

Jak się kończą „Wertepy” Buczковского?

Krystyna Jakowska

z której napisane zostały *Szatańskie wersety*. Innymi słowy, w jaki sposób może przyczynić się do jej identyfikacji inspiracja Rushdiego powieścią rosyjskiego autora? W jednym ze swoich ostatnich artykułów Stephan Sleman rozszerza polityczne implikacje magicznego realizmu — którego *Mistrz i Malgorzata* jest wczesnym i izolowanym przykładem — dyskutując możliwość odczytania go jako opozycyjnego kontradyktorsu, który wytwarza opozycję w stosunku do kolonialnych kodów reprezentacji i działa jako pozytywna i wyzwalająca reakcja skierowana przeciw imperialistycznym konwencjom zapisu historii. Jeśli użyte przez Slemę przymiotniki „kolonialny” i „imperialistyczny” podsumować uogólniającym pojęciem autorytaryzmu, rozszerza się w sposób oczywisty zakres socjopolitycznych konotacji jego komentarza.

Kluczem do zamierzonej tu konkluzji jest ten krótki fragment z *Uśmiechu jaguara*, w którym autor zwierza się ze swojego spostrzeżenia, że wszyscy ci, którym nie przytrafiło się pochodzić z „potężnego Zachodu” czy Północy, posiadają pewną wspólną cechę — nie jest to uproszczone „spojrzenie z perspektywy Trzeciego Świata”, ale coś, co daje się nieprecyzyjnie określić jako „wiedza o tym, jak wygląda słabość”, „świadomość spojrzenia od dołu”. I spostrzeżenie to można zinterpretować jako szeroką redefinicję podłoża socjokulturalnego, z którym Rushdie identyfikuje się jako człowiek i pisarz. Przyjęcie Marqueza i Bułhakowa za źródła inspiracji byłoby więc artystycznym określeniem tej części świata, z której autor *Szatańskich wersetów* — we własnym odczuciu — pochodzi najbardziej. Tak, dla niego obiekt jego „kulturowej wierności” wyrasta daleko poza granice wyznaczone „faktycznym”, etnicznym pochodzeniem, które zainspirowało go do oddania hołdu zasadzie różnorodności, i przekroczenie to staje się jeszcze jednym tonem w peanie na cześć tej ostatniej.

Hanna Pulaczewska

Jak się kończą „Wertepy” Buczkowskiego?

Wśród rozlicznych sądów o pisarstwie Buczkowskiego odnajdujemy i takie, które wskazują na otwarty charakter jego powieści. Czytamy więc, że „jest to proza zdecydowanie afabularna, skojarzeniowa, impresyjna, którą można rozpoczynać i kończyć w zupełnie dowolnym miejscu”.¹ Jak się rzecz przedstawia z tą dowolnością zakończenia?

¹ T. Błażejowski *Spotkanie z Faustem*, w tegoż: *Retorta Fausta*, Łódź 1981, s. 53.

Czy jest to tylko proponowany przez krytyka sposób lektury, czy cecha tekstu? Jeśli zaś cecha tekstu, to jaka?

Wertepy (1939), pierwsza powieść Buczkowskiego, zawierają w załączku wszystkie cechy skryzalizowanej później poetyki pisarza. Ta wspaniała i przerażająca panorama wsi Dolinoszczęśna jest jeszcze — wobec późniejszych — powieścią dość tradycyjną. Na tle tej względnej tradycyjności „brak zakończenia” rzeczywiście uderza. Powieść robi wrażenie urwanej. Jakich warunków utwór nie spełnia, by mieć „zakończenie”? Czego mu brakuje?

Jak każdy sygnał delimitacyjny, tak i to, co odczuwamy jako koniec powieści, nie ma jednolitego charakteru. Jest to nie tyle sygnał, co wiązka sygnałów.² Musimy założyć, że sugestia otwartości, braku końca powieści oznacza, że jakichś istotnych składników w tej wiązce zabrakło. Warto się zastanowić — jakich, bo o naturze zakończenia w powieści nie wszystko jeszcze wiadomo. Dla porządku tylko zauważmy obecność zakończenia na poziomie najbardziej zewnętrznego znaku: jak każdy tekst pisany, *Wertepy* mają bezdyskusyjny sygnał końca, jakim jest granica między tym, co zapisane, a pustą kartką.

