe, teatru, rewii, kabaretu, lunaparku i kina¹², i obejmuje je pojęciem

¹⁰ Cyt. za: Z. Haupt, *Z Roksolanii. Szkice, opowiadania, recenzje, warianty*, zebrał i oprac. A. Madyda, Księgarnia Studencka, Toruń 2009, s. 14.

¹¹ Tamże, s. 15.

¹² Do tego szeregu należy dorzucić również sztukę cyrkową, która kilkakrotnie, w ważnej roli, pojawia się w opowiadaniach Haupta jako przejaw niesamowitości. Wspominałem o tym w swojej monografii – zob. A. Niewiadomski, „Jeden jest zawsze ostrzem”. *Inna nowoczesność Zygmunta Haupta*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2015 (zob. szczególnie rozważania na marginesie opowiadań *Cyrk* i *Dziwnie było bardzo, bo...*, s. 130–156). Kwestia cyrku wymagałaby odrębnego rozważenia, szczególnie, jak zobaczymy, w świetle deklaracji Haupta o szerokim rozumieniu sztuk wizualnych i związku z nowoczesnością definiowaną jako „objawianie się” niesamowitego (rozumianego jako kategoria Freudowska), które jest „pokazywane jako obraz odmienności” i „praktyka wystawiania na pokaz osobliwości, »dziwoląga«” (zob. S. Siedlecka, *Wokół pojęcia cyrku*, [w:] *Cyrk w świecie widowisk*, red. G. Kondrasiuk, Warsztaty Kultury w Lublinie, Lublin 2017, s. 322). Haupt był tu zresztą spadkobiercą awangardowego sposobu myślenia: Peipera, który pragnął uczynić z cyrku „spektakl – spójną koncepcję plastyczną”, i Pronaszki, którego przywołuje zresztą w jednym z porównań opowiadania *Cyrk*, wskazując na przewrotną realizację przez wojnę awangardowych koncepcji plastycznych (zob. więcej: P. Stangret, *Awangardowa rehabilitacja cyrku*, [w:] *Cyrk w świecie widowisk*, s. 135–146).

„biosfery” skojarzonej z jednej strony z materialistyczną wykładnią natury Hippolyte’a Taine’a, a z drugiej – z Bergsonowską *élan vital*¹³.

Hauptowskie zatrudnienia plastyczne nie uszły uwadze komentatorów jego pisarstwa, choć uwagi na ten temat nie znajdziemy wiele. Intrygujące, że takie spostrzeżenia legły u podstaw recepcji twórczości Haupta, potem zaś pojawiały się rzadko i przypadkowo. Pisał Jerzy Stempowski w roku 1963: „Związki między literaturą i malarstwem – od Owidiusza i Boccaccia do naturalistów i abstrakcjonistów – są znane. Rzadko jednak wydają się równie bliskie jak w prozie Haupta”¹⁴. W podobnym kierunku szła myśl Józefa Czapskiego, który z kolei nie tyle zestawiał prozę autora *Pierścienia z papieru* z malarstwem Cezanne’a i grafikami Bresdina w aspekcie inspiracji, ile podkreślał pokrewieństwo w oryginalności i „niepodobieństwie” do czegokolwiek innego w sztuce¹⁵. Po latach do tych intuicji, a także do uwag Krzysztofa Rutkowskiego, konstatującego za Stempowskim, iż „metoda Haupta przypomina malarstwo plenerowe, »któremu sam proceder tłumaczenia widzianych zjawisk na mowę farb dostarcza potrzebnego dystansu«”¹⁶, odwoływał się Jakub Lubelski. Wysunął on tezę, że istota działania pisarskiego autora *Szpicy* zasadza się na odwróceniu analogii, która każe zestawiać „doświadczenie malarskie z gestem pisarskim”¹⁷. Zdaniem eseisty, proza Haupta jest konsekwentnym wyzbywaniem się literackości fałszującej prawdę doświadczenia na rzecz konwencji; zamiast niej mamy – w myśl tych uwag – nieustanną pracę zamiany „przeczytanego, zasłyszanego, zobaczonego – w zobrazowane”¹⁸.

¹³ Do myśli Bergsona Haupt odwołuje się także w krótkiej notce – recenzji z wystawy karykatur, gdzie szuka także związków z literaturą, pisząc: „Karykatura jest może najbardziej »funkcjonalną« z sztuk plastycznych, najbardziej literacką. Nie w znaczeniu tym kiedy w trudnościach szuka łatwizny, operując literackimi rekwizytami, ale w samej linii i wyrazie, w »rodzajowości« jaką narzuca temat zewnątrz i pasja wewnętrzna artysty” i dodając, że „karykatura jest jakby następną frakcją komizmu w pojęciu Bergsona”. Zob. Z. Haupt, „Gospoda pod Świętym Jerzym” (*Album Karykatur Stanisława Wołkowickiego*), „Dziennik Polski” 1937, nr 128, s. 7.

¹⁴ P.H. [Paweł Hostowiec – pseud.; właśc. Jerzy Stempowski], *Nagroda Literacka „Kultura” za rok 1962 – Zygmunt Haupt*, „Kultura” 1963, nr 1–2, s. 195.

¹⁵ J. Czapski, *O Hauptcie*, „Kultura” 1963, nr 10. Cyt. za: tenże, *Czytając, Znak*, Kraków 1990, s. 404–406.

¹⁶ K. Rutkowski, *W stronę Haupta*, „Teksty Drugie” 1991, nr 1–2, s. 111.

¹⁷ J. Lubelski, *Zygmunt Haupta porzucanie literackości*, [w:] tenże, *Ssanie. Głód sacrum w literaturze polskiej*, Fundacja Świętego Mikołaja. Redakcja „Teologii Politycznej”, Warszawa 2015, s. 179.

¹⁸ Tamże, s. 182.

Lubelski w charakterze *exemplum* przywołuje opowiadanie *Deszcz*, zestawiając deskrypcyjność tej prozy z gestami malarskimi Jacksona Pollocka. Nawet jeśli – podobnie jak autor tego konceptu – zastrzegliśmy, że zestawienie ma charakter arbitralny¹⁹, to nie musi być, wbrew pozorom, niczego kontrowersyjnego w przejściu od rozważań nad postimpresjonistycznymi inspiracjami malarskimi Haupta do taszyzmu i abstrakcyjnego ekspresjonizmu. Natomiast teza o zwrocie pisarza wyłącznie ku „widzeniu” jest i kontrowersyjna, i wymagająca obszerniejszego komentarza, szczególnie w świetle postępującego z biegiem czasu zarzucania prac plastycznych i poświęcania przez niego coraz większej uwagi wypracowywaniu własnej koncepcji literackości. Zarówno malarstwo, jak i inne sztuki wizualne nie powinny być traktowane jako najistotniejsza dominanta, umożliwiającą ostateczne przekroczenie granic niewydolności literatury; można je raczej uznać za wzorce pozwalające lepiej zrozumieć istotę techniki twórczej Haupta-pisarza, której staną się częścią.

Pod tym względem znamienne będzie, że pierwsze w pełni dojrzałe opowiadania Haupta, pisane po doświadczeniu klęski wrześniowej i wojennej tułaczki, co spowodowało także istotną zmianę w postrzeganiu przez niego różnych aspektów nowoczesności i sztuki awangardowej, wyraźnie sytuują względem siebie obszary twórczych pasji. Malarstwo wydaje się wobec chaosu zdarzeń czymś niewystarczającym i z zajęcia pierwszoplanowego przekształca się (jak i inne sztuki wizualne) w istotną (lecz jedną z wielu) inspiracji pisarstwa. W opowiadaniu *Sur le pont d'Avignon* francuski epizod biografii Haupta widziany jest przez pryzmat dystansu, jaki uzyskać można, skupiając się na poszukiwaniu oryginalnych środków ekspresji. „Stworzona” niejako do pracy malarskiej Prowansja jest postrzegana także i w tych kategoriach, ale stanowi ona przede wszystkim tło pozwalające przepracować w materiale literackim to, co przeszłe:

¹⁹ „Jeślilibyśmy mieli sobie wyobrazić, że Haupt opisuje deszcz tak, jakby go malował, to prawdopodobnie jak Jackson Pollock pośpiesznie nanosiłby plamy mieniające się przed oczyma twórcy. [...] Kiedy spojrzymy na obraz Pollocka *Jeden* (nr 31) z 1950 roku, może się okazać, że to właśnie owa szaruga opisywana przez Haupta, którego kluczenie jest jak każdy kolejny gest pędzla plamiący płótno. Próba porównania, przypisania sobie nawzajem obu dzieł może się okazać zabiegiem arbitralnym. Poszukiwania te nie pozostają jednak bez konsekwencji” (tamże, s. 180).

Z kobaltowego nieba Prowansji lał się upał. Metalowe liście platanów zwisały ciężko z kurtyzowanych konarów drzew. Muślinowe lub z nanizanych na sznurek koralu zasłony w drzwiach domów były nie poruszone. Ciszę mąciły krzyki chłopców grających w „*boules*”. Płaskie dachy różowiły się dachówką w pozłocie słońca. Asfalt magistrali przebiegającej Lapalud posoczył się w jego gorącu czarną smołą.

Nurzałem się w samotności własnego pokoju, własnej przestrzeni wśród zielono-srebrnych łąk nad rwistym Rodanem i pustaci smutnych wzgórz Bari. Tak dalekie to wszystko od jarmarku wojny.

Tu nawiedzały mnie wspomnienia. Potem zacząłem coś pisać (BD 161)²⁰.

Dlatego też praca malarska staje się częścią szkicowanej fikcji, a jako *alter ego* pisarza występuje postać Cyryla, znajdującego sobie pośród wytchnienia od żołnierskich obowiązków inne zatrudnienia niż dokończenie obrazu – szuka on uczucia i błędną pośród ruin starej cywilizacji, spotykając Matuzalema, symbol odchodzącego świata. Opowiadanie to, jako jedyne, zawiera także w sobie ekfrastyczne nawiązanie do konkretnego obrazu Haupta, *Ullica w Lapalud* [il. 28], poprzez nie tylko oczywiste przywołanie, ale też wyraźną perspektywę kolorystyczną w postrzeganiu najbliższej okolicy:

Cyryl przewędrował wkrótce okolicę wzdłuż i wszerz. Zielone łąki do Rodanu, kamieniste drogi w stronę Bollène i szosa do Point-St-Esprit. W Point-St-Esprit był burdel z czerwoną latarenką nad drzwiami, w Rodanie kąpiel w lodowatej wodzie rozlewisk odgraniczonych wałem od głównego, szalonego nurtu i w zielonych zaroślach bambusu. W lewo od Bollène martwe i różowe wzgórza Bari.

Boże! wszystko mu się chciało robić, tylko nie malować. Martwa natura wiedła na zakurzonych fałdach draperii, na kawałku płótna różowiły się zacementowane dachy Lapalud. Chodził na szklaneczkę *cap corse* do kawiarenki i zaciągał się czarnym tytoniem „Caporal Bleu” (BD 162).

²⁰ Wszystkie cytaty z prozy Haupta podaję za wydaniem: Z. Haupt, *Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże*, zebrali, oprac. i notą edytorską opatrzył A. Madyda, wstęp A. Stasiuk, wyd. II zmien. i popr., Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2016, opatrując je skrótem BD i numerem strony.



Il. 28. Zygmunt Haupt, *Ulica w Lapalud*, ok. 1940, olej, płótno, 69x81,5 cm
National Trust for Scotland, Brodie Castle. © Arthur Haupt, dzięki uprzejmości Arthura Haupta i Kevina Martindale'a

Opowiadanie *Sur le pont d'Avignon* stanowiło punkt wyjścia dla prozy *Barbarzyńcy patrzą w krajobraz podbitego kraju*. Znaczna jego część została wkomponowana w utwór późniejszy i ten chwyt doskonale ilustruje proces zarówno pisarskiego dojrzewania Haupta, jak i bardziej świadomego ekspozowania wizualnego tworzywa własnych tekstów, a także uszczegółowienia ich roli w obrębie konkretnej prozy. Ów malarski kontekst w opowiadaniu powstałym w kilka lat po *Sur le pont d'Avignon* pojawia się w dwóch odsłonach. Kolorystyczna wrażliwość Haupta, mogąca być bodźcem dla pracy twórczej na płótnie, uzupełniona została tu przez dane topograficzne i skonfrontowana ze wspomnieniami rodzimego pejzażu. Zatem rama owego fragmentu, z zaznaczonymi sygnałami wizualności, uważnej obserwacji,

zawiera w sobie elementy porządku dyskursywnego i kontekstu kulturowego niemieszczącego się w prawidłach wypowiedzi plastycznej, a także elementy stylizacji językowej:

No **zobaczmy**. A tu jest miasteczko jak mostek na pudle gitary, struny to srebrna struna Rodanu, czarna struna smołowanej szosy i stalowe struny szyn kolejowych Paris – Lyon – Méditerranée, a dalej wzgórze. W stronę Awinionu przybiegają do szosy i sterczą na nich ruiny zamków i warowni, jak u nas na Podolu, regularnie według linii, jak u nas Trembowla, Czortków, Jagielnica, Skała. Na północ jest Point-St-Esprit, gdzie jest burdel, do którego się jeździ, na południe – Mondragon, Orange, aże potem Awinion. Łapałud ma dwie wieże: jedna kościelna gotycka fioletowa i niebieska, kamienna pośród różowych dachów, druga jakaś nie wiadomo od czego tępa i pomarańczowa jak wieża akademii katowskiej w Bieczu. Na nią można sobie wyjść i **popatrzeć** po dachach miasteczka ku Rodanowi, ku wzgórzom Bari, Bollène (BD 375, podkr. A.N.).

Nie mówi się tu już o konkretnym dziele-obrazie, raczej eksponuje świadomość malarskości pejzażu i tradycji mistrzów pędzla. Haupt przygląda się francuskiemu południu bardziej okiem sceptycznego turysty-historyka sztuki niż artysty-malarza:

Więc to tak? to to jest Południe? niby zgadza się: słońce i jakie! i niebo niebieszczy się, i równo dookoła z taką zielenią i żółcią, i lawendowo, zgadza się, to tu sobie czy bardziej malują, że to jednakowo i murowane światło, Cézanne, Aix, Gauguin, van Gogh, nasz Pankiewicz, te pokręcone oliwki, panie dzieju, i kobaltowe i ugrowe wzgórze, i karakuły chmurek, no, no! (BD 376).

Owo dyskretnie zaznaczone „niby zgadza się” sugeruje, że spojrzenie na tę rzeczywistość może odkrywać zupełnie inne jej walory i właściwości niż odsłonięte przez wprawne oko „klasyka”. I owemu wizerunkowi (także własnemu obrazowi inspirowanemu twórczością znanych malarzy) Haupt przeciwstawia zupełnie inne portrety, a właściwie ich serię, w drugiej części opowiadania.

Jeszcze inaczej rzecz ujmując: stosuje charakterystyczny także dla innych jego próż mechanizm unieruchomienia, o którym wspominał Stempowski. Obraz w tekście ma dla niego wartość esencjonalnego ujęcia. W kontekście klęski Francji rzymskie ruiny na jej południu ewokują świadomość tymczasowości tego, co wydawało się stałe, czyli cywilizacji europejskiej, ale – oczywiście – nie sposób poprzestać wyłącznie na tego rodzaju sensach, widzianych jako „pejzaż”. Trzeba bowiem przywołać kolejne dwa portrety: wspomnianego Matuzalema, umieszczonego tym razem w szerszym kontekście historycznym: roku 1870, 1914 i obecnej wojny, oraz czarnoskórych żołnierzy. Haupt tworzy tu często używaną przez siebie formę, w której „malarskość” ujęcia jest czymś pierwotnym, pozwalającym wyizolować fragment rzeczywistości – i jednocześnie toczy dyskurs wokół stworzonego przez siebie obrazu; dyskurs, który problematyzuje i w jakiś sposób interpretuje ów obraz, stawiając pod znakiem zapytania zarówno możliwości interpretacji, jak i obrazowego ujęcia tego, co niewyraźalne:

Kilkadziesiąt kroków dalej, na drodze biegnącej po skosie góry natknąłem się na dwóch żołnierzy. Byli to dwaj strzelcy z batalionu tirailleurs sénégalais z Orange. [...]. Ci dwaj odbili od swoich. Ale nie bardzo tym byli przejęci. Kiedy tak stali na tej kamiennej drodze, zwróceni twarzami ku sinemu krajobrazowi Rodanu, na zachód w pejzaż daleki, gdzie odkłada się horyzont za horyzontem, **kiedy soczewka oka akomoduje się skokami**, dalej i dalej, aż gdzie odwala się i dochodzi daleko, gdzie odgaduje się Massif Central i Puy de Dôme, patrzyli ku temu krajobrazowi. **Patrzyli bez metafizycznego sentymentu**, jak **patrzymy my** w obcy krajobraz, bez asocjacji i stowarzyszeń literackich ani geograficznych, ani historycznych; stali ci dwaj wyprostowani, wspaniałe chłopcy, Senegalczycy, jakaś udana rasa: wielcy, sześciostopowi, kolor ich skóry prawie fioletowy i migdały oczu wyciągnięte ku skroniom, w oliwkowych hełmach stalowych i, o paradoksie! w pełnych zimowych sukiennych mundurach zapiętych regulaminowo pod szyję, nie porozchelstywani w gorącu Południa, jak my, „jak mamki”, ale pozapinani w swe żółte pasy, podpinkki hełmów pod brodą; [...]. Stali na tej drodze i **patrzyli barbarzyńsko, zimno i nieodgadnieni** jak oksydowane na fioletowo posągi ze spiżu, podobni do siebie bliźniaczo, jak Gemini, swą przystojnością innej rasy i innego kontynentu, zimni i obojętni jak naoli-

wione części działa, pewni siebie i obojętni wśród tego świata i ruin tego innego świata. I to nic, że utrzymać się w swym rygorze i chciwym zadaniu rentierów, kiedy wyszkolił ich wulgarny i karny koszarowy biały sierżant, to się nie liczy, sierżant katalizator nie liczy się, kiedy barbarzyńca nachodzi nowy świat i staje wobec nowego krajobrazu (BD 386, podkr. A.N.).

Na gruncie tej obserwacji spotykają się trzy mechanizmy uruchamiania wzroku: porządkujące spojrzenie topografa-historyka współgra z wycinkową perspektywą malarza dokonującego selekcji elementów i z eksponowaniem „zwykłego” trybu widzenia postaci, mogących stać się zarówno przedmiotem „neutralnej” obserwacji przekładanej na kategorie intelektualne, jak i esencjonalnego ujęcia plastycznego, przy czym żadna z tych kategorii działania nie zapewnia sukcesu. Postaci żołnierzy pozostają „nieodgadnione”. Tę nieodgadnioność, dostrzeganą w wielu elementach nowoczesnej rzeczywistości i często związaną z prywatnymi i zbiorowymi traumami, Haupt uczyni przedmiotem różnorodnych analiz literackich, dla których punktem wyjścia staną się mechanizmy postrzegania. Już w pierwszym zbiorze opowiadań, z których znaczna część powstała we Francji, pisarz sygnalizował obecność splotu myślenia i widzenia jako impulsu napędzającego jego wysiłki twórcze: „Zastanawia mnie mechanizm myślenia. Jestem pewnie wzrokowcem i myślę prawdopodobnie obrazami. Jeśli powstają w moim mózgu skojarzenia to na podstawie reminiscencji obrazowych” (BD 38). Nie zawsze jednak obrazy Haupta związane są z warsztatem malarskim. Tego rodzaju sygnały uobecniają się przede wszystkim w opowiadaniach wcześniejszych i przybierają postać albo bezpośredniego przekładu potocznej obserwacji na język technik plastycznych czy ujęć kolorystycznych:

Ciężkie obłoki, jak świeżo, na mokro namalowane akwarelą, tłoczą się nad pobliznionymi miedziami polami (BD 38)

Drzewa zielonym różańcem ciągną się wzdłuż drogi i pola w kolorowy indiański deseń dostosowują swoje prostokąty do zakrzywionych miedz i zbiegają się u kalwarii na rozstajach (BD 50),

albo prób zatarcia granicy pomiędzy malarstwem i literaturą przez zabieg specyficznie pojmowanego przekładu intersemiotycznego kojarzącego obie ścieżki

twórcze – jak w opowiadaniu *Dziwnie było bardzo, bo...*, w którym narracja stanowi jednocześnie szkic do obrazu: „No, dosyć tego! Teraz, kiedy już ładnie jest podmalowane tło, sztafaż, drugi plan, kiedy opowiedziałem, jak to tam było i jak zielono pieniały się drzewa w wąwozie miasta...” (BD, s. 335) – albo też sugestii ujęcia ekfrastycznego zawartej już w tytule utworu (*Pejzaż armorykański; Pejzaż ze wschodem słońca i obiektami ze stali*).

Oddzielnego komentarza wymagałaby natomiast skryta (lecz czytelna) auto-refleksja Haupta dotycząca istoty zabiegów usytuowania w tekście dominanty wizualnej. Co ciekawe, jest ona związana z początkiem w pełni świadomej drogi twórczej, otwiera pierwsze z opowiadań w projektowanym, debiutanckim zbiorze. Oko sprawia, że pisarz może się wypowiadać jako zwolennik różnorodności przeciwstawionej standaryzacji i unifikacji proponowanej przez nowoczesność. To prymarna rola, w jakiej występują u Haupta sztuki wizualne – świadczenie kolorem na rzecz zmienności, dynamiki i różnorodności świata:

Kto zajmował się termodynamiką, natknął się zapewne na pesymistyczną formułę, powiadającą, że „entropia wzrasta do zera”. Różne temperatury dążą do wyrównania. Takie samo zjawisko inwolucji zachodzi wszędzie. Napięcia elektryczne chcą się wyładować, kolory mieszane dają jeden kolor **szary**, jesteśmy świadkami powolnej niwelacji ziemi, prowadzącej do tego, że kiedyś góry wypełnią doliny i z morzami stworzą jedną wielką płycznę. W sferze spraw ludzkich takie **zszarzenie** i płycizna da powolny proces ujednostajnienia i zestandaryzowania nie tylko przez zmechanizowaną cywilizację, która staje się, nawet z drobiazgami powszedniego życia i strojem, jednakowa i tandetna, ale radio, prasa i kino robią z nas powoli miliony i miliardy jednakowo zaopatrzonych w sztancowane idee ludzi. Entropia wzrasta do zera.

Kiedy się tak wędruje po świecie, wydaje się, że nawet pory roku tracą swe oczywiste granice i zlewają się w jedną szarą, gdyby nawet była wieczną kalifornijską wiosną, porę roku (BD, s. 26, podkr. A.N.).

Można więc zaryzykować stwierdzenie, że Haupt przełożył malarską szkicowość i wspomniany w korespondencji brak cierpliwości przy tego typu pracy na pisarską pieczołowitość, jaka z kolei nakazała mu poszukiwać środków

wyrazu wykraczających poza aluzje malarskie, nasycać prozę odniesieniami do innych sztuk wizualnych. I, niejako przy okazji, ujawniła dylematy twórcy drugiej fazy nowoczesności, bo przecież Haupt odwołuje się w swoich reminiscencjach plastycznych albo do malarstwa będącego punktem wyjścia dla wrażliwości nowoczesnej, albo do malarstwa i rzeźby czy architektury dawnej, jakby tam poszukiwał klucza pozwalającego niejako u podstaw zdeszyfrować niesamowite konfiguracje rzeczy i zdarzeń rozpraszające modernistyczną podmiotowość. Stąd kłopot komentatorów tej twórczości, gdyż oko u Haupta zrównuje różne formy wizualnej ekspresji. Pisze on o utraconej przestrzeni jako kraju „czterech pór roku”, kraju barwnym, ale ta przestrzeń – unieruchomiona we wspomnieniu – przybiera nie tylko postać obrazu, choć w prozie tej zdarza mu się czasem (rzadko) posłużyć „sztuką analogii” i sięgać do założenia *ut pictura poesis*: „wszystko to było romantyczne i jak na obrazach Detaille’a” (BD 676) – o ułanach na polu bitwy; „Bona szczerzy swą trupią głowę i jej suknia ze sztywnej lamy leży bardzo po velazquezowsku” (BD 329). Haupt, przez Stempowskiego traktowany jako „malarz o wyobraźni bardziej statycznej”, według Marka Zaleskiego jest z kolei pisarzem-fotografem, abstrahującym od narracji na rzecz „czystej naoczności”, przekładającym technikę fotograficzną na język literackiego „kadru pamięci”. Kiedy włączamy do rozważań fotografię, musimy zwrócić uwagę na aporie modernistycznego myślenia, którego część zwraca się ku przeszłości, korzystając z jednego ze „standaryzujących” rzeczywistość mediów, co więcej, medium unieruchamiającego ową różnorodność i dynamiczność, a także barwność w czarno-białym, (pierwotnie) statycznym ujęciu. Słuszna wydaje się uwaga badacza wskazująca w tym kontekście na przenikliwość pisarza problematyzującego ów dylemat i podkreślającego różnicę pomiędzy „surową” materią fotografii a jej literacką metamorfozą:

Autoironia w przypadku tak świadomego siebie nostalgika, jakim był Haupt, służy – oczywiście – deziluzji. Ale, jak się przekonamy za chwilę, bardziej podaje ona w wątpliwość literacką skuteczność seansu pamięci aniżeli sensowność samego tego seansu. Literacki kadr pamięci nie zawsze jest wynurzona wysepką zapomnianego, ale nie jest też, w przeciwieństwie do fotografii, mimetycznym przedstawieniem. Jest ową trzecią rzeczą, bo jest literacką transpozycją dalekiego oryginału, a więc

ową – jak ją *nomen omen* nazywa Miłosz [...] – „rzeczywistością trzecią [podkr. M.Z.], tą, którą znajdujemy utrwaloną w języku ludzkiej mowy czy obrazów, zawsze niepełną, rozbitą na okruchy, fragmenty i składaną na nowo wedle prawa selekcji, czyli formy”²¹.

Motywacja dla sięgnięcia przez Haupta do medium fotografii jest jednak bardziej złożona, nie tylko dotyczy ona bowiem pamięci, ale też – podobnie jak malarstwo – służy zarówno ucieczce od niewydolności cywilizacji nowoczesnej, jak i próbom jej przeniknięcia, i na tym gruncie może zostać wsparta przez elementy techniki filmowej. Haupt bowiem – zdarza się i tak – potrafi uruchomić na raz różne możliwości przekładu pierwotnego impulsu wzrokowego. Zwróćmy uwagę choćby na taki „prosty” wyimek z jednego z opowiadań:

Zbudziłem się raz ogromnie wcześniej rano. Długie skośne promienie letniego słońca padały na przestrzał naszego pokoju. Jego ściany malowane ultramarynowym zimnym kolorem „złamanym” przez czarny nadawały pustej przestrzeni bryłowatości wnętrza. Tej surowości urągały rozmaite przedmioty, przedmiociki, suknie, ubiory należące do Panny. Wszystko było rozrzucone w nieporządku (BD 122).

Fragment ten mógłby stać się częścią czy to szkicu rysunkowego, czy fotograficznego „kadru pamięci”, czy też formą ujęcia filmowego. Estetyka filmu nie była zresztą pisarzowi obca i dałoby się bez trudu zobaczyć porządek motywów tego typu w jego prozie w podobnej konfiguracji jak w przypadku malarstwa czy fotografii: jako domenę języka filmowego, przekładu intersemiotycznego i sugestii tytułowej²², a nakładanie się na siebie odwołania malarskiego i filmowego nie jest czymś wyjątkowym i tworzy rodzaj podwójonej ekfrazy: „Weźmy

²¹ M. Zaleski, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2004, s. 51.

²² Wspomniana taksonomia nie jest co prawda tak oczywista jak w przypadku inspiracji malarskich, jednak możemy wskazać tu każdy z wariantów, tzn. zestawienie: „Historia jak wycięta z trzeciorzędного banalnego melodramatu filmowego zakończyła się dramatem” (BD 123); próbę przekładu montażowej struktury filmowej (mowa o dziełach Eisensteina) na język opowiadania *Co nowego w kinie?*; sugestię widzenia przypadków bohemy artystycznej międzywojennego Lwowa przez pryzmat filmu przygodowego (*Kapitan Blood*).

na przykład taki obraz, który mógłby być produktem jakiegoś pompiera z XIX wieku z Tretyakowskiej Galerii albo, jeszcze lepiej, wzięty z filmu Eisensteina” (BD 447–448)²³.

Uprawnione zatem, jak się zdaje, byłyby sugestie zarówno tych badaczy, którzy wykorzystują metafory technik malarskich, odnosząc je do warsztatu pisarskiego Haupta, jak i tych, którzy wskazują na „poetykę kadru” czy język filmu. Nie dosyć na tym, bo bez trudu da się skonstruować również inne zestawienia mające swoje źródło w konkretnych, bardzo wyrazistych pod tym względem partiach prozy autora *Deszczu*: narracja widziana jako porządek architektoniczny (rzuty i rysunki w projekcie architektonicznym), jako proces kształtowania rzeźby (szczególnie w odniesieniu do wariantowości utworów) czy naoczność widowiska teatralnego²⁴. Jednakże żadna z tych ścieżek postępowania nie może funkcjonować samodzielnie. Wydaje się, że sztuki wizualne – tak jak je, szeroko, pojmuje Haupt – są, wszystkie razem, zespołem „pomocniczych” metod w procesie artystycznego drążenia kwestii niewyraźności i znajdują swoje miejsce w porządku quasi-eseistycznych rozważań o istocie sztuki, bytu i egzystencji, jako kolejne „próby” uszczknięcia niedostępnego czy to na drodze systematycznego, naukowego, czy to wyłącznie przygodnego, potocznego poznania.

Haupt nie dowierza przy tym zabsolutyzowanej sztuce – zarówno w przypadku pisarstwa, jak i sztuk wizualnych. Chyba najbardziej oczywista deklaracja pada w opowiadaniu *Kiedy będę dorosły*:

Martwi mię i brzydzi nuda wynikająca z konsumowania czy kontemplanowania [sztuki]. Niechby to była najprawdziwsza i najgłębsza rzecz w świecie – stałę u jej kresu, jej ograniczoności bezsilny i nie zaspokojony i natykam się jakby na ścianę z mlecznego szkła, za którą kryje się to właściwe niewypowiedziane, to, co jest skończonością, to, co jestem pewien, nigdy dla mnie nie będzie do poznania. Wydaje się tuż! (BD 45).

²³ Por też inny fragment: „trochę to wszystko czarno-białe, trochę technicolor jak z filmów podróźniczych panoramowych Fitzpatricka, trochę jak z opisów Roberta Ludwika Stevensona lub Melville’a. A jako że ani morza, ani tropików nigdy nie widziałem, pewnie to było w rezultacie podobne do obrazów Douaniera Rousseau” (BD 123–124).

²⁴ Na ten temat zob. A. Niewiadomski, „*Jeden jest zawsze ostrzem*”...

To nie jedyna tego typu uwaga. Nieufność pojawia się już u progu rozważań dotyczących artystyzmu i jest werbalizowana jako strach przed „przymusem sztuki”, która wszystko „komponuje”, układa w „ciągi”, „zaokrągla” (*Czuwanie i stypa*, BD 727). Haupt notuje te uwagi na marginesie refleksji nad poetyką opowiadania, ale gdzie indziej, porównując martwe, bezgłowe ciało żołnierza do rzeźby, pisze jednocześnie o „niemocie obrazu”, „ślepcie wiersza” i „martwocie rzeźby”. Każdy z tych trybów artykulacji świata jest ułomną manifestacją usiłowań twórcy: „Mitologia sztuki: udającej życie, ale ograniczonej kompozycji, pominięcia szczegółu, prymitywu, schematu, ograniczenia się do esencji, akcentów, rodzaj amputacji dokonanej umyślnie, z zamiarem” (BD 348). Poszukiwania prowadzone w obrębie sztuk wizualnych wpisują się więc w szerszy plan Haupta: restytucji zdolności wyrażania, która rezygnowałaby z nazbyt agresywnych realizacji i udziwnień, charakterystycznych dla awangardy czy – szerzej – pierwszego etapu nowoczesności, na rzecz zderzania właściwości sztuki dawnej i jej współczesnych wcieleń (w postaci głównie filmu, architektury modernistycznej i fotografii).

Wychodząc od uwag Haupta w cytowanym wyżej *Jeźdźcu bez głowy*, można doskonale uchwycić mechanizm dialogu pisarza z jedną ze sztuk, a także mechanizm działania subsydiarności w obrębie różnych sztuk wizualnych i literatury. Obraz ludzkiego trupa skonfrontowany z rzeźbą Nike z Samotraki i refleksja dotycząca niewystarczalności takiej konfrontacji znajdują swoje dopełnienie w *Szpicy*, gdzie truchło końskie widziane jest jak metopy z Partenonu, a jednocześnie inną lekcją rzeczy staje się wiersz, Baudelaire’owska *Padlina*, kierująca z kolei uwagę czytelnika w stronę pokomplikowanego splotu śmierci i miłości. Kiedy Haupt wprowadza do swoich opowiadań rzeźby, to mają one funkcjonować jako świadectwo niewyraźności tego, co cielesne, nieuchwytności erotyzmu i śmierci, przy czym kreuje on różne postaci przechodzenia od życia do martwoty. Rzeźby, podobnie jak obrazy czy fotografie, unieruchamiają, stwarzając przy tym nadzieję nie tylko na zachowanie cielesnego kształtu, ale też na podglądnięcie czegoś, co nie zostało jeszcze zawłaszczone przez pornografię, a śmierć z kobiecością i miłością jest tu nierozzerwalnie związana. Haupt po prostu szuka środków wyrażenia, zbanalizowanego już w różnych ujęciach, związku Erosa i Tanatosa, odnowienia metafizycznego wstrząsu i epistemologicznego skandalu wobec pozornie oczywistych wymiarów egzystencji. Dzieje się tak, kiedy sięga po antyczne

analogie rzeźbiarskie, portretując ciała Elektry i Anusi; kiedy cielesność, krwista żywość nagrobnych rzeźb Żółkiewskich w kolegiacie współgra z cielesną łącznością bohatera i Panny; kiedy świętość i cielesność ksieni zbiegają się w zestawieniu tej postaci z *Ekstazą świętej Teresy* Berniniego.

Wydaje się, że mimo intensywności rzeźbiarskich nawiązań Haupt nie rezygnuje z prób innego oświetlenia tematu śmierci i odchodzącego uczucia. W opowiadaniu *Rigor mortis* niewyraźalny stan postmiłosnej traumy skojarzony został z obserwowanymi na fotografiach w podręczniku anatomii przypadkami „skurczu pośmiertnego”. Ten sam motyw, jednak rozbudowany, powraca na marginesie historii dotyczącej miłosnego związku brata i siostry:

No to Nietota, ażeby mi zaimponować, zabrała mnie kiedyś do prosektorium, kiedy nikogo tam nie było, ażeby mi pokazać zwłoki. Były to zwłoki kobiece, jakieś staruchy, żebraczki pewnie, zabrane z przytułka czy wprost z ulicy, chudy trupek z jego ogoloną czaszką, wymoczone w formalinie ciało koloru mahoni z wydatnym nawet u staruszki wzgórkiem Wenery.

I znowu po latach przyszło to nawrotem, kiedy na świadectwo czasów pogardy ukazano nam setki, tysiące fotografii stosów ludzkich trupów w obozach śmierci czy u rozkopanych dołów masowych egzekucji. Wyschłe i kanciaste od kości obciągniętych skórą, straszliwy teatr lalek, manekinów, żebra, piszczele, miednice, wyszczerzone zęby i golone czaszki, szpiczaste kolana i stawy łokciowe, skóra napięta na kościach policzkowych, wpadłe w oczodoły, zagasłe oczy – i w tym ciała kobiece bezwstydne w ich nagości, ukazujące właśnie ów sterczący wzgórek Wenery. Widoki jakby z obrazu jakiegoś mistrza z quattrocenta, góry zwłok jakby w ruchu, jakby podnoszących się z ziemi, powstających z martwych, by pójść tłumem, zdążyć długim wijącym się węzłem ku dolinie sądu ostatecznego (BD 514–515).

Anatomiczne szczegóły, ich porażająca naoczność, fotograficzna dokładność dokumentacji [il. 29] obnażają dysonans pomiędzy ciałem pojedynczym, obdarzonym uczuciem, niepowtarzalnym a masowością zbrodni, zafundowanej przez zdegenerowaną nowoczesność.



II. 29. Masowy grób w nazistowskim obozie Bergen-Belsen, sfotografowany przez żołnierza brytyjskiego po wyzwoleniu obozu w kwietniu 1945 roku

Źródło: United Kingdom Armed Forces; Imperial War Museum id# BU 4260 (<http://www.bergenbelsen.co.uk/pages/Database/MassGravesPhotographs.asp?MassGraveID=3&PhotographsID=402&index=6>, Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=10865574>)

Charakterystyczne, że Haupt nie posiłkuje się żadnym współczesnym odniesieniem malarskim, wraca do mistrzów quattrocenta, zapewne do Luki Signorellego [il. 30], co zresztą stanowi nie tyle wierną próbę przekładu inter-semiotycznego, ile przejaw estetyzacji śmierci.



II. 30. Luca Signorelli, *Zmartwychwstanie ciałem*, ok. 1500, kaplica Saint Brizio, katedra w Orvieto

Źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/35/Signorelli_Resurrection.jpg

Jak zwykle, niewystarczającej w obliczu i katastrofy – kluczowej dla wieku XX, i nieumiejętności precyzyjnego wskazania istoty własnych uczuć, i nieobecności języka rozróżnień pomiędzy tym, co ogólne i tym, co poszczególne²⁵. Śmierć jest jedną z owych Hauptowskich rzeczy niewyraźnych, a jej literackie „opracowywanie” wspomagane zostaje już nie tylko przez motywy rzeźbiarskie, ale także przez dziwne zderzenie fotografii i malarstwa tworzące późnonowoczesne teatrum zagłady (i zmartwychwstania, mającego swoje źródło w miłości odkupienia).

Haupt próbuje jednak „odkupić” przeszłe inaczej: przez uważność wymykającą się szablonowi każdej ze sztuk. W *Szpicy* zdążanie ku śmierci przybiera postać „tropienia wroga” przez żołnierza zwiadu. Niewyraźność rytu przejścia spopularyzowana została tu jako niedoskonałość nie tylko pojedynczego oka: „Choćbym miał tysiąc oczu, to i tak to nie pomoże, bo on, bo wróg roztopił się w terenie i moim tysiącem oczu go nie wypatrzę, nie wyszukam w polu. Ja mam ściągnąć na siebie ogień” (BD 596). Uważność jest czymś, co wykracza poza granice sztuki, ale w swej doskonałej postaci stanowi ideał nie do zrealizowania²⁶.

Pisarz niejako bierze na siebie świat w jego dynamicznym formowaniu się i przemijaniu, zarówno malarstwo, jak i rzeźba, architektura, fotografia, film stanowią tylko wycinki (przy tym zredukowane) obserwowanego, są swoistą bronią, która skazuje na przegraną, co nie znaczy, że nie należy podejmować wysiłku jej użycia. Jednakowoż element dominujący stanowi tu dyskurs o niemożności obejmujący wszystkie role, w jakich wystąpiły w prozie Haupta sztuki wizualne: jako techniki szkicowania, malowania, rzeźbienia, budowania, teatralizacji, których przywołanie wspomaga sztukę wyrazu, jako element działań hamujących procesy unifikacyjne, sygnał „unieruchomienia”, które – niejako zamiast doświadczenia epifanicznego – sugeruje obecność niewyraźnego i jego głębię, a także akt utrwalenia tego, co minione, i tryb szyfrowania traumatycznych doznań. A jednak stanowią one tylko część obserwowanego, z jednej strony są próbą penetrowania nieznanego, z drugiej zaś

²⁵ Na temat innych, równie złożonych (a nawet subtelniej zarysowujących obraz wzajemnego przenikania, bo odsyłających także do hermetycznego szyfru prywatnej traumy) konfrontacji sztuk wizualnych i literatury w prozie Haupta, zob. tamże – podrozdz. *Ptaki: od hasła do nadziei sztuki*.

²⁶ Por. fragment z innego opowiadania: „Chciałbym mieć więcej oczu, ażeby sobie pouważać na wszystko, ale trudno, nie da rady” (BD 405).

natłok skonwencjonalizowanych odniesień wizualnych zaciemnia horyzont poznawczy spraw ostatecznych, o których mówi się w *Szpicy*, nie pozwala skoncentrować się na kluczowym momencie, momencie przegranej artysty-pisarza ustanawiającym jednocześnie – i paradoksalnie – jego wygraną. Hauptowskie przywołania plastyczne mają przysłużyć się tej wygranej. Lawina utrwalonych, „skomponowanych” obrazów stanowi bowiem coś w rodzaju „przymiarki” do widzenia rzeczywistego, ale też poprzez swoją symulacyjność osłabia w pewnym sensie takie zdolności. O tym jednak, o szansach, prawdziwych bądź iluzorycznych, może powiadamiać tylko, próbujący zminimalizować straty nowoczesności, literacki, na poły eseistyczny, dyskurs opowiadań, podważających – tak jak tryb ujmowania wizualności w konwencji – własne, zamknięte i skończone, formy.

Bibliografia

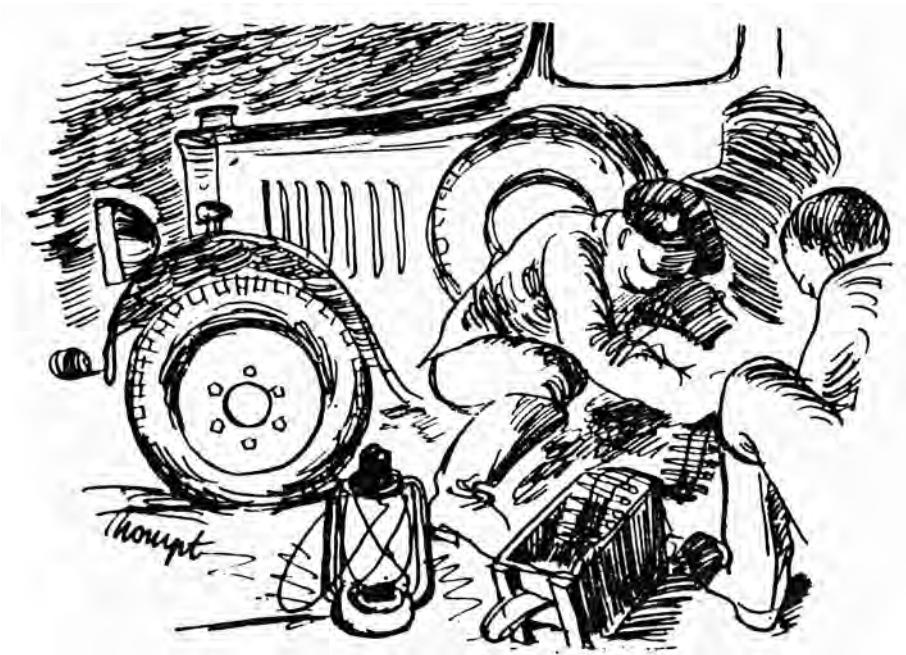
- 200 tys. Anglików zwiedza wystawę pięciu polskich artystów-żołnierzy, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” 1944, nr 129.
- Chełkowski Wojciech, *Zakopany sztandar*, przeł. Lech Czyżewski, rysunki Zygmunt Haupt, Wydawnictwo Eureka, Kraków 1995.
- Cyrk w świecie widowisk, red. Grzegorz Kondrasiuk, Warsztaty Kultury w Lublinie, Lublin 2017.
- Czapski Józef, *Czytając*, Znak, Kraków 1990.
- Czapski Józef, *O Hauptcie*, „Kultura” 1963, nr 10.
- Haupt Zygmunt, *Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże*, zebrał, oprac. i notą edytorską opatrzył Aleksander Madyda, wstęp Andrzej Stasiuk, wyd. II zmien. i popr., Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2016.
- Haupt Zygmunt, „Gospoda pod Świętym Jerzym” (*Album Karyktur Stanisława Wołkowskiego*), „Dziennik Polski” 1937, nr 128.
- Haupt Zygmunt, *Pierścień z papieru*, oprac. Aleksander Madyda, Wydawnictwo Czarne, Czarne 1999.
- Haupt Zygmunt, *Szpica. Opowiadania, warianty, szkice*, wstęp Renata Gorczyńska, Instytut Literacki [Biblioteka „Kultury”, t. 446], Paryż 1989.
- Haupt Zygmunt, *Z Roksolanii. Szkice, opowiadania, recenzje, warianty*, zebrał i oprac. Aleksander Madyda, Księgarnia Studencka, Toruń 2009.
- „Jestem bardzo niefortunnym wyborem”. *Studia i szkice o twórczości Zygmunta Haupta*, red. Andrzej Niewiadomski, Paweł Panas, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2019.

- Lubelski Jakub, *Zygmunta Haupta porzucanie literackości*, [w:] tenże, *Ssanie. Głód sacrum w literaturze polskiej*, Fundacja Świętego Mikołaja. Redakcja „Teologii Politycznej”, Warszawa 2015.
- Madyda Aleksander, *Haupt. Monografia*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012.
- Niewiadomski Andrzej, „Jeden jest zawsze ostrzem”. *Inna nowoczesność Zygmunta Haupta*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2015.
- P.H. [Paweł Hostowiec – pseud., właśc. Jerzy Stempowski], *Nagroda Literacka „Kultury” za rok 1962 – Zygmunt Haupt*, „Kultura” 1963, nr 1–2.
- Rutkowski Krzysztof, *W stronę Haupta*, „Teksty Drugie” 1991, nr 1–2.
- Siedlecka Sylwia, *Wokół pojęcia cyrku*, [w:] *Cyrk w świecie widowisk*, red. Grzegorz Kondrasiuk, Warsztaty Kultury w Lublinie, Lublin 2017.
- Stangret Paweł, *Awangardowa rehabilitacja cyrku*, [w:] *Cyrk w świecie widowisk*, red. Grzegorz Kondrasiuk, Warsztaty Kultury w Lublinie, Lublin 2017.
- Sztuka polska w Szkocji*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” 1944, nr 8.
- Zaleski Marek, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.

Summary

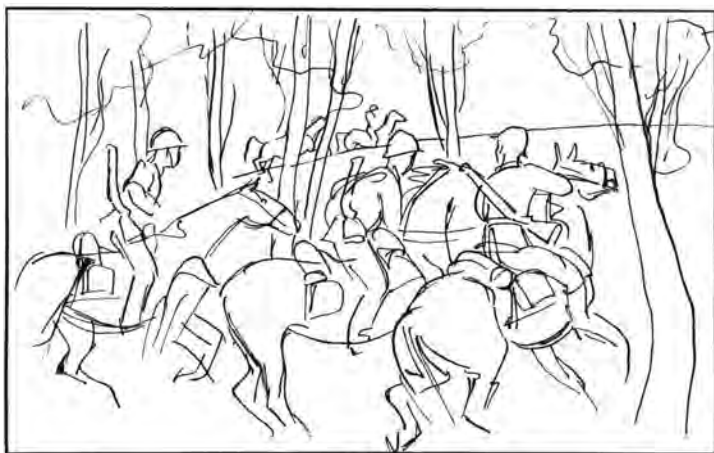
Paradoxes of the Relationship between Literature and Visuality in Zygmunt Haupt's Prose Writings

Visual arts are the natural interpretative context of the prose work of Zygmunt Haupt, the author who, apart from writing, dealt with painting, drawing and graphics. The mechanisms of painting vision can easily be captured in his stories, but it is worth remembering that he understood plastic art very broadly, including not only painting and sculpture, but also architecture, photography, cinema and theater. Haupt uses these areas of art as a tool to support writing efforts that allow: 1/ to capture the inexpressible, 2/ indicate the complexity of the modern world, 3/ signal the trauma of past experiences. In Haupt's prose, visual art is also a search for the truth of things and events, emerging from the clash of the possibilities of various conventions and artistic strategies.



Il. 31. Zygmunt Haupt, ilustracja do tekstu *Wspomnienie o baterii motorowej*,
„Dziennik Żołnierza” 1941, nr 376, s. 2

© Arthur Haupt, dzięki uprzejmości Arthura Haupta i Kevina Martindale'a

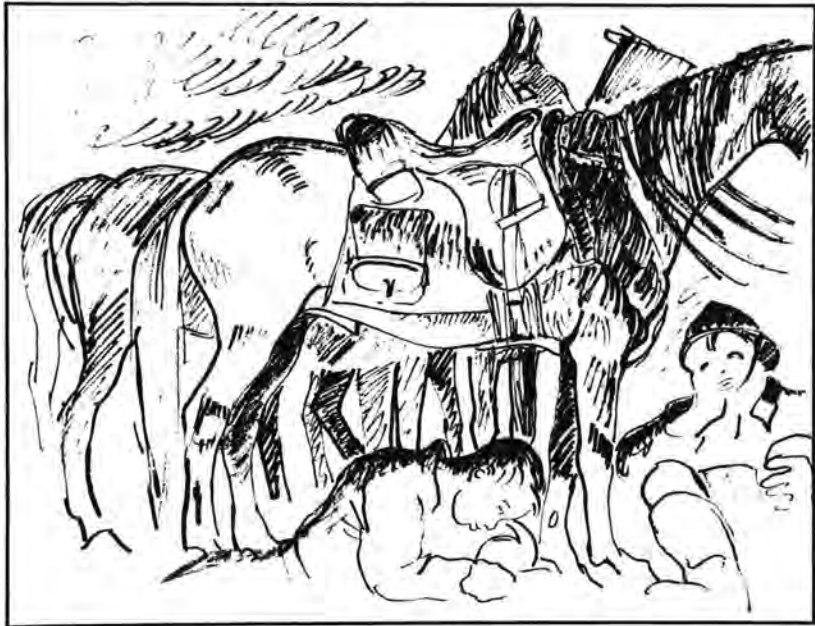
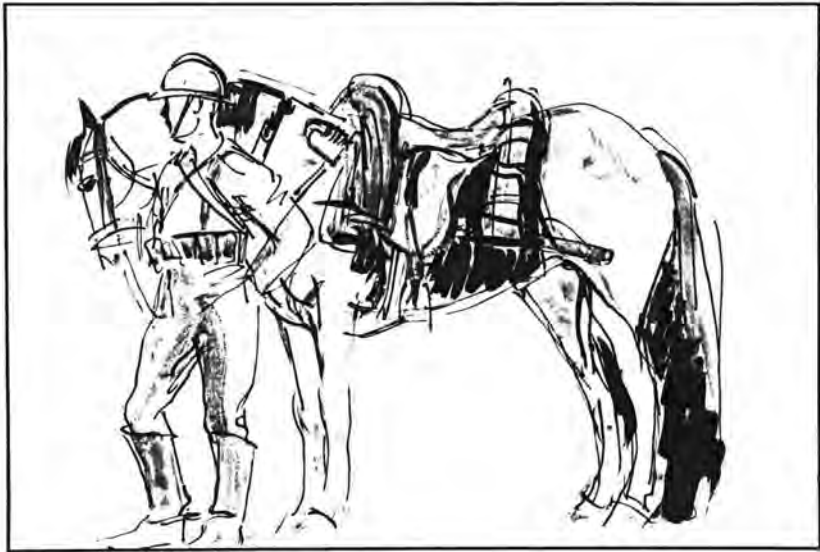


Il. 32. Zygmunt Haupt, rysunek dotyczący wojny obronnej we wrześniu 1939 roku
© Arthur Haupt, dzięki uprzejmości Arthura Haupta i Kevina Martindale'a

Il. 33. Zygmunt Haupt, rysunek dotyczący wojny obronnej we wrześniu 1939 roku
© Arthur Haupt, dzięki uprzejmości Arthura Haupta i Kevina Martindale'a



Il. 34. Zygmunt Haupt, rysunek dotyczący wojny obronnej we wrześniu 1939 roku
© Arthur Haupt, dzięki uprzejmości Arthura Haupta i Kevina Martindale'a



Il. 35. Zygmunt Haupt, rysunek dotyczący wojny obronnej we wrześniu 1939 roku
© Arthur Haupt, dzięki uprzejmości Arthura Haupta i Kevina Martindale'a

Il. 36. Zygmunt Haupt, rysunek dotyczący wojny obronnej we wrześniu 1939 roku
© Arthur Haupt, dzięki uprzejmości Arthura Haupta i Kevina Martindale'a



Il. 37. Zygmunt Haupt, rysunek dotyczący wojny obronnej we wrześniu 1939 roku
© Arthur Haupt, dzięki uprzejmości Arthura Haupta i Kevina Martindale'a



II. 38. Zygmunt Haupt na tle własnego obrazu

© Arthur Haupt, dzięki uprzejmości Arthura Haupta i Kevina Martindale'a

„El Greco walił biel na chama” Miron Białoszewski wobec dzieł sztuki¹

Mirona Białoszewskiego raczej nie łączono do tej pory z recepcją kultury wysokiej, a jeżeli już, to widziano w nim odbiorcę muzyki², nie konesera sztuki. Miał być – według określenia Artura Sandaue-
ra – poetą rupieci³, poetą rzeszowskich świątków i ikonek, wreszcie poetą języka ulicy, a nie literatem nawiązującym do malarstwa dawnych mistrzów. Począwszy od debiutanckich *Obrotów rzeczy*, miano największego „artysty” przyznawał Białoszewski życiu, rzeczywistości, nie zaś któremuś ze znanych malarzy, rzeźbiarzy czy architektów. Pisał wiersze o piecu, szafie, a nawet łyżce durszlakowej, nie o *Gioccondzie* czy *Wenus z Milo*. Zaciek na suficie wydawał mu się znacznie ciekawszy niż wisząca na ścianie reprodukcja *Bitwy pod Grunwaldem*; ciekawszy,

Anna Śliwa

dr Anna Śliwa, Muzeum Miasta Gdyni, Dział Sztuki,
e-mail: a.sliwa@muzeumgdynia.pl.

¹ W artykule wykorzystuję niektóre ustalenia zawarte w mojej książce: A. Śliwa, *Sztuka – percepcja – język. Sfera wizualna w twórczości Mirona Białoszewskiego*, Universitas, Kraków 2013.

² Zob. S. Falkowski, *Muzyka sfer ziemskich. (O niektórych funkcjach motywów muzycznych w poezji Białoszewskiego)*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” R. 24 (1991 [za rok 1989]); J. Kopciński, *Muzyka w teatrze Mirona Białoszewskiego*, „Dialog” 1994, nr 11; tenże, *Osmędeuszowe partytury Mirona Białoszewskiego*, „Teatr” 1997, nr 11; J. Wiśniewski, *Pielgrzymowanie i muzyka. Uwagi o wierszu „Stara pieśń na Binnarową” Mirona Białoszewskiego*, „Prace Polonistyczne” 2003 (seria 58); tenże, *Miron Białoszewski i muzyka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2004.

³ A. Sandauer, *Poezja rupieci (Rzecz o Mironie Białoszewskim)*, [w:] tenże, *Zebrane pisma krytyczne*, t. 1, PIW, Warszawa 1981, s. 358–392.

„choć jeszcze mniej zrozumiały”⁴. Z drugiej jednak strony, choć trudno uznać Mirona za bywalca muzealnego, podczas podróży nie omijał przybytków sztuki, notował swoje wrażenia, kupował reprodukcje. Przyjaźnił się z artystami, m.in. Józefem Czapskim, Janem Lebensteinem [il. 43], Lechem Emfazym Stefańskim, Eugeniuszem Stecem, Ludmiłą Murawską, Haliną Oberländer, nazywaną przez poetę Kicią Kocią.

Wieloletnim partnerem i współlokatorem Białoszewskiego w warszawskim mieszkaniu przy placu Dąbrowskiego był Leszek Soliński, historyk sztuki, malarz, który w twórczości poety występuje pod skrótem imienia jako Le. To właśnie z nim Białoszewski poruszał tematy związane ze sztuką, tworząc zarazem niezwykle ciekawe świadectwo odbioru jej dzieł. Pierwsze literackie zapisy tych rozmów pojawiają się w *Donosach rzeczywistości*, ale najwięcej można ich odnaleźć w *Rozkurzu*.

Opublikowany w 1980 roku tomik *Rozkurz* nie poddaje się łatwym klasyfikacjom genologicznym. Jak niejednokrotnie zauważali krytycy, twórczość Białoszewskiego, poczynszy od *Donosów rzeczywistości*, to „twórczość bez utworów”⁵, „notowanie błysków, skojarzeń, rozmów, zdarzeń”⁶, istny rozkurz – „uboczny produkt wiecznie pracującego młyna”⁷. Nie czas tu rozstrzygać, czy mamy do czynienia ze współczesną *silva rerum*, dziennikowo-notatnikiem, a może swoistym kolażem⁸. Najistotniejszą dla nas obserwację stanowi zauważony brak gradacji, jakiegokolwiek wartościowania zestawionych „spisków cywila”⁹, jak je określa Białoszewski. Rozmowy o sztuce pojawiają się obok podsłuchanych wypowiedzi ekspedientek sklepowych, obok uwag o muzyce, bezpieczeństwa psach, kosmitach, nowym mieszkaniu na Saskiej Kępie, obok zapisów snów i własnych myśli. W żaden sposób się ich nie wyróżnia.

⁴ M. Białoszewski, *Utwory zebrane*, t. 8: *Rozkurz*, PIW, Warszawa 1998, s. 16. Dalej w przypisach *Utwory zebrane* Mirona Białoszewskiego oznaczam skrótem UZ.

⁵ Ł. Nicpan, *Bez utworów*, „Nowe Książki” 1981, nr 5, s. 24–26.

⁶ Tamże.

⁷ W. Zawistowski, *Spiski cywila*, „Polityka” 1981, nr 48, s. 9.

⁸ O kolażowej strukturze prozy Białoszewskiego pisała A. Karpowicz, *Kolaż. Awangardowy gest kreacji. Themerson, Buczkowski, Białoszewski*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego [seria: Communicare: historia i kultura], Warszawa 2007.

⁹ UZ, t. 8, s. 97.

Podobną prawidłowość możemy zaobserwować we fragmentach dotyczących spotkań z architekturą i malarstwem w podróży¹⁰. Jak czytamy w *Szumach, zlepiach, ciągach*, Paryż nie sprostał oczekiwaniom poety. Rozczarowała go Notre-Dame¹¹ („o, jaka mała”¹²), Madeleine („Wiele klasycyzmem, Napoleonami. Prędko uciekłem”¹³), żwir w Ogrodzie Luksemburskim, a plac Zgody po prostu męczył. Za to zaryzykował Białoszewski spóźnienie na umówione z Arturem Sandauerem spotkanie w Luwrze, byle tylko dotrzeć do „istoty” napotkanego po drodze dworca. Z równą skrupulatnością odnotowuje zarówno: „wlałem tu w kupę w biały dzień”¹⁴, jak i:

Na Giocondę wtedy nie popatrzałem. Trochę ze wzgardy, że taka oklepiana. A trochę z uprzedzenia Tytusa Czyżewskiego, który do Lu. powiedział złośliwie o Giocondzie

– to piernik.

Aż raz stanąłem. Spojrzałem. Żaden piernik. Byłem tak oczarowany, zawstydzony.

Nie, nie... Są rzeczy, których nic się nie czepi...¹⁵.

Z kolei podczas – opisanego w *Rozkurzu* – pobytu na Węgrzech do zwiedzenia Muzeum Prawosławnej Sztuki Sakralnej w Szentendre (20 km od Budapesztu) skłoniła Białoszewskiego nagła potrzeba fizjologiczna. W muzeum nie było, niestety, toalety, za to – „nadzwyczajności. Ikony z XII, XIII, XIV wieku”¹⁶. Poeta jednak ich nie opisuje. Znacznie dokładniej zrelacjonuje

¹⁰ Wnikliwą analizę opisów podróży w twórczości autora *Rozkurzu* przedstawiła M. Czermińska, *Małe i wielkie podróże Mirona Białoszewskiego*, [w:] *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*, red. M. Głowiński, Z. Łapiński, Wydawnictwo IBL, Warszawa 1993, s. 80–95.

¹¹ Zupełnie inaczej postrzegał katedrę Notre-Dame Julian Przyboś. Por. H. Zaworska, *Poeta – czyli „nowe doznawanie świata”*, [w:] też, *Sztuka podróżowania. Poetyckie mity podróży w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, Juliana Przybosa i Stanisława [sic!; i.e. Tadeusza] Różewicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, s. 157–234. O literackiej recepcji katedry gotyckiej patrz: M. Czermińska, *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry, słowo/obraz terytorium*, Gdańsk 2005.

¹² UZ, t. 5: *Szumy, zlepy, ciągi*, PIW, Warszawa 1989, s. 69.

¹³ Tamże, s. 70.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże, s. 73.

¹⁶ UZ, t. 8, s. 149.

natomiast wizytę w ustępie, nie pomijając koloru ścian ani nawet napisów, wśród których, ku swojemu zdziwieniu, odnalazł jeden w języku polskim. Przykłady można by mnożyć. Andrzej Zieniewicz owo zestawianie strzępków rozmów, mało znaczących zdarzeń, faktów ważnych obok błahych w, zdawałoby się, przypadkowej kolejności, diagnozował jako wynik kryzysu fikcji i próbę przeciwstawienia jej „autentycznego materiału biografii przywoływanego możliwie bez literackiej obróbki, w formie świadomie brulionowej”¹⁷.

Bogdan Owczarek, poszukując pojemnej formuły dla niefabularnej prozy Mirona Białoszewskiego, do której – w odróżnieniu od *Pamiętnika z powstania warszawskiego* czy *Zawatu* – zalicza *Donosy rzeczywistości*, *Szumy*, *zlepy*, *ciągi* oraz *Rozkurz*, wskazuje na pięć istotnych „symboli” – organizatorów sensu: dom, odwiedziny, dar, rozmowę, a także sztukę¹⁸. Można by polemizować, czy rzeczywiście wymienione „symbole” dają się zauważyć wyłącznie w „niefabularnych” utworach Białoszewskiego i czy wobec tego wprowadzony przez badacza podział na utwory jednolite (fabularne) i sfragmentaryzowane (niefabularne) nie jest pewnym uproszczeniem. Nie da się jednak zaprzeczyć, że symbole-toposy rozpoznał Owczarek bardzo trafnie, zwłaszcza kluczową rolę przyjacielskiej wymiany myśli. Oto jak badacz charakteryzuje rozmowę:

„Rozmowa” [...] pojawia się w opowiadaniach Białoszewskiego bardzo często, raz występuje jako zdarzenie językowe, które warto podsłuchać i zapisać ze względu na interesujące wyrażenia i zwroty, drugi raz jako konwersacja towarzyska, dająca zadowolenie i przyjemność uczestnikom, wreszcie jako duchowe spotkanie i wymiana idei¹⁹.

Rozmowa zyskuje więc w interpretacji Owczarka trojaki charakter: wydarzenia językowego, towarzyskiego i intelektualnego. Taką też postać przybierają rozmowy o sztuce.

¹⁷ A. Zieniewicz, *Małe iluminacje. Formy prozatorskie Mirona Białoszewskiego*, PIW, Warszawa 1989, s. 36–37.

¹⁸ B. Owczarek, *Poza autobiografią. O prozie Mirona Białoszewskiego*, „Twórczość” 1995, nr 10, s. 77.

¹⁹ Tamże.

Formą dialogu, jaką Białoszewski wybrał do rozważań o sztukach plastycznych, chętnie posługiwali się już starożytni, a później renesansowi teoretycy sztuki. Warto przypomnieć chociażby *Dialog o malarstwie* Paola Pino (1548), *Dialog o malarstwie zatytułowany „Aretino”* Lodovico Dolce (1557) czy *Dialog dotyczący błędów i niewłaściwości, jakie popełniają malarze przedstawiający historie* Giovanniego Andrei Gilio da Fabriano (1564)²⁰. W zależności od decyzji autora dialogu, jeden z rozmówców mógł pełnić rolę dominującego bądź też obaj interlokutorzy aktywnie uczestniczyli w wymianie poglądów. Cel w obu przypadkach pozostawał niezmienny – przekonać odbiorcę do głoszonych racji.

Wobec tak zarysowanej tradycji dialogu dotyczącego malarstwa rozmowy Mirona z Le. sytuują się całkowicie osobno. Przede wszystkim nie służą formułowaniu teorii sztuki, ale chodzi w nich o wyrażenie przeżycia estetycznego. Dokumentują wrażliwość i dociekliwość odbiorczą. Są, co najważniejsze, rozmową, zapisem żywego, mówionego języka, ze wszystkimi tego konsekwencjami. Echo dawnych teoretycznych dialogów pobrzmiewa w kreacji postaci Le., który jako historyk sztuki i malarz [il. 46–47], odgrywa rolę znawcy, objaśnia, tłumaczy. Swoje sądy wypowiada arbitralnie, pełni rolę przewodnika. Wchodzi do miejsc niedostępnych zazwyczaj zwiedzającym, jak np. do muzealnego magazynu²¹. Zresztą, nie tylko przekracza jego próg, ale też informuje pracownice muzeum, kogo przedstawia portret – „Od razu wciągnęły do katalogu”²².

W spisie obrazów eksponowanych na indywidualnej wystawie Leszka Solińskiego w 1966 roku przyciąga uwagę jeden z pierwszych wymienionych na liście, a mianowicie *Z El Greco* – jedyna praca jawnie nawiązująca do twórczości innego artysty. Henk Proeme, partner malarza, prototyp postaci Miśka Holendra z prozy Białoszewskiego, podaje, że obraz przedstawiał kopię z El Greca. Ponieważ jednak praca została skradziona, z samego tytułu nie sposób wywnioskować, które konkretnie dzieło zainspirowało malarza z Żarnowca.

²⁰ *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, wyb. i oprac. J. Białostocki, PWN, Warszawa 1985, s. 195–228.

²¹ UZ, t. 8, s. 166–167.

²² Tamże, s. 167.

W *Rachunku zachciankowym* Mirona Białoszewskiego również możemy odnaleźć utwór odwołujący się do dzieła El Greca – *Mosty pierwotne i El Greco wybawiający*. Najprawdopodobniej, choć tytuł nie został wyrażony wprost, wiersz stanowi poetyckie nawiązanie do *Adoracji Imienia Jezus*, obrazu olejnego o wymiarach 140×110 cm²³ powstałego w latach 1577–1579, przechowywanego w Monasterio de San Lorenzo de El Escorial w Hiszpanii, znanego również pod tytułami *Sen Filipa II*, *Alegoria Świętej Ligi* oraz *Sąd Ostateczny* [il. 39].

Mosty pierwotne... odbiegają jednak od typowej ekfrazy. Jak trafnie zauważyła Anna Klamecka: „operując malarskością, wykraczają poza nią w stronę artykulacji przeżycia intymnego”²⁴. Białoszewski aluzyjnie odnosi się tylko do wybranego fragmentu dzieła, mostu zwieńczonego bramą, który na obrazie znajduje się w centralnej partii tła. Plan pierwszy zaś, przedstawiający grupę klęczących postaci, m.in. króla Filipa II, weneckiego dożę, papieża i Don Juana de Austria, został w wierszu całkowicie pominięty. A może raczej zastąpiony autoportretem poety „z sercem do ściany”. Autor *Rozkurzu* wybiera więc szczegół zamiast ogółu, fragment większej całości. W tym kontekście i wiersz z *Rachunku zachciankowego* mógłby, jak obraz Solińskiego, nosić tytuł *Z El Greco*. Ta obecność motywów z El Greca zarówno u Solińskiego, jak i Białoszewskiego dowodzi, że malarz z Krety musiał być im obu bliski. Nie zaskakuje więc, że to m.in. o jego płótnach właśnie będą rozmawiać Miron i Le., bohaterowie *Rozkurzu*.

Punkt wyjścia do rozmowy o sztuce stanowi w *Rozkurzu* zazwyczaj reprodukcja dzieła. Dialogi dotyczące obrazów El Greca zostały wprowadzone w narrację w podobny sposób. Zacytujmy dwie rozmowy, które odbyły się po powrocie Mirona z Budapesztu, podczas wspólnego z Le. oglądania reprodukcji:

Przy oglądaniu plakatowych reprodukcji El Greca z Budapesztu Le.:

– to przeostrzenia, te fałdy nie mogą być aż tak białe.

Ja na drugi dzień:

– zjrzałem do notatek, mam zapisane: grzbiety fałd białawe.

²³ W tych samych latach El Greco wykonał również mniejszą wersję obrazu (57,8×34,2 cm) techniką olejną i temperą na desce sosnowej. Praca przechowywana jest w National Gallery w Londynie. Por. M. Scholz-Hänsel, *El Greco. Domenikos Theotokopoulos 1541–1614*, przeł. E. Tomczyk, Taschen, Köln–Warszawa 2005, s. 25.

²⁴ A. Klamecka, *Aporie intymności. O kilku aspektach korespondencji sztuk w poezji Mirona Białoszewskiego*, „FA-art” 2006, nr 4, s. 27.

Le.:

– El Greco walił biel na chama. Teraz się boją bieli. Dawniej nie. On kładł biel, a dopiero na tym inne kolory, dlatego tak świecą i są gładkie. Tego jest grubo, ale to jest wyrównane tym wyżliziem²⁵

[...] Plac Dąbrowskiego. Le. przygląda się rozwieszonym dwóm reprodukcjom El Greca.

– El Greco bije wszystko. Oryginalny. I jednocześnie maluje, jak chce. Ten anioł ze Zwiastowania ma pióra z indyka. Ona typowa Hiszpanka. Jak ten anioł się utrzymuje?

– Na obłoku, troszkę nad podłogą. Ona cisnęła robótkę, nożyczki, o widzisz...

– To to wiadomo. Ten anioł patrzy nie na nią, a na swoją rękę.

– A Duch Święty głębiej, ale między nimi, smuga po nim na niebie jak po samolocie.

– Po Duchu Świętym zawsze są smugi jak po samolocie. Żeby nie to malarstwo, to w ogóle... co by... co by ludzkość była warta²⁶.

Przytoczone fragmenty sprawiają wrażenie zapisu rzeczywistej sytuacji komunikacyjnej, reprezentującej bezpośredni typ kontaktu między rozmówcami (twarzą w twarz), czytelnik natomiast zostaje zmuszony do przyjęcia dwuznacznej roli podsłuchiacza. Złudzenie „prawdziwości” powstaje głównie dzięki zastosowaniu potocznego słownictwa, zaimków wskazujących, a także licznych elips. To, co w języku pisanym wydaje się niedopuszczalne, jak np. powtórzenia czasowników – dominują „być” i „mieć” – nie razi w prywatnej rozmowie. Prosta składnia i niewyszukana leksyka oddają żywe tempo bezpośredniego aktu komunikacyjnego. Natomiast zwroty kolokwialne, niosące w sobie duży ładunek ekspresji, w połączeniu z wysokim tematem (malarstwo, El Greco), zaskakują, a może nawet szokują czytelnika.

Oba zacytowane fragmenty łączy malarstwo El Greca, ale w każdym z nich rozmowa przebiega w odmiennym kierunku. W pierwszym dialogu uwagę

²⁵ UZ, t. 8, s. 154–155.

²⁶ Tamże, s. 157.

rozmówców przyciąga przede wszystkim kolor – biel. Absorbują on uwagę do tego stopnia, że nie otrzymujemy żadnych innych informacji ani o temacie, ani o kompozycji przedstawienia. Wiemy tylko, że grzbiety fałd noszą białawy odcień, ale to za mało, by ustalić, jaką reprodukcję oglądają Miron i Le. El Greco w hiszpańskim okresie twórczości odszedł od ciepłej weneckiej tonacji barw i ochładzał stosowane przez siebie kolory. Biel występowała z reguły jako kredowa bądź wchodziła w ton zimnego błękitu²⁷. Białawe grzbiety fałd daje się zauważyć na wielu obrazach El Greca, również w *Zwiasztowaniu*, o którym mowa w drugim dialogu. Nie sposób jednak stwierdzić, czy w obu przytoczonych fragmentach dyskutuje się o tej samej reprodukcji.

Pierwszą reakcję Le. i Mirona stanowi zdziwienie, niedowierzanie – „te fałdy nie mogą być aż tak białe”²⁸ – wzmagane jeszcze przez obcowanie z reprodukcją. Kolory na reprodukcjach nie zawsze wiernie odpowiadają barwom oryginału, stąd zakłopotanie i konsternacja. Rozstrzygnięcie przynoszą dopiero notatki Mirona sporządzone w muzeum: plakat nie kłamie [il. 40]. Reprodukcje oraz notatki muzealne zdają się służyć jako pomoce pamięci. Nie mogą zastąpić rzeczywistego kontaktu z dziełem sztuki. Wobec jego braku stanowią znak oryginału, pośredniczą między nim a rozmówcami. Z konieczności tworzy się wielostopniowa zależność: obraz El Greca jest tematem rozmowy, której uczestnicy patrzą nie na samo arcydzieło, lecz na jego znak – plakatową reprodukcję. Mielibyśmy tu więc do czynienia z poczwórną perspektywą reprezentacji, a mianowicie z językowym przedstawieniem (1) językowego przedstawienia (2) reprodukcji (3) oryginału przedstawienia plastycznego (4).

Spotkanie z dziełem sztuki poprzez reprodukcję powoduje szereg znaczących zmian w procesie odbioru. Doskonale zdiagnozował je Walter Benjamin. Zauważył m.in., że „reprodukcja techniczna przenosi kopię oryginału w sytuację, w których oryginał sam nie mógłby się znaleźć. [...] pozwala oryginałowi [...] spotkać się z miłośnikiem sztuki w jego pokoju”²⁹. Pozornie przybliży więc

²⁷ Por. M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 1: *Antyk. Średniowiecze. Renesans. Barok*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1970, s. 292.

²⁸ UZ, t. 8, s. 154.

²⁹ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji*, przeł. K. Krzemień, [w:] *Studia z teorii filmu*, red. A. Jackiewicz, t. 4: *Estetyka i film*, red. A. Helman, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972, s. 154.

dzieło odbiorcy, zaspokaja potrzebę jego posiadania. Różnica między oryginalnym dziełem sztuki a jego reprodukcją jest jednak znacząca. Przywołajmy raz jeszcze słowa Benjamina: „Z obrazami łączą się ściśle niepowtarzalność i trwanie, z reprodukcjami – przemijalność i seryjność”³⁰. Kultura nowoczesna poprzez multiplikację ściąga w dół sztukę wysoką. W koncepcji niemieckiego badacza umasowienie sztuki pozbawiało dzieło aury, czyli jednostkowości i niepowtarzalności, wpisania w tradycję i historię³¹.

Miron i Le. nie zastanawiają się nad statusem plakatuwej reprodukcji. Traktują ją użytkowo jako medium, przekaznik. Zdając sobie sprawę z niedoskonałości reprodukcji, pozostają wobec niej nieufni. Le. odwołuje się do swojej wiedzy: „On kładł biel, a dopiero na tym inne kolory, dlatego tak świecą i są gładkie”³², Miron – do doświadczenia wizualnego, bezpośredniego kontaktu z oryginałem, przywoływanego w pamięci za pośrednictwem sporządzonych w muzeum notatek: „Zajrzałem do notatek, mam zapisane: grzbiety fałd białawe”³³. Plakat z Budapesztu nie konkuruje więc z płótnem z muzeum. Nie zakłóca niepowtarzalności budapeszteńskiego obrazu El Greca, raczej odsyła do niego, pomaga pamięci.

Zacytowane dwa fragmenty rozmów Mirona i Le. o przechowywanych w Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie (Szépművészeti Múzeum) płótnach El Greca nie występują w tomie prozy bezpośrednio po sobie. Rozdziela je kilka innych jeszcze myśli: wspomnienie białej ściany w mieszkaniu przy placu Dąbrowskiego, wizja Boga bawiącego się nieskończonością, opowieść o hinduskim świętym obcinającym sobie rękę, by nakarmić robaki, rozważania o moralności i sile woli, uwagi o sztuce, która z jednej strony podnosi wartość ludzkości, a z drugiej sprzyja wszelkiego rodzaju nadużyciom. W kontekście rozmowy o El Grecu „wałącym biel na chama” najbardziej zainteresuje nas następujący bezpośrednio po niej i nieprzypadkowo, jak się wydaje, z nią zestawiony wątek białej ściany. Tom *Rozkurz* tylko pozornie sprawia wrażenie chaotycznie zestawionych strzępków zdarzeń, podsłuchanych rozmów, błahych anegdot. W rzeczywistości fragmenty, czy – jak je nazywa Białoszewski – „spiski cywila”,

³⁰ Tamże, s. 156.

³¹ Tamże, s.155.

³² UZ, t. 8, s. 155.

³³ Tamże, s. 154.

nabierają dodatkowych znaczeń poprzez taki, a nie inny montaż. Narrator Miron przywołuje więc białą, pustą ścianę, psujący się adapter, dni samotności przy placu Dąbrowskiego i Le., który skwitował skargi Mirona na odmawiający posłuszeństwa sprzęt grający krótkim: „I tak większych przeżyć mieć nie będzieciez”³⁴.

Mieczysław Porębski właśnie w ścianie, obok okna i lustra, widział podstawową analogię obrazu. Zacytujmy:

A więc ściana. Pozornie pusta, jako wyzwanie. Bo tylko pozornie. Już ściana paleolitycznej jaskini kłębiła się od grzebieni zwierzęcych majaczących w nawisach skalnych. Pierwsze dostrzeżone analogie: penetracja, wagina, rozrodczość; gwarancja obfitości. By ją sobie zapewnić wystarczało to wszystko w świetle lojowego kaganka wypatrzeć, dopełnić obrysem, kolorem, a potem już tylko mnożyć, powielać, brać odciskiem dłoni w posiadanie. Ten sam mechanizm analogowy w antycznej opowieści o początku malarstwa – obrysowanie cienia³⁵.

Biała ściana i w *Rozkurzu* zdaje się symbolizować twórczy potencjał, nieograniczone niczym pomysły, inspiracje, natchnienia. Trzeba tylko je odnaleźć, obrysować cień, czyli zapisać biel kartki.

Druga rozmowa Mirona i Le. o malarstwie El Greca nie dotyczy już koloru. Właściwie problem barw, sposób kładzenia farby tym razem nie interesuje rozmówców. Ich uwagę przyciąga natomiast sposób komponowania sceny, swoboda i oryginalność artysty. Wymieniają tytuł obrazu: *Zwiastowanie*, stąd nietrudno się domyślić, że bohaterowie oglądają reprodukcję obrazu olejnego (91×66,5 cm), powstałego w latach 1595–1600, przechowywanego obecnie w zbiorach Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie [il. 41–42].

Podsluchujmy więc dalej. Le. i Miron zwracają teraz uwagę na poszczególne fragmenty obrazu: Marię – typową Hiszpankę, jej koszyczek z robótkami i nożyczkami, anioła Gabriela na chmurze, Ducha Świętego pozostawiającego

³⁴ Tamże, s. 155.

³⁵ M. Porębski, *Z obrazem trzeba zamieszkać*, [w:] *Twarzą w twarz z obrazem. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów, 22–26 października 2002*, red. M. Porębska, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2003, s. 224.

smugę jak po samolocie. Pomijają jednak pozy postaci i tło, a oprócz informacji o tym, że Duch Święty znajduje się w głębi między Marią a aniołem, brakuje danych na temat wzajemnego usytuowania przestrzennego poszczególnych elementów. Zamiast opisu obrazu – ekfrazy – otrzymujemy świadectwo drogi oglądu, relację z procesu odbioru dzieła sztuki. Przy tym, co warto podkreślić, zatrzymujemy się w miejscach przyciągających wzrok, intrygujących bądź budzących zdziwienie odbiorcy, który niekoniecznie musi być historykiem sztuki. Opis jest fragmentaryczny i niewiele mówi komuś, kto nie ma przed oczami reprodukcji. Z drugiej jednak strony zdaje się on na tyle kompletny, że możemy bezbłędnie zidentyfikować, o który obraz – El Greco namalował przecież niejedno *Zwiastowanie* – chodzi.

Malarz z Krety wykonał co najmniej dziesięć prac przedstawiających temat zwiastowania. Spośród nich najbliższe obrazowi z Budapesztu jest *Zwiastowanie* z Toledo, powstałe około 1600 roku (olej na płótnie, 128×83 cm). Można na nim zobaczyć wszystkie elementy wymienione przez Le. i Mirona: koszyczek z robótkami i nożyczkami, smugę po Duchu Świętym „jak po samolocie”, aniola na obłoku. Jednak tonacja tego obrazu pozostaje nieco ciemniejsza. Pozostałych *Zwiastowań* El Greca nie da się już pomylić z wersją z Budapesztu. Smuga po Duchu Świętym występuje jeszcze tylko na *Zwiastowaniu* z Thyssen-Bornemisza Collection z Madrytu (1597–1600, olej na płótnie, 114×67 cm), ale w koszyczku brak nożyczek. Podobnie koszyczek z robótkami, ale bez nożyczek, odnajdziemy na obrazie z Museo de Bellas Artes z Bilbao (1596–1600, olej na płótnie, 113,5×66 cm) i, najbardziej chyba znanym, *Zwiastowaniu* z Museo del Prado z Madrytu (1596–1600, olej na płótnie, 315×174 cm).

Białoszewskiego interesuje przede wszystkim mimetyczna funkcja sztuki. Przypomnijmy chociażby pytanie Le.: „Jak ten anioł się utrzymuje?”³⁶ oraz spostrzeżenia dotyczące wpływu warunków lokalnych na wyobraźnię artysty: „Ten anioł ze *Zwiastowania* ma pióra z indyka. Ona typowa Hiszpanka”³⁷. Uwaga odbiorcy skupia się więc na tym, co znajome, znane z doświadczenia bądź dające się skojarzyć z czymś utrwaloną w pamięci. Przywołajmy fragment z *Szumów, zlepow, ciągów*:

³⁶ UZ, t. 8, s. 157.

³⁷ Tamże.



Il. 39. El Greco, *Adoracja Imienia Jezus*, 1577–1580, olej, płótno, 140x110 cm. Chapter House, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial

Źródło: The Yorck Project (2002) 10.000 Meisterwerke der Malerei (DVD-ROM), distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_Greco_056.jpg)



Il. 42. El Greco, *Zwiastowanie*, 1595–1600, olej, płótno, 91×66,5 cm, Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie

Źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_Greco_-_The_Annunciation_-_Google_Art_Project.jpg

Arturowi S. było ciągle za gorąco w wydrach. Na wystawie stu obrazów Utrilla między pluszowymi balaskami przeciskaliśmy się każdy ze swoim paltem przed sobą. [...]

Widzowie byli zajęci sprawdzaniem, jaka to ulica. I to wszyscy, i przy każdym Utrillu. Ale potem zrozumiałem na przykładzie Warszawy, że to powszechne. Mnie też obchodziło, jaka ulica jest tu i tu na obrazku³⁸.

W przypadku zapisów rozmów o sztuce z Le. „obchodzi” Białoszewskiego jednak znacznie więcej niż tylko to, co „na obrazku”. Pasjonuje go przede wszystkim język – potoczne zwroty i powiedzonka charakterystyczne dla mówionej odmiany języka, kolokwialny styl wypowiedzi pozostający w sprzeczności z wysokim tematem rozmowy. Punkt wyjścia stanowi dzieło sztuki, ale wydaje się ono tylko pretekstem do zaprezentowania żywiołu języka. Stąd zamiast prostej, przezroczystej językowo, informacji, że El Greco faworyzował biel, dużo jej nakładał, otrzymujemy wypowiedź, która przyciąga uwagę ze względu na swą konstrukcję: „El Greco walił biel na chama”³⁹.

Dwutomowy *Słownik frazeologiczny języka polskiego* pod redakcją Stanisława Skorupki nie odnotowuje wyrażenia „walić co na chama”. Odnaleźć możemy jedynie przestarzały zwrot „walić co na kogo” w znaczeniu „spychać, zwałać”⁴⁰. Jednak w interesującym nas przypadku, jak wynika z kontekstu, wyrażenie przyimkowe „na chama” pełni rolę nie dopełnienia, ale okolicznika sposobu. Dopiero w najnowszym *Wielkim słowniku frazeologicznym PWN z przysłówiami* znajdujemy związek frazeologiczny „robić coś na chama, na grandę”, co oznacza „robić coś obcesowo, gwałtownie, brutalnie, bez ukrywania intencji, często z użyciem siły”⁴¹. Czy El Greco rzeczywiście „gwałtownie”, „brutalnie” i „z użyciem siły” „walił” biel na płótno to kwestia, którą wypadałoby opatrzyć dużym

³⁸ UZ, t. 5, s. 71–72.

³⁹ UZ, t. 8, s. 155.

⁴⁰ S. Skorupka, *Słownik frazeologiczny języka polskiego*, t. 2: R–Ż, Wiedza Powszechna, Warszawa 1974, s. 503.

⁴¹ *Wielki słownik frazeologiczny PWN z przysłówiami*, oprac. A. Kłosińska, E. Sobol, A. Stankiewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005, s. 444.

znakiem zapytania. Le. chodziło raczej o to, że malarz nie obawiał się znacznego nagromadzenia bieli i w tym sensie działał „obcesowo”, „na chama”. Co ciekawe, wyrażenie to było, jak się wydaje, na trwałe wpisane w język samego poety. Musiało być mu bliskie, skoro posłużył się nim w jednym z wywiadów. Opowiadając o wyprawie statkiem „Stefan Batory” dookoła Europy, nazwał ją „konsumowaniem na chama świata”⁴².

W przywoływanym wcześniej fragmencie o węgierskim muzeum ikon wspominałam, że Miron z równą szczegółowością relacjonuje wizytę w muzeum i w toalecie, zwraca uwagę na piękno ikon i na napisy w ubikacji, w tym jeden w języku polskim. Otóż polski napis, którego wówczas nie cytowałam, brzmi następująco: „Nie myśl, chamie, że srasz smalcem. / Nie wycieraj dupy palcem”⁴³. Mimo dosadności języka tekst nie razi odbiorcy. Bardziej niż jego treść, wpisująca się w „poetykę” napisów klozetowych, zaskakuje to, że w węgierskiej toalecie można zobaczyć napis w języku polskim. Sfera kloaki i sztuki pozostaje jasno rozgraniczona. W rozmowach o sztuce Mirona z Le. wszystko zaczyna się komplikować, mieszać, wzajemnie na siebie nakładać. O dziełach sztuki mówi się językiem niskim, niedbałym, potocznym. Zdanie: „El Greco walił biel na chama” jest tego najlepszym przykładem.

