
Preparowanie mowy. *Uroda na czasie* Leopolda Buczkowskiego

Marta Bukowiecka

TEKSTY DRUGIE 2019, NR 3, s. 55–78

DOI: 10.18318/td.2019.3.4 | ORCID: 0000-0002-0405-7747

[słowo] jest to bydlę bardzo
skomplikowane i często zatrute.
Leopold Buczkowski¹

U*roda na czasie* Leopolda Buczkowskiego to literackie studium mowy, galeria wypowiedzi z różnych okresów i źródeł. Wedle Henryka Berezy autor wydo- był je „z oceanu żywej polszczyzny mówionej” i zasobów własnej językowej pamięci², przechowującej i odtwarza- jącej zdania, jak pisał krytyk, „nieskończenie piękne”³. W gruncie rzeczy zdania te niewiele mają wspólnego z proklamowaną przez Berezę „żywą mową” jako skon- wencjonalizowane frazy polszczyzny pisanej, przede

Marta Bukowiecka – dr, członkini Pracowni Poetyki Historycznej IBL PAN, sekretarz Redakcji „Tekstów Drugich”, członkini zespołu grantowego „Pisma zebrane Janusza Sławińskiego” (IBL PAN). Obro- niła właśnie pracę doktorską o formach nieliterackich w lite- raturze polskiej po 1956 roku. Kontakt: marta.bukowiecka@ ibl.waw.pl

-
- 1 Z Leopoldem Buczkowskim rozmawia Urszula Biełous, „Życie Lite- rackie” 1983 nr 46, s. 8.
 - 2 H. Bereza *Uroda na czasie*, w: *Związki naturalne*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1972. Cytuję przedruk za: „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2015 nr 3, s. 153.
 - 3 Tamże.

wszystkim użytkowej, odcięte od swej źródłowej sytuacji komunikacyjnej. Owo „odcięcie” polega nie tylko na przeniesieniu autentycznej wypowiedzi w ramy dzieła literackiego; chodzi tu przede wszystkim o odcinającą od realnego mówienia transformację, wyraźną ingerencję w znaczenie, która rozluźnia relację wypowiedzi wykorzystanej w *Urodzie* z jej hipotetycznym, uprzednim, autentycznym użyciem, o celowe zacieranie informacji, które pozwoliłyby osadzić wypowiedź w konkretnej sytuacji, przypisać ją określonemu bohaterowi, dostrzec w niej odwzorowanie „żywej mowy”.

Autor *Urody* wyeksponował puste formy wypowiedzi, z których wyabstrahował podmiot (konkretnie określoną postać) i które wypełnił treścią przypadkową, pretekstową i drugorzędną⁴. Ujawniają się tu, jak można by powiedzieć za Bogdanem Owczarkiem, głosy niczyje, tworzące kombinację wypowiedzi niewiadomych narratorów; nie sposób tych głosów „rozpoznać w warunkach zaniku sytuacji wypowiedzianej”⁵. Nie jest więc jasne (ani istotne), kto, w jakim celu i w jakich konkretnie okolicznościach wypowiada się w wypełniających utwór zdaniach ani do kogo kieruje swoje słowa⁶. Podmiotowość *Urody* jest więc skomplikowana; czytelnik widzi w tym utworze ślady czyjegós myślenia (odzwierciedlone w języku zachowanie, typ zaangażowania, nastawienie, emocje), ale nie widzi samego podmiotu – ani nadawcy pojedynczej wypowiedzi, ani (zwłaszcza w pierwszej części utworu) narratora zarządzającego całością tej bogatej językowej materii⁷.

Wedle Krzysztofa Uniłowskiego „symulowane w późnych utworach Buczkowskiego scenki nie reprezentują realnych, jednostkowych zdarzeń, lecz wyłącznie swoiste sytuacyjne *les genres*”⁸, w dużej mierze zdeterminowane przez gatunkowe ramy wypowiedzi, które, narastając w *Urodzie* bez uchwytnej zasady, kierują osobliwym tokiem zdarzeń. Wykorzystanie form gatunkowych

4 Na pretekstowy charakter wypowiedzi wykorzystanych w utworach Buczkowskiego zwraca uwagę Ryszard Nycz w *Tekstowym świecie*. Zob. tegoż *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Universitas, Kraków 2000, i Bogdan Owczarek w m.in. *Poetyce powieści niefabularnej*, PWN, Warszawa 1999.

5 B. Owczarek *Poetyka powieści niefabularnej*, s. 157.

6 Zob. M. Indyk *Jak jest zbudowana „Uroda na czasie” w: tejsze Granice spójności narracji. Proza Leopolda Buczkowskiego*, Ossolineum, Wrocław 1987, s. 81.

7 W dalszej części *Urody* ujawnia się narrator-dezertier, którego trudno scharakteryzować. Zob. R. Nycz *Oko i dłoń pisarza. Próba interpretacji dzieła Leopolda Buczkowskiego*, „Teksty” 1977 nr 3.

8 K. Uniłowski *Sztuka cytatu. Od powieści przez antypowieść do metapowieści*, w: tegoż *Granice nowoczesności. Proza polska i wyczerpanie modernizmu*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2006, s. 144.

służy w *Urodzie* nie tyle odzwierciedleniu reguł mowy, ile przede wszystkim ich problematyzowaniu. Wiąże się ono (jak można sądzić) z założeniem, że w nich samych kryją się scenariusze językowych zachowań i zwyczajów, determinujące role nadawcy i odbiorcy w komunikacji, ton, jakim się do siebie zwracają, postawę, jaką zajmują wobec omawianych spraw. Są to więc zjawiska w większej mierze zautomatyzowane przez język niż wynikające z oryginalnej, indywidualnej ekspresji; dlatego *Uroda* to układ anonimowych, artystycznie zniekształconych form wypowiedzi, a nie dialog konkretnych bohaterów.

Jedną istotną w tym utworze sprawą jest analiza skonwencjonalizowanych zachowań przypisanych gatunkowej formie wypowiedzi, drugą – demonstrowana przez Buczkowskiego, skądinąd modernistyczna, niemożność wypracowania własnej artystycznej oryginalności na poziomie stylu. Toteż autor ujawnia swój głos nie tyle w odrębnym porządku wypowiedzi, ile w sposobie odniesienia do ustabilizowanych form wypowiedzi, w innowacyjnych operacjach na formach gatunkowych, które odzwierciedla trafnie za pomocą stylu czy konstrukcji wypowiedzi, ale jednocześnie ostentacyjnie niewłaściwie na poziomie pragmatyki językowej. Na przykład nakłada na siebie dwie odległe formy, które w realnym użyciu nie mogłyby zostać złączone, czy zestawia w jednej scenie kilka wypowiedzi, które łączy wspólny temat, ale dzieli językowy rejestr. Zasadniczo opiera swoje operacje na zasadzie zamierzonej niefortunności użycia słowa, a głównym ich celem wydaje się wydobywanie problemu nieuchronnej naiwności mówienia i pisania – stąd wybór form z natury rzeczy zinfantylizowanych, związanych z dziecięcym doświadczeniem językowym, i uschematyzowanych, zbanalizowanych, udaremniających indywidualną ekspresję.

Jak pisała Hanna Kirchner, „kiedy pisarz tworzy quasi-dokumenty: rzekome preparacje łacińskie, wywody nibyfilozoficzne, jakby naukowe, czy też sceny «romansowe», przez nasycenie tekstu elementami przynależnej stylowi leksyki i frazeologii, czyni to często nie dla ich treści, lecz – by tak rzec – dla ich «wyglądu», bo w nim zawarty jest przekaz”⁹. Buczkowski zdaniem badaczki „zrobił kolekcję całej kultury i wypreparował z niej konwencję, czy też pokazał, że te wypowiedzi są konwencjami”¹⁰. Zabiegi przetwarzania

9 H. Kirchner *Leopold Buczkowski, albo uroda na czasie*, w: *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Kontynuacje*, red. A. Brodzka-Wald, L. Burska, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1996, s. 101.

