

# Anna Markowska

---

---

historyczka i krytyczka sztuki, specjalizująca się w sztuce nowoczesnej i współczesnej, autorka książek m.in.: o powojennej sztuce amerykańskiej (*Komedia sublimacji. Granica współczesności a etos rzeczywistości w sztuce amerykańskiej*, 2010), o sztuce polskiej (*Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, 2012), a także publikacji o neoawangardzie wrocławskiej lat 70. (*Permafo*, 2012, *Galeria Sztuki Najnowszej*, 2014). Wykładała na uczelniach europejskich i azjatyckich. Związana z Uniwersytetem Wrocławskim.

---

# Spotkanie Schwittersa z Heideggerem na tle samochodu marki Adler\*

## Wprowadzenie

Muzeum Narodowe we Wrocławiu przechowuje malutki kolaż *Merz* (*Merzzeichnung 225*, 1921) Kurta Schwittersa (1887-1948). Była to niegdyś własność dr. Ericha Wiese (1891-1979), dyrektora Schlesisches Museum w Breslau do czasów dojścia do władzy nazistów, a potem – antykwariusza w Hirschbergu, już w czasie rządów Hitlera. Po drugiej wojnie światowej, gdy niemiecki Breslau znalazł się w nowych granicach jako polski Wrocław, kolaż trafił w bliżej niezanych okolicznościach do wrocławskiego muzeum. Przechowywany był jednak długo w magazynie, gdyż w ramach akcji odniemczania miasta sztuka niemiecka nie była pokazywana w narodowych instytucjach. Dzisiaj można kolaż zobaczyć na stałej wystawie (ale też łatwo – ze względu na rozmiar – przeczytać). Artykuł niniejszy eksploruje operacyjność tzw. zwrotu ku rzeczom w opowiadaniu historii sztuki miasta, czyniąc to w dwóch zasadniczych krokach, po pierwsze – skupiając się na przedwojennym Breslau, i po drugie – powojennym Wrocławiu. Połączenie tych dwóch okresów i zestawienie ich ze sobą długo było niemożliwe, gdyż Polacy w okresie PRL-u – jeśli już oficjalnie odwoływali się do historii miasta, to najchętniej i najczęściej do historii piastowskiej (sztuki średniowiecznej) lub jeszcze dawniejszych dziejów, czyli prehistorii<sup>1</sup>. W przestrzeni publicznej największe zmiany nastąpiły dopiero po 1989

» 1 \* Niniejszy artykuł jest rozwinięciem koncepcji z mojej nieopublikowanej jeszcze książki *Sztuka podręczna Wrocławia. Od rzeczy do wydarzenia*.

» Sukcesywne włączanie innych okresów historycznych do historii Wrocławia omawia P. Łukaszewicz, *Głos w dyskusji*, „Klio” 2005, nr 7, s. 97-100. Jednym z pierwszych omówień przedwojennej historii artystycznej Wrocławia był artykuł P. Łukaszewicz, *Wrocławska Akademia*

roku, a ich dotychczasowym, może najbardziej spektakularnym zwieńczeniem stała się wystawa w Muzeum Narodowym we Wrocławiu i towarzysząca jej książka *Malarstwo niemieckie od klasycyzmu do symbolizmu* (2012), autorstwa Piotra Łukaszewicza. Ponieważ okres PRL-u to czas przymusowych przemilczeń, cenzury, a dorastające pokolenia wrocławian – jak zauważył to Łukaszewicz – szukając „zakorzenienia w otaczającej rzeczywistości, pragnęły poznać i oswoić miejscową historię”<sup>2</sup>, w nowej Polsce powstało trochę dzieł literackich, wskrzeszających zarówno Breslau, jak i pionierski okres Wrocławia (m.in. seria kryminalnych powieści Marka Krajewskiego czy *Dom tęsknot* Piotra Adamczyka<sup>3</sup>). Naprzeciw tym oczekiwaniom wychodzić może, jak mi się wydaje, także historia sztuki, szczególnie w kręgu inspiracji myślą Haydena White’a – i jego rozważań na temat statusu fikcji – czy Mieke Bal – i jej dywagacji o preposteryjności<sup>4</sup>. Za White’em próbuję więc tutaj – poprzez świadomą i nieskrywaną fikcjonalizację oraz narratywizację – używając figur „Schwittersa”, „Heideggera” i „Gepperta” (a nie – gdyż to niemożliwe – rzeczywistych postaci), dotrzeć do przemilczanej rzeczywistości miasta i jego sztuki. Za Bal próbuję natomiast zwrócić się w stronę prezentystycznej, indywidualnej recepcji. Tym samym otwieram historię na przyszłość i – posługując się koncepcją *Erwartungshorizont* (horyzontu oczekiwania) Reinharta Kosellecka – myślenie możliwościowe z wyobraźnią jako kategorii pomiędzy doświadczeniem a oczekiwaniem<sup>5</sup>. W pierwszej części niniejszego artykułu zastanawiam się, czy Schwitters mógłby zainspirować Martina Heideggera (1889-1976), lub odwrotnie – jako że obaj, artysta i filozof, choć o odmiennych poglądach politycznych – a przy tym niemal równoletkowie – interesowali się dość podobnymi sprawami, czyli rzeczami, ich użyciem oraz zamieszkiwaniem w ich otoczeniu. W drugiej części natomiast dociekam stosunku do przedmiotów Eugeniusza Gepperta (1890-1979), pierwszego dyrektora artystycznej szkoły wyższej we Wrocławiu. Zaskakujące może nieco zestawienie trzech nazwisk – Schwittersa, Heideggera i Gepperta – w kontekście zwrotu ku rzeczom, uosobionego we „wrocławskim” dziele Schwittersa (nie wiadomo, w jakich okolicznościach i gdzie artysta ofia-

*Sztuki i środowisko artystyczne tego miasta 1918-1933*, [w:] *Co robić po kubizmie*, red. J. Malinowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 173-189.

- » 2 P. Łukaszewicz, *Głos w dyskusji*, s. 98.
- » 3 M. Krajewski, *Śmierć w Breslau*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1999; P. Adamczyk, *Dom tęsknot*, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2014.
- » 4 Por. M. Bal, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, University of Chicago Press, Chicago 1999.
- » 5 R. Koselleck, *„Erfahrungsraum” und „Erwartungshorizont” – zwei historische Kategorien*, [w:] idem, *Vergangne Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt/Main 1989, s. 349-375; A. Schinkel, *Imagination as a Category of History: an Essay Concerning Koselleck’s Concepts of Erfahrungsraum and Erwartungshorizont*, „History and Theory” 2005, nr 44 [February], s. 42-54.

rował dr. Wiesemu swoją pracę) – posłuży do zastanowienia się nad konstruowaniem historii sztuki nie tylko w oparciu o weryfikowalne źródła, ale także o fakty możliwe, prawdopodobne i pobudzające wyobraźnię. Powody wyobrazonego spotkania Schwittersa, Gepperta i Heideggera są oczywiste: nie mogło do niego dojść z powodu nazizmu i komunizmu oraz wygenerowanych przez te ideologie uprzedzeń. Generalnie, powodem wzajemnej niechęci do siebie artystów i filozofa – której sens chyba wygasł w XXI wieku (!) – był też brak zgody, gdy chodzi o sztukę, o rolę artystycznego medium i sposób konceptualizowania tradycji. Można więc powiedzieć, że dzisiaj trzeba stworzyć warunki do tego, by Heidegger ze Schwittersem i Geppertem wreszcie mogli się spotkać, by eksplorować wolność sztuki i myśli oraz przezwyciężyć toksyczne ideologie. Zaczynem i patronem tego spotkania jest *Merzzeichnung 225* (1921) – rysunek-„kolaż” artysty wierzącego w rolę sztuki w duchowym odrodzeniu człowieka – myśl nieobca i Geppertowi, i Heideggerowi. Zwrócenie się ku temu, co wątle i słabe, było częścią nadziei Schwittersa; przejawiało się też w myśli Heideggera i w malarstwie Gepperta.

