

Grażyna Pietruszewska-Kobiela

## **Preludium do ponowoczesności. Ready made Marcela Duchampa i przedmiot Anatola Sterna**

Zjawiska postmodernistyczne otworzyły nową perspektywę oglądu ruchów awangardowych rodzących się w Europie pierwszej połowy XX wieku – czasu artystycznych dyktatorów, twórców manifestów przepełnionych profetyczną wiarą w nowoczesność. Początek XXI wieku ujawnia zatarcie granic, które – chociaż nie zawsze wyraźne – były jednak w międzywojniu dostrzegane; obecnie można zaobserwować zmniejszenie odległości i zbliżenie się do siebie orientacji proponujących podobne rozwiązania artystyczne, nawet jeżeli nie zawsze mówią one takim samym językiem. Na początku XXI wieku ciągle odczuwalna jest potrzeba analizy awangardowych postaw artystycznych z początku XX wieku, które z obecnej perspektywy należy – zdaniem Stanisława Jaworskiego, przywołującego w tym kontekście Adriana Marino – rozumieć jako całość tendencji i prądów, których zasadniczą cechą była negacja tradycji i gorące pragnienie zerwania związków z przeszłością<sup>1</sup>.

Skrajny bunt awangardzystów był sposobem zwracania na siebie uwagi otczenia i wystąpieniem przeciw postawie romantycznej, obwinianej o mylenie historii z kulturą. Zmiana perspektywy powoduje, zdaniem Jaworskiego, włączenie w futuryzm, ekspresjonizm, surrealizm i dadaizm twórców nieuczestniczących w wystąpieniach grupowych tych ruchów, jednak obecnie postrzeganych w nurcie tych zjawisk (np. George Eliot, Andre Malraux, James Joyce, Franz Kafka, Tomasz Mann itd.). W perspektywie europejskich badań literackich, np. Aleksander Wat przedstawiany jest jako prekursor polskiego dadaizmu<sup>2</sup>. Przyta-

<sup>1</sup> S. Jaworski, *Zakręty i przełomy. Studia o literaturze XX wieku*, Kraków 2003, s. 18.

<sup>2</sup> Tamże, s. 17–19.

czany autor *Doświadczenia awangardy*, formułując potrzebę przemyślenia na nowo pojęcia awangardy, za najistotniejsze dla obecnego czasu uznał udzielenie odpowiedzi na trzy podstawowe pytania:

1. Jaka jest relacja między głównymi dążeniami (hasłami) awangardy a postmodernizmem?
2. Jaka jest relacja między awangardą a tym, co ostatnio nazywa się modernizmem?
3. W jaki sposób (przy pomocy jakich metod) można ujawnić zbieżność w wielości prądów i dążeń awangardowych (zwłaszcza w zestawieniu: awangarda – neoawangarda?<sup>3</sup>).

Postmodernizm zdynamizował syntezę ruchów artystycznych zainicjowanych przez twórców nowoczesnej sztuki z początku XX wieku. Zdaniem Bogdana Barana, „postmodernizm okazuje się sprawą awangard”, przejawia się niechęcią do realizmu i sympatią do kultury masowej, „postmodernizm z tradycji awangard tworzył kolaże z fragmentów rzeczywistości, cytatów i pastiszy. [...] Postmoderny obraz nie przywraca znaczenia, lecz jest grą ze znaczeniami prowadzoną przez wyzwoloną z modernego odosobnienia subiektywność”<sup>4</sup>. Stefan Morawski w wielu pracach wykazywał żywotność zjawisk awangardowych, odzywających się genetycznie w obrębie neoawangardy, ściślej w obszarze zjawisk nienegujących pojęcia sztuki, ale modyfikujących jej rozumienie<sup>5</sup>. Recepcja ruchów awangardowych, zaistniałych na początku XX wieku, przechodziła złożoną ewolucję, której rezultatem stała się m.in. zmiana oceny ich artystycznej rangi. Na temat tego złożonego procesu następująco wypowiedział się Grzegorz Gazda:

Recepcja dadaizmu, jak i całego kontekstu sztuki awangardowej, w którym się kształtował, przechodziła aksjologiczną ewolucję wraz z przemianami w kulturze europejskiej XX wieku. Po wyraźnym odpływie fali awangardowej w połowie lat trzydziestych zniknęła też z pola widzenia dadaizm. Dopiero, niemal po ćwierćwieczu, po cywilizacyjnych katastrofach II wojny światowej, po latach odbudowy, którą podjęła cała powojenna Europa, wraz z pojawieniem się nowych idei i programów, rozpoczyna się etap weryfikowania – tak w sztuce, jak i w jej badaniach – dotychczasowych hierarchii artystycznych. Wielka awangarda z pierwszych dziesięcioleci naszego wieku odzyskuje swój autorytet wspierany drugą jej fazą, która pod rozmaitymi nazwami [...] do dziś oddziałuje na procesy rozwojowe sztuki<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> Tamże, s. 18.

<sup>4</sup> B. Baran, *Postmodernizm i końce wieku*, Kraków 2003, s. 199, 276.

<sup>5</sup> S. Morawski, *O słabości praxis neoawangardowej i niedostatku teorii awangardy*, [w:] *Wybór i ryzyka awangardy. Studia z teorii awangardy*, red. U. Czartoryska i R.W. Kluszczyński, Warszawa 1985, s. 7–11.

<sup>6</sup> G. Gazda, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2000, s. 85.

Postmodernizm, ponowoczesność czy też neoawangarda – wszystkie te zjawiska, pomimo subtelnych różnic – wyznaczonych np. przez Zygmunta Baumana, Grzegorza Dziamskiego, Ryszarda Nycza – rozpoczynają swą drogę od kubizmu, imażynizmu, konstruktywizmu, wertycyzmu...<sup>7</sup>

Uniwersum artystyczne XX wieku zbudowane zostało – na co zwrócił uwagę w pracy o futuryzmie Tadeusz Miczka<sup>8</sup> – przez pisarzy, malarzy, rzeźbiarzy, architektów, muzyków, filmowców, fotografików dostrzegających we współczesnym świecie zmianę perspektywy jego oglądu, oddawaną m.in. za pośrednictwem symultanizmu, dynamizmu i jukstapozycji<sup>9</sup>. Zmiana sposobu patrzenia na świat chyba nigdy wcześniej nie była tak silnie przeżywana i nie stanowiła tak ewidentnej inspiracji dla sztuki, jak w pierwszej połowie XX wieku.

Z pozycji początku wieku następnego można stwierdzić, że najbardziej trwałym bałwochwalstwem artystów rozpoczynających dwudziestowieczną przygodę awangardy w zakresie przemian postrzegania i kreowania świata było odkrycie, że wszystko może stać się sztuką, prowadzące do odsłonięcia szczególnych walorów codziennych przedmiotów, dzięki woli artysty stających się obiektami włączonymi w strukturę dzieła literackiego lub plastycznego. Awangarda proponowała światu – jak to określił Umberto Eco – piękno prowokacji sprawiające, że:

przyjmuje się milcząco jako pewnik, że nowe obrazy są artystycznie „piękne” i powinny sprawiać taką samą przyjemność, z jaką współcześni oglądali obrazy Giotto czy Rafaela, ale dzieje się tak właśnie dlatego, że prowokacja awangardowa gwałci wszelkie kanony estetyczne. Sztuka nie stawia już sobie za cel dostarczania obrazu naturalnego piękna, ani nie zamierza wywoływać spokojnej przyjemności i kontemplowania harmonijnych form<sup>10</sup>.

Niniejszy szkic podda oglądowi niewielki obszar zbliżenia działań dadaistycznych (głównie z obszaru sztuk plastycznych) i futurystycznych (głównie literackich), których trwałym osiągnięciem było przygotowanie fundamentu dla działań łączących sztukę i życie, wyzyskujących do tego mariażu nowoczesne nośniki i przekazniki informacji.

Początek XX wieku przyniósł wiele eksperymentatorskich rozwiązań w dziedzinie sztuki pragnącej oddać zmiany zachodzące w świecie „spokojnego czasu” i w świecie zmienionym, porażonym wojenną apokalipsą, a także przeżywającym zauroczenie osiągnięciami nowoczesnej techniki. Obserwując gorączkowe procesy, zachodzące na progu nowego stulecia, Jerzy Jarzębski zwrócił uwagę

<sup>7</sup> Tamże, s. 505.

<sup>8</sup> T. Miczka, *Czas przyszły niedokonany*, Katowice 1988.

<sup>9</sup> Pisałam na ten temat w: G. Pietruszewska-Kobiela, *Awangardowy kostium artystów międzywojennych (nowe tworzywo)*, [w:] *Czytanie Dwudziestolecia*, red. E. Hurnikowa i A. Wypych-Gawrońska, Częstochowa 2005, s. 113–125.

<sup>10</sup> *Historia piękna*, red. U. Eco, przekł. A. Kuciak, Poznań 2005, s. 415.

na ich wielokierunkowość i wieloskładnikowość, za najistotniejsze z nich uznając: przemiany społeczne, polityczne, nowe oblicze filozofii i co się z tym wiąże – nową wizję człowieka i świata, nową technikę i sztukę<sup>11</sup>. Odnótował on:

Na koniec XIX wieku w kulturze Europy zachodziły rozliczne procesy, które spowodowały, że w kolejne stulecie weszła ona w nową szatę. Zmieniało się społeczeństwo, jego skład, sposób życia, poziom wykształcenia, zmieniał się z wolna polityczny porządek i panujące ideologie; ewolucji podlegała zarówno rola społeczna artysty, jak i środowisko odbiorców, do których twórca przemawiał, oraz techniczne środki rozpowszechniania dzieł sztuki. Szczególną wagę miała przemiana w sposobie widzenia świata i człowieka przygotowana przez naukę. Równoległe z tą zmianą wizji rzeczywistości zmieniał się też język filozofii, zarówno w teorii bytu i poznania, jak i w antropologii czy historiozofii. Wszystkie te innowacje miały charakter bardzo dogłębny i zasadniczy<sup>12</sup>.

Jak zauważył Jerzy Kwiatkowski, „schyłkowcy”, dostrzegający mające nadejść wkrótce negatywne skutki tych gwałtownych przemian, byli w tym czasie w zdecydowanej mniejszości, dominowała aktywna i radosna działalność „programotwórców” ufnie patrzących w przyszłość, entuzjastycznie witających cywilizację miasta, masy i maszyny, widzących w niej wielką szansę dla nowej, propagowanej przez nich literatury<sup>13</sup>.

Nowoczesna wizja świata, rodząca się w początkach XX wieku, była wynikiem połączenia idei formułowanych w licznych manifestach programowych ugrupowań artystycznych pragnących głośno obwieścić światu swe narodziny. Odległość czasowa zaciera czytelne niegdyś granice między tymi zjawiskami, powodując ich zbliżenie uświadamiające znaczne podobieństwo, a nawet identyczność niektórych założeń. Im większa perspektywa czasu, tym bliżej siebie znajdują się koncepcje dadaizmu, surrealizmu i futuryzmu<sup>14</sup>. Nie zawsze podobieństwa te upoważniają do postawienia znaku równości bez jakichś zastrzeżeń, ale – jak stwierdziła Małgorzata Baranowska – trzeba mieć świadomość występowania podobnych cech działania awangardowego<sup>15</sup>. Awangardowe ruchy starały się naruszyć obyczajowe tabu, atakowały romantyczną i modernistyczną manierę twórczą, przekreślały wartość kulturowego dziedzictwa, proponowały światu młodość, zabawę, wesołość, beztroskę dziecka poznającego bogactwo świata – głosiły pochwałę sztuki pozbawionej kulturowej pamięci. Przedstawiając związki między dadaizmem i surrealizmem, Hans Richter stwierdził: „[...] surrealizm nadał dadaizmowi znaczenie i sens, dadaizm natomiast dał surrealizmo-

<sup>11</sup> J. Jarzębski, *Proza Dwudziestolecia*, Kraków 2005, s. 9–25.

<sup>12</sup> Tamże, s. 9.

<sup>13</sup> J. Kwiatkowski, *Literatura Dwudziestolecia*, Warszawa 1990, s. 22.

<sup>14</sup> Uwagi na ten temat zawarłam w: G. Pietruszewska-Kobiela, *O poezji Anatola Sterna*, Częstochowa 1992, s. 7–21.

<sup>15</sup> M. Baranowska, *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984, s. 231, 244, 255.

wi życie”<sup>16</sup>. Mówiąc o genezie dwudziestowiecznej awangardy i o jej spadkobiercach, należy uwzględnić zjawiska zachodzące w sztuce, dostrzegając – co postulował Grzegorz Gazda – wewnętrzne determinanty, mechanizmy i skutki ewolucji sztuk, filiacje o charakterze filozoficzno-estetycznym, uwarunkowania socjologiczne<sup>17</sup>. Rozpatrywanie tych zjawisk wymaga też obserwacji obecności ich głosu w rozciągniętych na przestrzeni jakiegoś czasu zdarzeniach artystycznych, które jawią się jako podobne, a przede wszystkim konieczne staje się uwzględnienie dwu układów zależności, określonych przez Gazdę jako pośredni zespół determinant genetycznych lub bezpośredni zespół determinant:

Ów zespół pośredni rozkłada się na elementy procesów długotrwałych, rozciągniętych w czasie, niejako przygotowujących powstanie nowych tendencji, wyprzedza je o wiele lat. Często funkcjonuje w utajeniu wobec obowiązujących konwencji, norm oraz wzorców światopoglądowych. Znajduje się [...] w stanie rozproszenia, bowiem uwikłany w rozmaite więzi i zależności z pierwszoplanowymi zjawiskami w kulturze, rozkłada się na wiele niekoherentnych epizodów. Natomiast drugi układ – bezpośredni zespół determinant genetycznych – to proces wyraźnie intensyfikujący powstanie nowych zjawisk; tworzy właśnie bezpośrednie zaplecze i kontekst dla nowych programów, albo ujawnia się równolegle w czasie wobec programów in statu nascendi. Ten zespół determinant charakteryzuje się także widoczną koherencją, skupieniem, tak w czasie, jak i w przestrzeni kulturowej, intencji oraz założeń etyczno-swiatopoglądowych. Determinanty te funkcjonują wobec siebie komplementarnie, nacechowane są znamionami wyraźnie motywacyjnymi, podkreślonymi również przez więzi genetyczno-strukturalne<sup>18</sup>.

