

# Seweryna Wysłouch

---

"Granice spójności narracji : proza Leopolda Buczkowskiego", Maria Indyk,  
Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź  
1987 : [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 81/1, 336-341

---

1990

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

W tym bogatym i rzeczowym studium szczególne zainteresowanie budzi gra utożsamień i dystansów w dialogu Dąbrowskiej z Conradem, wnikliwie przez autora przedstawiona. Niezmierna bliskość postawy etycznej obu twórców — postawy, w której scala się trzeźwość i heroizm, wielość wspólnych punktów widzenia w kwestii relacji jednostki i „szeregu” (s. 95) oraz w sprawach napięć i zagrożeń charakteryzujących cywilizację współczesną, sąsiaduje w tym dialogu z wyraźnymi odrębnościami w stosowaniu pewnych kryteriów artystycznych. Dąbrowska np. doskonale eksplikuje nowatorstwa narracyjne Conrada, bystro docenia ich sukces, a nawet więcej: ich nieodzowność w jego prozie. Sama jednak ani w swych koncepcjach teoretycznych dotyczących współczesnych szans epiki, ani też w swojej własnej twórczości nie jest skłonna zaakceptować ich konsekwencji przeobrażających normy pisania — i odbioru.

Inne ciekawe kontakty oryginalnej świadomości krytycznej, a także pisarstwa, z faktycznością tekstów literackich i z legendą osobowości Conrada ukazuje autor omawianej książki na przykładzie twórczości Gołubiewa. I w tym przypadku analizuje elementy niezmiennie i ewolucję owych relacji, inspiracje przeżyć generacyjnych i doświadczeń wojennych oraz powojennych. Studium to ujawnia zarówno indywidualne cechy Gołubiewowskich koncepcji, jak i bezsporne ich związki z przemyśleniami Żeromskiego i Dąbrowskiej.

Nieco odmienne ujęcia pisarskich obcować z Conradem prezentują w książce studia poświęcone skamandrytom i Parandowskiemu. Wyodrębniam je jednak nie w tym celu, by kwestionować układ kompozycyjny tomu: o kompozycji decyduje w książce tok procesu literackiego, a wspomniane studia są w nim trafnie ułożone. Warto tylko dostrzec ich specyfikę. Otóż koncentrują się one na kilku przykładach utworów, w których Conrad jest realnością tekstową: postacią literacką o implikowanej tożsamości (*Godzina śródziemnomorska*), podmiotem lirycznym lub partnerem rozmowy, bohaterem epitafium czy apelu (wiersze Iwaszkiewicza, Lechonia, Wierzyńskiego, Słonimskiego). Analizując te utwory autor książki ujawnia, że ukształtowane zostały, we wszystkich przypadkach, przez właściwy ich twórcom styl (i normy) odczytania Conrada: jego tekstów, a w jeszcze większym stopniu — „tekstu” jego biografii. Inspirowany przez Kazimierza Wykę, wyróżnia Zabierowski dwie podstawowe orientacje owych stylów: neoromantyczną oraz modernistyczną, a także wskazuje, jak w przebiegu przemian literatury aktualizują się one lub ulegają anachronizacji.

Dokonane w książce oglądy „conradyzmów” dotyczą więc sukcesji obfitej i zróżnicowanej. Tym bardziej warto apelować do autora, by nadal śledził jej przyrost i odmiany w twórczości literackiej, krytyce, eseistyce nowych generacji kulturowych.

Alina Brodzka

Maria Indyk, GRANICE SPÓJNOŚCI NARRACJI. PROZA LEOPOLDA BUCZKOWSKIEGO. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1987. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 138. „Rozprawy Literackie”. Tom 57. Komitet Redakcyjny: Michał Głowiński (przewodniczący), Marek Gumkowski (sekretarz), Janina Abramowska, Alina Kowalczykova, Przemysława Matuszewska, Aleksandra Okopień-Sławińska, Edward Pieścikowski, Roman Taborowski. Polska Akademia Nauk. Komitet Nauk o Literaturze Polskiej.

