

Estetyczne konteksty twórczości Ryszarda Krynickiego

Alina Świeściak

Estetyczne konteksty twórczości Ryszarda Krynickiego

Rok 1968, a więc rok debiutu Ryszarda Krynickiego, otwiera w Polsce powojennej okres intensywnych związków literacko-artystycznych, które na Zachodzie, a przede wszystkim w Stanach Zjednoczonych, stały się faktem już w latach 50. (zaczęło się od abstrakcyjnych ekspresjonistów i Szkoły nowojorskiej). By tego dowieść, wystarczy wskazać pokrewieństwo ideowe grup Kontekst i Wprost, ale także inne ugrupowania, jak Oneiron, rejestrowały wzajemne przepływy idei artystyczno-literackich. Poezja nowofalowa rzadko bywa przedmiotem tego rodzaju porównawczej refleksji, mającej za podstawę relacje intermedialne; jak wiadomo, przyjął się u nas inny sposób jej czytania, polityczny z jednej, i etyczny z drugiej strony. Kwestie estetyczne traktowane są zazwyczaj jako podległe, same w sobie mniej istotne.¹ Mimo że na pewno nie należy tego polityczno-etycznego wymiaru nowofalowej kontestacji pomijać, można jednak, jak sądzę, trochę przesunąć akcenty i przyrzeć się miejscom interpretacyjnie nieco „niedoinwestowanym”.

W przypadku Ryszarda Krynickiego związki instytucjonalne z polską sztuką nie są chyba tak istotne jak wpływ samej idei intermedialności - rozumienie tekstu i jego funkcji w kontekście zmian, jakie dokonują się w sztuce w latach 60., a mianowicie przeniesienia punktu ciężkości z artefaktu na proces i ideę jako nowe „materie” sztuki. Innymi słowy istotna wydaje się estetyka tego, co poznawczo-intelektualne i perceptualne.

Poezja Krynickiego od początku realizuje zasady awangardowe - i tak też była wielokrotnie odczytywana. Dostrzegano przede wszystkim jej związki z konstruktywizmem Awangardy Krakowskiej. Gdyby perspektywę nieco rozszerzyć, należałoby pewnie wskazać kilka innych cech - tekstowość i metatekstowość funkcjonujące w wierszu tak, by podważyć jego integralność; relacje część-całość, treść-forma, wewnątrz-zewnątrz (środek-rama) pojęte w sposób relatywizujący klasyczne ich rozumienie; rzeczywistość traktowana jako model, a nie przedmiot bezpośredniego odzwierciedlenia, a także jako dostarczycielka poetyckich ready made's przesuwających granice sztuki (poetyckiej). Co nie bez znaczenia, poezja ta wciela również wiele awangardowych sprzeczności, rozpięta pomiędzy ideą autonomii a tym, co pozaestetyczne, związane z życiem psychicznym, ideologią i

polityką, z metafizyką i naturą.

Próbując pokazać ewolucję tej poezji na tle zmieniających się nurtów w sztuce, można by chyba zaproponować drogę od surrealizmu przez nowy realizm i nowy ekspresjonizm do tzw. sztuki biednej i sztuki ziemi; albo inaczej: od charakterystycznego dla historycznych awangard estetycznego buntu, przez neoawangardową kontrkulturową kontestację do otwarcia na to, co „poza sztuką”, „poza człowiekiem”, a co związane jest z refleksją transhumanistyczną i posthumanistyczną. Tutaj proponuję tylko dwie z wymienionych perspektyw.

Surrealizm

1.

Czy Ryszarda Krynickiego można by nazwać „spóźnionym surrealistą”? To stanowczo za mocno powiedziane, a jednak jego związki z surrealizmem należy uznać za istotne. Co prawda nie jest jedynym debiutującym w okresie Nowej Fali poetą, w którego twórczości pokrewieństwo to stało się dostrzegalne, śmiało można jednak powiedzieć, że nigdzie nie dało ono o sobie znać w tak oryginalny sposób.

W dadaistycznym buncie, którego otamowaną wersję stanowi surrealizm, najważniejsze było nie epatowanie filistra, ale wyobrażenie o świecie jako o niespójnym, pękniętym, wewnętrznie sprzecznym i co najważniejsze – domagającym się zasadniczej zmiany. Rok 1968 to data, w której idee surrealizmu odżywają. Jak pisze René Passeron, to czas, kiedy duch surrealizmu eksploduje w politycznej kontestacji:

nie idzie tu tylko o tradycje oniryzmu, cudowności, erotyzmu czy anty-sztuki w rozmaitych dziełach młodego malarstwa, ale o samego ducha surrealizmu, objawiającego się tu i ówdzie, i który – jak to widzieliśmy – eksplodował silnie w rozruchach w maju 1968 roku. „Ducha maja 1968” nie należy utożsamiać z prześciganiami się w agresywności pomieszanej z sekciarstwem – takie określenie byłoby zubożeniem. W istocie był to potężny powiew świeżego powietrza. Tłum zadziwiony sam sobą przycisnął do muru i zachwiał instytucjami i strukturami trwającymi w błogim samozadowoleniu, wówczas gdy istotne problemy pozostały nierozwiązane, tamując drogę młodzieży rozbawionej, ale i bardziej niż kiedykolwiek zirytowanej przeszkodami, jakie stawiał przed nią „stary świat”.²