Obserwując bliskość zjawisk awangardowych, Stefan Morawski stwierdził obecność w nich różnych równoprawnych tendencji, wyróżnił następujące modele: technologiczny, metodologiczny, aleatoryczno-ludyczny, pop-artowski<sup>19</sup>. Życie haseł artystycznych w czasie wiąże się z różnymi ewolucjami przynoszącymi nieraz zaskakujące efekty, np. tak istotne dla początku XX wieku odcięcie się od przestarzałej przeszłości, w ruchach awangardowych końca tego samego wieku nie było już odczuwane jako konieczne. Wspólną cechą tendencji awangardowych kończących wiek XX i inicjujących zjawiska rozpoczynające wiek następny jest odczucie nieistnienia granic, o czym wspominali twórcy międzywojenni, mówiący o nieistnieniu w teraźniejszości granic przestrzennych (geograficznych) i czasowych. Natomiast koniec wieku XX mówił o nieistnieniu granic w odniesieniu głównie do zjawisk kulturowych, co uświadamia przemianę w zakresie definiowania przez artystów bezgraniczności. Alicja Kępińska, obserwatorka tych znamiennych procesów, zapisała następującą ich charakterystykę:

<sup>16</sup> H. Richter, *Dadizm*, tłum. S. Buras, Warszawa 1986, s. 332.

<sup>17</sup> G. Gazda, *Společno-kulturalna geneza awangardy*, [w:] *Wybór i ryzyka...*, s. 43.

<sup>18</sup> Tamże, s. 47.

<sup>19</sup> S. Morawski, *Awangardy XX wieku*, „Miesięcznik Literacki” 1975, nr 3.

[...] Wśród triumfów różnych awangard przebija się pragnienie, aby podjąć na nowo wszystko to, co zostało zaniechane, porzucone, „utraczone” w rozwoju człowieka, a także i to, co zostało rozbite przez awangardy XX w, zdekompletowane, wyizolowane. [...] Pozbierać wszystko i na nowo umieścić na miejscu – oto czego pragnie artysta. Ale pozbierać wszystko, tzn. objąć nie tylko przeszłość, lecz także doznanie aktualności, i w tym poczuciu terażniejszości uporządkować na nowo pejzaż człowieka, aby móc zobaczyć go poza wszelką koncepcją (także poza jakąkolwiek awangardą, poza kategorią rozwoju, postępu, nowości). [...] Ostre podziały na to, co „wiodące” i co takim nie jest, nie tyle zacierają się, co przestają funkcjonować jako problem<sup>20</sup>.

Stąd skłonność do klonowania form dawnych, rozwijania kultury cytatów, wypowiedzenia się w formach historycznie odległych, np. posiłkowanie się zasobem form genologicznych o wielowiekowej tradycji.

Wspólną cechą zjawisk literackich pierwszej połowy XX wieku jest szybkość zachodzących zmian, gwałtowność pojawiających się nowych rozwiązań i równie szybkie ich wyciszenie, a następnie powtórzenie w formie przetworzonej w drugiej połowie wieku. Obserwując procesy kształtowania się dwudziestowiecznej poezji, Andrzej Lam zapisał następującą charakterystykę:

[...] tempo przemian poezji jest tak silne, że zjawisko awangardowości stało się niemal czymś permanentnym. Wiąże się to niewątpliwie z burzliwym rozwojem społecznym, naukowym i cywilizacyjnym. Nigdy w tak krótkim czasie tyle niewzruszonych – zdawałoby się – wartości nie legło w gruzach. W ślad za tym zmniejszyło się zaufanie do stabilności konwencji jako czynnika stylotwórczego, zanim nowa konwencja może się uformować, jest wypierana przez inną. Jeśli w ogóle można mówić o stylu liryki XX wieku, to polega on właściwie na ogromnej ruchliwości form, a zjawisko to decyduje również o występowaniu w coraz to nowym świetle tradycji poetyckiej i o synkretycznym do niej stosunku<sup>21</sup>.

Jak zauważył Lesław Eustachiewicz, literatura awangardowa międzywojnia była wąską i nietolerancyjną doktryną, cecha ta występowała szczególnie jaszkrawo w postawie ogniw artystycznych określanych jako rewolucyjne – a więc była szczególnie rozpoznawalna w propozycjach futurystów, Awangardy Krakowskiej, dadaistów<sup>22</sup>. Agresja postawy wyrastała z potrzeby natychmiastowego odejścia od sztywnych reguł życia, stąd obecność w wystąpieniach programowych ducha destrukcji<sup>23</sup>. Podsumowując działalność polskich futurystów, Stanisław Jaworski stwierdził:

<sup>20</sup> A. Kępińska, *Lata siedemdziesiąte – funkcjonowanie i rozkład pojęcia awangarda*, [w:] *Wybór i ryzyka...*, s. 155.

<sup>21</sup> A. Lam, *Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917–1923. Instynkt i ład*, t. 1, Kraków 1969, s. 8.

<sup>22</sup> L. Eustachiewicz, *Dwudziestolecie*, Warszawa 1982, s. 89–91.

<sup>23</sup> G. Gazda, *Awangarda – nowoczesność i tradycja. W kręgu europejskich kierunków literackich pierwszych dziesięcioleci XX wieku*, Łódź 1987, s. 45.

W poezji futurystów pojawia się szereg motywów związanych z ich stanowiskiem programowym: odrzucenie przeszłości; pochwała energii; natury, przeciwstawienie kultu biologii kłamstwu kultury, pragnienie odnalezienia jedności świata – przyrody, materii, ciała. Wątki kultury poddawane tu były parodystycznej interpretacji, przeważała tonacja ludyczna, świadome unikanie powagi i tradycyjnej mądrości<sup>24</sup>.

Dadaizm i futuryzm, pod względem negatywnego stosunku do tradycji i kulturowej przeszłości, są do siebie podobne; najbardziej bezkompromisowy w dadaizmie – z perspektywy późniejszego rozwoju awangardy – wydaje się bunt przeciwko samej sztuce, przeciwko obiegowej formie dzieła sztuki jako tworu trwałego i niezmiennego. Wśród artystów upowszechniła się manifestacyjna pogarda dla tzw. „solidnego dzieła”, np. „według Arnsberga dzieło [...] miało żyć tylko sześć godzin. Dla dadaistów ważniejsze są gesty i zachowania niż samo dzieło. Stąd znaczenie pomysłu, jak w przypadku tzw. ready made”<sup>25</sup>. Dla twórców nowych orientacji znamienne było przybieranie póz i wykonywanie gestów bulwersujących opinię publiczną, zarysowujących artystyczne credo. Wyraziste były gesty symbolicznego niszczenia przeszłości kulturowej. Krzysztof Karasek odnotował:

na pierwszy ogień szły [...] muzea, szczególny przedmiot nienawiści futurystów i nowatorów wszelkich kierunków w początku naszego stulecia (co i raz z któregoś „przodującego” pod względem ruchów nowatorskich kraju rozlegał się okrzyk: „palić muzea!”). Forsując model kultury programowo naiwnej, futuryści forsowali powrót do źródeł słów, do nagości [...]. Nagi człowiek, ktoś wyzbyty wszelkich kulturalnych kostiumów i więzów, tabula rasa, to eidetyczny model człowieka i artysty<sup>26</sup>.

Gorączkowo poszukiwano nowych form do wyrażenia nowoczesnego świata; swoistą grę wokół tego zabiegu stworzyli surrealiści, zakładając Biuro Poszukiwań Surrealistycznych, które zamieściło w surrealistycznym piśmie „La Révolution Surréaliste” reklamę następującej treści: „Biuro Poszukiwań Surrealistycznych, przy użyciu wszystkich dozwolonych środków pragnie zebrać wszystkie informacje dotyczące form, które mogłyby wyrazić nieświadome działanie umysłu”<sup>27</sup>. Awangardowe kierunki doprowadziły do ośmielenia wyobraźni twórczej i tym samym dały możliwość powołania nowego obrazu świata inspirowanego m.in. osiągnięciami nauki, techniki oraz życiem powszednim. Tekst *Do narodu polskiego. Manifest w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia* przedstawił następujące postulaty, rozkazy i strategie:

Artyści na ulice! [...] Latające poezjokoncerty, koncerty w pociągach, tramwajach, jadłodajniach, fabrykach, kawiarniach, na placach, dworcach, w hallach, pasażach, parkach,

<sup>24</sup> S. Jaworski, *Awangarda*, Warszawa 1992, s. 90.

<sup>25</sup> Tamże, s. 46.

<sup>26</sup> K. Karasek, *Przedmowa*, [w:] A. Stern, *Poezje wybrane*, Warszawa 1979, s. 7–8.

<sup>27</sup> C. Kilngsohr-Leroy, *Surrealism*, red. U. Grosenick, tłum. J. Wesołowska, Bonn 2004, s. 10.

z balkonów domów itd. itd. itd. O każdej porze dnia i nocy. Sztuka musi być niespodzianką, wszechogarniającą i z nóg walącą. [...] Potop nowości i niespodzianek. Nonsensy tańczące po ulicach. Sztuka – tłumem. [...] Każdy może być artystą. Teatry, cyrki, przedstawienia na ulicach, grane przez samą publiczność. Wzywamy wszystkich poetów, malarzy, rzeźbiarzy, architektów, muzyków, aktorów, aby wyszli na ulice. Scena się przekreśliła. Trzeba zmienić dekoracje<sup>28</sup>.

Wypowiedź ta wyraźnie odsłania składniki wyobraźni twórcy dokonującego symbolicznego aktu niszczenia przeszłości zgromadzonej w muzealnych salach, osadzonej na cokołach pomników, zapisanej w dziełach wieszczów.

Artyści postulujący nowoczesność tuż przed wybuchem pierwszej wojny światowej i kontynuujący tę ideę po jej zakończeniu zakwestionowali dziewiętnastowieczny model instytucji kulturowych – takich jak: biblioteki, tradycyjne muzea, salony wystawiennicze, teatry, opery itp., stwierdzając, że ze sztuką należy się spotkać w nowej – otwartej, miejskiej przestrzeni, a literackie teksty można umieszczać na tapetach, bądź pakowym papierze. Kwestionując wartość muzeum i biblioteki jako przestrzeni edukacyjnej, narodowej i przestrzeni doznań artystycznych, zapisali rewolucyjne przemiany zachodzące w sferze kultury. Międzywojenna literatura za pośrednictwem wielu eksperymentów zbliżyła się do doświadczeń plastycznych i dźwiękowych. Beata Śniecikowska wskazała na liczne powiązania polskiego literackiego międzywojnia ze sztukami wizualnymi<sup>29</sup>, formistyczne i futurystyczne dokonania określając mianem słowografii, wskazując też na częste odniesienia do poezji konkretnej, poezji fonicznej<sup>30</sup>.

Pisarze zaczęli traktować słowo jak przedmiot; stanowisko to widoczne było najwyraźniej w dokonaniach futurystów. Powołując się na wypowiedzi Anatola Sterna i Aleksandra Wata, można zauważyć, iż futuryści dostrzegając, że słowa mają swoją wagę, dźwięk i rysunek, zajmujące miejsce w przestrzeni, zbliżyli się także do konstruktywistów, czerpiąc – ich wzorem – pomysły wynikające z obserwacji procesów industrializacyjnych zachodzących po I wojnie światowej. W latach zawiązywania się dadaistycznych, futurystycznych i konstruktywistycznych programów „sztuka stała się jakby wzorem organizacji świata i produkcji, a dzieło sztuki – wzorem organizacji użycia materiałów, podporządkowania ich formie”<sup>31</sup>. Futuryści i dadaści częstokroć tworzyli teksty, które można by nazwać obrazkowymi, wizualnymi, kaligramami, poprzez specyficzny układ graficzny, rozmiar i krój czcionek dopełniając swój tekst lub nadając mu kieru-

<sup>28</sup> A. Lam, *Polska awangarda...*, t. 2, s. 210, 211.

<sup>29</sup> B. Śniecikowska, *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*, Kraków 2005.

<sup>30</sup> B. Śniecikowska, „Nuż w uchu?": *koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wrocław 2008.

<sup>31</sup> S. Jaworski, *Awangarda*, s. 32.

nek interpretacji, albo tylko dążąc do przykucia uwagi odbiorcy. Dziś za europejskich mistrzów tej swego czasu niezwyklej formy uznaje się Guillaume Apollinaire'a, Jeana Cocteau, Wilemira Chlebnikowa. Literackie eksperymenty dadaistów i futurystów przyniosły oryginalne teksty w postaci wiersza fonetycznego<sup>32</sup>, nawiązującego w warstwie brzmieniowej do dziecięcego, przedrozumowego gaworzenia i aranżującego graficzną stronę utworu poprzez oryginalność zapisu, jak np. Anatola Sterna *Romans peru cz III – Ucieczka z tomu muza na czworakach*<sup>33</sup>.

Twórcy, kreujący nową rzeczywistość, wypełniali przestrzeń rekwizytami oddającymi ducha czasu, posilkowali się tworzywem, które pozwoliłoby oddać istotę estetycznych przemian. W atmosferze rozlicznych i gorączkowych eksperymentów dokonywanych w całej Europie powstało wiele zjawisk stanowiących istotny punkt odniesienia dla sztuki końca wieku XX i początku wieku XXI. Międzywojnie wprowadziło wiele fetyszy nowoczesności; wykrystalizowana u progu nowego stulecia magia przedmiotów – widoczna w dokonaniach dadaistów, surrealistów i futurystów – tworzyła podwaliny „archeologii współczesności”, odkrywającej magię codziennych przedmiotów – które przypominały o swoim istnieniu w drugiej połowie XX wieku, pojawiając się pod postacią pogrzebacza, durszlaka, pieca, szafy, krzesła, widelca... Analizując ogniwa ewolucji sztuki, prowadzące do powstania hiperrealizmu i nowego realizmu, Ewa Kuryluk stwierdziła, że cały proces odkrywania przedmiotów przez awangardowych artystów zaczął się w międzywojniu, a powtórzył się echem w różnych odmianach realizmu końca starego i na początku nowego wieku<sup>34</sup>. Jean Francois Lyotard – dowodząc – że zadaniem nowoczesnej literatury (reprezentowanej jego zdaniem przez Marcela Prousta, Jamesa Joyce'a) i sztuk plastycznych (reprezentowanych przez Marcela Duchampa) jest wykreowanie czegoś, czego nie można zobaczyć, ale co można pokazać. Odnotował:

[...] nowoczesność, niezależnie od daty swoich narodzin, nigdy nie obywat się bez zachwiania wiary i odkrycia, że w rzeczywistości jest mało rzeczywistości, co idzie w parze z wynalezieniem innych przekrojów rzeczywistości<sup>35</sup>.