Książka Marii Indyk *Granice spójności narracji. Proza Leopolda Buczkowskiego* to wzorowa praca doktorska. Autorka jasno i precyzyjnie określiła swoje cele i realizuje je z godną podziwu konsekwencją. Pragnie tak opisać strukturę narra-

cyjną prozy Buczkowskiego, aby ukazać jej spójność, tzn. odczytać mechanizmy uspójniające, które łączą luźne na pozór fragmenty w całość i pozwalają traktować ją jako „tekst”. Analizie poddane zostają cztery powieści: *Czarny potok* (1954), *Pierwsza świetność* (1966), *Uroda na czasie* (1970) i *Kąpiele w Lucca* (1974). Wybór ten nie jest przypadkowy. Egzemplifikacja została tak dobrana, żeby przedstawić technikę pisarską Buczkowskiego na przestrzeni 20 lat i jej węzłowe momenty. W ten sposób książka ukazuje ewolucję prozy omawianego autora i ten aspekt pracy jest niesłychanie cenny i godny uwagi.

Ułatwia lekturę czytelna, przemyślana kompozycja. Każdy z czterech rozdziałów poświęcony został innej powieści i każdy jest rzetelnym opisem techniki narracyjnej. Ich tytuły pozwalają czytelnikowi zorientować się w przedmiocie i kierunku rozważań (np. *Szkatułkowy cytat. Struktura narracji w „Czarnym potoku”*; *Konstrukcja chaosu w „Pierwszej świetności”* itp.). Dla historyka narracji i dla badacza powieści Buczkowskiego praca Marii Indyk jest lekturą ważną i pouczającą. Przede wszystkim na uznanie zasługują świetne analizy wybranych utworów.

Rozdział *Szkatułkowy cytat. Struktura narracji w „Czarnym potoku”* jest skrupulatnym opisem tego typu narracji, w której narrator wyręcza się cytatem, ustawicznie przytacza głosy anonimowych ofiar czasów zagłady, tworząc iluzję relacji naocznych świadków. Autorka pokazuje konsekwencje tak rozumianej „szkatułkowości”, którą jest przede wszystkim wzrost roli dialogu i emancypacja fragmentu. Anonimowość przytaczanych relacji, eliptyczność i ujednolicony język powodują zasadnicze trudności w deszyfrowaniu osoby narratora (czy narratorów), ale sprawiają wrażenie autentyczności i przekazują sugestywny obraz zagłady.

Z kolei analiza *Pierwszej świetności* pokazuje sposoby pozorowania chaosu w strukturze narracyjnej. Wrażenie chaosu wywołane jest przede wszystkim przez usunięcie interpretacyjnej roli narratora, „cytaty” z opowiadań anonimowych świadków i eliminację nawiązań między nimi. Ale chaos wykracza poza poziom narracji, dotyczy świata przedstawionego, tzn. wyższych figur semantycznych, jak postać, fabuła, czas. Analiza Marii Indyk subtelnie pokazuje, jak zabiegi na poziomie narracji rujną porządek fabularny. Jednym z takich zabiegów jest eliminacja imion własnych i zastąpienie ich nazwą roli społecznej lub zawodu postaci (policjant, kelnerka, narzeczony), co stawia pod znakiem zapytania tożsamość osób pojawiających się w kolejnych fragmentach. Przemieszanie wydarzeń z różnych płaszczyzn czasowych: teraźniejszości i wojennych wspomnień, brak hierarchii między nimi niszczy porządek czasowy i chronologię. Co uspójnia ten pozorowany chaos? Według autorki funkcję uspójniającą pełni przede wszystkim powracający wielokrotnie w utworze motyw śledztwa oraz motyw kręcenia filmu, wprowadzający elementy autotematyczne. Nie bez znaczenia jest tu również jednolita stylizacja językowa całości. Autorka dowodzi (weryfikując wcześniejsze sądy Stanisława Barańczaka) — i nie można się z nią nie zgodzić — że w powieści mamy do czynienia ze stylizacją na raport służbowy i notatkę, a nie na protokół.

