

Tomasz Załuski

i

Sztuka i Filozofia 18, 106-136

2000

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.

Tomasz Zatuski
(Łódź)

i

„Okażmy przed lekturą takie zainteresowanie
marzeniom,
jakie wzbudza nad trawnikiem
biały motyl –
– jednocześnie jest wszędzie
i nigdzie,
rozwiewa się, a jednak coś gwałtownego i szczerego,
jak to, do czego przed chwilą zawęziłem temat,
przeleciało tam
i z powrotem
wobec zdumionych oczu”.
S. Mallarmé¹

i

Przeczytajcie powtórnie powyższe motto i zastanówcie się, w jaki sposób dokonujecie tej lektury. Przeczytajcie je raz jeszcze. I jeszcze raz. Podejmijcie próbę odczytania go jako tekstu szkicującego wyłanianie się i rozwiewanie procesu swej własnej lektury, przelatywanie tam i z powrotem swego „tematu”. Potraktujcie ten fragment jako *figure*; opatrując ją konturem odniesienia filozoficznego, starajcie się wypowiedzieć w niej pewien dyskurs, rozważyć aspekty teoretyczne lektury i jej „przedmiotu”. Połączcie to z uważnym spojrzeniem ku „środkom artystycznym” oraz „kompozycji”. Spróbujcie ustalić jednostkowy mechanizm, dzięki któremu tekst ten komplikuje podział na kompozycyjne rusztowanie i eksponowaną treść. Sprawdźcie, jak tekst ten działa na was, na oczy waszej pamięci, wzbudzając w nich zainteresowanie i zdumienie.

¹ S. Mallarmé, *Wariacje na pewien temat*, przeł. E.D. Żółkiewska. (w:) idem, *Wybór poezji*, PWN, Warszawa 1980, s. 92; układ wersyfikacyjny własny.

i

Powyższe motto najbardziej zdumiewa tym, iż nie można jednoznacznie orzec, *o czym ono naprawdę mówi*. Jaki jest jego sens? Czy jego tematem jest – jak się na pierwszy rzut oka wydaje – motyl? Nie porywając się na dokonanie całościowej lektury tego tekstu, można spróbować *skupić uwagę* na dających się w nim zauważyć niejednoznacznościach. Otóż, czy *biały motyl* wzbudza *marzenia* czy *zainteresowanie*? Kompozycja i reguły składni zdają się dopuszczać oba te odczytania. Z drugiej strony, reguły te nakazują podporządkowanie ruchu lektury *utożsamiającej* konstrukcji porównawczej *takie zainteresowanie (...) jakie wzbudza nad trawnikiem biały motyl*, bowiem w przeciwnym wypadku (*marzeniom, jakie wzbudza nad trawnikiem...*) *zainteresowanie* pozostałoby bez określenia porównawczego, niejako w zawieszeniu, a samo *zdanie*, którym jest ten poemat, rozpadłoby się składniowo. Również występująca dalej liczba pojedyncza (*jest wszędzie i nigdzie*) zdaje się promować *zainteresowanie* (jeżeli wers ten odnosi się właśnie do *niego*). Droga lektury przebiegałaby zatem *następująco*: *zainteresowanie*, które mamy *okazać przed lekturą*, jest określone poprzez porównanie do *takiego (zainteresowania), jakie wzbudza nad trawnikiem biały motyl*. W tym miejscu ponownie zaznacza się podział: dalsze zdania wydają się odnosić do *zainteresowania* (jak już zostało to odczytane powyżej), lecz mogą też mówić o *motylu*, który *jednocześnie jest wszędzie i nigdzie, rozwiewa się, a jednak coś gwałtownego i szczerego (...) przeleciało tam i z powrotem*. Dalszy ciąg lektury przynosi jednak kolejną *utożsamiającą* wymianę porównawczą – *rozwiewa się, a jednak coś gwałtownego i szczerego, jak to, do czego przed chwilą zawęziłem temat*. Nie sposób jednak stwierdzić, co stanowi pierwszy, a co drugi człon tego porównania. W zależności od wstępnej *decyzji*, *zainteresowanie* może być porównane do *motyla* lub na odwrót, *motyl* do *zainteresowania*. Te dwa *utożsamiające porównania* określają *zainteresowanie* w relacji do *motyla* i *motyla* w relacji do *zainteresowania*. Kompozycja tego poematu sprawia, iż *motyl* i *zainteresowanie* nieustannie wymieniają się i przesuwają na wskroś wersów: *jednocześnie jest wszędzie i nigdzie, rozwiewa się, a jednak coś gwałtownego i szczerego, jak to, do czego przed chwilą zawęziłem temat, przeleciało tam i z powrotem. Motyl i zainteresowanie, wzajemnie zawikłane, są tym samym*. Pozostając jednak inodorodnymi względem siebie, *są jednocześnie różnicą tego samego*.

Co zatem stanowi temat tego poematu? Jeśli założymy, iż jest nim *motyl*, *natychmiast* okazuje się, że nie sposób oddzielić go od

zainteresowania. A zatem może to *lektura* stanowi temat tego tekstu, *lektura* będąca splotem, w którym pulsacyjnie wikłają się *motyl* i *zainteresowanie*. *Zainteresowanie* nie jest jednak związane wyłącznie z *motylem*: mamy je okazać również przed *lekturą*. Mechanizm, który splata *zainteresowanie* i *motyla*, wiązałby też zatem *zainteresowanie* i *lekturę*. *Lektura*, która usiłowałaby pochwycić *motyla* jako swój temat, napotykałaby nieuchronnie *zainteresowanie*, które jest nieodróżnialne od niej samej. Wszystkie te *elementy* przechodzą, przelatują nawzajem na wskroś siebie. We wzajemnej nie-neutralności – *lektura*, *zainteresowanie*, *motyl* – jednocześnie wszędzie i nigdzie, rozwiewające się i gwałtowne, przelatujące tam i z powrotem: *temat*, *ruch*, *sens*. Zdumione oczy czytają „i” – spójnik łączący i rozdzielającą *elementy*, które uważamy za przeciwieństwa: wszędzie, nigdzie. Zdumione oczy, okazując *zainteresowanie*, podejmują próbę *lektury motyla*, czytającej wszędzie i nigdzie, czytającej: „i”.

i

Tekst ten próbuje czytać „i”. W trakcie swego przejścia usiłuje problematyzować proste odniesienie do swego tytułu. Spójnik „i”, tytuł prężący się gwałtowną i szczerą czernią, już jest rozwiany, rozdysponowany przez swych małych bliźniaków na kolejnych stronach tego tekstu. Jest wszędzie i nigdzie w pełni, rozrywany powtórzeniem wewnętrznej wyliczanki już wybiega poza siebie. Bowiem wyliczanka to zawsze (...) i...i...i...i (...). Można powiedzieć, iż spójnik „i”, daleki od bycia przedmiotem tego tekstu, jest raczej jego rytmem, który osnuwa przewijające się tutaj kwestie i problemy. Stanowi zrytmizowany wewnętrznie zwornik, miejsce, pryzmat spojrzenia *lektury*. *Lektura* ta podejmuje złożoną przez Kurta Schwittersa deklarację bycia artystą „i”. Usiłuje też problematyzować swe odniesienie do *wizualnego* artefaktu, do *Merzbau* Schwittersa. Tekst ten to także praktyczne podjęcie problemu tego, co jednostkowe, unikatowego zdarzenia *wizualnego* oraz jego prezentacji w tekście pisanym. To przestrzeń zestawienia *Merzbau* Schwittersa z *Kłaczem* Gillesa Deleuze’a i Feliksa Guattariego², to trakt spotkania *kłacza* i *kołażu*,

² G. Deleuze, F. Guattari, „Kłacze”, przeł. B. Banasiak, *Colloquia Communia* 1988, nr 1–3, s. 221–237. Niniejszy tekst – ze względu na eksponowane w nim spotkanie wypowiedzi i praktyki Schwittersa z tekstem „Kłacza”, oraz w aluzyjnym odniesieniu do tekstu: G. Deleuze, „Alfred Jarry, nie doceniany prekursor Heideggera”, przeł. M.P. Markowski, *Literatura na Świecie* 1997, nr 8–9, s. 188–197 – mógłby nosić podtytuł: „Kurt Schwitters, nie doceniany prekursor Deleuze’a (Guattariego)”.

w *aspektach* powtórzenia, przestrzennienia, zderzenia i niemożności domknięcia tej wyliczanki. Spójnik „i” zdaje się bowiem rytmicznie powtarzać, że w przypadku lektury postawienie kropki nad „i” jest niemożliwe. To samo „i”, którego kropka stanowić ma eschatologiczne zwieńczenie, to samo „i”, chcąc dopowiedzieć coś jednoznacznie i do końca, tym samym gestem dopowiada *coś jeszcze*, uzupełnia treść, rozwija ją, otwiera i rozwiewa na *kolejne* konteksty. Jest napięciem *ku* motylowi (a)pozycji.

Jak informuje nas słownik³, spójnik „i”, występując *między* powtórzonymi wyrazami, może wskazywać i uwypuklać rosnące nasilenie i napięcie akcji – myślę i myślę, pracuję i pracuję, piszę i piszę. Sugeruje ciągle rosnącą koncentrację, siłę, zainteresowanie, które wzmaga się ekstatycznie wraz z każdym powtórzeniem... Ale powyższa fraza może też sugerować znudzenie, rozczerowanie, bezsilność, spadek zainteresowania, dekoncentrację, zniechęcenie do pracy i do akcji – myślę i myślę, pracuję i pracuję, piszę i piszę. W takim wypadku w „i” pobrzmiewa „i!”, albo „ii!”, a może nawet „iii!”, które zestawiając kilka „i” w ornamentalny ciąg, wskazują na zniechęcenie nudnym powtarzaniem, jak we frazie: „i! – to nudne”. Zatem „i” wiązałoby się z *ambiwalentnym* efektem powtórzenia. Odniesienie do „i” musi wziąć pod uwagę tę *ambiwalencję*: aby „i” mogło połączyć, stowarzyszyć i skojarzyć ze sobą *dwa elementy*, musi jednocześnie *elementy te* od siebie oddzielać, odpychać. Zatem odpycha i przyciąga – *jednocześnie*. Być może zamiast nazywać je „spójnikiem” – należałoby mówić o „sprzęgnięciu”, które odpychając–przyciąga, traktem ambivalentnej atrakcji.

Lektura ta usiłuje odnieść się do „i” pomiędzy *sobą* i pracą Schwittersa. Tekst odnoszący się do „i” sam musi być interakcją, interpretowaniem aktywnym, tekstem, który *działając* przekształca *swój przedmiot* i siebie. Bez podjęcia zainteresowanej lektury-ekspozycji *motyl* nie wywoła zdumienia, ale ekspozycja nie jest względem *niego* neutralna. Również ona ma swoją kompozycję. Tekst – ekspozycja i kompozycja, ekskompozycja, może spróbować *pokazać* przelot *motyla*, tam i z powrotem. Tekst taki, zamiast być opowieścią-o-*motylu*, będzie współbieżnie do traktu swego przejścia stawał się tekstem-*ku-motylowi*. Lektura, jako interakcja, przekształcając nieuchronnie *to*, czego-lekturą-się-staje, *sama* również podlega przemianom. Przelatując tam i z powrotem, być może wzbudza zainteresowanie i dopomina się, by przeczytać ją raz jeszcze. I jeszcze raz. I potraktować te lekturowe pasaża jako *figurę*... nie wiedząc, czy są *one figurą*...