Można oczywiście stwierdzić, że skoro Schwitters z Heideggerem i Geppertem nigdy się nie spotkali, powinno to raz na zawsze zamknąć sprawę podobnych rozważań. Schwitters musiał uciekać z takich Niemiec, w których Heidegger czuł się komfortowo. Czy historyk może zaaranżować jednak ich spotkanie, wyobrazić sobie fakt, do którego nie doszło, ale który mimo tego się zdarza – a przynajmniej może zdarzyć – tym, którzy po obejrzeniu wspomnianego kolażu wrócą z muzeum do domu lub biblioteki, by zatopić się w *Źródle dzieła sztuki* Heideggera? Kolaż, stworzony zaledwie trzy lata po hekatombie pierwszej europejskiej wielkiej wojny XX wieku, zachowany został cudem po apokalipsie, mógł stać się ikoną dla uciekinierów z Breslau i dla tych, którzy przybyli do Wrocławia, bo przecież ucieleśniał marzenia o tym, by jakoś zacząć od nowa, bez wydobywających się zewsząd toksycznych wyziewów. Marzenia te wyrażone zostały dobitnie wcześniej, m.in. w *Ursonate* Schwittersa, już w pierwszej frazie: „Fümms bö wö tää zää Uu, pögiff, kwii Ee”, a także w jego kolażach i asamblażach, na nowo komponujących świat ze starej, ale cudownie odświeżonej i przykrojonej na nowo materii.

To, że „Heidegger” ze „Schwittersem” się wreszcie spotkali, stało się więc nie tylko faktem, ale swoistym przezwyciężeniem trujących dwudziestowiecznych ideologii, prawdziwym końcem drugiej wojny światowej. Cóż z tego, że Heidegger zmarł w roku 1976, a Schwitters w 1948. Postawę Schwittersa opisuje się zazwyczaj w kontekście dadaizmu, w tym m.in. Marcela Duchampa (1887-1968) – przemieszczającego zwykle przedmioty w przestrzeń artystyczną; dlatego zarówno Fontanna, jak i Merz, uznane być mogą – paradoksalnie – za ucieleśnienie Heideggerowskiego ontolo-

gicznego podejścia do dzieła sztuki, kwestionującego prymat estetyczno-  
-optyczny. Fontanna bowiem zakłada nowy system znaczeń i proponuje  
dzięki temu nowy świat, aranżując rzeczy na nowo, co jest momentem  
stycznym ze dziełem Schwittersa. Heidegger nalegał zresztą w podobnym  
tonie: „Ale możemy się zdumiewać. Czym? Inną możliwością [...]”<sup>6</sup>. Vat-  
timo uważał, że Fontanna jest pracą, ukazującą, jak dzieło sztuki może  
odkrywać nowe światy i uświęcać nie tylko codzienność i trywialność, ale  
także obsceniczność i wulgarność<sup>7</sup>. Santiago Zabala, komentując to, pisał,  
iż postawa taka zbieżna jest z postawą Heideggera, a szczególnie z jego  
dowartościowaniem Bycia – co było zbieżne z antyestetyzmem jako re-  
belią awangardy i podkreśleniem fundamentalnego znaczenia sztuki dla  
człowieka i jego egzystencji. Ważnymi składnikami estetycznej refleksji  
bowiem nie były już dłużej – jak tłumaczył Zabala – piękne obiekty, ale  
raczej fakt, że generalnie istnieją dzieła sztuki niezadawalające jakichkol-  
wiek potrzeb, a ich egzystencja nie jest konieczna z jakiegokolwiek powo-  
du, który mógłby je uzasadniać<sup>8</sup>. Względem Duchampa i jego *Fontanny*  
ten ważny moment Vattimo określał jako takie ustrukturyzowanie całości  
dzieła sztuki, że jego porządek podlega własnym wewnętrznym prawom,  
a to oczywiście w całej pełni ukazuje nędzę i upadek takiego konceptu, jak  
estetyczny kanon. Wewnętrzne prawo dzieła bowiem nie da się w oczywi-  
sty sposób zredukować do jakiejś zewnętrznej normy, na mocy której mo-  
głyby być osądzone. Dzięki przewyżczeniu metafizyki (czyli dowartościowa-  
naniu ontologii) Dasein staje się „postmetafizycznym tłumaczem Bycia”,  
wchodzącym z dziełem sztuki w aktywny, trwający w czasie dialog, zamiast  
tylko rozpoznawaniem i docenianiem w dziele sztuki jedynie statycznej  
doskonałości, pisał Zabala o interpretacji Vattimo. Tu zaczyna się proces  
hermeneutycznej interpretacji, w którym dzieło sztuki nie może być punk-  
tem dojścia, lecz punktem wyjścia i zamiast pytać, co dzieło sztuki znaczy,  
pytać raczej należy – w ontologicznej relacji – co chce nam powiedzieć.  
Jak ujmuje to Vattimo, w procesie słuchania i odpowiadania konstytuuje  
się prawda dzieła sztuki: „zadaniem sztuki nie jest reprezentowanie praw-  
dy świata, ale raczej przybranie określonej postawy w imię projektu trans-  
formacji”<sup>9</sup>, gdyż prawda wymaga działania, czyli niepozostawiania rzeczy  
takimi, jakie są. Ten moment jest oczywiście również styczny z myśleniem

» 6 M. Heidegger, *Pytanie o technikę*, [w:] *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, tłum. K. Wolicki, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1977, s. 255.

» 7 „Vattimo even suggests that Duchamp’s Fountain is a better illustration of art’s revolutionary potential than Heidegger’s own example of the Greek temple”, <https://plato.stanford.edu/entries/heidegger-aesthetics/notes.html#16> [dostęp 23.09.2017]; por. *Art’s Claim to Truth*, Gianni Vattimo, ed. S. Zabala, transl. L. D’Isanto, Columbia University Press 2008, s. xvi, 45-47, 105 i 159.

» 8 S. Zabala, *Introduction*, [w:] *Art’s Claim to Truth*, Gianni Vattimo, s. xv.

» 9 *Ibidem*, s. xxi-xxii.

Schwittersa o dziele sztuki.

## I. Spotkanie Schwittersa z Heideggerem

Mogłoby być tak:

- Schwitters:  
Oooooooooooooooooooooooooo,  
dll rrrrr beeee bö,  
dll rrrrr beeee bö fümms bö.
- Heidegger: Musimy zatem kontynuować ruch po błędnym kole. Nie jest to środek prowizoryczny ani mankament. Wstąpienie na tę drogę jest oznaką siły, utrzymanie się zaś na tej drodze uczłą dla myślenia...

