

Robert Cieślak

Próba nowej całości : "Opowiadanie dydaktyczne" Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 90/1, 47-64

1999

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez **Muzeum Historii Polski** w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ROBERT CIEŚLAK

PRÓBA NOWEJ CAŁOŚCI

„OPOWIADANIE DYDAKTYCZNE” TADEUSZA RÓŻEWICZA WOBEC SZTUK WIZUALNYCH

Spośród utworów poetyckich Tadeusza Różewicza inspirowanych doświadczeniem włoskich podróży dwa poematy — *Et in Arcadia ego* oraz *Opowiadanie dydaktyczne* — nawiązują najobszerniej do tematyki kultury śródziemnomorskiej, podejmując z nią aktywny, polemiczny dialog. Początkowe odczucie chaosu formy, jakiego doznajemy podczas lektury *Et in Arcadia ego*, stopniowo ustępuje porządkowi napięć właściwemu tekstom kultury wprowadzanym w obręb utworu. Interteksty wizualne, wskazując na autonomiczne dzieła, odsyłają do kulturowo utrwalonych wartości i wchodzą w jednolicie kształtowaną strukturę poematu. Uzyskują dodatkowe znaczenia, podlegają reinterpretacji i stanowią bezpośredni kontekst dysputy o sztuce. Kompozycję tego poematu, opartą na złożonym dialogu międzytekstowym, Różewicz powtórzy w kontynuującym spór o miejsce sztuki współczesnej *Opowiadaniu dydaktycznym*.

Mimo iż krytycy zauważyli już kilkakrotnie związki łączące oba teksty, wiersz dedykowany Mieczysławowi Porębskiemu nie doczekał się dotąd pełnej interpretacji. Kazimierz Wyka widział w *Opowiadaniu dydaktycznym*, podobnie jak w *Et in Arcadia ego*, utwór, w którym „poeta wyszydza i niszczy płaski narzut cywilizacyjny”, i w obu rozpoznawał „strukturę ekspresjonistycznego poematu”¹. *Opowiadanie dydaktyczne* to bez wątpienia — jak stwierdził Tadeusz Drewnowski — „poemat o poszukiwaniach sztuki współczesnej”², w którym Różewicz nie tylko wędruje po salach pawilonów narodowych na XXX Biennale w Wenecji, ale także przypomina dzieje awangardy. Krytycznopoetyckie podsumowania przełomowych wystąpień futurystów, dadaistów czy działalności Pieta Mondriana nie są opisami podręcznikowymi, lecz notatkami inspirowanymi przez konkretne ekspozycje i retrospektywne wystawy sztuki. Dlatego w sposób dość naturalny *Opowiadanie dydaktyczne* operuje wyjątkowo szerokim katalogiem intertekstualnych nawiązań do sztuk wizualnych. Warto zauważyć, iż wskaźniki atrybucji odsyłają tu na równi do tekstów

¹ K. Wyka (*Różewicz parokrotnie*. Opracowała M. Wyka. Warszawa 1977, s. 28) dodaje także *Za przewodnikiem* i *Z dziennika żołnierza*, charakteryzując wybraną przez Różewicza „strukturę ekspresjonistycznego poematu”: „Kompozycja rozciąga, nasyciona dodatkowymi elementami, cytatami, aluzją, kompozycja erupcyjna, dla postaw i ocen politycznych mało przydatna”.

² T. Drewnowski, *Walka o oddech. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*. Warszawa 1990, s. 214.

ikonicznych, jak i do produktów typowego dla awangardy programotwórstwa i teoretyzowania na temat sztuki³. Prowadzona w powiązaniu z przywołanymi intertekstami dysputa o sztuce oddala się od reinterpretacji mitu arkadyjskiego i choć nie porzuca perspektywy widzenia współczesności przez pryzmat dziełnictwa śródziemnomorskiego, skłania się ku roztrząsaniom kilku podstawowych problematów związanych z nową sytuacją sztuki w epoce „kryzysu kultury”. Trwającą nadal — od przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych — ich aktualność uznał Różewicz włączając ten poemat do tomu *zawsze fragment*. Kompozycja całego zbioru pozwala przypuszczać, iż „poeta emeritus” dokonuje znaczącego podsumowania swoich poglądów na sztukę i kulturę, dopełnia miejsca dotąd niedookreślone, wydobywa podstawowe niepokoje współczesności, nazywając nowe zagrożenia, ale też utrzymując w mocy dylematy sprzed lat. Przedruk utworu napisanego w 1962 r. jest właściwie — ze względu na istotne korektury autorskie — nową jego wersją⁴. Zmiany te jednak nie wpływają na znaczenie głównych tez poematu:

- 1) sztuka znajduje się w momencie przełomu;
- 2) najpełniejszy wyraz antysztuki odnaleźć można w „śmietnikach” — najtrafniej zaaranżowanych świadectwach kryzysu estetycznego i kulturowego epoki;
- 3) sztuka była zabawą, dziś jest grą z możliwościami;
- 4) poezja jest „bezpieczną i nudną przygodą”;
- 5) nadszedł czas twórczości „izolowanej” — uprawianej całkowicie wbrew dawniejszym awangardowym poglądom na temat więzi artystycznej (grupowość) i życiowej (życie jako sztuka).

1

Wiadomo, że jednoznaczna diagnoza końca pewnej epoki i początku kolejnej, wyrażająca świadomość nieuchronnego rozpadu wszelkich programów artystycznych, dowodzi, iż Różewicz dość wcześnie dostrzegł konieczność dostosowania sztuki poetyckiej do zmian w sztuce. Odnotował to, zanim jeszcze neoawangarda poddana została opisowi teoretycznemu:

tymczasem okazuje się
że jakaś epoka już się skończyła
inna się zaczęła
jedni to zauważyli inni
nie zauważyli [P 116]

³ O specyficznej cesze łączenia przez awangardystów działalności artystycznej z nigdy wcześniej nie uprawianą tak intensywnie pracą kodyfikującą zasady twórczości zob. S. Morawski, *Awangarda artystyczna (o dwu formacjach XX wieku)*. W: *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*. Kraków 1985.

⁴ Wszelkie różnice mogące wpłynąć na kierunek odbioru czytelniczego zostaną tu uwzględnione i zaznaczone. Podstawą interpretacji jest jednak tekst powstały w r. 1962, opublikowany w tomie *Nic w płaszczu Prospera* (1963) i bez zmian powtórzony w edycji krakowskiej (1988). Zaczernięte z niej cytaty poprawiono zgodnie z korekturami wprowadzonymi do ostatniego wydania (1996). Zastosowano skróty lokalizacyjne odsyłające do tekstów T. Różewicza: P = *Poezja*. T. 2. Kraków 1988; Pr = *Proza*. T. 2. Kraków 1990; Z = *zawsze fragment*. Wrocław 1996. Liczba po skrócie wskazuje stronicę.

Moment narodzin tego spostrzeżenia można uznać za ostateczne potwierdzenie przejścia „od »poezji po Oświęcimiu« do »znaków na drodze« cywilizacji”⁵, uściślając – za Mieczysławem Porębskim: do cywilizacji audiowizualnej⁶. Diagnoza Różewicza wyraża także dość jasne przekonanie o płynności wszelkiej periodyzacji, „nieczystości” kierunków i prądów oraz o skazaniu artystów na tworzenie w sytuacji ciągłego pogranicza:

robią więc to i owo
i tak dalej
po końcu tamtej epoki
i na początku nowej epoki [P 116]

Oto więc neoawangardowy pogląd o dewaluacji pojęcia centrum, idei środka, czyli o destrukcji płaszczyzny odniesienia, na której można by cokolwiek z produkcji artystycznej weryfikować.

2

Drugą z postawionych przez Różewicza tez łączono najczęściej z faktem podjęcia sporu z Julianem Przybosiem. Chodziło o rodzaj deklaracji – fragment poetycko określający różnicę stanowisk między antagoniastami:

bliski mojemu sercu
śmietnik wielkomiejski
poeta śmietników jest bliżej prawdy
niż poeta chmur
śmietniki są pełne życia
niespodzianek [P 114]

Zatem ostateczne już odrzucenie kategorii estetycznych awangardy na rzecz pomysłów i aranżacji jako form przejawiania się antysztuki, dla której obszarem zainteresowań była teraźniejszość, stanowiąca wypadkową przemian cywilizacyjnych i schedę po powojennej destrukcji kultury i związanej z nią sferze wartości. W ramy sfingowanego dialogu z Andrzejem Wróblewskim wpisuje Różewicz fragment relacji z XXX Biennale:

widziałem tam zorganizowane
śmietniki Burriego
podarte worki szmaty
damska garderoba sznurki papier

Burri
głodny w obozie jenieckim
układał ze śmieci
nowy świat
wśród tych śmierci i śmieci
stworzył piękno
dał próbę nowej całości [P 114–115]

„Próba nowej całości” – to określenie zdaje się nobilitować twórczość włoskiego malarza Alberta Burriego i nadawać mu rangę czołowego przedstawiciela nowego nurtu w sztuce współczesnej. W istocie jego kompozycje nie były ani sensacją, ani odkryciem XXX Biennale. W *Notatniku 1960* Porębski

⁵ Drewnowski, *op. cit.*, s. 152; zob. też podrozdz. *Boom twórczy*.

