

Wszystko jest kolażem?

Beata Śniecikowska

Wszystko jest kolażem?¹

Książka o kolażu w literaturze jest polskiemu literaturoznawstwu niezmiernie potrzebna. Termin przewija się w wielu tekstach badawczych, jego rozumienia bywają jednak bardzo różne, a poszczególne użycia budzić mogą fundamentalne wątpliwości. Jak dotąd najszerszy wykład literackiej kolażowości dał Ryszard Nycz², termin pojawiał się także, bardziej przyczynkowo, na marginesie rozpoznań innych badaczy³. Próżno jednak szukać na naszym gruncie szerokiego, monograficznego ujęcia zjawiska – zarówno w perspektywie teoretycznej, jak i historycznoliterackiej. Trudno nawet o zgodę, czy kolaż to faktycznie odrębny literacki fe-

¹ Artykuł powstał przy wsparciu Fundacji na rzecz Nauki Polskiej – autorka jest stypendystką FNA PRZYKŁAD.

² Zob. R. Nycz *O kolażu tekstowym. Zarys dziejów pojęcia*, w: tegoż *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Universitas, Kraków 2000, s. 247-292.

³ Zob. na przykład: S. Wysłouch *Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk*, w: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. Studia, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Universitas, Kraków 2004, s. 26; R. Cieślak *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, s. 153-165; E. Chudoba „*Lapidarium*” Ryszarda Kapuścińskiego jako kolaż, „*Teksty Drugie*” 2006 z. 6, s. 185-197; T. Kunz *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*, Universitas, Kraków 2005, s. 161-162, 186-188; E. Kraskowska *Twórczość Stefana Themersona – dwujęzyczność a literatura*, Ossolineum, Wrocław 1989, s. 117-120; E. Rybicka *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2003, s. 141-143, 167.



Roztrząsania i rozbiory

nomen⁴. Agnieszka Karpowicz stanęła zatem przed szansą – i wyzwaniem – napisania ważnego literaturoznawczego kompendium. *Kolaż. Awangardowy gest kreacji*⁵ to książka znakomicie wydana (świetne ilustracje, ciekawy pomysł graficzny obejmujący nie tylko okładkę i strony tytułowe, ale całość publikacji), naprawdę zachęcająca do lektury. Ta jednak okazuje się wcale niełatwa.

Tytułowe pojęcie – kuszące na gruncie różnych nauk humanistycznych – nastroża literaturoznawcom najrozmaitszych problemów. Używanie terminów przeszczepianych z innych dziedzin artystycznych może być dla humanistyki błogosławieństwem, może też jednak drażniąco utrudniać badawcze diagnozy. Heterogeniczność, niespójność, intertekstualność literatury i sztuki ostatniego stulecia (licząc z grubsza) zdają się sprzyjać terminologicznej ekspansji kolażu. Niektórzy jednak, a do tych i ja się zaliczam, nie spieszą się z określaniem modnym pojęciem wszelkich dzieł łączących style i techniki wypowiedzi – przede wszystkim z obawy, by nie stworzyć nieprzydatnego, choć nęcącego intersemiotycznego, worka pojęciowego. Nie znaczy to naturalnie, że kolaż trzeba jednoznacznie z literaturoznawstwa rugować – taka inkwizycyjna działalność byłaby zresztą z góry skazana na porażkę. Zastrzeżeń jest jednak trochę. Najważniejsze wiążą się z bardzo różnymi, często zdecydowanie nadto pojemnymi sposobami rozumienia *ready mades* w literaturze, nie w pełni przystającą do specyfiki sztuki słowa wielotworzywowości i wielofakturowości kolażu (i powstającymi w ich wyniku napięciami), rozróżnianiem kolażu i montażu w tekstach literackich (jeszcze więcej kłopotów przysparzają pokrewne asamblaż czy brikolaż, które również trafiły do rozważań literaturoznawczych). Ewentualna kolażowość przejawiać się może w różny sposób i na różnych poziomach, co praktycznie uniemożliwia jednoznaczność i jednorodność rozpoznania. W spektrum zainteresowania wchodzi dzieła rozmaitego „autoramentu”: prace łączące elementy pikturalne i tekst, utwory o nietradycyjnej typografii i dzieła stuprocentowo słowne (niezbędne są zatem klarowne rozróżnienia czy wręcz typologie w opisach kolażowości). Nierzadko upór badacza, by posługiwać się terminem „kolaż”, więcej przynosi analizom szkody niżli pożytku.

⁴ Nie bez przyczyny chyba o kolażu milczą, na razie, podstawowe teoretycznoliterackie kompendia – hasła *kolaż* brak na przykład w *Słowniku terminów literackich* Głowińskiego, Kostkiewiczowej, Okopień-Sławińskiej i Sławińskiego, także pojęcie montażu definiowane jest tam w sposób daleki od proponowanego przez „kolażowo” zorientowanych badaczy. Pierwsze wydanie *Słownika rodzajów i gatunków literackich* (red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Universitas, Kraków 2006) również nie uwzględnia kolażu, hasło to pojawi się już jednak najpewniej w wydaniu drugim (na razie ukazał się artykuł hasłowy *Kolaż* autorstwa I. Adamczewskiej w „Zagadnieniach Rodzajów Literackich” 2008 z. 1-2). *Kolaż* pojawia się natomiast w *Słowniku literatury polskiej XX w.* (red. i wstęp A. Brodzka, Ossolineum, Wrocław 1992, s. 460-462), to jednak hasło głównego (czy właściwie – dotąd jedyne) polskiego badacza zjawiska na gruncie literackim, Ryszarda Nycza.

⁵ A. Karpowicz *Kolaż. Awangardowy gest kreacji. Themerson, Buczkowski, Białoszewski*, Wydawnictwa UW, Warszawa 2007. Cytaty lokalizuję w tekście.

