

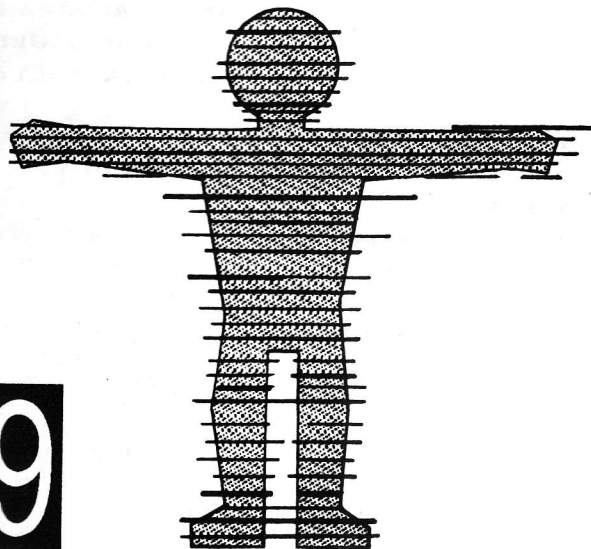
9

SZTUKA

Cena - 12.000zł

CSOBOWA

GEST - LITERACKA SZTUKA ZNAKU - ESEJ



9

dziewięć

ZAWARTOŚĆ NUMERU

- 4 Sakuma Masami <grafika> -
- SACRED SONG
-PRAYER
- 6 Słowo Ewangelii - I LIST ŚW.
JANA 3,18-21
- 7 Jewhen Michnow'sky <poezja> -
RAJSKI POEMAT,
KLANG-PERFORMANCE,
CZYTAJĄC ULICĘ,
MODLITWA POETY 1,
V. V
- 12 Piotr Rypson <esej>-O NOWYCH
POETYKACH DRUGIEJ POŁOWY XX
WIEKU...
- 36 Ryszard Marek Kędzierski
<poezja> - - - -
- 37 NOTA AUTORSKA

SZTUKA

OSOBY

PROGRAMOWE PISMO

GEST - LITERACKA SZTUKA ZNAKU - ESEJ

WROCŁAW - 1992 ROK II

± MIESIĘCZNIK

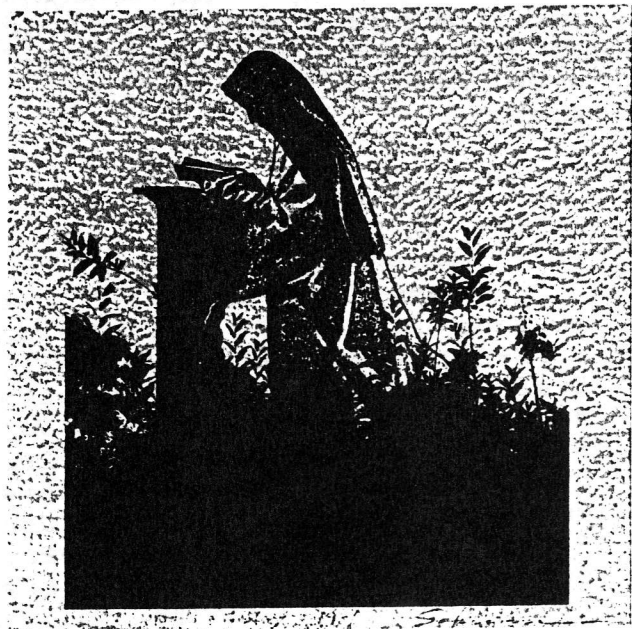
WYDANCA: APO

9

dziewięć



Sakuma Masami (serigrafia) - SACRED SONG



Sakuma Masami (serigrafia) - PRAYER

KLANG-PERFORMANCE

Do Mykoły idę czytać wiersze.
Do Mykoły idę czytać. Wiersze
Do Mykoły idę. Czytać wiersze
Do Mykoły. Idę czytać wiersze
Do Mykoły idę czytać wiersze

CZYTAJĄC ULICE...

..., a jednak jestem
pacyfista Polak jeden.

MODLITWA POETY 1

do Derek'a Mahona

zabrać czwartym dni oskardem od i
 żywność aby
 tej tę dziś o ma dostojne tybecie
 ulicę światło jakieś pasemkiem
 samochody jest morza serc
 kochanka
 mały tak to w jasna
 popołudnia jakie za już że tamten
 nawet nie osunąć słonecznym swej pustki
 nie-dziedzictwem się płakałem leżą wraz po
 włosy jednak i stół toczyły pustostłowa
 geniusz jakby europie wstrząs goeringowi do miasta
 po mój rezygnacja okres rozpaczy się a
 duszę wbitym prawników nierealne sercu dopiero
 wydobył czasu nie w wiele
 to było kredytową nadwyżki
 to wizji przyjaciel moje niż trwa
 do kiedy wrócić przyjaciel i tym piskiem wiosłem
 ale i i nie będzie
 z przyjaciel tyle niezbędny
 teraz kiedyś butelki mi
 przez rozmawia w zegarem sunęły co

razem albo pokazali stać się innym
 wzdłuż okres nauczcy
 ja niech wojskowym
 sprzedałem bezczelną ontologię oraz nauczcy mną wybrzeża
 ciemniejszej żywność śmiech powody ani
 ciemność
 słodycz i światła pustostłowa gdy jak był w
 udręka bielizna odkładający
 za lecz znowu i
 za deski i nie

V. V.

Jak rzut beretem
na głupoty długości dwie.

Milczę
wiosną latem zimą
jesienią idę pisać wiersze.

Cześć!