Najprawdopodobniej już w 1923 roku Schwitters rozpoczyna przemianę swojego rodzinnego domu, a najpierw jednego mieszkania w kamienicy przy Waldhausenstrasse 5 w Hanowerze, na dziwną i unikatową przestrzeń, nazwaną przez niego Merzbau. Była to naturalna konsekwencja złożonych z różnych przedmiotów Merzbilder (i Merzzeichnungen), jakie Schwitters pokazał w Der Sturm, berlińskiej galerii Herwartha Waldena, w lipcu 1919 roku. Wówczas opracował też swoistą gramatykę swoich zestawów okrucichów, czyli kolaży i asamblaży. Uznał, że ograniczanie się do jednego medium jest jednostronne i duchowo nierozwijające; podkreślał dla skuteczności duchowego rozwoju używanie materiałów pozaartystycznych oraz nieodzowny brak logiki i racjonalizmu w ich łączeniu. Mała skala potrzebna była początkowo artyście, by w sposób spójny na nowo zorganizować wszechświat ze znalezionych drobnych ułomków rzeczywistości i wymyśleć na nowo język, tworząc z dawnych słów inne całości. Stworzony już w innej, znacznie większej skali Merzbau to niezwykła przestrzeń mieszkalna, konstruowana w ciągłym procesie, zmienna i amorficzna, do której artyście służyły różne przedmioty znalezione, zamówione i spreparowane (kompleksy *ready-mades*) oraz stereometryczne – jakby kubizujące – bryły, co tworzyło dynamiczną relację bezforemności z geometrią. Stworzone w poetyce asamblażu przez artystę przypominającego Baudelairońskiego „chiffoniera” (szmaciarza), kolumny mieściły różne groty i zakamarki, przestrzenie-relikwiarzy, a w nich takie „skarby”, jak: uryna samego artysty, końcówka ołówka Goethego, „kawałek sznurówadła, niedopałek papierosa, odcięty paznokieć, kawałek krawata [...], złamane pióro”<sup>10</sup>, reklama Persila, skradzione potajemnie fetysze – np. biustonosz Sophie Taeuber-Arp, talizmany – np. pasmo włosów Hansa

» 10 H. Richter, *Dadaizm*, tłum. J. S. Buras, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983, s. 254.

Richtera, oraz różne wota-podarunki, w tym także dzieła sztuki, co powodowało, że połączono tu i pomieszano to, co zwykłe i trywialne, z tym, co wysokie i uznawane za cenne. A sam artysta ciągle domagał się darów, np. biletów do teatru czy wizytówek, które mógłby włączyć do swej konstrukcji. Merzbau stało się z czasem kapsułą czasu, komnatą przemiany, wunderkamera, a także mauzoleum<sup>11</sup>. Odwiedzanie przestrzeni powodowało, że ogląd dzieła musiał ustąpić przed jego temporalnym doświadczeniem, a kwestia bezstronnego obserwatora została poddana w wątpliwość. W trakcie zwiedzania widz stawał się częścią dzieła sztuki, jego rozszerzeniem i częścią ruchomą, gotową w każdej chwili do wyjęcia, jak to opisała Megan R. Luke. Wraz z obserwatorem całe dzieło zmieniało się więc w mobilne, patrzące ciało, nigdy niemożliwe do zastygnięcia w spetryfikowanym stanie kompletnym. Tym samym z kolei, Schwitters podważał przestrzenną separację na wewnątrz oraz zewnątrz i stawiał pytanie, czy estetyczna kontemplacja jest wtórna w stosunku do procesu tworzenia. Z tych powodów tak trudny jest opis, gdyż rozumienie dzieła wynika z jego zamieszkiwania<sup>12</sup>. Artysta pracował nad Merzbau do 1937 roku, gdy życie w Niemczech staje się dlań niemożliwe i ucieka przed nazistami do Norwegii. W listopadzie 1943 roku cały dom przy Waldhausenstrasse 5 zostaje zbombardowany w brytyjskim (alianckim) nalocie na miasto. To jeden ze skandalicznych paradoksów wojny, wymierzonej teoretycznie przeciwko wrogom, w której jednak ostatecznie giną zawsze nasi bliźni i zaprzepaszczone jest nasze kulturowe dziedzictwo. W 1929 roku zdjęcia Merzbau robi Käthe Steinitz, w 1933 roku Wilhelm Redemann, a dwa lata później (1935), pod nieobecność gospodarza, zaskakującą hanowerską przestrzeń odwiedza Alfred Barr jr. i zakupuje jeden z kolaży artysty do kolekcji nowojorskiego MoMA. Miarą zachwyty, jaki przeżył w Hanowerze dyrektor Museum of Modern Art, jest fakt, że dzieła artysty obecne są tam na wystawach *Cubism and Abstract Art* (1936) oraz *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (1937). Umieszczenie w MoMA niemieckich artystów nowoczesnych było oczywiście gestem solidarności wobec prześladowania ich w kraju. Z tego samego powodu w New Burlington Galleries w Londynie zorganizowana jest w 1938 roku *Exhibition of Twentieth Century German Art*. Jak ta solidarność wobec prześladowanych niemieckich artystów wyglądała w Polsce, wymaga odrębnych badań. Wiadomo, że gdy już po wojnie Bożena Steinborn organizuje Galerię Sztuki Europejskiej jako stałą wystawę w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, po raz pierwszy pojawia się w latach 70. – w tak maksymalnie neutralnym (czyli niedosłownie nie-

» 11 R. Cardinal, *Collecting the Collage Making: The Case of Kurt Schwitters*, [w:] *Cultures of Collecting*, ed. J. Elsner, R. Cardinal, Reaktion Books 1994, s. 76.

» 12 M. R. Luke, *Kurt Schwitters: Space, Image, Exile*, University of Chicago Press, 2014, s. 104 i n.

mieckim) kontekście na ekspozycji – m.in. właśnie *Merzzeichnung 225*<sup>13</sup>. Wracając do *Merzbau*: powstał ostatecznie nie tylko w Hanowerze, ale gdziekolwiek na dłużej zamieszkał Schwitters – Kijkduin, Lysaker, Hjer-tøya, Douglas, Elterwater – wszędzie zamieszkiwanie było dla niego synonimiczne z budowaniem. Synonimiczność budowania, zamieszkiwania i myślenia nieodmiennie kieruje nas ku słynnemu odczytowi Heideggera *Bauen, Wohnen, Denken*, wygłoszonemu w 1951 roku, podczas Kolokwiów Darmstackich. Schwitters wówczas już nie żył, ale dr Erich Wiese, wygnany jeszcze w 1933 roku z Breslau, objął rok wcześniej (1950) dyrekturę Hessisches Landesmuseum w Darmstadzie. Czy spotkali się i rozmawiali o Schwittersie? Nigdy się tego nie dowiemy. Był sierpień, być może dr Wiese wyjechał na urlop.

A zatem w 1951 roku w Darmstadzie – być może także do dr. Wiese – Heidegger mówił jakby o Schwittersie: „Wydaje się, że do zamieszkiwania dochodzimy dopiero przez budowanie. Budowanie ma na celu zamieszkiwanie. [...] Budowanie mianowicie jest nie tylko środkiem i drogą do mieszkania, budowanie jest już w sobie samym zamieszkiwaniem. [...] Budować oznacza pierwotnie mieszkać. [...] Śmiertelni mieszkają o tyle, o ile ratują Ziemię – słowo „ratować” użyte jest tu w dawnym sensie, znanym jeszcze Lessingowi. Ratunek nie tylko wydziera niebezpieczeństwu, ratować oznacza właściwie: wyzwolić istotę czegoś. [...] ...przestrzeń nie stoi naprzeciw człowieka. Nie jest ani zewnętrznym przedmiotem, ani wewnętrznym przeżyciem. Nie jest bowiem tak, że są ludzie, a poza tym przestrzeń [...]. Nigdy nie jestem tylko tu, jako to szczelnie zamknięte ciało, lecz jestem i tam, tzn. przestrzeń jest terenem mojego postoju i tylko dzięki temu mogę iść poprzez nią. [...] Istotą budowania jest, że daje ono mieszkać. Ta istota dokonuje się przez wznoszenie miejsc za pomocą spajania ich przestrzeni. Tylko wtedy, gdy jesteśmy zdolni do mieszkania, możemy budować. [...] Samo myślenie należy jednak do zamieszkiwania w tym samym sensie, co budowanie”<sup>14</sup>.

