

Teksty Drugie 2007, 6, s. 185-197



„Lapidarium” Ryszarda Kapuścińskiego jako kolaż.

Ewa Chudoba

Ewa Chudoba

Lapidarium Ryszarda Kapuścińskiego jako kolaż

Niemal zawsze geneza kolażu związana jest z doświadczeniem rozpadu świata, z doświadczeniem zużycia i dewaluacji jego form. Kolaż wyrasta z niemocy stworzenia czegoś *ex nihilo*. Autor *Hebanu* pisał: „Ktoś powiedział, że taka forma nasila się w momencie kryzysów literackich, kiedy jakaś forma się kończy, a inna się jeszcze nie zaczyna”¹.

Wszystkie definicje kolażu próbują sproblematyzować tę negatywność i jednocześnie pokazać, że nie jest ona istotą tego złożonego zjawiska. Wyjątkiem jest Marta Piwińska. Według badaczki kolaż nie jest twórczym środkiem manifestacji artystycznych wizji: jego domeną jest bełkot, wtórność i niezdana imitacja. Kolaż nie tworzy układu sensownego, tym samym podkreśla swoją absurdalność i przypadkowość².

Ryszard Nycz kładzie nacisk na polimorficzność kolażu. Dialog jednostek – głosów zestawionych i powtarzanych, pochodzących z poszczególnych kontekstów, tworzy niespójny, wieloznaczny, metajęzykowy i intertekstualny układ o potencjalnym walorze symbolicznym³.

Wymienionych teoretyków łączy geneza kolażu, do której się odwołują. Przywołują najbardziej znaną jego definicję pochodzącą z pracy Maxa Ernsta z roku 1936 zatytułowanej: *Collages*. Oto ona: kolaż to „skojarzenie dwu realności, pozor-

¹ M. Cichy *Świat w kawałkach. Rozmowa z Ryszardem Kapuścińskim*, „Gazeta Wyborcza”, 13 maja 1997, s. 2.

² Por. M. Piwińska *Różewicz albo technika collage’u*, „Dialog” 1963 nr 9, s. 88.

³ Por. R. Nycz *O kolażu tekstowym*, w: *Pogranicze i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślukowska, J. Sławiński, Warszawa 1980, s. 214.

nie niemożliwych do skojarzenia, na płaszczyźnie sprzyjającej ich porozumieniu⁷⁴. Przykładem idealnie spełniającym kryteria tej definicji jest według jej autora spotkanie na stole operacyjnym parasola z maszyną do szycia. Ernst podkreśla również znaczenie samego procesu tworzenia kołażu. Szukanie nowych artystycznych rozwiązań i sposobów wyrazu jest bez wątpienia jego cechą dystynktywną. Najważniejszy jest jednak efekt końcowy, manifestujący się w nowo powstałej jakości (całości); wykorzystanie natomiast *ready-made'ów* (w przypadku Ernsta) czy fragmentów, wycinków (w większości przypadków), choć nowatorskie, nie może być celem samym w sobie i nie jest istotą działania artysty.

Główną zatem cechą kołażu jest jego zdolność do przetwarzania negatywnego źródła, z którego wyrasta, w ostatecznie pozytywny rezultat. Można ten proces przedstawić za pomocą dwóch ząbających się składowych: pierwsza akcentuje tworzenie kołażu z materiału, istniejącego wcześniej oraz kierunek owego tworzenia od fragmentów do całości; druga składowa kładzie nacisk na to, że kołaż, powstały z chaotycznego materiału bazowego, jest próbą zrozumienia i uporządkowania owego materiału w ramach nowej całości.

1. Budowanie kołażu z materiału istniejącego wcześniej [niemożność kreacji *ex nihilo*], czyli tworzenie całości z fragmentów.

2. Materiał bazowy chaotyczny. Kołaż próbą jego uporządkowania i zrozumienia.

Te dwa złożone czynniki nie wyczerpują jednakowoż definicji kołażu. Kołaż – otwarta forma przejściowa, będąca reakcją na rozpad świata i na *z u ż y c i e p o e t y k*⁵ – jest ponadto, pod pewnymi względami, *p a ł i m p s e s t e m s z t u k i i r z e c z y w i s t o ś c i*⁶, jak zauważa Nycz. Dła niektórych twórców doświadczenie świata ma kluczowe znaczenie dla ostatecznego kształtu kołażu i to nie tylko w sensie negatywnym. (W przypadku Kapuścińskiego czynnikiem pozytywnym i inspirującym do kołażowania są podróże). Spojrzenie w przeszłość również pozwala wzbogacić zaproponowaną definicję.