*Uroda na czasie* to dalszy konsekwentny krok w kierunku rozbijania tradycyjnego modelu prozy i poszukiwania nowych form wyrazu. Maria Indyk pokazuje to znakomicie. Emancypacja fragmentu i oparcie kompozycji na zasadzie juxta pozycji służą do eksperymentu z czasem powieściowym. Dwa ostatnie stulecia zostają przedstawione jako jedna wielka synchronia. Nie zgodziłabym się tylko z autorką, która kładzie znak równości między techniką Buczkowskiego a symultanizmem, mówiąc: „w gruncie rzeczy mamy tu do czynienia z tym samym symultanizmem, który rządziły powieścią ukazującą jeden dzień w życiu kilku osób. Różnice wynikają po prostu z rozpiętości czasu, który jest brany pod uwagę” (s. 90).

Nie tylko technika różni *Urodę na czasie* od np. *Króla Obojga Sycylii* Andrzeja Kuśniewicza, ale wyrażona poprzez tę technikę filozofia czasu, zanegowanie procesualności i historyczności wydarzeń, które ustępują miejsca „głupim sce-

nom domowym”<sup>1</sup>. *Uroda na czasie* jest wielką polemiką z tezą, wyeksponowaną jak motto w pierwszym zdaniu powieści: „Nie jest kiedy drugie jest” (cyt. na s. 68). Teza ta, której Indyk nie zinterpretowała, a którą Barańczak uznał za niekomunikatywną i pustą znaczeniowo<sup>2</sup>, da się wyeksplikować jako formuła o charakterze egzystencjalnym („Nie istnieje, kiedy drugie istnieje”), podkreślająca rozłączność nacechowanej temporalnie egzystencji. Teza ta zostaje w powieści zanegowana poprzez ukazanie całej tradycji jako wielkiej synchronii.

Rozdział „*Kąpiele w Lucca*”, czyli dzieło totalne to kolejny popis analityczny. Analiza *Kąpiel* koncentruje się na sprawie zagadkowego — nieadekwatnego do zawartości utworu — łańciskiego spisu treści oraz na kompozycji całości. Wnikliwy, wielostronny opis relacji między zamieszczonym na początku spisem a „realizującą powieściową” pozwala na przedstawienie czytelnikowi nowej wersji autotematyzmu. Autotematyzm jest tu wyrażony pośrednio, ale istotny dla estetyki pisarza, ponieważ dotyczy w ścisłym sensie organizacji dzieła.

Analiza kompozycji ukazuje inny wariant budowy powieściowej opartej na poetyce fragmentu. W *Kąpielach w Lucca* fragmenty nie dają się scalić w ciąg fabularny, ale jednocześnie nie są autonomiczne, zostały wtopione w tok narracyjny. Ich niejasne kontury i nieostre granice mają charakter uspoólniający. A przede wszystkim uspołnieniu całości służy powracający serwis tematów dotyczących — w najszerszym rozumieniu — kultury europejskiej. Dzięki takim sposobom narracji powieść traci charakter referencyjny, ale zyskuje wymiar uniwersalny i według badaczki „jest podsumowaniem poglądów autora na temat istoty świata, kultury, twórczości i działalności ludzkiej w ogóle” (s. 93).

Rzeczowa i skrupulatna analiza czterech powieści Buczkowskiego daje doskonały wgląd w jego technikę pisarską i pokazuje ewolucję jego twórczości. Ewolucja ta rysuje się bardzo ciekawie, jako stopniowe odchodzenie od tradycyjnego modelu narracji i jednocześnie poszerzanie problematyki — od doświadczeń okupacyjnych (*Czarny potok*, *Pierwsza świetność*) do problemów uniwersalnych: filozofii czasu (*Uroda na czasie*) i rozważań o kulturze europejskiej (*Kąpiele w Lucca*). Mimo że praca nie jest w zamierzeniu monografią, będzie z powodzeniem pełnić tę funkcję. I to jest, sądzę, największą zasługą autorki.