Nieprzystawalność słów do kontekstu może szokować czytelnika, a w każdym razie zwraca jego uwagę. Jednak czy tylko o to chodziło? W *Pracy magisterskiej* pisanej dla Agnieszki Kostrzębskiej-Petelskiej Białoszewski dość jasno sformułował swą strategię – być jak najbliżej życia, jak najbliżej języka. Zaczynamy znaczący fragment:

Białoszewski jako właściciel (tak mówi) całego polskiego języka, bo i całego życia [...], nie uznaje coraz więcej omijania słów brzydkich [...]. Sam dawniej brzydził się słowem „pierdzić”. Teraz uważa. Skoro trzeba. Mówią? Mówią. To nie pisać? Pisać – wszystko, co mówią, co robią⁴⁴.

⁴² M. Białoszewski – nagranie głosowe, Muzeum Literatury w Warszawie, Dział Foniczny, nr inw. M.00957.

⁴³ UZ, t. 8, s. 150.

⁴⁴ M. Białoszewski, *Praca magisterska*. Cyt. za wywiadem: A. Kostrzębska-Petelska, „Rzeczywistość to artystka”, rozm. T. Sobolewski, [w:] *Miron. Wspomnienia o poecie*, zebrała i oprac. H. Kirchner, Tenten, Warszawa 1996, s. 220 (tu również karty z rękopisu *Pracy magisterskiej* napisanej przez Mirona Białoszewskiego dla Agnieszki Kostrzębskiej – tamże, s. 216, 219, 221).

Autor *Donosów rzeczywistości*, jeśli nawet zatrzymuje się w swojej twórczości przy dziełach sztuki, nie czyni tego wyłącznie dla nich samych. Przy dziele sytuuje odbiorcę. U Białoszewskiego arcydzieło nie istnieje bez widza – kogoś, kto będzie patrzył, podziwiał, ale też nazywał, opisywał, dzielił się swoimi spostrzeżeniami z kimś obok. Tym samym spotkanie z dziełem sztuki to jednocześnie spotkanie z językiem, najlepiej codziennym, barwnym, pełnym kolo-kwialnych zwrotów i indywidualnego słownictwa, a więc tym najbliższym rzeczywistości. Przemieszczenie kultury wysokiej z niską, oryginału z reprodukcją, muzeum i toalety może być, wbrew pozorom, bardzo odkrywcze. Czy nie tak właśnie malował El Greco, włączając profanum w sferę sacrum, tworząc skrzydła anioła z piór indyka? Czy nie podobnie czynią archeolodzy, rozpoczynając poszukiwania najcenniejszych zabytków właśnie w kloace? Zresztą niejedna średniowieczna latryna kryła w sobie perełkę.

Uwagi nad *Zwiastowaniem* El Greca zamyka myśl natury ogólnej: „Żeby nie to malarstwo, to w ogóle... co by... co by ludzkość była warta”⁴⁵. Autor *Szumów, zlepow, ciągów* nawiązuje tu, jak się wydaje, do jednego z wierszy Cypriana Kamila Norwida o incipicie *Co znaczyłaby ludzkość...*. O ile jednak autor *Idącej kupić talerz pani M.* widział ratunek dla śmiertelnego człowieka w obecnym w nim pierwiastku boskim – „Bo jak obraz bez myśli sam siebie zagląda, / Tak ludzkość bez boskości sama siebie zdradza”⁴⁶ – o tyle Białoszewski ukazuje inne rozwiązanie: malarstwo. Doceniając kulturową wartość sztuki, pisze na kartach *Rozkurzu* jej historię, ale zupełnie inną niż ta z podręczników, syntez czy zarysów – historię sztuki alternatywną. Działalność artystyczna potraktowana w niej zostaje jako źródło tematów do plotek. Na zasadzie anegdoty, ciekawostki czy sensacji przywołuje poeta m.in. egipski posąg kobiety-faraona Hatszepsut z brodą, ruchome kamienne peruki na posągi, umożliwiające nadążanie za modą portretom starożytnych Rzymianek. Interesuje go to, co zazwyczaj pomijane lub dyskretnie przemilczane – sztuka od zaplecza, proces tworzenia dzieła. Białoszewski pisze o drugiej stronie procesu twórczego, która nie ciekawi – skupionych zazwyczaj na dziele artysty – krytyków i historyków sztuki. Niczym dekonstrukcjonista wybiera

⁴⁵ UZ, t. 8, s. 157.

⁴⁶ C.K. Norwid, *[Co znaczyłaby ludzkość...]*, [w:] tenże, *Poezja i dobroć. Wybór z utworów*, PIW, Warszawa 1977, s. 572.

modelkę, a nie malarza; to, co prywatne – zamiast tego, co oficjalne; pracownię – zamiast sali wystawowej.

Podobnie jak proces tworzenia, zajmują też poetę odbiór i obieg dzieł sztuki. Zacytujmy fragment, tym razem nie rozmowy, lecz teoretycznych rozważań Mirona:

Dzieło sztuki nie jest ustalone raz na zawsze. Samo się zmienia, kruszeje w fakturze farb, słów. I zmienia mu się otoczenie. I odbiorcy. Faluje jego powodzenie. I zrozumienie. Odbiór dzieła sztuki ma za życia autora niejaki wpływ na autora. A więc niejaki wpływ na jego sztukę i na jego dzieło już niby zakończone. Po śmierci, zdawałoby się, że wpływu mieć nie może, a jednak coś jest⁴⁷.

W paru zdaniach Białoszewski kreśli niezwykle trafny i nowatorski program historii sztuki widzianej z perspektywy artefaktu, a nie twórcy, z głównym akcentem postawionym na odbiór, a tym samym na zmienność⁴⁸. Proponuje swoistą rewolucję, odwrócenie porządków.

Należałoby więc teraz odwrócić perspektywę i zapytać już nie o Białoszewskiego sposoby percepcji dzieł sztuki, ale o to, jak sztuka oddziałuje na poetę i jego sposób patrzenia. Jak się okazuje, świadectw takiego wpływu odnaleźć można całkiem sporo. Kierowca autobusu ma długie włosy „jak z Rafaela”⁴⁹, most kolejowy przypomina nowoczesną rzeźbę⁵⁰, spadochroniarze przywodzą na myśl Ikara z obrazu Breughla⁵¹, zaś wyjątkowy, ciem-

⁴⁷ UZ, t. 8, s. 148.

⁴⁸ Podobne spojrzenie na przebieg procesu artystycznego, z tym że w ramach teorii literatury, a nie sztuk plastycznych, zaproponował Hans Robert Jauss. Uważał on za niezbędne, by historia literatury badała zarówno twórczość, jak i jej czytelniczy odbiór i nie pomijała komunikacyjnych funkcji dzieł literackich. Niemiecki romanista opublikował swoje badania w osobnej broszurce już w 1967 roku, a w trzy lata później wydał książkę *Literaturgeschichte als Provokation*, której fragment w polskim przekładzie zamieścił „Pamiętnik Literacki” (H.R. Jauss, *Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze*, przeł. R. Handke, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4, s. 271–307). Całkiem możliwe, że Białoszewski zapoznał się z myślą Jaussa. Przekład całości wyszedł już po śmierci poety: H.R. Jauss, *Historia literatury jako prowokacja*, przeł. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2000.

⁴⁹ UZ, t. 8, s. 43.

⁵⁰ Tamże, s. 59–60.

⁵¹ Tamże, s. 78.

nozielono-żółty kolor nieba – dawne malarstwo. Le. koryguje uwagi Mirona, czasem je precyzuje, np. łącząc wspomniany kolor z twórczością Turnera. Zwraca też przyjacielowi uwagę: „A ty tak teraz widzisz, boś się napatrzył na malarstwo, a to wyostrza spojrzenie, zmienia”⁵². Właśnie dzięki wyćwiczonemu w muzeach oku wychylające się z okien głowy mieszkańców bloku skojarzy Białoszewski z chimerami z Notre-Dame⁵³, zaś współpasażerkę windy – z bizantyńską Madonną lub cesarzową Teodorą z mozaiki zdobiącej bazylikę San Vitale w Rawennie. Białoszewski, posługując się porównaniem: „coś jest jak coś”, „coś przypomina coś”, „coś jest czymś”, łączy to, co przeciętne i zwyczajne z tym, co wyjątkowe i oryginalne – codzienność ze sztuką.

O czym może świadczyć zauważona w twórczości autora *Było i było* tendencja do odkrywania w rzeczywistości odbicia dzieł sztuki? Czym tłumaczyć liczne artystyczne porównania i skojarzenia? W *Pracy magisterskiej* pisanej dla Agnieszki Kostrzębskiej-Petelskiej Białoszewski nazwał rzeczywistość najlepszą artystką i zdecydowanie orzekł, że wszystko może być poezją⁵⁴. Zauważanie w tym, co zwykle, odbicia sztuki staje się raczej rodzajem umiejętności, którą można określić jako wrażliwość czy – po Norwidowsku – czułość. Tę kompetencję daje się dostrzec już w debiutanckich *Obrotach rzeczy*, gdzie w zwykłych przedmiotach zawierał się kosmos, ożywały drewniane świątki w kościółkach Rzeszowszczyzny, a zwyczajne kobiety z przedmieść i przedwojennych warszawskich kamienic zmieniały się w Madonny i święte. W *Rozkurzu* porównania idą już w stronę nie tyle sakralizacji rzeczywistości, ile raczej – po rozmowach o sztuce z Le. – odszukiwania w niej śladów sztuk pięknych. Spotkanie Mirona Białoszewskiego ze sztuką odbywa się więc nie jedynie podczas zwiedzania zagranicznych miast, wizyt w muzeum czy w domowym zaciszu nad reprodukcją, ale może nastąpić w każdej chwili i wszędzie. Wystarczy tylko mieć „czułość”, jak powiedział kiedyś poecie Le., wrażliwość wszystkiego, a Białoszewskiemu tego podstawowego warunku odbioru dzieła sztuki nigdy nie brakowało.

⁵² Tamże, s. 154.

⁵³ Tamże, s. 87.

⁵⁴ Por. A. Kostrzębska-Petelska [wywiad], „Rzeczywistość to artystka”, s. 218–220.

Bibliografia

- Arnheim Rudolf, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. Jolanta Mach, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.
- Balogh Jolán, *Katalog der Ausländischen Bildwerke des Museums der Bildenden Künste in Budapest, IV–XVIII Jahrhundert*, Bd. 1–2, Akadémiai Kiadó, Budapest 1975.
- Belting Hans, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. Mariusz Bryl, Universitas, Kraków 2007.
- Benjamin Walter, *Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji*, przeł. Krystyna Krzemień, [w:] *Studia z teorii filmu*, red. Aleksander Jackiewicz, t. 4: *Estetyka i film*, red. Alicja Helman, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972.
- Białoszewski Miron – nagranie głosowe, Muzeum Literatury w Warszawie, Dział Foniczny, nr inw. M.00957.
- Białoszewski Miron, *Praca magisterska*, [w:] Agnieszka Kostrzębska-Petelska [wywiad], „*Rzeczywistość to artystka*”, rozm. Tadeusz Sobolewski, [w:] *Miron. Wspomnienia o poecie*, zebrała i oprac. Hanna Kirchner, Tenten, Warszawa 1996.
- Białoszewski Miron, *Utwory zebrane*, t. 5: *Szumy, zlepy, ciągi*, PIW, Warszawa 1989.
- Białoszewski Miron, *Utwory zebrane*, t. 8: *Rozkurz*, PIW, Warszawa 1998.
- Bronstein Leo, *El Greco*, Editions Cercle d'Art [Collection La Bibliothèque des Grands Peintres, vol. 1], Paris 1969.
- Budapeszt. *Miasto muzeów*, red. József Korek, przeł. Krystyna Jachieć, Arkady, Warszawa 1976.
- Czermińska Małgorzata, *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2005.
- Czermińska Małgorzata, *Małe i wielkie podróże Mirona Białoszewskiego*, [w:] *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*, red. Michał Głowiński, Zdzisław Łapiński, Wydawnictwo IBL, Warszawa 1993.
- Delaperrière Maria, *Miron Białoszewski wobec awangardy*, [w:] też, *Pod znakiem antynomii. Studia i szkice o polskiej literaturze XX wieku*, Universitas, Kraków 2006.
- Falkowski Stanisław, *Muzyka sfer ziemskich. (O niektórych funkcjach motywów muzycznych w poezji Białoszewskiego)*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” R. 24 (1991 [za rok 1989]).
- Freedberg David, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, przeł. Ewa Klekot, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005.
- Garaš Klára, *Malarstwo w Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie*, przeł. Hanna Pawlikowska, Arkady – Corvina, Warszawa–Budapeszt 1975.
- Garaš Klára, *Mistrzowie malarstwa europejskiego. Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie. Zbiory Sztuki Dawnej*, przeł. Helena Devechy, Arkady – Corvina, Warszawa–Budapeszt 1970.

- Gołąb Mariusz, *Język i rzeczywistość w twórczości Mirona Białoszewskiego*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Scientiae Artium et Litterarum” 2001, [t.] 10.
- Gombrich Ernst H., *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, przeł. Jan Zarański, PIW, Warszawa 1981.
- Hopfinger Maryla, *Słowo i obraz w kulturze współczesnej*, „Kultura i Społeczeństwo” 1986, nr 1.
- Hopfinger Maryla, *W laboratorium sztuki XX wieku. O roli słowa i obrazu*, PWN, Warszawa 1993.
- Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. Stanisław Balbus, Andrzej Hejmej, Jakub Niedźwiedź, Universitas, Kraków 2004.
- Jauss Hans Robert, *Historia literatury jako prowokacja*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2000.
- Jauss Hans Robert, *Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze*, przeł. Ryszard Handke, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4.
- Jay Martin, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1993.
- Jay Martin, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, przeł. Jarośław Przeźmiński, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. Ryszard Nycz, Universitas, Kraków 1998.
- Kanabrodzki Mateusz, *Kapłan i fryzjer. Żywiół materialno-cielesny w utworach Georga Büchnera, Witolda Gombrowicza, Mirona Białoszewskiego i Helmuta Kajzara, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2004.
- Karpowicz Agnieszka, *Kolaż. Awangardowy gest kreacji. Themerson, Buczkowski, Białoszewski*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego [seria: Communicare: historia i kultura], Warszawa 2007.
- Karpowicz Agnieszka, *Ready made. Przedmiot w prozach Mirona Białoszewskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 1.
- Klamecka Anna, *Aporie intymności. O kilku aspektach korespondencji sztuk w poezji Mirona Białoszewskiego*, „FA-art” 2006, nr 4.
- Konicka Hanna, *La Sainteté du détail infime. L'œuvre de Miron Białoszewski (Varsovie 1922–1983)*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris 2005.
- Kopciński Jacek, *Muzyka w teatrze Mirona Białoszewskiego*, „Dialog” 1994, nr 11.
- Kopciński Jacek, *Osmędeuszowe partytury Mirona Białoszewskiego*, „Teatr” 1997, nr 11.
- Kostrzębska Agnieszka, *Rzeczywistość to artystka. O poezji Mirona Białoszewskiego*, „Poezja” 1973, nr 7.
- Kostrzębska-Petelska Agnieszka [wywiad], *„Rzeczywistość to artystka”*, rozm. Tadeusz Sobolewski, [w:] *Miron. Wspomnienia o poecie*, zebrała i oprac. Hanna Kirchner, Tenten, Warszawa 1996.

- The Language of Images*, ed. W.J.T. Mitchell, University of Chicago Press, Chicago–London 1980.
- Łukaszuk-Piekara Małgorzata, „niby ja”. *O poezji Białoszewskiego*, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1997.
- Miron. *Wspomnienia o poecie*, red. Hanna Kirchner, Tenten, Warszawa 1996.
- Mitchell W.J.T., *Iconology. Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press, Chicago–London 1986.
- Mitchell W.J.T., *Picture Theory*, University of Chicago Press, Chicago–London 1994.
- Mówią językiem psalmów. Rozmowa Jana Z. Brudnickiego z Leszkiem Solińskim*, „Poezja” 1985, z. 12.
- Nicpan Łukasz, *Bez utworów*, „Nowe Książki” 1981, nr 5.
- Owczarek Bogdan, *Poza autobiografią. O prozie Mirona Białoszewskiego*, „Twórczość” 1995, nr 10.
- Pisanie Białoszewskiego. Szkice*, red. Michał Głowiński, Zdzisław Łapiński, Wydawnictwo IBL, Warszawa 1993.
- Pogranicza i korespondencje sztuk. Studia*, red. Teresa Cieślukowska, Janusz Sławiński, Ossolineum, Wrocław 1980.
- Poprzęcka Maria, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2008.
- Porębski Mieczysław, *Z obrazem trzeba zamieszkać*, [w:] *Twarzą w twarz z obrazem. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów, 22–26 października 2002*, red. Maria Poprzęcka, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2003.
- Przeźmiński Jarosław, *Z perspektywy Martina Jaya, czyli o tym jak „przymknąć” oko*, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. Ryszard Nycz, Universitas, Kraków 1998.
- Rzepińska Maria, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 1: *Antyk. Średniowiecze. Renesans. Barok*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1970.
- Sandauer Artur, *Poezja rupieci (Rzecz o Mironie Białoszewskim)*, [w:] *tenże, Zebrane prace krytyczne*, t. 1, PWN, Warszawa 1981.
- Scholz-Hänsel Michael, *El Greco. Domenikos Theotokopoulos 1541–1614*, przeł. Edyta Tomczyk, Taschen, Köln–Warszawa 2005.
- Sobolewska Anna, *Maksymalnie udana egzystencja. Szkice o życiu i twórczości Mirona Białoszewskiego*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 1997.
- Śliwa Anna, *Białoszewski w muzeum*, „Pamiętnik Literacki” 2011, z. 3.
- Śliwa Anna, *Polska Gioconda. Miron Białoszewski twarzą w twarz z wizerunkiem Matki Boskiej Częstochowskiej*, [w:] *Kody kultury. Interakcja, transformacja, synergia / The Codes of Culture. Interaction, Transformation, Synergy*, red. Halina Kubicka, Olga

- Taranek, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej – Wydawnictwo Sutoris, Wrocław 2009.
- Śliwa Anna, *Sztuka – percepcja – język. Sfera wizualna w twórczości Mirona Białoszewskiego*, Universitas, Kraków 2013.
- Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, wyb. i oprac. Jan Białostocki, PWN, Warszawa 1985.
- Twarz w twarz z obrazem. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów, 22–26 października 2002*, red. Maria Poprzęcka, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2003.
- Visual Culture*, ed. Chris Jenks, Routledge, London–New York 1998.
- Wiśniewski Jerzy, *Miron Białoszewski i muzyka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2004.
- Wiśniewski Jerzy, *Pielgrzymowanie i muzyka. Uwagi o wierszu „Stara pieśń na Binnarową” Mirona Białoszewskiego*, „Prace Polonistyczne” 2003 (seria 58).
- Zawanowski Kazimierz, *El Greco*, Arkady – Henschelverlag – Corvina, Warszawa–Berlin–Budapeszt 1979.
- Zawistowski Władysław, *Spiski cywila*, „Polityka” 1981, nr 48 [rec. Miron Białoszewski, *Rozkurz*, PIW, Warszawa 1980].
- Zaworska Helena, *Poeta – czyli „nowe doznawanie świata”*, [w:] też, *Sztuka podróżowania. Poetyckie mity podróży w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, Juliana Przybosa i Stanisława [sic!; i.e. Tadeusza] Różewicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980.
- Zeidler-Janiszewska Anna, *Visual Culture Studies czy antropologicznie zorientowana Bildwissenschaft? O kierunkach zwrotu ikonicznego w naukach o kulturze*, „Teksty Drugie” 2006, z. 4.
- Zieniewicz Andrzej, *Małe iluminacje. Formy prozatorskie Mirona Białoszewskiego*, PIW, Warszawa 1989.

Summary

‘El Greco’s White Dollops’

Miron Białoszewski on Art

Miron Białoszewski (1922–1983) – creator of amateur, experimental theatre, poet, as well as a prose writer – was mostly considered as the inventor of new way in expressing the world in language. The spoken word was said to be his environment. There also appeared some articles and publications about the role

of music in Białoszewski's works. I thought then, what about eyesight, almost forgotten by critics?

Close reading of Białoszewski's works proves that the visual sphere can not be marginalized. Saying visual sphere, I mean not only widely understood art, but media and pop culture phenomena. The questions about visual sphere are bilateral. They refer to Białoszewski's perception of reality, art, architecture or urbanization and, at the same time, to the way in which art and media influence his sensibility. But the most unique feature of relation between Białoszewski and art is that the visual sphere appears by the medium of language. Characters of one of Białoszewski's prose, *Rozkurz*, do not look at works of art (for example paintings of El Greco) – they talk about them. The most interesting problem that appears in these conversations is the perception of the work of art.



II. 43. Miron Białoszewski podczas przeprowadzki z ul. Poznańskiej na pl. Dąbrowskiego w Warszawie niesie obrazy Jana Lebensteina, m.in. *Kobietę w oknie*, podarowane mu przez artystę, 1958, fot. Irena Jarosińska
Ośrodek KARTA



Il. 44. Miron Białoszewski w przedstawieniu *Kabaret: pieśni na krzesło i głos*, Teatr Osobny, Warszawa 1958, fot. Adam Broż
Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie

Il. 45. Miron Białoszewski w przedstawieniu *Kordian* Teatru Osobnego, Warszawa 1961, fot. Adam Broż
Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie



II. 46. Leszek Soliński, *Teatr u Mirona II*, przed 1966 r., olej, tektura, 66,5×50,5 cm
© Henk Proeme



Il. 47. Leszek Soliński, *Lilie*, przed 1966 r., olej, dykta, 80,4×40 cm
© Henk Proeme

Anachroniczna awangarda, czyli sztuka Tadeusza Brzozowskiego

Tomasz Bocheński

dr hab. prof. UŁ Tomasz Bocheński, Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny,
Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Zakład Literatury Polskiej XX i XXI wieku,
e-mail: tomasz.bochenki@uni.lodz.pl

W Zakopanem po drugiej wojnie niewiele postawiono bloków, zaledwie kilkadziesiąt, wciśniętych między góry, drewniane chaty i murowańce ze spadzistymi dachami. Rodzinne murowańce wyrosły na szlachetnych resztkach stylu zakopiańskiego, bloki na resztkach nieszlachetnych, ale nadal widocznych. Niewiele znaleźć można miejsc w Polsce, gdzie nowoczesność tak się karykaturalnie przebiega, tak udaje związki z tradycją, jak w Zakopanem. Drewniane wykończenia górnych pięter, pseudo-wykusze, strome okapy bloków irytować musiały i tradycjonalistów, i modernizatorów, ponieważ uzmysławiały zestawienie dwóch fałszywych tonów – regresu i progresu. Dlaczego fałszywych? Regres, czyli powstrzymanie nowoczesności, już w czasach *belle époque* nie brzmiał dobrze, jeszcze gorzej musiał brzmieć w epoce masowego awansu społecznego, w latach 70. XX wieku. A blokowy progres, biedne naśladownictwo zachodniego blokowiska, z archaizującymi ozdobnikami? Źle brzmiał na tle drewnianej przeszłości i szklanej przyszłości. W miejscach, gdzie czas próbowano powstrzymać, gdzie budowano Państwo Snu, jak w Zakopanem, anachronizm zaleca się jako powszechna forma mówienia o przedmiotach i ludziach. Styl zakopiański i styl blokowy prowadzą w takich miejscach swój stereotypowy dialog, łatwy do przewidzenia, nudny, nie do uniknięcia. Zapóźnienie i dogonienie tak ze sobą rozmawiają, w budynkach,

drogach, ubiorach, urządzeniach, w faktach i artefaktach, dialogują – jakby przysłuchiwał się gadaniu z zachodni. Te anachroniczne dialogi, które utrudniają afirmację miejsca i czasu, przenikają też do pracowni nowoczesnego artysty, statku na mieliźnie prowincji. Jeśli zostajesz tutaj, to się cofnij; albo wyjedź i dołącz do tamtej awangardy. Takie podszepty irytowały już Witkacego, który zakopiańczykom wydawał się sztuczny na tle naturalnego ojca i który przeżywał na prowincji swoją samotność nowatora. Witkacy nie zdecydował się na pieszą, o głodzie wędrówkę do centrum nowoczesności, jak Constantin Brâncuși czy Chaim Soutine. W młodości spojrzał w przyszłość, najpierw w Paryżu, a potem w Petersburgu, i później tylko zerkał, czy jego immanencja rymuje się z nowoczesną progresją. Po nim jeszcze wielu nowoczesnych artystów osiadało w prowincji Zakopane.

Anachronizm prowincji wybrzmiewał w utworach licznych pisarzy, nie tylko w twórczości Witkacego. W utworach drugorzędnych spór dwóch idealizowanych form czasu ginął w wielości lokalnych spraw, w dziełach znaczących przeobrażał się w humorystyczne współlistnienie głosów czy w wojnę dwóch światopoglądów, albo w jedno i drugie. U Witkacego groteskowi nowi ludzie wygrywali wojnę, u Andrzeja Struga groteska triumfowała nad tragedią, u Jaroslava Haška zwyciężała kpina ze sporu. Każdy czytelnik trzech wymienionych autorów zna *Sztuczne królestwo Hyrkanii*¹, *Koło upierwotnienia Tatr*² i *Partię umiarkowanego postępu (w granicach prawa)*³, i prawie każdy czytelnik z prowincji należał przynajmniej przez jakiś czas do każdej z tych formacji. Przypuszczam, że Tadeusz Brzozowski, który pracownię miał pod Tatrami, mógł sympatyzować z partią Haška, przynajmniej w dojrzałej twórczości. I proszę, mam dowód na tę sympatię. Ostatnia pracownia Brzozowskiego mieściła się w blokowym, peerelowskim mieszkanku. Tam prowadził swe alchemiczne studia nad naturą werniksów i żywic, nad drogami wybieranymi przez ściekające farby i nad rozmowami błyszczących

¹ S. I. Witkiewicz, *Mątwą*, [w:] tenże, *Dzieła zebrane. Dramaty II*, oprac. J. Degler, PIW, Warszawa 1998, s. 439 i nast. *Mątwę* napisał Witkacy w 1922 roku.

² A. Strug, *Zakopanoptikon, czyli kronika 49 dni deszczowych w Zakopanem*, oprac. R. Hennel, Wydawnictwo Literackie Kraków 1989, s. 255–259. *Zakopanoptikon* powstał w latach 1913–1914.

³ J. Hašek, *Społeczno-polityczna historia partii umiarkowanego postępu (w granicach prawa)*, przeł. J. Baluch, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987. Partia „powstała” w roku 1911, powieść wydano dopiero w 1963 roku.

i matowych powierzchni. W tym nowoczesnym bloczkowym mieszkanku, w prowincjonalnym miasteczku, tworzył swe umiarkowane nowoczesne obrazy.

Brzozowski malował na prowincji od roku 1948 do 1956, tzn. malował bez kontaktu z centrum. Właściwie po raz pierwszy w 1956 roku zetknął się z byłym centrum – w Paryżu – i z centrum znacząco przeszłym – we Włoszech. Do właściwego centrum nowoczesności – do Stanów Zjednoczonych – dotarł jeszcze później. Podobnie jak jego przyjaciel Władysław Hasior, Brzozowski będzie po 1956 roku podróżował jednocześnie po przyszłości i po przeszłości, do sztuki nowoczesnej i do sztuki dawnych mistrzów. Sztuka najnowsza upewni go w przekonaniu, że na prowincji trudno dogonić nowoczesność; sztuka dawna podtrzyma w nim przekonanie o wartości dziedziczonej tożsamości. Bez nowoczesnych form jego malarstwo stałoby się niewidoczne dla widzów, bez prowincjonalnych treści stałoby się nieznośnie abstrakcyjne. Kiedy przybywa się z prowincji oddzielonej od cywilizacyjnych przemian, można oczywiście nie tylko zobaczyć przyszłość, ale i częściowo dostrzec cywilizacyjne choroby nowoczesności, na które prowincja zapadnie za jakiś czas. Gdy pracuje się twórczo bez kontaktu ze sztuką zachodnią, a tak robi przez prawie dekadę Brzozowski, można ufać tylko w analogię między cywilizacyjnym rozwojem a doskonaleniem własnej twórczości. Po wojnie na prowincji, w Zakopanem bądź Krakowie, malarza nowatora wspierała przecież tylko wewnętrzna praca artystyczna i dokonania jego przyjaciół artystów. Podtrzymywała go wiara, że prywatny eksperyment odpowiada mitycznym eksperymentom nowoczesności. Każdy kontakt ze sztuką centrum korygować musi tę wiarę w suwerenne doskonalenie sztuki. Po wojnie wydaje się Brzozowskiemu, że dzięki pracy nie został ze sztuką „z tyłu”. Wiadomo, że w czasie wojny wspólnie z Jerzym Nowosielskim, Jerzym Kujawskim, Tadeuszem Kantorem i innymi uczestniczył w dyskusjach Grupy Samokształceniowej⁴. Wtedy równie ważny jak malarstwo eksperymentalne był dla Brzozowskiego teatr eksperymentalny Kantora. Już wtedy Kantor poddawał sztukę teatralną próbie ulicy. Skromna grupa samokształcących się artystów żyła w napięciu, czy się nie spóźnia ze

⁴ Zob. W. Brzozowski, *Notatki do biografii*, [w:] *Tadeusz Brzozowski 1918–1987*, red. A. Żakiewicz, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997, s. 55.

sztuką i czy ma coś do powiedzenia Zachodowi. I z tej awangardowej neurozy, z tego nowoczesnego natręctwa⁵ kpiła.

Dopiero na wystawie artystów francuskich w 1946 roku w Pałacu Sztuki artyści Grupy Samokształceniowej i teatru Kantora po raz pierwszy mogą sprawdzić, czy w czasie wojny wystarczająco odważnie eksperymentowali. Szczęśliwie dla nich nie wystawiono wtedy malarzy pierwszego rzędu, ale i tak odwaga artystyczna Francuzów ich zaskoczyła. I Brzozowskiego również: „aż się zdziwiłem, że można tak intensywnie malować”⁶. Po wojnie, żeby zobaczyć czas w sztuce, trzeba pojechać do Stanów, bo Europa doświadczyła modernizacyjnego regresu i odtąd sama będzie szukać nowoczesności za oceanem. Dla malarstwa nowoczesnego w Polsce bardziej znaczący stanie się inny niż paryski modernizacyjny regres – socrealizm, czyli cofnięcie się o prawie sto lat. Właściwie i faszyzm, i socjalizm parodiowały nowoczesność, choć odmiennie. Powiedzmy schematycznie, że faszyzm był otwarciem nowoczesny i pierwotny, a socrealizm – otwarciem nowoczesny, a skrycie – mieszczański i zachowawczy. Wojna i stalinizm wrzucały artystę w bezczas, który imitował intensywne doświadczenie zmian. W biografii pokolenia Kolumbów, a zatem również Tadeusza Kantora, Jonasza Sterna, Tadeusza Brzozowskiego, Jana Lenicy czy Kazimierza Mikulskiego, to były dramatyczne intermezze, oznaczające piętnaście lat życia na marginesie kultury Zachodu. Intermezze te powodowały również osłabienie neurozy nowoczesności czy nawet remisję. Paradoksalnie, wojna bardziej sprzyjała Grupie Samokształceniowej niż stalinizm, bo wtedy można było w sztuce nadrobić czas, który traciła nie tylko Polska, ale cała Europa. Brzozowski upewnił się zaraz po wojnie, że idzie drogą właściwą sztuce zachodniej, czyli wyraża w nowoczesnej, eksperymentalnej formie dramatyczne doświadczenie cywilizacyjnego kataklizmu, podobnie jak Stern czy Kantor. Dla większości artystów i poetów staje się po 1946 roku oczywiste, że bezczas wojny poddał weryfikacji znaczenie awangardowego eksperymentu. Wtedy w malarstwie Brzozowskiego można zauważyć podstawową cechę

⁵ Por. H.M. Enzensberger, *Eliksiry nauki. Spojrzenia wierszem i prozą*, przeł. S. Leśniak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2016, s. 234. Enzensberger używa określeń „neurotyczne natręctwo nowoczesności” i „anachronizm”.

⁶ W. Brzozowski, *Notatki do biografii*, s. 66.

eksperymentalnej, dwudziestowiecznej sztuki Europy Środkowej – **awangardowy anachronizm**.

Awangardowy anachronizm to określenie wyjawiające wewnętrzne napięcie między potrzebą nowości a oczywistym nawiązaniem do tradycji. Duch powierzchni skrywa wielowarstwowe, nieakcentowane, „zbędne” znaczenia. Hans Magnus Enzensberger uznał, że „neurotyczne natręctwo nowoczesności”⁷ ma rangę obiektywnego prawa. Natręctwo, które odwołuje się nieustannie do powierzchni, do nowości, do mody, traktuje przeszłość również jako powierzchnię, tylko niewidoczną, unieważnianą. Bycie na czasie chciałoby unieważnić czas – zauważa Enzensberger:

Wystąpienie przeciw biegowi czasu, którego wypiera się dyskurs nowoczesności, nie jest [...] zatem wyjątkiem, lecz regułą. Nowe płynie tylko jako cienka warstwa powierzchniowa na nieprzezroczystej morskiej głębinie o utajonych możliwościach. Anachronizm nie jest dającą się uniknąć wadą, lecz podstawowym warunkiem ludzkiej egzystencji⁸.

Formalny eksperyment, który musi sprostać osiągnięciom awangardy zachodniej, współlistnieje w twórczości Brzozowskiego z opowieścią o zapóźnionym formowaniu mentalnym. Awangardowy anachronizm można dostrzec we współlistnieniu w malarstwie wielu narracji pochodzących z różnych porządków temporalnych. Między rokiem 1945 a 1955 zachodzi w sztuce Brzozowskiego znacząca przemiana, którą da się opisywać poprzez skrywanie i zacieranie narracji o doświadczeniu okrucieństwa. Jeszcze w *Wagonie* (1945) artysta wprost opowiada o klaustrofobicznym okrucieństwie deportacji, by w *Pogrzebie rekina* (1948), *Rekwizytorni* (1950), *Proroku* (1947) i w *Dole* (1945) zostawić z narracji o dramacie jedynie rudymenty dramatycznej opowieści. Z figur i przedmiotów pozostają na obrazach jedynie ślady naruszenia integralności: haczyki, nacięcia, blizny – nieusuwalne znaki kalectwa i destrukcji. Narracja zacierana i redukowana przez eksperymentalną formę zjawia się w innej postaci – wieloznacznym, humorystycznym, często groteskowym

⁷ H.M. Enzensberger, *Eliksiry nauki...*, s. 234.

⁸ Tamże.

tytułów. Od 1946 roku Brzozowski będzie się wyrażał poprzez awangardowy anachronizm, wprowadzając do obrazu jednostkę poddaną nowoczesnemu eksperymentowi. W węższym sensie demonstrować będzie jedynie eksperyment awangardowej sztuki, która radykalnie przekształca tradycję artystyczną. W szerszym znaczeniu ukaże dramatyczny i humorystyczny eksperyment na jednostce, która ma żyć duchem nowoczesnej powierzchni.

Ślepa uliczka czasu – socrealizm miała w biografiach twórczych wielu polskich malarzy duże znaczenie. Doktryna zachęcała ich do opowiadania o nowej rzeczywistości powstającej na gruzach dawnego świata, ale nie pozwalała na eksperyment formalny, czyli zabraniała doskonalenia języka poznania. Oczywisty fałsz socrealizmu ujawniał okrucieństwo totalitaryzmu – o formie i prawdzie decydują czerwoni biurokraci. W 1948 roku na ostatniej wystawie przed wprowadzeniem doktryny Brzozowski pokazuje *Centaury*, *Czkawkę chirurga* i *Pępek świata*, wyraziste znaki wielowarstwowej opowieści. W czasach socrealizmu maluje tylko trzy obrazy w politycznym stylu i wiele innych, które wyrażają zacierany również przez doktrynę dramat ludzi i przedmiotów preparowanych przez nowoczesność. *Kuchenska* i *Organki* to najślawniejsze przykłady. Dwa socrealistyczne obrazy, *Portret Mao Tse Tung* (1950) i *Młot parowy* (1953), pokazują ironiczny stosunek do regresu prokowanego przez doktrynę. W portrecie chińskiego dyktatora dostrzec można kształt popkulturowej ikony, którą sprzedaje się masom⁹. Brzozowski w pastiszowej formie drwi tu z konwencjonalnej, zachowawczej formy socrealizmu. Drugi obraz to studium nowoczesnego, zmechanizowanego okrucieństwa. Gdybyśmy wytarli z *Młota parowego* warstwy farby i większość konturów, a zostawili jedynie ślady na rzeczach i postaciach, otrzymalibyśmy podobne studium dramatu jak w obrazach sprzed 1948 roku. I oczywiście analogiczne względem zdecydowanej większości obrazów późniejszych. O kim opowiada to studium? O jednostce poddawanej, podobnie jak Brzozowski, nowoczesnemu eksperymentowi formalnemu, eksperymentowi polegającemu na zastępowaniu form dawnych – nowoczesnymi. Zrozumienie socrealizmu znacząco różni artystów Europy Środkowej od artystów Zachodu. Brzozowski pojmuje, że socrealizm jest „sztuką dworską”, czyli

⁹ Por. W. Brzozowski, *Notatki do biografii*, s. 72.

zacierają regres i udają postęp. W regresie sięga do akademicko pojmowanego realizmu, a postęp widzi poprzez ideologiczne wyobrażenie. W efekcie definiuje za artystę zarówno formy poznania, jak i samo poznanie. Kiedy jest się pozbawionym języka poznania, a więc formy rozwoju, doświadcza się paradoksu anachronicznego nowatorstwa, choć inaczej niż wtedy, gdy maluje się awangardowe obrazy na prowincji. Anachroniczny nowator Brzozowski broni się przed fałszem socrealizmu, ujawniając kiczowaty, płytki sens propagandowej sztuki i wielowarstwowe, uwarunkowane przeszłością znaczenie samej ideologii. Mao przypomina wielu dyktatorów z przeszłości, portret przywódcy przywołuje na myśl opakowanie mydła.

W 1956 roku rzuci się Brzozowski jeszcze raz w przeszłość, w przyszłość malarstwa zachodniego, i pod wpływem informelu zmieni swoje malowanie. Z przedmiotów i ludzi zostawi tylko ślady dramatu. Właściwie zamaluje większość blizn, ran i uszkodzeń. Dramat przeniesie do trzech nadal trudnych do pominięcia sfer: tytułów, faktury i śladów dezintegracji. Poprzez laserunki, alchemię werniksów i cyzelowanie szczegółów Brzozowski odwołuje się do tradycyjnego przednowoczesnego warsztatu malarskiego. To studia faktury – w malarstwie pozornie bezprzedmiotowym. Wraz z inspiracją informelem przychodzi w jego twórczości przeczuwana gładkość, usuwanie przeszkód, dopasowanie do form nowoczesnych. Przychodzi za pożyczona narracja innych, wyrażająca odmienne doświadczenia i drogę twórczą. Tę opowieść informelu Brzozowski przekształca w narrację o wyglądaniu **swojskiego** dramatu. Wiele wypowiedzi artysty z późniejszych czasów dokumentuje świadomość tragicznych doświadczeń zacieranych przez nowoczesną formę. „Miałem w swoim życiu, zwłaszcza kiedy byłem dużo młodszy, ciągoty do kompletnego porzucenia tradycji, która zawsze siedziała mi na plecach, jak ów starzec z bajek Grimm. W końcu dałem spokój – i nawet ten starzec stał mi się bliski [...]”¹⁰ – wyznał w 1966 roku. „Całe moje malarstwo było i jest piętnowane literaturą i muzyką”¹¹ – dodał rok później. „Staram się być wierny sobie – choć to mało modne”¹². W tych

¹⁰ J. Stajuda, *Rozmowa z Brzozowskim*, „Współczesność” 1966, nr 3, s. 5.

¹¹ *Odbiorcy i twórcy o plastyce*, „Miesięcznik Literacki” 1967, nr 1. Cyt. za: *Tadeusz Brzozowski*, oprac. M. Markiewicz, Arkady, Warszawa 1987, s. 65.

¹² Tamże, s. 70.

wypowiedziach ujawnia Brzozowski to, co powinien zgubić. „Powinien” oznacza uwewnętrznioną nowoczesność. Tę nowoczesność formalną pojmuję malarz jako konieczność i zagrożenie. Powiedziałbym, że nie chce malować uniwersalnego dramatu człowieka nowoczesnego, dramatu, który ujawnia się także w formach nowoczesnego malarstwa zachodniego, ale pragnie wyrazić dramat prowincjusza, dodajmy: jego własny dramat. Używam słowa „dramat”, choć może powinienem w stylu Brzozowskiego mówić o „ludzkich sprawach”. To ludzkie sprawy galicyjskiej prowincji, a nie prowincji Paryż czy Nowy Jork. Powiedzmy, że nasz malarz chce być nowoczesny i prowincjonalny, awangardowy i tradycyjny, ekspresyjny i cyzelatorski. Uosabia napięcia anachronicznej awangardy, która nie może się rozstać z sentymentalnym dziedzictwem prowincji, choć rozumie, że powinna. Można to napięcie wyrazić również poprzez opozycję abstrakcji i narracji. Siły abstrakcji wymazać chcą narrację z malarstwa, narrację o odmienności kulturowej prowincji, opowieść o jej sentymentalnych przedmiotach. Kiedy podlega się presji kulturowych przemian i chce się być nowatorem w duchu Grupy Krakowskiej, trudno nie poddawać się presji nowoczesnego opakowania. Brzozowski opakował w latach 50. przedmioty i dramaty prowincji w piękne abstrakcyjne płótna, by przez następne lata, aż do końca, ujawniać zamalowywaną tożsamość. Również w wywiadach przywoła znaczenia gubione i przekształcane w nowoczesnej sztuce. Te antynowoczesne treści będzie wyrażał coraz silniej: „Człowiek jeśli nie jest komiwojażerem, jest gdzieś osadzony, na jakiejś swojej prowincji, gdzie istnieją sprawy ciekawe, które tylko tu mogły się urodzić [...]”¹³.

Najprzenikliwiej napięcia w malarstwie Brzozowskiego wyraził Jerzy Stajuda, może dlatego, że w swojej sztuce sam rozważał podobny bilans zysków i strat. Mówił o Tadzju „sprawiedliwy”, by wyrazić szacunek dla kogoś, kto nie poddaje się „ubóstwu współczesnego malarstwa”, kto nadal maluje „niemodnie” i „nowocześnie”. Niemodnie, bo pragnie opowiedzieć, jak dawni, wielcy mistrzowie, o niezwykłości i niepowtarzalności ludzkiej egzystencji. Obrazy Brzozowskiego z końca lat 50. i początku 60., wiele zawdzięczające informelowi, niepokoiły Stajudę, któremu wydawało się, że niepowtarzal-

¹³ Tamże.

ność osoby niknie w dramatycznej formie i że indywidualność artysty zanika w formie częściowo zapożyczanej: „[...] objawił się jeszcze jeden Brzozowski, i on na ten temat wie najwięcej. Ale komu powie? I kto zwycięży, Sprawiedliwy czy epoka?”¹⁴.

Stajuda opowiedział o neurozie nowoczesności, na którą sam też „chorował”, by słowami zaświadczać o konflikcie ukrywającym się w abstrakcyjnej formie. O tym konflikcie mówił w wywiadach i poprzez tytuły swoich obrazów. Wydaje się, że podobnie postępował inny zaprzyjaźniony z Brzozowskim artysta – Władysław Hasior. Sportretował on przyjaciela w znanym dziele (zatytułowanym *Sztandar adoracji Tadeusza Brzozowskiego*) jako staruszka zagubionego w czasie. Tak też ten portret prezentuje się w Galerii Władysława Hasiora w Zakopanem – oto anachroniczny artysta preparowany przez czas. Obaj twórcy spotkali się w Paryżu podczas podróży motocyklowej Hasiora po Francji i Włoszech. Rzeźbiarz wyruszył w nią późną jesienią 1959 roku w gumowym płaszczu uszytym przez Barbarę Gawdzik-Brzozowską. Inaczej niż Brancuși, wyjeżdża Hasior sprawdzić, co zostało z nowej sztuki i co dawna sztuka mówi o jego dziełach. Zakopiańczyk ogląda nowoczesność, także w jej brzydkiej, pospolitej i bezosobowej formie. W Kolonii widzi nową architekturę, nudną i brzydką, stworzoną z przyziemnych potrzeb. Odwraca od niej wzrok, by podziwiać skończoną doskonałość gotyckiej katedry¹⁵. Naocznie doświadcza nowych czasów, które zrywają kulturową ciągłość i zamazują dumne dziedzictwo niemieckich miast. Stwierdza, że się spóźnił, bo już nie może zobaczyć dawnej sztuki w jej naturalnym związku z architekturą, przedmiotami, stylem życia, nawet zapachem. W Paryżu doświadcza bogactwa miejskiego życia i nudy większości nowoczesnej sztuki. W Chailot podziwia sztukę ludów pierwotnych, stworzoną z „głębokiej potrzeby

¹⁴ Cyt. za: W. Brzozowski, *Notatki do biografii*, s. 103. Stajuda opisywał też grę między powierzchnią a skrywanymi znaczeniami. Parodię, groteskę i nonsensowny żart interpretował jako obronę Władysława Hasiora przed ekshibicjonizmem. Na ten temat por. D. Jarecka, *Surrealistyczne działania. Erna Rosenstein i Władysław Hasior*, [w:] *Wokół Zakopanego i sztuki Władysława Hasiora. Konferencja Tatrzńska*, red. J. Dembowska, K. Redzisz, K. Śliwińska, E. Tatar, Muzeum Tatrzańskie, Zakopane 2015, s. 228.

¹⁵ W. Hasior, *Dziennik podróży motocyklem do Francji i Włoch (1 października 1959–23 kwietnia 1960)*, Sądecka Oficyna Wydawnicza Wojewódzkiego Ośrodka Kultury, Nowy Sącz 1987, s. 14. Zob. też *Wokół Zakopanego i sztuki Władysława Hasiora...*, s. 86–87.

duchowej”. Pisze o „geniuszu anonimowych twórców”, którzy tworzyli „dzieła najczystsze w intencji, wolne od chorobliwych ambicji, chęci materialnego zysku czy zdobycia sławy”¹⁶. Wobec nich nowocześni artyści wypadają blade, teatralnie i nieautentycznie, nawet podziwiani Max Ernst i Henri Matisse. Wreszcie 6 grudnia 1959 roku ma miejsce długo oczekiwane „spotkanie z Tadeuszem”. Kilka dni później Hasior sam podziwia impresjonistów, a wieczorem przez dwie godziny słucha Brzozowskiego, który pokazuje mu malarstwo włoskie i holenderskie. 15 grudnia jadą razem do Chartres, by dać się pochłonąć katedrze. Obaj polscy awangardziści w czasie swoich podróży do Włoch i Francji odnajdują linie łączącą sztukę dawną i nowoczesną, a właściwie linię nowoczesną poddają sprawdzianowi sztuki dawnej. I Hasior, i Brzozowski odczuwają też ironiczny status awangardowego artysty – ujrzanego z perspektywy dawnych mistrzów. Dlaczego awangardzista tworzy? Może tworzy tak, jak wytwarza się przedmioty użytkowe? Może wytwarza coraz lepsze, nowocześniejsze przedmioty jak projektant lub architekt? Czy można odróżnić potrzebę twórczą od potrzeby nowości? Takie pytania przezierają z wypowiedzi obu różnych przecież artystów.

Hasior i Stajuda, podobnie jak Brzozowski, arcypięknie i arcyefektownie tytułują swoje dzieła¹⁷. Hasior często opowiada w tytułach ironiczną historię swych asamblaży. *Wyszywanie charakteru*, *Portret liryka*, *Szpieg*, *Wdowa* czy *Wniebowzięcie* przedstawiają humor przeżycia sprowadzonego do rzeczy. Ironia często wynika u niego z zestawienia swojskości czy kiczu z mechanicznym okrucieństwem. Wyrzucone na śmietnik rzeczy Hasior włącza w nowoczesną historię przedmiotów, by raz jeszcze przeżyły, tym razem symbolicznie, destrukcję w imię nowoczesności. Powiedziałbym nawet, że poprzez śmietnik rzeczy dochodzi do znaczeń, które nowoczesne potrzeby skazały na zatarcie i zapomnienie. U Stajudy narracje w tytułach odnoszą się raczej do sensów zbędnych niż zatartych. „Hipnagogiczne” nazwy dołączone do hipnagogicznych dzieł są niczym powidoki rzeczy. Stajuda opowiada o historii gubienia przedmiotów w cierpliwej pracy nad subtelną strukturą formalną obrazu.

¹⁶ W. Hasior, *Dziennik podróży motocyklem...*, s. 28–29.

¹⁷ Ironiczne tytuły, podobnie jak w twórczości Brzozowskiego czy Hasióra, funkcjonują w nowoczesnym jazzie, u Theloniousa Monka czy Charlesa Mingusa; również w jazzie polskim, u Zbigniewa Namysłowskiego, Michała Urbaniaka, Janusza Muniaka i wielu innych.

Niektóre z jego tytułów ironicznie komentują łatwe do przewidzenia skojarzenia widza. Pisano wielokrotnie o muzycznych fascynacjach Stajudy. Czy tytuły jego prac były formą ironii z malarstwa programowego, analogicznie jak ironizuje sobie zwolennik muzyki absolutnej z symfonii bądź sonat programowych?

O tytułach prac Brzozowskiego mówić można jako o oddzielnej dziedzinie twórczości, jak o rzeźbach z ziemi czy notatkach fotograficznych Hasiora. Pierwsze tytuły o ironicznych, metaforycznych znaczeniach pojawiają się około roku 1947. Czy *Odłot trędowatych* (1947) to pierwsza nominalna wariacja? W 1948 roku powstają *Czkawka chirurga*, *Pępek świata* i *Pogrzeb rekina*. Od 1956 roku można zaobserwować wspaniały pochod konkretu. Konkretne tytuły abstrakcji? Stare tytuły nowoczesnych dzieł? Brzozowski opowiada tytułami osobną historię, tworzy wokabularz ginących rzeczy i osób, i dołącza do malarstwa. Tych rzeczy i tych osób nie ma jednak w jego obrazach. Tam zostało jedynie napięcie po rzeczach i osobach, ślad po zniknięciu. Odczuwamy dramat, ale nie widzimy aktorów i rekwizytów. Zamazane, zamalowane historie kierują widza do tytułów, czyli do zagadki. Widz powinien zrozumieć kalambur, by dotrzeć do architekstu skrytego pod abstrakcyjną powierzchnią obrazu. Dlatego tytuł nie może zawierać abstrakcyjnych pojęć. Tytuły Brzozowskiego to często nazwy konkretów, jak *Paznokcie*, *Poręcz* czy *Garnitur*, albo też równie namacalne nazwy znikających zajęć czy stanowisk: *Garderobianej*, *Guwernantek*, *Fraucymeru* czy *Lancknechta*. Żeby zabrzmiały ironicznie, potrzebny jest jeszcze kontekst nowoczesnego malarstwa i nowoczesnego widza. Przejrzymy te nazwy, a nie znajdziemy prawie śladów nowoczesności. Właściwie z nowego czasu pojawiają się tylko określenia osób, karykaturalne nazwy specjalności albo funkcji: *Selekcjoner* (1985), *Pensjonariuszka* (1985), *Prosektor* (1983) czy *Respondent* (1981) albo dawne funkcje w nowych znaczeniu: *Poborca* (1986), *Guru* (1986) czy *Kassyer* (1985). Tytuły te zestawione z nazwami innych obrazów ujawniają swoje niespodziane ukryte znaczenie. Brzozowski pozbawia przecież słowa znaczeniowego kontekstu lub tworzy zestawienia nieoczekiwane, zwykle w duchu dźwiękowej asocjacji. Zdarza mu się wrywać słowa z utartych wyrażen frazeologicznych, tych form zbiorowej mechaniczności, jak w tytułach: *Kretes* (1966), *Pantałyk* (1967), *Omacki* (1969), *Farmazon* (1971) czy *Gestia* (1973).

Można przewidzieć, że w niedalekiej przyszłości ironia wywietrzeje z tytułów, zostaną jedynie konkrety i tajemnice. Znaczenie większości tytułów będzie wytarte przez cywilizacyjne zmiany. Widz przyszłości wróci poprzez nazwy Brzozowskiego do utraconego świata. Ten regres pozwoli na refleksję o nowatorstwie z konieczności. Brzozowski, podobnie jak inni galernicy nowoczesności, Grochowiak, Białoszewski, Haupt czy Herbert, tworzy swój prywatny wokabularz znikającego świata¹⁸.

Łatwo zauważyć, że artysta wybiera nazwy krótkie, w których wybrzmiewają pięknie zestawienia spółgłosek. Czasem dodaje jeszcze spółgłoskę albo cytuje zniekształcone nazwy, tak charakterystyczne dla prowincjonalnej, nieuczonej modernizacji – jak w *Spektantorze* (1978), *Dekapitancji* (1981) czy *Reanimancji* (1977). Rzadko nazywa obrazy wyrażeniami czy zdaniami. Tytuły *Zaloty zeloty* (1974) czy *Papagaje i perokety* (1975) należą do wyjątków. Gry słowne zostawia dla rysunków. Wydawałoby się, że powinno być odwrotnie – rozbudowane tytuły winny dodawać znaczeń obrazom, a jednosłowne komentować rysunki. Do rysunków zawierających rudymenty opowieści dodaje zatem Brzozowski jeszcze jedną opowieść, zazwyczaj humorystyczną wersję dramatu czy napięcia. W narracjach preparuje rzeczy jak futuryści lub dadaści, lecz zapewne z odwrotnym zamiarem. Pozwala, by brzmienia i asocjacje tworzyły nazwy. Co nazywają te tytuły? Nadzwyczajne formy i zdarzenia, które się pojawiają, gdy to nie konwencje językowe kreują świat, lecz – inwencja. Inwencje ewokują świat hybrydyczny, możliwy, świat humorystycznych form powołanych na chwilę do istnienia. Czy można w tych hybrydach widzieć „ostatnie podrygi” fantazji? Oczywiście, fantazji o świecie uwolnionym z przewidywalnych zmian. Tytuły rysunków przypominają niektóre nazwy potworów Witkacego, robionych już po porzuceniu Czystej Formy. Z Witkacym łączy też Brzozowskiego miłość do fantastycznych potraw, czyli głód nieziemskiej nadzwyczajności. *Homunculus á la hot-dog* (1986) bądź *Homo ludens á la Dragomirov fricasse in cocottes* (1986) to dowody cudownego kanibalizmu. Nadzwyczajna, zabawna codzienność ujawnia się w czynnościach uznawanych za wstydlive, nieważne czy archaiczne. Co się dzieje w rysunkach Brzo-

¹⁸ Taki wokabularz odtworzyła S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Arcyfilut contra hebesy, papagaje i perokety i inne szalawity czyli Wokabularz Tadeusza Brzozowskiego*, [w:] *Tadeusz Brzozowski 1918–1987*, s. 203–215.

zowskiego? Się *charczy, hula, kroczy, prycha, zerka, tyka, sarka, lży, czyha, czka, sapie, figluje, dyszy, trawi, kuca, śni, skamle, pląsa*, a tylko czasem, raz właściwie, chyba dla odpoczynku – *degustuje*, za to *zgaę*. Chodzi zatem nie tylko o fantazję, ale i o osobliwość doświadczenia.



Il. 48. Tadeusz Brzozowski, *Tancbudy odory*, 1982, tusz ławowany, karton, 47x62,3 cm
Muzeum Sztuki w Łodzi. © Wawrzyniec Brzozowski

Tytuły Brzozowskiego mogłyby nazywać obrazy współczesnego małego mistrza w rodzaju Adriaena Brouwera lub Adriaena van Ostadego, mistrza, który uwieczniałby ludyczne, marginalne formy współczesnego życia. Malowałby groteskowe figury polityki, marketingu czy sztuki. Jego obrazy: *Maestro macha* (1982), *Meloman melona épa* (1982) czy *Tancbudy odory* (1982) pokazywałyby świat, którego nie widać, gdy żąda się nowoczesnej czystości, higieny bądź poprawności. Ach, sportretować niedojrzałe, brudne, straszne, śmieszne formy, niedorastające do nowoczesności – tak interpretuję tytuły Brzozowskiego. Ale przecież tego wykrzywionego świata Brzozowski w obrazach i rysunkach nie przedstawia! Raczej w tytułach wyjawia to, co powinien wymazać

ze swojego malarstwa. I nie tylko w tytułach, także w wielu wypowiedziach publicznych. Bez tych kontekstów mógłby uchodzić za jednego z wielu malarzy ekspresyjnego gestu, którzy opowiedzieli historię ekspresji swojego ego, jak Pierre Soulages, Hans Hartung czy nawet Wols. Wtedy tylko poprzez stosowanie dawnych technik malarskich wskazywałyby na architeksty i archiformy swojej twórczości. Czym są te palimpsestowe struktury, ledwo widoczne pod abstrakcyjnymi formami? Powiedzieć za Brzozowskim, że to odwieczne ludzkie dramaty, to powiedzieć zbyt mało. Trzeba dodać jeszcze opowieść o prowincji, która traci odczucie swojej niezwykłości, wraz z całym światem kolonizowanym przez nowoczesne style bycia, posiadania i produkcji. A i to zbyt mało, bo wymaga ta opowieść uzupełnienia o historię galernika nowoczesności, anachronicznego awangardzisty czy nowatora – o skromny dramat samego Brzozowskiego. Tytuły to gwarancja, że nie jest się aż tak nowoczesnym, by zerwać, to znaczy zamalować, związek ze sztuką dawną i z samym sobą. Dzięki skromnym nazwom Brzozowski oparł się również wielosłownym interpretatorom, którzy opowiadają dziś o enigmatycznej sztuce w katalogach, książkach i na ścianach muzeów. Elipsy, gry słowne, litoty z jego tytułów walecznie przeciwstawiają się derridiańskim, lacanowskiemu i żiżkowskiemu potokom, ale Dunajcowi chyba nie.

Bibliografia

- Brzozowski Władysław, *Notatki do biografii*, [w:] *Tadeusz Brzozowski 1918–1987*, red. Anna Żakiewicz, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997.
- Enzensberger Hans Magnus, *Eliksiry nauki. Spojrzenia wierszem i prozą*, przeł. Sławomir Leśniak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2016.
- Hasiór Władysław, *Dziennik podróży motocyklem do Francji i Włoch (1 października 1959–23 kwietnia 1960)*, Sądecka Oficyna Wydawnicza Wojewódzkiego Ośrodka Kultury, Nowy Sącz 1987.
- Hašek Jaroslav, *Společno-politická historia partii umiarkovaného postępu (w granicach prawa)*, przeł. Jacek Baluch, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987.
- Jarecka Dorota, *Surrealistyczne działania. Erna Rosenstein i Władysław Hasiór*, [w:] *Wokół Zakopanego i sztuki Władysława Hasióra. Konferencja Tatrzańska*, red. Julita Dembowska, Kasia Redzisz, Kola Śliwińska, Ewa Tatar, Muzeum Tatrzańskie, Zakopane 2015.

Krzysztofowicz-Kozakowska Stefania, *Arcyfilut contra hebesy, papagaje i perokety i inne szatawiły czyli Wokabularz Tadeusza Brzozowskiego*, [w:] *Tadeusz Brzozowski*, oprac. Maria Markiewicz, Arkady, Warszawa 1987.

Odbiorcy i twórcy o plastyce, „Miesięcznik Literacki” 1967, nr 1.

Stajuda Jerzy, *Rozmowa z Brzozowskim*, „Współczesność” 1966, nr 3.

Strug Andrzej, *Zakopanoptikon, czyli kronika 49 dni deszczowych w Zakopanem*, oprac. Roman Hennel, Wydawnictwo Literackie Kraków 1989.

Tadeusz Brzozowski, oprac. Maria Markiewicz, Arkady, Warszawa 1987.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Mątwą*, [w:] tenże, *Dzieła zebrane. Dramaty II*, oprac. Janusz Degler, PIW, Warszawa 1998.

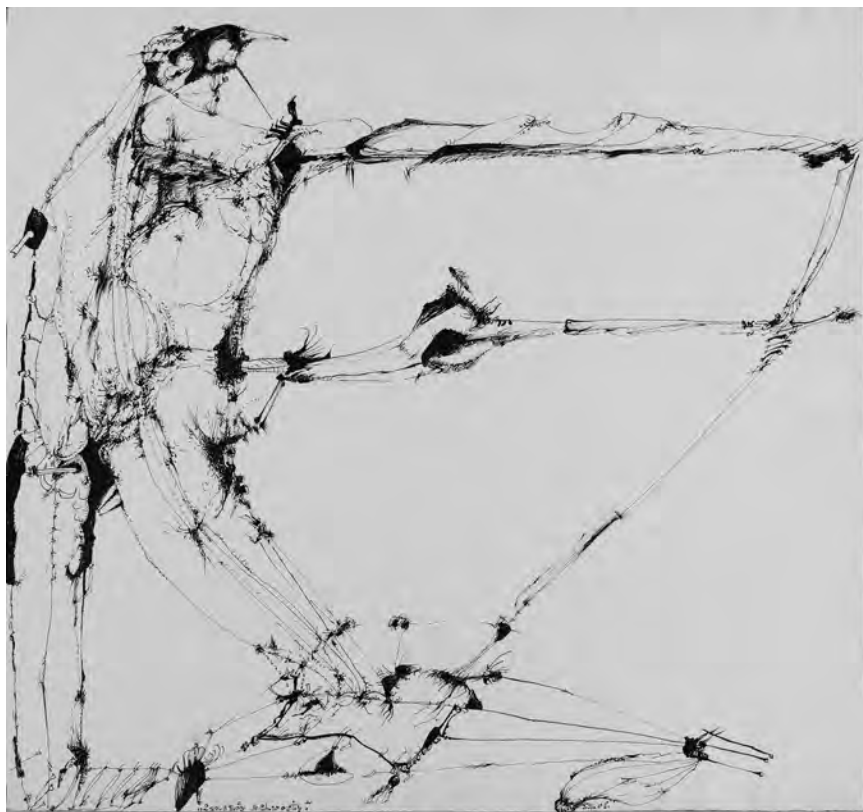
Summary

Anachronistic Avant-garde, or the Art of Tadeusz Brzozowski

The author defines an anachronistic avant-garde – a trend characteristic of modern art in Central Europe. An anachronistic avant-garde expresses the coexistence of Western neurosis of innovation and Central European nostalgia for anachronistic values defining identity. The author notices in the paintings, drawings and titles of Tadeusz Brzozowski's works the hidden dialogue of these two voices of modern art.



Il. 49. Tadeusz Brzozowski, *Morgenstern*, 1964, olej, płótno, 109x164 cm
Muzeum Sztuki w Łodzi. © Wawrzyniec Brzozowski



Il. 50. Tadeusz Brzozowski, *Lansady i chwosty*, 1965, olej, tusz, papier, 57x61 cm
Muzeum Sztuki w Łodzi. © Wawrzyniec Brzozowski



Il. 51. Tadeusz Brzozowski, *Sztabsmajor się szierdzi*, 1978,
olej, tusz, papier, 76,5x56,5 cm

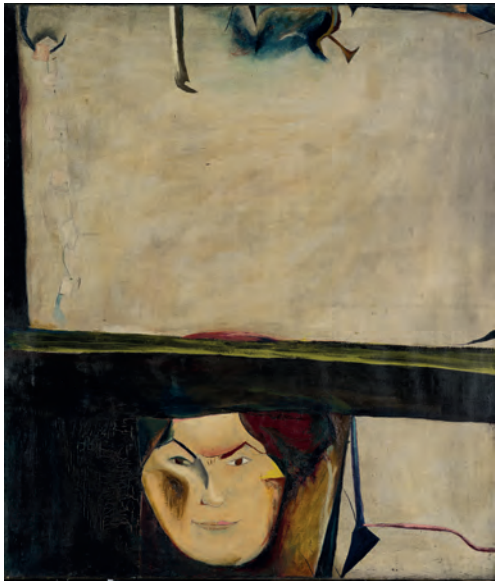
Muzeum Sztuki w Łodzi. © Wawrzyniec Brzozowski

Il. 52. Tadeusz Brzozowski, *Laundancja*, 1981, olej, płótno, 102x100 cm

Muzeum Sztuki w Łodzi. © Wawrzyniec Brzozowski



II. 53. Tadeusz Brzozowski, *Dygi*, 1967, olej, płótno, 129x141 cm
Muzeum Sztuki w Łodzi. © Wawrzyniec Brzozowski



Il. 54. Tadeusz Brzozowski, *Ober stupor zelżał i lży*, 1978,
olej, tusz, papier, 56x49 cm
Muzeum Sztuki w Łodzi. © Wawrzyniec Brzozowski

Il. 55. Tadeusz Brzozowski, *Kostki*, 1949, olej, płótno, 90x77 cm
Muzeum Sztuki w Łodzi, © Wawrzyniec Brzozowski

Tadeusz Kantor w sieci tekstów

Paweł Stangret

dr Paweł Stangret, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego,
Wydział Nauk Humanistycznych, Instytut Filologii Polskiej, Katedra
Badań nad Teatrem i Filmem, e-mail: p.stangret@uksw.edu.pl

Rozwijanie tytułowego konceptu chciałbym rozpocząć od zaznaczenia wielości typów tekstów, w relacje do których uwikłana była twórczość Tadeusza Kantora i on sam jako artysta. Tym, co nasuwa się jako najbardziej widoczne, jest różnorodność odczytań i kontekstów, w jakie ta działalność została wpisana. Niemała w tym rola samego Kantora, który rekontekstualizował swoje wypowiedzi, różnorako tłumacząc także własne dzieła. Wystarczy wspomnieć o autokomentarzach dotyczących np. *Wielopola, Wielopola*, w których spektakl ten raz jest przedstawiany jako osobisty, innym zaś razem autor temu zaprzecza. Ponadto, oprócz różnorodnej działalności artystycznej (uprawianie wielu gatunków malarstwa), odmiennych „etapów” – jak to określał – w teatrze, istnieją również pisma artysty: teksty teoretyczne, manifesty, partytury, eseje itp. Kantor wykorzystuje w nich tworzywo literackie jako paralelne wobec twórczości wizualnej, wpisując się tym samym w tradycję awangardowego manifestu. W przypadku Kantora jest to istotne, ponieważ odwołuje się on do tego wzorca, znacznie go modyfikując. To kolejny i najważniejszy aspekt Kantorowskiej sieci. Chodzi o dyskursy, z których artysta zarówno korzystał (polska tradycja, awangarda etc.), jak też je kreował (wchodząc w rolę gwiazdy, buntownika, Polaka, tradycjonalisty). Tak wykorzystywana przez Kantora tekstowość umożliwia również konstruowanie siebie jako tekstu. W tym aspekcie ważne są jego wypowiedzi pozaestetyczne – wywiady w mediach, głosy na

spotkaniach z publicznością, przemówienia itd. Widać w nich właśnie bardzo silne uwikłanie w różnorodną sieć tekstów.

Istotna jest tutaj zakłócona w pewien sposób chronologia. Pod koniec życia Kantor, powołując Cricotekę, zaczął również tworzyć i porządkować archiwum – także swoich pism. Publikacja kolekcji tych utworów w tomach *Ein Reisender – seine Texte und Manifeste*¹ czy *Métamorphoses*² oraz przygotowanie pod koniec lat 80. XX wieku antologii w języku polskim doprowadziły do przepisywania, przeredagowywania pism artysty, „porządkowania” – jak sam to określał. To ważkie z jeszcze jednego powodu. Redakcje te zbiegły się w czasie z podsumowaniem, *résumé* – jak mówił – ścieżki artystycznej Kantora. Kreacja własnego wizerunku oparta o interpretację drogi swojego rozwoju jest ważna w kontekście właśnie lat 80., kiedy Kantor tworzył swoje żywe archiwum. Zbiegło się to oczywiście w czasie z sukcesem, jaki osiągnął. Te wszystkie elementy stały się podstawą do tworzenia własnej pozycji, nie tylko artystycznej. Przełom lat 80. i 90. to także okres, kiedy Kantor stara się zmienić swój „modernistyczny” wizerunek twórcy zamkniętego w „wieży z kości słoniowej”. Nie tylko wypowiada się coraz częściej na tematy społeczne, ale tematyka polityczna wchodzi do jego twórczości, czego dowodem chociażby wprowadzenie postaci „tych panów” w *Dziś są moje urodziny*. Oczywiście, Kantor nie uprawia teatru interwencyjnego, jednak widać, że władza, polityka stają kolejnymi „kategoriami” w orbicie jego zainteresowań.

Istotnym problemem przy omawianiu twórczości artysty tak różnorodnego pozostaje kwestia jego awangardowości. Kantor żył i tworzył w okresie burzliwych przemian zarówno politycznych, społecznych, kulturowych, jak też estetycznych. Jako „ostatni artysta XX wieku”³ był świadkiem wygasania paradygmatu awangardowego, przede wszystkim załamania się modelu zaangażowania artystyczno-społecznego. Jednocześnie to okres, w którym sztuka awangardowa przeszła od fazy buntu, prowokacji, szoku, nowości do stadium konwencjonalizacji, „pospolitego ruszenia” – jak zwykł to określać sam Kantor –nowoczesnych metod artystycznych.

¹ T. Kantor, *Ein Reisender – seine Texte und Manifeste*, Hrsg. P. Nawrocki, H. Neidel, M. Rothenberger, Verlag für Moderne Kunst, Nürnberg 1988.

² T. Kantor, *Métamorphoses*, Chêne/Hachette – Galerie de France, Paris 1982.

³ K. Pleśniarowicz, *Kantor. Artysta końca wieku*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1997.

Na czym polega awangardowość Kantora? Oczywiście, pojawia się tutaj wiele aspektów, chciałbym jednak skupić się na dwóch kwestiach. Pierwszą z nich jest wielokrotne i wielorakie odwoływanie się Kantora do awangardy. Artysta określał się jako awangardzista, taką też tworzył koncepcję sztuki. Wielokrotnie też nazywał siebie spadkobiercą awangardzistów. To jednak najbardziej jaskrawe, oczywiste i jawne przejawy awangardowości w przypadku osoby Tadeusza Kantora. O wiele istotniejsza wydaje mi się kwestia konstrukcji jego dzieł. Przede wszystkim uderza hipertekstualne połączenie dzieła sztuki, manifestu, tekstu teoretycznego oraz reżyserii własnego wizerunku publicznego. Równie istotne jest to, że Kantor te wszystkie elementy, te wszystkie rodzaje wypowiedzi podejmuje z pełnym poszanowaniem materii właściwej dziedziny. Dlatego można go nazwać artystą materii, co oczywiście w przypadku twórczości plastycznej, a także scenicznej (dość przypomnieć tu jego teorię „ur-materii”). Podobnie rzecz wygląda w dziedzinie tekstów teoretycznych oraz reżyserii własnego wizerunku w mediach. Kantor umiejętnie wykorzystuje tworzywo danej dziedziny wypowiedzi – czy to plastycznej, teatralnej, literackiej, czy medialnej. W tym kontekście chciałbym przywołać jego tekst zatytułowany *Poezja*:

Poezja
to nie „rodzaj” sztuki.
Ona łączy wszystkie „rodzaje”.
Jest właściwością wyjątkowych ludzi. [...]
Przeniknięta jest nią
Cała sztuka:
malarstwo,
teatr,
muzyka...⁴.

Dobrze widać, jak Kantor w swoim dziele totalnym, w różnorodnych działaniach zespolonych gestem artystycznej kreacji podporządkowanym, oczywiście, osobie twórcy, rozumie działalność artystyczną. Kantorowska metafora

⁴ T. Kantor, *Poezja*, rękopis w archiwum Cricoteki w Krakowie.

poezji bliska jest przecież Jakobsonowskiej funkcji poetyckiej⁵. Główny punkt styku stanowi właśnie sposób wykorzystania materii, tworzywa danego rodzaju wypowiedzi. To uwidacznia się bardzo mocno w praktyce twórczej (zwłaszcza plastycznej) Kantora. Jednocześnie należy zauważyć, że takie zainteresowanie materią wynika z wpływów awangardowych i awangardowego postrzegania jej roli w kreacji artystycznej. Pragnę skupić się przede wszystkim na tak sformułowanej przez Kantora koncepcji tekstowości i odnieść ją do tekstów artysty.

Istotne okazuje się zwłaszcza skoncentrowanie uwagi na formach pogranicznych. Takim typem wypowiedzi, łączącej twórczość malarską i literacką, jest cykl „definicje”, na który składają się prace na papierze, *Idee i definicje*, oraz *Obrazy-definicje*, czyli seria prac malarskich (na płótnie i papierze), na których widnieją teksty – fragmenty bądź całe manifesty Kantora. Warto podkreślić, że zawierają one główne kategorie, wokół których oscyluje twórczość krakowskiego artysty.

Praca zatytułowana *Coś – obraz definicja* to przykład traktowania tekstu jako obiektu plastycznego. Obraz ma wymiary 50x70 cm, składa się z rozpiętego płótna i drewnianej ramy. Tło namalowano białym akrylem, na nim naklejony został papier z wydrukiem tekstu *Coś*⁶. Tekst składa się z dwóch części wydrukowanych na dwóch kartkach. Kontury wklejenia papieru (a więc miejsce granicy) są zamalowane farbą, która wchodzi także na jego brzegi. Kantor ukrywa zatem granicę, jaka występuje pomiędzy tekstem i plastyką. Całość połączona została farbą, stąd klasyfikacja dzieła jako obrazu. Jednak nie tylko. Na dole przystawiono dwie pieczątki (którymi artysta bardzo często sygnował swoje obrazy i rysunki). Na pieczętce okrągłej widnieje odręcznie napisana (czerwonym kolorem) data. Całość uzupełnia również odręczny autograf Tadeusza Kantora. Jeśli chodzi o sam tekst, jest on późniejszym zapisem, prawdopodobnie dokonany na potrzeby tego obrazu. Data, jaką odnotowano na obrazie to 1963, podczas gdy tekst został datowany na rok 1961 (wtedy to Kantor robił happeningi w Niemczech i ro-

⁵ R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przeł. K. Pomorska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. II, oprac. H. Markiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976.

⁶ Zob. T. Kantor, *Pisma*, t. I: *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, oprac. K. Pleśniarowicz, Ossolineum – Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka”, Kraków 2005, s. 297.

dziła się idea ambalaży). Obie wersje różnią się od siebie w dwóch miejscach: w tekście figuruje zapis, że kula, którą ma kloszard, pochodzi „z okresu I wojny światowej”, natomiast na obrazie widnieje informacja, że „z okresu po I wojnie światowej”. Ponadto tekst z 1961 roku jest dłuższy o zdanie: „Wedle praw, które ukształtowały to rzadkie zjawisko, zrobiłem kostium do sztuki Witkiewicza *Wariat i zakonnica*”.

W *Pocucie – obrazie definicji* widać inną partyturę. Praca wykonana jest taką samą techniką jak *Coś*. Tym razem tekst⁷ w zupełności pokrywa się z tym zamieszczonym na obrazie, zgadzają się także daty. Obraz ma wymiary 70x50 cm. Widnieje na nim tylko jedna pieczęć, brakuje daty napisanej odręcznie. Całość uzupełnia także autograf Kantora. Podobnie wygląda o wiele późniejszy obraz przedstawiający teksty z eseju *Miejsce teatralne*. Jest to fotografia maszynopisu na płótnie fotograficznym. Obraz został oprawiony w brązowe ramy, jednak nie ma na nim podkładu z farby akrylowej – przedstawia czyste płótno z tekstem. Praca składa się z dwóch zszytych ze sobą płócien fotograficznych naświetlonych zdjęciem tekstów. Miejsce zszywania jest widoczne i pokrywa się z granicami tekstów. Obraz przedstawia część *Miejsca teatralnego* zatytułowaną *Powrót do Budy Jarmarcznej*. Pierwszy tekst to fragment *Z tamtej strony iluzji, czyli Buda Jarmarczna, Symbolizm*. W zasadzie na obrazie znalazła się cała ta część, z wyjątkiem pierwszego zdania: „Bo wiem, zanim zburzono na scenie cały ten gmach iluzji, zdołano jeszcze w czas spostrzec jej czar i pojęcie kulis”. Zostało ono pominięte, ponieważ łączy się z poprzednią częścią dotyczącą burzenia iluzji. Widać więc, że Kantor chce nadać tekstom zamieszczonym na obrazie charakter ogólniejszy, pozbawia je kontekstu konkretnego eseju.

Jaki cel ma autor, określając swoje prace mianem obrazów-definicji? Przede wszystkim należy zauważyć, że bardzo ważny jest tu element metatekstowy. „Obraz” odnosi się wprost do konwencji, stanowi przywołanie stereotypowego przedmiotu plastycznego obecnego w konwencjonalnej komunikacji plastycznej⁸. W takim rozumieniu (a jest to charakterystyczne dla nowoczesnego malarstwa) sposób przedstawienia pozostaje ważniejszy od

⁷ Tamże, s. 312.

⁸ Por. S. Czekalski, *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2006.

treści obrazu⁹. Zaznaczyć trzeba, że Kantor pokazuje widzowi obraz-przedmiot, coś, co przedstawia najbardziej stereotypowe ujęcie tego rodzaju twórczości. Widać zatem płótno rozpięte na blejtramie i pomalowane farbą. Jak już wspomniałem, położony akryl ma także za zadanie zatrzeć miejsce łączenia z papierem. Kantor robi tak, by ukryć kolażowy charakter pracy. Oczywiście, można te obrazy traktować jako dzieła malarskie z wklejonymi fragmentami tekstu, ponieważ takie praktyki stosowano w plastyce dwudziestowiecznej już od wielu lat. Dodatkowym argumentem na rzecz przynależności tych prac do kolażu są pieczętki oraz odręcznie pisane autografy i data. Jednak Kantor dystansuje się od tego rodzaju praktyk. Poprzez zabiegi metaplastyczne artysta obnaża iluzję na obrazie. Pokazując przedmiot-obraz i określając go jako obraz, dekonspiruje komunikację plastyczną, charakterystyczną dla publiczności wernisażowej. Odcina się od kolażu, wskazuje, że nie praca plastyczna i jej znaczenie, metody, sposób kształtowania dzieła itd. są najważniejsze, a przekaz, komunikat będzie odbywał się poza konwencją odbioru dzieła sztuki malarskiej. Ten meta-tekst plastyczny kieruje widza w stronę drugiego członu, drugiego aspektu tej pracy. Chodzi mianowicie o „definicję”. Kantor na obrazie przedstawia słowa, spójny utwór literacki. Dodatkowo cała przestrzeń pomalowana została farbą.

Czym jest „definicja” w takim plastycznym ujęciu tekstu? Na obrazach widać fragmenty, które mają swój konkretny kontekst, najczęściej są manifestami kolejnych etapów w twórczości Tadeusza Kantora. Czasami (jak w przypadku *Miejsca teatralnego*) stanowią one manifest, który jednocześnie spełnia funkcję podsumowującą, refleksyjną i teoretyczną. Z kolei *Coś i Poczta* to utwory powstałe przy narodzinach idei ambalaży. Poprzez opis tych konkretnych dzieł i idei Kantor przybliża, objaśnia swoją twórczość malarską. Nie można jednak traktować tych prac jedynie jako komentarza. One nie znaczą tylko poprzez swoje odniesienie werbalne, poprzez problematyzację właściwą tekstowi, lecz oddziałują również jakościami wizualnymi, plastycznymi.

⁹ Por. M. Jay, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku*, przeł. J. Przeźmiński, [w:] *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Universitas, Kraków 2004.

Co daje potraktowanie tekstu jako obiektu plastycznego? Z jednej strony rozbija to konwencjonalny odbiór malarstwa – obraz jako wynik spostrzeżenia nie jest dyskursywny, oddziałuje swoją formą, swoją przedmiotowością. Z kolei definicja jest kategorią czysto dyskursywną, pozostającą w całkowitej sprzeczności z malarskim i plastycznym oddziaływaniem. Cała praca stanowi jednak spójne dzieło, które artysta określił jako „obraz-definicja”. Oczywiście, tego typu prace mają na celu przybliżenie działalności plastycznej. Prymarną ich cechą będzie na pewno autokomentarz, wyjaśnienie, wprowadzenie widza na wystawie w świat i znaczenia uprawianej przez Kantora sztuki. Drugi aspekt takiego wykorzystania tego typu obiektów stanowi ich funkcja manifestacyjna. Publiczność oczekująca prac plastycznych została zmuszona do czytania, do wejścia w całkowicie inny kanał komunikacyjny. Przez to definicja, jej charakter dyskursywny, nabiera o wiele większej wartości, zostaje znacznie mocniej zaakcentowana.

W obrazach-definicjach widoczna staje się więc dominacja tekstu, znaczenia, „definicji” nad „obrazem”, plastycznością i wizualnością. Jednakże to tylko pozór. Tadeusz Kantor po raz kolejny pokazał, że w swojej twórczości zestawia obok siebie dwa tworzywa, dwie różne metody komunikacji. Dopiero ich odmienność i strukturalne niedopasowanie powodują, że takie dzieło jest niedopowiedziane. Nie przechyla się w stronę żadnej z dziedzin, pozostaje otwarte na każdą z nich. Który z elementów znaczy silniej w tych obrazach? Czy plastyka, czy tekst? Jedno i drugie znosi się wzajemnie, dzięki czemu znaczenie tekstowe jest kontekstualizowane przez jakości plastyczne, natomiast wszelkie oddziaływanie wizualnością – przyćmione poprzez znaczenie literackie tekstu. Jak zatem należy traktować te wypowiedzi? To oczywiście przykład plastycznego podejścia do tekstu, jednak Kantor nie akcentuje wartości wizualnych, jakie kryją się w zapisanej kartce, w drukowanym tekście. Wypowiedź literacka nie zostaje przedstawiona tutaj w swoich wartościach graficznych. Nazywając prace „obrazem-definicją”, artysta automatycznie kieruje uwagę odbiorcy nie w stronę jakości wizualnych tekstu, lecz właśnie w rejony dyskursu, zwerbalizowanej refleksji. Kantor nie podejmuje próby tłumaczenia języka plastyki na literaturę czy odwrotnie. Nawet w tak skrajnym, zdawałoby się, przypadku zespolenia dwóch sztuk widać dokładnie granice pomiędzy nimi. Żaden rodzaj twórczości nie roztopia się w drugim,

lecz zachowuje swoją strukturę, tożsamość. W obrazach-definicjach tekst nie zatracza znaczenia. Kantor nie wymusza na widzach, żeby postrzegali literaturę przez pryzmat jej wartości wizualnych, podobnie zresztą jak pozostawia plastyce właściwy dla niej kod przekazu. Zestawia, umieszcza we wzajemnym kontekście te dwa rodzaje wypowiedzi, aby stworzyć dzieło, które będzie otwarte na dwa rodzaje odczytań.

Kantor posługuje się konwencjami. Wystawia literaturę na płótnie, przez co odwołuje się do utartego stylu komunikacji – traktuje go jako plastyczny poprzez odbiór widza. Z kolei obraz pokryty farbą jest tak naprawdę tekstem, który trzeba odbierać w sposób właściwy sztuce słowa. Zatem obie sztuki nie tłumaczą się jedna przez drugą, u Kantora zostają one ze sobą skonfrontowane. Wszystko zależy od odbiorcy, który posługuje się określoną konwencją percepcji. Oznacza to, że widz określa, w jaki sposób zrozumie te prace: czy staną się one dla niego jedynie wyjaśnieniem, przybliżeniem Kantorowskich pomysłów plastycznych, czy też będzie to tekst wprowadzony w kontekst twórczości plastycznej. Te dwa sposoby funkcjonowania „obrazów-definicji” są zapisane w samej koncepcji werbalizacji konkretnych dokonań plastycznych.

Warto także zwrócić uwagę, że był to odrębny gatunek wypowiedzi uprawiany przez Tadeusza Kantora. Nie chodzi więc o zwykły autokomentarz, uzupełnienie konkretnego wernisażu czy wprowadzenie w kolejny etap twórczości. Jako obrazy prace te weszły w poczet najważniejszych dzieł artysty-malarza. Dlatego właśnie definicje, jakie zawierają, skoncentrowane są wokół idei ambalaży, przedmiotów i miejsc biednych, odrzuconych, a także zagadnienia iluzji. Do plastyki odwołują się one poprzez konwencjonalny odbiór obrazu przez publiczność malarską. Tekst nie odsłania swoich jakości wizualnych, a wręcz przeciwnie – zachowuje swoistość i na tej zasadzie wchodzi w relacje z obcym strukturalnie malarstwem.

Drugim interesującym zbiorem prac są *Idee i definicje*. Kantor nie tylko odwołuje się tu do materii, do stylistyki notatki, rękopisu, ale przede wszystkim akcentuje procesualność aktu kreacyjnego. Wspomniane prace to cykl wykonany tuszem na papierze. Składają się na niego rękopisy artysty naklejone na czarny papier. *Realność zdegradowana*, *Idea podróży* oraz *Idea ambalaży* przyjmują właśnie taką formę – to kartki naklejone na czarnym papierze. Z kolei *L'informel*

oraz *Happening* przybierają formę bardziej złożoną plastycznie. Pierwsza praca ma wymiary 104,5x34 cm i składa się z dwóch kartek papieru. Na jednej z nich, czarnej, naklejony jest rękopis tekstu artysty; na drugiej, białej – podłużny czarny kawałek papieru. Na dole widnieje naklejony czarny kwadrat. Obie części połączone są czarnym kwadratem z papieru.

