

Ryszard Nycz

O kolażu tekstowym : (na materiale prozy Leopolda Buczkowskiego)

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (40), 9-29

1978

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Szkice

Ryszard Nycz

O kolażu tekstowym
(Na materiale prozy Leopolda
Buczковского)

1

Pojęcie kolażu rozumiane jako ponadprądowa, interdyscyplinarna, polimorficzna metoda komponowania dzieła sztuki poprzez niekonwencjonalne, zaskakujące zestawienie różnorodnych wcześniej ukształtowanych elementów — wywodzi się, jak wiadomo, z doświadczeń plastyki drugiego dziesięciolecia dwudziestego wieku. Najpierw były kubistyczne *papiers collés*, wkrótce po nich pojawiły się kolaże dadaistyczne i surrealistyczne, najświetniej reprezentowane w twórczości Maxa Ernsta, którego określenie stosowanej przez siebie techniki jako „skojarzenia dwu realności pozornie niemożliwych do skojarzenia, na płaszczyźnie pozornie nie sprzyjającej ich porozumieniu”¹ stało się pierwszą, sławną definicją

Najkrótsza
historia

¹ M. Ernst. *Collagés*. W: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*. Wybór i oprac. E. Grabska i H. Morawska. Warszawa 1977, s. 479.

tej metody. Rozwijana dalej i przekształcana (*assamblage, environment*), metoda kolażowania upowszechnia się w latach sześćdziesiątych w praktyce pop-artu, potem hiperrealizmu i sztuki konceptualnej — do dziś zachowując swą wartość i artystyczną skuteczność². Równolegle pojawia się i rozwija w innych rodzajach sztuki: w literaturze i muzyce, teatrze i filmie, a także w takich heterogenicznych dziedzinach, jak fotomontaż i kolaż radiowy, happening czy poezja konkretna. W literaturze metodą tą posługiwali się w różnym stopniu i w rozmaitych odmianach m.in. Joyce i Eliot, Dos Passos i Pilniak, Pound i Aragon, Bourroughs i Butor. W polskiej literaturze współczesnej najwybitniejsze realizacje kolażowe przyniosła twórczość L. Buczkowskiego i T. Różewicza³, ciekawe ich przykłady znaleźć można także w tekstach E. Stachury i M. Białoszewskiego.

Kolaż
w literaturze

Kolaż literacki (lub pewne jego aspekty) opisywano niejednokrotnie przy pomocy innych określeń: kontrapunktowość, symultaneizm, mozaikowość — to w wielu wypadkach terminy bliskie mu znaczeniem i zakresem użycia. Pojęcie kolażu używa się często wymiennie również z pojęciem montażu, lub nawet — jak w teoretycznej propozycji O. Čepana⁴ — podrzędnie w stosunku do montażu, który uzyskał tam status równoważny (lecz przeciwstawny) kompozycji, rozumianej w tradycyjnym, teore-

² Zob. E. Wolfram: *History of Collage. An Anthology of Collage, Assamblage and Event Structures*. Studio Vista. London 1975; U. Czartoryska: *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*. Warszawa 1973.

³ Zob. np. M. Piwińska: *Różewicz albo technika collage'u*. „Dialog” 1963 nr 9; J. Błoński: *Rozważania na czasie*. „Dialog” 1967 nr 4.

⁴ O. Čepan: *Jazykove predpoklady montážu v proze*. „Literaria — Studia i Dokumenty” XII Bratislava 1971.

tycznoliterackim sensie. W tym szkicu zachowane zostaną odmienne proporcje: pojęcie kolażu informujące o charakterze tworzywa oraz sposobie jego organizacji — uzyska nadrzędny status metody budowania artystycznej wypowiedzi; pojęcie montażu natomiast zachowa instrumentalne znaczenie techniki — montażu kolażowego, jako jednej z możliwości montażu dzieła sztuki. Wypada również przypomnieć dwa inne ekwiwalenty tego pojęcia: „*kus-kowej kompózcju*” J. Tynianowa⁵ oraz „*cut-up method*” R. Bourroughsa⁶.

Specyfika kolażu polega, jak się zdaje, nie tyle na wprowadzeniu innych zasad konstruowania tekstu, odkryciu nowego obszaru doświadczenia czy sposobu jego artykulacji, ile raczej na zintensyfikowaniu pewnych reguł budowy i własności konwencjonalnie literackiej wypowiedzi. Niespójność, wieloznaczność, metajęzykowość, intertekstualność — to kilka spośród cech charakterystycznych dla kolażu, które w mniejszej mierze i rozproszeniu właściwe są tekstom literackim w ogólności. Cytowanie, podstawowa czynność tego sposobu pisania, da się rozłożyć na dwie prymarne, skorelowane z sobą, operacje: *powtórzenie* jednostki pochodzącej z danego kontekstu, które jest semantycznym przekształceniem dzięki *zestawieniu* jej z elementami kontekstu innego. Chwył ten rozciągnięty na całości wyższego rzędu (konwencje, struktury, subkody) stanowi o konstytutywnych znamionach samej metody. Byłaby to zresztą pewna odmiana

Kolaż —
metoda

Cytowanie —
regułą

⁵ Zob. J. Tynianow: *Archaisty i nowatory*. Leningrad 1929, s. 25—26; idem: *Poetika. Istorja literatury*. Kino. Moskwa 1977, s. 162 oraz B. Eichenbaum: *Twórczość J. Tynianowa*. W: *Szkice o prozie i poezji*. Warszawa 1973.

⁶ Zob. T. Tanner: *City of Words. American Fiction 1950—1970*. New York 1971 Harper and Row, Publishers, s. 123 i n.