Pokolenie Krynickiego, chociaż – z wiadomych względów – bezpośrednio odcina się od idei kontestacji³, jako takie właśnie utrwaliło się w polskiej kulturze. Mimo że jego rówieśników nie interesuje wynikająca z negatywnej (dzielonej z surrealistami) diagnozy społeczno-kulturowej anarchistyczna postawa dadaistów – jej konsekwencje mają w twórczości tego pokolenia, tak jak w twórczości surrealistów, naturę poznawczą, światopoglądową i artystyczną – postawa zaangażowania, również politycznego i społecznego, i związana z nią, ale i wykraczająca poza nią idea wolności nie są rzecz jasna polskim nowofalowcom obojętne.⁴ Tutaj jednak bardziej niż idea zaangażowania i jej konkretne wcielenia interesować mnie będą kwestie estetyczne.

Surrealiści wypracowali dwie metody dochodzenia do pożądanego przez nich, nowej, wyzwolonej rzeczywistości, nadrzeczywistości (*surréalité*) – automatyzm i oniryzm. Krynicki nie demonizuje surrealistycznego automatyzmu psychicznego – „zemsty” podświadomości i wyobraźni na świecie, który dopuścił do przerostu racjonalizmu, cywilizacji i postępu – a jednak nie można powiedzieć, że mechanizm ten, wykorzystujący luźne, skojarzeniowe przebiegi myśli, zahaczających o te same, subiektywnie znaczące punkty węzłowe, jest mu obcy. Tym bardziej interesuje go twórcza rola marzenia sennego. Obydwa przypadki surrealistycznego irracjonalizmu wiążą się z sytuacją tajemniczego zmieszania rzeczywistości i nierzeczywistości, widzialnego i niewidzialnego, mentalnego i materialnego, świata wewnętrznego artysty i świata zewnętrznego, życia i śmierci – i obydwie stanowią próbę przekroczenia myślenia w kategoriach opozycji.⁵

Dla surrealistów ten stan ontycznej i semiotycznej nieoczywistości miał przede wszystkim potwierdzać supremację wyobraźni, poszerzać możliwości działania ludzkiego umysłu i pole sztuki. Krynicki, po pierwsze, korzysta z poetyki i motywiki surrealizmu jako z zastanego, oczywistego już repertuaru poetyckich chwytów, który został zaadaptowany na polskim gruncie dużo wcześniej, posiada więc swoją recepcyjną tradycję; po drugie, odwołując się do wypracowanego przez surrealizm światopoglądu, którego centrum stanowiła idea nadrzeczywistości, uzgadnia go z nową sytuacją: polskiej poezji po roku 1968 i swoją własną sytuacją artystyczną i egzystencjalną.

2.

Uzasadnieniem surrealistycznej wizji świata – jako pełnego przypadkowości i skomplikowanych, ale nieantynomicznych interferencji między tym, co ludzkie, zwierzęce, krajobrazowe i przedmiotowe – była idea indywidualnej i społecznej

wolności oraz nieskrępowanej ekspresji. Innymi słowy, eksterioryzacji „modeli wewnętrznych”. Im bardziej odległe od siebie rzeczywistości, tym większa siła surrealistycznego obrazu. A jednak „przedmiot surrealistyczny” powinien zostać zobiektywizowany; ma spełniać, jak sugeruje Breton, wymogi realności, którym podlegają inne, niesurrealistyczne przedmioty.⁶ W *Akcie urodzenia* trudno znaleźć ślady tego rodzaju myślenia:

Rozewrzeć morzu powiekę zatopionej łodzi. W piwnice dzieciństwa
schodząc
szczelinami zapomnianych słów,
rozciąć węzeł półmroku niejasną pochodnią. Niedokładne w wymowie
minąć wydmy oczu.

Aż w cudzysłów, w cudzy sen ujęty, w skóry więzienny drelich,
w krwotok powietrza i pustynny pióropusz cudzoswoich źrenic,
niby łódź powieki, mej planety, jak tę skórę rozsuptam, jak rozwiążę
to spojrzenie:
Najwięcej jest nas w rozstaniach.⁷

Autonomizujący się surrealistyczny obraz w wierszu Krynickiego jest systematycznie podmywany, nie może się ukonstytuować. Efekt, jaki malarze surrealiści (tacy jak Dali lub Magritte) uzyskiwali za pomocą ukonkretnienia, czy jak mówił Breton: uprzedmiotowienia – oczywiście tego, co tylko intelektualnym gwałtem dawało się uprzedmiotowić – Krynicki uzyskuje metodą odwrotną, odkonkretnienia, odprzedmiotowienia.⁸