Rzeczy wyzyskane przez twórców z pierwszej połowy XX wieku miały powiedzieć człowiekowi coś więcej o otaczającym go świecie niż sztuka mime-

<sup>32</sup> H. Richter, dz. cyt., s. 211–215.

<sup>33</sup> O eksperymentach, których owocem stała się nowoczesna, awangardowa książka, pisałam w: G. Pietruszewska-Kobiela, *Wielojęzyczność literatury z początku XX wieku*, [w:] *W dialogu języków i kultur*, red. J. Wiśniewski, Warszawa 2007, s. 373–382.

<sup>34</sup> E. Kuryluk, *Hiperrealizm – nowy realizm*, Warszawa 1983, s. 108–109.

<sup>35</sup> J.F. Lyotard, *Postmodernizm dla dzieci*, przekł. J. Migasiński, Warszawa 1998, s. 19.

tyczna. Aleksander Nawarecki stwierdził, iż pojawiające się w dziele literackim rzeczy należy traktować jako synekdochę cywilizacyjnego uniwersum. W pracy o skamandryckiej wyobraźni zapisał:

potwierdzają to dokonania archeologów, którzy na podstawie analizy odkrytych przedmiotów zdolni są skonstruować hipotezy ogarniające nie tylko kulturę materialną przedmiotów, ale także panujące wśród nich stosunki społeczne, relacje własnościowe, strukturę władzy, wierzenia religijne itp. Lecz niektóre przedmioty [...] mają znaczenie szczególne. Nowoczesna antropologia i hermeneutycznie zorientowana filozofia techniki określa je mianem „technologii definiujących”. Chodzi tu o urządzenia, których dyspozycja techniczna gwarantuje im kluczową funkcję w danej formacji kulturowej. Ich przewaga nie wyczerpuje się w użyteczności praktycznej. Rozstrzygającą rolę odgrywa tu zakorzenienie w zbiorowej wyobraźni. Te niezwykle, a zarazem podstawowe instrumenty współdziałały w tworzeniu modelu świata. Ich struktura uczestniczy w budowaniu elementarnych metafor, obrazów, schematów i wzorów poznawczych. [...] Tym, czym dla Platona był kołowrotek, a dla Arystotelesa wrzeciono i koło garncarskie, tym dla Kartezjusza stał się zegar, dla Sadi Carbota – maszyna parowa, zaś dla Alana Turinga – komputer. A zatem, banalne pytanie o rzeczy, którymi igra imaginacja poetów, może mieć niebagatelną wagę<sup>36</sup>.

Anatol Stern w następujących słowach odnotował wpływ magii nowoczesnych przedmiotów na człowieka żyjącego w szybko przekształcającym się świecie:

[...] Grecy znali tylko bieg konia. Można odczytać jazdę truchta i stępa w ich metryce poetyckiej. Moją ambicją jest sprostać galopowi oranżowego konia elektryczności. Nie jest się dziś tylko człowiekiem. Jestem także telefonem, kinem, teleskopem, maszyną rotacyjną, plakatem, radiotelegrafem, świat jest dynamiczną pomarańczą, którą pożeramy<sup>37</sup>.

Jak zauważył Jan Tomkowski w *Krótkim kursie sztuki czytania*, symbole minionego wieku: samochód, samolot, rakieta, a już zwłaszcza komputer, są w pewnej mierze rozwiązaniem problemu szybkości. Obecnie przemierzamy przestrzeń w tempie niewyobrażalnym dla ludzi minionych epok:

[...] jeszcze szybciej wędrują informacje, bez których nie do pomyślenia byłoby funkcjonowanie naszego społeczeństwa. Wiele operacji wypełniających naszą codzienność uległo w ostatnim czasie gwałtownemu przyspieszeniu. [...] A wszystko dzięki temu, że cywilizacja, której jesteśmy częścią, uczyniła szybkość jednym ze swych fundamentalnych ideałów<sup>38</sup>.

Szybkość odczuwana przez dwudziestowieczną awangardę zmieniła model tworzenia (zmiany objęły tworzywo, akt twórczy, status artysty) i model odbiorcy (odbior miał być masowy, pozainstytucjonalny), spotkanie z literaturą miało

<sup>36</sup> A. Nawarecki, *Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni poetyckiej skamandrytów*, Katowice 1993, s. 13.

<sup>37</sup> A. Stern, *O poetach Nowej Sztuki*, [w:] tenże, *Głód jednoznaczności i inne szkice*, wstęp R. Matuszewski, Warszawa 1972, s. 67.

<sup>38</sup> J. Tomkowski, *Krótki kurs sztuki czytania*, [w:] tenże, *Zamieszkać w bibliotece*, Ossa 2004, s. 16.

się odbywać poza bibliotecznym zaciszem, a nawet bez tradycyjnie rozumianej książki. Bieg czasu naruszył kontemplacyjny model powolnego smakowania dzieła, które zostało włączone w obieg chaotycznej rzeczywistości.

Dwudziestowieczna kariera przedmiotu związana jest m.in. z ideą ready mades, za jej ojca uznany został Marcel Duchamp, wyznaczający swym *Kołem rowerowym*, pracą pochodzącą z 1912 roku, nową wartość zwykłego, seryjnego przedmiotu podniesionego do rangi dzieła sztuki. Rowerowe koło wyzwoliło eksperyment zwieńczony pop-artem<sup>39</sup>, doprowadziło do sztuki popularnej, będącej wytworem kultury masowej, opartej na wykorzystaniu walorów materiału potocznego, który wprowadzony został w kontekst zarezerwowany przez tradycję dla dzieła sztuki, natomiast dzieło sztuki o wielowiekowej tradycji wprowadzone zostało w kontekst codzienności i ustawione wśród seryjnych wyrobów<sup>40</sup>. Przedstawiając zjawiska znamienne dla początku XX wieku Jerzy Jarzębski zwrócił uwagę na charakterystyczną zmianę jakości tworzywa, dla zobrazowania tego procesu przywołując fragment Schulzowskiego *Traktatu o manekinach*. W rozdziale *Sztuka i literatura na początku wieku* odnotował takie spostrzeżenie:

Artysta awangardowy musiał nauczyć się nie tylko tworzyć, ale też niszczyć i wyrzucać, nie fascynowała go już wiecznotrwałość i solidność pomników i strof poetyckich, ale przeciwnie – tandetność materiału i ulotny charakter słów<sup>41</sup>.

Intelektualno-ironiczna destrukcja aranżowana przez takich twórców antysztuki, jak Francis Picabia, Marcel Duchamp, Man Ray, opierała się na magicznej manipulacji gotowym, seryjnym przedmiotem, czasem nawet odpadami, śmieciami, zdezelowanymi kawałkami przedmiotów, które traciły swoją pierwotną użytkową wartość. Rozpoczęty przez Duchampa eksperyment dotyczący tworzywa udowodnił, iż w aktywności artystycznej można uniknąć sidła wszelkich przyzwyczajzeń, to znaczy nie honorować żadnych znanych i istniejących konwencji artystycznych, „[...] żadnych zasad dotyczących dobrego czy złego smaku, słowem produkować przedmioty równie pozbawione estetycznego wyrazu czy symbolicznego znaczenia, co przedmioty codziennego użytku”<sup>42</sup>.

Wykorzystywanie gotowych elementów w obrębie literatury przyniosło wiele oryginalnych efektów, np. elementy te konstituowały – jak odnotował Włodzimierz Bolecki – każdy poziom powieści – worka, w której prefabrykat był

<sup>39</sup> Por. hasło „ready made” w: *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, Warszawa 2004, s. 345.

<sup>40</sup> E. Luice-Smith, *Pop-art*, [w:] *Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej*, zebrali T. Richardson, N. Stangos, przekł. H. Andrzejewska, Warszawa 1980, s. 331–332.

<sup>41</sup> J. Jarzębski, dz. cyt., s. 26.

<sup>42</sup> K. Janicka, *Surrealizm*, Warszawa 1985, s. 169.

organizatorem narracji<sup>43</sup>. Popularne stały się rozwiązania artystyczne o nieintelektualnym charakterze i obiekty kojarzone ze sztuką, kiczem, banałem, które stanowiły znak rozpoznawczy awangardowych działań dokonujących nobilitacji obszarów unikanych przez sztukę wysoką. Dowartościowanie trywialności i kiczu, m.in. przez specyficzne wyzyskiwanie dawnych dzieł sztuki (np. *Mona Lisa*), doprowadziło w końcu do trywializacji arcydzieł<sup>44</sup>.

Postawa europejskich dadaistów, surrealistów i futurystów wymierzała policzek tradycyjnemu estetyzmowi, powodując zmiany w odbiorze sztuki. Piet Mondrian, po obejrzeniu instalacji Duchampa przedstawiającej koło rowerowe przytwierdzone do krzesła, odnotował w swoim dzienniku: „Naturalna powierzchnia przedmiotów jest wprawdzie piękna, ale jej naśladownictwo jest czymś martwym. Przedmioty dają nam wszystko, ale ich odtworzenia nie dają nam nic”<sup>45</sup>.

Powołane przez Duchampa ready made zainicjowały na początku XX wieku wielką, po dziś dzień trwającą przygodę nowoczesności i ponowoczesności. Artyści biorący udział w tej przygodzie zakwestionowali obraz w tradycyjnym znaczeniu słowa, jako wizerunek czegoś wobec niego zewnętrznego. „Awangarda dotarła do samego ideału «ostatniego obrazu», w którym rzecz i znak stawały się tożsame”<sup>46</sup>. Pod koniec XX i na początku XXI wieku daje się zauważyć wędrówkę cytatów zawierających ducha ready made. Jak odnotował Bogdan Baran, w tym czasie tekst poezji traci swój literacki charakter, a stanowi – jak uważał Tristan Tzara – aktywność ducha, „[...] poezja jest wszędzie, a poetą można być nie napisawszy ani słowa”<sup>47</sup>. Do głosu dochodzi ready made i dada made, stając się znakiem swego otoczenia. Rozwiązania te są podobne, „dada wystawia przedmiot, by wywołać poezję, surrealista zestawia przedmiot zniewolony automatyzmem”<sup>48</sup>.

Transawangardowe zjawiska z końca dwudziestego stulecia z łatwością przejęły idee artystyczne rozkwitające po zakończeniu I wojny światowej. Pro-

<sup>43</sup> W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*. Witkacy – Gombrowicz – Schulz i inni. *Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1996, s. 101–115.

<sup>44</sup> Por.: W. Hofmann, *Kicz i sztuka trywialna jako sztuki użytkowe*, [w:] *Pojęcia, problem, metody współczesnej nauki o sztuce. Dwadzieścia sześć artykułów uczonych europejskich i amerykańskich*, red. J. Białostocki, tłum. S. Michalski, Warszawa 1976, s. 476.

<sup>45</sup> Cyt.za: B. Kowalska, *Od impresjonizmu do konceptualizmu. Odkrycia sztuk*, Warszawa 1989, s. 161.

<sup>46</sup> N. Cieślińska, *Przygoda nowoczesności*, [w:] *Picasso, Leger, Nolde, Arp, Miro i inni. Sztuka naszego wieku z kolekcji Würth. Katalog wystawy zorganizowanej w Muzeum Narodowym w Krakowie*, red. N. Cieślińska i A. Król, Kraków 1999, s. 31.

<sup>47</sup> B. Baran, dz. cyt., s. 30.

<sup>48</sup> Tamże, s. 30 – 31.

ces ten ujawnia znamioną dla początku i końca wieku – różniącą się tylko nieco intensywnością zjawiska – eksplozję kultury masowej i zafascynowanie nowymi technologiami. Na koniec wieku głośnym i wielokrotnionym echem powtórzyło się również doświadczane przez ludzkość przeżycie związane ze „skurczeniem się świata”, które nazwano później globalizacją. Skutkiem tego zjawiska stał się znamieny sposób oglądu rzeczywistości i odkrycie nowego rodzaju doznań poznawczych człowieka. Poczucie panowania nad czasem i przestrzenią stanowiło jeden z istotniejszych elementów futurystycznej postawy. Już w 1913 roku Filippo Tommaso Marinetti zapisał następujące spostrzeżenia:

Futuryzm polega na całkowitym odnowieniu ludzkiej wrażliwości, która jest następstwem wielkich odkryć w dziedzinie nauki. Ten, kto się dzisiaj posługuje dalekopisem, telefonem, gramofonem, pociągiem, rowerem, motocyklem, autem, transatlantykami, zeppelinem, samolotem, kinem, wielkim dziennikiem (syntezą jednego dnia na świecie), nie myśli o tym, że owe rozmaite rozmiary komunikacji, transportu oraz informacji wywierają decydujący wpływ na ludzką psychę. Dzięki dwudziestoczterogodzinnej jeździe pociągiem każdy człowiek może się przenieść z małego, martwego miasteczka z opuszczonymi placami, na których cicho zabawia się pył, słońce i wiatr do wielkiej metropolii pełnej światła, ruchu i hałasu. Dzięki gazecie mieszkaniowiec wioski alpejskiej może pełen spokoju trwożyć się o powstańców chińskich, o sufrażystki w Londynie i Nowym Jorku. [...] Bojaźliwy i nieruchliwy mieszkaniowiec dowolnego miasta prowincji może sobie pozwolić na przeżycie niebezpieczeństwa, gdy będąc w kinie uczestniczy w polowaniu na dzikie zwierzęta w Kongu. [...] Świat się skurczył z powodu szybkości. Nowe odczucie świata. Chcemy powiedzieć: ludzie mają w kolejności poczucie domu, poczucie dzielnicy miasta, którą zamieszkują, poczucie miasta, poczucie strefy geograficznej, poczucie kontynentu. Dziś mają poczucie świata. [...] Wynika stąd dla poszczególnych osób konieczność nawiązania łączności ze wszystkimi narodami globu. [...] Uczucie ludzkie nabrało gigantycznych rozmiarów, powstała nagle konieczność określenia każdej chwili naszej relacji z całą ludzkością<sup>49</sup>.