„chwytu uniezwyklenia” („*prijom ostranienija*” — termin W. Szklówskiego), przełamującego automatyzm językowy i system oczekiwań odbiorcy nowym, zwracającym na siebie uwagę, użyciem elementów językowych — dzięki „dekontekstualizacji” i bogatej informacyjnie resemantyzacji owych fragmentów tekstu.

Poszczególne elementy kolażu tekstowego zostają wyswobodzone z macierzystych kontekstów; występując w nowym układzie, mogą uzyskiwać wartość symboliczną dzięki aktualizacji semantycznego potencjału oraz uruchomieniu rozległego procesu konotacyjnego. Zasada cudzoślówości tworzywa sprawia, iż także „własny” tekst autora podlega owemu „efektowi obcości”, sytuując się na wspólnej z innymi płaszczyźnie wypowiedzi. Komentarz jest aspektem użytej metody. Poetyka kolażu, opierająca się na „metonimii rozwiniętej w wyliczenie”⁷, nie zezwala na tematyzację generalnego projektu integracji tekstu ani na wprowadzenie jednoznacznych instrukcji odczytania globalnego sensu. Uogólnienie informacji o znaczeniu i strukturze całego tekstu domaga się dopiero rozumiejącej — i zawsze niepełnej — interpretacji. Jak powiada J. Prokop, „*totum*, na które wskazują wszystkie *partes*, jest niejako ponad światem utworu”⁸. Szeroko pojęte ramy tematyczne bądź granice czasoprzestrzenne zapewniają zwykle istnienie minimalnego planu jedności. Kolaż tekstowy, należąc do klasy „dzieł otwartych” (w znaczeniu określonym przez U. Eco), posiada też ich charakterystyczne cechy, podziela przynależne im motywacje światopoglądowe takiego właśnie sposobu kształtowania artystycznej wypowiedzi.

Poetyka
kolażu

⁷ J. Prokop: *Tadeusza Różewicza walka o oddech*. W: *Lekcja rzeczy*. Kraków 1972, s. 162.

⁸ *Ibidem*, s. 163.

2

Proza Leopolda Buczkowskiego wykazywała cechy kolażowe od początku⁹; poetyka ta, we wczesnych tekstach pojawiająca się fragmentarycznie, od *Młodego poety w zamku* dominuje, nabiera charakteru systemowego, stając się jednocześnie podstawową metodą aktywności twórczej. Równocześnie wówczas pisarz rezygnuje z budowania, stosowanej wcześniej, skomplikowanej hierarchii graficznych przytoczeń wprowadzając w zamian metatekstowe (typu: „powiedział, że powiedział”, „powiada się tam dalej”) bądź sytuacyjne, kontekstowe wskaźniki cudzoślówości. Tak więc cytat¹⁰ — podstawowa jednostka kolażu tekstowego — pojawia się w twórczości Buczkowskiego w dwóch odmianach: krypto- oraz quasi-cytatu („cytatu struktury” — termin D. Danek). Wypływa z tego szereg istotnych konsekwencji. Po pierwsze, kryptocytat, choć dosłowny, domaga się lektury symbolicznej¹¹. Po wtóre, rezygnacja z graficznych wskaźników cudzoślówości nie przekreśla ikonizacji tekstu, jednakże tym, co zostaje przywołane, nie jest językowy cytat *sensu stricto* (wypowiedź), lecz cytat struktury (pewien język). Po

Krypto-
i quasi-cytaty

⁹ Zob. uwagi K. Wyki o „mozaikowej kompozycji” *Werte-pów: Książki o wsi*. W: *Pogranicze powieści*. Warszawa 1974 oraz wstęp H. Kirchner do *Pierwszej świetności*. Warszawa 1966.

¹⁰ O cytacie zob. m.in.: T. Cieślukowska: *Cytat w narracji*. W: *Z zagadnień języka artystycznego*. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”. Vol. CCCCLVII, Prace Językoznawcze, z. 54, Warszawa 1977; D. Danek: *O polemice literackiej w powieści*. Warszawa 1972; Z. Lissa: *O cytacie w muzyce*. W: *Szkice z estetyki muzycznej*. Kraków 1965; M. R. Mayenowa: *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*. Wrocław 1974; S. Morawski: *O cytacie bez cytatu*. „Nurt” 1966 nr 2 (16).

¹¹ Zob. K. Pisarkowa: *O dosłowności w języku literackim*. W: *Z zagadnień języka artystycznego*.

trzecie wreszcie, z trzech wymiarów kryptocytatu: jednostkowego (dosłowność faktu językowego), systemowego (przykładowe przywołanie subkodu) oraz symbolicznego (metonimiczność nacechowana symbolicznie) — pierwszy, acz ważny, uzyskuje podrzędne znaczenie; zasadnicze operacje wewnątrztekstowe dotyczą drugiej i trzeciej płaszczyzny. Oto przykład:

„Studiujemy”
rozstrzelywanie

„Jakkolwiek smutno jest strzelać dziewczęta, to jednak dobre to do studiowania. Łatwo jest strzelać do dziewcząt, chociaż studium uciążliwe. Niech sobie będzie uciążliwe, wystarczy, że studiujemy. Rozstrzelywanie prowokuje do studiowania. Studiujemy rozstrzelywanie” (K 32)¹².