Gdyby sięgnąć do terminologii malarskiej, obraz, jaki wyłania się z wiersza autora *Pędu pogoni...*, można by nazwać obrazem malarskim – o rozmytych, zatartych kształtach – podczas gdy surrealiści posługują się głównie techniką linearną. U Dalego, Ernsta czy Magritte’a efekt obcości powstaje nie przez rozmycie kształtów, ale przez niecodzienne zestawienia i transfiguracje. Realizmowi Dalego czy Magritte’a można jednak przeciwstawić – stanowiący drugie skrzydło surrealizmu – abstrakcyjny koloryzm Miro. Jeszcze bardziej pokrewne obrazowości Krynickiego wydają się alternatywne techniki surrealizmu: Ernstowski frotage, rayografy czy dekalomania, będące nie ikonami, ale indeksami rzeczy.

W obrazie Krynickiego dochodzi do chiazmatycznych połączeń tego, co zamknięte, a zarazem opresyjne (planeta, więzienie, piwnice, zatopiona łódź, drelich, cudzysłów), z tym, co otwarte (pustynia, wydmy, morze, powietrze). W tym świecie – tak zresztą jak w *surréalité* – konkret i abstrakcja wchodzi w zawiślane relacje, a podmiot nie

ma wyraźnych granic, stanowi bytową i psychologiczną zagadkę.⁹ Tę „nieantynomiczną antynomię” form otwartych i zamkniętych komplikuje (i wzbogaca) zapośredniczenie przez ciało, z jego uprzywilejowaną warstwą graniczną, osmotyczną, czyli skórą, i równie istotnym – w kontaktowaniu / zakłócaniu relacji ze światem – spojrzeniem, a także materializowana, traktowana rzeczowo przestrzeń języka.

Istotne są wszystkie stany „pomiędzy” – szczeliny, skóra, krew, to co się sączy, wypływa, rozsypuje, rozwiera; albo inaczej: co niedokładne, „cudzoswoje”, przyrodniczo-ludzko-językowe. Jednym słowem to, co zostawia indeksalne ślady, co może „świadczyc” o rzeczywistości. Wszystkie „odstęp”, o których Rosalind Krauss pisze jako o wykorzystywanych przez surrealistów, a częściej dadaistów, narzędziach deziluzji, świadectwie znakowości świata¹⁰, zostają tutaj wypełnione – chodzi o efekt płynności rzeczywistości, a nie jej znakowej sztuczności. Jak na rayografach rzeczywistość przebija przez warstwę języka (u Raya przez światłoczuły papier), by przybrać na nim kształt widmowych obiektów, śladów przedmiotów, których już nie ma, a jednocześnie psychologicznych znaków podmiotu, jego „odrębnego” pisma.¹¹ Symbolika psychoanalityczna wydaje się tu aż nadto oczywista. Sen i schodzenie w głąb dodatkowo ją wzmacniają. Z jednej strony może się wydawać, że jesteśmy nieodlegli od rozwikłania tajemnicy bliskiego / obcego podmiotu (siebie samego jako obcego) – wystarczy „rozewrzeć”, „rozciąć” „minąć”, „rozsupłać”, „rozwiązać” – z drugiej jednak strony przedmiot tego estetyczno-gnostyckiego poznania najwyraźniej nie poddaje się tym czynnościom, pozostaje zamknięty albo wycieka, zatraca się w zapominaniu, „rozstaje się” (z sobą, z ideą siebie). Tym bardziej że te liczne niedokonane działania stanowią w gruncie rzeczy echa tej samej czynności, czynności-kopii, a przypisywana im emocjonalność gubi się w powtórzeniach w rytmie wyznaczanych przez nie odstępów. Jak w *Fałszywym lustrze* Magritte’a, w którym wielkie oko odbija i powtarza to, co na zewnątrz, zamiast dopuszczać do tajemnicy wnętrza. To, co u surrealistów jest jednak rewelatorskie, jako obwieszczenie metafizycznej (czy wręcz magicznej) prawdy powszechnej analogii, w wierszu Krynickiego jest tylko metafizycznie uwikłanym stanem bytowo-psychicznego, raczej opresyjnego niż wyzwającego zmieszania.

3.

Obok niejednoznacznego statusu świata i psychoanalitycznie rozumianej zagadki podmiotowości, rozpisanej pomiędzy dwa rozpoznawalne jako surrealistyczne bieguny: psychicznego automatyzmu i snu, z surrealizmem łączą poezję Krynickiego problemy (pozornej) antynomii wzroku-pisma i erotyzmu. Oto druga część cytowanego wyżej wiersza:

Ciszy pełna, kiedy ciszy pełna dojrzewasz wzrok,
jutrznió różanosutka, łaski potu była ta wielka noc, jutrznią
była i jutrem.

W dwuwargich powiekach, w dwuokich zawiejach ziemi
drżały bezludne źrenice dróg.

Na powłóczystych włóczniach dymu. Wilk i obłok na powrót

zawarły braterstwo.