Język używany przez Schwittersa do opisanu projektu *Merz* jest bliiski filozofii. Jak pisała Elizabeth Burns Gamard, już w takich „zbawczych” podwójnych koncepcjach jak *Formung* oraz *Entformung* – zakładających dialektyczną negację i unicestwienie z jednoczesnym odnowieniem i odrodzeniem – podobny jest do Hegłowskiej idei *Aufhebung*<sup>15</sup>. *Entformung* to neologizm (tak ulubiony również przez Heideggera!) określający formowanie poprzez metamorfozę i rozdzielanie, czyli zmianę i przegrupo-

» 13 Informacja dotycząca ekspozycji dzieła Schwittersa uzyskana od dr. Piotra Łukaszewicza.

» 14 M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, [w:] idem, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje zebrane*, red. K. Michalski, tłum. K. Michalski et al., Warszawa 1977, od s. 316.

» 15 E. Burns Gamard, *Kurt Schwitters Merzbau: The Cathedral of Erotic Misery*, Princeton Architectural Press 2000, s. 29.



wanie starych, zastanych materiałów w celu stworzenia nowej kultury ze starej. John Elderfield, monografista artysty, zauważył, iż *Entformung* tworzy wraz z *Eigengift* oraz *Urbegriff* magiczną triadę rzeczowników, a wraz ze słowem *konsequent* znaczący czworokąt. By transsubstancjacja *Entformung* się udała, konieczne było oczyszczenie przedmiotów z ich *Eigengift*, trującej esencji; ten rodzaj operacji przeprowadza Heidegger nawet w cytowanym *Budować, mieszkać, myśleć*, wyjaśniając m.in., że *Friede* (spokój) oznacza das Freie, a fry to z kolei strzeżony i zachowany, co dalej odnosi do *einfrieden* (ogradzać)<sup>16</sup>. Odrzucenie *Eigengift* oznaczało z kolei, że łączenie dzieła w nowy organizm odbywać się powinno *konsequent* – czyli logicznie i rygorystycznie, ale zgodnie z autonomicznymi prawami, które muszą dopiero zostać odkryte. W ten sposób pojawia się możliwość wyłonienia prawdziwej, poprawionej rzeczywistości całkowitej. A ponieważ celem sztuki w projekcie Schwittersa jest wyzwolenie się z chaosu i tragedii życia, ważne było dotarcie do *Urbegriff*, czyli pierwotnego konceptu, świata czystości i porządku<sup>17</sup>. Heidegger używa metafory greckiej świątyni w *Źródle dzieła sztuki (Der Ursprung des Kunstwerkes, 1935-1936)*, by wytłumaczyć istotę dzieła sztuki. Pisał m.in.: „Dzięki świątyni bóg jest obecny w świątyni. [...] Dzieło-świątynia dopiero spaja oraz gromadzi wokół siebie jedność tych horyzontów i odniesień, w których dla istoty ludzkiej postać jej losu uzyskują narodziny i śmierć, klątwa i błogosławieństwo, zwycięstwo i – hańba, wytrwałość i upadek”<sup>18</sup>. Ale ten sam Heidegger, pisząc tak pięknie o sacrum, przytacza w innym miejscu – w *Liście o humanizmie (Brief über den „Humanismus”, 1947)* – anegdotę o Heraklicie, która opisuje bardzo dosadnie przeobrażanie codzienności w świętość, tak ważną dla Schwittersa. Chodziło o przybyszów pragnących odwiedzić słynnego filozofa, ale gdy już z daleka zobaczyli zziębniętego Heraklita ogrzewającego się przy chlebowym piecu, tak się rozczarowali, że nawet nie chcieli wejść i porozmawiać. Pragnęli zobaczyć coś wyjątkowego i osobliwego, a tymczasem trywialne okoliczności – gdy myśliciel nie był nawet pogrążony w zadumie – tak ich zniechęciły i poirytowały, iż nawet na twarzach tych, co nie odwrócili się od razu na pięcie, Heraklit odczytał zawiedzioną ciekawość. Heidegger szydlerczo tłumaczył tę sytuację, że napędzała ich swoista chęć przeżycia zobaczenia kogoś myślącego i w zadumie: „nie po to, by także ich samych dotknęło myślenie, lecz zaledwie po to, by potem mogli opowiadać, że widzieli i słyszeli kogoś, o którym mówi się, że jest myślicielem”<sup>19</sup>. Puenta tej historii byłaby zarazem apolo-

» 16 M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć...*, s. 320.

» 17 J. Elderfield, *Schwitters*, Thames and Hudson, London 1985, s. 237-238.

» 18 M. Heidegger, *O źródle dzieła sztuki*, tłum. L. Falkiewicz, „Sztuka i Filozofia” 1997, nr 5, s. 30.

» 19 M. Heidegger, *List o humanizmie*, [w:] idem, *Budować, mieszkać...*, s. 118.

gią Schwittersa, bo chodzi w niej właściwie o przeobrażającą *Entformung*, gdyby Heidegger naprawdę przyjrzał się dadaistom. Jak wiemy, myśliciel nigdy tego nie zrobił. Zacytował jednak Heraklita, który zapraszał smętnych i rozżalonych przybyszów słowami: „Tutaj także obecni są bogowie”. Takie przeistoczenie codzienności i banału leżało nie tylko u podstaw sztuki Schwittersa, ale – jeśli wierzyć Arthurowi C. Danto – także zabiegów zawłaszczających Duchampa, od słynnej Fontanny poczynając, po tak spektakularne przykłady, jak *Brillo Boxes* Andy’ego Warhola (1928-1987), co spektakularnie kończyło czysto wizualne ocenianie sztuki<sup>20</sup>.

„Rzeczy są bardziej natarczywe niż myśl. Na pewno trwają dłużej niż mowa i gest. Rzeczy są konkretne i przynoszą stabilność, chociaż w różnym stopniu” – pisał Bjørnar Olsen, norweski archeolog, upominając się o rzeczy<sup>21</sup>. Ludzie spotykają się z rzeczami, a one zapośredniczają międzyludzkie relacje, umożliwiając – zgodnie z teorią afordancji Jamesa J. Gibsona – określone działania, a nawet uporczywie się ich domagają. Potrzebujemy języka do wyrażania bezpośrednio doświadczania materialnego świata, bez przedustanowionych scenariuszy, jeśli chcemy mniej antropocentryzmu. A kreując nowe wizje teraźniejszości i przyszłości, konstruujemy też inną przeszłość.

Właściwie wszystko jest rzeczą, pisał Heidegger w *Źródle dzieła sztuki*, skoro rzecz = res = ens = coś bytującego; wszelki byt, wszystko, co nie jest niczym, jest rzeczą. Podając przykłady: obraz wisi na ścianie jak kapelusz czy broń myśliwska (już samo to zdanie – jak zauważyła Anita Alkhas – można byłoby przypisać Duchampowi<sup>22</sup>), a kwartety Beethovena leżą jak ziemniaki w piwnicy, w magazynach wydawnictwa; na co dzień prędzej pomyślimy o samolocie, odbiorniku radiowym, kamieniu, skibie ziemi, kawałku drewna, siekierze, młotku, bucie czy zegarze, ale są też przecież rzeczy ostateczne: śmierć, sąd. Mimo tego, wzbraniamy się nazywania rzeczą Boga, człowieka, a nawet chrząszcza i trawy – pisał filozof, dodając, iż wszystkie rzeczy mają w sobie coś rzeczowego (Dinghafte) oraz „inne”, gdyż dzieło „zaznajamia z Innym, ujawnia owo Inne”. By zetknąć się z rzeczywistością dzieła, trzeba przemyśleć wpieryw to, co rzeczowe w dziele – postulował. Wywiódł trzy wykładnie rzeczowości rzeczy: po pierwsze – odnoszące się do własności, skupiska i nośnika cech, jego akcydensów, dzięki któremu powstaje całość, a wówczas „rzecz jest tym, wokół czego skupiły się własności”; po drugie – do wrażeń i zmysłowego napierania, co z kolei powoduje, że „rzecz nachodzi nas swoim wyglądem”.