10 *Jaki to genialny facet! Z Hanną Kirchner rozmawia Agnieszka Karpowicz*, w: „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2015 nr 3, s. 21.

wypowiedzi użytkowych w *Urodzie* – wybór form skonwencjonalizowanych, ich odpodmiotowanie i przetworzenie – można skojarzyć z różnie pojmowanym preparowaniem. Fragmenty cudzej mowy zostały wypreparowane ze swego źródłowego kontekstu użycia i spreparowane, a więc wytworzone (nie w znaczeniu konstruowania od podstaw, lecz w sensie aktualizowania modelu¹¹, powielania formy); zostały spreparowane, czyli również przerobione, przede wszystkim w tym sensie, że wypreparowano z nich podmiotowy głos. Preparowanie, co więcej, wywołuje skojarzenia z konserwowaniem martwych elementów przyrody. W *Urodzie na czasie* znalazły się nie tyle wypowiedzi, ile atrapy, puste formy, kwestie powiedziane anonimowo w niejasnych okolicznościach. Zebrane razem, tworzą studium przypadków, jak kolekcja wypchanych ptaków czy zestaw preparatów mikroskopowych. Zachowują ślady dawnego życia, ale zasadniczo powstały po to, by móc im się przyjrzeć; utwór ma więc charakter literackiej analizy metajęzykowej¹².

Jak można przyjąć za Grzegorzem Grochowskim, który w książce *Pamięć gatunków* omawia to zagadnienie w szerokim teoretycznym kontekście (a więc nie w odniesieniu do twórczości Buczkowskiego), różnorodne gatunki wypełniające *Urodę* mają bardziej złożone funkcje niż organizacja materii słownej czy utrwalanie artystycznej konwencji; stają się w tym utworze „narzędziem kreowania sensów, kategorią «znaczeniorodną», interpretacyjną”¹³. Skoro, jak pisze Stanisław Balbus, „taksonomia genologiczna [...] przeniosła się [w kulturze współczesnej – przyp. M.B.] z obszaru paradygmatyki form literackich w rejony hermeneutyki tych form”¹⁴, należy badać wedle Grochowskiego nie same przedmioty genologiczne, ale „sposoby, motywacje oraz cele ich wykorzystania”¹⁵.

11 R. Nycz *Tekstowy świat...*, s. 273.

12 Na „przesunięcie uwagi ze zdarzeń na nadzwyczajną ważność języka” zwrócił uwagę Bogdan Owczarek; widział w tym odnowienie komunikacji literackiej, zob. tegoż *O kilku ideach ważnych dla rozumienia prozy Leopolda Buczkowskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2014 z. 3, s. 133. O metajęzykowym znaczeniu utworów Buczkowskiego pisał również Ryszard Nycz, zob. tegoż *Tekstowy świat...*

13 G. Grochowski *Tekst, gatunek, znaczenie. Wokół semantyki form gatunkowych*, w: tegoż *Pamięć gatunków. Ponowoczesne dylematy atrybucji gatunkowej*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2018, s. 116.

14 S. Balbus *Zagłada gatunków*, w: *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000, s. 27, cyt. za: G. Grochowski *Tekst, gatunek, znaczenie...*, s. 116.

15 G. Grochowski *Tekst, gatunek, znaczenie...*, s. 116.

W swojej rozprawie badacz zastanawia się m.in. nad zagadnieniem procesów sensotwórczych stymulowanych przez instrumentację gatunkową wypowiedzi¹⁶. Semantyka form gatunkowych wedle Grochowskiego umożliwia pośrednie wyrażanie postaw ideowych i przeświadczeń filozoficznych¹⁷, jest bowiem „obrośnięta” znaczeniami, wyposażona w środki ujmowania rzeczywistości, obciążona ładunkiem ideologicznym¹⁸. Wydaje się, że na tym polega semantyka form nieliterackich w *Urodzie* – na instrumentacji gatunkowej, aktualizowaniu, problematyzowaniu, analizowaniu znaczeń zapisanych w „pamięci gatunku”. Formy gatunków użytkowych mają w *Urodzie* złożoną funkcję semantyczną, zasadniczo nie służą mimetycznemu umotywowaniu wypowiedzi, osadzeniu jej w prawdopodobnej sytuacji komunikacyjnej, uobeczeniu doświadczenia językowego. Przyjmują raczej funkcję instrumentalną, podporządkowaną idei metajęzykowej analizy reguł konstruowania wypowiedzi mówionej i pisanej, potocznej i literackiej. Stają się także składnikami niestematyzowanej bezpośrednio koncepcji literatury, literackości czy pisarskiej oryginalności, głęboko zakorzonej w doświadczeniach pisarza.

Kontrasty

Zbrane w *Urodzie* zdania, zwłaszcza w początkowej części utworu¹⁹, nie układają się w opowieść, lecz w indeks nieprzystających do siebie wyrażen; nie łączy ich przyczynowo-skutkowa logika wypowiedzi, nadrzędna reguła scalająca, nie wiążą ich w całość wspólne sprawy, tematy i problemy zakreślone horyzontem jednego świata przedstawionego; są to wyimki z różnych realiów, konwencji literackich i sytuacji mówienia, a ich bezpośrednie złączenie w jednym większym fragmencie jest możliwe tylko na prawach poetyki absurdu, w artystycznym kontekście oderwanym od reguł rzeczywistej komunikacji językowej.

Jeśli w pozaartystycznych sytuacjach posługiwania się językiem zakres stosownych tematów i zachowań językowych wyznacza i determinuje

16 Tamże.

17 Tamże, s. 117.

18 Tamże, s. 119.

19 W drugiej części *Urody* cudze kwestie pojawiają się rzadziej i wedle słów Stanisława Barańczaka „na spoistej powierzchni stylizacji zaczynają się [...] rysować pęknięcia i szczeliny: to nimi właśnie wkracza nieskładna, niejasna, rwąca się wciąg [...] opowieść o dezertierce, która w dalszej partii tekstu staje się czynnikiem dominującym, spychającym na dalszy plan stylizacyjne wstawki”, S. Barańczak *Oczy Lizawieży Prokofiewny*, „Odra” 1971 nr 6.

sytuacja mówienia, Buczkowski w *Urodzie* tę zasadę odwraca i buduje utwór z przykładów odmiennych sytuacji mówienia, które łączy ze względu na wspólny temat. A więc to temat determinuje zbiór możliwych sytuacji, a nie sytuacja – zbiór możliwych tematów. Widać to np. w przedstawionej w *Urodzie* scenie biesiadowania, w której naturalny dla niej temat jedzenia kieruje tok wypowiedzi w stronę spraw bardziej lub mniej powiązanych z nim merytorycznie (anatomiczna budowa języka, znaczenie tłuszczu w malarstwie olejnym), ale obcych stylistycznie i pragmatycznie, niemieszczących się w prawdopodobnym przebiegu tego typu rozmowy.

Te kiełbasy są bardzo dobre.

Byłyby lepsze, gdyby ich smak był bardziej czosnkowy.

Co mówisz? Uważam, że zanadto tłuste i na wpół surowe. Ale za to bigos jest wyśmienity [...]

Kieliszek wódki na zamknięcie posiedzenia. Pijmy i jedzmy.

Kiedy się ma pokarm w ustach, nie należy ani rozmawiać, ani się śmiać, żeby się nie zakrztusić lub, co gorsza, nie zadławić, gdyż część pokarmu może wpaść do krtani zamiast do przełyku.

A dobrze jest też wstrzymać się od biegania.

Niedojrzałe owoce są zielone i bardzo kwaśne. Zjadając je, łatwo można zachorować. Innym razem opowiem pani historię o pewnym chłopcu, który się objadł surowych jabłek [...]

Olej z orzechów jest wyborny.

Niedawno kilka osób widziałem w parku jedzących orzechy.

Tak. Orzechy posiadają olej tłusty, który ma wielkie znaczenie w malarstwie olejnym. Pieńki służą do wyrobu lasek, biczysek, a węgiel z leszczyny poszukiwany jest przez malarzy do rysunku.

A wiśnie?

Gotowane z miodem dają tak zwany wiśniak.

Jednak siedliskiem smaku jest język – duży czerwony mięsień, bardzo ruchliwy, miękki i giętki, przyrośnięty do gardła. Za pośrednictwem języka możemy rozróżniać smak słodki, gorzki, kwaśny i słony. Językiem możemy wykonywać rozmaite ruchy – wyciągać, wciągać, zginać, mlaskać. Język jest koniecznie potrzebny w mowie. Bo na przykład znalazłem się pewnego razu po bitwie, nie wiem też jakim sposobem, u jednego z moich adiutantów przy końcu Wielkiego Tygodnia. (s. 17-18)²⁰

²⁰ L. Buczkowski *Uroda na czasie*, PIW, Warszawa 1970. Wszystkie cytaty z *Urody* pochodzą z tego wydania. Numery stron zapisują po cytacie w nawiasie.