Ale korzystając z praw recenzenta pragnę zgłosić kilka uwag krytycznych. Książka Marii Indyk wyrosła z założeń wczesnego strukturalizmu i powieliła jego ograniczenia. Koncentruje się wyłącznie na analizie, natomiast rezygnuje z interpretacji i wartościowania, co powoduje uniki w takim np. typie: „Ambiwalencja obu członów opozycji kultury i wojny [mowa o *Kąpielach w Lucca*] buduje jednak tak wiele znaczeń w tej powieści, że nie sposób się nimi tutaj zajmować” (s. 117).

Autorka interesuje się tylko tekstem czterech powieści Buczkowskiego i poza nie nie wychodzi. O kontekście i kontekście (!) tylko się mówi na s. 8, 20—21, 127 (swoją drogą słowo „kontekst” powinno być bliżej wyjaśnione, bo zapis sugeruje pomyłkę maszynową). Możliwości wprowadzenia kontekstu było dużo, wszak do dyspozycji badaczki pozostaje bogata, nie analizowana szczegółowo twórczość pisarza, autorskie wypowiedzi i komentarze, sądy krytyków, wreszcie — cała literatura powojenna. Eliminacja tego wszystkiego powoduje, że omawiane powieści znalazły się w całkowitej izolacji, co uniemożliwia wyprowadzenie wniosków interpretacyjnych i wartościujących. Szczególnie dotkliwie odczuwa się rezygnację z problematyki odbioru i recepcji, ze względu na wysunięcie na plan pierwszy sprawy spójności tekstu (do której ustosunkuję się osobno).

<sup>1</sup> Pisałam o tym w książce: *Problematyka symultanizmu w prozie*. Poznań 1981, s. 37—38.

<sup>2</sup> S. Barańczak, *Ironia i harmonia*. Warszawa 1973, s. 213.

Innym grzechem wczesnego strukturalizmu jest eliminacja autora. Kategoria autora nie funkcjonuje w książce Marii Indyk. Ani jako kategoria pozatekstowa, tzn. Leopold Buczkowski ze swoją biografią i autokomentarzami, ani też jako odpsychologizowany autor wewnętrzny (według Aleksandry Okopień-Sławińskiej podmiot utworu<sup>3</sup>), a więc kategoria nadawcy, implikowana przez dzieło i dająca się na jego podstawie zrekonstruować. Nie istnieje wizerunek autora, natomiast rolę autora, która wiąże się z czynnościami porządkującymi, wykraczającymi poza narrację (jak np. operacje kompozycyjne dokonywane na całości) autorka książki przypisuje narratorowi. I tak narrator *Czarnego potoku* — Heindl — pełni według niej obok roli bohatera i narratora rolę „redaktora tomu”: „I wreszcie trzecią jego [tj. narratora] rolę można nazwać rolą redaktora tomu, odpowiedzialnego za wybór i uporządkowanie materiału, którym dysponuje tak, aby utworzyła się spójna całość w wyraźnie zaznaczonej ramie konstrukcyjnej (i w tej roli ma świadomość najwyższą, niemal równą świadomości artysty-kreatora określonego świata)” (s. 29).

Nigdzie zresztą autorka nie pisze, na jakiej podstawie przypisuje narratorowi rolę redaktora tomu. Jeśli Heindl jako redaktor skomponował całość, to także nazwał ją *Czarnym potokiem* i położył swoje imię jako podtytuł powieści... Jest to oczywiste nadużycie interpretacyjne, które daje się zaobserwować we wszystkich analizach. W *Kąpielach* spis treści i tytuły rozdziałów są oczywiście dziełem narratora, w *Urodzie na czasie* narrator staje się „fikcyjnym autorem” (s. 69). Rola nadawcy, redaktora, nadrzędnej świadomości porządkującej całość należy do innego poziomu komunikacji literackiej, jest dana *implicite*, a więc inaczej istnieje i inaczej się ją rekonstruuje niż kategorię narratora. Jest to rola autorska i trzeba to wyraźnie powiedzieć, a nie sztucznie zastępować autora tworamami jego pióra.

