

Agnieszka Karpowicz -
literaturoznawczyni, adiunkt
w Instytucie Kultury Polskiej
UW. Zajmuje się awangardową
i neoawangardową kulturą
artystyczną XX wieku, literaturą
polską XX wieku i antropologią
słowa. Autorka książki *Kolaż*.
Awangardowy gest kreacji.
Themerson, Buczkowski,
Białoszewski (2007).

AGNIESZKA KARPOWICZ

MUZEUM BRAKU.

Funkcje rzeczy codziennego użytku w literaturze i sztuce polskiej po 1956 roku

(Nie)obecność

Dwie czarne marynarki wiszą po przeciwnych stronach doskonale symetrycznego stołu osadzonego na jednej nodze. Przed każdym z ubrań stoi pusta szklanka. Na jednej widać ślady czerwonej szminki. Druga to lekko wyszczerbiony, firmowy kielich, w jakim zwykle podaje się piwo. Ta instalacja poznańskiego artysty Mariusza Kruka jest pozbawiona tytułu. W szklankach nie ma napojów, a płótnom marynarek brak ciał kobiety i mężczyzny, którzy jeszcze niedawno musieli siedzieć przy stole. Znaczeniem wszystkich rzeczy budujących dzieło jest pustka, brak i nieobecność. Istnieją one w zasadzie po to, aby mówić o tym, czego nie ma.

Instalacja w istocie przedstawia brak ust, które zostawiły ślad na brzegu szklanki, nieobecność ramion nadających formę zwisającym teraz bezradnie rękawom marynarki, nieistnienie patrzących na siebie twarzy i nóg wypełniających pustkę między podłogą, blatem stołu i płótnem marynarki. Rzeczy jako ślady obecności człowieka ulegają tu mentalnej dematerializacji. Nie patrzymy na nie, lecz na to, co odsłaniają - niewidoczną pustkę dającą się z kolei uchwycić tylko dzięki widzialnym konturom wyznaczanym przez rekwizyty. Dzieło opowiada o zdarzeniu, którego w materialnej formie już nie ma. Osadzony w czasie proces zastygł pod postacią pustych szklanek, śladów warg, uszkodzonego kielicha oraz ubrań opuszczonych przez ludzkie ciała. Instalacja Kruka powstała w latach dziewięćdziesiątych XX wieku, ale jest doskonałą metaforą funkcji rzeczy banalnych, gwałtownie wkraczających w przestrzeń artystyczną polskiej literatury i sztuki od 1956 roku. W jednym z wierszy Ryszarda Milczewskiego-Bruna samotność definiuje „płaszcz przerzucony przez krzesło”. Ubranie funkcjonuje tu więc jako ślad czyjejs obecności, czyli właśnie nieobecności. Zwracają też uwagę martwe natury szkicowane przez Tadeusza Różewicza:

„Biała sól
na spodeczku
wglębienie po palcach
[...]
na popielniczce
(popielate) wystygłe zimne
grudki popiołu
[...]
skręcony (pomarszczony)
niedopałek
śląd po wargach”²

Martwa natura w tym wierszu oświetlona jest do połowy, natomiast pozostała część pozostaje w cieniu. Jasna warstwa rzeczy to powierzchnia, cieniem spowite zostały znaczenia pod nią ukryte, znajdujące się w środku poematu, ale i „wewnątrz” martwej natury. Ślady obecności to warstwa odsyłająca do głębokiego znaczenia sztuki. Postrzegane przedmioty odsyłają więc do tego, co nieobecne i ukryte. Wiersz Różewicza porusza nie tylko problem metody poznawczej, ale

1 R. Milczewski-Bruno, *Poezja*, Czytelnik, Warszawa 1989, s. 35.

2 T. Różewicz, *Na powierzchni poematu i w środku*, [w:] tegoż, *Poezja. Utwory zabrane t. 3*, Wyd. Dolnośląskie, Wrocław 2006, s. 105.

także metody twórczej³. Pokazać to, czego nie ma, można poprzez to, co jest - pozostałe rzeczy, ślady zużycia na przedmiotach. Nieobecność wyrażają tu ślady obecności. W tym znaczeniu rzeczy w polskiej sztuce i literaturze po 1956 roku wykorzystywano wielokrotnie.

Ten przełomowy rok nieodłącznie kojarzy się przede wszystkim z debiutem Mirona Białoszewskiego - *Obrotami rzeczy* - zanurzonym w kosmicznym uniwersum gwoździ, pieców, obierków od ziemniaków i podłóg. Tutaj wystarczy przypomnieć tylko tytuły wierszy: *Podłogo, błogostaw!, Sztuki piękne mojego pokoju, Studium klucza, Ballada o zejściu do sklepu*. To także czas wznowienia działalności Grupy Krakowskiej Tadeusza Kantora i rozwijania przez niego najpierw malarstwa *informel*, a następnie idei ambalażu oraz koncepcji sztuki ubogiej opartej na rzeczach biednych: zdegradowanych i zniszczonych⁴.