Jak tekst współdziała tu z formą plastyczną? Kantor podkreśla procesualność, akcentuje niedokończoność dzieła sztuki. Dlatego cała praca przedstawia notatkę oraz kilka form, z których dopiero może powstać jakaś konstrukcja. Tak więc, wizualnie ta praca przedstawia się jako zaczęta, i to zaczęta (czy zaczynana) dwukrotnie. Zapis idei, notatka, jest uzupełniony o pewne wyjściowe elementy kompozycji, Kantor pokazuje zatem materię, która dopiero może zostać ukształtowana. Wszystko to zgodnie z ideą sztuki informel. Jak jednak artysta kształtuje te zasady? Przede wszystkim charakter taszystowski nadaje całej kompozycji nie forma plastyczna, lecz tekst, który mówi wprost o założeniach sztuki związanej z eksponowaniem materii. Nie można w tym przypadku, co prawda, mówić o literackim informelu, jednak tekst, eksplikacja podstawowych założeń nurtu, uzupełniony o formę plastyczną, nadaje charakter całości kompozycji *L'informel* [il. 56], której odczytanie zdominowane jest przez notatkę u góry obrazu. Oczywiście, praca ta nie została wykonana według zasad tej sztuki, jednak tytułowy napis sprawia, że widz zaczyna „odczytywać” całe dzieło właśnie w kontekście owego nurtu artystycznego, do czego uprawnia nie zastosowana forma plastyczna, lecz jedynie tekst wykładający tę ideę. Omawiana praca została przyporządkowana do serii *Obraz definicja*¹⁰. To dowodzi, że idee informelu, sztuki materii Kantor wyrażał w sposób dyskursywny, poprzez tekst, a nie tylko w malarstwie. W jego praktyce artystycznej informel był tylko jednym z wielu momentów, prób podejmowanych przez malarza. Natomiast idee informelu pozostawały artyście bliskie przez cały okres działalności, korzystał z nich nawet wtedy, gdy przestał uprawiać „malarstwo metaforyczne” – jak je określał. Idee, umiejętności, koncepcje, pewne cechy postrzegania Tadeusz Kantor zachowywał i wykorzystywał w późniejszej twórczości, czerpiąc

¹⁰ T. Kantor, *Zbiory publiczne. Katalog prac*, red. A. Halczak, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka”, Kraków 2003.

ze wszystkich nurtów i biorąc z nich to, co było mu potrzebne. Jednak aby wskazać źródło tych inspiracji, potrzebował dyskursu, tekstu, który bezpośrednio będzie się łączył z danym dziełem sztuki. To oczywiście tylko jeden z aspektów „obrazów definicji” czy *Idei i definicji*. Po raz kolejny widać, że artysta odwoływał się do autokomentarza, do perswazyjnej funkcji połączenia obrazu i słowa.

Happening [il. 60] z tego cyklu to praca o wymiarach 76x34 cm, wykonana, podobnie jak poprzednia, tuszem na papierze. Składa się z dwóch czarnych kart papierowych, na których naklejone są kartki z rękopisem Tadeusza Kantora. Obie czarne części połączone zostały kawałkiem czarnego papieru. Tekst, który wypełnia całą pracę, dotyczy happeningu i jego właściwości w zetknięciu się z rzeczywistością.

Użyty rękopis podzielono plastycznie na dwie części. Jednocześnie nie ma w nim podziału strukturalnego – układ ten jest jedynie wynikiem przypadkowości, braku miejsca na kartce. Kantor posługuje się w tym przypadku notatką, celowo eksponuje niedokończone dzieło, żeby pokazać istotę swojej pracy. Chodzi o to, że idea zawarta w tekście wyrażona jest poprzez formę plastyczną. Jednocześnie definicje ujęte zostały jako notatki, odrębne zapiski artysty. Cemu służy taki zabieg? Przede wszystkim, autor chce pokazać, że te koncepcje są ważne dla całej jego przyszłej sztuki. Po drugie, forma notatki świadczy o pośpiechu, z jakim zapisywał poszczególne koncepcje. Pewne „niedopracowanie”, przebijające z tych prac, sugeruje, że Kantor pragnie przedstawić tylko istotę, najważniejsze hasła poszczególnych problemów. Te idee oraz definicje legną bowiem u podstaw całej jego twórczości.

Kantorowski manifest wyrażony w formie plastycznej¹¹ składa się nie z gotowego tekstu, lecz z rękopisu, z notatki. Wspomniałem już, że elementy zapisane w *Ideach i definicjach* to esencja, podstawowe hasła twórczości Tadeusza Kantora. Dlatego właśnie artysta zdecydował się na umieszczenie w tych pracach rękopisów, tekstów nieskończonych, aby pokazać tylko ich główną ideę, a nie ostateczny kształt utworu słownego. Jeżeli można tu mówić o korespondencji sztuk, to jedynie poprzez dyskursyfikację, autokomentarze – a więc

¹¹ Chodzi o pracę *Idea rzeczywistości zdegradowanej*, wymiary rysunku: 52,5x31 cm. Praca wykonana jest tuszem na papierze.

jakości plastyczne wyrażone w formie językowej. Rękopis funkcjonuje jako utwór w fazie kreacji, a jednocześnie coś podrzędnego względem ukończonego i zamkniętego dzieła. Kantor z dwóch elementów biednych, marginalnych tworzy dzieło sztuki, które ma bardzo szeroki kontekst. Łączy przecież dwie dziedziny artystyczne, wykorzystuje tekst jako jeden z elementów, jedno z wielu tworzyw potrzebnych do kreowania sztuki plastycznej. Działa więc na zasadzie kolażu, scalania różnych materiałów w jednolitą strukturę. Jeśli zaś chodzi o tekst, to jego poetyka odnosi się wprost do notatki, do zapisu samej idei¹².

Widać, że tekst jako przedmiot plastyczny w twórczości Kantora koresponduje z jego ideami (i praktyką artystyczną) dotyczącymi materialności dzieła. W podanych przykładach istotne okazuje się nie tylko samo tworzywo (co dla malarza jest podstawowe). Napięcie wynikające z zestawienia odrębnych materii pokazuje, że artysta rozgrywa również (i umiejętnie wykorzystuje) konwencje komunikacyjne. Chodzi właśnie o samą materialność tekstów (w przypadku *Idei i definicji* staje się to jaskrawo widoczne, teksty bowiem są stylizowane na odrębną notatkę). Kantor nie tylko miesza literaturę z malarstwem, ale też oddziałuje na widza kategoriami prywatności i publikacji. Od razu pojawia się bowiem kwestia, do kogo skierowane są takie „upublicznione” notatki. Potem zaś powstaje pytanie, dlaczego eksplikacja głównych założeń twórczości pozostaje w formie notatek, rękopisu (celowo „ozdabianego” skreśleniami). Te wątpliwości prowadzą do kolejnych problemów – pytań o funkcję nadawcy. Kto tutaj mówi? Czy jest to wypowiedź prywatna, osobista, czy też może komunikat skierowany przez słynnego artystę, który zdecydował się na wyjaśnienie założeń swojej twórczości? Kwestia materialności dotyczy również samych kanałów komunikacyjnych, a także, czy przede wszystkim, artysty jako funkcji komunikacyjnej.

Takie przedstawienie swojej działalności wpisywałoby Kantora w nowoczesną teorię *work in progress*. Tutaj pojawia się jednak kolejna komplikacja, kolejna prowokacja artysty. Chodzi o sformułowaną przez Kantora ideę dzieła zamkniętego. Jak sam notował:

¹² Dokładniej relacje słowa i plastyki analizuję w: P. Stangret, *Kantor pisarz: „Lekcje mediolańskie” jako tekst literacki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2014.

Jestem przeciwko dziełu otwartemu
Partycypacji widzów
Dzieło otwarte 1944
Potem 1967
Partycypacja widzów
Wewnętrzna
Wrażenie, że się partycypuje,
Że może się partycypować
– teraz jest to bardzo łatwe,
Dzieło otwarte stało się bardzo łatwe
Korzystają z tego tysiące miernot
– pojawiły się uroczyścioci łatwe
Bez ryzyka happeningu –
Z pretensjami do piękna
A nie anektowaniem realności¹³.

Podobne filipiki w wypowiedziach Kantora odnoszą się do sztuki konceptualnej. W jego twórczości dokonało się przewartościowanie związane z tymi tendencjami. W latach 60. i 70. artysta uprawiał sztukę, która była na nie odpowiednią. Niektóre z jego ówczesnych dzieł – *Ambalaże konceptualne*, pomniki niemożliwe do realizacji, *Multipart* – to właśnie rodzaj „próbowania” tych nowoczesnych koncepcji. W swojej teorii Kantor uznawał nurt konceptualny za konsekwencję rozwoju awangardy XX wieku – zwłaszcza tendencji wywodzących się od dadaizmu. Artysta zbliżał się do zakwestionowania dzieła sztuki i tradycyjnych konwencji jego odbioru.

Pierwsze tego typu przedsięwzięcie stanowiła *Wystawa popularna*, na której zaprezentowane zostały przedmioty w stanie przed powstaniem dzieła sztuki. Dla Kantora ważne było bowiem awangardowe atakowanie konwencjonalnego odbioru sztuki. Przedstawienie *Nadobnisie i koczkodany* pokazuje oczekiwanie na rozpoczęcie spektaklu (akcja rozgrywa się w szatni teatralnej), *Wielopole*, *Wielopole* miało z kolei przedstawić sam proces twórczy (dlatego tak mocno udokumentowano same próby – ekipy filmowe zostały zaproszone przez au-

¹³

T. Kantor, *Jestem przeciwko dziełu otwartemu*, rękopis w archiwum rodziny artysty.

tora). W sztuce konceptualnej Kantor dostrzegał szansę na to, by artysta stał się intelektualistą, odszedł jednak od sztuki mentalnej na rzecz zamkniętego dzieła sztuki. Będzie to szczególnie istotne w późnym okresie jego twórczości. W latach 80. *Lekcje mediolańskie* i sposób, w jaki opisywany jest w nich konstruktywizm, wskazują, że Kantor pozostał konsekwentny w tym wyborze.

Przewartościowanie to miało miejsce po *Umarłej klasie*. Kantor zaczął mówić wtedy – co dobitnie zapisał w *Lekcjach mediolańskich* – o *message* artysty. Koncepcja dzieła zamkniętego i krytyka jego otwartości była w tym przypadku ideą wyprowadzoną z konstruktywizmu. Według Kantora, od połowy lat 70. dadaistyczna i później konceptualna idea sztuki zrywającej z materializacją stała się modą i konwencją. Artysta oskarżał polskich konceptualistów o brak zaangażowania intelektualnego. Skłaniając się ku konstruktywizmowi i surrealizmowi, pokazywał, że uniwersalia mogą być awangardowe, mogą stać w sprzeczności z obowiązującą konwencją. To także jeden z ważnych problemów poruszanych przez niego w Mediolanie w 1986 roku – Kantor mówił, że sztuka nie powinna zamykać się jedynie w rozważaniach estetycznych, a taki właśnie zarzut kierował w stronę konceptualizmu.

W *Lekcjach mediolańskich* sam Kantor przeciwstawia tendencje konstruktywistyczne „radikalizmowi konceptualistów”. Widać tu silne mitologizowanie własnej postawy. Konstruktywizm był, według Kantora, kierunkiem, który wywarł wielki wpływ na całą sztukę ubiegłego stulecia. Artysta podzielił nawet Europę na konstruktywistyczną i surrealistyczną, samemu identyfikując się z tą pierwszą „opcją” – jednocześnie siedł pod prąd tendencjom określanym przez niego jako „pozbawione sygnifikacji”.

Podobnie wygląda jego stosunek do sztuki performance’u. Idee ingerencji sztuką w rzeczywistość i anektowania tej rzeczywistości przez dzieło były jednymi z głównych koncepcji artystycznych Kantora. Równie ważna pozostawała osobowość artysty – jako przedmiot dzieła sztuki. Moim zdaniem, *cricotage*, w manifestcie *Gdzie są niegdysiejsze śniegi* negatywnie określane jako nie-performance¹⁴, tym właśnie różni się od przedstawień z nurtu performance, że są dziełami sztuki, skończonymi spektaklami, a nie

¹⁴ T. Kantor, *Gdzie są niegdysiejsze śniegi*, [w:] tenże, *Pisma*, t. II: *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984*, oprac. K. Pleśniarowicz, Ossolineum – Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka”, Kraków 2005, s. 187–188.

otwartymi aktami, w których, jak pisze Erika Fischer-Lichte, „materializacja dominuje nad znakowością”¹⁵. Widać to zwłaszcza w *Ślubie w manierze konstruktywistycznej i surrealistycznej* (i innych spektaklach z tego okresu), w którym pojawia się sprzeczność, a także napięcie pomiędzy spektaklem szkolnym a artystycznym.

O wiele istotniejsza pozostaje właśnie negatywna definicja niż projekt charakteryzujący Cricotage. Ważna jest także wypowiedź Kantora na tematy społeczne. Międzynarodowy sukces osiągnięty przez artystę, a także jego koncepcja dzieła zamkniętego uprawiana od *Wielopola*, *Wielopola* doprowadziły go do teorii sztuki osadzonej w kontekście kultury. Na tym właśnie polegała też awangardowość artysty, który bazował na tradycji:

Nasunęła mi się teraz taka myśl i niech to nie będzie przyjęte jako jakiś szczególny patriotyzm. Otóż sądzę, że sztuka polska ma w sobie coś, czego nie mają inne kultury. Znaczeniowość mianowicie. Pewnie też dlatego nie rozumieją nas na Zachodzie. Taka formuła Cezanne’a na obraz: harmonijne zestawienie form, kolorów i linii. Tylko tyle. Jeżeli ludzie na obrazie grają w karty, to nie chodzi o grę, a czysto formalną strukturę estetyczną¹⁶.

Kantor wykorzystuje tutaj tradycję nie tylko po to, by się legitymizować. W takim ujęciu struktura sztuki operująca znakiem jest właściwa nie tylko jego koncepcji, lecz także stanowi cechę sztuki polskiej w ogóle, której Kantor jawi się jako reprezentant, zwłaszcza pokazując na Zachodzie swoją regionalność. Swój sukces autor tłumaczył bowiem kategorią zrozumiałości, jak stwierdził: „każda dobra sztuka jest komunikatywna”¹⁷.

Tym, co daje możliwość zrozumienia sztuki tak silnie osadzonej w tradycji, jest przede wszystkim osoba artysty. W przypadku Kantora dochodzi do tego jeszcze kwestia znaku ikonicznego. To przecież autor, który prywatnie,

¹⁵ Zob. E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.

¹⁶ T. Kantor [wywiad], *Nie znoszę ścisku*, rozm. T. Krzemień, „Tu i Teraz” 1984, nr 24.

¹⁷ Tenże [wywiad], „O wiele ważniejsza od sztuki staje się kultura życia”, rozm. K. Miklaszewski, „Gazeta Krakowska”, 17–18.06.1981.

„nielegalnie” – jak to określał – stał się częścią własnych spektakli. Tym samym jego działania pozaartystyczne zostały wpisane w hipertekstowo rozumiane dzieło sztuki. Autor *Umarłej klasy* balansuje na granicy, wcielając się w modernistycznego twórcę, autora transcendentnego wobec dzieła i jednocześnie praktykując nowoczesną twórczość dokumentu osobistego, bezpośredniej wypowiedzi autorskiej.

Drugą istotną dychotomię stanowi traktowanie samego dzieła. Z jednej strony to autonomiczne prace malarskie, teatralne i literackie, z drugiej zaś wszystkie one nadają sobie wzajemnie kontekst, tworzą wielostronną sieć relacji intertekstualnych. Co więcej, te powiązania są tworzone przez samego artystę. W jego przypadku ważne stają się silna stylizacja i sugerowanie, że odbiorca ma do czynienia z wypowiedzią bezpośrednią, z osobistą ekspresją artysty. Jednakże idea „dzieła zamkniętego” pokazuje, że Kantor oscyluje pomiędzy komunikacją opartą o znaki a czysto emocjonalnym oddziaływaniem na swoją publiczność.

Tadeusz Kantor łączy modernistyczne i awangardowe praktyki artystyczne. Różnorodność środków wyrazu została przejęta z awangardowej otwartości dzieła sztuki. Jednocześnie twórca wpisuje się w awangardową tendencję do reinterpretacji tradycji w sposób nowoczesny (w tym przypadku operując czy prowadząc grę z kreacją modernistycznego artysty). Dlatego powie, że każda sztuka jest awangardowa, co zbieżne jest z teorią awangardy Petera Bürgera¹⁸. Może tak robić, ponieważ działa już w przestrzeni, gdzie awangarda stała się konwencją, kolejnym dyskursem, tekstem, który oddziałuje na postawę i praktykę twórczą artysty.

Bibliografia

- Bürger Peter, *Teoria awangardy*, przeł. Jadwiga Kita-Huber, Universitas, Kraków 2006.
- Czekalski Stanisław, *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2006.
- Fischer-Lichte Erika, *Estetyka performatywności*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.

¹⁸ P. Bürger, *Teoria awangardy*, przeł. J. Kita-Huber, Universitas, Kraków 2006.

- Jakobson Roman, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przeł. Krystyna Pomorska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. II, oprac. Henryk Markiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976.
- Jay Martin, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku*, przeł. Jarosław Przeźmiński, [w:] *Odkrywanie modernizmu*, red. Ryszard Nycz, Universitas, Kraków 2004.
- Kantor Tadeusz [wywiad], „O wiele ważniejsza od sztuki staje się kultura życia”, rozm. Krzysztof Miklaszewski, „Gazeta Krakowska”, 17–18.06.1981.
- Kantor Tadeusz [wywiad], *Nie znoszę ścisku*, rozm. Teresa Krzemień, „Tu i Teraz” 1984, nr 24.
- Kantor Tadeusz, *Ein Reisender – seine Texte und Manifeste*, Hrsg. Piotr Nawrocki, Heinz Neidel, Manfred Rothenberger, Verlag für Moderne Kunst, Nürnberg 1988.
- Kantor Tadeusz, *Gdzie są niedysiejsze śniegi*, [w:] tenże, *Pisma*, t. II: *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984*, oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, Ossolineum – Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka”, Kraków 2005.
- Kantor Tadeusz, *Jestem przeciwko dziełu otwartemu*, rękopis w archiwum rodziny artysty.
- Kantor Tadeusz, *Métamorphoses*, Chêne/Hachette – Galerie de France, Paris 1982.
- Kantor Tadeusz, *Pisma*, t. I: *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, Ossolineum – Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka”, Kraków 2005.
- Kantor Tadeusz, *Pisma*, t. II: *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984*, oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, Ossolineum – Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka”, Kraków 2005.
- Kantor Tadeusz, *Poezja*, rękopis, archiwum, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka”, Kraków.
- Kantor Tadeusz, *Zbiory publiczne. Katalog prac*, red. Anna Halczak, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka”, Kraków 2003.
- Pleśniarowicz Krzysztof, *Kantor. Artysta końca wieku*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1997.
- Stangret Paweł, *Kantor pisarz: „Lekcje mediolańskie” jako tekst literacki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2014.

Summary

Tadeusz Kantor in the Network of Texts

In his work Tadeusz Kantor referred to various types of texts. He used self-commentary and recontextualized his statements, also explaining his own works in various ways. The author describes what Kantor's avant-garde style is. He

focuses on borderline forms or statements which combine painting and literary creativity. In particular, the article looks at the 'Definitions' cycle, which consists of works on paper, *Ideas and definitions*, and *Images-definitions*, i.e. on a series of paintings (on canvas and paper) with texts on them. As shown by the author, Kantor's painting, theater and literary works give each other a context, create a mutual network of intertextual relations. These connections are consciously created by the artist himself.

"L'informel"

Materia nie rządzi się
prawami konstrukcji.
Materia niszczy formę,
jest dostępna tylko
przez manipulacje
destrukcyjne,
przez ryzyko przypadku,
przez spontaniczne
działanie.

Przypadek, którego
funkcja w powstawaniu
dzieła staje się istotną —
~~nieprzewidywalną~~ kwestionuje
całkowicie i wyłącza
ingerencje artysty
w procesie powstawania
tego dzieła.
obraz nie jest celem,
jest rezultatem, osadem
procesu.

II. 56. Tadeusz Kantor, *L'informel*, z cyklu *Obrazy i definicje*
Tadeusz Kantor © Maria Kantor & Dorota Krakowska,
dzięki uprzejmości Archiwum Cricoteki w Krakowie

realność zdegradowana
... im przedmiot jest
"uboższy", "niższej rangi"
tym wolniejsze ma staran
ujawnienia swaj
przedmiotowości...
Tandemle rezultu
przedmiotów, stanowiące
w hierarchii przedmiotów
najniższe "doty"
ujawniają, już tu progu.
Zniszczenie, no jakimś
ostatnim przebiegu
swoje AUTONOMICZNE
PRZEDMIOTOWE
ISTNIENIE. (niektórzy
z tej poznawczej metody
~~zrobili~~ zrobili na swój
prywatny użytek
pretensjonalną estetykę,
uprzedmiotawiając
i podpierając się
dorożkami ideologiami,
właścymi ekohibicjonistycznym
- jakoby obsesjami -
"Biedna" sztuka wptywowych
arrivistów - - - -

1963 T. Kantor

II. 57. Tadeusz Kantor, *Realność zdegradowana*, z cyklu *Obrazy i definicje*
Tadeusz Kantor © Maria Kantor & Dorota Krakowska,
dzięki uprzejmości Archiwum Cricoteki w Krakowie

idea podróży

1963 natrafiam na
niezwykły model: Ludzie
WĘDRUJĄCY, w nieustannej
podróży bez celu i domu,
uksztaltowani przez swoje
szaleństwo i namiętność
opakowywania
swego ciała płaszczami,
derkami; pograżeni
w skomplikowanej
anatomii ubrania,
w tajemnicach pakunków,
torb, tobozków,
rzemyków, sznurków;
chroniących swe ciała
przed stoncem,
deszczem
i zinnem

1963 TKantor

II. 58. Tadeusz Kantor, *Idea podróży*, z cyklu *Obrazy i definicje*
Tadeusz Kantor © Maria Kantor & Dorota Krakowska,
dzięki uprzejmości Archiwum Cricoteki w Krakowie

Idea ambalazy (emballages)

Ambalaz jest czynią
więcej niż - jak to było u dada-
istów - prowokacyjną obecnością
przedmiotu.

Jest procederem
i czynnością i
związaną z przedmiotem.
Nato dalsze konsekwencje
w happeningu.

Czynność opakowywania
kryje w sobie bardzo ludzką
potrzebę i namiętność
przechowywania,
przekazywania, również
smak nieznanego
i tajemnicy.

Tu to niema twórczego
z Pop-artem, który w opakowa-
niu widział industrialną
fascynację i idolatrię ...

1963

t. Kantor

II. 59. Tadeusz Kantor, *Idea ambalaży*, z cyklu *Obrazy i definicje*
Tadeusz Kantor © Maria Kantor & Dorota Krakowska,
dzięki uprzejmości Archiwum Cricoteki w Krakowie

HAPPENING
 Happening jest jedną
 z najbardziej radykalnych
 metod eksplorowania
 rzeczywistości przez
 sztukę.
 Happening jest
 przedstawianiem
 RZECZYWISTOŚCI
 PRZEZ
 RZECZYWISTOŚĆ
 (a nie przez imitację).
 Działanie przenosi się
 z owego REZERWATU
 jakim jest obraz
 w
 sferę
 RZECZYWISTOŚCI
 należy przetrząsnąć zastaną,
 gotową rzeczywistość.
 (W tej sytuacji byłoby smieszne
 ani historyczki, jakbyś szukał
 tworzyć iluzoryczne wartości
 estetyczne.
 Aby się z rzeczywistością
 nie, zasymilować - należy

pozbać PRZEDMIOTY
 ich życiowych, praktycznych
 prerogatyw -
 należy im narzucić
 pracę sztuki
 bezinteresowne
 życie nieskuteczne
 życie bezcelowe.
 Należy bezwarunkowo
 odrzucić
 ŚWIADOMA
 i POZNAWCZĄ
 metodę happeningu
 w
 sytuacji życiowej
 typu absolutnego
 1965 + Kantor

II. 60. Tadeusz Kantor, *Happening*, z cyklu *Obrazy i definicje*
Tadeusz Kantor © Maria Kantor & Dorota Krakowska,
dzięki uprzejmości Archiwum Cricoteki w Krakowie

„Zakodowanie sztuki przeciwko trafnej komunikatywności”

Wiersze i manifesty Andrzeja Partuma

Twórczość Andrzeja Partuma doczekała się w ostatnich latach szeregu interpretacji, przede wszystkim jako część niezależnego ruchu artystycznego lat 70. i 80. XX wieku, postrzeganego jako matecznik postaw właściwych dla sztuki krytycznej¹. Anty-instytucjonalne nastawienie, wymykający się konwencjom tryb życia i sposób zachowań, wszechstronność twórczych zainteresowań – od poezji, muzyki, performance’u, malarstwa, po działania w zakresie mail artu – sprawiły, że ten „poeta”, „skandalista”, „prześmiewca” i „kontestator”, jak bywa określany, właściwe miejsce znalazł w kręgach awangardowej sztuki, wśród artystów przekraczających istniejące podziały dyscyplin. Dla Partuma jednak punktem wyjścia nie były sztuki wizualne, lecz poezja. Słowo i tekst pozostały też dla niego podstawowym

¹ J. Truszkowski, *Post Partum Post Mortem. Artyści awangardowi w społeczeństwie socjalistycznym w Polsce 1968–1988* (od Jacka „Krokodyla” Malickiego do Jacka Mikołaja Rydeckiego), Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 2013; Ł. Ronduda, *Lęk przed wpływem. Sztuka Andrzeja Partuma w dekadzie lat 70.*, [w:] tenże, *Sztuka polska lat 70. Awangarda*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2009; D. Kuryłek, *Andrzeja Partuma nihilizm ontologiczny*, „Sztuka i Dokumentacja” 2015, nr 13, s. 85–97. Por. także tekst Zbigniewa Libery, *Sztuka bezczelna w Biurze Poezji*, będący częścią jego projektu *Mistrzowie* (2004) – zob. katalog wystawy: Zbigniew Libera, *Mistrzowie i Pozytywy*, 13.02–4.04.2004, „Atlas Sztuki” 2004, nr 3 (luty–kwiecień), http://www.atlассztuki.pl/pdf/Gazeta_Atlas_all_pages.pdf [dostęp: 10.09.2018].

czynnikiem działania artystycznego. W pokrewnych sytuacionizmowi (choć pokrewieństwo to było zapewne bezwiedne i intuicyjne) manifestacjach i interwencjach Partuma język nie tyle pozostawał narzędziem konceptualnej metarefleksji, ile służył wytwarzaniu stanów komunikacyjnego napięcia, problematyzacji podstawowych warunków kontraktu zawiązywanego między artystą a odbiorcą.

Pisarskim debiutem Partuma był tomik *Frekwencje z opisu*, wydany w 1961 roku przez dwudziestotrzyletniego wówczas autora, znanego już z improwizowanych występów fortepianowych w warszawskim klubie Hybrydy². Krytyka zwróciła na ten tomik uwagę, podobnie jak na kolejne zbiory poetyckie: *Powodzenia nieurodzaj. Zwałka papki* (1965), *Osyпка woli* (1969) [il. 61], *Tlenek zasobów* (1970) [il. 62], przede wszystkim z racji niecodziennego sposobu wydania ich „nakładem własnym”. O ile samodzielna działalność wydawnicza Partuma budziła u innych twórców pewnego rodzaju zazdrość i podziw, to wiersze, jak ujął jeden z recenzentów, „wyjątkowo trudne w odbiorze”³, wprawiały czytelników w konfuzję – nawet nieliczni obrońcy tej poezji stwierdzali, że jest ona „nieprzekładalna na jakikolwiek inny język, opierająca się interpretacjom, a nawet rozumieniu”⁴. Jerzy Putrament w felietonie zatytułowanym *Najtrudniejszy język świata* zaproponował nawet równanie: „jeden miron – tysiąc asnyków, jeden partum – sto mironów”⁵. Białoszewski – pisał w innym miejscu – jest przy Partumie „klarowny jak źródółko”⁶. Trzeba skądinąd przyznać, że jako prominent ówczesnej władzy Putrament potraktował Partuma życzliwie, z ramienia Związku Literatów Polskich popierając prośbę bezdomnego młodego poety o możliwość zajęcia mieszkania na strychu na Krakowskim Przedmieściu. Niezależnie jednak od wyrazów protekcyjnej

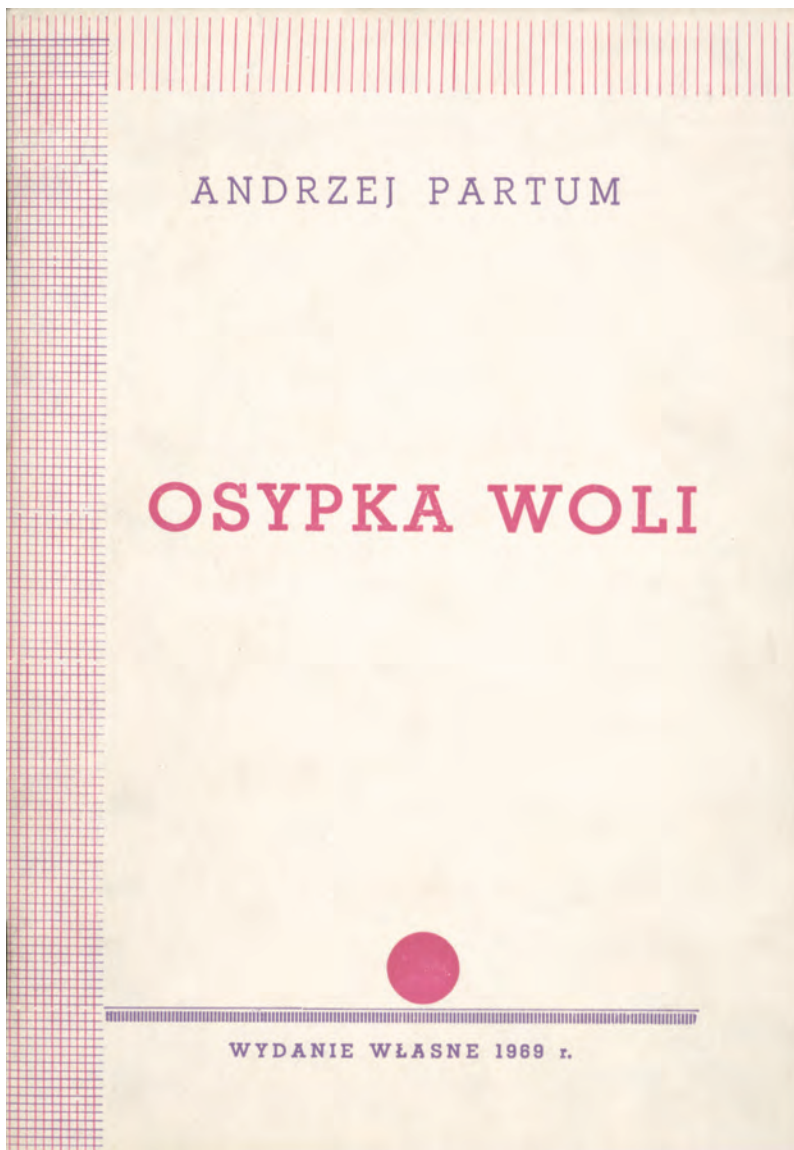
² Zob. Ibis [pseud.; właśc. A. Wróblewski], *Opętany muzyką i poezją*, „Życie Warszawy”, 16.12.1958. Cyt. za: Partum z wypożyczalni ludzi (*historia bycia twórcy*), Wydawnictwo Dom Słowa Polskiego, Warszawa 1991, s. nlb.

³ J. Tomaszkiwicz, *Jak zostać pisarzem za własne pieniądze?*, „Kurier Polski” 1972, nr 226, s. 1; przedruk w: Partum z wypożyczalni ludzi... Z uznaniem wydawanie poezji własnym sumptem skomentował S. Kisielewski w postwowie do zbioru: A. Partum, *Powodzenia nieurodzaj. Zwałka papki (poezje)*, wydanie własne, Warszawa 1965, s. 47 (przedruk tej wypowiedzi także w: Partum z wypożyczalni ludzi...). Podobną opinię wyraził J. Górzński, *Goły obłepieniec w formacie 5/8*, „Literatura” 1986, nr 1, s. 53, przedruk w: Partum z wypożyczalni ludzi...

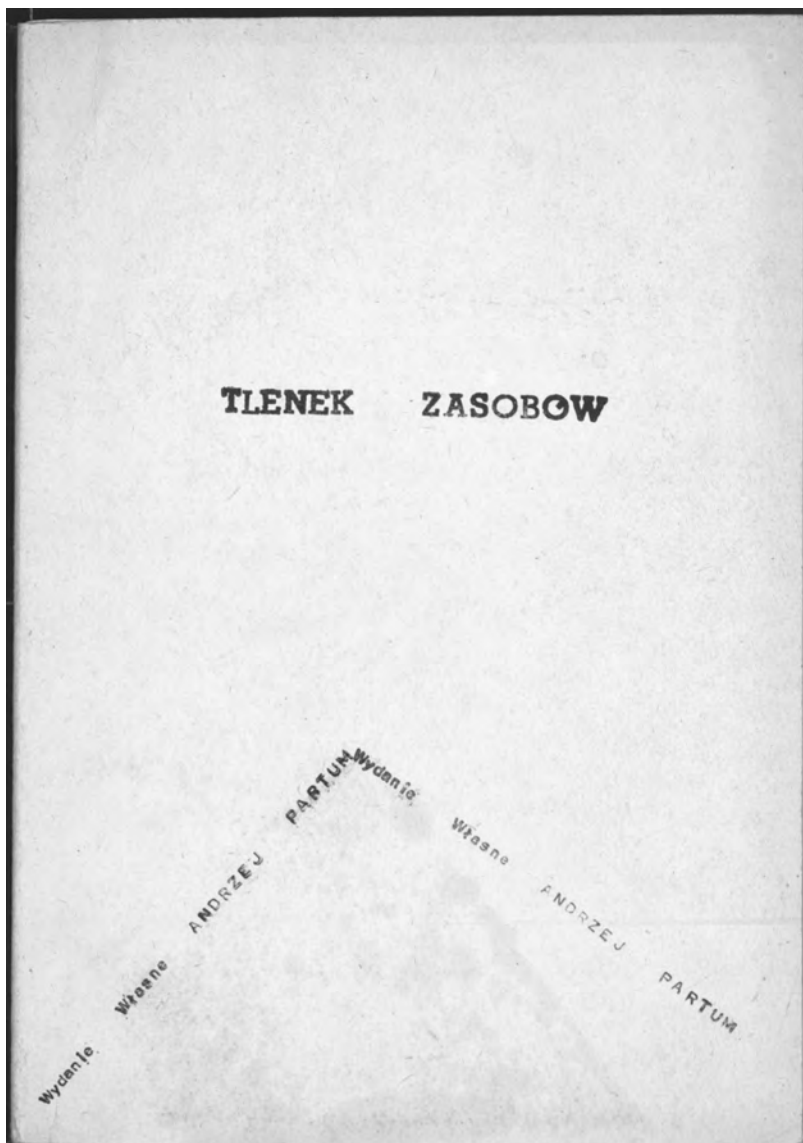
⁴ J. Marx, *Bureau de le Poésie*, „Poezja” 1980, nr 10, s. 82.

⁵ J. Putrament, *Najtrudniejszy język świata*, „Literatura”, 28.11.1974. Cyt. za: Partum z wypożyczalni ludzi...

⁶ Tenże, *Pół wieku* – [t. 4:] *Literaci*, Czytelnik, Warszawa 1970, s. 29.



Il. 61. Okładka książki Andrzeja Partuma *Osypka woli*, Warszawa 1969
Dział Dokumentacji Muzeum Sztuki w Łodzi, dzięki uprzejmości Wandy Lacrampe

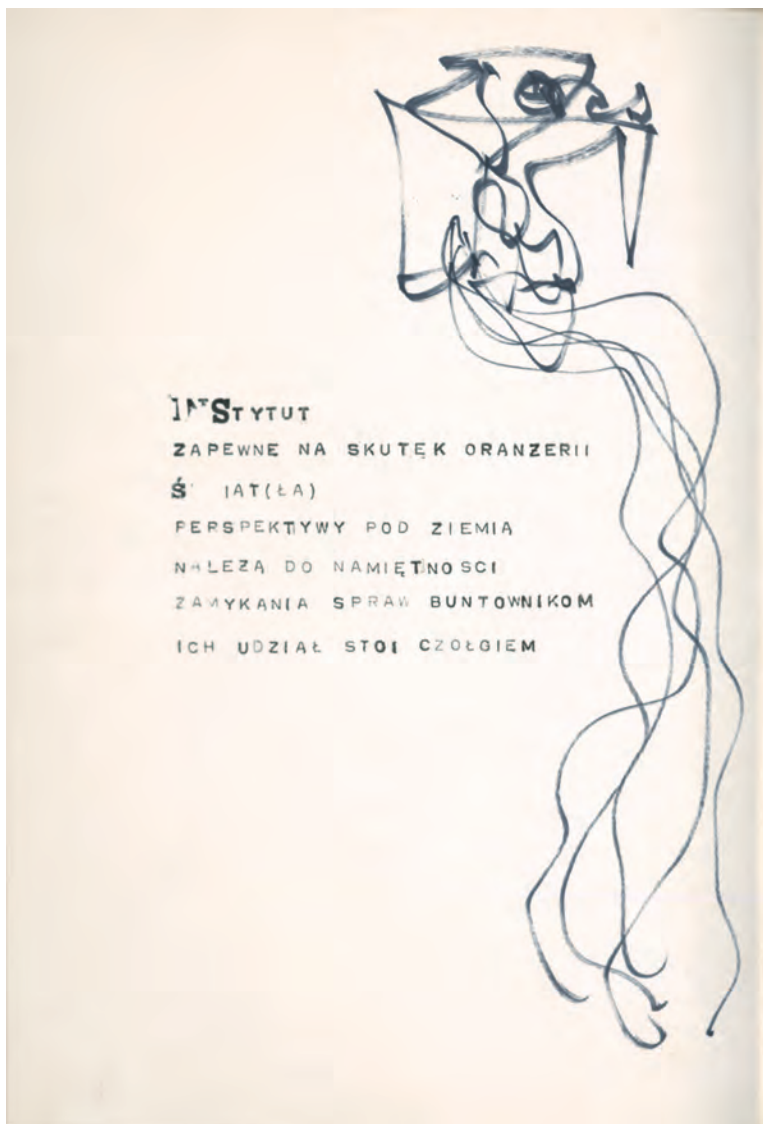


Il. 62. Frontyśpis książki Andrzeja Partuma *Tlenek zasobów*, Warszawa 1970
Dział Dokumentacji Muzeum Sztuki w Łodzi, dzięki uprzejmości Wandy Lacrampe



Il. 63. Andrzej Partum, *Maestro po próżnicy...*, rysunek zamieszczony w książce *Tłenek zasobów*, s. 23

Dział Dokumentacji Muzeum Sztuki w Łodzi, dzięki uprzejmości Wandy Lacrampe



Il. 64. Andrzej Partum, *Instytut zapewne na skutek oranżerii...*, rysunek zamieszczony w książce *Tłenek zasobów*, s. 24

Dział Dokumentacji Muzeum Sztuki w Łodzi, dzięki uprzejmości Wandy Lacrampe

przychylności, nie chciał wyrokować o wartości jego poezji i o tym, czy utwory te są „genialne czy tylko dziwaczne”⁷. W polu literackim Partum miał się pojawiać jedynie na prawach ciekawej (lub irytującej) osobliwości.

Zetknięcie się z poetyckimi tekstami Partuma musiało być – i jest – doświadczeniem zaskakującym i prowokującym do pytań. Wynika to przede wszystkim z cechującego go daleko idącego rozluźnienia związków semantycznych i eliptycznego stylu, który pozostawia zasadniczą niepewność – czy dany wiersz kryje w sobie jakiś ramowy koncept, metaforę (jak sugerują tytuły); czy też jest tylko zapisem nieciągłych wrażeń i oderwanych refleksji, strumieniem przypadkowych fraz i skojarzeń. Utrzymane w tonie obiektywizującego, zdystansowanego opisu, często z użyciem specjalistycznego języka zapożyczonego ze sfery techniki i nauk ścisłych, wczesne utwory Partuma tylko pozornie przybliżają jakieś zjawiska, czyniąc je pojęciowo i wyobraźniowo trudnymi do uchwycenia. Wrażenie językowego bezwładu czy też prowokacyjnej nielogiczności przyczyniało się do stawianych mu zarzutów o „język amorficzny, sztuczny, rozkojarzony, wieloznaczny, choć niewiele znaczący”, budziło podejrzenia o umysłową indolencję i grafomanię⁸. Owa „niezborność” wyrazu stanowi jednak cechę przyjętej w całym tomie strategii. Tytuły składające się na *Frekwencje z opisu*, takie jak: *Skutki częstotliwości*, *Okolicznik miejsca frekwencji*, *Ostateczność frekwencji*, *Widowisko różniczek*, *Cieniowanie cienia*, *Liczebność liczenia*, *Pałowanie pałki*, wiąże konsekwentna reguła, polegająca na łączeniu pojęć abstrakcyjnych z pozorem zmysłowej konkretności i sugestią samozwrotnych procesów. W rezultacie balansują one między rzeczową deskrypcją a czystą, groteskową grą słów. Wiersze te wydają się próbą eksperymentalnego, quasi-filozoficznego wglądu w naturę prozaicznych, powtarzalnych procesów, jak w tytułowym tekście *Frekwencje z opisu*, gdzie przedmiotem zainteresowania zdaje się ruch zegarowego wahadła i próba przełożenia abstrakcyjnego pojęcia czasu na kategorie opisu odczuwalnych zjawisk fizycznych:

częstotliwości wisielec
wahadłem ubija
przymiarki odrzutów

⁷ Tamże.

⁸ M. Grześcak, *Poznańska Jesień i Andrzej Partum*, „Współczesność” 1962, nr 1, s. 14; przedruk w: *Partum z wypożyczalni ludzi...*

za cyferblatem
jeszcze poza dookoła
z jędrnych odległości
wyżętego przedostania
od masy⁹

Niektóre fragmenty można nawet uznać za precyzyjne, choć uniezwykające nazwanie pewnych percypowanych relacji, jak opis zmierzchu w wierszu *Świecony osad*:

zmierzch intonuje
zwężanie krawędzi
widoczności dnia
ilekolwiek bądź
weń osnową razy
po plaster ciemni
naturalnej zasady
obuocznej obszyć
dewizce czerni¹⁰

albo w tekście *Garażowanie samochodu*:

wjazd garażu
wgłąb
przyspieszony autem
wsuwa oponom
długość nawierzchni
w brzeżność ich rowków¹¹

Choć na pozór niejasny, opis ten pozostaje jak najbardziej konkretny, tyle że oparty na swoistym odwróceniu perspektyw i wzajemnej relatywizacji zja-

⁹ A. Partum, *Frekwencje z opisu*, wydanie własne, Warszawa 1961, s. 8.

¹⁰ Tenże, *Powodzenia nieurodzaj. Zwałka...*, s. 22.

¹¹ Tenże, *Frekwencje z opisu*, s. 15.

wisk: to nie samochód „wjeżdża” do garażu (pojazd zostaje upasywniony i jako główny aktant unieważniony na rzecz otaczającej przestrzeni), to garaż i przestrzeń „wjeżdżają” w głąb, nawierzchnia „wsuwa się” w rowki opon, wszystko ze wszystkim jest powiązane. Treść wierszy pozornie odwołuje się do potocznych, mało znaczących sytuacji i zdarzeń; nie są one jednak ani celebracją rzeczy jednostkowych, ani wyrażeniem jakiegoś rodzaju zmysłowej zażyłości i oswojenia z nimi. Sposób ujęcia sugeruje raczej rozmijanie się percepcji i rozumienia. Rzeczywistość „powoływana” przez słowo jawi się w tych tekstach jako pomieszanie oderwanych wrażeń oraz określeń analitycznie wyprowadzanych z pojęć. Akcentowana procesualność i niepojętość zjawisk tworzy jedynie sugestię ogólnej analogii między płynnym strumieniem rzeczywistości a nieprzewidywalnym biegiem werbalnych przekształceń i skojarzeń.

Frekwencje zamyka krótki autorski komentarz noszący nazwę „Prospektu”. Niewiele on wyjaśnia, jeśli chodzi o znaczenie prezentowanej poezji; powiela raczej i rozwija stylistykę poprzedzających go utworów. „Frekwencje z opisu można porównać do fali przyływowej, wyrzucającej na brzeg prawie wszystko co ma”¹² – stwierdza Partum i zdanie to zdaje się dotyczyć składających się na wiersze alogicznych związków zdaniowych i fragmentarycznych obserwacji. Pulsacja, oscylacja, ruch tam i z powrotem – te powracające w utworach motywy wydają się mieć odpowiednik na poziomie doświadczenia odbiorcy w ruchu pojawiających się na chwilę i niknących sensów, powracających wyobrażeń i formuł, za którymi można się spodziewać jakichś ukrytych „między wierszami” znaczeń, choć pozostawiają one raczej wrażenie absurdałnej zagadki. Owo falowanie sensu uwarunkowane jest wysiłkiem i współudziałem samego czytelnika, poddającego się werbalnym sugestiom autora, reagującego na ekspresyjną siłę pozornie oderwanych i nielogicznych fraz. O tej roli czytelnika otwarcie mówi ostatnie, zapisane wielkimi literami zdanie: „Przyjęcie tej poezji to tyle samo co jej stworzenie”¹³.

W tym krótkim *credo* ujawnia się niewątpliwie awangardowa świadomość autora – przeświadczenie o radykalnej niekonwencjonalności własnych utworów, opowiedzenie się po stronie otwartego eksperymentu i aktywnego udziału odbiorcy. Znamienne przy tym, że Partum nie traktuje języka poetyckiego

¹² Tamże, s. 42.

¹³ A. Partum, *Frekwencje z opisu*, wydanie własne, Warszawa 1961, s. 44.

jako wartości autonomicznej – szuka w nim nie tyle narzędzia odkrywania i ujmowania rzeczywistości na nowo, ile źródła komunikacyjnej i wyobraźniowej prowokacji, myślowego spięcia w konfrontacji z odbiorcą. Łączy się z tym także charakterystyczny styl jego prozopoetyckich fragmentów zawartych w późniejszych tomikach – będący swoistą formą „filozofowania na własną rękę”¹⁴. Jak głosi jeden z tych fragmentów: „Napotkane paradoksy potrzebne są jak korzystnej argumentacji – przeciwna”¹⁵. Ten antagonistyczny i agoniczny rys postawy Partuma był według mnie jednym z powodów, dla których literatura okazała się dla niego w dalszej perspektywie obszarem zbyt wąskim. Partum – jak zauważył Grzegorz Dziamski – stał się „artystą awangardowym, a nie poetą awangardowym mimo poetyckich początków”¹⁶. Przyczyna tego, wbrew stwierdzeniu Dziamskiego, nie tkwiła, moim zdaniem, jedynie w tym, że świat literacki lat 60. i 70. XX wieku nie zdołał tej poezji przyjąć i uznać za istotny pisarski eksperyment. Partum nie dążył do wpisania się w istniejący porządek świata literackiego. Tworzenie i sposoby upubliczniania jego utworów (umieszczanie wierszy „ukradkiem” na ścianach warszawskich kawiarni, publikacja tomików i prezentowanie ich na otwartych, publicznych imprezach, jak targi książki etc.) były w znacznym stopniu formą eksperymentu i intelektualnej prowokacji, testowaniem działania poezji poza normami i porządkiem reguł narzucanym przez instytucje literackie i wydawnicze¹⁷. Z tym antyinstytucjonalnym nastawieniem łączyło się widoczne

¹⁴ Owe „filozoficzne” w tonie refleksje utrzymane są w formie zaskakujących, domorostłych mądrości, niejasnych, otwartych ciągów zdaniowych nieprowadzących do żadnych finalnych konkluzji, przypominających „strumień świadomości”. Oto jak brzmi np. zapis pt. *Bez gwarancji*: „Piękno jest wszędzie na tej zasadzie, że wszystko jest wszędzie. [...] Odkrywcość jest wymaganiem zdolności jakby uzupełnianiem na przekór tendencyjnemu wychowaniu, które zazwyczaj normuje u danej osoby wyćwiczony pogląd a nie podjęty odpowiednim refleksem określającym przedmiot znaczeń. Nie potrzeba żadnych racji aby mówić głośno. Identycznie z mówieniem szeptem. Jednakże jeśli ktoś chce być usłyszany stara się o mówienie **głosem głosu**” (A. Partum, *Osyпка woli*, il. A. Lenica, wydanie własne, Pruszków 1969, s. 12).

¹⁵ Tenże, *Oddech sceptyczny*, [w:] tenże, *Osyпка woli*, s. 6.

¹⁶ G. Dziamski, *Andrzej Partum w wirze przemian*, [w:] *Partum z wypożyczalni ludzi...*, s. nlb.

¹⁷ Późniejsze teksty (zob. A. Partum, *Z osobistego alfabetu*, [w:] *Partum z wypożyczalni ludzi...*), niezależnie od tego, na ile stanowią wiarygodny przekaz na temat spotkań i rozmów prowadzonych przez Partum z ówczesnymi redaktorami czasopism i luminarzami świata kultury, świadczą o krytycznym rozpoznaniu tych mechanizmów i ideologicznych ograniczeń. Innym świadectwem tej ironiczno-kontestacyjnej postawy był performance Partuma w poznańskiej galerii Akumulatory w 1973 roku – w czasie odczytu uczestnikom rozdano koperty i spinacze biurowe, które artysta proponował odsyłać na ul. Mysią 2 w Warszawie (adres Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, czyli ówczesnego ośrodka

od początku performatywne ukierunkowanie działalności Partuma – zorientowanej na kreowanie sytuacji i otwarte działanie w obszarze instytucjonalnie niezabezpieczonym. W 1959 roku artysta wydrukował i rozkleił na ulicach stolicy sensacyjnie i zagadkowo brzmiący anons „Partum w Warszawie”. W kolejnym roku udało mu się nagłośnić fikcyjny koncert w warszawskiej Filharmonii Narodowej, zatytułowany *Rzut poezji abstrakcyjnej*, podczas którego jego własne wiersze czytać miał ponoć sam Adam Hanuszkiewicz. Zgodnie z relacją, „podszywając się najpierw pod sekretarkę ówczesnego przewodniczącego Rady Państwa, a później samego Aleksandra Zawadzkiego”, Partum doprowadził do zaaranżowania wydarzenia i rozpropagowania go na plakatach, zanim podstęp został wykryty¹⁸. Akcje te mogą przywołać na myśl charakterystyczne dla przedwojennej awangardy anarchiczne gesty autoreklamy; równocześnie jednak w przewrotny i humorystyczny sposób obnażały one mechanizm ręcznego sterowania instytucjami kultury. Naświetlały niemerytoryczny tryb podejmowania decyzji, uznaniowość i arbitralność rozstrzygnięć narzucanych przez osoby będące u władzy.

„Abstrakcyjna” poezja Partuma niewielu krytyków zachęcała do bliższych analiz. Marianna Bocian, krytyczka i poetka, która jako jedna z nielicznych w tym okresie poświęciła jego literackim eksperymentom dłuższe rozważania, stwierdziła, że Partumowe działania na języku najbliższe są praktykom dadaistów – prowokują jawnym bezsenssem, będąc zarazem swoistą witalistyczną afirmacją istnienia w jego kosmicznym i absurdalnym wymiarze. Wierszy Partuma nie ma sensu, stwierdzała Bocian, czytać jako poetyckiej transpozycji jakiejś rzeczywistości bądź wyrazu uczuć; w myśl założeń awangardowej poetyki są one niezależną językową konstrukcją – w dodatku taką, która nie generuje spójnych myślowo obrazów, ale z premedytacją objawia się jako forma bezładnego „bełkotu”: „Rzeczywistość w tej poezji »leci« w postaci papki, zbitek języka z elementami rzeczywistości materialnej, niepełnymi obrazami (zaledwie szczątkami opisu)”¹⁹.

cenzury). Kontynuacją tej strategii prowokacji stały się również rozsyłane przez Partuma do krytyków, kuratorów i artystów ulotki z hasłem: „Jesteś ignorantem kultury i sztuki” (1974), a także pojawiające się w manifestach inwektywy dotyczące krytyków, recenzentów i „funkcjonariuszy” świata sztuki.

¹⁸ Z. Libera, *Sztuka bezczelna...*, s. 16.

¹⁹ M. Bocian, *Jeszcze poezja, czy już nie poezja?*, [w:] *Pomosty. III wrocławski almanach młodych*, red. L. Isakiewicz, J. Pluta, Ossolineum, Wrocław 1973, s. 228; przedruk w: *Partum z wypożyczalni ludzi...*

Tytuły wierszy, same w sobie stanowiące intrygujący wytwór językowej inwencji, zderzenie abstrakcji z konkretem: *Powodzenia nieurodzaj*, *Osyпка woli*, *Oddech sceptyczny*, *Walcownia wątpienia*, pojawiające się w wierszach porównania mącące pojęciową jasność („Aktualność obserwacji to smaczny keks rozkrojony po długości, po kierunku patrzenia”²⁰) – wyznaczają wizję rzeczywistości opierającej się racjonalnemu poznaniu, tworzą obraz myśli, która wikła się w realność doznań, nie mogąc wznieść się ku jakiejś formie intelektualnego oglądu. Zdaniem Marianny Bocian, w języku tej poezji wyraża się radykalny sceptycyzm poznawczy – rzeczywistość odbierana jest jako alogiczna i niewymierna, a jej synteza traktowana jako coś „niemożliwego, a nawet niepotrzebnego”²¹.

Bocian w swoim eseju powstrzymała się od jednoznacznej oceny poezji Partuma, przekonując jedynie, że radykalizm przyjętej w niej postawy wobec języka zasługuje na uwagę jako fenomen graniczny. Jej zdaniem, Partum pozostawał w swoich eksperymentach poetą całkowicie osobnym – zauważane przez Andrzeja K. Waśkiewicza pokrewieństwa z poezją Białoszewskiego (w zwrocie ku marginalnym, bezwartościowym przedmiotom, ku bezkształtnej materii codzienności) krytyczka uznała za nieprzekonujące, ponieważ więcej istniało między nimi różnic niż istotnych podobieństw²². W konsekwencji bardziej adekwatne wydawało jej się rozważanie poezji Partuma nie w aspekcie historyczno-literackim i porównawczym, ale w kategoriach filozoficzno-egzystencjalnych, w jej stosunku do „rzeczywistości”. Taki sposób odczytania zapewne lepiej też odpowiadał podejściu samego artysty, który unikał identyfikacji z jakimikolwiek nurtami i formacjami w świecie literackim ani nie ujawniał swoich pisarskich źródeł inspiracji. Przygodne koneksje z Orientacją Poetycką Hybrydy tłumaczył czysto

²⁰ A. Partum, *Kret*, [w:] tenże, *Osyпка woli*, s. 15.

²¹ M. Bocian, *Jeszcze poezja...*, s. 228–229.

²² A.K. Waśkiewicz, *Powodzenia nieurodzaj*, „Orientacja” 1970/1971, s. 38; przedruk w: *Partum z wypożyczalni ludzi...* W innym tekście Waśkiewicz pisał, że „w powodzi książek doskonale przeciętnych [...] wiesz Partuma mają dużą odświeżającą wartość [...] są jedną z niewielu twórczych kontynuacji tej koncepcji poezji, którą w tomikach *Myłne wzruszenia* i częściowo w *Było i było* zrealizował Miron Białoszewski” (tenże, *Nakładem autora*, „Twórczość” 1969, nr 1, s. 156; przedruk w: *Partum z wypożyczalni ludzi...*).

pragmatycznym kontekstem, związanym z potrzebami lokalowymi²³; o ile należący do tej grupy Jerzy Leszin Koperski i Andrzej K. Waśkiewicz okazali mu pewne uznanie i względy, nie widać, by Partum próbował je odwzajemniać. Przynależność do podobnych, jak pewnie sądził, wewnętrznie skorumpowanych kręgów literackich, najwyraźniej nie odpowiadała jego ambicjom. Określenie siebie jako poety było dla niego swoistym wyborem tożsamościowym – bardziej formą postawy niż perspektywą literackiej kariery. Stało się też po części wyborem „naturalnym” z racji rodzinnych korzeni: osierocony przez matkę, która zginęła w powstaniu warszawskim, do piętnastego roku życia Partum wychowywany był przez ciotkę, Krystynę Artyniewicz, znaną autorkę książek dla dzieci. Ważnym odniesieniem pozostawała również postać jej brata, Konstantego Mikiewicza, utalentowanego poety, zmarłego tragicznie przed wojną i otaczanego w rodzinie swoistą legendą²⁴. Partum cenił ponoć poezję Mikiewicza; być może pociągały go cechująca ją otwarta gra skojarzeń, a także właściwy jej nastrój witalizmu i spotęgowana zmysłowość. O jakimkolwiek porównywaniu poetyk nie może tu jednak być mowy – pisarska oryginalność Mikiewicza mieściła się w nurcie poszukiwań wyznaczonym przez skamandrytów; pozostawione przez niego wiersze to zawsze zamknięte, spójne i dopracowane dzieła (tę dbałość o formę podkreślała też nazwa założonej przezeń grupy poetyckiej: Śpiewni Rzemieślnicy). Dla Partuma wzorce te stanowiły więc, jak można sądzić, pewien aksjonormatywny punkt odniesienia – umacniały wybór własnej tożsamości jako artysty, poety, pozwalając znosić i transformować w „artystyczne zdarzenie” okoliczności tułaczegę egzystencji pozbawionej stabilnego oparcia.

²³ Do klubu Hybrydy przy ul. Mokotowskiej 43 – miejsca, z którym związana była w tym czasie Orientacja – Partum przychodził często w początkach lat 60. Stąd znali go m.in. Jerzy Leszin Koperski i Andrzej K. Waśkiewicz. W wymowny sposób tłumaczył on jednak po latach charakter tych regularnych odwiedzin: „Ja tam przychodziłem nie do nich jako do poetów zaangażowanych politycznie, bo miałem ich w dupie, ale do budynku, bo tam był fortepian [...] Traktowałem Hybrydy jako melinę egzystencjalną, bo tam było ciepło w zimie, więc przychodziłem tam grać rano” (cyt. za: A. Kosowska-Czubaj, *Andrzej Partum – życie na półpiętrze*, maszynopis pracy magisterskiej, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2000).

²⁴ Por. M. Stefański, *Historia pewnej nieobecności*, [w:] K. Mikiewicz, *Wiersze zebrane*, oprac. i wstęp M. Stefański, Oficyna 21, Warszawa 2016, s. 6.

Jak pokazują wczesne relacje prasowe dotyczące Partuma, położenie oraz artystyczna działalność „młodego poety” i muzyka łatwo stawały się pożywką dla zabarwionych egzotyką, „romantycznych” stereotypów związanych z artystycznym życiem bohemy. Hermetyczny styl jego wierszy i zawarte w nich ironiczne pomieszanie idiomów – języka potocznego, technicznego i quasi-egzystencjalnej refleksji – komplikowały jednak taki prosty, zabarwiony protekcyjnością obraz, podobnie zresztą jak jego prowokacyjne akcje i sposób bycia. W legendzie Partuma, świadomie przez niego samego w kolejnych dekadach współkreowanej, żywy jest oczywiście mit zbuntowanego artysty, podważającego społeczne konwencje i rutynę, negującego zastany porządek. Jednocześnie jednak, rozwijając i wykorzystując ten mit na własne potrzeby, Partum uporczywie wymykał się kulturowym kliszom, które redukowałyby jego działalność do określonego typu scenariusza i społecznej roli – zarówno przez brak jasno określonego i zasługującego na potencjalne uznanie „dzieła”, jak też przez ciągle obnażanie tego, co przyziemne, niezborne, ciężące ku najniższym poziomom rzeczywistości: tego, co nie podlega kulturowemu przyswojeniu, choć może być twórczym anegdot. Jak w swoim tekście napisał Jacek Kryszkowski:

Spontaniczność, nieobliczalność z jaką Partum traktował własny żywot, przekreślała właściwie jego kulturową szansę [...] Różycki określił Partuma jako faceta, który wciąż gubił, rozpraszał swoje działania. Toteż musiał czynić to przy pewnych bliskich sobie istotach, do których mógł się potem odwołać, przez których wyrazić, w ich zachowaniach odnaleźć swoją obecność²⁵.

„Legenda Partuma” budowana jest po dziś dzień w dużej mierze przez relacje i opowieści pozostawione przez jego przyjaciół-artystów. „Nieuchwytność” Partuma, ambiwalencja jego postaci – niejasno sytuującej się między stwarzanym przezeń wrażeniem filozoficznej przenikliwości i głębi a wize-

²⁵ K. Kryszkowski [pseud.; właśc. J. Kryszkowski], *Partum. Farmazon dla S. Morawskiego a w nim list płk. Włodzimierza Ziemiańskiego w sprawie szczątków Witkacego, Sobczak królem Madagaskaru, zwierzenia Bałdygi, kawał Makarego o żabie, wychowanek Matki Teresy oraz małżeńskie rozterki Kwieka z Kulik. Zabijanie Partuma* [druk ulotny], s. 9. Cyt. za: *Partum z wypożyczalni ludzi...*

runkiem „lachudry” i prymitywa błakającego się po Krakowskim Przedmieściu, człowieka wygadującego niekończące się „farmazony”, hipotetycznego mistyfikatora i grafomana – wszystko to znajduje odbicie w opowieściach, których literacki wymiar i swobodna forma narracyjna pozostają wprost proporcjonalne do poczucia nieokreśloności i zagadkowości ich bohatera. Przypuszczalnie narracje te lepiej oddają artystyczną postawę Partuma niż wszelkie krytyczno-akademickie próby sklasyfikowania i zinterpretowania jego twórczości, trafniej przybliżając cechującą jego sposób bycia nierozdzielność życia i sztuki. Nie jest jednak do końca prawdą, że Partum jedynie „rozpraszał własne działania”, skrupulatnie bowiem je dokumentował, gromadząc wszelkie komentarze i wzmianki na swój temat. W opracowanej przez siebie i wydanej w 1991 roku książce *Partum z wypożyczalni ludzi* – będącej ni mniej, ni więcej jak tylko kompletnym zbiorem i reprodukcją tych dokumentów, poczynawszy od prasowych recenzji, po teksty przyjaciół – autor nie pozostawił natomiast żadnego własnego komentarza, niejawnie sygnalizując, że „przyjęcie” tych świadectw przez czytelnika musi być „stworzeniem” jego obrazu jako artysty na naszą własną odpowiedzialność.



Il. 65. Zaproszenie na pokaz w Biurze Poezji, Warszawa 1972

Dział Dokumentacji Muzeum Sztuki w Łodzi



Il. 66. Zaproszenie na wernisaż w Biurze Poezji, Warszawa 1973
Dział Dokumentacji Muzeum Sztuki w Łodzi



Il. 67. Międzynarodowy Kongres Tekstu Wizualnego „O przekaz poezją” zorganizowany przez Biuro Poezji, Centrum Klubowe Riviera-Remont, Warszawa 1977
Archiwum Andrzeja Partuma, dzięki uprzejmości Wandy Lacrampe

Bibliofilski charakter poetyckich zbiorów Partuma podkreślały zawarte w nich oryginalne prace artystów wizualnych – począwszy od abstrakcyjnych ilustracji Alfreda Lenicy w *Osypte woli*, przez *Tlenek zasobów*, aż po wydany w 1971 roku tomik zatytułowany *Partum* z okładką zaprojektowaną przez Henryka Stażewskiego. *Tlenek zasobów* był w zasadzie publikacją kolektywną, w której znalazły się też teksty poetyckie Bogdana Chorażuka i Ewy Partum oraz oryginalne prace Alfreda Lenicy, Henryka Strumiłły i Kōjiego Kamoji. W dwóch ostatnich tomikach widać zwrot Partuma w stronę poezji konkretnej, w której nadrzędnego znaczenia nabiera gra fonetycznych powtórzeń, a napięcie między danym zmysłowo konkretnym znakiem a znaczeniem eksponowane jest przez oryginalną wizualną formę zapisu. W 1971 roku Partum zakłada też Biuro Poezji, czyli jednoosobową instytucję będącą punktem wymiany informacji, nieformalnie działającą przestrzenią akcji artystycznych, spotkań i ekspozycji – w tym prezentacji poezji konkretnej – zlokalizowaną w jego własnym jednopokojowym mieszkaniu²⁶. Momentem o decydującym znaczeniu, dzięki któremu twórca mógł włączyć się w krąg eksperymentów nowej sztuki, stał się udział w IV Biennale Form Przestrzennych w Elblągu (organizowanym pod hasłem „Zjazd Marzycieli”), gdzie obecni byli też m.in. Ewa Partum, Włodzimierz Borowski, Jarosław Kozłowski, Stanisław Dróżdż, Jerzy Ludwiński, Anastazy Wiśniewski, Zbigniew Warpechowski, Przemysław Kwiek i Zofia Kulik. Przypuszczalnie już tam Partum mógł usłyszeć o rozwijanej wówczas przez Jarosława Kozłowskiego koncepcji „sieci” – otwartej mailartowej wymiany, której częścią stała się późniejsza działalność Biura Poezji. „Zjazdowi Marzycieli”, będącemu jedną z pierwszych w Polsce zbiorowych manifestacji sztuki konceptualnej, od początku, zgodnie z intencją organizatorów, towarzyszył postulat przemiany sztuki w obszar działań, projektów,

²⁶ Najpełniejsze, jak dotąd, omówienie działalności Biura Poezji przedstawia M. Dawidek-Gryglicka, *Tekst jako narzędzie kontestacji w twórczości Andrzeja Partuma*, [w:] też, *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*, Korporacja Ha!art – Muzeum Współczesne Wrocław, Kraków–Wrocław 2012, s. 537–560. Na temat pogranicznego statusu tej instytucji zob. także M. Lachowski, *Biuro Poezji: miejsce publiczne/prywatne*, [w:] tenże, *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 2006, s. 173–180. Mailartowy kontekst działalności Biura Poezji, kwestia określenia jego miejsca w pluralnej, otwartej strukturze „sieci” oraz zbadanie szczegółowej zawartości archiwum Biura wciąż czekają na opracowanie.

rejestrowania „pomysłów i marzeń”, „wyzwolenia jej z dziełowości”²⁷. Echa tych założeń czytelne są w programowych komunikatach, które Partum zaczął pisać w tym czasie, poczynawszy od wygłoszonego tam po raz pierwszy tekstu *Sztuka PRO/LA* (1971). Sztuka PRO/LA – deklarował Partum – nie tworzy „utworów” czy „dzieł”, lecz jedynie „fakty PRO/LA”. „PRO/LA jest sztuką jednoosobową – zatem eliminuje problem komunikatywności – odwiecznej klątwy dla potrzeb twórczych”²⁸.

W sformułowaniu tym mieści się postulat samozwrotności i uwolnienia od przymusu „komunikatywności”, odpowiadający autorefleksyjnemu i analitycznym tendencjom sztuki konceptualnej, ale będący też swoistym potwierdzeniem kierunku wcześniejszych poszukiwań poetyckich Partuma. Jego manifesty i wypowiedzi teoretyczne można widzieć jako przedłużenie poetyckiej działalności, jeśli chodzi o artystyczną postawę i charakterystyczny sposób podejścia do języka²⁹. Mieszanie specjalistycznej i filozoficznej terminologii z mową potoczną, łączenie abstrakcyjnej pojęciowości z metaforą, zastępowanie standardowych kolokacji osobliwymi zbitkami frazeologicznymi, logiczne przeskoki i nieciągłości – cechy te łączą wiersze Partuma z jego „teoretycznymi” i programowymi wystąpieniami. Ów idiomatyczny, osobliwy język celowo przeczył konwencji mowy gładkiej i upiękkszanej, zaskakiwał swoją nieprzejrzystością i bełkotem, przyjmując zarazem deklaracyjny i apodyktyczny ton, charakterystyczny dla manifestów. Manifesty Partuma niewiele mówią o postulowanym kształcie działań artystycznych. Jako wykład jego własnej filozofii sztuki akcentują natomiast kwestię jej „nieprzetłumaczalności” jako „etycznej potrzeby człowieka”³⁰, są odrzuceniem „praktycznej natury słuszności, którą człowiekowi nazwano rozsądkiem”³¹. Poczynawszy od powstałego w 1970 roku *Krytykosystemu sztuki*, teksty teoretyczne nie tylko stanowią deklarację bezwzględnej awangardy, wykluczenia wszelkiej zależności od tradycji czy historii, a nawet pojęcia „inspiracji” – ujętej jako „stan depresyjno-wtórny”³²

²⁷ Zob. M. Lachowski, *Awangarda wobec instytucji...*, s. 132–133.

²⁸ A. Partum, *Sztuka PRO/LA*, [w:] *Wypisy ze sztuki 3*, oprac. A. Partum, Galeria Arcus, Lublin 1977, s. 11.

²⁹ J. Truszkowski, *Post Partum Post Mortem...*, s. 18. Por. G. Dziamski, *Andrzej Partum w wirze...*

³⁰ A. Partum, *Manifest sztuki bezczelnej*, [w:] *Wypisy ze sztuki 3*, s. 15.

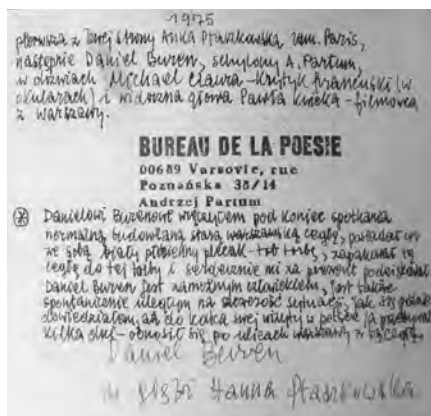
³¹ Tenże, *Lichwa poezji anomalii modyfikujących w sztuce konceptualnej*, [w:] *Wypisy ze sztuki 3*, s. 5.

³² Tenże, *Sztuka PRO/LA*, s. 10.

– ale zdają się kreślić wizję sztuki całkowicie solipsystycznej, wymykającej się konkretyzacji i pojmowaniu. Akty sztuki „gotowe swym Faktem – wejściem, nie posiadają wyjścia”, „aprioryczny początek tej sztuki równa się automatycznemu końcu”³³. Partum deklaruje tutaj swoisty absolutyzm sztuki jako realności niedostępnej, bezinteresownej i jednostkowej: „mowa tutaj o rzeczy której nie ma, lub tak jest kreowana niedostatecznościami, niepotrzebnością, iż potrafi wyprowadzić na manowce bystry intelekt”³⁴.



Il. 68. Wizyta Daniela Burena w Biurze Poezji, Warszawa 1975; od lewej widoczni: Anka Ptaszkowska, Daniel Buren, Andrzej Partum
Archiwum Andrzeja Partuma,
dzięki uprzejmości Wandy Lacrampe



Il. 69. Rewers fotografii z notatką Partuma
Archiwum Andrzeja Partuma,
dzięki uprzejmości Wandy Lacrampe

Prowadzona na gruncie teoretycznych wypowiedzi i manifestów Partuma pojęciowa dywersja, odrzucenie norm logicznych i językowych, mogły być odebrane jako polemika ze sztuką conceptualną. Jak zauważył Grzegorz Dziamski, jego metaartystyczne rozważania „włączały się w aktualną dyskusję na temat sztuki pojęciowej”³⁵, same będąc powtórzeniem strategii twórców

³³ Tamże.

³⁴ Tamże, s. 11.

³⁵ G. Dziamski, *Andrzej Partum w wirze...*

MANIFEST SZTUKI BEZCZELNEJ
1977.

- 1 jako eliminacja inspiracji w sztuce
- 2 poprzez twórczość bezustannego startu w przyszłość budowy nonsensu
- 3 na zwalczanie przyrody w świadomości
- 4 ku artyście który jest czymś więcej od polityka gdyż nim nie jest
- 5 do sztuki kompromitującej naukę
- 6 w zwalczaniu krytyków etatowych
- 7 przez potępienie odbiorców mitologizujących wartość społeczną swą sieci
- 8 przeciw filatelistycznej koncepcji sztuki
- 9 za niezrozumieniem sztuki - co stwarza szansę kolejnej wypowiedzi twórcy
- 10 sztuka - braku - sztuki jest nadzieją na odpowiedź
- 11 jesteś ignorantem kultury i sztuki
- 12 sztuka jest takim samym narzędziem zbredni jak każde inne

zakodowanie sztuki jest zawsze poza tolerancją zrozumienia twórcy o ile konwencja historycznie nie myśli jako powód do dokonania przewrotu z czegoś co przyszłość "uśmierca narodziem" i jeszcze dokonuje pomyłką pracowitego twórczenia pamięci tym co może być do wymyślenia

zakodowanie sztuki przeciwko trafnej komunikatywności

nieprzetłumaczalność sztuki jako potrzeba e t y o z n a człowieka
każda wrażliwość jest stanem bezmyślności bo rozumiana jako inspiracja prowadzi do kultury cytatów czyli metod - które z kolei zawsze pragną produkcji z historii faktów

analogie sztuki określają wyłącznie czas intelektualny zatem "uprewa -dzają w nicość" własną zawartość języka

na przyczynę krytyki

sztuka argumentu przeciwdziałania przemijaniu aktualnych wartości intelektualnego - jest gwarancją na świadomość twórcy, wobec nieskończonych możliwości pojętego apogeum - poprzez bezlitosną s t a b i l n o ś ć - jaką będzie n o m i n a c j a wszelkiego poznania w organizację społecznego odczucia

EPILOG

oceny sztuki uodępniają wyłącznie fizyczne odczucia sztuki i żadne pojęcie psychologiczne nie istnieje t a r e l a o j a - jako że żadne pojęcia o sztuce nie powinny być odpowiedzią trwania sztuki!

Andrzej Partum



II. 70. Andrzej Partum, *Manifest sztuki beczelnej*, 1977, maszynopis
Dział Dokumentacji Muzeum Sztuki w Łodzi, dzięki uprzejmości Wandy Lacrampe



Il. 71. Andrzej Partum, *Manifest zwierzęcy*, 1980, reprodukcja z druku Galerii Permafo, 31 sierpnia 1980, Wrocław

Dział Dokumentacji Muzeum Sztuki w Łodzi, dzięki uprzejmości Wandy Lacrampe



Il. 72. Andrzej Partum, *Milczenie awangardowe*, Warszawa 1974

Fot. Zygmunt Rytko, dzięki uprzejmości Fundacji Sztuki Współczesnej In Situ.
Archiwum Andrzeja Partuma, dzięki uprzejmości Wandy Lacrampe

konceptualnych, polegających na ustanawianiu suwerennego obszaru sztuki mocą teoretycznych konstatacji – zgodnie z maksymą Josepha Kosutha, że „sztuka jest definicją sztuki”. Językowa niezborność tekstów Partuma przeczyła jednak „idealistycznej” wykładni sztuki pojęciowej, negując samą zasadę pojęciowej czystości. Możliwe też, że artysta nie do końca rozumiał wyjściowe założenia konceptualizmu Kosutha, identyfikując je z zamkniętym pojęciowym przekazem. Jak głosił w manifestie *Sztuka PRO/LA*: „Informacja konceptualna nie zastąpi piękna ascezy jednostkowej i nieprzekazywalnej”³⁶. W manifestach Partuma powraca motyw „błędu”, „niezrozumienia”, nieadekwatności, dający „szansę twórcy kolejnej wypowiedzi”³⁷, a właściwie szansę bardziej istotnego kontaktu. Język nie jest tu narzędziem dążenia do myślowej jasności ani ujawniania znaczeniowych i logicznych paradoksów, ale stanowi teren „walki z przyswajalnością sztuki”. Poezja zachowuje tu swoje znaczenie jako forma działania, w której „słowo zmienia się w sztuczny instrument /sztuka/ i całą swą ludzką siłą rozciąga świadomość istnienia i obdarza to istnienie zapotrzebowaniem »odcieni myślenia językiem«”³⁸. W tym aspekcie poezja jest oparciem dla sztuki (zgodnie z formułą jednego z manifestów: poezja udziela sztuce konceptualnej swojej „lichwy”) przez to, że wydobywa jednostkowy i kompletnie bezinteresowny charakter zdarzeń artystycznych: „PRO/LA przypomni o idiomie sensu uwalniającego realność na mocy niepotrzebności”³⁹.

Prezentowany prowizoryczny wybór cytatów z manifestów Partuma może oczywiście wydać się wątpliwą próbą ich uspoźnienia i usensownienia. Alogiczny, pełen semantycznych sprzeczności i nieciągłości tok wypowiedzi wzbrania się w większości przed możliwością ich intelektualnego przeniknięcia i zrozu-

³⁶ A. Partum, *Sztuka PRO/LA*, s. 11.

³⁷ Rozsyłane przez artystę prowokacyjne teksty ulotek, drukowane w różnych językach (m.in. *Jesteś ignoransem kultury i sztuki*) stawały się nieraz punktem wyjścia do dalszej polemicznej wymiany; bywały też podłożem eksponowanych później „twórczych nieporozumień”, jak w przypadku angielskiej wersji tekstu *Niezrozumienie sztuki daje szansę twórcy kolejnej wypowiedzi* (1975), która poprawiona przez jednego z zagranicznych artystów, Billa Costleya, opatrzona mnóstwem poprawek na całej długości i pytaniem: „Andrzej, does this editing clarify what you intend to express?”, powielana była przez Partuma w kolejnych publikacjach.

³⁸ A. Partum, *Krytykosystem sztuki*, [w:] *Wypisy ze sztuki 3*, s. 7. W końcowej adnotacji do tekstu pada stwierdzenie: „Poezja Krytykosystemu to wyłączny upór myślenia broniącej się wyobraźni”.

³⁹ Tenże, *Sztuka PRO/LA*, s. 10.

mienia. Wydaje się on wytworem jakiejś „schizofrenicznej nadwyobraźni”⁴⁰, formą mowy osobliwie natchnionej, lecz „niedającej się zasymilować przez myśl”. Momenty „jasności” pojawiają się w trakcie lektury pośród zasadniczej ciemności i niepewności, wyłaniają się dzięki powtórzeniom znajomych już deklaracji i fraz, by znowu zostać „uprowadzone w nicość” wraz z potokiem alogicznego języka. Można powiedzieć, że z racji swojej budowy teksty te same się dekonstruuja – uświadamiają proces, w jakim z ich nieokreśloności i chaosu staramy się wyprowadzić jakieś związki sensu, wyodrębnić klarownie brzmiące konstatacje. Owa nieprzystępność jest performatywnym spełnieniem zawartych w nich deklaracji, jednocześnie jednak nie przestaje być apelem do odbiorcy – głosem atakującym go, zaskakującym i domagającym się jego uwagi.

Idiomatyczność sformułowań Partuma i jego tytułów sprawia, że autorzy poświęconych mu tekstów często uciekają się w swoich interpretacjach do cytatów, parafrazuja je, nieznacznie tylko zmieniając, albo próbują na własną rękę rozwijać metafory i pojęcia wyprowadzone z jego tekstów – co stanowi być może najbardziej trafną (i bliską intuicjom twórcy) strategię świadomej pisarskiej inwencji⁴¹. „Przekręcanie słów i wynajdywanie osobliwych anomalii było powołaniem Partuma – jakby zasadą ruchu jego duszy”⁴². Kazimierz Piotrowski wydobyl w tym stwierdzeniu istotny punkt, sugerując, że wśród pozornego bezsensu rodziły się konstrukcje słowne, zwroty i tytuły o szczególnej sile ekspresji, przykuwające uwagę, frapujące, choć nieprzekładalne na inne słowa. Te idiomatyczne werbalizacje były swoistą odmianą poetyckiej inwencji, zawsze rozpoznawalnym „śladem” Partuma. Wyczulenie na ekspresyjne walory słowa i pisma łączyło go z konkretystycznym podejściem, podobnie jak uwrażliwienie na rolę tła, kontekstu, relacyjnego i sytuacyjnego położenia, w którym znak zaczyna wybrzmiewać (nie zamieniając się jednak w jasny w aspekcie semantycznym i pragmatycznym komunikat). Najbardziej uderzającym tego świadectwem była akcja z 1974 roku, kiedy Partum wywiesił wielki transparent z napisem „Milczenie awangardowe”, rozpięty między budynkami Uniwersytetu Warszawskiego i Akademii Sztuk Pięknych (oczywiście nielegalnie i jedynie na krótką

⁴⁰ J. Marx, *Bureau de le Poésie*, s. 82.

⁴¹ Por. zwłaszcza: K. Piotrowski, *Pozytywny nihilizm Andrzeja Partuma*, „Magazyn Sztuki” 1995, nr 5, http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/nr_5/partum1_piotrowski.htm [dostęp: 14.04.2018].

⁴² Tenże, *Tęsknota za Partumem*, „Exit” 2002, nr 2, s. 2718.

chwilę – w przeciągu niecałej godziny na polecenie władz uczelni transparent usunięto). Lakoniczny i enigmatyczny napis nad Krakowskim Przedmieściem – widniejący na transparencie, a więc obiekcie, który zgodnie ze swoim typowym przeznaczeniem powinien coś obwieszczać i „krzyczeć”, zapraszać lub zachęcać – uwieczniony został na zdjęciach Zygmunta Rytki i zreprodukowany na pocztówkach Biura Poezji. W tej formie trafił do magazynów artystycznych na świecie – jako zapis akcji artystycznej i swego rodzaju obiekt poetycki⁴³.

Choć teksty teoretyczne i manifesty Partuma są formą metasztuki, mylnie byłoby sytuowanie ich na poziomie meta względem innych jego prac i publikacji. W kręgu mail artu teksty te były rozsyłane przez niego podobnie jak inne dokumenty artystyczne. Niektóre z nich, jak *Manifest sztuki bezczelnej* (1977) i *Manifest zwierzęcy* (1978), prezentowano jako starannie zakomponowane całości wizualno-tekstowe (w formie plakatów). Przede wszystkim zaś należy uwzględnić, że sama forma manifestu artystycznego nie ogranicza się do teoretycznych konstatacji – zawsze pozostawia niepewność, czy zawarte w niej deklaracje i nakazy należy traktować dosłownie jako wiążące twierdzenia; rodzi też pytania, kto je wypowiada i w czym imieniu. Jak zauważył znawca tematu, Przemysław Czapliński, w odróżnieniu od politycznie i instytucjonalnie prawomocnych form werbalnego nakazu (politycznego dekretu, obwieszczenia, orędzia etc.) – z których awangardowy manifest na różne sposoby czerpał lub na które się stylizował – manifest artystyczny stanowi swoiste „nadużycie języka”: „W manifeste dochodzi do złamania wszystkich reguł porozumienia: nieodpowiednia osoba wypowiada nieodpowiednie słowa w nieodpowiednim kontekście i z nieodpowiednią (a nawet nieodpowiedzialną) intencją”⁴⁴. Śmiałość deklaracji jest tu czynnikiem prowokacji kulturowej, epistemicznej i językowej. „Celowa niefortunność” manifestu (jeśli jako „fortunne” rozumieć akty mowy doprowadzające bezpośrednio do zmian w rzeczywistości, zakładające porozumienie) okazuje się w tym aspekcie jak najbardziej właściwa i zamierzona.

⁴³ W 1978 roku Partum opublikował też manifest o tym samym tytule (*Milczenie awangardowe*), mówiący o oporze wobec presji mediów, politycznych urzędników i opinii publicznej. Awangardowość utożsamiana jest tu z postawą wewnętrznej niezależności (także od współczesnych trendów, jak sztuka wideo), zgodnie z przeświadczeniem, które Partum powtarzał na różne sposoby: „kiedy artysta tworząc stawia się wyłącznie na to, aby zaistnieć w kategoriach społecznych, to sprzeniewierza się samemu sobie” (*Rozmowa z Andrzejem Partumem*, rozm. Jan Marx, „Poezja” 1982, nr 7, s. 12).

⁴⁴ P. Czapliński, *Poetyka manifestu literackiego 1918–1939*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 1997, s. 26.

W tekstach Partuma podkreśla to znamienne dlań mieszanie apodyktycznych nakazów i konstatacji z formułami osobistego, bezpośredniego apelu, jak również generalny brak dbałości o czytelność ich treści. Intensywność i teatralny charakter przekazu sprawia, że manifesty te są niejako czystą formą językowego gestu, i w tym sensie jednym z ostatnich wcieleń „heroicznego” awangardyzmu. Żaden określony cel, postulat czy „interes” nie ma w nich przewagi nad tym niepokojącym rodzajem obecności, nad owym domagającym się usłyszenia „mówieniem głosem głosu”.