³ W. Doroszewski (red.), *Słownik języka polskiego*, PWN, Warszawa 1978, s. 764–765.

i

Pozwólmy, aby tekst ten stał się przestrzenią fragmentarycznego spotkania *ujętych* tekstowo praktyk (*Merzbau*) oraz wypowiedzi Schwittersa i *Kłacza* Gillesa Deleuze'a oraz Feliksa Guattariego. Niech tekst ten stanie się przestrzenią ekspozycji, w której zawieszono obok siebie dzieła wzajemnie warunkują swój wizerunek w lekturze widza. Niech będzie to spotkanie na chirurgicznym stole lektury. „Niech” – choć praca *kłacza* i efekt kolażu u(nie)możliwiają spełnienie się jakiegokolwiek „niech”...

i

Schwitters i jego *Merzbau*. Autor i jego dzieło. Kim był autor? Nie wiem, nie znałem go. To człowiek, który garnek z klejem ogrzewał we własnym łóżku⁴ i mył się w wodzie, w której kąpały się jego świnki morskie⁵, i zestawiał bilety tramwajowe z pilnikami do paznokci, i kojarzył opakowanie od sera z fotografią dziewczyny⁶, i działał tak, żeby Apollo i Dionizos kroczyli zawsze ramię w ramię (a niekiedy do góry nogami)⁷ i malował portrety, które następnie ciął na kawałki i robił z nich kolaże⁸, i podnosił odpadki z ziemi⁹, i czerpał swą siłę i ambiwalencję ze śmiertelnej powagi, z jaką robił to wszystko, powagi uważanej przez ludzi za tym bardziej dowcipną¹⁰... I jakże tu mówić o autorze pracy, artyście na jego włościach, panującym nad dziełem dzięki swej autorskiej świadomości i instytucjonalnie zagwarantowanym prawom autorstwa? Schwitters posługiwał się w swych kolażach elementami znalezionymi, formami przejmowanymi od innych artystów, ze słownika międzynarodowego konstruktywizmu, śmietnika, ulicy i świata. Szukał, wybierał, spotykał, napotykał, szukał, znajdował, wybierał, wrywał, kojarzył, zderzał, łączył, łamał, stykał, sklejał, konfrontował *elementy*. Praktyka ta musiała znaleźć swą konsekwencję w jego stosunku do *samookreślenia*, czyli odautors-

⁴ H. Richter, *Dadaizm*, przeł. J.St. Buras, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, s. 236.

⁵ Ibidem, s. 236.

⁶ Ibidem, s. 236.

⁷ Ibidem, s. 251.

⁸ Ibidem, s. 237.

⁹ Ibidem, s. 237.

¹⁰ Ibidem, s. 237.

kiego określenia osoby autora. „Jestem artystą „i” (...). Kurt Schwitters jest artystą dzieła *des autres*. Jestem artystą, który zmienił piosenki innych (...) w dzieło sztuki. (...) Jedynym aktem artysty w przypadku „i” jest metamorfoza przedmiotu (...)”¹¹ [podkr. „i” – T. Z]. To deklaracja pod szyldem sprzęgnięcia. Artysta „i” jest artystą dzieła innych, „swoje” dzieło buduje on poprzez *pracę* wykonywaną na fragmentach piosenek innych. Jego dzieło to kawałki dzieł innych artystów, świata oraz śmietnika, które on znajduje, wyrywa i zestawia, łączy, konfrontuje i zespala. Opisana w ten sposób praktyka nie zdaje jednak sprawy z efektu kolażowego spotkania obcych fragmentów. Autor nie panuje nad ich zestawieniem. *Mechanizm* zestawienia, ów spójnik „i” wykonuje pracę, która wymyka się autorowi, mogącemu co najwyżej świadomie zaakceptować niektóre z jej efektów, nigdy nie obejmując świadomością *wszystkich*. Czy „i” nie pobudza pracy samych wyrwanych, przełamanych, sklejonnych, przypadkowych, wyciętych, znalezionych, asocjacyjnych piosenek *des autres* w interakcyjnym rytmie? I czy *muzyka* zderzonych i obdarzających się wzajemnie fragmentów piosenek nie jest zawsze *jednostkowa*, nie jest *zawsze zdarzeniem utworu*?

Gilles Deleuze i Feliks Guattari oraz ich *Kłącze*. W niniejszym tekście autorzy *Kłącza* są traktowani łącznie, występując (zgodnie z kolejnością alfabetyczną) jako „Deleuze–Guattari”. Sklejony, „dwuosobowy” autor *Kłącza* nie postrzegał *efektu* swego *tekstu* jako wtórnego uzewnętrznienia tego, co pierwotnie istniało w jego wewnętrznej świadomości podmiotowej. Afirmacyjnie poświadczył, iż kompilował, sklejał cytaty, wykorzystywał różnorodne informacje, książki, teksty, autorów. Zdając sobie sprawę, iż elementy te, w wymianie spojrzeń, dokonują wzajemnej pracy nad swym otoczeniem, nad którą „podmiot-autor” już nie panuje, napisał: „Książka nie ma podmiotu (...) zrobiona została z różnie uformowanych materii, dat i przeróżnych prędkości. Jeśli przypisać książkę podmiotowi, pomija się pracę tworzyw i zewnętrżność ich relacji. Fabrykuje się dobrego Boga dla ruchów tektonicznych”¹². Praca tworzyw, dokonująca się w procesie ich zewnętrznych, *przypadkowych* spotkań, ruchów tektonicznych, nie jest związana jakkolwiek instytucją „związków i wpływów właściwych”, kierowanych przez dobrego Boga, świadomość autorską itd. Praca zestawień oraz urządzenie cytatu, pamięć kontekstów pochodzenia,

¹¹ Cyt. za J. Elderfield, *Kurt Schwitters*, Thames and Hudson, London 1985, s. 188; wszystkie cytaty z tej pracy w przekładzie własnym.

¹² G. Deleuze, F. Guattari, op. cit., s. 221.

„poprzednich” środowisk wykorzystywanych elementów – to wszystko rozwiewa i rozwarstwia autora.

Kurt Hermann Eduard Karl Julius Schwitters, zachowując się tak, jak gdyby *doświadczył* rozwarstwiającej autora pracy tworzyw, zastąpił swoje nazwisko apendyksem *Merz*, fragmentem wyciętym z ciągu liter „KOMMERZ- UND PRIVATBANK”¹³ [podkr. – T.Z.]. Ciąg ten zawiera również „und” – „i”. Schwitters wykonał w 1919 roku trzy obrazy-kolaże: *Das Merzbild*, z przyklejonym słowem „MERZ”; *Das Arbeiterbild*, z przyklejonym słowem „Arbeiter”; *Das Unbild*, z przyklejonym słowem (czy to jeszcze słowo?) „und”. W retrospektywnym spojrzeniu z lat dwudziestych, Schwitters określał wybór zbitki „MERZ” jako emblematu swoich prac i swojej osoby w następujący sposób: „Jest to druga sylaba *Kommerz*. Wzięła się z *Merzbild*, obrazu, w którym, naklejone pomiędzy formami abstrakcyjnymi, można było odczytać słowo MERZ wycięte z ogłoszenia KOMMERZ- UND PRIVATBANK. Dostrojone do innych części obrazu, stało się ono jego częścią, zatem musiało tam pozostać. Musicie zrozumieć, iż nazwałem obraz ze słowem MERZ *MERZbild* na tej samej zasadzie, na jakiej nazwałem obraz ze słowem „und” [„i”] und-bild, a obraz ze słowem „Arbeiter” *Arbeiterbild*. (...) szukałem rodzajowego określenia dla tego nowego typu obrazu, gdyż nie mogłem zdefiniować go za pomocą starszych koncepcji, takich jak ekspresjonizm, kubizm, futurizm czy jakiegokolwiek innej. Nazwałem zatem wszystkie moje obrazy, jako gatunek, *Merzbilder*, za najbardziej charakterystycznym z nich. Potem poszerzyłem nazwę *Merz*, najpierw żeby włączyć moją poezję, którą pisałem od 1917 roku, aż wreszcie wszystkie moje powiązane działania. Teraz nazwałem samego siebie MERZ”¹⁴.

Merz to swoisty sztyl, jakim artysta opatrywał swoją działalność: obdarzał nim wydawane i redagowane przez siebie pismo, swoje prace malarskie, kolaże, konstrukcje, jak również „działalność autopromocyjną”. Impet rozciągania „zakresu desygnatów” *Merz* doprowadził wreszcie do tego, iż sztyl ten objął także osobę artysty: „Kurt Schwitters jest wynalazcą *Merzu* i „i” i nie zna poza sobą żadnego innego artysty *Merzu* lub artysty «i»”¹⁵. *Merz* nie jest „imieniem własnym”, jest *bezsensowną* zbitką liter bądź *kresek*, sztucznie wykrojoną z ciągu innych *kresek*. Delegowana jako emblemat prac, osoby i mechanizmu działalności

¹³ Cyt. za Elderfield, op. cit., s. 12–13.

¹⁴ Ibidem, s. 12–13.

¹⁵ Cyt. za H. Richter, op. cit., s. 250.

Schwittersa, zbitka ta nie pozostaje po prostu na zewnątrz określanego przez siebie korpusu. Jest ona bowiem jednocześnie do tegoż korpusu przyklejona. Tak jak „i”, wciąż rozrysowywana, dziwna sklejka „M”, „E”, „R”, „Z” jest ciągle gotowa do przyklejenia do siebie nowych elementów, do powtarzania swoich gestów w rytmie pracy, która zmienia ją samą. MERZ nie jest pojęciem, jest emblematem określającym zbiór desygnatów, w którym sam się zawiera¹⁶. Wykonując ten podwójny gest, musi stanowić paradoksalną granicę tego zbioru. MERZ nie jest jednak jedynym emblematem, jaki można znaleźć w dyskursie Schwittersa: w niektórych wypadkach samotny, w innych jest zestawiony z „i” na zasadzie apozycji lub analogii. Istnieją też wypowiedzi, w których to „i” zyskuje wyłączność. Gatunkowe czy też „rodzajowe” określenie prac Schwittersa (i jego osoby) nie redukowało się do ogólnych koncepcji, takich jak ekspresjonizm, kubizm, futurizm czy jakichkolwiek innych. Każdy z kolażowych obrazów, każda z prac Schwittersa, istniejąca przez odesłanie do innych kolaży, innych prac, określa swym tytułem „rodzaj”, którego jest jedynym przedstawicielem. Podróżując zatem pomiędzy przynajmniej dwoma przypadkowo zestawionymi, wzajemnie do siebie odsyłającymi wycinkami („MERZ” oraz „i”), „rodzajowe określenie” całości prac i osoby Schwittersa zmierza ku jednostkowemu gatunkowi.

i

Jak filozofia, nauka, historia sztuki traktują to, co jednostkowe? Hans Richter widział w łonie dadaizmu fundamentalną sprzeczność, a nawet „dżunglę sprzeczności”, która nie była „bynajmniej wygodnym traktem wiodącym w kierunku uładowanych zielników historii sztuki”¹⁷. Dlaczego Richter pisał „o zielnikach historii sztuki”?! Przecież historia sztuki to nie zielniki. Usiłuje ona być, tak jak kultura i myśl Zachodu, sadem i plantacją drzew. „Drzewa” nie będą tutaj jedyną metaforą biologiczną, organiczną czy „przyrodniczą”, dlatego należy się im przyjrzeć dokładniej, najlepiej przez zwornik i pryzmat kłącza Deleuze’a Guattariego. W tekście Kłącza drzewo pełni rolę figury myśli Zachodu. Nie jest jednak jedyną figurą charakterystyczną dla tego myślenia logiki: w apozycyjnym trudzie wspomaga ją „książka” – teoretyczno-empiryczne „wcielenie” zachodniej

¹⁶ Podobnie jak „Merz”, „Arbeiter” czy „und”, również wiele innych tytułów obrazów było powtórzeniem liter, które jako np. fragmenty tytułów prasowych były wklejane w obraz. Tytuł, będąc wewnątrz obrazu, jednocześnie określał go z zewnątrz.