Śniecikowska Wszystko jest kolażem?

Nie miejsce tu, by omawiać wszelkie literaturoznawcze kłopoty z kolażem. Wspominam o nich jednak, aby zasygnalizować problemy, których Agnieszka Karpowicz właściwie nie podejmuje. W pracach jedynie przyczynkowo odwołujących się do danego terminu klarowne rozstrzygnięcia teoretyczne są naturalnie pożądane, nie wydają się jednak niezbędne – zasadniczą sprawą jest przydatność konstruktu pojęciowego w badaniach, jego operacyjność. Od książki pod tytułem *Kolaż* oczekiwać można jednak znacznie więcej. Autorka tymczasem w ogóle rezygnuje z podjęcia problemu na poziomie teoretycznym (poza zagadnieniem uwikłań metodologicznych), zdaje się też zupełnie nie dostrzegać kwestii zapalnych. Analizy nie abstrahują wprawdzie całkowicie od zasygnalizowanych problemów (to wszak zupełnie niemożliwe), brakuje jednak klarownego wyводу, który uspołniłby pomieszczone w studium rozważania. Karpowicz wychodzi chyba z założenia, że wszystko w dziedzinie literackiego kolażu jest jasne i nieskomplikowane. Następnie zaś proponuje analizy bardzo różnych zjawisk, które wprawdzie mają ze sobą coś wspólnego, ale czy to aby na pewno kolażowość?

Badaczka rozpoczyna swą pracę od rozważań, które określić można by jako „melanz o kolażu”. Już w pierwszym akapicie czytamy: „kolaż jest formą i gatunkiem wypowiedzi oraz wizualności, odpowiadającym wrażliwości estetycznej człowieka XX wieku – człowieka nowoczesnego” (s. 7). Czytelnik od razu chciałby usłyszeć kilka doprecyzowań. Skoro uznaje się kolaż za gatunek (ale też, jednocześnie, za mniej zobowiązującą „formę”) – jakie są jego podstawowe wyznaczniki genologiczne w literaturze; jak autorka radzi sobie z różnicami w wypowiedzi werbalnej i dziele plastycznym (zaskakująco gładko przechodzi od sztuk wizualnych do sztuki słowa); jak wreszcie postrzega nowoczesność. Odwołania do Bachtina i wstępne enuncjacje dotyczące kolażu awangardowego i neoawangardowego oraz montażu postmodernistycznego również zdają się niewystarczające, by oświetlić scenę dla mających nastąpić rozlicznych wypadków analitycznych.

Pierwszy rozdział książki, *Słowo kolażu*, pomyślany został bardzo interesująco. Składa się z trzech podrozdziałów, które wyjaśniać mają różne oblicza kolażowości. Najpierw, w części *słowo – obraz*, autorka pisze, niestety dość chaotycznie, o kolażu typograficznym. Analiza *Mechanicznego ogrodu* Tytusa Czyżewskiego (twórczość artysty jest leitmotiwem rozdziałku) stanowi analityczny prolog do opisu różnic między dawną poezją wizualną a dwudziestowieczną twórczością „słowo-obrazową”. Badaczka ustawicznie przeskakuje od drobiazgowych analiz tekstów formisty do generalizujących diagnoz europejskiej literatury i sztuki różnych okresów. Przykładowo, na niespełna dwóch stronach stara się przedstawić przemiany literatury wizualnej. Efekt przewidywalny (nawet jeśli spostrzeżenia trafne) – galop po łąkach. Zasadnicze pytanie do przedstawionych przez Karpowicz analiz dwudziestowiecznych tekstów brzmi jednak: „dlaczego kolaż”? Wyraźnie brakuje klarownego wyводу dotyczącego istoty kolażu typograficznego⁶. Czytelnik pró-

⁶ Dużo klarowniej, choć ogólnikowo, pisze na ten temat Ryszard Nycz (*O kolażu tekstowym...*, s. 251).

Roztrząsania i rozbiory

buje rekonstruować z bogatego wywodu konstytutywne wyznaczniki tej formy (gatunku?), nietradycyjny kształt graficzny nie może być wszak czynnikiem wystarczającym. Rozważania o materialności i arbitralności znaku językowego czy autoteliczności poezji wizualnej XX w. nie są jednak, moim zdaniem, „podkładką” wystarczającą. Celne uwagi o uprzedmiotawianiu tekstów również nie załatwiają sprawy. Nie wiadomo też właściwie, czemu żartobliwa propozycja typograficznej „autotypii” Jana Nepomucena Millera uznana zostaje za „oryginalną koncepcję kolażu typograficznego” (s. 26). Niewyjaśnione pozostaje także twierdzenie, iż „dla kolażu typograficznego i plastycznego – czy też każdego innego, który posługuje się słowem lub literą – wspólny wydaje się stosunek do słowa: uprzedmiotawiający, drwiący z semantycznych potencji języka sztuki” (s. 19). Naturalnie nieraz tak właśnie bywa w pracach łączących media, czy uznaje to jednak Karpowicz za regułę? Takiemu ujęciu przeczyłyby liczne przykłady literackie analizowane przez nią w dalszych częściach studium i wreszcie – samo rozumienie kolażu jako poważnego gestu kreacji! Trudno przy tym oprzeć się wrażeniu, że autorka miesza różne porządki mówienia o kolażu czy kolażowości – czym innym wszak domniemy kolaż Mallarmégo, kompozycje typograficzne Czyżewskiego, kolaże Szczuki na stronach Sternowskiego poematu *Europa* czy wreszcie – działalność malarzy kubistów i futurystów. Grubo przecenia także Karpowicz eksperymenty typograficzne polskich futurystów – najciekawsze są tu bez wątpienia prace Czyżewskiego i niektóre pomysły Sterna, intrygujące w swej prostocie – chwytły Młodożeńca. Inaczej jednak niż chce badaczka, Jasieński i Wat działali na tym polu niewiele, Jankowski – zgoła nic. Wątpliwości budzą także rozważania dotyczące powiązań grafii i dźwięku w polskim futuryzmie⁷. Podstawowy problem to chaos spostrzeżeń, wrażenie „punktowości”, męczącej nielinearności wywodu. Końcowe uwagi o niezbywalnych w kolażu typograficznym *ready mades*, „wyłowionych z hałaśliwej, pełnej szumów i elementów wizualnych realnej przestrzeni miejskiej początków XX wieku” (s. 33) zdają się dość przekonujące, tyle tylko, że trudno te przedmioty gotowe identyfikować w omawianych wcześniej przez autorkę dziełach.