Do tych zjawisk dodać należy słynny termin estetyczny, ukuty przez Juliana Przybosa w *Odzie do turpistów*, a wywiedziony z literackich pejzaży z pogrzebaczem, ze szkieletem, ścierwem, piszczelami czy śmieciami. Celem ataków były tu wiersze Mirona Białoszewskiego, Tadeusza Różewicza, Zbigniewa Herberta i Stanisława Grochowiaka, choć podobne elementy krajobrazu znajdziemy wówczas także w liryce Andrzeja Bursy czy w całym antyestetycznym nurcie tak zwanej „czarnej literatury”⁵. Twórczość Stanisława Grochowiaka, szczególnie od tomu *Ballada rycerska* po *Agresty*, obfituje w szkielety, pogrzebacze, kartofle i śledzie (*Introdukcja*), krainy pleśni, pot, rzeźnie, budki z piwem, garkuchnie (*Nowela II*), a także „brodawki ogórka”⁶, będące źródłem poezji, która proponuje zamiast „hortensji widelce i noże”⁷.

Szkicując pejzaż artystyczny⁸ tego okresu, trzeba też wspomnieć o grupie plastycznej *Zamek* (Lublin) z oryginalnymi działaniami Włodzimierza Borowskiego

3 Szczegółową analizę wiersza jako opisu metody poznawczej w języku ekwiwalentnym procesowi percepcji przedstawia R. Cieślak, *Oko poety: poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 1999.

4 T. Kantor, *Zakwestionowanie „artystycznego” miejsca zarezerwowanego dla teatru*, [w:] tegoż, *Metamorfozy. Teksty o latach 1934-1974*, Ossolineum-„Cricoteka”, Wrocław-Kraków 2005, s. 145.

5 Por. „*Współczesność*” 1959 nr 2.

6 St. Grochowiak, *Rzeczy na wersety i głosy*, PIW, Warszawa 1973, s. 19.

7 Tamże, s. 47.

8 Zob. np.: A. Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945-2000*, Stentor, Warszawa 2005, A. K. Olszewski, *Dzieje sztuki polskiej 1890-1980*, Wyd. Interpress, Warszawa 1988.

w nieartystycznej materii, ześrodkowanymi na obiektach tworzonych z przedmiotów codziennego użytku. Anonimowe rzeczy wypreparowane wyraźnie zawładnęły ówczesną wrażliwością estetyczną, która będzie przybierała wiele indywidualnych form i interpretacji. W latach sześćdziesiątych polska sztuka awangardowa wkroczyła natomiast w „fazę archeologiczną”. Marek Piasecki fotografował kompozycje z przypadkowo zestawianych przedmiotów, natomiast Włodzimierz Borowski zaczął tworzyć obiekty budowane z rzeczy codziennego użytku: miseczek, plastikowych talerzy, części garderoby.

Spośród wielości funkcji, koncepcji i zastosowań nadrzędna oraz najbardziej specyficzna dla polskiej sztuki drugiej połowy XX wieku wydaje się rzecz jako świadectwo nieobecności lub braku. Istniejące, widoczne rzeczy mogą więc mówić o tym, czego nie ma. Dlatego też ważnymi elementami charakterystyki ogólnej przedmiotów „artystycznych” będą: zużycie, degradacja, zniszczenie, nieużyteczność. Takie właśnie rzeczy stają się semioforami w polskiej kulturze po 1956 roku. Zgodnie z koncepcją Krzysztofa Pomiana, są to „prze d m i o t y p o z b a w i o n e u ż y t e c z n o ś c i [...], ale reprezentujące sferę niewidzialną, to znaczy obdarzone znaczeniem; nie są manipulowane, lecz oglądane, a zatem nie podlegają zużyciu”⁹.

Najistotniejszą kategorią przedmiotów będą tu odpady i szczątki w tej funkcji, czyli rzeczy obdarzone znaczeniem w sztuce, choć realnie nie przypisuje się im ani wartości użytkowej, ani cech semioforów¹⁰.

Smie(r)ć

Zużyte szczątki, przedmioty biedne i artystyczne „śmietniska kultury” stają się wielokrotnie metaforą ludzkiej sytuacji egzystencjalnej. Szczególną rolę tego typu rzeczom przypisywał Tadeusz Kantor w swojej koncepcji ambalażu - przedmiotu opakowanego: „Sama czynność opakowywania kryje w sobie bardzo ludzką potrzebę i namiętność przechowywania, izolowania, przetrwania, przekazywania, również smak nieznanego i tajemnicy”¹¹. Rzeczy, którym Kantor przypisywał ogromną wartość artystyczną i poznawczą to tandetne torby, pakunki, koperty, worki, plecaki. Według autora ich znaczenie polegało na tym, że w hierarchii przedmiotów stanowiły „najniższe doły, od początku skazane

9 K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż-Wenecja XVI-XVIII wiek*, przeł. A. Pieńkos, PIW, Warszawa 1996, s. 44.

10 Odpady jako przedmioty nieużyteczne i nieobarczone znaczeniem definiuje Krzysztof Pomian. Tamże, s. 45.

11 T. Kantor, *Ambaláže*, [w:] tegoż, *Metamorfozy...*, s. 486.

na śmietnik"¹². Śmierć, zniszczenie i nieużyteczność to cechy wpisane w samą strukturę zdegradowanych przedmiotów biednych. Drobne, ludzkie zabiegi wokół rzeczy, takie jak opakowywanie, chronienie, ukrywanie, to krzątania rozgrywająca się na krawędzi instynktu życia i śmierci.

