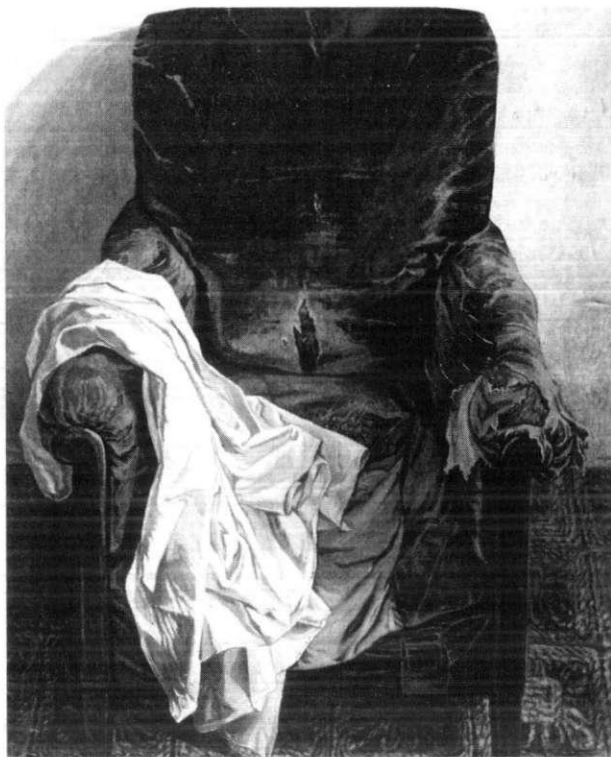




Aldona Mickiewicz, *Fotel*, 1991

Krzesło. Szkic do portretu

Dariusz Czaja

Cóż my o krześle wiemy mili moi
Josif Brodski, *Dedykowane krześłu*

Siedzenie na krześle to zupełnie co innego
Witold Rybczyński, *Dom. Krótka historia idei*

1.

Pamiętamy to wszyscy. Pierwsza lekcja mogła rozpoczynać się, powiedzmy, w ten sposób:

This is a table and that is a chair.

Albo tak:

Je vais de la porte a la chaise.

Albo tak:

Eto stoł, no eto stul.

Albo jeszcze inaczej. Inaczej, ale przecież zawsze jakoś podobnie.

Wchodząc w nowy język, przyswajając podstawowe struktury gramatyczne, ucząc się pierwszych obco brzmiących słów, nie przypadkiem, powoli, niezdarnie i bez wprawy usiłujemy na początku nazywać to, co pozostaje w zasięgu naszego wzroku. Świat rzeczy najbliższych. Lingwistyczne „alamakota” obejmują więc kosmos obiektów dobrze znanych, oswojonych, opatrzonych, zwykłych, zwyczajnych. Te klocki wypełniające po brzegi codzienność, w której mieszkamy, złożą się z czasem na pierwszy obrazek naszego nowego elementarza. Owszem, nietrudno sobie

wyobrazić, że zestaw inicjalny może być inny. Zawsze znajdzie się pod ręką jakiś *pencil* czy *crayon*, zawsze też możemy zostać zmuszeni, by spojrzeć przez *Fenster* czy *fenêtre*. A jednak, wcześniej czy później, krzesło pojawić się musi. I to raczej wcześniej. Nasze pierwsze w życiu obcojęzyczne krzesło. Krzesło egzemplaryczne. Krzesło niby konkretne a przecież uogólnione, pozbawione znaków szczególnych. To krzesło, na które teraz ty, adept obcego języka spoglądasz, ale w którym dostrzec masz w pierwszym rzędzie reprezentanta wszystkich obiektów określanych tym mianem. Krzesło bez właściwości. Krzesło jako przykład. Krzesło jako wymowny ślad po, rozcinającym brutalnie *continuum* doświadczenia, গেঁście taksonomicznym.

Nie jest niczym dziwnym to, że ucząc się nowego języka oswajamy w obcym narzeczu świat już wcześniej w swoim języku (i w codziennym spojrzeniu) oswojony. Dziwić natomiast może to, że ci, którzy zdziwieniem się żywią i ze zdziwienia żyją, tak mało krzesłu się dziwią. Jak tonący brzytwy, tak filozof krzesła się chwyci. Krzesło, jeśli już w jakimś tekście filozoficznym się pojawia, to z reguły również w roli prostego *exemplum*.

Oto Krzysztof Michalski tłumacząc nietzscheańską filozofię ciała, przywołuje dobrze zadomowiony w filozofii europejskiej paradygmat myślenia: „W dominującej w Europie do XIX wie-

ku tradycji kartezjańskiej ciało było jednak pewnego rodzaju intelektualnym kłopotem; nawet dziecko zdaje sobie przecież sprawę (choć nie Kartezjusz), że jego ciało to coś zasadniczo innego niż krzesło czy ołówek – a jednocześnie dla każdego oczywiste jest (choćby u dentysty), że to nie tylko idea. Tymczasem tradycja kartezjańska miała do dyspozycji pojęcia tylko na te dwa rodzaje rzeczy”.¹

Oto Claude Tresmontant w wywodzie o istniejącej w myśli hebrajskiej esencjalnej różnicy pomiędzy ideą stworzenia i wytworzenia konkluduje: „Przedmiot wytworzony ma własny status ontologiczny. Przedmiot wytworzony nie jest jako taki substancją. Jest to element naturalny, który pełni funkcję, który gra rolę krzesła, broni, narzędzia itd. Ale funkcja nie może nadawać miana substancji. Dla obojętnego spojrzenia, które nie wiedziałoby, do czego dany przedmiot służy, przedmiot ten redukowałby się do swojego tworzywa. Dla nieświadomego spojrzenia **krzesło** to zniekształcony kawałek drewna. Nie ma substancji krzesła; jest tylko drewno, które pełni funkcję krzesła. To, co istnieje w wytworzonym przedmiocie, to naturalny element, drewno, metal itd. Istnieje to, co jest stworzone”.²

Oto Witold Gombrowicz objaśniając w jednym z wykładów swojego mówionego *Przewodnika po filozofii* sartrowską ontologię konstatuje: „Ciekawostka: to grube porównywanie, do którego, doszedłem, może się wydać naiwne. No cóż, ale prowadzi jednak do pojęć o realnej treści, np. byt ludzki jest pusty z powodu słynnej intencjonalności świadomości. Jeśli **krzesło jest krzesłem**, to świadomość nigdy nie jest tożsama z samą sobą, gdyż zawsze jesteśmy świadomi czegoś. Nie można wyobrazić sobie świadomości pustej. Słynna zasada identyczności ‘A równa się A’ (krzesło jest krzesłem) nie ma tu miejsca”.³

Widzimy więc, że zarówno dla pani od języka obcego, jak i dla filozofa krzesło jest tym, co jako jedna z pierwszych rzeczy przychodzi na myśl, tym, co najpierw, mechanicznie, niemal bezwiednie, spada z języka. Nadaje się co najwyżej na przykład i to poręczny, bo wzięty z najbliższego, dobrze znanego otoczenia. Jest w zasięgu oka, zawsze pod ręką, albo pod... no, mniejsza o detale. W każdym razie nie jest krzesło żadnym problemem. Jest oczywiste, samo-przez-się-zrozumiałe. Jego nieskomplikowana ontologia zdaje się wyczerpywać w tautologicznej tożsamości: krzesło jest krzesłem jest krzesłem jest krzesłem... Tym i niczym więcej.

Krzesło, jak podpowiada praktyka a jednoznacznie potwierdza słownik,⁴ zasadniczo służy do siedzenia. I choć zapewne można korzystając zeń oddawać się szeregu innym, czasem bardziej nawet wyrafinowanym czynnościom, nie mniej, wszystko na to wskazuje, że skonstruowane zostało ono w tym właśnie celu. I tu już pierwsze zdziwienie, które musi być udziałem antropologa. Nie przecież, poza powielaną zbiorowo kulturową rutyną, nie zmusza nas byśmy siadywali na krzesłach i egzystencję naszą codzienną z tą prozaiczną czynnością w sposób konieczny wiązali. Są liczne kultury, które bez tego sprzętu się obywają i ani nie ulegają one degeneracji ani też – by potrząsnąć socjologicznym brzękadłem – więź społeczna na tym nie cierpi. Nigdzie też nie odnotowano, by ci co siadają bezpośrednio na ziemi byli mentalnie i kulturowo upośledzeni, by w jakikolwiek sposób odbiegali na niekorzyść od tych, co krzesła nagminnie używają. Prosty zabieg relatywizacji ujawnia, że w oczach tych pierwszych, siedzenie na krześle jest niepojętym dziwactwem i osobliwością. W Japonii, jeszcze w XIX wieku mówiono o europejczykach, że siadają „ze zwieszonymi nogami”.