¹⁷ H. Richter, op. cit., s. 92.

myśli i praktyki. Deleuze Guattari, aranżer *Kłacza* – pisanego tekstu, uczynił „książkę” polem praktycznego odniesienia do „drzewa”. Drzewo to tradycyjny model książki. Jest ono centrycznym, wyrastającym z pnia dualizmem rozgałęzień: „logika binarna jest rzeczywistością duchową drzewa-korzenia”¹⁸. W dualizmie tym książka ma naśladować, reprezentować jakąś obecność: „naturę”, „sens”, „intencję”, „świadomość”. Starając się zrekonstruować te wszystkie uwarunkowania, Deleuze Guattari zmierza do wskazania *miejsc*, z których myślenie drzewem nie potrafi *zdać sprawy*. Otóż „myśl ta nigdy nie pojęła wielości: potrzebna jest jej mocna podstawowa jedność”¹⁹. Kultura zachodnia z jej filozofią, nauką i praktyką *jest oparta na przekonaniu istnienia homogenicznego fundamentu bytu*: „To dziwne, jak dalece drzewo opanowało zachodnią rzeczywistość i całą myśl zachodnią, od botaniki do biologii, anatomię, ale także gnezeologię, teologię, ontologię i całą filozofię...: fundament-korzeń, *Grund, rootsi podwaliny*”²⁰. Deleuze Guattari ukazuje ograniczenia tego założenia: „Nie potrafi ono odnieść się, zdać sprawy z wielości, a co za tym idzie z jednostkowości, wielości różnych od siebie jednostek”. Myśl, która zawsze szukała oparcia w pierwotnej jedności, nigdy nie pojęła *wielości*, modelując ją zawsze jako wtórne rozgałęzienie homogenicznego pnia.

Podwaliny gmachu historii sztuki: pojęcia „motywu”, „gatunku”, „stylu”, „tematu” itd. również opierają się na interpretacji *wielości* jako wtórnej względem homogenicznej jedności. „Temat” czy jakiegokolwiek inne z powyższych pojęć ma stanowić wspólny pień, obecny w *wielu* jednostkowych, wyrastających z niego dziełach. Pragnienie odkrycia tego, co ogólne – *tego samego* tematu w *różnych* jednostkowych dziełach – zmierza do wykluczenia jednostkowości z *pola* swego działania. Pociąga to za sobą próbę zredukowania jednostkowości dzieła do ogólności, którą dzieło to podziela, wciąż tę samą i niezmienną, z innymi dziełami. Operacja taka ma charakter metody.

Zadaniem metody jest oddzielić to, co istotne, od tego, co przypadkowe. Wedle *Metafizyki*²¹ Arystotelesa, przypadek nie może być przedmiotem żadnej nauki, gdyż ta zajmuje się istotą, konieczną i definiowalną ogólnością. A jednak Arystoteles usiłuje *wykazać przyczyny*, dla których przypadek wypada poza pole nauki. Jest to zamierzenie paradoksalne,

¹⁸ G. Deleuze, F. Guattari, op. cit., s. 222.

¹⁹ Ibidem, s. 222.

²⁰ Ibidem, s. 232.

²¹ Zob. Arystoteles, *Metafizyka*, przeł. K. Leśniak, PWN, Warszawa 1983; szczególnie 1025 a, 1026 b–1027 a, 1064 b–1065 a.

wymagające już stworzenia jakiejś wiedzy, definicji, określenia „istoty” przypadku. *Czym jest przypadek?* Parafrazując Arystotelesa, można powiedzieć, iż artysta, działając celowo, koncepcyjnie, nie tworzy wszystkich atrybutów, które powstają wraz z dziełem, bo jest ich nieskończenie wiele. Dzięki tej nieskończoności przypadkowych atrybutów, powstających poprzez interwencję przypadku w polu działania celowego, dzieło jest różne od wszystkich innych rzeczy, jest jednostkowe. Wykluczenie z pola nauki przypadku, oddzielenie atrybutów istotnych od akcydentalnych, oznacza próbę wykluczenia z pola nauki tego, co jednostkowe. Przedmiotem nauki i definicji jest istota, zaś przedmioty jednostkowe są niedefiniowalne. Gdyby nie przypadek, nie byłoby bytów jednostkowych. Gdyby nie przypadek, nie byłoby metody, która jest powoływana *przez wielość* jednostkowych bytów. To przypadek *stwarza* metodę, która jest powoływana do pozbycia się przypadku.

Po co jednak pozbywać się czegoś, co i tak „samo z siebie” jest nieistotne? Jeżeli przypadek (akcydens) nie ma nic wspólnego z istotą, to po cóż angażować się w niepewne i paradoksalne zadanie *wykazania*, iż nauka nie może go objąć? Jaka jest rola tego *wykluczenia* przypadku? Przypadek jest negatywnym wskazaniem na istotę i jako wyjątek zaznacza granicę tego, co ogólne. Jako granica określa pole nauki, sam jednak pozostaje nieokreślony. *To*, co określa pole nauki, pozostaje nieokreślone. *To*, co określa przedmiot nauki, samo się tej nauce wymyka, a raczej zostaje *przez nią* wykluczone z *pola*, które *tym samym gestem* zostaje określone i stworzone. Wykluczenie tego, co akcydentalne, *stwarza* istotę i naukę. Wykluczenie przypadku *i* stworzenie pola nauki są *współbieżne*. Wykluczenie *to* jest warunkiem umożliwiającym istnienie nauki, *a zatem* uniemożliwia *ono* jej czystą pozytywność i nieuwarunkowanie niczym zewnętrznym. Przypadek w swej granicznej apozycji korzysta z *wyjatkowego prawa* i kwestionuje pozytywną tożsamość pola nauki, *jednocześnie* jednak jako granica określa, zapewnia tożsamość i jedność *tego* pola. Przypadek musi być wyeliminowany, *lecz nie całkowicie*. Daje on *i* odbiera nauce jej jedność i tożsamość. *Jest ambiwalentny*. Nie istnieje wiecznie, nie staje się też bytem; jest bliski niebytowi. Arystoteles *nie chce*, *ale musi* stwierdzić, że przypadek „istnieje” jednak w jakiś sposób, bowiem w przeciwnym razie to, co istotne, nie mogłoby się wyłonić *przez różnicę* z przypadkiem. Biorąc pod uwagę powyższe zastrzeżenia, przypadek musi powstawać *i* ginąć w jednej chwili. Jest on jednoczesnością rzeczy przeciwnych. Greckie słowo *symbebekos*, oznaczające przypadek, znaczy także: zdarzenie.

Hegel²², powtarzając gest Arystotelesa, twierdził, iż głównym zadaniem filozofii jest eliminacja kontyngentnego, który to termin oznacza zarówno „zdarzanie się”, jak i „granicę”. Zdaniem Hegla, zdarzanie się jest zewnętrzną koniecznością, pojawiającą się w zewnętrznych, nieistotnych uwarunkowaniach. Jeżeli jednak coś jest konieczne, to nie może być po prostu zewnętrzne. Musi bowiem istnieć *wewnętrzna możliwość*, dzięki której zewnętrzna konieczność może działać *na wewnątrz*. Zewnętrzna konieczność nie może zatem być tak *po prostu* zewnętrzna. Jako zewnętrzno-wewnętrzna jest *granicą*.

Eliminacja kontyngentnego, dokonywana za pomocą metody, zmierza do określenia i oczyszczenia pola nauki oraz do zapewnienia jej tożsamości i uchwytnego przedmiotu. Metoda powinna być istną „metodą wodną”: elastyczna, przezroczysta wobec swego przedmiotu, zdolna do adaptacji, a także wolna od wszelkich apriorycznych założeń, które w jakikolwiek sposób zniekształcałyby przedmiot. Metoda powinna całkowicie poświęcić się prezentacji swego przedmiotu. Metoda jest konieczna i istnieje o tyle, o ile powinna zupełnie zniknąć w prezentacji przedmiotu, nie zanieczyszczając jego obiektywności. Oto jej ideał, ideał neutralności. Zniknięcie metody jest jej najważniejszym celem, zniknięcie celem istnienia. Z drugiej strony nie może zniknąć *całkowicie*: tak jak nie mogą zniknąć ściany eksponujące obrazy lub kompozycja tekstu eksponującego dzieło. Nie mogą zniknąć całkowicie, metoda nieuchronnie *mieszają się ze swym przedmiotem*. Posłużyć się metodą można tylko z pewną *stratą*: powołana do tego, by zniknąć, nie może zniknąć całkowicie. Bez tego niepowodzenia, uniemożliwiającego neutralność badania, nie byłoby metody. I nie byłoby przedmiotu nauki, tożsamego obiektu, „dzieła sztuki”. Metoda wdziera się *do samego przedmiotu*, ale bez tego wtargnięcia nie byłoby jakiegokolwiek „samego przedmiotu”.

Tak rozpisana *funkcja* metody nieuchronnie odbija się na jej statusie: nie jest ona już dogodnym i przezroczystym narzędziem opisu *uprzedniego i już tożsamego przedmiotu*, ale przekształcającym uzupełnieniem i ukonstytuowaniem przedmiotu *jako takiego*. Z „przedmiotu” uzyskanego dzięki wtargnięciu *weń* metody trzeba ponownie wyplenić przypadek za pomocą *powoływanej przez przypadek metody* itd. Metoda wnosi ze sobą *nie-skończenie*. Powołana do postawienia kropki nad „i”, *jednym i tym samym gestem zamknięcia otwiera* naukę i jej przedmiot na ingerencję

²² Rekonstrukcja *funkcji* eliminacji kontyngentnego w dyskursie Hegla, jak i cały następujący po niej dyskurs „o metodzie”, zostały oparte na R. Smith, *Derrida and Autobiography*, Cambridge University Press, Cambridge 1995, s. 13–28.

elementów przypadkowych. Te niepożądane *elementy* to również przypadłości *życia* badacza, naukowca, filozofa. Nauka musi wypleniać z siebie wszelkie elementy zbyt przypadkowe, osobiste, akcydentalne, prywatne, „subiektywne” i jednocześnie czynić jej tego nie wolno, gdyż równałoby się to odrzuceniu metody. Postulat neutralności badawczej i transparentności metody, która by nie „wpływała” na obiekt badania, jest dążeniem (bez tego nie byłoby nauki *jako takiej*), ale i niemożliwością nauki. Przypadek jest koniecznością nauki. *Jest* paradoksalnym skrzyżowaniem: koniecznością przypadkową.

i

„Pewnego dnia pojawiło się w studio coś, co wyglądało jak skrzyżowanie cylindra lub drewnianej beczułki i drewnianego pniaka o wysokości stołu (...). Rozwinęło się z chaotycznego stosu różnych materiałów: drewna, tektury, kawałków żelaza, połamanych mebli i ram obrazów. Jednakże w niedługim czasie obiekt ten stracił wszelki związek z czymkolwiek stworzonym przez człowieka lub naturę. Kurt nazwał to «kolumną»²³. Tak wspomina Käte Steinitz *początek* tego, co Kurt nazwał „kolumną”, a czemu miał poświęcić większą część swojego życia i swej pracy. „Kolumna” istnieje dzisiaj w postaci zdjęć oraz tekstów pisanych, wspomnień ludzi, którzy ją widzieli i pozwolili, by zostawiła w nich swój ślad. Jednak oni również zostawili ślad lektury, która wtargnęła pomiędzy spojenia jej fragmentów. *Kolumna* istnieje dzisiaj jako rodzaj zlepionego pamiątnika, składkowego zderzenia wspomnień, oraz rozprzestrzeniającego się korpusu przyklejających się *do niej* tekstów, dyskursów, interpretacji. W podobny sposób istnieje wizerunek Schwittersa, człowieka, który garnek z klejem ogrzewał we własnym łóżku²⁴ i mył się w wodzie, w której kąpały się jego świnki morskie²⁵, i zestawiał bilety tramwajowe z pilnikami do paznokci i kojarzył opakowanie od sera z fotografią dziewczyny²⁶, i działał tak, żeby Apollo i Dionizos kroczyli zawsze ramię w ramię (a niekiedy do góry nogami)²⁷, i malował portrety, które następnie ciął na kawałki i robił z nich kolaże²⁸, i podnosił odpadki z ziemi²⁹,

²³ Cyt. za J. Elderfield, op. cit., s. 145.