Zdarzenie, o którym tu mowa, wyrażone zostało w języku ćwiczeń gramatyczno-stylistycznych, stało się przykładem wyjętym z preparacji czy podręcznika retoryki. Informacja, którą otrzymujemy w ten sposób, jest nader złożona. Czytelnik powiadomiony zostaje: o fakcie; o języku, którego używali ludzie tych czasów, a zarazem o formacji kulturowej, którą reprezentowali („Przydało ci się na coś gimnazjum”, P 111); o autorskiej ocenie (sformułowanej nie wprost, lecz równie wyraziście) stosunku języka do rzeczywistości — dzięki wielostronnie kontrastowemu sposobowi artykulacji. Efekt ten osiągnięty zostaje także poprzez aktualizację polivalencji słowa „studiować”, które oznacza tu, na przemian i równocześnie: uczyć się, badać, szkicować (np. rysunek czy obraz). Zestawienie faktu z pewnym zasobem mówienia (tu: subkodem przykładowości gramatyczno-stylistycznej) — nader odległych od siebie zakresami użycia i konotacją —

¹² Tak podaję lokalizację cytatów. Litera sygnalizuje tytuł, cyfra stronicę: D — *Dorycki krużganek*, Wyd. II. Kraków 1977; M — *Młody poeta w zamku. Opowiadania*, Warszawa 1959; P — *Pierwsza świetność*, Warszawa 1966; U — *Uroda na czasie*, Warszawa 1970; K — *Kąpiele w Lucca*, Warszawa 1974; O — *Oficer na nieszporach*, Kraków 1975; Kp — *Kamień w pielnuszkach*, „Odra” 1975 nr 9; J — *Jako ów tam ulan*, „Więź” 1976 nr 10.

buduje w całości symboliczny obraz niewydolności kultury, anachroniczności, dotkliwej nieprzyległości języka wobec rzeczywistości.

„Pamięta, że czytano mu w szkole na wzór z Wergiliusza obraz konia i kazano mu uważać jak tam słowa, nawet ich brzmienie i miara naśladowały furkanie, stąpanie kopytem, świstanie i rżenie. Patrzyłem na to ogromne malowidło i pytałem siebie: po co i na co policja w Szmulkach zużyła tyle pracy, tyle czasu, pieniędzy. Bo co może być w tej scenie pięknego! Piętnastu uzbrojonych ludzi morduje bezbronno (...) Ten polityczny niewolnik, leżący w śmiałym skrócie, bo głową do mnie, nogami w głąb obrazu, był męczony głodem. Nie można było dość napatrzeć się tej scenie” (P 110, por. także K 225).

„Niezwykłość” tego sposobu pisania wynika chyba głównie z metajęzykowych operacji dotyczących już ukształtowanych, zastanych, podsystemów językowych: po odłączeniu od naturalnego kontekstu elementy pewnego subkodu nabierają innych znaczeń, wchodzą w nowe relacje, a ich dawne funkcje prymarne (denotacyjne) przekształcają się w ironicznie wykorzystane funkcje sekundarne (konotacyjne) — stając się znakami nowego, budowanego w autorskim tekście, subkodu¹³. Technika kolażowa, nakładając na siebie rozmaite subkody, doprowadza do ich wzajemnego przenikania; metamorfozy przedmiotu, wypływające z jego potencjalnej wielowymiarowości, uzależnione są właściwie od systemu, w którym on aktualnie występuje. „W kilku miejscach był zapisany romans, który przebił się do snu, podczas, gdy straszne czynności, tej nocy wykonane, zostały opuszczone lub wytarte (...)” (P 39). Cytatowy charakter tworzywa czyni z tekstu wypowiedź typu figuralnego. Parataktyczna struktura całości domaga się odczytania posługującego się hermeneutycznym kołem; dostrzeżenie związków między dwoma lub grupą jednostek wymaga wprowadzenia pewnej hipotezy czy antycy-

Wojna
i klasyczne
wzory

Metajęzykowy
„chwyt uniezwyklenia”

¹³ Zob. U. Eco: *Pejzaż semiotyczny*. Przeł. A. Weinsberg. Przedm. M. Czerwiński. Warszawa 1972, s. 230 i n., 296 i n.

pacji całości. Natomiast relacje między poszczególnymi, obcymi sobie, elementami podporządkowane są prawu „powszechnej analogii”¹⁴, do którego skłania zresztą sama „mityczność” użytego materiału.

Drugi i trzeci
system
semiologiczny

Metatekstowy i metajęzykowy charakter tekstu pozwala określić go wyjściowo jako drugi system semiologiczny, z którego dopiero pisarz wznosi własną konstrukcję. Stosując terminologię R. Barthesa¹⁵, powiedzieć można najschematyczniej, że formą mitycznego znaczenia jest tu cytat empiryczny, pojęciem zaś cytat struktury, czyli wszystkie owe okazjonalnie podejmowane subkody, takie jak przykładowość gramatyczna, konwersacyjność, retoryczność, „romansowość”, malarskość, teatralność i inne. Znaczeniem byłaby tradycja rozumiana jako dziedzictwo, szczególne „Archiwum kultury”. Ujawniona w tekście strategia konstruuje trzeci system semiologiczny, w którym rolę formy pełnią zgromadzone w tekście podsystemy, pojęcie wyraża stosunek pisarza do zadań, które one mają realizować i jest tym, co można by nazwać „sztucznością”, zasadniczą nieadekwatnością i względnością każdego z tych sposobów mówienia o przedmiocie (a czego symbolem jest dla Buczkowskiego język „romansu”); znaczeniem zaś byłaby po prostu książka, czyli tekst, w którym dokonywane i przedstawiane są te operacje. Niemożność uzgodnienia rozbieżnych sekwencji znaczeniowych, ostatecznego uporządkowania i zcalenia tekstu, odsłania ostatni mityczny wymiar kolaży Buczkowskiego; jako układy elementów znaczących trzeciego systemu semiologicznego otwierają się one na nie ograniczony i nie przewidywany w całości proces czytania. Kompe-

¹⁴ Zob. A. Falkiewicz: *Dezercja Buczkowskiego*. „Twórczość” 1977 nr 1. Szkic niniejszy nawiązuje w kilku miejscach do wątków, które podjął także Falkiewicz.