Krzesło jest wynalazkiem kulturowym. Kulturowym, a więc sztucznym. Sztucznym, a więc niepotrzebnym. To krzesło wywołuje potrzebę i w ślad za tym przyzwyczajenie nadziemnego siedzenia. Nie bierze się ono z pewnością z przymusu motywowanego determinantami biologicznymi czy też jakimś wprzód ustanowionym modelem komfortu. To dopiero kulturowy dyktat przemienia przypadkowe i nieoczywiste w konieczne i całkowicie „naturalne”. Jak widać, z antropologicznego punktu widze-

nia, krzesło najmniej nadaje się na emblemat niekłopotliwej normalności i zwyczajności.

Krzesło, w swym zwyczajowym użyciu, „służy do”. Spełnia więc dobrze heideggerowskie kryterium bycia narzędziem. „Odpowiednio do swego narzędziowego charakteru narzędzie jest narzędziem zawsze na gruncie przynależności do innego narzędzia: przyrząd do pisania, pióro, atrament, bibuła, stół, lampa, meble, okna, drzwi, pokój. Te ‘rzeczy’ nigdy nie pojawiają się najpierw same dla siebie, by potem jako suma realiów wypełnić pokój. Tym, co najpierw dane, choć nie ujęte tematycznie, jest pokój, ale nie jako to, co ‘w obrębie czterech ścian’ w sensie geometrycznym – przestrzennym, lecz jako narzędzie do mieszkania”.⁵ Heidegger, wydobywając na jaw poręczność narzędzia (przy okazji: ta skromna wyliczanka przedmiotów ze świata naszej codzienności, które w części przynajmniej – pióro, atrament, bibuła, lampa /przy założeniu, że chodzi o naftową/ – mają już dla nas urok archaicznego bibelotu, mimowolnie przywodzi na myśl nostalgiczną *Elegię na odejście pióra atramentu lampy* Zbigniewa Herberta dedykowaną tym zanikającym przedmiotom) sytuuje go najpierw i przede wszystkim w obrębie naszego nietematycznego, przedteoretycznego odniesienia do świata. Narzędzie „znamy” najpierw nie dzięki dyskursywnemu ujęciu, ale dlatego, że potrafimy się nim posługiwać, że „już” umiemy go użyć. Tak też krzesło „znamy”, „wiemy” o nim przede wszystkim, rzec by można, przez zasiedzenie. Krzesło, wraz z innymi sprzętami mieści się w kategorii rzeczy, które Grecy określali jako *ta pragmata*, co w specyficznym heideggerowskim przekładzie określane jest jako „to, z czym ma się do czynienia w zatroskanym obchodzie”.⁶

Odejdźmy jednak od finezji filozoficznego języka, by skonstatować prosto: w swej funkcji instrumentalnej jest krzesło przede wszystkim meblem. I w tej właśnie roli wchodzi najczęściej w pole naszego widzenia, i myślenia o nim. Jest nieodzowną częścią naszego wyposażenia domowego, szkolnego, biurowego. Witold Rybczyński w swojej książce o idei domu, o względności w pojmowaniu tego czym dom jest, czym ma być, o kulturowej i historycznej zmienności takich kategorii jak wygoda, przyjemność, swoboda, praktyczność, śledzi również europejską historię krzesła. Krzesła jako idei, jako wyznacznika prestiżu, jako mebla wreszcie. Jeszcze za Ludwika XIV krzesło było nade wszystko elementem dekoracyjnym wnętrza, uwydatniało i podkreślało architekturę pomieszczenia. Krzesła projektowano do podziwiania, nie do siedzenia. Idee komfortu, wygody, funkcjonalności, które współcześnie wiążemy z krzesłem, pojawiły się z początkiem wieku XVIII, wraz z panowaniem Ludwika XV. Przepychność formalna, dekoracyjność i zadęcie ustąpiły miejsca przyjemności, intymności i wygodzie. W rokokowym krześle trzeba by szukać antenatów krzesła współczesnego: „Siedzenie przestało być tylko funkcją czy rytuałem, a stało się też formą odpoczynku. Ludzie siadali razem, żeby posłuchać muzyki, porozmawiać czy zagrać w karty. Nowe pojęcie swobody widać było w ich sposobie siadania: dżentelmeni odchylali się do tyłu i zakładali nogę na nogę – nowa pozycja – a damy spoczywały, półleżąc. Także inne, przypadkowe pozy zaczęły wchodzić w modę. Formy krzesel usiłowano dostosować do tych nowych pozycji i, po raz pierwszy od czasów greckich, do ludzkiego ciała. Ich oparcia już nie były pionowe, tylko pochylone, a poręcze miały linie zaokrąglone zamiast prostych. Były szersze, niższe i umożliwiały większą swobodę w przybieraniu poz. Największą popularnością cieszył się teraz wyscielany fotel, który miał kształt tylnego, obitego oparcia i był o wiele szerszy niż dawne krzesła”.⁷

Od tego czasu, od chwili upowszechnienia się zgrabnego i funkcjonalnego *fauteuil’a* Ludwika XV, krzesło pojawia się w coraz to nowych wariantach, odmiennych kształtach i rozwiązaniach technicznych. Dostosowuje się do zapotrzebowań i gustów swojego czasu, albo samo wytwarza nowe zachowania. Wyściełane i wygodne krzesło rokokowe zapraszało do konwersacji

i przyjemnego spędzania czasu, krzesło tzw. nowoczesne (w najrozmaitszych odmianach), sterylne, praktyczne i ergonomiczne w każdym calu, przywodzi na myśl raczej racjonalny i pragmatyczny świat biurokracji. W swoim „ewolucyjnym” rozwoju krzesło zdążyło przybrać kilka kanonicznych, wzorcowych form: krzesło „Chippendale”, georgiańskie typu „Windsor”, fotel wiktoriański, szeslong Art Deco, fotel „Wassily” Marcela Breuera, krzesło „Weissenhof” i „Barcelona” Miesa van Rohe, krzesło „Butterfly” Hardoya („które charakteryzuje się tym, że im dłużej się na nim siedzi, tym bardziej tajemnicza wydaje się jego popularność”⁸), po liczne, „jednorazowe” projekty współczesne, które wydają się wracać do ideałów przedosiemnastowiecznych. W zamierzeniach projektantów bowiem mają one raczej poruszać i szokować użytym materiałem (metal, poliuretan, tektura, trzcina) i wymyślną estetyką niż służyć po prostu do siedzenia.⁹

Swoją drogą zadziwia różnorodność historycznych odmian wiedzy z prafomy (wiecznej idei?) „urządzenia do siedzenia”: dostojny tron królewski, cesarski i papieski, prząsny zydeł i stół, dekoracyjny fotel i krzesło salonowe, proste krzesło biurowe, fotel na biegunach, turystyczne krzesło składane, fotel dentystryczny i ginekologiczny, wreszcie nowoczesna krzyżówka utylitaryzmu, biurokracji i technologii – krzesło elektryczne. I stosownie do tego, zastanawiać też może, że ten prosty obiekt – przywołując wiele metaforycznych, ale i całkiem dosłownych skojarzeń – tak mocno ingeruje w elementarne sfery naszego doświadczenia. Bo krzesło to i władza, pozycja, prestiż, potęga i słabość, komfort i wygoda, ale też ból i cierpienie, śmierć...

2.

Czym więc jest krzesło? Czym jest ten przedmiot tak zwyczajny w swej banalności, tak udomowiony przestrzennie i myślowo, tak znajomy, że już niemal niezauważany? Czym jest: użyteczną rzeczą? przestrzennym obiektem? kawałkiem uformowanej materii? prostym meblem? Czy tym i oprócz tego czymś jeszcze? Nie dowiemy się tego z praktycznego użycia, z natury swej bezrefleksyjnej. Niewiele też obiecać może nauka, która w zetknięciu z materialnym przedmiotem, ma tendencję do uproszczeń i redukcji, która, jak słusznie odnotowuje Heidegger w wykładzie o sposobie bycia rzeczy „zawsze dotyczy tylko tego, co jej sposób przedstawiania dopuścił z góry jako możliwy dla niej przedmiot”.¹⁰ Cała „reszta” jest dla niej mało interesująca.