Jak zauważyła Nawojka Cieślińska, na koniec dwudziestego wieku ziściło się wielkie marzenie artystów rozpoczynających estetyczny przełom, śniących o demokratyzacji sztuki – głównie awangardowej. Obserwując powtórzenie w końcu wieku zjawisk rozpoczynających lata dwudzieste, zwróciła ona uwagę na rosnącą ilość muzeów sztuki nowoczesnej, co sprzyja procesowi demokratyzacji wyrażającemu się w zdobywaniu szerokiej publiczności<sup>50</sup>. Ponadgraniczne działania ojców awangardowych ruchów artystycznych są godne podziwu, odbywały się one bowiem przy wsparciu możliwości technicznych, z perspektywy końca wieku jawiących się bardzo skromnie (aeroplan, telegraf, automobil, telefon przewodowy); koniec wieku przyniósł nowe nośniki przekazu informacji, które stały się stałym elementem codziennego życia członków społeczeństwa in-

<sup>49</sup> Cyt. za: C. Baungarth, *Futuryzm*, tłum. J. Tasarski, Warszawa 1987, s. 14.

<sup>50</sup> N. Cieślińska, dz. cyt., s. 30.

formacyjnego lub sieciowego. Jak odnotował Ryszard Kluszczyński, rozwój cywilizacji komputerowej, współczesna cyberkultura, praktyki interaktywne, działania multimedialne – ziściły wszystkie, nawet te najbardziej fantastyczne marzenia artystów wkraczających w XX wiek<sup>51</sup>.

U podstaw procesu przemian estetycznych, zainicjowanych przez pierwszą połowę XX wieku, znalazło się przeświadczenie, że skończył się czas naśladowania świata w stylu znamienym dla akademików i literackich wzorów klasycyzmu, a nadszedł czas przemian kanonów piękna. Sięgnięto więc do antyestetyzmu, symultanizmu, drapieżnej deformacji, abstrakcji. Znamienny dla europejskich ruchów awangardowych język formalny był protestem przeciw nienormalności czasów, odreagowaniem traumatycznych przeżyć po I wojnie światowej oraz manifestacją kreatywności wolnego artysty, który nie chce ulegać wpływom oficjalnego mecenatu. Młodzi twórcy włączyli bunt – stały element sporu pokoleń – w obszar działań artystycznych, w akcie negacji tradycji często dochodząc do postaw nihilistycznych.

Dadaizm i futurizm wywołały szok i nawet z dzisiejszej perspektywy uznawane są za najbardziej buntownicze kierunki w sztuce, które – przekroczywszy geograficzne i czasowe uwarunkowania – stały się jednym z istotniejszych źródeł inspiracji dla kolejnych faz sztuki współczesnej. Oba nurty eksponowały rozwiązania niemimetyczne, tworząc przez wolną formę i uwolnione słowa nowy język porozumiewania się z odbiorcą, najchętniej masowym, którego można spotkać nie w muzealnych salach i bibliotekach, lecz który znajduje się na placach, ulicach, który przychodzi do cyrku i na poezjokoncerty. Młodzi gniewni bez sentymentu przekraczali granice przez ich ojców uznawane za trwałe, niemal święte. Naruszenie granic zawsze pociąga za sobą konsekwencje, których zwykle przekraczający je nie są nawet w stanie w pełni sobie uświadomić. Oba awangardowe kierunki zburzyły porządek stanowiący podporę kosmologicznej linearności, podały światu swe barbarzyńskie odkrycie: przeszłość nie istnieje, liczy się tylko teraźniejszość, wytwory starej kultury powinny zostać zniszczone. Akademicka granica (a może nawet obsesja granicy) między tym, co piękne i wzniosłe, i tym, co niskie i nieestetyczne, tym, co wypada i co nie wypada, między arcydziełem i kiczem została naruszona. *Alea iacta est*. Analizując wyznaczanie i naruszanie granic, Umberto Eco odnotował:

gdy zniknie jasne określenie granic i barbarzyńcy [...] narzucą swą monadyczną wizję przestrzeni, Rzym upadnie, a stolicą imperium będzie się mogło stać jakiekolwiek miej-

<sup>51</sup> Działania te przyniosły także wiele zjawisk ocenianych negatywnie. Por.: R. Kluszczyński, *Historie hybrydyzacji. Sztuka (multi) mediów wobec procesów globalizacji kultury*, [w:] *Kultura w czasach globalizacji*, red. M. Jacyno, Warszawa 2004, s. 227–286.

sce. Przekraczając Rubikon, Juliusz Cezar zdaje sobie sprawę nie tylko, że popełnia świętokradztwo; wie również, że dopuściwszy się go, nie będzie miał możliwości powrotu<sup>52</sup>.

Konsekwencje tego, że nie można wymazać, co zostało uczynione, stworzyły fundament destrukcji formy spojonej wcześniej tradycją. Raz przekroczona granica otworzyła przed artystami z początku XX wieku nowe obszary działań, które cały czas się powiększają. Impulsem do przekroczenia linii stało się pragnienie sztuki nowoczesnej, ale motorem napędowym było również przeżycie silnego wstrząsu, jakim była I wojna i doświadczenie skutków tego wstrząsu. Jak dowodzi Dietmar Elger, czasy destabilizacji życia społecznego wyzwalały zwykle nową energię działań artystycznych. Hans Arp powiedział: „Bevor Dada da war wor Dada da”. Stwierdzenie, że przed dada było dada, podkreśla, że „[...] pisarze i artyści żyjący wcześniej w podobnych czasach niepokoju politycznego i społecznego, wykorzystywali formy ekspresji podobne do tych, które stosowali dadaści”<sup>53</sup>. W takiej właśnie atmosferze rodziły się koncepcje sztuki nowoczesnej, stanowiące punkt odniesienia dla zjawisk zachodzących już pod koniec XX wieku i na początku wieku XXI – głównie takich, jak pop-art, body-art, literatura graficzna, wiersz gobelinowy, turpizm, sztuka hybrydyczna... Zdaniem Umberto Eco tzw. „stara awangarda” odwoływała się do idei „[...] «wyprowadzenia z równowagi wszystkich zmysłów», forsowanej przez Rimbauda i Lautreamonta”<sup>54</sup>, rozpoczynając od tych punktów kontynuowaną po 1939 roku batalię o brzydotę.

Z artystycznego tygla inicjującego wiek XX wywodziły się pytania stare jak sztuka – kim jest artysta? czym jest dzieło sztuki? co może być tworzywem? Odpowiedzi na nie były na miarę czasów – a więc sytuujące się jak najdalej od tradycyjnych definicji. Dadaistyczne i futurystyczne odpowiedzi były bardzo podobne, informowały one, że wszystko może zyskać rangę dzieła sztuki, artystą może być ktoś z tłumu, a nie wybraniec wyniesiony ponad masę. Dadaizm i futurizm połączyły cele, którymi stało się odważne, prowokacyjne przekraczanie granic – dadaistyczny kurz utrwalony fiksatywą, słowa wyciągnięte z kapelusza stawały się godne takiej samej uwagi, jak malarstwo Leonarda da Vinci; pędzący automobil był piękniejszy od Nike z Samotraki, gga gąsiora mogło z powodzeniem zastąpić harmonię poetyckiego słowa. Ten wspólny cel osiągnąć był w podobny sposób, artyści posługiwali się prowokacją, samoreklamą, wyzyskiwali strategię skandalu, bowiem „artysta awangardowy zwraca na siebie uwagę, traktując skandal jak akt sztuki, [...] dzieło sztuki spełnia się w momencie skandalu”<sup>55</sup>.

<sup>52</sup> U. Eco, *Czytanie świata*, przekł. M. Woźniak, Kraków 1999, s. 6.

<sup>53</sup> D. Elger, *Dadaizm*, red. U. Grosenick, tłum. J. Wesołowska, Warszawa 2004, s. 7.

<sup>54</sup> *Historia brzydoty*, red. U. Eco, przekł. A. Zielińska i in., Poznań 2007, s. 365.

<sup>55</sup> M. Baranowska, *Próby przekraczania granic sztuki przez awangardy*, [w:] *Funkcje społeczne tekstów literackich i paraliterackich*, red. S. Żółkiewski, Wrocław 1974, s. 155.

Niniejszy szkic, poddając oglądowi początek wybranych zjawisk inicjujących awangardową burzę przeżywaną przez wiek XX, zwróci uwagę na wspólne miejsca artystycznych dokonań czołowego reprezentanta dadaizmu – Marcela Duchampa i reprezentanta warszawskiego futuryzmu – Anatola Sterna, twórców – których połączyła idea ready made. Stern poszedł drogą dadaistycznej prowokacji, która odbiła się głośnie echem w Europie, i wprowadził pisuar – jej bohater – do swojego futurystycznego wiersza. Poprzez ready made Duchamp i Stern manifestowali wyzwolenie się od idei piękna sztuki akademickiej i literatury klasycystycznie harmonijnej; obwieścili światu umowność statusu artysty i pokazali arsenał nowego tworzywa. Jak odnotowała Małgorzata Baranowska:

skutki twierdzenia, że każdy może być artystą, są nieobliczalne i dla XX wieku bardzo charakterystyczne. Maszyna, specjalizacja, wielkie miasto, w którym funkcje wytwórcze są podzielone na niezliczone ilości części, masowa produkcja przedmiotów „takich samych”, masowe powielanie dzieł powodują potrzebę samoobrony człowieka. Awangarda chcąc ratować sztukę czyni ją powszechną na innej zasadzie niż wielomilionowe nakłady arcydzieł<sup>56</sup>.

Dadaści wzniesli okrzyk, że wszystko może być dziełem sztuki, i w geście samoobrony – poprzez ready made – ogłosili, że każdy może sobie zrobić dzieło sztuki. Futuryści podkreślali nietrwałość literatury tracącej świeżość po upływie doby, podważali wartość książkowej publikacji, wydawali teksty na pakowym papierze lub na tapecie. Obaj twórcy reprezentowali orientacje artystyczne pragnące mieć wpływ na kształt teraźniejszości, manifestowali aktywny charakter działań. Wykorzystali do swych celów banalny przedmiot i przestrzeń profanum, która jest mu zwyczajowo przypisywana, wynieśli pisuar ze wstydliwego ustronia nie tylko na światło dzienne, postavili go także na cokole zarezerwowanym dla dzieł sztuki i wprowadzili w przestrzeń sacrum. Efektem tego rodzaju działań stało się dzieło otwarte, pozostające do dyspozycji odbiorcy, który nie uzyskiwał podpowiedzi dotyczących kierunku i sposobu jego interpretacji. Często taka propozycja artystyczna wyrastała z ducha zabawy i nakłaniała do jej podjęcia również odbiorcę dzieła sztuki<sup>57</sup>. Na tej drodze w początkach XX wieku kształtowała się antysztuka kpiąca z marchandów, muzealnego dostojęstwa, mieszczańskich kolekcjonerów bibelotów. Anarchistyczne kreacje były, zdaniem Marii Hussakowskiej-Szysko, rodzajem „[...] manifestacji wymierzonej przeciwko pewnym komponentom sztuki rozumianej instytucjonalnie, przeciwko formom sztuki, które w «nowym wspaniałym świecie» straciły już swoją nośność»<sup>58</sup>.

<sup>56</sup> Tamże, s. 157.

<sup>57</sup> Obecność zabawy w działaniach międzywojennej awangardy artystycznej przedstawiłam w: G. Pietruszewska-Kobiela, *Dziecięce igraszki awangardy artystycznej XX wieku*, [w:] *Dziecięce światy w literaturze europejskiej XX wieku*, red. J. Ławnikowska-Koper, Częstochowa 2005, s. 21–30.

<sup>58</sup> M. Hussakowska-Szysko, *Spadkobiercy Duchampa?*, Kraków 1984, s. 44.

Poprzez przedmiot ustanawiający nienaśladowczy obraz nowe rozwiązania artystyczne ujawniły swe podwójne oblicze – obrazoburcze i obrazotwórcze razem<sup>59</sup>. Futuryzm literacki wykorzystywał przedmiot w sposób zbliżony do sztuk plastycznych, tj. wprowadzał niepoetycki rekwizyt w nową dla niego przestrzeń świata przedstawionego. Poprzez nowy kontekst pokazywano wybrany rekwizyt w „oświeceniu” wydobywającym jego zaskakujące walory – chwyt ten zastosował Anatol Stern w wierszu *Pissuary*. Odsłonięty został tu teren cicho skrywany, obszar o którym się nie mówi, bohater wiersza onanizuje się, po czym opuszcza męską toaletę i wychodzi w przestrzeń ulicy. Analizując strategię skandalu wyzyskaną przez autora wiersza, Maciej Tramer stwierdził, że „Nie ma przestrzeni mniej tolerowanej przez kulturę mieszczańską, niż przestrzeń ubikacji. [...] Przestrzeń ubikacji, to przestrzeń poza kulturą, a jako taka powinna się mieścić poza świadomością – przynajmniej społeczną”<sup>60</sup>. Autor tego artykułu zwrócił uwagę na dwuprzestrzenność tekstu Sterna, zderzającego obszar kawiarni z przestrzenią wychodka. Ukazując mechanizm swoistej gry kodami tych terenów, zauważył, że warszawski futurysta nie pozostał zamknięty w schematycznych walorach obu przestrzeni. Maria Janion, analizując fragment wypowiedzi Witolda Gombrowicza – wspominającego, jak to wszedł do kawiarnianej ubikacji i napisał na ścianie nieprzyzwoite słowo, a następnie przeszedł dumnie wśród kawiarnianych stolików, przy których siedzieli nic niewiedzący o tym czynie ludzie, zauważyła, że teren ubikacji stanowi symboliczną przestrzeń schodzenia kultury w niższość, trywialność, wulgarność, ordynarność, błazenadę, sztubackość i żart<sup>61</sup>. Gra przestrzenią i walorami rekwizytu przemieszczanego między różnie nacechowanymi terenami była chwytem często stosowanym przez międzywojenną awangardę<sup>62</sup>.