Geneza współczesnego kołażu związana jest z eksperymentami kubistów. Kubistyczne *papiers collés* mają swoje źródło w nowym ujmowaniu rzeczywistości i odkryciu, że przestrzeń nie jest daną formą naoczności, ale czymś do stworzenia. Kołaż, wykorzystujący zarówno tapety, gazety, papier, metal, jak i płótno oraz farbę, wskazuje na nieuchwytność i wielowymiarowość przestrzeni. Tworzyć przestrzeń i malować można wszystkim; również tak niezwykłymi przedmiotami, jak: fajki, znaczki pocztowe, widokówki itd.⁷

Integralną częścią procesu powstawania kołażu było również fotografowanie. Kolaże, często tworzone naprędce i z niezbyt solidnych materiałów, fotografowa-

⁴ M. Ernst *Collages*, w: *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picarda*, red. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1977, s. 493.

⁵ R. Nycz *O kołażu tekstowym*, s. 227.

⁶ R. Nycz *Sylwy współczesne*, Kraków 1996, s. 151.

⁷ Por. M. Porębski *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*, Warszawa 1986, s. 84.

no, chcąc niejako wzmocnić ich status ontyczny. Susan Sontag, teoretyczka fotografii, zauważyła ponadto, że fotografia ma wiele cech wspólnych z kolażem. Nowy sposób postrzegania świata i subiektywizm owego widzenia tworzą krótką listę wspólnych atrybutów⁸. Zarówno kolaż, jak i fotografia szybko przestały być marginalnymi i czysto eksperymentatorskimi dziedzinami sztuki. Kubiści podkreślali znaczenie obu tych technik; przede wszystkim dlatego, że w tworzeniu przestrzeni i w sposobie patrzenia dorównywały artystyczną skutecznością innym, tradycyjnie uznanym dziedzinom sztuki, na przykład malarstwu.

Fotokolaż jako zapowiedź kolażu

Jeżeli rzeczywiście jest tak, że kolaż stanowi reakcję na rozpad ram i form świata, to stosowanie tej techniki pisarskiej przez Kapuścińskiego nie powinno dziwić. Autor *Hebanu* wyznał, że dla kogoś, kto przeżył wojnę, ona nigdy się nie kończy⁹. Ten rodzaj doświadczenia jest, jeśli można tak powiedzieć, negatywną predyspozycją do tworzenia kolażu. Czynnikiem pozytywnym, wytaczającym bardziej świadomie taki kierunek artystycznych rozwiązań, jest m.in. fotografowanie.

Kapuściński fotografuje od 1956 roku. W roku 1989 miał czwartą wystawę indywidualną swoich prac – *Fotocollage*. Weszły do niej zarówno zdjęcia z rodzinnego Pińska, jak i portrety murzyńskich kobiet i dzieci oraz sceny wojenne. Jak każdy kolaż, daje się ona oglądać na wiele sposobów. Każdy z fotograficznych obrazów „mógłby właściwie służyć za punkt wyjścia samodzielnego wątku, ale ich połączenie wydobywa ukrytą treść głębszą, łącząc je operuje skrótem, syntezą”¹⁰. Jego tematem jest „indywidualne widzenie człowieka, jego losu na ziemi”. Mi-gawkowe ujęcie scen z życia człowieka, relacje z podróży i ostatecznie – szukanie „ślada człowieka w kosmogonii wszechświata”¹¹. Kilkanaście zdjęć – wszak to pył z wielkiej mgławicy, jaką jest życie człowieka, ale montując z nich kolaż, autor chce dotrzeć choć do cienia całości.

Kapuściński jest mistrzem fotografii. Aparat fotograficzny jest jedynym narzędziem używanym przez pisarza przy zbieraniu materiałów do książek. Zbigniew Bauer zauważa, że strukturze fotografii są podporządkowane jego najgłośniejsze książki: *Cesarz*, *Szachinszach*, *Imperium*, a także (choć w mniejszym stopniu) *Heban*¹². I dalej: „To m.in. w ten właśnie sposób manifestuje się przekonanie, iż świat

⁸ Ponadto Sontag zauważyła, że fotografia najlepiej pokazała, jak skrzyżować maszynę do szycia z parasolem. Por. S. Sontag *O fotografii*, przeł. S. Magala, Warszawa 1986, s. 53.

⁹ Por. K. Wolny-Zmorzyński *Ryszard Kapuściński w labiryncie współczesności*, Kraków 2004, s. 17.

¹⁰ M. Kuc *Fotocollage*, „Tygodnik Kulturalny” 1989 nr 28, s. 12.

¹¹ Tamże, s. 12.

¹² Z. Bauer *Antymedialny reportaż Ryszarda Kapuścińskiego*, Warszawa 2001, s. 28.

poznajemy w błyskach, w chwilach, niemal w spazmatycznych doznaniach łączności z tym, co widzialne i co ukryte – by poprzez włączenie owych momentów w różnorakie procedury semiotyzacji nadać im wymiar uniwersalny”¹³. I choć autor *Cesarza* w katalogu do wystawy *Fotocollage* podkreśla, że pisanie i fotografowanie to dla niego dwie odrębne sprawy, to jednak, jak słusznie zauważa Monika Kuc: „akcentowanie tego rodzaju różnic nie składa się na prawdę bezwzględną o jego twórczości”¹⁴.