Podrozdział *słowo – słowo* rozpoczyna Karpowicz od kwestii literackich fascynacji surrealistów. Zdaje się przy tym nie dostrzegać, że fakt powoływania się przez Maksa Ernsta w rozważaniach o kolażu na konkretne teksty nie przesądza jeszcze, że utwory te *ex definitione* nazwać można kolażami w monograficznej pracy literaturoznawczej. Sporo miejsca poświęca autorka roli przypadku w sztuce współczesnej, nie precyzując jednak, w jaki sposób problem ten odnieść należy do kolażu w ogóle i kolażu w literaturze w szczególności (a rzecz nie jest wcale oczywista)⁸. Niepokój budzi także inkorporacyjna postawa badawcza – im dalej w tekst,

⁷ Szeroko o futurystycznych korelacjach typografii, dźwięku i semantyki pisze w książce „*Nuż w uhu?*” *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wydawnictwo UW, Wrocław 2008.

⁸ Szkoda, że badaczka nie sięgnęła do niedawno wydanego, wszechstronnego studium Rafała Koschany’ego *Przypadek. Kategoria egzystencjalna i artystyczna w literaturze*

tym więcej w kulturze kolaży. Z prezentowanych rozważań zdaje się wynikać, że kolaż to jedyna forma sztuki i literatury współczesnej. I nie tylko współczesnej – w ujęciu Karpowicz niepokojąco blisko kolażu sytuują się także niejednorodnie enumeracje czy zaskakujące metafory. Nie znajduję również usprawiedliwienia dla stwierdzeń w rodzaju: „kolażowe, przypadkowe spotkania [...] w malarstwie zaowocowały nową w XX wieku techniką nazywaną *dripping*” (s. 38). Czy naprawdę wszystko jest kolażem?!

Ciekawie i przekonująco pisze natomiast badaczka o konieczności istnienia odautorskiej ramy dla kolażu, interesujące są także inspirowane wypowiedziami Nycza i Kraskowskiej rozważania o różnicach między kolażowością i sylwicznością. Słusznie dostrzega też Karpowicz istotną z perspektywy literaturoznawstwa rolę zacierania heterogeniczności tworzywa kolażu w sztukach wizualnych (reprodukowanie kolaży). Ciekawie wreszcie brzmią uwagi o frotażu, gratażu, dekalkomanii i aerografii – wszystkie te techniki są tu jednak traktowane niemal jak synonimy kolażu, co rodzić może słuszny sprzeciw historyków sztuki⁹. Podczas lektury czytelnik niewątpliwie skorzystać może z erudycji i historycznej wiedzy autorki, jednak przydatność tworzonego przez nią konstruktu pojęciowego (nie wiem, czy to odpowiednie słowo wobec chaosu rozważań) wydaje się niewielka. Karpowicz zdaje się też w ogóle nie dostrzegać w swych wszechogarniających rozpoznaniach, że kolażowe zestawianie heterogenicznych elementów rodzi pewne napięcia w dziele (wedle formuły Nycza – w tekstach literackich powstaje „niespójność składniowo-stylistyczno-semantyczna”¹⁰), że nie chodzi o samo łączenie różnych części. Potrzebna byłaby tu konkretyzacja rozważań, nie zaś rozmywanie wszelkich możliwych granic. Odpowiadając niejako na irytację czytelnika, po kilkudziesięciu stronach meandrycznego wywodu autorka proponuje wreszcie definicję badanego zjawiska. Jej zdaniem kolaż „jest [...] uwarunkowany podstawowymi czynnościami: wyborem, wycięciem, wklejeniem (sklejeniem); [...] nie istnieje bez użycia przynajmniej jednego z elementów w funkcji przedmiotu gotowego i bez autorskiej ramy” (s. 50). Definicja wcale zgrabna, choć raczej niewyczerpująca¹¹. Podstawowy problem to jednak znów, jak w części *słowo – obraz*, rozróżnienie pojawiająca się w zamknięciu podrozdziału formułą a prezentowanymi w jego obrębie analizami i rozważaniami.

Zdecydowanie najciekawszy w tej części pracy, własny, aksjologicznie nacechowany okazuje się głos Karpowicz, gdy opowiada się ona przeciw poststruktura-

i filmie, Wydawnictwo UW, Wrocław 2006. Podkreślić warto by również różnice między wykalkulowaną „przypadkowością” spotkań różnych materiałów czy sposobów wysłowienia a przypadkiem jako pewnego rodzaju formą pracy twórczej.

⁹ Znacznie klarowniej wypowiada się tu Ryszard Nycz (*O kolażu tekstowym...*, s. 252).

¹⁰ Tamże, s. 257.