Widziana w całości „rozmowa” ujawnia kilkakrotne zmiany fragmentarycznie ukazanych sytuacji mówienia, które zespała – mimo skrajnej pragmatycznej odmienności przywołanych tu „gatunków mowy” i rangi związanych z nimi spraw – temat-pretekst: jedzenie²¹. Nagłych zmian stylu i pragmatyki wypowiedzi nie motywują ani zdarzenia, ani porządek rozmowy, nie uzasadnia jej też ani w żaden sposób nie wprowadza narrator. Zresztą *Uroda* jest utworem zasadniczo nienarracyjnym²², nie ujawnia się tu, zwłaszcza w pierwszej jego części, wypełnionej wielością cudzych tekstów, głos nadrzędny względem ledwo rozpoznawalnych nadawców pojedynczych wypowiedzi.

Przywołane w tych odrębnych zdaniach informacje nie mają żadnego znaczenia w przebiegu szczątkowej fabuły tego fragmentu *Urody*; wyróżniają się zamierzoną i demonstrowaną komunikacyjną niestosownością; są niestosowne na poziomie świata przedstawionego (w towarzyskiej pogawędce przy stole niewłaściwa i niezasadna jest informacja o technikach pozyskiwania węgla ani podawanie medycznej definicji języka, o ile nie jest to fabularnie umotywowane np. wypowiedzią biesiadującego lekarza czy górnika) i na poziomie relacji nadawczo-odbiorczej. Znaczące są tu natomiast modalne właściwości mówienia, a więc np. drugorzędność informacyjnego konkretności w towarzyskich ceremoniałach słownych, ich sprawcza wartość, rola kulminowania napięcia, związanego z potrzebą nadawania struktury spotkaniu, a także rangi i roli jej uczestnikom. Fragment zwraca uwagę na wyznaczniki werbalnych konwenansów, sposobów podtrzymywania kontaktu, a także na mentorski ton przestrogi czy przytoczonej tu definicji ze szkolnego podręcznika.

Odmienne formy wypowiedzi, połączone pretekstowym tematem jedzenia, zestawiono na zasadzie kontrastu²³, który eksponuje i ewokuje wiele

21 Maria Indyk zwraca uwagę na powiązania asocjacyjne (s. 78), „skojarzenia pamięciowe, podobieństwa tematyczne, symultanimizm” (s. 80). Wskazuje także na „zasadę jednego tematu”, s. 84.

22 Bogdan Owczarek widzi w tym zasadę późnej twórczości Buczkowskiego; zdaniem badacza pisarstwo tego autora od czasu *Pierwszej świetności* (wydanej w 1966 roku), wiąże się z nieustannym poszukiwaniem i praktykowaniem nienarracyjnego sposobu komponowania tekstów literackich”, B. Owczarek *O kilku ideach...*, s. 134-135.

23 Kontrast to jedna z cech kolażu literackiego, w którego ramy wpisuje się twórczość Buczkowskiego, również *Uroda na czasie*. Jak pisze Ryszard Nycz, kolaż z definicji powinien łączyć elementy pozaartystyczne z wysokoartystycznymi (tegoż *Tekstowy świat...*, s. 291-292). Te ostatnie w *Urodzie* pojawiają się w większym nasileniu w drugiej części utworu, krytycznie przetwarzającej konwencje powieściowe. W pierwszej części, której przede wszystkim przyglądam się w tej analizie, elementy wysokoartystycznej pojawiają się rzadko.

znaczeń: wyjaskrawia właściwości sąsiadujących ze sobą zdań z różnych porządków, eksponuje ich wzajemną obcość i nieprzystawalność, uchyla ich bezpośrednie, przedmiotowe znaczenie, ustanawia metajęzykową wartość przytoczonych słów, a także ich rolę literackiego tworzywa, wikła je w sens absurdalny, nadaje całej tej wypowiedzi ironiczną wymowę, staje się znakiem nadrzędnej, podmiotowej ingerencji artystycznej, którą można uznać za sferę niebezpośredniej, lecz wyrazistej autorskiej ekspresji.

Autor zdaje się obnażać i ośmieszać puste wielosłowie towarzyskich zachowań językowych, znikomą wartość informacyjną i retoryczną przytoczonych tu cudzych relacji („Niedawno kilka osób widziałem w parku jedzących orzechy”) i brak dystansu mówiących, widoczny w zbędnych słowach przesady („język jest koniecznie potrzebny w mowie”) czy redundancjach („[...] żeby się nie zakrzusił lub, co gorsza, nie zadławił”). Piętnuje również naiwność, którą tu konotują poza wszystkimi powyższymi właściwościami mówienia, również definicje czy innego typu formuły objaśnienia, tłumaczące sprawy banalne („Za pośrednictwem języka możemy rozróżnić smak słodki, gorzki, kwaśny i słony”; najbardziej wyrazisty przykład z innej części utworu: „Woda jest bardzo potrzebna, toteż jest jej dużo na świecie”, s. 82). Innym sposobem ewokowania naiwności w *Urodzie się* – obce czytelnemu ironicznemu zdystansowaniu autora – czułościowe wyznania przywołujące na myśl sentymentalizm („Wzruszającą jest rzeczą widzieć młodą panienkę poświęcającą się z wyrzeczeniem się samej siebie”, s. 61).

Ostatnie zdanie cytowanego wyżej fragmentu to oderwany od kontekstu biesiadnego i od tematu, który spaja odrębne zdania, nieczytelny urywek cudzej wypowiedzi („Język jest koniecznie potrzebny w mowie. Bo na przykład znalazłem się pewnego razu po bitwie, nie wiem też jakim sposobem, u jednego z moich adiutantów przy końcu Wielkiego Tygodnia”), przyklejony bez większego sensu do poprzedniej formy wypowiedzi; naiwność poprzedzających go banałów wyostreza sens tego semantycznie złożonego zabiegu.

W niektórych fragmentach kontrast form wynika z nałożenia na siebie wypowiedzi zupełnie obcych pod względem językowej pragmatyki. Oto fragment, w którym właściciele starej karczmy planują jej remont, a ich wypowiedź przybiera formę przedszkolnej rozmowy z dziećmi.

Jakie są rodzaje wódki? Wymieńcie je. Wyliczcie wszystko, co znajduje się w karczmie, stoły, ławki, karafki. Wszystko trzeba nazwać właściwie. Przez jesień i zimę ściany w karczmie się powalały wskutek kurzu i dymu – trzeba je znowu pobielić. Murarz bieli karczmy wapnem. Co jeszcze

widać brudnego? Ławki, stolki, szynkwasy. Trzeba je na nowo pomalować. To robią malarze. W naszej karczmie malarze używali innych farb. Drzwi pomalowali na zielono. (s. 51-52)

Skierowane do dziecka pytanie o znane mu rodzaje wódki czy elementy brudnej karczmy nie wróży powodzenia, tj. wiążącej odpowiedzi, pomijając oczywisty fakt, że nie jest mu potrzebne ani dla niego odpowiednie, nie jest więc prawdopodobne w przedszkolnej rozmowie. Włączenie tego tematu w ramy rozmowy z dziećmi ma oczywisty cel wywołania efektu nieprzystawalności dwóch sytuacji mówienia: naiwnego dziecięcego doświadczenia językowego ze stereotypem „maczystycznej” mowy ekip remontowych (tu nieprzedstawionej, lecz ewokowanej). Ta osobliwa wypowiedź, choć nie jest możliwa w realnej komunikacji, na poziomie języka celnie odzwierciedla edukacyjne elementy rozmowy z małymi dziećmi, takie jak pytanie angażujące odbiorców w zabawę, której celem jest wyliczenie kilku zjawisk służące ich kategoryzacji, czy wprowadzenie uschematyzowanych zdań określających podstawowe czynności i funkcje („Murarz bieli karczmy wapnem”, „To robią malarze”). Literacka, artystyczna wartość tego fragmentu polega na zakłóceniu harmonii formy wypowiedzi i jej naturalnego uwarunkowania komunikacyjnego, jak można by powiedzieć za Grzegorzem Grochowskim. Buczkowski sprowokował w tym fragmencie konflikt „między obecnym wirtualnie wzorcem gatunkowym a faktycznym ukształtowaniem wypowiedzi”²⁴, naruszając komunikacyjną maksymę sposobu, która oznacza dopasowanie gatunku do treści²⁵. Wskutek owego naruszenia, jak pisze Grochowski, powstają implikatury intertekstualne, które decydują o sensie wypowiedzi²⁶ i wzbogacają strukturę dialogowych odniesień między zacytowanymi w *Urodzie* wypowiedziami. Sens użycia formy gatunkowej wynika tu wedle badacza nie z jej konotacji zwyczajowych (jak w mimetyzmie formalnym), lecz z ustanawianych *ad hoc* odchyień²⁷.