⁶ Zob. M. Porębski, *Pożegnanie z krytyką*. Kraków–Wrocław 1983, s. 93–98.

nie wspomniał o Burrim wcale; rok wcześniej zapisał jedynie przy okazji Bienale w São Paulo, zwracając uwagę na znamienne cechy ówczesnej sztuki włoskiej:

jawne atakowanie materii obrazu środkami, które mogą się wydać tandetne, a są po prostu niecierpliwe. Fontana, który tnie brzytwą czysto zagruntowane płótno, Burri, który je zszywa ze zgrzebných worków i jaskrawo czerwonych podmalówek, Vedova, który je wypełnia energicznym, pełnym pasji zapisem — mają coś prawdziwego do powiedzenia⁷.

Źródła zainteresowania poety śmietnikami Burriego wiążą się więc niewątpliwie z tym „czymś prawdziwym”. Różnorodny formalnie „nowy świat”, ułożony ze „śmiecici”, czyli po prostu z materiałów gotowych — workowego płótna, smoły, metalu, drewna, papieru, części garderoby damskiej i męskiej — wyrażał bezpośrednio z doświadczenia wojennego. Próba stworzenia „nowej całości” była więc aktem wyrażenia napięcia estetycznego oraz egzystencjalnego („głodny w obozie jenieckim”, „sieci plus życie Burriego”).

Wspólnota doświadczeń i przeżyć, która dała podstawę ideom artystycznym obu twórców, przyniosła też w konsekwencji współbieżność przemyśleń i twórczych koncepcji. „Śmietniki” uznaje więc Różewicz za ikoniczny odpowiednik konstatacji głębokiego kryzysu kultury drugiej połowy XX wieku. Sięganie po przedmioty gotowe nie jest już tylko parafrazą techniki *collage*’u (choć ta ujawnia się wyraźnie na innym poziomie utworu), ale gestem zbliżonym do neoawangardowych działań, zakładających porzucenie dbałości o formę, stroniących od wirtuozerii, utożsamiających „nowatorstwo” z przekreśleniem sensu sztuki⁸. „Śmietnik” ma wreszcie dla autora *Opowiadania dydaktycznego* także szerszy, uniwersalny wymiar, oderwany od czasu i miejsca, a ponadto — co szczególnie interesujące — nacechowany pewną wartością estetyczną, której poświadczenia poeta szuka w poglądach swojego literackiego protoplasty.

Oto wśród *Kartek wydartych z dziennika* Różewicza — jedna z wielu refleksji lekturowych, kartka 18, zatytułowana *Kolaż, albo kupa gnoju i śmieciska*. Notatka informuje, iż w 1952 r. zakupił poeta niewielką książeczkę noszącą długi tytuł: *Kronika potoczna i anegdotyczna z życia Adama Mickiewicza. Na podstawie opisów wiarogodnych świadków zestawil Władysław Belza. Z książeczki tej, wydanej we Lwowie w r. 1884, przepisuje Różewicz następujący fragment:*

Przybywszy do Stambułu opowiadał wieszcz nasz epizody ze swej podróży: „Mówiono mi, rzekł, że w Smyrnie ma być Grota Homera; ale ja tam nieciekawo tego! ja się przypatrywałem czemu innemu: leżała tam kupa gnoju i śmieciska, wszystkie szczątki razem — gnój, śmiecie, pomyje, kości, potłuczone czerepy, kawał podeszwy starego pantofla, pierza trochę — to mnie się podobało. Długo stałem tam, bo zupełnie tam było jak przed karczmą w Polsce”. [Cyt. za: Pr 538—539]

Przytoczona anegdota o Mickiewiczu, mimo iż pojawiła się w świadomości Różewicza jeszcze przed jego pierwszą podróżą włoską, nie może być — co już wykazaliśmy — bezpośrednim, a na pewno nie jest wyłącznym źródłem osobliwej fascynacji „śmietnikami Burriego”. Niemniej owo swoiste *curiosum* estetyczne, bliższe raczej realizmowi bądź naturalizmowi, zwraca uwagę na możliwość wyzwolonego z więzów czasu, „awangardowego” w charakterze postrzegania rzeczywistości, a w efekcie — *collage*’owego montażu fragmentów

⁷ *Ibidem*, s. 48.

⁸ Zob. Morawski, *op. cit.*, s. 266 n.

(zestawiania przedmiotów gotowych) ekwiwalentnie wyrażających i opisujących świat. Fakt, iż w biografii twórcy romantycznego poszukuje potwierdzenia przeczuć i trafności swych spostrzeżeń poeta w. XX — podważa również wyłączność orzeczeń o wąsko rozumianym, współczesnym, cywilizacyjnym charakterze jednego z głównych motywów tej poetyki. „Śmietnik wielkomiejski” to i ostateczny kres ideologii mieszczańskiej, i kryzys kultury, i metafora neoawangardowej antysztuki, i na końcu dopiero góra realistycznych odpadków⁹. Tych, które już po *Opowiadaniu dydaktycznym*, co odnotował sam autor w cytowanej kartce 18 (zob. Pr 540), wypełniły przestrzeń dramatu *Stara kobieta wysiaduje* i które pojawiły się w poemacie *Droga poetycka* — kolejnej próbie wytłumaczenia, już wówczas niezżyjącemu Julianowi Przybosiowi, złożonego stosunku do „śmietników”.

„Nowy świat”, wyrażony „wśród tych śmierci i śmieci”, poddany został „przekładowi” na rzadką w twórczości Różewicza ekfrazę. Poeta układa opis kompozycji Burriego *collage’owo* — jak informuje parentetyczne wtrącenie — z przypomnień elementów „obrazu jego świata” (P 115). W najnowszym wydaniu ta ostatnia informacja uzyskała postać: „elementy obrazu tego świata” (Z 36), co zdaje się potwierdzać sformułowaną wcześniej hipotezę o trwałości „nowej epoki” i aktualności podjętych kiedyś problemów kryzysu kultury; skraca także dystans pomiędzy „ja” poematu a przedmiotem opisu, co dodatkowo uwypukla współbieżność myśli o sposobach rejestrowania i wyrażania świata przez *medium* sztuki. W nowej wersji tekstu Różewicz zrezygnował także ze zbyt plastycznego dookreślenia opisywanych przedmiotów. Zamiast: „dziury różnej wielkości” (P 115), otrzymaliśmy „czarne dziury” (Z 36), którym niedaleko już wszak do jednego z terminów współczesnej nam astronomii. W określeniu wciąż nie do końca wyjaśnionego zjawiska powstawania miejsc maksymalnego skupienia materii w przestrzeni kosmicznej — poeta w innym miejscu odnajdował znaczenia przenośne. Bohater *Sobowtóra* stwierdza:

telewizja pcha się na miejsce „duszy”... „dusza” zamieniła się jakby w „czarną dziurę”, tak modną teraz w astrofizyce... w ową czarną dziurę pcha się telewizja... [Pr 596]

W *Opowiadaniu dydaktycznym* jednak na plan pierwszy wysuwa się zmiana jakości geometrycznej na barwę, co służyć ma zapewne stworzeniu napięcia z bezpośrednio poprzedzającym, kontrastowym obrazem „na czarnym / sieci”. W kolejnej zmianie słowo „rozwój” (Z 36) zniknęło z wersu „Dalej rozkład rozwój nowotworów Burriego” (P 115), gdzie pierwszy wyraz jest sygnałem rozpoczęcia opisu drugiego z kolei dzieła włoskiego artysty, a rezygnacja z „rozwoju” (jako procesu w sensie logicznym w ogóle nie istniejącego dla neoawangardy) wskazuje na istotną zmianę kryteriów interpretacji obrazu, który nie jest już „zdarzeniem” i przestaje „działać” — redukcji ulega procesualny aspekt opisu, pozostaje ekfrazą ikony. W zdaniu „wszystko w czerwieni

⁹ R. Nycz (*O kolażu tekstowym. Zarys dziejów pojęcia*. W: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1993, s. 190) umieszcza ponadto samą refleksję Mickiewicza „przynajmniej po części w tradycji myślenia zainicjowanej jeszcze bodaj przez metaforyczne sentencje Heraklita: »Najpiękniejszy świat jest jak bez planu usypana kupa śmiecia«: »Nie rozumieją oni, że różnaitość zgadza się ze sobą: jest to wstecz zwrócona harmonia, jak w łuku lub lirze«”. O swoiście „egzystencjalnej” interpretacji motywu „śmietnika” w poezji Różewiczowskiej, gdzie ma być on małomiasteczkowym bagażem zabieranym w podróż po świecie, pisał H. Vogler (*Tadeusz Różewicz*. Warszawa 1972, s. 45 n.).

głód i ogień Burriego” poeta zrezygnował z plastycznego dopełnienia — „wszystko w czerwieni”. Zamykające opis przeniesienie wzroku na „inny obraz z kawałków metali milczenie i rdza Burriego” przekształcone zostało na „inny obraz ze ścinków metali i milczenia Burriego”, co wydaje się zabiegiem przede wszystkim stylistycznym, ale też zakładającym przesunięcie ciężaru znaczeniowego na problem milczenia sztuki i milczenia artysty w epoce kryzysu kultury. Wyróżnienie teraz kursywą wersu „*Gift of G. David Thompson 1957*”¹⁰, zamykającego opis pierwszego obrazu, zdaje się wprost wprowadzać w dyskusję na temat problemu powierzchownego przyswajania sztuki najnowszej, jej — co gorsza — komercjalizacji, następującej w wyniku „zmuzealizowania”¹¹.