Wstrząsające świadectwa zagłady świata dawał także Władysław Hasiór, wykorzystując w swoich przestrzennych montażach rzeczy zniszczone, odrzucone i ubogie, by za ich pomocą przywoływać ograniczenia egzystencjalne człowieka-użytkownika z nimi związanego. Hanna Kirchner zwraca uwagę na ten aspekt wykorzystywania przedmiotów codziennego użytku w twórczości Hasióra: „W istocie, tłum człękoksztalnych przeważnie figur, wypełniających pracownię Hasióra, i wszelka człowiecza obecność w innych kompozycjach, wreszcie tworzywo - torturowana materia, odpadki cywilizacyjne - zdawały się krzykiem cierpienia, protestu, świadectwem śmierci i zniszczenia. Tyle zardzewiałego żelastwa! Rura od piecyka, pogięty drut, niezliczone klucze. Natychmiastowe skojarzenie: «Klucz/ ma zapach wody gwoździowej/ smak elektryczności/ a jako owoc/ to on cierpki/ niedojrzały/ będący cały sobie/ pestka». Miron Białoszewski. *Studium klucza*. I jeszcze wstrząsające wizje Leopolda Buczkowskiego z powieści *Czarny potok* i *Dorycki kruźganek*. [...] Obaj byli na swój sposób archeologami umarłej cywilizacji, piewcami rzeczy - powszednich, zużytych, zniszczonych - świadków życia i śmierci człowieka. Rozrzucali klocki zastanych form, żeby wyrazić rozpad świata i szukać w chaosie tropów nowej harmonii. Hasiór był z tej formacji. Najmłodszy z nich, w 1939 zaledwie jedenastoletni, i on zaznał Apokalipsy"¹³.

Autorka przywołuje również znamienne w tym kontekście praźródła twórczości Władysława Hasióra: zniszczone przez bombę przęsło mostu, zepsuty grzebyk zastrzelonej, żydowskiej dziewczyny. Zniszczone, martwe przedmioty przywołują śmierć konkretnego człowieka, ale także całej cywilizacji, natomiast estetyczny „śmietnik” jest w tej twórczości śmietniskiem kultury.

Leopold Buczkowski przedstawia natomiast często literackie, fikcyjne montaż przestrzenne pełniące funkcje archeologiczne i odwołujące się do elementów nieistniejącej już cywilizacji: „Straszna kupa rzeczy na przedpolu Konopishti. Kości wielkiej matki, wieprzowe serca, biały koń orkiestry wojskowej, statuetka Sokratesa (trzyma koguta), weksle banku Myszygene, ukradkiem złapana wesz,

12 Tamże.

13 H. Kirchner, *Hasiór. Opowieść na dwa głosy*, Rosner&Wspólnicy, Warszawa 2005, s. 16-17.

stara patelnia [...], obraz przedstawiający chwytanie Proteusza w pułapkę (lub zaskoczonego we śnie), 173 000 siodeł kawaleryjskich, 202 000 czapraków, 86 000 kożuszków ułańskich, mapy Cucyłowa [...], 150 000 lanc, walizy oficerów [...], typy sztylpów: a, b, c, d, e, f, g, w tym stosunku, że razem tworzą _ 1 "¹⁴

Przedmioty zdegradowane i okaleczone są też często w sztuce omawianego okresu substytutem istoty ludzkiej lub jej uczuć:

„Torturowanie rzeczy
nie ma przyszłości
katowanie maszyn do szycia
traktorów pralek telewizorów
w dzieciństwie
widziałem bitego konia
który płakał"¹⁵.

W utworach Mirona Białoszewskiego przedmioty giną jak ludzie, ulegają zagładzie, przenoszą się wraz z człowiekiem, uciekają z nim, schodzą do schronów i piwnic. W opowiadaniu *1939* opisany został moment ucieczki z Warszawy pięć dni po wybuchu wojny. Doświadczeni poprzednią wojną, rodzice poety już wiedzą, że pierwsze, o czym należy pomyśleć, to rzeczy codziennego użytku przydatne w wojennej tułaczce. Stąd opis żmudnego pakowania kołder, pościeli, palt zimowych, ubrań. Ta czynność staje się metaforą egzystencji.

Podczas „rajzy” Białoszewski doświadczał wojny także w ten sposób: „I znów jazda furą. Po drodze znów błoto, ludzie, fury, wywrócone robaczywe samochody, zdechłe konie, spalone miejscowości, sterczące kominy, zapach dymu i min¹⁶” - to kolejny opis doświadczenia wojennego rozumianego jako śmierć ludzi, zwierząt, ale także przedmiotów. Podobnych, martwych pejzaży widział narrator mnóstwo, jak chociażby w Puławach Czartoryskich, gdzie zapamiętał podłogę „całą w bałaganie, pełną ludzkich kup, papierów, pokrywek, rupieci”¹⁷. Warto zwrócić uwagę na zbieżność tego wątku z powieściami Buczkowskiego, gdzie śmierć cywilizacji jest także śmiercią porzucanych w bezładzie przedmiotów; rzeczy rozumianych jako znaki oraz formy umarłej kultury.