(WW, 11)

Cały ten „obraz” posiada sensualną – a właściwie seksualną – aurę. W odwodzie znajduje się jednak sacrum. Balansowanie pomiędzy tymi biegunami ma potencjał transgresywny – chociaż jest to obraz niewyobrażalny, „wiedziany”, nie „widziany”, a kontakt „zakazanych” sfer jest manifestacyjnie zapośredniczony przez język.¹²

Obraz zaburza językowość tekstu, a językowość nie pozwala ustanowić się obrazowi, który pozostaje niepokojący, pragnie dotrzeć do jakichś sfer obcych poznaniu, zakazanych. René Magritte, specjalista od problematycznych związków pomiędzy rzeczami, ich przedstawieniami i słowami, od surrealistycznych paralogizmów, postępuje odwrotnie – najpierw każe zobaczyć to, co „niewiedziane”. Widzenie nie prowadzi jednak do wiedzy, wręcz przeciwnie – język, zawsze istotny w jego malarstwie, „widzianego” nie przywraca wiedzy, ale pogłębia niewiedzę, jest bodaj najbardziej surrealistycznym elementem całości (wystarczy przywołać słynne „Ceci n’est pas une pipe”) – i najbardziej transgresyjnym. Te widziane / niewiedziane obrazowe związki – w które wkracza język w roli semantycznego agresora – ujawniają, a zarazem podtrzymują tajemnicę zmysłów i pożądania (na przykład w *Gwałcie* czy *Niebezpiecznych związkach*).

W wierszu Krynickiego język, będący „podwójnym agentem”, również łączy i dzieli, prowokuje do spotkania, a zarazem do niego nie dopuszcza. Dziwne spięcia i połączenia, jak to, do jakiego dochodzi pomiędzy ciszą, jutrznią, dojrzewaniem, pełnią i sutkami (boska brzemienność natury?) są prymarnie spięciami językowymi – paronomastycznymi („powłóczystych włóczniach”) i etymologicznymi („wilk i obłok na powrót // zawarły braterstwo”) – ale ostatecznie również obrazowymi (mimo że właściwie antyobrazowymi). W malarstwie Magritte’a język „przeszkadza” obrazowi, nie daje się z nim uspójnić, w wierszu Krynickiego obraz rozsadza językową spójność, rozbija pozorną harmonię filozoficznego, abstrakcyjnego dyskursu. W obu przypadkach słowo i obraz stawiają się nawzajem w stan podejrzenia. Ale podczas gdy u Magritte’a pojednanie jest niemożliwe, bo właśnie szokowi obcości przypisana jest siła rewelatorska, u Krynickiego do pojednania

dochodzi: to w języku „wilk i obłok na powrót // zawarły braterstwo”. A zatem niemożliwe staje się możliwe, a nieobecne się uobecnia. Mimo wszystko trudno tej „omnipotencji” pisma przypisać siłę sprawczą – zorientowaną, jak chcieliby surrealiści, na zmianę świata. Chwilowość, enigmatyczność i traumatyczność spotkania nie wróżą żadnej trwałej zmiany. W poezji Krynickiego nie ma miejsca na optymizm, bądź co bądź charakterystyczny dla światopoglądu surrealizmu.

4.

Pod jednym punktem programu surrealistów „wczesny” Krynicki z całą pewnością chętnie by się podpisał: dialektyczna synteza przeciwieństw jest tym, co interesuje go w sposób szczególny. Można ją rozumieć jako zasadę rządzącą światem, w którym nie obowiązują „czyste” podziały i opozycje, jako ideę regulującą związki między rzeczywistością (natury, przedmiotów) a podmiotem, niezbyt wyraźnie od siebie oddzielonymi, między składowymi samej podmiotowości (umysł-ciało, racjonalność-seksualność) oraz między rzeczą i słowem. Tej coincidentia oppositorum, obejmującej również grę pomiędzy unieobecniającą heterogeniczną wizualnością a pismem rozumianym jako modalność obecności, mimo że sporo zawdzięcza ona filozofii sztuki surrealizmu, nie można oczywiście do niej sprowadzać. Chodzi nie tylko o wskazane wcześniej różnice (najogólniej mówiąc: surrealistyczna supremacja wizualności, ekstatyczność, konwulsyjność i optymizm kontra opresyjność, nietranzytywność rzeczywistości i języka, uniemożliwiające zmianę zapętlenie), ale i o to, że zasadniczo inna jest stawka w tej grze – w wierszach autora *Niewiele więcej* chodzi o zniesienie granic, których istnienie surrealizm zaledwie przeczuwał – o tyle, o ile słuszne są podejrzenia o związki Krynickiego z filozofią Wschodu. Jego gra z surrealizmem to pierwszy zarejestrowany w tej poezji etap wychodzenia w przestrzeń transludzkiego, chociaż – jak w poezji i sztuce surrealizmu właśnie – w zachodni sposób pojęta jaźń wciąż jest tu dominująca.

Sztuka ziemi - w stronę transludzkiego

1.