¹⁵ Zob. R. Barthes: *Mit dzisiaj*. W: *Mit i znak. Eseje*. Wybór i słowo wstępne J. Błońskiego. Warszawa 1970.

tencja i aktualna odmiana czynności recepcyjnych pozwala odbiorcy wybrać jakiś wariant lektury, łączący się z innymi możliwymi sposobami interpretacji w hipotezie Księgi¹⁶ (Kp 62), w stosunku do której każdy tekst jest fragmentem, „notatkami do Dzieła”, a lektura niepełną i niewystarczającą. Wprowadzenie tego wymiaru mitycznego języka języków zakreśla jednocześnie maksymalne granice metajęzykowości.

Fragment
i Księga

3

„Struktura, prawidłowe stosunki między częściami pewnej całości, krzesła, krucyfiksy, deski — daremne zabiegi!” (K 144). Rozpad obrazu świata, systemów komunikacji, języka tradycji na poszczególne podsystemy, wiązki relacji czy wyizolowane fakty, które nie dają złożyć się w całość, motywowany jest wojennym doświadczeniem, z którego pisarz wyprowadza najdalej idące konsekwencje generalnego „przewartościowania wszystkich wartości”. Ów stan rzeczy funkcjonuje w prozie Buczkowskiego jako punkt wyjścia dla podejmowanych przez nadawcę prób uporządkowań, gdzie, jak powiada Lévi-Strauss o *bricoleur*'rze, „w toku nieprzerwanej rekonstrukcji z użyciem tych samych materiałów do roli środków powoływane są dawne cele: to co znaczone zamienia się w to co znaczące i odwrotnie”¹⁷. Strategia Buczkowskiego wyraźnie przypomina działalność *bricoleur*'a, konstruującego swoje przedmioty z wcześniej ukształtowanego tworzywa.

Działalność
bricoleur'a

¹⁶ O ważności tego motywu dla pisarstwa Buczkowskiego wspominał B. Owczarek. Zob. *Opowiadanie i semiotyka. O polskiej nowelistyce współczesnej*. Wrocław 1975, s. 199.

¹⁷ C. Lévi-Strauss: *Antropologia strukturalna*. Przeł. A. Zajączkowski. Warszawa 1969, s. 37.

„Zobaczmy go przy pracy; chociaż tym co go pobudza jest zamiar, to pierwszy krok praktyczny jest retrospektywny: musi sięgnąć do już istniejących narzędzi i materiałów: zestawić, ewentualnie zmienić ich inwentarz; wreszcie, co najważniejsze, wszcząć z nimi rodzaj dialogu, by uprzytomnić sobie nim dokona wyboru, wszystkie możliwe odpowiedzi owego zasobu na postawiony problem. Indaguje wszystkie te niejednorodne przedmioty stanowiące jego skarbiec, aby zrozumieć, co każdy z nich mógłby «znaczyć», co w sumie pozwoli określić zespół, o stworzenie którego chodzi, lecz który ostatecznie różnić się będzie od istniejącego zasobu tylko wewnętrznym układem części”¹⁸.

Aktualizacja
paradygmatów

Nadawca powraca więc do pojedynczych zdarzeń i stojących za nimi substruktur. Podejmując owe fragmentaryczne świadectwa, sporządza najpierw inwentarz faktów i możliwych form ich artykulacji: tego, co jest do powiedzenia. Służą temu zadaniu obficie stosowane wyliczenia, katalogi, spisy, „analizy fragmentów półki” itp.; wprost mówią o zamiarze aktualizacji paradygmatów formuły w rodzaju: „Co można powiedzieć o drzewach, które mijamy?” (*D* 148); „Mógłbym szczegółowo wymienić wszystko, co tam było” (*P* 80); „Wyliczcie wszystko, co znajduje się w karczmie” (*U* 51); „Mówiliśmy o małych działkach. Cóż powiemy o dorosłych i starych?” (*K* 97); „Wyobrażałem sobie najróżnorodniejsze kombinacje” (*K* 178); „Jaką rolę odgrywa obraz świata żelaznego kanclerza wśród wszystkich możliwych obrazów?” (*O* 11). Dążąc do powiedzenia „wszystkiego” („zapamiętać trzeba to wszystko”; „ty spiszesz wszystko”), nadawca przywołuje m.in. rozmaite gatunki użytkowego piśmiennictwa, jak podręczniki, rozmówki, raporty, instrukcje wojskowe, protokoły itp.

Repertuar przedmiotów (i zarazem narzędzi), który przywołany zostaje w tekście, tworzy zbiór teoretycznie nieskończony, acz każdorazowo zamknięty, ograniczony do tych elementów, które znalazły się w polu podległym ingerencji twórczej. Zgromadziw-

¹⁸ *Ibidem*, s. 33.

szy cały materiał, pisarz, jak *bricoleur*, wchodzi z nim w dialog, ujawniając możliwości semantyczne tkwiące w poszczególnych jednostkach (P 108, O 77). Próby porządkowania owego chaotycznego zbioru wyprowadzone są z analizy wojennej rzeczywistości i zmian, jakie do nowego świata wprowadza nowy „język wojny”, który rozszczepia bądź przekształca przedmioty oraz buduje nowe związki między faktami.

„Że karabin maszynowy nie jest rzeczą ani też własnością jakiejś rzeczy, o tym nie trzeba wspominać. Nazwać go formą rzeczy też byłoby błędem. Natomiast jest czymś, co sprawia, że między rzeczami zachodzą nieprzeliczone stosunki i porządki. Jest idem per idem. (...) Wszystkie te formy przestrzennego, czasowego i materialnego zjawiania się zaliczamy do składu rzeczywistości. (...) Dziewczęta są sumą realnych elementów w przestrzeni. Jeżeli teraz będziemy po prostu strzelać, bo tylko w ten sposób może być przestrzeń przedstawiona, to będziemy to mogli nazwać obrazem: dziewczęta z Będni przechodzą z jednego świata do drugiego bez możliwości uporządkowanego współistnienia z celowniczym z Eisenach” (P 120—121). „Cóż wtedy ma znaczyć poznanie karabinów? (...) Badamy granice, w jakich się one dadzą użyć za środek do celu, na przykład do składu świata i właściwego pojęcia samego siebie, przechodzenia samego siebie” (P 174).