Bibliografia

- Bocian Marianna, *Jeszcze poezja, czy już nie poezja?*, [w:] *Pomosty. III wrocławski almanach młodych*, red. Lech Isakiewicz, Jerzy Pluta, Ossolineum, Wrocław 1973; przedruk w: *Partum z wypożyczalni ludzi (historia bycia twórcy)*, Wydawnictwo Dom Słowa Polskiego, Warszawa 1991.
- Czapliński Przemysław, *Poetyka manifestu literackiego 1918–1939*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 1997.
- Dawidek-Gryglicka Małgorzata, *Tekst jako narzędzie kontestacji w twórczości Andrzeja Partuma*, [w:] też, *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*, Korporacja Ha!art – Muzeum Współczesne Wrocław, Kraków–Wrocław 2012.
- Dziamski Grzegorz, *Andrzej Partum w wirze przemian*, [w:] *Partum z wypożyczalni ludzi (historia bycia twórcy)*, Wydawnictwo Dom Słowa Polskiego, Warszawa 1991.
- Górzański Jerzy, *Goły oblepieniec w formacie 5/8*, „Literatura” 1986, nr 1; przedruk w: *Partum z wypożyczalni ludzi (historia bycia twórcy)*, Wydawnictwo Dom Słowa Polskiego, Warszawa 1991.
- Grześcak Marian, *Poznańska Jesień i Andrzej Partum*, „Współczesność” 1962, nr 1; przedruk w: *Partum z wypożyczalni ludzi (historia bycia twórcy)*, Wydawnictwo Dom Słowa Polskiego, Warszawa 1991.
- Ibis [pseud.; właśc. Andrzej Wróblewski], *Opętany muzyką i poezją*, „Życie Warszawy”, 16.12.1958; przedruk w: *Partum z wypożyczalni ludzi (historia bycia twórcy)*, Wydawnictwo Dom Słowa Polskiego, Warszawa 1991.
- Kosowska-Czubaj Anna, *Andrzej Partum – życie na półpiętrze*, maszynopis pracy magisterskiej, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2000.
- Kryszkowski Kryszek [pseud.; właśc. Jacek Kryszkowski], *Partum. Farmazon dla S. Morawskiego a w nim list płk. Włodzimierza Ziemiańskiego w sprawie szczątków Witkacego, Sobczak królem Madagaskaru, zwierzenia Bałdygi, kawał Makarego o żabie, wychowanek*

- Matki Teresy oraz małżeńskie rozterki Kwieka z Kulik. Zabijanie Partuma* [druk ulotny]; przedruk w: *Partum z wypożyczalni ludzi (historia bycia twórcy)*, Wydawnictwo Dom Słowa Polskiego, Warszawa 1991.
- Kuryłek Dominik, *Andrzeja Partuma nihilizm ontologiczny*, „Sztuka i Dokumentacja” 2015, nr 13.
- Lachowski Marcin, *Biuro Poezji: miejsce publiczne/prywatne*, [w:] tenże, *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 2006.
- Libera Zbigniewa, *Sztuka beczelna w Biurze Poezji* [praca z cyklu *Mistrzowie* (2004)], [w:] [katalog wystawy] Zbigniew Libera, *Mistrzowie i Pozytywy*, 13.02–4.04.2004, „Atlas Sztuki” 2004, nr 3 (luty–kwiecień), http://www.atlассztuki.pl/pdf/Gazeta_Atlas_all_pages.pdf [dostęp: 10.09.2018].
- Marx Jan, *Bureau de le Poésie*, „Poezja” 1980, nr 10; przedruk w: *Partum z wypożyczalni ludzi (historia bycia twórcy)*, Wydawnictwo Dom Słowa Polskiego, Warszawa 1991.
- Partum Andrzej, *Frekwencje z opisu*, wydanie własne, Warszawa 1961.
- Partum Andrzej, *Krytykosystem sztuki*, [w:] *Wypisy ze sztuki 3*, oprac. Andrzej Partum, Galeria Arcus, Lublin 1977.
- Partum Andrzej, *Lichwa poezji anomalii modyfikujących w sztuce konceptualnej*, [w:] *Wypisy ze sztuki 3*, oprac. Andrzej Partum, Galeria Arcus, Lublin 1977.
- Partum Andrzej, *Manifest sztuki beczelnej*, [w:] *Wypisy ze sztuki 3*, oprac. Andrzej Partum, Galeria Arcus, Lublin 1977.
- Partum Andrzej, *Osyпка woli*, il. Alfred Lenica, wydanie własne, Pruszków 1969.
- Partum Andrzej, *Partum*, wydanie własne, Warszawa 1971.
- Partum Andrzej, *Powodzenia nieurodzaj. Zwałka papki (poezje)*, postłowie Stefan Kisielewski, wydanie własne, Warszawa 1965.
- Partum Andrzej, *Sztuka PRO/LA*, [w:] *Wypisy ze sztuki 3*, oprac. Andrzej Partum, Galeria Arcus, Lublin 1977.
- Partum Andrzej, *Tlenek zasobów*, wydanie własne, Warszawa 1970.
- Partum Andrzej, *Z osobistego alfabetu*, [w:] *Partum z wypożyczalni ludzi (historia bycia twórcy)*, Wydawnictwo Dom Słowa Polskiego, Warszawa 1991.
- Partum z wypożyczalni ludzi (historia bycia twórcy)*, Wydawnictwo Dom Słowa Polskiego, Warszawa 1991.
- Piotrowski Kazimierz, *Pozytywny nihilizm Andrzeja Partuma*, „Magazyn Sztuki” 1995, nr 5, http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/nr_5/partum1_piotrowski.htm [dostęp: 14.04.2018].
- Piotrowski Kazimierz, *Tęsknota za Partumem*, „Exit” 2002, nr 2.
- Putrament Jerzy, *Najtrudniejszy język świata*, „Literatura”, 28.11.1974; przedruk w: *Partum z wypożyczalni ludzi (historia bycia twórcy)*, Wydawnictwo Dom Słowa Polskiego, Warszawa 1991.

- Putrament Jerzy, *Pół wieku* – [t. 4:] *Literaci*, Czytelnik, Warszawa 1970.
- Ronduda Łukasz, *Lęk przed wpływem. Sztuka Andrzeja Partuma w dekadzie lat 70.*, [w:] tenże, *Sztuka polska lat 70. Awangarda*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2009.
- Rozmowa z Andrzejem Partumem, rozm. Jan Marx, „Poezja” 1982, nr 7; przedruk w: *Partum z wypożyczalni ludzi (historia bycia twórcy)*, Wydawnictwo Dom Słowa Polskiego, Warszawa 1991.
- Stefański Michał, *Historia pewnej nieobecności*, [w:] Konstanty Mikiiewicz, *Wiersze zebrane*, oprac. i wstęp Michał Stefański, Oficyna 21, Warszawa 2016.
- Tomaszkiewicz Jerzy, *Jak zostać pisarzem za własne pieniądze?*, „Kurier Polski” 1972, nr 226; przedruk w: *Partum z wypożyczalni ludzi (historia bycia twórcy)*, Wydawnictwo Dom Słowa Polskiego, Warszawa 1991.
- Truszkowski Jerzy, *Post Partum Post Mortem. Artyści awangardowi w społeczeństwie socjalistycznym w Polsce 1968–1988 (od Jacka „Krokodyla” Malickiego do Jacka Mikołaja Rydeckiego)*, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 2013.
- Waśkiewicz Andrzej K., *Powodzenia nieurodzaj*, „Orientacja” 1970/71; przedruk w: *Partum z wypożyczalni ludzi (historia bycia twórcy)*, Wydawnictwo Dom Słowa Polskiego, Warszawa 1991.
- Waśkiewicz Andrzej K., *Nakładem autora*, „Twórczość” 1969, nr 1; przedruk w: *Partum z wypożyczalni ludzi (historia bycia twórcy)*, Wydawnictwo Dom Słowa Polskiego, Warszawa 1991.
- Wypisy ze sztuki 3*, oprac. Andrzej Partum, Galeria Arcus, Lublin 1977.

Summary

Encoding Art Against Accurate Communication

Andrzej Partum's Poems and Manifestos

The text is devoted to the creative activities of Andrzej Partum, in particular his specific approach to language, which is evident in his early volumes of poetry from the 1960s and later manifestoes. Partum's poetry presents itself a self-conscious play with language, intellectual and epistemic provocation, marked by unbelief in the sense-giving and ordering power of language. This makes a connection with the style of his later 'programmatic texts' and manifestoes in which the individual act of speech is above all a gesture, a form of interpellation and a question directed towards the recipient, not a consistent message

with specific content. The object of analysis is both the reception of Partum's work in the contemporary literary world in Poland and in the circles of independent art which in the '70s were assimilating and redefining the ideas of conceptual art. Whereas within the literary field Partum's activity was perceived only as an intriguing but difficult to assess peculiarity, due to the specific conceptual and institutional structures of this field, in the milieu of multi-media, contestatory art, its myth-generating potential was more fully developed and appreciated. It was, as I argue, the result of Partum's emphasis on the eventual, situational and personal dimension of communicative acts.

Andrzeja Dłużniewskiego

literatura okruchów codzienności

Zwrot Andrzeja Dłużniewskiego w stronę literatury wiązać można, jeśli wierzyć jego własnej narracji literackiej, z poczuciem zniechęcenia wobec formuły twórczości polegającej na zgłębianiu problematyki czysto artystycznej¹. W tekście *Np. trzy z moich spraw* (1976) artysta opisuje swoją dotychczasową twórczość jako ciąg ponawianych prób uchwycenia, przy zastosowaniu środków geometrycznych, esencji przestrzeni optycznej obrazu, ujawnienia jej potencjalnego charakteru – podatności na przyjmowanie różnorodnych form artystycznej notacji². Świadectwem tych dążeń są powstałe w latach 70. XX wieku prace Dłużniewskiego sytuujące się w nurcie analitycznym sztuki konceptualnej: obrazy akrylowe oraz rysunki tuszem z cyklu *Ikonogramy*, w których wyjściowy prostokąt ramy obrazu poddawany był różnego rodzaju przekształceniom geometrycznym.

Wspomniany tekst wiąże zamysł przekroczenia granic sztuki z podejmowaniem działań o charakterze nieartystycznym: kopiowaniem dzieł znanych twórców. Jako pierwszy (i jedyny zrealizowany) przykład tego rodzaju działania Dłużniewski wskazuje wykonaną przez siebie *Kopię tajemniczego hałasu Marcela*

¹ Na temat językowych i literackich elementów twórczości artysty zob. też M. Dawidek-Gryglicka, „Mówiąc, rysujemy”. *Tekst jako tworzywo dzieła Andrzeja Dłużniewskiego*, [w:] *taż, Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*, Korporacja Ha!art – Muzeum Współczesne Wrocław, Kraków–Wrocław 2012, s. 500–537.

² Por. A. Dłużniewski, *Np. trzy z moich spraw*, [w:] *Andrzej Dłużniewski. T*, red. P. Rypson, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1991, s. 87.

Duchampa (1976) [il. 73] – motek brązowej włóczki nawiniętej na nieokreślony brzęczący przedmiot. Banalny wygląd i stopień uproszczenia podkreślają „wtórny” status obiektu Dłużniewskiego wobec pierwowzoru; owa zwykłość przenosi niejako *ready-made* Duchampa na powrót w kontekst życia potocznego, uwalniając nowy zakres wiązań z nim skojarzeń.

Zamysł otwarcia praktyki artystycznej na kontekst codzienności manifestuje się również w przemysleniach Dłużniewskiego na temat statusu abstrakcji w sztuce najnowszej – statusu, który artysta wydaje się łączyć z wynalazkiem fotografii. Zamysł ten jest czytelny w komentarzu do pracy fotograficznej *Obraz nieobecnego obrazu* (1978) [il. 74] ukazującej powierzchnię ściany z prostokątnym śladem ram dzieła wiszącego w tym miejscu wcześniej. Tekst ten diagnozuje zaniknięcie tradycji malarskiej, w której „obrazy były obecne, oryginalne i oczywiste”, na rzecz obrazu abstrakcyjnego powołującego „właściwe ideom środki notowania” i wytyczającego „nowe obszary swoich ewokacji. W procesie tym miejsce cech szczególnych zajęły cechy ogólne, a wśród nich nieobecność jako swoista forma bytu”³.

Konceptualny model obrazu nieobecnego, poddawanego zabiegom pojęciowej obróbki, prowokuje Dłużniewskiego do przeprowadzenia swego testu, którego celem jest zbadanie sposobu istnienia takiego obrazu. Artysta wyjaśnia: „Przypomniałem sobie jasne plamy na ścianach, miejsca po obrazach. Należało teraz odszukać jedno takie miejsce, sprawdzić, czy żal to jedynie za ukradzioną *Giocondą*, czy obraz nieobecnego obrazu”⁴. Wiedziony intencją przeprowadzenia tego testu, Dłużniewski udał się na poszukiwanie śladu obrazu na ścianie w opustoszałej kamienicy przy ulicy Foksał w Warszawie, a po znalezieniu go w jednym z mieszkań, wykonał jego zdjęcie⁵. Wyjaśnił, że: „To właśnie idea nieobecnego obrazu kazała mi szukać jego obecności w przypad-

³ Por. tenże, *Obraz nieobecnego obrazu*, [w:] Andrzej Dłużniewski. *Spacer z Andrzejem Dłużniewskim w stronę sztuki / A Walk with Andrzej Dłużniewski towards Art*, koncepcja katalogu: A. Dłużniewski, E. M. Dłużniewska, J. Ładnowska, red. naukowa J. A. Ojrzyński, red. pol. A. Bauer, A. Miastkowski, M. Wesołowska, red. ang. A. Kowalska-Petrie, przeł. J. Holzman, J. Kruczkowska, M. Sady, M. Świerkocki, M. Wanat, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2005, s. 104.

⁴ Tamże.

⁵ Relację z happeningu Dłużniewskiego, podczas którego poszukiwał on śladu nieobecnego obrazu, znam z rozmowy z żoną artysty, Emilią Małgorzatą Dłużniewską.

kowych okolicznościach”⁶. Obraz jako abstrakcja – obraz nieobecny – doznaje tu ukonkretnienia w postaci obrysu obrazu na ścianie; jak każdy z elementów otoczenia ślad ten ma charakter znaleziony.

Wyeksponowany w tym komentarzu kontekst potoczności kojarzy uchwyconą na fotografii realność nieobecnego obrazu z pojęciem *ready-made*; wszak Marcel Duchamp również sugerował związek aktu „nominowania” przedmiotu gotowego z zabiegiem rejestracji fotograficznej⁷. W innej pracy, zatytułowanej *Jedna fotografia* (1978) [il. 75], Dłużniewski dowodzi przypadkowości i przedmiotowego charakteru obrazu fotograficznego. Prezentuje w niej zdjęcie płaskiego pojemnika, przykręconego do ściany i zaplombowanego, który zawiera – jak wyjaśnia towarzyszący zdjęciu komentarz – negatywy fotografii tego pojemnika⁸. Wersja pozytywowa jednego z tych negatywów została przyklejona na odwrotnej – niewidocznej – stronie pojemnika. Stanowiąc dokument ponawianych prób doprowadzenia do perfekcji zapisu obrazu nieobecnego – obrazu negatywu, czyli „duszy fotografii” – praca ta dowodzi, że wśród obrazów fotograficznych istnieje co najmniej jeden, który egzystuje bez pierwowzoru. Eksperyment myślowy przeprowadzony przez Dłużniewskiego prowadzi tu do uwolnienia obrazu fotograficznego z relacji reprezentowania zewnętrznego wobec niego desygnatu. Tym samym status tego obrazu staje się równy statusowi innych przedmiotów napotkanych w otoczeniu. Obraz fotograficzny wyposażony zostaje w charakter przedmiotu znalezione; sugeruje to również praca *Fotografia z pamięci nr 1* (1978) ukazująca zdjęcie odwrocioa odbitki fotograficznej, z falistymi – jak w starych fotografiach – krawędziami i tytułową inskrypcją zapisaną odręcznie ołówkiem.

W optyce Dłużniewskiego fotografia izoluje rejestrowany fragment rzeczywistości ze złożonej sieci relacji z innymi rzeczami; tę jej zdolność wyeksponowano w pracy *Signore X* (1972) [il. 76] złożonej z trzech elementów: starej fotografii przedstawiającej Palazzo Vecchio przy Piazza della Signoria we Florencji,

⁶ A. Dłużniewski, *Obraz nieobecnego obrazu*, s. 104.

⁷ Na temat fotograficznego wymiaru *Wielkiej szyby* M. Duchampa i jego *ready-mades* zob. R. E. Krauss, *Notes on the Index: Part 1*, [w:] *taż*, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass.–London, England 1994, s. 205–206. Autorka powołuje się na sformułowania Duchampa zawarte w *The Green Box*, por. *The Writings of Marcel Duchamp*, ed. M. Sanouillet, E. Peterson, Da Capo Press, New York 1989, s. 27–28, 32.

⁸ Por. A. Dłużniewski, *Jedna fotografia*, [w:] *Andrzej Dłużniewski. Spacer...*, s. 102.

wykadrowanego z tej fotografii wizerunku ubranego na czarno mężczyzny w kapeluszu, stojącego na schodkach niedaleko wejścia do pałacu, oraz kartki z maszynopisem. Umieszczony na kartce komentarz podkreśla ograniczony zakres informacji przekazywanej przez obraz fotograficzny, wyraża sceptycyzm wobec możliwości zrekonstruowania tożsamości widocznej na nim osoby. Jej sposób istnienia to zaledwie „moment wyrwany z kontekstu wcześniejszych i późniejszych wydarzeń, utrwalaony z innych powodów”, który był „»czystą chwilą« leżącą na zewnątrz wszelkiej przydatności. Możemy jedynie wyobrazić sobie to lub owo”⁹. Ze względu na wyjęcie postaci mężczyzny z kontekstu zdarzeń można przypisać mu istnienie zaledwie potencjalne, wyłączone z określonej narracji; anonimowy i „znaleziony” człowiek podatny jest na przypisanie mu określonych cech, określonej biografii.

W pracy *Skok* (1971) [il. 77] przedmiotem kodyfikacji staje się czarno-biała fotografia kilkupoziomowej trampoliny stojącej przy odkrytym basenie pływackim. Na fotografii nie widać żadnych osób, ma ona charakter obiektywny, niemal techniczny, a na jej licu – na prawo od obiektu, na tle nieba – zaznaczone zostały dwa punkty uwydatnione jako „F” i „G”. Statyczność obrazu i nieco kuriozalny charakter przedstawionego na nim obiektu kompensowane są przez zestaw środków werbalnych wiążących z nim mnogość narracji; to dwie serie numerowanych zdań (lub ich równoważników) opisanych jako „warianty” i „wersje” wykonanego z trampoliny skoku. Wszystkie, wobec braku utrwalonego ruchu na sąsiadującej z nimi fotografii, eksponują swój fikcyjny status; mają one w większości charakter paradoksów słownych pozbawionych ścisłego zakotwiczenia w obrazie, związanych z nim tylko potencjalnie.

Włączone do *Skoku* zdania wchodzą między sobą w relacje o charakterze syntaktycznym; wersje rozszerzają często znaczenia wariantów – ukazują obszerniejsze konteksty znaczeniowe. Jak w typowej narracji, Dłużniewski ustala relacje paradygmatyczne i syntagmatyczne między składnikami werbalnymi pracy. W przypadku kilku par zdań wersja skoku dopowiada dalszy ciąg wariantu; w większości par opisy skoku ewokują obrazy, które są wobec siebie równoważne, np. wariant i wersja VI: „Pętla i powrót. / Kiedy to żółw

⁹ Tenże, *Signore X*, [w:] *Andrzej Dłużniewski. Spacer...*, s. 82.

wychylił swoją nagą głowę i zaraz ją schował”¹⁰ albo wariant i wersja VII: „Koks. / A wąż ugryzł się w ogon”¹¹. Niektóre pary zdań wiążą ze sobą aspekt teoretyczny, np. para XIII prowokuje do zadania pytania o granice sztuki (w związku ze skojarzeniem z fotografią niespójnej z nią informacji słownej)¹², natomiast para XIV wydaje się ironizować na temat metaartystycznego wymiaru sztuki¹³. Niektóre zdania opisują sytuacje niezgodne z prawami fizyki czy ogólniej – z zasadą przyczynowości, np. wariant IV: „Między punktami F a G uskok drogi równoległy o 17 cm”¹⁴ lub wariant XVII: „Do powietrza przez wodę”¹⁵. Warianty i wersje skoku prezentują się jako zdarzenia o charakterze językowym mające stymulować wyobraźnię odbiorcy i stawiać jej różnego rodzaju wyzwania.

Relacja obrazu i języka, którą Dłużniewski ustanawia w pracach *Signore X* i *Skok*, łączy się z filozoficzną problematyką *mimesis*; włączone do nich składniki werbalne nie służą ustanowieniu, jak w sztuce tradycyjnej, relacji podobieństwa między obrazem i jego zewnętrznym odpowiednikiem. Język staje się w tych pracach, a szczególnie w *Skoku*, instrumentem powtórzenia modyfikującego, jak chciałby tego Gilles Deleuze, znaczenie kolejnych elementów w danej sekwencji i eksponującego wyjątkowość każdego z nich. W powtórzeniu tego rodzaju „nie chodzi o dodanie drugiego i trzeciego razu do pierwszego, lecz o podniesienie pierwszego razu do n-tej potęgi”¹⁶. Można uznać, że tym różni się dzieła Dłużniewskiego od systemowych prac Zbigniewa Gostomskiego poszukującego, jak ujął to Andrzej Turowski, określonej reguły przekształceń „tkwiącej poza formą i poza potoczną praktyką percepcyjną”¹⁷ dla fenomenu widzenia. Reguły tego rodzaju określają struktury wielu prac Gostomskiego, w tym instalacji *i* (1971), w której liczba wystąpień tytułowej

¹⁰ Tenże, *Skok*, [w:] Andrzej Dłużniewski. *Spacer...*, s. 58.

¹¹ Tamże, s. 59.

¹² Tamże, s. 65.

¹³ Por. tamże, s. 66.

¹⁴ Tamże, s. 56.

¹⁵ Tamże, s. 69.

¹⁶ G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 28.

¹⁷ A. Turowski, *Omówienie twórczości Zbigniewa Gostomskiego* [1974 (?)], kopia maszynopisu znajdująca się w Archiwum Galerii Foksal, s. 3. Cyt. za: L. Stangret, *Zbigniew Gostomski. Ad rem*, [w:] tenże, *Zbigniew Gostomski. Ad rem*, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia”, Radom 2012, s. 10.

literę w każdym z kolejnych wierszy tekstu umieszczonego na ścianie galerii określana jest zasadą postępu geometrycznego ilości elementów opracowaną przez Fibonacciego.

Mimo pozorów systemowości, Dłużniewski unika stosowania określonej reguły przekształceń w swoich pracach wyposażonych w strukturę powtórzenia. Tablice z cyklu *Podwójny różowy pieprz* (1980) łączą ze sobą dwa identyczne lub podobne znaki (językowe bądź ikoniczne); sens tego powiązania wzmocniony zostaje umieszczeniem między nimi spójnikiem „i” – chociażby w pracy z omawianego cyklu opatrzonej tytułem *i* (*Zbigniew Gostomski*) (1980). Artysta skomentował zastosowaną w tych pracach operację podwojenia elementów, przywołując tradycję *ready-made*: „Połączyłem je za pomocą litery »i« [...]. Mówimy »A« i »B«, u mnie jest »A« i »A«; to jakby zamyka, wyklucza implikację, wskazuje tylko na ten fakt i na nic więcej, na żadne wnioski, to jest tylko jakby nadanie rangi temu, co wydało mi się ważne”¹⁸. Operacja zwielokrotnienia elementów w pracach Dłużniewskiego zorientowana jest na odkrycie ich unikalnego charakteru, w zgodzie niejako ze sformułowaniem przez Deleuze’a postulatem uwolnienia operacji powtórzenia spod władzy ogólnego pojęcia, spod władzy prawa i zasady równoważności, a tym samym wymienności elementów. Przywoływane przez filozofa przypadki powtórzenia z dziedziny literatury, np. z dzieł Marcela Prousta czy Raymonda Roussela, wiążą ze sobą element różnicy, przekroczenia obiegowego znaczenia elementu znaczącego i wydobywanie jego znaczenia ukrytego. U Dłużniewskiego podwojenie elementu (lub zestawienie elementów podobnych, lecz nieidentycznych) również prowadzi do uwolnienia jego znaczenia; rozkwita ono niejako w interwale między dwoma znakami. Na przykład w pracy *Kurz na muszli* (1980) różnicowanie się znaczenia tytułowego wyrażenia wynika z formy jego zapisu – symetrycznego rozmieszczenia dwóch inskrypcji połączonych spójnikiem „i” oraz wyrównanych wzdłuż lewej i prawej krawędzi planszy.

Dłużniewski za monotonny uznaje numeryczny porządek addytywny stosowany w pracach innych artystów konceptualnych, m.in. Gostomskiego (we wspomnianej instalacji *i* czy w pracy *Trójkąt Pascala* (1973), której struktura również określona jest zasadą ciągu Fibonacciego) oraz Romana Opałki

¹⁸ A. Dłużniewski, cyt. za: *Andrzej Dłużniewski. Słowa i rzeczy* [film], Telewizja Polska, 1991.

(w projekcie malarskim 1965/1-∞). W swoich pracach tekstowych *Liczyć biel* (1981)¹⁹ i *0 1 2 3 4 5 6 7 8 9* (1982)²⁰ artysta konstatuje zasadniczą niepoliczalność elementów rzeczywistości i sugeruje relatywny charakter kształtu postrzeganej rzeczywistości wobec wyboru metody porządkowania jej – numerycznego lub pojęciowego. W tekście *O nic nie jestem pytany* (1975) stwierdza: „Nie podoba mi się konsekwencja, usłużna piastunka artystów, podsuwająca im rozsądne rady aż do znudzenia. Czyż nie ciekawiej jest np. liczyć jak liczą dzieci: 1, 5, 10, 16..., niż jak każe konsekwencja: 1, 2, 3, 4, 5, 6 itd.?”²¹. Dłużniewski podkreśla kreatywny aspekt nieuwarunkowanej założoną zasadą operacji proliferacji znaków; pisze, że „to sytuacja poety – mówić nie będąc pytany. Ryzykować daremność samego mówienia, a tym bardziej zawartego w nim sensu”²². Powołuje się przy tym na Stéphanę’a Mallarmégo, dla którego „każda myśl jest rzutem kości”²³.

Inwencja językowa Dłużniewskiego najpełniej manifestuje się w jego utworze literackim określanym w rozmowach jako *Księga*²⁴, rozpoczętym w 1976 roku – tym samym, w którym artysta ogłosił wykroczenie poza krąg artystycznej autorefleksji w tekście *Np. trzy z moich spraw*. Podobnie jak *Skok*, *Księga* ma charakter fragmentaryczny, składa się na nią zbiór epizodów nieposłusznych zasadzie chronologii zdarzeń. Współistnieją one ze sobą, przeglądają się w sobie nawzajem, tworząc potencjalnie nieskończoną strukturę odbić lustrzanych.

Księga wylicza niejako wypadki z życia bohatera oznaczonego inicjałem K., a w opisy zdarzeń wplecione zostają uwagi o charakterze metaliterackim: do utworu włączono zasady generowania narracji, nazwane regulaminem *Księgi*. Urągają one jednak logicznym zasadom klasyfikacji elementów, niektóre tożsame są z opisami zdarzeń. Punkt główny regulaminu przytacza kwalifikacje psychiczne i cechy fizyczne K., wyliczając zarazem rzeczy i miejsca, z którymi on się styka, i miejsca, w których przebywa. Punkt ten

¹⁹ Por. tenże, *Liczyć biel*, [w:] Andrzej Dłużniewski. *T*, s. 143–162.

²⁰ Por. tenże, *0 1 2 3 4 5 6 7 8 9* (Owce), [w:] Andrzej Dłużniewski. *Spacer...*, s. 119–121.

²¹ Tenże, *O nic nie jestem pytany*, [w:] Andrzej Dłużniewski. *T*, s. 96.

²² Tamże, s. 95.

²³ Tamże.

²⁴ Utwór istnieje w maszynopisie liczącym 82 karty. Jego fragmenty zostały opublikowane w książce *Andrzej Dłużniewski. T*, s. 5–15, drukowane tam bez tytułu. Aczkolwiek oficjalnie tekst jest go pozbawiony, dla wygody komunikacyjnej i łatwej identyfikacji posługuję się określeniem *Księga* (zapisuję je kursywą jak inne tytuły), sugerując się tym, że Dłużniewski tak właśnie nazywał swój utwór w rozmowach.

kończyła lista przemieszanych ze sobą miejsc i rzeczy jako przykład okoliczności, w których i dzięki którym fakty mają jaką taką szansę bycia wiarygodnymi. Był tam róg ulicy Żelaznej i Złotej, wiadro z czerwoną pokrywą, wrotki, cynowy Chrystusik zawieszony między dwiema sztachetami, lew o jednej głowie i dwóch tułowiach, orzeł z trzema fallusami, herb Skierniewic, paczka do kobiety Kapel i kilka trzonków od przedmiotów z trzonkami. W uzupełnieniu, obszerniejszym jak się okazało od substancji zasadniczej punktu głównego była lista wymieniająca kolejno: byłe i przyszłe adresy rzeczywistego faceta, sprawy do załatwienia autora [...]²⁵.

Jeden z tych elementów ma odpowiednik wizualny: praca *Chrystus* z cyklu *Podwójny różowy pieprz* [il. 78] łączy ze sobą za pomocą spójnika „i” dwie identyczne czarno-białe fotografie figurki ukrzyżowanego Jezusa zawieszonej między dwiema deskami ogrodzenia. Podobnie jak ten przedmiot, inne elementy wyliczone w punkcie głównym regulaminu, których funkcją jest uwiarygodnienie narracji, mają charakter znalezionej. W miarę wyliczania, elementy ulegają rozdrobnieniu: „Na końcu listy uzupełnień był spis rzeczy, głównie wdzianek, bluzeczek, koszulek, spodni, płaszczyków, kurteczek itp. jakie Pipi Szyrcwajcht trzyma w zachowanku między dachem a ścianą w swoim mieszkaniu”²⁶. Domena narracji literackiej prezentuje się w *Księdze* jako obszerniejsza od twórczości wizualnej; rzeczy i miejsca – te wymienione w regulaminie i inne – są substratem zdarzeń generowanych we wplecionych w utwór Dłużniewskiego narracjach. Sam regulamin *Księgi* przekształca się w narrację. Utwór podporządkowany jest zasadzie nieograniczonej proliferacji tekstu, której podporządkowana zostaje postać samego autora. Rzeczywistość *Księgi* przerasta i obejmuje autora – podmiot liryczny tekstu; powstaje ona niejako sama, zawiera postaci i zdarzenia, które istnieją w sposób wyłącznie literacki.

Autor *Księgi* stanowi część jej narracji. Wiąże go z bohaterem rodzaj zażyłości, czego dowodzi jeden z epizodów, kiedy:

²⁵ A. Dłużniewski, bez tytułu [*Księga*], [w:] *Andrzej Dłużniewski. T.*, s. 6.

²⁶ Tamże.

Autor ukryty w ciemnym kącie pokoju K. przysłuchiwał się potoczystej opowieści pani Truskołaskiej. Mruknął teraz, co K. zrozumiał jako znak aprobaty i zamilkł, aby nie zdradzić swojej obecności i aby nie zgubić ani jednej rzeczy jakie wymienić miała pani Truskołaska, a które stały, leżały, wisiały w mieszkaniu Kropiwnickich, a także te ukryte w szufladach, pod bielizną w dużej szafie i w innych jeszcze miejscach²⁷.

Natomiast K. cieszy się przywilejem posiadania klucza „do szuflady, w której autor zamykał nieukończoną jeszcze księgę”²⁸. Również on wyposażony jest w zdolność kreowania wyobrazonego świata:

Każdej nocy potajemnie zakradał się do szuflady przemienionej w rozległy ogród. Jego próżna pamięć i dziewicza wyobraźnia wypełniały się nowymi obrazami i słowami, a samodzielność, z jakiej korzystał wyzwolony spod czujnego oka autora, dawała mu poczucie śmiałości i podniecała ciekawość²⁹.

Nieoczywistość ustanowionej w *Księdze* relacji autora i bohatera kojarzy się z inną jeszcze pracą Dłużniewskiego z cyklu *Podwójny różowy pieprz*, w której koniunkcji dwóch identycznych fotografii artysty, odwróconych o 180 stopni, towarzyszy umieszczony pod górną krawędzią tablicy napis „KUBŁAK”. Sens tego zestawienia przybliża fragment tekstu *Np. trzy z moich spraw* mówiący o znajomości artysty z tajemniczym indywiduum:

poznałem człowieka, który postanowił zostać mną. Ta fascynująca znajomość pochłania mnie bez reszty. Człowiek ten o bardzo brzydkim nazwisku, którego nie przytoczę, a zdradzę tylko, że w trzonie znaczeniowym zawiera pojemnik na śmiecie, nie jest chyba nikomu znany. Tak przynajmniej myślę, gdyż poznałem go w pewnej odległej przygotowałni stojącej po jakiś przydział. Widać było, że nie jest gotowy, a w spojrzeniu, które skierował na mnie, dojrzałem nieufność i podziw jakimi nigdy dotąd nie

²⁷ Tamże, s. 9.

²⁸ Tamże, s. 11.

²⁹ Tamże, s. 14–15.

obdarzono mnie tak wprost. Odtąd widujemy się często, a wszystko co robimy razem można nazwać pracą i korektą. Udziałem mu też rad, np. radzę mu, aby miał obojętny stosunek do cudzej własności³⁰.

Zbieżność słowa „KUBŁAK”, będącego prawdopodobnie nazwiskiem wspomnianym w tekście *Np. trzy z moich spraw*, z inicjałem K. występującym w *Księdze* wydaje się nieprzypadkowa. Bohaterowie *Księgi* mają bowiem – podobnie jak opisane w niej rzeczy i sytuacje – charakter znaleziony. Bywają „wynajęci” dla potrzeb narracji, są bohaterami niejako „z drugiej ręki”: matka K. – pani Truskolaska – została znaleziona „z ogłoszenia”³¹, wśród bohaterów występuje również osobnik o nazwisku Mozart opisany jako „trzęsący się gruźlik”³². W jednym z epizodów K. „sposstrzegł drobną postać przykucniętą przed grubym pniem wiązu. Małe trzęsące się ręce, artretycznie powykręcane i brudne, usiłowały uchwycić świecącego robaczka. To Herr Mozart w swoim poszarpanym płaszczu ze stojącym kołnierzem korzystał z chwili wytchnienia i robił to na co widocznie miał wielką ochotę”³³. Pomimo przypisania im statusu bohaterów „z drugiej ręki”, postaci *Księgi*, podobnie jak opisane w niej rzeczy i zdarzenia, wyposażone są w swoistą realność kojarzoną przez Dłużniewskiego z realnością obrazu fotograficznego. Znamionuje je charakterystyczna niekompletność bądź jednostronność; funkcjonują w rzeczywistości literackiej określonej swoistą zasadą racji (nie)dostatecznej jej części składowych. Bohaterowie utworu nie są bytami całkowicie fikcyjnymi; wyposażeni zostali raczej w kwalifikacje bytów minionych:

Pani Truskolaska nie jest pomysłem, jest realnością, waży, prze, wypełnia, pachnie, brzmi, ma swoją historię i tkwi w historii ogólniejszej, a w jej domu, w jednej z książek oprawionych w złotą skórę tkwi jeszcze dziś fotografia marszałka Piłsudskiego przed katedrą w ... (znowu zamazanie) witającego się z prezydentem Mościckim, a w głębi schodów stoi ktoś, kto może już nie istnieje, ale kiedyś mógł słowem oficerskim gwarantować

³⁰ A. Dłużniewski, *Np. trzy z moich spraw*, s. 87.

³¹ Por. tenże, bez tytułu [*Księga*], s. 7.

³² Por. tamże, s. 10.

³³ Tamże, s. 15.

realność pani Truskolaskiej. Prawdziwa fotografia, a nie z gazety z zadrukowaną stroną bez żadnego związku i sensu³⁴.

Quasi-fotograficzna rzeczywistość *Księgi* posłuszna jest zasadzie ekwiwalencji słowa i obrazu:

Każdej nocy, luźne kartki papieru, zapisane niebieskim pismem przemieniały się w żywe postaci, które autor próbował ożywić w dzień za pomocą słów wypisanych ze słownika. Kartki brudne, pokreślone lub zapisane tylko z jednej strony zamieniały się w widomy, a cała szuflada w ogród okolony wysokim murem obrośniętym winem o dużych liściach, takich samych jakie autor zerwał w Konstancinie i zasuszył w księdze³⁵.

Powołane w tekście do istnienia „widomy” to byty obrazowe znamionujące się częściową tylko aktualizacją. Są one zasadniczo „nieukończone”³⁶, co determinuje sposób ich zachowania – w pewnym punkcie narracji: „Widomy w połowie słuchały; w połowie, jak to zwykle, nie było ich wcale”³⁷.

Dłużniewski podkreśla całościowy charakter uniwersum książki, np.: „O tym, że pani Truskolaska została matką K., zdecydowało wszystko, po prostu wszystko”³⁸. Wypełniające owo uniwersum rzeczy, w tym postaci, miejsca i zdarzenia, współistnieją ze sobą w sposób symultaniczny i bezczasowy. Ta kwalifikacja tłumaczy nagłe uskoki w porządku narracji; w pewnym momencie:

Należy przerwać [...] wspomnienia pani Truskolaskiej. Wrócić do niej możemy w każdej chwili bowiem jej wizyta u K. nie skończy się już nigdy, będzie nigdy nie kończąca się wizytą przybranej matki u przybranego syna, a autor książki prawie zawsze pozostawać będzie w ciemnym kącie, ukryty przed jej wzrokiem i czuwającym tym samym na K.³⁹.

³⁴ Tamże, s. 10.

³⁵ Tamże, s. 11.

³⁶ Por. tamże, s. 12.

³⁷ Tamże, s. 13.

³⁸ Tamże, s. 10.

³⁹ Tamże.

Ułożenie zdarzeń *Księgi* w linearnym porządku czasowym jest wtórne wobec ich źródłowego symultanizmu; włączony do narracji autor specjalizuje się w przesunięciach czasowych, które różnie przyjmowane są przez jej bohaterów – np. pani Truskolaska „nie przyzwyczajona źle i nieswojo czuje się w szastnięciach i szastprastach czasowych autora. K. niczym gałgan dawał sobą miotać choćby w te i we wte bez żadnych sensacji”⁴⁰.

Rodzaj sieci odbić lustrzanych między włączonymi do *Księgi* elementami nasuwa skojarzenia z *Grą szklanych paciorków* Hermanna Hessego, powieścią przywołaną w kilku innych utworach Dłużniewskiego, m.in. w pracy *Skok*⁴¹. Odniesień literackich można doszukać się w *Księdze* więcej. Sam tytuł wywołuje naturalną asocjację z Brunonem Schulzem, a także z ideą *Księgi* (*Le Livre*), nad którą pracował Stéphane Mallarmé, poszukujący wyznaczników dzieła absolutnego, a zarazem fascynujący się teorią przypadku i przypadkowości, pragnący zamknąć w kształcie i wymowie tego projektu dojmująco odczuwalne doświadczenie niezrozumiałości i niepochwytności świata. Ponadto artysta powiedział w rozmowie z autorem niniejszego tekstu o zainteresowaniu postacią i twórczością Leopolda Buczkowskiego, którego spotkał w Konstancinie w okresie pracy nad *Księgą*.

Omawiany utwór formułuje postulat eksplorowania i modyfikowania utartych znaczeń słów. Jeden z jej epizodów dotyczy możliwości znalezienia nowych desygnatów i multiplikacji znaczeń słowa „salceson” oraz pozbawienia go dotychczasowego desygnatu. W odnośnym fragmencie czytamy, że: „Salceson nie jest zwałą mięsno-żyłowato-galaretowatą, nabitą w grubą kichę”⁴². Jeden z bohaterów pisze list do Wydziału Oświaty, w którym żąda „unieważnienia dotychczasowego desygnatu owego pięknego słowa, zniszczenia zapasów jego materialnego pohańbienia i zaprzestania jego produkcji”⁴³. *Księga* wylicza tematy prac naukowych, które „traktują słowo salceson w sposób godny jego pięknego brzmienia”⁴⁴.

⁴⁰ Tamże, s. 8.

⁴¹ Wersja XXIV *Skoku* brzmi: „Przejmujący chłód po rozsypaniu się szklanych paciorków” (A. Dłużniewski, *Skok*, s. 76).

⁴² Tenże, bez tytułu [*Księga*], s. 13.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Tamże.

Dłużniewski dokonuje eksperymentów językowych na poziomie syntaktycznym. Eksploracja znaczeń słów wiąże się ze sformułowanym przez niego, w tekście *Zewnętrzność* (1975)⁴⁵, postulatem przekraczania przyjętych powszechnie sposobów myślenia: problematyzowania stereotypowych i konstruowania nieoczywistych znaczeń, przyjętych na próbę i tymczasowych, znaczeń – jak określał je Deleuze – nomadycznych. Test, któremu Dłużniewski poddaje medium utworu literackiego, owocuje konstrukcją świata wyobrazonego, cechującego się realnością niepełną, realnością charakterystyczną dla obrazu fotograficznego. Jego *Księga* stanowi świadectwo przekonania o nieograniczonej pojemności utworu literackiego; zaprojektowana jest ona jako rodzaj samoczynnie funkcjonującego mechanizmu, generującego spięcia semantyczne eksplikowane za pomocą środków pojęciowych i mające swoje odpowiedniki w pracach wizualnych artysty.

Całościowy charakter *Księgi* powraca echem w cyklu fragmentów literackich Dłużniewskiego (powstałych w 1987 roku), będącym rodzajem systematyzacji książek możliwych. Pojęcie książki staje się w nich niemal kategorią ontologiczną, której zakres znaczeniowy okazuje się tożsamy z zakresem pojęcia rzeczywistości. Bogaty katalog opracowany przez Dłużniewskiego obejmuje w większości książki istniejące w stanie potencjalnym, książki śnione lub pisane właśnie przez anonimowych autorów, albo też książki istniejące w postaci gotowej, oczekujące na odkrycie.

Zaproponowany przez Dłużniewskiego przegląd rozpoczyna zbiór książek „jeszcze nie napisanych”, które „mają już swoich autorów, czytelników, numery starannie napisane na owalnych nalepkach”⁴⁶. Treść tych utworów pozostaje nieznana; może być ona tylko „igraszką [...] wyobraźni pomieszaną z sarkazmem, kiedy to prawdą są jedynie słowa i ich znaczenie”⁴⁷. Autor jednej z książek tego rodzaju

jeszcze śpi. W ułamku sekundy przetacza się przez jego uśpiony umysł
lawina drobnych kryształków, na lustrzanych ściankach których odbijają
się wszystkie możliwe światy.

⁴⁵ Por. A. Dłużniewski, *Zewnętrzność*, [w:] *Andrzej Dłużniewski. T.*, s. 103.

⁴⁶ Tenże, bez tytułu, [w:] *Andrzej Dłużniewski. T.*, s. 75.

⁴⁷ Tamże.

Jaka z nich powstanie mozaika?
Jaka jest moja nienapisana, drzemiąca książka?
Jej miejsce obok *Gry szklanych paciorków* jest wolne⁴⁸.

Literatura, z którą utożsamia się Dłużniewski, ma charakter oniryczny. Tworzenie książek potencjalnych tożsame jest dla niego ze snieniem. Spekuluje on na temat „Biblioteki Ksiąg Spalonych”, w której obiektów nie przybywa (można się domyślić, że ich ubywa)⁴⁹. Inny wyróżniony przez niego zbiór to książki rozumiane jako elementy rzeczywistości. Ponownie są one przynależne dziedzinie marzenia sennego, utożsamianej z dziedziną kreacji:

Są autorzy milionów książek, małych drobinek, które zobaczyć można w smudze światła wpadającej przez okno. Książki te krążą i połyskują swoimi błyszczącymi okładkami.

Widziałem takiego autora. Leżał na ławce w pustym ewangelickim kościele i spał opierając głowę na szkolnym tornistrze... Właśnie na niego padał szeroki snop światła z dużego gotyckiego okna. W nim krążyły jego książki, każda inna jak gwiazdy lub planety⁵⁰.

Sformułowania te pozwalają powiązać koncepcję literatury Dłużniewskiego z rodzajem hipotezy monadystycznej. Zgodnie z nią, każda z książek pojmowanych jako części składowe rzeczywistości jest jak wnętrze monady, w której odbija się cały wszechświat postrzegany z perspektywy jednostkowej. W myśl takiej ontologii poszczególne książki wyznaczałyby możliwe światy oglądane z określonych perspektyw, krzyżujących się z perspektywami przypisanymi innym książkom.

Przegląd opracowany przez Dłużniewskiego obejmuje też, w zgodzie z wcześniejszym zamysłem *Księgi*, książki o charakterze beczasowym, które „swoją początek i koniec mają w jednym momencie”⁵¹. Jego wizja przenikających się perspektyw narracyjnych wiąże się ze spowolnieniem czasu, a nawet możli-

⁴⁸ Tamże.

⁴⁹ Por. tamże, s. 76.

⁵⁰ Tamże, s. 78.

⁵¹ Tamże.

wością regresu czasowego. Ten ostatni dotyczy przypadku, w którym podmiot jednej narracji obejmowany jest narracją innego autora⁵². Inne książki pozostają przezroczyste – w nich „wszystko istnieje naraz, opisy miejsc, osób, zdarzeń i myśli są nam dostępne w jednym momencie. I choć ułożono je w kolejności, zgodnie z ideą autora, to jednak krystaliczna przezroczystość stron i druku umożliwia nam wiedzenie całego pasma zdarzeń i implikacji”⁵³. Inne jeszcze przypominają „dziecinną zabawę w głuchy telefon. Zaczynają się od opisu namiętej miłości chłopca i dziewczyny w nagrzanym słońcem Toledo, a kończą śmiercią wśród kolumn mroźnego pałacu w odległej Norwegii”⁵⁴. Szczególnie te książki łączą się z możliwością powtórzenia kreatywnego, uruchamianego w omówionych wcześniej pracach wizualno-tekstowych Dłużniewskiego.

Osobną kategorię stanowi księga podróży, która „jest pozbawiona wszelkiej fantazji. Ułożono ją i zapisano na tysiącach stron w Ministerstwach Komunikacji na całym świecie. Jest gigantyczną strukturą pedantycznie utkaną z czasu i przestrzeni”⁵⁵. Tej księgi nie czyta się w całości; za to „ważne jest jak się ją czyta, a jest to nieskończona ilość możliwości”⁵⁶.

W omawianych fragmentach przestrzeni literatury jawi się jako dziedzina metanarracji generująca określone egzemplifikacje tekstowe, które mogą z kolei posiadać odpowiedniki wizualne. Ów wymiar metanarracyjny nie jest tu jednak tożsamy z wymiarem teoretycznym. Dłużniewski wydaje się ironizować na temat zacięcia teoretycznego artystów konceptualnych. Proponowana przez niego klasyfikacja książek nie została podporządkowana ściśle określonym kryteriom podziału i pozostaje otwarta na uzupełnienia.

Kolejną kategorią wyróżnioną przez Dłużniewskiego są książki-przedmioty, które

na pozór nie przypominają książek. Wyglądają podobnie jak dzbanek, krzesło, młynek do kawy, część jakiejś maszynierii lub zgarnięta bezładnie sterta odpadków. Zdarza się, że spotykamy je w wielotysięcznych

⁵² Por. tamże, s. 80.

⁵³ Tamże, s. 82.

⁵⁴ Tamże, s. 84.

⁵⁵ Tamże, s. 85.

⁵⁶ Tamże.

nakładach, bywają też rzadkie, unikalne egzemplarze. Ich autorzy, istniejący niewątpliwie, nie zawsze są ujawnieni lub znani powszechnie⁵⁷.

Można w tym miejscu związać ściślej specyfikę relacji prac tekstowych i wizualnych Andrzeja Dłużniewskiego z formułą dzieła jako *ready-made*. Łączyć ją należy, jak się wydaje, z opisaną powyżej decyzją zaniechania badań o charakterze analitycznym i zwrócenia się w stronę codziennego otoczenia, dziedziny oferującej niewyczerpywalny materiał dla eksploracji semantycznych. Z perspektywy kilku lat od podjęcia tej decyzji, artysta napisał w 1983 roku, że jego prace

przypominają znalezione przedmioty: kawałki rejestracyjnych tabliczek od samochodów, wyrzucone przez morze patyki, którymi na statkach mieszano farby, niewielkie UFO, albo słowa, całe zdania, nazwy, nazwiska, a nawet osoby. Mam tego dużo w pracowni, a jeszcze więcej w pamięci. Praca moja to układanie tych znalezionych rzeczy i słów. Uważnie śledzę też ich zachowanie w nowej sytuacji. To nadal ważne doświadczenie, mimo tak wielu znaczących precedensów⁵⁸.

Nad zużyciem i postępującym rozdrobnieniem składników otoczenia wydaje się Dłużniewski podejmować refleksję w tablicach z cyklu *Postępy archeologii* (1981) [il. 79], eksponujących fragmenty znalezionych przedmiotów – odłamki płyt gramofonowych i kawałki tablic rejestracyjnych samochodów. Wyeksponowane w nich okruchy rzeczywistości sugerują swoim kształtem i sposobem zestawienia nowe znaczenia w stosunku do zwyczajowych. Pojawia się w nich wątek fragmentaryzacji znaku pisma, jego przełamania, rozwinięty w późniejszych planszach z cyklu *Literatura piękna* (1982) [il. 80].

Plansze z tego ostatniego cyklu pokryte zostały znakami nieznanego do tychczas pisma. Punkty odniesienia dla tych notacji stanowią trzy znalezione niewielkie przedmioty. Dwa z nich trudno skojarzyć z określoną funkcją (można tylko się jej domyślać); trzecim przedmiotem jest fragment granitowej płyty nagrobnej z niepełnym kształtem jednej z liter alfabetu. Z tego ostatniego

⁵⁷ Tamże, s. 83.

⁵⁸ A. Dłużniewski, bez tytułu [tekst towarzyszący pracy *1000 cm³* (1983)], [w:] *Andrzej Dłużniewski. Spacer...*, s. 131.

motywu wizualnego Dłużniewski wyprowadził schemat grafemu o strukturze „x/y”, którego wypełnieniem są litery alfabetu, zastosowany w kilkunastu paragrafach tekstu zapisanego linearnie bez spacji [il. 81]. Paragrafy te przerywają umieszczone centralnie i zapisane większą czcionką, jak gdyby w charakterze nagłówków, inskrypcje wyrażen o nieostrych odniesieniach semantycznych, tj. „TWOJA WALKA”, „koniec”, „cisza”, „wilgoć”, „cukier” czy „0/0=1”.

Wyrażenia umieszczone między blokami tekstu zdają się oferować klucze do jego interpretacji. Ze względu jednak na nieprzenikliwość semantyczną jednolitego zapisu one również eksponują swoją konkretność – wydają się kuriozalne i obce. Znalezione przedmioty, oderwane od swej pierwotnej funkcji, uwikłane są w tajemnicze narracje lub wręcz generują własne, utrwalone na planszach za pomocą języka o nieznannej składni i ortografii. Artysta uznał, że język ten „przez potencjalną swoją siłę jest w stanie zbudować wokół pojęć [...] wyimaginowane sensy”⁵⁹. Odbiorcy *Literatury pięknej* odmawia się dostępu do kodu ułatwiającego lekturę, co sprawia, że każdorazowo musi ona przebiegać na poziomie indywidualnym.

Rzeczy i słowa są w twórczości Dłużniewskiego wyposażone w równoważny status; to elementy złożonej struktury odniesień (kojarzącej się z koncepcją pola immanencji Deleuze’a), w obrębie której dookreślają (różnicują) się znaczenia każdego z nich. Twórczość artystyczna okazuje się tożsama z odkrywaniem nieznanych znaczeń, niesie ze sobą element niespodzianki – polega na czujnej antycypacji rozbłysku semantycznego o bezprecedensowym i unikalnym charakterze. W związku z tym trudno byłoby uznać, że Dłużniewski uprawia literaturę jako dodatek do swojej twórczości wizualnej. Prac jego dotyczy raczej ogólniej pojęta literackość, której egzemplifikacjami są wypowiedzi słowne i wizualne. Zarówno jedno, jak i drugie mają charakter fragmentaryczny i znalezione; znamionuje je zwężość, rodzaj ekonomii środków umożliwiającej maksymalnie skuteczne wyzwolenie efektu znaczenia.

Znamienne wydaje się to, że projekt *Księgi* nie został doprowadzony do końca. Pomimo jej wymiaru całościowego, *Księga* funkcjonuje w formie potencjalnej i pozostaje zbiorem fragmentów, z których większość nie została dotąd

⁵⁹ Cyt. za: M. Goździewski, *Najwyższa sztuka dla wszystkich, o użyteczności duchowej i tylko tyle*, [w:] *Andrzej Dłużniewski. Spacer...*, s. 13.

opublikowana i czeka na swoich odkrywców. Poza wymienionymi, twórczość Dłużniewskiego obejmuje inne jeszcze teksty – fragmenty literackie przypominające wypowiedzi przywołane z mowy potocznej⁶⁰. Koncentracja na ich bogactwie znaczeniowym, a także namysł nad zmiennymi konotacjami znalezionych w bezpośrednim otoczeniu przedmiotów, pozwala kojarzyć tę twórczość z nachyleniem etnograficznym, zorientowanym na utrwalenie ulotnych znaczeń pojawiających się w kontekstach specyficznie polskich.

Andrzej Dłużniewski podsumował swoje rozważania z zakresu ontologii książki stwierdzeniem, że:

Jest [...] w świecie więcej książek niż nam się wydaje i więcej autorów niż wymieniają encyklopedie i katalogi. W ogóle wszystkiego jest więcej niż umiemy policzyć. Księga obfitości nie posiada stron a nienumerowane obszary. Fragment tej książki to spis wszystkich, naprawdę wszystkich książek⁶¹.

Wypada dodać, że w ostatnim zdaniu chodzi o księgę obfitości zwaną światem. W innym miejscu artysta napisał: „Kartki z zapiskami, rysunki, obrazy, przedmioty podniesione z ziemi z jakichś powodów – to stronicie jednej książki. Ta książka, choć nigdy nie dokończona, to realność”⁶².

Dłużniewski nie zastępuje przedmiotów przez słowa – rzadko posługuje się ekfrazą⁶³, co mogłoby sugerować rodzaj hierarchii faworyzującej słowo wobec obrazu. Jego postawa wobec rzeczywistości ma charakter afirmatywny; traktuje on przedmiot znaleziony jak rodzaj tekstu literackiego – porównuje go do książki. Bywa, że przedmiot taki, podobnie jak fotografia, stanowi dla Dłużniewskiego punkt wyjścia dla narracji. Wyposażenie twórczości w wymiar literacki umożliwia mu eksplorację dziedziny pogranicza sztuki i rzeczywistości.

⁶⁰ Wybór tych fragmentów pomieszczony został w książce *Andrzej Dłużniewski. T.*, s. 132–141.

⁶¹ A. Dłużniewski, bez tytułu, [w:] *Andrzej Dłużniewski. T.*, s. 83.

⁶² Tenże, bez tytułu [tekst towarzyszący pracy *1000 cm³* (1983)], s. 131.

⁶³ Wyjątkiem jest tekst *Zdania o ludziach, liczbach i przestrzeni* (1975), zawierający opis obrazu olejnego odpowiadający pracy Dłużniewskiego *Rzeźbiarz I* (1969) (reprodukowanej w: *Andrzej Dłużniewski. Spacer...*, s. 45) oraz wymagowanego przez artystę filmu kojarzącego się z konwencją komedii z okresu filmu niemego.

Bibliografia

- Andrzej Dłużniewski. *Słowa i rzeczy* [film], Telewizja Polska, 1991.
- Andrzej Dłużniewski. *Spacer z Andrzejem Dłużniewskim w stronę sztuki/ A Walk with Andrzej Dłużniewski towards Art*, koncepcja katalogu: Andrzej Dłużniewski, Emilia Małgorzata Dłużniewska, Janina Ładnowska, red. naukowa Jacek A. Ojrzyński, red. pol. Andżelika Bauer, Andrzej Miastkowski, Monika Wesołowska, red. ang. Anna Kowalska-Petrie, przeł. Joanna Holzman, Joanna Kruczkowska, Małgorzata Sady, Maciej Świerkocki, Maria Wanat, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2005.
- Andrzej Dłużniewski. *T*, red. Piotr Rypson, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1991.
- Dawidek-Grylicka Małgorzata, „Mówiąc, rysujemy”. *Tekst jako tworzywo dzieła Andrzeja Dłużniewskiego*, [w:] też, *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*, Korporacja Ha!art – Muzeum Współczesne Wrocław, Kraków–Wrocław 2012.
- Deleuze Gilles, *Różnica i powtórzenie*, przeł. Bogdan Banasiak, Krzysztof Matuszewski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.
- Dłużniewski Andrzej, *0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 (Owce)*, [w:] Andrzej Dłużniewski. *Spacer z Andrzejem Dłużniewskim w stronę sztuki/ A Walk with Andrzej Dłużniewski towards Art*, koncepcja katalogu: Andrzej Dłużniewski, Emilia Małgorzata Dłużniewska, Janina Ładnowska, red. naukowa Jacek A. Ojrzyński, red. pol. Andżelika Bauer, Andrzej Miastkowski, Monika Wesołowska, red. ang. Anna Kowalska-Petrie, przeł. Joanna Holzman, Joanna Kruczkowska, Małgorzata Sady, Maciej Świerkocki, Maria Wanat, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2005.
- Dłużniewski Andrzej, bez tytułu [*Księga*], [w:] Andrzej Dłużniewski. *T*, red. Piotr Rypson, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1991.
- Dłużniewski Andrzej, bez tytułu [tekst towarzyszący pracy *1000 cm³* (1983)], [w:] Andrzej Dłużniewski. *Spacer z Andrzejem Dłużniewskim w stronę sztuki/ A Walk with Andrzej Dłużniewski towards Art*, koncepcja katalogu: Andrzej Dłużniewski, Emilia Małgorzata Dłużniewska, Janina Ładnowska, red. naukowa Jacek A. Ojrzyński, red. pol. Andżelika Bauer, Andrzej Miastkowski, Monika Wesołowska, red. ang. Anna Kowalska-Petrie, przeł. Joanna Holzman, Joanna Kruczkowska, Małgorzata Sady, Maciej Świerkocki, Maria Wanat, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2005.
- Dłużniewski Andrzej, *Jedna fotografia*, [w:] Andrzej Dłużniewski. *Spacer z Andrzejem Dłużniewskim w stronę sztuki/ A Walk with Andrzej Dłużniewski towards Art*, koncepcja katalogu: Andrzej Dłużniewski, Emilia Małgorzata Dłużniewska, Janina Ładnowska, red. naukowa Jacek A. Ojrzyński, red. pol. Andżelika Bauer, Andrzej Miastkowski, Monika Wesołowska, red. ang. Anna Kowalska-Petrie, przeł. Joanna Holzman, Joanna Kruczkowska, Małgorzata Sady, Maciej Świerkocki, Maria Wanat, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2005.

- Dłużniewski Andrzej, *Liczyć biel*, [w:] *Andrzej Dłużniewski. T.*, red. Piotr Rypson, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1991.
- Dłużniewski Andrzej, *Np. trzy z moich spraw*, [w:] *Andrzej Dłużniewski. T.*, red. Piotr Rypson, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1991.
- Dłużniewski Andrzej, *O nic nie jestem pytany*, [w:] *Andrzej Dłużniewski. T.*, red. Piotr Rypson, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1991.
- Dłużniewski Andrzej, *Signore X*, [w:] *Andrzej Dłużniewski. Spacer z Andrzejem Dłużniewskim w stronę sztuki/ A Walk with Andrzej Dłużniewski towards Art*, koncepcja katalogu: Andrzej Dłużniewski, Emilia Małgorzata Dłużniewska, Janina Ładnowska, red. naukowa Jacek A. Ojrzyński, red. pol. Andżelika Bauer, Andrzej Miastkowski, Monika Wesołowska, red. ang. Anna Kowalska-Petrie, przeł. Joanna Holzman, Joanna Kruczkowska, Małgorzata Sady, Maciej Świerkocki, Maria Wanat, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2005.
- Dłużniewski Andrzej, *Skok*, [w:] *Andrzej Dłużniewski. Spacer z Andrzejem Dłużniewskim w stronę sztuki/ A Walk with Andrzej Dłużniewski towards Art*, koncepcja katalogu: Andrzej Dłużniewski, Emilia Małgorzata Dłużniewska, Janina Ładnowska, red. naukowa Jacek A. Ojrzyński, red. pol. Andżelika Bauer, Andrzej Miastkowski, Monika Wesołowska, red. ang. Anna Kowalska-Petrie, przeł. Joanna Holzman, Joanna Kruczkowska, Małgorzata Sady, Maciej Świerkocki, Maria Wanat, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2005.
- Goździewski Marek, *Najwyższa sztuka dla wszystkich, o użyteczności duchowej i tylko tyle*, [w:] *Andrzej Dłużniewski. Spacer z Andrzejem Dłużniewskim w stronę sztuki/ A Walk with Andrzej Dłużniewski towards Art*, koncepcja katalogu: Andrzej Dłużniewski, Emilia Małgorzata Dłużniewska, Janina Ładnowska, red. naukowa Jacek A. Ojrzyński, red. pol. Andżelika Bauer, Andrzej Miastkowski, Monika Wesołowska, red. ang. Anna Kowalska-Petrie, przeł. Joanna Holzman, Joanna Kruczkowska, Małgorzata Sady, Maciej Świerkocki, Maria Wanat, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2005.
- Krauss Rosalind E., *Notes on the Index: Part 1*, [w:] też, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass.–London, England 1994.
- Stangret Lech, *Zbigniew Gostomski. Ad rem*, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia”, Radom 2012.
- Turowski Andrzej, *Omówienie twórczości Zbigniewa Gostomskiego [1974 (?)]*, kopia maszynopisu znajdująca się w Archiwum Galerii Foksal; przedruk w: Lech Stangret, *Zbigniew Gostomski. Ad rem*, [w:] tenże, *Zbigniew Gostomski. Ad rem*, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia”, Radom 2012.
- The Writings of Marcel Duchamp*, ed. Michel Sanouillet, Elmer Peterson, Da Capo Press, New York 1989.

Summary

Andrzej Dłużniewski's Literature of Everyday Fragments

The text is an attempt at discussing the literary dimension of Andrzej Dłużniewski's artistic output – the way of combining by him the practice of Conceptual art with the construction of literary narratives. Referring to the tradition of ready-made, Dłużniewski used found elements – such as objects, pictures, linguistic expressions – as the carriers of particular stories, whose threads intermesh within a larger structure of references. In his works, the artist linked the visual elements with the linguistic ones, constructed narratives related to objects and pictures. He was the author of concise, sparkling with paradox, literary forms.

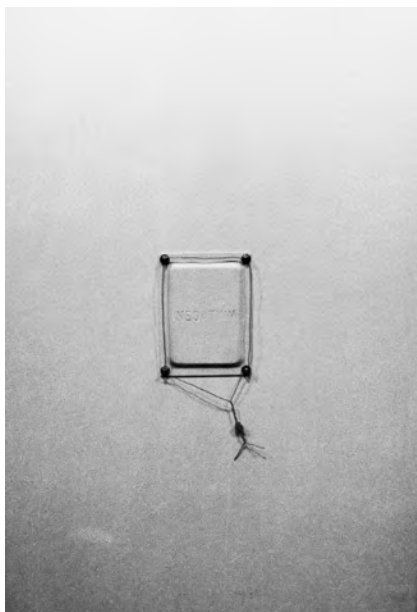


II. 73. Andrzej Dłużniewski, *Kopia tajemniczego hałasu*
Marcela Duchampa, 1976

© Emilia Małgorzata Dłużniewska, Kajetan Dłużniewski

II. 74. Andrzej Dłużniewski, *Obraz nieobecnego obrazu, 1978*

© Emilia Małgorzata Dłużniewska, Kajetan Dłużniewski



II. 75. Andrzej Dłużniewski, *Jedna fotografia*, 1978
© Emilia Małgorzata Dłużniewska, Kajetan Dłużniewski

II. 76. Andrzej Dłużniewski, *Signore X*, 1972, fragment
Muzeum Sztuki w Łodzi

II. 77. Andrzej Dłużniewski, *Skok*, 1971
Muzeum Sztuki w Łodzi

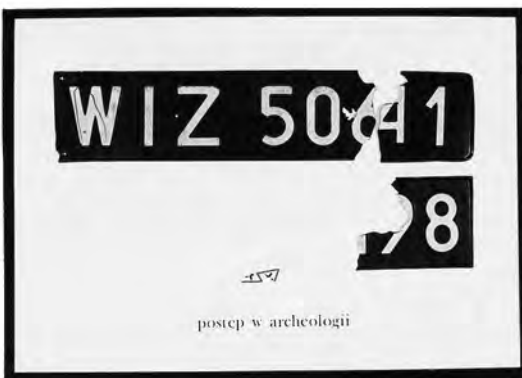
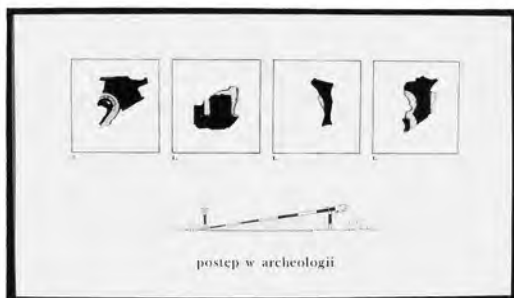


i



*Podvojnyy vzriyad priyma
21.80*

II. 78. Andrzej Dłużniewski, *Chrystus*, z cyklu *Podwójny różowy pieprz*, 1980
© Emilia Małgorzata Dłużniewska, Kajetan Dłużniewski



II. 79. Andrzej Dłużniewski, prace z cyklu *Postępy archeologii*, 1981
© Emilia Małgorzata Dłużniewska, Kajetan Dłużniewski

TWOJA WALKA

A dense, repeating pattern of small, stylized, light-colored floral or leaf-like motifs on a dark background, resembling a textured fabric or paper. The pattern is uniform and covers the entire surface.

Il. 80. Andrzej Dłużniewski, *Literatura piękna*, 1982, plansza: „TWOJA WALKA”
© Emilia Małgorzata Dłużniewska, Kajetan Dłużniewski

W/1 r/t m/c l/c t/m a/c l/g w/1 s/c m/t o/p r/t m/i c/a m/j m/t w/1 r/t m/a l/

h/s m/l m/i c/r l/m i/c o/m r/i s/c m/i e/a m/h t/c w/m i/t w/1 z/j l/m l/c +

h/j l/i l/c h/i z/j l/c d/r b/s l/h g/i z/a m/c d/r h/j z/j m/s l/c w/1 z/j l/c

h/j l/e l/c m/i z/j l/r b/c o/h u/n m/k m/i w/1 t/m c/r d/t m/i c/a m/o i

t/j l/i l/b c/j d/r d/s i/c z/j l/m d/r c/j t/m m/t m/h z/j l/m m/o t/h i/h

l/h t/t m/g l/m m/j i/c w/r d/i l/m c/r t/h c/i z/a m/m d/j b/r d/r w/i t/c

m/h i/h l/a h/h l/i z/a h/i m/c m/c l/c r/a h/a b/i z/j l/c z/c b/r d/r b/i m/h

z/m l/t a/i z/h l/c m/n h/i z/j t/m o/h r/w s/i m/i a/c b/r i/t m/h m/i

m/j z/j l/c b/r d/i o/p o/o o/c o/i m/i s/i m/a h/r d/r d/c m/i z/j l/s c/m

h/z l/m a/j l/b c/d r/c m/s i/o p/t m/i c/t u/h m/d r/i z/c r/a m/p i/c

m/i z/j l/d m/a i/r d/j m/s l/b r/c m/i z/c m/i z/p g/h j/l h/j g/h e/i b/d

d/h a/j m/d a/m/a z/j l/j t/r b/j h/r a/h c/j l/p m/h t/m m/i z/j l/a m/h

h/j l/c m/d w/d m/i c/j t/h w/r d/i h/r a/t m/i c/c m/t m/h i/j l/c m/h i/h

d/h m/d v/i z/j l/m z/c l/g l/r b/r w/t m/i c/a b/j l/t h/m m/z z/r b/h l/c m

i/z l/z m/i z/j w/i z/t m/i z/j l/t a/r d/r r/i z/j l/m r/a c/e m/i z/j z/i

m/i z/j l/t m/o o/a m/i t/h i/t m/a a/j l/a l/t m/i z/a i/c b/i z/j a/m a

i/c l/g g/m l/c d/r b/c i/j l/t a/j h/a i/e a/j l/c m/i l/i d/r m/i z/j

h/h m/i t/h a/p i/m w/i z/a b/j a/r d/r d/i c/t m/i w/t m/g l/c z/c m/o

II. 81. Andrzej Dłużniewski, *Literatura piękna*, 1982, plansza: „TWOJA WALKA”, fragment
© Emilia Małgorzata Dłużniewska, Kajetan Dłużniewski

W kalejdoskopie utopii

Stanisława Czycza wyprawa do granic literatury

Przedmiotem mojej uwagi będzie utopijny projekt Stanisława Czycza, którego efekt miało stanowić okiełznanie zmysłów za pomocą narzędzi literackich. Projekt ten nie zaistniałby, gdyby nie „kolaż” trzech postaci, trzech wyobraźni: malarskiej (Andrzej Wróblewski), filmowej (Andrzej Wajda) i literackiej (Stanisław Czycz). Jednak osobą, która stała się katalizatorem zdarzeń, był Andrzej Wajda – to właśnie on zlecił Czyczowi napisanie scenariusza do filmu o Wróblewskim¹. W zasadzie chodziło nie tyle o scenariusz, ile właśnie o sam tekst, o opowiadanie. Reżyser zachwycił się minipowieścią Czycza *And*, której bohaterem był Andrzej Bursa. W liście Wajdy do Czycza z 22 sierpnia 1975 roku czytamy:

Potrzebuję takiego tekstu (celowo piszę tekstu a nie scenariusza) – bo o myśl, sytuację **a przede wszystkim postacie** tu idzie – kino umiem robić sam. Potrzebuję takiego **opowiadania jak *And*** i Pan tylko może to dla mnie napisać. Niech to będzie zwarta wokół kilku postaci opowieść. Ze sceną śmierci Andrzeja. Coś bezwzględnego jak Jego malarstwo².

Do Czycza i jego literackiej realizacji pomysłu Wajdy przyjdzie mi jeszcze wrócić. Warto przez chwilę

¹ Zob. np. P. Marecki, „Arw”. *O pewnym niezrealizowanym projekcie polskiego kina*, „Kino” 2004, nr 12, s. 74–75.

² Zob. S. Czycz, *Arw, listy*, „Twórczość” 2006, nr 10, s. 93.

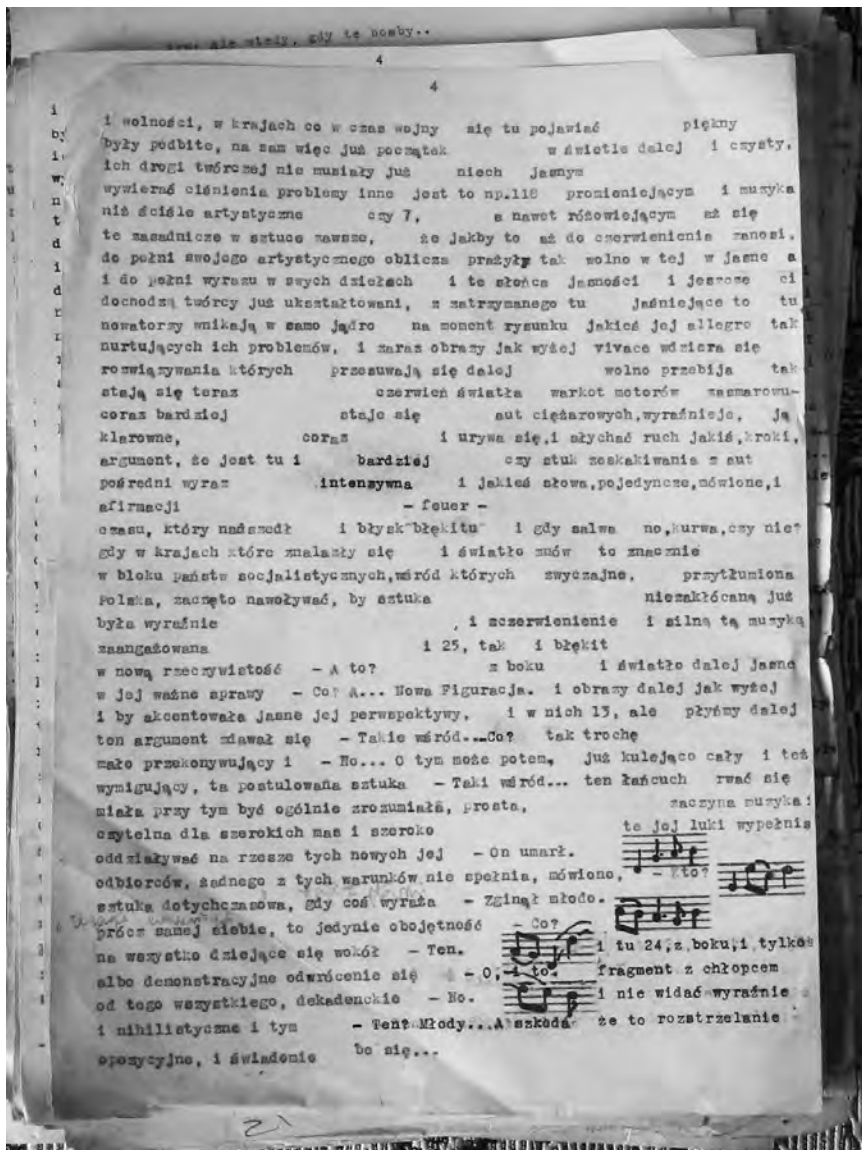
zastanowić się, dlaczego Wajda wybrał akurat Wróblewskiego. Reżyser, zapytany o niezrealizowany projekt filmu, mówił:

Chciałem bardzo zrobić film o Andrzeju Wróblewskim – nie tylko dlatego, że się z nim przyjaźniłem, i nie tylko dlatego, że uważałem go za najlepszego i najwybitniejszego malarza żyjącego po wojnie, że go stawiam na równi z tymi wielkimi malarzami, którzy tworzyli polską sztukę narodową. Chciałem zrobić film, który by najbardziej psychologicznie przeniknął tajemnicę lat 50. [...] Zwróciłem się do pana Czycza, który napisał fantastyczne opowiadanie *And*. Myślałem właśnie, ponieważ jest to opowiadanie o pisarzach, którzy jadą na zjazd w latach 50. (na zjazd literatów do Poznania), o tym, co się z nimi dzieje, jak życie tego zjazdu kompletnie rozmija się z ich rzeczywistością, z ich duszą... Pomyślałem sobie, że Czycz byłby fantastyczny³.

Cofnijmy się do czasów, które miały być tłem zdarzeń, czyli studiów Andrzeja Wajdy w Akademii Sztuk Pięknych. To właśnie wtedy przyszły reżyser, początkowo przekonany, że zostanie malarzem, trafił na Wróblewskiego. W Krakowie Wajda spędził jednak jedynie trzy lata, później (tj. w 1949 roku) przeniósł się do Szkoły Filmowej w Łodzi. W ówczesnym Krakowie, jak wspominał, istniały trzy liczące się grupy artystyczne. Pierwszą stanowili wyznawcy postimpresjonizmu ze szkoły Józefa Pankiewicza, który przed wojną założył w Paryżu filię krakowskiej akademii i ściągnął tam młodych malarzy, m.in. Jana Cybisa i Józefa Czapskiego. Stworzyli oni tzw. Komitet Paryski. Druga funkcjonowała wokół Tadeusza Kantora, jej entuzjaści byli nowocześniejsi, odwoływali się do taszizmu. Kantor przywiózł z Paryża jako nowinkę to, co potem nazwano za oceanem *action painting*. Trzecia grupa skupiła się wokół Andrzeja Wróblewskiego. Chodzi o tzw. Grupę Samokształceniową⁴, która rozpoczęła działalność jesienią 1948 roku.

³ Zob. A. Wajda, *Kino i reszta świata*, Znak, Kraków 2000, s. 240. Więcej informacji na ten temat: P. Marecki, *Czycz i filmowcy, czyli przyliteracki status kina polskiego*, Korporacja Ha!art [seria: Linia Filmowa], Kraków 2012. Por. też A. Wajda [wywiad], O „Arwie”, *Andrzeju Wróblewskim i Stanisławie Czyczu. Rozmowa z Andrzejem Wajdą*, rozm. D. Niedziałkowska, P. Marecki, „Dekada Literacka” 2008, nr 1, s. 96–101.

⁴ K. Jeżowski, *Rozmowy z Damasiewiczem o malarstwie i nie tylko...*, cz. 1, Wydawnictwo Galerii Podbrzezie, Kraków 1996, s. 69.



II. 82. Stanisław Czyż, maszynopis opowiadania Arw
© Aleksander Parwa

Oprócz Wróblewskiego i Wajdy przystąpili do niej: Konrad Nałęcki, Przemysław Brykalski, Andrzej Strumiłło, Roman Artymowski, Witold Damasiewicz, Barbara Gąsiorowska, Józef Klimek, Franciszek Bunsch; wymieniani są także Jan Tarasin, Krystyna Grochalska i Lucjan Węgorzek. Skład zespołu nie był stały⁵. Według Wajdy, słabość ich grupy polegała na tym, że tylko Wróblewski wiedział, w jakim kierunku podążają. Natomiast przyszły reżyser sam nie umiał rozstrzygnąć, jak ma malować, tzn. czy powinien szukać własnej drogi, czy naśladować profesorów. Momentem przełomowym stał się dla niego dzień, kiedy po rocznej nieobecności spowodowanej chorobą Wróblewski zaprosił Wajdę do swojej pracowni:

[Andrzej] zaprosił mnie do swego mieszkania na ul. Księcia Józefa, pokazał duży obraz. Na białym tle wcięta plecami postać hitlerowca, który strzela, a przed nim w powietrzu przewraca się samo ubranie. Sposób namalowania tego obrazu, ujęcie tematu, były dla mnie oszałamiające, całkowicie oryginalne⁶.

Wajda zrozumiał wówczas, że Wróblewski zrobił za niego to, co przyszły reżyser sam chciał zrobić. Było to dla niego wielkim przeżyciem, które zaważyło na wyborze dalszej drogi życiowej. Oto jak rzecz wyłuszczał po latach:

Zrozumiałem, że namalował za mnie to, co ja powinienem namalować. Jest taka powieść Jerzego Andrzejewskiego z lat 60., kiedy autor książki *Popiół i diament* pojechał do Paryża, chciał napisać coś, co mogłoby trafić do tamtych czytelników. I napisał *Idzie skacząc po górach*. Jest tam fanta-

⁵ Zob. A. Wajda [wywiad], „Wróblewski według Wajdy”. *Rozstrzelanie jako początek. Rozmowa z Andrzejem Wajdą*, rozm. T. Sobolewski, wyborcza.pl, 24.03.2016, <http://wyborcza.pl/1,75410,19814432,wroblewski-wedlug-wajdy-rozstrzelanie-jako-poczek.html> [dostęp: 14.04.2018] (pod tym tekstem figuruje informacja: „Z wywiadu opublikowanego w »Positionen IV«, almanachu Akademii der Künste, Getynga 2011”). Por. też na tej samej stronie osobne uwagi krytyka na marginesie filmu *Wróblewski według Wajdy* (2015) z okazji jego prapremiery w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie w 2016 roku (film powstał w ramach wystawy pod tym samym tytułem, zorganizowanej w Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie w 2015 roku): T. Sobolewski, „Wróblewski według Wajdy”. *Rozstrzelanie jako początek*, wyborcza.pl, 24.03.2016, <http://wyborcza.pl/1,75410,19814432,wroblewski-wedlug-wajdy-rozstrzelanie-jako-poczek.html> [dostęp: 14.04.2018].

⁶ A. Wajda, *Andrzej Wróblewski znany*, [w:] *Andrzej Wróblewski*, red. Z. Gołubiew, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1998, s. 10.

styczna scena, o której zawsze myślę: „To jest o mnie!”. Picasso poznaje na plaży chłopaka z dziewczyną. Zaprasza ich do domu, pozwala mieszkać. Ten młody również maluje. Pewnego razu Picasso wchodzi do jego pokoju. Widzi rozłożoną paletę, zaczęty obraz. Podchodzi do sztalugi, bierze pędzel, robi kilka ruchów i wychodzi. Malarz wraca, widzi, co się stało, i wpada w popłoch. Pakuje się i wyprowadza. Robi to ze strachu, że zobaczył prawdziwego malarza, z którym nie może się mierzyć. I to właśnie był mój przypadek. Zrozumiałem, że muszę poszukać sobie innego zajęcia⁷.

Trzy dekady później Wajda zamówił u Czycza opowiadanie. Nie mógł jednak przewidzieć konsekwencji swojego zlecenia – Czycz nie napisał bowiem ani opowiadania, ani scenariusza. Pierwsza część *Arwa* to wielogłosowy poemat, „zanotowane moje wyobrażenie o filmie, który w pewnej chwili jakby zobaczyłem”⁸, „zobaczenie dość poetyckie”⁹. Rozpisane w kolumnach strumienie tekstu odpowiadają poszczególnym składnikom obrazu filmowego. Zgodnie z sugestiami Wajdy, autor włączył malarstwo Wróblewskiego w prezentację sztuki okresu powojennego. Akcję umieścił w „galerii, gdzie oprowadzana jest grupka młodzieży” odbierającą lekcję muzealną; „lub jest to kino i film o sztuce”¹⁰, „film np. oświatowy o współczesnym malarstwie”¹¹.

Wróblewski znalazł się w utworze Czycza jako postać historyczna – „A. Wr.”, autor kilkunastu eksponowanych dzieł rysunkowych i malarskich, teoretyk sztuki – a także jako postać literacka – „Arw”, która prowadzi ze Stagiem przewijający się przez cały utwór dialog oraz uczestniczy w scenach fabularnych części drugiej, „zbliżonej do prozy i pisania bardziej zwyczajnego”¹². Jednak zanim czytelnik dotrze do tej części, która prezentuje rzeczywistość w sposób linearny, musi przejść przez tzw. Poemat¹³, który został zbudowany w sposób szczególny.

⁷ Zob. A. Wajda [wywiad], „Wróblewski według Wajdy”. *Rozstrzelanie...*

⁸ S. Czycz, *Arw*, „Poezja” 1980, nr 7, s. 28.

⁹ Tamże.

¹⁰ Tamże, s. 39.

¹¹ Tamże.

¹² Tamże, s. 28.

¹³ Wnikliwą analizę powiązań literatury i sztuki w utworze Czycza przeprowadziła D. Niedziałkowska, *Sztuka w „Arwie”*, „Ha!art” 2007, nr 26, s. 54–58. Mój tekst wiele zawdzięcza jej spostrzeżeniom. Zob. też P. Marecki, *Intermedialny potencjał „Arwa” Stanisława Czycza*, „Slavia Occidentalis” 2011, t. 68, s. 227–235.

kiedyś potem - Mówili? Kto? I co?
 nadrobić ten też - Takie różne.. i na przykład, też ty...
 umarł? tak nigdy nie wierzyłem.. pewny byłem.. a to..
 zapóźnienia - Jak zatem lub nie - Co?
 wynikać już inne materiały - A gdzie ty byłeś, że nie wiem?.. gdzie byłeś..
 a parolotnicę było jak np. dyktę i co robiłeś.. Chociaż i ja.. gdzie i co.. byłeś..
 izolacji, wolno. taktura papy i jestem.. żebyś mógł
 zdecydowanie - Co też deska co.. Przyprowadziła..?.. choro?.. a zdawało się, że
 wkładając jak - mówię ja, że im blacha rzeczywistość.. nam wtedy..
 było wolno? tylko pozwolić, i wkładane - Ja? - Nie, ja.. Robię to..
 w głowie - A chodź trochę dać folię Jedne ..zdawało.. zdrowa i jasna.. nie..
 świat - w ogóle to zaraz się w drugie ..zdawało.. zdrowa i jasna.. nie..
 towa już wszystko.. im zachoe i gdzieś Dobrze mówisz, wujku.. Rozjaśniającą
 murty, wszystkiego, czasem tendencja pamięci?.. nawet gdyby pamięć
 jesteśmy - A.. nawet maśnięta wrocyła, to by i tak
 ponownie ale.. śmierci lub chlapięta zostało tam
 przy - kto umarł? bez wyraźnego ukazu, jakieś tyle jasności.. tam, a wena?.. to
 dokonaniach Gdzie? wot i farba mi się podoba, wujku, ale tak to mówisz
 pociągających, i macie albo jakby przed tobą lepszych
 realizacjach kiedy? strupowało nie było.. a w każdym razie bardziej
 autentycznych - Wtedy.. nałożona, trafiali nam do przekonania.. A nie wrocy
 wizji twórczych - Wtedy? też wydrapały nie wrocy.. leca broczy.. co?..
 mogących - No.. lub wypalony kowu?..
 już śmiało gwóźdźmiem mnie?..
 stanąć obok - wtedy śmierci jakiś mays, ja mam..
 prezentowanych wogóle nie.. to samo gdzieś..
 aktualnie w Paryżu - A tak.. na formach przestrzennych
 czy Londynie, czy Barcelonie, - Tak. konstruowanych
 bo tak swana szkoła lub gotowych czy w Babilonie..
 barcelońską wypadnie nam - Alas.. jak smutny o ile by
 tu jeszcze.. ale naj.. - Ano właśnie.. kręciła Baltazar..
 Proszę tam nie rozmawiać: lubby widać..
 - Kiedy.. bo sedosy - Który wolias..
 ..ale najpierw my pewnych rzeczy kufry Jest to ta wolność wyboru..
 przed ledwie nie rozmawiamy.. kucharki korygował więc piki woźna,
 maszyny po- Nie rozumiesz? gazowa bo nie wiadomo czy
 kłóćce czego? itp. - Gieroj.. namotyło się teraz
 - ..bo już.. tych mądrych.. Żeby tak wtedy..
 - Nie mógł wtedy.. choć mądryte się, że
 ja mogłem.. ale mi się nie chciało..
 - Co? - Co? - Gówno. Nie mógł wtedy być nikt
 - E, mądry czy gieroj, bo mądry byłeś ty.
 - Ja..
 - Poczekaj,
 - Aż ci bo?

II. 83. Stanisław Czyż, maszynopis opowiadania Arw
 © Aleksander Parwa

To część całości, w której najdobitniej realizuje się utopijny zamysł Czycz, by literatura przekroczyła swe – najdalej nawet wysunięte – granice. Jednocześnie słyszymy wykład człowieka oprowadzającego ludzi po galerii, a także uwagi dwóch „uczniów klasy przedmaturalnej lub studentów pierwszego czy drugiego roku”¹⁴. Motywy te wkomponowane są w trzy kolumny tekstu. Komentator omawia powojenne tendencje sztuki europejskiej, opisuje genezę sztuki zaangażowanej w Polsce, jej idee i sposoby realizacji, przytacza fragmenty teoretycznego artykułu Andrzeja Wróblewskiego¹⁵, programu Grupy Samokształceniowej z 1950 roku. Dodatkowych wrażeń dostarczają wizytujący galerię. Mamy wgląd w to, co mówią, a nawet o czym myślą. Dalej – jak zauważa Dorota Niedziałkowska – Czycz zaczyna grać kolorystyką:

Ciąg obrazowy prezentowany jest w białym i kolorowym świetle o zmiennym natężeniu. Czycz świadomie wykorzystuje znaczenie barw, „szzerwienienia” i „rozczzerwienienia” to wymowny znak, utwór dotyczy przecież wprowadzania władzy komunistycznej. Błękit zaś w malarstwie Wróblewskiego symbolizował śmierć, w takich tonacjach malarz przedstawiał zabitych¹⁶.