Opuszczając zatem, na chwilę, sferę codziennych przyzwyczajeń, świat „naturalnego nastawienia”, ale też i, samonarzucający się w tym przypadku, obszar wzornictwa przemysłowego, wszystkiego tego, co odwołuje do meblarstwa, technologii, projektowania, przeniesiemy tym samym akcent z pragmatyki rzeczy na jej ejdetykę. Kilka krzeseł zawdzięczających swoje „nie – realne” istnienie poezji i sztuce (tak jakby istota pierwszej nie zawierała się w drugiej i odwrotnie; to język arbitralnie rozgranicza te dwa sposoby poznania), kilka obiektów, na których wprawdzie nie da się usiąść, ale ich obecność jest niewątpliwa, może nam pomóc w odpowiedzi na pytanie o krzesło. O to, czym jest, czym być może oraz jak istnieje. Nie jest to może „próba” reprezentatywna, ale z pewnością wystarczająca, by, w oczekiwaniu na syntezę, pokusić się o wstępny szkic.

Zróbmy pierwszy krok w stronę fenomenologii krzesła. Oto wzrok obserwatora przesuwając się beznamiętnie po najbliższym otoczeniu, tym samym brakiem uwagi obdźla wszystko, co wokół niego, ślizga się po nie nazwanej powierzchni rzeczy, w pewnym momencie, z niejasnych powodów opada na krzesło. I zostaje tu przez chwilę. Spojrzenie wyłamuje się z codziennej rutyny i z magmowatej, jednorodnej dotąd przestrzeni wykrawa pojedynczy obiekt:

„Oko odczuwać potrzebę zaczyna,
aby się zająć niepozorną rzeczą,

lekceważoną dotąd i nieważną
w każdym aspekcie. I omto jest krzesło.
W niedostrzegalne jest wciśnięte jarzmo
przestrzeni (forma tatarstwa) i przeszło
czterdzieści cm. szerokie. Dochodzi
do metra, albo więcej wysokości.
Zrobione z burej jak drzewo w ogrodzie
masy (sądzono tak w starożytności),
co się zaliczy ozięble i sucho
jako kamuflaż gdzieś w Królestwie Ducha.”¹¹

Czym jest ten samotny kształt, który widać w pokoju? Z pomocą przychodzi analogia:

„Z czwórką, ósemką, albo innym znakiem
skojarz z profilu – z kwadratem en face”¹²

Albo i przestrzenna przyległość. Krzesło, jak wiadomo, często razem ze stołem „chodzi”:

„ono podobnie jak stół zawsze stoi
na wszystkich czterech nogach na podłodze.
Stół jest płaszczyzną, nie pierś na połówki,
a krzesło z pionem żyje raczej zgodnie.
Można postawić, wkładając żarówkę,
krzesło na stół. Lecz nigdy odwrotnie”.¹³

Pierwsze przybliżenia, skojarzenia, analogie, porównania. Ale dalej nie wiemy co to dokładnie jest, z czym mamy do czynienia. „To tylko przestrzeń” i już za chwilę: „tylko powietrze”. Wiązać dwóch żywiołów. Podobne do stołu, ale stołem nie jest. Wyraźnie pośledniejsze od niego. Można, wzorem dziecięcych poszukiwań, szukać esencji krzesła „wewnątrz”, próbować odślaniać to, co dla oka niewidoczne, ale i tak w rezultacie wszystko, co zostaje, to ledwie „dykta i gwoździe, nity i połączenia”. Mamy już trochę wiedzy o jego konstrukcji, o tym „jak-to-jest-zrobione”, ale istota rzeczy w dalszym ciągu wymyka się nazwaniu.

Nawet dziecko, jak powiedział cytowany filozof, zdaje sobie sprawę, że jego ciało jest czymś zasadniczo innym od krzesła, że byt materialny jednego i drugiego nie da się opisać przy pomocy tego samego pojęcia. Tymczasem poeci, jakby niepomni filozoficznych przestróg, mówią o krześle i do krzesła jak do kogoś/czegoś żywego. Brodski każe przyglądać się krzesłu z profilu i *en face*, jak gdyby można było obejrzeć jego oblicze, stanąć z nim twarzą w twarz. Jego krzesło porusza się: „napina całą swoją postać”, ale też widać u niego wyraźnie rozwinięte życie wewnętrzne: „ma nadzieję, że tak wygląda, jakby miało zostać/niedostrzegalne”. Bytowo niedookreślone, ze śladową tożsamością – w każdym razie, czymkolwiek jest, zachowuje się tak, jak gdyby pulsowało w nim utajone życie.

W świecie Herberta przedmioty żyją własnym życiem, czasem bronią dostępu do swojego wnętrza (jak pamiętna drewniana kostka, w której po przecięciu „następuje błyskawiczna przemiana tajemnicy w skórę”), niepodległe ludzkiemu poznaniu. Ale porażka poznawcza nie wyklucza uczucia. Chociażby, jak u wczesnego Herberta, do zwykłego stołka:

„W końcu nie można ukryć tej miłości
mały czworonóg na dębowych nogach
o skórze szorstkiej i chłodnej nad podziw
przedmiot codzienny bez oczu lecz z twarzą
na której zmarszczki słów sąd dojrzały znaczą
szary osiołek najcierpliwszy z osłów
sierść mu wypadła od zbyt długich postów
i tylko kępki szczeciny drewnianej
czują pod ręką gdy gładzą go rano”¹⁴

Zanimizowany stołek z tego ciepłego i dość dobrodusznego wyznania, ma twarz, „choć bez oczu”, skórę i „zmarszczki słojów”. To zwierzę ciepłe i ufne, może niezbyt mądre, ale na pewno wierne:

„wiesz mój kochany byli szarlatani
którzy mówili: kłamie ręka kłamie
oko kiedy dotyka kształtów co są pustką –

to byli ludzie źli zawistni rzeczom świat chcieli złowić na
wędkę zaprzeczeń

jak ci wyrazić moją wdzięczność
podziw przychodząc do mnie na wołanie oczu
nieruchomością wielką tłumacz na migi
biednemu rozumowi: jesteśmy prawdziwi –
na koniec wierność rzeczy otwiera nam oczy”¹⁵

Ostatecznie, okazuje się, to biedny stołek, wbrew obiegowej hierarchii bytów, stoi wyżej od nas. To on ukazuje się biednemu rozumowi jako byt prawdziwy, coś, co naprawdę jest. Stołek, w całej swej drewnianej jedyności i niepowątpiewalnej oczywistości staje wobec niepewnego siebie podmiotu jako gwarant istnienia, widome i dotykane świadectwo trwałości. Jak niedaleko od tego wyznania do równie mocnej tezy Białoszewskiego: „Stoi krzesło: artykuł prawdy rzeźba samego siebie”¹⁶

I choć za chwilę, na naszych oczach, połamię się, przyjmując różne abstrakcyjne formy („tak – świecznik/ tak – mina byka”), to przecież pozostaje faktem, że oto zwyczajne krzesło, wyizolowane artystycznym gestem z codziennego otoczenia, wciągnięte zostaje w obszar elementarnych sporów filozoficznych. Krzesło Białoszewskiego niczego nie udaje, pod nic się nie podszywa, na nic nie wskazuje, do niczego nie odsyła, nie jest żadnym znakiem ani metaforą („rzeźba samego siebie”), po prostu jest. Zwyczajnie i mocno jest. Stoi na czterech nogach. Ma moc artykułu wiary. Jest prawdą obłożoną w materię. Kilkadziesiąt lat później Jarosław Marek Rymkiewicz, mimo że ogląda on krzesło z całkiem innej, bo grobowo-cmentarnej, śmiertelnej perspektywy, napisze podobnie: „To jest krzesło To stoi To jest rzecz wytrwała”¹⁷

Ma więc krzesło w sobie jakąś nieoczekiwaną siłę, zadziwiającą moc istnienia i moc przetrwania.