¹¹ Nieuchronne zdaje się tu porównanie z szeroką, klarowną (choć również pozostawiającą kolażowym niedowiarkom pole do popisu) definicją Nycza ze *Słownika literatury polskiej XX w.* i naturalnie artykułem *O kolażu tekstowym...*

Roztrząsania i rozbiory

listycznym interpretacjom kolażu. Nawet jeśli nie wszystkie argumenty autorki uznają za przekonujące, doceniam, iż ciekawie, „z pazurem” polemizuje z ujęciami Nycza i Ewy Rewers. Stwierdza: „«Reprezentacje reprezentacji» nie mogłyby przecież uczestniczyć w utopiach rewolucyjnej przebudowy życia, natomiast już pierwsze kolaże stawały się ich nieodłącznym elementem, a nawet zaczynem” (s. 55) oraz: „Technika kolażu obserwowana w rozwoju jest raczej próbą przebiccia się przez symulakrum, zakwestionowania go” (s. 57).

Może jednak nie należy wszystkich podejrzanych o kolażowość dzieł wrzucać do jednego worka? Tym bardziej, że w dotychczasowych wywodach to właśnie ich ogromna niejednorodność (konfrontowana z pewną analityczną bezradnością upierającego się przy terminie „kolaż” badacza) raziła najbardziej.

Karpowicz kontynuuje antypoststrukturalistyczne rozważania w podrozdziale *słowo – rzecz*, najlepszym fragmencie pierwszej części rozprawy. Na różne sposoby, powołując się na różnorakie dzieła plastyczne i literackie, przekonuje o uobecniającym i kreacyjnym, nie zaś reprezentacyjnym czy imitacyjnym charakterze kolażu. Dowodzi jednocześnie nieprzydatności kategorii intertekstualności w jego opisie. Niektóre argumenty Karpowicz uznają za bardzo dyskusyjne, jej wywód zyskuje tu jednak na klarowności. Niejasne pozostają niestety niektóre z dość szkicowych analiz. Przykładowo, nie rozumiem zupełnie, czemu zdaniem autorki „najdoskonalszym przykładem słów jako przedmiotów, w które na chwilę tchnięto życie za pomocą techniki kolażu” (s. 69) jest *Ziemia na lewo* Jasińskiego i Sterna w układzie graficznym Szczuki. Obiekcje budzi także m.in. zaproponowane przez badaczkę, moim zdaniem nieszczególnie precyzyjne i trudno weryfikowalne, ujęcie *ready made* w sztuce słowa („słowa można wrywać tylko wraz z ich ikonyczną przestrzenią graficzną, aby powstało silne wrażenie obcości oraz ubytku w świecie rzeczywistym”, s. 70).

Drugi, najobszerniejszy rozdział (*Techniki – praktyki*) stanowi zasadniczą partię studium – jego kolejne części poświęcono Themersonowi, Buczkowskiemu i Białoszowskiemu. Na fragment Themersonowski (*Rękodzieło. Technika Stefana Themersona – „wklej”*) składają się dwa podrozdziały: *materie kolażu* i *kolaż materii* – szkice niewątpliwie interesujące poznawczo, szczególnie dla czytelników nieznających dogłębnie dzieła autora *Kardynała Pólätuo*. W pierwszym podrozdziale autorka opisuje różnorakie działania Stefana Themersona (zaskakująco niewiele tu miejsca dla Franciszki): fotomontaże, działalność wydawniczą, wreszcie – to zasadniczy punkt odniesienia – twórczość literacką. Badaczka skupia się na prezentacji kolażowych strategii twórcy, przekonująco pokazuje użycie różnorodnych językowych i graficznych przedmiotów gotowych. Koncentruje się z jednej strony na Themersonowskich próbach szukania odpowiedniości między słowem a rzeczywistością, gdzie punktem dojścia jest projekt Poezji Semantycznej, z drugiej – na eksperymentach typograficznych i optofonetycznych. Można mieć tutaj, podobnie zresztą jak w przypadku drugiego Themersonowskiego podrozdziału, pewne zastrzeżenia do sposobu konstruowania wyводу (przydługie streszczenia fragmentów dzieł, gubienie problemu kolażowości w toku autorskiej narracji). Wyraźnie

brakuje także, w miejscu, gdzie mowa o książkach dla dzieci tworzonych wspólnie przez Stefana i Franciszkę, eksploracji relacji kolaż – ilustracja.