Zainteresowanie przedmiotem-rekwizytem wspierało zainteresowanie fakturą – tworzywem. Odpowiednikiem przedmiotu i faktury w literaturze stało się uwolnione słowo, które przeniosło do literatury pikturalną zasadę dynamicznego rozczłonkowania przedmiotu. Międzywojnie dało wiele oryginalnych ekspery-

<sup>59</sup> Tak określił je M. Porębski, *Ikonosfera*, Warszawa 1972, s. 281.

<sup>60</sup> M. Tramer, *Skandal i prowokacja*, [w:] *Czytanie Dwudziestolecia...*, s. 107.

<sup>61</sup> M. Janion, „Ciemna” młodość Gombrowicza, [w:] *Gombrowicz i krytycy*, wybór i oprac. Z. Łapiński, Kraków 1984, s. 496.

<sup>62</sup> Na marginesie tej swoistej gry warto odnotować ciekawą koncepcję Luisa Buñuela, który w filmie *Dyskretny urok burżuazji* pokazał odpowiednik towarzyskiego spotkania – przyjęcia, podczas którego uczestnicy zasiadają obok siebie na klozetowych muszlach i oddają się załatwieniu fizjologicznych potrzeb. Co chwilę któryś z uczestników tego spotkania wymyka się z pokoju i szeptem pyta kamerdynera o miejsce, w którym można coś zjeść. Miejsce posiłku jest wyizolowane, zapewnia dyskrecję i intymność. Posilający się mają wrażenie, że robią coś wstydliwego.

mentów słowno-graficznych wyrastających z koncepcji awangardowych sztuk plastycznych. Giovanni Lista tak scharakteryzował eksperymenty obejmujące fakturę i strukturę futurystycznego wiersza wyzyskującego przedmiot:

[...] Po modzie na futurystyczne rzeźby z różnych tworzyw Marinetti nawoływał do wprowadzenia onomatopeicznego hałasu, fragmentu prawdziwej materii dźwięku, jako jednego z nowych elementów poezji futurystycznej. Eksperymenty z nowymi słowami doprowadziły do zaniku modelu linearnego: wersy ze słowami układały się ukośnie, pionowo, kółkiem, rozwijając się na powierzchni strony zgodnie z ich psychicznym znaczeniem, „kompozycje swobodnych słów” doprowadziły do rozczłonkowania liter, które pływały zupełnie swobodnie, posłuszne tajemniczemu i zróżnicowanemu magnetyzmom. Zaraz potem pojawiła się „poezja materialna”, narzucająca fizyczną obecność i plastyczne piękno typograficznych czcionek, efekt swobodnego użycia znaków zgodnie z „nową koncepcją typograficznie pikturalnej strony”. Mniejszym zainteresowaniem zaczęła się cieszyć sama książka: pojawiły się za to wykonane ręcznie książki – przedmioty, a później „tablice swobodnych słów”, prawdziwe plastyczne dzieła sztuki zrodzone z pisania<sup>63</sup>.

Wydania polskich futurystów zwracały uwagę okładkami wykorzystującymi słowa jako materiał ilustracyjny, np. *Tram w poprzek ulicy* Jerzego Jankowskiego, *Ziemia na lewo* Anatola Sterna i Brunona Jasieńskiego, *Wąż, Orfeusz i Eurydyka* Tytusa Czyżewskiego, *Nieśmiertelny tom futuryz* Anatola Sterna i Aleksandra Wata. Futurystyczne publikacje odwołały się do specyficznych środków formalnych, typowych dla sztuk plastycznych; w tych eksperymentach istotne było nie tylko słowo, ale również kolor, krój, sposób ułożenia i rozmiar czcionki. Te pomysły odezwały się echem w naszej literaturze współczesnej, w najciekawszej chyba formie, w gobelinowych utworach Stanisława Czyczy. Sięgając do chwytów typowych dla techniki kolażu, futuryści tworzyli graficzny walor tekstów literackich. Futurystyczne nadzieje związane z masowym upowszechnieniem sztuki również wpłynęły na sposób publikowania tekstów, które czasem były wynikiem nawiązania do dynamicznie rozwijających się środków masowego przekazu. Zauważając to zjawisko, Paweł Majerski odnotował:

Sama technika miała być sprzymierzeńcem artystów w docieraniu do odbiorców sztuki. Jednodniówki nawiązywały zatem swą formą do dzienników prasowych, zawierały materiał ułożony w gazetowe szpalty, wykorzystywały charakterystyczny dla czasopism układ czcionek literackich<sup>64</sup>.

Dla literatury dadaistycznej i futurystycznej tak samo ważne było odejście od tradycyjnych tematów i zasad logiki, jak i budowanie faktury tekstu literackiego. Drogowskazem przemian stał się dla młodych eksperymentatorów francuski *vers libre*. Nowoczesna forma wypowiedzi prawie zawsze wspierana była nowym sposobem drukowania tekstów. Jak odnotowała Christa Baumgarth, je-

<sup>63</sup> G. Lista, *Futuryzm*, tłum. E. Gorządek, Warszawa 2002, s. 104.

<sup>64</sup> P. Majerski, *Jerzy Jankowski*, Katowice 1994, s. 76.

zyk literatury futurystycznej przestawał już być logicznym przebiegiem myśli, stawał się następstwem uczuć, obrazów: „[...] Tej postulowanej składni miał przyjść z pomocą nowy sposób drukowania, by przez zastosowanie zróżnicowanej czcionki i urozmaicone spacjowanie uwypuklić czytelnikowi w samym obrazie pisma znaczenie pojedynczych słów bądź całych ich zestawów”<sup>65</sup>. Wspomniany *vers libre* był dla futurystów istotnym, ale niewystarczającym oparciem. Doceniając jego rangę już w 1912 roku, twórcy zauważyli jednocześnie jego ograniczoność, co potwierdza treść wydanego właśnie w tym roku manifestu Marinettiego pt. *Manifest techniczny literatury futuryzmu*. *Vers libre* uwalniał poezję głównie z okowów ustalonych zasad metrycznych i rymowych, natomiast słowa na wolności kusiły większą swobodą i dawały większe możliwości eksperymentowania. Ta droga doświadczeń i poszukiwań uświadamia, że w pewnym czasie dla literatury i sztuk plastycznych istotniejsze od tematu stało się medium przekazu artystycznego. Literatura otworzyła drzwi przed obrazami zrodzonymi z myślowych asocjacji i z myślowego stylu telegraficznego.

Przedmiotem wykorzystanym w artystycznej prowokacji Duchampa i Sterna był wspomniany już pisuar. Swej pracy Marcel Duchamp nadał tytuł *Fontanna*, a więc nazwał ją emocjonalnie neutralnie, odwołując się do tradycyjnych wyobrażeń, nadając całemu pomysłowi żartobliwe zabarwienie. *Fontanna* była jedną z najbardziej kontrowersyjnych prac artysty, ilustrujących powołaną przez niego ideę *ready made*s. Pisuar nie został dopuszczony do nowojorskich sal wystawienniczych, *Fontanna* została zdyskwalifikowana, nie wzięła udziału w słynnej wystawie „*Armory Show*”. Ale i tak stała się najgłośniejszym „gotowym przedmiotem” wykreowanym przez awangardowego twórcę. Pisuar został dziełem sztuki tylko dlatego, że artysta nadał mu taką rangę, „wyjął” go z właściwego mu otoczenia i przeniósł w otoczenie nowe, wcześniej dla niego nieprzewidziane. Duchamp szukał inspiracji na terenie i wśród obiektów, które do tej pory nie były ze sztuką związane. Swoją obiekt opatrzył sygnaturą R. Mutt – była to powszechnie znana sygnatura firmy produkującej w tym czasie urządzenia sanitarne, oznaczył pracę również datą: 1917. *Fontanna* była dziełem prowokacyjnie hamującym przeżycie estetyczne, kojarzone z tradycyjnymi dziełami sztuki nastawionymi na budzenie pozytywnych uczuć. Fabrycznie wyprodukowany, seryjny pisuar stał się dla świata z początku XX wieku wielkim wyzwaniem estetycznym.

Ready made's były nowym, niezależnym gatunkiem sztuki:

[...] każdy przedmiot można uznać za sztukę, jeśli wyposaży się go w cechy charakterystyczne dla dzieła sztuki. W przypadku *Fontanny* pierwszym atrybutem jest cokół, który każe myśleć o dziele w kategoriach rzeźby i który nadaje przedmiotowi pewnego dosto-

<sup>65</sup> C. Baumgarth, dz. cyt., s. 248.

jeństwa. Inskrypcja „R. Mutt 1917” ma stanowić sygnaturę dzieła. Artysta świadomie podpisał się pseudonimem. Sygnowanie prac stanowiło dla artysty czynność stricte artystyczną, ponieważ ostatecznie konstituowało dzieło sztuki. Ostatnim atrybutem pracy był fakt zgłoszenia jej na wystawę. Duchamp uważał, że kontekst jest najważniejszym elementem przy definiowaniu przedmiotów. Nasza percepcja zależy od otoczenia, w którym przedmiot oglądamy<sup>66</sup>.

Martin Jay odnotował, że ready mades Duchampa kwestionowały różnicę pomiędzy reprezentacją a prezentacją i jednocześnie

[...] drwiły z niejasnego pojęcia „dzieła sztuki”, będącego kreacją indywidualnego geniuszu. Masowo produkowane obiekty w rodzaju kół rowerowych czy urynałów otrzymywały domniemany estetyczny status dzięki podpisowi artysty; rodzaj somoprodukującego się dekretu, w którym można widzieć zamach na samą instytucję sztuki. Innymi słowy ready mades powstawały przez dekontekstualizację obiektu z powszechnego życia i rekontekstualizację go w muzeum, gdzie dotychczas wystawiane były tylko „wielkie dzieła” z certyfikatami<sup>67</sup>.

Również Anatol Stern dokonał dekontekstualizacji rekwizytów łączonych zwykle z liryką miłosną – a do takiej tradycji, poprzez jej zaprzeczenie, odnosiły się *Pissuary*. Zastosowane przez niego zabiegi pozbawiły miłosne uniesienia duchowości, intymności, metafizyki. Poeta zamykając w ścianach wychodka onanistyczne poczynania bohatera wiersza, wykreował scenę odrażającą i wulgarną. I chociaż tekst nie wywołał – o czym wspominał Tramer – skandalu, to granice dobrego smaku zostały w nim naruszone wielokrotnie, i to z całą premedytacją młodego pisarza, manifestującego postawę estetycznego rewolucjonisty. Odsłonięty w utworze dionizyjski brak umiarkowania, biologizm i chuć władające pokazanym tu mężczyzną, zaowocowały antyestetycznymi obrazami. Skrywane sfery seksualności intrygowały zarówno dadaistów, surrealistów, jak i futurystów. Ruchy te często wyzyskiwały sytuację podglądania scen powszechnie niedostępnych, narzucając odbiorcy dzieła sztuki rolę podglądacza i jednocześnie dekomponując tradycyjny obiekt pożądania. U Duchampa sceny erotyczne pokazane zostają jakby w trakcie ich ciągłego dziania się, „[...] panna młoda z *Wielkiej szyby* pozostaje na zawsze w procesie nieskończonego bycia rozbieraną [...]. W opinii wielu komentatorów, twórca *Aktu schodzącego ze schodów* był wielkim mistrzem niedokończonego dzieła, niezdobytego szczytu, masturbacyjnego gestu bez końcowego spełnienia”<sup>68</sup>. Figurę podglądacza wyzyskał też polski futurysta; jego obserwator podąża za erotycznie pobudzonym mężczyzną nie tylko miejskim, powszechnie dostępnym szlakiem wędrówek, ale „wchodzi” też

<sup>66</sup> D. Elger, dz. cyt., s. 80.

<sup>67</sup> M. Jay, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, [w:] *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Kraków 2004, s. 303–304.

<sup>68</sup> M. Jay, dz. cyt., s. 308.

za nim do ubikacji i jest świadkiem masturbacji. Podobnie jak w *Fontannie Duchampa*, w utworze Sterna ranga pisuaru została wręcz demonstracyjnie podkreślona poprzez tytuł utworu i swoiste partnerstwo, które przypisał poeta mężczyźnie przeżywającemu biologiczne i fizjologiczne doznania erotyczne. W 1909 roku Marinetti stwierdził w swym manifestie, że samochód jest piękniejszy od posagu Nike. W 1920 roku Anatol Stern opublikował pseudomiłosny wiersz, nadając mu tytuł odwołujący się do prowokacji Duchampa. Wymienione fakty artystyczne wzbogacają zainicjowaną w początkach XX wieku wielką rewolucję estetyczną wspartą wybuchem dadaizmu, futuryzmu i surrealizmu.

Futuryzm zaproponował nowy wizerunek człowieka wolnego od dotychczasowych więzów kulturowych, manifestującego swój biologizm, eksponującego gwałtowność przeżyć, wyzbytego salonowych manier. W literaturze masowo zaczęły pojawiać się prostytutki, samice – kobiety atakujące szablon romantycznej, nostalgicznej wizji, do głosu doszły kobiety aktywne, erotycznie wyzwolone, drwiące z instytucji małżeństwa. Wizję nowoczesnej – futurystycznej kobiety sprecyzował w swych wypowiedziach Valentine de Saint-Point (*Manifest kobiety futurystycznej* – 1912, *Futurystyczny manifest rozkoszy* – 1913). Europejski wzorzec nowoczesnego mężczyzny przyniosła *Mafarka* Marinettiego. Futurystyczny mężczyzna jest konglomeratem zespołu różnych cech, dla których często zapleczem staje się duch nietzscheański, jest człowiekiem „zwielokrotnionym przez swoją siłę”, „wrogiem książek”, „uczniem maszyny”, „upartym wykonawcą swej własnej woli”, „wyposażony jest w węż kota”, cechuje go ponadto intuicja, przebiegłość, zuchwalstwo i dziki instynkt<sup>69</sup>.

Biologizm w utworze Sterna jest wszechpanujący, ulega mu mężczyzna obserwowany i podglądany przez podmiot liryczny i patrzące na niego kobiety. Znamienny jest sposób czytania przez niego przestrzeni miasta, którą postrzega jako teren erotycznych łowów zapełnionych seksualnymi obiektami. Patrzy on na świat przez ekran wzmożonego pożądania, rejestrując tylko obecność kobiet; jego miasto jest obszarem przemieszczania się jednego mężczyzny wśród kuszącego stada samic. Ta okrojona wizja dopełnia psychiczny portret bohatera ulegającego narastającemu pożądaniu. Wiersz Sterna jest relacją z życia miejskiego fauna, eksponującą przeobrażenia w sferze postrzegania świata i w zakresie międzyludzkich związków<sup>70</sup>:

<sup>69</sup> C. Baumgarth, dz. cyt., s. 220–221.