²⁴ H. Richter, op. cit., s. 236.

²⁵ Ibidem, s. 236.

²⁶ Ibidem, s. 236.

²⁷ Ibidem, s. 251.

²⁸ Ibidem, s. 237.

²⁹ Ibidem, s. 237.

i czerpał swą siłę i ambiwalencję ze śmiertelnej powagi, z jaką robił to wszystko, powagi uważanej przez ludzi za tym bardziej dowcipną³⁰... I zapewne chwilami sam stawał się częścią swej „konstrukcji”, gdy objuczony rzeczami znalezionymi zastęgał w bezruchu, w mniej lub bardziej wygodnej pozycji, by przytwierdzić strzęp do skrawka.

Czy istniał prosty i niezapośredniczony początek, od którego wychodząc można by zacząć mówić o *kolumnie*? Przenieśmy się w czasie do roku 1920 i wkroczy do hanowerskiego studia Schwittersa. Cóż tam widzimy? Nasze oczy odnajdują się w zetknięciu z „chaosem” porozstawianych po kątach rzeźb, zawieszonych na ścianach kolaży, leżących tu i ówdzie konstrukcji, porozrzucanych materiałów, magazynowanych rzeczy znalezionych oraz leżących na podłodze narzędzi stolarskich, kawałków żelaza, drewna i papieru³¹. Wchodząc dalej w ten nieład: tu i ówdzie, wszędzie i nigdzie, potykamy się o coś, przesuwamy jakiś fragment, zestawiając go przypadkowo z innym. Wodzimy spojrzeniem po tej niemalże niezróżnicowanej *całości*: składnicy wszystkiego i niczego. Wtem wzrok nasz przykuwa spotkanie, mające miejsce gdzieś na podłodze. *Oto i już* lektura: kawałek żelastwa skonfrontował swą rdzawość z czerwieniejącą fakturą odłupanego kawałka obrazu. Kolor powtórzony, refleks-refleksja, różnica subtelna, ledwie zauważalna, pulsująca wraz z krwią w żyłach: w ciszy odcienia *różnica* potężnieje z każdą chwilą pracy rdzawości w czerwieni i czerwieni w rdzawości. Gra kolejnych fragmentów, które zaczynają drgać w otoczeniu innych. Uprze-strzenniając się, dreszcz ten dynamicznie przetwarza przestrzeń studia. Włączące się fragmenty, napotykając nasze oczy, pamięć i biografie, wiążą się przypadkowo w nowe kolaże. Spotkanie leżących kawałków pilnika i rysunków dziewczyny: rzeczy *stają się* rysunkami, a rysunki *stają się* rzeczami.

Czy to *my* jesteśmy przyczyną tej przemiany, tego „przemianowania”? Apollinaire pisał, iż „imitując powierzchnię, aby przedstawić objętość, Picasso daje tak wyczerpujące i tak wnikliwe wyliczenie różnych elementów, z których składają się przedmioty, że wreszcie nie wydają się one przedmiotami dzięki wysiłkowi widza, odtwarzającego ich równoznaczność, ale po prostu dzięki samemu ich zestawieniu”³². Sprzężenie zwrotne bez prostego początku: przedmioty znalezione budzą w nas wspomnienia i asocjacje, które każą nam dalej konfrontować elementy ze sobą. Brnąć,

³⁰ Ibidem, s. 237.

³¹ J. Elderfield, op. cit., s. 145.

³² G. Apollinaire, „Picasso”, tłum. Z. Bieńkowski (w:) E. Grabska, H. Morawska (oprac.), *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, PWN, Warszawa 1977, s. 129–130.

wchodzimy w przestrzeń *między* dwoma rzeźbami, otoczeni kolażami wiszącymi na ścianach. W nagromadzeniu tym znika oczekiwanie tradycyjnie pojmowanej dystynktywności przedmiotów: ich natłok i dynamiczne funkcjonowanie w mechanizmie kolażu powodują, iż nasza zdolność rozstrzygającej decyzji, ustanawiającej stabilne punkty w przestrzeni realnej i mentalnej, rozprasza się. „Ten fragment jest bardziej interesujący niż tamten; *ten* i *tamten* zdają się identyczne, co znaczy, że są różne. Ten razem z tamtym tworzą subtelne złożenie...”. Ale nie sposób zachować tych ciągle niedokończonych mostów: powstają i giną w jednej chwili, już przechodząc w inne, przypadkowe zestawienia, których czasem nie zdążymy dokładnie przemyśleć, odczuć lub raczej przemyśleć i odczuć. Przed naszymi oczyma *i* wraz z przejściem naszego procesu lektury poszczególne elementy zaczynają wchodzić w interakcje. Charakter tych elementów jest produkowany przez wzajemny oddźwięk-refleks, jaki rzucają one na otoczenie *i* jaki z niego przyjmują. W tym dynamicznym i relacyjnym sprzęgnięciu frazy, która każe elementom kolażu zderzać się ze sobą, refleks spotyka się w impecie „interaktu” z refleksją.

Być może owa scena, *gdzie* drga *i* gra refleks, rozegrała się też w oczach Schwittersa, w czasie jego praktyki artystycznej, której nieodłącznie towarzyszy aktywna interpretacyjna lektura i refleksja. Schwitters świadomie zwracał się ku pobudzaniu nie kończących się dysocjacji *i* asocjacji oraz eksploatowaniu konsekwentnej niejednoznaczności skojarzeń, będącej efektem konfrontacji różnych elementów. Jak pisał, „skojarzenia nie mogą nigdy być jednoznaczne, bowiem są zależne tylko od umiejętności kojarzenia odbiorcy. Każdy doświadcza innych przeżyć, przechowuje inne wspomnienia, zatem co innego mu się kojarzy”³³. Schwitters, wypowiadając swe interpretacyjne stanowisko ujawniające afirmację pracy materiałów w procesie ich „zewnętrznych” zestawień, relacji, zapewne zgodziłby się z Deleuzem Guattarim, piszącym, iż „książka nie ma podmiotu ani przedmiotu, zrobiona została z różnie uformowanych materii, dat i przeróżnych prędkości. Jeśli przypisać książkę podmiotowi, pomija się pracę tworzyw *i* zewnętrzność ich relacji”³⁴. *Wbrew* metafizycznej tradycji Zachodu, która uprzywilejowuje słowo-logos, Schwitters twierdził, iż „pierwotnym materiałem poezji nie jest słowo, lecz litera”³⁵. Jak jednak wskazuje kontekst innych

³³ Cyt. za H. Richter, op. cit., s. 247.

³⁴ G. Deleuze, F. Guattari, op. cit., s. 221.

³⁵ Cytat z artykułu Schwittersa w „G”, wydawnictwie H. Richtera, w 1923 roku; cyt. za H. Richter, op. cit., s. 246.

jego wypowiedzi³⁶ i działań, nie chodziło tutaj o proste odwrócenie sytuacji: litera przed słowem. Zajmując się wraz z R. Hausmannem op-tonofonetyką, Schwitters wydobywał materiałowe – audialne i wizualne właściwości „słowa”, które poprzez różnorakie efekty i *własną grę* miały stanowić *tworzywo* dla dopełniających i współkonstruujących asocjacji „widza”. „Nie ma różnicy pomiędzy tym, co książka mówi, a sposobem, w jaki jest zrobiona”³⁷, pisał Deleuze Guattari, chcąc skomplikować rozłączną czystość i oczywistość opozycji forma/treść. Schwitters *na polu poezji*, ale i w równoczesnym przejściu *do plastyki* stwierdzał, iż „wielką zasługą poezji abstrakcyjnej jest to, że uwolniła słowo od związanych z nim skojarzeń i zaczęła oceniać jego wartość w zestawieniu z innymi słowami, a zwłaszcza oceniać wartość pojęć w zestawieniu z innymi pojęciami, nadto z uwzględnieniem dźwięku. (...) To, do czego dążyła poezja abstrakcyjna, starają się osiągnąć, tyle, że w bardziej konsekwentny sposób, malarze dadaiści, którzy tworząc obraz z przyklejonych bądź przybitych obok siebie prawdziwych przedmiotów, sprawdzają ich wartość drogą konfrontacji”³⁸. Przedmioty nie posiadają swej „wartości” same z siebie: jest ona efektem zestawienia, które zawsze jest niedokończzone i zawsze może być inne. Schwitters uwypukla wartość praktyki konfrontacji oraz materialność elementów, którymi się posługuje: przestrzenność, wizualność *obrazu* i czasowość oraz dźwiękowy charakter *słowa*. Gra materiałowości nie jest tutaj tylko „techniką”, ale sama w lekturowym spotkaniu generuje znaczenia, tak iż nie sposób dokonać wyraźnego rozróżnienia pomiędzy znaczeniem dzieła a jego „nośnikiem”. Nie sposób też wyznaczyć między nimi hierarchicznego stosunku – „znaczenie” „przed” i „nad” „formą”. A „przedmioty” kolażu, w swych wzajemnych refleksach, zostają zestawione i wystawione na wiatr, kolor ściany, przeciąg, zaduch, słowo, czas, refleksję.

i

Czym był początek tej dziwnej wyliczanki *elementów*? Czy istniał prosty i niezapośredniczony początek, od którego wychodząc można by

³⁶ Schwitters pisał, iż „elementami poezji są litery, sylaby, słowa, sentencje. Poezja powstaje z interakcji tych elementów” – cyt. za J. Elderfield, op. cit., s. 43.

³⁷ G. Deleuze, F. Guattari, op. cit., s. 221.

³⁸ Cyt. za H. Richter, op. cit., s. 247–248; Schwitters podkreślał, iż w kolażu „czynnik jest wygrywany przeciwko czynnikowi, materiał przeciwko materiałowi” – cyt. za J. Elderfield, op. cit., s. 43.

zacząć mówić o kolumnie? Przenieśmy się w czasie do roku 1920 i wkroczmy do hanowerskiego studia Schwittersa. Spostrzegamy tam, że „początkiem” była konfrontacja zewnętrżności materiałów. *Początkiem* był proces ich wzajemnego oddźwięku i refleksu igrającego też z lekturową refleksją. *Początek* jako (dys)asocjacyjna lektura przekształcająca, spotkanie na chirurgicznej podłodze fragmentu ze skrawkiem. *Początek* był „skrzyżowany w sobie”: „Pewnego dnia pojawiło się w studio coś, co wyglądało jak skrzyżowanie cylindra lub drewnianej beczułki i drewnianego pniaka o wysokości stołu”³⁹. Skrzyżowanie to nie sumuje zestawionych elementów. Nie znosi ich widocznej konfliktowości, wzajemnego odpychania. Nie pozostawia ich jednak takimi samymi.