14 L. Buczkowski, *Kąpiele w Lucca*, Wyd. Literackie, Kraków 1984, s. 193.

15 Tadeusz Różewicz, *Końbysięuśmiał*, [w:] tegoż, *Utwory...*, s. 336-337.

16 M. Białoszewski, *Rajza* (1939) trzecia część, „Odra” 1987 nr 9, s. 45.

17 Tamże, s. 47.

Dokonał się nie tylko akt uruchomienia martwych rzeczy i zachwiania ich porządkiem oraz funkcją. Znaczeniem tych opisów nie jest tylko akt zniszczenia. Bowiem przedmioty tkwiące do tej pory w mieszkaniach, bezpieczne w szafach i zakamarkach prywatnych pomieszczeń wydostały się ze sfery intymnej. Rzeczy tak osobiste, bliskie i ciepłe jak kołdra czy pościel przeistaczają się w bagaż podręczny. To, co wewnątrz domu - wydostaje się na zewnątrz.

Ambalażami będą więc wszelkiego rodzaju siatki, torby, walizki, plecaki czy reklamówki obecne w funkcji literackich (i plastycznych) motywów, wyrażające wykorzenienie, ale także bezdomność (Edward Stachura, Ryszard Bruno-Milczewski) i wszelką tułaczkę „ludzi-ambalaży”¹⁸ rozumianą jako sytuacja egzystencjalna. Funkcję ambalażu pełnią najczęściej ubrania: „Trochę przemarznięty byłem, nie da się ukryć. Nie dlatego, żeby zimno było, bo zimno tak bardzo nie było, chociaż ciepło wcale. [...] Przemarznięty byłem trochę dlatego, że spałem w tym, w czym chodziłem w dzień. Ni mniej, ni więcej. Nie przebierałem się na noc w piżamę, tak jak się powinno. I dlatego. [...] Chociaż ubrany chodzę grubo, dwie podkoszulki, dwa sweterki, bo często nie mam gdzie zostawić rzeczy, i wszystko, co mogę, kładę na siebie”¹⁹.

Brak

Wpisywanie polskiej sztuki tego okresu w światowe nurty estetyczne wydające walkę terrorowi rzeczy nie jest uzasadnione, choć w literaturze przedmiotu często mamy do czynienia z łączeniem tej twórczości z brytyjskim i amerykańskim pop-artem, czy nawet francuskim nowym realizmem²⁰ lub z powierzchowną etykietką popstera przypisywaną na przykład Władysławowi Hasiorowi, Mironowi Białoszewskiemu czy Tadeuszowi Różewiczowi. To prawda, że Miron Białoszewski w wierszu *Tuziemcy* pisał:

„w górach betonu
przeludnień
padniemy
i odgnieceni
staniemy

18 T. Kantor, *Ambaláže...*, s. 295-326.

19 E. Stachura, *Płynięcie czasu*, [w:] tegoż, *Opowiadania, Czytelnik*, Warszawa 1984, s. 133.

20 Zob. np.: T. Drewnowski, *Literatura polska 1944-1989. - próba scalenia: obiegi, wzorce, style*, Universitas, Kraków 2004; A. Kotula, P. Krakowski, *Rzeźba współczesna*, Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980.

plastikowaci
u łaskawych znalazców"²¹.

Tadeusz Różewicz w późniejszym okresie twórczości także będzie określał człowieka kultury popularnej jako rurę kanalizacyjną, która przepuszcza przez siebie wszystko²². Jednak nazywanie obu pisarzy neoawangardowymi popsterami i sprowadzanie ich zainteresowania rzeczami codziennymi do ekspresji bliskiej twórcom pop-artu uważam za nadużycie i uproszczenie interpretacyjne. Warto jednak wspomnieć, że formalnie (budowa, kompozycja, wersyfikacja) ich utwory wskazują wiele cech wspólnych z neoawangardową antyestetyką, ale raczej jako „wiersze ubogie”²³.

Tę fundamentalną różnicę znakomicie wydobywa w swoim utworze Tadeusz Różewicz:

„pytasz Andrzej o XXX Biennale

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

Burri

głodny w obozie jenieckim
układał ze śmieci

nowy świat

wśród tych śmierci i śmieci

stworzył piękno

dał piękno nowej całości

Burri

Jeszcze raz przypominam elementy obrazu jego świata

wielkie połatanne worki na czarnym

sieci plus życie Burriego

[...]

tęga dziewczyna w koronkowej bluzce śmieje się

21 M. Białoszewski, *Rozkurz*, PIW, Warszawa 1998, s. 229.

22 T. Różewicz, *Nowy człowiek*, [w:] tegoż, *Poezja. Utwory zebrane t. 2*, Wyd. Dolnośląskie, Wrocław 2006, s. 133.

23 Określenie zapożyczone. Zob. j. Kornhauser, *Poezja i codzienność*, Wyd. Literackie, Kraków 2003, s. 98.

pogodnie

oglądając śmietniki Burriego"²⁴.

Dlatego ważnym kontekstem europejskim dla estetyki rzeczy może być *arte povera* (znamiennie, że prekursorem tego europejskiego nurtu jest właśnie Tadeusz Kantor). Zainteresowania przedmiotami codziennego użytku w sztuce polskiej absolutnie nie należy wiązać jednoznacznie z krytyką cywilizacji konsumpcyjnej. Ze specyficznej nobilitacji rzeczy i chęci ich posiadania, która wcale chęcią posiadania nie jest, lecz stanowi podstawowy warunek życia, zdawał sprawę Ryszard Kapuściński: „Przez całą wojnę moim marzeniem są buty. *Mieć buty*. Ale jak je zdobyć? [...] Na początku wojny ojciec zrobił mi buty z filcu, ale ojciec nie jest szewcem i buty wyglądają pokracznie, poza tym urosłem i są już ciasne. [...] Mogłem godzinami wpatrywać się w ładne buty, lubiłem blask skóry, lubiłem słuchać jej chrzęstu. Ale nie chodziło tylko o urodę dobrego buta, o wygodę, o komfort. Mocny but był symbolem prestiżu i władzy, symbolem panowania; liche, podarte buty były oznaką poniżenia, piętnem człowieka, któremu odebrano wszelką godność i skazano na nieludzką egzystencję. Mieć dobre buty znaczyło być mocnym, a nawet po prostu znaczyło być”²⁵.