Vincent van Gogh, *Krzesło van Gogha*, 1888–1889

Wiersz Rymkiewicza istotny jest dla nas z innego jeszcze powodu. Jest on bowiem autorem wybitnego tekstu interpretacyjnego zatytułowanego *Krzesło*¹⁶, który jest wnikliwą i odkrywczą egzegezą wiersza Herberta *Studium przedmiotu* („wyjmij /... z polarnej przestrzeni / z surowych marzeń wewnętrznego oka / krzesło”). Ale nie tylko dlatego. W jego wierszu *To jest krzesło*, z którego pochodzi powyższy wiersz, ale też w innym, pokrewnym mu, *To jest pojęcie krzesła*, bez wątplenia odżywa pamięć utworu Herberta. Obydwa wchodzi w interesujący dialog i z rozstrzygnięciami Herberta i z cytowanymi uprzednio fragmentami. W *To jest krzesło*, zgodnie z kategorycznym stwierdzeniem tytułu, opisuje i precyzuje Rymkiewicz bliżej „prawdziwą” ontologię tego dziwnego przedmiotu:

„To jest krzesło To nie ma nic do powiedzenia
To istnienie przybite gwoździem do istnienia

To jest krzesło To stoi To jest rzecz wytrwała
To nie ma białych krwinek a więc nie ma ciała

To się łamie rozpada rozkleja i gnije
To przebito gwoździami ale to nie żyje

To nie wie że to stoi To się w sobie chwieje
Nie może mieć nadziei ale ma nadzieję

To moje krzesło ale to mnie nie dotyczy
To nicość która śpiewa To jej trel słowiczy

To jest krzesło To nie ma nerwów ani kości
Są czaszki które gniją które chcą miłości

A to jest moje krzesło To jest rzecz umarła
Jak czarny welon nicość się dla mnie rozdarła

To moje zmarłe krzesło To rzecz niewesoła
Bo to otwiera usta i o litość woła”¹⁸

Krzesło jest rodzaju nijakiego. Ani męskie, ani żeńskie. I ta „nijakość” (powtarzające się „to”) pojmowana też jako ontologiczna pośredniość, nieokreśloność (ani to, ani to) zostaje tu raz po raz akcentowana. Krzesło Rymkiewicza jest jak gdyby w stanie nieustannej mediacji. Co chwilę przechyla się od przypisywanej mu martwoty do niespodziewanego życia. Z „natury rzeczy” bowiem jest przedmiotem martwym (nie mówi, nie ma ciała, nerwów, kości), ale choć na zdrowy rozum nie powinno, to przecież jakoś żyje, może życiem pośmiertnym, ale jednak: ma w końcu, choć mieć nie powinno, nadzieję i „o litość woła”. W *To jest pojęcie krzesła* (w którym konsekwentnie, jak i w całym tomie, dominuje stylistyka i obrazowanie z barokowej makabreski) pojawia się krzesło jako byt językowy, będący produktem wyobraźni, coś, co pełni jedynie rolę znaku, co uwikłane jest w semantyczny i językowy kontekst. Idea krzesła. Krzesło pomyślane i krzesło wypowiedziane w języku. Ale też krzesło to, dzięki dwuznaczności językowej (!), wypowiedziane jest także przy pomocy języka, tego, już całkiem surowego, mięsnego, cielesnego narządu:

„To jest idea krzesła Krew z krzesel cieknąca
Krtani krzesła jeszcze mokra i jeszcze gorąca

To jest krzesło co samo się werbalizuje
To moja krtani co pęka Język co się psuje

To jest pojęcie krzesła To co uczestniczy
To nicość w każdej krtani zgrzyta piszczy syczy

To przepaść wszystkich krzesel w każdym krześle ziewa
To jest pojęcie krzesła które się rozwiewa
(...)

W niczych ustach język rusza się i gada
To w moim pustym krześle mój kościotrup siada”¹⁹

Bliskość podmiotu i przedmiotu, człowieka i rzeczy (tak naturalnie i bezrefleksyjnie w naszej tradycji filozoficznej i kulturowej rozdzielanych) a w naszym przypadku bliskość człowieka i krzesła – bliskość tak intensywna, że zaciera i znosi granice między obydwojgiem, najmocniej chyba dochodzi do głosu w obrazach Andrzeja Wróblewskiego. Już w obrazie *Kolejka trwa* postacie zdają się przyrośnięte do krzeseł w beznadziejnym, dotruciennym oczekiwaniu na swojego Godota. W cyklu *Ukrzesłowieni* namalował Wróblewski inny byt ku śmierci. W najbardziej może znanym, *Ukrzesłowionej II* (gwasz, akwarela), kobieta – a ściślej: kształt ludzki, który ma ją przypominać – jest hybrydycznie połączona, całkowicie utożsamiona, jakby trwale zrośnięta z krzesłem. Jedno przechodzi w drugie. Poręcze stają się ramionami, oparcie plecami, nogi krzesła zaokrąglają się nieco, upodabniając do ludzkich. Pocięta i pokurczona postać wpisana w krzesło. Można by w tym obrazie dostrzec, zapewne niezamierzony, groteskowo-tragiczny dialog naszej współczesności ze znanym rysunkiem Leonarda demonstrującym człowieka wpisanego w podstawowe figury geometryczne, przedstawieniem antyczno-renesansowego marzenia o ideale miary, harmonii i proporcji.

Powiadano najczęściej, że obrazy ukrzesłowionych są ekspresją i protestem wobec urzeczowienia człowieka, wobec zamienienia go w przedmiot, rzecz.²⁰ Na pewno tak, ale jest tu chyba i coś jeszcze. Zauważmy, że w tych współczesnych wersjach Ukrzyżowania (mniej dosłownych, ale równie poruszających jak te Francisca Bacona), mamy do czynienia nie tylko z uprzedmiotowieniem człowieka, ale, równolegle, ma tu miejsce uczłowiczenie krzesła. Jawnie demonstrowanej reifikacji odpowiadają, słabiej może czytelna, personifikacja. Wzajemne przenikanie. Uchylona zostaje granica między ludzkim i nieludzkim, między żywym i martwym. Zawija się jakaś wspólnota losu, wspólnota w cierpieniu. Cierpiący, umęczony człowiek spotyka się z „przybitym gwoździem do istnienia”, „przybitym gwoździami”, krzesłem. Nie dziwi więc kiedy w *Słowniku języka polskiego* Samuela Bogumiła Lindego znajdujemy, że przymiotnik „krzesłowaty” odniesiony jest do charakterystyki człowieka: krzywy, garbaty, sękaty, knodowaty. Podobnie, odnotowana tam, kontekstowa bliskość „krzesła” i „krześciaństwa”²¹ zdaje się być nagle okolicznością wielce wymowną, czymś dalece bardziej znaczącym od przypadkowej zbieżności rdzenia językowego...

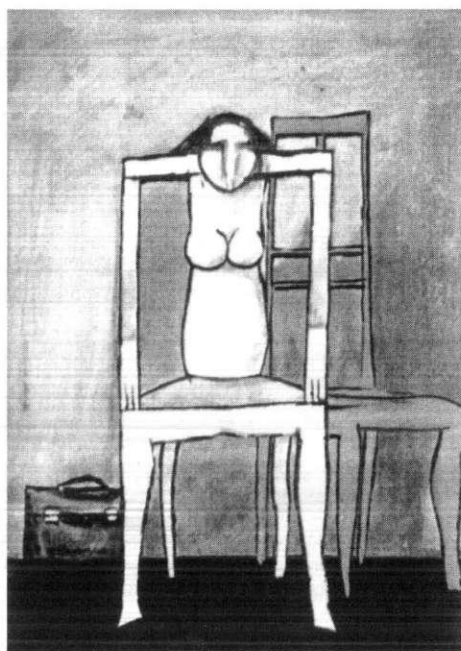
Ta bliskość, pokrewieństwo człowieka i krzesła przejawia się w sztuce w inny jeszcze, nie tak już może dramatyczny sposób. Motyw pustego krzesła, mający długą, sięgającą co najmniej średniowiecza metrykę²², u van Gogha znalazł miejsce jako element sztuki portretu. To właśnie krzesło jest tutaj reprezentantem postaci nieobecnej na obrazie. Nie zastępuje jej, ale uobecnia. Jak choćby, by przywołać wyrazisty przykład, kilka osobliwych obrazów – portretów: krzesło ojca, krzesło Gauguina czy własne krzesło. Te konkretne krzesła uczestniczyły w ich życiu, były związane z nimi, i dalej są w jakimś stopniu ich częścią, „mówią” o nich. Portrety i autoportrety z pustym krzesłem zbudowane są na intrygującej grze widzialnego i niewidzialnego, obecnego i nieobecnego. Wykorzystują martwą (?) rzecz, ale dość szczególnie, nie koncentrują się na werystycznie oddanej zewnętrzności przedmiotu, ale zwracają w stronę maksymalnej ekspresji, wydobycia tkwiących w nim możliwości. Dobrze ujmuje to bohater powieści Ernesto Sabato:

