

WSTĘP

6 Paulina Kurc-Maj, Paweł Polit

CZĘŚĆ I

FILOZOFIA BŁAZEŃSTWA.

Dadaistyczne impulsy w polskiej sztuce pierwszej połowy XX wieku

14 WPROWADZENIE
Piotr Juskiewicz

26 PIERWSZE GŁOSY
O DADAIZMIE NA ŁAMACH
KRAKOWSKIEJ PRASY
(1918–1921)
Przemysław Strożek

38 DADA NAD WARTĄ –
O KILKU ANALOGIACH
I ZASADNICZYCH RÓŻNICACH
POMIĘDZY DADAISTAMI
A TWÓRCAMI PLASTYCZNEJ
GRUPY BUNT
Agnieszka Salamon-Radecka

50 ELEMENTY DADAISTYCZNE
W TWÓRCZOŚCI WITKACEGO
Aneta Pawłowska

64 IMPULS DADAISTYCZNY
A MILCZENIE WŁADYSŁAWA
STRZEMIŃSKIEGO
Anna N. Nawrot

78 ROMUALD KAMIL WITKOWSKI
JAKO DADAISTA? TWÓRCZOŚĆ
OD 1915 ROKU DO POCZĄTKU
LAT 20. XX WIEKU
Janusz Antos

ANEKS 1

94 DADA JAKO EPIFANIA.
EPIFANIA JAKO LUDUS.
LUDUS JAKO RECTA RATIO
Krzysztof Cichoń

CZĘŚĆ II

CZY DUCH DADA BŁĄKAŁ SIĘ NAD
WISŁĄ? – echa dadaizmu w polskiej
literaturze międzywojennej

124 WPROWADZENIE
Beata Śniecikowska

134 DADAISTYCZNE Z DUCHA
POSZUKIWANIA MŁODEGO
WATA
Krystyna Pietrych

152 „NAJGENJALNIEJSZA
GENJALNOŚĆ GENIUSZÓW
XX WIEKU”. NA MARGINESACH
POLSKIEGO FUTURYZMU
Aleksander Wójtowicz

170 DADANAIZM, CZYLI POCZĄTKI
POEZJI DŹWIĘKOWEJ
W TWÓRCZOŚCI JANA
NEPOMUCENA MILLERA
Michalina Kmiecik

186 „OD DZIEŁA SZTUKI
WINNO ŻĄDAĆ SIĘ
NIEOCZEKIWANEGO”. ECHA
DADAIZMU W POLSKIM
TEATRZE MIĘDZYWOJENNYM
Katarzyna Maćkała

CZĘŚĆ III

OBRAZ ZAKWESTIONOWANY?
Modele interpretacji dadaizmu
w sztuce polskiej lat 60. i 70.

214 WPROWADZENIE
Marcin Lachowski

220 ZASADNICZO NIE BYŁO
MIEJSCA NA DUCHAMPA
ZA ŻELAZNĄ KURTYNĄ.
Anna Markowska

238 NEODADAIZM OKOŁO
1960 ROKU – DIAGNOZA
PIERRE'A RESTANY'EGO
I ARTYŚCI POLSCY
Piotr Majewski

250 STRATEGIE AMBIWALENCJI
W TWÓRCZOŚCI LESZKA
PRZYJEMSKIEGO
W LATACH 70.
Grzegorz Borkowski

260 TENDENCJE NEODADA
W POLSKIEJ SZTUCE –
RECEPCJA JOSEPHA BEUYSA
Marta Ryczkowska

276 KAMUFLAŻ, BŁAZENADA,
EKSPERYMENT.
STRATEGIE DADA UKRYTE
NA MARGINESACH
DYSKURSU INSTYTUCJI
KINEMATOGRAFII PRL LAT 70.
Hanna Margolis

288 „SAMOCHÓD
NAFASZEROWANY
MŁOTKIEM”:
DADA NOWA FALA
Jakub Kornhauser

ANEKS 2

302 ODPOWIEDŹ NA KOMUNIKAT
ELEKTRONICZNY
O KONFERENCJI
Józef Robakowski

CZĘŚĆ IV

„I KNOW DADA”.
Neodadaizm lat 80. w Polsce

326 WPROWADZENIE
Daniel Muzyczuk

332 DADAIZM W RĘKACH
POSTMODERNISTY. KILKA
UWAG O TEATRALNYM
JĘZYKU JERZEGO
GRZEGORZEWSKIEGO
Michał Zdunik

348 ARTZINOWE (RE)AKTYWACJE
DADAIZMU
Magdalena Lachman

372 W GRUPIE ŁATWIEJ BYĆ
DADA? POSTDADAISTYCZNY
ELEMENT W AKCJACH GRUPY
ŁÓDŹ KALISKA
Anka Leśniak

388 DADAISTYCZNA MIMIKA,
STRYCH I KRES SZTUKI
Karol Jóźwiak

402 NIHILIZM JACKA
KRYSZKOWSKIEGO
Dominik Kuryłek

432 NOTY O AUTORACH
435 BIBLIOGRAFIA
449 INDEKS

Niniejszy tom jest zbiorem artykułów powstałych w związku z konferencją zainspirowaną wystawą *Dada Impuls. Kolekcja Egidio Marzony*. Wystawa prezentowała szeroki wybór dzieł XX-wiecznej sztuki europejskiej, w których ujawniał się i powracał rodzaj postawy artystycznej polegającej na stosowaniu zbioru strategii służących kontestowaniu obowiązujących w danym okresie schematów kulturowych. Postawa ta manifestowała się z różnym natężeniem w ogólnie pojętej kulturze XX wieku, poczynając od pierwszych wystąpień słynnego zuryskiego Cabaret Voltaire w 1916 roku. Strategie te wykorzystywano wtedy, gdy dostępne metody artystyczne okazywały się niewystarczające. Chęć przekroczenia zastanych konwencji twórczych i związana z nią różnorodność środków okazywały się skuteczne zarówno wobec zmieniających się okoliczności historycznych, jak i w sposobie tworzenia swoistej antysztuki.