Powtórzeniem tych rozważań może być wspomnienie, jakim opatruje Schwittersa jego syn, Ernst: „Jego obrazy dekorowały ściany, jego rzeźby stały wzdłuż ścian. Każdy, kto kiedykolwiek wieszał obrazy, poznał działanie zachodzącej pomiędzy nimi interrelacji. Kurt Schwitters, ze swym szczególnym zainteresowaniem interakcją komponentów swych prac, całkiem naturalnie zareagował na nią. Zaczął od przywiązywania sznurków, aby tę interakcję podkreślić. W końcu stały się one drutami, a następnie zostały zastąpione drewnianymi strukturami, które z kolei były połączone gipsem (...). Struktura ta rosła i rosła aż w końcu wypełniła kilka pokoiów na różnych piętrach naszego domu, przypominając wielką abstrakcyjną grotę”⁴⁰. Tę „abstrakcyjną grotę” Schwitters nazywał *Merzbau* bądź *Merz-kolumną* (*Merzsäule*).

i

Wyliczenie, jak pisał Apollinaire⁴¹, wraz z ładem sprowadza zawsze dramat. W roku 1930 Schwitters, pisząc o jednym z elementów *kolumny*, *Katedrze Erotycznego Nieszczęścia*, wyjaśniał, iż była ona jedną z „około dziesięciu” kolumn. Monografista Schwittersa, Elderfield określa ją jako „trzecią”⁴² i wnioskuje prawdopodobieństwo istnienia trzech *kolumn*, które wytworzyły *zaczątek Merzbau*. Zatem pomiędzy rokiem 1919 a 1923 Schwitters zespala kilka dadaistycznych kolumn, które około roku 1923 umieszcza razem w studiu i zaczyna łączyć z innymi dadaistycznymi konstrukcjami, jak również przytwierdzać do murów pracowni. *Merzbau*

³⁹ Cyt. za J. Elderfield, op. cit., s. 145.

⁴⁰ Cyt. za J. Elderfield, op. cit., s. 148.

⁴¹ G. Apollinaire, op. cit., s. 131.

⁴² J. Elderfield, op. cit., s. 147.

zaczyna się rozprzestrzeniać, ulegając metamorfozom i zagarniając nowe przestrzenie. W latach 1923–26 przyjmuje wygląd „geometrycznego environmentu”. Pomiędzy rokiem 1925 i 1926 wybija z głównego studia do przyległego pokoju, potem uparcie biegnie dalej na balkon i dokonuje przerzutu do pokoju na poddaszu⁴³. Od 1933 roku zaczyna przybierać coraz bardziej biomorficzne i organiczne formy, rodząc na swej powierzchni spirale, obłóści i wygięcia. W styczniu roku 1937 Schwitters, wobec groźby aresztowania przez władze nazistowskie, jest zmuszony opuścić Hanower i porzucić prace nad *Merzbau*. Przeszczepia je jednak na nowy grunt: kolejne *Merzbau* rozrasta się w Norwegii, w Lysaker koło Oslo. W nowym miejscu kolumna rozprzestrzenia się przez trzy lata, od 1937 do 1940, kiedy to ponownie wojna i wkroczenie nazistów zmuszają Schwittersa do przeniesienia się, tym razem do Anglii. W 1947 roku Schwitters zaczyna nowe *Merzbau*, w Little Longdale nad jeziorem Elterwater, koło Ambleside, w stodole farmera Pierce’a. W roku 1948 umiera.

Merzbau ciągle przeobrażał się, w różnych momentach swego istnienia przyjmował różny wygląd: kanciastej zbitki kawałków drewna, geometrycznego kryształu, architektury, rzeźby, kolażu, biomorficznego zrostu. Był też, przez krótki moment roku 1930, choinką: gdy nastąpiło krótkie spięcie systemu oświetleniowego, w jaki elektryk wyposażył konstrukcję, Schwitters umieścił w różnych miejscach rozrostów *Merzbau* małe świeczki świąteczne i w ten sposób stworzył chwilową gigantyczną choinkę.

Schwitters wykorzystywał w swej pracy drewno, tynk, gips, klej, małe figurki, posklejane szczątki, znalezione odpadki, papiery, gazety, w tym publikacje awangardowe, sztuczne kwiaty, kawałki lalek, żelaza, kółka, kijki, szkiełka, rurki, sznurki.

Do 1937 roku, który stanowi cezurę prac nad hanowerskim *Merzbau*, rozwinął się on na trzy pokoje, dwa balkony, zszedł do piwnicy przez wybitą w podłodze dziurę, wytrysnął na podwórze i zszedł do starej studni, odkrytej podczas prac na podwórzu. Schodził do niej spiralnymi schodami i wskazywał ten kierunek poprzez zawieszony element w kształcie strzałki⁴⁴.

Rozprzestrzeniał się *jak* kłacz.

⁴³ Richter utrzymuje, iż w chwili gdy zabrakło miejsca dla dalszego rozrostu jego kolumny, Schwitters jako właściciel kamienicy, w której rozprzestrzeniał się *Merzbau*, dał wymówienie lokatorom wyższego piętra i przebiwszy sufit, kontynuował tam pracę – zob. H. Richter, op. cit., s. 256. Elderfield jest bardziej wstrzemięźliwy w wyznaczaniu „topografii” i zasięgu kolumny – zob. J. Elderfield, op. cit., s. 157.

⁴⁴ J. Elderfield, op. cit., s. 157.

Jaki efekt *przynosi* spotkanie odmiennych elementów? Deleuze Guattari nazywa go *kłaczem* i rozpisuje *na przykładzie* spotkania orchidei i osy. „Orchidea deterytorializuje się, tworząc obraz, odbitkę osy; ale osa reterytorializuje się w tym obrazie. Osa deterytorializuje się jednak, sama stając się częścią aparatu reprodukcji orchidei; ale reterytorializuje orchideę, przenosząc pyłek. Osa i orchidea, jako heterogeniczne, tworzą kłacze”⁴⁵. W spotkaniu dochodzi bowiem do „stawania się-osą orchidei, stawania się-orchideą osy. Obie te postacie zapewniają deterytorializację jednego z elementów i reterytorializację drugiego (...)”⁴⁶. *Jeden element* pozwala *drugiemu* być sobą i jednocześnie nie pozwala: „Nie ma naśladownictwa czy upodobnienia, lecz eksplozja dwóch serii heterogenicznych na linii ujścia złożonej ze wspólnego kłacza (...)”⁴⁷. Ruchy deterytorializacji i reterytorializacji, jak określa je Deleuze Guattari, zawierają się jedne w drugich. *Jednym* gestem relacji orchidea i osa są *jednocześnie* dyslokowane i relokowane, *jeden* gest relacji daje jednocześnie tożsamość i z tożsamości tej wywłaszcza. Mechanizm kłacza jest *analogiczny* do mechanizmu kolażu.

Praca kolażu, bez *celu* i bez możliwości całkowitego opanowania, *ukazująca się* wciąż w inny, *jednostkowy* sposób w figurach konkretnych realizacji, przebudowuje ustalone formy artystyczne. Przebudowa ta *jest* rozbiórką, która dokonuje się poprzez wprowadzanie do przestrzeni artystycznej elementów uznawanych przez tradycję za nieartystyczne. Dyslokacja *elementów* nieartystycznych z ich codziennego kontekstu, poprzez wprowadzenie ich *do przestrzeni* obrazu, uruchamia migotliwą oscylację odniesień i kontekstów *zderzonych ze sobą elementów*. Zestawione we „frazie”, zostają poddane procesowi problematyzacji ich poprzedniego stałego znaczenia: przedmiot wyrwany z kontekstu „codzienności” nie jest *już tylko* ceratą, znaczkiem pocztowym czy fajką. Zestawione *elementy*, które poruszają się między kontekstem „źródłowym”, z *którego* zostały wyrwane, i kontekstem, w *jaki* zostały wstawione, nie zyskują nowej scałkowanej tożsamości, lecz *wskazują* na konieczną rozpiętość tożsamości, na tożsamość jako proces rozpinania relacji *międzyelementowych* (*międzykontekstowych*). Kolaż zawsze jest prowizoryczny, zawsze może

⁴⁵ G. Deleuze, F. Guattari, op. cit., s. 225.

⁴⁶ Ibidem, s. 225.

⁴⁷ Ibidem, s. 225.

zmienić się w inny kolaż. Iloma kolażami w procesie „układanki” jest kolaż „skończony”? Kolaż zawsze coś niszczy, wrywa, dyslokuje, *aby* ulokować, relokować, umotywować w nowym zestawieniu, nowym kontekście, otoczeniu (które *tym samym gestem* również jest de-re-lokowane). Jednak nie można wskazać, gdzie kończy się burzenie, a gdzie zaczyna budowanie. *Praca* kolażu *dokonuje ich obu* w jednym geście. Poprzez zmiany „syntaktyczne”, za pomocą dyslokacji i relokacji elementów, kolaż z *jednej strony* opiera się na uznanych związkach, porządkach, tradycjach zestawień elementów artystycznych, na schemacie i lekturze osadzonej w pamięci „wcześniejszego” zestawienia. Z *drugiej strony* związki te przełamuje, zderza inaczej, rozregulowuje ustaloną frazę, co powoduje, iż zmianie podlega także „sens” *poszczególnych elementów*, oraz *ukazuje się* ich relacyjny *charakter*. Praca kolażu to praca zderzania: łączenia i dzielenia, to praca „i”.

Efekt kolażu nigdy nie ma miejsca tylko *wewnątrz* dzieła sztuki, gdyż dzieło sztuki *po interwencji* kolażu, tj. historycznym wydarzeniu pojawienia się artystycznej praktyki określanej tą nazwą, nie jest *już tylko* dziełem sztuki, ale dziełem sztuki *i* światem. Dzieło sztuki nie jest obrazem świata, tak jak książka nie jest tego świata odbiciem: „stanowi łącznie wspólne ze światem; (...) książka zapewnia deterytorializację świata, ale świat działa poprzez reterytorializację książki, która sama z kolei deterytorializuje się w świecie (...)”⁴⁸. W kolażowym spotkaniu wydarza się stawanie-się-książką świata *i* stawanie-się-swiatem książki. Dzieło sztuki, tak jak *Różowa Pantera*, którą przywołuje Deleuze Guattari, niczego nie naśladuje, nie ma tutaj prostej reprezentacji model-kopia, model-naśladownictwo: „*Różowa Pantera* niczego nie naśladuje, niczego nie odtwarza, lecz maluje świat na własny kolor, różowe na różowym, to jej stawanie się-swiatem”⁴⁹. Dzieło sztuki nie jest tylko odciskiem świata: będąc eksponowane w świecie, *jednocześnie jest* ekspozycją świata. Dlatego również odciska na nim swoją kompozycję: to stawanie-się-dziełem świata. Tak jak *Różowa Pantera* maluje świat na różowo, tak *Merzbau* zakleja świat własnymi formami, forma na formie *i* własnymi rzeczami, rzecz na rzeczy. *Merzbau* nie naśladuje świata, przykleja się *do niego*.

Jak odnieść efekt kolażu *i* pracę łącząca do dzieła sztuki jako organizmu, *np.* rośliny, która przecież ma korzeń, a zatem zdaje się posiadać wszelkie właściwości drzewa? Deleuze Guattari pisze: „Mądrość roślin:

⁴⁸ Ibidem, s. 226.