3

Sztuka, która kiedyś była zabawą, dziś jest grą z możliwościami; a może nie jest ani jednym, ani drugim i żadne z tych haseł nie wyznacza drogi? Te zasadnicze kwestie Różewicz podejmuje w częściach II (*Sny*) i III (*Początek*) poematu. Dysputę, *nb.* wpisaną w ramy rozmowy z nieżyjącym przyjacielem — malarzem Andrzejem Wróblewskim¹², poeta ogniskuje więc wokół przypomnień najważniejszych przełomów w sztuce XX wieku. Wątkiem głównym części II *Opowiadania dydaktycznego* jest wspomnienie z weneckiego Biennale. Najobszerniejszą sekwencję centralną tej katalogowej retrospektywy, poświęconą „śmietnikom Burriego”, uzupełniają relacje z ekspozycji znajdujących się w poszczególnych pawilonach narodowych i z wystaw towarzyszących zawsze bogatemu, systematycznemu przeglądowi sztuki najnowszej, organizowanemu od 1895 roku. *Sny* rozpoczyna jednak oderwana od konkretnych przywołań ikonicznych, będąca natomiast stylizacyjnym nawiązaniem do założeń artystycznych surrealizmu, opowieść o snach. Wyobrażenie nadrealistyczne nie ustępuje pod naporem formułowanych wprost stwierdzeń: „Sny moje są pospolite”, „sny miewam realistyczne” (P 111), „prawie wszystkie moje sny / są skonstruowane na zasadach / tradycyjnej dramaturgii” (P 112), organizacją całości obrazu rządzą bowiem przesądzające o charakterze przywoływanej wizji, przeniesione głównie z założeń programowych surrealizmu¹³, zasady: sam fakt „eksploracji snu”, przynoszącej w efekcie pewien rodzaj „psychografii”, ale też irracjonalizm odsłaniający subiektywny „porządek” przeżyć (rozwiązywanie¹⁴ sznurka „powiązane” z jedzeniem makaronu) i „nadrealność” zbiegów okoliczności występujących w świecie zewnętrznym, opartych wyraźnie na podłożu skojarzeń i odczuć erotycznych:

¹⁰ We wcześniejszym wydaniu nieuzasadnione kropki po słowach „Gift.” i „of.” — zob. P 115.

¹¹ O obiekcjach i pretensjach wobec neoawangardy: „zdrady” idei awangardyzmu, polegającej na zaniechaniu potyczek z procesami alienacyjnymi, poddaniu się sztuki „przemysłowi kulturowemu” i zmianie sytuacji artysty z typu „*maudit*” na postawę zależności wobec lansowanych mód, pisał Morawski (*op. cit.*, s. 273 n.).

¹² „Rozmawiam z Andrzejem W.” (P 112) poeta zdecydował się zmienić na „Rozmawiam z Andrzejem Wróblewskim” (Z 33).

¹³ Zob. M. Porębski, *Dzieje sztuki w zarysie*. T. 3: *Wiek XIX i XX*. Warszawa 1988, s. 302 n.

¹⁴ Bardziej wieloznacznym „rozwiązujemy ten sznurek” (Z 32) zastąpił poeta wcześniejsze „odwiązujemy ten sznurek przez dłuższy czas” (P 111).

tylko raz pewna znajoma kobieta
 zaczęła przemieniać się w moich ramionach
 w kolegę z gimnazjum
 miał niebieskie oczy i jasne włosy
 wargi lekko obrzmiałe
 łączyła nas nienawiść
 wślizguje się w moje ramiona we śnie¹⁵
 w świecie realnym został konfidentem
 i zginął podobno na mocy wyroku [P 112]

Dopiero po nadrealistycznych snach parenteza „Rozmawiam z Andrzejem Wróblewskim”, rozwinięta w sumaryczny opis tragicznej śmierci i pejzażu z Palazzo Ducale w centrum, inicjuje relację z weneckiego Biennale. Rozpoczyna ją opis retrospektywnej wystawy futurystów. Ścisłej zaś przegląd głównych, komentowanych na bieżąco haseł programowych kierunku, jakby wyjętych wprost z postulującego „powszechny dynamizm” *Manifestu technicznego* Filippa Tommasa Marinettiego z 1910 r. albo z wcześniejszego *Manifestu futurystycznego* (styczeń 1909), gdzie po raz pierwszy *Nike z Samotraki* musiała ustąpić pięknu samochodu wyścigowego¹⁶. Na weneckiej wystawie jednak futurystyczne „automobile oglądane / w Musée du Cinéma / wywołują salwy śmiechu”, futurystyczny „samolot przypomina / skrzyżowanie drabiny z aniołem” (P 113). Porębski w *Notatniku 1960* poświęcił komentowanej przez Różewicza wystawie krótką, niepochlebną wzmiankę: „Zawiodła mnie retrospektywa futuryzmu [...]”¹⁷ — a więc „salwy śmiechu” są uzasadnione.

Przypomnienie przełomowej dla futurystów paryskiej wystawy w Galerie Bernheim-Jeune z r. 1912 uzupełnione zostaje o skrót dziejów kierunku, poparty hasłami programowymi „słów na wolności” i „eksplozji symultanizmu”. We fragmencie rozpoczętym wersem „*Parole in Liberta rok 1915*” Różewicz daje próbę poematu przyjmującego za zasadę uwolnienie słów z ich gramatycznych związków¹⁸:

Marinetti Balla Boccioni
 Cavalli Correnti Mattoli
Guerre Belle Léger Lourdbimbim [P 113]

¹⁵ Słowa „we śnie” dodane w wersji Z 33.

¹⁶ Główne tezy manifestów i kolejnych wystąpień futurystycznych omawia Porębski (*Dzieje sztuki w zarysie*, t. 3, s. 310–315), przytaczając też (s. 312) fragment *Manifestu technicznego*: „Wszystko się rusza, wszystko biegnie, wszystko się obraca gwałtownie. Żaden kształt nie trwa przed nami ustalony, lecz ukazuje się i znika bezustannie. Wskutek tego, że siatkówka zatrzymuje obraz, wszystkie rzeczy w ruchu mnożą się, odkształcają i tworzą w przestrzeni, którą przebiegają ciągi wibracji”.

¹⁷ Porębski, *Pożegnanie z krytyką*, s. 56.

¹⁸ Krytycznej oceny poglądów Marinettiego na odrzucenie syntaksy i logiki jako zbędnego porządku — wytworu intelektu, dokonał na gruncie polskiej literatury T. Peiper w artykule *Futuryzm*, opublikowanym w październikowym numerze „Zwrotnicy” z 1923 roku. Przedruk w: *Pisma wybrane*. Opracował S. Jaworski. Wrocław 1979, s. 112–118. BN I 235. Zob. też uwagi T. Miczki (*Czas przyszły niedokonany. O włoskiej sztuce futurystycznej*. Wyd. 2, uzupełnione. Katowice 1994, s. 82) na temat notowanej po pierwszej wojnie światowej we Włoszech dewaluacji teorii „słów na wolności” na obszarze inspiracji literackich oraz oddziaływania przeciwnego — wpływu „technik pisarskich” na rozwój innych sztuk: „Angelo Rognoni włączył się np. w 1922 roku swoimi »wolnymi słowami plastycznymi« w proces udoskonalania techniki *collage*’u i *assemblage*’u. Łącząc zapisane słowa z kawałkami tkanin, drutów, szkła i piór, wywoływał wrażenia literacko-wizualne, które śmiało można porównać z wcześniejszymi dokonaniem dadaistów oraz późniejszymi dziełami przedstawicieli pop-artu”.