„Ale rzecz osobliwa: człowiek powiada ‘krzesło’, ‘okno’, ‘zegarek’, słowa te oznaczają zwyczajne przedmioty otaczające nas obojętnego świata, a my nagle przekazujemy przy ich pomocy jakąś nieokreśloną patetyczną wiadomość z głębi naszej istoty. Powiadamy ‘krzesło’, ale nie o krzesło nam chodzi – i rozumieją nas. A przynajmniej zrozumie nas ten, dla którego uta-

jona, sztyfem pisana wiadomość jest przeznaczona; dosięgnie go ona poprzez obojętny i wrogi tłum. Para sabotów, żagiel, krzesło nie znaczą te saboty, ten oto biały żagiel, to krzesło ze słomy, ale znaczą ją, van Gogh, Vincent (przede wszystkim Vincent), moja tęsknota, moja udręka, moja samotność; są one właściwie moim autoportretem, opisem moich najgłębszych bolesnych przeżyć. Posługując się byle jakimi przedmiotami ze świata istniejącego poza nami, świata, który był, kiedy nas nie było, i który chyba będzie trwał obojętny i zimny, kiedy my pomrzemy, budujemy z nich chwiejny most (podobnie jak poeta ze słów) dla pokonania przepaści, jaka zawsze otwiera się pomiędzy człowiekiem i światem; są one jak gdyby symbolem tego, co tkwi ukryte w głębi nas: obojętne, obiektywne, nijakie dla tych, co nie potrafią odczytać szyfru, ale gorące, napięte i przepojone ukrytą intencją dla wszystkich, którzy go znają”.²³

Obrazy Wróblewskiego to nie jedyne dzieła wikłające krzesło w osobliwe związki z ludźmi. Nawiasem mówiąc: mocna obecność krzesła w powojennej sztuce polskiej jest co najmniej zagadkowa. Ceduując na historyków sztuki interpretację genezy i morfologii zjawiska, sięgnijmy po trzy przykłady malarskie ze sztuki ostatnich lat, w których krzesło jest tym, za co zwyczajowo uchodzi (gombrowiczowskie „krzesło jest krzesłem”), jest mianowicie wyraźnie zaznaczonym malarsko obiektem materialnym, ale i bezsprzecznie jest czymś (kimś ?) więcej.

W obrazach Grzegorza Bednarskiego z cyklu *Poruszenie z postacią ekstazy* (1989) pojawia się, jako element obowiązkowy, acz w różnych ujęciach, proste drewniane krzesło z oparciem. W jednym z nich scenę dramatu „człowieka spod podłogi” tworzy puste niemal, wyraźnie nieoswojone pomieszczenie: wypełniające znaczną część płótna surowe deski podłogi i kiwająca się u sufitu, „baconowska” (?) goła żarówka. Brak tu natrętnych symboliki, jednoznacznego przyporządkowania znaczeń. Raczej mgliste sugestie, niejasne aluzje. Może krzesło jest tu po prostu częścią wyposażenia pokoju albo – pamiętać trzeba, że jesteśmy w obrazie, nie w literaturze – jest co najwyżej elementem formalnym malarskiej przestrzeni, choć nie da się ukryć, że ta jego powtarzalność w całym cyklu „daje do myślenia”. Trudno jednak wyzbyć się wrażenia, że to ciche, milczące krzesło jest „świadkiem” (a może po prostu: świadkiem) cierpienia, jakiegoś widocznego cielesnego (ale przecież nie tylko) udrczenia leżącej na ziemi postaci. Bliskość obydwojga w tej obcej przestrzeni sugeruje ta sama tonacja barwna. Jak u Sabato: krzesło przekła-



Andrzej Wróblewski, *Ukrzesłowiona II*, 1957



Grzegorz Bednarski. *Poruszenie z postacią ekstacyzną (człowiek spod podłogi)*, 1989

zuje tu „jakaś nieokreślona patetyczną wiadomość” z wnętrza osoby. Reszta jest domysłem.

Fotel (1991) Aldony Mickiewicz jest opowieścią o życiu już przeżytym, o życiu u kresu. Tak – życiu. Bo w jej obrazie stary, zniszczony fotel, z popękanym obiciem, z wylazającym spod skóry włosiem, z wystającymi sprężynami, z tymi wszystkimi śladami zużycia, z całą swoją długą historią (która spleta się równocześnie z historią jego właścicieli i użytkowników), jest bez wątpienia stworzeniem żyjącym. Wyobnieniem, oddzielenie przedmiotu od innych, jego portretowe potraktowanie, a przy tym niemal iluzjonistyczne oddanie faktury przedmiotu, paradoksalnie, odsyła już nie tylko do tego właśnie, konkretnego fotela, ale kieruje wzrok w stronę metaforycznego uogólnienia. Może najbliższa tu droga do wanitatywnych „martwych natur” i ich śmiertelnych konotacji. Przy okazji, malarstwo to unaocznia jak nieprecyzyjne i zwodnicze jest to, przejęte z francuskiego, gatunkowe określenie. Jak, przypisywana rzeczom martwota, jest raczej wynikiem rutyny patrzenia i jak wzrok malarza wydobywa utajone w nich życie. I choć niektórzy, nieco na przekór, wybierają inną tradycję nazewniczą, zwracając się w stronę angielskiego wyrażenia *still life* i tłumaczą je jako „ciche życie”, co, pedantycznie rzecz biorąc, jest językowo niepoprawne, to niewątpliwie zawarta w nim intuicja znaczeniowa z pewnością bliska jest intencjom autorki.

Ostatni z przywołanych tu przykładów, to kontynuacja linii van Gogha. Pośród malowanych w ostatnich latach przez Teresę Pągowską przedmiotów (czajnik, butelka, klucz, żarówka, kostka) są i dwa obrazy – portrety krzesła: *Biały fotel* (1995) i *Krzesło* (1995). Ale nie o nie mi chodzi. Jest jeszcze jeden obraz z krzesłem jako głównym bohaterem przedstawienia. I ten jest szczególny. Nie jest to tylko i nie przede wszystkim kolejna próba malarskiej penetracji rzeczy, znalezienia dla niej jak właściwszego wizualnego ekwiwalentu. Tu idzie o coś jeszcze. Obraz nosi tytuł *Autoportret* (1997). Na ciemnym, stalowozielonym tle, samotne, białe krzesło. Namalowane ascetycznie, przy użyciu minimalnych środków. Jak gdyby wydobyte na

chwilę z mroku światłem lampy punktowej. Kruche – z cienką ramą oparcia i na wiotkich nogach. Trochę niepewne siebie. Ale rozwibrowane bielą. Jaśniejące w środku i od środka. Byłby to właśnie ów „chwijny most dla pokonania przepaści, jaka zawsze otwiera się pomiędzy człowiekiem i światem”?