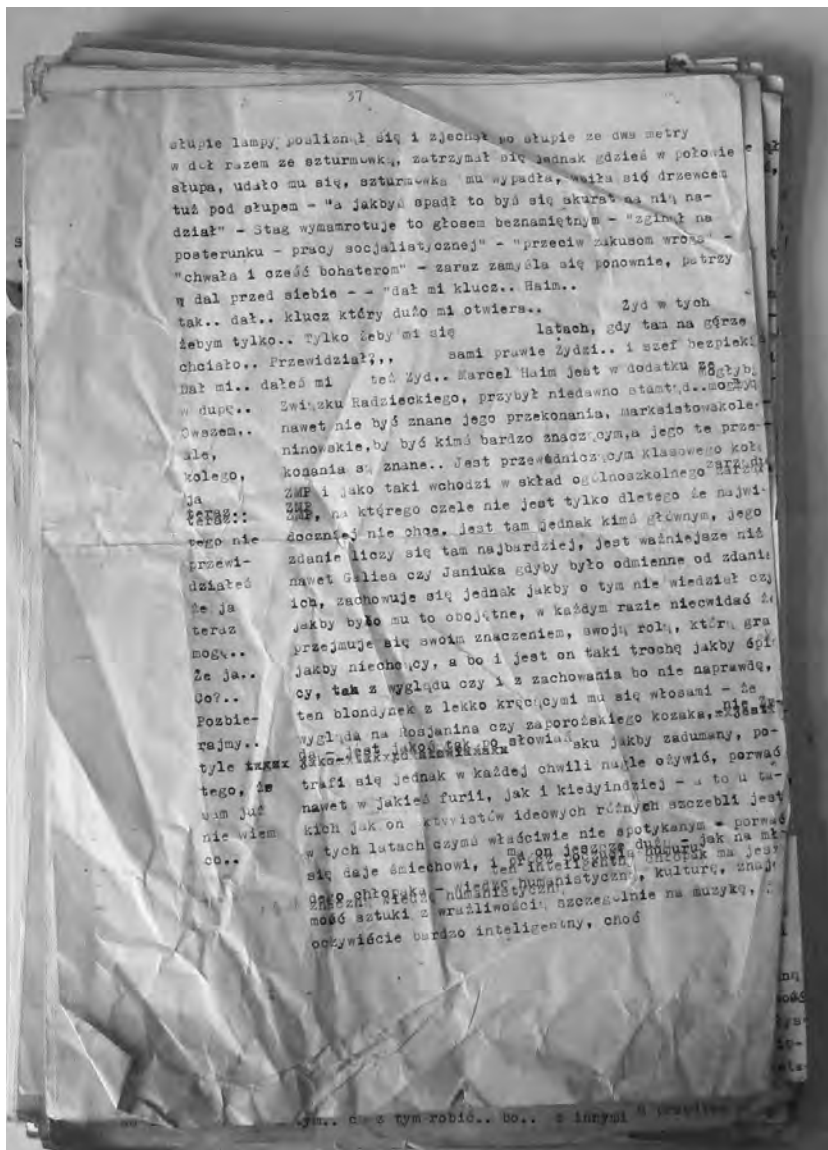
Pisarz systematycznie wprowadza czytelnika w zakamarki zupełnie nowego, nieznanego świata. Obudowuje go nazwiskami zagranicznych i polskich malarzy, posługuje się określeniami grup, których realizacje reżyser mógłby wykorzystać w *Arwie*. Dlatego też w tekście mowa jest o takich postaciach jak Hans Hartung, Serge Poliakoff, Jonasz Stern, Adam Marczyński, kapiści, a następnie przywołuje się rysunek z cyklu *Tanie jak błoto* Władysława Strzemińskiego, obrazy „abstrakcyjne różnego rodzaju”, malarstwo metaforyczne „spod znaku Chagalla, Delvaux czy Miró”; w końcu znów wzmiankowani są Poliakoff i Hartung, dalej zaś Jackson Pollock¹⁷. Trzeba przyznać, że przygotowując się do napisania tekstu o Wróblewskim, Czycz odrobił lekcję z historii sztuki europejskiej i stworzył z niej podkład dla obrazów głównego bohatera.

¹⁴ S. Czycz, *Arw*, s. 28.

¹⁵ A. Wróblewski, *Praca Samokształceniowa Związku Akademickiej Młodzieży Polskiej i Kół Artystycznych na uczelniach plastycznych*, „Przegląd Artystyczny” 1950, nr 5–6, s. 34–37.

¹⁶ Zob. D. Niedziałkowska, *Sztuka w Arwie*, s. 55.

¹⁷ Tamże.

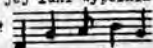
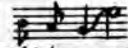


II. 84. Stanisław Czycz, maszynopis opowiadania Arw
© Aleksander Parwa

Dopiero na tym tle i w tym momencie pojawiają się obrazy Wróblewskiego – najpierw dwa dzieła, autor w przypisie notuje odpowiadające katalogowej cyfrze¹⁸ tytuły: „118 – *Niebo nad górami*, 7 – *Niebo nad miastem*”. Są to prace pochodzące z pierwszych lat po wojnie i przedstawiają geometryczne wyobrażenie treści sygnalizowanych w tytułach. Po tym spokojnym wprowadzeniu doznania się intensyfikują. Bodźce wizualne wzbogacone zostają dźwiękami. Ujawniają się kolejne obrazy niosące ze sobą ponury ładunek emocjonalny, wśród nich *Rozstrzelanie V* (nazywane *Rozstrzeliwaniem z chłopczykiem*) czy *Ryby bez głów*. Wszystkie wykorzystane dzieła Wróblewskiego miały za zadanie stworzyć rodzaj retrospektywy, jednak zamysł ten chyba nie do końca został zrealizowany zgodnie z pierwotnym planem Czycz. Pojawiające się obrazy – choć przywoływane w chronologicznej pętli – przynoszą sprzeczne ładunki emocji, w których odbiorca może się pogubić. Poza tym autor – opacznie rozumiejąc filmowe potrzeby Wajdy – przesadził nieco z budowaniem obrazowego tła. Dlatego też ta literacko-malarska przygoda nie mogła skończyć się *happy endem*. Korespondencja między Wajdą a Czyczem dokumentuje kolejne trudności i spięcia na linii reżyser – pisarz. W końcu Wajda zrozumiał, że otrzymał coś, z czego filmu nie będzie. Nie chodziło jedynie o nieadekwatność formy. Reżyser zauważył, że Czycz bardziej ekscytował się konfliktem pomiędzy studentami a profesorami, młodymi a starymi. Konflikt ten przedstawił tak, jakby młodzi chcieli za wszelką cenę starych usunąć (mówiąc kolokwialnie: „wygryźć”), zdezwauować, a to w przekonaniu Wajdy miało się z prawdą.

Scenariusz stał się jednym z tych, których Wajdzie nigdy nie udało się zmaterializować (podobny los spotkał *Idzie skacząc po górach* Andrzejewskiego). Na podstawie analizy zachowanych dokumentów i listów można stwierdzić, że Czycz wykorzystał okazję, by za pomocą m.in. malarstwa powalczyć z literacką materią. Nielinearność dziania się chciał oddać w nieliniarnym zapisie. Tym samym swoim przyszłym czytelnikom postawił bardzo wysokie wymagania i zawarł wobec nich – niejako wpisane między wersami – oczekiwanie, by wylegitymowali się niespożytymi pokładami cierpliwości. Polifoniczność, która się w *Arwie* ujawnia, stała się ciągiem dalszym jego literackich eksperymentów. Dlatego też można powiedzieć, że zlecenie Wajdy miało szansę na realizację,

¹⁸ Zob. D. Niedziałkowska, *Pasmo ikonograficzne „Arwa” Stanisława Czycz w aspekcie edytorskim*, [w:] *W kręgu sztuki edytorskiej. Materiały z III Ogólnopolskich Warsztatów Młodych Edytorów*, Kazimierz Dolny, 18–20 listopada 2005, red. D. Gajc, K. Nepelska, Wydawnictwo KUL, Lublin 2007, s. 135–143.

zaanalogowana, 1 25, i bękit obozowy.. całkiem
 w nowa rzeczywistość, - A to? tak i światło dalej jasne, jak znalazł?..
 w jej ważne sprawy, - Co? z boku i na moment choć znalazłem potem
 i by akcentowała, - Ten tam.. coś innego, na tym strychu,
 jasne jej - A.. Nowa Figuracja. i obrazy dalej jak występ może szkoda, bo..
 perspektywy, - Co?.. Wśród tych.. i w nich tu 13, ale pływaj dalej..
 ten argument, zdawał się - No.. tak trochę może szkoda, bo gdyby
 mało przekonujący, i, Q tym może potem: Już kulejąco cały i też ..
 wypisujący, ta postulowana, sztafka - Co? ten żafuch rwał się
 siada przy tym, byc ogólnie zrozumiata, prosta, zaczyna muzyka i
 sztalna dla szerokich, mas i szeroko te jej luki wypełnia
 oddziaływać na rzesze trzęba, żeby, nęą, twórcy, pamiętali, 
 tych nowych jej - On umarł: ze, ich, dzięki, powinny 
 odbiorców, i, porównając, w, porównując, kształtować, porwać, i, wychowywać
 nowej rzeczywistości, - Kto? garść, twórczość, winna, być
 jednego z tych warunków - Zginął młodo.. odzwierciedleniem wielkiego
 nie spełnia i nie spełni jednego z tych zadań tu przestopu 
 sztuka dotąd uprawiana, w tym i ta, - Co? dalej to jakiś,
 nikt poszukująca, gdy coś co wyszej, garść, przeżywa,
 wypada, przez samą siebie, i tu apokryf, krytycznie,
 to, jedynie obywatelskie - Ten, 24, z boku, jakiś, ton,
 na wszystko wokół, mówiono dalej, - Q, i to, tylko fragment z chórcem
 ta artystowska zabawa, - No.. i nie widać 
 której, czas, wyraźnie
 minął, jest czas - Ten? Który.. A szkoda że to rozstrzelanie, jakiś,
 walki o utrwalać nową, bo się, fajnie.. tu 15 na moment, pastrój tak, pływaj..
 rzeczywistości i jej zdobywczy - Co? i dalej budzą te, dzięki, rozkładowej, kreacji
 i sztuka ma być w tej walce wprężeni, tamte, gdy znalazłem zbroje, wroga;
 te nieodpowiedzialne, stygrydzano później jeszcze, w nich, sąpaż, zbroje, kłosa
 a albo światłych wokół, i, napomnieć - Fajnie się, zapowiedź, nie? 
 poroczynie, przez niektórych kontynuowane zabawy - A żeby ci tak..
 wypada, w najlepszym wypadku obojętność, - Co? to, i dalszy cię
 na, tak, przegrywając - A żeby ci tak, tego, wypełnia
 dziejące się, wszystkie wokół, w piuchach, grają..
 albo demonstracyjne - A co? muzyce, luki coraz większe,
 odwrócenie się - Ta muzyka.. już taka, że aż w końcu w ogóle
 od, tego wszystkiego, - Krew może zalać..
 dekadencką, stwardzając, - A tamta?..
 w nawoływaniach jeszcze dalszych, i - Swoja droga..
 nihilistyczne i tym opozycyjne i świadomie jej przekształcenia, w technikach
 czy nie świadomie, na przykład samymi swoimi i tempach, itd. dowolnych,
 rozkładowym działaniem, wrogie, lecz nie aż takich, by całkiem
 pod wszystkich, gubiły ten motyw podstawowy,
 typi, naciekani, tu te jakieś, zwalisto-azyjskie, np. drab w świetle
 realizację różnych, i głośne jakieś z fisjonomią debila zycsaajnym,
 twórców, lub próby, śmiechy czy zbrodnie przy jakby zdezelowanej, bo ale gasną wolno
 różne, nie włączając na te naturalistycznie a bez pojęcia koloru, staje się
 zaprzeczania w różne, malowanej tokarni, lub trzej tacy jako tu
 deklaratywne, tytuły murarze, albo kapietowskie jakieś jakby powoli

25 - Rozstrzelanie IV, 13 - Ryby, 24 - Rozstrzelanie V, 15 - Ryby bez grów.

ale było o dekadę spóźnione. Czycz w swoim pisarstwie poszedł już bowiem dalej. Polifoniczność, która w części poematowej ujawnia się z wielką siłą, testował wcześniej w takich utworach jak *Słowa do napisu na zegarze słonecznym*. Właściwa, zakładana przez autora, lektura wielogłosowości wymaga wielu głosów. Wszystko to sprawia, że tekst – jak się okazało – przerasta percepcyjne możliwości jednego, często wykształconego w konkretnej dziedzinie, człowieka. Utwór Czycza domaga się czytelnika wszechstronnego, przenikliwego i otwartego na nowe rozwiązania. Ujawnia się to zarówno w konstrukcji, jak i warstwie semantycznej; nie chodzi jedynie o sam zapis, który przełamuje tradycyjne nawyki czytelnicze. Idealnym odbiorcą tak pomyślanego dzieła stanie się ten, kto odnajdzie klucz do tekstu i podejmie próbę odkodowania przekazu i zamysłu pisarskiego. Będzie to wymagało rezygnacji z przyzwyczajęń wynikających z tradycyjnego, tj. linearnego, czytania literatury i wejścia w wielowymiarowy świat autora *Arwa*¹⁹.

Bibliografia

- Andrzej Wróblewski, red. Zofia Gołubiew, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1998.
- Czycz Stanisław, *Arw*, „Poezja” 1980, nr 7.
- Czycz Stanisław, *Arw*, listy, „Twórczość” 2006, nr 10.
- Czycz Stanisław, *Arw*, wstęp Andrzej Wajda, oprac. Dorota Niedziałkowska, Dariusz Pachocki, Korporacja Ha!art, Kraków 2007.
- Jeżowski Krzysztof, *Rozmowy z Damasiewiczem o malarstwie i nie tylko...*, cz. 1, Wydawnictwo Galerii Podbrzezie, Kraków 1996.
- Marecki Piotr, „*Arw*”. O pewnym niezrealizowanym projekcie polskiego kina, „Kino” 2004, nr 12.
- Marecki Piotr, *Czycz i filmowcy, czyli przyliteracki status kina polskiego*, Korporacja Ha!art [seria: Linia Filmowa], Kraków 2012.
- Marecki Piotr, *Intermedialny potencjał „Arwa” Stanisława Czycza*, „Slavia Occidentalis” 2011, t. 68.
- Marecki Piotr, *Kwadratura koła. O twórczości Stanisława Czycza w perspektywie kulturoznawczej*, „Państwo i Społeczeństwo” 2009, nr 2.
- Niedziałkowska Dorota, *Pasmo ikonograficzne „Arwa” Stanisława Czycza w aspekcie edytorskim*, [w:] *W kręgu sztuki edytorskiej. Materiały z III Ogólnopolskich Warsztatów*

¹⁹ Zob. D. Niedziałkowska, D. Pachocki, *Wstęp*, [w:] S. Czycz, *Arw*, wstęp A. Wajda, oprac. D. Niedziałkowska, D. Pachocki, Korporacja Ha!art, Kraków 2007. Por. też P. Marecki, *Kwadratura koła. O twórczości Stanisława Czycza w perspektywie kulturoznawczej*, „Państwo i Społeczeństwo” 2009, nr 2, s. 259–285.

- Młodych Edytorów, Kazimierz Dolny, 18–20 listopada 2005*, red. Diana Gajc, Kinga Nepelska, Wydawnictwo KUL, Lublin 2007.
- Niedziałkowska Dorota, *Sztuka w „Arwie”, „Ha!art”* 2007, nr 26.
- Niedziałkowska Dorota, Pachocki Dariusz, *Wstęp*, [w:] Stanisław Czycz, *Arw*, wstęp Andrzej Wajda, oprac. Dorota Niedziałkowska, Dariusz Pachocki, Korporacja Ha!art, Kraków 2007.
- Sobolewski Tadeusz, „*Wróblewski według Wajdy*”. *Rozstrzelanie jako początek*, wyborcza.pl, 24.03.2016, <http://wyborcza.pl/1,75410,19814432,wroblewski-wedlug-wajdy-rozstrzelanie-jako-poczatek.html> [dostęp: 14.04.2018].
- [Wajda Andrzej – wywiad], O „*Arwie*”, *Andrzeju Wróblewskim i Stanisławie Czyczu. Rozmowa z Andrzejem Wajdą*, rozm. Dorota Niedziałkowska, Piotr Marecki, „Dekada Literacka” 2008, nr 1.
- [Wajda Andrzej – wywiad], „*Wróblewski według Wajdy*”. *Rozstrzelanie jako początek. Rozmowa z Andrzejem Wajdą*, rozm. Tadeusz Sobolewski, wyborcza.pl, 24.03.2016, <http://wyborcza.pl/1,75410,19814432,wroblewski-wedlug-wajdy-rozstrzelanie-jako-poczatek.html> [dostęp: 14.04.2018].
- Wajda Andrzej, *Andrzej Wróblewski znany*, [w:] Andrzej Wróblewski, red. Zofia Gołubiew, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1998.
- Wajda Andrzej, *Kino i reszta świata*, Znak, Kraków 2000.
- Wróblewski Andrzej, *Praca Samokształceniowa Związku Akademickiej Młodzieży Polskiej i Kół Artystycznych na uczelniach plastycznych*, „Przegląd Artystyczny” 1950, nr 5–6.
- Wróblewski według Wajdy* [film], reż. Andrzej Wajda, scenariusz: Andrzej Wajda, Marek Brodzki, Instytut Adama Mickiewicza, 2015.

Summary

In the Kaleidoscope of Utopia

Stanisław Czycz's Expedition to the Boundaries of Literature

The article concerns the utopian project of Stanisław Czycz entitled *Arw*. Andrzej Wajda, who ordered Czycz's script (or stories that could be its basis) for the film devoted to the life and work of prematurely deceased painter Andrzej Wróblewski, contributed to the creation of this text. The writer approached the task in a non-standard way, creating a text, which he left in the manuscript (or rather a score) entitled *Arw*. His work, both in its structure and the semantic layer, does not respect traditional reading habits, i.e. linear reading. The article focuses both on the interactive presentation technique used by Czycz, as well as on references to paintings contained in the text.

Podłączyć się do świata za pomocą innego kanału

Maszyny tekstualne
Wojciecha Bruszewskiego¹

*Czy na początku było słowo? Jeśli tak, jeśli słowo (idea)
„krzesło” zmaterializowało się w postaci mebla do siadania,
to nowe kombinacje liter mogą być kreowaniem
nowych światów².*

Idee tkwią w narzędziach³.

Wojciech Bruszewski

Język, słowa i dostęp do świata

W książce Wojciecha Bruszewskiego *Big Dick*, napisanej w roku 2007, a wydanej pośmiertnie w 2013 roku, występuje określenie „teoria chaosu”. Choć samo

¹ Tekst obejmuje skrócone wersje analiz, które były wcześniej publikowane w dwóch odrębnych artykułach – T. Załuski, *Remediacje słowa – remediacje doświadczenia. Rozum medialny i maszyny tekstualne w twórczości Wojciecha Bruszewskiego*, [w:] *Liberatura, e-literatura i... Remiksy, remediacje, redefinicje*, red. M. Górka-Olesińska, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2012, s. 85–106 oraz tenże, *Generowanie (nie)możliwości. Fikcja dokumentalna i fikcja filozoficzna w „Big Dicku” Wojciecha Bruszewskiego*, „Zeszyty Artystyczne” 2014, nr 25: *Niemożliwe/Możliwe. Fikcja w kreacji artystycznej*, red. J. Rydzek, E. Wójtowicz, s. 55–67.

² W. Bruszewski, *Sonety*, „tytuł roboczy” 2005, nr 1–2, s. nlb.

³ Tenże, [bez tytułu], maszynopis z datą 18.08.1988, w archiwum Małgorzaty Kamińskiej-Bruszewskiej. Składam podziękowanie Pani Małgorzacie Kamińskiej-Bruszewskiej za udostępnienie materiałów i wszelką pomoc.

nawiązanie do tej koncepcji pojawia się u Bruszewskiego względnie późno, to fascynacja chaosem, a ściślej wizja „chaotycznej rzeczywistości”, która „jest grą”⁴, towarzyszyła artyście od samego początku drogi twórczej. Zakładał on, iż ludzie, jako istoty kulturowe, próbują porządkować tę chaotyczną rzeczywistość, nakładać na nią pewne struktury organizujące. Paradygmatem takich struktur, a jednocześnie jedną z nich, jest język. Artysta interesował się tymi koncepcjami filozoficznymi, które głosiły, że język aktywnie kształtuje nasze poznanie rzeczywistości. Słowa i pojęcia działają na zasadzie swoistych „filtrów”, które dopuszczają do nas jedynie wybrane dane czy elementy rzeczywistości, a w ten sposób pozwalają nam doświadczyć jej na określonych zasadach i w ograniczonym zakresie.

Świadectwem tych zainteresowań była praca magisterska, napisana przez Bruszewskiego w roku akademickim 1973–1974 pod kierunkiem Zbigniewa Dłubaka na Wydziale Reżyserii PWSFTViT w Łodzi, a następnie wydana (wydrukowana techniką powielaczową) pod tytułem *Rozmowy o sztuce, poznaniu i języku*⁵. Jej główny zrab tworzył tekst Bruszewskiego *Problem satori*. Towarzyszył mu kolaż fragmentów wypowiedzi filozofów, naukowców i pisarzy – Kazimierza Ajdukiewicza, Edwarda Sapira, Benjamina Lee Whorfa oraz mistrza filozoficznej fikcji Jorge Luisa Borgesa – na temat sposobu, w jaki język determinuje ludzkie poznanie i obraz świata: Ostatnią część pracy stanowiły wypowiedzi artystów: Zbigniewa Dłubaka, Piotra Bernackiego i Zdzisława Jurkiewicza, a także zapisy rozmów, jakie przeprowadził z nimi autor.

Całość opracowania wyraźnie pokazuje, że wedle Bruszewskiego język, a ściślej konwencjonalny, kulturowy system słowno-pojęciowy, konstruuje pewien obraz świata, otwiera określony rodzaj dostępu do rzeczywistości, ale jednocześnie dostęp ten warunkuje i ogranicza. Artysta poszukiwał jednak możliwości wykroczenia poza granice narzucane przez język, a przynajmniej jego daną postać, zaś szansy na to upatrywał w stworzeniu innej aparatury słowno-pojęciowej, która przekształciłaby ludzki dostęp do świata. W tym celu sięgnął po „metodę” naszkicowaną przez Borgesa w opowiadaniu *Biblioteka Babel*.

⁴ Tenże, *Big Dick. Fikcja dokumentalna*, Korporacja Ha!art, Kraków 2013, s. 41.

⁵ Tenże, *Rozmowy o sztuce, poznaniu i języku*, Warsztat Formy Filmowej, Łódź 1974. Każdy z rozdziałów tego skryptu ma odrębną numerację stron, a zatem dalej wraz z numerem strony będę podawał tytuł rozdziału.

Chodzi o „uzyskanie wszelkich informacji o rzeczywistości przez wyczerpanie wszystkich możliwych połączeń liter alfabetu”⁶. Koncepcja ta opiera się właśnie na założeniu, że pojęcia czy też językowe „słowo-pojęcia” nie tyle odzwierciedlają „gotową” rzeczywistość, ile raczej ją konstruują i odkrywają dla poznającego podmiotu. Ograniczona liczba słów, jakie mamy do dyspozycji w danym języku, daje nam ograniczony dostęp do świata. Płyne stąd wniosek, że poszerzenie tego dostępu, poznanie niedostępnych nam dotąd aspektów rzeczywistości mogłoby nastąpić wraz z pojawieniem się nowych wyrazów.

Pojawia się jednak wątpliwość: czy wszelkie słowa, jakie jesteśmy w stanie stworzyć „z wnętrza” obecnego systemu językowego i tworzonego przezeń obrazu rzeczywistości, nie będą z góry wpisywać się w ten obraz świata i potwierdzać jego granic, zamiast poza nie wykraczać? Można tak zasadnie przypuszczać – myślimy w języku i wszelkie nowe pomysły, słowa i pojęcia, jakie moglibyśmy świadomie wytworzyć, byłyby podyktowane przez ów język i pozostawałyby w zakresie wyznaczanych przez niego możliwości, nie zmieniając ich ani nie poszerzając. Trzeba więc sięgnąć po inny czynnik produktywny – pozaludzki. Należy zdać się na protetyczny element zewnętrzny, działający po części niezależnie od języka: na generatywną inwencyjność maszyn, ich zdolność do tworzenia nowych relacji, nowych zestawień liter i słów. Właśnie to oferowała naszkicowana przez Borgesa w *Bibliotece Babel* metoda „kombinatoryczna”, czyli wariacje/permutacje (z powtórzeniami) wszystkich liter alfabetu. Dostarczała ona idei maszyny tekstualnej, która miałaby wygenerować nowe „słowa”, te zaś – nowe światy. Ściślej rzecz biorąc, nowe słowa byłyby „potwierdzeniem istnienia takiej rzeczywistości, której nie doświadczamy nigdy, a której obecność możemy jedynie przeczuwać”⁷. Sztuka, jako taka, nie wytwarzałaby więc nowego obrazu rzeczywistości. Stanowiłaby raczej „czystą spekulację” na temat samej możliwości jego wytworzenia, stając się „tylko projekcją pewnych możliwości”⁸. W ujęciu Bruszewskiego, sztuka była więc rodzajem filozoficznej fikcji dotyczącej możliwości poznania i istnienia nowych światów – nowych sposobów dostępu do świata. Działania artystyczne miały generować i pomnażać te czyste potencjalności.

⁶ Tamże – rozdział: *Bruszewski*, s. 6.

⁷ Tamże, s. 7.

⁸ Tamże – rozdział: *Jurkiewicz*, s. 5.

Bruszewski zaznaczał, że wykorzystanie metody Borgesa wyczerpywałoby tylko tę część poznania ludzkiego, która ma charakter językowy, dyskursywny. Jednak język jest nie tylko jednym z mediów zapośredniczających ludzkie poznanie, ale też medium uprzywilejowanym, metamedium zapośredniczającym dostęp do wszystkich innych mediów. Takie ujęcie relacji między językiem a innymi mediami pojawiło się w zredagowanym przez Bruszewskiego manifestie Warsztatu Formy Filmowej z 1975 roku. Artyści deklarowali tam: „Wchodząc w obszar mechanicznych środków rejestracji i transmisji, odrzucamy te wszystkie próby, które anektują część tego obszaru w służbę kultury słowa”⁹.

Język i kultura słowa to czynniki, które kształtują tradycyjne sposoby użycia mediów mechanicznej rejestracji, powodując, że tworzony przez nie obraz pozostaje schematycznym, kulturowo uwarunkowanym konstruktem i daje jedynie częściowy dostęp do świata. Bruszewski zakładał jednak, że możliwości poznawcze, jakie oferują te media wykraczają poza możliwości ujęć werbalnych. Media mechanicznej rejestracji działają po części niezależnie od naszego umysłu i są w stanie wytwarzać inny obraz świata, szerszy niż ten, którego dostarczają konwencje pojęciowe i struktury doświadczenia ukształtowane przez kulturę słowa. Jak przekonywał artysta: „urządzenia techniczne oferują nam [...] nie tylko to, co zgadza się z naszymi pojęciami, ale i to, co z naszymi pojęciami nie zgadza się. [...] Sytuacja ta jest dla umysłu szansą odnowy, szansą wyjścia poza schematy, wokół których obraca się kultura »humanistyczna«”¹⁰. W efekcie zmuszają nas one „do uaktualnienia danych, do dopasowania konstrukcji umysłu wobec zmienionej przez te urządzenia konstrukcji świata”¹¹. Rozszerzone możliwości poznawcze aparatów medialnych nie są jednak po prostu dane i dostępne w postaci gotowych struktur. Trzeba je dopiero odkryć. Wymaga to uwolnienia mediów technicznych od hegemonii kultury słowa i wynalezienia nowych sposobów ich użycia. Konieczne jest poddanie tych mediów

⁹ Warsztat Formy Filmowej, *Manifest*, „Zeszyt WFF Warsztat” Łódź 1975, nr 7. Cyt. za: Żywa galeria. Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969–1981, red. J. Robakowski, Łódzki Dom Kultury – Galeria FF, Łódź 2000, s. 162–163.

¹⁰ W. Bruszewski, cyt. za: J. Zagrodzki, *Wojciech Bruszewski (8 marca 1947–6 września 2009). Kalendarium działań artystycznych*, [w:] *Wojciech Bruszewski. Fenomeny percepcji* [katalog wystawy], red. J. Zagrodzki, E. Fuchs, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 2010, s. 137.

¹¹ Cyt. za: tamże, s. 136.

remediacji – transmedialnej hybrydyzacji, która działałaby jak McLuhanowska „technika twórczej odkrywczosci”¹², czyli wyrывała nasze zmysły z odrętwienia, rekonfigurowała całość *sensorium* i dostarczała nam nowych schematów pojęciowo-poznawczych.

Aby skutecznie podważyć hegemonię kultury słowa, remediacji trzeba poddać też słowo jako takie. Nie może ono już jednostronnie kształtować dostępu do mediów technicznych i narzucać im swojej „logiki”. Odwrotnie – powinno się otworzyć na ich „mechanikę”, a także „elektronikę”. Trzeba wykroczyć poza tradycyjną, logocentryczną koncepcję i praktykę słowa, trzeba – wykorzystując pośrednictwo mediów technicznych – uwypuklić „warstwę” materialno-techniczną słów i wynaleźć nowe sposoby ich użycia. Pozwoli to podważyć uprzywilejowany status słowa, ograniczyć jego meta-medialny charakter i włączyć je w obszar mediów technicznych. Wówczas nie tylko nie będzie już blokowało prób użycia mediów jako narzędzi poszerzania i przekształcania naszego doświadczenia rzeczywistości, ale samo stanie się materią tego rodzaju eksperymentów, obszarem działania „technik twórczej odkrywczosci”.

Sztuka jako fikcja filozoficzna wyrastająca z materializmu mediów technicznych

Już we wczesnych realizacjach Bruszewski dążył do przekraczania konwencjonalnych sposobów użycia wykorzystywanych przez siebie mediów. Zaczął od fotografii. W tekstach powstałych na przełomie lat 60. i 70. XX wieku podkreślał jej antyiluzjonistyczny, materialno-indeksalny charakter, wskazywał też na możliwość odejścia od użycia „papieru fotograficznego” oraz na konieczność „podważenia hegemonii prostokąta w fotografii”¹³. Uwolniona od tych uwarunkowań i sprowadzona do samej indeksalności, mogła ona podlegać różnorodnym remediacjom. Prace artysty z tego okresu przyjęły m.in. formę obiektów fotograficznych realizowanych na różnych podłożach. W 1970 roku powstał *Tekst* [il. 86] – płótno fotograficzne z odbitym tekstem, zawieszone na ścianie w taki

¹² M. McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, przeł. N. Szczucka, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa 2004, s. 98.

¹³ Cyt. za: J. Zagrodzki, *Wojciech Bruszewski (8 marca 1947–6 września 2009)...*, s. 40 i 45.

sposób, by spomiędzy fałd wylaniały się tylko fragmenty słów bądź pojedyncze litery. Uniemożliwiało to lekturę i podważało heteroreferencyjność tekstu, lecz w zamian uwypuklało jego materialność. Jak zauważał Bruszewski, „w tekście warstwa materialna zdaje się być przezroczysta, ale czymże byłby tekst bez elementu typograficznego, kaligraficznego czy wokalnego”¹⁴. Rok później artysta stworzył serię *Fotografie dźwięku*: zapis audio na taśmie filmowej posłużył jako matryca do wykonania swoistych wizualizacji dźwięków (np. „och!”) na długich pasach papieru fotograficznego.

Tego rodzaju działania pozwoliły twórcom zejść na poziom infrastruktury słowa i potraktować je jako anagramatyczny agregat audiowizualny, co otwierało możliwość użycia kombinatorycznej metody Borgesa. W 1972 roku Bruszewski zrealizował kilka wersji pracy zatytułowanej *Nowe słowa* lub *Maszyna do nowych słów* [il. 87]. W jednej z nich „maszyna” składała się z pięciu sześciennych klocków, nanizanych, jeden obok drugiego, na sznurek rozciągnięty pomiędzy słupkami. Na ściankach klocków widniały pojedyncze litery, których rzędy układały się w nieistniejące w języku polskim „słowa”. Był to obiekt interaktywny: przekręcając klocki, widz-operator mógł zmieniać zestawienie liter, a dzięki temu tworzyć „nowe słowa”. Umieszczając na przemian klocki ze spółgłoskami i samogłoskami, Bruszewski zadbał o to, by generowane wyrazy dały się wymawiać. W innej wersji artysta zastąpił sześciennie klocki i sznurek walcowatymi elementami nasuniętymi na metalową oś. Liczbę potencjalnych zestawień literowych i tworzonych przez nie „słów” można było w tym wypadku zwiększyć poprzez zmianę kolejności ułożenia walców na osi.

W latach 1972–1975 powstał szereg realizacji, w których Bruszewski poszukiwał niekonwencjonalnych, arbitralnych, często też absurdalnych sposobów „przekładu” słów oraz kombinacji liter na określone stany i obrazy rzeczywistości. Preludium stanowił film *Bezdech* (1972). Artysta zarejestrował na taśmie filmowej oddzielne wypowiedzi czterech osób, by następnie powielić uzyskane ujęcia i zmontować z nich sensowne dialogi na zasadzie kombinacji „każdego z każdym”. Powstały w ten sposób obraz był subtelną parodią konwencji narracyjnych i kodów stylistycznych ówczesnego kina polskiego – pojmowanego przez Bruszewskiego i innych członków Warsztatu Formy Filmowej jako „kino

¹⁴ Cyt. za: tamże, s. 43.

literackie”. Jednak *Bezdech* sygnalizował też możliwość wyjścia poza filmowy efekt realności i kreowania nowych układów obrazów na podstawie metod kombinatorycznych. Na rysunkach ideowych, tłumaczących założenia pracy, każda z osób została oznaczona kolejną literą alfabetu: A, B, C, D. Litery te połączono kreskami lub strzałkami, które ujawniają kombinatoryczny mechanizm, generujący ostateczny kształt narracji filmu. Wydaje się, że użyte symbole literowe są tu jedynie czymś na kształt matematycznych czy logicznych „zmiennych” i nie wchodzi w żaden znaczący artystycznie związek z oznaczanymi przez siebie ujęciami filmowymi.

Inaczej było w *Języku obrazowym* (1973), pierwszej w Polsce artystycznej taśmie video, stworzonej wspólnie z poetą Piotrem Bernackim. Bruszewski podporządkował tam kolejnym literom alfabetu wybrane kadry filmu z wiejskiego pleneru, a następnie przekazał, za pomocą ciągu tak skodyfikowanych obrazów, przykładowe zdanie – fragment instrukcji przechowywania bagażu w przedsiębiorstwie PLL LOT¹⁵. Na podobnej procedurze, choć bez elementu prezentacji samego „kodu”, został oparty *Tekst-drzwi* (1974). W filmie litery tekstu – „niepryzwoitego wierszyka”¹⁶ – arbitralnie określały kąt otwarcia i kierunek ruchu drzwi: samogłoski – ich zamykanie, zaś spółgłoski – otwieranie. Z kolei prace *Język baletowy* [il. 88] i *Tańczy Wojciech Bruszewski* [il. 89] (1973) przenosiły tę problematykę w obszar działań performatywnych. W skład pierwszej wchodziła plansza z kolejnymi literami alfabetu i przyporządkowanymi im „figurami tanecznymi”, drugą tworzyły zdjęcia ukazujące nagiego artystę w trakcie wykonywania wybranych „figur” (gdyby odnieść „figury” na zdjęciach do „kodu” na planszy, można by je odczytać jako litery K, U, P, A). Wszystkie te realizacje z absurdalną dosłownością uwidaczniały fakt narzucania przez język określonego sposobu organizowania i doświadczania rzeczywistości. Jednocześnie arbitralne przyporządkowanie konkretnych obrazów i stanów rzeczy literom alfabetu, a ich układu budowie słów, pozwalało odrzucić tradycyjne schematy narracyjne i kompozycyjne filmu lub figury i układy choreograficzne tańca na rzecz nowego typów powiązań.

¹⁵ W. Bruszewski, *Sonet*y. W innym miejscu Bruszewski podaje „informację o transporcie bagażu w przedsiębiorstwie LOT” – zob. T. Samosionek, *Rozmowa z Wojciechem Bruszewskim*, „Zeszyty Artystyczne” 1994, nr 7, s. 36.

¹⁶ W. Bruszewski, *Sonet*y.

Te nowe powiązania wciąż wynikały z arbitralności ludzkiej, z subiektywnej decyzji człowieka. Dlatego w *Głosowaniu* (1974–1975) Bruszewski sięgnął po odmienne rozwiązanie: w montażu warstwy wizualnej i audialnej filmu wykorzystał arbitralność procedur losowych. Pierwotny materiał wizualny obejmował ujęcia ręki wskazującej sto różnych obiektów w ramach pojedynczego, statycznego kadru, a materiał dźwiękowy pojedyncze samogłoski, spółgłoski oraz nieartykułowane dźwięki. Taśma filmowa z materiałem wizualnym została pocięta, a następnie jej fragmenty zmontowano w losowej kolejności; analogicznie stało się z materiałem dźwiękowym, zapisanym na osobnej taśmie filmowej o tej samej długości. Zsynchronizowana, 90-sekundowa sekwencja weszła w skład filmu *Żywa Galeria*, zrealizowanego przez Józefa Robakowskiego¹⁷. Prezentowała ona losowe korelacje rzeczy i dźwięków, przy czym dźwięki te układały się w nowe, na poły artykułowane „słowa”.

Swego rodzaju zwieńczeniem eksperymentów z „przekładem” słów na stany rzeczy był odczyt *Translacje*. Został on wygłoszony w 1974 roku w Osiekach, gdzie przybrał formę performance’u *Kiedy mówię*. Bruszewski tak opisywał zaprojektowaną przez siebie sytuację:

w kompletnie wyciemnionej sali, jedynym źródłem światła była mocna żarówka, wisząca nad głową artysty. Świeceniem żarówki sterował prosty układ elektroniczny, reagujący na dźwięki. Cisza, to kompletna ciemność. Krzyk, to maksymalna jasność. Aby rozpocząć czytanie tekstu, autor był zmuszony powiedzieć coś w rodzaju „eee...”¹⁸.

Odczytywany tekst dotyczył kwestii „kontaktu z tym, co na zewnątrz”. Istnieją dwa typy takiego kontaktu: językowy oraz zachodzący dzięki środkom czystej rejestracji i transmisji. Ten pierwszy ma charakter uprzywilejowany – język zapośrednicza nasz dostęp do mediów technicznych i określa sposób ich użycia. Nie oznacza to jednak, że nie powinniśmy dążyć do osiągnięcia takiego kontaktu z rzeczywistością, jaki oferują te media: „Kiedy uda nam

¹⁷ J. Zagrodzki, *Wojciech Bruszewski (8 marca 1947–6 września 2009)...*, s. 85.

¹⁸ Cyt. za: tamże, s. 82.

się osiągnąć ten stan kontaktu, jaki już w tej chwili posiadają środki techniczne (»Być maszyną« – mówił Warhol), kiedy oderwiemy się od hamujących implikacji kultury słowa, wtedy z dumą każdy z nas powie: »Jestem materialistą«¹⁹.

Bruszewski nie wierzył jednak, że nastąpi to szybko. Być może sądził nawet, że całkowite wyzwolenie się z idealizmu kultury słowa, a w efekcie pełne urzeczywistnienie medialnego materializmu nie jest w ogóle możliwe. Materializm ten stał się dla niego innym, „dodatkowym” sposobem „kontaktu z tym, co na zewnątrz”, równoległym i asymetrycznym względem językowego. Chodziłoby więc o kontakt, który może być nam dostępny jedynie jako „inny”, „niezrozumiały”, zachodzący poza kontrolą naszej (językowej) świadomości. Właśnie taką sytuację artysta próbował urzeczywistnić w swoim performatywnym odczycie:

Na przykład ta sytuacja, tutaj. Ja mówię, a moje słowa są synchronicznie, w sposób całkowicie automatyczny i bezpośredni, tłumaczone na drgania światła. Słowa i wszystkie dźwięki na równych prawach (mechanizm nie odróżnia). Podłączyć się do świata dodatkowo za pomocą innego, równoległego działającego kanału, takiego np. jak ten. Jest on nie używany w życiu praktycznym i nie ma żadnych szans, aby zastąpić te kanały, którymi posługujemy się na co dzień. Ale przez to, że nieużywany i niezrozumiały, właśnie dlatego jest to kanał czysty, niezaprogramowany, nieograniczony. To znaczy: on ogranicza, ponieważ istnieje jakaś granica jego możliwości, ale przynajmniej nie posiada on ograniczeń wziętych spoza układu²⁰.

Jako akt mowy, odczyt ten w pełni zasługuje na miano „teorio-praktyki”: słowa Bruszewskiego komunikowały jego teorię artystyczną, jednocześnie realizując ją w praktyce. Opisywały, jako znaki językowe, możliwość podłączenia się do świata „innym kanałem” i to właśnie, w tym samym czasie, czyniły w swej materialności – oddziaływały bowiem przyczynowo, jako dźwięki, na

¹⁹ Cyt. za: tamże, s. 81.

²⁰ Cyt. za: tamże, s. 82.

intensywność oświetlenia w pomieszczeniu, w którym odbywał się odczyt. Sama „translacja” dźwięku na światło dokonywała się za pośrednictwem technicznego automatu, poza kontrolą ludzkiej świadomości.

Na przełomie lat 70. i 80. powstało kilka prac, w których Bruszewski stworzył efekt automatycznej „zamiany” słów na odsemantyzowany przekaz dźwiękowy. W tym celu preparował urządzenia odbiorcze i odtwarzające, modyfikował ich konstrukcję, dołączał do nich zaprojektowane przez siebie „przystawki” – wszystko po to, aby wykroczyć poza konwencjonalny sposób użycia tych urządzeń, determinowany i narzucany przez kulturę słowa. W *Muzyce telewizyjnej* (1978) [il. 90] oraz *Telewizyjnej kurze* (1979) przekaz werbalny zawarty w audycji był zastępowany przez automatycznie generowane, asemantyczne dźwięki. Za ich wytwarzanie odpowiadała dołączona do odbiornika telewizyjnego „przystawka”: za pomocą specjalnych czujników odczytywała ona stopień jasności obrazu w danym miejscu ekranu i przekładała sygnały wizualne na odpowiedniej wysokości dźwięki²¹. Na podobnej zasadzie opierała się praca *Sternmusik* (1978). Artysta wykorzystał w niej „dźwiękową kamerę”, automatycznie generującą sygnał audio na podstawie informacji wizualnej – tekstu znajdującego się na kolejno przewracanych stronach gazety. Innym przykładem „rozszerzonej” aparatury technicznej był czteroramienny *Gramofon* (1981) [il. 91]. Jego igły odtwarzały nagranie z wielu różnych miejsc płyty równocześnie, tworząc – w zależności od zarejestrowanego na niej materiału – kakofonię lub nowe kompozycje dźwiękowe. W trakcie pierwotnej prezentacji gramofon odtwarzał, czy może raczej „przetwarzał”, płytę z deklamowaną poezją Norwida²².

Poezja Absolutna

W latach 80. Bruszewski powrócił też do swoich wczesnych eksperymentów z generowaniem „nowych słów”. Ponownie sięgnął wówczas po kombinatoryczną metodę Borgesa. Chciał, opierając się na niej, zaprojektować i skonstruować

²¹ W kontekście PRL-u końca lat 70. XX wieku pracę tę można również odczytywać jako krytykę „propagandowego młotka”, którym bywała telewizyjna „kultura słowa”.

²² Zob. W. Bruszewski, *Sonet* oraz J. Zagrodzki, *Wojciech Bruszewski (8 marca 1947–6 września 2009)*..., s. 166.

wać bardziej zaawansowaną maszynę tekstualną, która w pełni automatycznie generowałaby nie tyle pojedyncze słowa, ile całe ich sekwencje, układające się w nowe utwory poetyckie. Tym razem artysta wpisał bowiem swoją refleksję nad językiem, kulturą słowa, aparaturą techniczną, otwieraniem dostępu do świata i konstruowaniem jego doświadczenia w kontekst eksperymentalnej twórczości poetyckiej, a ściślej „Poezji Absolutnej”²³:

nie mam odpowiednich narzędzi poetyckich czy też materiału, który mógłby stać się tworzywem poezji. Język bowiem został skorumpowany i służy innym celom. [...] / Jak w takich warunkach tworzyć poezję? / W pierwszym rzędzie trzeba pomyśleć o nowych narzędziach. / Ale jak to ma zrobić mój umysł ograniczony konwencją i obyczajem; religią w dzieciństwie i propagandowym młotkiem w wieku dojrzałym? Prace należy powierzyć przypadkowi. Niech ślepy los powie coś istotnego, coś co odsłoni nam nieużywane części naszego umysłu, nieskażone i niezatrute jego regiony²⁴.

To zadanie miała realizować *Maszyna poetycka* (1982–1984). Bruszewski opracował koncepcję i projekt techniczny urządzenia opartego na elektronicznych układach scalonych: tablicy świetlnej z rzędem dwunastu wyświetlaczy literowych, zbudowanych z elektrycznie sterowanych świetlówek. Funkcję mechanizmu losowego miał odgrywać generator szumu białego oraz układy elektroniczne przekładające jego impulsy na wyświetlanie określonych liter²⁵. Ich zestaw został ograniczony do samogłosek A, E, O, U i spółgłosek N, R, P, S, L, C, F, H. Samogłoski i spółgłoski zajmowały stałe miejsca w rzędzie, a ich następstwo było tak zaprojektowane, aby wygenerowane losowo zdania dało się swobodnie wymówić. Losowane, choć

²³ W. Bruszewski, *Wstęp do słownika frazeologicznego*, „tytuł roboczy” 2005, nr 1–2, s. nlb.

²⁴ Tenże, *Maszyna poetycka*, tekst z datą 14.11.1984, przepisany jako komputeropis w 1992 roku z dodanymi przypisami, w archiwum Małgorzaty Kamińskiej-Bruszewskiej.

²⁵ „Generator szumu dawał na wyjściu jedynie dłuższe i krótsze impulsy, które były zliczane w zadanym przedziale czasu. W ten sposób powstawały losowe liczby, które poprzez układy elektroniczne »tłumaczone« były na ukazujące się na wyświetlaczu litery” – A. Pająk, *Współczesne generatory cyfrowe*, „Perspektywy Kulturoznawcze” 2009, nr 2, s. 11–12, http://pkult.home.amu.edu.pl/issues/2_2009/Pajak_Wspolczesne.pdf [dostęp: 15.01.2018].

w ograniczonym zakresie, powinny być także spacje, tak aby rząd liter dzielił się zawsze na dwa lub trzy słowa²⁶. Każde cztery kolejno wyświetlone „zдания” miały układać się w pojedynczy utwór poetycki o strukturze AABB, a rym uzyskiwany był przez powtórzenie trzech ostatnich liter z poprzedniego wersu. Jak podkreślał artysta:

oprócz możliwych do wygenerowania zdań w znanych językach naturalnych, Maszyna generuje przede wszystkim rymowane zdania w nieistniejącym języku. Język ten jako obiekt nowy, o nieznanych właściwościach, może stanowić narzędzie poezji, które przez pewien czas nie podda się procesowi ubezwłasnowolnienia²⁷.

Maszyna nie została wówczas zbudowana. Po kilku latach powstał program komputerowy, który symulował jej działanie, choć z pewnymi zmianami – generował i wyświetlał na ekranie od razu cały, czterowersowy utwór, czytany „na głos”, z „amerykańskim” akcentem, przez syntezytor mowy. Rozwinięcie tej realizacji przyniosły *Sonety* (1992). Komputer najpierw losował jedną z dwóch klasycznych struktur sonetów: ABBA ABBA AA BB CC lub ABBA ABBA ABC ABC. Następnie, wykorzystując cały alfabet łaciński, generował zgodnie z nią serie liter o długości od jednego do ośmiu znaków. Aby generowane słowa były wymawialne dla osób posługujących się językiem polskim, Bruszewski wprowadził ograniczenie – po dwóch spółgłoskach musiała następować samogłoska. Rymy powstawały przez kopiowanie trzech ostatnich znaków w linii, zgodnie ze strukturą sonetu. Tytuł utworu tworzone poprzez powtórzenie trzech pierwszych słów i dodanie trzech kropek. Każdy wiersz komputer opatrywał datą i godziną jego powstania²⁸. Pierwszy sonet *Yk dog fudc...* został wygenerowany 18 marca 1992 roku o godzinie 21.46, a jego pierwsze cztery wersy wyglądały następująco:

²⁶ „Dla każdej wylosowanej serii liter wyświetlacze nr 5 i nr 6 świecą alternatywnie: albo 5, albo 6. Wyświetlacze nr 8 i nr 9 przyjmują trzy możliwe stany: świeci albo 8, albo 9, albo oba jednocześnie” – W. Bruszewski, *Maszyna poetycka*.

²⁷ Tamże.

²⁸ W. Bruszewski, *Sonety*.

Yk dog fudc ana iffulci faz re ztyw,
Pa dygl pa af tnap prnyqacr iz ygofabe.
Ga yzmopy apols gaqnynz pobomaj vfuabe,
Tedu amquci obe e dyjneb e ud urmutyw.

W 1992 roku zrealizowano krótki film, ukazujący aktora Leona Niemczyka, który z pełną powagą, zaangażowaniem i niewątpliwym kunsztem deklamował *Yk dog fudc...* przy markowanym akompaniamentcie fortepianowym Bruszewskiego. Nieco później, w 1996 roku, kilka wierszy zadeklamował też w Budapeszcie węgierski aktor Tibor Kristóf. Bruszewski prezentował wówczas *Sonety* w postaci instalacji komputerowej: powstający utwór był jednocześnie wyświetlany na ekranie komputera, odczytywany dzięki synteze mowy, a także drukowany, za pomocą drukarki igłowej, na papierze ciągłym, który zwojami zalegał na podłodze galerii. Powstało kilka wersji tej instalacji, tytułowanych, od miejsca wystawienia, jako *Sonety Budapesztańskie, Wrocławskie, Lipskie i Warszawskie*²⁹.

Komputer stał się również maszyną filozoficzną, a ściślej maszyną remedium na literaturę filozoficzną. Na przełomie lat 80. i 90. Bruszewski zrealizował w Berlinie Zachodnim projekt *Radio Ruiny Sztuki*. Była to nadawana przez ponad pięć lat (1988–1993) w języku angielskim audycja radiowa *Nieskończona rozmowa*, w której syntezowane głosy, za pomocą losowo zestawianych przez komputer cytatów z pism wielkich filozofów, toczyły ze sobą dyskusję o nieskończoności:

Rozmowę prowadziły dwie postacie – Gary i Paula – a teksty, które są „ostrym cięciem” przez światową literaturę filozoficzną, wygłaszał komputer. Wygłaszał je losując kolejne kwestie, tak więc pomimo stałego zasobu wiedzy przypadkowe spotkania Platona, Schopenhauera, Gödla, Chuang Tzu, Jamesa, Russela i innych Wielkich Filozofów mogły zaowocować w nieoczekiwane Nowe Myśli³⁰.

²⁹ Tamże.

³⁰ Cyt. za: J. Zagrodzki, *Wojciech Bruszewski (8 marca 1947–6 września 2009)...*, s. 181.

Fikcja dokumentalna

W latach 70., jako członek Warsztatu Formy Filmowej, Bruszewski walczył z tym, co nazywał „kulturą słowa”, usiłując uwolnić film i inne media audio-wizualne od podporządkowania słowu, narracji i fabule. W latach 80. walka ta przeniosła się na teren poezji konkretnej i generatywnej „Poezji Absolutnej”, rozwijającej się na pograniczach sztuk wizualnych – tam, gdzie samo słowo mogło być oswabadzane od swych instrumentalnych, pragmatycznych, politycznych i propagandowych sposobów użycia. Kolejnym etapem tego procesu stało się powstanie powieści *Fotograf*³¹, wydanej w 2007 roku, oraz *Big Dick*, opublikowanej w roku 2013. W tym przypadku zmagania z „kulturą słowa” zostały podjęte na polu dyscyplinarnym i instytucjonalnym literatury. Wydaje się, że najlepiej potraktować je jako artystyczne działania transdyscyplinarne i transinstytucjonalne – taka perspektywa pozwala w pełni wydobyć ich specyfikę i docenić walory. Znajduje ona też uzasadnienie w postawie samego Bruszewskiego, który od późnych lat 80. dążył do wyjścia poza instytucjonalne pole sztuk wizualnych i wkroczenia na inne pola dyscyplinarne – kultury komputerowej, muzyki, teatru i literatury – oraz wykorzystania możliwości oferowanych przez przynależne im obiegi odbiorcze.

W podtytule *Big Dick*a pojawia się określenie „fikcja dokumentalna”. W analogiczny sposób można by też opisać *Fotografa*. Obie powieści łączy przede wszystkim dążenie do wygenerowania gry oraz wymiany pomiędzy tym, co rzeczywiste i tym, co fikcyjne, a zarazem między tym, co możliwe i tym, co niemożliwe. Jak rozumieć paradoks zawarty w określeniu „fikcja dokumentalna”? W *Big Dicku* Bruszewski pisze: „rzeczywistość tej książki przypomina spektakl grany na efemerycznej granicy jawy i snu. Opisane fakty, zbliżone pod wieloma względami do wydarzeń historycznych, są tworem wyobraźni autora”³². Efekt naruszenia granicy „jawy” i „snu” został osiągnięty dzięki zastosowaniu metody typowej dla całej twórczości artysty, a mianowicie kombinatorycznej rearanżacji powiązań między elementami – „rzeczywistymi”,

³¹ W. Bruszewski, *Fotograf*, Korporacja Ha!art – Bunkier Sztuki, Kraków 2007.

³² Tenże, *Big Dick*..., s. 11.

„dokumentalnymi” czy „faktograficznymi”. Przepuszczone przez kombinatoryczną maszynę, zestawione w nowych relacjach, fragmenty rzeczywistości tracą swój samooczywisty status. To, co było możliwe, wydaje się niemożliwe, realność robi wrażenie fikcji – i na odwrót. W efekcie, „fikcję dokumentalną” należy rozumieć w mocnym sensie kształtowania, formowania, generowania nowego dostępu do świata poprzez rearanżowanie, rekombinowanie tego, co realne.

W *Fotografie* metodę tę zastosowano do historii indywidualnej, do elementów biografii autora. Wykorzystany materiał faktograficzny odnosi się głównie do kultury artystycznej polskiej neoawangardy lat 70. i 80., ze szczególnym uwzględnieniem łódzkiego środowiska artystycznego. Znajdują się tam również opisy faktycznych realizacji znanych z twórczości Bruszewskiego, a także ich autorskie interpretacje. Efekt „fikcji dokumentalnej” powstaje tu dzięki połączeniu danych historyczno-autobiograficznych w nowe konfiguracje, obudowane narracjami zmyślonymi, choć prawdopodobnymi. Fikcjonalizacja jest wyraźna, a jednocześnie płynna, o trudno uchwytnych granicach.

W dalszej analizie chciałbym skupić się jednak na *Big Dicku* – książce bardziej „konceptualnej” niż *Fotograf*, a także silniej eksponującej transmedialną relację między tym, co literackie, i tym, co wizualne. W *Big Dicku* chodzi już nie o historię indywidualną – choć i tu znajdziemy odniesienia autobiograficzne – ale raczej o historię powszechną XX wieku. Książka ta, wraz z towarzyszącą jej audiowizualną „biblioteką” zamieszczoną pod adresem: www.bigdick.pl, jest czymś w rodzaju idiosynkratycznej rekapitulacji, neodadaistycznej *summy* ubiegłego stulecia. Dwudziestowieczna historia zostaje przemontowana: Bruszewski pisze o „karkołomnej wycinance”, „puzzlech najpierw wyciętych, a następnie w nowym porządku nanizanych na osi czasu” oraz o „sieczce informacyjnej, którą autor z trudem układa w jakąś sensowną strukturę”³³. Fakty, ułożone i powiązane na nowo, a także przemieszane z czysto fikcyjnymi narracjami, generują coś w rodzaju historycznej fantasmagorii.

Wszystko może potencjalnie łączyć się ze wszystkim. Czasami niewielkie, niezauważalne działania lub zdarzenia mogą wpływać na historię powszechną. Metaforycznego modelu dla prezentacji metody twórczej i głównego

³³ Tamże, s. 14.

przedmiotu zainteresowania *Big Dicka* dostarcza teoria chaosu, opisująca nie-regularne i nieprzewidywalne zachowania układów deterministycznych. Jak bowiem sugeruje Bruszewski, „prawdziwym bohaterem tej książki” jest „nieprzewidywalna turbulencja wielowątkowa”³⁴ – a zjawisko turbulencji bywa właśnie opisywane za pomocą teorii chaosu. Można też powiedzieć, że „prawdziwy bohater” – nie tylko zresztą tej książki, ale i całej twórczości artysty – to chaos generatywny.

Jak już wspomniałem, w *Big Dicku* mamy do czynienia ze swoistym pre-montowaniem historii powszechnej, z próbą określenia na nowo tożsamości XX wieku, wytyczenia granic możliwości właściwych mu form myślenia i bycia. Aby zrealizować ten cel, Bruszewski prowokacyjnie sięga po zakazany, traumatyczny i obsceniczny symbol ubiegłego stulecia – po swastykę. Jako coś wykluczonego, usuniętego poza nawias współczesnej przestrzeni demokratycznej, znak ten kreśli obrys dwudziestowiecznego świata, ukazuje jego granice i staje się kluczem do jego zrozumienia. Bohaterem książki jest więc swastyka, a ściślej ktoś, kto ma ją za nazwisko: Richard von Hakenkreuz, zwany też Dickiem, a w pewnych kręgach – Big Dickiem. Pojawia się na scenie historii powszechnej w 1905 roku, by sto lat później zniknąć w tajemniczych okolicznościach. W trakcie swej stuletniej obecności swobodnie porusza się po całym świecie. Jest bytem o zmiennej tożsamości, proteuszowym, istniejącym zawsze „pomiędzy”. Poprzez swoje działania pełni rolę swoistego demiurga, czynnika sprawczego stojącego za wieloma wydarzeniami z historii ubiegłego stulecia. Działalność Dicka powoduje, że staje się on obiektem zainteresowania i inwigilacji służb specjalnych różnych krajów, które podejrzewają go o kierowanie ogólnoswiatowym spiskiem o nieznanych celach.

Po zniknięciu bohatera jego sprawę bada specjalna komisja. Jej członkiem, reprezentującym polski Urząd Ochrony Państwa i Wojskowe Służby Informacyjne, jest „jakiś ponury ...ski”, który „niechętnie i niewyraźnie bąknął swoje nazwisko”³⁵. Czwarta strona okładki książki pozwala utożsamić go z Bruszewskim: „Autor, ów ponury »Br...ski«, brał udział w pracach komisji, która obradowała latem 2006 roku w hotelu Kempinski w Berlinie. Początkowo na

³⁴ Tamże.

³⁵ Tamże, s. 230.

potrzeby członków komisji (a później dla autoreklamy) uporządkował zebrane materiały w elektronicznej bibliotece”³⁶. Jak się łatwo domyślić, „autoreklamowy” efekt jego pracy stanowi właśnie *Big Dick*: „papierowa” książka wraz z internetowym archiwum audiowizualnym. Bruszewski, tak jak w wielu instalacjach audiowizualnych z przełomu lat 70. i 80., dążył tu do stworzenia efektu płynnego, „bezszwowego” przejścia pomiędzy rzeczywistością diegetyczną i pozadiegetyczną, pomiędzy wnętrzem i zewnątrzem medium. W tym celu fikcjonalizował realny podmiot i proces twórczy, wprowadzając ich reprezentacje do samej narracji.

Historia XX wieku widziana z perspektywy podróży i działań Richarda von Hakenkreuza to w przeważającej mierze kulturowe i społeczno-polityczne dzieje swastyki, topografia jej występowania i semantyka jej znaczeń³⁷. Dick jest bowiem czynnikiem sprawczym, który stoi za kolejnymi aktami jej zaistnienia. W książce napotykamy całą serię informacji na temat swastyki, które początkowo mogą się wydawać niewiarygodne i fikcyjne. W pierwszych dekadach XX wieku występuje ona na koszulkach drużyn hokejowych: żeńskiej Edmonton Swastikas i męskiej Windsor Swastikas; na amerykańskich pocztówkach ze słowami: *Light, Life, Love, Luck*; na wisiorku reklamowym Coca-Coli; jako emblemat fińskiego lotnictwa i wielu polskich oddziałów wojskowych; jako znak Red Swastika Society, chińskiego odpowiednika Czerwonego Krzyża i Czerwonego Półksiężycza³⁸. Po każdej z tych informacji w książce pojawia się kod liczbowy, który odsyła do strony internetowej www.bigdick.pl. Wpisawszy go tam, uzyskujemy dostęp do zdjęć oraz filmów, które mają potwierdzać historyczną autentyczność przeczytanych informacji. To transmedialne przejście między książką i materiałami audiowizualnymi zgromadzonymi na stronie internetowej jest podstawą charakterystycznego doświadczenia lekturowego, jakie oferuje *Big Dick*: ciągłej oscylacji między przekonaniem o fikcyjności informacji podanych w tekście a świadectwem ich

³⁶ Tamże, okładka.

³⁷ W kwestii sposobu wykorzystania swastyki przez Bruszewskiego oraz związanych z tym implikacji – zob. T. Załuski, *Generowanie (nie)możliwości...*, s. 62–64. Zawarte tam uwagi pochodzą z 2014 roku. Dzisiaj wymagałyby one uzupełnienia i aktualizacji, szczególnie biorąc pod uwagę nasilającą się faszyzację sfery publicznej w Polsce w latach 2015–2019.

³⁸ W. Bruszewski, *Big Dick...*, s. 251, 86, 255, 254, 217.

prawdziwości, którego ma dostarczać wizualna oczywistość obrazu. Mamy jednak świadomość, że obrazem, szczególnie obrazem cyfrowym, można dziś swobodnie manipulować, najprawdopodobniej więc decydujemy się poszukiwać dalszych uwierzytelnień. Przeglądając inne strony internetowe, znajdujemy dane historyczne potwierdzające autentyczność tego, co podane w książce, a także napotykamy te same zdjęcia, które oglądaliśmy na stronie www.big-dick.pl. W ten sposób docieramy też do właściwej „biblioteki” czy raczej bazy danych, jaka legła u podstaw *Big Dicka*. Wysoce prawdopodobne bowiem, że obecne tam „surrealistyczne” zestawienie przykładów dwudziestowiecznego wykorzystywania swastyki zostało wygenerowane przez algorytm internetowej wyszukiwarki – to za jej pomocą Bruszewski mógł szukać materiałów do swej „fikcji dokumentalnej”.

Sztuka, chaos generatywny i czyste możliwości

Postać Big Dicka odsyła do chaosu generatywnego, ale też ludzkich prób okiełznanania go, narzucenia mu porządkujących schematów, zredukowania jego nieprzewidywalności i odnalezienia w nim deterministycznego „planu”. Działania Dicka zakłócały tego rodzaju próby. Jego gesty i akty ucieleśniały energię kwestionującą wizję doskonałego porządku i absolutnej organizacji. Stąd brała się wrogość, jaką wywoływał:

Szczególnie w krajach dobrze zorganizowanych uważano, że jego pojawieniu się towarzyszą destrukcyjne zawirowania. Tak zwane siły postępu, wspomagane przez fanatycznych wyznawców chorej idei piękna – konstruktywiści, nieważne, radzieccy, polscy czy niemieccy, a więc fundamentaliści, którzy byli gotowi zasadę „boskich proporcji” siłą wprowadzić do wszystkich dziedzin życia społecznego, mieli go powyżej uszu³⁹.

Wydaje się, że Bruszewski utożsamiał się z Dickiem o tyle, o ile również odrzucał wszelkie programowe wizje doskonałego porządku czy idealnego

³⁹ Tamże, s. 312–313.

człowieka i próby ich realizacji poprzez sztukę. Inaczej niż międzywojenni awangardziści – portretowani tu w dość karykaturalny i tendencyjny sposób – uważał, że rolą sztuki nie jest podejmowanie takich prób. Powinna ona raczej dbać o to, by się nie powiodły. Takie przekonanie odnajdujemy w *Fotografie*: „Zdecydowany nadmiar porządku artyści, wrażliwi na wszelką cywilizacyjną nierównowagę, regulowali zastrzykami z paranoi. Model idealnego człowieka, który widziała jako cel inżynieria genetyczna, nie mógł się urodzić. Sztuka robiła wszystko, aby genetykom się nie udało”⁴⁰. W katalogu wystawy *Gabinet śmiechu* z 2006 roku Bruszewski przytoczył z kolei fragment swojego listu do filozofki i kognitywistki Urszuli Żegleń. Dystansując się od dążeń do algorytmizacji procesów twórczych, analogicznie stwierdzał: „Sztuka istnieje między innymi po to, aby się wam, kochani kognitywiści, nie udało”⁴¹.

Zdaniem Bruszewskiego, sztuka miała zakłócać wszelkie próby ustalenia „programu” lub „algorytmu”, który z góry determinowałby możliwości generatywne – czy to człowieka, czy to świata jako takiego. W sposób niedający się przewidzieć ani zdeterminować generuje ona wciąż nowe możliwości dla „programu”: programu sztuki, ludzkiej inteligencji, a w końcu – świata. Co więcej, w sztuce możliwości te mają szansę zaistnieć i pozostać w stanie czystym, bez konieczności urzeczywistnienia, a zatem i bez ryzyka zniekształcenia.

Bibliografia

- Bruszewski Wojciech, [bez tytułu], maszynopis z datą 18.08.1988, w archiwum Małgorzaty Kamińskiej-Bruszewskiej.
- Bruszewski Wojciech, *Big Dick. Fikcja dokumentalna*, Korporacja Ha!art, Kraków 2013.
- Bruszewski Wojciech, *Fotograf*, Korporacja Ha!art, Bunkier Stuki, Kraków 2007.
- Bruszewski Wojciech, *Gabinet śmiechu* [katalog wystawy], Galeria XXI, Warszawa 2006.
- Bruszewski Wojciech, *Maszyna poetycka*, tekst z datą 14.11.1984, przepisany jako komputeropis w 1992 roku z dodanymi przypisami, w archiwum Małgorzaty Kamińskiej-Bruszewskiej.

⁴⁰ W. Bruszewski, *Fotograf*, s. 270.

⁴¹ Tenże, *Gabinet śmiechu* [katalog wystawy], Galeria XXI, Warszawa 2006, s. nłb.

- Bruszewski Wojciech, *Rozmowy o sztuce, poznaniu i języku*, Warsztat Formy Filmowej, Łódź 1974.
- Bruszewski Wojciech, *Sonet*, „tytuł roboczy” 2005, nr 1–2.
- Bruszewski Wojciech, *Wstęp do słownika frazeologicznego*, „tytuł roboczy” 2005, nr 1–2.
- McLuhan Marshall, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, przeł. Natalia Szczucka, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa 2004.
- Pajak Andrzej, *Współczesne generatory cyfrowe*, „Perspektywy Kulturoznawcze” 2009, nr 2, http://pkult.home.amu.edu.pl/issues/2_2009/Pajak_Wspolczesne.pdf [dostęp: 15.01.2018].
- Samosionek Tomasz, *Rozmowa z Wojciechem Bruszewskim*, „Zeszyty Artystyczne” 1994, nr 7.
- Wojciech Bruszewski. *Fenomeny percepcji* [katalog wystawy] red. Janusz Zagrodzki, Elżbieta Fuchs, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 2010.
- Załuski Tomasz, *Generowanie (nie)możliwości. Fikcja dokumentalna i fikcja filozoficzna w „Big Dicku” Wojciecha Bruszewskiego*, „Zeszyty Artystyczne” 2014, nr 25: *Niemożliwe/Możliwe. Fikcja w kreacji artystycznej*, red. Justyna Ryczek, Ewa Wójtowicz.
- Załuski Tomasz, *Remediacje słowa – remediacje doświadczenia. Rozum medialny i maszyny tekstualne w twórczości Wojciecha Bruszewskiego*, [w:] *Liberatura, e-literatura i... Remiksy, remediacje, redefinicje*, red. Monika Górską-Olesińska Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2012.
- Żywa galeria. Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969–1981*, red. Józef Robakowski, Łódzki Dom Kultury – Galeria FF, Łódź 2000.

Summary

To Get Connected to the World Through a Different Channel

Wojciech Bruszewski's Textual Machines

The article proposes an analysis of media experiments with the word and language in Wojciech Bruszewski's artistic theory-practice. The artist presumed that the language and the culture of the word were factors which determined traditional way of using technical media and reduced the image they created to a schematic, culturally conditioned artifact, capable of providing only partial access to the world. In order to unlock the media from conceptual conventions and structures of experience shaped by the culture of the word, and thereby to produce a different, extended image of the world, it is necessary to remediate the word as such. Bruszewski took the word at the level of its infrastructure and

treated it as an anagrammatic audio-visual aggregate. He kept on constructing more and more complex machines which generated new combinations of letters and words as well as created new rules for translating the visual and the audial, and finally, he wrote 'documental fictions' which recombined fragments of individual biography and world history. In this way, he evoked generative chaos as reality which exceeds conceptual schemes of the humanistic culture of the word.

TEKST



II. 86. Wojciech Bruszewski, *Tekst*, 1970, obiekt fotograficzny

© Małgorzata Kamińska-Bruszevska, dzięki uprzejmości Fundacji Artion

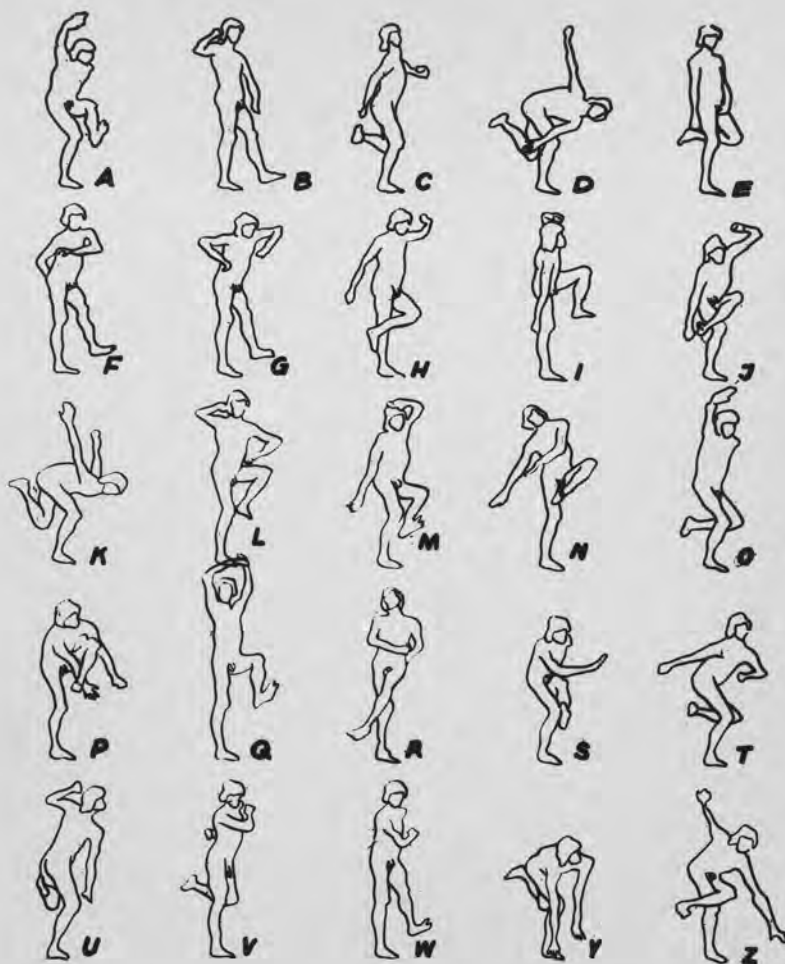
NOWE SŁOWA

**PENTE
WUCCA
SABLO
RIKDY**



II. 87. Wojciech Bruszewski, *Nowe słowa*, 1972

© Małgorzata Kamińska-Bruszevska, dzięki uprzejmości Fundacji Artton



JĘZYK BALETOWY

/ BALLET LANGUAGE / W. Brukiewicz

II. 88. Wojciech Bruszewski, *Język baletowy*, 1973
Muzeum Sztuki w Łodzi



II. 89. Wojciech Bruszewski, *Tańczy Wojciech Bruszewski*, 1973
Muzeum Sztuki w Łodzi



II. 90. Wojciech Bruszewski, *Muzyka telewizyjna*, 1979

© Małgorzata Kamińska-Bruszevska, dzięki uprzejmości Fundacji Arton

II. 91. Wojciech Bruszewski, *Gramofon*, 1981

© Małgorzata Kamińska-Bruszevska, dzięki uprzejmości Fundacji Arton

Cześć czarnej sztuce

Literacka twórczość Jacka Kryszkowskiego¹

Daniel Muzyczuk

mgr Daniel Muzyczuk, Muzeum Sztuki w Łodzi, Dział Sztuki Nowoczesnej,
d.muzyczuk@msl.org.pl

W ostatnim czasie przyrasta projektów badawczych dotyczących sztuki lat 80. XX wieku w Polsce. Z jednej strony wnikliwych opracowań doczekały się takie zjawiska jak m.in. *Luxus*, *Konstrukcja w Procesie* czy *Neue Bieriemienność*, z drugiej strony podjęto próby ujęcia tej dekady w bardziej uniwersalistycznych pojęciach, niejako usiłując wysondować ponownie „ducha czasu”. W obu przypadkach bohater tego artykułu, jeśli w ogóle się pojawia, funkcjonuje jedynie na marginesie głównego nurtu czy wręcz jako przypis. W ten sposób jest on obecny np. w katalogu wystawy *Republika bananowa. Ekspresja lat 80.*, gdzie jego tekst dotyczący specyficznego znaczenia pornografii, ukutego w ramach prac nad odbywającym się w 1984 roku na Strychu *Festiwałem Porno*, przywołany zostaje raczej dla przybliżenia, czym była Kultura Zrzuty niż ze względu na potrzebę eksplikacji twórczości samego autora². Ponieważ jego prace nie były pokazywane na wzmiankowanej wystawie, Jacek Kryszkowski staje się raczej, co znamienne, teoretykiem czy krytykiem ruchu, a nie artystą go reprezentującym. Mój tekst dotyczy właśnie tego interesującego przesunięcia, którego inicjatorem był sam artysta. Jeśli lokuje go ono w jakiejś przestrzeni, to znajduje się ona na marginesie głównego nurtu.

¹ Pierwotna wersja artykułu ukazała się w roczniku „Miejsce. Studia nad sztuką i architekturą polską XX i XXI wieku” 2015, [t.] 01, s. 66–90.

² *Republika bananowa. Ekspresja lat 80.*, red. J. Ciesielska, Ośrodek Kultury i Sztuki, Wrocław 2008.

Jacek Kryszkowski ukończył Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie w 1980 roku. Według Jerzego Truszkowskiego, dyplom odbył się bez obrony, ponieważ władze uczelni obawiały się odbioru obrazów powstałych m.in. przy użyciu wycinaków z portretów działaczy partyjnych³. Prace te, jak się wydaje (a przynajmniej taki odbiór narzuca się), nawiązują ciekawy dialog z conceptualnymi poszukiwaniami Leszka Przyjemskiego, Anastazego B. Wiśniewskiego i Roksany Sokołowskiej (rekontekstualizacja propagandowych materiałów Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej) oraz rodzącym się właśnie nowym ekspresjonizmem (sposób wykorzystania materiału źródłowego). Dla Truszkowskiego taka strategia stanowi przejaw postawy krytycznej wobec reżimu sztuki, w którym obraz abstrakcyjny jest traktowany jako apolityczny. Kryszkowski wskazuje na szczególny sposób, w jaki wizerunki nabierają znaczenia w dyskursie publicznym, a zarazem na ukrytą za parawanem autonomii sztuki swoistą ekonomię. W tym samym roku artysta zaangażował się również w reorganizację Pracowni Dziekan-ka, która od tego momentu działa jako placówka warszawskiej ASP. W zamyśle sygnatariuszy programu (Janusz Bałdyga, Janusz Banach, Jacek Kryszkowski, Jerzy Onuch, Zygmunt Piotrowski, Tomasz Sikorski i Łukasz Szajna) miała ona pełnić funkcje artystyczne, dydaktyczne i informacyjne, stąd ważnym elementem strategii do końca jej działalności w 1987 roku były seminaria, warsztaty, wykłady i koncerty⁴. Kryszkowski współtworzył charakter galerii do 1983 roku, organizując wystawy i biorąc udział w działaniach Bałdygi i Sikorskiego. Etap ten wieńczy jego wystawa zatytułowana *Osobisty punkt obserwacji i kształtowania flory twórczej*. Pod tym szyldem kryła się jednoosobowa instytucja zajmująca się dokumentacją i komentowaniem życia artystycznego. W jej ramach powstawały rozpoznawalne w formie zestawienia zdjęć przedstawiających zaprzyjaźnionych z Kryszkowskim artystów wraz z autorskim komentarzem oraz charakterystyczną wizytówką instytucji⁵. Wspólne życie artystyczne i pozaartystyczne staje się dla twórcy materiałem służącym do dookreślenia własnej postawy.

³ J. Truszkowski, *Artyści radykalni*, Galeria Bielska, Bielsko-Biała 2004, s. 116.

⁴ Por. J. Paszkiewicz-Jägers, *Pracownia Dziekan-ka*, [w:] *Pracownia Dziekan-ka 1976–1987*, red. T. Sikorski, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1990, s. 10.

⁵ Warto wskazać w tym miejscu na podobieństwo tego projektu do powstającej pomiędzy 1973 a 2000 rokiem *Kolekcji prywatnej* Zygmunta Rytki, która przybrała postać *tableau* złożonych z ręcznie podkolorowanych zdjęć przedstawiających osoby z kręgu przyjaciół i znajomych artysty w sytuacjach prywatnych. Por. Z. Rytki, *Some Meetings*, Galeria Asymetria, Fundacja Sztuki Współczesnej In Situ, Warszawa 2013.

Moment ten wyznacza nie tylko odejście od środowiska Dziekanki, ale również zbliżenie się do skupionego w Łodzi środowiska Kultury Zrzuty, którego formuła organizacyjna zdecydowanie bardziej pasowała do nowych priorytetów przyjętych przez Kryszkowskiego. Owe zredefiniowane cele artysta określał jako nadawanie kształtu poprzez opis i wyłuszczał je w tekście zatytułowanym *Tylko Tam Gdzie Jestem*, należącym do korpusu *Osobistego punktu obserwacji i kształtowania flory twórczej*. Twierdził:

[...] reaguję na przebieg wypadków, obserwując je i kształtując poprzez wypowiedź. Wypowiedź jako efekt obserwacji i jako działanie – aktywnie uczestniczący element sytuacji... [...] Moje wypowiedzi nie prowadzą do zrozumienia czy opisanie, nie są aktualne ani nowe. Są aktem zespolenia z sytuacją. Są stanem, którym powoduję swoją obserwacją i kształtowaniem⁶.

Kultura Zrzuty stanowiła idealne pole dla obserwacji i kształtowania ze względu na brak przywiązania instytucjonalnego, środowiskowy charakter więzi, neodadaistyczną estetykę, a także konfrontacyjny charakter działań. Twórczość Kryszkowskiego zyskała nowy kierunek, którego głównym rysem było zanikanie obiektów na rzecz ekspansji słowa. Ta ewolucja oraz stojąca za nią strategia autowykluczenia wpłynęły na pomijanie artysty w opracowaniach, a w szczególności wystawach dotyczących lat 80. XX wieku. Jego twórczość, często wskazywana jako węzłowa dla Kultury Zrzuty, praktycznie nie istnieje w omówieniach dotyczących sztuki tego okresu, a wszelkie starania w celu zmiany takiego stanu rzeczy są skazane na mocowanie się z szeregiem sprzeczności.

TRZEBAZAŁAĆDUŻOTAŚMMAGNETOFONOWYCHWGIPSIE

Paradoksalny charakter prób włączenia działań Kryszkowskiego do wystawienictwa przedstawię, omawiając ekspozycję, która w całości została poświęcona jego postawie (jednocześnie pozwoli ona na uchwycenie podstawowych dla

⁶ J. Kryszkowski, *Tylko Tam Gdzie Jestem*, „Tango” 1983, nr 1. Tekst dostępny on-line: <http://www.kultura-zrzuty.pl/tworcy-kryszkowski.php> [dostęp: 15.06.2019].

artysty pojęć). Projekt, zrealizowany w 2012 roku w spółdzielni Goldex Poldex w Krakowie przez zespół w składzie: Jakub de Barbaro, Agnieszka Klepacka, Paweł Kowzan, Daniel Rumiancew, Janek Simon oraz piszący te słowa, nosił tytuł *TRZEBAZALAĆDUŻOTAŚMMAGNETOFONOWYCHWIGIPSIE* – w nawiązaniu do tajemniczego zdania pojawiającego się w podpisanym przez Kryszkowskiego oraz Marka Janiaka, Andrzeja Kwietniewskiego i Tomasza Snopkiewicza *MANIFEŚCIE (o sztukę lat osiemdziesiątych w Polsce)*, datowanym na 7 czerwca 1982 roku⁷. Poprzez wystawę chcieliśmy opowiedzieć o Kryszkowskim za pomocą strategii osadzonej w jego praktyce. Oznaczało to, że obiekty, które znalazły się w przestrzeni Goldexu Poldexu, stanowiły jedynie pretekst do relacji o postawie artysty. Dokonaliśmy rekonstrukcji *Nagrobku Bakunina* na podstawie filmu Zbigniewa Libery z otwarcia w Kampnagel Fabrik w Hamburgu w 1990 roku wystawy *Bakunin w Dreźnie*. Pokazaliśmy również jego film nagrany podczas pleneru w Teofilowie (miejscowości letniskowej nad Pilicą) w 1987 roku, a także dokumentację aukcji w Małej Galerii w Warszawie z kwietnia 1984 roku, w ramach której Adam Rzepecki i Jacek Kryszkowski „pozbyli się dzieł sztuki światowej i rodzimej”⁸, a niesprzedane prace wrzucili do Wisły. Do tego dodaliśmy film Janusza Bałdygi z 1981 roku zatytułowany *Generał* oraz dokumentację *Wyprawy do Rosji po Witkacego* i przedrukowany w magazynie Kryszkowskiego list poświęcający nadanie przez Patriotyczny Ruch Odrodzenia Narodowego odznaczenia Tadeuszowi Kantorowi. Wszystkie te materiały odnosiły się do zbioru kluczowych dla Kryszkowskiego mechanizmów działania w polu sztuki, wśród których chcieliśmy wyróżnić podejście do dystrybucji sztuki i informacji oraz nieobiektowy charakter jego twórczości. Aby jednak nie pozostawać w konflikcie z rekonstruowaną przez nas postawą, zdecydowaliśmy się na zdemontowanie wystawy przed wernisażem i wydanie zina, w którym znalazła się jej dokumentacja. Poza nią można tam było znaleźć pastisz twórczości literackiej Kryszkowskiego. Tekst napisany jako zasłyszana wypowiedź świadka wystawy oraz życia i postawy artysty został pomyślany jako przewodnik po wystawie, której

⁷ M. Janiak, J. Kryszkowski, A. Kwietniewski, T. Snopkiewicz, *MANIFEST (o sztukę lat osiemdziesiątych w Polsce)*, [w:] *Kultura Zrzuty. 1981–1987*, red. M. Janiak, Akademia Ruchu, Warszawa 1989, s. 65.

⁸ J. Kryszkowski, A. Rzepecki, *Pozbędziemy się dzieł sztuki światowej i rodzimej* [druk ulotny], Mała Galeria, Warszawa 1984.

już nie ma oraz po opowieściach, w których odbiorze nie przeszkadzają już przedmioty. Drugi tekst, zatytułowany *Baader*, był autorstwa Kryszkowskiego i Elżbiety Kacprzak. Pod kostiumem relacji z kontaktów Marcelego Słodkiego i Johannes Baadera ukrywała się opowieść o perypetiach samego artysty, który wykorzystał te „gwiazdy” (czy wręcz meteory) sztuki nowoczesnej jako element mistyfikacji pozwalającej mówić o współczesnej mu sytuacji w polu artystycznym.

Teksty zawarte w wydawnictwie ręcznie złożonym przez autorów projektu podporządkowano próbie przybliżenia postawy artysty przy założeniu, że nie jest możliwe lub pożądane opowiadanie o niej wprost. Naśladując charakterystyczny rys narracji samego artysty, a zarazem metodę, która stała się podstawą pisanych przez niego tekstów, staraliśmy się zaprezentować jego stosunek do sztuki w ogóle i własnej twórczości w szczególności. Podszycując się pod fikcyjnego narratora posiadającego wiedzę o artyście, ujawnialiśmy:

Ta łopata stoi pod ścianą, niby kolejne dzieło Kryszkowskiego. No i widzisz, jakie oni tutaj mają podejście. Po prostu się wzięli za archeologię, kopanie się w tych czasach, które głównie z kolejek pamiętają, z opowieści – no i takie coś im wyszło. Co, że to taki Duszamp? Przedmioty, wszędzie przedmioty, przez które gdzieśgdzie postawy przenikają. A co by się stało, jeśli by Freisler był Kryszka ojcem, a zamiast Villona i Haszka czytał Prousta? Tego nie zrozumieli, że tu anegdota przekazywana poprzez ciała jest kluczem do wyobrażenia sobie potencjalnego pola rażenia tej POSTAWY. On sam pisał: „Chuj z człowiekiem”, bo przecież „Ja, drogi kolego, nie muszę pajacować, aby zasłużyć, aby zabiegać, aby poczuć się lepiej dzięki akceptacji. To społeczeństwo musi nad sobą pracować”. I tak sobie myślę nad tym miejscem, że, wiesz, oni etosu potrzebują, a etos to pisanie, to ta zupa; to, co po wyciągnięciu szumowin (czytaj sztuki) zostaje w garnku, którą dopiero trzeba podzielić. Rozdzielić na głodnych kontaktu. Taki etos to ciężkie do przygwożdżenia bydlę, bo w dystrybucji żyje⁹.

⁹ J. de Barbaro, A. Klepacka, P. Kowzan, D. Muzyczuk, D. Rumiancew, J. Simon, *TRZEBAZALACDUŻOTAŚMMAGNETOFONOWYCHWGIPSIE*, Goldex Poldex, Kraków 2012, s. 8–17.