Jakby na przekór wielu powierzchownym, upraszczającym sądom krytyków sztuki i literatury ta kwestia powraca wielokrotnie w polskiej literaturze, praktyce artystycznej, świadectwach, wspomnieniach. Wyłania się z nich obraz doświadczenia braku, ubóstwa, biedy, a nie nadmiaru. Stąd pierwsza kategoria przedmiotów codziennego użytku nadobecna wręcz w sztuce tamtych lat: przedmioty biedne, zdegradowane (śmieci, resztki, odpady, rzeczy zużyte). Helena Zaworska tłumaczy w podobny sposób fascynację przedmiotem biednym widoczną w twórczości Mirona Białoszewskiego: „Bo to nie była miłość posiadacza rzeczy, tak dzisiaj rozpowszechniona, tak użytkowo-konsumpcyjna albo estetyzująca i wyrafinowana. To była miłość człowieka, który wszystko stracił, został z pustymi rękami, bez dachu nad głową. Nie posiadanie, nabywanie, ale utrata była źródłem jego ubóstwienia rzeczy”²⁶. Także Jadwiga Stańczakowa wskazuje na doświadczenie braku jako konstytutywne dla stosunku Białoszewskiego do przedmiotów: „Miron kiedyś był biedny przez całe lata i nauczył się nosić różne ciuchy po różnych ludziach. I jemu jest wszystko jedno, co nosi.

24 T. Różewicz, *Opowiadanie dydaktyczne*, [w:] tegoż, *Poezja*, t. 3..., s. 298-299.

25 R. Kapuściński, *Busz po polsku*, Czytelnik, Warszawa 2007, s. 11.

26 H. Zaworska, *Ostatni wieczór z Mironem*, [w:] *Miron. Wspomnienia o poecie*, red. H. Kirchner, Tenten, Warszawa 1996, s. 350.

Nawet woli stare od nowych. Nowych rzeczy nie lubi. Ileś lat temu, jak jeszcze nie był bogaty, dostał jesionkę od znajomego, który już wiele lat tę jesionkę nosił. Miron też już ją nosi ileś lat i nadal mówi, że jest dobra. Przyjeżdża z nią do Obór. Kiedyś Stacha ją zeszywała, bo była bardzo podarta, i mówiła: -Jak Miron może to nosić, takie dziadostwo. To do wyrzucenia"²⁷.

W obroście już legendą artykule Artura Sandauera²⁸ po raz pierwszy położony został nacisk na olbrzymią rolę „gratów” i „rupieci” we wczesnej fazie twórczości Białoszewskiego. Pomimo z gruntu fałszywego wnioskowania, według którego zainteresowanie autora starymi, zepsutymi przedmiotami jest manifestacją jego upośledzonej kondycji społecznej, badacz trafnie sugeruje związek między warunkami życia w powojennej Warszawie a przedmiotami wytraconymi ze swych nisz oraz z rzemieślniczym przetwarzaniem materiałów, nadającym tym rzeczom nową funkcję.

Estetyka rzeczy Białoszewskiego bliższa jest idei „przedmiotu biednego” niż amatorskiej działalności lumpenproletariusza sugerowanej przez Artura Sandauera, co mogą poświadczać słowa: „Pamiętam jeden taki dzień, Miron przyszedł do mnie. Wyszliśmy razem, żeby nazbierać czegoś na opał, bo gotowało się na kuchni. Niedaleko był zbombardowany dom, z którego wszyscy brali drzewo, resztki papy, mebli, wszystko, co tylko się nadawało"²⁹. Sam poeta pisze: „Jeszcze Berlin nie był zdobyty, a ludzie już - już na te gruzy. Ojciec znajomego spotkał. Znajomy zajął pokój u znajomego. No i myśmy tam poszli. Powybijane szyby, pełno szkła w pokoju i pierza, fortepian jedną nogą wbity w podłogę. [...] Potem był ranek, szósta rano, wyglądam - pod oknami bazar. Co kto ma to wynosi: stoliki, masło, świece, jabłka, buty. To było dobre, bo wszyscy sprzedawali, a nie wiem, kto kupował. Ręczniki, bieliznę, słoninę"³⁰.

Nawet nagromadzenie przedmiotów i artykułów nie wyraża tu obfitości, lecz podstawowy brak.

27 J. Stańczakowa, *Odmienił moje życie*, tamże, s. 269.

28 A. Sandauer, *Poezja rupieci*, [w:] tegoż, *Poeci czterech pokoleń*, Wyd. Literackie, Kraków 1977.

29 *Miron...*, s. 348.

30 *Miron*, [w:] *Autor! Autor! Rozmowy z ludźmi pióra*, red. J. Baran, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1986, s. 83.