Praktyka tego rodzaju ma charakter strukturalistyczny. Pisarz, gromadząc i rozkładając przedmioty, zmierza do odkrycia ich funkcji, pozwalającego utworzyć klasy elementów: „W zbiorze faktów obok tuzina takich wypadków, w których żołnierz miał zniknąć w lesie lub za jakąś firanką, w kącie zabudowań tajennych itp., znajdujemy wypadki, gdzie zniknięcie odbywało się poprzez ściany, w murze, w oknie, w szafie kancelaryjnej” (K 184). Prócz funkcji, jednostkami z poziomu języka są typy bohaterów: „Bohaterowie na moście do Przemysła wyrwą się z ram swego otoczenia i wciela się w życie idealne, w owe typy ogólne, znane nawet tym, którzy nie czytają i czytać nie mogą (...)” (O 12, por. także P 85). Klasy elementów pozostają

Dialog
z tworzywem

„Poznanie
karabinów”

Strukturalistyczna
praktyka

jednocześnie związane z repertuarem atrybucji — konkretnych własności, indywidualnych kontekstów, szczegółowych okoliczności — wprowadzonym zgodnie z przeświadczeniem sformułowanym w *Pierwszej świetności*: „Zapytany zaprzecza, aby mógł być poza nami, którzy go spostrzegamy. I rzeczy nie istnieją jako dane. (...) Nic bardziej prostackiego nad przyjęcie karabinów maszynowych samych w sobie, bez określonego położenia w każdej chwili i ciągłości w polu. Tu, ale nie tu — do niczego nie prowadzi” (P 102).

Strategii tej podporządkowany jest również plan wyrażenia: zbiór konkretnych wypowiedzi, traktowanych jako *exempla* aktualizujące poszczególne subkody, jak też różne rodzaje sztuki. To samo zdanie, którego autentyczność zaświadcza początkowo tryb protokolarny, odsłania stopniowo (lub równocześnie) swe nowe oblicza: okazuje się plotką lub wyobrażeniem, sceną z powieści, teatru czy filmu, zdjęciem fotograficznym lub obrazem. Szereg, który powstaje z owych systemów, sugeruje ich równoważność i ekwiwalencję. Czynności nadawcy podporządkowane są w całości jednemu celowi: restrukturalizacji całości; usiłuje on — równie niestrudzenie jak bezowocnie — „ustalić jakiś porządek między tymi klasami wypadków, opierając się na ich znamionach, nie zaś na ich przyczynach i skutkach przypuszczalnych, repetując przejścia między faktami” (P 230).

Bricoleur rozmawia z rzeczami i poprzez rzeczy; wybór i zestawienie elementów jest równocześnie refleksją nad nimi — komentarz stanowi nieodłączną część przedstawionego słowa. Pisarz występuje tu w roli mitologa, odsłaniającego mechanizm naturalizacji kultury, podejmującego analizę mitycznych języków nieuchronnie zniekształcających każdy przekaz. Znajdując się pośród znaków, które bada („pomyślałem i ja, że jestem w ten porządek wplątany, tylko nie wiadomo dlaczego

Mowa
i punkty
widzenia

i jak”, P 163), a nie ponad nimi, próbuje porządkować systemy od wewnątrz. Praktyka pisarza jawi się w tej perspektywie „jako jednostkowe poszukiwanie struktury, którego reguły polegają na wypróbowaniu fragmentów zdarzeń — co umożliwić ma narodziny sensu oraz niestrudzonym transformowaniu tych zdarzeń w funkcje — co doprowadzić ma do powstania struktury; podobnie jak bricoleur pisarz (...) może dostrzec sens tylko dzięki łączeniu inercyjnych jednostek, które ma przed sobą”¹⁹.

Poszukiwanie
struktury

Buczkowski określa status każdego z podmiotów mówiących w swoim „teatrze historii” przy pomocy pojęcia statysty²⁰. (U 262, K 12). Warto przyrzeć się bliżej tej postaci. Istnienie statysty ma w „klasycznym” teatrze charakter instrumentalny, a jego znaczenie, pozbawione głębi, powierzchniowe, zewnętrzne, jest w spektaklu funkcją działań innych postaci oraz modelującym znaczeniem klasy przedmiotów, do których należy; idealny statysta byłby czystym znaczącym. Stąd można o nim powiedzieć, że sam „nie ma znaczenia”, „nie ma sensu”. W relacji do głównych postaci pełni rolę widza, należy do tła, na którym rozgrywa się zasadniczy konflikt bohaterów. Będąc na równi aktorem i widzem, uczestnikiem i świadkiem, jest na scenie obecny, lecz niewidzialny — to anonimowy głos: „Kto tam? To ja” (O 24), „Ty ktoś jest? Zwróciło się do mnie jakieś pytanie” (J 61); lub postać-rekwizyt: „Na przykład: znaleziona na ziemi dziewczynka (na ziemi) zostaje nazwana, zależnie od

Statysta
w „teatrze
historii”

¹⁹ R. Barthes: *Essais critiques*, s. 186. Cyt. za: J. Sturrock: *The French New Novel. Claude Simon, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet*. London 1969, s. 144.

²⁰ O pojęciu statysty por. B. Uspienski: *Strukturalna wspólnota różnych rodzajów sztuki (na przykładzie malarstwa i literatury)*. Przeł. Z. Zaron. W: *Semiotyka kultury*. Wybór i opr. E. Janus i M. R. Mayenowa. Przedm. S. Zólkiewski. Warszawa 1975.

