

Agnieszka Karpowicz, *Kolaż. Awangardowy gest kreacji. Themerson. Buczkowski. Białoszewski*, Warszawa 2008.

Książka Agnieszki Karpowicz *Kolaż. Awangardowy gest kreacji* jest ciekawą i udaną próbą połączenia w analizie krytycznej wiedzy pochodzącej z dwóch obszarów: literatury i sztuk plastycznych.

Rozdział I pt. *Słowo kolażu* zarysowuje szczegółową mapę, po której będzie się poruszać Karpowicz. Jest to teren wyznaczony przez trzy rodzaje relacji: słowo – obraz, słowo – słowo, słowo – rzecz. Każdą omówiono w osobnym podrozdziale.

Pierwsza z nich (słowo – obraz), mimo iż ma swoje zapowiedzi w epokach wcześniejszych (choćby emblema w poezji baroku), w dwudziestym stuleciu uzyskuje odmienny status, który niewiele ma wspólnego z XVII-wiecznymi poprzednikami. Od momentu narodzin druku, a następnie odkrycia niearbitralności systemu językowego słowo coraz wyraźniej uwalnia się od kontekstu symbolicznego, by istnieć poza jego granicami. Nie musi również partycypować w przedmiocie, do którego odsyła. Różnica jest zatem kardynalna. Dadaizm, futurizm, formizm, w malarstwie zaś kubizm, zrywają z emblematycznością słowa, czyniąc z ikonicznej warstwy znaku temat przedstawienia. Powstają wiersze-obrazki, wiersze-przedmioty Tytusa Czyżewskiego, Anatola Sterna. Nowym ideałem sztuki będzie zatem nie opisywanie przedmiotu czy dźwięku, ale stanie się przedmiotem i dźwiękiem. Jak stwierdza Karpowicz, umieszczona w punkcie wyjścia relacja słowo – słowo automatycznie przekształca się w inną: słowo – rzecz.

Najobszerniejszy objętościowo rozdział II pt. *Techniki – praktyki* gromadzi materiał analityczny, na który składa się dorobek trzech outsiderów: Stefana Themersona, Leopolda Buczkowskiego, Mirona Białoszewskiego.

Themerson jest pierwszym z tego grona, który zasłynął jako niespokojny duch, wytrwały poszukiwacz nowych środków wyrazu. Jeszcze przed wojną wraz z żoną Franciszką zaistniał jako twórca zaangażowanych politycznie fotomontaży oraz obrazów filmowych kręconych nowatorską techniką (znany był jego *Drobiazg melodyjny*). Wypowiadał się i działał na wielu płaszczyznach: poezji, prozy, dramatu, fotografii, rysunku, komiksu.

Wedle Karpowicz dwie namiętności rządzą literackimi dokonaniem Themersona. Najpierw jest to chęć doskonałego dopasowania słowa do jego desygnatu, ambitny choć nierealny program zbudowania wzorcowej odpowiedniości między określonym ciągiem liter a tym, do czego się on odnosi. Themerson zamierzał tego dokonać – w zgodzie z zasadami wymyślonej przez siebie Poezji Semantycznej – poprzez odwołanie do precyzyjnego i chłodnego języka nauk przyrodniczych. Projekt objawiał sztuczność podobnych pomysłów, ale odślaniał jeszcze coś dodatkowo. Tak jak w fotomontażu autor *Wykładu profesora Mmaa* obnażał obraz jako narzędzie manipulacji, tak samo czynił ze słowem (zwłaszcza ze świata reklamy i mediów). Dlatego tak niebezpiecznym jest ono narzędziem w rękach człowieka (zwłaszcza demagoga). Język nie posiada odpowiednich zabezpieczeń, które pozwoliłyby szybko reagować na przeinaczenia, na wszelkie nadużycia, puste retoryczne ozdobniki, których rolą jest mamienie słuchacza i czytelnika. Stąd tak odpowiedzialne zadanie przed etyką. Jak przekonuje Karpowicz, kolaż jest u tego artysty probierzem służącym weryfikowaniu języka i jego predyspozycje do mówienia prawdy o rzeczywistości.