Milczenie

Zabiegi owijania i pakowania stanowią też często próbę dotarcia do (istoty) rzeczy u Kantora, a motyw ten obecny jest w twórczości wielu pisarzy:

„nie próbowałem jeszcze dotyku. W tym może szansa:
odrzuć w tył zawodne instrumenty, zostać tylko
opartym na końcach palców”³¹.

Rzeczy codziennego użytku są badane, puka się w nie, czekając na nienadchodzącą wciąż odpowiedź. W *Zabiciu ciotki* Andrzeja Bursy takim przedmiotem milczącym będzie na przykład zegar: „Zwróciłem wzrok na stacyjny zegar, mając nadzieję, że może ten poetycki przedmiot zachowa w sobie coś z baśni, jakiej się spodziewałem. [...] Niestety, niezwykłości tej nie mogłem znaleźć. Kształty autobusów i żółte światła nie mieściły się w żadnej metaforze...”³².

Stanisław Barańczak pisał natomiast wprost w wierszu *Braki, odrzuty, produkty zastępcze*:

„Więc to już nigdy? Tak, już nigdy. Zamiast
prowizorki, tandety, trzeciej kategorii
nie nastanie świat świetny, świetlisty i świeży.
Bo skąd zresztą wiadomo, że ten świat gdziekolwiek
jaśnieje, skoro nigdy nikt nie odpowiada
za ukryte usterki. Ani na wołanie”³³.

W poezji Barańczaka bardzo często podmiot liryczny budzi się ze snu i rozpoznaje stopniowo siebie samego w codziennych, zwykłych rzeczach, które stają się jedynym gwarantem istnienia. W wierszu *Gdzie się zbudziłem* będzie to materac, kołdra, butelka na mleko, bielizna susząca się na sznurach. W pierwszej fazie pisarstwa Tadeusza Różewicza podobną funkcję pełnił stół, chleb i nóż na stole czy banalna parówka, ale kontekst jest tu - co oczywiste - zupełnie inny. Czynności i rzeczy codzienne nabierają głębokiego sensu, ponieważ podobnie jak buty w relacji Ryszarda Kapuścińskiego, umożliwiają życie biologiczne, są gwarantem i niemalże jedynym dowodem życia. Swoje zamiłowanie do zdegradowanych i banalnych rzeczy tak tłumaczy sam Różewicz: „Chętnie bym pana zapytał, czy lubi pan stare, znoszone buty. Zapewne nie. Tymczasem «duszę» starych butów znakomicie namalował Van Gogh. Jego *Para butów* [...] jest realistyczną parą jego

31 S. Barańczak, *Korzyść z namacalności*, [w:] tegoż, *Wiersze zebrane*, Wydawnictwo a5, Kraków 2007, s. 23.

32 A. Bursa, *Zabicie ciotki*, [w:] tegoż, *Utwory wierszem i prozą*, Wyd. Literackie, Kraków 1973, s. 362.

33 S. Barańczak, *Wiersze zebrane...*, s. 266.

starych butów, o które, jak widać, niezbyt dbał. Ciekawe, czy lubi stare buty z powiązаныmi sznurowadłami i dziurą w zelówce? Czy stare buty są dla niego ideałem? Tymczasem jest to jeden z jego najbardziej dramatycznych obrazów"³⁴.

Sztuka, archeologia

Wydobywając kawałki oszczepów, wisiorów, paleolityczne rzeźby z jaskiń, widzimy w nich dzieła sztuki, ponieważ są zdobione, widzimy też wyobrażenia figuratywne. Podejrzewa się, że od zarania dziejów człowiek czerpał estetyczną przyjemność ze zdobienia i obcowania z przedmiotami. Być może świadczą o tym pierwsze „kolekcje”³⁵ - kawałek zielonej lawy i bryłki ochry z Olduvai, wapienne kamyki i ułamki kości z nacięciami odkryte w Mas des Caves, zachowana muszla mezozoicznego mięczaka, kawałki pirytu, kwarcu o specyficznej formie, gromadzone przez ludzi z grotu Hienu w Arcy-sur-Cure. Tak pisał o tym Dorfles: „Zarówno przedmioty użytkowe prymitywne [...], jak i bardziej wyrafinowane precyzyjne instrumenty naszych czasów [...] mają wspólny dwoisty charakter: są wyposażone w specyficzne «funkcje» (uderzać, krajać, łączyć, wykonywać czynności mechaniczne), a równocześnie funkcje te są «zamaskowane», ukryte pod postacią szczególnych cech, które muszą być mniej lub bardziej trwałe; mówiąc po prostu, muszą wywoływać efekt «estetyczny»”³⁶.

Ekspozowane we współczesnych muzeach lub galeriach asamblaży i ambaláže przeistaczają przedmiot w artefakt. Puszka po napoju na cokole, odlewy rzeczy codziennego użytku jako rzeźby i pomniki - *ready-made* jest jak archeologiczne znalezisko; do percepcji w tym duchu skłania odbiorcę sztuki współczesnej. Funkcja estetyczna rzeczy codziennego użytku jest przecież kwestią nastawienia estetycznego³⁷.