Zestawienie — jak widać — rozpoczyna lista twórców będących sygnatariuszami pierwszych manifestów futurystycznych: wspomniany już tu Marinetti (1876–1944), a obok niego: Giacomo Balla (1871–1958) i przedwcześnie zmarły Umberto Boccioni (1882–1916). Dwa kolejne wersy to zbitka, mogąca sugerować, iż mamy do czynienia z kontynuacją wyliczenia nazwisk, z których tylko jedno — nazwisko kubisty Fernanda Légera (1881–1955) — mogłoby zostać zidentyfikowane. Jeśli dokonalibyśmy przekładu pojedynczych słów z języka włoskiego i francuskiego, możliwe stałoby się rozpoznanie potencjalnych tytułów¹⁹. Pozycję słowa-nazwiska „Léger” można byłoby w tych kontekstach odczytywać jako metatekst — po pierwsze: sygnalizujący asocjacje strukturalne wobec techniki *collage*’u, po drugie: odsyłający do wątku „pięknych wojen”, czyli do ikonograficznych rozwiązań tematyki pierwszej wojny światowej, syntetycznie ujętej na obrazie *Partia kart*²⁰. Za dopełnienie tak zrekonstruowanego obrazu uznalibyśmy kolejny wers, bez wątpienia bliski teorii „słów na wolności”²¹: „*Mort aux Bosches traac craac croc tatatata*”. Jednocześnie jest to łącznik wprowadzający następny opis. Ostatnia bowiem z przypominanych tez programowych futuryzmu — zasada symultanizmu — została zaprezentowana także w poetyce „słów na wolności”:

rok 1919 *Esplosione Simultaneita*
verdi tam tumb isonzo
paak piing.

Interpretacja autonomicznego fragmentu poematu, w którym odnajdujemy rodzaj reportażu z retrospektywnej wystawy futurystów, eksponowanej w Wenecji podczas XXX Biennale, zmieni się znacznie, gdy wyposażeni w kompetencje czytelnika modelowego, sformułujemy domysł, iż jednym ze składników „intencji tekstu” może być powtórzenie (niewykluczone, iż także pastisz) zasady futurystycznych „słów na wolności”. Oto bowiem słowa z *Opowiadania dydaktycznego* odnajdziemy w innym zupełnie miejscu — w poematach Marinettiego. Różewicz cytuje fragmenty co najmniej dwóch utworów włoskiego futurysty.

¹⁹ „Cavalli Correnti Mattoli” można by przetłumaczyć: ‘Konie biegnące w szale’ (wł. „cavallo” ‘koń’, „corrente” ‘biegnący’, „matto” ‘wariat, obłąkaniec’), jeśli ostatniego słowa: „Mattoli”, nie uznamy za zniekształcone nazwisko — byłby to Carlo Mattioli, artysta nagrodzony na Biennale w r. 1956. Wspomina o nim Porębski w *Pożegnaniu z krytyką* (s. 72). „Guerre Belle” to — być może — ‘Piękne wojny’ (wł. „guerra” ‘wojna’, „bello” ‘piękny’), a „Lourdbimbim” sprawia wrażenie neologizmu słowotwórczego, w którym francuskie „lourd” (‘ciężki’, przen. ‘tępy’) połączono z genetycznie włoskim rdzeniem wyrazów „bimba” lub „bimbo” (‘dziewczynka’, ‘chłopiec’). Próba znaczeniowej deszyfracji wersu — przy zastrzeżeniu pełnej hipotetyczności takiego stwierdzenia — mogłaby w tej sytuacji dać formułę: ‘ociężałe, dziecięce zabawy Légera w piękne wojny’. Zastrzec w tym miejscu należy wyraźnie, iż ta próba rekonstrukcji znaczeniowej służyć może wyłącznie stworzeniu hipotezy interpretacyjnej i nie wyczerpuje możliwych w tym wypadku kontekstów. Jest to tylko, wedle terminologii, jaką posługuje się U. Eco (*Nadinterpretowanie tekstów*. W: U. Eco oraz R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*. Redakcja S. Collin. Przełożył T. Bieroń. Kraków 1996, s. 63 n.), jeden z domysłów, które może sformułować „czytelnik empiryczny” w odniesieniu do postulowanego przez tekst „czytelnika modelowego”. Zadaniem tego ostatniego będzie sformułowanie domysłów co do „intencji tekstu”.

²⁰ Zob. M. Porębski, *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*. Wyd. 3 [właśc.: 4]. Warszawa 1986, s. 132 n.

²¹ Wers w samej warstwie brzmieniowej sugeruje militarno-wojenny charakter przywoływanego obrazu. Pierwsze słowo „Mort” to fr. ‘śmierć’, ‘martwy’.

Z poematu *Après la Marne, Joffre visita le front en auto*²² zapożycza najwięcej „słów na wolności”, rozrzuconych w oryginale nieregularnie w różnych miejscach karty papieru. Są to: „BELLE” – rozbite oddzielającym literę „L” polem znaków graficznych (plusów, ukośnych krzyżyków i minusa), oraz „GUERRE”; sąsiadujące ze sobą, jakby powstałe z przełamania jednego słowa – „LÉGER”²³ i „LOURD”; wyjęte z przeciwległego, lewego dolnego rogu stronicy – „MORT AUX BOCHES”²⁴, następujące u Marinettiego tuż po „VIVE LA FRANCE”; sugerująca dźwięki wojenne seria „traac craac craa croc+ =”; a także zbitka „bimbim”, usytuowana w prawym dolnym rogu stronicy w odróżnieniu od wymienionego już „LOURD”, znajdującego się w prawym górnym rogu stronicy. Z poematu *Le Soir, couchée dans son lit, Elle relisait la lettre de son artilleur au front*²⁵ pochodzą słowa: „Paak”, „Piing”, „SIMULTANEITA” oraz „ESPLOSIONE”. Okazuje się zatem, iż fragment *Opowiadania dydaktycznego* jest swoistym „wymkiem” z utworów prezentujących zasadę „słów na wolności”, które Marinetti opublikował w Mediolanie w 1919 roku. Cytaty z „wojennych” tekstów włoskiego futurysty pojawiają się u Różewicza w zmienionym kontekście; choć odsyłają do literackiego prototekstu, pozwalają przypuszczać, iż włączane są do relacji z Biennale jako zapiski z sali wystawowej, gdzie mogły być ilustracją pewnego etapu rozwoju zasady „słów na wolności”, poprzedzającego np. próby komponowania „wolnych słów plastycznych”²⁶. Niezależnie od tych ustaleń – cytaty z Marinettiego uzyskują charakter meta-tekstowy wobec poetyki futurystycznej i w planie *Opowiadania dydaktycznego* są jednym ze składników *collage’owej* kompozycji utworu Różewicza²⁷.

W usystematyzowanym wykładzie z dziejów sztuki najnowszej znalazło się także miejsce dla cytatu uogólniającego styl wystąpień dadaistów. Fragment inspirowany kolejnymi ekspozycjami weneckiej wystawy²⁸ nawiązywał bezpośrednio do działalności Maxa Ernsta, jednego z czołowych przedstawicieli da-

²² Zob. F. T. Marinetti, *Les Mots en liberté futuristes*. Edizioni Futuriste di „Poesia”. Milano 1919, s. 99–101.

²³ To u Marinettiego najprawdopodobniej francuskie słowo ‘lekki’, ‘płochy’, ‘lekkomyślny’.

²⁴ Różewicz wprowadza formę zmienioną: „Bosches”.

²⁵ Zob. Marinetti, *op. cit.*, s. 103–105.

²⁶ Warto przy tym zauważyć, iż „autor empiryczny” nie musi uświadamiać sobie źródła zapożyczenia fragmentu czy kompozycji utworu. Przypadek „podświadomego” powtórzenia opisał U. Eco (*Pomiędzy autorem i tekstem*. W: Eco oraz Rorty, Culler, Brooke-Rose, *op. cit.*, s. 85–87) w odniesieniu do siebie jako autora *Imienia róży*. Przyznał, iż pierwowzorem „zatrutej książki” z powieści mógł być egzemplarz *Poetyki* Arystotelesa z komentarzem A. Riccoboniego (Padova 1587) przez długie lata leżący w zapomnieniu na jednej z półek biblioteki pisarza. W przypadku poematu Różewicza tego typu sytuacja jest jednak mało prawdopodobna, gdyż *Opowiadanie dydaktyczne* powstawało niedługo po prezentacji retrospektywy futurystów.

²⁷ O funkcjach cytatu, który ze względu na związki ze swym prototekstem zwiększa złożoność wypowiedzi i zmienia jej status, zob. R. Nycz, *Sylwy współczesne*. Wyd. 2. Kraków 1996, s. 22 n.

²⁸ Decyzje o wyborze kolejnych elementów poetyckiego *collage’u* zdają się przekonywać o uporządkowanym charakterze prowadzonego wykładu, opartego na notatkach z konkretnego, XXX Biennale. Potwierdzenie swoistej systematyczności wywodu poetyckiego odnaleźć można w *Notatniku 1960* Porębskiego (w: *Pożegnanie z krytyką*, s. 56 n.), który wiele miejsca poświęcił omówieniu dokonaniom generacji dadaistów. Znaczące jest jednak inne rozłożenie akcentów. O ile zatrzymał się dłużej przy 81 obrazach MERZ, czyli dziełach Kurta Schwittersa, w których tradycyjne techniki zastąpione zostały zestawami najrozmaitszych materiałów i odpadków, o tyle Różewicz w ogóle nie zauważył dzieł tego hanowerskiego malarza luźno związanego z dadaistami; spośród dadaistów wybrał Ernsta, spośród twórców neoawangardowych – Burriego. O sztuce MERZ-u i pozycji Ernsta zob. M. Porębski, *Granica współczesności. 1909–1925*. Wyd. 2, przejrane i uzupełnione. Warszawa 1989, s. 266–268.

daizmu²⁹. Dlatego poetycka synteza *dada* sięga u Różewicza (P 113, Z 34) po wyobrażenia dające się — w wolnym przekładzie — tak określić:

samokonstruujące się maszyny, których przeznaczeniem jest bezowocne zapylanie, na początku okresu przekwitania, żeńskich narządów ssących oraz inne, tym podobne, bezowocne czynności.