Kapuściński jest świadom swojego warsztatu. Pisze: „Podróże, lektury i refleksje – to trzy źródła, z których czerpię, kiedy piszę, one stanowią moje tworzywo. Poza tym pomagają mi jeszcze: sporadycznie uprawiana poezja oraz fotografowanie”¹⁵ [L, 210]. Nie mniej świadom jest wyzwania formy, którą wybiera. Tytuł omawianej wyżej wystawy nie jest przypadkowy. Pod wieloma względami stanowi ona zapowiedź *Lapidariów*, których pierwsza część ukaże się niedługo potem. Autor *Hebanu* wielokrotnie w tekście swojego cyklu pisze wprost o kolażu, omawiając różnorakie jego wcielenia we współczesnym świecie. Maski, pod którymi chowa się kolaż, to: *fusion*, czyli stapianie [L, 173-174]; zszywanie [L IV, 79] oraz montaż [L, 376] i fotokolaż [L, 196]. W najnowszym szóstym *Lapidarium*, które ukazało się już po śmierci Autora, Kapuściński odkrywa hypnematy jako jeszcze jeden odpowiednik kolażu:

W swojej książce *Szaletstwo i literatura* Michel Foucault pisze o hypnematatach: [...] to książki rachunkowe, rejestry publiczne, zapiski prywatne służące do utrwalania rzeczy ulotnych... Zapisywano w nich cytaty, fragmenty dzieł, przykłady i opisy zdarzeń, których było się świadkiem lub o których czytano, refleksje i przemyślenia, jakie usłyszano lub właśnie przyszły komuś do głowy. [L VI, 67]

Wszystkim tym wcieleniom Kapuściński, pisarz i fotografik, przyznaje pozycję równorzędną do kolażu¹⁶. Autor przekonany o migotliwej i nieuchwytniej naturze współczesnego świata, znajduje również u pisarzy starszych generacji, takich jak Zofia Nałkowska czy Debora Vogiel, kolażowe próby poradzenia sobie z wielowymiarowością rzeczywistości [odpowiednio: L, 154 i L, 196]. Nie zamierzam bynajmniej do tezy, że *Lapidaria* są kolażem, ponieważ autor świadom jest problematyki kolażu i często ją podejmuje. Stwierdzenie takie pozwala jednako-

13 Tamże, s. 28-29.

14 M. Kuc *Fotocollage*, s. 12.

15 Wszystkie cytaty i odniesienia do *Lapidariów* lokalizowane będą na podstawie następujących wydań: *Lapidaria*, Warszawa 1997, obejmujące: *Lapidarium*, *Lapidarium II* i *Lapidarium III*; *Lapidarium IV*, Warszawa 2002; *Lapidarium V*, Warszawa 2002; *Lapidarium VI*, Warszawa 2007 i oznaczane będą w tekście odpowiednio: L, L IV, L V, L VI. Po przecinku umieszczony będzie numer strony.

16 Por. R. Nycz *O kolażu tekstowym*, s. 215, który sytuuje montaż w pozycji podrzędnej do kolażu.

woż widzieć kolaż u Kapuścińskiego jako przemyślane artystyczne przedsięwzięcie, które autor nie tylko realizuje, ale również analizuje.

Kapuściński nadaje swojemu cyklowi tytuł *Lapidarium*. Czy to kolejna maska kolażu? Raczej ukłon w stronę starożytności, której autor *Cesarza* był miłośnikiem. Samo słowo „lapidarium” „oznacza miejsce, gdzie składa się znalezione kamienie [„lapis” to rzecz jasna kamień], szczątki rzeźb i fragmenty budowli” [L, ostatnia strona okładki]. Tytuł cyklu wskazywać może ponadto na antyk jako na czas, kiedy to pojawiły się po raz pierwszy w znaczącym stopniu te cechy ludzkiej aktywności, które później zdecydowały, że „Obraz współczesnego świata ma naturę kolażu: różne racjonalne elementy składają się na irracjonalną całość. Kolaż – jest to być może jedyna metoda opisanie i przedstawienia współczesnego świata w całej jego zaskakującej, gwałtownej i piętrzącej się różnorodności” [L, 321].

Dziennik i autobiografia

Kapuściński jest zafascynowany dziennikiem intymnym jako gatunkiem literackim. Wielokrotnie na przestrzeni całego cyklu autor relacjonuje swoje lektury, zawsze pod pewnym określonym kątem, tak czyni z dziennikiem Gide’a czy Lechonia. Innym razem umieszcza dziennikowy cytat w funkcji motto bądź aforyzmu: żeby wymienić fragmenty z Tadeusza Makowskiego czy Anny Iwaszkiewicz. Nie ulega wątpliwości, że ilość dzienników, do których odwołuje się autor *Cesarza* jest imponująca. Są wśród nich żelazne pozycje kanonu diarystycznego zarówno literatury polskiej [Żeromski, Nałkowska – to tylko przykładowa para, w ostatnim, szóstym *Lapidarium* Kapuściński skrupulatnie wypisuje cytaty z dziennika Dąbrowskiej w jednym tomie *Życie moje cudowne*, L VI, 17, 18, 19], jak i światowej [Julien Green czy Katherine Mansfield].