Materialność słowa, materialność znaku – oto drugi z obszarów, na którym Themerson przeprowadza swe demaskatorskie operacje. W *Przygodach pędzka Wyrzutka* słowa, znaki są wyodrębniane graficznie, np. za pomocą odmiennych krojów czcionek. Elementy graficzne, rysunki, które zwykle traktowane były jako swoiste ozdobniki, okazują się integralną częścią tekstu, tak jak zabiegi typograficzne; stają się nośnikami znaczenia. Powstają słowoobrazy, które spajają perspektywę werbalną i wizualną. Nicco inaczej wygląda kolaż w *Wykładzie profesora Mmaa*. Do swego najbardziej znanego utworu Themerson włącza zapis nutowy, wycinki z gazet, dziennik. Przyswiewca temu wizję dzieła totalnego, które – patrząc od strony autora – wykorzystać winno możliwie szeroki wachlarz ekspresji (przynależny różnym dziedzinom sztuki), a od strony czytelnika – oddziaływać na równie szeroki

wachlarz percepcji. Dzięki temu tekst nabiera dynamiki mającej powielać dynamikę samego bytu i w jakimś stopniu ją odbijać.

Równie wszechstronne zainteresowania i uzdolnienia co Themerson przejawiał Buczkowski, dość swobodnie poruszający się w różnych dziedzinach sztuki. Traktuje o nim podrozdział zatytułowany *Archiwum*. Był malarzem (malarstwu poświęcił sporo czasu zwłaszcza w młodości), poetą, prozaikiem, rzeźbiarzem, snyczerem, kamieniarzem, weselnym grajkiem w kapelach żydowskich, multiinstrumentalistą komponującym muzykę na wzór Johna Cage'a. Wiele z przejawów jego artystycznej aktywności zaginęło (przede wszystkim w czasie wojny).

Przemyślenia Karpowicz – obok szkiców Ryszarda Nycza – są drugą doniosłą wypowiedzią na temat miejsca i roli kolażu u Buczkowskiego. Oto jak badaczka postrzega funkcję tego medium:

Gra między efemerydami pamięci i próbą „zaśrubowania” ich w słowie pisanim wydaje się sensem kolażowych konstrukcji. [...] Prozy Buczkowskiego mają swój trwały, materialny wymiar w postaci wydrukowanej książki. Jednak spisane w nich historie na poziomie fabularnym przypominają efemerydy. Opowieści, zdarzenia, relacje pojawiają się, rozwijają, aby nieoczekiwanie zniknąć, ustąpić miejsca nowym zdarzeniom, widzianym z odmiennej perspektywy i niespodziewanie powrócić w nowej kombinacji albo oglądane z nowego punktu widzenia”.

Wszystko co tu stwierdzono, nie pozostaje bez związku z podkreślanym wielokrotnie przez Buczkowskiego przekonaniem o niepoznawalności świata, jego wielowymiarowości i złożoności. Zadanie artysty polega najpierw na zmierzeniu się z ową polifonicznością bytu, a potem na oddaniu jej w sztuce. Zaśrubowanie w słowie w żadnym wypadku nie oznacza jednakże osiągnięcia celu i rozplątania poplątanych nitk świata. Sens zawiera się w ich rozplątywaniu ze świadomością, że nigdy nie będzie temu końca. Krocząc tą drogą, można i trzeba stosować różne techniki narracyjne, odwoływać się do środków wyrazu właściwych odmiennym dziedzinom sztuki (plastyka, muzyka, fotografia), sięgać po archaizmy, dialektyzmy, makaronizmy i słowa powstające na przecięciu kilku systemów językowych (znakomitym przykładem jest tu *Czarny potok*).