<sup>70</sup> Przeobrażenia w zakresie kreacji miejskiej przestrzeni i zachodzących w jej obrębie relacji międzyludzkich postrzegam tu przez pryzmat analizy mechanizmu przemian dokonanych przez: R. Różanowskiego, *Szok i przeżycie albo „odrażające doświadczenie epoki wielkiej industrializacji”*, [w:] *Pisanie miasta – czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1997, s. 120–121.

wtedy te oczy błyszczące mocą atropiny  
i owa barwa sztucznych rumieńców niezdrowa  
zwiastują mu najczystszej żądzы narodziny –  
i rozkłada się przed nim samka wciąż od nowa<sup>71</sup>

Bohater wiersza znajduje się w stanie erotycznego wrzenia, każda kobieta widziana jest przez niego jako partnerka seksualna. Kobiety są samicami bez twarzy, zredukowanymi do przesadnie wyeksponowanych cech płciowych:

panie widziane w przelocie, i te co zdołają płótno,  
tajemne, wzniosłe piękne romansów bohaterki,  
przyszły by je ukochał swą miłością chutną  
dziewice złotych ołtarzów; krasne bajaderki

Spotęgowana samczość sprawia, że mężczyzna nie zaznaje zaspokojenia, nieustannie jest gotowy do „miłości chutnej”, opanowuje go niewygasający erotyzm:

[...]  
i już znów coś go pali jakby cięcia różeg.  
kobiety, gwałci je, zdzierając z ciał ich spódniczki,  
zatacza się... drząc, ociera o batyst bluzek.

Utwór Sterna realizuje ducha postulowanego przez futurystów prymitywizmu, pokazuje nagą fizjologię, miłość zredukowaną do seksualnego aktu i masturbacji. Żywiołem nadającym tekstowi kształt są zwykle stosowane przez tego pisarza elementy prymitywizmu i ludyczności<sup>72</sup>. Tradycyjna liryka miłosnego wyznania wyparta została przez wyznanie chuci i biologiczną, nieokiełznaną eksplozję. Utwór jawi się jako spotęgowany erotyk, w którym odsłonięty zostaje stan psychiki człowieka owładniętego wielokrotnionym pożądaniem, do głosu dochodzi brutalizacja i biologizacja odczuć, naruszone są tradycyjne granice przyzwoitości, umiaru i dobrego smaku. W utworze widoczna jest znamienna dla futuryzmu kreacja dynamicznego ciała, pełniącego zwykle w eksperymentatorskiej poezji międzywojennej – jak to określiła Dorota Walczak-Delanois – rolę programowej wizytówki naruszającej z premedytacją obyczajowe i estetyczne konwencje. „[...] Futuryści chwalą «ciemne strony» cielesności, ośmielają się mówić o pisuarach i orgazmie. Często prześmiewczo, z humorem i ironią mówią o ciele ordynarnym”<sup>73</sup>. Mężczyzna owładnięty biologizmem i pierwotnym erotyzmem podąża do „śliskiego pałacyku” – miejsca, w którym znajduje się pisuar.

<sup>71</sup> A. Stern, *Pissuary*, [w:] tenże, *Wiersze wybrane*, t. 1, oprac. A.K. Waśkiewicz, Kraków 1985, s. 76. Dalsze fragmenty utworu podawane będą na podstawie niniejszego wydania.

<sup>72</sup> Por.: G. Pietruszewska-Kobiela, *O poezji Anatola Sterna*, Częstochowa 1992.

<sup>73</sup> D. Walczak-Delanois, *Inne oblicze awangardy. O międzywojennej poezji Jana Brzękowskiego, Jalu Kurka, Adama Ważyka*, Poznań 2001, s. 97.

Tekst Sterna można postrzegać jako zapis fizjologii istnienia oddanej poprzez psychiczny portret mężczyzny dyszącego pożądaniem.

Jak zauważył Tramer, nie wszystkie prowokacje artystów budziły spodziewany oddźwięk. Komentując sytuację niezaistniałego wokół utworu Sterna skandalu, odnotował: „Cisza publiczności literackiej jest tu nieznośna. Przyjmijmy ją jednak jako świadectwo dezaprobaty okopanego na wiktoriańsko-purytańskich pozycjach mieszczańskiego czytelnika dla poetyckiej propozycji Sterna. Przecież nawet naturalizm rzadko zaglądał w te rejony”<sup>74</sup>.

Wiersz wszedł w skład tomu *muza na czworakach*, który ukazał się w czasie, gdy idea ready made była już dobrze znana; wyzyskanie przez poetę rekwizytu zaczerpniętego z arsenału Duchampa zapewne nie ma charakteru przypadkowego, gdyż Stern, podobnie jak i inni polscy futuryści, dobrze orientował się w światowych zjawiskach awangardowych. Podobnie, jak to uczynił Duchamp, przeniósł pisuar z przypisanej mu przestrzeni w wymiar świata wykreowanego przez literaturę, wielokrotnie naruszając wzorzec tradycyjnej liryki miłosnej, w której zwykle występował świat erotycznych doznań – jednak rzadko był on, jak to jest w tym przypadku, manifestacją czystej, pierwotnej seksualności. Przesunięcie akcentów dokonane przez warszawskiego futurystę miało charakter obrazoburczy i prowokacyjny. Odrzucając liryzm, Stern przedstawił żywioł seksualnego pożądania, pozbawionego jakiegokolwiek związku uczuciowego między partnerami. Dopełnieniem tej bezuczuciowości staje się pisuar będący świadkiem szczytowego momentu pseudomiłosnej sceny. Pisuar – trywialny przedmiot, o którym się nie mówi i o którym wręcz nie wypada mówić, którego rangę podkreślił już sam tytuł wiersza, wprowadził nowy układ sił, zaowocował antyestetyzmem i brutalizmem.

*Pissuary* Sterna zaproponowały swoistą grę konwencją liryki miłosnej. Ujęcie tematu jest antytradycyjne, jednak zastosowane zostały tradycyjne elementy wierszotwórcze, budujące wypowiedź o charakterze niepoetyckim, trywialnym, brutalnym, powołujące obrazy epatujące brzydotą i budzące odrazę. Utwór składa się z dziesięciu kwartyn, z których każda jest wyraźnie zamknięta. Występują tu rymy krzyżowe, dominują rymy dokładne. Do tradycyjnych elementów zaliczyć należy również średniówkę – dominujące są następujące jej układy: (7 + 6), (7 + 7), (8 + 6), (8 + 7). Tradycyjny arsenał tworzący wiersz buduje wyraźną warstwę rytmiczną tekstu, będącą w sprzeczności z antyestetyzmem. W tekście ścierają się dwa wzorce – tradycyjne rozwiązanie formalne i antytradycyjny nastrój oraz nietypowa estetyka tekstu o tematyce miłosnej. Utwór, podporządkowany panbiologizmowi i pansomatyzmowi, stanowi próbę powrotu do pierwot-

<sup>74</sup> M. Tramer, dz. cyt., s. 107.

nego zespolenia ze światem natury. Poezja Sterna, jak zauważył Jan Prokop, często sprowadza „[...] ludzki świat do odruchów, do instynktów, pragnąc zatrzeć różnice między człowiekiem a przyrodą”<sup>75</sup>. Utwór jest manifestacją biologii faunistycznej, stanowi futurystyczny zapis fascynacji męską potencją, kobiecym erotyzmem i pierwotnością aktu erotycznego. Fascynacja możliwościami przekraczania granic, kobiecą brzemiennością i męską witalnością, to cechy typowe dla wczesnego okresu twórczości poety<sup>76</sup>.

Awangardowy antyestetyzm obudowany był licznymi wypowiedziami teoretycznymi; prace Marcela Duchampa miały swoistą oprawę w postaci rozbudowanych wywodów teoretycznych, łączących kabałę, filozofię, estetykę i matematykę. Wielu znawców sztuki twierdzi, że notatki artysty – szczególnie te związane z tzw. *Wielką szybą*, czyli pracą zatytułowaną *Panna młoda rozebrana przez swych kawalerów jednak* – stanowią dowód tego, że artysta doszedł do semiologicznej teorii sztuki nowoczesnej już w 1912 roku<sup>77</sup>. Szalone zabawy dadaistów, estetyczno-obyczajowa odwaga zabaw futurystów – młodych dzikusów, wyzwoliły potencjał twórczy prowadzący do ujawnionych w końcu wieku XX tendencji połączenia kultury wysokiej z konsumeryzmem. Gdy na początku międzywojnia awangardowi twórcy ogłaszali światu, że dotychczasowa kultura powinna się znaleźć na śmietniku, to tym symbolicznym gestem zniszczenia wyznaczali też nowe miejsce usytuowania rekwizytów, które mogą być wyzyskane przez nowoczesnego twórcę. Dadaizm i futurizm uwolniły tworzywo artystyczne od ciężaru tradycyjnego postrzegania i wprowadziły je na teren działań spontanicznych. Tak zainicjowane zostały narodziny zjawisk definiowanych w wypowiedziach Derridy, Lyotarda, Eco, Saïda. Sturm und Drang ruchów awangardowych zwykle nie ma charakteru długotrwałego. Młodzi artyści mieli świadomość swej przemijalności, np. polscy futuryści zbilansowali swe dokonania jeszcze w obrębie międzywojnia. Krótkotrwałości punktu kulminacyjnego nie towarzyszy jednak ulotność zjawisk; zdaniem Tony Thorne’a awangardowe zjawiska powracają niczym echo, tzn. powtarzają się niby takie same, ale jednak są w jakiejś mierze zmienione. Zdaniem autora *Słownika kultury postmodernistycznej* na tej zasadzie, nawet w najsłabszych przejawach artystycznej działalności awangardowej, pojawiają się pewne cząstki tradycji, którym zostaje nadany jakiś nowy walor. Ruchy awangardowe, niezależnie od tego, w jakim cza-

<sup>75</sup> J. Prokop, *Lekcja rzeczy*, Kraków 1972, s. 81.

<sup>76</sup> Por.: G. Szopa, *Słowo a ciało w plastycznych wizjach poetyckich Anatola Sterna*, [w:] *Między słowem a ciałem. Materiały z IV sesji naukowej z cyklu: „Świat jeden, ale nie jednolity”*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 2001, s. 93–95.

<sup>77</sup> M. Hussakowska-Szysko, dz. cyt., s. 58–59.

sie się pojawiają, przekazują sobie coś, co można by nazwać genem antytradycyjonalizmu otwierającym nowy sposób oglądu świata<sup>78</sup>.

Z perspektywy początku XXI wieku i końca wieku XX można stwierdzić, że najistotniejszym osiągnięciem dadaizmu i futuryzmu jest wykorzystanie idei i pomysłów nie w układzie linearnej ciągłości, lecz wybiórczo, poprzez oddzielenie wybranych elementów od ich pierwotnych kontekstów i znaczeń. Taka droga postępowania spowodowała pojawienie się nowego obszaru rzeczywistości kulturowej, w której sztuka nowoczesna – pełna swobodnych przywołań i cytatów – ujawnia względność podziałów na zjawiska elitarne i plebejskie. Artystyczni parweniuse obalili mit twórcy – kapłana i mit sztuki – mowy tajemnej, pielęgnowanej przez wiek XIX, i zaproponowali światu barbarzyński model estetyczny, nową wrażliwość estetyczną wyrastającą – jak to określił Włodzimierz Maciąg – z radykalnego przerwania ciągłości historii<sup>79</sup>.

*Zielone pudełko*, tj. zbiór notatek Duchampa, towarzyszących powstawaniu *Wielkiej szyby*, podkreśla rolę przypadku i swoistej gry prowadzonej przez artystę z otoczeniem, w wyniku której powstaje awangardowe dzieło. Jego spostrzeżenia koncentrują się wokół zjawiska wielojęzyczności – eksponowanego później przez postmodernizm. Duchamp, podobnie jak i inni międzywojenni awangardysty, dał twórcy prawo do funkcjonowania w przestrzeni wielokodowej i wielocytatowej<sup>80</sup>. Nowoczesny wymiar estetyzmu, dającego możliwość uwolnienia się od autorytetów, manifestowany w pierwszej połowie XX wieku, był wynikiem wielowiekowej erozji – której owocem stał się eklektyczny postmodernizm – mający swe korzenie, zdaniem Grzegorza Sztabińskiego, we wspomnianej przez Diogenesa szkole filozoficznej stworzonej przez Potamona z Aleksandrii<sup>81</sup>. W swych notatkach autor *Fontanny* zwracał uwagę na przypadkowy i chwilowy moment (moment migawkowy) spotkania z przedmiotem, który uzyska nowe znaczenie. Migawkowość momentu daje możliwość przekroczenia rutyny widzenia. Moment swoistej iluminacji przeżywanej przez twórcę jest tu najistotniejszy. Analizując te założenia, Piotr Juskiewicz odnotował:

[...] mniej ważny okazuje się moment tego spotkania, a bardziej monet jego zajścia, ów migawkowy efekt. [...] doświadczenie z ready made [...] nasuwa skojarzenie z myślą H. Bergsona. Zaplanowane spotkanie z ready made mogłoby unaocznic migawkowy charakter oglądu rzeczywistości, a przez to wykluczyć obserwatora z percepcyjnej rutyny,

<sup>78</sup> T. Thorne, *Mody. Kultury. Fascynacje. Słownik kultury postmodernistycznej*, Warszawa 1999, s. 8–9.

<sup>79</sup> W. Maciąg, *Nasz wiek XX. Przewodnie idee literatury polskiej*, Wrocław 1992, s. 18–20.

<sup>80</sup> Wielojęzyczność, postmodernistyczna wielość kodów, uznana została za podstawową cechę nowych zjawisk artystycznych, por.: W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, przekł. R. Kubacki, A. Zejdler-Janiszewska, Warszawa 1998, s. 169.