Według Kryszkowskiego, postawę artystyczną można opisać poprzez opowieść, która raczej zatacza koła nad sensem, niż go wyraża. Aby scharakteryzować taką formę, wprowadza on pojęcie farmazonu, które definiuje w swoim tekście o Andrzeju Partumie zatytułowanym *Partum. Farmazon dla S. Morawskiego a w nim list płk. Włodzimierza Ziemiańskiego w sprawie szczątków Witkacego, Sobczak królem Madagaskaru, zwierzenia Bałdygi, kawał Makarego o żabie, wychowanek Matki Teresy oraz małżeńskie rozterki Kwieka z Kulik. Zabijanie Partuma*. Kryszkowski kreśli następujące zdania:

O kimś, kto jest nieuchwytny, mogę wysmarować jedynie FARMAZON. Nic więcej. [...] FARMAZON? To właśnie Partum, całkiem bezwiednie, naprowadził mnie kiedyś na trop absurdalnej możliwości. Potrafił godzinami głądzić o czymś, co właściwie było niewyraźne w słowach. Plótł nieustannie FARMAZONY o TYM i o OWYM. I mimo że ani TO, ani OWO nie zostawało w najmniejszym stopniu wypowiedziane, nawet zasugerowane, wiadomo było, o czym ten niezmordowany gaduła prawi. Swoje brednie Partum formułował z niezwykłą precyzją. Nieuchwytnie zjawisko w mig osaczał takim zestawem znaczeń i metafor, że mogliśmy mieć absolutną pewność, czym to zjawisko nie jest. W tym upatruję istotę FARMAZONU. Tu gdzieś tropiłbym naturę przypadków Partuma. Bo przecież i on sam był nieuchwytny – Partum nie potrafił zidentyfikować Partuma, nie wyrażał sam siebie. Mógł jedynie być Partumem i wygadywać o sobie wieirutne FARMAZONY, wskazywać pospółstwu, kim na pewno nie jest...¹⁰.

Gdzie indziej tak przybliża formę i cel wydawania periodyku:

Oto gdy przyjrzymy się zamieszczonym w „Tangu” tekstom, nasunie się nieodparte wrażenie, że ich „poetyka” czy „stylistyka” żywcem przypomina filozoficzne eseje, donosy, teksty o sztuce, manifesty, medyczne

¹⁰ K. Kryszkowski [pseud.; właśc. J. Kryszkowski], *Partum. Farmazon dla S. Morawskiego a w nim list płk. Włodzimierza Ziemiańskiego w sprawie szczątków Witkacego, Sobczak królem Madagaskaru, zwierzenia Bałdygi, kawał Makarego o żabie, wychowanek Matki Teresy oraz małżeńskie rozterki Kwieka z Kulik. Zabijanie Partuma* [druk ulotny], s. 1. Cyt. za: *Partum z wypożyczalni ludzi (historia bycia twórcy)*, Wydawnictwo Dom Słowa Polskiego, Warszawa 1991, s. nlb.

artykuły popularne, porady z periodyków... itd. A jak to sobie już powiedzieliśmy, o ZJAWISKACH nie może stanowić ten zewnętrzny, formalny zapis, gdyż są one poza formą, poza jej sugestywnością, poza tkwiącymi w niej wciąż nowymi możliwościami czy wypróbowanymi chwytami. Ten mylący eklektyzm tekstów wyraża jednak coś istotnego. Ujawnia pewną postawę autorów, którzy cieszą się wyśmienitym samopoczuciem bez uciekania się do określonych przez sztukę najnowszych tendencji czy realizowania się poprzez aktywność w innych specjalizacjach czy zawodowych umiejętnościach¹¹.

Kryszkowski widzi więc rację bytu swojej twórczości literackiej w próbie opisanie rozmaitych postaw za pomocą środków najbardziej adekwatnych do ich właściwości. Chciałbym w moim tekście potraktować tę działalność nie tylko jako aktywność krytyczno-artystyczną, czyli pomocniczą wobec właściwej twórczości, ale również jako cel sam w sobie: próbę wynalezienia nowego sposobu produkcji sztuki poza ograniczającym ją fetyszyzmem wynikającym – według Kryszkowskiego – niechybnie z materialnego statusu dzieła sztuki. Przyszedł czas, by rozprawić się z postawą tego artysty nie za pomocą jego własnych metod, lecz na gruncie, który dla niego był wrogi – w obszarze należącym do historii sztuki jako dyscypliny naukowej. To zadanie będzie wymagało również naszkicowania zarówno treści, jak i formy jego własnej „historii sztuki”.

Sztuka zanieczyszcza środowisko

Kryszkowski poza stosowaniem wskazanej poprzednio metody „strategicznych uników” – wskazując w złą stronę, odsłaniają one paradoksalnie „prawdę” – wypowiada się również poprzez eseje, w których wprost formułuje idee i służące ich eksplikacji charakterystyczne pojęcia. Jeden z tekstów pozwala na rekonstrukcję jego stosunku do sztuki XX wieku. Artykuł *Nie miała baba kłopotu... Farmazon z cyklu „Sztuka zanieczyszcza środowisko”* powinien nam również posłużyć jako wprowadzenie do lektury pozostałych pism, ponieważ zawiera wskazówki pozwalające na negatywną charakterystykę Kryszkowskiego. Autor

¹¹ J. Kryszkowski, *Redaktorskie*, „Tango” 1985, nr 6, s. 2.

przedstawia w nim niezwykłą parabolę. Autobus pełen pasażerów zostaje porwany przez terrorystę żądającego zawiezienia jego i reszty osób na Kubę. Kierowca spełnia rozkaz przy aplauzie wszystkich zgromadzonych i podąża ku plaży wypełnionej wrakami uprzednio porwanych pojazdów. Kuba znajduje się tam, gdzie położone są wszelkie awangardowe utopie sztuki. Autor relacjonuje, że kilku osobom udało się zamoczyć nogi w wodzie, a inne, takie jak Arthur Cravan, Marceli Słodki czy Johannes Baader, nawet wyprawiły się w kierunku wyspy i tyle je widziano. W autobusie podczas porwania znajduje się jeszcze jedna postać, która wybucha śmiechem, usłyszawszy żądania porywacza, i ucieka z pokładu, aby z oddali przyglądać się gruzowisku. To oczywiście figura pozwalająca samemu autorowi umiejscowić się w strukturze wypadków oraz dookreślić swoją zupełnie osobną postawę. Kryszkowski kontynuuje opowieść, niejako przyglądając się nakreślonemu obrazowi. Notuje kolejne beznadziejne, jego zdaniem, próby dostania się na Kubę. Pierwszy pojawia się Joseph Kosuth, który „pragnie zastąpić »autobus« i przeprawę przez morze »myśleniem o jej dokonaniu«”. Rynek sztuki staje się podstawową barierą, która uniemożliwia nawet tę z gruntu romantyczną próbę, bowiem

[...] atrakcyjne dzieła sztuki wypierają niebotyczne ilości makulatury w postaci konceptualnych tekstów i fotografii. Zdaje się, że przymus produktywności doprowadza Kosuth do granic sensu. Rynek nie wytrzymał tej pozornej próżni, choć odtąd dzielnie stylizuje się na konceptualizm, dostarczając całkiem niezłego towaru. [...] Trzeba czegoś innego, ale na razie handluje się awangardowymi odpadami i zapisami wideo dostarczonymi przez klasycyzujący performance i akademicki environment najróżniejszych odcieni. Wobec załamania konceptualnego, produkcja ta gwałtownie wzrasta i utrzymuje to zastraszające tempo do końca lat 70., krzepiąc pazerność rynku. Dzieła te pokornieją w kolejnych seriach i ich nieskazitelną wdzięk jest wyrazem ekwilibrystycznego wykonania i opanowania bogatego asortymentu motywów i schematów. Sztuka okopuje się dziarsko na swej plaży. Jednak zalew tej twórczości osiąga punkt krytyczny, przekraczając wytrzymałość i pojemność największych muzeów czy najtańszych mózgów. Produkcja staje się powszechna i masowa, zwłaszcza gdy wspiera się ją tonami druków międzynarodowej sztuki pocztu.

Następnie Kryszkowski wylicza „grzechy” sztuki lat 80. i znienawidzonego postmodernizmu, który stanowi dla niego symbol konformistycznego rozmieniania awangardowych dążeń i celów na drobne. Autor – dość zaskakująco jak na moment powstania tekstu – rysuje również obraz rodzącej się właśnie sztuki globalnej. Píše:

Sztuka kpi z amerykańskiej hegemonii. Nie wydaje się być też ani japońską, koreańską, niemiecką czy afrykańską. Jest jakby każdą z nich po trochu i jednocześnie żadną. Świat artystyczny chełpi się alternatywnością, rozbiciem mitycznego centrum i samorzutnym tworzeniem się silnych ośrodków lokalnych¹².

Ten stan podkreślony zostaje wymuszonym przez rynek powrotem do tradycyjnych mediów, takich jak malarstwo i rzeźba, oraz owocuje promocją neoprymitywizmu w postaci pobłażliwie określanej przez Kryszkowskiego jako fala „dzikusów”. Co prawda, wstrzymaniu ulega tempo, w jakim sztuka „zanieczyszcza środowisko”, gdyż konceptualizm razem ze złowrogą sztuką poczty odchodzi do lamusa, nie oznacza to jednak, że rynkowa i konserwatywna twórczość postmodernistyczna jest lepsza. Tę iluzję autor rozwiewa w słowach:

Awangardowe przekonanie o tym, że wszystko już było, ciąży na tej wymuszonej błdze stylistyk niemiłosiernie. Dzieła dowodzą, że zna się i opanowało wszystko, co dotąd wyprodukowała ludzkość. Drwi się jednocześnie z tego, malując (uwaga, leci metafora) na gigantycznym falusie [*sic!* – D.M.] Dada kwadraty malewicza [*sic!* – D.M.], fowistyczne małpy, a jego fałdom skórnym nadaje się konstruktywistyczny szyk przepojony kubizującymi gruczołami potowymi¹³.

Taka panorama służy nie tylko przedstawieniu stanu sztuki w momencie pisania tekstu, ale również celom osobistym. Kryszkowski rozlicza się bowiem również z Kulturą Zrzuty, w której zaznaczył swe aktywne członkostwo

¹² Tenże, *Nie miała baba kłopotu... Farmazon z cyklu „Sztuka zanieczyszcza środowisko”, „Halo Halo”* (Warszawa) 1985, s. nlb.

¹³ Tamże.

m.in. jako współtwórca magazynu „Tango”. Byłby naiwny, gdyby próbował przełożyć kierowaną przez mechanizmy rynkowe strukturę pola sztuki na polskie warunki. Artysta twierdzi, że środków obserwowanych w krajach kapitalistycznych Polacy używali bezrefleksyjnie, ponieważ nie były one w stanie zrekonstruować kontekstu, w jakim powstawały dzieła wynikające z konceptualizmu czy ekspresjonizmu lat 80. XX wieku. Ta sytuacja pozwoliła jednak na wykształcenie swoistych sposobów „dotarcia na Kubę”. Kryszkowski określa swoje przedmioty zainteresowania jako problemy współpracy, zachowania w grupie, udziału i roli indywiduum w montowaniu wydarzeń międzyludzkich oraz zrzutę pomysłów, gestów czy żartów. Przykładami takiego podejścia są Łódź Kaliska, grupa Dziekanka oraz grupa Szajny, Onucha i Bałdygi, których wartość polegała na tym, że wszelka dokumentacja stała w sprzeczności z ich duchem. Dzieła sztuki powstałe w obrębie tych grup stanowiły raczej efekty niepotrzebnych kompromisów i jako takie były obce działaniom artystów. Kryszkowski obserwuje również postępujące podporządkowanie nawet tych postaw ogólnej logice pola sztuki. Wraca więc do kluczowego pojęcia Kultury Zrzuty, czyli formacji ideowej, która powstała w proteście wobec właśnie tych tendencji, jako wyraz kreatywności nieskrępowanej przez materialny produkt czy konwenanse oraz nienastawionej na indywidualne autorstwo. Zrzuta nie polega też na ucieczce, jak mogłoby wynikać z przywołanej paraboli – wszak osobnik uciekający z autobusu podąża jednak na plażę. Jego akt nie jest heroiczny, a więc nie może zostać wpisany do kolejnych annałów czynów godnych artystów. I tutaj następuje w tym eseju wielkie otwarcie, ponieważ autor zapowiada rekonstrukcję poczynañ swojego tekstowego alter ego.

Jak w pigułce otrzymaliśmy całkowite potępienie sztuki jako takiej i kolejne awangardowe remedium na zastaną sytuację. Dostało się wszystkim zainteresowanym: menedżerom, teoretykom, historykom, publiczności, kolekcjonerom, a w końcu nawet kolegom-artystom, z którymi łączyło Kryszkowskiego coś więcej niż tylko uczestnictwo we wspólnych przedsięwzięciach. Tekst jest jednak wyrazem sprzeciwu i chęci dookreślenia własnej pozycji w polu sztuki bądź na jego marginesach. Jednocześnie wspomniany artykuł traktować należy jako wprowadzenie do nowego rozdziału w twórczości. Służy on rekonstrukcji postawy Kryszkowskiego w obliczu obserwowanego przez niego radykalnego kryzysu pozycji awangardowych w latach 80. w Polsce i na świecie. Opiera się

ona przede wszystkim na tekstach zamieszczonych w trzech numerach magazynu o zmiennej nazwie („Halo Haloo”, „Hola Hoop” i „Hali Gali”) ze stałym podtytułem „Chlusty Zrzuty”, które ukazały się w 1985 roku. Rok później artysta ogłasza zaprzestanie uczestnictwa w kulturze w ogóle, jednak do końca lat 80. dalej pojawia się na imprezach związanych z Kulturą Zrzuty, a nawet sporadycznie wykonuje obiekty¹⁴.

Secesja

Przed wszystkim, powinniśmy zrekonstruować powody, dla których artysta zdecydował się na powołanie własnego periodyku. Już sam ten fakt stawiał go w opozycji do zbiorowej redakcji „Tanga”. Kryszkowski w ramach wewnętrznej dyskusji z Jackiem Józwiakiem o znaczeniu pojęcia „zrzuty” podaje szczegółowe względy, jakie stały za tą decyzją. Program i powody powstania nowego magazynu wyjaśnia znów przez negację. Dokonuje tego w odpowiedzi na list otrzymany od Józwiaka, oskarżającego redaktora „Halo Haloo” o sprzeniewierzenie się ideałom Kultury Zrzuty i egoistyczne działanie polegające na wykorzystywaniu grupy dla własnych celów. Kryszkowski pisze więc:

Od czego mogę nas uwolnić:

1. Nie przeszkadzać ci w pracy artystycznej wymagającej osamotnienia i ekstazy. Pracy nie znoszącej obecności innych w wymiarze banalnego fermentu, szamotania, niezdecydowania i nieproduktywności.
2. Działać wyłącznie na Twoje konto, gdyż nie widzę potrzeby istnienia jakiegokolwiek konta.
3. Nie nadużyję więcej na Kulturze Zrzuty czy na „Tangu”. Do kultury jak to wyluszczyłem mam nieodwracalne wątpliwości. Zupełnie zadowolę się ludowym i wciąż popularnym zwrotem zrzuta. O hasła mi przecie nie

¹⁴ Np. *Nagrobek Bakunina* na wystawę *Bakunin w Dreźnie*, prezentowaną w Kunstmuseum w Düsseldorfie oraz w Kampnagel Fabrik w Hamburgu w roku 1990. Praca ta w zasadzie sygnalizuje koniec aktywności Kryszkowskiego w polu sztuki i stanowi niezwykle ciekawe nawiązanie do wykonanej przez niego *Trumienki* – obiektu zaopatrzonego w tablicę z nazwiskiem artysty i datą śmierci, która jest dniem wprowadzenia stanu wojennego w Polsce, czyli 13 grudnia 1981 roku.

chodzi. Dzięki twym roztroprnym uwagom, jak i powodowany doświadczeniami „Tanga” postanowiłem wykpić „własne” pismo „Halo Halo”, tytułując je „Hola Hoop”.

Jako że specjalizujesz się w strategii geniusza, dedykuję Ci redaktorski farmazon, który jak potrafi czerpie ze spuścizny Twego listu¹⁵.

Zbigniew Libera ujawnia kolejny element niezbędny do zrozumienia przyczyn secesji z „Tanga”. Jest nim, według niego, konflikt z Janiakiem, którego Kryszkowski atakował „za pewnego rodzaju tchórzostwo i racjonalną zapobiegliwość, za to, że nigdy nie odda się całkowicie twórczości, nie rzuci się w otchłań”¹⁶. Tchórzostwo owo miało polegać na niemożności opuszczenia wyznaczonej przez „skupienie i ekstazę” mitologii sztuki. Radykalizm koncepcji Kryszkowskiego widać we wspomnianym w liście do Józwiaka odrzuceniu działania „na czyjeś konto”. Artysta opowiada się za uwolnieniem dzieła od sygnatury¹⁷. Kolejnym elementem jego programu staje się odrzucenie instytucjonalnego systemu kultury – z nazwy ugrupowania zostaje sama „zrzuta” jako synonim sposobu działania.

W cytowanym uprzednio tekście *Nie miała baba kłopotu...* autor pokazuje nam wyobrażone pole sztuki, w którym produkcja odbywa się na zupełnie innych warunkach. Rynkowy obrót dziełami (nawet jeśli poddany dość specyficznym zasadom w zarządzanej odgórnie gospodarce PRL) staje się niemożliwy. Kryszkowski, zgodnie z programem *Osobistego punktu obserwacji i kształtowania flory twórczej*, pozostaje uważnym obserwatorem procesów technologicznych oraz rozwoju pozycji konceptualnych. Warto w tym miejscu nakreślić szerzej zjawisko publikacji artystów, które w latach 70. stanowiły dla wielu twórców o orientacji konceptualnej sposób na wyjście z paradoksów rynku sztuki i związanego

¹⁵ J. Kryszkowski, *Redaktorskie*, „Hola Hoop” (Warszawa) 1985, s. nlb.

¹⁶ *Gdzieś we mnie, tam głęboko jest jakiś sprzeciw na pęd z wszystkimi w jednym kierunku, że chciałbym inaczej. Zbigniew Libera rozmawia z Adamem Rzepeckim*, [w:] Adam Rzepecki. *Preferuję bardziej zrzutę niż kulturę* [katalog wystawy: *Preferuję bardziej zrzutę niż kulturę / I'd Rather Prefer Pitch-in to Culture*, 29.11–29.12.2013, kurator: Dawid Radziszewski], red. D. Radziszewski, Małopolskie Centrum Kultury Sokół, Nowy Sącz 2013, s. 54.

¹⁷ Dlatego elementem polityki autorskiej były częste zmiany redaktora naczelnego (Mikołaj „Miken” Malinowski albo Jacek Kryszkowski, który przy okazji dawał znać, że „kieruje sprawą z tzw. tylnego siedzenia”) oraz tytułu czasopisma.

z nim fetysyzmu towarowego. Lucy R. Lippard publikuje w 1977 roku tekst zatytułowany *The Artist's Book Goes Public*¹⁸. To pełna optymizmu wizja nowego, odkrytego właśnie pola, alternatywnego wobec tradycyjnej dystrybucji sztuki i idei z nią związanych. W założeniu tanie druki stały się jednak wkrótce – ze względu na aurę związaną z edycją artystyczną i ograniczony nakład – przedmiotem pożądania kolekcjonerów. Banu Cennetoğlu, zajmująca się książkami artystów, diagnozuje tę sytuację następująco:

Dokonała się demokratyzacja dystrybucji i obrotu dziełami, dzięki której każdy artysta może sam tworzyć i prezentować swoje prace bez galerii, instytucji, muzeów i innych zależności strukturalnych. Jednak po tych 40 latach pewne dzieła z tamtych czasów są horrendalnie drogie, są częściami kolekcji. Stworzony został rynek obrotu autorskimi książkami artystycznymi, który kreuje przecież dość specyficzny rodzaj fetysyzmu. Dlatego sceptycznie podchodziłabym do mitu demokratyzacji dystrybucji dzieł sztuki¹⁹.

Kryszkowski zauważa ten proces i opisuje go na przykładzie dzieł konceptualnych w tekście *Nie miała baba kłopotu...*, a performatywny wyraz pogardy dla druków artystów ujawnia we wspomnianej aukcji, zorganizowanej wspólnie z Adamem Rzepeckim, w ramach której za bezcen (licytacji dokonywano w dół) artyści sprzedali znajdujące się w ich kolekcjach dzieła (a także kilka falsyfikatów). niesprzedane obiekty utopili natomiast w Wiśle, odnosząc się dosłownie i zarazem żartobliwie do nieekologicznego charakteru sztuki. Do listy powodów rozejścia się z „Tangiem” powinniśmy więc dodać jeszcze jeden: niezgodę na ewolucję statusu magazynu z dyskursywnego źródła informacji ku obiektowi sztuki o zbiorowym autorstwie. Jednocześnie artysta nadal uważa, że medium publikacji stanowi najwłaściwszy sposób komunikacji poprzez sztukę. Dyskusja z Józwiakiem dotyczyła również znaczenia pojęcia „zrzuty”, stanowiącej podstawę działania nieformalnej grupy zawiązanej wokół Strychu i

¹⁸ L.R. Lippard, *The Artist's Book Goes Public*, [w:] *Artists' Books. A Critical Anthology and Sourcebook*, ed. J. Lyons, Visual Studies Workshop Press, New York 1993.

¹⁹ B. Cennetoğlu [wywiad], *Przekraczanie granic strony*, rozm. D. Muzyczuk, „Notes na 6 Tygodni”, 10.10.2010, <http://www.old.beczmiiana.pl/teksty.php?id=98> [dostęp: 30.08.2015].

„Tanga”. Magazyn Kultury Zrzuty, ze względu na przyjętą metodę pracy, stanowił wręcz modelowy przykład zrzuty jako podstawy wspólnotowego działania artystycznego. Kryszkowski rozumie ją jednak inaczej:

Zrzuta nie dostarcza wyników w postaci, jakiej zwykło się oczekiwać. Konkrety o charakterze rozdeptanego peta czy misternego cacka, jakie czasem lubią zmajstrować uczestnicy jej wydarzeń, spełnić mogą rolę co najwyżej gadżetu w „wiedzionych dialogach”. Funkcja ich jest równie przypadkowa co bezsensowna, jak kolor gaci, w których sprawcy dokonują swej kolejnej zrzuty. Próżno oczekiwać tu konkretów, którymi zwykło wytyczać się wartości. Nienaganna wytworność nawet najbardziej wulgarnych czy przepojonych mądrością dzieł, reżyseria spektakli, atrakcyjność ekwilibrystycznych popisów to sfery nieosiągalne przez Zrzutę. Stąd tyle pretensji o jej mialkość, zwłaszcza gdy nieprzyzwyczajona do bezpośrednich kontaktów ludność styka się łeb w łeb z jej często męczącą i przerażającą atmosferą. Wymóg współdziałania w niej często skłania do ucieczki, gdyż dokonania zamarłe w taśmach, obiektach, fotach czy dyplomach nie wykazują większej przydatności (jak barwa gaci, o której już wspomniałem). A przecież taki dorobek połączony z dobytkiem jest owocem wieloletnich starań i nieprzespanych nocy²⁰.

Taśmy zalane w gipsie z cytowanego *MANIFESTU (o sztukę lat osiemdziesiątych w Polsce)* to właśnie taka dokumentacja, którą skwitować można jako „dorobek” – *ersatz*, będący tylko marnym cieniem po samej postawie, oraz „dobYTEK” – błyskotkę odwracającą wzrok od swojego źródła.

Jak robić rzeczy słowami?

Magazyny Kryszkowskiego miały stać się więc przede wszystkim nośnikiem dyskursu, a nie zindywidualizowanych prac artystów, których status obiektu artystycznego podkreślała sygnatura. Stąd większość ich objętości stanowiły długie nierzadko teksty, którym czasem towarzyszyły strony w typie *fold-out*,

²⁰ J. Kryszkowski, *Pismo redaktorskie*, „Halo Haloo” 1985, s. nlb.

wklejone zdjęcia lub inne materialne elementy (o ich paradoksalnym statusie będę pisał poniżej). Nawet jeśli zmiana ta miała charakter ilościowy, była wyrażna i zgodna z wyjaśnieniami potrzeby powołania nowego periodyku. Tekst zamiast dzieła sztuki miał w pełniejszym stopniu oddawać i kształtować postawy przedmiotów opisu i samego autora. Zastąpienie wytwarzania obiektów twórczością literacką może sugerować, że Jacek Kryszkowski widział ratunek dla sztuki w specyficznie pojętej ekfrazie.

To pojęcie wywodzące się z klasycznej retoryki oznacza literacki opis dzieła sztuki. Pierwowzorów takiej strategii prezentacji można szukać w homeryckiej deskrypcji tarczy Achillesa albo w *Obrazach* Filostrata Starszego. Przyglądając się ewolucji postawy wobec ekfrazy, W.J.T. Mitchell wyróżnił trzy kluczowe etapy. Pierwszy z nich stanowi ekfrastyczna indyferencja, oparta na przekonaniu, że przekład mediów wizualnych na język jest źródłowo niemożliwy, a słowa mogą co najwyżej „cytować” obrazy. Ten stosunek przewyższony zostaje przez ekfrastyczną nadzieję. Podmiot ją żywiący jest przekonany, że niemożliwość da się i należy przekroczyć, a poetyka może stać się metaforą dla tego, co widzialne. Ta droga zostaje ponownie zamknięta w trzecim etapie, który Mitchell określa jako ekfrastyczny strach. To on dochodzi do głosu w *Laokoonie* Lessinga, który powstał m.in. po to, aby umocnić granicę między mediami. Przyjrzyjmy się jednak za Mitchellem ekfrazie w działaniu. Jest ona środkiem ustanawiającym trójstopniową relację między: 1) dziełem sztuki, 2) nadawcą i 3) odbiorcą. Ten triangelarny schemat wprowadzają w ruch dwie czynności: 1) konwersja wizualnej reprezentacji na komunikat werbalny oraz 2) tłumaczenie zwrotne, odbywające się w umyśle słuchacza, który ma za zadanie przełożyć reprezentację werbalną z powrotem na wizualną. Nietrudno zauważyć, że w przypadku Kryszkowskiego nie może chodzić o mediację wizerunku lub obiektu. Tych w tematach artysty brakuje. Relacjonuje on raczej wydarzenia, których nie traktuje jako dzieł sztuki samych w sobie.

Przykładem niech stanie się najbardziej znana akcja artysty, czyli *Podróż do Rosji po Witkacego*, którą Kryszkowski zrealizował razem z Elżbietą Kacprzak i Mikołajem „Mikenem” Malinowskim. Historia jest dobrze znana i przywoływana najczęściej w zmitologizowanej już wersji, którą kolportował sam pomysłodawca tego działania. Pod pozorem wyjazdu turystycznego trójka bohaterów przedostała się do Jezior, będących obecnie częścią Ukrainy. Tam Kryszkowski

wykopał rzekome kości Witkacego, zmielił je i dodał w foliowych woreczkach do stu egzemplarzy swojego magazynu, który zawierał szczegółową opowieść o wyprawie, mapę terenu z zaznaczoną marszrutą oraz trzy zdjęcia poświadczające, że wydarzenie miało miejsce. Na pierwszym z nich widzimy Kryszkowskiego i Kacprzak, na następnym artystę kopiącego w grobowcu Witkacego, natomiast na ostatnim, zrobionym z tego samego miejsca, artysta (stojący cały czas w wykopanym przez siebie dole) trzyma coś, co wygląda na kość. Relacji towarzyszy *Rozmowa starca z przygłupem* zapisana w formie dialogu, w którym następuje wymiana poglądów między Witkacym i Kryszkowskim. Ten utwór wykorzystuje upowszechnianą już wcześniej plotkę, że Kultura Zrzuty w latach 80. odnalazła w Łodzi na Strychu Witkacego, który – wbrew oficjalnej wersji głoszącej, iż popełnił samobójstwo 17 września 1939 roku – ukrył się i przeżył kolejnych co najmniej czterdzieści lat. Zatem wiarygodność łotrzykowskiego eposu opowiadającego o losach ekspedycji zostaje od razu podważona, a ilość materiałów dotyczących wyprawy wprowadza w tym większą konfuzję. To działanie o tyle ważne, że oznacza w pełni świadomą operację na fetyszystycznych przyzwyczajeniach publiczności. Nie jest wynikiem niezdecydowania, ale stanowi konsekwentną strategię artystyczną, tym bardziej że – jak po latach chyba niezbicie wykazał Marcin Kościelniak²¹ na podstawie rozmów z Elżbietą Kasprzak i Mikołajem „Mikenem” Malinowskim – całe przedsięwzięcie zostało od początku zmistyfikowane: rzeczona wyprawa w istocie nie zbliżyła się nawet do Ukrainy, a jej domniemaną dokumentację fotograficzną artyści sporządzili na podwarszawskiej działce znajomych, grób wykonując z oblepionej piaskiem tektury. Za prochy Witkacego posłużyły im natomiast zmielone kości zwierząt²².

²¹ Wdał się przy tym częściowo w polemikę z moim oglądem twórczości Kryszkowskiego. Według mnie: niesłusznie, ponieważ zarówno wywód prezentowany w pierwodruku tego artykułu (zob. D. Muzyczuk, *Cześć czarnej sztuce. Literacka twórczość Jacka Kryszkowskiego*, „Miejsce. Studia nad sztuką i architekturą polską XX i XXI wieku” 2015, [t.] 01, s. 66–90), jak i koncepcja wspomianej już wystawy, której współkuratorowałem, bronią się tak samo dobrze (a może nawet lepiej) po wykazaniu przez Kościelniaka kolejnego piętra mistyfikacyjnej gry toczonej przez Kryszkowskiego z odbiorcami. Jeśli chodzi o samą kwestię mistyfikacji, prawdziwość relacji artysty od początku podważał kontekst jej funkcjonowania. Z kolei w ramach wystawy wydarzenie zostało przedstawione jako dzieło sztuki oraz skontrastowane z fikcją filmu Jerzego Koprowicza *Mistyfikacja* (2010). Natomiast w pierwodruku niniejszego tekstu skupiałem się na roli, jaką strategię mistyfikacyjne odgrywają w innych dziełach Kryszkowskiego.

²² Na ten temat zob. M. Kościelniak, *Egoiści. Trzecia droga w kulturze polskiej lat 80.*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2018, s. 347–368 (zwłaszcza s. 354–363). Por. też wersje wcześ-

O powodach przeprowadzenia akcji, nie ujawniając jednak zastosowanego kamuflażu, Kryszkowski pisze następująco:

Jak sądziliśmy, sprowadzenie, jak i rozprowadzenie kośćca Witkacego wśród polskiej ludności (po dwie łyżeczki zmielonego pyłu na każdego chętnego) uczyni zadość umęczonemu społeczeństwu. Pozbawi go kolejnej okazji do charakterystycznej euforii połączonej z obchodami, do jakich niewątpliwie doszłoby, gdyby narodowi pojętemu jako całość przekazano szkielet utrzymany jako całość. W tym wypadku kościec nabrałby własności ogólnej, stając się przy tym własnością szczególnie niczyją... A tak, posiadając w domu tę odrobinę kostnego pyłu (torebka doczepiona jest do okładki pisma), szczęśliwy właściciel zdobywa możliwości dotąd nieosiągalne. Zbliża się do Witkacego w stopniu, jakiego nie zapewnią nawet będące w domowym posiadaniu rękopisy mistrza czy jego kolorowane portrety... Trzymany w ręku kawałek Witkacego to przecież szczątek sprawczy, który wraz z tą resztą organów zatraconych w procesach gnilnych grobowca czynił te podziwiane cuda. Powiedzmy nawet, że to Witkacy zwykł stanowić o rzeczach, a nie rzeczy o nim²³.

Zniuansowana gra pozwala małej torebce foliowej z niewielką ilością białego proszku być czymś więcej niż historia opowiadana przez artystę, a z drugiej strony – czymś zdecydowanie mniej ważnym. Jej znaczenie tkwi bowiem tylko i wyłącznie w narracji, to ona zarazem buduje i podważa wartość zawartości torebki. Ponownie nie wypowiadając rzeczy wprost, artysta komentuje własną działalność. Tym razem wyraźnie odnosi się do materialnego statusu swoich wydawnictw. W jednym z zarzutów, które kierował w stronę „Tanga” podnosił, że pierwotnie wspólnotowe doświadczenie tworzenia zamienione zostało

niejsze tego tekstu: tenże, *Jacek Kryszkowski. Uciekinier z kultury. Cz. 1. Zrzuta*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2015, nr 13 (pismo wydawane on-line: <http://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2016/auto-foto-biografie/jacek-kryszkowski.-uciekinier-z-kultury.-cz.-1.-zrzuta> [dostęp: 16.08.2019]) oraz tenże, *Jacek Kryszkowski. Uciekinier z kultury. Cz. 2. Wyprawa*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2016, nr 14 (pismo wydawane on-line: <http://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2016/uchodzcy-obrazy-migracji-pamiec-w-ruchu/jacek-kryszkowski-a-fugitive-from-the-culture-part-2> [dostęp: 16.08.2019]).

²³ J. Kryszkowski, *Podróż do Rosji po Witkacego*, „Hola Hoop” (Warszawa) 1985, s. nlb.

w „antologii” dzieł sztuki sygnowanych przez indywidualnych artystów. Pomimo dość dużego nakładu (czasem wynoszącego nawet 200 kopii) magazyn stał się kolekcjonerskim obiektem, o który starają się zarówno prywatne osoby, jak i instytucje publiczne (w jednym z numerów periodyku Kryszkowskiego znajduje się relacja z perypetii, jakie wywołały próby zainteresowania Ryszarda Stanisławskiego, ówczesnego dyrektora Muzeum Sztuki w Łodzi, wydawnictwami okołozrzutowymi).

Samo myślenie o pismach Kryszkowskiego z 1985 roku w kategoriach ekfrastycznych pozwala zupełnie odrzucić obiekt. Magazyn wskazuje bowiem na coś poza sobą jako ewentualny przedmiot sztuki, ale sytuuje się jednak paradoksalnie w jej polu – jako rozciągnięty monolog obchodzący obiekt, ale nigdy go nie dotykający; obiekt będący sam w sobie farmazonem. Warto tutaj przywołać również polityczny aspekt akcji artysty. Zwłoki Witkacego nie zostały sprowadzone do Polski m.in. z powodu postrzegania go jako reprezentanta zajadłej antykomunistycznej postawy. Kryszkowski dokonał politycznej i bezprawnej prowokacji. Według relacji, zależało mu na nagłośnieniu jego działania i oczekiwał procesu. Władze jednak albo nie dostrzegły tego aktu, albo postanowiły go zignorować. Publikację materiałów można więc postrzegać jako zeznanie będące w istocie samooskarżeniem, które dodatkowo zaopatrzone w dowód rzeczowy. Oba te elementy wskazują jednak na źródłowy akt, będący w pojęciu twórcy działaniem artystycznym. Niewątpliwie Kryszkowski pozostaje świadomy ograniczeń wypowiedzi ekfrastycznej, stąd rzeczony woreczek, zdjęcia i mapa okolicy. Jednocześnie to właśnie opis sytuacji czyni z czytelnika współnika przestępstwa i tutaj tkwi charakterystyczna dla tego okresu twórczości nadzieja ekfrastyczna.

Jeśli ekfrazja jest częściowym remedium na strach przed mediacją, to warto się zastanowić, jak Kryszkowski wykorzystuje obrazowość swej prozy. Za Jacques’em Rancièrem możemy następująco opisać stosowane do poezji pojęcie malarstwa: „Po pierwsze, słowo pozwala, dzięki narracji i opisowi, widzieć nieobecną widzialność. Po drugie, pozwala ono widzieć coś, co w ogóle nie należy do domeny widzialności, wzmagając lub ukrywając wyrażenie idei, pozwalając odczuć natężenie lub osłabienie emocji”²⁴. Ekfrazja staje się więc ma-

²⁴ J. Rancièr, *Los obrazów*, [w:] tenże, *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyla, P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 51.

szyną do odsłaniania i zakrywania tego, co niekomunikowalne poprzez obraz (tutaj właściwsze byłoby wykorzystanie figury obiektu jako medium obrazów). Pozostaje jednak medium komunikacji. Należałoby zapytać, kto jest odbiorcą. Mitchell wyobraża sobie ekfrazę jako mediowanie pozbawionego głosu przedmiotu wypowiedzi pomiędzy wyposażonymi we władzę podmiotami. Innymi słowy, ekfrazą to sposób na objęcie władzą obcego. W przypadku Kryszkowskiego mamy jednak do czynienia z nieobecnością przedmiotu. Inny, który domaga się translacji, nie istnieje; triangularna struktura pozbawiona jest tradycyjnego miejsca oparcia. W cytowanym już tekście, stanowiącym odpowiedź na tekst Jacka Józwiaka, artysta odnosi się bezpośrednio do istnienia owej instancji:

Potrzeba uporządkowania zrzuty przylazła więc z zewnątrz. Gdy czytam paszkwil Józwiaka, mam nieodparte wrażenie, że nie pisze on wyłącznie do mnie. Ten list wyraźnie obserwuje ktoś „trzeci”, „postać” niesłyszanej wagi dla Józwiaka. On nie pisze o współdziałaniu, o zrzucie której moglibyśmy dokonać, a boleje nad losem wytworu, którego ocena w kulturze (przez tę osobę „trzecią”) obniża swą wartość w wyniku mych niecných występów. [...] Józwiak szuka „arbitra”, dążąc do morderczego Tanga z obserwatorami, chcąc znaleźć u nich potwierdzenie swych racji. Wysilek przenosi na zewnątrz grupy, na bezlitosne „kulturowe oko”, w sferę walki o sukces²⁵.

Trzeci, którego Kryszkowski widzi jako prawdziwego adresata listu Józwiaka, nie jest jednak innym z komunikacyjnego schematu ekfrazy. Jest raczej zespołem reguł konstytutywnych dla pola sztuki, elementem zewnętrznym wobec Kultury Zrzuty, projektowanym przez Józwiaka siłą przyzwyczajenia na grupę. Niewątpliwie jednak obiekt artystyczny jawi się Kryszkowskiemu jako zwornik, który umożliwia działanie tego układu zapewniającego aksjologię i *raison d'être* samego pola. Ekfrastyczny przedmiot opisu zostaje połączony w jedno z instancją fundującą funkcjonowanie sztuki w ogóle.

²⁵ J. Kryszkowski, *Redaktorskie*, „Holo Hoop” (Warszawa) 1985.

Cześć czarnej sztuce

Warto rozważyć sens tej przemiany: obiektu w pole i sztuki w literaturę. Rozwiązanie możemy odnaleźć, badając, jaki użytek z poezji Stéphane'a Mallarmégo robi Marcel Broodthaers. Dla belgijskiego artysty, podobnie jak dla Kryszkowskiego, kluczowym zagadnieniem produkcji artystycznej było uprzedmiotowienie. Możemy to zaobserwować w najbardziej znanej pracy Broodthaersa *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures*, która została pokazana publiczności w Kunsthalle w Düsseldorfie w 1972 roku. Rachel Haidu i Dirk Snauwaert widzą w zastosowaniu witryn ujawnienie procesu uprzedmiotowienia poprzez fetyszyzację²⁶. To witryny są widzialną emanacją instytucji muzeum, ale również szerszych procesów, co Haidu ujmuje następująco: „[...] łączą porządek i taksonomię, czytanie i wiedzę z imperializmem i kolonializmem”²⁷. Symbolizują więc prowadzony z pozycji Foucaultowskiej wiedzy-władzy dyskurs podporządkowujący obiekty logice historii i rynku. Poprzez podkreślenie materialności obiektów budują ich wartość wymienną i narracyjną, są więc widowym elementem systemu dystrybucji. To ten element w twórczości Broodthaersa zafascynował Seta Price'a i dlatego cytat z belgijskiego poety i artysty otwiera jego esej zatytułowany *Rozproszenie*: „Definiowanie artystycznej aktywności ma miejsce przede wszystkim na polu dystrybucji”²⁸. Ponieważ zagadnienie kontroli artysty nad dystrybucją własnej twórczości stanowi podstawowy problem artykułu Price'a, śledzi on sposoby jej konceptualizacji u różnych artystów awangardowych i neoawangardowych. Jak pisze:

Dystrybucja stanowi obieg lektury, dlatego stanowi ogromny subwersywny potencjał w konfrontacji z instytucjami kontrolującymi definicje kulturowego znaczenia. Rozpoznanie oraz kontrolę czasowego wymiaru obiektu. Duchamp wprowadził w obieg pojęcie fontanny w sposób, który

²⁶ Zob. R. Haidu, *The Absence of Work. Marcel Broodthaers, 1964–1976*, MIT Press, Cambridge, Mass. 2010; D. Snauwaert, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures, 1972*, „The Artist as Curator” 2014, nr 5.

²⁷ R. Haidu, *The Absence of Work...*, s. 223 [tłum. własne – D.M.].

²⁸ S. Price, *Rozproszenie*, przeł. M. Czerkasow, „Punkt” [b.r.w.], nr 15, s. 194, http://www.punktmag.com/wp-content/uploads/2014/12/PUNKT_15___PL.pdf [dostęp: 30.08.2015].

stał się jedną z założycielskich scen sztuki; przeistoczyło się ono z prowokacyjnego *objet d'art* w, jak Broodthaers określił swoje *Musée des Aigles*: „sytuację, system zdefiniowany przez obiekty, przez inskrypcje, przez różne formy działania”²⁹.

Nasz problem dotyczy jednak sposobu przejścia od poezji ku sztukom wizualnym u Broodthaersa i powodów, które ten ruch spowodowały. Jeśli porównamy witryny, które są elementem systemu sztuki czy też kultury w ogóle, do czarnych pasów zakrywających kolejne wersy *Rzutu kośćmi* Mallarmégo, to przyczyny odejścia od literatury stają się jasne. Jacques Rancière zauważa, że Broodthaers doprowadza poemat Francuza do radykalnego dopełnienia zawartej w nim obietnicy:

Uplastycznienie wiersza jest operacją artystyczną, która inscenizuje uprzedmiotowienie. [...] Jest ona oparta na użyciu poetyki Mallarmégo (uprzedmiotowienie władzy słów-idei, która kwestionuje plastyczne przywileje form) do skonfrontowania jej władzy, która zmienia znaki wymiany w rzeczy. Na tablicy kreślarskiej zdolność słów do fabrykowania przestrzeni może zostać utożsamiona z czymś odwrotnym, swoim własnym sobowtorem: utowarowieniem znaków stających się rzeczami oraz rzeczy stających się znakami³⁰.

Według Rancière’a, Broodthaers porzuca literaturę dla sztuk wizualnych, ponieważ krytyka ekonomii opartej na utowarowieniu wobec braku *point de capiton* w postaci obiektu w poezji nie mogła zostać doprowadzona do logicznego końca.

Kryszkowski swoją decyzją o poświęceniu się pisaniu zamiast produkcji obiektów wraca do decyzji Broodthaersa, stara się odwrócić bieg wydarzeń i zaproponować inne rozwiązanie wynikające z *Rzutu kośćmi* – to literatura ma wchłonać sztuki wizualne, aby w ten sposób uniemożliwić ich fetyszyzację oraz

²⁹ Tamże, s. 204.

³⁰ J. Rancière, *The Space of Words: From Mallarmé to Broodthaers*, [w:] *Un coup de dés. Writing Turned Image. An Alphabet of Pensive Language*, ed. S. Folie, Generali Foundation, Wien – Walther König Buchhanlung, Wien–Köln 2008, s. 211 [tłum. własne – D.M.].

dokonać opisu sposobu działania pola sztuki. Będzie on jednak podążał za belgijskim artystą w swoim zainteresowaniu zagadnieniem dystrybucji. Aby to zrozumieć, nie wystarczy przyrzeć się instruktywnemu przykładowi, jakim jest *Podróż do Rosji po Witkacego*, ale trzeba potraktować całe przedsięwzięcie w formie periodyku jako niewczesny projekt zapowiadający współczesne próby wyjścia z impasu, w jakim znalazła się sztuka postkonceptualna oraz zarażone fetysyzmem towarowym publikacje artystów. Do pewnego stopnia renegocjacją znaczenia dystrybucji jako krytycznej procedury był magazyn „Dot Dot Dot”, wydawany od 2000 do 2010 roku, najpierw przez Stuarta Baileya i Petera Bilaka, a od roku 2006 przez kolektyw Dexter Sinister, w skład którego wchodził Bailey i David Reinfurt. Słowa, których w artykule podsumowującym tę działalność używa do jej opisu Saul Anton można z powodzeniem odnieść również do magazynu Kryszkowskiego:

Należy zauważyć, że jako magazyn-jako-forma, „krytyka instytucjonalna” powraca do swej ziemi ojczystej – domeny języka i druku, w której nie przypomina już galeryjnej i muzealnej „krytyki instytucjonalnej”. W rozszerzonym polu języka i czcionki tekst wydaje się działać na poziomie bezpośrednio opisowym czy też narracyjnym i nie jest już dłużej ograniczany przez powinności krytycznego osądu, periodyzacji itp.³¹.

Właśnie taki, nieskażony przez instytucję sztuki, poziom krytyki instytucjonalnej osiąga Kryszkowski dzięki powiązaniu produkcji i dyskursu z autonomicznymi metodami dystrybucji. Pojęcie autonomii sztuki to jeszcze jedno zagadnienie, które w czasie tego procesu ulega przekształceniu. Nie chodzi już tutaj o Greenbergowską czystość sztuk, celem staje się raczej – wobec źródłowego braku przedmiotu w całym procesie budowanym przez artystę – transformacja procesu dystrybucji w podstawową metodę artystyczną. Owe dystrybucji mają podlegać nie przedmioty, a postawy, które nie tylko są opisywane, ale w trakcie tego działania również ulegają transformacjom.

³¹ S. Anton, *Propositions and Publications: On Dexter Sinister*, „Afterall. A Journal of Art, Context and Enquiry” 2011, no. 27, s. 18–19 [tłum. własne – D.M.].

Kryszkowski twierdzi, że mogą one żyć tylko i wyłącznie w farmazonie, który opowiadając o jednym, właściwie wyraża coś zupełnie innego – to, czego nie da się ująć w słowach, a można jedynie obchodzić. Praca pozbawionej jednego z punktów oparcia ekfrazy przekształca się z aktywności budującej stosunek podległości w metodę krytyczną ujawniającą reguły konstrukcji pola. Odsłanianie poprzez zakrywanie postawy to również cecha charakteryzująca zdiagnozowany przez Borisa Groysa pęd artystów ku *self-designie*³². Kryszkowski znów staje się prekursorem, tym razem wobec współczesnej konstrukcji podmiotu artystycznego jako niezbywalnego, a może najważniejszego elementu każdego dzieła sztuki.

Martwy przedmiot sztuki

Krótkotrwałe przedsięwzięcie Jacka Kryszkowskiego łatwo uznać za porażkę ze względu na osadzenie w obrębie konkretnej sceny artystycznej oraz ograniczenia w postaci nakładu i bariery językowej. Instytucja sztuki i reguły tego pola nie mogły zostać zakwestionowane przez tak ograniczone działanie. Niemniej jednak omawiane aktywności można obecnie potraktować jako niezwykle ciekawą propozycję nie tylko mającą potencjał krytyczny, ale również stanowiącą próbę radykalnej zmiany sposobów produkcji artystycznej. Tak pojęty, oparty na badaniu i kreowaniu metod dystrybucji, projekt wydaje się jednakowo aktualny i obecnie, i w momencie powstania, w zupełnie innej rzeczywistości społeczno-politycznej. Kryszkowski dokonał dość trafnej diagnozy ograniczeń strategii konceptualnej, która ciągle stanowi podstawę rozumienia tego, czym jest sztuka współczesna. Do swych bezpośrednich patronów zaliczał wyznawców postaw, które stanowią nadal odstępstwa od reguł gry. W szeregu swoich mistrzów stawiał Andrzeja Partuma i Anastazego B. Wiśniewskiego. Oba w poświęconych im artykułach uśmiercił, opowiadając o nich, jakby nie żyli w momencie pisania. Czyżby była to „powieść” o postawie budowana za pomocą radykalnej interpretacji pojęcia „śmierci autora”? Apoteoza wzniesiona została za pomocą epitafium, tak jakby projekt z góry skazano na porażkę.

³² B. Groys, *Self-Design and Aesthetic Responsibility*, „e-flux journal” 2009, nr 7 (czerwiec 2009), <http://www.e-flux.com/journal/self-design-and-aesthetic-responsibility/> [dostęp: 30.08.2015].

Tak postawiony akcent wskazuje na jeszcze jeden aspekt twórczości Kryszkowskiego, którego przejawem są wspomniane śmierci za życia. Była tutaj już mowa o dwóch funeralnych obiektach, z których jeden to kamień nagrobny Bakunina, a drugi stanowi nienaturalnie małą trumnę zaopatrzoną w personalia artysty. Motyw grobu siłą rzeczy pojawia się w również w relacji z wyprawy po prochy Witkacego. Ta obsesja jednak zdaje się mieć również znaczenie konceptualne. Przede wszystkim, wydaje się, że artysta w romantycznym duchu stosuje śmierć jako metodę na heroizację postawy. Wiśniewski, Partum czy sam Kryszkowski stają się dzięki temu nie tylko poetami wyklętymi, ale wręcz bohaterami poległymi na polu walki z kulturą. Ten motyw ma zresztą więcej wspólnego z twórczością innego mistrza negatywności, Guy Deborda, niż z narracjami kształtującymi narodową tożsamość poprzez przywołanie obrazu przelania niewinnej krwi. Jak wskazuje Paweł Mościcki, dla autora *In girum imus nocte et consumimur igni* heroizacja najbliższego kręgu znajomych miała na celu również kreację specyficznej polityki historycznej opierającej się kulturze spektakularnej:

Debord jako historyk własnych poczynań tworzy więc narracje, które funkcjonują na obcych terytoriach, niczym niewykrywalni dla wroga zwiadowcy. Zbierane przez niego ślady intensywnej przyjaźni i efemerycznych działań na rzecz innego obrazu życia tworzą tradycję nieuchronnie utraconą, balansującą na granicy istnienia i nieistnienia, ale właśnie dzięki temu zawierającą w sobie skarb innej historii, której nie można już zapomnieć³³.

W końcu *Osobisty punkt obserwacji i kształtowania flory twórczej* miał z założenia zajmować się opisem, który nadaje swojemu przedmiotowi formę. Kryszkowski niczym społeczny konstruktywista nie wierzy w istnienie struktur, które obserwuje, dopóki nie staną się one „czynem” poprzez proces relacji i translacji. Odkrycie nowego użycia ekfrazy spleta się tutaj z próbą znalezienia takiego miejsca widokowego na przywołanej uprzednio plaży, które będąc na

³³ P. Mościcki, *My też już mamy przeszłość. Guy Debord i historia jako pole bitwy*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015, s. 178.

teren wroga, pozostaje jednocześnie poza jego władzą – autor dokonuje tego poprzez obmyślenie i odwołanie do czasu łotrzykowsko-heroicznego oraz osadzenie w nim siebie i swoich współników. Jednoczesne zadanie śmierci sięga jednak poziomu wyżej, z którego triangularny układ ekfrazy jest również lepiej widoczny. „Kształtowanie flory twórczej” to w końcu proces nadawania nazw, unieruchamiania obiegu materii w sztywnych formach, osadzanie go w kryptach czy wręcz muzeifikacja w duchu Broodthaersa. Kryszkowski zdaje sobie sprawę z ambiwalencji własnego zadania i dlatego pozwala przedmiotom swojej refleksji na egzystencję pomiędzy życiem i śmiercią – dostrzeganie w postawie stałości i zarazem ciągłego stawania się. Właśnie dlatego relacji z ekshumacji Witkacego towarzyszy rozmowa z nim. Dlatego też teksty artysty mają tak nieortodoksyjny kształt – poprzez częstą stylizację na język mówiony przybierają formę relacji naocznego świadka utrzymywania ostatniej awangardowej formacji w stanie sztucznie ożywionej martwej materii.

Bibliografia

- Adam Rzepecki. *Preferuję bardziej zrzutę niż kulturę* [katalog wystawy: *Preferuję bardziej zrzutę niż kulturę / I'd Rather Prefer Pitch-in to Culture*, 29.11–29.12.2013, kurator: Dawid Radziszewski], red. Dawid Radziszewski, Małopolskie Centrum Kultury Sokół, Nowy Sącz 2013.
- Anton Saul, *Propositions and Publications: On Dexter Sinister*, „Afterall. A Journal of Art, Context and Enquiry” 2011, no. 27.
- de Barbaro Jakub, Klepacka Agnieszka, Kowzan Paweł, Muzyczuk Daniel, Rumiancew Daniel, Simon Janek, *TRZEBAZALAĆDUŻOTAŚMMAGNETOFONOWYCHWGIPSIE*, Goldex Poldex, Kraków 2012.
- Cennetoğlu Banu [wywiad], *Przekraczanie granic strony*, rozm. Daniel Muzyczuk, „Noty na 6 Tygodni”, 10.10.2010, <http://www.old.beczmania.pl/teksty.php?id=98> [dostęp: 30.08.2015].
- Groys Boris, *Self-Design and Aesthetic Responsibility*, „e-flux journal” 2009, no. 7 (czerwiec 2009), <http://www.e-flux.com/journal/self-design-and-aesthetic-responsibility/> [dostęp: 30.08.2015].
- Haidu Rachel, *The Absence of Work. Marcel Broodthaers, 1964–1976*, MIT Press, Cambridge, Mass. 2010.

- Janiak Marek, Kryszkowski Jacek, Kwietniewski Andrzej, Snopkiewicz Tomasz, *MANIFEST (o sztukę lat osiemdziesiątych w Polsce)*, [w:] *Kultura Zrzuty. 1981–1987*, red. Marek Janiak, Akademia Ruchu, Warszawa 1989.
- Kościelniak Marcin, *Egoiści. Trzecia droga w kulturze polskiej lat 80.*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2018.
- Kościelniak Marcin, *Jacek Kryszkowski. Uciekinier z kultury. Cz. 1. Zrzuta*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2015, nr 13; pismo on-line: <http://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2016/auto-foto-biografie/jacek-kryszkowski-uciekinier-z-kultury-cz-1-zrzuta> [dostęp: 16.08.2019].
- Kościelniak Marcin, *Jacek Kryszkowski. Uciekinier z kultury. Cz. 2. Wyprawa*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2016, nr 14; pismo on-line: <http://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2016/uchodzcy-obrazy-migracji-pamiec-w-ruchu/jacek-kryszkowski-a-fugitive-from-the-culture.-part-2> [dostęp: 16.08.2019].
- Kryszkowski Jacek, *Nie miała baba kłopotu... Farmazon z cyklu „Sztuka zanieczyszcza środowisko”*, „Halo Haloo” (Warszawa) 1985.
- Kryszkowski Jacek, *Pismo redaktorskie*, „Halo Haloo” 1985.
- Kryszkowski Jacek, *Podróż do Rosji po Witkacego*, „Hala Hoop” (Warszawa) 1985.
- Kryszkowski Jacek, *Redaktorskie*, „Hala Hoop” (Warszawa) 1985.
- Kryszkowski Jacek, *Redaktorskie*, „Tango” 1985, nr 6.
- Kryszkowski Jacek, *Tylko tam gdzie jestem*, „Tango” 1983.
- Kryszkowski Jacek, Rzepecki Adam, *Pozbędziemy się dzieł sztuki światowej i rodzimej* [druk ulotny], Mała Galeria, Warszawa 1984.
- Kryszkowski Kryszek [pseud.; właśc. Jacek Kryszkowski], *Partum. Farmazon dla S. Morawskiego a w nim list płk. Włodzimierza Ziemiańskiego w sprawie szczątków Witkacego, Sobczak królem Madagaskaru, zwierzenia Bałdygi, kawał Makarego o żabie, wychowanek Matki Teresy oraz małżeńskie rozterki Kwieka z Kulik. Zabijanie Partuma* [druk ulotny]; przedruk w: *Partum z wypożyczalni ludzi (historia bycia twórcy)*, Wydawnictwo Dom Słowa Polskiego, Warszawa 1991.
- Lippard Lucy R., *The Artist's Book Goes Public*, [w:] *Artists' Books. A Critical Anthology and Sourcebook*, ed. Joan Lyons, Visual Studies Workshop Press, New York 1993.
- Mościcki Paweł, *My też już mamy przeszłość. Guy Debord i historia jako pole bitwy*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015.
- Partum z wypożyczalni ludzi (historia bycia twórcy)*, Wydawnictwo Dom Słowa Polskiego, Warszawa 1991.
- Paszkiewicz-Jägers Joanna, *Pracownia Dziekanka*, [w:] *Pracownia Dziekanka. 1976–1987*, red. Tomasz Sikorski, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1990.
- Pracownia Dziekanka. 1976–1987*, red. Tomasz Sikorski, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1990.

- Price Seth, *Rozproszenie*, przeł. Marcin Czerkasow, „Punkt” [b.r.w.], nr 15, http://www.punkt-mag.com/wp-content/uploads/2014/12/PUNKT_15__PL.pdf [dostęp: 30.08.2015].
- Rancière Jacques, *Los obrazów*, [w:] tenże, *Estetyka jako polityka*, przeł. Julian Kutyła, Paweł Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007.
- Rancière Jacques, *The Space of Words: From Mallarmé to Broodthaers*, [w:] *Un coup de dés. Writing Turned Image. An Alphabet of Pensive Language*, ed. Sabine Folie, Generali Foundation, Wien – Walther König Buchhanlung, Wien–Köln 2008.
- Republika bananowa. Ekspresja lat 80.*, red. Jolanta Ciesielska, Ośrodek Kultury i Sztuki, Wrocław 2008.
- [Rzepecki Adam – wywiad], *Gdzieś we mnie, tam głęboko jest jakiś sprzeciw na pęd z wszystkimi w jednym kierunku, że chciałbym inaczej. Zbigniew Libera rozmawia z Adamem Rzepeckim*, [w:] Adam Rzepecki. *Preferuję bardziej zrzutę niż kulturę* [katalog wystawy: *Preferuję bardziej zrzutę niż kulturę / I'd Rather Prefer Pitch-in to Culture*, 29.11–29.12.2013, kurator: Dawid Radziszewski], red. Dawid Radziszewski, Małopolskie Centrum Kultury Sokół, Nowy Sącz 2013.
- Rytka Zygmunt, *Some Meetings*, Galeria Asymetria, Fundacja Sztuki Współczesnej In Situ, Warszawa 2013.
- Snauwaert Dirk, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures, 1972*, „The Artist as Curator” 2014, no. 5.
- Truszkowski Jerzy, *Artyści radykalni*, Galeria Bielska, Bielsko-Biała 2004.

Summary

All Hail to Black Art

The Writings of Jacek Kryszkowski

The article disusses Jacek Kryszkowski as an artist of the late avantgarde. He became active mainly in the 1980s was part of the neodada movement Chip In Culture that was a reaction against both the official art and the neoavantgarde structural practices of the 1970s. Kryszkowski became notorious for his actions that were directed against the seriousness of the institution of art as well as the fetishistic practices. The article discusses the texts and publications of Jacek Kryszkowski as an expansion of his artwork after the final dematerialisation.



Il. 92. Jacek Kryszkowski, *Odnaczenie PRON-u dla Tadeusza Kantora*, 1985
Wystawa *TRZEBAZAŁAĆDUŻOTAŚMMAGNETOFONOWYCHWGIPSIE*,
Goldex Poldex, Kraków 2012, fot. Daniel Rumiancew

Il. 93. Jacek Kryszkowski, *Wyprawa po Witkacego do Rosji*, 1985
Wystawa *TRZEBAZAŁAĆDUŻOTAŚMMAGNETOFONOWYCHWGIPSIE*,
Goldex Poldex, Kraków 2012, fot. Daniel Rumiancew



Il. 94. Jacek Kryszkowski, *Trumienka*, 1982

Archiwum Galerii Wymiany, dzięki uprzejmości Józefa Robakowskiego

Il. 95. Jacek Kryszkowski, *Nagrobek Bakunina*, 1990

Wystawa *TRZEBAZAŁAĆDUŻOTAŚMMAGNETOFONOWYCHWGIPSIE*,
Goldex Poldex, Kraków 2012, fot. Daniel Rumiancew



Il. 96. Jacek Kryszkowski, okładka „Hola Hoop”, 1985

Wystawa *TRZEBAZAŁAĆDUŻOTAŚMMAGNETOFONOWYCHWGIPSIE*,
Goldex Poldex, Kraków 2012, fot. Daniel Rumiancew

Il. 97. Zygmunt Zygmier, *Dokumentacja fotograficzna Aukcji w Małej Galerii*, 1985;
Zbigniew Libera, *Teofilów 87*, 1987

Wystawa *TRZEBAZAŁAĆDUŻOTAŚMMAGNETOFONOWYCHWGIPSIE*,
Goldex Poldex, Kraków 2012, fot. Daniel Rumiancew

Artziny jako medium (dla) sztuki

Termin „artzin” nie ma ustabilizowanej semantyki, ujednoliconej pisowni (spotkać można jej warianty: „art-zin”, „art zin” czy „art zine”), a nawet deklinacji¹. Jakkolwiek systematycznie przyrasta prac zaszczeplających i „udomowiających” to pojęcie, przeważają próby jego osławiania w źródłach specjalistycznych i wciąż musi ono torować sobie drogę do gruntownego słownikowego okiełznania, a w każdym razie daleko jeszcze do konsensusu w tej mierze, tzn. zasypania rozdzwiku między „przepisową”, uogólnioną leksykonizacją a dynamicznym – czasem zachowawczym i wartościującym, niekiedy zaczepnym, zawadiackim i śmiałym – podejściem użytkowników języka i po prostu uczestników kultury². Najczęściej wskazane określenie stosowane jest w odniesieniu do wykonywanych metodami chałupniczymi amatorskich niskonakładowych pisemek dystrybuowanych samizdatowo, czyli poza oficjalnymi kanałami kolportażu w tzw. trzecim obiegu (przez prywatną sieć wymiany, podczas różnych imprez młodzieżo-

¹ Mimo zaleceń (w słownikach on-line, rejestrujących samo słowo) w wielu wypowiedziach pojawia się nieakceptowana w rekomendacjach poprawnościowych forma dopełniacza liczby pojedynczej: „artzina” (zamiast „artzinu”). Wytyczne nie są tu zresztą konsekwentne, ponieważ w odmianie pokrewnych rzeczowników: „zin” oraz „e-zin” (ale już nie „fanzin”) niektóre źródła dopuszczają jako formy alternatywne: „zina” i „e-zina” (obok preferowanych: „zinu”, „e-zinu”).

² Bardzo dobrze rzecz obrazują komentarze zapisane pod definicją, która pojawiła się w internetowym *Słowniku języka polskiego* (Słownik SJP.PL; ściślej chodzi o – jak eksplikują pomysłodawcy inicjatywy – „Słownik języka polskiego, ortograficzny, wyrazów obcych i słownik do gier w jednym”). Pod hasłem (przywołuję je w całości): „artzin [czytaj: artz-in] undergroundowa gazetka (zin) o tematyce artystycznej” znalazły się następujące spontanicznie wyrażone opinie (przytaczam

wych, czasem specjalnych przeglądów albo targów, także drogą pocztową lub w formie dodatków czy wkładek do innych periodyków albo wydawnictw, a z chwilą nastania internetu również za jego pomocą), powstających z intencją dawania upustu zwykle bardzo spontanicznej ekspresji twórczej³. Takie gazetki funkcjonowały w Polsce od lat 80. XX wieku. Największy boom przypadł na koniec lat 80. i początek 90., ale podobne propozycje pojawiały się w obiegu – zarówno papierowym, jak i internetowym – także później i można z nimi nadal obcować. Artziny bywają traktowane jako przejaw aktywności subkulturowej lub quasi-subkulturowej⁴. Wydziela się je z szerokiej produkcji (fan)zinów, czyli gazetek tworzonych przez społeczności fanowskie⁵ (np. wielbicieli konkretnego typu muzyki albo poszczególnych zespołów muzycznych; także sprecyzowanej odmiany literatury – swoje ziny mają chociażby czyteln-

je w oryginalnym brzmieniu z zachowaniem specyfiki zapisu oraz daty publikacji – według <https://sjp.pl/artzin> [dostęp: 12.04.2018]):

bridz # 2003-08-07

dajcie spokój z tymi dziwakami

~gosc # 2007-08-08

To wcale nie dziwaki. Ja robię artzin i cieszę się, że to słowo się tutaj znajduje :).

Por. też wpis internauty w reakcji na informację o powstaniu w 2017 roku w Olsztynie artzину „Papierówka”: „Ale nie do końca rozumiem... Gdzie to będzie można dostać, kupić obejrzeć i do czego to służy??? To jakaś tapeta czy eleganckie opakowanie??? No wiem że to coś z papieru z jakimiś tekstami, może nawet z facebooka. Nic nie wygooglowałem na ten temat więc to lipa jakaś bo nic znaleźć nie można” (*Powstał pierwszy artzin „Papierówki”* [sic! – ML]. *We wtorek premiera wyjątkowego pisma*, 15.05.2017, <http://olsztyn.wm.pl/438678,Powstal-pierwszy-artzin-Papierowki-We-wtorek-premiera-wyatkowego-pisma.html> [dostęp: 15.09.2018]).

³ Bardziej szczegółowo charakteryzuję artziny i wskazuję na różne problemy badawcze ich dotyczące w swoich artykułach – zob. M. Lachman, *Artzinowe (re)aktywacje dadaizmu*, [w:] *Impuls dadaistyczny w polskiej sztuce i literaturze dwudziestowiecznej*, red. P. Kurc-Maj, P. Polit, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2017, s. 348–370; też, *Dadaism (Re)activated. Artzins and Dada*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2017, [t.] 44, nr 6, s. 89–117 (wersja rozszerzona artykułu, który ukazał się najpierw w języku polskim). W tych publikacjach zawarłam też szczegółową bibliografię przedmiotu.

⁴ Dzieje się tak również poza rodzimym kontekstem – zob. np. A. Poletti, *Intimate Ephemera. Reading Young Lives in Australian Zine Culture*, Melbourne University Press, Carlton, Victoria 2008, m.in. s. 7–8. Najnowsze obszernie omówienie polskiej kontrkultury lat 80. i 90. XX wieku z pozycji kulturoznawczej prezentuje X. Stańczyk, *Macie swoją kulturę. Kultura alternatywna w Polsce 1978–1996*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2018 (na temat zinów i artzinów zob. m.in. s. 626–633, 669–674, 733–742).

⁵ Na ten temat zob. A. Firlej-Buzon, *Historia polskich fanzinów*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Bibliotekoznawstwo” 1998, [t.] 21, s. 45–56.

nicy *science fiction*⁶), różnej maści aktywistów, osoby nastawione na rozwijanie swojego hobby, przedstawiciele kultur alternatywnych lub propagatorów wyrazistych światopoglądów i dookreślonych stylów życia, czasem też grup zawodowych (ziny tworzą ekolodzy, obrońcy praw zwierząt, anarchiści, pacyfiści, feministki, przedstawiciele LGBT, entuzjaści teorii spiskowych, wyznawcy różnych religii i ich odłamów, narodowcy, skinheadzi, punkowcy, wegetarianie, weganie, kibice sportowi, grafficiarze, admiratorzy i twórcy niszowych komiksów, programiści, graficy komputerowi i reprezentanci demosceny – w tym również twórcy ASCII-Art, czyli entuzjaści tworzenia prostych rysunków, w stylu choćby emotikonów, w programach pocztowych czy edytorach tekstów przy użyciu specjalnego systemu kodowania znaków). Wyodrębnianie na tym tle artzinów stanowi usankcjonowaną praktykę, co wiąże się z potraktowaniem ich jako forum do prezentacji charakterystycznej odmiany twórczości dającej się sytuować w polu literackim lub do tego pola aspirującej (czy szerzej: w sferze zjawisk mających na celu dawanie upustu ekspresji artystycznej, której najbliżej do tak czy inaczej pojętej działalności pisarskiej). Właśnie z tego powodu osobne miejsce poświęca się im w opracowaniach dotyczących (fan)zinowych produkcji albo wręcz kataloguje czy omawia się je jako byty odrębne. Daje temu wyraz choćby Dariusz Ciosmak, gdy w przygotowanej przy udziale także innych autorów *Antologii zinów 1989–2000* (książka jest *de facto* leksykonem, nie antologią) tworzy osobny dział poświęcony właśnie artzinom, przywołując w nim ponad 170 tytułów⁷. O artzinowej swoistości pośrednio świadczą też inne decyzje znawców prasy alternatywnej. Wymowny jest gest Wojciecha Kajtocha, który ze swoich badań językoznawczych nad leksyką zawartą w drukach subkulturowych (efekty tych dociekań przedstawia książka *Świat prasy alternatywnej w zwierniku jej słownictwa*) wyłącza artziny (precyzyjnie rzecz biorąc, autor używa określenia „ziny literackie”) ze względu na właściwą im specyficzną organizację

⁶ Zob. A. Nowakowski, *Fanzin SF. Artyści – wydawcy – fandom*, Instytut Kultury Popularnej, Poznań 2017.

⁷ Zob. *Antologia zinów 1989–2001*, oprac. D. Ciosmak, współpr. R. Grodzicki i in., Wydawnictwo Liberation, Kielce 2001, s. 131–142. Mówi się nawet o istnieniu w Polsce w latach 80. i 90. XX wieku w sumie około 200 takich efemerycznych periodyków – zob. P. Dunin-Wąsowicz, *Jak zakwitły i zwiędły kwiaty technologii i demokracji – artziny w Polsce*, [w:] *Kultura niezależna w Polsce 1989–2009*, red. P. Marecki, Korporacja Ha!art, Kraków 2010, s. 49.

wypowiedzi nastawioną na efekty estetyczne, poświadczając tym samym zasadność sytuowania ich w osobnym porządku, tzn. poza kodami referencyjnymi i mimetycznymi⁸.

Wiele artzinów charakteryzują Paweł Dunin-Wąsowicz i Krzysztof Varga w *Parnasie bis. Słowniku literatury urodzonej po 1960 roku*. Żeby poglądowo uzmysłowić specyfikę i obfitość podobnej wytwórczości, o której wyobrażenie dają już choćby artzinowe tytuły (niekiedy podlegające meandrującym modyfikacjom), środowiskowe umiejscowienie i zasięg oraz efemeryczność wydawnicza, czasem także niepewność co do precyzyjnych danych edycyjnych, warto wskazać, że autorzy przywołanego leksykonu w postaci osobnych haseł poświęcają swoją uwagę takim pisemkom jak⁹: „Alfa” (1989–1994, Puławy), „Bee Hop” (1985, Zielona Góra), „Brütt” / „Chura” (1991, Bydgoszcz), „Brytan Od Nowa” (1990–1995, Siedlce), „Czerwony Kapturek” (1980–1981, 1989–1990, 1991, 1998, 1999–2000, Warszawa), „Czyżby Agonia Uczuć” (1987–1988, Grodzisk Mazowiecki), „Dada Rzyje” (1988–1992, 2017, Zielona Góra) / „God Is Black Yes She Is” (1993–1994, Zielona Góra), „De Lirnik” (1990–1991, Lublin – Warszawa), „Dobry Jaśko” (1989, Opole), „Drut” (1986–1987, Dębica), „Energia” (1989–1991, Poznań), „Europa^x” (1989–1990, Wrocław) / „n-Europa^x” (1994–1995, Świdnica), „Fenactil” / „Nootropil” / „Exkluziv” / „Bachor” (1991–1995, Częstochowa); „Futurfoto” (1986–1987, Gdańsk), „Higiena” (1988, Gdańsk), „Die Hülle” (1991–1992, Zielona Góra), „Jest Już Jutro” (w formule artzinowej w latach 1986–1989, Poznań), „Kau Gryzoni Na Serze” (1988–1990, Łódź), „Iskra Boża” / „Lampa i Iskra Boża” (1988–2002, Warszawa), „Linie” (1988–1992, 1994, Warszawa), „Litera” (1989–1993, Kraków), „Mała Ulicznica” / „Planeta Underground” (1990–1995, 1997, 1998, Lublin), „Metafizyka Społeczna” (1992, Gdańsk), „Patia” (1993, Gdańsk), „Prosiacek” (1990/1991–1999, Katowice), „Rewia Kontrsztuki” (1991–1993, Lublin), „Schistoma” (1990–1993, Staszów), „Der Schwan” (1990–1995, Lublin), „Skafander” (1986–1989, w latach 1990–1992 i 1998–2000 jako część fanzina „Garaż”, Szczecin), „Szajba” (1988–1992, Kozuchów, Zielona Góra),

⁸ Zob. W. Kajtoch, *Świat prasy alternatywnej w zwierciadle jej słownictwa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1999, s. 9.

⁹ Tytuły i dane przywołuję zasadniczo za: P. Dunin-Wąsowicz, K. Varga, *Parnas bis. Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku*, wyd. III, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 1998, *passim*. Jedyne czasem nieznacznie modyfikuję zawarte w tym słowniku ustalenia, jeśli pozwala na to obecny stan wiedzy i konfrontacja z innymi źródłami.

„Róbta Co Chceta” / „Szkokiren Szikzal” (1991–1992, 1993–1995, Poznań), „Tytuł Dień Do Blyy” (1987–1993, Piaseczno), „Wiatry Piekieł” / „Wiatry” (1992–1998, Piła), „Woskówka” (1987–1993, Poznań), „Wyspa” (1988–1991, Kraków), „Xerro” (1994–1998, Zabrze), „Xuxem (1989, 1992, 1993 lub 1994, Wrocław), „Żaden” (1988–1999, Wałbrzych, Szczawno Zdrój). Ponadto, już bez szczegółowszych omówień, wzmiankują jeszcze o następujących artzinach¹⁰: „Blamaż” (1992–1993, Jastrzębie Zdrój), „Bohomazin” (1995–1996, Wałbrzych), „Brains Curiosity” (1991–1992, Kędzierzyn Koźle), „Brama” (1994, Namysłów), „Cabaret Nonsens” (1988, Jelenia Góra), „Coeil” (1993, Elk), „Conieco” / „Dolina Lalek” / „Biegunka” (1994–1996, Białystok), „Chelmód” (1993, Dzieżżonów), „Częstochowski Zapierdolec” (1993, Częstochowa), „Dedalus” (1991, Warszawa), „Driakiew” / „Onomost” (1996, 1997, Krokowa), „Dzia\$ło” (1993–1998, Starachowice), „Don Alejo” (1993–1994, Lublin), „Egoistyczna Butelka” (1988–1989, 1994, Jawor), „Flauta” (1989, Częstochowa), „Gorycz” (1992, Słupsk), „Gównoprawda” (Jastrzębie Zdrój), „Haber Haberabis” (1994, Pasłęk, Gdynia), „Haha Kurier Świecący” (1992, Warszawa), „Ibidem” (1994–1997, Pasłęk, Gdynia), „Jutrzeńka” (1995, Poznań), „Kobieta” (1991, Gdańsk), „Kołnierz Wolności” (1989, Osiejna), „Krew W Wannię” (1994, Zielona Góra), „Lupus In Fabuli” (od 1994?, 1994–1995, Ostrów Wielkopolski), „Mamusiu” (1990?, 1991?), „Masło Roślinne” (1990?, 1991?, Częstochowa), „Massalia” (1996, Słupca), „Martwa Natura” (1991, Wałbrzych), „Masz Medium” (1990–1991, Warszawa), „Na Bezdrożach” (1994, Poznań), „Non Conform” (1994, Trzebinia, Nowy Sącz?), „Okno” (1995, Piaseczno), „Ojo De Dios” (od 1992, Olecko), „Opiekun” (1995, Gdańsk), „Paradygmat Wyobraźni” (1988?, 1989–1990, Lublin), „Podaj Mi Nóż” (1994, Zielona Góra), „Poniżej” (1995, Gdańsk), „Pół-Nocnik” (1993, Opole), „Silenzio E Parole” (1993, Bełchatów), „Shuflada” (1993, Zielona Góra), „Synteza” / „Payton” (1994, Borek Strzeliński), „Szafa” (1997, Cieszyń), „Szelest” (od 1993 lub 1994, w kolejnych latach do roku 2001 wydano co najmniej 20 numerów, Poznań), „Świnia” (1993?, Wrocław), „Vae Yictis” / „Grzebień Do Traw” / „Teatr Pk” (od 1991, Bydgoszcz), „Wątroba” (1995, Oława), „Wyborny Trup” (1990, Czeladź), „Wyrazy” / „Czas Na Porzeczkę” (1994, 1995 Łódź), „Zapałka” (1992–1993, Zielona Góra).

¹⁰ Zob. tamże, s. 5 (por. też całe hasło: „art zine”, s. 3–6). Poddają niektóre informacje niewielkiej weryfikacji, korzystając głównie z ustaleń zawartych w publikacjach: *Antologia zinów 1989–2001; Xerofeeria 2.0. Antologia artziny. Polskie alternatywne pisma literackie 1980–2000. Wersja beta*, oprac. P. Dunin-Wąsowicz, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2002 oraz w źródłach internetowych.



Il. 98.
Artziny
wydawane
w Zielonej Górze
przez Jacka
Katosę w latach
1992–1994, kolaż
zamieszczony
na wewnętrznej
stronie tylnej
okładki tomiku
wierszy Jacka
Katarzyńskiego
(Katosy) *Dada
rzyje czyli co
było jest i wcale
być nie musi*
(Oficyna Wydaw-
nicza AND,
Zielona Góra
1997)

© Jacek Katos



II. 99. Artzin „Dada Rzyje”, nr 13 (wydany w grudniu 2017 roku przez Jacka Katosą z okazji Roku Awangardy)

© Jacek Katos

Taką wyliczankę można by oczywiście kontynuować i uzupełniać, posługując się innymi – papierowymi i internetowymi – źródłami rejestrującymi artzinywe realizacje. Egzemplaryczne zbiory podobnych pisemkowych wykwitów zawierają także antologie oraz katalogi wydawane przy okazji wystaw czy zlotów twórców i admiratorów tego typu produkcji (najobszerniejszy, jak dotąd, przedruk zawartości wybranych polskich artzinów przynosi *Xeroferia 2.0*¹¹). Istnieją też książkowe wydania reprintów konkretnych

¹¹ *Xeroferia 2.0...* Zob. też np. *Art Zine Gallery* [katalog I festiwalu Art Zine Gallery], Zielona Góra 1992; *Xeroferia. Antologia. Polskie alternatywne pisma artystyczne od -∞ do października 1993. Antologia Art Zinów.* – Wyd. dla Art Zine Gallery II, red. P. Dunin-Wąsowicz, J. Katarzyński, J. Sobczak, A. Wasilkowski, Lampa i Iskra Boża, Warszawa–Zielona Góra 1993; *Xerofrenia. Antologia wierszy z tomików wydawanych w obiegu alternatywnym i nie tylko. Antologia nowych wierszy* – Wyd. dla Art Zine Gallery III, wybór wierszy P. Dunin-Wąsowicz, J. Sobczak, rys. Kain May, Lampa i Iskra Boża, Warszawa–Zielona Góra 1994; *Xerofuria. Antologia-katalog. III warszawski Art Zine Show, 20 maja 1995*, red. wstęp i noty P. Dunin-Wąsowicz, Staromiejski Dom Kultury, Warszawa 1995; *Art-ziny. Zielonogórska twórczość alternatywna lat 90.* [katalog wystawy: Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze, IX–X 2009, koncepcja i scenariusz

artzinów – doczekało się ich np. pismo „Linie”¹² czy częstochowskie „Fenactil”, „Nootropil” i „Exkluziv”¹³.

Posługiwanie się pojęciem „artzinu” w odniesieniu do nacechowanej literacko produkcji z obiegu alternatywnego jest pierwotne, bezsprzeczne i nie wywołuje obiekcji. Pojawiają się jednak również próby szerszego zastosowania tego określenia i aplikacji go do przedsięwzięć o innym usytuowaniu, do czego asumpt daje sam nazewniczy szyld¹⁴. Już internetowa Wikipedia definiuje artzin jako „rodzaj pisma mającego charakter druku ulotnego lub czasopisma alternatywnego, wydawanego zwykle własnym sumptem przez literatów, artystów bądź propagatorów jakiegoś zjawiska”¹⁵. Tym samym sankcjonuje niejako, albo chociaż dopuszcza, możliwość zastosowania terminu wobec rozmaitych inicjatyw bez oporów lokowanych w porządku sztuk wizualnych. W tej optyce można by się zastanowić nad zasadnością używania wskazanego pojęcia wobec takich propozycji jak np. „Fabryka” (datowane na 1981–1982 ręcznie zrobione pismo powstałe na łódzkim Strychu, wykonane z okazji wystawy *Falochron* w ramach *I Konstrukcji w procesie* pod nadzorem Tomasza Snopkiewicza)¹⁶; magazyn „Luxus” (wydawany w latach 1982–1986, 1992 i 2013¹⁷) wrocławskiej grupy Luxus (działająca w niej Ewa Ciepielewska w połowie lat 90. XX wieku w Krakowie współtworzyła magazyn „Piątek Wieczorem” i była zaangażowana

wystawy, tekst katalogu: A. Kamińska, konsultacje: J. „Katos” Katarzyński, B.A. Kieć], Muzeum Ziemi Lubuskiej, Zielona Góra 2009

¹² *Linie 1988–1994* [reprint z odbitek kserograficznych pisma „Linie” ze zbiorów P. Dunin-Wąsowicza, M. Karcerowicza, A. Wasilkowskiego, P. Roszczyka], Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2005.

¹³ *Fenactil, Nootropil, Exkluziv 1991–1994* [reprint z odbitek kserograficznych pism „Fenactil”, „Nootropil”, „Exkluziv” ze zbiorów Pawła Dunin-Wąsowicza], Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2005.

¹⁴ Zapewne za jego sprawą Włodzimierz Chorążki w swojej typologii do artzinów zalicza: „kontrkulturowe czasopisma literackie”, „music zine”, „foto zine”, „graffiti zine”, „komiks zine”, „mail zine” – zob. W. Chorążki, *Polska prasa alternatywna (trzeciobiegową) lat 1990–1995*, [w:] *Prasa trzeciobiegową w Polsce 1990–1995*, oprac. W. Chorążki i zespół: W. Kajtoch, P. Kulig, Ł. Marciszewski, P. Płaneta, Uniwersytet Jagielloński, Ośrodek Badań Prasoznawczych, Kraków 1996, s. 24 (praca niepublikowana; wydanie jednorazowe, dostępne w Oddziale Informacji Biblioteki Jagiellońskiej; w 2016 roku zamieszczona w postaci skanu przez Mateusza Flonta na stronie www.zinelibrary.pl, niestety od 26.11.2018 po ataku hakerskim strona ciągle nie działa).

¹⁵ Zob. hasło: *Artzin (art magazine)*, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Artzin> [dostęp: 10.04.2019].

¹⁶ Zob. <http://www.kulturazrzuty.pl/inne-wydawnictwa.php> [dostęp: 12.04.2018].

¹⁷ *Notabene* od 25 lutego 2013 roku do dziś w portalu społecznościowym Facebook dość aktywnie działa strona: Magazyn LUXUS (zob. <https://www.facebook.com/MagazynLuxus> [dostęp: 12.09.2019]), którą też można uznać za specyficzną emanację i kontynuację pisemka.

w wydarzenia prowadzone pod jego auspicjami); „Tango” Łodzi Kaliskiej (1983–1986)¹⁸; powstałe w 1985 roku „Halo Haloo”, „Hola Hoop”, „Hali Gali” Jacka Kryszkowskiego (przy udziale EK, czyli Elżbiety Kacprzak; z podtytułem: „Chlusty Zrzuty”)¹⁹; funkcjonujące w kręgu Kultury Zrzuty „bez tytułu” (1985), w którym prym wiodli Włodzimierz Adamiak i Zbyszko Trzeciakowski²⁰; „SDS” i „SDS ART” (1984–1988) intermedialnej grupy SDS (od nazwisk jej członków: Marka Sobczaka, Wojciecha Marka Darskiego, Andrzeja Sulima-Suryana)²¹; „Oj, dobrze już” Grupy (1984–1988, 1993, 2002); „Tygodnik Leeeeżec” łódzkiej happenerskiej Wspólnoty Leeeeżec (1989–1990); „Pismo w Poniedziałek”, „Pismo we Wtorek” i ostatecznie „Słynne Pismo we Wtorek” krakowskiej Grupy Ładnie (1998–2002²²). Tak się zresztą dzieje²³. Część z tych pisemek bywa tytułowana mianem artzinu (lub – zastosowanego w pokrewnym sensie – zinu)²⁴. W zawar- tym w *Parnasie bis* hasło definiującym „artzin” mówi się o tym, że „pierwsze

¹⁸ Zob. <http://www.kulturazrzuty.pl/tango.php> [dostęp: 12.04.2018].

¹⁹ Zob. <http://www.kulturazrzuty.pl/inne-wydawnictwa.php> [dostęp: 12.04.2018].

²⁰ Tamże.

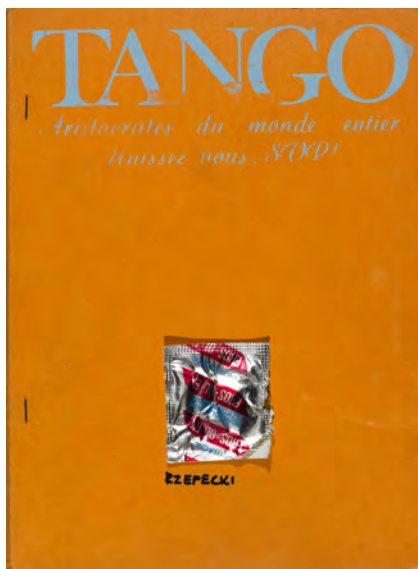
²¹ Zob. <http://www.sdsart.eu/pisma.html> [dostęp: 12.04.2018]. Por. też <http://www.kulturazrzuty.pl/inne-wydawnictwa.php> [dostęp: 12.04.2018].

²² „Numery retrospektywne pisma ukazywały się jeszcze do 2006 roku, do śmierci Józefa Tomczyka Kurosawy” (M. Drągowska, D. Kuryłek, E.M. Tatar, *Krótką historią Grupy Ładnie*, Korporacja Ha!art, Kraków 2008, s. 86). Józef Tomczyk Kurosawa (ur. 1941), artystyczny naturzyczek, był członkiem grupy, pasowanym na jej „kierownika”, przez innych przedstawicieli formacji kreowanym na „artystę” i „pisarza” (zob. tamże, s. 30–36).