Radykalna i konsekwentna eliminacja autora powoduje — jak przypuszczam — rezygnację z tych kategorii interpretacyjnych, które zakładają podmiotowość i aktywność twórcy. Myślę tu o technice kolażu, która była z powodzeniem wykorzystana w analizie prozy Buczkowskiego<sup>4</sup>, a do której Maria Indyk się nie ustosunkowała.

W recenzowanej książce problematyka spójności narracji została wysunięta na pierwszy plan, zaakcentowana w tytule, ona też łączy cztery omówione wyżej znakomite analizy. Problematyce tej poświęcony został pierwszy rozdział: *Spójność tekstów językowych*, wypada więc się do niego ustosunkować.

Rozdział ten przynosi nową propozycję rozumienia pojęcia tekstu i w konsekwencji — spójności tekstu. Autorka definiuje tekst jako całość komunikującą (s. 5). Pociąga to za sobą niebagatelne skutki. Przede wszystkim okazuje się, że każda wypowiedź coś komunikuje: przekazuje informację bezpośrednio lub też w sposób pośredni, charakteryzuje np. stan umysłu nadawcy. A więc każda wypowiedź jest „tekstem” i ażeby ją odczytać jako tekst, należy tylko znaleźć właściwy kontekst sytuacyjny. Stąd wniosek autorki: „W życiu, w empirii językowej spotykamy się wyłącznie z tekstami” (s. 10).

Trudno się z taką tezą zgodzić. Kiedy wszystko jest tekstem, pojęcie tekstu traci jakąkolwiek operatywność. Maria Indyk stawia znak równości między komunikatem a tekstem. A jeśli tak, jeśli każdy komunikat jest tekstem, po co wprowadzać pojęcie tekstu, wystarczy mówić o komunikacie. Jeśli pojęcie to ma być użyteczne w badaniach i otwierać jakies nowe perspektywy, to trzeba je

<sup>3</sup> A. Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*. W: *Semantyka wypowiedzi poetyckiej (preliminaria)*. Wrocław 1985.

<sup>4</sup> R. Nycz, *O kolażu tekstowym. (Na materiale prozy Leopolda Buczkowskiego)*. W zbiorze: *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Wrocław 1980.

właśnie odróżnić od komunikatu. Tak sprawę ujmują Łotman i Piatigorski<sup>5</sup>. Aby komunikat zyskał rangę tekstu, nie wystarcza, że jest on wypowiedzią językową, musi być w odpowiedni sposób utrwalony i pełnić ważną rolę społeczną — stąd pojęcie tekstu jest nacechowane aksjologicznie. Wydaje się, że opozycja tekst—nie-tekst jest szczególnie atrakcyjna i przydatna dla socjologów literatury (np. do badań obiegu bezdebitowego). W badaniach literackich potrzebne jest jeszcze jedno zawężenie: z całej masy tekstów należałoby wyodrębnić te, które wyróżniają się cechą szczególną — literackością. Traktowanie dzieła jako całości komunikującej z pominięciem problematyki literackości budzi sprzeciw.

Językoznawcza definicja tekstu pociąga za sobą jeszcze jedną konsekwencję. Maria Indyk stoi na stanowisku, że skoro tekst jest całością komunikującą, to musi być spójny. Píše: „określenie »tekst spójny« jest pleonazmem, jako że każdy tekst jest spójny. Spójność bowiem zawarta jest już w definicji tekstu jako całości komunikującej. Skoro tekst jest całością, to musi składać się z co najmniej jednego lub dwóch elementów, natomiast elementy te muszą ze sobą pozostawać w jakiejś relacji, muszą być ze sobą połączone” (s. 5).