» 20 A.C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1981.

» 21 B. Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Shallcross, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2013, s. 242.

» 22 A. Alkhas, *Heidegger in Plain Sight: "The Origin of the Work of Art" and Marcel Duchamp*, „Journal of Philosophy: A Cross Disciplinary Inquiry” 2010, No 5(12), s. 1.

W obu przypadkach rzecz jednak przepada z powodu pewnej przesady – w pierwszym, bo rzecz trzymana jest zbyt daleko od naszej cielesności, a w drugim, bo jest z kolei zbyt jej blisko, zamiast pozostawić rzecz „w jej własnej pozostawalności”, w jej „spoczywaniu-w-sobie”. Po trzecie, kolejna wykładnia odnosi się do uformowanego materiału i rozróżnienia materiału i formy, które osiedlają w czymś wytworzonym specjalnie do użytkowania, czyli narzędziu, pośredniczącym między samą tylko rzeczą a dziełem. Tu znowu pojawia się problem, bo dzieło sztuki nie zaliczamy do samych tylko rzeczy, gdyż są czymś samorodnym, do niczego nieprzymuszonym i samowystarczalnym. To, do czego chciał dotrzeć Heidegger, to – poprzez relację między dziełem a rzeczą – do niezastawionego wystarczania się rzeczy, w celu ich niezapośredniczonego spotkania, do tego „co rzeczowe rzeczy, tego co narzędziowe narzędzia i tego, co dziełowe dzieła”, pod warunkiem, by nie wymuszać drogi do tego i – jak to określał – nie napadać na rzeczy. Przyjrzyjmy się jednak mimo wszystko trzeciemu przypadkowi, nie tylko dlatego, iż spójnia materii i formy odgrywa wielką rolę w dyscyplinach historii sztuki oraz estetyki, a sam Heidegger nazywał ją wykładnią przewodnią, ale również po to, by odnotować charakterystyczną lukę w wywodzie filozofa. Nie dopuszcza nawet myśli, że dzieło sztuki może być przedmiotem gotowym. To oczywiście nie dziwi ze względu na miejsce i datę, w jakich wykład *Ursprung des Kunstwerkes* został wygłoszony, czyli III Rzesza w 1935 roku (publikacja jest o rok starsza). Jednak ominięcie ready made jest dość zaskakującą luką, gdy wczytamy się głębiej w tekst, analizujący spojenie materiału i formy. Filozof bowiem uznaje, że to przydatność (w której zawiera się ugruntowanie formy) sprawia, iż byt na nas spogląda i nas oświeca. Materiał i forma są tym, co określa narzędzie, czyli coś ku pożytkowi ukształtowanego z materii. Filozof pisze dalej, że narzędzie pokrewne jest dziełu sztuki, o ile wytworzone jest ludzką ręką. Dzieło z kolei, choć jest rzeczą, różni się tym, iż przypomina nieprzymuszoną do niczego, samorodną rzecz. Heidegger nie chciał zobaczyć czegoś, co miał na wyciągnięcie dłoni. By przyjrzeć się drodze, jaka prowadzi do tego, co narzędziowe narzędzia, filozof wybiera co prawda chłopskie buty, ale namalowane przez van Gogha. Tymczasem tytułowa Anna Blume z wierszy Schwittersa, a konkretnie z *Merzgedicht I*, nakłada buty na głowę i chodzi na rękach („Du trägst den Hut auf deinen Füßen und wanderst auf die Hände”)<sup>23</sup>.

Mogłoby być więc może tak:

– Heidegger:

Każdy wie, co jest właściwe butowi. Jeśli nie są to buty z drewna lub

» 23 K. Schwitters, *Anna Blume: Dichtungen*, Paul Steegemann Verlag, Hannover 1919, s. 5.

- łyka, jest tam podeszwa ze skóry i skóra wierzchnia, obydwie złączone szwami i gwoździami. Taki produkt służy do okrywania stóp.
- Schwitters: Anna Blume nakłada buty na głowę (kapelusz na stopy) i chodzi na rękach.

## II. Bezradny Eugeniusz Geppert w ponemieckim adlerze na środku skrzyżowania

Apokalipsa, jaka się zdarzyła w Breslau, stawia nas przed kwestią poradzenia sobie z końcem rozumianym jako granica antropologiczno-kulturowa, gdyż w mieście zostały rzeczy z poprzedniej kultury. Próbowano traktować granicę na tyle nieodwołalnie, iż likwidowanie obcych przedmiotów traktowano całkiem poważnie. Nie było zrazu mowy o żadnej metamorfozie Entformung, lecz o oczyszczającej eliminacji. Ówczesna prawomocność ścisłej selekcji oraz niewymowna cichość rzeczy powodują, iż nie tylko historia społeczno-polityczna, ale także historia sztuki stała się częścią „triumfalnej” historii, upamiętniającej zwycięstwa polityczne<sup>24</sup>. Problematyczne zamknięcie dawnego świata związane było z konkretną produkcją dziedzictwa i tożsamości nowego mieszkańca postbreslauskiego Wrocławia; terażniejszość miasta okazała się zupełnie inna od tej, która mogła wynikać z konceptualizacji przeszłości. Gorzki radykalizm prowadził z kolei do następnej linii demarkacyjnej, związanej już generalnie z refleksją o kresie paradygmatu nauki z jego oświeceniowymi korzeniami, czyli do demarkacji kategoryjnej<sup>25</sup>.

Na początku wrocławskiej, powojennej części niniejszej opowieści zadać można proste – choć czysto retoryczne – pytanie, w typie „możliwościowym” (horyzontu oczekiwań): czy odbyły się tu po wojnie wystawy, które przypominałyby tych niemieckich artystów, którzy w latach 30. musieli opuścić miasto, prześladowani przez brunatny reżim? Objęcie miasta po nazistach, na mocy skomplikowanych ustaleń politycznych, zakładało przecież nadzieję na szacunek dla ofiar reżimu. Schwitters dostał po wojnie stypendium od nowojorskiego MoMA. O Erichu Wiesem ciągle niewiele wiemy, oprócz twardych faktów, w tym o jego dyrektorze w Darmstadtzie; z profesów breslauerkiej Akademii Oskar Schlemmer nie doczekał końca wojny i zmarł w 1943 roku, Oskar Moll cztery lata później. Z kolei Schwitters, bohater naszej opowieści, odszedł pięć lata później. Umarli, zanim Wrocław był gotów ich przyjąć.

Dla Kurta Schwittersa apokalipsą była już pierwsza wojna światowa; to po jej zakończeniu wymyślił stwarzanie nowego świata z ułom-

» 24 E. Domańska, *Historie niekonwencjonalne: refleksje o przeszłości w nowej humanistyce*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006, s. 40.