W każdym podobnie wyodrębnionym fragmencie *Urody* – w którym łączą się właściwości kilku gatunków czy stylów, nieprzystających do siebie, celowo rażących kontrastową odmiennością, niemożliwych w realnej wypowiedzi

24 G. Grochowski *Tekst, gatunek, znaczenie...*, s. 133.

25 Termin Stanisława Balbusa objaśniam za Grzegorzem Grochowskim.

26 G. Grochowski *Tekst, gatunek, znaczenie...*

27 Tamże, s. 131.

– pojawia się co najmniej jeden czynnik uzasadniający ich zestawienie na poziomie artystycznym; nigdy nie są połączone zupełnie swobodnie, bez żadnej reguły. W każdej też wypowiedzi wyraźnie wyodrębniają się cechy pozwalające od razu dostrzec w niej wariant jakiejś formy. Taką funkcję pełni w powyższym przykładzie charakterystyczna forma pytania kierowanego do dziecka. W cytowanych wcześniej przykładach elementem spajającym kilka różnorodnych wypowiedzi był ich wspólny temat. Oczywiście ani celnie odtworzone dziecięce pytanie nie czyni przetworzonej literacko wypowiedzi prawdopodobnej w przedszkolu, ani temat jedzenia nie wiąże definicji języka i kurtuazyjnej uwagi w spójną rozmowę – w obydwu przypadkach te elementy są śladem artystycznej ingerencji nadrzędnego podmiotu i uwiadamiają jego własne osobliwe reguły łączenia słów w większe całości.

Fabularnie nieumotywowane frazy z przedszkolnej czytanki, użyte poprawnie, w naturalnym dla siebie pozaliterackim kontekście nie zwracają uwagi np. na właściwy tej formie sposób odniesienia do rzeczywistości, związany z nim mentorski ton, nieuchronną naiwność mówienia, uschematyzowaną wizję świata, dostosowaną do perspektywy dziecka. W *Urodzie na czasie*, w szerszej perspektywie spojrzenia na ten fragment, wyostreza właściwości tej formy, wyodrębnia ją, czyni z niej kwestię, po pierwsze, otoczenie protokołów, definicji i wykazów, a więc form całkiem odmiennych pragmatycznie, a po drugie – kontekst literacki, który w przypadku eksperymentalnego dzieła o wysoce skomplikowanej semantyce staje się otoczeniem pod każdym względem egzotycznym dla formy, której rolą jest jak najbardziej przystępne przedstawienie rzeczywistości w jej uproszczonej, schematycznej postaci. Rażąco niewłaściwe zastosowanie jakiejś formy kieruje na nią uwagę, wyodrębnia jej właściwości i normatywne sposoby jej użycia, daje również nowe znaczenie. Tak jak np. garnitur założony na plażę może stać się przedmiotem performansu, ekscentrycznej autoprezentacji czy oznaką psychicznych zaburzeń. Celowo niewłaściwe użycie słowa jest formą jego semantyzacji²⁸.

Tak funkcjonują w *Urodzie*, zwłaszcza w jej wielogłosowej pierwszej części, wszystkie formy wypowiedzi; żadna nie stanowi neutralnego tła dla form ekscentrycznie odmiennych. Medyczna definicja mózgu, pogawędka przy płocie i schemat powieści romansowej są tu w równej mierze „niestosowne”, do niczego nie pasują i celowo uwierają swoją sztucznością; autor zdaje się nie identyfikować z żadną z tych form, a swój stosunek do języka ujawnia przez krytyczne, zdystansowane, prześmiewcze odniesienie do mowy.

28 G. Grochowski *Pamięć gatunków...*, s. 121.

Tryby przytoczeń

Z czego konkretnie składa się *Uroda na czasie*? Źródłowym kontekstem bibliograficznym są w utworze Buczkowskiego zasadniczo dwie pozycje, wskazane przez badaczy tej twórczości²⁹: rozmówki polsko-francuskie Eugonii de Rochetin Bocquel z 1850 roku i eksperymentalny utwór literacki Thomasa Carlyle'a *Sartor Resartus* z 1834 roku (wedle Zygmunta Trziszki, Buczkowski traktuje ten utwór jak słownik, z którego wybiera pojedyncze wyrazy, sformułowania i zwroty, swobodnie je parafrazuje i uzupełnia własnym materiałem słownym³⁰). Cytatowy charakter tych wypowiedzi został w *Urodzie* zatarty, notabene Buczkowski ani razu (bodaj w żadnej swojej książce) nie wskazał źródła przytaczanego czy parafrazowanego fragmentu. Cytaty można jednak dostrzec i wskazać, zwłaszcza fragmenty rozmówek polsko-francuskich wyodrębniają się wyraźnie na tle bardziej współczesnych wypowiedzi *Urody*. Zestandardyzowane rozmowy rodem z mieszczańskiej XIX-wiecznej Francji, ceremonialne, pełne wyszukanych kurtuazji, są jak słowne eksponaty muzealne.

Poza cytatami, które mimo braku odesłań można jednak wskazać, językowy budulec *Urody* tworzą również swoiste dla prozy Buczkowskiego kryptocytaty, zdefiniowane przez Ryszarda Nycza w analizie tej twórczości. Kryptocytat to forma pośrednia „między cytatem oznaczonym (jednostką obcego idiolektu) a kliszą (obiegową jednostką socjolektu). Wprowadzony [...] do tekstu nowego, czyni z niego zarówno wypowiedź metajęzykową, jak jawnie intertekstualną, a przy tym permanentnie dwuznaczną: gra między dosłownością a symbolicznością; między tym, co jednostkowe, subiektywne i oryginalne a tym, co anonimowe, obiektywne i konwencjonalne; między naturą a kulturą; sztuką a rzeczywistością”³¹. Wypowiedzi wykorzystywane w prozie Buczkowskiego, jak można napisać za Ryszardem Nyczem, są wiarygodne i znaczące jako aktualizacje odpowiednich podsystemów językowych (struktur stylistycznych i gatunkowych, subkodów)³², stanowią

29 R. Nycz *Tekstowy świat...*; T. Błażejowski *Przemoc świata. Pisarstwo Leopolda Buczkowskiego*, Wydawnictwo UE, Łódź 1991; B. Owczarek *O kilku ideach...*; A. Karpowicz Kolaż. *Awangardowy gest kreacji*, Wydawnictwa UW, Warszawa 2007; M. Szybist *Książki jakich mało*, „Życie Literackie” 1971 nr 12.

30 Z. Trziszka *Leopold Buczkowski*, PIW, Warszawa 1987, s. 177. Szczegółową porównawczą analizę fragmentów *Sartora* i fragmentów twórczości Buczkowskiego przeprowadził Tadeusz Błażejowski, w: *Przemoc świata...*

31 R. Nycz *Tekstowy świat...*, s. 280.

32 Tamże, s. 273.

wypowiedzi niezwiązane bezpośrednio z konkretnym źródłem, lecz mocno skonwencjonalizowane, zastygłe w formach gatunkowych, zdeterminowane retorycznie i stylistycznie, powiązane z hipotetycznymi i rozpoznawalnymi, lecz nie konkretnymi sytuacjami wypowiedzianymi, wzięte ze wspólnotowego, powszechnego zasobu „gatunków mowy”. Ryszard Nycz w opisie prozy Buczkowskiego określił tego typu formy językowe jako wypowiedzi typu figuralnego³³, domagające się lektury symbolicznej czy alegorycznej, wykraczającej poza konkretność sensu³⁴, subkody związane z takimi funkcjami mowy jak przykładowość gramatyczna, konwersacyjność, retoryczność, „romansowość”, malarskość, teatralność³⁵.

Autor stale komplikuje przekaz form tekstowych, łącząc kilka technik ich przedstawienia, kilka sytuacji komunikacyjnych, które implikują innego rodzaju kontakt nadawcy i odbiorcy, inny ich stosunek do poruszanych spraw, inny cel i charakter rozmowy. W cytowanym niżej przykładzie różnorodność wypowiedzi wynika nie tyle (choć również) ze złączenia form językowych, ile ze zmiany perspektywy mówiącego podmiotu.