Tom *Kamień*, szron otwiera wiersz: „Ślepe? Głuche? Nieme? / Niepojęte: // Jest”. Po nim następuje *Kamień z Nowego Świata*. Deklaracja wiary w istnienie niepostrzeżeniowego potrzebuje dopełnienia w postaci zmysłowej obecności. Kamień to czysta obecność. On jest. Pojawiał się już wcześniej w poezji Krynickiego,

jego symbolika była wieloraka (związana między innymi z cierpieniem, milczeniem, ideałem moralnym), teraz – nie tracąc tamtych – objawił jakości przede wszystkim materialne, perceptualne. Jest, nie sposób go pominąć, z jego obecnością trzeba sobie poradzić. Bohater prozy Krynickiego kupuje dom, przy którym znajduje fragment macewy. Przyimek „przy” nie jest tu niewinny – odwraca jakości przestrzenne i wartości nabytych dóbr. Dom jest właściwie nieistotny (ważniejsza od niego jest nazwa: Nowy Świat), centrum tej przestrzeni stanowi kamień. To przy nim znajduje się – i nabiera sensu – dom. Mimo że sam kamień również stanowi połączenie tego, co widoczne, i tego, czego nie widać (indywidualnej historii, historii narodu), nie jest on tylko wcieleniem typowego dla poezji Krynickiego paradoksu: obecności nieobecności, ale proponuje też inny sposób myślenia o świecie i relacjach podmiotowo-przedmiotowych. Jak pisze John Dewey:

To, co widoczne, tkwi w tym, co niewidoczne; w efekcie to, co niewidoczne, decyduje o tym, co dzieje się w tym, co widoczne; namacalne opiera się niepewnie na tym, co nieuchwytnie i czego nie można dotknąć.¹³

Estetyka tego, co niewidoczne, wychodzi poza przedmiotowe rozumienie sztuki, zajmuje ją to, co świadomościowe, a przede wszystkim perceptualne. „Przedmiotem” sztuki stają się środowisko, relacje przestrzenne, w jakie wchodzi z nim podmiot, i relacje społeczne.

2.

W jednym z wywiadów Robert Smithson, bodaj najbardziej znany przedstawiciel sztuki ziemi, określił się mianem entropologa – badacza entropii, śladów zanikania, rozpadu form, entropia bowiem jest procesem, który daje najlepszy wgląd w sprawy ostateczne – śmierć i czas.¹⁴ Twórca słynnej *Spiralnej grobli*, niemal emblematycznej pracy landartowej, w 1971 roku wykonał również *Broken Circle*. Jej centrum stanowi głaz polodowcowy, wykorzystywany w epoce brązu do budowy grobów („Hunebedden” – „Łoża Hunów”). Artyście nie udało się usunąć głazu z przestrzeni kompozycji i postanowił nie tylko go pozostawić, ale wręcz wyeksponować. W *Broken Circle* ponowoczesne myślenie o sztuce spotyka się z prehistorią – ziemia, a właściwie kamień, jest miejscem krzyżowania się przyszłości i przeszłości, prostoty i monumentalności, tego, co widoczne i oczywiste, z tym, co niewidoczne i tajemniczo obce, bliskiego i oswojonego z aludzkim.

Ryszarda Krynickiego można chyba nazwać polskim poetyckim entropologiem –

poetą rozpadającego się świata i kurczącego się tekstu. Jego zanikająca poezja to również miejsce spotkania ludzkiego z transludzkim (na przykład człowieka z kamieniem). Często ma ono wymiar metafizyczny, ale bywa też – i to mnie tutaj interesuje bardziej – że aludzkie, transludzkie stanowi element doświadczenia ludzkiego. Spotkanie to staje się możliwe dzięki zmianie perspektywy, innemu niż zwyczajowe zakomponowaniu przestrzeni widzialnego.

Zmianę percepcyjną można zaobserwować w *Kamieniu, szronie* i jego motywach kosmicznych. Wyznaczają one nowy punkt widzenia, pozwalający temu, co oswojone, przyglądać się jak obszarowi obcemu i odległemu, nad którym człowiek nie ma władzy. Pierwszym symptomem takiego myślenia był powracający w *Organizmie zbiorowym* obraz Atlantydy jako miejsca naszego i kosmicznie obcego równocześnie, zamieszkanego przez nas-obcych, terażniejszych i zarazem przeszłych. W *Kamieniu, szronie* zmiana perspektywy wiąże się najczęściej z jej rozszerzeniem, jak w *Kopenhadze*, która oglądana z przeszklonej hali odlotów wygląda jak „niewidzialne miasto, / bardziej nieodgadnione / niż jeszcze do niedawna // ciemna strona księżycy” (WW, 323); rzadziej z zawężeniem, ale i ono zakłóca czytelność dotychczasowych znaczeń, a nie tylko skraca percepcyjny i poznawczy dystans. Przykładem może być *Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie*, gdzie relatywizuje się nieco kategoria zaświatów:

Jak się tu znalazłaś,
biedna mumio egipskiej księżniczki,
wystawiona na cudze spojrzenia?
Teraz tutaj są twoje zaświaty.
Sam przez chwilę jestem ich częścią,
póki patrzę na ciebie.