Jewhen Michnow'sky

RZECZ
O
NOWYCH
POETYKACH
DRUGIEJ
POZOWY
XX
WIEKU

Wskazując na malowidła paleolityczne David Dirringer zauważył, że ten pierwotny sposób wyrażania myśli można zaliczyć zarówno do historii sztuki jak i do historii pisma. Człowiek przykładał swoją dłoń do dzieła stworzenia, słowo stawało się ciałem. Wizerunki dłoni wokół niepoznawalnego spektaklu pierwocin naszej ludzkiej pamięci, mówią nam coś bardzo ważnego o pierwszych krokach człowieka w świecie myśli. Są jak ślady u wodopoju, lecz przekraczając tylekroć brzegi Styksowe gdzieś znajdziemy tropiciela, który je objaśni właściwie? Musiałby on porzucić tropy ciał i wznieść się ku Słowu: czy opowie co widział i czy ktoś mu da wiarę? Niechaj nam teraz wystarczy wiedza o tym, że nie rozróżniano wówczas pomiędzy pismem i obrazem, i pisano obrazami wprost na rytuale życia. Nie dziwi więc myśl Symonidesa, poety Grecji archaicznej - "Malarstwo jest niemą poezją, poezja zaś - mówiącym malarstwem".

Podział sztuk, niweczący naturalny związek słów z kształtami i kolorami, widoczny jest w historycznym rozwoju kultury. Wkrótce rozpoczęły się spory o pierwszeństwo dziedzin/1/. Pismo stawało się coraz ważniejsze, odarte z cielesnej dosłowności znaki odgrywały coraz większą rolę. Miejsce świętego znaku zajmuje powoli mit Księgi, wyrastający w kręgu śródziemnomorskim i coraz odleglejszy od obrazowej Księgi Umarłych egipskiej ery wyobraźni. W Egipcie faraonów Nowego Państwa zespół przedmiotów zamykanych na wieczność w grobowym pałacu odpowiadał ściśle treści Księgi Umarłych; odpowiednie fragmenty tekstu zdobiły ściany i sarkofagi, przyjmowały kształt wyposażenia grobowego. Ta księga, tak ważna - określająca bowiem los i czynny pośmiertne, stała się fundamentem mitu Księgi cywilizacji śródziemnomorskiej. Być może ślady mitu powiodłyby nas jeszcze wcześniej - do Biblos, miasta księgi; niewątpliwie mit ten ma swoje znaczenie również w krajach Dalekiego Wschodu.

W Egipcie istniał jeszcze wizualny związek pomiędzy znakiem a znaczeniem; stąd też płynie urzekająca magia świątyn nad Nilem, w których malowidła i płaskorzeźby dopełniają się tak doskonale z malowidłami i rzeźbionymi inskrypcjami, że kapłani hellenistycznej Aleksandrii, bogaci w znajomość pisma hieroglificznego i "nowoczesnego" alfabetu, byli pierwszymi jakich pamiętamy, którzy starali się stworzyć uniwersalny język

przemawiający dźwiękiem i obrazem. Ale pamięć Egiptu była już skazana na piasek historii. Europejczycy spoglądali na znaki pisma egipskiego jak na zaklętą tajemnicę, którą zapomnieli, a może jeszcze nie posiadli; nazwali je "hieroglifami", znakami świętymi. Kultura europejska obfituje w próby połączenia obrazu i słowa w jedną Znak Wiedzy "Videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie facie ad faciem" mówił św. Paweł /1 Kor. XIII, 12/. Przez wieki całe próbowano chwycić tajemcę Niepoznanego w siatki słów i kształtów, liczb i symboli. To tutaj tkwi sekret uporu wysiłków łacińskich poetów renesansu karolińskiego, poetów wizualnych Renesansu i Baroku, całej tradycji nowożytnej emblematyki, ikonologii, hieroglifiki... i być może także twórców współczesnych.

Człowiek jest koroną Stworzenia, jeżeli tylko zechce. Jest mu dane rozwijać się wedle woli, choć w obrębie działania prawa przyczynowości. Jedną z najbardziej oryginalnych cech istoty ludzkiej jest zdolność do upojania się słowem. Wprawdzie i ptaki toną w strumieniu swych śpiewów, wołając uczuciem i budząc uczucie, podobnie jak niektóre zwierzęta; jednak człowiek zaszedł daleko, daleko dalej, i w swoim śpiewaniu chciał sięgnąć samych niebios, o czym opowiada mit wieży Babel. Wiadomo, że wskutek mocy treli i uczucia może pęknąć słowicze serce; wiadomo również, że wróble siadając na drzewie podnoszą wielki zgiewek, kiedy jest ich zbyt wiele

- wówczas co słabsze spadają na ziemię martwe, zabite mocą szczybiotu. Człowiek może upajać się pieśnią na dwa sposoby, na podobieństwo dwojakiego rozumienia sanskryckiego słowa MADDYA w filozofii tantrycznej. W swej istocie oznaczało ono boski nektar/amrta/płynący z czakramu Sahasrara, siedziby ducha w ludzkim kształcie. Amrta, rodzi-cielka ambrozji greckich bogów rozumiana była przez prostaków jako wino; stąd tantra niewiedzy zalecała picie oszałamiających napoi jako praktykę duchową.

Pieśń słowa ludzkiego, proces myśli i uczuć, postawa duchowa - czy umysłu jak kto woli, ma wpływ wprost magiczny na ludzką kondycję i los. Słowa i obrazy są jedynie kształtami jakie nadajemy substancji świata, pojęciokształtami, z pomocą których mówimy o swoim położeniu i podług których kierujemy się w dalszej wędrówce. W tym sensie każdy człowiek jest stwórcą i logosem swego stworzenia. Ta ciągła przemienność w poszukiwaniu stałego źródła światła/rozkwita ogromem pojęć i znaczeń, dzięki którym umysł kieruje się, wyrażając intuicje i odczucia. (W poprzednim zdaniu najważniejszymi słowami były "się" i "pojęcie"; to pierwsze oznacza odczucie istnienia, to drugie zawiera w sobie czasownik "jać" oddający czynny stan jego istnienia. Umysł jest niejako określony kształtami i pojęciami, którymi myśli - toteż mistycy wręczczasów uważali, że jeśli podczas tej intelektualno-intuicyjnej

nawigacji człowiek kieruje nim ku rzeczom skończonym, to sam także pozostaje skończony i podlega przemianom i śmierci. Przeciwnieństwem jest prawdziwa wiedza, kierująca umysł ku nieskończoności; wskutek takiej postawy bariery pojęć zostaną przeżozone i "się" osiągnie najwyższy wymiar istnienia. Stwórca i jego stworzenie stają się jednym do momentu, w którym nie istnieje już podział na poznającego i poznawanego, mówiącego i mówione; "jać" czynu stopione z "się" wiecznego świadczenia).