Pokażę pani mój zapas nasion. Te gruszki są kamieniste. A gdyby mięso gruszki nie było przykryte skórka, toby się zawałało od kurzu, zeschnęło od słońca i zgniło od wody deszczowej. Więc czy człowiek zjadając gruszkę wyrządza jej szkodę? Wcale nie. Tylko pamiętać trzeba, żeby ziarenka do ziemi włożyć, niczego więcej od nas nie wymaga. Tymczasem zrobimy sobie gruszkę z gliny. Niech każdy opisz gruszkę, jaką widział. Chodzi mianowicie o to, żeby każdy człowiek miał jasne pojęcie o swojej odpowiedzialności i aby był wolny od opisu innych. (s. 40)

Fragment otwiera rozmowa wokół spraw ogrodniczych, związanych z sadzeniem gruszy. Dalej typ sytuacji komunikacyjnej też przez chwilę staje się czytelny; autor wykorzystuje technikę tematycznego zespolenia odrębnych wypowiedzi i, wyzyskując motyw gruszki, wprowadza formę dziecięcej rozmowy („Niech każdy opisz gruszkę, jaką widział”, zresztą poprzednie zdanie: „Tymczasem zrobimy sobie gruszkę z gliny”, wprowadzające odcień prostodusznej familiarności, brzmi jak wzięte ze szkolnego kółka plastycznego).

33 Tamże, s. 261.

34 Tamże, s. 262.

35 Tamże.

Główna semantyczna bohaterka tego fragmentu, gruszka, pokazana jest z kilku stron, w kilku aspektach, w kilku sytuacjach mówienia, co przywodzi na myśl symultaniczność opisu wielu sytuacji komunikacyjnych nałożonych na siebie w jednym fragmencie. Widzimy tu gruszkę jako owoc i jako plastyczny obiekt przedstawienia, zarazem prawdziwą i sztuczną, jeszcze nie zasadzoną, a już przejrzałą i zgniłą, opisaną ze względu na swoje zwyczajne, praktyczne cele, przez wytyczne dotyczące jej uprawy, i poetycko, surrealistycznie (gruszka mięsna i kamienista). W ostatnim zdaniu odzywa się milczący na ogół nadrzędny podmiot *Urody* i formułuje wieloznaczną przestrożę; zwłaszcza ten jej fragment: „chodzi o to, aby każdy człowiek był wolny od opisu innych”, można rozumieć rozmaicie – jako uwolnienie od stereotypowego spojrzenia, od schematycznego użycia form językowych, od potrzeby opisywania ludzi i od opinii innych na swój temat. Próba opisu gruszki na rozmaite, wykorzystane naraz sposoby, w różnych formach wypowiedzi, jakie mogą się tu nasunąć, przywodzi na myśl intencję (auto)ironicznego obnażenia bezradności pisarza, który w wieloperspektywicznym opisie próbuje – z ostentacyjnie demonstrowaną daremnością – wyczerpać wszystkie cechy jednego przedmiotu czy zjawiska. Jest to jakby świadectwo swego rodzaju kompulsywności opisywania, udaremniające iluzję autentyzmu, do jakiej przyzwyczaili nas realiści.

Niektóre wykorzystywane w *Urodzie* wypowiedzi, choć zbliżają się do efektu autentyczności mówienia (przez to, że aktualizują rozpoznawalną formę wypowiedzi), jednocześnie oddalają się od czytelności, klarowności znaczenia.

Chiluś, który bawił się na ulicy, zobaczył matkę, podbiegł do niej i zawołał. Mamusiu, ja także coś poniosę!, zabrał od niej kosz i zaniósł go do domu w swych drobnych rączkach. Żołądz spadła z dębu, bądź ostrożny, siedź cicho. Idźmy się bawić, pędź ko-ni-ku. Chłop wie-zie des-ki do mia-sta, w lu-tym jest zi-ma. Dziadek siedzi, tu są śledzie, łódź płynie po wodzie, dzieci karmią łabędzie, dzień dobry, dziad dziękuje za grosz, kamień zmiądzzył robaka, kury chorują na pypeć, lampa już gaśnie, ktoś przyszedł, giętkie kije można giąć, dłoń, broń. (s. 84)

Przedstawiony tu fragment to kolejny przykład łączenia kilku odmiennych sytuacji nadawczo-odbiorczych związanych z dziecięcym doświadczeniem językowym. Pierwsze trzy zdania to urywek prozy narracyjnej, z auktorialną prezentacją zdarzeń, opisem i dialogiem. Sformułowanie „drobne rączki” we fragmencie „zaniósł go do domu w swych drobnych rączkach” nasycza tekst

pewną czułościową, bajkową naiwnością, szczególnie obcą tej szyderczej całości, jaką jest *Uroda na czasie*. Przedstawione tu dziecko jest na początku bohaterem wypowiedzi, następnie jej odbiorcą (w upomnieniach swojej matki: „bądź ostrożny, siedź cicho”), a na końcu staje się nadawcą; podział słów na sylaby (pędź ko-ni-ku. Chłop wie-zie des-ki do mia-sta, w lu-tym jest zi-ma) oddaje powolność sylabizowania niewprawnego dziecięcego czytania. Idąc tropem takiej lektury, dalszy przebieg cytowanej mowy można odczytać jako urywki ze szkolnej czytanki (już nie odczytywanej przez dziecko, ale przytaczanej przez inny podmiot); pozwala na to logika zarysowanej wcześniej akcji (szczątkowej, ale widocznej) i charakterystyczna, uproszczona składnia, a także prostota i typowość opisanych w nich zjawisk. O ile jednak początkowe zdania („Dziadek siedzi, tu są śledzie, łódź płynie po wodzie, dzieci karmią łabędzie”) wyglądają na przykłady z rozdziału *Litera DŻ* w czytance, o tyle dalsze zdanie byłoby już przykładem dziwacznym i mało prawdopodobnym w tego rodzaju formie („Dziad dziękuje za grosz”), a następne dwa, jako nazbyt drastyczne jak na wrażliwość dziecka, w ogóle nie mieszczą się w czytankowej konwencji przedstawienia świata, w jego normatywnej, harmonijnej wizji („kamień zmiażdżył robaka, kury chorują na pypeć”); stanowią raczej groteskowe wykrzywienie podobnych opisów (co by skądinąd oznaczało, że po raz kolejny zmienił się podmiot tej wielorodnej wypowiedzi). Abstrahując od znaczeń wynikłych z prawdopodobnej sytuacji komunikacyjnej, uzasadniającej umieszczenie podobnych zdań w tej nibynarracji, ustawione w szeregu frazy pod względem semantyki nie wiążą się w żadną całość, ciąg zdań przywodzi na myśl obraz zupełnie absurdalny: „dzień dobry, dziad dziękuje za grosz, kamień zmiażdżył robaka, kury chorują na pypeć, lampa już gaśnie”. Czynnikiem odsuwającym na dalszy plan informacyjną, perswazyjną, komunikacyjną wartość tych słów i wydobywającym ich wartość artystyczną, jest instrumentacja głoskowa („giętkie kije można giąć, dłoń, broń”).

Wysychanie źródeł mowy

Większość wykorzystanych w *Urodzie* form gatunkowych – wśród nich dominuje definicja, inwentarz, protokół, legenda, ustabilizowana w praktyce językowej przedszkolna rozmowa i szkolna czytanka – daje pewne wyobrażenie o celu ich wyodrębnienia i literackiego wykorzystania. Wszystkie te formy, co wynika z ich właściwości, funkcjonują w praktyce językowej jako bezpodmiotowe (określenie ich autorstwa nie jest warunkiem informacyjnej skuteczności ich przekazu), a poza tym zdolne są przedstawić mocno zawężony,

schematyczny i niepogłębiony obraz rzeczywistości. Inwentarz, protokół, definicja opisują go w sposób językowo przezroczysty, bezosobowy i hermetyczny, wyspecjalizowany, wysoce skonwencjonalizowany, informacyjnie skondensowany, w ściśle określonym celu dla wąskiego grona wtajemniczonych odbiorców.

Drugą rodzinę wypowiedzi tworzą w *Urodzie* formy obcojęzycznych rozmówek, legenda, szkolna czytanka i przedszkolna rozmowa. Są to gatunki z przeciwnego bieguna, choć również przedstawiają świat niepogłębiony i zawężony, tu uchwycony w sytuacjach zwyczajnych, najbardziej typowych (w podręczniku i czytance) oraz przewidywalnych (w schematycznej fabularnie i aksjologicznie legendzie). Wszystkie są możliwie najbardziej przystępne, ponieważ uczą od podstaw pojmować świat, przede wszystkim w sposób językowy – przypisują nazwy przedmiotom, grupują słowa w tematyczne kategorie, pokazują mechanizmy ich łączenia (gramatycznego, logicznego, tematycznego), a w przypadku legend (z morałem) narzucają ocenę przedstawionych zjawisk. Włączone do skomplikowanego semantycznie, a więc nieprzystępnego utworu literackiego wywołują, poza znaczeniem kontrastu skrajnie odmiennych form, również sens dezautomatyzacji postrzegania rzeczywistości, w *Urodzie* nazywanej i porządkowanej jakby od nowa³⁶ (niczym świat w czytance) – ze skutkiem ostentacyjnie daremnym. *Uroda na czasie* pokazuje świat rozspany, a zabieg kumulowania form kategoryzujących, porządkujących, wyliczających elementy jakiejś całości służy raczej wskazaniu bezcelowości tych zabiegów, co można odczytywać jako niebezpośrednią deklarację wyczerpania możliwości opisowych literatury.