W podrozdziale *kolaż materii* Karpowicz opisuje działalność Themersona w kontekście prób stworzenia dzieła totalnego. Zasadniczym punktem odniesienia stają się w tym miejscu prace filmowe małżeństwa artystów. Badaczka pisze o kolażu jako „łączeniu w jedną całość, na zasadzie odpowiedników, heterogenicznych materiałów – języka, muzyki i obrazu” (s. 111). Nie wyjaśnia jednak, czy ekwiwalencje te są, jej zdaniem, warunkiem niezbywalnym traktowania dzieła filmowego jako kolażu, nie zauważa także, że swoiste odpowiedniości obrazu, słowa i dźwięku nie są bynajmniej charakterystyczne dla wszystkich prac filmowych Themersonów (zdaje się także, że badaczka nie wie o istnieniu *Europy II* – rekonstrukcji zaginionego filmu *Europa* dokonanej przez Piotra Zarębskiego w oparciu o zachowane fotogramy, odtworzony przez artystów scenopis i wskazówki samego Themersona). Wątpić można też – to główny zarzut – czy wszystkie filmy opisywane przez Karpowicz jako kolaże w istocie dają się określić tym terminem. Na czym na przykład polegać ma kolażowość *The Eye and the Ear* prezentującego harmonijne (i w żadnym razie nie przypadkowe, jak chciałaby autorka) sekwencje obrazów inspirowanych Tuwimowskimi *Stopiewniami* w rytm muzyki Szymanowskiego? Nie nazwiemy tak chyba wszelkich dzieł filmowych łączących słowa, muzykę i obraz, wątpliwym kryterium jest także sama próba poszukiwania ekwiwalencji tworzyw. Trafne są natomiast stwierdzenia badaczki dotyczące obecnej w dziele Themersona „podskórnej zapowiedzi nowych mediów” (s. 113), która ujawnia się także w pracach tworzonych na papierze. Celne są analizy niejednorodnej „faktury” wizualnej i semantycznej takich tekstów, jak *Bayamus* czy *Kardynał Pölättö* i wreszcie – samo nieustanne zwracanie uwagi na materialny aspekt dzieł. Przekonująco pisze Karpowicz o Themersonowskim „«robieniu» dzieła z fragmentów materii świata” (s. 124), terminu „kolaż” używa jednak dla określenia bardzo różnych praktyk autora *Wykładu profesora Mmaa*, nie starając się precyzować i różnicować wywodu. Zbędny wydaje się przy tym swoisty „zarys historii intermediów”, tropionych przez badaczkę już w starożytnym Egipcie (s. 114). Zaskakuje zresztą, że w owym diachronicznym szkicu brak jakichkolwiek odwołań do romantycznych i symbolistycznych poszukiwań *correspondance des arts*, że autorka nie widzi XIX-wiecznych antecedencji późniejszych poszukiwań artystycznej synestezji. Tradycyjnie już stwierdzenia zamykające podrozdział (rozważania o Themersonowskiej utopii komunikacyjnej i eksperymentowaniu na rzeczywistości) nie budzą zastrzeżeń, mimo że samo „wnętrze” kolejnej cząstki pracy pozostawia niedosyt.

Dруга część zasadniczego rozdziału analitycznego (*Archiwum. Technika Leopolda Buczkowskiego* – „spisz”) wydaje się najbardziej przekonująca. Podobnie jak fragment Themersonowski partia pracy poświęcona Buczkowskiemu okazać się może interesująca dla czytelników nieznających dogłębnie twórczości jej głównego bohatera (w tym wypadku także dla piszącej te słowa). Karpowicz przytacza mnóstwo przykładów z utworów Buczkowskiego, jej tekst to prawdziwy melanz (czyżby także kolaż?) egzemplifikacji. Badaczka znakomicie opowiada o muzycznych

Roztrząsania i rozbiory

i plastycznych fascynacjach autora *Czarnego potoku*, niektóre jej uwagi, zwłaszcza dotyczące rozpoznania konstrukcyjnych, zdają się jednak powielać tzw. „stan badań” (do inspiracji wcześniejszymi tekstami badawczymi autorka się naturalnie przyznaje). Interesującym kontekstem rozważań o pierwszym typie kolażu identyfikowanym przez Karpowicz u Buczkowskiego na poziomie fabularnym (kolaż jako „produkt specyficznej narracji” – s. 142) jest sztuka efemeryczna oraz działania parateatralne: happening i performance¹². Autorka szeroko analizuje także podnoszone już przez innych literaturoznawców (nieuchronne są tu przede wszystkim zestawienia ze szkicami Nycza¹³) zagadnienia dekontekstualizacji i upiśmienia stosunków dialogowych u Buczkowskiego czy wmontowywania w tekst kryptocytatów i *quasi*-cytatów z innych dzieł. Także w przypadku analiz prozy Buczkowskiego partnerem i „wspomożycielem” dyskursu staje się dla Karpowicz Bachtin (polifoniczność, „słowo cudze”). Ciekawie pisze badaczka o mityzacji świata przedstawionego, inspirując o „kolażu czasów” w *Urodzie na czasie*. Brak jednak klarowności w jej uwagach o montażu (kolaż *versus* montaż – zob. s. 177), mimo że wcześniej (s. 63) precyzyjnie opisała to pojęcie.

W podrozdziale *muzeum pamięci* powraca Karpowicz do problemu multimedialnych fascynacji Buczkowskiego. Wspomina o jego wersji Biblioteki Babel i kompromitowaniu „prozy mieszczańskiej”, interesująco opisuje różne sposoby „krowania słowem nieistniejących obrazów” (s. 188). Ciekawie i wszechstronnie interpretuje tytułową figurę muzeum. Szkoda jednak, że nie rozwija szerzej problemu jukstapozycji, poprzestając na stwierdzeniu, iż pojęcie to nietrafnie opisuje twórczą strategię autora *Kapieli w Lucca*. Celne są uwagi Karpowicz na temat słowotwórczych i tekstotwórczych strategii Buczkowskiego (na przykład „recykling słów”). Wyraźnie brakuje jednak porządkującej refleksji dotyczącej kolażowej działalności pisarza, *notabene* słowo „kolaż” niemal się w tym podrozdziale nie pojawia. Czytelnik domyśla się, że wszystkie opisywane strategie twórcze wiąże badaczka z tym nadrzędnym pojęciem, trudno tu jednak o jakiegokolwiek precyzyjniejsze „cieniowanie” zjawisk. Na koniec autorka stwierdza (powołując się na dość zdawkowe uwagi Hanny Kirchner¹⁴), iż „prozy Buczkowskiego zawierają wiele asamblaży ze słów” (s. 204). Zagadnienie asamblażu literackiego zdecydowanie

12 W kwestii happenskich potencji literatury podzielam niektóre wątpliwości Maryli Hopfinger (zob. M. Hopfinger *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Sic!, Warszawa 2003, s. 95-96), faktem jest jednak, że teksty Buczkowskiego istotnie można w pewnym zakresie z tą formą sztuki łączyć (zob. np. S. Morawski *Happening*, hasło w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, s. 372; Morawski pisze zresztą nie tyle o literackim happeningu, co o „parahappeningowych przejawach w literaturze”).