W parze z fascynacją dziennikiem idzie fascynacja formą spójną i pamięcią. Kapuściński jednak zdaje sobie sprawę, że w dobie współczesnej dziennik intymny nie może przekonująco oddać migotliwości świata, ponieważ „Wszystkiego na świecie jest coraz więcej. Przede wszystkim jest coraz więcej ludzi. Ale też coraz więcej samochodów. Coraz więcej głodu, ale także więcej zasobów. I wątpliwości. Jest wreszcie coraz więcej nazw, coraz więcej informacji” [L, 309].

Zmieniała się również pamięć człowieka współczesnego, który nie potrafi już relacjonować przeszłości w sposób linearny i dokładny. Kapuściński zmianę tę przedstawia w następujący sposób:

Dewaluacja dat, nazwisk, danych, relacji. W narastającym i gęstniejącym potoku informacji wszystko się zaciera, traci znaczenie, wypada z pamięć [L, 338]. I dalej: Nie ma jednej pamięci. Każda pamięć pamięta, co innego i pamięta inaczej [L, 338]. Pamięć własnej przeszłości: wielka przepaść. Coś tam majaczy na dnie. Jakieś drobiny. Punkty. Drgania. Gdzieniedzie. Zniekształcone. Zamazane. Nieczytelne [L, 419].

Autor *Hebanu* sprzeciwia się temu stanowi rzeczy. Pragnie pamiętać. Stara się więc nie nagrywać rozmów, nie notować spostrzeżeń, żyjąc, przykładowo, we wspólnocie plemiennej, którą chce poznać. A tak ujmuje to Zbigniew Bauer¹⁷:

Oszczędnie korzysta też autor *Cesarza* – książki opartej przecież na monologach rozmaitych postaci – z kasetowego magnetofonu, podkreślając rolę własnej pamięci, jako najlepszego magazynu najistotniejszych (a więc w naturalny sposób wyselekcjonowanych) danych. A oto słowa samego autora: – Czy używa pan magnetofonu? – Nigdy. – A notuje pan rozmowę, w czasie jej trwania? – Staram się tego unikać. Przecież wiedza, literatura, historia były wiekami przekazywane ustnie. Te ustne przekazy przecież zapamiętywano, jako że ludzie nie umieli pisać. A więc zapamiętywanie, a nie zapisywanie było przez lwią część dziejów sposobem utrwalania i przekazywania opowieści, mitów, dziejów. [L IV, 126]

W fascynacji dziennikiem intymnym jako gatunkiem znaleźć można echa tęsknoty za czymś niemożliwym do zaistnienia. Im bardziej Kapuściński oddaje się lekturze dzienników, tym bardziej daje *implicite* wyraz niemożności stworzenia swojego osobistego dziennika. Hość spraw i rzeczy, które dziennik współczesny powinien ujmować jest zbyt duża, żeby je udźwignąć, nie tracąc własnego ciężaru gatunkowego. Wobec tego Kapuściński umieszcza jako jeden ze składników swojego kołażu fragmenty „jakby z dziennika”. „7 września 2001 Rano – badanie. Dowiedziałem się, że mam coś w łewej nerce. Lekarz żegnając się ze mną miał zafrasowaną minę i nie patrzył mi w oczy” [L IV, 74]. One to, jak również wspomnienia z dzieciństwa i młodości oraz osobisty komentarz, sprawiają, że *Lapidaria* mieszczą się w kręgu autobiograficznym. Oto cytat: „Pochodzę z Polesia, które było najbiedniejszą częścią Polski – i być może – Europy. Wcześniej utraciłem «kraj łąt dziecinnych», do którego nie wolno mi było wrócić przez czterdzieści lat” [L IV, 52]. Można dlatego mówić o referencjalnym pakcie autobiograficznym, który autor zawiera z czytelnikami. Świadczyłby on o tym, że Kapuściński jest narratorem, bohaterem i autorem utworu – „Pakt autobiograficzny polega na uznaniu wewnątrz tekstu tej tożsamości odsyłającej w końcu do nazwiska autora na okładce”¹⁸ i że dostarcza prawdziwych informacji na temat rzeczywistości. Pakt ów może być interpretowany jako płaszczyzna porozumienia, jak chce Ernst, wszystkich elementów kołażu.

Kapuściński, dzięki umieszczeniu kręgu autobiograficznemu w Lapidaryjnym kołażu, dokonuje pewnego istotnego odkrycia. Uświadamia czytelnikowi, że autobiografia przestała być tworem monolitycznym. Co więcej, tylko wycinek jest w stanie powiedzieć coś dojmującego o nas samych, a całość biografii prezentuje się jedynie we fragmentarycznym skupieniu.