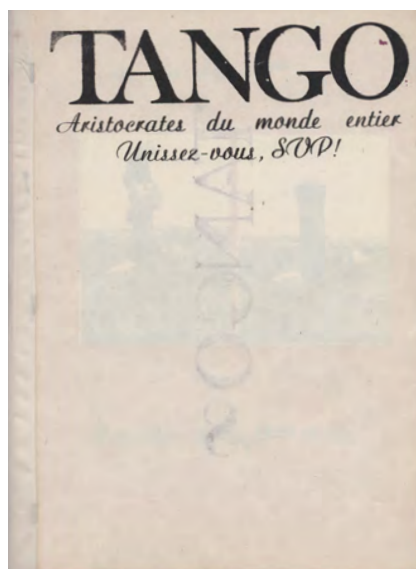
²³ Konsekwentnie optykę (art)zinową wobec wskazanych realizacji przyjmuje X. Stańczyk, *Macie swoją kulturę...*, s. 630–632.

²⁴ Jednocześnie można zwrócić uwagę na niekonsekwencję w ujęciach proponowanych przez kodyfikatorów *stricto* subkulturowych artziniowych produkcji. Nawet jeśli Paweł Dunin-Wąsowicz stwierdza, że świadomie pomija w swoim zestawieniu, ze względu na ich odmienność i odrębność, „nieoficjalne pisma artystyczne produkowane jako artefakty przez artystów-profesjonalistów, zwłaszcza plastyków. Chodzi tu o wydawnictwa grupy Luxus oraz pismo »Tango« grupy Łódź Kaliska w latach 80.” (P. Dunin-Wąsowicz, *Technologia i ośmielenie*, [w:] *Xerofeeria 2.0...*, s. 3), to zarazem w swoim przeglądzie bez zawahania rejestruje „Tygodnik Leeeeżec” oraz gazetki Totartu (*Xerofeeria 2.0...*, s. 188–198), a w pierwszej wersji antologii *Xerofuria* wśród artzinów wymienia też magazyny „Luxus” i „Tango” (*Xerofuria...*, s. 112, 114). Sztuczność zabiegu separowania subkulturowych artzinów od ich co najmniej zinopodobnych krewnych z obszaru sztuk wizualnych obrazuje również kłopotliwość konkretnych kwalifikacji w kontekście opisów zawartości poszczególnych gazetek – np. o wydawanym w 1985 roku w Zielonej Górze artzinie „Bee Hop” można przeczytać, że jest on inspirowany „Tangiem” Łodzi Kaliskiej (P. Dunin-Wąsowicz, K. Varga, *Parnas bis...*, s. 13), co od razu rodzi pytanie o „artzinowość” „Tanga” właśnie.

pisma tej formuły” reprezentowały m.in. „Tango” i „Luxus”²⁵. Również w *Słowniku nowych gatunków i zjawisk literackich* Paulina Potrykus-Woźniak jako historyczny przykład artzinu wymienia „Tango” Łodzi Kaliskiej²⁶.



Il. 100. Okładka pisma „Tango”, nr 7
Muzeum Sztuki w Łodzi.
© Kultura Zrzuty



Il. 101. Okładka pisma „Tango”, nr 8
Muzeum Sztuki w Łodzi.
© Kultura Zrzuty

Owego terminu używają też autorzy pracy o grupie Luxus na oznaczenie „periodyku” wymyślonego przez tę formację²⁷. W identyczny sposób magazyn „Luxus” identyfikowany jest w zestawieniu, które przynosi *Katalog Polskiej Prasy Alternatywnej (Trzecioobiegowej)*, stanowiący zwieńczenie projektu z zakresu badań prasoznawczych prowadzonych na Uniwersytecie Jagiellońskim²⁸. Mianem

²⁵ P. Dunin-Wąsowicz, K. Varga, *Parnas bis...*, s. 4.

²⁶ P. Potrykus-Woźniak, *Artzin*, [w:] *taż*, *Słownik nowych gatunków i zjawisk literackich*, Wydawnictwo Szkolne PWN [seria: ParkEdukacja], Warszawa–Bielsko–Biała 2010, s. 9.

²⁷ A. Mituś, P. Stasiowski, P. Rypson, *Agresywna niewinność. Historia grupy Luxus*, BWA Wrocław&Osman Djajadisastra, Wrocław 2014, *passim* (np. s. 29–31, 134, 149, 162).

²⁸ *Katalog Polskiej Prasy Alternatywnej (Trzecioobiegowej) 1990–1995*, oprac. W. Chorążki i zespół: P. Płaneta, P. Kulig, Ł. Marciszewski, A. Roliński, Uniwersytet Jagielloński, Ośrodek Badań Prasoznawczych,

artzinu bezkolizyjnie określa się „Tygodnik Leeżeć” w *Parnasie bis*²⁹, a przedruk reprezentatywnej próbki materiałów z zachowaniem szaty graficznej pisma prezentuje też *Xeroferia 2.0. Antologia artzinów* [podkr. M.L.]. *Polskie alternatywne pisma literackie 1980–2000*³⁰. Bezproblemowo jako artziny funkcjonują „FuturFoto”, „Gangrena”, „Higiena” i „Metafizyka Społeczna”, czyli przybudówkowe gazetki Totartu³¹, inicjatywy, było nie było, w porządku sztuki – rzecz nie budzi dziś wątpliwości – sytuowanej i intencją (multi)artystyczną się legitymującej, co ma ona już zakodowane w swojej nazwie i o czym zaświadcza obecnie podejście krytyków i historyków sztuki, a także z czasem nastąpiła muzealno-kuratorsyjna recepcja tego zjawiska³². Za „art zin” (pisownia oryginalna) Karol Sienkiewicz uznaje występujące w różnych wcieleniach nazewniczych piśmko stanowiące organ Grupy Ładnie³³.

Kraków 1996, s. 37 (praca niepublikowana; wydanie jednorazowe, dostępne w Oddziale Informacji Biblioteki Jagiellońskiej; w 2016 roku praca zamieszczona w postaci skanu przez Mateusza Flonta na stronie www.zinelibrary.pl).

²⁹ P. Dunin-Wąsowicz, K. Varga, *Parnas bis...*, s. 214 (w tym źródle figuruje błędny czy nieprecyzyjny zapis nazwy owego alternatywnego periodyku: „Tygodnik Leeżeć”). Taki zapis można spotkać też w innych miejscach – zob. np. *Xerofuria...*, s. 114. Warto nadmienić za tymi źródłami, że jeden z numerów, dla zaakcentowania jego miejsca powstania w Stanach Zjednoczonych i dla podkreślenia, że to edycja specjalna, nosił tytuł „Tygodnik Leeżeć Na Wygnaniu”.

³⁰ Zob. *Xeroferia 2.0...*, s. 197–198.

³¹ W przypadku „Tygodnika Leeżeć” i piśemek Totartu decydujące przy takim kwalifikowaniu są zapewne zasady stylistyczne, ogólny wygląd i w dużym stopniu przekaz płynący z tych druków, niestroniących od prezentacji twórczości literackiej (zwłaszcza programowo nonsensownej poezji) i wywołujących podczas obcowania z nimi wrażenie bardzo podobne do lektury typowych artzinów literackich. Ważny jest też wstępny sposób rozpoznania zasad funkcjonowania firmujących te gazetki twórców, których dokonania postrzegano bardziej w kategoriach ludyczno-karnawałowego ruchu studenckiego, aktywizmu subkulturowego, akcjonizmu miejskiego niż działań *stricto* artystycznych. Nie bez znaczenia może być i to, że przedstawiciele tych wspólnot nie mieli wykształcenia *stricto* artystycznego, tzn. byli absolwentami/studentami nie akademii sztuk pięknych, ale kierunków humanistycznych na uniwersytetach (totartowcy rozpoczęli swe „manewry” na gdańskiej polonistyce, a trzon osobowy Wspólnoty Leeżeć był związany z łódzkim kulturoznawstwem). Działania Wspólnoty Leeżeć i Totartu dopiero z czasem zostały oswojone czy zaakceptowane przez instytucje sztuki.

³² Zakwalifikowanie przedsięwzięć przeprowadzanych pod szyldem Totartu do sztuki legitymizuje m.in. obecność niektórych jego działań i reprezentantów na wystawie i w katalogu *Republika bananowa. Ekspresja lat 80.*, red. J. Ciesielska, Ośrodek Kultury i Sztuki, Wrocław 2008 (wystawa miała charakter objazdowy i gościła od 26 stycznia 2008 do 31 stycznia 2009 roku w: Zamku Książ w Wałbrzychu, Muzeum Narodowym w Szczecinie, Galerii Wozownia w Toruniu, Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia w Gdańsku).

³³ K. Sienkiewicz, *Grupa Ładnie*, Culture.pl, grudzień 2007, <https://culture.pl/pl/tworca/grupa-ladnie> [dostęp: 12.03.2018]. Por. też hasło: *Słynne Pismo we Wtorek*, https://pl.wikipedia.org/wiki/S%C5%82ynne_

Z kolei autorzy monografii omawiającej dorobek tego ugrupowania posługują się względem „Słynnego Pisma we Wtorek” (i jego wcześniejszych emanacji) pojęciami: „artzin” i „zin”³⁴. W pewnym sensie możliwość zastosowania tego określenia do twórczości Jacka Kryszkowskiego otwiera Daniel Muzyczuk, gdy w swoim artykule dotyczącym dorobku tego artysty powołuje się na sposób zobrazowania jego specyfiki poprzez „wystawę” (może nawet: „wystawę retrospektywną”) zatytułowaną TRZEBAZALACDUŻOTAŚMMAGNETOFONOWYCHWGPSIE, zorganizowaną w spółdzielni Goldex Poldex w Krakowie w 2012 roku, informując o jej nietypowym przebiegu:

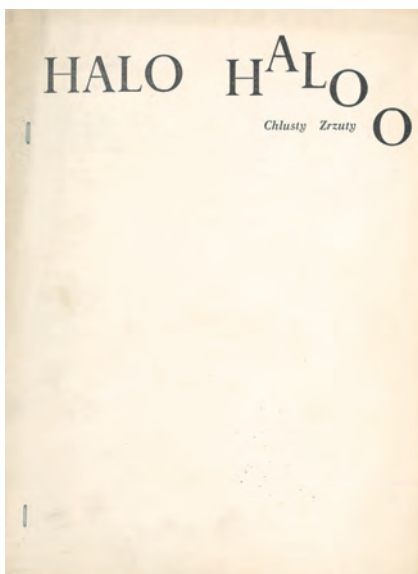
Aby jednak nie pozostawać w konflikcie z rekonstruowaną przez nas postawą, zdecydowaliśmy się na zdemontowanie wystawy przed wernisażem i wydanie zina, w którym znalazła się jej dokumentacja. Poza nią w zinie można było znaleźć pastisz twórczości literackiej Kryszkowskiego. Tekst napisany jako zasłyszana wypowiedź świadka wystawy oraz życia i postawy artysty został pomyślany jako przewodnik po wystawie, której już nie ma, oraz po opowieściach, w których odbiorze już nie przeszkadzają przedmioty. [...] Teksty zawarte w wydawnictwie ręcznie złożonym przez autorów projektu podporządkowane były próbie przybliżenia postawy artysty przy założeniu, że nie jest możliwe lub pożądané opowiadanie o niej wprost. Naśladując charakterystyczny rys narracji samego

Pismo_we_Wtorek [dostęp: 12.04.2018]: „»Słynne Pismo we Wtorek« – **artzin** wydawany przez krakowską grupę artystyczną Ładnie” [podkr. M.L.].

³⁴ M. Drągowska, D. Kuryłek, E.M. Tatar, *Krótką historią Grupy Ładnie* – zob. zwłaszcza s. 78–86 (np. s. 81, 85). Wybrane strony z numerów 10–50 „Słynnego Pisma we Wtorek” z lat 1998–2000 prezentuje osobna publikacja: R. Bujnowski, M. Firek, J. Kurosawa, M. Maciejowski, W. Sasnal oraz gościnnie M. Świetlicki, *Słynne Pismo we Wtorek. Antologia*, Raster, Warszawa 2002. Warto dodać, że ten gest antologizacji jest kompatybilny z pomysłami zbiorczego książkowego wydawania artzinów w formie reprintów przez oficynę Lampa i Iskra Boża, o których już wspominałam – zob. *Linie 1988–1994; Fenactil, Nootropil, Exkluziv 1991–1994*. Podobny charakter mają też sygnowane przez Korporację Ha!art zbiory gazetkowych realizacji o prześmiewczej antykonsumpcyjnej wymowie zatytułowane „Baton” („Batonik” / „Beton”), określane też mianem artzinów (zob. np. P. Marecki, I. Stokfiszewski, M. Witkowski, *Tekstylika. O „rocznikach siedemdziesiątych”*, Krakowska Alternatywa & Rabid, Kraków 2002, s. 479; J. Olczyk, *Życie literackie w Krakowie w latach 1893–2013*, Korporacja Ha!art, Kraków 2016, s. 630), w których celował krakowski pisarz, performer i artysta intermedialny, Sławomir Shuty – zob. S. ShutyTM, *Produkt Polski (recycling)*, Korporacja Ha!art, Kraków 2005. Por. też nową internetową odsłonę tego przedsięwzięcia: tenże, *Nowy Baton*, <http://www.ha.art.pl/prezentacje/29-projekty/839-slawomir-shuty-nowy-baton.html> [dostęp: 12.04.2018].

artysty, a zarazem metodę, która była podstawą pisanych przez niego tekstów, staraliśmy się opisać jego stosunek do sztuki w ogóle i własnej twórczości w szczególności³⁵.

Wydanie okolicznościowego, a zarazem (para)artystycznego zina³⁶ jawi się w tym przypadku jako najbardziej adekwatny sposób podsumowania działań i punktu dojścia sztuki uprawianej przez Jacka Kryszkowskiego. Można też w tym geście dostrzec chęć uzyskania pastiszowego, stylizacyjnego efektu wobec estetyki, którą artysta na pewnym etapie swojej twórczości bardzo chętnie się posługiwał.



Il. 102. Okładka pisma „Halo Haloo”
Dział Dokumentacji Muzeum Sztuki w Łodzi.
© Dorota Kryszkowska



Il. 103. Okładka pisma „Hali Gali”
Dział Dokumentacji Muzeum Sztuki w Łodzi.
© Dorota Kryszkowska

³⁵ D. Muzyczuk, *Cześć czarnej sztuce. Literacka twórczość Jacka Kryszkowskiego*, „Miejsce. Studia nad sztuką i architekturą polską XX i XXI wieku” 2015, [t.] 01, s. 69. Skorygowana wersja artykułu zawarta została w tym tomie (por. zwłaszcza s. 353–355).

³⁶ Jest on dostępny w wersji zdigitalizowanej: <http://www.kulturazrzuty.pl/suplement-trzeba.php> [dostęp: 12.04.2018].

Także sami artyści deklarujący swoje zakorzenienie w obszarze sztuk wizualnych wykazują dziś predylekcję do stosowania tego typu terminologii względem swoich propozycji. Jako artzin kwalifikowana jest sygnowana przez Grupę Brzuch³⁷ „Gazeta Musi się Ukazać”, wykonywana pod szyldem tego ugrupowania przez jedną z jego aktywistek, Weronikę Stencel³⁸. Co ciekawe, niedawno artystka ogłosiła nabór do redakcji swojej dotąd w pełni autorskiej i wykonywanej jednoosobowo gazetki, przy okazji dokonując jej autocharakterystyki:

Tak! Nadszedł czas by znanego, garażowego art-zina o nazwie „Gazeta Musi się Ukazać” przenieść z papieru do internetu! [...]

„Gazeta Musi się Ukazać” to art-zin wydawany regularnie co miesiąc, prowadzony przez Weronikę Stencel.

Czasopismo zajmuje się kategorią absurdu.

Autorzy Gazety to zróżnicowane grono twórców z różnych miast. Działają pod pseudonimami, dając prawo swojej wyrażalności w postaci tekstów (opowiadania, wiersze, dramaty jednoaktowe, formy pamiętnikarskie, oznajmienia, notatki) i obrazów (kolaże, zdjęcia, grafiki, rysunki, wyklejanki).

Redaktor Naczelna co miesiąc rozdziela tematy, wycinane z popularnych czasopism, które zestawia w nowe jakości znaczeniowe np. „Za-

³⁷ Tę założoną w 2017 roku w Krakowie grupę artystyczną tworzą Betina Bożek, Anna Kubik i Weronika Stencel. Na swoim koncie mają one projekty książek i ilustracji, werbowizualne eksperymentalny, kolażowe albumy złożone z grafik i/lub zdjęć. Wyróżnikiem wykonywanych przez nie prac (często indywidualnie, ale zarazem pod auspicjami ugrupowania) jest to, że powstają one ręcznie. Grupa miała wystawę *Środek ciężkości* w Galerii New Era Art w Krakowie (11.05.2018–26.05.2018). Uczestniczy też w przeglądach, targach i zlotach twórców niezależnych wydawnictw (takich jak DRUKUJ zinefest w Warszawie czy TŁOK w Łodzi), a także w oficjalnych imprezach promujących książki (np. w Międzynarodowych Targach Książki w Poznaniu). Ponadto prowadzi warsztaty artystyczne (np. w sierpniu 2019 roku w Cricotece) i jest nastawiona na realizowanie projektów interdyscyplinarnych. Zob. *Książki z bebechów. Pierwszy wywiad z Grupą artystyczną Brzuch*, rozm. Z. Ulańska, „Magazyn Społeczno-Artystyczny PROwincja”, 3.05.2018, <http://prowincja.art.pl/ksiazki-bebechow-pierwszy-wywiad-grupa-artystyczna-brzuch/> [dostęp: 30.09.2018]. Prace Grupy Brzuch są dostępne do kupienia w serwisie aukcyjnym Allegro. Por. też: „Celem Grupy Brzuch jest zaprezentowanie przewrotnych, często surrealistycznych, nieoczywistych treści” (cyt. za: <https://www.cricoteka.pl/pl/warsztaty-rodzinne/>) [dostęp: 20.07.2019].

³⁸ Zob. <https://www.facebook.com/gazetamusisieukazac/> [dostęp: 20.07.2019].

mrożona olimpiada wyśpiewała swój wymarzony dom”, „Kamień zwany Stasio. Przygotuj sztucze”, „Salon odrzuconych. Rostbef w musztardzie”, „Wróżbita Nathaniel. Lider wśród robotów odkurzających”³⁹.



Il. 104. Artzin „Gazeta Musi się Ukazać”

© Grupa Brzuch

Predylekcję do posługiwania się artzinową ekspresją wykazuje również inna przedstawicielka Grupy Brzuch, Betina Bożek:

Z kolei ja stworzyłam zina „Joy of life”. To książka ilustracyjna – zbiór dziesięciu ilustracji, które układają się w nieoczywistą narrację. Pochwala życia, eksplozja popędów! W całej tej kompozycji dominuje róż i biel. Dla tej realizacji wybrałam formę harmonijkową, która podkreśla niekończącą się afirmację życia. Jest dla mnie istotne, żeby

³⁹ W. Stencel, „Gazeta Musi się Ukazać” – Nabór do Redakcji, <https://www.facebook.com/events/2347102462199979/> [dostęp: 20.07.2019].

eksperymentować z formą druku. W kolejnym artbooku o nazwie „Rybie Disko” także bawię się papierem – całość jest ujęta w formę rozkładanej planszy, przez co krok po kroku czytelnik odkrywa poszczególne jej fragmenty. Książka jest podróżą na dno oceanu, w którym wiecznie trwa rybia impreza. Oprócz tego wydałam zina pt. „Pan Mrowinka”. Jest to zbiór tekstów napisanych przez tatę Weroniki. [...] Te opowiadanki są humorystyczne i lekkie. Idealne do zilustrowania w małym zinie – jego głównym założeniem jest płynne połączenie ręcznie pisanego kroju pisma z wycinankowym obrazem⁴⁰.

Podobna postawa nie jest dziś obca wielu kandydatom i kandydatkom aspirującym do zaistnienia w szeregach artystycznych, np. współczesna adeptka sztuki, graficzka i projektantka Karolina Kocot, tworzy i umieszcza w swoim portfolio „Artzin Edward Stachura” (inspirowany dziełami i postawą tego pisarza oraz specyficznym typem wrażliwości z nim identyfikowanej)⁴¹. Natomiast na blogu grafikailustracyjna.blogspot.com, firmowanym przez Pracownię Artystyczną Małgorzaty Niespodziewanej, wykładowczynie akademickiej, prezentowane są prace (oraz fotorelacja z ich tworzenia) studentek kierunku: grafika Wydziału Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Zostały one wykonane w 2017 roku pod nadzorem dr Małgorzaty Niespodziewanej (udzielającej konsultacji merytorycznej oraz zajmującej się oprawą introligatorską) w kooperacji z mgr. Andrzejem Najderem (odpowiedzialnym za przygotowanie projektów do druku i sam ich druk) w ramach inicjatywy *Artzin – self-publishing – warsztaty*⁴². W efekcie tego przedsięwzięcia powstały możliwe do obejrzenia na wskazanej stronie: „artzin Urszuli Sadowskiej”, „artzin Anny Drej”, „artzin »remedium placebo« Joanny Stawowy” oraz „artzin »Fish«” Kseni Szybist” (ta ostatnia praca została „wykonana techniką własną na satynowym srebrnym papierze, szyta

⁴⁰ *Książki z bebechów...*

⁴¹ Zob. K. Kocot, *Artzin Edward Stachura*, 14.06.2018, <https://www.behance.net/gallery/66808259/Artzin-Edward-Stachura> [dostęp: 30.09.2018].

⁴² Zob. *Artzin – self-publishing – warsztaty*, <http://grafikailustracyjna.blogspot.com/2017/01/artzin-warsztaty.html> [dostęp: 30.09.2018]. Celowo przywołałam – za treścią omówienia na tej stronie – tytuł zawodowy i stopień naukowy prowadzących, żeby wskazać na akademickie zakorzenienie podjętej inicjatywy czy raczej na to, że na takim zakorzenieniu jej pomysłodawcom zależy.

srebrną nicią”)⁴³. W dokumentacji internetowej figuruje немало przykładów odwoływania się do gazetkowych obiektów nazywanych przez wykonawców plastyków „(art)zinami”. Pomysłodawcą serii wydawniczej Micro Zines (wzorowanej na Mini Zines, inicjatywie berlińskiego studia Re:Surgo)⁴⁴, w ramach której ukazało się dotąd już osiem pozycji drukowanych na risografie, każda w nakładzie 200 egzemplarzy (*Ludzie których lubię / Ludzie których nie lubię* Pawła i Mai Mildner, *Sąsiadów rozpoznać po psach* Marty Tomiak, *BFF* Very King, *Fu glut* Rafała Kwiczora, *Kozmikus* Tomka Opalińskiego, *Uczucia popularne* Agaty Królak, *Spacererek* Piotra Dudka, *Stąpaczki nowych planet* Karoliny Lubaszko)⁴⁵, jest Michał Chojecki – jak można przeczytać w jego biogramie: „Założyciel Oficyny Peryferie. Artysta wizualny, autor książek i projektów artystycznych. Adiunkt na Wydziale Grafiki ASP w Warszawie. W 2015 roku obronił doktorat w dziedzinie książki artystycznej”⁴⁶. Chojecki na stronie swojej oficyny mocno propaguje gazetkową formułę aktywności plastycznej, m.in. poprzez cykl artykułów *Jak Zrobić Zina?* i tak samo zatytułowane warsztaty⁴⁷.



Il. 105. Okładki serii Micro Zines
© Oficyna Peryferie

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Szczegółowo pracę nad jej koncepcją wyklada M. Chojecki, *Micro Zines – jak kształtowała się formuła serii wydawniczej*, Oficyna Peryferie Blog. Ciekawsza Strona Druku, 12.10.2018, <https://oficynaperyferie.pl/co-to-jest-zine/> [dostęp: 20.12.2018].

⁴⁵ Na temat tych wydawnictw zob. <https://oficynaperyferie.com/kategoria/micro-zine> [dostęp: 30.06.2019].

⁴⁶ Biogram zamieszczony pod tekstem: M. Chojecki, *Co to jest zine?*, Oficyna Peryferie Blog. Ciekawsza Strona Druku, 5.02.2018, <https://oficynaperyferie.pl/co-to-jest-zine/> [dostęp: 15.03.2018]. Warto dodać, że autor zadeklarował, iż pracuje nad książką *Jak Zrobić Zina*, której premierę planuje na wiosnę 2020 roku.

⁴⁷ Zob. tamże.

Na marginesie warto wspomnieć, że idea warsztatów, których celem jest tworzenie artzinów, zyskuje dziś na popularności także w kontekstach para-artystycznych i pozaartystycznych, co z jednej strony dokumentuje zadomawianie się samego pojęcia i konwencjonalizację artzinowej stylistyki, a z drugiej wskazuje na jego operacyjność, potrzebę rozszerzania może nawet nie tyle zakodowanych w nim znaczeń, ile skali użycia (to zresztą okazuje się w nim zapewne pęknące: elastyczność nomenklaturowej formuły i możliwość zafunkcjonowania nawet w roli neosemantyzmu). 7 kwietnia 2017 roku Muzeum Miasta Gdyni zaoferowało „Warsztaty z tworzenia artzinów dla seniorów”, których przedmiotem miała być „Podróż przez historię gdynian”, czyli poznanie różnych losów mieszkańców miasta z wykorzystaniem i odwołaniem się do pozostałych po nich pamiątek i fotografii prezentowanych na wystawie *Gdynia – dzieło otwarte* („Efektem warsztatów będą artziny, a więc druki ulotne prezentujące autorskie kolaże i komentarze do wybranych historii”)⁴⁸. Równie symptomatycznie zakrojono przeprowadzoną w 2016 roku akcję „*Ścinka praska*” – artzin o lokalnych konfliktach, którą firmowały Fundacja Otwarty Kod Kultury (zajmująca się propagowaniem i animowaniem kultury artystycznej, a także opieką nad ukazującymi się w Polsce czasopismami kulturalnymi) oraz Otwarta Ząbkowska (odpowiedzialna za interdyscyplinarne miejskie działania społeczne, artystyczne, kulturalne, rewitalizacyjne skupione na i wokół ulicy Ząbkowskiej w stolicy)⁴⁹. Mieszkańców ulicy Ząbkowskiej i jej okolic w dzielnicy Praga zaproszono do kolektywnego i całodniowego tworzenia zina „*Ścinka*” (to słowo konotowało w projekcie podwójny sens⁵⁰ – „obiekt powstały z gazetowych wycinków”, a także „konflikt”) po to, by „sondować miejsca zapalne, rozszerzać namysł nad pojęciem konfliktu i zastanawiać się, jak wpływa on na jego uczestników

⁴⁸ Podaję za opisem dostępnym m.in. na stronie <http://www.muzeumgdynia.pl/wydarzenie/podroz-przez-historie-gdynian-warsztaty-z-tworzenia-artzinow-dla-seniorow/> [dostęp: 14.04.2018]. Warsztaty prowadziła Margareta Sobczak, specjalistka ds. edukacji kulturowej i koordynatorka wielu projektów edukacyjnych, z wykształcenia historyk sztuki.

⁴⁹ Zob. <https://www.otwartazabkowska.pl/idea> [dostęp: 15.03.2018].

⁵⁰ Można jeszcze wspomnieć o – trudno orzec, na ile zamierzonej – zbieżności tego słowa z nazwą działu *ścinki* w „*brułonie*” (w zasadzie poddziału w ramach stałego komponentu pisma: *Noty omówienia okrucy*), w którym omawiano zawartość wybranych numerów prasy alternatywnej, na tych łamach mocno faworyzowanej (zob. A. Polewczycy, *Na początku był „brułion”. O modelach kultury i poezji roczników sześćdziesiątych*, Universitas, Kraków 2017, s. 29, 34–35).

i uczestniczki, nie zapominając przy tym, że można to robić w atmosferze dobrej zabawy⁵¹. Chodziło nie o samo działanie integrujące, ale też o promowanie „zasad dobrego dizajnu”⁵². Ostatecznie powstały artzin, jak głoszą doniesienia i jak można się zorientować na podstawie dostępnych w internecie zdjęć, został „przeprowadzony” w barwnym, słowno-muzycznym korowodzie ulicą Żąbkowską i sąsiednimi ulicami. Swoją drogą, czynienie z wykonywania artzinów zadań edukacyjnych, nie tylko zresztą dla studentów kierunków artystycznych, świadczy o zakorzenianiu się tego sposobu ekspresji w przestrzeni estetycznej i społecznej, podnosi go do rangi uprawnionych, rozpoznanych oraz akceptowanych przez uczestników i użytkowników kultury form komunikacji, zdiagnozowanych pod względem swojej specyfiki oraz pod kątem ewentualnych zalet dydaktycznych, terapeutycznych, poznawczych oraz oczywiście także (para)artystycznych.

Wymowne, że diagności, artyści, aktywiści i animatorzy, na których działania i wypowiedzi się powoływałam, posługują się pojęciem „(art)zin” bez zawahania i z reguły bez potrzeby wyjaśniania czy doprecyzowywania znaczenia samego słowa (albo tłumaczenia się ze sposobu jego użycia). Wydaje się to uzasadnione i zrozumiałe, co nie znaczy, że oczywiste. Jeśli można pokusić się o prorocstwo, to raczej takich ujęć będzie przybywać, a w każdym razie już obecnie można odnotować przyrost inicjatyw, wobec których przydatność zachowuje użytkowanie wskazanej nomenklatury. Z kolei samą potrzebę nazewniczego osławiania twórców gazetkowych i podobnych im efemerycznych druków stanowiących domenę działalności, a niekiedy też bardzo wyraziste znaki rozpoznawcze, konkretnych ugrupowań artystycznych poświadczają intuicyjnie czynione próby poszukiwania dla nich stosunkowo pojemnego i wygodnego szyldu, co manifestuje się poprzez m.in. opatrywanie cudzysłowem tradycyjnych pojęć w stylu „magazyn”, „druk”, „czasopismo”, „pismo-książka”,

⁵¹ Cyt. za: <http://fundacja.czasopism.pl/pl/o-fundacji/93/> [dostęp: 15.03.2018]. „Wieloletnie doświadczenie instruktorek – Beaty Guli i Oli Wasilewskiej z tworzenia kolaży pokazuje, że taka forma działania doskonale sprawdza się w sytuacji, gdy trzeba nazwać problem i wypracować język mówienia o sobie i swojej ulicy”; „Projekt ma zainicjować rozmowę o ścinkach i „»ścinaniu się«, przemianach w mieście, napięciu między mieszkańcami a przyjezdnymi w dużym węzle komunikacyjnym, jakim okolica ulicy Żąbkowskiej stała się w ostatnich latach”.

⁵² Tamże. Zob. też np. <https://www.facebook.com/events/ulica-z%C4%85bkowska/%C5%9Bcinka-praska-artzin-o-lokalnych-konfliktach/342454719419634/> [dostęp: 15.03.2018].

„antologia”⁵³ albo przywoływanie ich w wariacie nacechowanym – często w formie deminutiwum („pisemko”, „gazetka”, „druczek”, „pracka” itp.⁵⁴). Na tym tle coraz bardziej ekspansywna nazewnicza formuła „artzin” na pewno nie traci na atrakcyjności jako wart rozważenia wygodny zbiorczy identyfikator rozmaitych form aktywności funkcjonujących w różnych obszarach i obiegach. Chciałabym w tym tekście skrótowo i rekonesansowo wskazać właśnie na korzyści płynące z takiego operowania przywoływanym pojęciem, tzn. rozważyć możliwość i potencjalną efektywność jego szerokiej aplikowalności. Chodzi mi jednak nie tyle o koncepty nazewniczne, ile o stworzenie wspólnego pola odniesienia dla zjawisk mających według mnie wiele ze sobą wspólnego. Moim celem nie jest „siłowe” czy wysiłone, zaborcze i uzurpatorskie sprowadzanie konkretnych propozycji do wspólnego mianownika, zależy mi jedynie na uruchomieniu wspólnej produktywnej perspektywy ich oglądu. Poniekąd przyświeca mi też poczucie, że nawet w uzmysłowionych różnicach może tkwić szansa na uspojnienie całościowego obrazu wyodrębnionego zjawiska, obejmującego zbiór różnorodnych i niezależnych od siebie inicjatyw – nieco w myśl deklaracji współczesnej artystki, jednej z admiratorek artziniowego rzemiosła, która zapytana o oryginalną zasadę numeracji wydawanych własnym sumptem prac w następujący sposób wyjaśnia swój koncept (przy okazji też zdradzając – co nie mniej istotne – obycie w świecie sztuki, podstawową przynajmniej wiedzę z jej zakresu oraz wskazując na świadomie pielęgnowane i hołubione patronaty artystyczne):

W latach 1917–1924 jeden z czołowych dadaistów francuskich, poeta i typograf Francis Picabia, wydawał w Barcelonie artystyczno-literacki magazyn „391” (zapożyczył tę nazwę od periodyku „291” amerykańskiego

⁵³ Pojęciami „czasopismo-książka”, „pismo-książka”, „cykliczna »antologia«” posługuje się Piotr Rypson w odniesieniu do „Tanga” Łodzi Kaliskiej (P. Rypson, *Stan wojenny i inne stany*, [w:] tenże, *Książki i strony. Polska książka awangardowa i artystyczna w XX wieku*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2000, s. 126, 130). Jako „pisma-książki” kwalifikuje on też wydawane przez Jacka Kryszkowskiego „Hola Hoop” (1985) i „Hali Gali” (1986) (tamże, s. 131). Również „Luxus” nazywa Rypson „czasopismem-książką” lub „czasopismem” (tamże, s. 131, 134).

⁵⁴ Np. o „Tangu” Łodzi Kaliskiej można przeczytać, że jest „»zrzutą« myśli i rozmaitych »prac« stanowiących jego strony” (charakterystyka podana przez Zofię Łuczko w jej autorskim internetowym przewodniku po Kulturze Zrzuty – Z. Łuczko, „Tango”, <http://www.kulturazrzuty.pl/tango.php> [dostęp: 24.09.2018]).

fotografa Alfreda Stieglitza). Picabia w manifestach tłumaczył, że zestawienie tych trzech cyfr jest w zasadzie niedorzeczne, zwłaszcza że nie ma żadnego związku z treścią pisma. Wydało nam się to genialnie! Tak jak ten magazyn, który widziałam na żywo i wywarł na mnie olbrzymie wrażenie. „Brak elementu wspólnego”, o którym pisał Picabia, okazuje się właśnie „idealnym elementem wspólnym”. Uniwersalny, pasujący do każdego artysty, do każdej techniki i treści. W związku z tym, że chcieliśmy pójść krok dalej, zaczęliśmy od numeru „392”, a później kolejno „393”, „394”⁵⁵.

Przewrotność ujęcia leżąca u podstaw powoływania do istnienia gazetkowych twórców niech będzie wyznacznikiem poszukiwań integracyjnego sposobu ich potraktowania, nawet jeśli brak elementu wspólnego miałby się okazać właśnie najważniejszym... elementem wspólnym⁵⁶.

Nie forsuję przy tym wcale tezy, że zaproponowany sposób zespolonego traktowania gazetkowych druków o niejednolitej proveniencji, odmiennym instytucjonalnym usytuowaniu, innym pierwotnym kontekście funkcjonowania, często różnym kształcie i nieidentycznej jakości jest najwłaściwszym czy jedynym możliwym. Stawiam raczej i poddaję pod dyskusję taką możliwość,

⁵⁵ Tak wypowiada się współtwórczyni Wydawnictwa Latające Oko publikującego ziny i artbooki, mającego też ambicje wydawania niszowych picture-booków – zob. *Witaj w pięknych stronach. Alicja Pismenko i Michalina Zawadzka w rozmowie z Urszulą Pieczek*, „Znak” 2018, [nr] 6 (nr 757), s. 96.

⁵⁶ Zresztą hołubienie różnic i niespójności to przyrodzona cecha samych artzinoż, immanentnie z nimi zespolona i atrakcyjna dla twórców. Mariusz Sieniewicz (pisarz z rozpoznawalnym powieściowym dorobkiem, niegdyś twórca i redaktor naczelny nieukazującego się już olsztyńskiego pisma literacko-kulturalnego „Portret”, obecnie dyrektor Miejskiego Ośrodka Kultury w Olsztynie) w następujący sposób charakteryzuje ideę, która legła u podstaw powołania do istnienia artzinoż „Papierówka” (gazetka – niekiedy z podtytułem „Patchwork” – jest wydawana przez Miejski Ośrodek Kultury w Olsztynie w technice ksero i nakładzie 300 egzemplarzy; dotychczas ukazały się co najmniej trzy numery – domniemy ostatni wiosną 2018 roku): „Najmłodszy twórca jest maturzystą, najstarszy jest w wieku 50 plus. Formuła zina narzuciła się w sposób automatyczny, dlatego też, że na »Papierówce«, która ruszyła 1 lutego [2017 roku – M.L.] spotykało i spotyka się grono ludzi, których nie wiąże żadna wspólnota ideowa czy programowa. To ludzie, którzy przychodzą z różnymi doświadczeniami żywymi i literackimi. Dlatego też zina idealnie oddaje charakter pracy »Papierówki«. Całość zsyta jest ze zróżnicowanych gatunkowo prób literackich” (*Powstał pierwszy artzin „Papierówki”* [sic! – M.L.]. *We wtorek premiera...*). Por. też: „Papierówka. Patchwork. Artzin. [...] Powstaje patchwork ze zróżnicowanych gatunkowo prób literackich. Nadajemy mu formę artzinoż” (*Promocja artzinoż literacko-kulturalnego „Papierówka”*, <http://cojestgrane24.wyborcza.pl/cjg24/Olsztyn/1,45,400506,Promocja-artzinoż-literacko-kulturalnego--Papierowka.html> [dostęp: 15.09.2018]).

zastanawiając się, co może wynikać z podobnego nastawienia, czyli z łącznego potraktowania⁵⁷ inicjatyw zakorzenionych w obiegu alternatywnym i w porządku sztuk wizualnych w rodzimym kontekście od lat 80. XX wieku do dziś. Proponuję spojrzeć na wskazane przedsięwzięcia przez pryzmat nie zawsze oczywistych dla nich powinowactw i podobieństw po to, by lepiej uzmysłowić sobie wiele z ich konstytutywnych cech. Wychodzę bowiem z założenia, że przy izolowanym traktowaniu przywoływanych działań trudniej o zrozumienie ich istoty. Dlaczego zatem inicjatywy artzino – zarówno te osadzone w polu literackiej kontrkultury, jak i te zadowinione w obszarze sztuk wizualnych; albo według innego jeszcze zaszeregowania: zarówno te przynależne do obiegu alternatywnego, jak i te tak czy inaczej „uoficjalnione” – warto traktować łącznie i poddawać je wspólnej przestrzeni namysłu? Co wynika z takiego ujęcia? Co staje się przy nim bardziej widoczne?

Wspólny ogląd rozmaitych gazetkowych produkcji sankcjonuje prawo do ich „monitorowania” z perspektywy prawideł właściwej im estetyki, a nie kryteriów instytucjonalnych, dziedzinowych, obiegowych⁵⁸. W świetle rozmaitych wskazywanych przeze mnie użyciu pojęcia „artzin” można by się zresztą zastanowić, jakie definicyjne implikacje zawiera aktualnie praktyka językowa pod tym względem, w kierunku jakiego semantycznego pola ona zmierza i na jakie konstytutywne cechy „artzinowości” wskazuje. Wśród typowych właściwości artzinów w ich tradycyjnych definicjach wymienia się: „nieoficjalność”, „pozainstytucjonalność” (w znaczeniu nie tylko sankcji i glejtu sztuki, ale też patronatu konkretnego mecenatu finansującego przedsięwzięcie, w tym przypadku chodzi oczywiście o niekorzystanie z takich wsparć i działanie *non profit*, co najwyżej „po kosztach”), „nieprofesjonalizm”, „amatorszczyznę”, „spontaniczność”, „nacechowanie literackie” (dominantę stanowi ekspresja werbalna, rozwiązania plastyczne są z nią

⁵⁷ Ten typ jednorodnego spojrzenia na magazyny artystyczne i druki alternatywne wdrożył już w praktyce na zasadzie intuicyjnej, uznając rzecz za oczywistą i bezdyskusyjną, X. Stańczyk, *Macie swoją kulturę...*, s. 630–633.

⁵⁸ W przypadku artzinów literackich kryteria obiegowe też ulegały z czasem zawieszeniu, o czym świadczy uobecnienie się ich w oficjalnych kanałach dystrybucji lub samo pasowanie wielu gazetek na „pisma kulturalne”, co uczynili autorzy hasła i koncepcji kompendium *Pisma kulturalne w Polsce po 1989 roku. Leksykon*, red. J. Gałuszka, G. Maroszczyk, A. Nęcka, Wydawnictwo Naukowe Śląsk, Katowice 2010 (w tej publikacji znalazło się miejsce na omówienie takich modelowych propozycji subkulturowej proveniencji jak m.in. „Blasfemia”, „Carpe Diem”, „Czerwony Kapturek” czy „Lampa i Iskra Boża”).

oczywiście skorelowane, ale zarazem też niejako „wzięte w posiadanie”), niezabieganie o uwagę odbiorcy, wręcz programowe lekceważenie go jakościowym efektem. Tymczasem słowo w praktyce użytkowniczej akurat te cechy traci, ponieważ istnieją artziny zinstytucjonalizowane i uoficjalnione (jak „Papierówka” wydawana przez Miejski Ośrodek Kultury w Olsztynie); będące domeną działań artystów lub osób konsekwentnie taką drogę obierających (co ciekawe, ten typ działalności nazaczył początki drogi twórczej Maurycego Gomulickiego⁵⁹ czy Marcina Maciejowskiego⁶⁰) bądź bezsprzecznych profesjonalistów – designerów, grafików (seria Mini Zines), przemysłane jako sformalizowane i zgoła nieamatorskie gesty artystyczne (działania firmowane choćby przez Łódź Kaliską czy Jacka Kryszkowskiego); nastawione na oddziaływanie jakościami pozajęzykowymi (niektóre prace Grupy Brzuch), czasem pozbawione w ogóle elementów werbalnych (PR ZIN # 1 Justyny Chrobot, złożony z rysunków i fotografii⁶¹); torujące sobie drogę do odbiorcy i zabiegające o jego uwagę, tworzone nie bezinteresownie, ale np. na stopień czy zaliczenie zajęć (np. we wzmiankowanej już Pracowni Artystycznej Małgorzaty Niespodziewanej). Co musi zatem *sine qua non* mieć konkretny „obiekt”, by mógł być dziś bezsprzecznie określony jako „artzin”? Na pewno powinien się legitymować specyficzną estetyką – w sensie oddziaływania (u odbiorcy, bez względu na ocenę, ma wywoływać przeświadczenie o celowych naddatkach organizacyjnych komunikatu, którego nie można mierzyć miarą referencyjną) i zasad wykonania, tzn. jako artefakt nie może tracić stempla *hand-made*,

⁵⁹ Zob. P. Dunin-Wąsowicz [wywiad], *Donos z czasów bez faktury. O artzinach, poetyce tytułów i wspólnej sieci punkrockerów* – z wydawcą, redaktorem naczelnym „Lampy” i autorem książki „Warszawa fantastyczna” – P. Dunin-Wąsowiczem rozm. Agnieszka Wolny-Hamkała, „Biuro” [Organ Prasowy BWA Wrocław] 2012 nr 1 (nr 4: *Lata osiemdziesiąte*), s. 55.

⁶⁰ Zob. np. M. Drągowska, D. Kuryłek, E.M. Tatar, *Krótką historia Grupy Ładnie*, s. 78–79. Por. też *Zjawisko o znaczeniu lokalnym. Dyskusja wokół książki „Krótką historia Grupy Ładnie” z udziałem Jerzego Hanuska, Beaty Seweryn, Magdaleny Ujmy i autorów*, <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/wydarzenie/9952> [dostęp: 12.04.2018].

⁶¹ Zin (egzemplarz 23 z 50 wyprodukowanych) w moim posiadaniu. Został nabyty przeze mnie podczas TŁOK-u, imprezy promującej wydawnictwa zinowe, odbywającej się w ramach Łódź Design Festival 20–27.05.2018. Poza imieniem i nazwiskiem autorki, jej podpisem, notką poświęconą zawartości tej publikacji i numerem egzemplarza zin jest pozbawiony znaków identyfikacji. Zob. też <http://przestrzen-robocza.pl/pr-zin/> [dostęp: 20.09.2018]. Pod szyldem PR ZIN ukazują się ziny różnych zaproszonych do współpracy artystów firmowane przez istniejącą od 2015 roku łódzką Przeszłość Roboczą (pod tą nazwą kryje się pracownia dla twórców sztuk wizualnych, muzyków i performerów, a także im dedykowane lub z ich udziałem tworzone miejsce wystaw, spotkań i warsztatów).

czyli powinien zostać ręcznie wykonany albo na takie wykonanie wystylizowany. Ważne, żeby obcowanie z nim pozostawiało wrażenie amatorskiej, „antykunsztownej”, programowo prymitywnej czy niedoskonałej, niesprofesjonalizowanej wytwórczości. Ponadto jako spreparowany chałupniczo czy manufakturowo winien być unikatowy lub niskonakładowy, powielany za pomocą prostych narzędzi reprodukcji w stylu powielacza, ksero⁶² czy mającego ostatnio dobrą passę risografu⁶³, a nie zaawansowanych technik poligraficznych. Dobrze, by sprawiał wrażenie „nizowego”, kontrkulturowego (również w znaczeniu stylizacyjnym), proponował „alternatywność” form porozumiewania się, objawiającą się poprzez propagowaną wizję kultury albo np. z rozmysłem negowaną powagę i z upodobaniem „puszczane oko” do odbiorcy potrafiącego z łatwością wyczuć zaproponowaną konwencję.

Bez względu na hierarchizację parametrów właściwych artzinom, spojrzenie w ujęciu łącznym na różnego typu inicjatywy mogące kryć się pod tym szyldem pozwala je porządkować w kluczu intencjonalnie im przyrodzonej artystyczności, co najwyżej pod kątem różnego stopnia jej natężenia⁶⁴. Artystyczność pozostaje niekwestionowana w odniesieniu do pisemek ugrupowań czy twórców lokowanych w przestrzeni sztuk wizualnych. Z kolei w przypadku wielu artzinów literackich i druków samorodnych jest implikowana i z reguły niekłopotliwa do obrony. Samo niemałe ilościowo poświęcenie miejsca artzinom w kompendium zatytułowanym *Parnas bis. Słownik literatury* [podkr. M.L.] *polskiej urodzonej po 1960 roku* pokazuje ich zadowolenie w przestrzeni zaanektowanej przez sztukę słowa (podobnie jak zamieszczenie hasła „artzin” w *Szkolnym słowniku wiedzy o literaturze*⁶⁵ oraz *Słowniku nowych gatunków i zjawisk*

⁶² Na temat roli, jaką podobne urządzenia odgrywają w kulturze i sztuce najnowszej, zob. K. Eichhorn, *Adjusted Margin. Xerography, Art, and Activism in the Late Twentieth Century*, The MIT Press, Cambridge, Mass.–London, England 2016.

⁶³ Zob. J.Z. Komurki, *Risomania. The New Spirit Of Print*, Niggli Verlag, Salenstein 2017. Por. też M. Chojecki [recenzja], *The New Spirit Of Print. Risomania – recenzja książki*, Oficyna Peryferie Blog. Ciekawsza Strona Druku, 19.10.2017, <https://oficynaperyferie.pl/risomania-recenzja-ksiazki/> [dostęp: 15.04.2018].

⁶⁴ Dobrze rzecz obrazuje postawiona w nieco innym kontekście diagnoza, że w środowiskach, którym ekspresja m.in. (art)zinowa jest przyrodzona, panuje reguła: „Wielu tworzyło, inni aspirowali” (K. Puto, Z. Szczerek, *Iś bin ajn Berliner*, [w:] *Mur. 12 kawałków o Berlinie*, red. A. Wójcińska, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2016, s. 135).

⁶⁵ Zob. TS [Tomasz Stępień], *Art-zin*, [w:] *Szkolny słownik wiedzy o literaturze. Pojęcia – problemy – koncepcje*, red. R. Cudak, M. Pytasz, Videograf II, Katowice 2000, s. 18–22.

*literackich*⁶⁶ [podkr. M.L.]). Akcentuje się zresztą nie tylko literackość artzinów, ale też ich wpływ na kształt czy modalność najnowszej polskiej literatury. Anna Marchewka lansuje wręcz mocną tezę (powołując się w tle m.in. na moje ustalenia zawarte w książce *Gry z „tandetą” w prozie polskiej po 1989 roku*⁶⁷): „Na pytanie o wpływ artzinów (skrót ang. art magazine) na współczesną polską literaturę można odpowiedzieć najkrócej: bez nich by jej nie było. Żadna to przesada, bo przecież gdyby nie zjawiska z tzw. trzeciego obiegu, nie powstałaby polska odmiana nowej kultury i literatury”⁶⁸.

Do przemysłów na temat artystyczności wielu subkulturowych artzinów, a zarazem do wskazywania na podobieństwa zachodzące między nimi a pisemkami tworzonymi przez plastyków, może prowokować i to, że były one często przybudówkami formacji literackich. Na przykład „Na Bezdrożach” to organ grupy poetyckiej Przestrzenie; na gdańską „Metafizykę Społeczną” można spojrzeć jako na wykwit działającej pod patronatem Totartu grupy poetyckiej Złali Mi Się Do Środka; redagowany przez Tomasza Leśniowskiego w latach 1998–2000 w Nowej Rudzie artzin „Cermait” wypełniała m.in. twórczość Polsko-Czeskiej Grupy Poeci ’97⁶⁹ itp. (celowo podaję różne warianty wyrażania się ugrupowań literackich poprzez pisemkowe fora, by wskazać na dużą rozpiętość samej pojemnej formuły zinowej). *Notabene*, wielu twórców

⁶⁶ P. Potrykus-Woźniak, *Artzin*, s. 9–10

⁶⁷ M. Lachman, *Gry z „tandetą” w prozie polskiej po 1989 roku*, Universitas, Kraków 2004.

⁶⁸ A. Marchewka, *Nie ma życia bez zina*, „Znak” 2018, [nr] 6 (nr 757), s. 87. Zob. też M. Fleischer, *Overground. Die Literatur der polnischen alternativen Subkulturen der 80er und 90er Jahre (Eine Einsicht)*, Verlag Otto Sagner, München 1994. Szczególne zasługi w propagowaniu, kanalizowaniu i utrwalaniu zadomowionych w literaturze polskiej po 1989 roku idiomów pisarskich na wskazanym polu można przypisać z pewnością „Lampie i Iskrze Bożej”. Zinopodobności badacze doszukują się też w „bruLionie”: „Najważniejsze pismo nowej generacji literackiej – »bruLion« wiele zawdzięcza poetyce artzinów (czy w ogóle fanzinów), wiele też zrobiło dla popularyzacji artzinów i literatury alternatywnej. Pewne cechy strategii prowokacji, charakterystycznej dla fanzinów, wykorzystuje pismo młodych fundamentalistów katolickich »Frona« (tam też pojawiła się antologia charakterystycznej dla artzinów literatury banalizmu – nr 4/5 1995). Można również zauważyć, że rozwój artzinów zapowiadał następujące po 1989 roku zjawisko decentralizacji życia literackiego, rozwoju lokalnych społeczności literacko-artystycznych, funkcjonujących poza dotychczasowymi centrami kultury (Warszawa, Kraków)” (TS [Tomasz Stępień], *Art-zin*, s. 22). Por. też P. Potrykus-Woźniak, *Artzin*, s. 10; A. Polewczyk, „Happening ciągnęły w czasie”. *Angielska prasa alternatywna a „bruLion”*, „Teksty Drugie” 2012, nr 5, s. 283–294; też, *Na początku był „bruLion”...*, *passim*, por. m.in. s. 211–213.

⁶⁹ Podaję za hasłem: *Cermait (artzin)*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Cermait_\(artzin\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Cermait_(artzin)) [dostęp: 15.06.2019].

artzinów wywodzi się ze środowisk obierających z gruntu multiartystyczny profil działania⁷⁰ (np. warszawskie „Linie” były wydawane przez Słoneczną Ekipę Tworzącą, której członkowie realizowali się na polu literackim i muzycznym, firmując zarazem zespół Joanna Makabrescu, a także jako twórcy szablonów graffiti; z kolei „Schistoma” to pismo performerskiej grupy muzyczno-literackiej Układ Artystyczny), co także daje podstawy do uzgodnień (tym bardziej jeśli wziąć pod uwagę, że np. Andrzej Gołacki z Luxusu grał na gitarze basowej w zespołach Miki Mausoleum i De-Musk, a klimat kontrkulturowej sceny muzycznej Wrocławia konstituował całą grupę Luxus – jej członkowie pozostawali w bliskich relacjach z takimi zespołami jak, oprócz wymienionych kapel, Klaus Mitffoch czy Kormorany, swoje wystawy organizowali często w formie widowiska LUXUS SHOW z oprawą filmową, koncertami, muzyką na żywo, recytacjami poezji i rozmaitymi pokazami intermedialnymi⁷¹).

Doszukiwanie się paralelności estetyk, genezy, motywacji i celów między wykwitami różnych dziedzin sztuki i obiegów kultury uświadamia zarazem ciągłość zainteresowań artystycznych i niesłabnącą potrzebę korzystania w różnych momentach historycznych ze sprawdzonych rozwiązań ukształtowanych w sztuce XX wieku. Paweł Dunin-Wąsowicz i Krzysztof Varga zwracali uwagę, że dla artziniowych twórców „charakterystycznym zjawiskiem jest renesansowe podejście do sztuki [...]. Te same osoby piszą jednocześnie wiersze, opowiadania, rysują komiksy, śpiewają w kapelach”⁷². „Renesansowe” łatwo jednak zastąpić przez „awangardowe” – identyfikator w tym kontekście o wiele bardziej adekwatny. Przywołani autorzy sami zresztą silnie rzecz akcentowali, pisząc: „Publikowane w artzinach teksty znajdowały się najczęściej pod wpły-

⁷⁰ W tym kontekście warto skojarzyć i przywołać postulat, który z pewnością mógłby zostać choć częściowo zrealizowany, gdyby gruntownie przemyśleć możliwe artziniowe dziedzictwo w zakresie zaszczerpionych literaturze najnowszej zasad komunikacyjnych: „W badaniach nad współczesną literaturą polską tego wymiaru, w którym rozumienie literatury jest poszerzone o zjawiska muzyczne i graficzne, nadal brakuje, a przez ten brak tracimy – być może kluczową – perspektywę” (A. Marchewka, *Nie ma życia bez zina*, s. 89).

⁷¹ Zob. A. Mituś, P. Stasiowski, P. Rypson, *Agresywna niewinność...* Por. też np. E. Gorządek, *Grupa Luxus*, Culture.pl, lipiec 2010, <https://culture.pl/pl/tworca/grupa-luxus> [dostęp: 16.04.2018].

⁷² P. Dunin-Wąsowicz, K. Varga, *Parnas bis...*, s. 5.

wem surrealizmu, futuryzmu i dadaizmu”⁷³. Mocno podkreśla się, że: „Tradycja awangardy artystycznej jest jedyną tradycją literacką do której odwołują się teksty w artzinach, a publikujący w nich autorzy z zasady ignorują dotychczasowy dorobek oraz spory ideowe i estetyczne literatury polskiej”⁷⁴. Podobnie ujęta zostaje metoda działań grupy Luxus: „Artyści »luxusowcy« przerabiali [...] nieatrakcyjną rzeczywistość, uciekali od »typowo polskich« problemów w ludyczną ekspresję, odrzucając przy tym rygor formy”⁷⁵.

Jako owocna jawi się perspektywa, by na wpół amatorskie gazetki z obiegu alternatywnego, a obok nich „psychoaktywny magazyn »Luxus«”, „Oj dobrze już” Gruppy czy „Tango” itd., widzieć w kontekście jednodziówek, druków ulotnych i efemerycznych pism powoływanych do istnienia przez futurystów, dadaistów, surrealistów; przy okazji oczywiście też na tle innych, późniejszych, analogicznych w swojej formule technik ekspresji w stylu propagowanych przez Beat Generation *chapbooków* (*notabene* kwalifikowanych jako artziny⁷⁶), a także np. pomysłów dystrybucyjnych Fluxusu. Chodzi jednak nie tylko o podobieństwo między konkretnymi drukami czy sposobami kolportowania i propagowania własnych idei artystycznych, ale również o naśladownictwo dotyczące głębszych prawideł z zakresu technik i filozofii tworzenia. Wspólny awangardowy patronat, który roztacza się nad artzinową ekspresją, wyakcentowuje m.in. modelowe wdrożenie w praktyce twórczej zasady *do it yourself*. Można na nią nie tylko patrzeć z perspektywy hasła: „każdy artysta”, ale też wyeksplikować poprzez frazę: „weź sprawy w swoje ręce”, czyli z położeniem nacisku na postulat: (s)twórz sztukę po swojemu; zrób coś, co każdy mógłby wykonać; zrób coś tak, jak każdy mógłby to wykonać. Łatwo uznać, że na taki właśnie cel nastawał i nastawiał się Tristan Tzara w *Maniście o miłości słabej i miłości gorzkiej* z 1920 roku, gdy podając przepis, jak wykonać poemat dadaistyczny, poniekąd sformułował zalecenia stanowiące też kamień węgielny późniejszych przedsięwzięć artzinowych:

⁷³ Tamże, s. 4.

⁷⁴ TS [Tomasz Stepień], *Art-zin*, s. 20.

⁷⁵ E. Gorządek, *Grupa Luxus*.

⁷⁶ Zob. J. Łojas, A. Rogozińska, *Zin*, [w:] *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*, red. G. Godlewski, A. Karpowicz, M. Rakoczy, P. Rodak, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014, s. 560.

Weź gazetę.
 Weź nożyczki.
 Wybierz z gazety artykuł takiej długości, jaką przewidujesz dla swojego
 [poematu].
 Wytnij artykuł.
 Potem starannie wytnij każde słowo z artykułu i wsyp wycinki do worka.
 Lekko potrząśnij.
 Potem starannie wyciągaj odcinki jedne po drugich.
 Przepisz sumiennie.
 W kolejności, w jakiej wyszły z worka.
 Poemat będzie do Ciebie podobny.
 I oto jesteś pisarzem nieskończenie oryginalnym z czarującą wrażliwoś-
 [cią, choć jeszcze niezrozumiałą dla pospolitej publiczności⁷⁷.

Ogólny przepis na tworzenie sztuki (z) gazet kieruje uwagę na możliwość zgru-
 powania ekspresji artzinojowej w różnych jej odmianach pod szyldem *press artu*. To
 w moim przekonaniu optyka o wiele bardziej przyległa do literackiej i artystycznej
 gazetkowej alternatywy niż proponowany przez Piotra Rypsona, wprowadzie te-
 stujący i nienachalnie, tryb uzgodnień tego typu druków z ideą książki artystycz-
 nej⁷⁸. Określeniem *press art* sondując posłużył się niegdyś Grzegorz Sztabiński⁷⁹,
 miał jednak na myśli sposoby uprawiania sztuki na łamach gazet, co uznałabym
 tylko za jeden z potencjalnych sposobów rozumienia tego pojęcia. W świetle artzi-
 nojowej produkcji o wiele bardziej kusząco przedstawia się perspektywa uznania sa-
 mych pism za artefakty artystyczne. Poszerza to pole odniesień, jakie w sztuce XX
 wieku stworzyły gazety. Piszący o ich funkcji w sztuce⁸⁰ akurat ten aspekt raczej

⁷⁷ T. Tzara, *Manifest o miłości słabej i miłości gorzkiej*, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, teksty wybrał i przeł. A. Ważyk, Czytelnik, Warszawa 1976, s. 45–46.

⁷⁸ P. Rypson, *Stan wojenny i inne stany*, s. 124–136. Niekiedy wydawnictwa artzinojowe bywają nazywane artbookami – takim kwalifikatorem w zestawieniu bibliograficznym opatrują magazyn „Luxus” autorzy publikacji poświęconej wrocławskiej grupie; zob. A. Mituś, P. Stasiowski, P. Rypson, *Agresywna niewinność...*, s. 470.

⁷⁹ G. Sztabiński, *Idea PRESS ART*, „Tygiel Kultury” 2000, nr 11/12, s. 39–43.

⁸⁰ Na rodzimym gruncie literaturoznawczym czynił to np. R. Nycz, „Cytaty z rzeczywistości”. *Funkcje wiadomości prasowych w literaturze*, [w:] tenże, *Tekstowy świat. Postrukturalizm a wiedza o literaturze*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 1995, s. 225–246. Zob. też np. katalog: G. Apgar, S. O’L. Higgins, C. Striege, *The Newspaper in Art*, New Media Ventures, Inc., Spokane, Washington 1996.

pomijają, skupiając się na roli gazety w obszarze przedstawienia i szeroko pojętych efektów mimetycznych, dokumentacyjnych, a także retorycznych, jako inspiratora zasad obrazowania, również prefabrykatu, który zostaje włączony w porządek dzieła na prawach „cytatu z rzeczywistości”⁸¹ (np. w kolażach kubistów czy poezji Nowej Fali) albo wzorca komunikacyjnego (np. w zakresie formuł genologicznych, co obrazuje m.in. przypadek „powieści w odcinkach” lub – w innym wymiarze – próba tworzenia literackich ekwiwalentów *fait divers*, czego badacze dopatrywali się choćby w twórczości Mirona Białoszewskiego⁸²). Tymczasem artzinoza specyfika jaskrawo uzmysławia zasługujący na osobne przemyslenie rodzaj bodźców, które sztuce przesyła gazeta. Można ją bowiem rozpatrywać w kategorii artystycznego medium, którego wybór determinuje specyfikę przekazu, co dotyczy zresztą nie tylko działań artziniowych (np. gazetową oprawą i stylistyką posłużył się niedawno Konrad Góra w swoim trzecim tomiku wierszy *Siła niższa (full hasiok)*, jako matrycę dla tej realizacji wykorzystując numer „Słowa Polskiego” z 1995 roku⁸³).

Jeszcze innym wartym rozważenia aspektem artziniowego rzemiosła jest problematyka *hand-made*, tzn. pracy rąk „w postindustrialnej rzeczywistości”, jak zatytułowana została książka⁸⁴, w której z powodzeniem mógłby się znaleźć artykuł poświęcony gazetkowej wytwórczości. Rzecz prowokuje do wcale nieoczywistego pytania, co znaczy dziś *hand-made* w sztuce:

Ubrudzenie rąk i tworzenie sztuki, która zabrudzona jest ideami, to nie całkiem to samo, ale też nie są to dwie całkiem osobne rzeczy. Chodzi bowiem o to, by pokazać, że prosta opozycja pomiędzy tym, co konceptualne, a ręczną pracą jest rzadko adekwatna. [...] twórczość wielu artystów oscyluje pomiędzy tymi dwoma biegunami⁸⁵.

⁸¹ Zob. R. Nycz, „Cytaty z rzeczywistości”...

⁸² M. Głowiński, *Małe narracje Mirona Białoszewskiego*, [w:] tenże, *Narracje literackie i nieliterackie* [Prace wybrane Michała Głowińskiego, red. R. Nycz, t. II], Universitas, Kraków 2000, s. 159–172 (zwłaszcza s. 164–169). Por. też R. Nycz, „Cytaty z rzeczywistości”..., s. 242–245.

⁸³ K. Góra, *Siła niższa (full hasiok)*, Fundacja na Rzecz Kultury i Edukacji im. T. Karłowicza, Wrocław 2012. Co ciekawe, gazetowa płachta tytułowana jest „książką” („Książka dostępna w księgarni Tajne Kompletu Wrocław, Przejście Garncarskie 2 (Rynek)” – tamże, ostatnia strona, pod zapisem kolofonowym).

⁸⁴ *Hand-made. Praca rąk w postindustrialnej rzeczywistości*, red. M. Krajewski, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana [Seria Design], Warszawa 2010.

⁸⁵ B. Fer, *Sztuka bez końca*, przeł. F. Lipiński, „Artium Quaestiones” 2018, [t.] XXIX, s. 280–281.

Hand-made postrzegać można bowiem nie jako samą metodę wytwórczą, ale też artystyczny koncept. Taka intuicja tkwi w zadanym współczesnym twórcom artzinoŹw pytaniu: „dlaczego nie rzeźbisz w marmurze?”⁸⁶. Nie musi w nim chodzić jedynie o demonumentalizację doświadczeń artystycznych i zademonstrowanie typowej dla działalności na niwie artzinoŹwej chęci odejścia od patosu wielkiej sztuki. Pobrzmiewa tu także dopominanie się o namysł nad możliwością wskazania na niedostatecznie chyba rozpoznane warianty efektów haptycznych w sztuce. Innymi słowy, artzinoŹwy dorobek kieruje uwagę na pytanie, jak sztuka może się odwoływać do zmysłu dotyku i czy umie tworzyć na tym polu porozumienie z odbiorcami – „przez dotyk” (dosłownie: poprzez przepływ energii tego zmysłu, ale i w znaczeniu metaforycznym: poprzez chęć poruszenia czulej struny, wzbudzenia i pobudzenia emocji dzięki nawiązaniu do wspólnego sensualnego pola z uprzywilejowaniem i wyostreniem jego konkretnego obszaru). Co ciekawe, w jednym z numerów „Tanga” (oznaczonego przez twórców jako numer 8 – dość arbitralnie, tzn. bez zachowania dbałości o liczbową ciągłość i odbicie rzeczywistego ilościowego dorobku pisemkowego grupy Łódź Kaliska) pojawiają się osobne strony odwołujące się do zmysłu dotyku jako wartego stematyzowania konceptu. Na jednej z nich widnieje, wykonany na biało i zamieszczony skośnie po przekątnej, napis: „DOTYK”, a na kolejnych na takim samym tle i niejako ilustratywnie do napisu figurują zdjęcia – jedno ukazuje zbliżenie na wnętrze ludzkiej dłoni, a drugie przedstawia dwa zagięte ludzkie palce⁸⁷. W świetle propozycji artzinoŹw, które, nawet jeśli nie są ręcznie wykonane, próbują zachować wrażenie *hand-made*, warto z pewnością na nowo rozważyć pod tym kątem wymiar „dotykowości” w sztuce (również w odniesieniu do sposobów, w jakie osiągane są efekty personalizacji przekazu i skracania dystansu między artystą, dziełem i odbiorcą). Haptyczność bowiem potrafi się realizować w sztuce również innymi kanałami niż te tradycyjnie podobnym jakościom przypisane (jak choćby rzeźba) czy te (po)nowoczesne, zaawansowane technologicznie, o których pisał np. Ryszard W. Kluszczyński w kontekście interaktywności mediów elektronicznych⁸⁸.

⁸⁶ Książki z bebeczów...

⁸⁷ Zob. <http://www.kulturazrzuty.pl/tango5.php> [dostęp: 12.09.2019].

⁸⁸ R.W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2010 – tu zwłaszcza por. podrozdział: *Interaktywny dotyk*, s. 167–171.

Może zresztą przynajmniej część problemów wystawienniczych, które rodzą gazetkowe twory, bierze się z niekompatybilności sensualnej ekspozycji. Uprzywilejowuje się w niej zmysł wzroku jako naturalny dla przestrzeni muzealno-galeryjnych, co oznacza, że w pierwszej kolejności musimy na artziny patrzeć, zamiast móc je również (po)dotykać⁸⁹.

Haptyczny aspekt odgrywa rolę przy tworzeniu artzinów i w hierarchii właściwych im efektów plasuje się wysoko albo wręcz jest pierwszoplanowy. Gdy Fundacja Otwarty Kod Kultury w odpowiedzi na duży odzew ze strony osób zaangażowanych w zbiorowe tworzenie artzinu „Ścinka” skierowała do uczestników tego działania wyrazy wdzięczności za poczynione wysiłki, uczyniła to w charakterystycznej kolejności: „dziękujemy Wszystkim, którzy **wycinali, sklejali, wiązali** [podkr. M.L.], czytali, życzliwym słowem obdarzali, sympatyzowali, byli”⁹⁰. Do preparowania artzinów autorzy często wykorzystują nożyczki i klej, posługują się chętnie piśmem ręcznym, niekiedy stosując dodatkowe komponenty o niejednolitej fakturze, dodatkowo jeszcze plamią,

⁸⁹ Osobnej refleksji warto byłoby poddać samą tradycję ekspozycyjną artzinów czy szerzej: kwestię dotyczącą zasad ich gromadzenia, udostępniania i optymalnego prezentowania. Co znamienne, artzinów programowo nie pozyskują raczej biblioteki, a w każdym razie nie zabiegają w specjalny sposób o ich posiadanie. Zdecydowanie częściej trafiają one pod kuratelę muzealną i są deponowane tam w archiwach. Zresztą sami twórcy też wybierają taki kierunek usytuowania instytucjonalnego jako bardziej dla siebie oczywisty (tak uczynił choćby Jacek Katos, przekazując Muzeum Sztuki w Łodzi z okazji proklamowanego zakończenia działalności literackiej m.in. okolicznościowy ostatni numer wydawanego przez siebie w latach 1988–1992 i reaktywowanego w 2018 roku, z okazji Roku Awangardy, piśmka „Dada Rzyje”). Twórcy i sympatycy artzinów organizują ich wystawy przy okazji zlotów, targów i innych imprez środowiskowych (bodaj pierwszym wydarzeniem tego rodzaju była Wystawa Prasy Alternatywnej – znana również pod nazwą: Wystawa Prasy Zajebistej albo Wystawa Polskiej Prasy Zajebistej – zorganizowana przez Krzysztofa Skibę w Łodzi w 1989 roku pod hasłem przewodnim: Szalona Twórczość Xeroksów). Pytanie o to, czy artziny bardziej pasują do przestrzeni muzeum, czy biblioteki, uważam za zasadne zawiesić. Nie ma tu bowiem w moim przekonaniu jednoznacznych rozstrzygnięć, ale biorąc pod uwagę zestaw bardzo różnych artzinowych cech, intuicyjnie skłaniałabym się ku temu, by panowała w tej kwestii kompatybilność oznaczająca jednoczesność „muzealnego” i „bibliotecznego” podejścia, tzn. by w przestrzeni galeryjnej osiągalna była możliwość czytelniczego oglądu, a zarazem też taktylnego obcowania z tymi formami (zamiast wieszać artziny na ścianie, umieszczać je w gablotach czy nawet digitalizować i udostępniać w tej postaci, kto wie, czy nie lepiej byłoby zaoferować odbiorcom reprints do przeglądania). Z kolei w bibliotekach na pewno nie powinno się artzinowych egzemplarzy poddawać standardowym procedurom ostemplowania, nalepiania sygnatury, zbiorczego oprawiania numerów itp.

⁹⁰ <https://www.facebook.com/events/342454719419634/permalink/349085165423256/> [dostęp: 15.03.2018].

brudzą przekaz albo zostawiają techniczne ślady tuszu, farby drukarskiej, zciemnień powstałych w efekcie stosowania zużytego sprzętu kserograficznego itp. Nawet jeśli pomysłodawcy artzinów nie uciekają się wprost do tego rodzaju metod, zależy im na uzyskaniu wrażenia, iż taki proces obróbki miał miejsce, tzn. by było widać właśnie taktylny nakład pracy i to, że obiekty powstały nie tyle bez staranności wykonania, ile z zamysłem pozostawienia na nich śladu dotykowej ingerencji. Jednocześnie artzinom przyrodzona jest materialna ulotność. Typowe druki tego rodzaju noszą ślady przechodzenia z rąk do rąk: z rąk wykonawców do rąk odbiorców, którzy też często i chętnie przekazują sobie konkretne pisemka. W ten sposób odciskają się na nich prawidła wielokrotnego „użytkowania” – gazetkowe artefakty mogą być np. zaplamione, pozaginane, pogniecione, niekompletne itp., co jednak nie stanowi objawu ich uszkodzenia. Z perspektywy specyfiki medium taki stan okazuje się pożądanym, bo oznacza optymalną i umotywowaną konkretyzację, recepcyjną nośność przekazu i adekwatność zasad użycia względem zastosowanego nośnika. W artzinową naturę wtopiona jest potencjalność dematerializacji. Anihilacja wynikająca z taktylnego użytkowania pozostaje z artzinami ściśle skorelowana, co tworzy pomost do, być może (rzecz formułuję na zasadzie ostrożnej jeszcze hipotezy), rozpatrywania tych inicjatyw we wspólnym polu z innymi zadomowionymi w sztuce działaniami o ulotnym charakterze, podnoszącymi efemeryczność do rangi konstytutywnej cechy przekazu.

W artzinowej aktywności chodzi o kumulację efektów: na tradycyjne już formy komunikacji artystycznej nakładane są doświadczenia użytkowników współczesnej kultury. Dochodzi do połączenia artefaktu i „wyrobu”⁹¹. Rzuci się w oczy komunikacyjna i obiektowa natura artzinu, który funkcjonuje jako przekaznik różnych idei, nośnik twórczości i który zarazem sam w sobie może być

⁹¹ Również w znaczeniu, jakie temu słowu nadaje O. Drenda, *Wyroby. Pomysłowość wokół nas*, Karakter, Kraków 2018. Byłoby w ogóle interesująco rozważyć polską artzinową specyfikę w kontekście ikonicznych znaków rodzimej kultury nasycających przestrzeń publiczną iście „galanteryjnymi” efektami (zob. np. ostatnio wydane prace o polskim designie – także typografii – *à rebours: TypoPolo*, koncepcja wydawnictwa R. Wawrzkievicz, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2014; *Polskie Las Vegas i szwagier z Corelem. Architektura, moda i projektowanie wobec transformacji systemowej w Polsce*, red. L. Klein, Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa 2017; W. Grabowski, *Dizajn tamtych czasów*, Wydawnictwo Nisza, Warszawa 2017). Na tym tle artziny stałyby się propozycjami potrafiącymi te efekty, intuicyjnie lub świadomie, zwielokrotnić, zironizować, wyostrzyć.

traktowany jako gest artystyczny. Gazetkowy twór funkcjonujący w podwójnej roli (jako nośnik i artefakt) proponuje specyficzne wdrożenie idei *ready-made*. O artzinach przez analogię do *ready makes* można pomyśleć, że to „rzeczy, które nie są sztuką, ale sztukę tworzą”⁹².

Silnie nasuwa się również kwestia rozpatrywania artzinów jako specyficznych „zdarzeń” (czasem też „anty zdarzeń”) w sztuce. Bardzo to pasuje choćby do konsekwentnie wdrażanej koncepcji Jacka Kryszkowskiego. Na ruch artziny od strony prawideł literackich i literaturoznawczych można spojrzeć jako na ucieczkę przed libryzacyjną oficjalnością w zdarzeniowość. Z kolei od strony porządku historii sztuki wejście w paradygmat werbocentryczny też może być interpretowane w specyficznie „happenerskim” wymiarze. Nic dziwnego, że o magazynie „Luxus” przeczytamy, iż „– bardziej niż książkę – przypomina koncert rockowy”⁹³, a „bruLion”, który wiele zawdzięcza artzinowym inicjatywom, bywa uznawany za „happening ciągły w czasie”⁹⁴. Dobrym przykładem łączenia zdarzeniowości z artzinowością jest strategia pisma „Cegła. Magazyn Materiałów Literackich”⁹⁵, które nie tylko specjalizuje się w aktywistycznych działaniach promocyjnych wokół konkretnych numerów, ale i podejmuje nietypowe jak na formułę gazetkową eksperymenty w zakresie artefaktowym (niektóre numery pisma wydawano w formie wlepek, banknotów, масечек przeciwsmogowych, a nawet podkolanówek z wierszami różnych współczesnych poetów do wyboru).

W gruncie rzeczy twórca artziny zajmuje się – to nic, że często intuicyjnie – jednoczesnym uprawianiem sztuki (i poniekąd metasztuki) „obiektovej” i „zdarzeniowej”, ewokując refleksję nad ograniczeniami transmisji obu. Artziny proponują

⁹² Przejmują to określenie z tekstu: D. Rübel, *Rzeczy stają się sztuką – rzeczy tworzą sztukę. O zachowaniu upartych obiektów*, przeł. M. Bryl, „Artium Quaestiones” 2018, [t.] XXIX, s. 243 (por. też s. 243–250).

⁹³ P. Rypson, *Stan wojenny i inne stany*, s. 134.

⁹⁴ Tym określeniem Robert Tekieli, redaktor naczelny „bruLionu”, posługiwał się często w wywiadach, aby zobrazować strategię obroną w prowadzonym przez siebie piśmie. Bodaj po raz pierwszy to sformułowanie przywołał jednak w swoim omówieniu zinowych produkcji, charakteryzując akcje i taktykę Pomarańczowej Alternatywy – zob. R. Tekieli, *Fuckty (1)*, „bruLion” 1989, nr 11–12, s. 159 (przedruk: tenże, *Fuckty* [przedruk za zgodą R. Tekielego, red. i skróty: M.K. Dziób], „Frona LUX” 2014, nr 72). Szczegółowiej na ten temat pisze A. Polewczuk, *Na początku był „bruLion”...*, s. 43–99, 101–146 (por. zwłaszcza s. 116, 144–146).

⁹⁵ Zob. <http://magazyn-cegla.net/> [dostęp: 15.06.2019]. Zob. też G. Hetman, hasło: „Cegła. Magazyn Materiałów Literackich”, [w:] *Pisma kulturalne w Polsce...*, s. 50–52.

bowiem namysł nad sztuką oraz kpinę z tego namysłu i z samej sztuki. Chodzi w nich o jednoczesne powielanie i przedrzeźnianie dykcji awangardowych. Twórcy artzinów naśladowali gesty artystyczne oswojone przez dadaizm, futuryzm, surrealizm i równocześnie ze swadą ironizują na ich temat, pokazując punkt dojścia awangardowego eksperymentu i dziedzictwa. Artzinową specjalnością jest też unieważnianie wielu istotnych dla sztuki pytań, przy czym redukcji czy anihilacji konkretnych zagadnień nie towarzyszy wyostrowanie innych. Przekraczanie dostrzeżonych w sztuce ograniczeń (np. dziedzinowych) odbywa się przez programowo „regresowe” minimalizowanie wielu istotnych dla niej kwestii. Możliwe, że właśnie po to, by te kwestie mocno wybrzmiewały – jako widome braki. Artzinowe eksperymentarium, z którego tak ochoczo od jakiegoś czasu korzystają twórcy, ukazuje, czego sztuka ma dziś w nadmiarze i na jakie niedobory cierpi. W pisemkowej wytwórczości jak w soczewce skupiają się węzłowe zagadnienia absorbujące uwagę artystów od czasu pierwszych awangard. Na poszukiwania dotyczące przekraczania ograniczeń dziedzinowych sztuki nakładają się różnorakie kluczowe dla nich eksperymenty z samym medium. Ważnym, artykułowanym lub implikowanym, problemem w sztuce XX i XXI wieku pozostaje właśnie kwestia wyboru medium adekwatnego nie tylko do stawianych sobie szczegółowych celów, ale i do (o)budowy zasadniczej pozycji w obszarze oddziaływania estetycznego. Dla awangardowych twórców, a potem dla ich kontynuatorów i spadkobierców, bardziej pojętne niż dążenie do okopywania się na usankcjonowanych sztańcach sztuki jawiło się programowe destabilizowanie jej granic czy obwarowań, uderzanie w jej *status quo*, naruszanie zaakceptowanych reguł gry, zbliżanie na polu doświadczeń, wychodzenie sobie naprzeciw reprezentantów innych dziedzin, kwestionowanie zasadności podziału na odseparowane zasady ekspresji. Prawidłowości związane z funkcjonowaniem artzinów (w aspekcie terminologicznym i w zakresie wykładników, by tak rzec, „obiektowych”) to potwierdzają.

Bibliografia

- Antologia zinów 1989–2001*, oprac. Dariusz Ciosmak, współpr. Rafał Grodzicki i in., Wydawnictwo Liberation, Kielce 2001.
- Apgar Garry, Higgins Shaun O’L., Striege Colleen, *The Newspaper in Art*, New Media Ventures, Inc. Spokane, Washington 1996.

- Art Zine Gallery [katalog I festiwalu Art Zine Gallery], Zielona Góra 1992.
- Artzin – self-publishing – warsztaty, <http://grafikailustracyjna.blogspot.com/2017/01/artzin-warsztaty.html> [dostęp: 30.09.2018].
- Artzin (art magazine), <https://pl.wikipedia.org/wiki/Artzin> [dostęp: 10.04.2019].
- Art-ziny. Zielonogórska twórczość alternatywna lat 90. [katalog wystawy: Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze, IX–X 2009, koncepcja i scenariusz wystawy, tekst katalogu: Aneta Kamińska, konsultacje: Jacek „Katos” Katarzyński, Bruno Aleksander Kieć, Muzeum Ziemi Lubuskiej, Zielona Góra 2009.
- Bujnowski Rafał, Firek Marek, Kurosawa Józef, Maciejowski Marcin, Sasnal Wilhelm oraz gościnnie Świetlicki Marcin, *Słynne Pismo we Wtorek. Antologia*, Raster, Warszawa 2002.
- Chojcecki Michał, *Co to jest zine?*, Oficyna Peryferie Blog. Ciekawsza Strona Druku, 5.02.2018, <https://oficynaperyferie.pl/co-to-jest-zine/> [dostęp: 15.03.2018].
- Chojcecki Michał, *Micro Zines – jak kształtowała się formuła serii wydawniczej*, Oficyna Peryferie Blog. Ciekawsza Strona Druku, 12.10.2018, <https://oficynaperyferie.pl/co-to-jest-zine/> [dostęp: 20.12.2018].
- Chojcecki Michał [recenzja], *The New Spirit Of Print. Risomania – recenzja książki*, Oficyna Peryferie Blog. Ciekawsza Strona Druku, 19.10.2017, <https://oficynaperyferie.pl/risomania-recenzja-ksiazki/> [dostęp: 15.04.2018].
- Chorążki Włodzimierz, *Polska prasa alternatywna (trzecioobiegowa) lat 1990–1995*, [w:] *Prasa trzecioobiegowa w Polsce 1990–1995*, oprac. Włodzimierz Chorążki i zespół: Wojciech Kajtoch, Piotr Kulig, Łukasz Marciszewski, Paweł Płaneta, Uniwersytet Jagielloński Ośrodek Badań Prasoznawczych, Kraków 1996.
- Drągowska Magdalena, Kuryłek Dominik, Tatar Ewa Małgorzata, *Krótką historia Grupy Ładnie*, Korporacja Ha!art, Kraków 2008.
- Drenda Olga, *Wyroby. Pomysłowość wokół nas*, Karakter, Kraków 2018.
- Dunin-Wąsowicz Paweł [wywiad], *Donos z czasów bez faktury. O artzinach, poetyce tytułów i wspólnej sieci punkrockerów – z wydawcą, redaktorem naczelnym „Lampy” i autorem książki „Warszawa fantastyczna” – P. Dunin-Wąsowiczem rozm. Agnieszka Wolny-Hamkało*, „Biuro” [Organ Prasowy BWA Wrocław] 2012, nr 1 (nr 4: *Lata osiemdziesiąte*).
- Dunin-Wąsowicz Paweł, *Jak zakwitły i zwiędły kwiaty technologii i demokracji – artziny w Polsce*, [w:] *Kultura niezależna w Polsce 1989–2009*, red. Piotr Marecki, Korporacja Ha!art, Kraków 2010.
- Dunin-Wąsowicz Paweł, *Technologia i ośmielenie*, [w:] *Xerofeeria 2.0. Antologia artzinów. Polskie alternatywne pisma literackie 1980–2000. Wersja beta*, oprac. Paweł Dunin-Wąsowicz, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2002.
- Dunin-Wąsowicz Paweł, Varga Krzysztof, *Parnas bis. Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku*, wyd. III, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 1998.

- Eichhorn Kate, *Adjusted Margin. Xerography, Art, and Activism in the Late Twentieth Century*, The MIT Press, Cambridge, Mass.–London, England 2016.
- Fenactil, *Nootropil, Exkluziv 1991–1994* [reprint z odbitek kserograficznych pism „Fenactil”, „Nootropil”, „Exkluziv” ze zbiorów Pawła Dunin-Wąsowicza], Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2005.
- Fer Briony, *Sztuka bez końca*, przeł. Filip Lipiński, „Artium Quaestiones” 2018, [t.] XXIX.
- Firlej-Buzon Aneta, *Historia polskich fanzinów*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Biblioteko-znawstwo” 1998, [t.] 21.
- Fleischer Michael, *Overground. Die Literatur der polnischen alternativen Subkulturen der 80er und 90er Jahre (Eine Einsicht)*, Verlag Otto Sagner, München 1994.
- Głowiński Michał, *Małe narracje Mirona Białoszewskiego*, [w:] tenże, *Narracje literackie i nieliterackie* [Prace wybrane Michała Głowińskiego, red. Ryszard Nycz, t. II], Universitas, Kraków 2000.
- Gorządek Ewa, *Grupa Luxus*, Culture.pl, lipiec 2010, <https://culture.pl/pl/tworca/grupa-luxus> [dostęp: 16.04.2018].
- Góra Konrad, *Siła niższa (full hasiok)*, Fundacja na Rzecz Kultury i Edukacji im. T. Karpowicza, Wrocław 2012.
- Grabowski Piotr, *Zrób sobie dobrze zin. Od niezależności jako idei do niezależności jako formy*, „Res Publica Nowa” 2011, nr 16.
- Grabowski Wojciech, *Dizajn tamtych czasów*, Wydawnictwo Nisza, Warszawa 2017.
- Hand-made. Praca rąk w postindustrialnej rzeczywistości*, red. Marek Krajewski, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana [Seria Design], Warszawa 2010.
- Hetman Grzegorz, hasło: „Cegła. Magazyn Materiałów Literackich”, [w:] *Pisma kulturalne w Polsce po 1989 roku. Leksykon*, red. Jacek Gałuszka, Grażyna Maroszczuk, Agnieszka Nęcka, Wydawnictwo Naukowe Śląsk, Katowice 2010.
- Kajtoch Wojciech, *Świat prasy alternatywnej w zwierniadle jej słownictwa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1999.
- Kamińska Aneta, *Art-ziny. Zielonogórska twórczość alternatywna lat 90.*, [w:] *Kultura i społeczeństwo na Środkowym Nadodrzu w XIX i XX wieku*, red. Przemysław Bartkowiak, Dawid Kotlarek, Pro Libris – Wydawnictwo WiMBP im. Cypriana Norwida w Zielonej Górze, Zielona Góra 2008.
- Katalog Polskiej Prasy Alternatywnej (Trzecioobiegowej) 1990–1995*, oprac. Włodzimierz Chorażki i zespół: Paweł Płaneta, Piotr Kulig, Łukasz Marciszewski, Adam Roliński, Uniwersytet Jagielloński Ośrodek Badań Prasoznawczych, Kraków 1996.
- Kluszczyński Ryszard W., *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2010.
- Kocot Karolina, *Artzin Edward Stachura*, opublikowany 14.06.2018, <https://www.behance.net/gallery/66808259/Artzin-Edward-Stachura> [dostęp: 30.09.2018].