Tak jak dla Themersona również dla Buczkowskiego centralną kwestią pozostaje relacja pomiędzy słowem a rzeczywistością. Jeśli jednak Themerson wierzył (chciał wierzyć), iż można tę przepaść zakopać, zbliżając maksymalnie język poezji do postaci, jaką ma w naukach przyrodniczych, do encyklopedycznych definicji, ścisłych, precyzyjnych, to Buczkowski eksploatował inne rejony. Analogicznie jednak jak Białoszewski mógł to uczynić, przenosząc wprost do tekstu skarby „mowy żywej”. Jaką zatem dodatkową funkcję pełni kolaż u autora *Urody na czasie?* „Na poziomie fabularnym rozbijają jedność, ciągłość i skończoność dając wielość, różnorodność i wielowarstwowość. Narrator gromadzi oraz spisuje wiele relacji o wydarzeniach z różnych punktów widzenia, dialogizując jednocześnie tekst. Pisanie staje się archiwizowaniem, a tekst – archiwum”.

W ten oto sposób dochodzimy do kategorii archiwum, którą Karpowicz wiąże z ideą powieści-dokumentów. Są one miejscem, w którym za pomocą najróżniejszych narzędzi (śledztwa, sprawozdania, scenariusza, wspomnień) usiłuje się utrwalić niepojętą (i przerażającą) wielowymiarowość istnienia. Prywatne archiwum prowadzi nie tylko narrator w dziełach Buczkowskiego. Rolę archiwisty przejmuje na siebie sam pisarz, dokumentując obserwowane zdarzenia (jak w *Dzienniku wojennym*), czy zabezpieczając żydowską bibliotekę w Sasowie.

Podrozdział III pt. *Zlep* przedstawia sylwetkę artysty, na którego Buczkowski powoływał się w rozmowach z Trziszką, przekonując o swoim duchowym powinowactwie z twórcą *Zawału*. Być może najłatwiej zauważalną wspólną im cechą jest stosunek do „żywego słowa”. Obydwaj traktują je z niezwykłą estymą, przeciwstawiając martwocie i sztuczności języka prasy, mediów czy pewnego rodzaju literatury. Cytowanie z rzeczywistości w przypadku Buczkowskiego widoczne głównie na kartach *Wszystko jest dialogiem, Żywych dialogów i Prozy żywej*, u Białoszewskiego jest niemal wszechogarniającą zasadą. Owe „cytaty z rzeczywistości” rejestrowały najróżniejsze obszary egzystencji – odgłosy ulicy, zasłyszane rozmowy w tramwaju, w kolejce. Wszystkie były zanurzone w przestrzeni codzienności, która stała się obsesją Białoszewskiego. Nawet „prywatne” gatunki uprawiane przez poetę (zanoty, donosy, frywole, zapędy, docieki, awanturki) są efektem obcowania

z językiem w jego zwykłym, ludzkim wymiarze. Zarazem – jak słusznie podkreśla Karpowicz – „cytowanie rzeczywistości” (wraz ze strategią autobiograficzną) należy do technik uwiarygodniających teksty Białoszewskiego, potwierdzających ich „prawdziwość”.

Karpowicz uczula na kilka znamienych elementów strategii artystycznej Białoszewskiego. Jest wśród nich pokrewieństwo z happeningiem, który stanowi pomost spinający sztukę z życiem. Tak charakterystyczny dla happeningu symultaneizm, przypadek, afabularność, atematyczność, niwelowanie różnicy między fabułą a postaciami z łatwością daje się odnaleźć w *Szumach*, *zlepach*, *ciągach* i innych prozach.

Ciekawe i odkrywcze są szkice skupiające się na ważnej dla tradycji awangardowej idei *ready mades* u Białoszewskiego. Koncepcja *ready mades* polega na oddzieleniu przedmiotów codziennego użytku od funkcji, do jakich zostały przeznaczone. Formę *ready mades* w sztuce przyjmują między innymi cytaty z rzeczywistości. Na prawach dokładnego przytoczenia np. w kompozycji muzycznej mogą się pojawić szmery, hałas ulicy, śpiew ptaków. W literaturze natomiast będzie to prze-drukowywanie, prze-pisywanie autentycznych dialogów, konwersacji. Zamiast opowiadania o rzeczywistości, Białoszewski chce nam ją unaocznic poprzez przytoczenie *in extenso*. I tak oto pojawiają się *ready mades* nie plastyczne, ale językowe. Są nimi słowa, zdania, wypowiedzenia, gotowe formuły wzięte wprost z „mowy żywej” i nie poddane żadnym zabiegom modyfikującym.