Tekstualny
spektakl

protokołu papuciem lub sweterkiem (...)" (P 236). Zanurzony we własnej czasoprzestrzeni, nie daje się pojąć poza nią. Autorska figura „dezertera”, dzielając podstawowe wyznaczniki „statysty” („antybohaterskość”, rozsunięcie członów znaku i dominacja znaczącego, dialektyka obecności i nieobecności itp.), w jednym różni się zasadniczo; dezerterski jest „skończonym mistrzem w sztuce zmieniania swej powierzchowności” (O 152), postacią, która przekracza wszelkie granice: „Ale my z Pajudą nie jesteśmy już ograniczeni do jednego przedmiotu, lecz możemy przejść na podstawie względności do każdego elementu, a więc do wszystkich znaczeń danego wyobrażenia ogólnego” (O 145). Można więc sądzić, że systematycznie przez Buczkowskiego stosowana metaforyka teatralna nie ma tylko charakteru ornamentacyjnego, określa natomiast istotną własność jego tekstów i praktyki kolazowania jako pewnego rodzaju teatru, w ramach którego przedmioty zmieniają swe funkcje i semantyczne oblicza²¹, a zasada re-cytacji anonimowych wypowiedzi pozwala traktować „ja”-mówiące (formy pierwszej osoby) jako pewną rolę, pozostawiającą ślady wcześniejszych artykulacji: „Gdy mówiła tak bez względu i ogródki o pewnym żandarmie i jemu podobnym oficerze, gdy skończył, powiada, uderzył go po ramieniu i powiedział, powiada, got zaj dank, dziękuj Bogu, żeś taki ładny chłopak” (K 181). Owa konstrukcja tekstu, przypominająca zasady organizacji monologu wewnętrznego, wyraźnie przeciwstawia się tradycyjnej kompozycji. Z „wielkich figur semantycznych” fabuła i narrator zostają odrzucone, bohater staje się podmiotem mówiącym, a jego imię redukuje swe znaczenie do roli „okazjonalnego zaimka”. Czasoprzestrzenie poszczególnych fragmentów wypowiedzi podporządkowane zostają swoistej przestrzeni tek-

²¹ Zob. Czartoryska: *op. cit.*, s. 25, oraz K. Janicka: *Sur-realizm*. Warszawa 1973.

stu, w ramach której doniosłą rolę pełni semantyczny dystans występujący między poszczególnymi elementami — osobliwa „pusta przestrzeń” przeznaczona do gry znaczeń i wypełnienia sensem.

Pusta
przestrzeń

„On jest zawsze ze swoimi przedmiotami, do których należy (...) I tak i nie. Prawidłowe stosunki między częściami pewnej całości to co innego” (K 236). Strategia autorskiej figury „dezertera” przybierającej kolejne maski, mówiącej zawsze „nie wprost”, poprzez „cudze słowa” (formuły M. Bachtina), konwencje i systemy przekazu, które dystansującym gestem zarazem eksponuje i obnaża, jest nader świadomym zabiegiem Buczkowskiego. Dzięki temu bowiem nadawca „wyobcowuje się w sytuację, przyjmując tworzące ją elementy, ale równocześnie ujawniając je, uświadamiając ich funkcję kształtującą, przekracza sytuację i panuje nad nią. Przewycięża aliencję przez to, że wydobrywa na jaw w strukturze narracyjnej alienującą sytuację”²². Badanie możliwych zastosowań i funkcjonalności bardzo obszernego i różnorodnego repertuaru subkodów (zarówno aktualnych, jak i archiwalnych, wyciągniętych z lamusa historii form wypowiedzi, jak i pożyczonych od współczesnych nauk szczegółowych), które podjęte zostaje przez kolaż tekstowy, pozwala traktować go jako formę krytycznego doświadczenia języka. „Jest to zatem krytyka języka w formie *bricolage*’u i, jeśli można tak powiedzieć, to *bricolage* jest krytyką własnego języka”²³.

Krytyka
własnego
języka

4

Jakkolwiek silne zdialogizowanie tekstów Buczkowskiego mogłoby sugerować do-

²² U. Eco: *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Tłum. L. Eustachiewicz. Warszawa 1973, s. 290.

²³ J. Derrida: *Structure, Sign, and Play in the Discourse*

Lektura-
-pisanie

minację narracji wypowiedawczej, to przecież nie ulega wątpliwości, że zdecydowanie nadrzędną, determinującą własności tekstu, rangę posiada wewnątrztekstowa sytuacja lektury-pisania. Wydaje się, że można mówić o trzech zasadniczych jej aspektach. Po pierwsze, nadawca ujmuje procesy percepcyjne przebiegające w ramach szczątkowo zachowanego przedstawionego świata jako rejestracja lektury tekstu rzeczywistości: „oczy do czytania tego wszystkiego”²⁴ (P 132); „Na murach miasta wojna pisała swój elementarz” (U 149); „Zostałem zupełnie sam z ołówkiem w rękę wśród niesamowitego terminu” (M 71). Po wtóre, zgodnie z przeświadczeniem: „Ludzkość doskonale odmalowuje siebie w dokumentach” (M 182), wytwarzanie tekstu potraktowane zostaje jako zapis lektury wszelkiego typu świadectw przede wszystkim pisanych (lecz również wspomnień, wyobrażeń, możliwości domagających się uzewnętrznienia i wyczerpania), przy użyciu szerokiego repertuaru technik przytaczania i weryfikacji źródeł, takich jak cytowanie, parafrazowanie, streszczenie, kolacjonowanie itp. (por. np. M 65, P 163, K 126, O 46). Wreszcie prymat tej sytuacji utwierdzony zostaje dzięki dokonanej w incipicie konstytucji generalnej sytuacji komunikacyjnej tekstu, związanej z jakąś formą wypowiedzi pisemnej: protokołem w przypadku *Pierwszej świetności*, „rozmówkami”

of the Human Sciences. W: The Languages of Criticism and the Sciences of Man. The Structuralist Controversy. Ed. by R. Macksey and E. Donato. The Johns Hopkins Press, Baltimore and London 1970, s. 255.