17 Z. Bauer *Antymedialny reportaż Ryszarda Kapuścińskiego*, s. 28.

18 P. Leujene *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, przeł. W. Grajewski i in., Kraków 2001, s. 45.

Podróż

Jednym ze stałych komponentów dzieła Kapuścińskiego są podróże. Podczas gdy autor *Hebanu* daje szczegółowe świadectwo swoich podróży w dziełach reportażowych, to w *Lapidariach* dostarcza czytelnikom swoistej filozofii podróżowania. Częściej obcujemy z refleksjami autora dotyczącymi stylu jego podróżowania niż z relacjami podróżnika. Twórca *Cesarza* przyznaje, że jego doświadczenie podróżnicze jest tak wielkie, że, chcąc je zapisać, musiałby poświęcić się wyłącznie temu. W *Lapidariach* rezygnuje więc z rejestrowania na rzecz refleksyjnego uchwycenia swojej postawy i celów jako podróżnika.

Podróż Kapuścińskiego jest przeciwieństwem podróży turystycznej¹⁹. Nastawiona jest na wniknięcie w kulturę, w której autor przebywa, na wejście w relację z jej przedstawicielami opartą na więzi braterstwa:

Trzy razy przemierzałem Saharę z mieszkańcami pustyni, raz z grupą koczowników, na którą natknąłem się zupełnie przypadkowo. Nie mogliśmy się porozumieć językowo, ale pozostaliśmy razem. Nie zamienialiśmy ze sobą słów, ale dzieliliśmy doświadczenie przyjaźni, braterstwa. Nagle pozostało niezwykle mocne odczucie, że twoi bracia i siostry są wszędzie, ale ty po prostu nie zdajesz sobie sprawy z ich egzystencji – cudowne uczucie. [L, 231]

Początkowo reporterowi nie chodzi o rozumienie, ale o sam udział. Aby uczestniczyć, nie wolno pozwolić sobie na „obce” zachowanie. Takie reakcje burzą autentyczność kontaktu. Kapuściński stara się więc całkowicie wniknąć w społeczność, w której przebywa. Nie używa zatem magnetofonu, zapamiętuje jak najwięcej, jest uważny:

Pierwszym źródłem jest więc podróż, traktowana jako eksploracja, odkrywanie, wysiłek badawczy. Podróżę w poszukiwaniu prawdy, a nie odprężenia. Chcę zbliżyć się do napotkanej rzeczywistości. Zobaczyć ją, poznać, zrozumieć. Jest to zajęcie wymagające ciągłej koncentracji, a zarazem ciągłego otwarcia, aby jak najwięcej wchłonąć, przeżyć, zapamiętać. [L, 210]

Dla Kapuścińskiego bycie reporterem oznacza nie tylko wykonywanie zawodu, ale przede wszystkim postawę życiową, wymagającą pewnej określonej konstytucji psychicznej. Charakteryzują ją trzy cnoty: wiedza, umiejętność i ustosunkowanie się do innych [L V, 107].

Nawet przebywając w miejscach cywilizacyjnie bliskich Europejczykowi, autor *Imperium*, dzięki owej postawie życiowej, obserwuje i bada ich specyfikę. W najnowszym *Lapidarium* Kapuściński zamieszcza refleksje z podróży do USA. Po bliższym kontakcie z Ameryką (Autor przemierza wiele kilometrów samotnie samochodem) Kapuściński zauważa dualizm świata, do którego przybył: istnieje bowiem Ameryka miast i Ameryka prowincji, Ameryka telewizji i kultury popular-

¹⁹ Tak ujął to autor podczas naszego spotkania w Warszawie w czerwcu 2004.

nej oraz Ameryka ekskluzywnej literatury, jest Ameryka oficjalna i Ameryka życia codziennego [L VI, 20-35]. Wszystko to w scenerii skrajnie niezrozumiałej i obcej dla przybysza z Europy: kilometry dróg, połączenie przestrzeni całkowicie wyludnionej skonstrastowane są z wielkimi miastami i gigantomanią we wszystkim. Tak zaprezentowany rozdział „amerykański” z ostatniego *Lapidarium* jest świadectwem, że Kapuściński nigdy nie rezygnuje z postawy poznawczej: jest ona tak samo ważna, kiedy jako reporter przebywa w afrykańskiej wiosce i kiedy jako pisarz przybywa do Ameryki.

Jak widać powyżej, Kapuściński porusza się po ziemi nie tylko z koczownikami. Korzysta ze zdobyczy cywilizacji, uprawia tym samym podróż globalną. Jeździ pociągami i korzysta z samolotów, a trasa jego planetarnej podróży biegnie niemal przez wszystkie zakątki świata: Warszawa – Bruksela – Nowy Jork – Filadelfia – Toronto – Calgary – Filadelfia – Los Angeles – Boston – Nowy Jork – Jeddah – Kigali – Entebbe – Soroti – Kampala – Bruksela – Warszawa.