Przełom wieków zapowiadał renesans artystycznych prac nad językiem, w języku i wobec języka. "Un coup de des" Mallarme'go ukazał się po raz pierwszy w 1897 roku choć dopiero drugie wydanie/1914/przyniosło rozwinięcie wizualne tekstu na podwójnych stronach książki. Słowo zaistniało w przestrzeni dźwięku i obrazu na nowo /od czasów barokowych konceptystów/ choć oczywiście przestrzeń ta wyglądała całkiem inaczej. Fasadowość mieszczańskiej kamienicy, przed sobą samą kryjąca ciemną wilgoć podwórek i suterenu, wymagała przeobrażenia całkowitego; wywietrzyć i oświetlić te ciasne i duszne pokoje mogła jedynie wojna i podmuch wybuchów. W nadchodzących czasach waga przekazu wizualnego zdystansuje literaturę. Wobec dynamiki przemian słowo powleczone skorupą starego świata będzie niezdolne dać świadectwo chwili. Toteż od pierwszego dziesięciolecia wieku XX obserwujemy tendencję obrazowania języka słów i

znaków, lub jego udźwiękowienia totalnego. Jako pierwsi potrzebę zmiany ogłosili futurysty, ich krzykliwe nawoływania były preludium gromkiego łoskotu milionów par butów. Futurystyczny front nie był jednolity, inaczej wyrażał się na zachodzie i na wschodzie Europy.; łączyło go pragnienie przemiany języka i życia. Marinetti i jego włosi w swej pogoni za mocą, zwracali uwagę na rytm raczej niż treści, czego dowodzi ich droga polityczna, jej niekonsekwencja i ostateczne poddanie idei futuryzmu Mussoliniemu - bez zbytecznych wystrzałów i dysonansów. Rytm - potrzeba dynamizmu, siły i maszyny - określa całą twórczość futurystów włoskich, w sztuce słowa i w sztukach plastycznych, które tak bardzo ku sobie ciążyły. Zależność ta jest widoczna już w pierwszych dyskusjach literackich na temat "wiersza wolnego"/1905-1908/ /2/. Dla Marinettego, który był przecież literatem, wyrwanie języka z okowów przestarzałej formy było koniecznością i oczywistym, pierwszym krokiem. Toteż dyskusja na łamach "Poesja" zapowiadała już dalsze, gwałtowniejsze kroki. Były nimi "Parole in Liberta" - słowa wyzwolone. Spójrzmy na intencje kierujące włoską awangardą. Marinetti 1910: "Nasza poezja z istoty swego charakteru odrzuca wszelkie formy zużyte. Tory swego muszą ulec zniszczeniu, mosty z rzeczy już wypowiedzianych zostaną wysadzone, a lokomotywy naszej fantazji wygoni się na los szczęścia w bezkresne pola

tego co nowe i przyszłe! Raczej wspaniała katastrofa aniżeli monotonna i powtarzająca się z dnia na dzień jazda! Zbyt długo znosiliśmy poetyckiego naczelnika stacji, kontrolę strof-łożysk i głupią punktualność prozodycznych rozkładów jazdy.

Chwalimy patriotyzm i militaryzm, opiewamy wojnę, tę jedyną higienę świata... Żywiąc pogardą, zwalczamy tyranię miłości... Chcemy w świecie wyobrażeń młodych obrzydliwą postać Don Juana zmienić na gwałtowną naturę ujarzmieli - Napoleona, Clemenceau i Bleriota..." /3/.

Dwa lata później Marinetti wydał "Manifest techniczny literatury futuryzmu". "Zniszczenie tradycyjnego zdania, obalenie przymiotnika, przysłówka i znaków przystankowych doprowadzi do upadku tej przecelebrowanej harmonii stylu w takim stopniu, że poeta futurystyczny będzie mógł używać onomatopei, nawet najbardziej kakaofonicznej, która odtworzy niezliczone odgłosy materii w ruchu" /4/. owo wyzwolenie języka poetyckiego zaowocowało szeregiem prac samego wodza (Les mots en liberte futuristes, Samolot papieża, Bitwa pod Tripoli/, Pratelli/Pieśń motorów/, Sufficiego/BIZ & ZF =1818, Chimismi lirici/, Carry/Guerrapictura/, Depery/Deperofuturista, książki - dzieła avant-la-lettre/. Poszatkwane słowa pojawiały się również w futurystycznym malarstwie, podobnie jak u kubistów. Malarze futurystyczni używali okaleczonych słów, sylab jako elementów dynamizujących

obraz, wprowadzających ruch i hałas. Było to zresztą charakterystyczne dla całości eksperymentu ze słowem we włoskim futuryzmie - wolność słów utonęła w zgiełku. Jak czuły sejsmograf oddający wstrząsy epoki dwu nadchodzących wojen, Włosi tworzyli w hałasie. Luigi Russolo pisząc o sztuce hałasów/1913/dowodził wyższości muzyki współczesnej, dysonansowej, pełnej dźwięko-szmerów" nad hieratyczną muzyką przeszłości. Owa wyższość wynikała m.in. z tego, że "maszyna zdołała już wytworzyć tak wielką ilość rozmaitych szmerów, że czysty dźwięk, z natury swojej skromny i monotonny, nie wywołuje już żadnej emocji".