13 Zob. R. Nycz *O kolażu tekstowym...*, s. 258-279 (część pt. *Kolaż literacki: przykład prozy Leopolda Buczkowskiego*); R. Nycz *Teufelsdröckh redivivus albo o pewnym dialogu tekstowym*, „Teksty” 1978 nr 1, s. 101-121.

14 H. Kirchner *Wstęp*, w: L. Buczkowski *Pierwsza świetność*, PIW, Warszawa 1966, s. 12-13.

wymaga tu doprecyzowania. Odbiorca intuicyjnie wyczuwa, na jakiej podstawie omawiane działania Buczkowskiego kwalifikowane są jako asamblaż. Rzecz nie wydaje się jednak oczywista, sama podstawa klasyfikacji także budzić może wątpliwości. Badaczka nie pozwala jednak na prowadzenie dialogu ze swymi rozpoznaniemami – ucina wątek i zamyka podrozdział.

Podstawowy zarzut pozostaje zatem w przypadku tej części pracy podobny jak w wypadku innych jej partii: autorka skupiona na referowaniu różnorodnych działań pisarza w znikomym tylko stopniu eksploruje zasadnicze zagadnienie literackiego kolażu. Poza ogólnym stwierdzeniem kolażowości i nie dość wyklarowanymi opisami funkcji kolażu u Buczkowskiego, niewiele wynika z bogatego, obszernego (i ciekawego) omówienia twórczości autora *Kamienia w pieluszkach*.

Trzecia część drugiego rozdziału książki dotyczy twórczości prozatorskiej Mirona Białoszewskiego („Zlep”. *Technika Mirona Białoszewskiego* – „zlep”). W podrozdziale pt. *happening* Karpowicz pisze szczegółowo o cytowaniu rzeczywistości w tekstach autora *Zawatu* (i rozmaitych innych ich związkach z rzeczywistością). Niektóre z rozpoznań budzą poważne zastrzeżenia (dialog z autorką ułatwiają zapisane na kartach książki analizy konkretnych utworów). Po raz kolejny trudno oprzeć się wrażeniu, że kolaż to dla Karpowicz terminologiczny pretekst do pisania o wszystkim, co w jakikolwiek sposób ze zjawiskiem tym można łączyć. Badaczka w ogóle nie różnicuje poziomów ewentualnej kolażowości, chaotycznie opisuje wszystko, co da się pod interesujące ją pojęcie podciągnąć. Przykładowo wspomina o „kolażach-kompozycjach na poziomie opisu” (s. 211) – w tym wypadku o kolażu pojawiającym się w świecie przedstawionym konkretnego tekstu (reprodukcja obrazu + pęknięte szkło, za którym tkwi dzieło + zaciek na suficie). Po chwili stwierdza z kolei, że „prozy [Białoszewskiego] obfitują w kolażowe konstrukcje muzyczne” (s. 212) i uznaje za takowe „zanoty” odgłosów zza okna. Rozważania o kolażach akustycznych rodzą silny sprzeciw – Karpowicz zdaje się traktować jako kolażowe wszelkie konstrukcje tekstowe, w których pojawiają się zapisy dźwięków. Z takim ujęciem nie sposób się zgodzić. Skoro wywołana zostaje kwestia kolażu akustycznego (dla Karpowicz to synonim kolażu muzycznego) w literaturze, warto byłoby doprecyzować, w jaki sposób dźwięki powinny być wprowadzane do tego rodzaju tekstu (każdego typu dźwiękonaśladownictwo? onomatopoeje właściwe? dowolne rodzaje przejawiania się brzmień?). Trudno przecież uznawać za kolażowy każdy utwór, w którym obok innych wątków pojawiają się opisy czy cytaty akustyczne (gdymy przyjąć taką strategię, granice kolażu należałoby rozciągnąć na bardzo wiele, także bardzo wiekowych, dzieł). Co więcej, po raz kolejny trudno stwierdzić, na jakiej podstawie różnicuje tu badaczka pojęcia „kolaż” i „montaż” – klarowne wyjaśnienia pojawiają się *ex post* (na s. 276), nie przystają jednak do przedstawionych wcześniej analiz.

Autorka rozprawia się także z autobiografizmem próz Białoszewskiego – nie umiem jednak dociec, czemu poświęca temu problemowi tak wiele miejsca (nie badając przy tym bynajmniej jego kolażowych uwikłań). Następnie badaczka stara się pokazywać, jak „literackie słowo u Białoszewskiego pojawia się w kontek-

ście działania, a więc występuje jako część rzeczywistości” (s. 218). Wielu z przywoływanych przez Karpowicz tekstów nie sposób jednak uznać za literackie kolaże nawet przy bardzo dużej dozie dobrej woli. Na koniec sprawa komplikuje się jeszcze bardziej – autorka sięga po zapowiedziany w tytule podrozdziału happening. Zdaje sobie sprawę z trudności operowania na gruncie literaturoznawstwa tym znacznie bardziej kontrowersyjnym niż kolaż pojęciem, mimo to jednak brnie w kolejne niejasności. Zgadzam się, że za zbliżone do happeningu (mimo kluczowej kwestii słownego unieruchomienia) uznać można pojawiające się u Białoszewskiego „zdarzenia z życia w «życiopodobnej» scenerii, którymi rządzi przypadek, afabularność, pozorna atematyczność, symultaniczność wydarzeń, zatarte relacje między postaciami oraz fabułą” (s. 231). Nie pomaga to jednak w uporządkowaniu kolażopodobnej mgławicy. W efekcie nie poznajemy ani Białoszewskiego jako „kolażysty”, ani jako happenera¹⁵. Nadmiar plastycznych terminów tylko zaciemnia ogląd. Trudno przy tym wcześniejsze opisy i analizy prowadzone w kontekście kolażu odnieść do problemu literackiego happeningu. Osobiście – jednocześnie jako literaturoznawczyni i historyczka sztuki – jestem pełna wątpliwości co do możliwości sensownego posługiwania się terminem „happening” w obrębie nauki o literaturze. Mówienie o zbliżeniach i pokrewieństwach może być celowe tylko wówczas, jeśli będzie ostrożne, klarowne, wycieniowane. Autorka próbuje godzić kolaż i happening (i to na gruncie sztuki słowa!), pisząc w zamknięciu podrozdziału o „kolażu zdarzeniowym, sytuacyjnym” (s. 232). W tym momencie warto się zastanowić nad sensownością użycia terminów z zakresu sztuk wizualnych. Oddaliliśmy się ogromnie od znaczenia adaptowanych pojęć, a i tak niewiele to wnosi do badań nad tekstami autora *Oh!* Rośnie jedynie irytacja czytelnika.