Widok krzesła uruchomić może również, całkiem niespodziewanie, ciąg metaforycznych skojarzeń kondensujących w sobie, w jednym rzucie, obraz pojedynczego życia, osobnego, niepowtarzalnego losu. Dokładniej: widok rzędu krzesełek. Bohumil Hrabal, dorzuca do wymienionych wcześniej typów i rodzajów krzeseł, obiekt, zdawać by się mogło, całkowicie wyprany z wszelkich znaczeń, trywialny w swej użyteczności – wyciąg krzeselkowy. Zjawiający się któregoś bezsennego poranka, nagle i bez wyraźnej przyczyny, obraz wyciągu krzeselkowego w ruchu, jest jakimś błyskiem całościowego widzenia, ma w sobie coś z epifanii otwierającej nie rozpoznane dotąd strony rzeczywistości:

„I zobaczyłem jeszcze raz ten opustoszały wyciąg na Gruń: maszyny pracowały, kółka się kręciły, puste krzeselka unosiły się w górę i zjeżdżały w dół, a numery na oparciach zmniejszały się jadąc w górę i zwiększały jadąc w dół, a ja w tym widzeniu stałem na dole i potem na każdym krzeselku sadzałem samego siebie, od dzieciństwa: najpierw był to chłopczyk w czerwonym płaszczku i czerwonym kapeluszu z kogucim piórkiem, po nim chłopiec w stroju marynarskim, potem uczeń w odświętnym ubranku... wszystkie te fazy mojego życia sadzałem na wznoszących się ku niebu krzeselkach z numerami, które jadąc w górę zmniejszały się, a kiedy chłopczyk w czerwonym płaszczku ze złotymi guzikami i czerwonym kapeluszu zdobionym kogucim piórkiem dał mi znak... i wtedy ja usiadłem na krzeselku, tysiącletni starzec z naiwnym uśmiechem i patrzyłem w górę, i widziałem plecy sześćdziesięciu męskich postaci, jakby przed moimi oczami wspiwały się do nieba po drabinie Jakubowej, widziałem plecy i głowy tych moich sześćdziesięciu odmian każdego roku... ale jednocześnie wspinając się w górę po drabinie Jakubowej zobaczyłem, że z góry schodzę ja jako chłopczyk w czerwonym

plaszczyku, zobaczyłem nagle, jak te dwa orszaki mego życia mijają się /.../ i tak oto mijają się ze sobą moich sześćdziesiąt lat, a ja widzę tę smutną i radosną konfrontację, połamany błyskawiczny zamek, dwa pociągi krzyżujące się na nierzeczywistej stacji /.../.

Wyciąg krzeselkowy na Gruń, bakelitowe siedzenia, koralewo czerwone, błękitnoniebieskie, bananowożółte, na oparciach i siedzeniach czarne numerki, malowane według szablonów...

Wszystko, co się oddala, znów powraca.

Wieczny powrót tego samego...

Wszystko powstaje ze swego przeciwieństwa.

Wyciąg krzeselkowy na Gruń".²⁴

Widać zatem, że i Hrabal jak gdyby stosował się do uwag bohatera Sabato. Odczytuje szyfr – ileż tu symbolicznych tropów: wieczny powrót, drabina Jakubowa, wstępowanie „w niebo” i schodzenie „w dół” – i przemienia ten „obojętny, obiektywny, nijaki” przedmiot w żywą, kipiącą od znaczeń rzeczywistość. Efekt jest zaskakujący: otrzymujemy, rozwijający się w czasie, zmontowany z wydobytych z pamięci fotografii i połączonych jak w filmie dokumentalnym, obraz całego życia. Biograficzne podsumowanie. Dynamiczny portret zobaczony w migających krzeselkach...

3.

O ile w twórczości przywoływanych wcześniej artystów krzesło pojawiało się incydentalnie, chociaż, trudno zaprzeczyć: znacząco, o tyle u Tadeusza Kantora krzesło było nie tylko efemerycznym elementem teatralnych przedstawień i akcji twórczych, ale stało się zwornikiem wszystkich bodaj najistotniejszych jego myśli o sztuce. Nieomal emblematem jego twórczości.

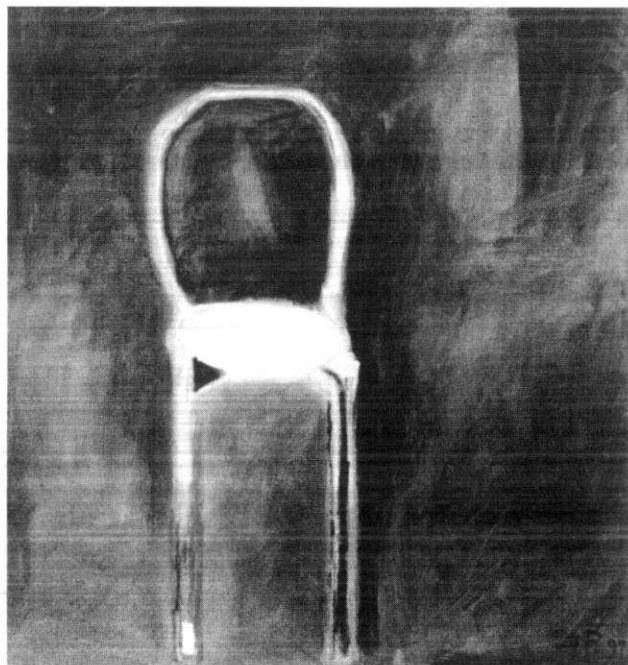
W spisywanych w latach 80. notatkach wraca Kantor do początków swojej fascynacji krzesłem: „Jakiś przedmiot zapada w podświadomość wtedy, gdy pomimo swej pozornej błahości, powierzchowności i codzienności spełnia w sztuce głębsze funkcje inicjacyjne, choć niepostrzegalne. Zdarza się, że po wielu latach, wydawałoby się, zapomnienia, powraca, zjawia się nagle, aby dać na nowo nadzieję rozwoju i życia. Tym ‘odkryciem’ było... k r z e s ł o, a raczej wiele krzeseł. Prosty, biedny, kuchenny, nie obciążony pretensjonalną stylistyką, takich, na których siadamy, aby wypocząć po pracy, które udzielają nam swojej prostoty. Po prostu tylko u ż y t e c z n e. Dzisiaj! Dla nas!”²⁵ To właśnie w latach czterdziestych, w czasie powstawania okupacyjnego spektaklu *Powrót Odysa*, pojawia się po raz pierwszy w myśleniu Kantora krzesło. Od początku też jasne jest o jaki przedmiot idzie. Nie o żaden wymyślny mebel, antyk ze stemplem stylowości, ale o najzwyklejsze, używane na co dzień krzesło. Obiekt bez żadnej pretensji do udawania czegośkolwiek. To tu gdzieś trzeba by szukać początków rozwijanej później idei przedmiotu biednego czy Realności Najniższej Rangi. „KRZESŁO nasunęło mi refleksję dalszą o elementarnej postawie człowieka: s i e d z e n i u. Można by powiedzieć, że stan siedzenia jest następnym etapem rozwojowym po owym ‘rewolucyjnym’ momencie, gdy człowiek przyjął postawę stojącą. Aby się wyróżnić. Prawdopodobnie naraził się na śmieszność: takie coś pionowe. Napisalem wówczas (rok 1944) krótki esej o ‘siedzeniu’. A w wiele lat później po kilku moich doświadczeniach z KRZESŁEM rodzaj ‘resume’ pt. ‘Krzeseł’. Jeśli uważam to za odkrycie, to z przyczyn dość ważnych. Było to bowiem wmontowanie w sztuczną strukturę estetyczną przedmiotu wyrwanego z życia. Było to wtedy nie do pomyślenia. Grubo później poznałem termin dadaistyczny ‘l’objet pret’.

Jest to eksplikacja o zasięgu najszerszym tj. odnosząca się do sztuki w ogóle. Jeśli chodzi o znaczenie w węższym zakresie, w teatrze – to biedne KRZESŁO odegrało równie ‘rewolucyjną’

rolę. Zamiast efektownej, ale konwencjonalnej i l u z j i, falsyfikatów antyku, kolumn, kapiteli, fałszywych fal Morza Egejskiego, zamiast tego wszystkiego, co zastępowało wielki mit antyku lombardowym blichtrzem ku zadowoleniu widzów zasiadających w pluszowych fotelach o złożonych łóżach – zamiast tego: kuchenny stółek”.²⁶

Kantor wstawia do swojego teatru zwykłe krzesło – „artykuł prawdy”. To obiekt, który ma siłę ujawniania i burzenia iluzji. Krzesło, poprzez swoją zwyczajność, asemityczność, brak pretensji do sugerowania i oznaczania czegoś czym nie jest miało atakować, drażnić, prowokować. Podobnie i w „naturę” sztuki, wpisane jest nicowanie naszych przyzwyczajeni i nawyków. Wedle znanego powiedzenia Matisse’a sztuka powinna być wygodnym fotelem, w którym można wypocząć, podczas gdy dla Kantora miała być czymś dokładnie przeciwnym. Wiele lat później krzesła, zwykle składane drewniane krzesła, pojawiają się jeszcze w sztuce Witkiewicza *Wariat i zakonnica* (Teatr Cricot 2) tworząc groteskową, maszynę n e a n t y z a c y j n ą. W Kantorze dojrzewa idea „pomnika niemożliwego”. Spośród licznych pomysłów (olbrzymich rozmiarów żarówka, wieszak, prasło) z czasem zaczął się liczyć tylko projekt ogromnego krzesła. Po wielu próbach, po wielu kłopotach (jeden z projektów nawet zrealizowano w Oslo, ale wkrótce został zniszczony przez wiatr²⁷), w pięć lat po śmierci artysty, 10 – metrowe KRZESŁO stanęło wreszcie w Hucisku, obok domu projektu Kantora. I tak oto powstał pomnik niemożliwy. Przedmiot stojący w hierarchii rzeczy bardzo nisko, sprzęt zwyczajny, trywialny, pospolity, wskazujący w dodatku na pogardzany i obśmiewany „dół materialno-cielesny”, zostaje nobilitowany. W jego miejsce pojawił obiekt doskonale nieużyteczny, intrygujący, monumentalny. Dzieło

„które opuściło ów uświęcony teren zarezerwowany jakoby wyłącznie dla niego
bez potrzeby argumentów przydatności
i obrony, które
po prostu JEST
które
tylko przez swoje SAMOISTNIENIE USTANAWIA
CAŁĄ
SĄSIADUJĄCĄ
RZECZYWISTOŚĆ W SYTUACJI NIEREALNEJ!