Obydwa wskazane tu porządki wypowiedzi są biegunowo odmienne, ale zarazem każda z osobna i razem wzięte kontrastują ze specyfiką standardowo rozumianego języka literackiego. Protokoły, definicje, indeksy, a z drugiej strony czytanka, baśnie, rozmówki są nośnikami mowy skonwencjonalizowanej, schematycznej, anonimowej – w przeciwieństwie do języka wysokoartystycznego, który z grubsza rzecz ujmując, stanowi indywidualną, oryginalną, wyrazistą mowę konkretnego autora. Jak pisał Bachtin, język literacki najbardziej sprzyja odbiciu podmiotowej indywidualności, stylu wypowiedzi mówcy, ponieważ wyspecjalizowane utwory gatunków artystycznych

³⁶ Zob. A. Karpowicz *Kolaż...*: „Narracja przeistacza się w sposób porządkowania i rozumienia świata. Temu służą enumeracje, akty nominacji, nazywania świata na nowo [...] Wiele inwentarzy i enumeracji przypomina hasła słownikowe, generowanie form językowych z abstrakcyjnych zbiorów słów pustych”, s. 190-191.

(i naukowych), zachowujące zewnętrzną wyrazistość, przybierają jednocześnie szczególny charakter wewnętrzny³⁷.

Jest on rezultatem przejawiania się w stylu i światopoglądzie, we wszystkich w ogóle intencjach utworu, indywidualności mówiącego podmiotu – w danym wypadku jego autora. Właśnie owo piętno indywidualności, odcisnięte na utworze, decyduje o jego wewnętrznych granicach, dzięki którym wydziela się on spośród innych utworów związanych z nim w procesie obcowania językowego w danej dziedzinie kultury.³⁸

Zdaniem Bachtina w przypadku literatury „indywidualizacja stylu jest [...] bezpośrednim zadaniem wypowiedzi, stanowi jeden z jej głównych celów. [...] Natomiast najmniej dogodnie warunki stwarzają te gatunki mowy, które wymagają standardowej formy, jak np. wiele odmian dokumentów urzędowych, rozkazy wojskowe czy polecenia wydawane w cyklu produkcyjnym”³⁹. Jeśli indywiduacja stylu jest zasadniczym zadaniem i celem utworu literackiego, cel *Urody*, jak można przypuszczać, jest odwrotny. Autor zdaje się zmierzać na poziomie stylu do maksymalnej schematyzacji i odpodmiotowienia warstwy językowej swego utworu, dlatego m.in. redukuje narracyjność, która mogłaby być potencjalnie obszarem artykulacji jego stylu, autorskim „piętnem indywidualności”.

Informację o sposobie artystycznego ukształtowania wypowiedzi, o artystycznej wyrazistości utworu i pisarskiej oryginalności autora, przynoszą w *Urodzie na czasie* paradoksalnie formy najbardziej skonwencjonalizowane, pozbawione indywidualnego piętna podmiotowego z natury rzeczy (ze swej specyfiki), a ponadto, by tak rzecz ująć, odindywidualizowane wtórnice, w wyniku artystycznych działań nadrzędnego podmiotu *Urody*, który zaciera informacje o sytuacji wypowiedzianych i postaci mówiącej. W rozprawach literaturoznawczych podejmujących temat spetryfikowanych form wypowiedzi (jak choćby w powyższych fragmentach rozprawy Bachtina) powraca pogląd o ich stylistycznej neutralności; w świetle tych założeń owe formy nie mają raczej artystycznego potencjału. Wedle Grzegorza Grochowskiego

37 M. Bachtin *Problem gatunków mowy*, w: tegoż *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, oprac. i wstęp E. Czaplejewicz, PIW, Warszawa 1986, s. 353.

38 Tamże, s. 369.

39 Tamże, s. 353.

gatunek – w przeciwieństwie do konkretnej realizacji tekstowej – nie jest ani znakiem, ani zespołem sądów, lecz regulatorem użycia znaków, częścią operacyjnej kompetencji komunikacyjnej. Jako zbiór procedur, utrwalony w zbiorowej pamięci, a uobecniający się jedynie pośrednio poprzez rozproszone utrwalenia, pozbawiony jest substancjalności, gwarantującej tożsamość znaku. I wreszcie, ze względu na całościowy charakter i funkcjonalną specjalizację, nie najlepiej służy dokonywaniu wyraźnych modulacji stylistycznych, reprezentując indywidualne wybory w stosunkowo niewielkim zakresie.⁴⁰

Trudno kwestionować ogólną zasadność tego stanowiska, choć zarazem można przyznać, że twórczość Buczkowskiego akurat mu przeczy. Gatunek jest w *Urodzie* elementem semantycznie i artystycznie znaczącym, a jego transformacje implikują, jak można sądzić, spory zasób autorskich sądów o literaturze. Kryształizują się one w relacjach między literacko wyzyskanymi formami gatunkowymi, a także między ich przetworzoną w utworze postacią a zachowaną w czytelniczej „pamięci gatunków” formą inwariantywną. Konkretnie substancjalne wypełnienie formy gatunkowej w *Urodzie na czasie*, mimo swojej wyrazistości (symbolicznej znamienności, mimetycznej akuracności, estetycznej wartości, humorystycznego zabarwienia), ma rolę instrumentalną względem samej formy – znaczącej przez swoje celowo niewłaściwe użycie, zarówno w kontekście innych form, jak i w skali całego utworu czy w porządku tradycji literackiej regulującej funkcję zastosowania gatunkowych modeli wypowiedzi.

Podobne do cytowanych wyżej wnioski wynikają z rozprawy Włodzimierza Boleckiego o modalności jako kategorii literaturoznawczej:

Warunkiem uczynienia modalności przedmiotem literaturoznawstwa (poetyki i historii literatury) jest [...] wskazanie, że w konkretnych wypowiedziach rozmaite modalności językowe są wynikiem działań artystycznych danego pisarza, że pełnią w poetyce jego utworów istotne funkcje znaczeniowe, czyli że nie są tylko przypadkowymi składnikami wypowiedzi, wynikającymi z indywidualnych reakcji podmiotu lub z systemu danego języka narodowego albo z istniejących w nim uzusów czy rytuałów.⁴¹

⁴⁰ G. Grochowski *Pamięć gatunków...*, s. 120.

⁴¹ W. Bolecki *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2012, s. 182.

Owa modalna wartość form gatunkowych w *Urodzie* właśnie wynika z istniejących w języku uzusów i rytuałów. Ale jednak można tu wskazać wiele artystycznych działań, które ją wydobywają i problematyzują. Jeśli, cytując ogólną konstatację badacza, „literatura [...] potrafi modalizować [...] werbalne przedmioty”⁴² zamieniając je w teksty”⁴³, podmiot *Urody* nie tyle je w teksty zamienia, ile nadaje im modalność niejako z zewnątrz, przez kontrastowe zestawienie z odmiennymi formami. Bezosobowy wykaz przedmiotów nabiera w ich otoczeniu i w kontekście całego utworu modalnej wyrazistości jako ironicznie wykorzystany ekwiwalent opisu, wymowny znak krytycznego nastawienia autora do pisarstwa realistycznego. Tych intencji można się domyślić, śledząc autotematyczne deklaracje autora:

Wprowadzam czytelnika od razu w istotę rzeczy. Jedna z postaci od razu mówi – bo czyż musimy mówić, że ktoś przyszedł? Wiadomo, że człowiek chodzi, wiadomo, że człowiek siada, wiadomo, że człowiek porusza ręką, wiadomo, że człowiek marszczy czoło... Lecz chodzi przede wszystkim o to, co on zasygnalizuje, jakie wyda z siebie hasło, co zdefiniuje. Ale dla nas, świadomych swego celu pisarzy, żebyśmy opisywali, że on wyszedł, drzwi zaskrzypiały? Obowiązuje nas skrót, synteza, a zarazem widzenie wielowarstwowe, wielopłaszczyznowe. [...] Pisarze dziewiętnastowieczni tego nie rozumieli. Ja strasznie lubię zerkać do starych powieści, bawię się pierwszorzędnie, oni opisują wszystko! Ale za nami wlecze się czytelnik, bo wyszedł ze starej, dziewiętnastowiecznej szkoły, lubi właśnie coś takiego jak rozwlekłość i opisywactwo, lubi być uspokajany.⁴⁴

42 „W literaturze granica pomiędzy dziełem a przedmiotem jest bardziej problematyczna [niż w sztukach wizualnych – przyp. M.B.]. Do utworów, dzieł, tekstów zaliczyłbym te wszystkie wypowiedzi, które mają rozpoznawalne, choć nie zawsze oczywiste, modalności. Do przedmiotów – takie sekwencje informacji (ale nie teksty jako wypowiedzi), które są pozbawione modalności, a zatem personalności. Rozkład jazdy pociągów, instrukcja obsługi żelazka, informacja o składzie musztardy na słoiku etc. mają swoje funkcje pragmatyczne, nie mają jednak żadnych modalności, albowiem nie możemy im przypisać zaimka osobowego w jakiejś ramie modalnej”. Tamże, s. 191.