» 25 *Ibidem*, s. 38 i n.

ków starego. Namysł nad rzeczami, troska – jak już wiemy – zarówno Schwittersa, jak i Heideggera, powróciły (niezależnie) w okresie PRL-u, w wykonaniu artystów interesujących się sztuką informel i asamblażem. Szczególnie ważnym miejscem musiał być w tej perspektywie Wrocław, z licznymi szaberplacami i różnymi „wykopaliskami”. Ideologiczne odgórne odniemczanie zetknęło się tu z codziennością niemieckiej kultury materialnej. Wrocławscy artyści działali wobec koncepcji końca, licznych linii demarkacyjnych (politycznych i paradygmatycznych), rodzenia się nowego i czasów przełomu. We Wrocławiu Eugeniusz Geppert, jeden z założycieli i pierwszy rektor wrocławskiej plastycznej szkoły wyższej, nie nawiązywał oczywiście do rozwiązanej w 1932 roku Staatliche Akademie für Kunst und Kunstgewerbe Breslau. Zupełnie nie obchodzili go też dadaści, zresztą ich sztuki nie było już w kolekcji zniszczonego Schlesisches Museum, gdyż naziści starannie wyczyścili zbiory narodowe ze sztuki ochrzczonej oszczerczym i zniesławiającym określeniem „zdegenerowana”. Zdawało się, że nikt we Wrocławiu nie tęsknił za awangardową sztuką niemiecką, a już tym bardziej za dziełami dadaistów; Geppert kształcił się w Krakowie i Paryżu i uwielbiał Raoula Dufy. Nawet Oskar Moll, przedwojenny breslauer był kimś, którego uznano za niewartego przypomnienia, a przecież tak jak polscy artyści – kochał Paryż i Matisse’a. Co dopiero Schlemmera z jego baletowymi koncepcjami, jego także nie chciano wspominać! Geppert zamiast tańca zdecydowanie preferował batalistykę. Choć zbierał różne drobne ładne przedmioty, dziecinne laleczki i figurki koników, nigdy nie przyszłoby mu do głowy, by na wystawie zamiast obrazu z przedstawieniem konia wystawić jakiś jego fabrycznie wyprodukowany wizerunek. Zdarzyło się pewnego razu, że dostał od władz z demobilu Adlera wraz z kierowcą. Mieczysław Zdanowicz wspominał, że ponieważ kierowcą był kowal z Zakładu Metalu, automobil nie poddawał się chętnie jego zabiegom i często odmawiał posłuszeństwa przy kierowaniu. W ten sposób Geppert – jak można uznać – stał się bohaterem pierwszych wrocławskich „performansów” i parateatralnych akcji: „Nieraz z miasta przybiegał goniec z alarmującą wiadomością, że prof. Geppert >stoi< na skrzyżowaniu i czeka na pomoc. Studenci porzucali zajęcia i biegli na wskazane skrzyżowanie, a następnie gromadnie odprowadzali rektora w adlerze do uczelni. Odprowadzali, rzecz jasna, >na pych<”. Był to z pewnością – założmy wbrew temu, co czytamy w historii sztuki Wrocławia – swoisty teatr uliczny, wyprzedzający na wiele dziesiątków lat uruchomienie Festiwalu Teatru Ulicznego<sup>26</sup>. Inny słynny wrocławski samochód z lat pionierskich to ciężarówka mercedes o ładowności 2,5 tony – zakup Muzeum Państwowego we

» 26 M. Zdanowicz, *Ogród-galeria na gruzach kamienic czynszowych*, [w:] *Szkice z pamięci. Monografia uczelni*, cz. 1, red. A. Saj, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych, Wrocław 1996, s. 141.

Wrocławiu w organizacji w 1947 roku. Zanim przejdziemy do konstatacji dotyczących relacji Mercedesa i Adlera oraz z kolei ich wagi dla rozumienia sztuki, dodajmy tylko, że Schwitters był zawołanym kierowcą i jeżdżenie na automobilowe przejażdżki sprawiało mu przyjemność<sup>27</sup>. Tymczasem Geppert dobrze czuł się na koniu, a wobec koni mechanicznych – całkowicie bezradnie. Potrzebował kierowcy.

Dźwięki jadących Adlera oraz Mercedesa posłużyły Heideggerowi do wyjaśnienia potrzeby doprowadzania rzeczy do możliwie jak największej z nami bezpośredniości. Przestrzegął, by nie odbierać tego, co rzeczowe, przy pomocy naporu wrażeń, choć słysząc mercedesa, natychmiast odróżniamy go od adlera. Najlepiej ponoć pozostawić rzecz w „jej spoczywaniu-w-sobie”<sup>28</sup>. Być może taką bezpośredniość uzyskiwał Geppert z końmi poprzez ich malowanie. Także Heidegger bowiem dochodził do rzeczy poprzez ich malarskie wizerunki. Mamy tu więc znowu przeobrażenie codzienności, o którym tyle już mówiliśmy w odniesieniu do Schwittersa. U Heideggera dokonywało się, gdy zapragnął przyjrzeć się drodze, jaka prowadzi do tego, co narzędziowe narzędzia, gdyż wybrał obuwie namalowane przez van Gogha, choć – być może – wszystkie wnioski, do których doszedł, mógłby sformułować, patrząc na same buty, a nie na ich malowaną reprezentację. Pomińmy już fakt, że filozof nie doprecyzował, o który obraz dokładnie mu chodzi, bo wszak holenderski mistrz nie podejmował tematu chłopskich butów jednokrotnie. Było mu wszystko jedno, który obraz opisuje, gdyż chodziło mu apriorycznie o uznane malarskie arcydzieło, a nie o trywialne buty; choć tak pięknie – cytując Heraklita – potrafił mówić o trywialności. Filozof upierał się, iż bycie narzędzia narzędziem wywiódł dzięki podejściu do obrazu van Gogha. „To on przemówił” – napisał. Trudno jednak byłoby nie uznać, że równie dobrze przemówić mogłyby same rzeczy, a nie ich malowane przedstawienia. Mimochodem wszak zauważmy, iż filozof upiera się przy swoim, jakby z pewnym wahaniem: „Raczej dopiero dzięki dziełu i tylko w dziele właściwie ujawnia się bycie narzędzia narzędziem”<sup>29</sup>. Właśnie w tym „raczej” upatrywać można potencjalnej nadziei na spotkanie ze Schwittersem.

„Dzieło Martina Heideggera, chociaż zawiera nieco niejasną koncepcję rzeczy, sygnalizuje, że podejmowane były mniej lub bardziej udane próby przeciwstawiania się dominującemu myśleniu antropocentrycznemu”<sup>30</sup> – pisał znacznie później cytowany już Bjørnar Olsen. Schwit-

» 27 K. Traumann-Steinitz, *Kurt Schwitters; a Portrait from Life: With Collision, a Science-Fiction Opera Libretto in Banalities*, University of California Press, Berkeley 1968, s. 94.

» 28 M. Heidegger, *Drogi lasu*, przeł. J. Gierasimiuk et al., Fundacja „Aletheia”, Warszawa 1997, s. 14.

» 29 M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, [w:] *idem, Drogi lasu*, przeł. J. Mizera, Fundacja „Aletheia”, Warszawa 1997, s. 22.

» 30 B. Olsen, *W obronie rzeczy...*, s. 24.