A więc istnieje tylko i wyłącznie teksty (wszystko jest tekstem!) i teksty te są z natury spójne. Nawet jeśli zacieśnić pojęcie tekstu do tekstu literackiego, to założenie, że wszystkie teksty literackie są spójne, kłóci się z empirią. Stale bowiem mamy wątpliwości: czy utwór jest spójny, czy też nie. Wystarczy przypomnieć dyskusję, jaką wzbudziła *Miazga* Andrzejewskiego... Bywają też teksty ułomne, pęknięte wewnątrznie. Teza, że każdy tekst jest spójny, nie uwzględnia „błędów rzemiosła” i daje twórcom nieograniczony kredyt. Czy słusznie? Moim zdaniem — nie, ponieważ w takim ujęciu spójność zależy od widzimisię autora... Można tu powtórzyć te same zarzuty, które Maria Indyk stawia pod adresem koncepcji zostawiających odbiorcy decyzję co do spójności (s. 15—16).

Jakie mechanizmy decydują o spójności tekstu, co to jest tekst spójny? Odpowiedź na te pytania nie jest prosta. Autorka recenzowanej książki ostro krytykuje koncepcję Marii Renaty Mayenowej i definicję „trzech jedności” tekstu spójnego, którymi są jeden nadawca, jeden temat i jeden odbiorca. Przypomnijmy definicję Mayenowej: „tekst spójny musi spełniać następujące warunki: 1) musi być tworem jednego nadawcy, tj. każde »chcę«, »wiem«, »czuję«, »sądzę« w ramach modalnych wszystkich zdań tekstu winno mieć »ja« odnoszące się do tej samej osoby lub tej samej grupy osób; 2) musi mieć tego samego odbiorcę, tj. wszystkie »ty« możliwych ram modalnych winny odnosić się do tej samej osoby lub grupy osób; 3) i wreszcie musi mieć ten sam temat” (s. 12).

Maria Indyk kwestionuje wszystkie te jedności. Jedność nadawcy nie sprawdza się w większości tekstów (każdy dialog ma „ja” odnoszące się do różnych osób, nie mówiąc już o przytoczeniach). Jedność tematu — nawet rozumiana bardzo szeroko — wyklucza z klasy tekstów spójnych takie różnotematyczne gatunki jak felieton czy list, ponadto bywa notorycznie naruszana informacjami metatekstowymi. Warunki, jakie powinien według Mayenowej spełniać tekst spójny, nie są na płaszczyźnie językowej respektowane, mechanizmy lingwistyczne nie decydują o spójności. Problem ten Mayenowa usiłowała rozwiązać wskazując na „instrukcje scalające”, skierowane do odbiorcy, które pozwalają tekst scalić ponad mechanizmami lingwistycznymi. I to rozwiązanie nie znajduje aprobaty autorki *Granic spójności narracji*, która wskazuje niebezpieczeństwa przeformułowywania tekstu (s. 15—16) i konstatuje: „zasada jedności nadawcy, odbiorcy i tematu nie ma oparcia w samym tekście, w jego zawartości, jest niezależna od istniejących mechanizmów spójności oraz prowadzi do dowolności w traktowaniu tekstu” (s. 15).

Zapytajmy, co autorka, odrzucając definicję Mayenowej, proponuje w zamian.

<sup>5</sup> A. Piatigorski, J. Łotman, *Tekst i funkcja*. Tłumaczył J. Faryno. W zbiorze: *Semiotyka kultury*. Warszawa 1975.