43 Tamże.

44 Jest to powszechnie dostępna nieautoryzowana wersja wywiadu Jerzego Pluty, spisana bezpośrednio z nagrania. Obok niej opublikowano wersję zatwierdzoną przez autora. Co ciekawe i zastanawiające, nie ma w niej cytowanego wyżej fragmentu, dlatego też podaję wersję zachowującą dynamikę wypowiedzi mówionej. *Rozmowa z Leopoldem Buczkowskim w: ...zimą bywa się pisarzem... O Leopoldzie Buczkowskim*, red. S. Buryła, A. Karpowicz, R. Sioma, Universitas, Kraków 2008, s. 181.

W jednym z wywiadów rzek zatytułowanym *Proza żywa* pisarz tak się zżywał na realizm: „Gdy oddajemy jakieś zjawisko w skali jeden do jednego, to nie jest twórczość. Powieść typu mieszczańskiego, to wszystko, co uważaliśmy za kulturę to... to kleczenie andronów; jak kto kogo kochał: wchodził i mówił – dobry wieczór... zdejmował kapelusz. Te wszystkie czynności, które są znane bez czytania, te automatyzmy ludzkie, po co to opisywać?”⁴⁵.

Jak daleko było autorowi do myślenia w kategoriach powieściowej całości, świadczą nie tylko deklaracje odrzuconego wzorca tradycyjnych form epickich, ale również opisane przez Buczkowskiego w różnych źródłach własne techniki pisarskie. „Technika, technika? – pytasz. Sprawa pierwsza, to rozłożenie zjawiska na czynniki pierwsze i wybór jednego z nich”⁴⁶; „próbuj zmiennej optyki: nigdy en face. Znaleźć musisz swój kąt widzenia, a tajemnicza Muza zjawi się”⁴⁷, albowiem „pisanie en face jest dzisiaj nie do przyjęcia”⁴⁸ – radził Zygmuntowi Trziszce w wywiadzie. „Interesuje mnie świat struktur. I punktualizm, wyodrębnienie dźwięków pojedynczych, technika brzmień izolowanych, ale też zestawienie różnych barw”⁴⁹ – pisał o muzyce, którą też się zajmował, podobnie jak twórczością plastyczną, ale można przyjąć, że wskazane tu założenia bliskie są również jego technice pisarskiej. Jak zauważył Stanisław Barańczak, Buczkowski ukazywał dany fragment rzeczywistości „nie za pomocą tradycyjnego syntetycznego opisu, ale na sposób analityczny, poprzez stworzenie ciągu synekdoch będących jak gdyby efektem skrupulatnego rozbicia owego fragmentu rzeczywistości na szereg elementów składowych”⁵⁰.

Nadrzędny podmiot *Urody* nie eksponuje swego głosu w odrębnym porządku wypowiedzi, choć w dalszej części utworu, gdy wielość cudzych kwestii stopniowo zacicha, w pierwszoosobowej narracji wybijają się frazy sprawiające wrażenie autotematycznych. Mimo to jego dominujący udział w rozporządzaniu materia przedstawię mowy widać wyraźnie w zabiegach łączenia słów ponad regułami komunikacji językowej, wedle własnych artystycznych zasad, w kontrastowych zestawieniach różnych odmian mowy,

45 L. Buczkowski *Proza żywa*, Pomorze, Bydgoszcz 1986, s. 54.

46 Tamże, s. 39.

47 Tamże, s. 44.

48 Tamże, s. 52.

49 Tamże, s. 203.

50 S. Barańczak *Krwawy karnawał*, „Teksty” 1973 nr 4, s. 60.

w transformacjach wypowiedzi. Trudno uchwycić jego autorską podmiotowość, wskazując jej konkretne właściwości, łatwiej określić, jaka nie jest.

Ryszard Nycz w odniesieniu do prozy Buczkowskiego wskazał na problem negatywnej identyfikacji ironicznego podmiotu, który istnieje pod postacią „nie-ja” przestrzeni mowy⁵¹. Wypowiedź ironiczna ma, jak pisze badacz, „nie-właściwe” znaczenie, nie jest „własną” mową podmiotu tekstu ironicznego. Sam zaś podmiot zostaje w tekście określony negatywnie, jako nieobecny, i nie jest źródłem ani gwarantem sensu⁵². Stąd figura dezertera, którą Ryszard Nycz zinterpretował jako odzwierciedlenie tej pisarskiej tożsamości. „Strategią narratora rządzą zasady działania dezertera, pisanie jest przedłużeniem konspiracji; panują tu te same reguły ucieczek, mistyfikacji, ustawicznych metamorfoz przedmiotu”⁵³. Dezertier „jest tym, kogo nie było tam, gdzie być powinien, ani też tam, gdzie się podobno znajdował [...], a więc tym, kto istotnie nie ma swego miejsca ani tożsamości [...] i kto zatem jest nieuchwytny, zawsze w «stanie ucieczki»”⁵⁴. „Strategia autorskiej figury dezertera, przybierającej kolejne maski, mówiącej zawsze «nie wprost», poprzez «cudze słowa» [...], konwencje i systemy przekazu, które dystansującym gestem zarazem eksponuje i obnaża, jest nader świadomym zabiegiem Buczkowskiego”⁵⁵. W odniesieniu do tych słów i *Urody na czasie* można by przyjąć, że drugim poziomem podmiotowej ekspresji Buczkowskiego, a może swego rodzaju własnej identyfikacji, jest poza złożoną sferą ironicznego, polemicznego odniesienia do cudzego słowa również postać dezertera, ukazana w poszarpanej fabule drugiej części *Urody*.

O świadomej konstrukcji „dezerterskiego” podmiotu świadczy pewna deklaracja Buczkowskiego, sformułowana w wywiadzie-eseju *Wszystko jest dialogiem* jako porada dla Zygmunta Trziszki, przestrzegająca go przed „ekshibicjonizmem w prozie”: „Ale pamiętaj, autor jako medium. Nie wolno ujawniać się! Istnieć, ale nie jawnie. I nigdy na płaszczyźnie A! Po tym co zaszło w świecie, po przejściu oręża nocy, nie wolno być prostodusznym opowiadaczem”⁵⁶. Sam „oręża nocy” doświadczył szczególnie mocno, już jako

51 R. Nycz *Tekstowy świat...*, s. 276.

52 Tamże, s. 277.

53 R. Nycz *Oko i dłoń pisarza...*, s. 39.

54 R. Nycz *Tekstowy świat...*, s. 269.

55 Tamże, s. 270.

56 L. Buczkowski *Wszystko jest dialogiem*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1984, s. 242.

dziewięcioletnie dziecko na samym początku I wojny światowej, co zaważyło na jego życiu i pisarskim doświadczeniu:

Wybiegliśmy ze szkoły, rozglądamy się, gdzie ta wojna, przecież nie sły-chać wystrzałów. Idę jednak do domu i widzę już pierwszą zbrodnię: pali się nasz dom, nasza pasieka i kończy się ten malowniczy świat. Pierwszą noc I wojny światowej spędziliśmy w polu. To świat stał się poszarpany. Od tej nocy spędzonej na polu pod gołym niebem zaczęły się zapisywać strony moich ksiązek. Doznanie życia było odtąd dramatyczne i szalone. I tak już pogalopował ze mną świat i ten wiek, poczęty prawie z moimi urodzinami. Jest we mnie niepokój i ja go muszę wyrwać po kawałku dla literatury.⁵⁷

Pod koniec życia Buczkowski opowiadał (w *Prozie żywej*), że katastrofizm, który mu się udzielił, fermentował w nim przez całe życie. Tym bardziej es-tetyzujące zdania i „złudne sztafaże” były dla niego nie do przyjęcia, a jedyne, co okazało się artystycznie możliwe, to, jak mówił, przenosić się szybko z za-gadnienie na zagadnienie⁵⁸.