²⁴ W tym kontekście rozpatrywane przekształcenie tekstu T. Carlyle'a (*Sartor Resartus. Życie i zdania pana Toufelsdröckha w trzech księgach*. Przeł. S. Wiśniowski. Warszawa 1882): „mamy całą Ziemię i całe Niebo oraz oczy do patrzenia na nie” (s. 97), w postać: „mamy całą ziemię i całe niebo, i oczy do czytania tego wszystkiego” — jest nader znaczące.

w *Urodzie na czasie*, podręcznikiem retoryki w *Kąpielach w Lucca*, powieścią-kroniką historyczną w *Oficerze na nieszporach*. Pomijając już nawet ogólne wyznaczniki tekstu, wynikające z jego przynależności do komunikacji pisemnej, jedno przynajmniej wypada dopowiedzieć o specyficznych konsekwencjach dominacji pozycji piszącego: „Ponieważ pisanie nie jest nadawaniem — nadaje się tekst już napisany — piszący może formułować tekst z przerwami, poprawiać, przerabiać, zmieniać porządek części: to co pisze nie jest jeszcze tym, co będzie zakomunikowane, w każdej chwili może bowiem coś zmienić lub wykreślić”²⁵. Taka budowa sytuacji narracyjnej i podmiotu utworu, motywująca brulionowość i nieostateczność czynności pisarskich, określa również szczególny status całego tekstu jako dokumentalnego zapisu znaczącej aktywności, „dzieła otwartego” i zdialogizowanego, i nastawionego na podobną, aktywną i otwartą, podstawę odbiorcy. W tym przypadku, jeśli tak rzecz można, synchronicznej dialogiczności tekstu — ruchliwości semantycznej słowa, jego podatności na grę powtórzeń, permutacji, najrozmaitszych nawiązań między elementami, rozgrywającej się w przestrzeni wypowiedzi — odpowiada zdialogizowanie diachroniczne, dane palimpsestowym charakterem tekstu: „Nie mając innego papieru pod ręką, pisałem na marginesie gazety. Było to coś w rodzaju prozepopei” (U 200).

Minimalna aluzyjność nawiązań międzytekstowych, nie uwzględniająca możliwości czy też potrzeby deszyfracji źródła przytoczenia, pozwala sądzić, że kryptocytaty, parafrazy i streszczenia innych tekstów, obecne w prozie Buczkowskiego, funkcjonować mają jako anonimowe świadectwa, wiarygodne i znaczące przede wszystkim jako aktualizacja od-

Dominacja
piszącego

Dialogiczność

²⁵ J. Lalewicz: *Komunikacja językowa i literatura*. Wrocław 1975, s. 78.

Anonimowa
przestrzeń
wypowiedzi

powiednich podsystemów językowych (struktur stylistycznych i gatunkowych, subkodów itp.). Identyfikacja konkretnego „źródła” może w pewnych wypadkach ułatwić zrozumienie organizacji tekstu i zastosowanych technik kolażowania²⁶, nie zmienia jednak stanu rzeczy: nawiązanie dialogu z tradycją oznacza tu jednocześnie wprowadzenie tekstu w anonimową przestrzeń „Archiwum kultury”, aktywizującą metajęzykowy i metatekstowy aspekt wypowiedzi, w której zakwestionowane zostają pojęcia „własności” słowa, dzieła jako zamkniętego, spójnego organizmu czy jednoznacznego globalnego sensu utworu. Wydaje się, iż tym intencjom pisarza, *implicite* zawartym w strukturze tekstów, dobrze odpowiada pojęcie intertekstualności. J. Culler, referując poglądy francuskich badaczy, zwraca przede wszystkim uwagę na ich sprzeciw wobec badań „wpływów i zależności w literaturze”, na antygenetyzm tej koncepcji: „Pojęcie intertekstualności oznacza, że czytanie jest umieszczeniem dzieła w przestrzeni wypowiedzi, w relacji do innych tekstów i kodów tej przestrzeni, a samo pisanie indywidualną aktywnością: zajęciem miejsca w przestrzeni wypowiedzi. (...) Badanie intertekstualności nie jest rozpatrywaniem genezy i wpływów w tradycyjnym rozumieniu: to zarzucanie rozleglejszej sieci obejmującej anonimową praktykę dyskursywną, kody, których geneza jest nieznana, lecz które umożliwiają późniejsze teksty. Istotnie, Barthes specjalnie ostrzega przed kłopotliwym badaniem intertekstualności z polowaniem na źródła: *«les citations dout est fait un texte tout anonymes, irréperables, et cependant déjà lues»*; rzeczą zasadniczą jest, że funkcjonują one jako «już czytane»” (*already read*)²⁷.

Intertekstualność

²⁶ Zob. mój szkic *Teufelsdröckh redivivus albo o pewnym dialogu tekstowym*. „Teksty” 1978 nr 1.

²⁷ J. Culler. *Presupposition and Intertextuality*. „Modern Language Notes” Vol. 91 December 1976 nr 6.