Przede wszystkim postuluje zmianę optyki, opisywanie tego, co tekst spaja, a więc mechanizmów uspojujących (a nie wypadków niespójności). Jej zdaniem tekst jest zasadniczo niesamodzielny semantycznie (s. 21), „nie tłumaczy się sam przez siebie” (s. 23), żeby go zrozumieć, trzeba znać kontekst. Wśród szeregu różnych kontekstów najważniejsze są według niej konteksty gatunkowe, a mianowicie poziom gatunków mowy i poziom gatunków literackich. A ponieważ gatunki są tworem konwencjonalnymi, o spójności tekstu decyduje ostatecznie konwencja. Propozycje Marii Indyk są więc zbieżne z tezą Włodzimierza Boleckiego sformułowaną wyraziście w tytule artykułu *Spójność tekstu (literackiego) jest konwencją*<sup>6</sup>.

Można by zapytać, co się dzieje, gdy tekst nie tłumaczy się na tle kontekstu, odbiega od konwencji albo radykalnie z nią zrywa. Jeżeli spójność uznamy za konwencję, to, co niekonwencjonalne, musi być dla odbiorcy niespójne. I na to nie ma rady.

Wnioski, do jakich prowadzą teoretyczne rozważania Marii Indyk, kwestionują więc wyjściową tezę książki, że każdy tekst jest spójny. Myślę, że autorka zweryfikowałaby swoje stanowisko, gdyby wykorzystała wypowiedzi krytycznoliterackie — refleksje, a także omyłki krytyków są ciekawą i pouczającą lekcją czytania tekstów trudnych, stawiających odbiorcy duże wymagania.

Stojąc na stanowisku, że nie wszystko jest tekstem i nie każdy tekst musi być spójny, sądzę, że można przyjąć zaproponowaną przez Mayenową definicję tekstu spójnego w sensie szerszym (nielingwistycznym). Jedność nadawcy oznaczałaby nie jedność „ja” w ramach modalnych wszystkich zdań tekstu, ale jedność „autora wewnętrznego”, konstytuującego się na poziomie utworu jako całości. (Dodajmy, że właśnie personalna jedność nadawcy w naturalny sposób skłania odbiorcę do traktowania wypowiedzi jako spójnej.) Podobnie rzecz miałaby się z odbiorcą. Jedność odbiorcy należałoby rozumieć jako jednolitą konstrukcję odbiorcy wirtualnego, projektowaną przez tekst. I autor wewnętrzny, i odbiorca wirtualny jako kategorie z zakresu poetyki podlegają procesom konwencjonalizacji i dekonwencjonalizacji, ich wewnętrzne pęknięcia decydowałyby o niespójności. Z tego punktu widzenia można by kwestionować spójność *Kąpieli w Lucca* (w powieści nie zostało zrealizowane to, co zapowiada spis treści).

Natomiast o scalającej roli tematu przekonują w zupełności analizy zawarte w książce Marii Indyk, a szczególnie *Podsumowanie*, w którym właśnie „wspólne pole tematyczne” urasta do jednego z najważniejszych elementów uspojujących prozę Buczkowskiego (s. 125—126).

*Seweryna Wystouch*

O „KULTURZE”. WSPOMNIENIA I OPINIE. Przygotowali Grażyna i Krzysztof Pomianowie. Londyn 1987. „Puls”, ss. 180.

„KULTURA” i JEJ KRAĞ. 1946—1986. KATALOG WYSTAWY CZTERDZIESTOLECIA INSTYTUTU LITERACKIEGO. Paryż 1988. „Les Amis de »Kultura«”, ss. 204.

„To przede wszystkim Jerzy Giedroyc wpoił nam przeświadczenie, że prawdziwa literatura, choćby politycznie obojętna, jest nam w naszych zmaganiach z totalizmem równie potrzebna, jak analizy totalizmu, że tworzenie kultury to two-

<sup>6</sup> Artykuł W. Boleckiego *Spójność tekstu (literackiego) jest konwencją*, a także omawiany rozdział recenzowanej książki pt. *Spójność tekstów językowych* były referowane na konferencji teoretycznoliterackiej w Ryni (1981) i zostały opublikowane w zbiorze *Teoretycznoliterackie tematy i problemy* (Wrocław 1986).