Głównymi bohaterami kolejnego podrozdziału, *ready made*, są przedmioty pojawiające się w tekstach Białoszewskiego. Badaczka ciekawie, potocznie opowiada o roli luster, butów, mebli, ubrań itp. w życiu (i w mieszkaniach) narratora próz oraz ich autora. Interesująco wplata w swe rozważania pojęcie *environment* (tu niekontrowersyjne, odnoszące się bowiem nie do technik pisarskich, a do opisanych scenerii, w których dzieją się tekstowe zdarzenia). Trafnie zauważa, że u Białoszewskiego zainteresowanie przedmiotami wyrasta z innego gruntu niżli w poparciu czy malarstwie nowego realizmu (co zresztą zdaje się – z perspektywy realiów socjalistycznej Polski – dość oczywiste). Celne wreszcie są uwagi dotyczące zainteresowania przedmiotem w twórczości Wielkiej Awangardy i w sztuce doświadczonej tragedią II wojny światowej (przypadek Kantora, Hasióra, Białoszewskiego, Buczkowskiego). Cóż jednak z tego, skoro cała idea rozdziału jest chybiona? Zasadniczy problem w prezentowanych rozważaniach to sam *ready made*, któ-

¹⁵ O bliskości działania Białoszewskiego z performancie i happeningiem pisał także Ryszard Nycz, ostrożnie stwierdzając jednak, że nie chodzi o zbliżone rezultaty artystyczne, a o „pokrewieństwo przesłanek, motywacji oraz zasadniczego celu działalności artystycznej” (R. Nycz „*Szare eminencje zachwyty*”. *Miejsce epifanii w poetyce Mirona Białoszewskiego*, w: *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*, red. M. Głowiński, Z. Łapiński, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1993, s. 181).

rego tu tak naprawdę... nie ma. Są jedynie przedmioty, rupiecie, śmieci, którym Białoszewski oddaje wiele kart swych tekstów i które pełnić mogą różne (także kompozycyjnie, jak słusznie zauważa Karpowicz) funkcje.

Mniej kontrowersyjny okazuje się ostatni podrozdział części poświęconej Białoszewskiemu (*kolaż kontekstów*), w którym autorka bada różne tekstowe przejawy rzeczywistości pozaliterackiej (rzeczywistość jako „zlep” różnorodnych zjawisk, przenoszonych przez twórcę *Rozkurzu* do literatury, kolaż jako „operacja na kontekstach” – s. 277). Tu rzeczywiście można się zgodzić na występowanie językowych *ready mades*, słuszne są też uwagi o występowaniu ram konstrukcyjnych nawet w przypadku utworów, zdawałoby się, zupełnie nieułożonych oraz o kolażowości niefabularnych światów przedstawionych. Rozważania Karpowicz o swoistej oralności tekstów, funkcjonowaniu narratora na zasadzie podmiotu dramatycznego, pozornym zbliżaniu narracji ku strumieniowi świadomości czy zapisowi automatycznemu zdają się jednak niewiele wносить do rozbudowanej dziedziny „białoszewskologii”.

Książkę zamyka rozdział trzeci *Zakończenie. Projekty*. Zamiast porządkującego domknięcia pracy i ułożenia poplątanych wątków czytelnik otrzymuje tu kolejną porcję niejasności. Podobnie jak wszystkie dotychczasowe części rozprawy, fragment ten może być ciekawy z perspektywy poznawanej – niestety na chybił trafił – historii kultury, jest jednak chybiony w perspektywie jakichkolwiek uporządkowań teoretycznych. Pierwszy podrozdział zakończenia, *bricolage*, prezentuje zupełny chaos terminologiczny i faktograficzny. Wywód dodatkowo komplikuje wprowadzenie, bez żadnych dodatkowych wyjaśnień, takich pojęć, jak asamblaż, *combine painting*, ambaż, montaż (zastanawia *notabene*, czemu autorka nie stosuje polskich form terminów, gdy formy takie istnieją¹⁶). Nieustannie obecne są oczywiście także kolaż i brikolaż (sporo tu zresztą niekonsekwencji w ich rozumieniu). Zdają sobie sprawę z ogromnych trudności pojęciowego porządkowania uniwersum sztuki i literatury współczesnej. Nie rozumiem jednak, po co zamykać studium irytującą terminologiczną mgławicą – skoro taki ma być punkt dojścia, nie warto może rozpocząć badawczego przedsięwzięcia pod szyldem terminologii zaczerpniętej z historii sztuki? Nic się nie wyjaśnia, nie precyzuje. Karpowicz zabiera czytelników do pracowni awangardowych twórców, by po chwili oprowadzać po jaskiniach zdobionych paleolitycznymi malowidłami (dość absurdalne tu omówienie czterech typów perspektywy w malarstwie jaskiniowym!). Jedyny pożytek z lektury to odświeżenie wiedzy na temat konkretnych projektów artystycznych. Poza tym wszystko kotłuje się w wielkim pojęciowym worze. Uwagi trafne, ciekawe (rzemieślnicze uwikłania kolażu, wyrażana w kolażu potrzeba bezpośredniego kształtowania materii) nikną w chaosie przywołanych faktów i pojęć.