Jeśli wynikiem podróży rozumiejącej, sprzeciwiającej się powierzchniowej turystyce, jest reportaż antymedialny, to zapisem podróży planetarnej jest *Lapidarium*. Jest to rzecz jasna zapis fragmentaryczny, zapis próbujący oddać szybkość poruszania się nowoczesnymi środkami komunikacji. Zapis, który na innych zasadach niż reportaż, próbuje oddać naturę świata i ludzi go zamieszkujących. Zapis ten, który ma charakter kolażowego zestawienia, pokazuje, że świat nie jest już miejscem tajemniczych eskapad, wymagających długich przygotowań: „Świat skurczył się, przestrzeń została pokonana, straciła tajemnicę” [L V, 111].

Powstawanie kolażu

Jednym z bardziej istotnych cech *Lapidarium* jest operowanie cytatem. Na końcu każdej części swojego cyklu Autor podaje bibliografię dzieł, które wykorzystał przy komponowaniu całości. Dominują szeroko znane dzieła z zakresu eseistyki, historii i socjologii. Obecne są również książki filozoficzne, poezja, biografistyka i listy. Zdarzają się reportaże i wspomnienia oraz książki o sztuce: „Jeżeli chce się swoim tekstem nadać walor kubistyczny, trzeba rozszerzyć swój punkt widzenia o dodatkowe światy i perspektywy. Dlatego używam dużo cytatów” [L, 210]. Mają one pogłębiać refleksję autorską, ilustrować myśli bądź stanowić asumpt do snucia dalszych spostrzeżeń. Cytat z Virginii Woolf jest pretekstem do krótkich obserwacji pisarza [L V, 118]. Częste wykorzystywanie cytatów i to w obszernych fragmentach przywoływać może na myśl centon²⁰. W przeciwieństwie jednak do antycznych kompozycji cytaty Kapuścińskiego nie należą do rozpoznawalnych

²⁰ „Centon to utwór skomponowany z cytatów wyjętych z innych dzieł, najczęściej klasycznych, dobrze znanych odbiorcy i łatwo rozpoznawalnych. [...] Najbardziej znane centony czerpały przede wszystkim z dzieł Homera i Wergiliusza. Obok treści swawolnych przedstawiały tematy poważne, religijne i budujące, np. życie Chrystusa”. *Słownik terminów literackich*, red. J. Stawiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa 1988, s. 69.

skrzydlatych słów czy znanych każdemu humaniście wyimków z literatury pięknej. Nie tworzą one również scalonego układu czy narracji. Funkcjonują w rozproszeniu, przetykane są notatkami, uwagami podróżnika i czujnego obserwatora współczesności. Dopiero razem z pozostałymi składowymi kolażu prezentują się jako różnorodna, mozaikowata całość. To samo rzecz jasna dotyczy wcześniej scharakteryzowanych komponentów kolażu.

Cała istota kolażu polega na tym, że ujawnia on swoje walory w odpowiednim ułożeniu wcześniej wyselekcjonowanych komponentów. Jego cechą dystynktywną nie jest fragmentaryzowanie, lecz scalanie elementów tak pozornie do siebie nie pasujących jak, przykładowo, autobiograficzne wyznanie z cytatem z Maxa Webera. Trzeba zaznaczyć, że autorowi *Hebanu* artystyczne przedsięwzięcie, jakim jest kolaż, udaje się z powodzeniem.

Pierwszym etapem jego powstawania jest gromadzenie materiału bazowego. Pisarz zapisuje sobie na różnorakich kartkach, notesach, zeszytach myśli, uwagi, spostrzeżenia, cytaty, komentarze i notatki z lektur, rozmów itd. „W pracowni artysty najlepiej widzimy proces tworzenia, jako wysiłek fizyczny [...] wytwarzanie rzeczy, które mają swój rozmiar i wagę, swoją namacalną konkretność. (Dla pisarza odpowiednikiem będą bruliony, notatki, konspekty, zapisany papier)” [L, 235]. Następnie interesujące Autora zapiski są wycinane i układane w grupy tematyczne. W międzyczasie jeszcze pisarz wyrzuca te, które nie wzbudziły jego aprobaty. Dalej przepisuje ułożone fragmenty i ostatecznie, zgodnie z obraną koncepcją, komponuje je w całość²¹. Tekst układa w małe rozdziały, których poszczególne całości tekstowe dobrane są ze względu na problematykę lub prezentowane miejsce.

Kryterium stosowanym przez Kapuścińskiego przy wyborze fragmentów jest kryterium prozatorskiej dynamiki. Tekst musi oddychać: obok elementów istotnych powinny znajdować się mniej ważne; obok oryginalnych i godnych uwagi – lżejsze. Myśl czytelnika nie może bowiem być wyłącznie karmiona elementami tak samo ważnymi czy interesującymi. Zbyt wielkie spiętrzenie rarytasów, stęzenie języka, zagęszczenie obrazów nie jest korzystne. Autor pisze: „Proza nadmierne esencjonalna nuży i męczy. Żaden umysł nie jest w stanie przebywać bez przerwy na szczytach. Każda dobra proza wymaga momentów słabszych, potrzebuje nawet trochę kiczu, żeby chwilę odprężyć się, odpocząć, rozluźnić uwagę, przejść się po równym, łagodnym terenie” [L IV, 85-86].