Estetyka rzeczy codziennego użytku mieści się w formule bricolage'u w jego pierwotnym znaczeniu³⁸. Tkwi w nim rdzeń oznaczający ruch uboczny, niszę działania nieprzewidzianego, samowolnego. Kiedyś ten francuski czasownik

34 S. Bereś, *Historia literatury polskiej w rozmowach. XX-XXI wiek*, WAB, Warszawa 2002, s. 95.

35 Zob. K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości...*, s. 42-43.

36 G. Dorfles, *Człowiek zwielokrotniony*, przeł. T. Jekiel, I. Wojnar, PIW, Warszawa 1973, s. 180.

37 T. Dant, *Kultura materialna w rzeczywistości społecznej*, red. przekładu J. Barański, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 171.

38 C. Lévi-Strauss, *Myśl nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, PWN, Warszawa 2001, s. 32-42, 47, 49, 52-54.

stosowano przy polowaniu - oznaczał tu samowolnie biegającego psa. W przypadku jeździectwa określał konia omijającego przeszkodę, a w grze w bilard niesterowany ruch odbijającej się piłki. Sztuka stająca się nową użytkowniczką przedmiotów kojarzy się z amatorską działalnością artystyczną. „Poezja, której próbki może mnożyć w dowolnych ilościach każdy, nie jest poezją”³⁹ - taki zarzut postawił Białoszewskiemu jeden z recenzentów jego twórczości.

Z bricolage'em ściśle związana jest także kategoria przedmiotu rozumianego jako rzecz wykluczona, wycofana z obiegu, ocalona, zbierana i przechowywana przez bricoleura na zasadzie „to się zawsze może przydać”. Powstaje swoisty „zbiór resztek dzieł ludzkich”⁴⁰. Kategoria zbieractwa, kolekcjonowania odpadów i przedmiotów nieprzydatnych nabiera w sztuce znaczenia budowania tożsamości, pamięci zbiorowej lub indywidualnej, zamkniętej w rzeczach - „kapsułach pamięci”⁴¹.

Ważny jest także charakter czynności twórczych wykonywanych przez bricoleura: „Zobaczmy go przy pracy; chociaż tym, co go pobudza, jest zamiar, to pierwszy jego krok praktyczny jest retrospektywny: musi sięgnąć do już istniejących narzędzi i materiałów; zestawić, ewentualnie zmienić ich inwentarz; wreszcie, co najważniejsze, wszcząć z nimi coś w rodzaju dialogu, by - nim dokona wyboru - uprzytomnić sobie wszystkie możliwe odpowiedzi owego zasobu na postawiony problem. Indaguje wszystkie te niejednorodne przedmioty stanowiące jego skarbnicę, aby zrozumieć, co każdy z nich mógłby «znaczyć», co w sumie pozwoli określić zespół, o stworzenie którego chodzi, lecz który ostatecznie będzie się różnił od istniejącego zasobu przedmiotów tylko wewnętrznym układem części. Ten sam klocek dębowy może być podporą dla nie dość mocnej deski jodłowej albo cokołem, który uwidoczni fakturę i połysk starego drewna. W jednym wypadku ważna jest jego rozciągłość, w drugim zaś materia. Jednak możliwości te są zawsze ograniczone przez własne dzieje każdego przedmiotu”⁴².

Ważne jest tu napięcie pomiędzy osobistym stosunkiem twórcy do rzeczy, a jej miejscem w systemie społecznym, warunkującym funkcje, cechy i wartość przedmiotu⁴³. Artysta-bricoleur może więc dokonywać aktu nobilitacji, nadawać

39 W. Bieńko, *Białoszewski po raz drugi*, „Współczesność” 1959 nr 7, s. 12.

40 C. Lévi-Strauss, *Myśl nieoswojona...*, s. 35.

41 T. Dant, *Kultura materialna...*, s. 143.

42 Tamże, s. 34.

43 Tamże, s. 144-145.

znaczenie estetyczne oraz społeczne temu, co powszechnie uznano za bezwartościowe, stare lub zużyte i przeznaczone do wyrzucenia.

Dar, kultura

W utworach Barańczaka dużo częściej pojawia się natomiast wątek rzeczy jako jedynych gwarantów istnienia prywatnej sfery życia podmiotu. Jednak nawet one bywają najczęściej zawłaszczane, jak na przykład w wierszu *I nikt mnie nie uprzedził z Dziennika zimowego*:

„I nikt mnie nie uprzedził, że niewola
może polegać na tym: że
siedzę w komisariacie [...]
podczas gdy pięciu cywilów [...] ma prawo
obmacywać wnętrze wyszarpane z mojego życia:
bilety tramwajowe, kwitek z magła, brudną
chustkę, a nade wszystko (nie, tego nie zniosę) tę kartkę:
«włoszczyzna
puszka groszku
koncentrat pomid.
Ziemniaki»”⁴⁴.

Stosunek do rzeczy i sposób posługiwania się nimi pełni w literaturze tego okresu również rolę kulturotwórczą lub jest znakiem kultury.

Dwustronicowy opis zmagania ze strupem w kąciku ust może stać się wyrazem dążenia do bezpośredniości: „Wyjąłem chusteczkę z kieszeni, którą wyprałem w łaźni miasta, bo lubię czyste chusteczki, tam, gdzie mogę, to piorę. Bardzo lubię czyste chusteczki duże na sześć, osiem rąk, prześcieradła takie małe, że można cały tydzień smarkać, i to dobrze, a nie dmuchać tylko w tkaninę, jak to robią fałszywie kobiety wykwintnisie”⁴⁵.