Russolo zapomniał, że świętości dźwięku nie powodują kapłani - ona płynie z samego faktu Istnienia. Podobnie jak u Marinettiego - jego wyzwolenie słowa utknęło w naśladowaniu tonotu maszyn i trzasku granatów. Ich słowa stawały się ciałem, odartym z życiodajnej tajemnicy i napędzonym mieszką gniewu, a może lęku. Futurystom, głuchym w swoim zapamiętaniu Natura milczała, dosiedli więc maszyny. Nie była to zbyt daleka podróź, ale za to poruszająca wszystko wokoło. Dlatego też zainspirowała wielu twórców - od anarcho-mistyków DADA do materialistów konstruktywistycznego produktywizmu.

Futuryzm rosyjski pojmował wyzwolenie słowa całkiem inaczej, głębiej. Zrywając w równie gwałtowny sposób ze

sztuką tradycyjną, Rosjanie starali się zgłębić przestrzeń, z której formowane są nazwy i dźwięki, lecz nie po to by stopić w niej swoje jaźnie, ale by wieść poezję żywą, objawioną. Tak pojmowany język poetycki nazywali "zaumnym", pozarozumowym. Aleksiej Kruczonych 1913: "Przed nami nie było sztuki słowa. Jednym i zdecydowanym dowodem na to, że dotychczas słowo było w okowach JEST JEGO PODDANSTWO WOBEC SENSU; dotychczas twierdzono, że myśl dyktuje prawo słowa, a nie odwrotnie. Myśmy odkryli ten błąd i stworzyliśmy swobodny język pozarozumowy, powszechny. Dawniej dochodzili artyści poprzez myśl do słowa, my zaś poprzez słowo do bezpośredniego pojmowania"/5/.

Tendencja ta miała swoje paralele w poszukiwaniach w plastyce Malewicza, Puni i innych. W 1916 roku Wiktor Szkłowski pisał: "Myśl i mowa nie mogą dotrzymać kroku doświadczeniu człowieka, toteż artysta ma prawo do wypowiedzi nie tylko w zwyczajnym języku/pomysły/ale i w języku osobistym/niedoskonałym/, który jest "zaumny". Język zwyczajny krępuje, zaś ten wolny zezwala na swobodniejszą wypowiedź... Słowa umierają, Słowo jest wiecznie żywe. Artysta zobaczył słowo od nowa i jak Adam nadaje wszystkiemu imiona..." /6/.

Ekspresjonizm tej poetyki, wierszy Chlebnikowa, Kruczonych, Ilji Zdanewicza, Czokowskiego, był otwarty na magiczną siłę Słowa. Bliskie wciąż im było doświadczenie starocerkiewnego, glossolalia staroruskich sekt, o których

wspomina Szkłowski w swoim artykule. Mistyczny idealizm miesza się w ich twórczości z ideologią nadchodzącej rewolucji, podobnie jak w malarskiej myśli Malewicza i innych artystów tego okresu. Jest to widoczne w całej praktyce i teorii języka "zaumnego", liczbowych spekulacjach Chlebnikowa, a także tradycji, na którą się powoływali - Blaimont, Goethe, Bieły, Lermontow, Schiller... Wprawdzie nowa sztuka przyszłości miała realizować się w oderwaniu od dotychczasowego kontekstu mistyczno-religijnego rozumowego, to jednak irracjonalizm poszukiwał pozarozumowych kierowań tworzącego ku intuicji i uczuciu, które są podstawą doświadczenia mistyczno-religijnego właśnie...

Rosyjskie zerwanie z kanonami sztuki było całkiem inne niż we Włoszech; nie będąc obciążonymi w takim stopniu ciężarem obumarłej cywilizacji /owe muzea, biblioteki i sarkofagi, które chcieli palić Włosi/, Rosjanie byli świadomi konieczności istnienia kulturowej tradycji, która ich poetykę stwarzała. Dlatego bliski im był Błok, także symboliści, przeciw którym występowali. Włosi tradycji już nie potrzebowali, ta bowiem wpisana była w każdy otaczający ich kamień, w każdą twarz. Na koniec Rosjanie starali się wypracować naukową teorię poetyki; nieoceniony Szkłowski był uczniem wielkiego filologa Jana Baudouina de Courtenay. Podczas pierwszej wojny światowej powstał OPOJAZ - Towarzystwo Badania Teorii Języka Poetyckiego, które skupiało

futurystów i młodych filologów i którego działalność poświęcona była analizie języka. Z OPOJAZU wywodzili się tacy językoznawcy marksistowscy jak Lew Jakubiński, Borys Eichenbaum, Tynianow, jednak w początkach ruchu, tak jak i u futurystów, można by odnaleźć przemieszanie wątków idealistycznych i materialistycznych. Te skrajności widać w całej sztuce rewolucyjnej Rosji, co w efekcie doprowadziło do rozłamu, z Malewiczem, Kandinskim, Lissitzkym, Pevsnerem po jednej stronie, a Tatlinem i Rodczenką po drugiej. Po rewolucji artyści nowej sztuki i nowego języka czynnie włączyli się w budowanie kultury nowego państwa. Ten pęd do przemiany życia owocował nowymi zdobyczmi sztuki, która wychodziła na ulice poprzez okna ROSTRA, przemierzała Rosję w agit-pociągach... Słowo zdobywało nowe przestrzenie, przenikało obrazowy język plakatów /współpraca Rodczenki i Majakowskiego/, nowej typografii. Ta rewolucja przemieniała poezję i malarstwo; język zaumny, podobnie jak u artystów Dada był procesem analogicznym do malarskiej abstrakcji. Obydwa początek swój brały z reakcji na upojny śpiew łabędzi sztuki XIX wieku, "burżuazyjnej sztuki słodkiego przedstawienia". Ten protest, potrzeba nowej organizacji i sztuki i życia, miały wymiar indywidualny i społeczny; pierwszy dążył do stopienia z drugim, ten drugi go zalał. Udział w życiu Nowego Społeczeństwa oznaczał coraz większe wyrzeczenie na rzecz - Rzeczy, toteż wkrótce muzy zamilkły.