Częstość i różnorodność manifestacji postawy dadaistycznej w sztuce światowej nasuwa pytanie o obecność dadaizmu w Polsce. Większość narracji akademickich wiąże radykalne zjawiska artystyczne i literackie, które ujawniły się w polskim środowisku artystycznym i literackim na przełomie drugiej i trzeciej dekady XX wieku, z hasłem futurizmu, podczas gdy w Europie futurizm był już w tamtym okresie kierunkiem nieco przebrzmiałym, a co najmniej skutecznie wtopionym w kontekst nowych zjawisk artystycznych. Środowiska artystyczne Zurychu, Berlina, Paryża i Nowego Jorku pulsowały bowiem w owym czasie w rytmie dada i to on stanowił naturalny żywioł, z którego wyłaniały się

kolejne artystyczne eksperymenty. Wspominając ten okres, Aleksander Wat posługiwał się zamiennie terminami „futuryzm” i „dadaizm”; wiele przykładów twórczości awangardowej w Polsce zdradza w tym czasie cechy wspólne z postawą dadaistyczną.

Podobnie sytuacja miała się w okresie powojennym, szczególnie w latach 60., 70. i 80., kiedy sztuka polska, z jednej strony, włączała się choćby marginalnie w manifestacje neodadaizmu – np. w ruch Fluxus, a z drugiej, nadawała im swoisty wyraz. Jednak w badaniach nad polską sztuką XX wieku owo nachylenie dadaistyczne poddane było dotychczas swoistej represji i schodziło na plan dalszy wobec modernizmu konstruktywistycznego i jego konsekwencji. Konferencja, której celem było wydobycie i omówienie wątków dadaistycznych w polskiej kulturze XX-wiecznej, poczynając od okresu historycznej awangardy, do lat 80. XX wieku, wydawała się więc najlepszą reakcją na to swoiste milczenie badaczy na temat polskiej tradycji dadaistycznej.

Organizowaną przez Muzeum Sztuki konferencję poprzedziło rozesłanie do polskich ośrodków akademickich otwartego zaproszenia. Wyboru referatów dokonało czworo specjalistów z zakresu polskiej sztuki i literatury awangardowej: prof. UAM w Poznaniu dr hab. Piotr Juskiewicz, dr hab. Beata Śniecikowska z Instytutu Badań Literackich PAN, dr hab. Marcin Lachowski z Uniwersytetu Warszawskiego i Daniel Muzyczuk z Muzeum Sztuki w Łodzi. Podział wystąpień odpowiadał czterem głównym panelom konferencji, którymi opiekowali się wymienieni specjaliści. Pierwszy panel,

FILOZOFIA BŁAŻEŃSTWA. Dadaistyczne impulsy w polskiej sztuce pierwszej połowy XX wieku

PIERWSZE GŁOSY O DADAIZMIE NA ŁAMACH KRAKOWSKIEJ PRASY (1918–1921)

Przemysław
Strożek

Pytania o recepcję dadaizmu w Polsce nurtują badaczy od lat. Na ile dadaizm był rozpoznany w momencie kształtowania się polskiej awangardy i czy miał jakikolwiek wpływ na jej historię – to niejednokrotnie stawiany problem badawczy, któremu poświęcono dotychczas kilka osobnych studiów. Beata Śniecikowska przeprowadziła szczegółowe studia literaturoznawcze nad zagadnieniem obecności dada w poetyce polskich futurystów¹, a Andrzej Turowski, Lidia Głuchowska i Grzegorz Gazda zwrócili się w stronę okazjonalnych badań nad obecnością estetyki dada w programach i działaniach polskiej awangardy². Interpretacje znaczenia dadaizmu w polskiej awangardzie sytuowane więc były za każdym razem w odniesieniu do nowych strategii literacko-artystycznych powstałych w Polsce po 1919 roku. Andrzej Turowski przekonywał w *Budowniczych świata*, że „polski dyskurs dadaistyczny, to jego symbioza, pasożytniczy byt w futuryzmie”³, a w modelu polskiego konstruktywizmu: „na dadaizm nie było miejsca”⁴. „Na dadaizm właściwie nie było w Polsce miejsca”⁵ – dodawał Grzegorz Gazda, analizując rolę dada w polskiej awangardzie, a Paweł Majerski podkreślał, że w tekstach polskich awangardzistów nie odnajdziemy „żadnych konkretnych informacji o dadaistycznych lekturach”⁶.