⁴⁹ Ibidem, s. 226.

nawet, gdy mają korzenie, [to] istnieje zawsze zewnątrz, w którym tworzą kłącze z czymś jeszcze – z wiatrem, zwierzęciem, człowiekiem”⁵⁰. To „zewnątrze”, na które wskazuje Deleuze Guattari, to *miejsce* zetknięcia się rośliny z tym, co inne. To *kontur* rośliny, gdzie spotykają się wzajemne naciski i opór rośliny, wiatru, zwierzęcia oraz człowieka. Zderzenie elementów, parasola i maszyny do pisania, człowieka i rośliny, dzieła sztuki i świata powoduje, że *dany element* jest i nie jest sobą, wstrząsany ruchem dys-relokacji. Dzieło sztuki *tworzy* ze światem kolaż. Tak jak *Merzbau* okleja się *na świecie*, tak my, cieliste oczy naszej lektury, obklejamy się na tej „roślinie”, która tworzy z nami kłącze, wlepiamy w nią nasze zdumione oczy.

I „niech jeszcze wasze miłości będą niczym osa i orchidea”⁵¹, niech będą kolażem, niech będą kłączem. Stosunek dzieła sztuki i świata, dzieła sztuki i człowieka jest stosunkiem miłosnym. Ale czy miłość jako tożsamość i jej wyłączenie może być *po prostu* miłością? Czyż nie musi być jednocześnie, tym samym ruchem, tym samym wtargnięciem, nienawiścią? Miłość, nienawiść: te linie organizacji i dezorganizacji ciągle się do siebie odnoszą, *te dwa dążenia* zawierają się w sobie, nakładają na siebie w linii „i”. Schwitters *doświadczył* tego dziwnego uczucia: „Gdybym kiedykolwiek wyprowadził się z Hanoweru, gdzie kocham wszystko i nienawidzę wszystkiego, straciłbym uczucie, które tworzy mój punkt widzenia w świecie”⁵². *Ambiwalencja* kolażu, spotkania, kłącza, stosunku, spojżenia, lektury.

i

Hans Richter retrospektywnie opisuje praktyki dada jako poszukiwanie jedności „przypadku i planu”⁵³. „Jedność” ta nie miała być jednak zniesieniem konfliktu niezgodności. Nie mogła być również, w geście prostej „negacji” planu, całkowitym oddaniem się przypadkowi. „Przypadkowi towarzyszył niewzruszenie, bądź co bądź, świadomy człowiek, obdarzony zmysłem porządkującym (...). Była to po prostu sytuacja konfliktowa!”⁵⁴ – pisze Richter.

Jak odnieść się do przypadku, jak „o” nim mówić? Jak „uzyskać” go w pracy artystycznej? Przecież „praca” wiąże się z planem, konspektem,

⁵⁰ Ibidem, s. 226.

⁵¹ Ibidem, s. 237.

⁵² Cyt. za J. Elderfield, op. cit., s. 167.

⁵³ H. Richter, op. cit., s. 93.

⁵⁴ Ibidem, s. 94.

systemem powtarzalnej dyspozycji działania, łańcuchem ponawianych gestów, które *wykluczają* przypadek. Jak plan, działanie celowe, krok obliczeniowy pogodzić *można* z przypadkiem? Jak uzgodnić szukanie jednoznacznych i ogólnych reguł pracy (np. artystycznej) z działaniem bez reguł? Jak połączyć osobistą wolność i ograniczające ją systemy zasad? Kurt Schwitters nie uważał *elementów* tych opozycji za zewnętrzne w stosunku do siebie przeciwieństwa: „*Merz* znosi wszelkie kajdany dla dobra kreacji artysty. Wolność nie jest brakiem ograniczeń, ale produktem ścisłej dyscypliny artystycznej”⁵⁵. Na czym zatem polegał plan, program, dyscyplina artystyczna przy budowie *Merzbau*? Czy istniała jakaś uprzednia względem *Merzbau* „koncepcja” jego budowy?

W latach dwudziestych kolumna wyglądała jak struktura krystaliczna, geometryczna konstrukcja o ostrych krawędziach. Przy bliższym jednak wejrzeniu, wejściu w nią, okazywało się, iż jest ona pocięta przez różnego rodzaju szczeliny. W święta 1919 roku Huelsenbeck odwiedził Schwittersa i napisał: „Ta wieża lub drzewo, lub dom miała szczeliny, wklęsłości i dziuple, w których Schwitters, jak mówił, trzymał pamiątki, zdjęcia, daty urodzenia i inne mniej lub bardziej godne szacunku przedmioty. Pokój był mieszaniną beznadziejnego nieładu i skrupulatnej ścisłości. Moglibyście spostrzec rodzące się kolaże, drewniane rzeźby, obrazy z kamienia i tynku. Książki, których strony szeleściły wraz z naszymi krokami, leżały porozkładane. Materiały wszelkich rodzajów, szmaty, wapień, spinki do mankietów, kłody wszelkich rodzajów, gazetowe wycinki”⁵⁶. W swoim *opisie* Huelsenbeck zestawiał „beznadziejny nieład” i „skrupulatną ścisłość”, występujące w *postaci* „mieszaniny”, która nie gubiła jednak wzajemnej odrębności ładu, chaosu, ścisłości, dowolności, metody, nieładu: planu i przypadku.

Budowa *Merzbau* rozwijała się z przerwami przez „dziesiątki lat”. Czy przez cały ten czas Schwitters trzymał się jednego planu, czy też go zmieniał? Można spróbować dla potrzeb argumentacji zrekonstruować ów domniemany program: „zabudowywanie danych pomieszczeń poprzez kolażowe przekształcenia przedmiotów znalezionych oraz innych materiałów, takich jak: drewno, żelazo, gips, tynk, czyli ogólnie rzecz biorąc, spoiw”. I to wszystko. Jednakże takie ujęcie „programu” nie potrafi *ukazać* efektu, jaki niósł ze sobą *Merzbau*. Nie potrafi *zdać sprawy* z pracy materiałów, spotkań przedmiotów, asocjacji, konfrontacji, powtórzeń, przypadku.

⁵⁵ Cyt. za J. Elderfield, op. cit., s. 137.

⁵⁶ Cyt. za J. Elderfield, op. cit., s. 145.

Nie rzucać się w objęcia chaosowi. *Pracować* wedle rozkładu metodycznej ścisłości działania celowego i zaburzających, nieoczekiwanie interferujących z nią przypadłości świata. Przestrzeń dnia, jak co dzień, noc i ekstaza, przestrzeń pozycji miłosnej, taka sama, tak niepowtarzalna. Miasto Hanower, miłość, nienawiść, kolejny dzień pracy, dzień jak co dzień. Schwitters gest w gest, dzień w dzień, spacer w spacer znajduje, szuka, pozwala, by go znalazły i dały się skleić – kawałek drewna, żelastwo, gazeta, kawałek mebla, szmata, szkło, skrawek śmiecia, spinka od mankietu. Dzień: powtarzający się gest, sklejanie i łączenie. Jednak codzienny spacer poszukiwacza nie znajduje nigdy tego samego. Poszukiwacz jest poławiaczem przypadłości. Zawsze inne odpadki, zawsze inne przedmioty. Zawsze inna sytuacja lekturowa, która niespodziewanie rozedrga i rozegra się pomiędzy fragmentem świata i oczyma pamięci, noszącymi notację wczorajszego wyglądu danej odnogi *Merzbau*. Każdy kolejny dzień przynosi bowiem inny odpadek, inne znalezisko. Ciągłe te same gazety, kawałki żelastwa, dna misek, urwane głowy lalek i ciągle inaczej urwane żelastwa, dna lalek, kawałki gazet. Ciągłe te same i ciągle odchylone, ciągle inne powtórzenia spotkań z rzeczami: zdarzenia nie ruszającego się z miejsca przeskoku, pstryknięcia, wzajemnego przemieszczenia rzeczy i czytającego.

Maksymalnie ścisły program jednocześnie maksymalnie poddawał się przypadłościom miejsca i czasu. Schwitters sklejał z powodzeniem i niepowodzeniem niedawne miłości nowoczesnego miasta, odrzucane przezeń w nienawiści: części sprzętów, lalki, gazety i inne przedmioty. „Jestem artystą „i” (...) Kurt Schwitters jest artystą dzieła *des autres*. Jestem artystą, który zmienił piosenki innych (...) w dzieło sztuki. (...) Jedynym aktem artysty w przypadku „i” jest metamorfoza przedmiotu przez wyróżnienie części, która jest rytmiczna sama w sobie”⁵⁷ [podkr. „i” – T. Z]. Wciąż w innych momentach, miejscach, kontekstach przestrzennych i czasowych Schwitters *wyróżnia* część, która jest „rytmiczna sama w sobie”. Część taka, sama ze sobą i z *jego* lekturą, zdaje się prowadzić rytmiczną grę powtórzenia. Część taka posiada w sobie skandujące napięcie, jak da-da, dada, da-da-da-da, kawałek drewna – kawałek drewna. *Merzbau* – kolażowy zespół rytmicznych części gra dalej w rytmie, który nie należy w zupełności ani do programu, ani do kompozytora. *Natężenia dźwięków* powodują nieprzewidziane sprzężenia i nie wiadomo już, czy to harmonia, czy dysharmonia, a może *po prostu* „aleatoryka”?

⁵⁷ Cyt. za J. Elderfield, op. cit., s. 188.

Kolumna była naznaczona autobiografią Schwittersa. Stanowiła praktykę „zapisu” przepływu zdarzeń, krzyżujących się i sklejących w jej przestrzeni. Ten sam program (wstaję rano, szukam przedmiotów znalezionych, które sklejam, łączę i zderzam) był zawsze wyeksponowany na wciąż inne znaleziska. Dlatego też *kolumna*, w *jednostajności* swego gestu, posiadała różny wygląd w różnych okresach. Było to uwarunkowane miejscem spotkań z odpadkami, jak również zainteresowaniami, jakie danego dnia wykazywał Schwitters. *Kolumna* hanowerska różniła się od norweskiej, a ta od angielskiej. Praca w Hanowerze, praca w Norwegii, praca w Anglii – każda z nich posuwała się w innym miejscu, innym otoczeniu, wśród innych ludzi. Każda napotykała inne przedmioty znalezione, inne „inspiracje”, przejmowała i dekontekstualizowała inne elementy, krzyżowała się z innymi wydarzeniami z życia Schwittersa.

Geometryzujący, czysty oraz krystaliczny kształt „wczesnego” *Merzbau* hanowerskiego zdaje się dopominać o odniesienie do konstruktywizmu i praktyk awangardy z jej geometryzmem, uniwersalizmem oraz ekskluzją elementów prywatnych i idiomatycznych. Jednak Huelsenbeck nie pozwala nam zapomnieć o owych szczelinach, dziuplach, grotach, wklęsłościach, które niczym ciała obce rozwarstwiały krystaliczny porządek struktury *Merzbau*. Były to obce wrostki, uządlenia, kieszonki w geometrycznej ogólności, dziuple wypełnione kuriozalnymi przedmiotami, groty stanowiące sceny dla przedstawień, gier czy misteriów, może teatrzyków dziecięcych, a może nawet teatrzyku awangardy, gromadzącego intymne szczegóły, obciążone ładunkiem sentymentalnym, potem, szacunkiem, brudem, wspomnieniem, idiosynkrazją. *Kolumna* zawierała w swoich przepastnych przestrzeniach wgłębienia, gablotki, groty opatrywane odautorskim kontekstem i lekturą. Były wśród nich *Grota Goethego*, *Grota Potępionego Bohatera*, *Wielka Grota Mitości*, *Burdel*, *Groty Przyjaźni*, *Grota Morderców*⁵⁸. Gablotki te często posiadały rodzaj szybek, przez które udostępniały oczom i lekturze widza swe sceny: figuralne i przedmiotowe piramidy, pokryte naroślami fragmentów korpusów lalek – istne kolumny w kolumnie. Ich lektura może biec ruchami różnorodnych asocjacji, zależnych też od przyzwyczajień i przekonań widza. Może ona wykorzystać kontekst *życia* Schwittersa, nierozdzielnie zespolonego z *Merzbau*. Kontekst ten wyjaśnia pochodzenie przedmiotów zawartych w szczelinach *Merzbau*: wiele z nich należało do przyjaciół Schwittersa, którym poświęcał on poszczególne groty. Byli to awangardowi artyści:

⁵⁸ Zob. J. Eldefield, op. cit., s. 160.

