

Tadeusz Błażejowski

Niepokojąca "Uroda na czasie" Leopolda Buczkowskiego

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 46, 89-103

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

TADEUSZ BŁAŻEJEWSKI

NIEPOKOJĄCA URODA NA CZASIE LEOPOLDA BUCZKOWSKIEGO

Racjonalizm klasyczny uważał za barbarzyńców ludzi, z którymi nie można było zamienić słowa (etymologia barbaros — ten, który bełkocze). Natomiast obecnie domniemany bełkot obcokrajowca jest właśnie tym, co się zamienia w święty język, pełen obietnic i tajemniczych objawień. O ile dla racjonalistów greckich prawdą było to, co mogli wytłumaczyć, o tyle dzisiaj prawdą jest tylko to, co nie ma wytłumaczenia¹.

Z dzieła na dzieło narasta w pisarstwie Leopolda Buczkowskiego opór przeciwko myśleniu historycznemu. Jego postawa zda się bliska historiozofii metafizycznej, traktującej wydarzenia jako skutek działania tajemniczych sił trwale zakorzenionych nie tylko w naturze człowieczej, ale tkwiących przede wszystkim w samej istocie bytu. Leopold Buczkowski nigdy nie taił pesymizmu: dostrzegał nieusuwalność cierpień z życia ludzkich zbiorowości, prognozował zmierzch cywilizacji. Cykliczność ludzkiego doświadczenia ujął w micie wiecznego powrotu („wieczysty wrot”), na użytek zaś własnej twórczości skonstruował ahistoryczną mieszaninę, nie posiadającą ani początku — ani końca. Wykszałcił wyobraźnię, dla której „czas historyczny nie istnieje i która widzi czyny i wydarzenia mające miejsce w tym czy innym czasie jako ucieleśnienie wiecznych prototypów”². Tak więc — zapożyczając się nieco u Jana Błońskiego, gdy pisał o prozie Becketta — powiedzieć możemy i o Leopoldzie Buczkowskim, że czas zmierza w jego książkach do beczasu, działanie do nieruchomości,

¹U. E c o, *Irracjonalne wczoraj i dziś*, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1988, nr 4, s. 34. Przekład B. Porcel.

²J. F r a n k, *Forma przestrzenna w literaturze nowoczesnej*, „Przegląd Humanistyczny” 1971, nr 2, s. 136. Przekład M. Żurowski.

istnienie zaś — ku nieistnieniu³. Nieustannie poszukuje on sposobu, by ustosunkować się do rzeczywistości, w której nie potrafi dostrzec zasady integrującej. Odbiera świat jako zjawisko chaotyczne, bezcelowe, absurdalne; wie o tym z doświadczenia, wie o tym instynktownie. Można powiedzieć, iż jako pisarz podejmuje się sprawy niewykonalnej: wypowiedzenia czegoś niewypowiadalnego. Dowodem — *Uroda na czasie* (1970, 1981).

U podstaw jej koncepcji legło pragnienie stworzenia literackiego przekazu nieskończonej wręcz ilości jednoczesnych wrażeń, pragnienie dania jakiegoś ekwiwalentu bytu. W tym celu Leopold Buczkowski skorzystał z wcześniej ukształtowanych wzorów (tekstów-wzorców), przedstawiając zlepek najprzeróżniejszych sytuacji a nie następujące po sobie zdarzenia, nie konfabulując lecz uświadamiając egzystencjalną sytuację człowieka. To sytuacja poniekąd elementarna. Dzieje się tu tak wiele, iż w gruncie rzeczy — paradoksalnie — nic się nie dzieje. Chodzi o to, żeby czytelnik doznał wrażenia, iż wszystko rozgrywa się w tej samej chwili. Percepcja tak skondensowanego obrazu rzeczywistości nie jest, rzecz prosta, fizycznie możliwa, trzeba zatem w taki sposób dobrać i zestawić fragmenty dzieła, aby przekonać odbiorcę o niezmienności istoty bytu oraz o niezmienności istoty ludzkiej:

Starając się pojąć świat w jakiejś jednej chwili, odbieramy jednocześnie cały kompleks różnych wrażeń i odczuć. Tę chwilową wizję możemy przekazać jedynie w ten sposób, że rozbijemy ją na różne elementy, które mogą być potem zestawione w sekwencji w czasie, w zdanie lub w serię zdań. Aby przełożyć nasze wrażenia na terminy pojęciowe, na logiczną myśl i język, dokonujemy operacji analogicznej do tej, którą przeprowadza analizator przetwarzający obrazy w kamerze telewizyjnej na rzędy pojedynczych impulsów. Obraz poetycki odznaczający się wieloznacznością oraz zdolnością jednoczesnego wywoływania różnorodnych elementów asocjacji zmysłowej, jest jednym ze sposobów, dzięki którym możemy przekazywać, choć niedoskonale, rzeczywistość naszego intuicyjnego rozumienia świata⁴.

Sens *Urody na czasie* sprowadza się do ukazania przepaści, jaka dzieli język od rzeczywistości. Język został tu zredukowany do „gadaniny bez znaczenia”⁵ lub — jak rzecz ujmuje autor — do

³Por. J. Błoński, M. Kędziński, *Samuel Beckett*, Warszawa 1982, s. 34.

⁴M. Esslin, *Znaczenie absurdu*, „Pamiętnik Literacki” 1976, LXVII, z. 3, s. 266. Przekład P. Bikont.

⁵Tamże, s. 267.