Wertepy spełniają również inny warunek „skończoności”, przynajmy, że o wiele bardziej dowolny. Chodzi o wybór przeznaczonej na ostatnią partię utworu formy opowiadania. Jest wprowadzić bardzo wiele powieści, które definitywnie zamyka i nawet pointuje dialog, odczucie skończoności jest jednak silniejsze, a w każdym razie bardziej oczywiste, gdy powieść kończy narrator. W przypadku *Wertepów* Buczkowski zamyka powieść następującą po krótkim dialogu całością narracyjną skonstruowaną „retorycznie”, w postaci powtórnego dwukrotnie układu trzech współrzędnych zdań. Wzmacnia też efekt końca, rozbudowując ostatnie ze zdań o element wtrącony. Jak widać, przynajmniej w brzmieniu wypowiedzi narracyjnej kończącej tekst, Buczkowski nawiązuje do prastarych przyzwyczajęń sztuki słowa. „W złożonych okresach ostatni człon ma być nieco większy od reszty i ma jak gdyby obejmować i ogarniać inne” — pisze Demetriusz³; podobnie u Cycerona: „ostatnie członki każdego periodu mają być tedy równe poprzednim, albo, co nawet lepiej i przyjemniej, dłuższe od nich”⁴. Zasadę tę praktykowała proza szesnastowieczna⁵; można przypuszczać, że dbano też o eufonię.

² Por. J. Łotman *Struktura tekstu artystycznego*, Warszawa 1984; T. Dobrzyńska *O delimitacji tekstu literackiego*, Wrocław 1971.

³ Demetriusz *O wyrażaniu się*, w: *Trzy stylistyki greckie*, Wrocław 1953, s. 87; cyt. za: A. Wierzbicka *Z zagadnień renesansowej sztuki prozy. Budowa zakończeń zdań*, w: *Poetyka i matematyka*, Wrocław 1965.

⁴ Cycero *Rozmowa o mówcy*, w: *Trzy stylistyki greckie*, s. 237.

⁵ A. Wierzbicka, op. cit.

Jak wyglądają sygnały końca na poziomie świata przedstawianego? Na początek — na poziomie obrazu. Trzeba przyznać, że poza zdroworozsądkowymi nie ma tu żadnych reguł. Nie wiadomo, jakie warunki musi spełnić obraz, żeby mógł stanowić zakończenie, jeśli nie mamy do czynienia z jakimś wariantem ramy — a o tym, rzecz jasna, w *Wertepach* nie ma mowy. Można tu zaryzykować twierdzenie, że odczytany jako „niewłaściwy” dla zakończenia byłby tylko obraz nowy. Nowy, czyli m. in. nie mieszczący się w dotychczasowej sekwencji ujęć w czasie lub przestrzeni. Ostatnie partie powieści Buczkowskiego dzieją się w mieszkaniu księdza Samosaczyńskiego, ostatnie narracyjne zdania przywołują czas o parę godzin późniejszy niż poprzedzająca rozmowa policjanta z księdzem. Po wyjściu księdza policjant został sam, drzemiąc w pokoju, skąd wywołał go pomocnik, prosząc o rozpoznanie kogoś. Oczywiście policjanta widzimy też wypadającą z ganku gospodynię.

Te dynamiczne pytania i poszukiwania nie niszczą zatem spistości czasoprzestrzeni. Co więcej — nie są też w żadnym przypadku nie wyjaśnione. „Znaczą” śmierć samobójczą księdza, oczywiście dla nas po tragicznych dla niego rewelacjach z poprzedzającego zakończenie dialogu. Śmierć, która definitywnie kończy wątek księdza Samosaczyńskiego, dostarcza wyrazistego sygnału końca całej powieści. Wyrazistego, bo fabularnego. Czym innym, jak nie śmiercią bohatera kończy się ogromna liczba powieści dziewiętnastowiecznych? Księdza Samosaczyńskiego trudno uważać za postać pierwszoplanową, ponadto śmierć zbiera w ogóle bogate żniwo w Dolinoszczęsnej — to jakby osłabia znaczenie tego wydarzenia jako fabularnego znaku zakończenia. Nie zmienia to przecież faktu, że znak ten jest dany; i to bardzo efektownie. Cemu więc odnosimy wrażenie braku końca, skoro trzy przynajmniej z wiązki możliwych sygnałów końca tu na pewno się pojawiają: graficzny, brzmieniowy i — najistotniejszy dla świata przedstawianego — fabularny, w obrębie zaś czasoprzestrzeni ostatnich partii powieści nic tych sygnałów nie zakłóca?

Widocznie sygnałów końca trzeba jeszcze szukać gdzie indziej, choćby w ukształtowaniu języka. Zanim zacytujemy — kilka informacji o ujęciach poprzedzających zakończenie. Otóż jest ono poprzedzone rozmową „przodownika” policji Sakmana z księdzem Samosaczyńskim. W trakcie tej rozmowy ksiądz dowiaduje się o romansie Chrobowskiej z Hukiem. Wpada w rozpacz: „Cmentarz i tyle! Przepraszam pana na chwilę — wyszeptał ksiądz i wyszedł zataczając się w progu”. A oto zakończenie powieści (poszczególne ujęcia ponumerujemy):

1) Przodownik został sam, palił papierosa za papierosem, wreszcie zapadł w drzemkę. Około północy ktoś mocno zastukał w okno. Sakman poderwał się.