Sonia Taeuber, zatrzymawszy się u Schwittersa, straciła w *Merzbau* swój biustonosz, zaś Maholy-Nagy skarpetki⁵⁹. W grotach złożone zostały kosmyk włosów Richtera, ołówek Miesa van der Rohe, kawałek krawata van Doesburga, odcinek sznurowadła, niedopałek papierosa, odcięty paznokieć, fragmenty mostka dentystycznego⁶⁰ oraz buteleczka z uryną Schwittersa i pływającymi w niej sztucznymi kwiatami. Były tam też jaskinie Arpa, Mondriana i innych⁶¹. Przedmioty zalegające grotę to jednostkowe i wstydlive *obłóści*, których racjonalna myśl uniwersalistycznie nastawionej awangardy chciała się pozbyć. Te idiomatyczne ślady zamieszkują w swym rojącem się nagromadzeniu geometryczną strukturę *Merzbau*, która rozstępuje się pod ich naporem. Geometria form, budując scenę dzieła sztuki, jak również kształtując całościową przestrzeń życia człowieka, jest roz/spajana przez te nieoswojone wydrążenia, te odstające wrostki, tę obscenę wdzierającą się na scenę kąta prostego i czystej linii. Czystość geometrii staje się ramą nieczystych kuriozów: *Oto* (ob)scena pełna mrowiących się, rzeźbionych w gipsie części ciała ludzkiego zespolonych z fragmentami lalek. *Oto* (ob)scena seksualnego gwałtu, budzących dreszcze mikroaranżacji zdarzeń seksualności ekscentrycznej, sadomasochistycznej w *Burdelu* i *Grocie Morderców*, mieszczących się we fragmencie *Merzbau*, określanym przez Schwittersa jako *Katedra Erotycznego Nieszczęścia*. A wszystko to pływa w czarnym humorze, jak kwiaty umieszczone w butelce wypełnionej uryną. Jednak skojarzenia związane z grotami nie są *po prostu* „burzliwe”, „nieczyste” i „negatywne”. Dno wspomianej butelki, linia jej szyjki odpowiadają swym usytuowaniem równoległym krawędziom gładkich, geometrycznych powierzchni, kolor uryny współgra z kolorem umieszczonej obok formy i „sentymentalny” ciężar zanurzonych w niej kwiatów rozchodzi się wśród równoległych i ostrych krawędzi, zaczynając pełnić funkcję „elementu” formalnego, współorganizującego konstrukcję. Czystość konstrukcji rodzi się i ginie w *różnicy* z obsceniczną szklistością uryny tej butelki. To w konstrukcji i *wraz* z nią powstawał ten ekscentryczny i roz/spajający ją innotwór, będący jej przekleństwem i dobrodziejstwem.

⁵⁹ J. Elderfield, op. cit., s. 160.

⁶⁰ H. Richter, op. cit., s. 254.

⁶¹ Opracowania wymieniają około czterdziestu grot; Elderfield przypuszcza jednak, iż musiało ich być o wiele więcej – zob. J. Elderfield, op. cit., s. 160.

i

„Książka nie ma (...) przedmiotu, zrobiona została z różnie uformowanych materii, dat i przeróżnych prędkości”⁶². Skupmy się tym razem na przedmiocie. *Ten* jednak wciąż się wymyka, skupienie bowiem jest zawsze umożliwiane, ale *i* ograniczane przez rozproszenie: „W książce, jak w każdej innej rzeczy, istnieją linie artykulacji czy segmentacji, warstwy, przynależności terytorialne; ale także linie ujścia, ruchy deteryoryzacji i destratyfikacji. (...) Wszystko to (...) tworzy u r z ą d z e n i e. Książka jest takim urządzeniem, które, jako takie, nie daje się niczemu przypisać”⁶³. W tekście Deleuze’a Guattariego „urządzenie” pełni funkcję *analogiczną do „kłącza”*. Książka-urządzenie *albo* książka-kłącze to z *jednej strony* „linie” konstrukcji, organizacji, które „tworzą zeń niewątpliwie rodzaj organizmu”⁶⁴. To ostatnie określenie odsyła do *tradycyjnej koncepcji dzieła sztuki*, ujmującej je jako przedmiot, którego granice dają się jednoznacznie określić. Tożsamość przedmiotu była w tej interpretacji pojmowana jako homogeniczna, zamknięta i pełna obecność. W *kągu* tego założenia lokują się, często pojawiające się w tradycyjnym dyskursie o sztuce, *metafory* organiczności. Porównanie dzieła sztuki do żywego organizmu miało sugestywnie wskazywać na rozkwitanie pełni jego życia i obecności. Łańcuch metafor, ruchliwa armia skamieniałych metafor organicznych⁶⁵ stały się pojęciami i terminami kluczowymi dla dyskursu „o sztuce”. *Problematyzując* tradycję, Deleuze Guattari uznaje „organizm” (obecność pełną) tylko za *jeden rodzaj linii* dzieła sztuki, książki, tożsamości. *Jednocześnie* występuje w nich bowiem *drugi rodzaj linii*: ujścia, rozpadu, dezorganizacji, które niszczą organizm niczym „popęd śmierci”. Odkrycie w *organizmie* popędu śmierci *obok* ruchu życia dotyka też modelowanego na „organiczności” dzieła sztuki.

W jakim *stosunku* pozostaje dzieło-sztuki-jako-kłącze do dzieła-sztuki-jako-organizmu?

Niełatwo je rozróżnić. Kłącze nie stanowi zupełnego zerwania z porządkiem centrycznym, z drzewem, z ogólnością. W kłączu występują linie deteryoryzacji, dezorganizacji, śmierci, rozpadu, *ale również* linie warstwowania, organizacji, organizmu, porządkowania. W jakim *stosunku*

⁶² G. Deleuze, F. Guattari, op. cit., s. 221.

⁶³ Ibidem, s. 221.

⁶⁴ Ibidem, s. 221.

⁶⁵ Zob. F. Nietzsche, „O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie”, (w:) idem, *Pisma pozostałe 1862–1875*, przeł. B. Baran, Inter Esse, Kraków 1993, s. 181–199.

linie te znajdują się wobec siebie? „*Linie te nieprzerwanie się do siebie odnoszą*. Dlatego też nie można nigdy narzucić sobie dualizmu czy dychotomii, nawet w rudymenarnej postaci dobra i zła. Dokonuje się zerwania, wytycza linię ujścia, ale niesie to zawsze ryzyko odnalezienia w niej organizacji, które restratyfikują całość, formacji, które oddają władzę znaczącemu, atrybucji, które rekonstruuują podmiot (...)”⁶⁶ [podk. – T.Z.]. Linie organizacji i dezorganizacji ciągle się do siebie odnoszą. *Te dwa dążenia* zawierają się w sobie niczym w *dziwnym uczuciu*. Schwitters postrzegał je jako złożenie przeciwieństw: „Gdybym kiedykolwiek wyprowadził się z Hanoweru, gdzie kocham wszystko i wszystkiego nienawidzę, straciłbym uczucie, które tworzy mój punkt widzenia w świecie”⁶⁷. To sprzeczne uczucie powoduje, że w kłęczu *wielość* zawsze jest stowarzyszona z jednością i unifikacją, zaś jednostkowość z naciskiem ku totalizacji. Drzewo (organizm, tradycja) nie jest bowiem „czystym” drzewem: „Istnieją struktury typu drzewa albo korzeni w kłęczu, ale odwrotnie, gałąź drzewa czy podział korzenia mogą pączkować w postaci kłęczu. (...) W rdzeniu drzewa, we wgłębieniu korzenia czy pod nasadą gałęzi może utworzyć się nowe kłęcz”⁶⁸. Drzewo i kłęcz *wikłają się* wzajemnie: „Liczy się to, że drzewo-korzeń i kłęcz-kanal nie *przeciwstawiają się* sobie jako dwa modele (...). Chodzi o model, który wciąż się wznosi i zapada, oraz o proces, który bezustannie się wydłuża, przerywa i podejmuje na nowo. Inny czy nowy dualizm – nie”⁶⁹ [podkr. – T.Z.]. Kłęcz nie *przeciwstawia* się drzewu (organizmowi, tradycji), nie pozostaje względem niego w dualistycznej opozycji. Dzieło-sztuki-kłęcz *jest* zawsze *po między* sobą i dziełem-sztuki-organizmem.

i

Schwitters swoją praktyką i słowem pisany poświadcza, iż nie istnieje pełnia dzieła sztuki, nie istnieje jego zamknięta jedność: „Każda forma jest zmrożonym momentalnym obrazem procesu. W ten sposób dzieło sztuki jest miejscem przerwania na drodze stawania się, a nie osiągniętym celem”⁷⁰. O jakie „stawanie się” tutaj chodzi? Czy owo „stawanie się” kiedykolwiek przestaje się stawać, gdyż stało się już

⁶⁶ G. Deleuze, F. Guattari, op. cit., s. 225.

⁶⁷ Cyt. za J. Elderfield, op. cit., s. 167.

⁶⁸ G. Deleuze, F. Guattari, op. cit., s. 229.

⁶⁹ Ibidem, s. 233–234.

⁷⁰ Cyt. za Elderfield, op. cit., s. 137.

w pełni, stało się pełnią? W tekstach Schwittersa często występują określające dzieło sztuki metafory organistyczne, pojawia się też *analogia sztuka-natura*. Nie oznacza to jednak, iż nagle powraca on do tradycyjnych ujęć sztuki. Stwierdza bowiem wprost, że rozkwitowi, rozwojowi zawsze i równocześnie towarzyszy destrukcja i wędnięcie: „Wszak tragedią wszelkiego wzrostu jest, że idzie z nim w parze wzrost nasienia śmierci”⁷¹. Organizm naznaczony byłby zatem wewnętrzną różnicą, jego działanie w „swoim interesie” byłoby *jednocześnie i tym samym gestem* działaniem przeciwko sobie. Rozwijając się, dzieło *już i jednocześnie* umiera. Dzieło sztuki jako wzrost i śmierć jest współbieżnością przeciwieństw. *Jest procesem*, a raczej „miejscem przerwania” procesu, które *jednocześnie* proces ten podtrzymuje. *Jest zdarzeniem*.

i

Jednostkowość *Merzbau*. Czy *Merzbau* jako „miejsce przerwania” może powiedzieć coś, na *swój* sposób, o jednostkowości *samej*, o „powszechnym *prawie* jednostkowości”, prawie, które nie jest *daną* jednostką, ale też nie jest niczym innym niż ona? W liście do Alfreda Barra z 1936 roku Schwitters pisze: „W celu uniknięcia pomyłek, muszę ci wyraźnie powiedzieć, że moja metoda pracy nie jest kwestią architektury wnętrza, czyli stylu dekoracyjnego; że żadną miarą nie konstruuję wnętrza mieszkalnego dla ludzi (...). Buduję abstrakcyjną (kubistyczną) rzeźbę, w którą ludzie mogą wejść. Z kierunków i ruchów skonstruowanych powierzchni emanują wyobrazeniowe plany, które działają jako kierunki i ruchy przestrzeni i które przecinają się wzajemnie w pustej przestrzeni. Uderzenie rzeźby opiera się na fakcie, iż ludzie sami przecinają te wyobrazeniowe plany, gdy wchodzi do rzeźby. To owa dynamika działania jest dla mnie szczególnie ważna. Buduję kompozycję bez granic, gdzie każda indywidualna część jest *jednocześnie* ramą dla części sąsiednich, a wszystkie części są współzależne”⁷² [podkr. – T.Z.]. Schwitters artykułuje konsekwencje swojej praktyki: każdy obiekt, element *Merzbau*, a może zlepek kilku elementów, jest jednostkowy. Jednak *jednocześnie* jest on ramą i tłem, otoczeniem dla innych przedmiotów, elementów, zlepeków, skrawków. Każda część łączy w sobie zatem sprzeczne funkcje. Każda część jest podzielona w sobie: *jednocześnie* jest jednostkową częścią i ramą dla

⁷¹ H. Richter, op. cit., s. 236.