Fragment ów skwitowany zostaje komentarzem wobec strategii sztuki dadaistycznej, w ogólniejszym sensie — jako zjawiska w kulturze, które pozostawiło po sobie pamięć o zamykanych przez policję „dadaistycznych imprezach”, dadaistycznych wycieczkach, fingowanych rozprawach sądowych, „kanibalskich prowokacjach”, mających częstokroć charakter absurdałnej błazenady³⁰:

tak
bawiąc się przechodzili
do historii sztuki [P 113, Z 34]

Od przedstawicieli malarstwa futurystycznego, kubistycznego i dadaistycznego relacja z XXX Biennale przechodzi do opisu ekspozycji umieszczonej w pawilonie Królestwa Belgii. Tam dłuższą chwilę uwaga pozostaje przy pracach Octave'a Landuyta, który jako pierwszy w poemacie przedstawiciel neoawangardy „womituje na płótno wnętrzości / embriony jaja jajniki krew / nowotwory pożerają tkanki” (P 114)³¹. Zastanawiająca jest decyzja Różewicza o wyborze opisu twórczości belgijskiego malarza (ur. 1922), dla którego weneckie Biennale z r. 1960 było następną ważną ekspozycją prac po São Paulo, gdzie twórczość Landuyta zauważono po raz pierwszy³². Przechadzka po pawilonie Królestwa Belgii — dawniej, co zauważa poeta, mocarstwa kolonialnego — jest też jednocześnie notatką socjologiczno-społeczną. Jak zawsze przy takiej okazji, Różewicz wydobywa paradoksalnie groteskowy charakter „muzealizacji” sztuki najnowszej. Ironicznemu oglądowi podlega swoista norma zachowania, nakazująca „podziwianie piękna”, ale też — co gorsza — produkująca nudę. Ani realistyczne, spiżowe akty, ani ekspresjonistyczne „rzeźby murzyńskie” nie są w stanie zmienić tej sytuacji: „dozorcy nudzą się” (P 114). Niemniej w zwróceniu uwagi na bliską surrealizmowi twórczość Landuyta, zwłaszcza wobec zgodnego milczenia na jego temat podstawowych źródeł do dziejów sztuki najnowszej, można upatrywać próbę krytycznej oceny procesu „rozwoju” sztuki Północy. Po włoskim futuryzmie i szwajcarsko-niemiecko-francuskim dadaizmie otrzymujemy pewien rodzaj synchronicznej interpretacji malarstwa niderlandzkiego. Powszechnie kojarzy się ono z dziedzictwem, które symbolizują imiona van Eycka, Bruegela, Rubensa, Boscha, Brouwera, van Dycka... Co proponują spadkobiercy dawnych mistrzów flamandzkich?

²⁹ Zob. charakterystykę wystąpień Ernsta i innych dadaistów: Porębski, *Granica współczesności*, s. 260–268, 304–307. — H. Richter, *Dadaizm. Sztuka i antysztuka*. Poślowie napisał W. Haftmann. Z niemieckiego przełożył J. S. Buras. Warszawa 1986, s. 260–281.

³⁰ Zob. Richter, *op. cit.*, s. 57–61, 92–97, 107–110, 260 n.

³¹ W nowej redakcji tekstu: „womituje na płótno wnętrzości / embriony jajniki krew / nowotwory pożerają / formy” (Z 35) Znaczące jest przesunięcie perspektywy z próby wyrażenia biologicznych treści sztuki na aspekt formalno-artystyczny dzieła.

³² Zob. R. Genaille, *Słownik malarstwa holenderskiego i flamandzkiego*. Z francuskiego przełożyły E. Maliszewska i K. Secomska. Polonica opracowała K. Sulikiewicz. Warszawa 1975, s. 114–115.

Pustkę i ciszę sali wystawowej, do których tylko „z ogrodów dobiega śpiew ptaka”. Nuda i „nowotwory” — to koniec, który wieńczy dzieło. „EENDRACHT MAAKT MACHT” — to dwukrotnie występujący, zaakcentowany graficznie w poemacie napis, zbliżający omawiany fragment do kompozycji ramowej, umieszczony zapewne nad wejściem do pawilonu Królestwa Belgii. Znaczenie tego napisu — ‘w jedności siła’ — podkreśla ironiczny stosunek między oczekiwaniami a wnętrzem. Dopiero na tym tle pokazane zostają „śmietniki Burriego”. Tuż po ich opisie pojawiają się w poemacie nazwiska malarzy dzieł w pawilonie włoskim:

Dalej wiszą nieruchomi prawie już piękni
Romiti Spazzapan Sadun
Music premia Unesco Consagra
Poverelli Leoncillo Vedova Dorazio
Corpora Fabri Afro Lardera [P 115]³³

Obok „piękna” zorganizowanych śmietników znalazły się więc prace artystów współczesnych, jeszcze nie zaliczanych do „formacji klasycznej”, ale też już nie należących do „teraźniejszości”. Oto więc „wiszą nieruchomi prawie już piękni” — choć zaledwie kilka lat temu otrzymywali nagrody na międzynarodowych wystawach. Obecnie czas ich gry skończył się. Ich dzieło uległo „muzealizacji”. Sygnalizowane już wcześniej jedno z głównych zjawisk sztuki awangardowej — fakt jej niemal natychmiastowego przyswajania przez publiczność — jest dla tego fragmentu *Opowiadania dydaktycznego* zagadnieniem kluczowym. „Jakże to już wszystko odległe, klasyczne, niewątpliwe” — pisał Porębski w 1962 r. o retrospektywie weneckich *Grand prix* zaledwie siedmiu ostatnich wystaw, czyli wszystkich powojennych ekspozycji³⁴. Proces szybkiego „oswajania się” z dziełami sztuki, ich uklasycznienie oraz towarzyszące temu reakcje buntu przeciw muzeum są zjawiskami, których początki odnotowano wraz z narodzinami awangardy. To futuryści we właściwej sobie strategii skandalu nawoływali do burzenia muzeów³⁵, a w 1925 r. wiedeński historyk sztuki Hans Tietze stwierdzał:

Pomiędzy salonem wiosennym a jesiennym otwierają się przepaści nie do przebycia. Okresy rozwoju młodych geniuszy zostają ustalone co do miesiąca i dzieła ich starzeją się, zanim zdążą obeschnąć³⁶.

Hermann Lübbecke, który dokładnie scharakteryzował zjawisko „muzealizacji”, dowiódł przekonująco, iż szybki przyrost nowości powoduje wzrost tempa

³³ Ujednoliciła kursywę wyrazów „premia Unesco” według Z 37. Spośród 13 wymienionych przez Różewicza nazwisk malarzy odnajdziemy 5 w zapiskach Porębskiego *Pożegnanie z krytyką*: Pietro Consagra, Emilio Vedova, Piero Dorazio, Antonio Corpora i Afro Basaldella. Szóste nazwisko to zapewne Zoran Mušić, włosko-słoweński grafik nagrodzony na Biennale w 1956 roku.

³⁴ Porębski, *Pożegnanie z krytyką*, s. 70.

³⁵ „Cmentarze”, „publiczne sypialnie”, „absurdalne rzeźnie malarzy i rzeźbiarzy” — to określenia stosowane przez futurystów wobec muzeów. Zob. Porębski, *Kubizm*, s. 126; tam też uwagi o tym, iż hasło „palić muzea!” i antymuzealne nastroje „nie były obce ani realistom, ani impresjonistom”.

³⁶ H. Tietze, *Lebendige Kunstwissenschaft. Zur Krise der Kunst und der Kunstgeschichte*. Wien 1925, s. 39. Cyt. za: H. Lübbecke, *Muzealizacja. O powiązaniu naszej teraźniejszości z przeszłością*. Przekład E. Paczkowska-Lagowska. W antologii: *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*. Pod redakcją M. Gołaszewskiej. T. 3. Kraków 1991, s. 16.

starzenia się. Niestalość struktur estetycznych, ich duża zmienność w krótszym niż niegdyś czasie, jest bezpośrednią przyczyną kurczenia się okresu, który zwykliśmy uważać za naszą współczesność. Mnożenie coraz to innych, całkiem nowych stylów produkcji artystycznej prowadzi do wyczerpania kulturowej pojemności naszej pamięci. Zdaniem szwajcarskiego filozofa, dynamika przemian kulturowych nie powoduje jednak osłabienia zainteresowania klasyką. Przeciwnie — zapotrzebowanie na nią rośnie, a może być zaspokajane, ponieważ wciąż zmniejsza się dystans, który dzieli twórców współczesnych od klasyków. Spostrzeżenia Lübego pozwalają ostatecznie wyjaśnić ambiwalentny stosunek awangardy do instytucji muzeum. Stwierdzając, iż trudność wzajemnego odnoszenia starego i nowego wzrasta wraz z tempem procesów kulturowych, uczony zauważa:

Gdzie zachowują ważność kanony i tradycje istnieją nieprzerwanie, tam współczesność historyczna wypełnia cały horyzont czasowy. Klasyka powstaje wówczas, gdy horyzont współczesności kurczy się [...]; być samemu podniesionym do roli klasyka — to dopiero w pełni legitymizuje na przyszłość współczesną awangardę. Właśnie dlatego zbyt ogólnikowym byłoby powiedzenie, że sens awangardyzmu spełnia się w przyszłości. Spełnia się on w owej przeszłości, która następuje po teraźniejszości. To objaśnia awangardystyczną nienawiść wobec muzeum, a jednocześnie zarazem to, dlaczego ta nienawiść stanowi tylko jedną stronę ambiwalentnego stosunku awangardy do muzeum³⁷.