"Zaum" był słowem kluczem poszukiwań nowego języka w poezji jak i w plastyce. Poezja i plastyka pozarozumowa była głównym nurtem nowej sztuki rosyjskiej przed Rewolucją/grupy Hylea, Walet Karowy/. W zasadzie kontynuowano tam problematykę wyrosłą z twórczości symbolistów, choć nadchodząca epoka miała zmienić w sposób jednoznaczny kierunek poszukiwań, który nastąpił w latach 1916-1917, był szczególnie widoczny w grupie malarzy: różnice ideowe spowodowały rozjeżdżenie się dróg suprematyzmu Malewicz i konstruktywizmu Tatlina, Rodczenki i innych/7/. Początek lat 20-tych określił jeszcze mocniej stanowisko ukształtowanego już ruchu konstruktywistów; konieczność podążania na czele frontu nowej sztuki społecznej zwiększała się wraz z objęciem kierowniczych stanowisk zarządzania kulturą budującego się państwa. Orientacja produktywistyczna nie pozwoliła już zmieścić się w ramach sformułowanych programów wykładania sztuki artystom tego formatu, co Kandinski. Produktywizm, którego rozwój nieprzypadkowo wypada na okres NEP-u, zwracał coraz większą uwagę na materię i wynikające z niej możliwości konstrukcji dzieła, produkcji sztuki. Antypsychologizm /i antyhumanizm w istocie/, który wykluczył spirytualistyczne koncepcje Kandynskiego, jest również widoczny w ówczesnych teoriach OPOJAZU. "Cała rzecz w tym, że tylko twórczość dźwiękowa może być twórczością w pełni językową, ale tylko o tyle, o ile ma na myśli dźwięki języka właśnie, a nie dźwięki

jako po prostu akty psychofizjologiczne..." /8/. Wprawdzie teoretycy produktywizmu zwracali uwagę na prymat procesu istnienia przedmiotu w społeczeństwie - wytwarzanie i konsumpcja/, to jednak horyzonty tej praktyki zostały przecięte przez przedmiot określone. Ponadto, linearyzm przyjętej przez nich nauki społecznej był w swojej istocie statyczny, nie dynamiczny. O ile dla futurystów sprzed 1917 rewolucja była celem samym w sobie, i postawa ta otwierała potencjalnie nieskończone możliwości /trącąc wprawdzie anarchizmem/, to produktywiści zamykali przestrzeń doświadczenia ludzkiego w ścisłe ramy maszyny i jej elementów.

Lata 20-te zamykały więc w pewien sposób futurystyczne prace nad językiem. Produktywizm wydał owoc w postaci literatury faktu. Ostatnie doświadczenia rosyjskiej awangardy ze słowem - to funkcjonalna typografia konstruktywistyczna. Jak pisał Tschichold "wyprowadziła ona zjawisko formy z funkcji tekstu".

Ciekawe realizacje Lissitzky'ego, Rodczenki, Gana i innych, były oparte o formę określoną podstawowymi elementami składu drukarskiego i techniką druku. Konstrukcja tekstu miała za zadanie wydobyć wewnętrzny rytm treści, wzmagając przejrzystość i jasność przekazu. Dzieła wzbogacono techniką fotomontażu, co wkrótce doprowadziło do sporu /Tschicholda, Strzeżińskiego, Teigego/ o typograficzną czystość prac i postulat o

rezygnację z "literackich" elementów obrazu fotograficznego. podobnie jak i w innych dziedzinach artystycznych, naczelnymi dyrektywami były funkcjonalizm i utylitaryzm, wychodzenie z materii określającej formy i funkcje dzieła. Toteż poszukiwania twórcze ograniczone zostały do materii słowa - liter, słów i znaków.

PATRZĄC z perspektywy czasu na bunt słowa rosyjskich futurystów widać niejednorodność ruchu, którego uczestnicy "szli w rozsypce i chcieli różnych rzeczy"/9/. Ich poszukiwania w głąb słowa, pełne sprzeczności, odzwierciedla stan człowieka początków wieku, UWIKANEGO W ZNACZENIA, KTÓRE GO NIEWOLĄ, I NA KTÓRE NIE CHCE SIĘ ZGODZIĆ.

Na Zachodzie Europa słowa wyzwolone przez Marinettiego znalazły nowych adeptów nowego języka w osobach artystów Dada. Dada zrodzone w chaosie i zniszczeniu I wojny - Zurichu i w Berlinie - podejmowało w pewnym sensie doświadczenia Włochów i Rosjan. Jednakże bunt jakościowo całkiem inny od buntu Dada. Dadaści zainspirowani przez obydwa, co się tyczy również ich zainteresowania słowem /o czym pisał Haussman w swoim "Wstępie do historii wiersza fonetycznego"/. Włoskiej progresji zmierzającej ku wojnie przeciwstawiali bezprogramowość pojętą jako podstawa i antymilitaryzm. Anarchia, ironia i dadaistyczny chaos były kontynuacją doświadczeń futurystów rosyjskich, lecz artystów Dada odróżniał program

konsekwentnej bezprogramowości. Wobec tego obce im było owo zapatrzenie w materię, w którym zastygła dążność ku słowu u Rosjan, tak jak zastygły w nim intuicja i uczucie. Artystami skupionymi w koło Hugo Balla i Cabaret Voltaire - jak Tristan Tzara, Arp, Marcel Janco, Huesenbeck - kierowała potrzeba, konieczność odnalezienia własnej wolności i własnego głosu w chaosie i zgiełku wojny przetaczającej się przez Europę. Takiemu chaosowi przeciwstawili swój hałas. Było to gorączkowe poszukiwanie wolności - w słowie, i zapomnienia w chwili; zapomnienie to nie było pokryte kurzem - ono raczej wzbijało tumany kurzu na prowokowanego "mieszczucha", pełne gwaru, radości, życia. Różnorodność Dada umyka ujęciu w ramy krótkiego opisu: głównymi kierunkami dadaistycznych realizacji były - agresja, zapał i prowokacja w działaniu, poszukiwanie w nieświadomości i automatyzmie tworzenia, w abstrakcji i mistycyzmie. Pomnikiem idealizmu i bezinteresowności Dada jest życie Hugo Balla, który po kilku latach przewodzenia dadaistycznym manifestacjom i ekscesom odszedł od sztuki i osiadł na wsi sycylijskiej, prowadząc pobożne życie wśród ubogich wieśniaków. Hans Richter pisze w swoich wspomnieniach, że jeszcze w wiele lat po śmierci Balla mieszkańcy Ticino mówili z podziwem i miłością o jego szlachetności i dobroci. Niewątpliwie idealizm ten zbliżył go z Kandinskim, kiedy ten przybył do Zurichu. Owoc poszukiwań w języku zawiera w sobie wszystkie