Nietrudno nie zgodzić się z badaczami awangardy, że w Polsce dadaizmu w takim ujęciu jak we Francji, Szwajcarii i Niemczech po prostu nie było. Nie zawiązała się w Polsce żadna dadaistyczna grupa, żaden z polskich artystów nie wystawiał na Międzynarodowych Targach Dada w Berlinie (1920) czy na Salonie Dada w Paryżu (1921), które miały na celu ukazanie szerokiego i międzynarodowego spektrum aktywności dadaistycznego ruchu. W dadaistycznych pismach tego czasu nie ukazały się też żadne teksty polskich twórców. Choć można zaobserwować pewne echa dadaizmu w twórczości krakowskich i warszawskich futurystów, to jednak nie posługiwali się oni tym terminem i nie określali swoich wystąpień mianem dadaistycznych. Dopiero po latach Wat wspominać będzie, że polski „ruch miał najmniej wspólnego z klasycznym futuryzmem. [...] Tak że właściwie to trzeba sprowadzić do dadaizmu”⁷. Z kolei Anatol Stern, przygotowując antologię „polskiego dadaizmu” dla publikacji „Cahiers de Dada et du Surrealisme” 1968 nr 2, zwracał uwagę, że w jego *Futuryzjach* znalazł się dadaistyczny wiersz pt. *Autoportret*⁸, a Jan Brzękowski również w latach 60. wspominać będzie, że zorganizowane przez niego wydarzenie pt. *Powszechny mityng w sprawie sztuki* „było – obok almanachu *gga Sterna i Wata* – jedyną w Polsce manifestacją o charakterze dadaistycznym”⁹.

ELEMENTY DADAISTYCZNE W TWÓRCZOŚCI WITKACEGO

Aneta
Pawłowska

Faktem jest, że ludzkość degrengoluje się coraz bardziej. Sztuka upadła i niech koniec jej będzie lekki – można się bez niej obejść zupełnie dobrze. Religia skończyła się, filozofia wyżera sobie bebechy i też skończy śmiercią samobójczą. Koniec indywiduum zarżniętego przez społeczeństwo – rzecz już dziś banalna.

St.I. Witkiewicz¹

Bogata i niejednorodna spuścizna artystyczna Stanisława Ignacego Witkiewicza² doczekała się wielu obszernych analiz. Jak zauważał przed laty Konstanty Puzyna: „Kłębowisko zwane Witkacym jest niebezpieczne i trzeba co chwila bronić się przed pokusami [można dodać – interpretacyjnymi – przyp. AP], które podsuwa”³. Liczni badacze, kierując się zapewne przeświadczeniem, iż dadaizm jako wyrażnie określony nurt w Polsce nie istniał, najczęściej nie doszukiwali się takiej interpretacji działań Witkacego. Takie stanowisko zajął m.in. Piotr Piotrowski, który w książce poświęconej twórczości artysty pt. *Metafizyka obrazu* z 1985 roku⁴ pisał, iż jego zdaniem Witkacy „nie atakuje tradycyjnego pojęcia sztuki, lecz je broni”⁵. W publikacji tej Piotrowski polemizował z Andrzejem Kostolowskim, który w swej próbie interpretacji z 1969 roku prezentował Witkacego jako dadaistę⁶. W literaturze przedmiotu dużo miejsca zajmuje problem zbieżności malarstwa Witkacego z ekspresjonizmem⁷. Artystę niewątpliwie łączy z tym kręgiem przekonanie o istnieniu autonomicznych wartości sztuki, odrębnych od obiegowych idei, wzorów natury, historycznych uwarunkowań etc. O zależnościach tych pisali m.in. Mieczysław Wallis i Konrad Winkler oraz Irena Jakimowiczowa⁸. W 1975 roku Mieczysław Porębski skonstatował, akcentując oryginalność postawy artysty: „Witkacy nie poddaje się napierającym na niego wizjom i obrazom, ale je świadomie konstruuje”⁹. Podobne stanowisko zajął w 2015 roku Janusz Degler, jeden z najsłynniejszych współczesnych witkacologów, który uważa, iż: „Skalą talentów przewyższa [Witkacy – A.P.] wszystkich. Jest najwszechstronniejszym twórcą w polskiej kulturze”¹⁰.

ŚWIADOMOŚĆ DADAIZMU U WITKACEGO

W tym miejscu, niejako dla usprawiedliwienia tego tekstu, należy dodać, iż wyraźna świadomość istnienia dadaizmu (jako tendencji artystycznej) pojawia się w wielu dziełach literackich Witkacego. Nazwa ta pada w rozmaitych dziełach artysty powstałych około 1920–1921 roku. Istotne wzmianki o nowym kierunku występują zarówno w dramacie *Kurka wodna*, jak i satyrycznym piśmie drukowanym w Zakopanem pt. „Papierek Lakmusowy”, do którego wkrótce powrócę. W dramacie *Gyubal Wahazar* artysta prześmiewczo ustami jednej z postaci przesyła widzowi zagadkowy komunikat:

To jest straszliwa prawda mojej metabiochemii. W zindywidualizowanie gruczolizacji – zawdzięczam to teoretycznym

pracom Ojca Unguentego, który w genialnej swej dedoindukcji introspekcyjnej – proszę nie pomieszać tego pojęcia z dadaizmem – przewidział nawet ten wypadek¹¹.

Rozwinięcie koncepcji dadaizmu, który nie był kierunkiem artystycznym w tradycyjnym znaczeniu tego słowa i nie pozostawił po sobie jednolitych wyznaczników formalnych, a jedynie nową etykę artystyczną, z której później dość nieoczekiwanie wyłoniły się nowe formy wyrazu w postaci antysztuki – podsuwa Witkacy w nieukończonej powieści pt. *Jedyné wyjście* (1931–1933), pisząc: „dajmy pokój sztukom pięknym, które naprawdę zdechły na naszych oczach i stwórzmy nie sztukę [...]”¹². W konstatacji tej wydaje się bardzo bliski myśli słynnego dadaisty Francisca Picabii z 1919 roku: „Śpiewać, rzeźbić, pisać, malować, nie!”¹³. Spośród komentatorów twórczości Witkacego o jego związkach z dadaizmem rozumianym jako „gra ze sztuką” pisze szerzej jedynie Wojciech Sztaba, podkreślając wszakże różnicę między obiema postawami jako „grę zamkniętą outsidera” w przypadku Polaka i „grę otwartą prowadzoną w rodzinie wielkich «likwidatorów» sztuki”¹⁴.