Proces odbioru tekstu tego rodzaju powtarza jak gdyby fazy czynności podejmowane przez nadawcę; podobnie jak dla piszącego (P 236, U 147, K 82, O 57), pierwszą reakcją odbiorcy jest zagubienie, wrażenie niezrozumiałości tekstu. Postrzeżenie „dziwności” praktyki pisarskiej jest zarazem odebraniem prymarnej instrukcji lekturowej; odrzucającej system oczekiwań związany z recepcją utworów odpowiadających „klasycznej”, mimetycznej koncepcji literatury — powodującej natomiast skupienie uwagi odbiorcy na samym tekście i sposobie jego organizacji. Niezrozumiałość jest tu więc również szczególnym chwytem retorycznym wzywającym czytelnika do lekturowej inwencji, pozwalającej zrekonstruować płaszczyznę odniesienia, stworzyć skuteczną hipotezę spójności. Interpretacja metaliterackich i metajęzykowych form w rodzaju kolażu tekstowego polega zazwyczaj „na sprawdzeniu, jak korzystają z różnych rodzajów treści i środków artystycznych w celu wypowiedzenia się o przedstawieniu świata, które dokonuje się w literaturze”²⁸. W ramach owej czwartej, według klasyfikacji Cullera, płaszczyzny *vraisemblance*, każdy tekst, nieczytelny czy nonsensowny na innych poziomach, może stać się zrozumiały, dzięki wprowadzeniu perspektywy tłumaczącej mechanizm jego wytwarzania lub choćby przez prosty akt umieszczenia „nieczytelnych” wypowiedzi w obszerniejszym kontekście, gdzie nabierają znaczenia przykładu owej „nieczytelności”.

Wyeksponowanie fizycznej materialności tekstu-książki, rejestrującego za pośrednictwem medium piszącego pewien zespół elementów tekstowych odłączonych od swych uprzednich kontekstów i oko-

Proces
odbioru

²⁸ J. Culler: *Konwencja i oswojenie*. Przeł. I. Sieradzki. W: *Znak, styl, konwencja*. Wybrał i wstępem opatrzył M. Głowiński. Warszawa 1977, s. 178.

Prymat
znaczącego

liczności nadania, o nie znanej genealogii, wypowiedzi funkcjonujących jako *exempla* przedstawiające repertuar konwencji i subkodów²⁹ — utrwała tekstowy prymat elementu znaczącego, zwracając w konsekwencji uwagę na mechanizm powstawania i zanikania znaczeń. „O znaczeniach tylko się tu opowiada” (O 111) — stwierdza się wprost w *Oficerze na nieszpiorach*. Obfitość powtórzeń-przekształceń występujących w prozie Buczkowskiego, rola motywu metamorfoz czy funkcjonalne uzasadnienie budowania paradygmatycznych serii jednostek wyraźnie wskazują na zainteresowanie pisarza procesem sygnifikacyjnym i regułami jego przebiegu. Nadawca, jak *bricoleur*, umieszczony wewnątrz struktury, którą próbuje opisać, skazany jest na niespełnienie swego przedsięwzięcia. Jednakże w tym przypadku „cel jest drogą”, praktyka strukturalistyczna jest formą i pojęciem, *significansem* i *significatum* — sensem tej działalności. Przestrzeń tekstu otwiera pole możliwości, w którym dzięki wyliczeniom, przeciwstawieniom i innym możliwym relacjom, dającym się uzyskać między izolowanymi elementami, ożywa semantyczna aktywność słowa. „Że zaś nie możemy przedstawić sobie świata, w którym rzeczy by się tak nie miały, dlatego każdy element łączymy z każdym innym elementem bez różnicy i w każdej ilości, bo mamy bitwę z całą stanowczością, straszliwe uderzenie, łamanie kości. Niechże to diabli porwą!” (P 51). Nieobecność w wypowiedziach tytułowych tekstów Buczkowskiego kwalifikacji gatunkowych, ukierunkowujących zazwyczaj lekturę na pewien subkod („powieść”, „opowiadanie”, „kronika” itp.), pozo-

²⁹ Wydaje się, że jest to jedna z tych cech kolażu, które są zintensyfikowaniem generalnych własności wszelkiego typu tekstów lub nawet, jak to ujmuje Derrida, wszelkich znaków w ogólności. Por. J. Derrida: *Pismo i telekomunikacja*. Przeł. J. Skoczylas, przekład przejrzał S. Cichowicz. „Teksty” 1975 nr 3.

stawia odbiorcy swobodę w wyborze narzędzi i sposobów interpretacji. Metatekstowe formuły w rodzaju: „Z tych przelotnych obrazków mogą sobie zdolniejsi czytelnicy złożyć całość dla własnego użytku” (M 9), „W miejsce nieciągłości można sobie przedstawić wprowadzoną ciągłość” (P 118), nie zmniejszają tej swobody, stawiając jedynie wymaganie wzmożenia porządkującej aktywności czytelnika. Ramy tematyczne, ogólna teza dająca się zwerbalizować po lekturze całości, sytuacja komunikacyjna wprowadzona w incipicie tekstu i inne wskaźniki integracji tworzą jednak zespół przesłanek pozwalających ocenić zasadność i sensowność takiej konstrukcji wypowiedzi oraz podjąć — zawsze cząstkowe — próby jej interpretacji. Tekst jako układ elementów znaczących zbudowany na poziomie trzeciego systemu semiologicznego, o potencjalnie nieograniczonej ilości znaczeń, implikuje bowiem stały proces odczytywania i produkcji sensu. Zakorzenie kolażu w intertekstualnej przestrzeni przekształca naturalne zdialogizowanie wypowiedzi w rodzaj tekstualnego widowiska, w którym „wolna gra” elementów znaczących powołuje do chwilowego istnienia nieprzewidywalne w ilości i jakości postaci znaczenia. — „Co nie jest dialogiem? Wszystko jest dialogiem”³⁰.

Aktywność
czytelnika...

i „wolna gra”
znaczeń

³⁰ Leopold Buczkowski, w: Z. Taranienko: *Tygiel. Rozmowa z L. Buczkowskim*. „Argumenty” 1971 nr 13.