W tym kontekście stanowisko Tadeusza Różewicza wydaje się stosunkowo czytelne. Penetracje kolejnych fragmentów dziejów sztuki najnowszej prowadzą do jednego wniosku — niezależnie od tego, z jak nową się stykamy „nowością” (czy jest to skandalizujący futuryzm, czy epatujący chaosem formy dadaizm, czy postulaty kreowania ezoterycznej przestrzeni nadrealnej), mamy naprawdę do czynienia z „muzeum wyobraźni”³⁸, zaprojektowanym przez niedysiejszych twórców w horyzoncie przyszłości, dziś zaś nieodwołalnie „zmuzealizowanym”. Ponieważ nie sposób jednak prowadzić działalność twórczą w izolacji od tego, co już klasyczne, co jest elementem tradycji i dziedzictwa kulturowego — tezę tę Różewicz potwierdza całym swoim dziełem — dlatego nie można rezygnować z rozpoznania „prawdy” (czyli po prostu informacji) przekazywanej wizualnie zarówno przez dawnych mistrzów, jak i przez klasyków współczesności. W stwierdzeniu: „prawie już piękni”, ukryte może być jeszcze inne nieco przeczcucie. Takie mianowicie, iż naprawdę trwałe jest to tylko, co jest najstarsze³⁹. „Stare” starzeje się dużo wolniej od „nowego”. Dlatego „nieruchome” ślady dawnych buntów estetycznych, podobnie jak wszelkie akty antysztuki, choć mogą się wydawać zwykłą zabawą i choć faktycznie nie wyrażają współczesności, są jej trwałym ikonicznym punktem odniesienia, są niezbędne do realizacji procesu zestawiania i porównywania.

W innym jednakże miejscu — w wierszu *Za przewodnikiem* — poeta podał wątpliwość także i to przekonanie. Trwałość tego, co stare, okaże się względna i zależna od horyzontu oczekiwań odbiorców sztuki. Ustaleniu takiej wizji służy dawny awangardowy bunt przeciw muzeum, bo to — zdaje się przekony-

³⁷ Lübbe, *op. cit.*, s. 23.

³⁸ O istocie „muzeum wyobraźni” — formule stworzonej przez A. Malraux oraz L. Chwistka na oznaczenie zbioru dzieł uznawanych zgodnie z obowiązującymi kanonami za najlepsze i podlegających nieustannym przetasowaniom — zob. Morawski, *op. cit.*, s. 175–176.

³⁹ Zob. Lübbe, *op. cit.*, s. 21–22.

wać poeta — „muzealizacja” jest kreatorem absurdałnego, stereotypowego modelu „chwilowych” i jednocześnie pozornie afirmatywnych kontaktów ze sztuką:

prawie galopem przebiegli
wzdłuż
na lewo Bosch Inferno
na prawo Bellini Pieta
Na lewo Bosch Paradiso
na prawo
na lewo
w szafie wśród wojennego oręża
wisi pokryty rdzą pas
w pasie dwa otworki
[.]
przewodnik przymyka oczy
gestykuluje dzieci próbują
przebić krąg dorosłych
nic nie widzą
uśmiechy sztuczne zęby wypieki
[.]
pas cnoty z kolczastym otworem
a wkoło zbroje armaty kusze kule
przyłbice rusznice pancerze koncerze
ale na to
nikt nie zwraca uwagi [P 169–170]

Muzeum niszczy się samo: nadmiarem informacji, nieadekwatnością ekspozycji do kanonów estetycznych współczesności, w których cielesność — nawet, tak jak w tym wypadku, potraktowana anegdotycznie — ostentacyjnie wypiera przestrzeń ikonografii respektującej aksjologię biblijną. *Collage* powierchowych zachowań w stosunku do rozmaitych tekstów kultury desakralizuje obiekty estetyczne. Co ciekawe, także w epoce kryzysu kultury popyt na informację „zmuzealizowaną” nie uwzględnia śladów dawnych wojen. Militaria uznane zostają za zabawkę starej, „dziecięcej” cywilizacji mieczy i pancerzy.

Wiersz *Za przewodnikiem* warto zestawić z wcześniejszymi o dekadę zapiskami Różewicza, relacjonującego własne spostrzeżenia i wątpliwości w stosunku do muzeum. W roku 1958 poeta napisał: „Konsumpcja sztuki nie różni się u wielu turystów od konsumpcji parówek i piwa”. W tym samym wspomnieniu, zatytułowanym *W styczniu w kwietniowym Paryżu*, pisząc o Luwrze, Różewicz zastanawia się nad tym, co myślał, „patrzac na to olbrzymie zbiegowisko arcydzieł”, i odpowiada:

Myślałem o tym, czy to dobrze, czy źle, kiedy obrazy interesują więcej niż życie ludzkie. Z większym bowiem zainteresowaniem przyglądałem się obrazom niż żywym ludziom. Jakże ciekawe i bogate są portrety w porównaniu z twarzami, jakie prezentują nam wycieczki turystyczne⁴⁰.

Autor *Niepokoju* nie jest więc „typowym turystą”. Zwiedzanie to dla niego zawsze okazja do „patrzenia”. W całej swojej praktyce poetyckiej zdaje się dawać dowody zrozumienia fenomenu kulturowej zmienności. Porusza się z równą swobodą po obszarach występowania stałych oraz efemerycznych zjawisk kultury. Buduje obraz dynamiki kultury nowoczesnej, potwierdzając

⁴⁰ T. Różewicz, *W styczniu w kwietniowym Paryżu*. „Trybuna Robotnicza” 1958, nr 20, s. 8.

ustalenia Lübrego, zgodnie z którymi obraz taki „tworzy się nie poprzez symultaniczne porównanie stałych i zmieniających się elementów kultury, lecz raczej wyłącznie poprzez diachroniczne porównanie stopy zmienności”⁴¹. Synchroniczność prezentacji retrospektywnych i „nowego świata”, implikowana jednością przestrzeni ekspozycji, usytuowanej na terenie weneckich Giardini, powinna więc zostać przezwyciężona ujęciem prowadzącym do ustalenia dystansu między „próbą nowej całości” a czasem samochodu piękniejszego od *Nike z Samotraki*. Zabieg ten udaje się, ta bowiem sztuka, która rodziła się „w piekle wielkiego miasta”, i ta, która powstawała „potem”, pozwoliła przejść „do historii sztuki”. Między śmietnikami Burriego a „*Moto Luce Rumore*” dystans jest niewiele większy niż między ową próbą „nowej całości” a pracami tych, którzy „Dalej wiszą nieruchomi prawie już piękni”. Z zestawienia diachronicznego wynika więc, iż dynamika kultury rośnie wraz z upływem lat, by dotknąć neoawangardę w sposób bezpośredni – „muzealizacją” malarstwa Landuyta. Fragment poświęcony pawilonowi Królestwa Belgii to skrajny przykład sytuacji, w której odróżnienie tego, co „stare”, od tego, co „nowe”, może natrafiać na niemałe trudności. Realizm, ekspresje Czarnego Łądu, pseudo-klasycyzm, a nawet (bo czemu nie?) abstrakcjonizm – wszystko w skróconej perspektywie, nie do końca rozróżnione wzajem od siebie. Oto wyraźny symptom kryzysu sztuki.

Doświadczenia XXX Biennale to dla poety zbyt mało, by ostatecznie wyrobić sobie pogląd na temat przemian sztuki współczesnej i określić tempo zmienności kultury. Sytuacja nieustannego kresu i początku epok jako tło dla permanentnego przechodzenia awangardystów na pozycję „klasyków” jest bezsporna⁴². Chcąc zilustrować sytuację nową i raz jeszcze potwierdzić jej adekwatność wobec procesów współczesności, w III części utworu, zatytułowanej *Początek*, Różewicz sięgnął do wspomnień z 1957 roku. Wiosną tegoż roku oglądał w Paryżu wystawę Pieta Mondriana (1872–1944), holenderskiego malarza i teoretyka, twórcy neoplastycyzmu. Artysta ów podczas pobytu w stolicy Francji (od r. 1911) – jak czytamy u Porębskiego –

uprawiał kubizm, wykorzystując studia przywiezione z Holandii: drzewo z rozłożystymi, powykręcany, opadającymi nisko gałęziami, grupa drzew, morskie wybrzeże, fasada gotyckiego wiejskiego kościoła, rusztowanie na budowie⁴³.