WYBRANE ELEMENTY KONCEPCJI FILOZOFICZNYCH WITKACEGO

W *Nowych formach* pisanych jeszcze w Rosji w 1917 roku istotny był wątek historiozoficzny. Czas, w którym powstała rozprawa, to apokalipsa rewolucji i wojny, okres ten utożsamiał się dla artysty z dokonującym się wtedy w malarstwie zaprzeczeniem przedstawiania. Z jego własnych doświadczeń płynie pesymistyczne spojrzenie na dzieje duchowe ludzkości. W miarę rozwoju cywilizacji ludzkość zatraci uczucie metafizyczne, a wraz z nim rozwieje się i sztuka. Zniknie ona w nowym społeczeństwie jako rzecz niepotrzebna, podobnie jak zawarta w niej prawda i „uczucia metafizyczne”¹⁵. Katastrofa ta była dla Witkacego tym bardziej bolesna, że wydawała się nieunikniona. Ponadto był on przeświadczony, iż społeczeństwo przyszłości nie będzie świadome tego faktu. Tu jego pogląd zbieżny był z przeświadczeniem wielu dadaistów¹⁶. Hugo Ball twierdził wszak, że:

Dadaista walczy przeciwko śmiertelnym bólom i śmiertelnemu odurzeniu swych czasów [...]. On wie, że ów świat, system ów rozpadł się na kawałki, i że wiek, który zażądał zapłaty, zorganizował okazyjną sprzedaż bezbożnych filozofii¹⁷.

Podobną nieco artykulację tezy o upadku dotychczasowego świata przedstawił S.I. Witkiewicz:

A wszystko to co w sztuce nie jest Czystą Formą – pisał Witkiewicz – oddzieliwszy się od niej, będzie ją udawać, i kiedy w jednym pokoju będzie ona sama w męczarniach konać, w drugim obok, ten jej sobowtór odziany w jej maskę, bawić będzie ostatnich pół-ludzi w ich nerwowym zblazowaniu na wszelkie podniety, strojąc potworne miny i udając męczarnie, które tamta przeżywać będzie naprawdę, konając samotnie¹⁸.

Nieco dalej konstatuje: „Sztukę od tego rozkładu za życia nic już uwolnić nie zdoła”¹⁹. W *Nowych formach* Witkacy napominał też o konieczności agresywnej formuły nowej sztuki:

Formy dawnej Sztuki są dla dzisiejszych ludzi zbyt spokojne, one nie pobudzają do wibracji ich stępionych nerwów. Im potrzeba czegoś co szybko i silnie wstrząśnie ich zblazowany system nerwowy, co podziała jak orzeźwiająca kąpiel po długich godzinach oglupiającej, mechanicznej pracy²⁰.

Bojowość nowoczesnych form wyrazu artystycznego była postulowanym elementem wielu dadaistycznych wystąpień i eksperymentów związanych z Cabaret Voltaire działającym w latach 1916–1917 w Zurichu. Wystąpienia artystów takich jak Tristan Tzara czy Richard Huelsenbeck były pełne hałaśliwości i pasji prowokatorskiej²¹. Zdaniem Witkiewicza w formach sztuki okresu jego własnej epoki zapisana została cała prawda o potworności ludzkiego istnienia i było w nich ostatnie, ginące piękno, którego prawdopodobnie już nic przywrócić nie zdoła. W tym ujęciu Witkiewicza profecja zagłady kultury europejskiej była wyrazem przekonania o nieuniknionej przemianie *homo sapiens* w *homo ludens*. Należy zauważyć, że ludyczność działań poprzez groteskę, satyrę, gorszące zestawienia i grę słów była ważnym elementem działań dadaistów²². Tego zagrożenia nie rozumieją jednak tak zwani „znawcy sztuki”, u których owo współczesne, wydobyte, a właściwie wykrzywane (tak jak melodeklamacje dadaistów z Cabaret Voltaire przy akompaniamencie afrykańskich tam-tamów) z wnętrza artysty dzieło sztuki budzi jedynie niechęć i śmiech.

Dzieło sztuki musi powstać – pisał Witkacy – z samych najistotniejszych bebechów danego indywiduum, a w wyniku swoim musi być jak najbardziej wolne od tej właśnie „bebechowości”²³.