Kapuściński posługuje się również techniką polifonizacji rozdziałów. Wybrany przez Autora temat prezentowany jest z kilku punktów widzenia. Zabieg ten ukazuje wielowymiarowość problemu oraz pozwala mu zaistnieć w różnych kontekstach. Przeanalizujmy jeden wybrany rozdział: L V, 90-96:

Szesnaście tekstowych zapisów koncentruje się wokół problemu sztuki. Punktem wyjścia jest myśl Cassirera: „Prawdziwa sztuka nie jest naśladowaniem, lecz odkrywaniem rzeczywistości (1)”, dla której Kapuściński znajduje kontrprzykład

²¹ Na podstawie rozmowy z autorem w czerwcu 2004.

w kulturze masowej (2). Potem, stosując zasadę prozatorskiej dynamiki, pisarz przechodzi do myśli powszechnie znanej, że sztuka jest dialogiem (3). Zaraz jednak zmienia się charakter rozdziału i w części czwartej pojawia się ton osobisty w refleksji o sztuce amerykańskiej i pisarzach amerykańskich (4). Część następną stanowi jej kontynuację, w której pisarz relacjonuje słowa Wieseltiera – informatora w kwestii sztuki amerykańskiej. Podejmuje on zagadnienie prowincjonalizmu wielkich miast (5). We fragmencie kolejnym przyglądamy się sztuce amerykańskiej z punktu widzenia George’a Andreu’a z Wydawnictwa Knopf (6). Dalej problem sztuki dawnej zostaje zderzony ze sztuką współczesną (7). W części dziesiątej oraz czternastej znajdują się odpowiednio: cytaty – aforyzmy z książki Jerzego Wolffa *Wybrańcy sztuk* (10) oraz dłuższy cytat z eseju Jeanette Winterson *O sztuce* (14). Problematyka sztuki w ogóle podejmowany jest jeszcze tylko we fragmencie dziewiątym (9).

Drugi równorzędny członek tego mini-kolażu układa się w ciąg przykładowych problemów związanych ze sztuką. Autor przedstawia refleksje dyrektora Luwru na temat tłumów, które rok rocznie odwiedzają tę galerię sztuki (8). W zapisie z siódmego kwietnia 2002 pisze o anonimowości w bizantyjskim malarstwie ikonowym (12). Dalej czyni wzmiankę na temat znaczenia baletu w Rosji (13). We wcześniejszym fragmencie wyraża swój podziw dla Couberta (11). Cały rozdział domykają rozważania na temat postmodernizmu (15) oraz opis grabieży dworów ziemiaństwa poleskiego z towarzyszącą jej refleksją o bezsensownym ginieciu i rozpadzie bezcennych przedmiotów (16).

Istotne jest spostrzeżenie, że początkowo *Lapidaria* nie były zawsze tworzone w myśl rygorów prozatorskiej dynamiki. Wczesne kompozycje operują dłuższymi całościowymi i nie są bynajmniej lapidarne. Rozdziały powstałe na początku cyklu są dłuższe niż te z *Lapidarium VI*. Bez wątpienia całość cyklu przechodzi pewnego rodzaju krystalizację. Początkowo są *Lapidaria* po prostu zbiorem notatek, podczas gdy z czasem stają się coraz bardziej przemyślaną konstrukcją, rządzącą się swoistą dynamiką. Michał Cichy konstatuje: „Niby kalejdoskop, a naprawdę żelazna kompozycja”²².

Pochwała *Lapidariów*

Ryszard Kapuściński z całym zaangażowaniem podejmuje wyzwanie, które stawia przed nim kolaż, a które można ująć w następująco: (względna) swoboda formy nie przekłada się na swobodę treści. O jego *Lapidariach* możemy powiedzieć: „nieznośne, niepoważne, demokratyczne, egalitarne – bo mówią jedno: do problemów świata możemy podejść, od razu od dowolnego miejsca”²³.

Jeden z głównych problemów rzeczywistości polega na nadmiernym jej rozdrobnieniu i fragmentaryzacji. Świat rozpoznajemy w błysku flesza, lecz poznaje-

²² M. Cichy *Świat w kawałkach*, „Książki. Gazeta Wyborcza”, nr 5 (62), s. 2.

²³ J. Jarniewicz *Pstre piękno wyspy*, „Gazeta Wyborcza”, 15 maja 2003, s. 17.

my jedynie, próbując owe błyski złożyć w całość. Kapuściński wybiera całości, które rozpoznaje jako swoje, osobiste i coś mówiące. Lecz żeby zrozumieć siebie i świat, który jawi się jako chaos, ciżba, zgłębienie i halas, składa je ze sobą, zestawia, tworzy ciągi kompozycji, na niejasnych do końca dla nas zasadach osobistych skojarzeń, wzruszeń i przypomnień. Jedną kompozycję dokłada do drugiej i następnej, tworząc wielką kompozycję, wielki kolaż.