piętna tego ruchu. Wolność słowa, ogłoszona przez Marinettiego znajdowała swój wyraz w typografii druku Dada. Słowa wyzwolone układane były w wyrazy protestu. Stefan Themerson relacjonuje recytację wiersz Schwittersa w 1924 roku. Artysta pokazał publiczności wiersz składający się z jednej litery "w" na kartce papieru, a potem recytację, powoli podnosząc głos, którego brzmienie narastało od szeptu do zawodzenia i kulminowało w przenikliwym szczekaniu psa. Była to jego odpowiedź, jak pisał Moholy-Nagy, nie tylko na społeczną sytuację, lecz także na zwyrodniałą, "słodkoustną", "kru-czopiórą", "gadajaco-potoczastą" poezję/10/. Przeciwno upojeniu się językiem aż do zamroczenia, Schwitters, zbrojny jedynie w uczucie, wytoczył poemat jednej litery. To "zagadnienie" języka, uwięzienie ludzkiej mowy w szeregi słów coraz mniej znaczących /co tak bardzo boleśnie będziemy odczuwać w drugiej połowie XX wieku/, prowokowało dadaistyczną wolność w słowie, tak jak prowokowało futurystów. Może dlatego też Dada amerykańskie nie poświęciło słowu zbyt wielkiej uwagi, bowiem ciężar tradycji oparty na rusztowaniu słów nie parł na kulturę i życie z taką siłą jak to miało miejsce w Europie.

Wolne słowa były bronią na mieszczańskie, poukładane głowy; murzyńskie wiersze Huelzenbecka /Sokobauno sokobauno.../ czy wiersze fonetyczne Balla /gadji beri bimba.../ prowokowały i doprowadziły salę do

wrzenia, śmiechu i oburzenia. Chaos dadaistycznego doświadczenia możliwości słowa był w pewnym sensie mimetyczny, bowiem dadaści pojmowali Naturę jako moc bez intencji przemieniającą świat. Toteż i oni przemieniali miana dowolnie, tak jak dyktowała im to ich własna natura. Hans Arp głosił: "Dada jest praźródłem wszelkiej sztuki. Dada opowiada się za "bez-sensem" sztuki, co nie oznacza jednak bezsensu. Dada jest bez sensu podobnie jak przyroda"/11/. Wyrazem tej nieintencjonalności jest cała "poezja abstrakcyjna" Balla /jak ją nazywa Richter/ oraz trochę późniejsze wiersze fonetyczne i optofonetyczne Hausmanna i Schittersa. "Wiersze fonetyczne wyrażały nasze pragnienie rezygnacji z języka wyeksploatowanego do niemożliwości przez dziennikarstwo. Musiały sięgnąć do najtajniejszej alchemii słowa, a nawet i ją porzucić, jeśli poezja ma zachować dla siebie swą najświętszą domenę". /Ball 1917/ /12/. Jest więc tu wprost mowa o języku zdewaluowanym i martwym; nie dziennikarstwo było jednak tego przyczyną - lecz jedynie wyrazem stanu świadomości społecznej na początku wieku. Twórcy nowej poetyki Dada zwracają się ku językowi wyabstrahowanemu tak jak praktycy "zaumu". Ball pisał: "Bliska jest chwila kiedy poezja zdecyduje się odrzucić język z podobnych względów, z jakich malarstwo odrzuciło przedmiot...". W wiele lat później Hausmann skomentuje swą twórczość z lat 20-tych: w czasowo ściśle określonej kolejności. Oznacza to, że zarówno oddech jak i wytwarzany

dźwięk mają jako środki wyrazu odgrywać twórczą rolę w /dźwiękowej/realizacji wiersza fonetycznego...Celem wyrażenia tych elementów w postaci typograficznej stosowałem litery różnej wielkości...żeby w ten sposób stworzyć coś w rodzaju zapisu muzycznego.Tak oto powstał wiersz optofonetyczny.Wiersz optofonetyczny i fonetyczny stanowi pierwszy krok w kierunku poezji całkowicie odprzedmiotowanej,abstrakcyjnej"/13/.

Dadaistyczna poezja była więc świadomym nawiązaniem do tego,co w swoim czasie robili w obrazie Kandinsky,Klee czy Arp,którzy również włączali elementy tekstu-pisma do swoich prac malarskich.Automatyzm i intuicyjność tworzenia,zbliżające sztukę języka Dada do surrealizmu,dobitnie mówią o ich postawie zwróconej ku Nieznanemu.Wieloznaczność tej twórczości jest wyrażona w deklaracji Arpa:"Prawo przypadku,które zawiera w sobie wszystkie inne prawa i jest dla nas równie niepojęte jak pierwotna przyczyna życia,może zostać doświadczone tylko pod warunkiem całkowitego zawierzenia nieświadomości.Uważam,że kto stosuje się do tego prawa,ten tworzy czyste życie".Podkreślenie roli przypadku miało swoje paralele w podobnych przedstawianych teoriach Freuda,Kamrerera,Junga.Zaś w zuryskiej "Cafe Odeon",w zapachu kawy i tytoniu,świat artystycznej bohemy spotkał adeptów Kabały,Szymona Guttmanna,studiującego Torę i magię liczb Oskara Goldberga.Jednym z pierwszych,którzy dali odzew na