<sup>81</sup> G. Sztabiński, *Eklektyzm a postmodernizm*, [w:] *Sztuka i estetyka po awangardzie a filozofia postmodernistyczna*, Warszawa 1994, s. 23.

która powoduje, że niepełny, nieadekwatny odbiór zewnętrznego świata uznajemy za naturalny i zgodny z istniejącym stanem rzeczy<sup>82</sup>.

Awangardowe zjawiska wyeksponowały rolę przypadku, odsłoniły magię rzeczy znalezionych, odkrytych na nowo, wydobytych ze składów, strychów, śmietników, sklepowych półek. Beata Frydryczak wskazała na znamieny łańcuch ewolucji artystycznej – wyrastającej z ready made – wiodącej poprzez asamblaż, sztukę biedną, konceptualną w kierunku celebracji przedmiotu<sup>83</sup>.

Nowy rekwizyt wyzyskiwany przez dadaistów, futurystów i surrealistów pokazał zjawiska kulturowe wyrastające z codzienności, odwołujące się do przedmiotu, który zawsze odgrywał ważną rolę w życiu człowieka i którego tworzenie było zawsze jedną z pierwszych potrzeb – od zarania dziejów ludzkości. Dwudziestowieczni awangardziści zwrócili się w stronę materialnego środowiska i sięgnęli do „[...] języka kształtowanego w znacznej mierze przez wszechobecność przedmiotu: przedmiotu codziennego użytku, [...] powszechnego, zużytego, wykorzystanego i odrzuconego, wciąż jednak i na każdym kroku obecnego w rzeczywistości i wyobraźni współczesnego człowieka”<sup>84</sup>. Strategie nowoczesnej zabawy przedmiotem, wyznaczające reguły zabawy prowadzonej w obrębie sztuki postmodernistycznej, łączą w sobie, jak zauważyła Ewa Rewers, sprzeczne żywioły, tj. ład i rozproszenie<sup>85</sup>. Ład związany jest z próbą uporządkowania wizji rozproszonego świata, podjętą przez awangardową sztukę, natomiast rozproszenie niesie z sobą dynamizm życia, energię współczesności. Rewers określiła eksperymentatorskie zabawy jako „chaos przykryty alfabetem”, stwierdzając, że rywalizuje tu zasada ścisłych reguł ze swobodą; porządek zmagają się z najgorszym bałaganem<sup>86</sup>.

Orientacje awangardowe realizowały, poprzez gotowy przedmiot, program zbliżenia sztuki do życia. Cel ten próbowano osiągnąć na wiele sposobów, głównie przez zatarcie granic między różnymi rodzajami sztuki i między językami zarezerwowanymi np. dla literatury, malarstwa, filmu, teatru – tworząc poprzez zapożyczenia i cytaty uniwersalny język, znamieny dla sztuki określonego czasu.

Dadaści i futuryści odkryli przestrzeń ulicy, dostrzegając w niej dogodnie miejsce spotkania sztuki z życiem i odbiorcą, jednocześnie postrzegając ją jako

<sup>82</sup> P. Juskiewicz, *Marcel Duchamp. Wolność i metafizyka*, Poznań 1995, s. 151.

<sup>83</sup> B. Frydryczak, *Od Duchampa do Anty-Duchampa. Czyli o geście artystycznym*, [w:] *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. J. Dziamski, Poznań 1996, s. 102.

<sup>84</sup> P. Piotrowski, *Duchamp – notatki nowojorskie*, Poznań 1996, s. 18.

<sup>85</sup> E. Rewers, *Spójność i rozproszenie: słownik*, [w:] *Sztuka i estetyka po awangardzie a filozofia postmodernistyczna*, wstęp A. Zeidler-Janiszewskiej, Warszawa 1994, s. 30.

<sup>86</sup> Tamże, s. 31.

skarbnicę rzeczy – rekwizytów, które mogą zostać przez sztukę zaanektowane. Nie bez znaczenia była dla nich również atmosfera ulicy – zapewniająca ruch, gwar, dynamiczną zmienność, swoistą wielojęzyczność i wielokodowość, dostarczająca różnego rodzaju zaskakujących zderzeń dźwięków, obrazów, elementów, które mogą stać się tworzywem. Awangardowe orientacje wymieniły muzea na ulice. Gest artysty wskazującego na jakiś obszar lub obiekt stał się gestem namaszczenia przestrzeni, pasowaniem artefaktów na arcydzieło. Waga gestu artysty jest niebagatelna, ważniejsza nawet, w niektórych przypadkach, od samego aktu tworzenia. Dostrzegając to nowe zjawisko, niektórzy badacze sztuki nowoczesnej i ponowoczesnej nazwali ready made Duchampa nie dziełami sztuki, lecz manifestacjami. Frydryczak odnotowała: „Od czasów Duchampa, sztuka pozbyła się cech rytualnych, zastępując je [...] koncepcją; zaś gest artysty zaczyna przypominać posunięcie w szachach, za którym stoi dokładnie wykalibrowane, logiczne myślenie, nastawione na określony skutek semantyczny”<sup>87</sup>.

Ulica – dostarczając nowej przestrzeni ekspozycji i uaktywniając nowego odbiorcę sztuki – dopuściła do jej poznania przeciętnego konsumenta kultury. W przestrzeni tej – jak zauważył Jan Stanisław Wojciechowski – artyści nawiązywali nowe relacje z odbiorcami, tylko częściowo broniąc niezawisłości sztuki, ale już wchodząc w związki z masowym odbiorcą<sup>88</sup>. Najistotniejszym aktem stał się wybór, poprzez który artysta decydował o tym, że coś stanie się dziełem sztuki, a jakaś przestrzeń będzie terenem prezentacji dzieła. Dla Duchampa kategoria przypadku była mniej istotna niż kategoria wyboru – która zyskała rangę podstawowego mechanizmu działania artystycznego<sup>89</sup>. W koncepcji twórcy *Wielkiej szyby* istota dzieła sztuki została sprowadzona do samego aktu wyboru, założenia te postawiły wyraźny znak równości między sztuką i życiem. Ta powszechna w Europie koncepcja osadzała się również w znamiennych dla międzywojnia założeniach ideologicznych. Baranowska zwróciła uwagę na przemianę artystycznej wyobraźni; odnotowała ona:

Dreńczony poczuciem nowoczesności wiek XX uznał za źródło wyobraźni współczesnej przestrzeń znajdującą się dotąd poza sztuką. Jeśli od pewnej chwili wszystko może stać się sztuką, czy być sztuką, oczywiście wybiera się na jej miejsce to, co dotąd sztuką nie bywało. Właśnie w nowej, nie znanej sztuce przestrzeni skupiały się nadzieje na przekroczenie granic sztuk. W skutek założenia, że sztuka stanowi własność powszechną, miały być przekroczone także podziały społeczne<sup>90</sup>.

<sup>87</sup> Tamże, s. 104.

<sup>88</sup> J.S. Wojciechowski, *Strategie sztuki w postmodernistycznej kondycji kultury*, [w:] *Sztuka i estetyka...*, s. 11.

<sup>89</sup> B. Frydryczak, dz. cyt., s. 104.

<sup>90</sup> M. Baranowska, *Próby przekraczania...*, s. 152.

Dobór rekwizytów i przestrzeni miał wyraźnie „miejski charakter”, co wynikało z zainteresowania cywilizacyjnym postępem, zauroczenia wielkomiejską, nowoczesną przestrzenią. Nastąpił odwrót od usankcjonowanej tradycją obecności natury w sztuce wielu wieków. Zainteresowania dwudziestowiecznych awangardzistów związane były ze zjawiskiem rozwoju miast, przekształcających się w metropolie<sup>91</sup>.

Ready made były sztuką utrwalającą moment spotkania artysty z obiektem, były dowodem aktu wyboru danego obiektu, który mianowany został dziełem sztuki lub wskazany jako rekwizyt mogący zaistnieć w przestrzeni sztuki. Migawkowy charakter spotkania artysty z przedmiotem Duchamp przedstawił w *Zielonym pudełku* jako rodzaj rendez-vous, spotkanie przywodzące na myśl realizację witalistycznych i dynamicznych założeń Bergsona<sup>92</sup>. Dla awangardowego artysty nieważne było kopiowanie świata, istotne stawało się chwilowe z nim spotkanie. W tym zakresie ready made stanowiły swoistą fotografię utrwalającą owo spotkanie.

W doświadczeniu dwudziestowiecznej awangardy Stanisław Jaworski wyeksponował zbliżenie zachodzące między człowiekiem i techniką, które przekształciło życie codzienne, dało poczucie panowania nad czasem, przestrzenią i rytmem przyrody. Porządkując doświadczenia dwudziestowiecznych eksperymentatorów, zauważył zbieżność między ich gestami i myślą Lyotarda. Jaworski zapisał:

Nauka początków stulecia stworzyła nowy obraz świata, przekraczając granice tzw. zdrowego rozsądku. Z tej teorii wylaniały się podstawy odmiennego pojmowania czasu i przestrzeni (teoria względności, pojęcie nieciągłości, zakwestionowanie ścisłej przyczynowości). To Lyotard uznał, że nauka współczesna nie tyle odpowiada na pytania, ile je zadaje; nie tworzy znanego lecz nieznanego<sup>93</sup>.

W sztuce tego rodzaju nastąpiła zamiana miejsc, uwidaczniająca się w odejściu od podmiotu na rzecz przedmiotu. Ten wyzwolony w Dwudziestoleciu przez awangardowe ruchy proces trwa do dziś; za jego kontynuację w drugiej połowie XX wieku uznaje się m.in. poezję Mirona Białoszewskiego, Zbigniewa Herberta, Andrzeja Bursy, Stanisława Grochowiaka... Reizm, wzbogacony estetyką brzydoty, doprowadził do wykrystalizowania się postawy afirmatywnej w rozumieniu zaproponowanym przez Andrzeja Skrendę, sytuującego twórczość

<sup>91</sup> Kulturowe skutki tego procesu przedstawił A. Walis, *Koncepcja miasta i kryzys miasta*, [w:] *Problemy wiedzy o kulturze. Prace dedykowane Stefanowi Żółkiewskiemu*, red. A. Brodzka, Wrocław 1986, s. 147–160.

<sup>92</sup> P. Juskiewicz, dz. cyt., s. 151.

<sup>93</sup> S. Jaworski, *Zakręty i przełomy...*, s. 21.

autora *Bilardu* między tradycją i antytradycją<sup>94</sup>. Obserwując niewygasający potencjał poezji rzeczy na przestrzeni XX wieku Aleksander Nawarecki scharakteryzował najistotniejsze punktu kulminacyjne tego zjawiska następującymi słowami:

Pierwszą fazą były oczywiście ruchy awangardowe początków XX wieku [...] Kolejny krok w kierunku rzeczy był doświadczeniem II Awangardy, głównie surrealizmu. Wtedy orientacja reistyczna w liryce polskiej osiągnęła swe apogeum. Przede wszystkim za sprawą *Obrotów rzeczy* Białoszewskiego (1956) i *Studium przedmiotu* Herberta (1961). Ale trzeba też pamiętać o wrażliwości na przedmiot w estetyzmie Swena Czachorowskiego, turpizmie Grochowiaka, naiwnym nadrealizmie Harasymowicza, a nieco później w somatyzmie Rymkiewicza. Trzecia fala ma już charakter postawangardowy. Popularność tezy „życie = sztuka”, a także skłonności antyintelektualne działają na korzyść artystycznej „kariery” rzeczy. W liryce to zjawisko rozgrywa się dosłownie na naszych oczach<sup>95</sup>.

Równie żywotny jest awangardowy eksperyment konstruowania literatury jako swoistej przestrzeni, funkcjonującej czasem niezależnie od przestrzeni semantycznej, będącej głównie przestrzenią graficzną, kwestionującą tradycyjne, linearne układy<sup>96</sup>. Pop-artowski stosunek do rzeczy przyniósł literaturze również przestrzeń prowincji, suburbie, żywioł zwykłej codzienności. Neoawangardowe echa odezwały się głosem niskiej peryferyjności i potoczności w tekstach Białoszewskiego i Różewicza, nie wykluczając stanów emocjonalnych na miarę Wielkiej Improwizacji<sup>97</sup>. Ontologia rzeczy – nowa przedmiotowość – stała się znakiem rozpoznawczym międzywojennych eksperymentów i poezji pokolenia 56. W obu przypadkach ujawniła się, zdaniem Anny Nasiłowskiej, nowa wrażliwość mająca swe źródło w odrzuceniu kanonu rzeczy uznawanych za piękne<sup>98</sup>. Wielu pisarzy oryginalną ikonosferę wzbogaciło swoistą fonosferą, nadającą tekstom wartość muzyczną (jak np. Stanisław Czycz), poprzez wpisanie w ich obręb nut, różnego rodzaju znaków graficznych, lub np. eksponując głos skrzypiącej szafy (Białoszewski). Funkcjonowanie rzeczy w świecie literatury często oparte jest na strategii gry teatralnej. Zauważając tę zależność, Edward Balcerzan stwierdził:

<sup>94</sup> Por.: A. Skrendo, *Poezja afirmacji – Stanisław Grochowiak*, [w:] tenże, *Poezja modernizmu. Interpretacje*, Kraków 2005, s. 266–279.

<sup>95</sup> A. Nawarecki, *Rzeczy i marzenia...*, s. 33.

<sup>96</sup> O tego rodzaju eksperymentach zainicjowanych m.in. przez J. Przybosia, A. Sterna, nawiązujących do zjawisk zachodzących w sztukach plastycznych międzywojnia, pisała m.in. B. Śniecińska, *Słowo – obraz – dźwięk...*, s. 246–275.

<sup>97</sup> T. Drewnowski, *Literatura polska 1944–1989. Próba scalenia. Obiegi – wzorce – style*, Kraków 2004, s. 180–181.

<sup>98</sup> A. Nasiłowska, *Trzy krzesła*, [w:] *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*, red. M. Głowiński i Z. Łapiński, Warszawa 1993, s. 192.

Gdy w *Sztukach pięknych mojego pokoju* poeta opowiada o swoim miękkim taborecie, który staje się nagle aktorem domowego spektaklu [...], to ów żart liryczny wydaje się też przypomnieniem przedmiotu, który w codzienności mieszkalnej odzyskuje nagle blask, wesołość, zalotność, jak i, w nie mniejszym stopniu, przypomnieniem teatru. Nie wystarczy zobaczyć piękno w rzeczywistości. Trzeba dysponować wiedzą o pięknie tworzoną przez sztukę. Bez tej wiedzy eksperyment się nie uda. Zwyczajność roztopi się w sobie<sup>99</sup>.