W ostatniej części pracy (drugi podrozdział zakończenia – *rzeźba rzeczywistości*) badaczka usiłuje po raz kolejny przekonać czytelników, że niemal wszystkie

¹⁶ Przykładowo Robert Cieślak różnicuje użycia formy „collage” i „kolaż”, wyjaśnia to jednak *expressis verbis* (*Oko poety*, s. 262).

Roztrząsania i rozbiory

ważkie zjawiska w sztuce XX wieku uznać można za kolaże bądź, ewentualnie, antecedencje lub konsekwencje pojawienia się tego artystycznego fenomenu. Karpowicz uwzględnia również, nierzadko nie bez racji, kontekst etyczny i społeczny opisywanych przez siebie działań. Prezentowana dość chaotycznie wizja „pankolożowości” sztuki (i rzeczywistości) nieszczególnie jednak pomaga w ogarnięciu prezentowanych w całym studium treści. Autorka stara się dowieść, posiłkując się tym razem przykładami twórczości poetów Nowej Fali, że „kolaż literacki także może być projektem, modelowaniem, «rzeźbieniem» rzeczywistości” (s. 312), nie będąc przy tym krytyką języka. Kolaż jako uwikłaną nie tylko w problemy artystyczne, ale i etyczne „rzeźbę rzeczywistości” odnajduje także u Themersona, Białoszewskiego, Buczkowskiego. Na koniec raz jeszcze występuje przeciwko postmodernistycznym i poststrukturalistycznym interpretacjom zjawiska. Twierdzenia o awangardowej i neoawangardowej proveniencji kolażu opiera na odwołaniach do klasycznej już definicji sztuki awangardowej Stefana Morawskiego. Głos Karpowicz brzmi tu – jak w niewielu partiach książki, wszystkich jednak polemicznie odnoszących się do tekstów Nycza – wyraźnie i donośnie. Pozostaje jednak zasadnicza wątpliwość, czy w proponowanym ujęciu zmieszczą się wszystkie przywoływane przez samą autorkę układy kolażowe lub kolażopodobne. Ze względu na nieprecyzyjność wyводу w kwestii granic kolażu powstaje tu niestety analityczne błędne koło. Odbiorca zostaje z wielkim, intrygującym i irytującym kolażowym bagażem.

Na koniec jeszcze jedna kwestia. Autorka nie odnosi się w ogóle do niektórych, zwykle niedawno opublikowanych, prac podnoszących podobne problemy badawcze. Naturalnie nie sposób ogarnąć całokształtu literaturoznawczej refleksji wokół wizualnych pogranicz literatury. Karpowicz powołuje się jednak na bardzo znikomą ilość prac obcojęzycznych (a szkoda – polski czytelnik chętnie dowiedziałby się, co w najnowszych badaniach nad kolażem literackim „piszczą” w innych literaturoznawczych kręgach). Brak także odniesień do ważnych prac polskich autorów. Myślę tu m.in. o tekstach wszechstronnie eksplorującej związek słowa i sztuk wizualnych Seweryny Wysłouch (aż trudno uwierzyć, że Karpowicz nie odwołuje się do żadnej pracy tej badaczki!), książce Artura Pruszyńskiego *Dobre maniere Stefana Themersona*¹⁷ (autorka nie odnosi się ani do samych rozważań Pruszyńskiego o twórczości Themersona, ani nawet do podnoszonej przez badacza – i odrzucanej – kwestii kolażowości działań autora *Wykładu profesora Mmaa*¹⁸); tekstach Roberta Cieślaka¹⁹ czy książce Rafała Koschany’ego²⁰. I wreszcie odrobina prywaty. Ja również chętnie usłyszałabym polemikę Karpowicz z moimi analizami twórczości Themersonów, Czyżewskiego, Sterna, Szczuki – także w kontekście

17 A. Pruszyński *Dobre maniere Stefana Themersona*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.

18 Tamże, s. 118.

19 Myślę w szczególności o *Oku poety*.

20 Zob. przypis 8.

Śniecikowska Wszystko jest kolażem?

problemu kolażu²¹. Po to między innymi publikuje się książki naukowe, by inspirowały i wywoływały dyskusje.

Jednym słowem – niewątpliwie lektura studium Agnieszki Karpowicz przynieść może korzyści poznawcze, jednak rzetelna praca o kolażu w literaturze wciąż jeszcze czeka na napisanie.

Beata ŚNIECIKOWSKA

Abstract

Beata ŚNIECIKOWSKA

Institute of Literary Research, Polish Academy of Sciences (Warsaw)

Everything is a Collage?

Review of the book by Agnieszka Karpowicz *Kolaż. Awangardowy gest kreacji. Themerson, Buczkowski, Białoszewski* [*Collage. The avant-garde gesture of creation. Themerson, Buczkowski, Białoszewski*], Warsaw 2007.

The reviewed book is a comprehensive study of the output of three Polish men-of-letters of 20th century: Stefan Themerson, Leopold Buczkowski, Miron Białoszewski. Ms. Karpowicz's main research interest is the field of literary *collage*; however, the attempts made at a more in-depth analysis of the phenomenon are failed. The book cannot be treated as a successful monograph of the problem; still, the study may be an interesting source of knowledge on the literary practice of the Polish poets and writers under discussion

²¹ Myślę tu przede wszystkim o książce: B. Śniecikowska *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918-1939*, Universitas, Kraków 2005.