Tam też, opracowując serie wymienionych tematów, doszedł do malarstwa czysto abstrakcyjnego. Właśnie przemiany studium drzewa poeta wykorzystał (w sposób znany nam już z innych „wierszy o sztuce”), by dać charakterystykę rozwoju artystycznego twórczości Mondriana, w którym „realistyczne drzewo / przechodziło w abstrakcyjne / umierało i rodziło / nową propozycję” (P 116). Podobnie jak wcześniej, tak i w tym wypadku wyraźnie podkreślony zostaje dystans czasowy: „ale to dawne dzieje”. Aby jasne się stało, że ów dystans nie tylko oddziela datę paryskiej retrospektywy od pierwszych prób kubistycznych

⁴¹ Lübreg, *op. cit.*, s. 15.

⁴² Zob. tezy o problematyczności trwania dzieła sztuki, czasowym aspekcie piękna i uwagi o tym, jak „żąda nowości wyprze trwanie”: Th. W. Adorno, *Teoria estetyczna*. Przełożyła K. Krzemieniowa. Warszawa 1994, s. 51–53 n. Zob. także omówienie poglądów niemieckiego estetyka na problem szybkiego „przeżywania się” nowości oraz zagrażającego sztuce barbarzyństwem dążenia do eksperymentowania: K. Sauerland, *Pojęcie nowoczesności w rozumieniu Teodora W. Adorna*. „Miesięcznik Literacki” 1978, nr 4, s. 84 n.

⁴³ Porębski, *Kubizm*, s. 182.

Mondriana, ale przede wszystkim podkreśla zmienność postaw wobec sztuki i przepaść między poglądami programowymi — sumaryczny ekwiwalent studium drzewa skontrastowany został z próbami taszystowskimi. Bardziej jednak niż z konkretnym kierunkiem w sztuce — mamy w tym wypadku do czynienia z przywołaniem sytuacji właściwej kulturze masowej. Wykładnikiem intertekstualnym taszyzmu jest bowiem notatka prasowa z fotografią jej bohaterki, „szympansicy Betsy / która maluje taszystowskie obrazy” (P 117). Sensacyjna wiadomość, upowszechniona przez prasę francuską (jeden z obrazów „osiągnął cenę / 350 tysięcy franków”), jest luźno związana z miejscem, ponieważ „cała historia dzieje się w Ameryce”, czyli, po pierwsze: wystarczająco daleko, by bezpośrednie sprawdzenie faktów nie było możliwe; po drugie: w kraju, gdzie dominował raczej ruch „*action painting*”, a nie taszyzm, którego przedstawiciele tworzyli właśnie w Paryżu⁴⁴. Granicząca z absurdem informacja, niezależnie od jej wiarygodności, ma więc przede wszystkim ośmieszać przejawy działalności artystycznej taszystów.

W *Opowiadaniu dydaktycznym* funkcja wycinka z gazety jako przedmiotu gotowego, umieszczonego pośród *collage*'u intertekstualnych nawiązań, przesunięta zostaje jednakże ku, implikowanej kontrapunktem zestawień, prezentacji zasadniczych pytań antysztuki, stawianych w sytuacji „cywilizacji na zakręcie”⁴⁵. Dla poety sytuacja, w której „małpa sprzedaje / obrazy z dużym powodzeniem”, jest okazją do zaznaczenia dystansu i zdziwienia: „podobno malarze protestują”, „ciekawe / z czego cieszą się dziennikarze / i dlatego⁴⁶ malarze protestują”. Dystans ów pozwala na końcowe stwierdzenie, że rozmaite przejawy aktów twórczych, prezentowane, powielane i zwielokrotniane, są zbiorem elementów, w którym ma swój początek nieskrępowana gra z możliwościami. Istota i cel działalności artystycznej streszcza się więc współcześnie w formule: „*Das Spiel mit den Möglichkeiten*”⁴⁷. Umieszczenie tuż po fragmencie „gazety przyniosły fotografię / szympansicy Betsy” — takiej właśnie sentencji zamykającej ową część dysputy o sztuce — sztukę dewaluuje, bo osłabia funkcję weryfikującą teorii gier stosowanej w odniesieniu do działalności artystycznej.

Teoria gier, którą na gruncie estetyki omówiła Maria Gołaszewska⁴⁸, zakłada dwa główne typy ruchów: ruch określony, który przypisalibyśmy tu przemianom techniki Pieta Mondriana, oraz ruch losowy, czyli „wybór z szeregu możliwości, dokonany nie przez gracza, lecz przez jakikolwiek mechanizm wyboru losowego”⁴⁹. Działania małpy można byłoby uznać za ów „mechanizm wyboru losowego”, ale tylko wówczas, gdyby nie obowiązywały żadne reguły gry. Tymczasem bez reguł nie ma gry. Nie ma więc tego, co „w sztuce jest aksjologiczną grą o wartości estetyczne — ich realizację (proces twórczy) i doznanie (przeżycie estetyczne)”⁵⁰. Ekscesy szympansicy — w myśl założeń teorii gier — nie są więc sztuką. Rozstrzygnięcie takie dotyczy jednak wyłącz-

⁴⁴ Zob. Porębski, *Dzieje sztuki w zarysie*, t. 3, s. 366 n.

⁴⁵ Zob. Morawski, *op. cit.*, s. 196, 275.

⁴⁶ W miejsce twierdzącego „dlatego” pojawiło się w Z 38 pytające „dlaczego”, co zwiększa ironiczny dystans podmiotu mówiącego wobec opisywanej sytuacji.

⁴⁷ Niemieckojęzyczne wyrażenie „gra z możliwościami” poeta powtórzy w poemacie *Non-stop-shows* z tomu *Twarz trzecia* (1968; przedruk w P 217).

⁴⁸ M. Gołaszewska, *Estetyka jako teoria gry*. W: *Estetyka i antyestetyka*. Warszawa 1984.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 203.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 208.

nie wartości znaczeniowej przytoczenia, którym jest notatka prasowa. Jako przedmiot gotowy, wyjęty z przestrzeni kulturowej współczesności, wycinek może być już wszakże jedną z akcji w grze, prowadzonej zgodnie z regułami dopuszczającymi możliwość zastosowania w kolejnych ruchach świadomie wybranej strategii skandalizującej prowokacji czy absurdałnej sensacji. To pierwszy ruch, w którym kultura masowa posługuje się *medium* o odpowiednio szerokim zasięgu. Pierwszy ruch zmienia sytuację gry partnera, do którego należy decyzja o podjęciu gry i reakcji na wcześniejsze przekształcenie.

W sferze estetyki efektem rozpoczętej w ten sposób gry będą właśnie „czyste możliwości”, które Gołaszewska tak określa:

analizy kombinacji wynikających z umownie (ewentualnie apriorycznie) przyjętych danych wyjściowych i stosowania reguł gry. [...] W skrajnym przypadku estetyka czystych możliwości mogłaby przyjąć charakter gry czysto logicznej, formalnej, bez oczekiwania na spełnienie w postaci dzieł sztuki, których powstanie uznaje się niekiedy za niemożliwe — byłaby to zatem estetyka konceptualna⁵¹.

Podstawowym więc pytaniem pojawiającym się w *Opowiadaniu dydaktycznym* pozostaje nadal trudna do rozstrzygnięcia kwestia, czy tego typu gra — prowadzona w napięciu między artystą a odbiorcą (w przypadku Mondriana między twórcą a tworzywem), ale także wyraźnie pomiędzy samymi artystami — należy jeszcze w ogóle do dziedziny sztuki. Czy gra ta przebiega w wymiarze artystycznym? Czy zdolna jest więc do przekształcania rzeczywistości realnej na wartości estetyczne, a z samych reguł przekształceń sytuacji gry potrafi wykreować nowe wartości? Poeta, wątpiąc w istnienie takiego potencjału, zdaje się mimo wszystko nie odmawiać podobnym akcjom kultury masowej prawa do włączenia w obieg sztuki. Możliwe by to było w momencie opisanym przez Gołaszewską:

zachodzi homologia modelu gry artystycznej z analogicznym modelem rzeczywistości, aż do stosowania realnych elementów jako tworzywa w sztuce konkretnej i reportażowego charakteru „sztuki faktów”⁵².

Nie dotyczy to przemian Mondrianowskich, które są świadomą grą z formą, przekształcającą realność w coraz inny sposób w znaki ikoniczne. Piet Mondrian to klasyk „tamtej epoki”, implikowane działaniami taszystowskimi strategię zaś są wyrazem kryzysu kultury, w którym „nic się nie chce zacząć”. W świetle takich stwierdzeń trudno już mówić o „pięknie”. „Gra z możliwościami” implikuje — jako jedną ze swych reguł — grę z estetyką, pozbawiając tę dyscyplinę jej celu, absurdałnym czyniąc mówienie o istocie i funkcjach wartości estetycznych we współczesnym świecie.