włoskie fanfary i fanfaronady był Guillaume Apollinaire,francuski przybysz znikąd i wielka indywidualność artystyczna. Futurystyczny atak na sztukę w celu wyzwolenia nowej energii słowa pobudził barokową wyobraźnię poety,który w 1913 roku ogłosił "Antytradycję futurystyczną"/napisaną dla Marinettiego/.Manifest pełen jest entuzjazmu dla nowej wolności języka artystycznego.Apollinaire podzielił tęsknoty Marinettiego do stworzenia języka żywego,głosił więc destrukcję składni,porządku typograficznego i syntaktycznego /"nie ma czego żałować"/ i tworzenie "literatury czystej.Słowa na wolności,Tworzenia słów,Plastyki czystej,Twórczości,inwencji prorocstwa opisu onomatopeicznego,muzyki totalnej i sztuki hałasów..."/14/. Nowa świadomość świata domagała nowych środków opisu.Jednak ówczesna Francja /i jej artyści/ różniła się bardzo od sytuacji Włoch; futurystyczna realizacja haseł Marinettiego nie zachwyciła Apollinaire'a,mocno osadzonego w tradycji literackiej,poety lirycznego.Jego wnikliwy umysł i zmysł tradycji przeczył rewolucji a'1 futurismo,toteż w eseju "Duch nowych czasów i poeci" poeta dystansuje się wobec praktyk Włochów /i Rosjan,choć tych z pewnością zbyt dobrze znał

*Guillaume Albert Vladimir Aleksandre Apollinaire de Kostrowitzky.Ur. w 1880 r.Matką jego była Polka,Angelika Kostrowicka/przyp.red/.

nie mógł/. W eseju wygłoszonym publicznie w grudniu 1917, Apollinaire podkreśla twórcze możliwości, jakich dostarcza eksperymentowanie formalne"; aliteracja, asonans, nowa typografia - wszystko to poszerza skalę wypowiedzi myśli poetyckiej, a w przyszłości może dać "syntezę wszystkich sztuk, muzyki, malarstwa, literatury". Odwieczna pieśń Europejczyka, przynajmniej od czasu rozdzielania sztuk. Jednocześnie Apollinaire pisał: "Ale we Francji na ogół nie można znaleźć "słów na wolności", do których doszły wysiłki futurystów włoskich i rosyjskich, przesadny owoc ducha nowoczesnego, albowiem Francja nie znosi nieporządku. W tym kraju chętnie wraca się do początków, czując wszakże odrzecz do chaosu"/15/. Słowa na wolności u Apollinaire'a - to kaligrama. Niektóre z nich, jak np. "List oceaniczny" są zapisem rzeczywistości wielopłaszczyznowej, symultaneizmu wydarzeń. Jest to całkiem nowa przestrzeń poetycka, komponowana jak kubistyczne collage z dowolnej materii, na futurystyczny sposób zdynamizowana. Dynamizm zapisu niektórych kaligramów był podyktowany czasem okopów, w których były pisane. Ale większość tych wierszy aż nazbyt przypomina renesansową, a zwłaszcza barokową poezję figuralną, z którą Apollinaire, namiętny bywalec bibliotek i straganów bikinistycznych, mógł być zaznajomiony. Tak czy inaczej wiersze te ożywia koncepcyjizm iście barokowy i tu i tam troska o zadziwienie"; najlepszym przykładem będzie tu wiersz w kształcie zegarka, na którym kolejne godziny

oznaczono słowami symbolizującymi liczby: serce=1, oczy=2, dziecko=3, AGLA/ mistyczna odmiana tetragramatonu/=4, ręka=5, itd. Ta gra ze znakiem i znaczeniami przywodzi na myśl wiersze George'a Herberta czy kabalistyczne kompozycje innych poetów Baroku - podobnie jak figury, akrostychy i gry słowne kaligramów, poezji, dla której wolność tworzenia i nieco zabawy były w koniecznościach okopu zbawienne.

Wizualizm KALIGRAMÓW sprzyjał zmysłowości tej poezji, potrzebie opisywania świata pełnego dźwięków, kolorów, smaków, uczuć prawdziwych i zmyślonych... Humanizm Apollinaire'a określony względna prawdą o człowieku, nie pozwolił mu naśladować w poezji maszynowych warkotów i trzasków futurystów włoskich, ani też metafizyki rosyjskiego "zaumu"; najbliższy był być może artystom Dada, czego znakiem zdaje się być wiersz "Zwycięstwo". Wydawane i malowane przezeń dźwięki są ludzkie, tak bardzo ludzkie, że Kaligrama bliższe są tradycji "Flaszy" Panurga/Rebelais/ niż maszyn Marinettiego.

Doświadczenie Wielkiej Awangardy XX wieku z kształtem, dźwiękiem i znaczeniem słowa nie ograniczały się oczywiście do miast włoskich, rosyjskich, Zurichu, Berlina i Paryża; raczej było to wspólne doświadczenie całej starej Europy rodzącej w bólach czasy eksperymentowania słowem wyzwolonym, które zbudowały podstawy nowych poetyk

drugiej połowy wieku. Świadomość obrazowości pisma, języka powróciła do europejskiego doświadczenia kultury: słowo zostało na nowo ujrane, usłyszane i wykrzyczane. Czy raczej na nowo dostrzeżono kondycję człowieka, wkraczającego w nowe czasy, bezbronnego wobec zła, które tworzył, nieufnego już wobec słów, które wypowiadał? Wielka batalia o nową sztukę byłaby więc walką o rozumienie, zobaczenie - i opisanie na nowo. Następne lata wystawiły ciężką próbę; Marinettiego bezkruwawo połknął Mussolini /tam gdzie stukają obcasy może być tylko jeden "wódz"/, Hitler zniszczył awangardę w Niemczech, podobnie Stalin w ZSRR. Nadchodziły czasy nowych doświadczeń, weryfikujące utopie, zatapiające ludzi powodzią nowych słów i nowej mowy.