W drugiej połowie XX wieku i na początku XXI wieku zauważalnych jest wiele zjawisk, które dziedziczą artystyczny światopogląd Duchampa, Marinettiego i innych ojców początków współczesnego eksperymentu. Wśród spadkobierców międzywojennych eksperymentów odnotować można takie zjawiska jak: informel – preferujący pismo znakowe, wywodzące się z psychicznego automatyzmu; spacjalizm – ekscytujący się nowościami technicznymi; nowy dadaizm – łączący technikę tradycyjnego obrazowania z poetyką przedmiotu; sztukę optyczną i kinetyczną; poezję wizualną – wprost przyznającą się do patronatu futurystycznego; miejskie graffiti – zawłaszczające przestrzeń ulicy; arte-povera – nowatorskie poszukiwania artystycznego tworzywa wśród elementów nowoczesnego życia codziennego.

Proces nadawania artystycznej wartości zwykłym, często pogardzanym przedmiotom powszechnego użytku, rozpoczął się chyba od okresu rozkwitu martwych natur, których twórcy dostrzegli coś niezwykłego w rekwizytach towarzyszących człowiekowi w jego codzienności – i trwa po dziś dzień. Jego żywotność wynika w jakiejś części ze skłonności człowieka do otaczania się przedmiotami, którym nadana zostaje jakaś szczególna ranga. Przedmiot wyjęty zostaje z przypisanego mu otoczenia i zostaje wprowadzony w obszar swojej gry. Na początku XXI wieku nasiliło się zjawisko sentymentalnych uczuć przeżywanych przez młode pokolenie zauważające przedmioty pochodzące z lat sześćdziesiątych, siedemdziesiątych lub osiemdziesiątych XX wieku. Wystawy codziennych sprzętów, wyrzuconych przez starsze pokolenia na śmietniki, cieszą się wśród młodzieży ogromnym zainteresowaniem. Winyłowe płyty, meblościanki Kowalskiego, lampowe radioodbiorniki itp. przeżywają obecnie swój renesans. Nic więc w tym dziwnego, że warszawskie Muzeum Narodowe zorganizowało ekspozycję *Rzeczy polskie. Polskie wyroby 1899–1990*, gromadząc przedmioty, które były towarzyszami codzienności. Interpretując mechanizmy funkcjonowania zgromadzonych na tej wystawie obiektów, Maria Poprzęcka tak scharakteryzowała maszynkę do mięsa, której nadano nazwę, a może wręcz imię – Diana:

Wiele dwudziestowiecznych ruchów artystycznych miało na celu scalenie „piękna” i „użyteczności” nie tylko przez powrót do wzornictwa. [...] Ostateczny kształt (maszynki) był wynikiem poprawy cech użytkowych produktu. Forma obudowy nawiązuje do kształtów organicznych, jest zwarta i oszczędna [...], maszynka jest biała elegancka, no i

<sup>99</sup> E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. II, Warszawa 1988, s. 207–208.

nosi imię Diany – mitologicznej bogini łowów, szybkiej, zwinnej i [...] okrutnej wobec dzikiej zwierzyny<sup>100</sup>.

Andy Warhol włączył się w teatr rzeczy w drugiej połowie XX wieku – tworząc, produkując swe prace w Factory. Artysta posiłkował się przedmiotami – rekwizytami, znanymi dla popkultury, stanowiącymi znak cywilizacji konsumpcyjnej, z której kpił i którą jednocześnie gloryfikował. Puszki zupy, opakowania po proszku do prania, butelki coca-coli, portrety idoli kultury masowej ujawniają mieszaninę cynizmu, uwielbienia i pogardy. Prace Warhola doskonale zespoliły ideę masowości z kultem znanym dla sztuki. Artysta powtórzył dadaistyczno-futurystyczne odkrycie nietrwałości sztuki i dzieł powstających na bazie obiektów nietrwałych, stwierdzając: „W przyszłości każdy będzie mógł osiągnąć światową sławę na piętnaście minut». Równie krótkotrwałą egzystencją powinny się cieszyć produkowane przedmioty artystyczne”<sup>101</sup>.

Dadaizm i futuryzm uprawiały dwa wyraźne tropy: „zniszczenia” i „zastąpienia”<sup>102</sup>, tak znamienne dla awangardowych zjawisk zachodzących w drugiej połowie XX wieku, zdominowanej przez wpływy wewnątrz kulturowe i międzykulturowe. Zainicjowane u zarania XX wieku zjawiska awangardowe wzbogaciły – jak to określiła Ewa Rewers – kultury cytatów, klonów – dowodząc niezamknienia zjawisk artystycznych z obszaru XX wieku, które opanowane zostały przez żywioł dodawania, komponowania, wymieniania, zapożyczania, interferencji, montażu<sup>103</sup>. W sposobie wykorzystywania przez sztukę rzeczy często stosowana jest konwencja kiczu. Zwróciła na to uwagę Dorota Utracka, pisząc o Mironie Białoszewskim stosującym elementy cywilizacyjnej i estetyczno-kulturowej gry konwencjami<sup>104</sup>. Prowokacyjna nietrwałość i bylejakość budulca wynika ze swoistej kreatywności, dla której najbliższe otoczenie jest podstawowym źródłem inspiracji<sup>105</sup>. Dadaizm i futuryzm zainicjowały zabawę przedmiotem znaną dla beztroski, kreatywności, umowności i fantazjotwórstwa<sup>106</sup>. Idee futurystyczne i echa pomysłów Duchampa zainspirowały m.in. pokolenie

<sup>100</sup> M. Poprzęcka, *Sztuka patrzenia. Galeria*, Warszawa 2003, s. 138.

<sup>101</sup> Tamże, s. 130.

<sup>102</sup> Por.: D. Uffelman, „Nie spolszczono ich”. *Łagodzenie rygorów w kulturze polskiej XX wieku (futurizm na tle literatury rosyjskiej, czeskiej i słowackiej)*, [w:] *Dwudziestowieczność*, red. M. Dąbrowski i T. Wójcik, Warszawa 2004, s. 409.

<sup>103</sup> E. Rewers, *Obsceniczna kultura cytatów: przyjemność i opór*, [w:] *Dwudziestowieczność...*, s. 83.

<sup>104</sup> D. Utracka, „Rzeczy tandetnych niepospolitość”. *Sztuka subkultur peryferyjnych a poetyka nadrealizmu*, [w:] *Kicz, tandeta, jarmarczność w kulturze masowej XX wieku*, red. L. Rożek, Częstochowa 2000, s. 517–519.

<sup>105</sup> Por.: J. Beys, *Każdy artystą*, [w:] *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*, wstęp i red. A. Mancwel, Warszawa 1995, s. 543–547.

<sup>106</sup> Pisałam na ten temat w: G. Pietruszewska-Kobiela, *Tandetne zabawy futurystów*, [w:] *Kicz, tandeta, jarmarczność...*, s. 313–322.

56, które na fali rewolucji retrospektywnej odzyskało utracone ogniwo artystycznego eksperymentu. Międzywojenne eksperymenty przedostały się również w obręb nieprofesjonalnych ruchów artystycznych – takich jak fluxus, happening, performance. Na tej drodze w nowej formie zacierały się „[...] granice między sztuką a niesztuką, albowiem materiałem było tu to, co dokonywało się w codziennym życiu, zwyczajnie i prawie niezauważalnie, a co w sztuce typu event czy performance stawało się aktem znaczącym”<sup>107</sup>. Można wymienić wiele zjawisk pochodzących od tych niegrzecznych międzywojennych eksperymentów, np. sztukę informel, spacjalizm, nowy dadaizm, optical art, body art, poezję wizualną, arte povera, miejskie graffiti. Większość z nich reprezentuje sztukę niezależną, undergroundową, skrajnie zbuntowaną. Zjawiska te często odwołują się do idei wtórnego tworzywa, wykorzystując pierwotne elementy natury, techniki, elementy zaczerpnięte z codziennego życia współczesnego. Jak zauważył Piotr Śliwiński, od czasów międzywojennej awangardy „zmieniło się wiele: kicz nie znajduje się już na zewnątrz kultury literackiej, choćby dlatego, że pojęcie kiczu awangardowego zyskało prawo obywatelstwa; kicz nie budzi też tej samej, co kiedyś abominacji”<sup>108</sup>.

Charakteryzując „poezję krzeseł” Zbigniewa Herberta i Mirona Białoszewskiego, Nasiłowska odnotowała wielokrotne przecięcie się drogi plastyki i poezji dwudziestowiecznej, stwierdziła istotną zmianę relacji między trzema ogniwami: artystą – przedmiotem – sztuką, odnotowując następującą uwagę:

[...] Pojawienie się stołków, krzeseł i łóżek durszlakowych było [...] swego rodzaju rewolucją i to nie tylko ze względu na rodzaj obiektów. W poezji dawnej przedmiot realny był opisywany, stał się członem porównania, lub pojawiał się jako symbol kulturowy o względnie stabilnym i zrozumiałym dla odbiorców znaczeniu. Od Baudelaire’a pojawia się świadomość destrukcji tego kodu [...] Przedmiot Herberta i Białoszewskiego niczego nie oznacza. On jest. Poezja koncentruje się na jego egzystencji. I na dodatek nie jest piękny. Mówi się o nim, bo jest realny. To działa jak wąsy domalowane Monie Lisie<sup>109</sup>.

W dwudziestowiecznej przygodzie przedmiotu niebagatelną rolę odgrywał żywioł ludyczny. Artystyczny żart był źródłem wielu twórczych pomysłów dla sztuki schodzącej z piedestału. Duchampowskie wąsy, znak żartu i swoistej gry artystycznej z odbiorcą, wyrażają stosunek do rzeczy gloryfikowanych przez konsumpcyjną kulturę mieszczańską. Abraham Moles podkreślił istotność surrealistycznej zasady, opartej na wyzyskaniu momentu dziwności, sprawiającej, że przedmiot żyjący mieszczańską atmosferą opiera swój byt na momencie dziwno-

<sup>107</sup> R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s. 223.

<sup>108</sup> P. Śliwiński, *Kunszt i kicz*, [w:] *Literatura w kręgu wartości. Materiały z VI sesji z cyklu: „Świat jeden, ale nie jednolity”*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 2003, s. 330.

<sup>109</sup> A. Nasiłowska, dz. cyt., s. 194.

ści wykorzystującym czynnik sytuacyjny<sup>110</sup>. Idea ready made's, wyrastająca z zabiegów estetyzacji zwykłej rzeczywistości, podporządkowana była parodii. Już stwierdzenie, że wszystko może być sztuką, i przekonanie, że każdy może zostać artystą, ujawnia parodystyczny zamysł twórców wpisujących te prowokacje do swoich programowych manifestów. Ryszard Nycz zauważył:

[...] wycinek prasowy jako przedmiot gotowy czy znaleziony – może zostać wyobcowany ze swojego dotychczasowego kontekstu i wprowadzony w kontekst sztuki, która, dzięki swej „instytucjonalnej mocy”, może mu użyczyć status dzieła literackiego, uwydatniając jego formalną organizację, dramatyczność, wzniosłość, czy groteskowość<sup>111</sup>.

Ready made's to również swoista gra z ludzkimi przyzwyczajeniami i rytuałami. Awangardowi artyści z początku XX wieku, przekreślając wartość przeszłości, poddając w stan podejrzenia wartość kulturowego dziedzictwa, epatowali barbarzyńskim stosunkiem do rzeczy, naruszając tym samym rytuał zachowania „starych rzeczy”, będący naczelnym rytuałem ludzkich społeczeństw. W miejsce dostojności i nabożnego szacunku wprowadzili bylejakość przypadkowego przedmiotu. Awangardowy stosunek do rzeczy, sposobu ich traktowania, przechowywania, niszczenia, kopiowania, powielania był demonstracją przemian w świadomości generacji młodych artystów, chcących zapomnieć o swych antenatach, pragnących poczuć uwolnienie od bagażu tradycji. Stąd skłonność do rzeczy, które nie miały świetlistej przeszłości, które były wolne od patyny wieków, nie niosły więc kulturowych skojarzeń, bowiem nie pochodziły z obszaru „kulturowych wykopalisk”, lecz zaczerpnięte zostały ze śmietnika teraźniejszości. George Kubler stwierdził, że rzeczy mówią wiele o teraźniejszości i o stosunku do przeszłości. Ten, kto nie szanuje starych rzeczy, ucieka od czasów i pokoleń, które go poprzedzały; jego zdaniem z świata rzeczy wyłania się kształt czasu:

[...] widzialny portret zbiorowej osobowości plemienia, klasy czy narodu. Własny wizerunek odcisnięty w rzeczach staje się przewodnikiem i punktem odniesienia dla grupy na przyszłość, a ostatecznie jej portretem pozostawionym potomności. [...] zachowanie starych rzeczy było naczelnym rytuałem ludzkich społeczeństw. Współczesny sposób przechowywania ich w publicznych muzeach całego świata wywodzi się z niezwykle dawnych tradycji. [...] Podobny cel spełniany był przez rytuał kultu przodków w pierwotnych społeczeństwach, gdzie dbano o zachowanie świadectwa mocy i wiedzy ludzi, którzy odeszli<sup>112</sup>.

Awangardowa kreacja rzeczy była projekcją nowego modelu widzenia świata, w którym artyści sakralizowali profanum i profanowali sacrum – proces przewartościowania trwa po dziś dzień.

<sup>110</sup> A. Moles, *Kicz czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, przekł. A. Szczepańska i W. Wende, Warszawa 1978, s. 38–39.

<sup>111</sup> R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 301.

<sup>112</sup> G. Kubler, *Kształt czasu. Uwagi o historii rzeczy*, Warszawa 1970, s. 21, 124.

## Summary

### **A Prelude to Postmodernism. Marcel Duchamp's Ready Mades and Anatol Stern's Object**

This article deals with the dependence of post-modernistic phenomena of the end of 19<sup>th</sup> century on artistic currents from the beginning of the 20<sup>th</sup> century. Subject to the analysis is the ontology of objects set in avant-garde artistic activities. The idea of ready mades, present for instance in works of M. Duchamp, A. Stern and A. Bursa, is the author's major point of interest.