IMPULS DADAISTYCZNY A MILCZENIE WŁADYSŁAWA STRZEMIŃSKIEGO

Anna Nonna
Nawrot

Zestawienie czołowego przedstawiciela polskiej awangardy konstruktywistycznej z dadaizmem może wydawać się obrazoburcze. Nie tylko dlatego, że sam Strzemiński o dada wspominał w swoich tekstach teoretycznych niezwykle rzadko, ale przede wszystkim dlatego, że dla każdego, kto rzetelnie przygląda się jego dorobkowi, oczywiste są jego szacunek dla postępu cywilizacyjnego, zaskakująco trwała wiara w utopię, zaufanie do prawa i porządku. Tymczasem w recepcji Strzemińskiego liczne, chociaż marginalne, są głosy wskazujące na obszar wymykający się racjonalnym dogmatom konstruktywizmu, niepodlegający dyktaturze teorii. Na dwoistość jego sztuki wskazywała już za życia artysty Stefania Zahorska¹. Ksawery Piwocki opisywał odsuwanie się twórcy od abstrakcjonizmu i formalizmu w okresie powojennym uwiecznione zwrotem ku metaforze². Badacze o tak odmiennych postawach jak Krystyna Zwolińska³, Irena Jakimowicz⁴ i Andrzej Turowski⁵ zwracali uwagę na istotną rolę intuicji w jego praktyce artystycznej, co zbliża tego twórcę do obszarów irracjonalizmu, trudno bowiem powiedzieć, żeby intuicja należała do kluczowych problemów konstruktywizmu. Co więcej, w ostatnich latach coraz częstsze są interpretacje ukazujące dorobek Strzemińskiego w świetle zagadnień procesów poznawczych i życia wewnętrznego – od fenomenologii⁶, przez teorię afektu⁷, po psychoanalizę⁸. Ta nić recepcji sztuki twórcy unizmu otwiera spojrzenie na jego flirt z nieracjonalnością, stanowiący zaskakujący wątek dorobku tego twórcy, w przemożnej większości zdominowanego przez odautorską teoretyczną wykładnię.

Ów nadmiar niemieszczący się w granicach dyscypliny intelektualnej obecny w twórczości Strzemińskiego, mam nadzieję, może zostać lepiej uchwycony dzięki prześledzeniu współlistnienia dadaizmu i konstruktywizmu w dorobku kilkorga twórców: Jeana/ Hansa Arpa, Sophie Taeuber-Arp, Kurta Schwittersa oraz Theo van Doesburga.

DADAIZM I KONSTRUKTYWIZM

Dadaizm jest zjawiskiem bardzo niejednorodnym, uwikłanym w antagonizmy typowe dla awangardy, które wyraźnie utrudniają jego precyzyjną definicję⁹. Różnice pomiędzy dadaizmem uprawianym przez Duchampa a jego europejskimi wariacjami – zuryską, berlińską i paryską – ilustrują rozproszenie tego nurtu, którego poszczególne odłamy koncentrują się w różnym stopniu wokół problemów antytradycjonalizmu, obiektualnej tożsamości dzieła, potencjału strategii

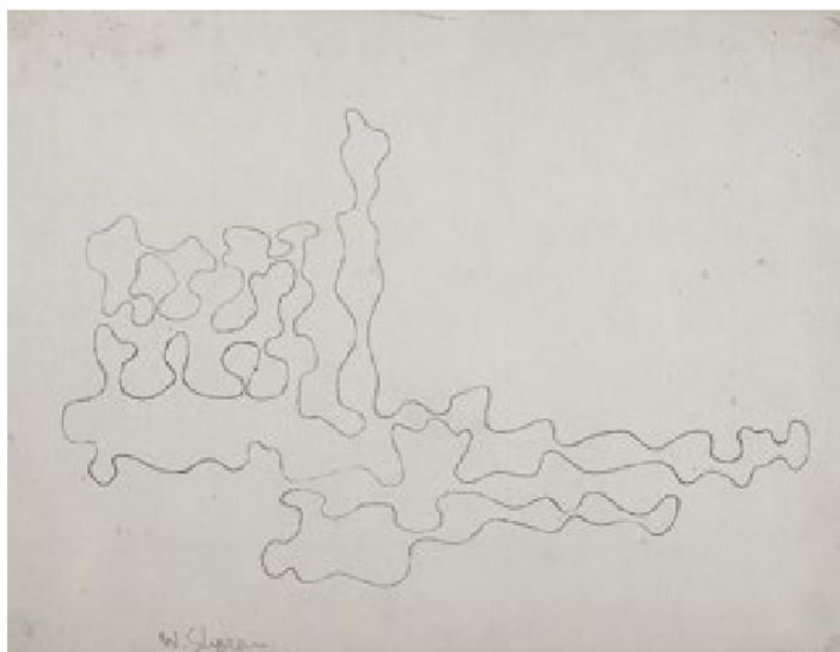
10



IL. 10 Władysław Strzemiński
Bezrobotni, 1934
tempera, tektura, 20 × 25 cm
kolekcja: Muzeum Sztuki w Łodzi
© Muzeum Sztuki w Łodzi & Ewa
Sapka-Pawliczak

IL. 11 Władysław Strzemiński
Pejzaż łódzki I, z cyklu: *Łódź bez
funkcjonalizmu*, [1936]
olej, płótno, 24 × 31 cm
kolekcja: Muzeum Sztuki w Łodzi
© Muzeum Sztuki w Łodzi & Ewa
Sapka-Pawliczak

11



IL. 12 Władysław Strzemiński
Martwa natura, 1928
olej, płótno, 38 × 46 cm
kolekcja: Muzeum Sztuki w Łodzi
© Muzeum Sztuki w Łodzi & Ewa
Sapka-Pawliczak

IL. 13 Władysław Strzemiński
Pejzaż morski, 1934
tempera, tektura, 21 × 27 cm
kolekcja: Muzeum Sztuki w Łodzi
© Muzeum Sztuki w Łodzi & Ewa
Sapka-Pawliczak

IL. 14 Władysław Strzemiński
Powidok światła. Pejzaż, 1948
olej, płótno, 65 × 82 cm
kolekcja: Muzeum Sztuki w Łodzi
© Muzeum Sztuki w Łodzi & Ewa
Sapka-Pawliczak