Teresa Pagowska, *Autoportret*, 1997



Tadeusz Kantor, *Krzesło*, 1995

(można by rzec 'artystycznej')
Co za niezwykła fascynacja tej niespodziewanej
ODWROTNOŚCI!²⁸

Krzesło Kantora uwolnione od swoich użytecznych funkcji jest esencją sztuki samej. To krzesło do oglądania, ale z pewnością nie do siadania. Przywołajmy więc jeszcze na koniec krzesło, którego związek z wielką sztuką jest niewątpliwy, ale którego znaczenie bez reszty, wydawać by się mogło, spełnia się w jego służebności. Krzeselko Glenna Goulda, genialnego pianisty kanadyjskiego jest niemal tak legendarne jak jego sztuka wykonawcza. Specjalnie skonstruowane dla pianisty przez jego ojca składane krzeselko miało każdą nogę zakończoną śrubą służącą do regulacji wysokości. Krzeselko było bardzo niskie, chodziło o to, by długonogi Gould utrzymywał jak najbliższy kontakt z klawiaturą. Stąd jego dziwaczny, niepojęty dla wielu innych pianistów sposób gry. Artysta nie rozstawał się z nim, używał go nie tylko w czasie koncertów, ale również podczas nagrań studyjnych. Krzeselko starzało się wraz z Gouldem i z czasem zaczęło skrzypieć. Wyraźne skrzypienie, wraz ze szczególnym, ni to śpiewem ni to buczeniem pianisty, usłyszeć można na wielu jego nagraniach. Ale to, co doprowadzało do rozpaczry reżyserów dźwięku można odczytać też, jak sugeruje krytyk, jako szczególnego rodzaju świadectwo: „Słuchając większości nagrań Goulda, stykamy się z trudno wytłumaczalnym paradoksem 'obecności – nieobecności' w maksymalnym stężeniu. Kiedy gra ktoś inny, za 'połem magnetycznym' muzyki czujemy żywego człowieka; czasem nawet słyszymy bardziej tego człowieka niż muzykę. Ale przecież Gould jest fizycznie obecny jeszcze intensywniej. Daje znać o swojej obecności nie tylko **skrzypiącym krzeselkiem**, nie tylko nieodłącznym 'mruczandem' – lecz również natychmiast rozpoznawalną artykulacją, niepodobnym do niczego brzmieniem, elektrycznym natężeniem frazy... A mimo to trudno oprzeć się wrażeniu, że go nie ma. Tylko krzeselko i śpiew przypominają – nadaremnie – o jego istnieniu”.²⁹

Dziwne to wszystko. Gould jest, a jakoby go nie było. Nawet chropawe, chciałoby się rzec: „ludzkie”, dźwięki krzesła, rzeczy najbliższej mu, najbardziej własnej, intymnej wręcz, nic tu nie pomagają. Gould zdematerializował się. Krzesło jest nikłym świadectwem jego obecności. Została tylko muzyka, wobec której skrzypienie można by uznać za konieczny i dopełniający, bo ziemski, kontrapunkt.

Nie umiemy już w i d z i e ć rzeczy. Owszem, żyjemy wśród nich, omiatały je codziennie wzrokiem, korzystamy z nich, posługujemy się nimi. Jednakże, mentalność naukowo – techniczna wyznaczająca niemal powszechnie standardy obchodzenia się z rzeczami, przekształca je – co najprzenikliwiej obnażył Heidegger – w obojętny i abstrakcyjny świat przedmiotów. W rzeczywistość, w istocie nierzeczywistą, bo wydobywającą z rzeczy ledwie ich powierzchniowy sens, wyczerpujący się najczęściej w pragmatycznej skuteczności albo w liczbowo mierzalnej charakterystyce. Takie podejście rektyfikuje złożone i bogate pojęcie realności jedynie do jej zewnętrznych, widzialnych przejawów. „Gdy tak się patrzy na rzeczy, nie mają one nic niepokojącego czy zagadkowego; przeciwnie: tworzą bezpieczny świat codziennych potrzeb, wydarzeń, kłopotów i pragnień, świat zabezpieczony z samej swojej natury przed dwuznacznością i nie podlegający niepokojom, gdyż z samej swej natury jest to świat taki, jaki jest, i na tym można poprzestać: korzysta się na nim ze wszystkiego, ale się o nim nie myśli”³⁰

Ma rację Nichola Chiaromonte. Naszym codziennym postrzeganiem rządzą: umysłowe przyzwyczajenie, poznawcza rutyna i zdroworozsądkowa trzeźwość. O tym najbliższym, podręcznym i naocznym świecie nie myśli się. Dzieje się tak przede wszystkim dlatego, że owe schematy percepcyjne ustanawiają i wprowadzają nas w kosmos znaczeń gotowych, w którym dopiero można spokojnie istnieć i działać; osłaniając rzeczy kokonem zwyczajności organizują obszar życia bezpieczny i zrozumiały. Uciekamy nieustannie od prawdy rzeczy. Boimy się spojrzeć „za zasłonę”. Unikamy, jak tylko się da, poznawczej „nietrzeźwości”. No, bo po prawdzie: po cóż tak od razu łamać krzesła? „Kto poprzestaje na normalnym sensie i użytkowych wartościach rzeczy, ten chce uniknąć realności, która zaczyna się ściśle od momentu, gdy rzeczy zostały już użyte i wykorzystane i gdy zostało już stwierdzone ich piękno lub brzydota, osobliwość lub banalność, rozumność lub niedorzeczność, i gdy w końcu pojawia się najprostsze pytanie: ‘Czym to jednak jest naprawdę?’ Wówczas realność od razu znika z zasięgu wzroku”³¹

Czym tak naprawdę jest krzesło? To pytanie najzupełniej elementarne. Elementarne i dlatego niebezpieczne. Pytanie o krzesło, jeśli uwolnić je od meblarsko-technologicznej retoryki, jeśli wnikać w głębsze sensy w nim obecne, jest bowiem pytaniem o parę kwestii całkowicie najprostszych i dlatego zwyczajowo pomijanych. Spojrzenie poety i malarza ujawnia jak mylące, nieprecyzyjne, nieprzemyślane i nieodmysłane, jak problematyczne są nasze nawykowe odpowiedzi na pytania o to: czym jest „materia” (nieożywiona jak lubimy mówić)? czym jest „duch”? czym jest „natura” (martwa oczywiście)?, co jest „ludzkie”? co jest „nie-ludzkie”? czym jest „życie”? co to jest „rzeczywistość”? co to znaczy „być”?

Czasami, ale rzadko, nam również zdarza się być artystami i dotykać, najdosłowniej, tajemnicy. Wtedy, gdy po śmierci kogoś bliskiego zmuszeni jesteśmy spojrzeć na to, co po nim zostało. W dialogu śmiertelnych i rzeczy, te ostatnie wiodą żywot trwalszy. Ostatecznie, co po nas zostaje? Kiedyś: grzebień, biżuteria, broń, monety – skatalogowana zawartość podręczników archeologii. Teraz: łóżka, biurka, krzesła, przybory toaletowe, biblioteki z książkami, szafy pełne ubrań, szuflady z drobiazgami, listy... No tak: jeszcze pamięć, ale tej nie da się zobaczyć ani dotknąć. Wtedy to właśnie, w zetknięciu z tym, co, po niedługim żywocie, pozostało, z oczu spadają łuski. Spojrzenie wyostrza się. Świat rzeczy, tak dotąd oczywisty w swej zwyczajności, staje się nagle, według aforystycznej formuły Rudolfa Otto, „czymś zupełnie innym”, *ganz andere*.