Karpowicz omawia zagadnienie *ready mades* na dwóch płaszczyznach – biografii artysty oraz jego dzieła. Tej pierwszej nie przywołuje bynajmniej w imię dawno przebrzmiałego biografizmu (przynajmniej w jego wersji dziewiętnastowiecznej), ale by uzmysłowić nam, jak bardzo te dwie sfery (sztuki i życia) w przypadku Białoszewskiego nachodziły na siebie. „Rzeczy z odzysku”, zdawać by się mogło bezużyteczne „rupiecie”, otaczają poetę, wypełniają jego mieszkanie, stają się częścią garderoby, wreszcie zasiedlają jego prozę. Ten szczególny, pełen troski stosunek do przedmiotu Karpowicz tłumaczy doświadczeniami wojennymi. Tak jak i Buczkowskiemu, również Białoszewskiemu bliskie jest przedstawianie i postrzeganie „czasów pogardy” przez pryzmat destrukcji materii nieożywionej. Dodatkowo u autora *Szumów*, *zlepów* *ciągów* relacja do przedmiotu jest zawsze relacją kulturotwórczą (także wtedy, gdy wiąże się z niszczeniem, unicestwieniem).

Znane z prozy Białoszewskiego rupiecie, śmietnik stają się ikoną współczesnej cywilizacji, gdzie rzeczy łatwo zmieniają swój status i zadania. Przedmioty zyskują nowe funkcje, związane z ich nowym przeznaczeniem. Wysypisko śmieci jest poniekąd naturalnym kolażem.

Rozdział III pt. *Zakończenie. Projekty* odsyła do rozdziału I. Badaczka dokonuje w nim, w oparciu o kontekst sztuk plastycznych (tradycyjna kategoria malarstwa okazuje się zbyt wąska i myląca, jeśli spojrzeć na historię sztuki w XX wieku), krótkiej prezentacji historii *collage*. Warto wspomnieć o dwóch jego postaciach. Jako technika artystyczna kolaż w sposób konieczny łączy się z przekształceniem znaczenia wykorzystywanych przedmiotów. Jest to jego immanentna właściwość. Kolaż ujawnia zdolności kreacyjne człowieka. Z natury bowiem jesteśmy istotami dążącymi do nieustannego przeobrażania i redefiniowania rzeczywistości.

Słusznie wskazuje Karpowicz na proces, który spowodował, że z twórcy człowiek stał się od-twórcą, konsumentem, biernym użytkownikiem przedmiotów (*notabene* do tych samych wniosków dochodzi Buczkowski w rozmowach z Trziszką). Działanie, modyfikowanie i porządkowanie na nowo otaczającego nas świata ma nie tylko aspekt estetyczny, ale też społeczny i moralny. W naszej tradycji literackiej bodaj najbardziej wyrazistym tego przykładem jest poetyka Nowej Fali. Powiązanie etyki z tekstem to jeszcze jeden punkt, z którego łatwo dostrzec różnicę z postmodernistycznym symulakrem. W kolażu nie idzie wcale o samozwrotny znak językowy, który uchyla perspektywę pozatekstową, ale właśnie o przebicie się do niej. Między dwudziestowiecznym kolażem a jego poststrukturalistyczną i postmodernistyczną odmianą istnieje fundamentalna rozbieżność – pierwszy odsyła do rzeczywistości pozartystycznej, drugi realizuje i wyczerpuje się na płaszczyźnie słowo – słowo. Jak udowodniła to Karpowicz, kolaż jest znakiem rozpoznawczym awangardy i neoawangardy, a nie manieri postmodernistycznej.

Publikację Karpowicz wzbogaca materiał ikonograficzny. Są to reprodukcje rysunków, obrazów, instalacji pierwszoplanowych postaci dwudziestowiecznej awangardy i neoawangardy (badaczka postarała się również o zamieszczenie dzieł plastycznych Themersona oraz Buczkowskiego). Należy zatem podkreślić wysoki poziom edytorski *Kolażu. Awangardowego gestu kreacji*, do którego w przypadku wydawnictw uniwersyteckich można mieć zwykle sporo zastrzeżeń.

ŚLAWOMIR BURYŁA