tersowskie Merzzeichnungen, także dzieło z kolekcji dr. Wiesego, a ponadto asamblaże oraz Merzbau, wykonany w Hanowerze, to w istocie dzieło idealne, tyleż Baudelairo夫斯基 chiffonniera, co peerelowski inżyniera-bricoleura zmuszonego do poezji „zrób to sam” i tworzenia *poèmes-objets* w kosmosie wiecznego niedoboru. *Bric-à-brac*, świat różnych przedmiotów i ich szczątków, to wręcz naturalny materiał pierwszych wrocławian. Zainicjowanych najprawdopodobniej przez nich w pracowniach plastycznych działań kolażowo-asamblażowych nie można było jednak właśnie z tego względu uznać za prestiżowe. Tym samym skazano pierwsze wrocławskie kolaże i asamblaże – jak się możemy domyślać – na zapomnienie. Kuriozalne miscellanea to domena waga-bundów, włóczę-gów, hobos, flâneurs, bezdomnych i niezadomowionych, ludzi w drodze. Tacy byli – jeśli uruchomimy wyobraźnię po przeczytaniu wspomnień pionierów – wrocławianie! Władza w okresie pionierskim wołała jednak malarstwo od asamblaży, gdyż malarstwo pomagało zdystansować się od faktycznego stanu chiffonniera, czyli szmaciarza – konspiratora montującego na nowo porzucone szczątki i tworzącego zadziwiający światy, łączące to, co na dole, z tym, co na górze. Oprócz Baudelaire’a podkreślał to przecież także Walter Benjamin. Tworzenie ze śmieci zawsze jednak zagrożone jest brudem, bo – jak pokazała Mary Douglas w *Czystości i zmacie* – porządkująca rola kultury wyrzuca przedmioty naruszające klarowne klasyfikacje i nawyki mentalne. W tej perspektywie oczywisty staje się krytyczny potencjał odpadów, w tym także poskładanego z nich asamblażu. Stać się mógł – jak pisał Piotr Majewski – formułą polskiej nowoczesności, jedynie trzymając się jak najbliżej obrazu sztalugowego<sup>31</sup>, być może właśnie ze względu na uwznioślenie marnej codzienności. Radykalizm Schwittersa pójść musiał na długo w zapomnienie, ale jego nadzieja nowego, lepszego świata oraz niezgoda dadaistów na kontynuację tego, co się wyczerpało i boleśnie rozczarowało, jest dzisiaj zachętą sięgania do Breslau sprzed 1933 roku. Tradycja dadaistów dla przybyłych tu w 1945 roku Polaków była oczywiście praktycznie niedostępna. Nie chcieli jej bowiem nie tylko Niemcy naziści (starannie ją wymazując), ale także komunistyczne władze. Polacy, zmuszeni do życia w komunizmie, zajęli po drugiej wojnie światowej miasto, które wcześniej – przez długie dwadzieścia lat – podda- ne zostało nazistowskiej opresji. Nie mieli możliwości zobaczyć tych dzieł, których symbolem jawi się tutaj skromny Merzzeichnung. Jeśli bowiem dla nowych władz nie był nawet *entartet* (zdegenerowany), to był po prostu niewidoczny, gdyż nie nadawał się do spektakularnych celów, prestiżu władzy. Podwójna nazistowsko-komunistyczna czystka nie dała jednak rady przekreślić tradycji, której symbolem w mieście jest właśnie malutki

» 31 P. Majewski, *Malarstwo materii w Polsce jako formuła „nowoczesności”*, Tow. Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 2006.

*Merzzeichnung 225* Schwittersa. To on pozwolił nam zasygnalizować możliwość napisania innej historii sztuki miasta, której śladów niekoniecznie trzeba szukać w muzeach.

### Zakończenie

Światowym symbolem sztuki powstałej w Breslau przed dojściem do głosu nazistów nie jest jednak oczywiście przypadkowo znaleziony kolaż Schwittersa, ale znajdujące się dziś w Nowym Jorku *Bauhaustreppe* (1932) Oskara Schlemmera, namalowane w jego pracowni w Akademii w Breslau na krótko przed wyjazdem artysty do Berlina. Schlemmer bowiem przyjechał do Breslau jeszcze w 1929 roku, na zaproszenie profesora Oskara Molla ze Staatliche Akademie für Kunst und Kunstgewerbe<sup>32</sup>. *Schody w Bauhausie*, zakupione w pierw przez Philipa Johnsona, trafiły potem do MoMA jako dar. Alfred Barr jr. powiesił obraz w muzeum jako wyraz solidarności z niemieckimi artystami awangardowymi i symbol oporu wobec nazistów. Wyłuskiwał bowiem liczne niemieckie dzieła, nie tylko wspomnianego wcześniej Schwittersa. W zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu zachowała się jedyna praca Schlemmera: litografia darowana dr. Wiesemu i jego żonie w tym samym 1932 roku, gdy malował *Schody w Bauhausie* i szykował się do wyjazdu. Staatliche Akademie für Kunst und Kunstgewerbe Breslau w Breslau zamknięto w 1932 roku na mocy tzw. Notverordnung (dekretu specjalnego w przypadku sytuacji kryzysowej), Moll – dyrektor Akademii – także stracił posadę. Szkołę zamknięto w kwietniu, tymczasem na jesieni 1932 roku Heidegger bierze przysługujący mu uniwersytecki urlop, tzw. *sabbatical*. Można powiedzieć, że czas naszym bohaterom nie sprzyjał, bo Schlemmer po zamknięciu szkoły przeprowadza się wkrótce do Berlina i szybko, bo już w 1933 roku, traci pracę w tamtejszej Vereinigte Staatsschulen für freie und angewandete Kunst. Kiedy jeszcze w czerwcu 1932 roku Heidegger daje wykład w Dreźnie, nie ma tam już Schwittersa, choć studiował w stolicy Saksonii w latach 1909-1915, a jego recitale, wykłady i wystawy miały miejsce w latach: 1921, 1923, 1925, 1926 (kilkakrotnie) i 1929. Artysta i filozof mijają się jednak nieustannie. Rok po wykładzie Heideggera we wrześniu roku 1933 prace Schwittersa pokazane są w Dreźnie na objazdowej wystawie sztuki zdegenerowanej. Podobnie prace Molla i Schlemmera zostały uznane za zdegenerowane, a sam Bauhaus został brutalnie zamknięty przez brunatny reżim<sup>33</sup>. W 1937 roku Schlesische Museum der Bildenden Künste

» 32 R. Rózanowski, „Eine herrliche Entspannung in einer blöden Zeit“ – Die Breslauer Jahre Oskar Schlemmers, „Dyskurs: Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” 2014, nr 17, s. 306-307.

» 33 J.-P. Stonard, Oskar Schlemmer's "Bauhaustreppe", 1932: Part I, „The Burlington Magazine” 2009, vol. 151, no. 1276, Twentieth-Century Art and Politics, s. 456.



w Breslau robi czystkę, pozbywając się dzieł Schwittersa. Ich orędownik i admirator, dr Erich Wiese – dyrektor muzeum – stracił pracę, jak już wiemy, cztery lata wcześniej – i tak jak Moll oraz Schlemmer – wyniósł się z Breslau. Gdzie więc mogliby się spotkać Schwitters z Heideggerem w 1932 roku, kiedy jeszcze ciągle – wydawałoby się – do spotkania takiego mogłoby dojść? W breslauskiej pracowni Schlemmera? Stała już pusta, gdy Heidegger miał czas na podróże. A Schwitters wynajął wówczas dom na norweskiej wyspie Hjertøya i zamieniał go w dzieło Merz. Budował, zamieszkiwał i myślał. Wzorcową wystawą nazistowska *Deutsche Kunst in Schlesien* (Niemiecka sztuka na Śląsku), zaaranżowana w 1934 roku na Terenach Wystawowych w Breslau, otwarta została przez samego Alfreda Rosenberga, prominentnego działacza NSDAP, odpowiedzialnego za duchowy rozwój członków partii i obsesyjnego rasistę, przybyłego specjalnie z Berlina na otwarcie<sup>34</sup>. Na wystawie tej nie było oczywiście miejsca dla „zdenegerowanych”, wysmiano ich już zresztą wcześniej na dużym pokazie *Kunst der Geistesrichtung 1918-1933* (Sztuka prądu duchowego [vel upiornego] 1918-1933) – z inicjatywy untergauleitera Hansa Huebenetta za rządów w muzeum dr. Wolfa Marxa. Wyeksponowano wówczas celem wysmiania dzieła m.in.: Paula Klee, Georga Grosza, Johannes Molzahna, Oskara Molla czy samego Wassyla Kandynskiego, który był dla Schwittersa wielką inspiracją. Pokaz pomyślany był jako Schreckenskammer (gabinet okropności), ale dodatkowo jako część wręcz spiskowego układu – „systemu weimarskiego” – z jakim należy walczyć<sup>35</sup>.