Oto bohater *Prawdziwego życia Sebastiana Knighta* Vladimira Nabokova poszukuje wszelkich możliwych informacji o swoim zmarłym bracie, pisarzu. Usiłuje zebrać ślady, które mogłyby

mu pomóc w zrekonstruowaniu i spisaniu jego biografii. „Pierwszym moim zadaniem po śmierci Sebastiana było przejrzanie jego rzeczy. Wszystko pozostawił właśnie mnie /.../ W szafie wisiało pół tuzina garniturów, przeważnie starych; na sekundę uległem dziwaczemu złudzeniu, że oglądam ciało Sebastiana rozmnożone w szereg sztywnych form o kwadratowych barkach. Widziałem go raz w tym brązowym płaszczu; dotknąłem rękaw, był jednak bezwładny i niczym nie odpowiedział na ten cichy okrzyk z głębi mej pamięci. W szafie stały też buty: przeszły wiele kilometrów, a teraz dotarły do kresu wędrówki. Złożone koszule leżały na plecach. Cóż mogły mi powiedzieć o Sebastianie wszystkie te milczące przedmioty? Jego łóżko. Na ścianie barwy kości słoniowej wisiał nad łóżkiem nieduży obraz olejny (blotnista droga, tęcza, piękne kałuże), stary i lekko spękany. Tam padało jego spojrzenie, kiedy się budził.

Rozglądałem się po sypialni z wrażeniem, że wszystkie sprzęty uskokowały w ostatniej chwili, jakbym zaszedł je zniecka, a teraz kolejno spoglądają mi w oczy, sprawdzając, czy zauważyłem ten moment, gdy się wzdrygnęły, przyłapanie na czymś zdrożnym. Zwłaszcza pewien niski fotel w białym pokrowcu stojący obok łóżka miał taką minę; zastanawiałem się, co też mógł ukraść. Grzebiąc w zakamarkach jego niechętnych fałd namacałem coś twardego: okazało się, że to brazylijski orzech; fotel znów stanął z założonymi rękami, oblókłszy się w tę samą co przedtem nieprzeniknioną (mogącą wyrażać pełne wzgardy dostojeństwo)”³²

Zostaną po nas rzeczy. Od nich samych i od przenikliwości tych, co pozostali, zależy czy zechcą o nas cokolwiek powiedzieć. Oddajmy raz jeszcze głos poecie, którego wiara w trwałość i niezniszczalność esencji rzeczy przypomina niezmaconą pewnością greckiego Filozofa w istnienie świata idealnego:

„Niedzielny ranek. W pokoju zostało to jedno krzesło. I ono przeżyje ciebie i twoje doskonałe ciało spowite w szewiot od pięt aż po szyję. Krzesło nie padnie pod ciosem topora



Glenn Gould i jego krzesło, reprodukcja za S. Rieger, *Glenn Gould czyli sztuka fugi*, „Słowo/obraz Terytoria”, 1997

i nie zadziwi go też ogień chyba.
Z okrzykiem „hurra!” wyskoczy z fal, skoro
robi to zrećniej i szybciej niż ryba.
Użytecznością góruje nad hymnem
językiem, sofą, szerokim widokiem.
Gdy się rozchwije, zmienia je na inne,
różnicy nawet nie wykryjesz okiem.
Choć głos to wieszczy, nie złowieszczy, lecz
materia jest skończona, nie rzecz.”³³

PRZYPISY

¹ Po co Nietzsche? Dyskusja z udziałem L. Kotakowskiego i K. Michalskiego, „Gazeta Wyborcza”, 6–7 czerwca 1998, s. 24 (wytluszczenia w tym fragmencie i następnych – DC)

² C. Tresmontant, *Esej o myśli hebrajskiej*, tł. M. Tarnowska, wstęp A. Żak, Kraków 1966, s. 60

³ W. Gombrowicz, *Przewodnik po filozofii w sześć godzin i kwadrans*, w: *Gombrowicz filozof*, wybór i opracowanie F. Cataluccio, J. Illg, Kraków 1991, s. 99

⁴ „Krzesło 1. mebel służący do siedzenia, z oparciem z tyłu, przeznaczony dla jednej osoby”, *Słownik języka polskiego*, t. 3, s. 1211

⁵ M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 1994, s. 97

⁶ Tamże, s. 96

⁷ W. Rybczyński, *Dom. Krótka historia idei*, przeł. K. Husarska, Gdańsk – Warszawa 1996, s. 88

⁸ Tamże, s. 210

⁹ Niezłe pojęcie o tego rodzaju „nowoczesnych” trendach w polskim wzornictwie daje pokaźna część projektów przysłanych na ogólnopolski konkurs KRZESŁO 94, który w zamierzeniu autorów wyłonić miał prace, które nadawałyby się do seryjnego powielania, zob. Katalog wystawy pokonkursowej „Krzesło 94”, styczeń – luty 1995, Galeria BWA, Kraków 1995; nie mam, rzecz jasna, na myśli tych projektów, które intencjonalnie są kreacjami przede wszystkimi artystycznymi, a nie obiektami użytkowymi, i które czasami są ledwie wprawką formalną czy wariacją na temat krzesła, por. wystawa „Etiudy – meble z pracowni profesora Kuczmy” (Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa listopad 1997 – styczeń 1998)

¹⁰ M. Heidegger, *Rzecz*, tł. J. Mizera, „Principia” XVI–XVII (1996–1997), s. 11

¹¹ J. Brodski, *Dedykowane krzesło*, w: tegoż, *Fin de siecle*, wybrała i przełożyła K. Krzyżewska, Kraków 1996, s. 12

¹² Tamże, s. 13

¹³ Tamże, s. 14

¹⁴ Z. Herbert, *Stolek*, w: tegoż, *Wiersze zebrane*, Warszawa 1971, s. 60

¹⁵ Tamże

¹⁶ M. Białoszewski, *Sprawdzone sobą*, w: *Rachunek zachciankowy*

¹⁷ J. M. Rymkiewicz, *To jest krzesło*, w: tegoż, *Moje życie pośmiertne*, Kraków 1993, s. 16

¹⁸ J. M. Rymkiewicz, *Krzesło*, „Twórczość” nr 1:1970, s. 50–88

¹⁹ Rymkiewicz, *Moje życie*... s. 16

²⁰ Rymkiewicz, tamże, s. 18

²¹ Por. Andrzej Wróblewski, opr. A. Wojciechowski, Warszawa 1979,

b.s.; S. Wystouch, *Literatura a sztuka wizualna*, Warszawa 1994, s. 71, 77

²² S. B. Linde, *Słownik języka polskiego*, Warszawa 1951, s. 519

²³ J. Białostocki, *Symbolika van Gogha*, w: tegoż, *Symbol i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, t.1, s. 458

²⁴ E. Sabato, *O bohaterach i grobach*, tł. H. Czajka, Kraków 1977, s. 419–420

²⁵ B. Hrabal, *Kim jestem*, tł. A. S. Jagodziński, Warszawa 1994, s. 57–59

²⁶ T. Kantor, *Wielopole*, *Wielopole*, Kraków 1984, s. 112

²⁷ Tamże

²⁸ Historię projektu i losy jego realizacji referuje Lech Stangret, „Krzesło” Tadeusza Kantora, w: *W cieniu krzesła. Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora*, red. T. Gryglewicz, Kraków 1997, s. 13–22

²⁹ T. Kantor, *Manifest 70*, cyt. za: L. Stangret, dz.cyt., s. 21

³⁰ S. Rieger, *Glenn Gould czyli sztuka fugi*, Gdańsk 1977, s. 51

³¹ N. Chiaromonte, *Granice duszy*, przeł. S. Kasprysiak, Warszawa 1996, s. 92

³² Tamże, s. 92–93

³³ V. Nabokov, *Prawdziwe życie Sebastiana Knighta*, przeł. M. Kłobukowski, Warszawa 1992, s. 31–32

³⁴ Brodski, *Dedykowane krzesło*, s. 15