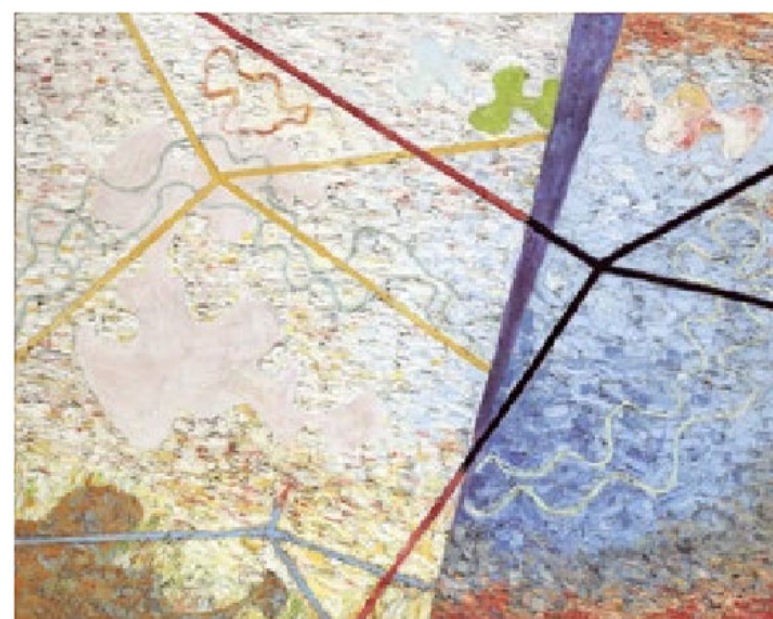
12



13



14



DADANAIZM, CZYLI POCZĄTKI POEZJI DŹWIĘKOWEJ W TWÓRCZOŚCI JANA NEPOMUCENA MILLERA

Michalina
Kmieciak

W wydawanym w latach 1921–22 czasopiśmie „Ponowa” nad wyraz często – w artykułach programowych, notach redakcyjnych czy esejach – pojawia się słowo „dadaizm”. Podtytuł działu tłumaczeń poetyckich w numerze 2 z 1921 r. brzmi: „...oD symoniDesa... Do Da – Da...”¹. Na następnych kilkunastu stronicach faktycznie pojawiają się obok siebie przekłady utworów klasycznych oraz wierszy Kurta Schwittersa. Formuła wstępna zaproponowana przez redakcję sama w sobie wymaga jednak interpretacji. W sferze znaczeniowej pozostaje przejrzysta: wskazuje, że w numerze zamieszczone zostały ody Symonidesa oraz poezje dadaistyczne (czyli Schwitters w spolszczeniach Emila Zegadłowicza i Jana Nepomucena Millera), a także cały wachlarz utworów klasycznych, romantycznych i modernistycznych, które sytuują się w historii literatury pomiędzy nimi. Forma tego stwierdzenia nastrocza nam już więcej kłopotu. Dlaczego jedyna wielka litera w tym zdaniu to D? Po co wyróżniać ją w środku wyrazu? Odpowiedź zdaje się banalna: D wskazuje na dada, jest jego symbolem, śladem. To właśnie dada ma szansę stać się nowym wyznacznikiem dobrej literatury, to w nim redaktorzy „Ponowy” pokładają nadzieję na odrodzenie twórczości w Polsce międzywojennej. Przedstawiona fraza byłaby więc najprostszą realizacją dadaistycznego rozbicia języka: wprowadzała by niezborność do wnętrza słowa, rozczłonkowywała je tak, żeby wyglądało dziwnie, przyciągało. Rytmizowała by też tok wypowiedzi: wyróżnione D stawałoby się akcentem. Wówczas akcentowany początek wersu świadczyłby o mocnym otwarciu, następnie akcent w imieniu Symonidesa padałby zgodnie z regułami polszczyzny na przedostatnią sylabę, by – w trzech ostatnich słowach – wybijać się cały czas: „Do Da – Da” to fraza skandowana, krzyczana, fraza-manifest. Symonides jako przedstawiciel tradycji, „klasyk”, schroniłby się tym samym w przypieczętowanej uzusem konwencji; dadaizm zaś stawałby po stronie radykalnej ekspresji.

Dyskutowane tu zdanie wydaje się szalenie ważne, ponieważ otwiera dział tłumaczeń, w którym pojawiają się pierwsze spolszczenia tekstów Kurta Schwittersa. Pokazuje on więc, jakie aspekty dada będą dla „Ponowy” interesujące. Oglądając pięć opublikowanych numerów, możemy bowiem odnieść wrażenie, że łączenie tego periodyku z dadaizmem to jakiś ponury żart. We wstępnym artykule do numeru pierwszego (niepodpisanym, ale autorstwa najpewniej Jana Nepomucena Millera) padają przecież hasła typowo ekspresjonistyczne: wywiedziony z Nietzscheanizmu postulat czerpania z „treści wewnętrznej”, poszukiwania własnego, uwolnionego człowieczeństwa,

potrzeba sztuki syntetycznej – „sztuki żywej”, powrót do ludowości jako „siły rozpędu, zapładniającej światy”². Styl także przywodzi na myśl manifesty grupy Zdrój, a skład redakcji³ nie pozostawia już wątpliwości: znajdujemy się w centrum myśli pomłodopolskiej.