Innych, jak dotąd, nie ma.
Nie wiadomo,
czy będą.

(WW, 326)

Wprowadzenie przestrzeni kosmicznych czy „zaświatów”, a więc miejsc niezwykle odległych albo – by tak rzec – alternatywnych, ale takich, które pozostają w zakresie możliwości naszego wyobrażenia, bo są kulturowo oswojone, prowadzi u Krynickiego do ich „odkulturowienia”. Mumia nie jest ani zabytkiem etnograficznym, ani jakimkolwiek innym obiektem muzealnym (mimo że właśnie nim jest), to raczej ofiara wielkiej pomyłki, ironia losu, relacja świat–zaświaty jest

zaś względna. Idąc dalej - wszystkie wymyślane, ustanawiane przez nas jako przedstawiciele homo culturalis porządki są arbitralne, „prawdziwe” jest jednak spotkanie bytów, z których jeden jest ożywiony, a drugi (już) nieożywiony, reprezentujących różne czasy, kultury i różne stopnie obecności. Podstawę ich kontaktu stanowi materia. Tę pozycję podmiotu Krynickiego można by określić - za Jeanem Dubuffetem - jako antykulturalną. W twórczości francuskiego artysty, jako jednego z pierwszych przedstawiciele sztuki ziemi, następuje odwrót od dominujących na Zachodzie od kilku wieków antropomorfizmu i logocentryzmu.¹⁵ Na kolejne przemiany artystycznych postaw antykulturalnych wpływ miała oczywiście filozofia Dalekiego Wschodu. W twórczości Krynickiego tę position anticulturelle zapoczątkowują gry modalnościami widzenia, na przykład interpretowane tu w duchu surrealizmu transfiguracje układów podmiotowo-przedmiotowych czy modulacje wykorzystujące techniki fotorealizmu. Zmiany percepcyjne prowadzą ostatecznie do zredefiniowania pozycji podmiotu, który przestaje stanowić semiotyczne centrum. Elementem tego ostatniego przemieszczenia jest również przeformułowana w duchu filozofii Wschodu relacja z naturą.

3.

W *Pędzie pogoni*, *pędzi ucieczki* i w *Akcie urodzenia* natura jest jednym z elementów utraconej całości, która daje o sobie znać w heterogenicznych układach językowych kontrolowanych wyobraźnią podmiotu i jego umiejętnościami abstrakcyjnego myślenia. W *Organizmie zbiorowym* jest elementem zorientowanego totalitarnie kulturowo-politycznego projektu, dowodem na to, że ideologia zawłasczyć może wszystko (na przykład wiersz *Również z tomu Nasze życie rośnie*). Ale już wtedy - jako podporządkowana, represyjnie ukulturowiona - reprezentuje ona „drugą stronę”. Wkrótce zaczyna organizować stosunek podmiotu do świata. Symboliczne dla tej zmiany jest pojawienie się Issy i ślimaka w tomie *Nasze życie rośnie*. Natura staje się miejscem, a zarazem dostarcza narzędzi do przekraczania granicy między podmiotem a przedmiotem. Mimo że pełny sukces nie jest w tym przypadku możliwy - językowość świata jest szczególnie w literaturze stanem niedyskutowalnym - relacja ta w poezji Krynickiego wyraźnie zmierza w kierunku partycypacji. Podmiot i przedmiot chcą być równoprawnymi elementami wspólnego uniwersum. Nieraz ta równość bywa pozorna - czy pozorowana - jak w niby-haiku *Wysoko zaszedłeś z tomu Niewiele więcej*:

Wysoko zaszedłeś, mój ślimaczku,
na najwyższy liść czarnego bzu!

Ale pamiętaj: już koniec września.

(Berlin Zachodni, wrzesień 1979)

(WW, 190)

Prymat zachodniego podmiotu jest tutaj nadal wyraźnie widoczny, być może dlatego że „haikowość” tego tekstu jest jedynie konceptem – wrzesień to memento dla ślimaka, jego czas się kończy, tak jak skończy się czas każdej władzy.

Rozmowy ze ślimakiem przybierają jednak także inne formy – wiersz *Jak mogłem* z tomu *Wiersze, głosy*:

Co robisz, ślimaczku, na moim balkonie,
tyle pięter nad ziemią!
Czy powracasz z Fudzi?
Och, jak mogłem

nie poznać cię, Isso, od razu.

(WW, 236)

Tutaj miejsce podmiotowości nie jest jednoznacznie określone. Jest ona stanem przechodnim. Co prawda można by uznać, że podmiot ślimaczy zostaje „uszlachetniony” dzięki pokrewieństwu, a raczej tożsamości z Issą, ale dialog zaczął się, zanim została ona stwierdzona. Kategoria dialogu nie wydaje się zresztą w tym kontekście odpowiednia. Natura milczy. Biorąc pod uwagę wpływ buddyzmu, należałoby założyć, że rozmowa odbywa się „poza językiem”, tylko jej część (ta ludzka i na dodatek zachodnia) zostaje „przełożona” na język werbalny.