- Komurki John Z., *Risomania. The New Spirit Of Print*, Niggli Verlag, Salenstein 2017.
- Książki z bebechów. Pierwszy wywiad z Grupą artystyczną Brzuch, rozm. Zofia Ulańska, „Magazyn Społeczno-Artystyczny PROwincja”, 3.05.2018, <http://prowincja.art.pl/ksiazki-bebechow-pierwszy-wywiad-grupa-artystyczna-brzuch/> [dostęp: 30.09.2018].
- Lachman Magdalena, *Artzinowe (re)aktywacje dadaizmu*, [w:] *Impuls dadaistyczny w polskiej sztuce i literaturze dwudziestowiecznej*, red. Paulina Kurc-Maj, Paweł Polit, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2017.
- Lachman Magdalena, *Dadaism (Re)activated. Artzins and Dada*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2017, [t.] 44, nr 6.
- Lachman Magdalena, *Gry z „tandetą” w prozie polskiej po 1989 roku*, Universitas, Kraków 2004.
- Linie 1988–1994* [reprint z odbitek kserograficznych pisma „Linie” ze zbiorów Pawła Dunin-Wąsowicza, Marka Karcerowicza, A. Wasilkowskiego, P. Roszczyka], Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2005.
- Łojas Joanna, Rogozińska Anna, *Zin*, [w:] *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*, red. Grzegorz Godlewski, Agnieszka Karpowicz, Marta Rakoczy, Paweł Rodak, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014.
- Łuczko Zofia, „Tango”, <http://www.kulturazrzuty.pl/tango.php> [dostęp: 24.09.2018].
- Marchewka Anna, *Nie ma życia bez zina*, „Znak” 2018, [nr] 6 (nr 757).
- Marecki Piotr, Stokfiszewski Igor, Witkowski Michał, *Tekstyli. O „rocznikach siedemdziesiątych”*, Krakowska Alternatywa & Rabid, Kraków 2002.
- Mituś Anna, Stasiowski Piotr, Rypson Piotr, *Agresywna niewinność. Historia grupy Luxus*, BWA Wrocław & Osman Djajadisastra, Wrocław 2014.
- Muzyczuk Daniel, *Cześć czarnej sztuce. Literacka twórczość Jacka Kryszkowskiego*, „Miejsce. Studia nad sztuką i architekturą polską XX i XXI wieku” 2015, [t.] 01.
- Nowakowski Artur, *Fanzin SF. Artyści – wydawcy – fandom*, Instytut Kultury Popularnej, Poznań 2017.
- Nycz Ryszard, „Cytaty z rzeczywistości”. *Funkcje wiadomości prasowych w literaturze*, [w:] tenże, *Tekstowy świat. Postrukturalizm a wiedza o literaturze*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 1995.
- Olczyk Jacek, *Życie literackie w Krakowie w latach 1893–2013*, Korporacja Ha!art, Kraków 2016.
- Pęczak Mirosław, *Amatorzy awangardy*, „Polityka” 1993, nr 47.
- Pęczak Mirosław, *Mały słownik subkultur młodzieżowych*, Semper, Warszawa 1992.
- Pisma kulturalne w Polsce po 1989 roku. Leksykon*, red. Jacek Gałuszka, Grażyna Maroszczyk, Agnieszka Nęcka, Wydawnictwo Naukowe Śląsk, Katowice 2010.
- Poletti Anna, *Intimate Ephemera. Reading Young Lives in Australian Zine Culture*, Melbourne University Press, Carlton, Victoria 2008.

- Polewczyk Aleksandra, „*Happening ciągły w czasie*”. *Angielska prasa alternatywna a „brulion”*, „Teksty Drugie” 2012, nr 5.
- Polewczyk Aleksandra, *Na początku był „brulion”. O modelach kultury i poezji roczników sześćdziesiątych*, Universitas, Kraków 2017.
- Polskie Las Vegas i szwagier z Corelem. Architektura, moda i projektowanie wobec transformacji systemowej w Polsce*, red. Lidia Klein, Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa 2017.
- Potrykus-Woźniak Paulina, Artzin, [w:] też, *Słownik nowych gatunków i zjawisk literackich*, Wydawnictwo Szkolne PWN [seria: ParkEdukacja], Warszawa–Bielsko-Biała 2010.
- Powstał pierwszy artzin „Papierówki”* [sic! – M.L.]. *We wtorek premiera wyjątkowego pisma*, 15.05.2017, <http://olsztyn.wm.pl/438678,Powstal-pierwszy-artzin-Papierowki-We-wtorek-premiera-wyjatkowego-pisma.html> [dostęp: 15.09.2018].
- Prasa trzecioobiegowa w Polsce 1990–1995*, oprac. Włodzimierz Chorążki i zespół: Wojciech Kajtoch, Piotr Kulig, Łukasz Marciszewski, Paweł Płaneta, Uniwersytet Jagielloński, Ośrodek Badań Prasoznawczych, Kraków 1996.
- Promocja artzina literacko-kulturalnego „Papierówka”*, <http://cojestgrane24.wyborcza.pl/cjg24/Olsztyn/1,45,400506,Promocja-artzina-literacko-kulturalnego--Papierowk.html> [dostęp: 15.09.2018].
- Puto Kaja, Szczerek Ziemowit, *Is bin ajn Berliner*, [w:] *Mur. 12 kawałków o Berlinie*, red. Agnieszka Wójcińska, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2016.
- Rübel Dietmar, *Rzeczy stają się sztuką – rzeczy tworzą sztukę. O zachowaniu upartych obiektów*, przeł. Mariusz Bryl, „Artium Quaestiones” 2018, [t.] XXIX.
- Rypson Piotr, *Dosyć Podporządku!*, „Ex Libris” 1994, nr 43.
- Rypson Piotr, *Książki i strony. Polska książka awangardowa i artystyczna w XX wieku*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2000.
- Rypson Piotr, *Stan wojenny i inne stany*, [w:] tenże, *Książki i strony. Polska książka awangardowa i artystyczna w XX wieku*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2000.
- Shuty Sławomir, *Nowy Baton*, <http://www.ha.art.pl/prezentacje/29-projekty/839-slawomir-shuty-nowy-baton.html> [dostęp: 12.04.2018].
- ShutyTM Sławomir, *Produkt Polski (recycling)*, Korporacja Ha!art, Kraków 2005.
- Sienkiewicz Karol, *Grupa Ładnie*, Culture.pl, grudzień 2007, <https://culture.pl/pl/tworca/grupa-ladnie> [dostęp: 12.03.2018].
- Słynne Pismo we Wtorek*, https://pl.wikipedia.org/wiki/S%C5%82ynne_Pismo_we_Wtorek [dostęp: 12.04.2018].
- Spychalski Mirosław, *Na straży awangardy – wesole i ponure wypisy z historii polskiego undergroundu*, „Odra” 2014, nr 4.
- Stańczyk Xavery, *Macie swoją kulturę. Kultura alternatywna w Polsce 1978–1996*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2018.

- Stencel Weronika, „Gazeta Musi się Ukazać” – Nabór do Redakcji, <https://www.facebook.com/events/2347102462199979/> [dostęp: 20.07.2019].
- Stępień Tomasz, *Art-zin*, [w:] *Szkolny słownik wiedzy o literaturze. Pojęcia – problemy – koncepcje*, red. Romuald Cudak, Marek Pytasz, Videograf II, Katowice 2000.
- Tekieli Robert, *Fuckty (1)*, „bruLion” 1989, nr 11–12 (przedruk: tenże, *Fuckty* [przedruk za zgodą Roberta Tekielego, red. i skróty: Mateusz Krzysztof Dziób], „Frona LUX” 2014, nr 72).
- TypoPolo*, koncepcja wydawnictwa Rene Wawrzekiewicz, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2014.
- Tzara Tristan, *Manifest o miłości słabej i miłości gorzkiej*, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, teksty wybrał i przeł. A. Ważyk, Czytelnik, Warszawa 1976.
- Varga Krzysztof, *Trzecia droga, czyli polskie pisma artystyczne w obiegu alternatywnym w latach 80. i 90.*, [w:] *Xerofeeria 2.0. Antologia artzinów. Polskie alternatywne pisma literackie 1980–2000. Wersja beta*, oprac. P. Dunin-Wąsowicz, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2002.
- Xerofeeria 2.0. Antologia artzinów. Polskie alternatywne pisma literackie 1980–2000. Wersja beta*, oprac. Paweł Dunin-Wąsowicz, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2002.
- Xerofeeria. Antologia. Polskie alternatywne pisma artystyczne od - ∞ do października 1993. Antologia Art Zinów*. – Wyd. dla Art Zine Gallery II, red. Paweł Dunin-Wąsowicz, Jacek Katarzyński, Jan Sobczak, Adam Wasilkowski, Lampa i Iskra Boża, Warszawa–Zielona Góra 1993.
- Xerofrenia. Antologia wierszy z tomików wydawanych w obiegu alternatywnym i nie tylko. Antologia nowych wierszy* – Wyd. dla Art Zine Gallery III, wybór wierszy Paweł Dunin-Wąsowicz, Jan Sobczak, rys. Kain May, Lampa i Iskra Boża, Warszawa–Zielona Góra 1994.
- Xerofuria. Antologia-katalog. III warszawski Art Zine Show, 20 maja 1995*, red. wstęp i noty Paweł Dunin-Wąsowicz, Staromiejski Dom Kultury, Warszawa 1995.
- Witaj w pięknych stronach. Alicja Pismenko i Michalina Zawadka w rozmowie z Urszulą Pieczek*, „Znak” 2018, [nr] 6 (nr 757).
- Zin o zinach*, oprac. Jan Bińczycki, „Ha!art” 2011, nr 35/36.
- Zjawisko o znaczeniu lokalnym. Dyskusja wokół książki „Krótka historia Grupy Ładnie” z udziałem Jerzego Hanuska, Beaty Seweryn, Magdaleny Ujmy i autorów*, <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/wydarzenie/9952> [dostęp: 12.04.2018].
- <http://fundacja.czasopism.pl/pl/o-fundacji/93/> [dostęp: 15.03.2018]
- <http://magazyn-cegla.net/> [dostęp: 15.06.2019]
- <http://przestrzenrobocza.pl/pr-zin/> [dostęp: 20.09.2018]
- <http://www.kulturazrzuty.pl> [dostęp: 12.04.2018]
- <http://www.kulturazrzuty.pl/inne-wydawnictwa.php> [dostęp: 12.04.2018]

<http://www.kulturazrzuty.pl/tango5.php> [dostęp: 12.09.2019]
<http://www.muzeumgdynia.pl/wydarzenie/podroz-przez-historie-gdynian-warsztaty-z-tworzenia-artzinow-dla-seniorow/> [dostęp: 14.04.2018]
<http://www.sdsart.eu/pisma.html> [dostęp: 12.04.2018]
<http://www.zinelibrary.pl> [dostęp: 10.01.2017]
<https://oficynaperyferie.com/kategoria/micro-zine> [dostęp: 30.06.2019]
<https://www.facebook.com/events/342454719419634/permalink/349085165423256/> [dostęp: 15.03.2018]
<https://www.facebook.com/events/ulica-z%C4%85bkowska/%C5%9Bcinka-praska-artzin-o-lokalnych-konfliktach/342454719419634/> [dostęp: 15.03.2018]
<https://www.facebook.com/gazetamusicieukazac/> [dostęp: 20.07.2019]
<https://www.facebook.com/MagazynLuxus> [dostęp: 12.09.2019]
<https://www.otwartazabkowska.pl/idea> [dostęp: 15.03.2018]

Summary

Artzins as Artistic Forms of Expression

The article analyses a variety of meanings and semantic contexts of 'artzin'. In its regular sense, the concept refers to independent, often irregular, publications which are published outside of the mainstream circulation. Artzins are often an expression of a variety of subcultures. The article also considers the possibility of using this term to name a number of publications authored by established visual artists which are sometimes similar to newspaper form. The article proposes to call them 'press art'. Such creations are rooted in early twentieth century avant-garde and connected with the mechanical reproduction of artworks in later decades of the previous century. They also exhibit the energy of artistic happening. For many artists such publications open a possibility of exploring the nature of the medium through which they work, which is both a challenge and a possibility.

Wykaz ilustracji

II. 1.	Strona z rękopisu powieści Władysława Strzemińskiego. Muzeum Sztuki w Łodzi	16
II. 2.	Strony z rękopisu powieści Władysława Strzemińskiego. Muzeum Sztuki w Łodzi	20
II. 3.	Strona z rękopisu powieści Władysława Strzemińskiego. Muzeum Sztuki w Łodzi	23
II. 4.	Strona z rękopisu powieści Władysława Strzemińskiego. Muzeum Sztuki w Łodzi	29
II. 5.	Strona z rękopisu powieści Władysława Strzemińskiego. Muzeum Sztuki w Łodzi	35
II. 6.	Okladka katalogu wystawy <i>50 lat filmu francuskiego</i> . Muzeum Narodowe w Warszawie	44
II. 7.	Franciszka i Stefan Themerson, <i>Nasi ojcowie pracują</i> , Gebethner i Wolff, Warszawa b.d. [1933], rozkładówka z książki. © Themerson Estate	66
II. 8.	Franciszka i Stefan Themerson, <i>Poczta</i> , Wydawnictwo Tygodnika „Płomyk”, Warszawa 1932, rozkładówka z książki. © Themerson Estate	68
II. 9.	Franciszka i Stefan Themerson, <i>Narodziny liter</i> , Drukarnia Współczesna, Warszawa 1931, ilustracja z książki. © Themerson Estate	69
II. 10.	Franciszka i Stefan Themerson, <i>Pan Tom buduje dom</i> , ilustracja z wydania: Nasza Księgarnia, Warszawa 1957 (edycja oparta na nieco zmienionej wersji pierwotnej: Mathesis Polska, Warszawa 1938). © Themerson Estate	71
II. 11.	Franciszka i Stefan Themerson, <i>Pan Tom buduje dom</i> , ilustracja z wydania holenderskiego (S. Themerson, B. Wright, <i>Meneer Bruis bouwt zijn huis</i> , il. F. Themerson, przeł. N. Matsier, Bezige Bij, Amsterdam 1983), stworzonego na podstawie wersji anglojęzycznej (S. Themerson, B. Wright, <i>Mr. Rouse Builds His House</i> , il. F. Themerson, Gaberbocchus Press, London 1950). © Themerson Estate	71
II. 12.	Iwona Chmielewska i Ola Cieślak, <i>Kłopot</i> , Wytwórnia, Warszawa 2016, rozkładówka z książki	74
II. 13.	Aleksandra Machowiak, Daniel Mizeliński, <i>D.O.M.E.K. Doskonałe Okazy Małych i Efektownych Konstrukcji</i> , Dwie Siostry, Warszawa 2009, rozkładówka z książki	77
II. 14.	Grażka Lange, <i>Dwie krawcowe</i> , ilustracja z książki J. Brzechwa, <i>Wiersze dla dzieci</i> , Wytwórnia, Warszawa 2017, rozkładówka z książki	78

II. 15.	Franciszka i Stefan Themerson, <i>Jacuś w zaczarowanym mieście</i> , cz. 2, Zakłady Graficzne „Polska Zjednoczona”, Warszawa 1931, rozkładówka z książki. © Themerson Estate	79
II. 16.	Ola Cieślak, <i>Złe sny</i> , Bona, Kraków 2011, rozkładówka z książki	80
II. 17.	Leopold Buczkowski, fotografia z Paryża, 1957. © Tadeusz Buczkowski, Agnieszka Wood	108
II. 18.	Leopold Buczkowski, fotografia z Paryża, 1957. © Tadeusz Buczkowski, Agnieszka Wood	108
II. 19.	Leopold Buczkowski, bez tytułu, lata 60., tusz, papier, 50x56 cm. Muzeum Sztuki w Łodzi	110
II. 20.	Leopold Buczkowski, bez tytułu, 1962, tusz, papier, 27,7x33,1 cm. Muzeum Sztuki w Łodzi	110
II. 21.	Leopold Buczkowski, bez tytułu, 1963, tusz, gwasz, papier, 26,7x31,3 cm. Muzeum Sztuki w Łodzi	112
II. 22.	Leopold Buczkowski, bez tytułu, koniec lat 60., tusz, papier, 28,9x37 cm. Muzeum Sztuki w Łodzi	112
II. 23.	Leopold Buczkowski, bez tytułu, b.d., olej, papier, płótno naklejone na płytę spilśnioną, 23x24 cm. Muzeum Sztuki w Łodzi	114
II. 24.	Leopold Buczkowski, <i>Rok 1939 karabiny maszynowe III/43.p.p.</i> , 1961, farba olejna artystyczna, farba olejna stolarska, tusz, piasek, kamyki, płótno, 35,8x46,5 cm. Muzeum Sztuki w Łodzi	114
II. 25.	Leopold Buczkowski, <i>Pojedynek</i> , 1960, olej, tusz, płótno, 60,2x73,6 cm. Muzeum Sztuki w Łodzi	116
II. 26.	Leopold Buczkowski, <i>Madonna rozstrzelana</i> , koniec lat 60., drewno wiązowe, stal, ok. 53,5x48x22 cm. Muzeum Sztuki w Łodzi	116
II. 27.	Strona z artykułem Zygmunta Haupta wraz z reprodukcją rysunku autora, „As” 1937, nr 24. © Arthur Haupt, dzięki uprzejmości Arthura Haupta i Kevina Martindale’a	121
II. 28.	Zygmunt Haupt, <i>Ulica w Lapalud</i> , ok. 1940, olej, płótno, 69x81,5 cm. National Trust for Scotland, Brodie Castle. © Arthur Haupt, dzięki uprzejmości Arthura Haupta i Kevina Martindale’a	128
II. 29.	Masowy grób w nazistowskim obozie Bergen-Belsen, sfotografowany przez żołnierza brytyjskiego po wyzwoleniu obozu w kwietniu 1945 roku. Źródło: United Kingdom Armed Forces; Imperial War Museum id# BU 4260 (http://www.bergenbelsen.co.uk/pages/Database/MassGravesPhotographs.asp?MassGraveID=3&PhotographsID=402&index=6 , Public Domain, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=10865574)	138
II. 30.	Luca Signorelli, <i>Zmartwychwstanie ciałem</i> , ok. 1500, kaplica Saint Brizio, katedra w Orvieto. Źródło: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/35/Signorelli_Resurrection.jpg	138

II. 31.	Zygmunt Haupt, ilustracja do tekstu <i>Wspomnienie o baterii motorowej</i> , „Dziennik Żołnierza” 1941, nr 376, s. 2. © Arthur Haupt, dzięki uprzejmości Arthura Haupta i Kevina Martindale’a	142
II. 32.	Zygmunt Haupt, rysunki dotyczące wojny obronnej we wrześniu 1939 r. © Arthur Haupt, dzięki uprzejmości Arthura Haupta i Kevina Martindale’a	144
II. 33.	Zygmunt Haupt, rysunki dotyczące wojny obronnej we wrześniu 1939 r. © Arthur Haupt, dzięki uprzejmości Arthura Haupta i Kevina Martindale’a	144
II. 34.	Zygmunt Haupt, rysunki dotyczące wojny obronnej we wrześniu 1939 r. © Arthur Haupt, dzięki uprzejmości Arthura Haupta i Kevina Martindale’a	146
II. 35.	Zygmunt Haupt, rysunki dotyczące wojny obronnej we wrześniu 1939 r. © Arthur Haupt, dzięki uprzejmości Arthura Haupta i Kevina Martindale’a	148
II. 36.	Zygmunt Haupt, rysunki dotyczące wojny obronnej we wrześniu 1939 r. © Arthur Haupt, dzięki uprzejmości Arthura Haupta i Kevina Martindale’a	148
II. 37.	Zygmunt Haupt, rysunki dotyczące wojny obronnej we wrześniu 1939 r. © Arthur Haupt, dzięki uprzejmości Arthura Haupta i Kevina Martindale’a	150
II. 38.	Zygmunt Haupt na tle własnego obrazu. © Arthur Haupt, dzięki uprzejmości Arthura Haupta i Kevina Martindale’a	152
II. 39.	El Greco, <i>Adoracja Imienia Jezus</i> , 1577–1580, olej, płótno, 140x110 cm. Chapter House, Monasterio de San Lorenzo, El Escorial. Źródło: <i>The Yorck Project (2002) 10.000 Meisterwerke der Malerei (DVD-ROM)</i> , distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_Greco_056.jpg)	166
II. 40.	Notatki Mirona Białoszewskiego z Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie. Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie. © Henk Proeme	167
II. 41.	Notatki Mirona Białoszewskiego z Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie. Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie. © Henk Proeme	168
II. 42.	El Greco, <i>Zwiastowanie</i> , 1595–1600, olej, płótno, 91x66,5 cm, Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie. Źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_Greco_-_The_Annunciation_-_Google_Art_Project.jpg	169
II. 43.	Miron Białoszewski podczas przeprowadzki z ul. Poznańskiej na pl. Dąbrowskiego w Warszawie niesie obrazy Jana Lebensteina, m. in. <i>Kobietę w oknie</i> , подарowane mu przez artystę, 1958, fot. Irena Jarosińska. Ośrodek KARTA	180
II. 44.	Miron Białoszewski w przedstawieniu <i>Kabaret: pieśni na krzesło i głos</i> , Teatr Osobny, Warszawa 1958, fot. Adam Broż. Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie	182
II. 45.	Miron Białoszewski w przedstawieniu <i>Kordian</i> Teatru Osobnego, Warszawa 1961, fot. Adam Broż. Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie	182

II. 46.	Leszek Soliński, <i>Teatr u Mirona II</i> , przed 1966 r., olej, tektura, 66,5×50,5 cm. © Henk Proeme	184
II. 47.	Leszek Soliński, <i>Lilie</i> , przed 1966 r., olej, dykta, 80,4×40 cm. © Henk Proeme	186
II. 48.	Tadeusz Brzozowski, <i>Tancbudy odory</i> , 1982, tusz lawowany, karton, 47×62,3 cm. Muzeum Sztuki w Łodzi. © Wawrzyniec Brzozowski	201
II. 49.	Tadeusz Brzozowski, <i>Morgenstern</i> , 1964, olej, płótno, 109×164 cm. Muzeum Sztuki w Łodzi. © Wawrzyniec Brzozowski	204
II. 50.	Tadeusz Brzozowski, <i>Lansady i chwoasty</i> , 1965, olej, tusz, papier, 57×61 cm. Muzeum Sztuki w Łodzi. © Wawrzyniec Brzozowski	206
II. 51.	Tadeusz Brzozowski, <i>Sztabsmajor się szierdzi</i> , 1978, olej, tusz, papier, 76,5×56,5 cm. Muzeum Sztuki w Łodzi. © Wawrzyniec Brzozowski	208
II. 52.	Tadeusz Brzozowski, <i>Laundancja</i> , 1981, olej, płótno, 102×100 cm. Muzeum Sztuki w Łodzi. © Wawrzyniec Brzozowski	208
II. 53.	Tadeusz Brzozowski, <i>Dygi</i> , 1967, olej, płótno, 129×141 cm. Muzeum Sztuki w Łodzi. © Wawrzyniec Brzozowski	210
II. 54.	Tadeusz Brzozowski, <i>Ober stupor zelżał i lży</i> , 1978, olej, tusz, papier, 56×49 cm. Muzeum Sztuki w Łodzi. © Wawrzyniec Brzozowski	212
II. 55.	Tadeusz Brzozowski, <i>Kostki</i> , 1949, olej, płótno, 90×77 cm. Muzeum Sztuki w Łodzi. © Wawrzyniec Brzozowski	212
II. 56.	Tadeusz Kantor, <i>L'informel</i> , z cyklu <i>Obrazy i definicje</i> . Tadeusz Kantor © Maria Kantor & Dorota Krakowska, dzięki uprzejmości Archiwum Cricoteki w Krakowie	232
II. 57.	Tadeusz Kantor, <i>Realność zdegradowana</i> , z cyklu <i>Obrazy i definicje</i> . Tadeusz Kantor © Maria Kantor & Dorota Krakowska, dzięki uprzejmości Archiwum Cricoteki w Krakowie	234
II. 58.	Tadeusz Kantor, <i>Idea podróży</i> , z cyklu <i>Obrazy i definicje</i> . Tadeusz Kantor © Maria Kantor & Dorota Krakowska, dzięki uprzejmości Archiwum Cricoteki w Krakowie	236
II. 59.	Tadeusz Kantor, <i>Idea ambalaży</i> , z cyklu <i>Obrazy i definicje</i> . Tadeusz Kantor © Maria Kantor & Dorota Krakowska, dzięki uprzejmości Archiwum Cricoteki w Krakowie	238
II. 60.	Tadeusz Kantor, <i>Happening</i> , z cyklu <i>Obrazy i definicje</i> . Tadeusz Kantor © Maria Kantor & Dorota Krakowska, dzięki uprzejmości Archiwum Cricoteki w Krakowie	240
II. 61.	Okladka książki Andrzeja Partuma <i>Osyпка woli</i> , Warszawa 1969. Dział Dokumentacji Muzeum Sztuki w Łodzi, dzięki uprzejmości Wandy Lacrampe	245
II. 62.	Frontyspis książki Andrzeja Partuma <i>Tlenek zasobów</i> , Warszawa 1970. Dział Dokumentacji Muzeum Sztuki w Łodzi, dzięki uprzejmości Wandy Lacrampe	246

II. 63.	Andrzej Partum, <i>Maestro po próżnicy...</i> , rysunek zamieszczony w książce <i>Tlenek zasobów</i> , s. 23. Dział Dokumentacji Muzeum Sztuki w Łodzi, dzięki uprzejmości Wandy Lacrampe	247
II. 64.	Andrzej Partum, <i>Instytut zapewne na skutek oranżerii...</i> , rysunek zamieszczony w książce <i>Tlenek zasobów</i> , s. 24. Dział Dokumentacji Muzeum Sztuki w Łodzi, dzięki uprzejmości Wandy Lacrampe	248
II. 65.	Zaproszenie na pokaz w Biurze Poezji, Warszawa 1972. Dział Dokumentacji Muzeum Sztuki w Łodzi	257
II. 66.	Zaproszenie na wernisaż w Biurze Poezji, Warszawa 1973. Dział Dokumentacji Muzeum Sztuki w Łodzi	258
II. 67.	Międzynarodowy Kongres Tekstu Wizualnego „O przekaz poezją” zorganizowany przez Biuro Poezji, Centrum Klubowe Riviera-Remont, Warszawa 1977. Archiwum Andrzeja Partuma, dzięki uprzejmości Wandy Lacrampe	258
II. 68.	Wizyta Daniela Burena w Biurze Poezji, Warszawa 1975; na zdjęciu od lewej widoczni: Anka Ptaszkowska, Daniel Buren, Andrzej Partum. Archiwum Andrzeja Partuma, dzięki uprzejmości Wandy Lacrampe	261
II. 69.	Rewers fotografii z notatką Partuma. Archiwum Andrzeja Partuma, dzięki uprzejmości Wandy Lacrampe	261
II. 70.	Andrzej Partum, <i>Manifest sztuki bezczelnej</i> , 1977, maszynopis. Dział Dokumentacji Muzeum Sztuki w Łodzi, dzięki uprzejmości Wandy Lacrampe	262
II. 71.	Andrzej Partum, <i>Manifest zwierzęcy</i> , 1980, reprodukcja z druku Galerii Permafo, 31 sierpnia 1980, Wrocław. Dział Dokumentacji Muzeum Sztuki w Łodzi, dzięki uprzejmości Wandy Lacrampe	263
II. 72.	Andrzej Partum, <i>Milczenie awangardowe</i> , Warszawa 1974. Fot. Zygmunt Rytko, dzięki uprzejmości Fundacji Sztuki Współczesnej In Situ. Archiwum Andrzeja Partuma, dzięki uprzejmości Wandy Lacrampe	263
II. 73.	Andrzej Dłużniewski, <i>Kopia tajemniczego hałasu Marcela Duchampa</i> , 1976. © Emilia Małgorzata Dłużniewska, Kajetan Dłużniewski	292
II. 74.	Andrzej Dłużniewski, <i>Obraz nieobecnego obrazu</i> , 1978. © Emilia Małgorzata Dłużniewska, Kajetan Dłużniewski	292
II. 75.	Andrzej Dłużniewski, <i>Jedna fotografia</i> , 1978. © Emilia Małgorzata Dłużniewska, Kajetan Dłużniewski	294
II. 76.	Andrzej Dłużniewski, <i>Signore X</i> , 1972, fragment. Muzeum Sztuki w Łodzi	294
II. 77.	Andrzej Dłużniewski, <i>Skok</i> , 1971. Muzeum Sztuki w Łodzi	296
II. 78.	Andrzej Dłużniewski, <i>Chrystus</i> , z cyklu <i>Podwójny różowy pieprz</i> , 1980. © Emilia Małgorzata Dłużniewska, Kajetan Dłużniewski	298
II. 79.	Andrzej Dłużniewski, prace z cyklu <i>Postępy archeologii</i> , 1981. © Emilia Małgorzata Dłużniewska, Kajetan Dłużniewski	300
II. 80.	Andrzej Dłużniewski, <i>Literatura piękna</i> (1982), plansza: „TWOJA WALKA”. © Emilia Małgorzata Dłużniewska, Kajetan Dłużniewski	302

II. 81.	Andrzej Dłużniewski, <i>Literatura piękna</i> (1982), plansza: „TWOJA WALKA”, fragment. © Emilia Małgorzata Dłużniewska, Kajetan Dłużniewski	304
II. 82.	Stanisław Czyycz, maszynopis opowiadania Arw. © Aleksander Parwa	309
II. 83.	Stanisław Czyycz, maszynopis opowiadania Arw. © Aleksander Parwa	312
II. 84.	Stanisław Czyycz, maszynopis opowiadania Arw. © Aleksander Parwa	314
II. 85.	Stanisław Czyycz, strona z pierwodruku opowiadania Arw, „Poezja” 1980, nr 7	316
II. 86.	Wojciech Bruszewski, <i>Tekst</i> , 1970, obiekt fotograficzny. © Małgorzata Kamińska-Bruszevska, dzięki uprzejmości Fundacji Arton	340
II. 87.	Wojciech Bruszewski, <i>Nowe słowa</i> , 1972. © Małgorzata Kamińska-Bruszevska, dzięki uprzejmości Fundacji Arton	342
II. 88.	Wojciech Bruszewski, <i>Język baletowy</i> , 1973. Muzeum Sztuki w Łodzi	344
II. 89.	Wojciech Bruszewski, <i>Tańczy Wojciech Bruszewski</i> , 1973. Muzeum Sztuki w Łodzi	346
II. 90.	Wojciech Bruszewski, <i>Muzyka telewizyjna</i> , 1979. © Małgorzata Kamińska-Bruszevska, dzięki uprzejmości Fundacji Arton	348
II. 91.	Wojciech Bruszewski, <i>Gramofon</i> , 1981. © Małgorzata Kamińska-Bruszevska, dzięki uprzejmości Fundacji Arton	348
II. 92.	Jacek Kryszkowski, <i>Odnaczenie PRON-u dla Tadeusza Kantora</i> , 1985. Wystawa TRZEBAZAŁAĆDUŻOTAŚMMAGNETOFONOWYCHWGIPSIE, Goldex Poldex, Kraków 2012, fot. Daniel Rumiancew	378
II. 93.	Jacek Kryszkowski, <i>Wyprawa po Witkacego do Rosji</i> , 1985. Wystawa TRZEBAZAŁAĆDUŻOTAŚMMAGNETOFONOWYCHWGIPSIE, Goldex Poldex, Kraków 2012, fot. Daniel Rumiancew	378
II. 94.	Jacek Kryszkowski, <i>Trumienka</i> , 1982. Archiwum Galerii Wymiany, dzięki uprzejmości Józefa Robakowskiego	380
II. 95.	Jacek Kryszkowski, <i>Nagrobek Bakunina</i> , 1990. Wystawa TRZEBAZAŁAĆDUŻOTAŚMMAGNETOFONOWYCHWGIPSIE, Goldex Poldex, Kraków 2012, fot. Daniel Rumiancew	380
II. 96.	Jacek Kryszkowski, okładka „Hola Hoop”, 1985. Wystawa TRZEBAZAŁAĆDUŻOTAŚMMAGNETOFONOWYCHWGIPSIE, Goldex Poldex, Kraków 2012, fot. Daniel Rumiancew	382
II. 97.	Zygmunt Zygiel, <i>Dokumentacja fotograficzna Aukcji w Małej Galerii</i> , 1985; Zbigniew Libera, <i>Teofilów 87</i> , 1987. Wystawa TRZEBAZAŁAĆDUŻOTAŚMMAGNETOFONOWYCHWGIPSIE, Goldex Poldex, Kraków 2012, fot. Daniel Rumiancew	382
II. 98.	Artziny wydawane w Zielonej Górze przez Jacka Katosa w latach 1992–1994, kolaż zamieszczony na wewnętrznej stronie tylnej okładki tomiku wierszy Jacka Katarzyńskiego (Katos) <i>Dada rzyje czyli co było jest i wcale być nie musi</i> (Oficyna Wydawnicza AND, Zielona Góra 1997). © Jacek Katos	390

II. 99.	Artzin „Dada Rzyje”, nr 13 (wydany w grudniu 2017 roku przez Jacka Katos z okazji Roku Awangardy). © Jacek Katos	391
II. 100.	Okładka pisma „Tango”, nr 7. Muzeum Sztuki w Łodzi. © Kultura Zrzuty	394
II. 101.	Okładka pisma „Tango”, nr 8. Muzeum Sztuki w Łodzi. © Kultura Zrzuty	394
II. 102.	Okładka pisma „Halo Haloo”. Dział Dokumentacji Muzeum Sztuki w Łodzi. © Dorota Kryszkowska	397
II. 103.	Okładka pisma „Hali Gali”. Dział Dokumentacji Muzeum Sztuki w Łodzi. © Dorota Kryszkowska	397
II. 104.	Artzin „Gazeta Musi Się Ukazać”. © Grupa Brzuch	399
II. 105.	Okładki serii Micro Zines. © Oficyna Peryferie	401

O Autorach

Tomasz Bocheński – literaturoznawca, eseista i krytyk literacki, profesor Uniwersytetu Łódzkiego, kierownik Zakładu Literatury Polskiej XX i XXI wieku Uniwersytetu Łódzkiego. Autor esejów o polskich dysydentach modernizmu: Witkacym, Brunonie Schulzu, Witoldzie Gombrowiczu, Bolesławie Leśmianie, Sławomirze Mrożku, Wiesławie Myśliwskim... Interesuje się improwizacją w literaturze, humorem jako formą poznania, pisarstwem wolnym od natręctw myślowych i ćwiczeniami duchowymi współczesnych pisarzy. Opublikował m.in. *Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza. Lata trzydzieste* (2005), *Witkacy i reszta świata* (2010), *Tango bez Edka* (2018).

Michalina Kmieciak – adiunkt w Zakładzie Teorii Literatury na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autorka dwóch książek z zakresu badań nad awangardą: *Oblicza miejsca. Topiczne i atopiczne wyobrażenia przestrzeni w poezji Juliana Przybosia* (2013); *Drogi negatywności. Nurt estetyczno-religijny w poezji i muzyce awangardowej w XX wieku* (2016) oraz kilkunastu artykułów naukowych poświęconych historii literatury dwudziestowiecznej publikowanych m.in. w „Ruchu Literackim”, „Pamiętniku Literackim” czy „Tekstach Drugich”. Zajmuje się teorią i praktyką awangardy w Polsce, poezją eksperymentalną oraz sztuką intermedialną. Niedawno opublikowała edycję zaszyfrowanej wersji *Dziennika bez samogłosek* Aleksandra Wata.

Magdalena Lachman – adiunkt w Zakładzie Literatury Polskiej XX i XXI wieku (Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki). Autorka książek *Gry z „tandetą” w prozie polskiej po 1989 roku* (2004) oraz *Jak (nie) być pisarzem. Literatura we współczesnej przestrzeni komunikacyjnej* (2019, w druku). Jest sekretarzem redakcji „Prac Polonistycznych”; wchodzi też w skład zespołu redakcyjnego rocznika „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze”. Główny obszar jej zainteresowań naukowych stanowi literatura i sztuka najnowsza, komparatystyka interdyscyplinarna, socjologia literatury i kultury, literatura stosowana oraz komunikacja literacka w konfrontacji z kulturą masową, sferą medialną i kodami wizualnymi.

Daniel Muzyczuk – kierownik Działu Sztuki Nowoczesnej w Muzeum Sztuki w Łodzi. Kurator wielu projektów, m.in.: *Long Gone Susan Philipsz*, *Poszliśmy do Croatan* (z Robertem Rumasem), *MORE IS MORE* (z Agnieszką Pinderą i Joanną Zielińską), *Melancholia sprzeciwu* (z Agnieszką Pinderą), *Spojrzenia 2011*, *Dźwięki elektrycznego ciała. Eksperymenty w sztuce i muzyce w Europie Wschodniej 1957–1984* (z Davidem Crowleyem), *Notatki z podziemia. Sztuka i muzyka alternatywna w Europie Wschodniej 1968–1994* (wraz z Davidem Crowleyem) oraz *Muzeum rytmu* (z Natashą Ginwałą). Kurator pawilonu polskiego na 55. Biennale Sztuki w Wenecji. Zwycięzca (z Agnieszką Pinderą) konkursu im. Igora Zabła w 2011 roku. Wykładał na Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Od roku 2015 wiceprezes AICA Polska.

Andrzej Niewiadomski – kierownik Zakładu Literatury XX i XXI wieku Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Autor trzech monografii: *Niebliskie wyprawy. Jerzy Zagórski i poetycka przygoda nowoczesności* (2001), *Światy z jawnych słów i kwiatów ukrytych. O refleksji metapoetyckiej w nowoczesnej poezji polskiej* (2010), „Jeden jest zawsze ostrzem”. *Inna nowoczesność Zygmunta Haupta* (2015) oraz licznych publikacji naukowych w czasopismach i książkach zbiorowych, tomów poezji, esejów; uczestnik konferencji krajowych i międzynarodowych, redaktor tomów zbiorowych. W latach 1989–2010 redaktor pisma „Kresy. Kwartalnik Literacki”.

Dariusz Pachocki – autor prac naukowych oraz artykułów z zakresu krytyki tekstu, krytyki literackiej i literaturoznawstwa. Opublikował książkę *Stachura totalny* (2007). Edytor dzieł Edwarda Stachury, Józefa Czechowicza, Bolesława Leśmiana, Stanisława Czyczka, Władysława Broniewskiego. Za działalność edytorską dwukrotnie uhonorowany „Feniksem” przez Stowarzyszenie Wydawców Katolickich oraz Medalem Prezydenta Miasta Lublin. Stypendysta: Fundacji na rzecz Nauki Polskiej, Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Fundacji Kościuszkowskiej.

Paweł Polít – autor tekstów o sztuce, kurator w Muzeum Sztuki w Łodzi. Kurator wystaw w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, m.in.: *Peter Downsbrough. Instalacje* (1994), *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965–1975* (1999), *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Marginalia filozoficzne* (2004), *Martin Creed. the whole world + the work = the whole world / cały świat + praca*

= *cały świat* (2004), *Bruce Nauman*. NIE/NO (2009), *Hanna Łuczak*. *Rosyjska ruletka* (2010); współkurator wystaw, m.in.: *Ryszard Stanisławski*. *Muzeum otwarte* (2006), *Włodzimierz Borowski*. *Siatka czasu* (Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2010). Kurator wystaw w Muzeum Sztuki w Łodzi: *Themersonowie i awangarda* (2013), *Jeremy Millar*. *M/W* (2014), *Andrzej Czarnacki*: *skłonność uparta* (2015), *Stephen Kaltenbach*. *Indeks możliwości* (2017); współkurator wystaw: *DADA Impuls* (2015), *Montaż*. *Debora Vogel i nowa legenda miasta* (2017), *Wielka Wojna* (2018). Kurator wystawy *Franciszka Themerson*. *Linie życia* w Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia 1 (we współpracy z Muzeum Sztuki w Łodzi, 2019). Publikował w katalogach wystaw oraz w pismach: „Afterall”, „ARTMargins”, „Obieg”, „Piktogram”.

Agnieszka Rejniak-Majewska – historyk sztuki i estetyk. Zajmuje się problematyką europejskiego i amerykańskiego modernizmu, historią krytyki artystycznej i praktyk awangardowych – z uwzględnieniem ich pozaartystycznych, lokalnych i idiosynkratycznych uwarunkowań i transmutacji. Interesują ją zagadnienia historiografii artystycznej, metodologii historii sztuki oraz szeroko rozumiane relacje estetyki i polityki. Autorka książek: *Puste miejsce po krytyce. Modernizm i materialistyczna rewizja autonomii sztuki* (2014), *Polityka doświadczenia. Clement Greenberg i tradycja formalistycznej krytyki sztuki* (2017), *Obraz zwielokrotniony. Reprodukacja fotograficzna i wizualne narracje sztuki awangardowej 1910–1939* (2017). Współredaktorka (wraz z Tomaszem Majewskim i Wiktorem Marcem) tomu *Migracje modernizmu. Nowoczesność i uchodźcy* (2014).

Paweł Stangret – pracownik Katedry Badań nad Teatrem i Filmem w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Kardynała Wyszyńskiego w Warszawie, literaturoznawca, badacz awangardy, interesuje się pograniczem sztuk wizualnych (głównie teatru) i literatury. Jest autorem książek: *Tadeusz Kantor pisarz. „Lekcje mediolańskie” jako tekst literacki* (2014), poświęconej literackiej analizie pism twórcy Cricot 2, oraz *Artysta jako tekst. Nowoczesna sztuka metatekstu* (2018), a także wielu artykułów na temat tekstowości w sztuce nowoczesnej i najnowszej.

Justyna Staroń – doktor nauk humanistycznych w dziedzinie literaturoznawstwa. Interesuje się literaturą XX wieku, zwłaszcza w ujęciu edytorskim i filologicznym. Prowadzi prace archiwistyczne. W 2018 roku na Katolickim

Uniwersytecie Lubelskim Jana Pawła II obroniła z wyróżnieniem pracę doktorską o rękopisach Kornela Makuszyńskiego. Zajmuje się też dorobkiem Leopolda Buczkowskiego – opracowała edycję listów artysty do żony (we fragmentach opublikowaną na łamach „Kontekstów. Polskiej Sztuki Ludowej” w 2015 roku). Stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Anna Śliwa – historyczka sztuki i literaturoznawczyni, kustosz dyplomowany. Jest doktorem nauk humanistycznych i autorką książki *Sztuka – percepcja – język. Sfera wizualna w poezji i prozie Mirona Białoszewskiego* (2013). Publikowała w „Pamiętniku Literackim”, „Tekstach Drugich”, „Twórczości”, „Frazie”, „Baroku”, „Archivolcie”, „Slavica Gandensia”, „Blizie”. Absolwentka podyplomowych studiów menadżerów kultury w Szkole Głównej Handlowej w Warszawie. Od 2014 roku kieruje Działem Sztuki Muzeum Miasta Gdyni. Kuratorka i współautorka licznych wystaw związanych ze sztuką Pomorza, dizajnem i architekturą. Współkuratorowana przez nią wystawa *Szkło, metal, detal. Architektura Gdyni w szczegółach* zdobyła I miejsce w konkursie Wydarzenie Historyczne Roku 2016 oraz wyróżnienie w konkursie Sybilla 2017. W 2018 roku nominowana do Pomorskich Sztormów za wystawę *Oskar Zięta. Polskie Projekty Polscy Projektanci* w kategorii „Odkrycie Roku” i „Wydarzenie Roku”. Katalog tej wystawy zdobył Nagrodę Honorową w 58. Konkursie Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek Najpiękniejsze Książki Roku 2017. Członek Zarządu Oddziału Gdańskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki.

Beata Śniecikowska – polonistka i historyczka sztuki, szczególnie zainteresowana problematyką audialności i wizualności poezji. Bada relacje transkulturowe i intersemiotyczne, najchętniej na gruncie szeroko rozumianego modernizmu. Tropi także związki literatury i sztuki europejskiej z kulturami Dalekiego Wschodu. Autorka monografii: *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939* (2005), „Nuż w uhu”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu* (2008; wyd. II 2017), *Haiku po polsku. Genologia w perspektywie transkulturowej* (2016). Stypendystka Fundacji na rzecz Nauki Polskiej oraz Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego, wiceprezeska Fundacji „Centrum Międzynarodowych Badań Polonistycznych”.

Aleksander Wójtowicz – historyk literatury, edytor. Pracuje w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Zajmuje się dziejami europejskich ruchów awangardowych, współczesną sztuką eksperymentalną oraz edytorstwem literatury XX wieku. Autor książek *Cogito i „sejsmograf podświadomości”*. Proza *Pierwszej Awangardy* (2010) oraz *Nowa Sztuka. Początki (i końce)* (2017), współredaktor monografii, edycji krytycznych i popularnych. Publikował m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Ruchu Literackim”, „Przeglądzie Humanistycznym”, „Kwartalniku Filmowym”.

Tomasz Załuski – historyk sztuki i filozof. Pracuje w Instytucie Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego oraz w Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi. Jego badania obejmują nowoczesne i współczesne praktyki artystyczne ujmowane w kontekstach kulturowych, ekonomicznych i społeczno-politycznych; artystyczny aktywizm i samoorganizację; dokumentację sztuki i archiwa kultury artystycznej; związki sztuki, prakseologii i biopolityki; konfiguracje estetyki, etyki i polityki w kulturowym projekcie nowoczesności; współczesną filozofię francuską. Autor książki *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji* (2008), redaktor tomów: *Sztuki w przestrzeni transmedialnej* (2010), *Skuteczność sztuki* (2014), *Socrealizmy i modernizacje* (z Aleksandrą Sumorok, 2017), *Wideo w sztukach wizualnych* (z Ryszardem W. Kluszczyńskim, 2018), *Galeria Wschodnia. Dokumenty 1984–2017/Documents 1984–2017* (z Danielem Muzyczukiem, 2019). Tłumacz książek Jeana-Luca Nancy’ego *Rozdzielona wspólnota* (z Michałem Gusinem) i Jacques’a Derridy *Widma Marksa*. Członek redakcji pism „Sztuka i Dokumentacja” oraz „Hybris. Internetowy Magazyn Filozoficzny”.

Indeks

- Adamiak Włodzimierz 393
Ajdukiewicz Kazimierz 320
Alberti Leon Battista 177
Aleksandrow Grigorij 51, 53
Andrzejewski Jerzy 310, 315
Anton Saul 372, 375
Apgar Garry 412, 418
Arnheim Rudolf 175
Artymowski Roman 310
Artyńiewicz Krystyna 255
- Baader Johannes 355, 358
Bachórz Józef 61, 82
Bailey Stuart 372
Bakunin Michaił A. 354, 361, 374, 381, 431
Balbus Stanisław 176
Balogh Jolán 175
Baluch Alicja 64, 81
Baluch Jacek 190, 202
Bałdyga Janusz 256, 267, 352, 354, 356, 360, 376
Banach Janusz 352
Banasiak Bogdan 275, 289
Baran Bogdan 22, 40
Baranowicz Zofia 67, 83
Bartkowiak Przemysław 420
Baudelaire Charles 136
Bauer Andżelika 272, 289, 290
Bednarek Magdalena 67, 72, 81
Belting Hans 175
Benjamin Walter 55, 58, 162, 163, 175
Bergson Henri 125, 176
Bernacki Piotr 320, 325
Bernini Giovanni Lorenzo 137
Białostocki Jan 159, 178
Białoszewski Miron 9, 11, 104, 106, 155–160, 163, 165, 167, 168, 170–179, 181, 183, 200, 244, 254, 413, 420, 427, 436
Biegańska Monika 25, 40
Bielikowska Ada 13
Bilak (Biľak) Peter 372
Bińczycki Jan 423
Biskupska Bożenna 13
Błażejowski Tadeusz 105
- Bocheński Tomasz 7, 189, 433
Bocian Marianna 253, 254, 267
Boguszewska Anna 60, 62, 81
Bojarov Andrij 65, 84
Borges Jorge Luis 320–322, 324, 328
Borowski Mateusz 228, 229
Borowski Tadeusz 99
Borowski Włodzimierz 259, 435
Bortyik Sándor 62
Bourdelle Antoine, właśc. Émile Antoine
Bourdelle 124
Bożek Betina 12, 398, 399
Brâncuși Constantin 190, 197
Braque Georges 17
Bratny Roman 99
Bresdin Rodolphe 125
Breughel Pieter (starszy) 173
Brodzka Alina 61, 82
Brodzki Marek 318
Broniewski Władysław 434
Bronstein Leo 175
Broodthaers Marcel 370, 371, 375, 377
Brookshire Jamye 64, 81
Brouwer Adriaen 201
Broż Adam 183, 427
Brudnicki Jan Z. 177
Bruszewski Wojciech 9, 11, 319–338, 341, 343, 345, 347, 349, 429, 430
Brykański Przemysław 310
Bryl Mariusz 175, 417, 422
Brzechwa Jan 70, 73, 77, 78, 81, 425
Brzękowski Jan 29
Brzozowski Tadeusz 9, 11, 189–203, 205, 207, 209, 211, 213, 427, 428
Brzozowski Wawrzyniec 12, 191, 192, 194, 197, 201, 205, 207, 209, 211, 213, 428
Buber Martin 55–58
Büchner Georg 176
Buczkowska Anna 95
Buczkowska Wanda 95
Buczkowski Leonard 89, 101, 102
Buczkowski Leopold 9, 11, 87–107, 109, 111, 113, 115, 117, 156, 176, 282, 426, 436

Buczkowski Marian Ruth 95
 Buczkowski Stefan 88, 95
 Buczkowski Tadeusz 12, 87, 98, 109, 426
 Bujnowski Rafał 396, 419
 Bunsch Franciszek 310
 Buren Daniel 261, 429
 Bürger Peter 229
 Bursa Andrzej 307
 Buryła Sławomir 93, 105
 Burzyński Antoni 13

 Cennetoğlu Banu 363, 375
 Cézanne Paul 129
 Chagall Marc 96, 313
 Chełkowski Wojciech 120, 140
 Chmielewska Iwona 73, 74, 76, 81, 85, 425
 Chmielewski Jan 26
 Chodźko Ryszard 105
 Chojecki Michał 12, 401, 408, 419
 Chopin Fryderyk 64
 Chorązki Włodzimierz 392, 394, 419, 420, 422
 Chorążuk Bogdan 259
 Chrobot Justyna 407
 Chuang Tzu (Zhuangzi) 331
 Ciepielewska Ewa 392
 Ciesielska Jolanta 351, 377, 395
 Cieślak Ola, właśc. Aleksandra Cieślak 73, 74, 79–81, 85, 425, 426
 Cieśla-Szymańska Dominika 25, 39
 Cieślukowska Teresa 177
 Ciosmak Dariusz 387, 418
 Claire René, właśc. René-Lucien Chomette 51–54
 Costley Bill 264
 Cravan Arthur 358
 Creed Martin 434
 Crowley David 434
 Cudak Romuald 408, 423
 Cybis Jan 308
 Cybulska Małgorzata 13
 Czapliński Przemysław 266, 267
 Czapski Józef 123, 125, 140, 156, 308
 Czarnacki Andrzej 435
 Czechowicz Józef 434
 Czczot-Gawrak Zbigniew 52, 57
 Czekalski Stanisław 219, 229
 Czerkasow Marcin 370, 377
 Czermińska Małgorzata 157, 175

Czyż Stanisław 9, 11, 307–309, 311–318, 430, 434
 Czyżewski Lech 120, 140

 Damasiewicz Witold Damazy 308, 310, 317
 Danielewicz H. 99
 Darski Wojciech Marek 393
 Dawidek-Gryglicka Małgorzata 259, 267, 271, 289
 Dąbrowska Maria 102, 105
 Dąbrowski Kazimierz 36, 39
 de Barbaro Jakub 354, 355, 375
 Debord Guy 374, 376
 Degler Janusz 190, 203
 Delaperrière Maria 175
 Deleuze Gilles 275, 276, 283, 287, 289
 Delvaux Paul 313
 Dembowska Julita 197, 202
 Demkowska Ariadna 100–102
 Derrida Jacques 437
 Detaillé Édouard 133
 Devechy Helena 175
 Dłubak Zbigniew 320
 Dłużniewska Emilia Małgorzata 12, 272, 289, 290, 293, 295, 299, 301, 303, 305, 429, 430
 Dłużniewski Andrzej 9, 11, 271–280, 282–291, 293, 295, 297, 299, 301, 303, 305, 429, 430
 Dłużniewski Kajetan 12, 293, 295, 299, 301, 303, 305, 429, 430
 Doesburg Theo van 62
 Doktor Jan 56, 57
 Dolce Lodovico 159
 Downsborough Peter 434
 Drągowska Magdalena 393, 396, 407, 419
 Drej Anna 400
 Drenda Olga 416, 419
 Drewnowski Tadeusz 102, 105
 Dróżdź Stanisław 10, 259
 Drucker Johanna 59, 81
 Druker Elina 61, 82
 Duchamp Marcel 177, 272, 273, 290, 293, 370, 429
 Dudek Piotr 401
 Dunin-Wąsowicz Paweł 387–389, 391–395, 407, 410, 419–421, 423
 Dybowski Stefan 43
 Dziamski Grzegorz 252, 260, 261, 267

Dzieciatkowska Urszula 13
Dziób Mateusz Krzysztof 417, 423

Efimow Aleksiej 62
Eichhorn Kate 408, 420
Eisenstein Siergiej Michajłowicz 134, 135
Eker Anda 120
El Greco, właśc. Domenikos Theotokopu-
los 155, 159–166, 169–172, 175, 177–
179, 427
Enzensberger Hans Magnus 192, 193, 202
Ernst Max 198

Fabrizio Giovanni Andrea Gilio da 159
Falkiewicz Andrzej 105
Falkowski Stanisław 155, 175
Fazan Jarosław 43, 45, 57, 58
Fazan Katarzyna 43, 57, 58
Fer Briony 413, 420
Fetherson Patrick 67, 81, 83
Fibonacci (Leonardo z Pizy) 276
Filip II Habsburg, król Hiszpanii 160
Filostrat Starszy 365
Firek Marek 396, 419
Firlej-Buzon Aneta 386, 420
Fischer-Lichte Erika 228, 229
Fleischer Michael 409, 420
Flint Anthony 25, 39
Folie Sabine 371, 377
Freedberg David 175
Freisler Roland 355
Freud Sigmund 124
Fuchs Elżbieta 322, 338

Gajc Diana 315, 318
Gałuszka Jacek 406, 420, 421
Garaš Klára 175
Garlińska-Walicka Hanna 90, 106
Gauguin Paul 129
Gawdzik-Brzozowska Barbara 197
Gawrońska Hanna 64, 70, 82, 84
Gąsiorowska Barbara 310
Gimond Marcel 124
Ginwala Natasha 434
Giżycki Marcin 46, 57
Głowiński Michał 157, 175, 177, 413, 420
Gödel Kurt 331
Godlewski Grzegorz 411, 421
Gogh Vincent van 129
Gogol Mikołaj 96

Gołacki Andrzej 410
Gołąb Mariusz 176
Gołubiew Zofia 310, 317, 318
Gombrich Ernst H. 176
Gombrowicz Witold 176, 433
Gomulicki Maurycy 407
Gorczyńska Renata 140
Gorządek Ewa 410, 411, 420
Gostomski Zbigniew 10, 275, 276, 290
Goździewski Marek 287, 290
Góra Konrad 413, 420
Górska-Olesińska Monika 319, 338
Górzański Jerzy 244, 267
Grabowski Leon [pseud.], właśc. Władysław
Strzeмиński 18
Grabowski Mateusz Bronisław 97
Grabowski Piotr 420
Grabowski Wojciech 416, 420
Greenberg Clement 372, 435
Gris Juan 17
Grochalska Krystyna 310
Grochowiakowa Grażyna 13
Grochowiak Stanisław 200
Grodzicki Rafał 387, 418
Groys Boris 27, 39, 373, 375
Grześcak Marian 249, 267
Gula Beata 403
Gusin Michał 437

Habermas Jürgen 26
Haidu Rachel 370, 375
Halczak Anna 223, 230
Handke Ryszard 173, 176
Hanusek Jerzy 407, 423
Hanuszkiewicz Adam 253
Hartung Hans 202, 313
Hašek Jaroslav 190, 202
Hasior Władysław 191, 197–199, 202
Hatszepsut, faraon egipska 172
Haupt Arthur 12, 119–121, 128, 143, 145, 147,
149, 151, 153, 426, 427
Haupt Kazimierz 119
Haupt Zygmunt 9, 11, 119–141, 143, 145, 147,
149, 151, 153, 200, 426, 427, 434
Heiberg Edvard 62
Heine Heinrich, właśc. Harry Chaim Heine
55, 58
Hejmej Andrzej 176
Helman Alicja 162, 175
Henisz Krzysztof 98, 105

- Hennel Roman 190, 203
 Herbert Zbigniew 200
 Hesse Hermann 282
 Hetman Grzegorz 417, 420
 Higgins Shaun O'L. 412, 418
 Hitler Adolf 27, 53, 57
 Holzman Joanna 272, 289, 290
 Homer 365
 Hopfinger Maryla 176
 Hostowiec Paweł [pseud.], zob. Stempowski Jerzy
 Hunt Peter 61, 81

 Ibis [pseud.; właśc. Andrzej Wróblewski] – zob. Wróblewski Andrzej, pseud. Ibis
 Indyk Maria 105
 Isakiewicz Lech 253, 267
 Iwanicka Katarzyna 61, 81
 Iwaszkiewicz Jarosław 157, 178

 Jabłkowska Joanna 13
 Jachieć Krystyna 175
 Jackiewicz Aleksander 162, 175
 Jacobsen Karen Lis 62
 Jakobson Roman 218, 230
 James William 331
 Janiak Marek 12, 354, 362, 376
 Janion Maria 45, 57
 Jarecka Dorota 197, 202
 Jarocka Maria 104, 105
 Jarocki Władysław 122
 Jarońska Irena 181, 427
 Jauss Hans Robert 173, 176
 Jay Martin 176, 177, 220, 230
 Jedlińska Eleonora 39, 40
 Jencks Charles 25, 40
 Jenks Chris 178
 Jeżowski Krzysztof 308, 317
 Józwiak Jacek 361–363, 369
 Juan de Austria don 160
 Jurkiewicz Zdzisław 320, 321

 Kacprzak Elżbieta 355, 365, 366, 393
 Kafka Franz 55, 58
 Kajtoch Wojciech 387, 388, 392, 419, 420, 422
 Kajzar Helmut 176
 Kalin Arkadiusz 105
 Kaltenbach Stephen 435
 Kamińska Aneta 392, 419, 420
 Kamińska-Bruszeńska Małgorzata 12, 319, 329, 337, 341, 343, 349, 429, 430
 Kamocki Stanisław 122
 Kamoji Kōji 259
 Kanabrodzki Mateusz 176
 Kaniasta Hanna 98, 106
 Kaniewska Bogumiła 63, 81
 Kantor Maria 12, 233, 235, 237, 239, 241, 428
 Kantor Tadeusz 9, 11, 13, 191, 192, 215–230, 233, 235, 237, 239, 241, 308, 379, 428, 429, 435
 Karcerowicz Marek 392, 421
 Karnicka Zenobia 20, 40
 Karpowicz Agnieszka 64, 82, 104–106, 156, 176, 411, 421
 Katarzyński Jacek „Katos” 12, 390–392, 419, 423, 430, 431
 Katos Jacek – zob. Katarzyński Jacek „Katos”
 Kesling Anna Katarzyna 96, 106
 Kieć Bruno Aleksander 392, 419
 King Vera 401
 Kirchner Hanna 171, 175–177
 Kisielewski Stefan 244, 268
 Kita-Huber Jadwiga 229
 Klamecka Anna 160, 176
 Klein Lidia 416, 422
 Klejnocki Jarosław 13
 Klekot Ewa 175
 Klepacka Agnieszka 354, 355, 375
 Klimek Józef 310
 Klimek Marcin 13
 Kluszczyński Ryszard W. 46, 57, 59, 82, 414, 420, 437
 Kłosińska Anna 170
 Kmiecik Michalina 15, 431
 Kobro Katarzyna 32, 33, 40
 Kocańda-Kołodziejczyk Hanna 59, 82
 Kocot Karolina 400, 420
 Komurki John Z. 408, 421
 Kondrasiuk Grzegorz 124, 140, 141
 Konicka Hanna 176
 Konwicki Tadeusz 99
 Kopciński Jacek 155, 176
 Koperski Jerzy Leszin 255
 Koprowicz Jerzy 366
 Korek József 175
 Kosowska-Czubaj Anna 255, 267
 Kostrzębska Agnieszka 171, 174–176

Kostrzębska-Petelska Agnieszka, zob.
 Kostrzębska Agnieszka
 Kosuth Joseph 264, 358
 Kościelniak Marcin 366, 376
 Kotlarek Dawid 420
 Kowalczyk Alina 61, 82
 Kowalska Danuta 13
 Kowalska-Petrie Anna 272, 289, 290
 Kowzan Paweł 354, 355, 375
 Kozłowski Jarosław 259
 Kracauer Siegfried 53, 57
 Krajewski Marek 413, 420
 Krakowska Dorota 12, 233, 235, 237, 239,
 241, 428
 Kramek Martyn 13
 Krasieński Edward 10
 Kratochwila-Widomska Józefa 90, 91
 Kratochwil Marian 89, 106
 Krauss Rosalind E. 273, 290
 Kristóf Tibor 331
 Krokodyl – zob. Malicki Jacek „Krokodyl”
 Królak Agata 401
 Kruczkowska Joanna 272, 289, 290
 Kryszkowska Dorota 12, 397, 431
 Kryszkowski Jacek 9, 11, 256, 267, 351–377,
 379, 381, 383, 393, 396, 397, 404, 407,
 417, 421, 430, 431
 Kryszkowski Kryszek [pseud. właśc. Jacek
 Kryszkowski], zob. Kryszkowski Jacek
 Krzemień Krystyna 162, 175
 Krzemień Teresa 228, 230
 Krzysztofowicz-Kozakowska Stefania 200, 203
 Kubicka Halina 177
 Kubicki Roman 55, 58
 Kubik Anna 12, 398
 Kucharski Krzysztof 101, 106
 Kujawski Jerzy 191
 Kulig Piotr 392, 394, 419, 420, 422
 Kulik Zofia 256, 259, 268, 356, 376
 Kulpińska Katarzyna 61, 82
 Kümmerling-Meibauer Bettina 61, 82
 Kurc-Maj Paulina 20, 40, 386, 421
 Kurosawa Józef – zob. Tomczyk Kurosawa
 Józef
 Kuryluk Ewa 10
 Kuryłek Dominik 243, 268, 393, 396, 407, 419
 Kutyla Julian 368, 377
 Kuźmich Marika 13
 Kwaszkiewicz Marek 98, 105
 Kwiatkowski Jerzy 25, 40

Kwiczor Rafał 401
 Kwiek Przemysław 256, 259, 268, 356, 376
 Kwietniewski Andrzej 354, 376
 Lacan Jacques 202
 Lachman Magdalena 7, 13, 385, 386, 409,
 421, 433
 Lachowski Marcin 259, 260, 268
 Lacrampe Wanda 12, 245–248, 258, 261–
 263, 428, 429
 Lange Grażka, właśc. Grażyna Lange 73,
 77–79, 85, 425
 Lauterbach Alfred 91, 106
 Lebenstein Jan 123, 156, 181, 427
 Le Corbusier, właśc. Charles-Édouard
 Jeanneret-Gris 25, 39, 40, 124
 Lenica Alfred 252, 259, 268
 Lenica Jan 97, 105, 192
 Lessing Gotthold Ephraim 365
 Leszczyński Grzegorz 61, 63, 64, 70, 81, 82, 84
 Leśmian Bolesław 433, 434
 Leśniak Sławomir 192, 202
 Leśniowski Tomasz 409
 Lewicki Bolesław 99, 100
 Libera Zbigniew 10, 243, 253, 268, 354,
 362, 377, 383, 430, 431
 Lipiński Filip 413, 420
 Lippard Lucy R. 363, 376
 Lissitzky El, właśc. Łazar M. Lisicki 62
 Lubaszk Karolina 401
 Lubelski Jakub 125, 126, 141
 Lubiak Jarosław 20, 40
 Ludwiński Jerzy 259
 Ludwisiak Małgorzata 13
 Lumière Louis Jean 48, 49
 Lyons Joan 363, 376
 Lyotard Jean-François 26
 Ładnowska Janina 272, 289, 290
 Łapiński Zdzisław 157, 175, 177
 Łączyńscy, rodzina 120
 Łojas Joanna 411, 421
 Łuczak Hanna 435
 Łuczko Zofia 404, 421
 Łukasiewicz Małgorzata 54, 58, 173, 176
 Łukaszuk-Piekara Małgorzata 177
 Mach Jolanta 175
 Machowiak Aleksandra, zob. też Mizielińska
 Aleksandra 75–77, 82, 85, 425

- Maciejowski Marcin 396, 407, 419
 Madejski Zygmunt 98
 Madyda Aleksander 119, 120, 122, 124, 127, 140, 141
 Majewski Tomasz 62, 63, 82, 435
 Makary, pseud., właśc. Andrzej Wielogórski 256, 267, 356, 376
 Makuszyński Kornel 436
 Malicki Jacek „Krokodyl” 243, 269
 Malinowski Mikołaj „Miken” 362, 365, 366
 Malitowska Anna 55, 58
 Mallarmé Stéphane 277, 282, 370, 371, 377
 Marchewka Anna 409, 410, 421
 Marciniowska Anna 97, 106
 Marciszewski Łukasz 392, 394, 419, 420, 422
 Marczyński Adam 313
 Marecki Piotr 307, 308, 311, 317, 318, 387, 396, 419, 421
 Markiewicz Henryk 218, 230
 Markiewicz Maria 195, 203
 Marks Karol 437
 Maroszczuk Grażyna 406, 420, 421
 Martindale Kevin 12, 121, 128, 143, 145, 147, 149, 151, 153, 426, 427
 Marx Jan 244, 265, 266, 268, 269
 Marzec Wiktor 435
 Masłowski Maciej 90, 106
 Matisse Henri 198
 Matka Teresa z Kalkuty, św. 256, 268, 356, 376
 Matsier Nicolaas 71, 84, 425
 Matuszewski Krzysztof 275, 289
 May Kain 391, 423
 McLuhan Marshall 323, 338
 Mehoffer Józef 122
 Méliès Georges 49
 Melville Herman 135
 Metz Christian 52, 57
 Miastkowski Andrzej 272, 289, 290
 Miken – zob. Malinowski Mikołaj „Miken”
 Mikiewicz Konstanty 255, 269
 Mikłaszewski Krzysztof 228, 230
 Mikulski Kazimierz 192
 Mildner Maja 401
 Mildner Paweł 401
 Millar Jeremy 435
 Mingus Charles 198
 Minich Marian 37, 40
 Minich-Scholz Agnieszka 37, 40
 Miró Joan 313
 Mitchell W.J.T. 177, 365, 369
 Mituś Anna 394, 410, 412, 421
 Mizielińska Aleksandra, zob. też Machowiak Aleksandra 73, 75–77, 82, 83, 85
 Mizieliński Daniel 73, 75–77, 82, 83, 85, 425
 Młodożeniec Jan 72, 84
 Modzelewski Zygmunt 43
 Monk Thelonious 198
 Morawski Stefan 256, 267, 356, 376
 Moses Laurie E. 64, 81
 Mościcki Paweł 368, 374, 376, 377
 Mrozek Sławomir 433
 Muniak Janusz 198
 Murawska Ludmiła 156
 Mussil Mieczysław 98
 Muzyczuk Daniel 7, 351, 355, 363, 366, 375, 396, 397, 421, 434, 437
 Myśliwski Wiesław 433
 Najder Andrzej 400
 Nałęcz Konrad 310
 Namysłowski Zbigniew 198
 Nancy Jean-Luc 437
 Nauman Bruce 435
 Nawrocki Piotr 216, 230
 Neidel Heinz 216, 230
 Nepelska Kinga 315, 318
 Nęcka Agnieszka 406, 420, 421
 Nicpan Łukasz 156, 177
 Niedziałkowska Dorota 13, 308, 311, 313, 315, 317, 318
 Niedźwiedz Jakub 176
 Niemczyk Leon 331
 Niemierko Anna 74, 81
 Niespodziewana Małgorzata 400, 407
 Nietzsche Friedrich 22, 40
 Niewiadomski Andrzej 119, 124, 135, 140, 141, 434
 Norwid Cyprian Kamil 172, 328, 420
 Nowakowski Artur 387, 421
 Nowosielski Jerzy 191
 Nyczek Tadeusz 59, 82
 Nycz Ryszard 104, 106, 176, 177, 220, 230, 412, 413, 420, 421
 Oberländer Halina 156
 Obuchow Monika 73
 Ohlsson Garrick 64

- Ojrzyński Jacek A. 272, 289, 290
 Okoń Waldemar 61, 63, 82
 Olczyk Jacek 396, 421
 Olejniczak Janusz 64
 Olson Marilyn S. 61, 82
 Onuch Jerzy 352, 360
 Opaliński Tomek 401
 Opałka Roman 276
 Ostade Adriaen van 201
 Otto Wojciech 46, 57
 Owczarek Bogdan 106, 158, 177
- Pachocki Dariusz 307, 317, 318, 434
 Pająk Andrzej 329, 338
 Panas Paweł 140
 Pankiewicz Józef 129, 308
 Partum Andrzej 9, 11, 243–269, 356, 373, 376, 428, 429
 Partum Ewa 10, 259
 Parwa Aleksander 12, 309, 312, 314, 429
 Paszkiewicz-Jägers Joanna 352, 376
 Pawlikowska Hanna 175
 Peiper Tadeusz 9, 11, 17, 29, 43–58, 124
 Peterson Elmer 273, 290
 Pęczak Mirosław 421
 Philipsz Susan 434
 Picabia Francis 404, 405
 Picasso Pablo 311
 Pieczek Urszula 405, 423
 Piłsudski Józef 91, 106, 280
 Pindera Agnieszka 434
 Pino Paolo 159
 Piotrowski Kazimierz 265, 268
 Piotrowski Zygmunt 352
 Pismenko Alicja 405, 423
 Piwocki Ksawery 89, 106
 Platon 331
 Pleśniarowicz Krzysztof 216, 218, 227, 230
 Pluta Jerzy 102, 106, 253, 267
 Planeta Paweł 392, 394, 419, 420, 422
 Płażyńska Katarzyna 13
 Poletti Anna 386, 421
 Polewczyk Aleksandra 402, 409, 417, 422
 Poliakoff Serge 313
 Polit Paweł 7, 13, 62, 65, 82, 84, 271, 386, 421, 434
 Pollock Jackson 126, 313
 Pomorska Krystyna 218, 230
 Poprzeczka Maria 164, 177, 178
 Porębski Mieczysław 164, 177
- Potrykus-Woźniak Paulina 394, 409, 422
 Price Seth 370, 377
 Proeme Henk 12, 159, 167, 168, 185, 187, 427, 428
 Pronaszko Andrzej 124
 Proust Marcel 276, 355
 Przeźmiński Jarosław 176, 177, 220, 230
 Przyboś Julian 17–19, 23–25, 29, 37, 40, 41, 157, 178, 433
 Przybyszewska Agnieszka 59, 82
 Przyjemski Leszek 352
 Przymuszała Beata 63, 67, 81
 Ptaszkowska Anka 261, 429
 Puto Kaja 408, 422
 Putrament Jerzy 244, 268, 269
 Pytasz Marek 408, 423
- Rabelais François 97
 Radziszewski Dawid 362, 375, 377
 Rafael, właśc. Raffaello Santi 173
 Rakoczy Marta 411, 421
 Rancière Jacques 368, 371, 377
 Redzisz Kasia 197, 202
 Reichardt Jasia 13
 Reinfurt David 372
 Rejniak-Majewska Agnieszka 7, 243, 435
 Remi Zenon Andrzej 64, 83
 Richter Światosław 64
 Robakowski Józef 13, 322, 326, 338, 381, 430
 Rodak Paweł 411, 421
 Rode Dagmara 59, 82
 Rogozińska Anna 411, 421
 Roliński Adam 394, 420
 Ronduda Łukasz 243, 269
 Rosenstein Erna 197, 202
 Rosiek Stanisław 45, 57
 Roszczyk Piotr 392, 421
 Rothenberger Manfred 216, 230
 Rougle Charles 27, 39
 Rousseau Douanier [Celnik] – zob. Rousseau Henri
 Rousseau Henri, Celnik (fr. Douanier) [Henri Julien Félix Rousseau, zwany Celnikiem] 135
 Rousseau Janina 97
 Roussel Raymond 276
 Różewicz Stanisław 157, 178
 Różewicz Tadeusz 10, 100, 157
 Rübel Dietmar 417, 422

- Rubinstein Artur 64
 Rumas Robert 434
 Rumiancew Daniel 13, 354, 355, 375, 379,
 381, 383, 430
 Ruskin John 61, 82
 Russell Bertrand Arthur William 331
 Ruszkowski Zdzisław 122, 123
 Rutkiewicz Ewa 61, 63, 82
 Rutkowski Adam 97, 106
 Rutkowski Krzysztof 125, 141
 Rybicka Elżbieta 25, 26, 40
 Ryzek Justyna 319, 338
 Rydecki Jacek Mikołaj 243, 269
 Rylska Irena 90, 91, 99, 106
 Rypson Piotr 59, 82, 271, 289, 290, 394,
 404, 410, 412, 417, 421, 422
 Rytka Zygmunt 263, 266, 352, 377, 429
 Rzepecki Adam 12, 354, 362, 363, 375–377
 Rzepińska Maria 162, 177

 Sadowska Urszula 400
 Sady Małgorzata 67, 81–83, 272, 289, 290
 Salisbury Martin 59, 61, 83
 Sałtykow-Szczedrin Michaił 96
 Samosionek Tomasz 325, 338
 Sandauer Artur 155, 157, 177
 Sanouillet Michel 273, 290
 Sapir Edward 320
 Sasnal Wilhelm 396, 419
 Satalecka Ewa 67, 81, 83
 Scharff Lauren F.V. 64, 81
 Scholz-Hänsel Michael 160, 177
 Schopenhauer Arthur 331
 Schulz Bruno 282, 433
 Schwitters Kurt 62
 Sempoliński Leonard 105
 Seweryn Beata 407, 423
 Shuty Sławomir 396, 422
 ShutyTM Sławomir – zob. Shuty Sławomir
 Sidor Dorota 75, 83
 Siedlecka Sylwia 124, 141
 Sieniewicz Mariusz 405
 Sienkiewicz Karol 395, 422
 Sieradzki Józef 94, 106
 Signorelli Luca 138, 426
 Sikorski Tomasz 352, 376
 Simon Janek 354, 355, 375
 Sioma Radosław 93, 105, 106
 Skiba Krzysztof 415
 Skoczylas Władysław 90

 Skorupka Stanisław 170
 Skotnicka Gertruda 65, 83
 Skrzywanowa Eugenia 53, 57
 Sławiński Janusz 177
 Słodki Marcei 355, 358
 Słowikowska Alicja 59, 82
 Snauwaert Dirk 370, 377
 Snopkiewicz Tomasz 354, 376, 392
 Sobczak Jan 391, 423
 Sobczak Marek 256, 267, 356, 376, 393
 Sobczak Margareta 402
 Sobczak Paweł M. 13
 Sobol Elżbieta 170
 Sobolewska Anna 177
 Sobolewski Tadeusz 171, 175, 176, 310, 318
 Sokołowska Roksana 352
 Soliński Leszek 156, 159, 160, 177, 185, 187,
 428
 Soulages Pierre 202
 Soutine Chaim 190
 Sowicki Tadeusz 98
 Sowinski Grzegorz 22, 40
 Spychalski Mirosław 422
 Stacewicz-Podlipska Joanna 96, 106
 Stachura Edward 10, 400, 420, 434
 Stajuda Jerzy 195–199, 203
 Stangret Lech 13, 275, 290
 Stangret Paweł 124, 141, 215, 225, 230, 435
 Stanisławski Ryszard 368, 435
 Stankiewicz Anna 170
 Stańczyk Xavery 386, 393, 406, 422
 Staroń Justyna 87, 435
 Stasiowski Piotr 394, 410, 412, 421
 Stasiuk Andrzej 127, 140
 Stawowy Joanna 400
 Stażewski Henryk 259
 Stec Eugeniusz 156
 Stefański Michał 156, 255, 269
 Steinitz Käte 62
 Stempowski Jerzy 125, 130, 133, 141
 Stencel Weronika 12, 398, 399, 423
 Sterne Lawrence 72
 Stern Jonasz 192, 313
 Stevenson Robert Louis 135
 Stępień Tomasz 408, 409, 411, 423
 Stieglitz Alfred 405
 Stokfiszewski Igor 396, 421
 Strug Andrzej 190, 203
 Strumiłło Andrzej 310
 Strumiłło Henryk 259

- Strzemińska Nika 32, 33, 40
 Strzemiński Władysław, zob. też Grabowski
 Leon pseud., 9, 11, 15–21, 23–41, 60, 67,
 83, 313, 425
 Styka Adam 98
 Styles Morag 59, 61, 83
 Suchan Jarosław 13
 Sugiera Małgorzata 228, 229
 Sulima-Suryń Andrzej 393
 Sulowski Jan 52, 57
 Sumorok Aleksandra 437
 Syrкус Szymon 25, 26, 40, 93
 Szajna Łukasz 352, 360
 Szancer Jan Marcin 64
 Szczekacz Samuel 18
 Szczerbowski Robert 10
 Szczerek Ziemowit 408, 422
 Szczucka Natalia 323, 338
 Szczuka Mieczysław 60
 Sztabiński Grzegorz 412
 Szybist Ksenia 400
 Szymaniak Karolina 65, 84
 Szymańska Wiktoria 75, 84
- Śliwa Anna 155, 177, 178, 436
 Śliwińska Kola 197, 202
 Śniecikowska Beata 7, 59, 60, 67, 68, 72,
 83, 436
 Średniawa Marek 67, 81, 83
 Świerkocki Maciej 272, 289, 290
 Świetlicki Marcin 396, 419
- Taine Hippolite 125
 Taranek Olga 178
 Tarasin Jan 310
 Tatar Ewa 197, 202
 Tatar Ewa Małgorzata 393, 396, 407, 419
 Tekieli Robert 417, 423
 Teodora, cesarzowa bizantyjska 174
 Themerson Franciszka 10, 59, 60, 62–71,
 75, 76, 79, 80, 82–85, 104, 106, 156,
 176, 425, 426, 435
 Themerson Franciszka W. – zob. Themer-
 son Franciszka
 Themerson Stefan 10, 59, 60, 62–69, 71,
 76, 79–83, 85, 425, 426, 435
 Theotokopulos Domenikos – zob. El Greco
 Toeplitz Jerzy 99, 101
 Tomaszewicz Jerzy 244, 269
 Tomczyk Edyta 160, 177
- Tomczyk Kurosawa Józef 393, 396, 419
 Tomiak Marta 401
 Tomkowski Jan 102, 106
 Tönnies Ferdinand 54, 56, 58
 Treliński Jerzy 10
 Truszkowski Jerzy 243, 260, 269, 352,
 377
 Trzeciakowski Zbyszko 393
 Trziszka Zygmunt 102
 Turner Joseph Mallord William 174
 Turowski Andrzej 17, 39, 40, 275, 290
 Tuwim Julian 64
 Tylicka Barbara 61, 81
 Tyrowicz Ludwik 90
 Tzara Tristan 411, 412, 423
- Ujma Magdalena 407, 423
 Ulańska Zofia 398, 421
 Ungermann Arne 62
 Urbaniak Michał 198
- Varga Krzysztof 388, 393–395, 410, 419,
 423
 Vetulani Armand 96, 106
 Villon François 355
 Vogel Debora 65, 84, 435
- Wahl Alicja 98
 Wahl Bożena 98
 Wajda Andrzej 307, 308, 310, 311, 315, 317,
 318
 Wallis Mieczysław 60, 84
 Wanat Maria 272, 289, 290
 Warpechowski Zbigniew 10, 259
 Wasilewska Ola 403
 Wasilkowski Adam 391, 392, 421, 423
 Wasserman Krystyna 59, 81, 84
 Waśkiewicz Andrzej K. 254, 255, 269
 Wat Aleksander 433
 Wawrzekiewicz Rene 416, 423
 Ważyk Adam 412, 423
 Weinles Franciszka – zob. Themerson
 Franciszka
 Weinles-Themerson Franciszka – zob.
 Themerson Franciszka
 Weiss Wojciech 122
 Wertenstein Wanda 53, 57
 Wesołowska Monika 272, 289, 290
 Węgorz Lucjan 310
 Whorf Benjamin Lee 320

Wiedemann Adam 102, 103, 107
Wielogórski Andrzej – zob. Makary
Wiercińska Janina 61, 84
Wincencjus-Patyna Anita 60, 62, 70, 72, 84
Wiśniewska Celina 67, 81, 82
Wiśniewski Anastazy B. 10, 259, 352, 373, 374
Wiśniewski Jerzy 155, 178
Witkacy – zob. Witkiewicz Stanisław Ignacy
Witkiewicz Stanisław Ignacy 190, 200, 203, 219, 256, 267, 354, 356, 365–368, 372, 374–376, 379, 430, 433, 434
Witkowski Michał 396, 421
Witte Bernd 55, 58
Witz Ignacy 97, 105
Wlérick Robert 124
Wolny-Hamkało Agnieszka 407, 419
Wols, właśc. Alfred Wolfgang Otto Schulze 202
Wołkowicki Stanisław 125, 140
Wood Agnieszka 12, 109, 426
Woroszyński Wiktor 72, 84, 100
Wójcik Maja 13
Wójcińska Agnieszka 408, 422
Wójtowicz Aleksander 7, 43, 437
Wójtowicz Ewa 319, 338
Wright Barbara 70, 71, 84, 425
Wróblewski Andrzej [malarz] 307, 308, 310, 311, 313, 315, 317, 318

Wróblewski Andrzej, pseud. Ibis [dziennikarz] 244, 267
Wysłouch Seweryna 63, 67, 81, 84
Zagórski Jerzy 434
Zagrodzki Janusz 16, 18, 40, 41, 322, 323, 326, 328, 331, 338
Zaleski Marek 133, 134, 141
Załuski Tomasz 319, 335, 338, 437
Zarański Jan 176
Zawadka Michałina 405, 423
Zawadzki Aleksander 253
Zawanowski Kazimierz 178
Zawistowski Władysław 156, 178
Zaworska Helena 157, 178
Zeidler-Janiszewska Anna 178
Zhuangzi – zob. Chuang Tzu (Zhuangzi)
Zielińska Joanna 434
Ziemlański Włodzimierz 256, 267, 356, 376
Zieniewicz Andrzej 158, 178
Zięta Oskar 436
Zimerman Krystian 64
Žižek Slavoj 202
Zygier Zygmunt 383, 430
Żakiewicz Anna 191, 202
Żegleń Urszula 337
Żółkiewscy, rodzina 137
Żukrowski Wojciech 100

**Wykłady w Muzeum Sztuki w Łodzi
w ramach projektu badawczego
„Związki literatury i sztuk wizualnych
w Polsce po 1945 roku”**

2015

19 marca 2015, ms², godz. 18:00

Magdalena Lachman

Sztuka polska po 1945 roku w pryzmacie literatury. Rekonesans

23 kwietnia 2015, ms², godz. 18:00

Beata Śniecikowska, Aleksander Wójtowicz

Awangarda dzisiaj. Wizje/rewizje

21 maja 2015, ms², godz. 18:00

Tomasz Bocheński

Architeksty w malarstwie abstrakcyjnym Tadeusza Brzozowskiego

22 października 2015, ms², g. 18:00

Daniel Muzyczuk

Cześć czarnej sztuce. Literacka twórczość Jacka Kryszkowskiego

26 listopada 2015, ms², g. 18:00

Paweł Polit

Ekscesy literackie w sztuce konceptualnej

2016

27 stycznia 2016, ms², godz. 18:00

Michalina Kmieciak

Awangarda w „połamanym świecie”. Fragmenty powieści Władysława Strzemińskiego

25 lutego 2016, ms², godz. 18:00

Agnieszka Rejniak-Majewska

Lingwizm i philozoosophia. Eksperymenty poetyckie i manifesty Andrzeja Partuma

31 marca 2016, ms², godz. 18:00

Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz

Konceptualna sztuka przekładu Ewy Partum

28 kwietnia 2016, ms², godz. 18:00

Anna Śliwa

„El Greco wali biel na chama”. Białoszewski o sztuce, wzroku i widzeniu

9 czerwca 2016, ms², godz. 17:00

Aleksander Wójtowicz

„Dreptanie”. Tadeusz Peiper chodzi do kina (1945–1960)

27 października 2016, ms², godz. 18:00

Paweł Stangret

Tadeusz Kantor w sieci tekstów

2017

26 stycznia 2017, ms², godz. 18:00

Agnieszka Przybyszewska

Książkowe interfejsy i inne czytanie. Ujęcie globalne i lokalne

30 marca 2017, ms², godz. 18:00

Aleksander Wójtowicz

Kronikarze, fakszerze i prekursorzy. Wielka Awangarda wobec neoawangardy (w polskiej literaturze powojennej)

27 kwietnia 2017, ms², godz. 18:00

Tomasz Załuski

Maszyny tekstualne Wojciecha Bruszewskiego

18 maja 2017, ms², godz. 18:00

Ewa Kuryluk

O sztuce bez granic zwanej dziś awangardą

13 czerwca 2017, ms², godz. 18:00

Justyna Staroń

Dialog sztuk. O twórczości artystycznej Leopolda Buczkowskiego

29 listopada 2017, ms², godz. 18:00

Dariusz Pachocki

Stanisława Czycza wyprawa do granic literatury

14 grudnia 2017, ms², godz. 18:00

Andrzej Niewiadomski

Zygmunt Haupt i sztuki wizualne

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63

Muzeum Sztuki w Łodzi
90-131 Łódź, ul. Więckowskiego 36
www.msl.org.pl
e-mail: muzeum@msl.org.pl
tel. (42) 633 97 90