Jednocześnie, w tym samym numerze, czytamy:

Czyliż dadaizm np., pomimo całej swej sztuczności zewnętrznej, nie znajduje poniekąd uzasadnienia w instynktownym odczuciu wartości uczuciowej bezpojęciowego dźwięku, – zjawisku, występującem ustawicznie w naszej pieśni ludowej?⁴

Kierunek ten nie pojawia się tutaj przypadkowo, a jego obecność tłumaczy w jakiś sposób fakt, że inspiracją dla twórców „Ponowy” pozostaje przede wszystkim Schwitters. Nie interesuje ich negacyjno-polityczny wymiar berlińskiego Dada, nie nawiązują do absurdałnych happeningów artystów z Cabaret Voltaire. To, co w dadaizmie przyciąga, to zwrot do prajęzyka, który zrealizuje się najpełniej w sztandarowej *Ursonate* Schwittersa. Zwrócenie uwagi na dźwięk oderwany od swojego pojęciowego znaczenia, czyli czyste *signifiant*, zdaje się fascynować Millera najbardziej. Szansy na odrodzenie sztuki upatruje więc w mariażu dadaizmu z ludowością. W pierwszym numerze deklaruje:

Dla nabrania tej siły rozpędu, zapładniającej światy, musimy się zwrócić do źródła wyrazu artystycznego, przemawiającego do wszystkich swą bezpośredniością, mocą poddawczą, – do twórczości ludowej⁵.

Kończy zaś inicjalny zeszyt wezwaniem: „Ucha do ziemi nachylcie, natężcie słuch w tej godzinie...”⁶. Poezja ujawnia się w jego koncepcji głównie w dźwięku i poprzez brzmienie. Skupienie na języku jako zjawisku audialnym prowadzi do marginalizacji jego przestrzeni znaczących, kieruje naszą uwagę na to, co intuicyjne i doświadczane zmysłowo. Tym samym – związane z ziemią i naszymi korzeniami. Powrót do pramowy – obecnej w mamrotaniu, szmerze, nieartykułowanym krzyku – dokonuje się zatem przez sztukę pierwotną, na której nie odciska się tak mocno piętno kulturowych wpływów i oddziaływań.

Stąd zainteresowanie Millera twórczością Kurta Schwittersa. Już w jego wczesnych wierszach polski krytyk dostrzega załączki tego, co za chwilę wydarzy się w *Ursonate*: poszukiwanie prajęzyka (nie zapominajmy, że niemiecki przedrostek *ur-* wskazuje na pierwotność,

jak w wyrazie *Ursprache* [prajęzyk]), powrót do tego, co przedznaczeniowe i źródłowe. Słowa nie funkcjonują w wierszach jako proste odnośniki do rzeczywistości doświadczalnej, ale raczej jako ślady jakiejś zapomnianej (zdominowanej przez kulturę) prajaźni. Skoro Miller poszukuje w poezji „treści wewnętrznej”, nic dziwnego, że utożsamia ją raczej ze „słowem, barwą, kształtem, dźwiękiem, mimiką, gestem i ruchem”⁷ niż z intelektualnie przetworzonym pojęciem czy obrazem. Pragnie oddzielić to, co narzucane nam bezustannie przez rozum, od tego, co prawdziwie instynktowne. Zwraca się tym samym ku zmysłowości (dźwięk, kształt, barwa) oraz praktykom ciała (gest, ruch, mimika). Podobnie reaguje na twórczość niemieckiego artysty: widzi w niej przede wszystkim aspekty somatyczne, brzmieniowe. W swoim przekładzie *Wiersza nr 8*, zamieszczonym w drugim numerze „Ponowy”, Miller ogranicza środki wyrazu tak, aby na pierwszy plan wysunąć onomatopeiczne „Kra” czy też szeleszczące „liści liściem”:

Rozdygotanie.
Glista.
Ryby.
Czasy.
Krowa.
Las liści liściem.
Kropla asfaltu w śnieżnej bieli.
Kry, Kry, Kry, Kry, Kry.
Człek prawy stanął wichrom wbrew
bez dzięki i zapłaty⁸.

Ukierunkowanie lektury na dźwięk jest jeszcze bardziej widoczne w drugim opublikowanym tekście Schwittersa (przetłumaczonym przez Emila Zegadłowicza), *Zranione róże krwawia*⁹:

Rany rysy ranią ranią
róże chylą chylą róże
parność rani parność parność
chylą róże chylą chylą
parność rany ranią ranią
róże parnią parnią róże
żary kapią kapią żary
żary kapią kapią żar
Krwawia róże ranią parnie
chylą rany różą krew

KAMUFLAŻ, BŁAZENADA, EKSPERYMENT. Strategie dada ukryte na marginesach dyskursu instytucji kinematografii PRL lat 70.

Hanna Margolis

Temat jest ostrzeżeniem dla dorosłych,
szczególnie mężczyzn o zacięciu artystycznym,
przed zbyt pochopnym wiązaniem się z kobietami
skłonny do tyranizowania.

Jest apelem do kobiet o zezwolenie
w/w mężczyznom na drobne szaleństwa

→ 321 artystyczne – typu hobby [...]. (IL. 69)

Julian Antonisz¹

Celem tekstu jest pokazanie, jak strategie, postawy i działania związane z dada konstruowały i kształtowały pole polskiego filmu undergroundowego w latach 70., jak poprzez kamuflaż, błazenadę i eksperyment pozwoliły na zaistnienie teoretycznie niemożliwych w totalitarnym państwie „antyinstytucji” (posiadających duże możliwości negocjowania autonomii – oddział Studia Miniatur Filmowych w Krakowie i Warsztat Formy Filmowej przy łódzkiej szkole filmowej), a następnie – po rozwiązaniu tychże – jak strategie te były aplikowane i nadal działały w instytucjach marginesów dyskursu filmowego PRL.