2) — Kto tam?

— Ja! — wrzasnął Łochniak.

— Co tam?

— Proszę tu, może pan pozna, kto to?

3) Zrywały się podmuchy ostrego wiatru, chwilami przecierało się niebo, nad lasem stał młody księżyc. Rozległo się szczekanie psów; z ganku wypadła Worobieska, nakryta kocem, szukała czegoś w ogródku.

Zauważmy, że każde z trzech końcowych ujęć, stanowiących zresztą osobne akapity, kończy się — by tak rzec — znakiem zapytania, otwiera sytuację nie wyjaśnioną: 1) ktoś stuką w okno; 2) Łochniak informuje o kimś nierozpoznanym; 3) Worobieska „szuka czegoś” w ogródku. Te właśnie znaki zapytania rozszyfrowujemy jako informacje o samobójczej śmierci księdza. O formalnym „otwarciu” tej informacji decyduje obecność w każdym z ujęć zaimka nieokreślonego: 1) „ktoś”, 2) „kto to”?, 3) „czegoś”; z natury rzeczy są to znaki zapytania, wymagające odpowiedzi, która nie pada. To pierwszy z językowych sygnałów zakończenia.

Na szczególną uwagę zasługuje ponadto akapit ostatni: w przedostatnim zdaniu wprowadzona jest nowa postać — gospodyni księdza, Worobieska. Nowa nie w sensie absolutnym, rzecz jasna, postać jest nam znana z powieści. Nowa jednak w tym akapicie, nie było o niej od dawna mowy. Jednorazowe jej wprowadzenie pozostawia uczucie szczególnego niedosytu. Uzasadnić je można odwołując się do badań nad spójnością języka, zwłaszcza zaś do refleksji J. Paducowej nad strukturą akapitu. Otóż zdaniem badaczki „początkiem nowego akapitu powinno być każde zdanie, którego nazwa początkowa bądź wcale nie jest dominowana, bądź też dominowana jest nazwą spoza dwóch–trzech zdań.”⁶ Między nowo wprowadzoną postacią Worobieskiej a nazwą niedominowaną jest pełna odpowiedniość. Jedna i druga rozpoczyna coś, ale nie kończy. Nazwa niedominowana wymaga całego akapitu, „nowy” bohater — całego ujęcia. Wymieniając Worobieską tylko raz, w geście poszukiwania w dodatku, Buczkowski mocniej, moim zdaniem, „otwiera” tekst, pozbawia go zakończenia, niż przez użycie zaimków nieokreślonych. Efekt tego posunięcia odnajdujemy w sferze obrazu, a więc „świata przedstawianego” (pod jednym przynajmniej względem, jak widzieliśmy, jest to obraz nowy), mechanizm jego powstawania ma jednak źródło w prawach języka. Czytelnik oczekuje uzupełnienia kalekiego ujęcia, jego oczekiwania pozostają nie spełnione i — mimo

⁶ J. Paducewa *O strukturze akapitu*, w: *O spójności tekstu*, red. M. R. Mayenowa, Wrocław 1971; w ujęciu Paducowej nazwa jest dominowana, kiedy oznacza przedmiot, o którym mówiło się w zdaniu poprzednim.

tylu sygnałów końca — *Wertepy* robią wrażenie nie zakończonych. Widocznie tego typu operacje językowe mają wartość czy też, ostrożniej, efektywność, większą niż wszystkie poprzednio omówione sygnały końca razem wzięte.

Może warto przyjrzeć się bliżej tak skutecznemu mechanizmowi. Językowy sygnał (użycie niedominowanej nazwy na końcu tekstu) atakuje tu logiczne potrzeby odbiorcy, jego nawyk zadowalania się informacją o jakimś minimalnym, możliwym w języku, stopniu „pełności”. Nie są to potrzeby wygórowane, a pełnia informacji jest dość umowna, skoro odbiorca gotów zadowolili się paroma zdaniem, w których autor powtórzyłby niedominowaną nazwę, a także rozwiąłby nieokreśloność zaimków, przypisując je określone mu przedmiotowi. Tego minimum logika odbiorcy wymaga i tego właśnie minimum zabrakło.

Zabrakło jednak tylko w sferze języka. Sens nowej informacji łatwo odgadnąć, jak widzieliśmy, w fabularnym planie powieści. W językowym planie pozostaje ona ułomna. Można by powiedzieć, że fabularny sygnał końca jest utajony, ukryty w językowym sygnale braku końca.