Rzeczy codzienne stają się kulturotwórcze, kiedy wypełniają przestrzenie komunikacyjne podobnie jak słowa i ludzie. W *Donosach rzeczywistości*⁴⁶ Mirosława Białoszewskiego w obieg przedmiotów włączony został na przykład zużyty tapczan otrzymany od Olgierda (*Wieniec z materaca*), kołdra po zmarłej Nance, stos ubrań po bracie Geni (*Pogrzebności*) lub podręczne krzeselko z trzciny,

44 S. Barańczak, *Wiersze zebrane...*, s. 252.

45 E. Stachura, *Nocna jazda pociągiem*, [w:] tegoż, *Opowiadania...*, s. 89.

46 M. Białoszewski, *Donosy rzeczywistości*, PIW, Warszawa 1989.

uratowane przed wyrzuceniem na śmietnik (*Książdz*). Są też rzeczy, które przechodząc od jednego właściciela do innego, konstruują wspólnotę. Po zmarłych bliskich narrator otrzymuje głównie ubrania. Przekazywanie przedmiotów jest swobodne i dobrowolne, często okazuje się odzyskiwaniem rzeczy uznanej już za śmieć, na przykład paki po Romanie, która służy narratorowi jako pojemnik na płyty, a jego gościom za coś na kształt krzesła (*Święta, Sylwester 1973*).

Istnieje ponadto kategoria przedmiotów - prezentów. Narrator nieustannie jest obdarowywany przez swych przyjaciół i sam obdarowuje (ten wątek został wydobyty w pamiętnikach Jadwigi Stańczakowej). Od pościeli, zasłon po żywność oraz patyk - oto obszar, na którym powstaje kultura obdarowywania. Jadwiga z Anią zaopatrują narratora w nową pościel: „Kołdra, poduchy, jasiek w jasnoniebieskie na żółtawym, w odłamki i w duże niebiesciunie turkusowate serca do góry nogami, z niebieskim czubem u ostrza, czyli nie tam gdzie Serce Jezusa ma ogień. W aureolach *le rocaille*⁴⁷. Agnieszka i Malina kupują piżamy (*Rozkurz, Topololudy*), z Anglii przychodzą dary - ubrania, które przyjaciele dzielą między sobą (*Konstancin*).

Obdarowywanie staje się szczególnie wyraźne w książce *Zawał*, gdzie narrator opisuje swój pobyt w szpitalu i sanatorium. Żywność, kompoty, ciasta, menażki, tarka do jabłek, książki, pomarańcze, termosy z zupą, papier toaletowy, lawenda - wśród tych rzeczy przebywa Białoszewski w szpitalu, są one nieodłącznym elementem odwiedzin znajomych i przyjaciół. Wymiana przedmiotów i akt obdarowywania kreuje bowiem nową wartość, na której opiera się niezawisła i dobrowolna kultura wspólnoty przyjaciół. Działa tu mechanizm opisywany przez Michela Foucaulta: „A jednak wymiana, dokonująca się na bazie elementarnych użyteczności, nie jest prostym sprowadzaniem ich do wspólnego mianownika. Sama w sobie jest użyteczności kreatorem, ponieważ pozwala wycenić jednej ze stron coś, co dotychczas dla drugiej miało małą użyteczność. [...] Odtąd to, co było nieużyteczne, staje się całkowicie użyteczne dzięki kreacji wartości symultanicznych i równych po obu stronach; co wedle szacunku pierwszego było niczym, zyskuje pozytywność w szacunku drugiego; a jako że sytuacja jest symetryczna, powstałe w ten sposób wartości szacunkowe automatycznie okazują się ekwiwalentne”⁴⁸.

W niszy i w opozycji wobec kultury oficjalnej konstytuuje się świat nieoficjalny, w którym inaczej krążą ludzie, słowa i przedmioty, a każdy - przypadkowy

47 M. Białoszewski, *Szumy, zlepy, ciągi*, PIW, Warszawa 1976, s. 10.

48 M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. T. Komendant, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 256.

nawet - kontakt, dźwięk, szum, śmieć, dziurawa skarpeta lub patyk stają się wyjątkowo ważne.

**THE MUSEUM OF LACK. FUNCTIONS OF DAILY USE THINGS IN
POLISH LITERATURE AND ART AFTER 1956**

The article is devoted to the function of banal things, suddenly entering the scene of Polish literature and art after 1956. Among multiplicity of functions, concepts, and uses particular place is granted to things functioning as evidence of lack or absence. Important aspects of the characteristics of "artistic" objects include: wear, degradation, destruction and uselessness. Used remains, poor things and artistic "dumps of culture" have on several occasions become metaphor of human existence (Kantor, Hasior). Referring to the elements of no longer existing civilisation they often have also archaeological functions (Buczowski). Degraded objects are often the substitute for human being or his/her feelings (Białoszewski, Różewicz). The next function relates to the literary (and plastic) ambalage where uprootedness, but also homelessness, is being expressed (Stachura, Milczewski-Bruno). Arte povera provides an important context for Polish aesthetics of things. What emerges from it is an image of lack, poverty and destitution - over-represented in art of that time. Sometimes, they attempt at getting to the (essence of) the thing (Kantor), elsewhere they guarantee private sphere of the life of the subject (Barańczak).