„Modne” również w polskim land-arcie rozmowy z naturą, jakie przeprowadzał między innymi Zbigniew Warpechowski, mają na celu przede wszystkim manifestację postawy antyurbanistycznej, są „dowodem” w sprawie opresyjnego traktowania natury przez człowieka. Z pewnymi wyjątkami – Tomasz Osiński oddaje głos naturze i to ona w tych rozmowach stawia warunki, na przykład: „Nie mam ci nic do powiedzenia. Idź swoją drogą. Rozmawiam tylko z tymi, którzy mają dużo czasu” – mówi kamień.¹⁶ U Krynickiego rozmowa przebiega tak:

Pamiętaj,
że jestem twoim przyjacielem:

mnie możesz wszystko powiedzieć.

I ty możesz mi wszystko powiedzieć.

Będę o tym pamiętać,
kamieniu.¹⁷

Rewanżyzmowi natury u Osińskiego odpowiada wzajemne otwarcie w wierszu Krynickiego, któremu stanowczo bliżej do ideału buddyjskiej równowagi, współistnienia człowieka i natury. Mimo że rozmowa z kamieniem to swego rodzaju spektakl fundowany człowiekowi Zachodu, lekcja pogładowa na temat walorów postawy otwartej (haiku, koan i wiersz konceptystyczny równocześnie), gdzie pozycja ludzkiej jaźni jest nadal uprzywilejowana, stanowi ona też jakąś próbę przewartościowania tej relacji, wyjścia w kierunku transludzkiego. Komunikacyjne zawieszenie, wrażenie, że rozmowa ta przychodzi z zewnątrz, znikąd, że jest nam dana - jak powietrze czy woda - to nie tylko gatunkowe nawiązanie do haiku, to również unieważnienie (okcydentalnie pojętej) rozmowy na rzecz (wschodniej) idei spotkania. Rytm tego tekstu - mający zapewne oddawać przebieg spotkania - z jego płynnymi zawieszonymi, wzajemnym przenikaniem się bliskości i oddalenia - nie jest rytmem, który potrafimy kontrolować, musimy mu się poddać.

4.

Kamień jako znak czystej materialności, nagiej obecności, jako teren spotkania czasu i wieczności, w sztuce ziemi bywa również sposobem znakowania miejsca. Przedstawiciele land-artu to często artyści wędrówki - rozumieją oni sztukę jako nieznaczną ingerencję w naturę, nienaruszającą jej struktury, będącą jedynie znakowaniem. Autor *Kamienia*, *szronu* rozpoczął swoją wędrówkę od bezkierunkowego *Pędu pogoni*, *pędu ucieczki*, a zakończył na konkretnym, oznakowanym fragmencie macewy, Nowym Świecie z *Kamienia z Nowego Świata*. Macewa jako sposób znakowania miejsca jest oczywiście znacząca - odbyła ona długą podróż w czasie: od natury przez kulturę na powrót do natury. Nowy Świat jako marked site najprawdopodobniej musi powtórzyć tę drogę: bo jest po prostu światem, jedynie przez chwilę „nowym” (tak jest oznakowany przez naszego bohatera jako jednego z wielu przed nim i po nim), później na powrót będzie „tylko” światem - częścią wszystkiego. Bohater Krynickiego ma świadomość odpowiedzialności, jaka wiąże się z „posiadaniem” kamienia / macewy, a właściwie

powierzoną mu (przez kogo?) misją opieki nad nim. Jego kulturowe znaczenie, a nawet ślady metafizycznej aury, mimo że wyraźnie nadwątlone, nie zniknęły, dopóki żyje ten, kto może być ich nośnikiem.¹⁸ W tę poezję - jestem o tym przekonana - wpisana jest jednak odległa perspektywa zaniku wszelkiej kulturowości i metafizyczności, ostatecznej implozji. Tym są właśnie „nieme nawoływanie się planet”, „pożegnanie galaktyk” i „nieludzkie milczenie”.¹⁹

Krynicki jest jednym z artystów reprezentujących opisywaną przez Wolfganga Welscha postawę partycypacyjną - przełamujących myślenie w kategoriach opozycji człowieka i świata i proponujących w jej miejsce zasadę przynależności. Jakkolwiek bez łatwych pocieszeń - partycypacja we wspólnym uniwersum nie zapewnia szczęścia jednostce ani bezpieczeństwa światu, drugą stroną bycia razem jest bowiem (również wspólna) obcość, poddanie się tym samym procesom zaniku, rozpadu, entropii.

Alina Świeściak

przypisy

¹ Pisała jednak na ten temat Bożena Tokarz, rozpatrując twórczość tego pokolenia m.in. na tle europejskiej kontrkultury; vide: B. Tokarz, *Poetyka Nowej Fali*, Katowice 1990.

² R. Passeron, *Encyklopedia surrealizmu*, przeł. K. Janicka, Warszawa 1993, s. 20.