⁷² Cyt. za J. Elderfield, op. cit., s. 156.

innej części. Można zatem powiedzieć, iż *całość Merzbau*, *całość* dzieła sztuki jest jednostkową *całością* i ramą dla *teżże całości*, dla *samej siebie*: ramą, która oddziela i łączy „samą” i „siebie”. Rama wkracza w dzieło. Dzieło-rama wdziera się w siebie-dzieło. Dzieło przecina samo siebie, krzyżuje się samo ze sobą. Odnosi się to także do Schwittersa, który jako MERZ był jednocześnie artystą i jego instytucją, obrazem i jego ramą: „sam siebie” reklamował poprzez podpisy z adresem pozostawione na obrazach, sam prowadził kompleksową obsługę swego czasopisma, sam jeździł ze swoimi kolażami i sprzedawał je ludziom na ulicach⁷³, sam siebie finansował dzięki funduszom uzyskiwanym z wynajmu mieszkań w swej kamienicy oraz z prowadzenia sklepu warzywnego⁷⁴.

Każdy jednostkowy element, będąc jednocześnie ramą dla innych, jest wewnątrznie podzielony. Jest ramą (dla) samego siebie. Jednostkowość jest wydaniem się na rodzącą i rozwiewającą jednostkowość relację z innymi *elementami*. Jednostkowość rzeczy jako różnienie się od wszystkich innych rzeczy jest u(nie)możliwiana przez odniesienie do innego – wpisanie w serię, sieć relacji, a zatem w powtórzenie. Powtórzenie nieuchronnie wpisuje w *jednostkowość* wywłaszczającą ją ogólność. Jednostkowość, nabierając rozmachu i ostrości w pojawieniu się, *jednocześnie* się ściiera. Jednostkowość jest *rozpościeraniem*.

Jako rama, każdy *element* jest jednocześnie granicą i – jako element – jej przekroczeniem. Granica jest jednocześnie przekroczeniem granicy, jej wymknięciem się. Nie da się postawić kropki nad „i”. U(nie)możliwia to działanie „i”. Jego lekko skrzywiona kolumna rozprzestrzenia się, czyniąc to wraz z lekturą, która już nie stawia obrazu przed widzem, ale każe mu aktywnie *wejść* w rzeźbę: „Uderzenie rzeźby opiera się na fakcie, iż ludzie sami przecinają te wyobrażeniowe plany, gdy wchodzą do rzeźby. To owa dynamika działania jest dla mnie szczególnie ważna. Buduję kompozycję bez granic, gdzie każda indywidualna część jest *jednocześnie* ramą dla części sąsiednich, a wszystkie części są współzależne”⁷⁵ [podkr. – T.Z.]. Ramą i przedłużeniem dzieła, jak również własną ramą i jednostkowością jest zatem też *człowiek*, który się spotyka z *Merzbau*. I jego lektura.

⁷³ H. Richter, op. cit., s. 239.

⁷⁴ Ibidem, s. 238.

⁷⁵ Cyt. za J. Elderfield, op. cit., s. 156.

i

„Jestem artystą „i” (...) Kurt Schwitters jest artystą dzieła *des autres*. Jestem artystą, który zmienił piosenki innych (...) w dzieło sztuki. (...) Jedynym aktem artysty w przypadku „i” jest metamorfoza przedmiotu przez wyróżnienie części, która jest rytmiczna sama w sobie”⁷⁶ [podkr. „i” – T.Z]. Rytm *jest* wewnętrznym podziałem, zapośredniczeniem części. Rytm *jest* odesłaniem do innego uderzenia rytmu, *relacją* części z *inną częścią*, *relacją* części *ze sobą* jako *inną częścią*. Rytm to „i”: rytm podziału *i* podział rytmu. Rytm to „i” jako *relacja konieczna* dla (de)konstytucji tożsamości, jako konieczność *uwarunkowania* innym. Słownik może nas w tym momencie pouczyć, że etymologicznie „i”, stopione z „że”, jako „iże”, „iż”, „że”, „aże”, *wskazuje na samą zawistość, uwarunkowanie*, np. na to, że przyjdzie – zatem na *samą* akcję⁷⁷. Niemiec *und* na początku XVI wieku funkcjonowało wręcz jako „że” – *dass*⁷⁸.

„Jestem artystą „i” (...) Kurt Schwitters jest artystą dzieła *des autres*”⁷⁹ [podkr. „i” – T.Z]. Jest też artystą *Merzbau*, który spotyka się tutaj z kłaczem. Jak działa kłacze? „Kłacze nie rozpoczyna się ani nie kończy, jest zawsze w otoczeniu, pomiędzy rzeczami, między-byt, *intermezzo*. Drzewo jest filiacją, ale kłacze jest aliansem, jedynie aliansem. Drzewo narzuca czasownik „być”, zaś kłacze ma jako pasmo koniunkcję „i...i...i...”. W koniunkcji tej tkwi zawsze dość siły, by zrzucić i wykorzenieć czasownik „być”. Dokąd idziecie? skąd przybywacie? dokąd chcecie dotrzeć? są pytaniami całkowicie bezużytecznymi. Tworzenie czystej tablicy, wyjście czy powrót do zera, poszukiwanie początku czy fundamentu zakłada fałszywą koncepcję podróży czy ruchu (...). Otoczenie nie jest środkiem, przeciwnie, miejscem, w którym rzeczy nabierają prędkości. *Pomiędzy* rzeczami nie wyznacza dającej się zlokalizować relacji biegnącej od jednej do drugiej i odwrotnie, ale kierunek prostopadły, ruch poprzeczny, który unosi jedną i drugą, strumyk bez początku i końca, który toczy oba brzegi i nabiera prędkości w otoczeniu”⁸⁰.

Kłacze, bez początku i końca, jako między-byt, jest *pomiędzy* rzeczami. Jest granicą, *intermezem*, przerywnikiem oddzielającym *i* łączącym.

⁷⁶ Cyt. za J. Elderfield, op. cit., s. 188.

⁷⁷ A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1985, s. 189.

⁷⁸ Ibidem, s. 189.

⁷⁹ Cyt. za J. Elderfield, op. cit., s. 188.

⁸⁰ G. Deleuze, F. Guattari, op. cit., s. 237.

Kłaczce, rozwarstwiając obecność, byt, prosty początek, źródło, teleologiczny punkt zbiorczy, wykonuje pracę analogiczną do pracy „i”. Kłaczce *jest* jak nigdy-w-pełni-obecny dżem, którego dziwne reguły odwlekanej konsumpcji wyłożyła Alicji Biała Królowa po drugiej stronie lustra: „Zasadą jest: dżem jutro i dżem wczoraj – ale nigdy dżem dzisiaj”⁸¹. Kłaczce, „i”, otoczenie nie jest „środkiem”, nie jest bytem pośrednim; można powiedzieć, że „i” nie-jest. Nieuchwytna w formie obecności *relacja*, „i” to strumyk życia i śmierci, krwi i spermy, słodko-gorzki strumyk dżemu, scena i obscena, przyjemna i przykra, pociągająca i odpychająca, ciekawa i nudna, ta sama i inna. Strumyk – „chodzi o model, który wciąż się wznosi i zapada, oraz o proces, który bezustannie się wydłuża, przerywa i podejmuje na nowo”⁸² [podkr. – T.Z.]. Strumyk, zderzanie się, ścieranie, wzajemne procesowanie różnych *metafor*, które w swym wrywaniu się jedna *przed* drugą nie znajdują nigdy ostatecznej meta-metafory, obecności pełnej, tożsamości zamkniętej, która jednocząc je i całkując, powstrzymałaby procesowanie się. *Stroną* ambiwalencji procesującego strumyka jest nieustanny nacisk *ku* ogólności. *Z drugiej strony* nigdy nie istnieje miejsce, w którym wyliczanie, kłębianie się tych bardziej-niż-jednostkowych *metafor* znalazłoby swój koniec. *Tym*, co je *jednoczy*, jest ich wzajemna różnica, *relacja*, *kłaczce*, *kolaż*, *pomiędzy*, *zatem to*, co je dzieli.

i

Powtórnie mądrość roślin: „nawet, gdy mają korzenie, [to] istnieje zawsze zewnątrz, w którym tworzą kłaczce z czymś jeszcze – z wiatrem, zwierzęciem, człowiekiem (...)”⁸³. *Rozważmy* „zewnątrz” – obrys, granicę, *na której* dochodzi do kolazu i kłacza *dwóch* innorodnych rzeczy. Deleuze Guattari skleja swój tekst z fragmentem tekstu Kafki: „Wszystkie mianowicie sprawy, jakie tylko przychodzą mi na myśl, jawią się mym myślom nie od korzenia, lecz dopiero gdzieś około połowy źdźbła. Niech teraz ktoś spróbuje utrzymać je, niech *spróbuje ktoś trzymać w ręku trawę i siebie samego na niej*, gdy trawa zaczyna rosnąć dopiero od środka łodygi”⁸⁴ [podkr. – T.Z.]. „Dlaczego jest to tak trudne?”, pyta sklejony autor, Deleuze Guattari, i *odpowiada*: „Niełatwo postrzegać rzeczy poprzez ich otoczenie, a nie z góry w dół czy odwrotnie: spróbujcie, a zobaczycie,

⁸¹ L. Carroll, *Through the Looking Glass*, Penguin Books 1994, s. 78; przekład własny.

⁸² G. Deleuze, F. Guattari, op. cit., s. 233–234.

⁸³ Ibidem, s. 226.

⁸⁴ F. Kafka, *Dzienniki 1910–1923*, Kraków 1969, s. 5–6.

że wszystko się zmienia. Niełatwo dostrzec trawę w rzeczach i słowach (...)”⁸⁵. Dlaczego jest to tak trudne? Być może dlatego, że „jest oczywiste (bo to jest oczywistość), że nie do pomyślenia jest *jednocześnie* (...) to samo i coś całkiem innego itp.”⁸⁶ I dlatego *pozostaje jedynym do pomyślenia*, jedynym, które warto „pomyśleć”. *Myśl*, która nie będzie już tylko myślą. *Myśl* „i”.



⁸⁵ G. Deleuze, F. Guattari, op. cit., s. 235.

⁸⁶ J. Derrida, „Różnia”, przeł. J. Skoczylas, (w:) M.J. Siemek (red.), *Drogi współczesnej filozofii*, Warszawa 1978, s. 399.