* * *

Druga wojna światowa wstrząsnęła potężnie Europą i światem, i strząsała posady kulturowego europocentryzmu ekumeny. Ogromny szok, śmierć tysięcy w imię Ojczyzny, Boga i Człowieka, dokonana pod archepitycznym symbolem swastyki /rozwiniętej na krzyżu ukośnym/ zatkniętej na rzymskim "labarum", zerwał wiele nici wiążących wiek XIX z XX. Stary świat zniknął bezpowrotnie, malejąc do objętości ksiąg, sztychów i obrazów. Jednocześnie totalitaryzm opanowywujący w latach 30-tych życie jednostki i ludzką kulturę na Wschodzie i na Zachodzie

dokonał dewastacji na tkance języka w skali dotychczas niespotykanej. "Bóg" na żołnierskich klamrach i w ustach błogosławiących te klamry mógł obezwładnić najbardziej gorące serca, i choć był to ten sam starotestamentowy "Bóg" Narodu Wybranego, to jego siła niszcząca była tysiąckroć większa, potwornie wyolbrzymiona stosami ciał, które pochłoniął Oświęcim, i inne imiona Molocha zagłady.

Wypalone ruiny języka będą czekać długo na ożywczy deszcz, na nowe życie i nową wiarę. Jednak praca rozpoczęta przez artystów Wielkiej Awangardy znalazła swoich kontynuatorów, choć zdaje się niektórym, że po tych wielkich jatkach historią sztuki należy rozpocząć na nowo. Nie ulega wątpliwości, że sztuka lat 40-tych, 50-tych jest konsekwencją artystycznych dokonań moderny. Hasłami przewodnimi nie będą już jednak dynamizm i ruch; ruiny po przewrotach wymagać będą raczej rozebrania aż do fundamentów, i budowania na nowo.

...

/cdn/

Piotr Rypson

--- --
 ...stop start stop startstopstartooa.
 AA...

Sakuma Masami

Artysta Japoński. Obie grafiki pochodzą ze zbiorów klasztoru lubińskiego Benedyktynów.

Jewhen Michnow'sky

(1964) Poeta. - Pismo, z przeprasami, ponownie, mniej nadzieję tym razem poprawnie drukuje utwór "Rajski poemat." To dobry wiersz. Inne drukowane obecnie - także w niezłej kondycji. Opisują się wzajemnie przenosząc skomplikowany własny i odczuwany świat na szczęśliwą twórczą językowo płaszczyznę; w obręb apoetyckiej wyobraźni - dadaistycznej, twierdzi autor. Jewhen M. podjął zarazem próbę zorganizowania fundacji na rzecz Sztuki Osobowej. Wiem jednak - problem jest bardziej skomplikowany aniżeli można by podejrzewać zwykłą i nie tylko literacką wyobraźnię. Wszystkie kroki są ważne, tym bardziej takie. Póki co, cieszymy się samą poezją, a rozwiązania są tajemnicą sztuki.

Piotr Rypson

(1956) Zajmuje się historią literatury i sztuki, krytyką artystyczną. Autor szeregu artykułów i opracowań oraz książek - "Obraz Słowa"/1989/, "Mail Art czyli sztuka poczty"/1986/, "Der Raum der Worte"/1991/. Redaktor "Obiegu", pisma o sztuce. Kurator w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie.

Ryszard Marek Kędzierski

(1957) Po "Dalszych okolicach" Czesława Miłosza czytam porządnie wydane/Wyd.Dolnośląskie/ "Rovigo" Zb.Herberta. Urzekająca poezja o prawdziwym zcierpiałym obliczu doświadczonego tyłaczka, ale zwycięskiego poety. Pogodnym krokiem rozprasza niepewność i o "pół kroku"/"Pan Cogito na zadany temat: "Przyjaciele odchodzą"/" wchodzi do szeregu wybranych w przyanielskiej sferze sacrum. Który z krytyków odważy się dostrzec tę ludzką, Jego prawdę? Nie znalazłem w opublikowanych już w kraju recenzjach..!

Praca, prócz redakcyjnej, w ogrodzie. Pielęgnacja kopru i sprzedaż. Wszystko możliwie we właściwej porze. Pierwszy zbiór mniej więcej się udał. Teraz dorasta następny. Przynosi minimalne pieniądze, ale przecież to konieczne.

Opracowuję program ostatecznej formy finansowania, dokładniej samofinansowania wydawcy i co ważne - autorów. Przepraszam, ale ostatni numer przygotowałem, obcinałem już nie drukarz, ale introligator. Niestety zrobił swą pracę niedobrze. Zatem wykorzystam "obrzynarkę" fotograficzną.

Chciałbym, aby wszyscy dobrze rozumieli, fakt zdawałoby się oczywisty: SzO nie zajmuje się przedstawianiem treści międzywierszowo, ale ją odnosi wprost; pomimo, że autorzy zwykle najpewniej wypowiadają się we własnym języku sztuki.

39 _____ SZTUKA OSOBOWA --miesięcznik _____
Wszelkie prawa zastrzega: Sztuka Osobowa

Autorzy numeru dziewiątego: Sakuma Masami,
Jewhen Michnow'sky,
ADRES REDAKCJI: Piotr Rypson,
SZTUKA OSOBOWA Ryszard Marek Kędzierski
ul.Żłocieniowa 3

51-251 WROCŁAW

Redaktor programu:

Ryszard Marek Kędzierski

Wiedzą, że wiele wydarzeń jest sterowanych przez ludzi, a Pan Bóg jedynie nad całością czuwa, chociaż to co się zdarza zawiera wszelkie prawdopodobieństwo Zła i Dobra.

PRENUMERATA tylko:

- za zaliczeniem pocztowym, po poinformowaniu redakcji, w cenie pojedynczego egzemplarza - 12.000 zł.
Cena egz. za granicą - 1 dol.

UWAGA REDAKCJI

SzO przeprasza Czytelników przed możliwością pojawienia się niewielkich między innymi nadzieję błędów biometrycznych w tekście.

Redakcja nie zwraca materiałów przyjętych do druku.
Stanowią archiwum SzO.

Wydawca i skład: APO

Druk: Ksero

Nakład: <50 egz.

Numer indeksu: 377635