³ Vide: *Rozmowa o poezji, która uczy myśleć* (rozmowa z udziałem Stanisława Barańczaka, Ryszarda Krynickiego i Kazimierza Wóycickiego), „Więź” 1974, nr 5, s. 69.

⁴ Niedawno ukazała się na polskim rynku świetna książka poświęcona właśnie politycznemu, kontestacyjnemu wizerunkowi tego pokolenia - Lidii Burskiej *Awangarda i inne złudzenia. O pokoleniu '68 w Polsce* (Gdańsk 2012). Pojawiająca się w tytule i wielokrotnie powracająca w niej kategoria awangardy nie jest tu jednak pojmowana estetycznie. To rozumiana przede wszystkim społecznie i politycznie - i w tym sensie kulturowo szkodliwa - utopia.

⁵ O tak pojętej idei nadrzeczywistości, jako nastawionej na zniesienie wszelkich antynomii ludzkiej egzystencji, pisze Krystyna Janicka; vide: idem, *Światopogląd surrealizmu. Jego założenia i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki*, Warszawa 1985, s. 131-145.

⁶ Vide: A. Breton, *Surrealistyczne sytuacja przedmiotu. Sytuacja przedmiotu surrealistycznego* [fragmenty prelekcji wygłoszonej w Pradze], w: *Surrealizm. Antologia*, wybrał i przełożył A. Ważyk, Warszawa 1976, s. 155-161; idem, *Kryzys przedmiotu*, w: *Surrealizm. Antologia...*, s. 162-168.

⁷ R. Krynicki, *Rozewrzeć morzu powiekę...*, w: idem, *Wiersze wybrane*, Kraków 2009, s. 11. Wszystkie cytaty z wierszy Ryszarda Krynickiego podaję za tym wydaniem (dalej jako WW z przywołaniem numeru strony).

⁸ Być może najbliższy mu w tego rodzaju surrealnych działaniach byłby Paul Eluard. Mam wrażenie, że bliższy niż Peiper. Metoda łączenia konkretnego i abstrakcyjnego u tego pierwszego wiąże się bowiem z analogicznymi jak u Krynickiego płynnymi wizjami, w tekstach Peipera jest natomiast efektem intelektualnej spekulacji.

⁹ O tej otwartości podmiotu na to, co wobec niego zewnętrzne, a tym samym o pewnej niegotowości, nieostateczności wczesnych tekstów Krynickiego pisano wielokrotnie. Mówi o tym zresztą sam Krynicki (vide: *Rozmowa o poezji, która uczy myśleć...*, s. 74).

¹⁰ Vide: R. E. Krauss, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, przeł. M. Szuba, Gdańsk 2011, s. 112.

¹¹ Na temat rayografów i ich roli w surrealistycznej fotografii vide: *ibidem*, s. 107.

¹² Jak wiadomo, surrealizm miał bardzo wyraźne nastawienie antychrześcijańskie. Obrazoburcze gry z postaciami Chrystusa czy Marii w rolach głównych są tu zjawiskami dosyć częstymi; wystarczy przytoczyć znany obraz Maksa Ernsta *Matka Boska karcąca Dzieciątka w obecności trzech świadków* (1928). Sacrum Krynickiego, mimo że „erotycznie zagrożone”, nie podlega oczywiście tak jednoznacznym kwalifikacjom.

¹³ J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, przeł. A. Potocki, wstęp I. Wojnar, Wrocław - Warszawa 1975, s. 167.

¹⁴ Na temat Smithsona i land-artu vide: G. Dziamski, *Zwrot ku naturze, czyli odnowienie pamięci gatunkowej*, w: idem, *Awangarda po awangardzie. Od neoawangardy do postmodernizmu*, Poznań 1995, s. 130-155.

¹⁵ Vide: J. Dubuffet, *Positions anticuturelles*, w: idem, *L'homme du commun l'ouvrage*, Paris 1973. Wolfgang Welsch dookreśla, że chodzi o odejście od okcydentalnego antropomorfizmu, od prymatu logiki, od monokultury sensu i przewalencji widzenia - a więc postrzega tę zmianę jako prepostmodernistyczną. Vide: W. Welsch, *Narodziny filozofii postmodernistycznej z ducha sztuki*

modernistycznej, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. i wstęp R. Nycz, Kraków 2004.

¹⁶ Cyt. za: G. Dziamski, *Zwrot ku naturze...*, s. 149.

¹⁷ *Będę o tym pamiętać* z tomu *Nasze życie rośnie* (WW, 158).

¹⁸ Bardzo interesująco pisze o tym Joanna Roszak w szkicu *Codziennie użytki? Wiersz jako macewa* (w: *Pismo chmur. Studia i szkice o poezji Ryszarda Krynickiego*, pod red. P. Próchniaka, Kraków 2014, s. 287-298).

¹⁹ Vide: *Szron* z tomu *Kamień, szron* (WW, 313).

nota

za: *Pismo chmur. Studia i szkice o poezji Ryszarda Krynickiego*, pod red. P. Próchniaka, Kraków 2014, s. 19-34