*Merzzeichnung 225* na ekspozycji we wrocławskim muzeum to nieprzenikniony inny, meteor z odmiennych rzeczywistości i czasu, przywleczony z nieartystycznego, codziennego świata do świata sztuki. Łamie zasady decorum, podkreślając, że nie mieści się w języku obserwatora przybyłego podziwiać malarstwo. Przekraczanie granic to jego zasadnicza prerogatywa, gdyż jest skandalem i metafizyczną zagadką jednocześnie, łączącą wcale nie tak niemożliwe uczucia: pogardę i kult. Domeną *Merzzeichnung 225* jest – poprzez paradoksalny charakter łączenie niemożliwego, co powoduje z jednej strony swoiste milczenie i aporię, z drugiej zaś sygnalizuje potencjał odnowy i rezurekcji, a także oczywiście nowej metafizyki i narracji postsekularnych. Schwitters fascynował się Kandynskim wierzącym w odkrycie nowego porządku dzięki nowemu, świeżemu spojrzeniu na to co opatrzone. Artyści nowocześni XX wieku wrota do innych wymiarów szukali w zwykłej, codziennej rzeczywistości. W *Rückblicke* (1913) Kandynskiego znajdziemy olśnienie codziennością, gdy to, co martwe, zaczyna drżeć i ukazywać swą sekretną twarz.

» 34 D. Codogni-Łańcucka, *Śląskie Muzeum Sztuk Pięknych w okresie Trzeciej Rzeszy*, „Quart” 2015, nr 2(36), s. 60.

» 35 Por. A. Saraczyńska, *Sztuka zwyrodniała*, „Gazeta Wyborcza” [Wrocław], 16.11.2007, s. 2-3.

Tak dzieje się nawet z niedopałkami papierosów w popielniczce i zgubionym przez kogoś guzikiem od spodni, leżącym w kałuży na trotuarze. Zwróciłam szczególną uwagę na patronażową rolę *Merzzeichnung 225* – złożonego ze szmatek i papierków – w doprowadzeniu do spotkania Schwittersa z Heideggerem (przy aprobacie Gepperta). Każdy z tych twórców myślał o rzeczywistości w kontekście śladów przeszłości i do-grzebywania się do zapomnianych znaczeń. Wszystko wszak poszło nie tak. Sposobami uzmysłowienia sobie korespondencji rzeczy, ich nowych relacji był ich wybór, nowe połączenia, możliwość metamorfozy, potencjał materiałów. Obowiązywała zasada równego traktowania poszczególnych przedmiotów (dzbanka i konia u Gepperta; biletu i zniszczonej sznurówki w Schwittersa, butów i pieca chlebowego u Heideggera) oraz swoistego zrównania koloru rzeczy z farbą. *Eigengift*, esencja rzeczy, musi – jak pamiętamy – zostać porzucona w momencie użycia jej w obrazie i zatracić się w *Entformung*<sup>36</sup>. Będąc pod silnym wpływem Kandynskiego oraz artystów *Der Blaue Reiter* (innych „niebieskich jeźdźców” na błękitnych koniach tak uwielbiał Geppert!), Schwitters podkreślał duchową zawartość nieożywionej materii. Schwitters uznał – jak pisał John Elderfield – że w obliczu wyczerpania się dziewiętnastowiecznego materializmu i paradygmatu artystycznego zwrócenie się ku rzeczom budzi nadzieję na duchową odnowę. Funkcja duchowa sztuki zaś ma moc rzucenia wyzwania tragedii ludzkiego losu<sup>37</sup>. O marzeniach artysty już po drugiej wojnie światowej – po ucieczce przez Norwegię z Niemiec w 1937 roku i osiedleniu się w Anglii – napisał trafnie Stefan Themerson, podkreślający fakt przemieszania się rzeczy jako sprawę fundamentalną i niezbędną. Albowiem połączenie na nowo tak banalnych przedmiotów, jak „bilet kolejowy i kwiat, i kawałek drewna”, nie jest wcale niewinną sprawą estetyki: „Bilety należą do towarzystwa kolei żelaznych; kwiaty do ogrodników; kawałki drewna do kupców tego materiału. I jeśli przemiesza się te rzeczy, to spowoduje się spustoszenie w systemie klasyfikacji, na którym opiera się reżim, wyrwie się myśli ludzi z utartego szlaku, a utarty szlak myślenia ludzi jest fundamentem Porządku – czy to jest Stary Porządek, czy Nowy Porządek – i dlatego, jeśli pomiesza się w utartym szlaku myślenia, to czy jest się Galileuszem czy Giordano Bruno z ich zabawnymi koncepcjami ruchu, lub Einsteinem z jego zabawnymi koncepcjami czasu i przestrzeni, lub Russellem z jego zabawnymi koncepcjami sylogizmu, lub Schönbergiem z jego zabawnymi koncepcjami czarnych i białych klawiszy w klawiaturze, lub kubistami z ich zabawnymi koncepcjami obrazu, lub dadaistami czy merzistami z ich zabawnymi koncepcjami przedstawiającymi >symetrie i rytmy w miejsce zasad< – jest się, czy się tego chce, czy nie, w samym sercu zmian politycz-

» 36 J. Elderfield, *Kurt Schwitters*, s. 46 i 49.

» 37 *Ibidem*, s. 32 i 42.

nych. Hitler to wiedział. I dlatego Kurt Schwitters został wyrzucony z Niemiec<sup>38</sup>. Pewnie także dlatego, że po wysłuchaniu deklamacji: „Fümms bö wö tää zää Uu, pögiff, kwii Ee” – jak się dowiadujemy od świadków: „Coś się w tych ludziach rozerwało, coś, czego się zupełnie nie spodziewali: przeżyli ogromną radość”<sup>39</sup>. W reżimach nie chodzi przecież o to, by nie przeżywać bezinteresownej radości, bo wówczas – jak pisał Themerson – można się znaleźć w samym sereu politycznych zmian.

Wyzwanie i nadzieja Schwittersa docierają do Polski z opóźnieniem, Schwitters wyrzucony z Niemiec nie znajduje oparcia w powojennej Polsce. Wyobraźmy sobie wszak, że wreszcie udało się to, co nie mogło udać się wcześniej. Kolaż wisi w miejscu publicznym, dzięki temu przywołuje i mąci w głowie. Nie mogło tak być od lat 30. XX wieku. W 1932 roku Schwitters bowiem nie podrzucił Heideggera do pracowni Schlemmera swoim adlerem. Nigdy tam nie przybyli, dlatego nie mogli zastać licznie czekających na nich gości, pochylonych nad *Merzzeichnung 225*. Zresztą dr Wiese wcale go nie wyciągnął z teczki. Nie padły też wówczas słowa świetnie puentujące niepozorny kolaż ze skrawków i jego przestrzeń: „Tutaj także obecni są bogowie”. Jeszcze na zdjęciach ukazujących pod koniec życia dr. Ericha Wiesego, breslauera w Darmstadzie, i prof. Eugeniusza Gepperta, lwowiaka we Wrocławiu, widać śmiercionośne rozczarowanie i smutek. Czy zrobiliśmy dziś wszystko, by przywrócić im uśmiech? Tę „ogromną radość”, o której wspominali świadkowie recitali Schwittersa? Czy zrobiliśmy wszystko, by spotkanie Schwittersa z Heideggerem stało się możliwe? A może, przeciwnie, zrobiliśmy zbyt wiele, bo to pewnie przesada, by Heidegger okazał się inicjatorem ready mades, a Geppert – happeningów. ●

» 38 S. Themerson, *Kurt Schwitters in England*, Gabberbochus Press Londyn 1958, s. 14, za: A. Saciuk-Gąsowska, *Wobec Kurta Schwittersa*, [w:] *Kurt Schwitters*, red. M. Bauer, A. Wesolek, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2004, s. 8.

» 39 H. Richter, *Dadaizm*, s. 239.