W latach 70.² rozluźniono procedury wielu instytucji kulturalnych przy jednoczesnym zwiększeniu środków finansowych na ich utrzymanie, co pozwoliło artystom i undergroundowym filmowcom na realizację w większym stopniu niezależne.

Przedmiotem zainteresowania tego tekstu będą jednak nie tyle same filmy i formy filmowe, ile kontekst instytucjonalny, społeczny i kulturowy ich realizacji i recepcji. Czynniki te są zwykle pomijane, dlatego te filmy, stanowiące realizacje pokrewnych (bądź wręcz tych samych) twórców, umieszcza się dziś w oddzielnych archiwach i polach. Takie ujęcie daje bardzo dobry powód do wyjęcia ich z dotychczasowych kontekstów, które uniemożliwiają ich szersze badanie. Dotyczy to zwłaszcza ich problematyki w aspekcie międzynarodowym, do tej pory pomijanym – ponieważ w Polsce medium filmowe od lat 70. stało się (potencjalnym i ściśle dystrybuowanym) kodem dostępu do obiegów międzynarodowych, a polscy artyści i filmowcy jeździli za granicę do instytucji sztuki bądź na offowe festiwale filmowe (zwykle wówczas lewicujące). Stąd paralelność filmowych strategii czy choćby nawet formalne podobieństwo np. filmów Warsztatu Formy Filmowej do kluczowych strategii undergroundu – filmu strukturalnego czy filmów Natalii LL do filmów Andy’ego Warhola nie jest do końca przypadkowa.

DADA I FILMOWY UNDERGROUND

W tekście przyjęto rozumienie dadaizmu bliskie założeniom kuratorów wystawy *DADA Impuls/e*, polegające na usytuowaniu dadaizmu w perspektywie polemicznej wobec Petera Burgera, który w *Teorii awangardy* przedstawia dadaizm jako unieważnienie tradycyjnego porządku wartości estetycznych, postrzeganych jako narzędzie opresji wobec twórczości artystycznej, podporządkowujących ją mechanizmom społeczno-politycznym³.



47



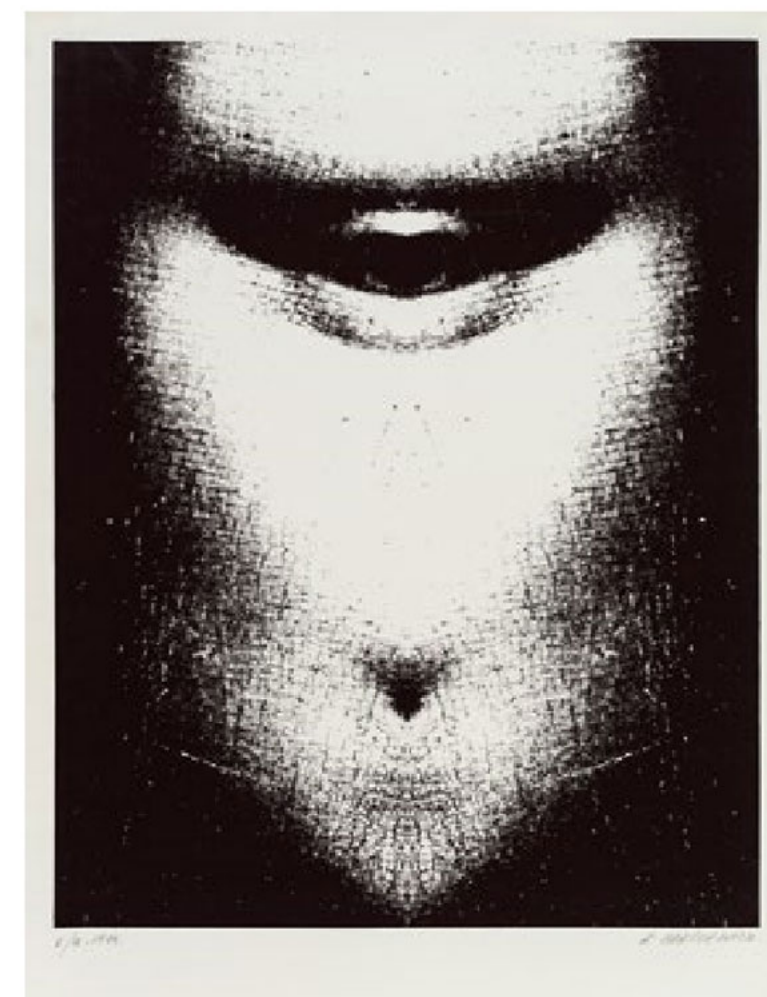
48

IL. 47 Włodzimierz Borowski
Arton I, 1961
asamblaż, wys. 21 cm
kolekcja: Muzeum Sztuki w Łodzi

IL. 48 Roman Cieślewicz
Tłuja, ilustracja do *Sklepów
cynamonowych*, 1963
fotomontaż, 49,5 × 33,5 cm
kolekcja: Muzeum Sztuki w Łodzi

IL. 49 Roman Cieślewicz
La Joconde, 1974
serigrafia, papier, 64 × 50 cm
kolekcja: Muzeum Sztuki w Łodzi

IL. 50 Alina Szapocznikow
Portret wielokrotny, 1967
granit, brąz, poliester, 94 × 51 × 35 cm
kolekcja: Muzeum Sztuki w Łodzi



49



50