Logiczna niepełność językowej informacji to tylko jedna strona zagadnienia. Drugą stanowi jej niepełność estetyczna. Gdy popatrzymy na zdania kończące *Wertepy*, uderza ich szczególna „antyretoryczność”: zdają się one bowiem w bardzo istotnym, bo semantycznym, względzie dokładnie zaprzeczać wskazówkom, których udzielił mówcy Kwintylian:

Zwłaszcza koniec jest tym, na co się oczekuje i na co zwraca uwagę, najpierw dlatego, że każda myśl ma swój koniec i domaga się po nim naturalnej przerwy, która oddziela go od początku następnego zdania, następnie dlatego, że ucho śledzące słowa następujące po sobie połączone przez to, co nazwałem biegiem i drogą zdania, ocenia dopiero w momencie, gdy ten porywczy bieg zatrzymuje się i zostawia czas do refleksji. Niech więc koniec zdań nie będzie ostry ani urwisty, żeby umysły mogły wtedy jakby odetchnąć i odpocząć.⁷

Dzięki paralelizmom składniowym i innym zabiegom brzmieniowym zwalniającym tempo, rzeczywiście „porywczy bieg zdania zatrzymuje się i zostawia czas do refleksji”. Tu Buczkowski zdaje się realizować postulat starożytnych mistrzów. Ale już na poziomie składni je odrzuca! Sześć zdań składających się na ostatnie ujęcie *Wertepów* to zdania współrzędne, które — jak wzajemnie od siebie niezależne ruchy pędzla — malują sytuację, w ostatnim zdaniu szczególnie dynamiczną i pozbawioną wyjaśnienia. Umysł czytelnika nie tylko nie może odpocząć, ale staje przed zagadką narzuconą mu przez język. Obok nawyków logiki atakuje więc Buczkowski również tkwiące głęboko w podświadomości oczekiwanie czytelnika na wyjaśniające funkcje zakończenia⁸ i na

⁷ Kwintylian *Kształcenie mówcy*, cyt. za: A. Wierzbicka, op. cit.

⁸ Por. G. Watson *The Story of the Novel*, London 1979, s. 77–82.

stylistyczne, „retoryczne” konsekwencje tego wyjaśnienia. Trzy końcowe ujęcia *Wertepów* antycypują fragmentaryczność istotną dla późniejszej prozy Buczkowskiego, w jego dojrzałym dziele nie ograniczoną bynajmniej do zakończenia, właściwą każdemu obrazowi lub ich sekwencji, charakterystyczną dla jego widzenia świata.

Krystyna Jakowska

Doktryna i szarlataneria

Les théories passent.
La grenouille reste.
[Jean Rostand *Carnets d'un biologiste*]¹

Teoria literatury nie miała się chyba nigdy tak świetnie jak dziś, przynajmniej w świecie anglosaskim. Już pobieżny rzut oka na półki wielkich księgarni akademickich Oxfordu czy Harvardu uświadcza ogromny przyrost książek z tej dziedziny. Króluje orientacja poststrukturalistyczna: słowa „dekonstrukcja”, „dyskurs”, „retoryka poezji” odmieniane są w tytułach na wszelkie możliwe sposoby.

W amerykańskiej akademickiej krytyce literackiej jest to niewątpliwie szkoła najbardziej wpływowa, obok feminizmu i New Historicism. Przygotował jej niegdyś grunt potężny New Criticism, ze swoim skupieniem na tekście i brakiem oczekiwania od krytyka–studenta uprzedniego bagażu wiedzy o kontekstach historycznych i kulturowych dzieła. Metoda filozoficzna czytania i analizy tekstów rozwinięta przez Jacquesa Derridę we Francji, a upatrująca swej genealogii w myśli Kanta i Nietzschego, znalazła entuzjastów w Stanach Zjednoczonych i została z łatwością zaadaptowana jako metoda analizy tekstów literackich.

W Wielkiej Brytanii natomiast, poststrukturalizm filozoficzny jest wciąż w ofensywie, przy sporym oporze dwu wielkich ośrodków — Oxfordu i Cambridge. Znamienny jest los honorowego członkostwa Derridy, przyznanego niedawno francuskiemu filozofowi przez ten ostatni uniwersytet. Po długiej i burzliwej procedurze zdołano tam przełamać, czy też obejść, bezprecedensowe veto części decydującego gremium, a echa i protesty rozlegały się szeroko w prasie brytyjskiej. „Sprawa Derridy” zmobilizowała wyraźnie spory odłam środowisk intelektualnych przeciwko „szarlatanowi”, co z kolei dało asumpt jego zwolennikom do rzucania

¹ F. Kermode *An Appetite for Poetry. Essays in Literary Interpretation*, London 1990, s. 4–5.