Z napierającego ze wszystkich stron świata, którego nie sposób zrozumieć w całości, wybiera i składa racjonalną część. Jakby w swym dziele chciał odwrócić to, co mówił o świecie, że: „różne racjonalne elementy składają się na irracjonalną całość”. Fotografia pomaga mu w tym. Ze swoich rozproszonych fotografii, robi jedną wielką fotografię²⁴ – fotografię – planetarną, obejmującą, m.in. takie miejsca, jak: Warszawa–Bruksela–Nowy Jork–Filadelfia–Toronto–Calgary–Filadelfia–Los Angeles–Boston–Nowy Jork–Jeddah–Kigali–Entebbe–Soroti–Kampala–Bruksela–Warszawa.

Konsekwencja, z jaką Kapuściński tworzył *Lapidaria* i dokładność, którą wkładał w ich komponowanie, wynikają z chęci zrozumienia świata. Jego chaotyczna natura daje się najlepiej uchwycić poprzez kolaż – jedną z nielicznych awangardowych form, która wpisała się w postmodernistyczną rzeczywistość i, jak dowiódł mistrz reportażu, jest czytelna. Co więcej, swoją postawą jako pisarza, który z zapalem obserwuje świat i odkrywa go na nowo w każdych okolicznościach, pokazał, że zrozumienie chociażby fragmentu rzeczywistości, bez oczekiwania na ostateczne konkluzje, jest rzeczą najważniejszą: *Navigare necesse est, vivere non est necesse*²⁵ [L VI, 145] i że jeszcze wiele przed nami.

Bibliografia

Teksty źródłowe:

1. R. Kapuściński *Lapidaria*, Warszawa 2003.
2. R. Kapuściński *Lapidarium IV*, Warszawa 2002.
3. R. Kapuściński *Lapidarium V*, Warszawa 2002.
4. R. Kapuściński *Lapidarium VI*, Warszawa 2007.

Opracowania:

1. Z. Bauer *Antymedialny reportaż Ryszarda Kapuścińskiego*, Warszawa 2001.

²⁴ Takie ujęcie jest w opozycji do Z. Bauera, por. *Antymedialny reportaż Ryszarda Kapuścińskiego*, s. 29.

²⁵ Ten fragment z Plutarcha jest jednym z najbardziej znanych cytatów starożytności. Nadal uważam jednak, że Kapuściński umieszcza w swym dziele przede wszystkim cytaty szerzej nieznaną, a wnoszącego powiew nowości do doświadczenia twórcy i odbiorcy – wyjątek i w tym przypadku potwierdza regułę.

Przyczynki

2. M. Ernst *Collages*, w: *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picarda*, oprac. E. Grab-ska, H. Morawska, Warszawa 1977.
3. M. Hopfinger *W laboratorium sztuki XX wieku*, Warszawa 1993.
4. P. Lejeune *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bar-toszyńska, przeł. W. Grajewski i in., Kraków 2001.
5. R. Nycz *O kolażu tekstowym*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieśli-kowska, J. Sławiński, Warszawa 1980.
6. R. Nycz *Sylwy współczesne*, **Kraków** 1996.
7. M. Porębski *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*, Warszawa 1986.
8. R. Kapuściński *Doctor honoris causa Universitatis Silesiensis*, Katowice 1997.
9. *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossoliń-skich, 1988.
10. S. Sontag *O fotografii*, przeł. S. Magala, Warszawa 1986.
11. K. Wolny-Zmorzyński *O twórczości Ryszarda Kapuścińskiego. Próba interpretacji*, Kraków 1998.
12. K. Wolny-Zmorzyński, *Ryszard Kapuściński w labiryncie współczesności*, Kraków 2004.

Czasopisma:

1. M. Cichy *Świat w kawałkach. Rozmowa z Ryszardem Kapuścińskim*, „Książki. Ga-zeta Wyborcza” nr 5 (62).
2. J. Jarniewicz *Pstre piękno wysp*, „Książki. Gazeta Wyborcza”, 15 maja 2003, s. 17.
3. G. Kalinowski *Ryszarda Kapuścińskiego opisywanie świata*, „Kwartalnik Artystycz-ny” 1998 nr 2.
4. M. Kuc *Fotocollage*, „Tygodnik Kulturalny” 1989 nr 28.
5. M. Piwińska *Różewicz albo technika collage’u*, „Dialog” 1963, nr 9.

Abstract

Ewa CHUDOBA
Jagiellonian University (Kraków)

Ryszard Kapuściński's Lapidarium as a collage

This article attempts at a comprehensive interpretation of the cycle written by the Polish writer and reporter who has died this year. Presenting the areas of artistic activity which were fundamental to the building of Mr. Kapuściński's original vision of the world, including photography, travel, personal afterthought, the author's intent is to prove that the multiplicity and apparent incoherence of the literary raw material have enabled Kapuściński to aptly and persuasively describe the nature of our contemporary time. The world seen by this author as a collage makes him put pieces of reality into a whole that merges incongruent elements, showing them in a new and understanding perspective.