4

„Bezpieczną i nudną przygodą” stała się praktyka poetycka, gdy przejęła zasadę „gry z możliwościami”; *Spotkanie z Franciszkiem*⁵³ jest jej „ruchem” na terenie literatury. Parenteza metatekstowo odniesiona do procesu twórczego

⁵¹ *Ibidem*, s. 207–208.

⁵² *Ibidem*, s. 202.

⁵³ Nazwisko znanego reportera rozszyfrowane zostało ostatecznie przez poetę w nowej redakcji tekstu. Hasło poświęcone F. Gilowi — w: *Szczecin literacki. 1945–1985. Informator*. Opracowała H. Niedbał. Szczecin 1986, s. 65–67 (tu m.in. bibliografia przedmiotowa).

stanowi istotną informację o kontynuacji gry z odbiorcą. W jej toku możliwe jest przywołanie nadrealistycznej przestrzeni, w której — mimo konkretnego miejsca spotkania („Piazza S. Marco”) — dialog ze zmarłym przyjacielem⁵⁴ stanowi subiektywną kreację, gdzie „»włoszczyzną« / nie z tej ziemi” (Z 39) rozmówca przenosi sytuację spotkania z Wenecji w rejon Zatoki Neapolitańskiej i pytając o parowiec płynący na Capri, zdaje się szukać współczesnej konkretyzacji mitu o skąpym przewoźniku Charonie. Rozmowa poety z reporterem jest trudna, porozumienie prawie niemożliwe. Spotykając się, próbują mówić o sobie i o swojej pracy artystycznej, ale każdy ma inne „sznurki” do rozwiązania. Dialog, możliwy tylko w przestrzeni wyobraźni poetyckiej, czyni samą grę „bezpieczną”, prowadzi się ją bowiem według reguł dawno już opisanych i trwałych. Jednocześnie jednak z sytuacji gry nie można zrezygnować. Gra ogranicza i zmusza do ciągłych powtórzeń i wyborów. Ponieważ, jak już powiedziano, grą jest wszystko, co dotyczy stosunku twórcy do tworzywa sztuki i do odbiorcy, stąd gra prowadzona przez reportera, jeśli jest grą artystyczną, wiąże swoimi regułami. Z problemem „więzienia gry” jest dokładnie tak, jak ujął to w r. 1962 Mieczysław Porębski:

Czy sztuka jest więzieniem?

A czy sztuka jest grą?

Jeżeli sztuka jest grą, to jest więzieniem.

Gra zakłada reguły, którym trzeba się przyporządkować. Dobrowolnie? Złudzenie, moi drodzy. Kto gra, ten chce wygrywać. Nie można chcieć wygrywać, nie stając się niewolnikiem gry, jej reguł, jej atmosfery.

Biennale są między innymi i od tego, żeby grać na nich o nagrody. Czy na tym jednak gra — ta właściwa — się kończy? Jeżeli bowiem sztuka jest więzieniem — dobrowolnym? A może koniecznym?⁵⁵

Szukać sposobów wypłatania się z matni reguł albo dążyć co najmniej do ich pełnego poznania i opanowania — to cel działania twórcy.

5

Awangardowy atak na paradygmat estetyczny oraz zakwestionowanie aksjologicznych fundamentów estetyki i historii sztuki nie tylko — w sposób oczywisty — zmieniło kanony, ale zachwiało też samym pojęciem dzieła sztuki i artysty. Nowa sytuacja kultury, epoka końca sztuki jest wypadkową zerwania nici, które wiązały niegdyś twórców w ramach ugrupowania artystycznego, oraz rozluźnienia związków między działaniem artystycznym a jego „życiową” ekspresją. Ostatni z tych procesów jest równoznaczny z rezygnacją z futurystycznego szoku, jak też odejściem od hołdowania idei sztuki jako zabawy (czy też rozrywki) za wszelką cenę⁵⁶. Podobnie jak najnowsza awangarda, tak i Różewiczowska „nowa epoka” — to opisany przez Morawskiego czas, kiedy to:

⁵⁴ F. Gil zmarł 12 IX 1960 w Szczecinie, w niespełna miesiąc po zakończeniu pierwszej dłuższej podróży włoskiej Różewicza (17 V–14 VIII 1960). Zob. Wyka, *op. cit.*, s. 38–39, przypis 17.

⁵⁵ Porębski, *Pożegnanie z krytyką*, s. 68, 72.

⁵⁶ Zob. Morawski, *op. cit.*, s. 260. W obliczu „końca sztuki” formułuje się koncepcje zastępowania jej innymi działaniami. Jedną z nich zakłada całkowite zastąpienie sztuki przeżyciem zabawowym, doświadczeniem autentycznym, głębokim, związanym bezpośrednio z osobami lub przedmiotami, ujawniającym cechy osobowości uczestników zabawy; jest to jednocześnie pewien rodzaj gry z rzeczywistością. Inne koncepcje przewidują pojmowanie twórczości jako zdolności do wytwarzania układów o charakterze kombinacji znanych już elementów świata. Zob. *ibidem*, s. 196, 197, 293 n.

nie obserwujemy [...] ani takiej kłownady czy błazeństw, które charakteryzowały ruch *dada*, ani takiej postawy izolacjonistycznej, jaką cechowali się artyści typu *maudit*, ani wreszcie takiego entuzjazmu eschatologicznego, jakim odznaczał się ruch surrealistyczny. Pojawiła się natomiast — na zakręcie cywilizacyjnym — ostra świadomość bezdomności i bezużyteczności sztuki w jej kształcie dotychczasowym⁵⁷.

Artyście pozostaje więc postawa samotnika podejmującego grę z rzeczywistością lub — w skrajnym przypadku — zadumanego jedynie nad swymi nieskończonymi możliwościami, których samo zdefiniowanie będzie już sztuką⁵⁸.

Obie postawy, charakterystyczne dla pogranicza epok, prezentowane niejednorodnie wśród przedstawicieli neoawangardy, Różewicz zdaje się uznawać za horyzont etyczny twórcy i człowieka współczesnego. Wyrażna zmiana postawy etycznej, którą tu umownie możemy nazwać przejściem od strategii uczestnika ku strategii świadka, stała się tematem ostatniej części *Opowiadania dydaktycznego*. Drewnowski wskazując, iż *Prawa i obowiązki* są spolszczonym wierszem Audena, widzi w zakończeniu poematu gest odżegnania się od mitu Ikara i nieaktualnej idei prometeizmu, ale jednocześnie przypomnienie wciąż powracającego młodzieńczego marzenia o prawdziwej sztuce⁵⁹. Zaproponowane dwa różne modele zachowań wobec tragedii Dedalowego potomka służą także podkreśleniu, iż ów „syn marzenia” zawsze przynależał do sfery mitu, a ikoniczne wyobrażenie tej postaci, respektujące zasady kanonu estetycznego epoki, poruszało istotny problem aksjologiczny. Samotność Ikara żądała krzyku, gdy tymczasem oracz i pastuch byli niemymi i w pewnym sensie także nieobecniymi świadkami dramatycznego wydarzenia. Powinnością oracza z perspektywy „nowej epoki” jest już wyłącznie przywiązanie do realności, uprawianie własnej przygody z ziemią. Tak samo powinnością twórcy jest oderwanie się od dawnych kategorii estetycznych, unieważnienie sztuki i zajęcie się teraźniejszością, dramataми swojego czasu. Innymi słowy: zaleca się porzucić estetyzację dla etyki.

Przestrzeń mitu to dziedzictwo kulturowe przejęte także przez neoawangardę — trwale jako *loci communes*; w konkretnym dziele malarskim — klasyczne. W *Opowiadaniu dydaktycznym* jest jednym z ramion klamry spinającej wspomnienia z Wenecji. Pierwszą część poematu wypełnia *Nauka cierpliwości*, fragment poświęcony opisowi muru chińskiego lub — jak chce sam autor — trudnościom związanym z opisaniem tej budowli⁶⁰. Dwa dalekie punkty, między którymi poprowadzone zostają linie napięć, są jednocześnie miejscami otwarcia i zamknięcia poematu; są aktem przygotowania podmiotu poznającego do odczuwania Kantowskiego „poczucia wzniosłości”, przy jednoczesnej rezygnacji z interwencji w kanon estetyczny. Działaniu artystycznemu zagwarantowano pole współczesności. Potrzeba trwałości i klasyczności jest niezaprzeczalna, podobnie jak niezbędne jest istnienie „muzeum wyobraźni”. Dystans wobec jednej i drugiej sfery przejawiania się człowieka jest sposobem na oczyszczenie przedpola dla nowych kombinacji i wyłonienia z nich — za pomocą skomplikowanego skonfigurowania elementów — nowych wartości estetycznych.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 196.

⁵⁸ Zob. *ibidem*, s. 179.

⁵⁹ Drewnowski, *op. cit.*, s. 214.

⁶⁰ Zob. T. Różewicz w: K. Braun, T. Różewicz, *Języki teatru*. Wrocław 1989, s. 70–71.