Źródłem jego literackiej mowy było jeszcze jedno jego poczucie dojmującej utraty. Całe życie tęsknił za wielojęzyczną okolicą Podkamienia, położonego w pobliżu Lwowa, w której dorastał jako dziecko. We wszystkich trzech wy-wiadach rzekach wciąż powracają te same, opowiedane po wielokroć tymi samymi słowami, tożsamościotwórcze historie z młodych lat Buczkowskiego, związane z jego językowymi doświadczeniami: pierwsza próba myślenia pod prąd, gdy za namową babci sprzeciwia się głupiemu katechecie, pierwsza sytuacja, w której zdał sobie sprawę z mocy słowa (i od tej chwili zaczął pisać; a był to obowiązek spisania protokołu z sekcji zwłok) i pierwsze literackie olśnienie, kiedy znalazł w ratowanej w czasie wojny biblioteczce utwór *Sartor Resartus*. Wiele doświadczeń, które zaważyły na jego pisarstwie, wywodzi się z młodzieńczego okresu życia w okolicach Podkamienia, w okresie między-wojennym. Między tymi powracającymi opowieściami, utrwalonymi we własnym narracyjnym szablonie, powtarzają się ciągle strzępy cudzych opo-wieści, przytaczane w dziwnych dialektach galicyjskich mniejszości etnicz-nych z samych początków XX wieku. Chciałoby się powiedzieć: przytaczane z zadziwiająco dokładnością, ale niewiele może to dzisiaj ocenić... Niemniej

57 L. Buczkowski *Proza żywa*, s. 236.

58 Tamże, s. 242.

brzmia, jakby autor opowiadał sąsiadowi z Nakwaszy o niedawnym pogrzebie czy weselu, choć wiadomo, że fragmenty opowieści, które próbuje ocalić pod koniec życia, wybrzmiały siedemdziesiąt, osiemdziesiąt lat wcześniej.

Początkowo materię tej mowy Buczkowski przetwarzał w swoich książkach, *Wertepach* czy *Czarnym potoku*. Celną diagnozę późniejszych przemian tej prozy postawiła Hanna Kirchner. „To, co potem Buczkowski zrobił ze swoim piarstwem, jest moim zdaniem spowodowane tym, że ten świeży materiał «etnograficzny», lokalny – wszystko to, co zmysłowe, sensualne, dotykalne, co ze sobą zabrał na wygnanie – zaczynało mu pomału wygasać, wysychać, już przestawało być na podorędziu”⁵⁹. Jak pisała w innym źródle badaczka, „w miarę, jak oddala się w czasie empiryczny kontakt Buczkowskiego z rodzimą krainą i jej językami, swoją antyliterackość, nieufny, ironiczny i parodyjny stosunek do pisania wyraża on pośród tekstów kultury, zmieniając utwory w wielką polemikę literacką, nie dyskursywną, eseistyczną, lecz wynikającą z dialogu form, z kontrastowych zestawień paradoksalnych spotkań”⁶⁰.

Polemiczne odniesienie Buczkowskiego do różnych odmian mowy w jego późniejszych utworach, które można dziś postrzegać jako skomplikowaną grę modalności, wyszukaną artystyczną formę, artykulację wysublimowanej ironii, jest oczywiście tym wszystkim, ale jest też mową, która wypełnia pustkę: „Jesteś do jakiegoś stopnia nieszczęśliwy, bo nie masz swojej ziemi. Prawda! Mieć swoją ziemię. Te soki czerpać z niej. Tak, tak! Ale nie masz tej ziemi, więc może pozostaje ironia. Może groteska? W takim razie pośmiej się trochę z tego świata [...]”⁶¹.

W sytuacji, gdy żaden język nie nadaje się do opisu rzeczywistości, a sam autor nie może zidentyfikować swego głosu z żadnego rodzaju mową, jedyną formą ekspresji własnych przemyśleń jest odniesienie się do form odrzuconych. Dlatego swoistość i oryginalność literatury Buczkowskiego formuje się w prześmiewczych obrazach cudzej mowy. Wydaje się przy tym, że obnażenie widocznych w języku przywar myślenia jest w jego twórczości bardziej złożone niż w innych, współczesnych *Urodzie*, polskich tekstach literackich przyjmujących podobny cel. Na przykład język w poezji Nowej Fali wydaje się mocniej spolaryzowany; wielu poetów z tego kręgu ostro oddziela sferę wypowiedzi bliskich swemu doświadczeniu (potocznych) i obcych mu

59 *Jaki to genialny facet!...*, s. 23.

60 H. Kirchner *Leopold Buczkowski, albo uroda na czasie*, s. 100.

61 L. Buczkowski *Proza żywa*, s. 53.

(publicznych), jednoznacznie w wierszach skompromitowanych. Zakres form gatunkowych i rejestrów stylistycznych jest w twórczości Buczkowskiego znacznie szerszy, a ich ocena – bardziej złożona. Autor zdaje się traktować każdy przykład cudzego słowa inaczej; w jego odniesieniu do ponownie użytych form wypowiedzi (widocznym w dystansujących technikach przetworzenia) można rozpoznać rozbawienie, obojętność, niechęć, irytację, zażenowanie i inne odcienie dystansu. Przy czym raczej żadnej z wykorzystanych przez siebie form nie utożsamia z własnym głosem.

Problem skomplikowanego stosunku autora do wyzyskanych w prozie spetryfikowanych modeli wypowiedzi nie wyczerpuje się w bogactwie tych form czy jego różnorodnych reakcjach na cudze słowo. Istotne wydają się też rozmaite sposoby przetworzenia gatunków, które autor odcina od kontekstu, rozmontowuje i dezintegruje, a elementy odmiennych, obcych sobie form nakłada na siebie lub zespala w abstrakcyjne układy wypowiedzi, łączone wedle nowych praw, niezależnie od reguł pragmatyki językowej. Same zabiegi eksponowania i przetwarzania gatunkowych form wypowiedzi są istotne o tyle, że można je uznać za widoczne znaki jego ekspresji, ironicznej modalności całego utworu, które w sumie stanowią niebezpośrednią deklarację niemożności oryginalnego opisu świata. Eksponowany na wiele sposobów problem niewydolności słowa zostawia czytelnika z poczuciem, że świata nie da się przekonująco i adekwatnie opisać; możliwy jest tylko ogląd cząstkowy, fragmentaryczny, wieloperspektywiczny, nieuchronnie schematyczny, a słowo, zamiast docierać do istoty rzeczy, tylko od niej oddala.

Jest to oczywiście diagnoza utarta w twórczości modernistycznej. Działania twórcze Buczkowskiego zmierzają jednak w odwrotnym kierunku względem modernistycznego ideału pisarskiej oryginalności, choć ostatecznie nie sposób odmówić *Urodzie* i innym późnym utworom tego autora, opartym na podobnej regule kolażowego zestawienia ustabilizowanych form wypowiedzi artystycznej i użytkowej⁶², indywidualnej, artystycznej wyrazistości, która wynika nie tyle z oryginalnego stylu pisarza, ile z wypracowania alternatywnych – wobec pragmatyki językowej i tradycji literackiej – reguł łączenia sekwencji spetryfikowanych form wypowiedzi i ich przetwarzania.

62 Zob. R. Nycz *Tekstowy świat...*

Abstract

Marta Bukowiecka

THE INSTITUTE OF LITERARY RESEARCH OF THE POLISH ACADEMY OF SCIENCES (WARSAW)

Dissecting Speech: Leopold Buczkowski's Uroda na czasie [Timely Beauty]

Leopold Buczkowski's experimental novel *Uroda na czasie* [Timely Beauty] is a loose literary composition based on various genres, "alien words" from different epochs and sources. Bukowiecka examines the ways in which Buczkowski transforms them, cutting them off from the context and situation in which they were uttered, disassembling and disintegrating them. The writer superimposes elements belonging to forms that have no apparent connection, or he merges them into abstract arrangements of utterances, following new laws that depart from the rules of pragmatics in speech. The procedures of Buczkowski's transformations, Bukowiecka argues, are signs of his expression and the work's ironic modality. They represent a veiled declaration of the impossibility of describing the world in an original way – an impossibility related to the writer's personal experiences. Drawing on the work of Grzegorz Grochowski, Bukowiecka examines the instrumentation of genres in *Uroda*, i.e., the ways in which Buczkowski updates, problematises and analyses the meanings inscribed in the "memory" of the genres he uses.

Keywords

genre studies, genre, applied genres, experimental literature, Leopold Buczkowski