„nędznej, głupiej gadaniny”⁶, by zmanifestować w ten sposób „antyliterackość”. Książkę Buczkowskiego potraktować można jako poszukiwanie odpowiedzi na pytanie Ludwiga Wittgensteina: „Gdy rozprawiam o języku (o słowie, zdaniu itd.), to muszę mówić językiem życia codziennego. Czy może do tego, co chcemy powiedzieć, język ten jest zbyt gruby, zbyt materialny? Ale jak zatem tworzy się inny?”⁷ W tym przypadku poprzez wieloznaczeniowość i rozbudowaną skojarzeniowość. Język *Urody na czasie* staje się zatem czymś w rodzaju języka niewerbalnego, uzmysławia niemożność zmierzenia i wyrażenia słowami świata. Można nawet przyjąć, iż *Uroda na czasie* staje się w jakiejś mierze literackim odpowiednikiem malarstwa abstrakcyjnego, sztuki niefiguratywnej, muzyki atonicznej.

Autor musiał być z siebie zadowolony, skoro oświadczył: „*Uroda na czasie* jest bardzo miłym moim dowcipem. Znalazłem cudowną konwencję i czujnie ją przeprowadziłem”⁸. Konwencję tę trzeba określić jako kompromitację języka gotowych formułek. Buczkowski stara się wykazać, że słowa codziennego użytku służą zaślepieniu czy omamieniu człowieka wobec każdego bez wyjątku zjawiska życiowego. Jego książka zgłasza votum nieufności wobec języka jako środka porozumiewania się. Wyraża się to zastosowaniem dialogu, który w normalnym czytelnickim odbiorze po prostu nic nie znaczy, bo cechuje go nieskładność, nieuporządkowanie, bałagan znaczeniowy. Nieustanne powtarzanie banalnych, niewiele albo nic zgoła nie znaczących, zwrotów to przejaw odrywania się języka od rzeczywistości. Język wręcz przeszkadza w próbach uporania się z elementarnymi problemami ludzkimi: słowa — „te mizerne świadectwa rozumu nie mogą powiedzieć tego, co powinno być powiedziane”⁹. Nie przenikają one przez gęstą, nieprzeźroczystą rzeczywistość.

⁶L. Buczkowski, *Uroda na czasie*, Kraków 1981, s. 175. Lokalizację kolejnych cytatów z *Urody na czasie* zaznaczam podając w nawiasie stronicę powyższego wydania oraz skrót — Uncz.

⁷L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*. Przełożył, wstępem i przypisami opatrzył B. Wolniewicz, Warszawa 1972, s. 74.

⁸*Pasja i wściekłość*. Rozmowa z L. Buczkowskim. Rozmawiała U. Bielous, „Życie Literackie” 1983, nr 46, s. 8; L. Buczkowski, *Posyłam nie tylko biografie*, „Miesięcznik Literacki” 1985, nr 6, s. 13.

⁹S. M. Halloran, *Język i absurd*, „Pamiętnik Literacki” 1979, LXX, z. 4, s. 330. Przekład G. Cendrowska.

Charakterystyczne, że tylko jeden recenzent zwrócił uwagę na centonowy charakter *Urody na czasie* i on tylko wskazał najważniejsze źródło cytatów¹⁰. Spośród dwudziestu recenzji – co świadczy jednak o trwałym zainteresowaniu pisarstwem Leopolda Buczkowskiego – trzy głosy były stosunkowo surowe¹¹, tyleż samo głosów wyrażało zachwyt, hołdowniczo wręcz sformułowany przez Henryka Berezę: „kilka tysięcy najpiękniejszych zdań, jakie w polszczyźnie mówionej dadzą się sformułować”¹². Pozostali recenzenci podzielili opinię Jacka Wegnera, iż książkę tę można przeczytać, ale nie można jej odczytać¹³.

W przypadku *Urody na czasie* mamy do czynienia z tekstem, o którym można powiedzieć, iż jest wielością innych tekstów, bo wchłonał je i przekształcił¹⁴, mamy do czynienia ze zjawiskiem intertekstualności. Zapowiada ją już pierwsze, sentencjonalne zdanie: „Nie jest, kiedy drugie jest” (Uncz 5). Traktuję je jako swoistą wersję łacińskiej sentencji: *Non est satis unius opinio* (nie wystarcza zdanie

¹⁰M. Szybist, *Książki, jakich mało*, „Życie Literackie” 1971, nr 12, s. 10.

¹¹A. Libera, *Leksykon pewnego świata*, „Współczesność” 1971, nr 6, s. 5; S. Barańczak, *Oczy Lizawie Prokofiewny*, „Odra” 1971, nr 6, s. 31–38; E. Kuźma, *Spór o kształt literatury*, „Spojrzenia” 1972, nr 12, s. 3–5, 19.

¹²H. Bereza, *Uroda na czasie*, „Twórczość” 1971, nr 3, s. 92; Zob. także: W. Kubacki, *Uroda na czasie*, „Życie Warszawy” 1970, nr 308, s. 3; K. Nowicki, *Literatura bez grzechu*, „Fakty i Myśli” 1971, nr 2, s. 1, 6.

¹³J. Wegner, *Trwanie słowa*, „Kamena” 1971, nr 10, s. 10.

¹⁴Podstawowym tekstem-wzorcem dla *Urody na czasie* są *Rozmowy francuskie ułożone przez Eugénie de Rochetin Bocquel. Przełożone na język polski przez J. K. Skibińskiego*, Warszawa 1844. Lokalizację cytatów z tego dzieła zaznaczam jako – RF. Trudno jest stwierdzić, z jakich pierwowzorów jeszcze Leopold Buczkowski korzystał, ponieważ w grę wchodzi transformacja utartych zwrotów, stanowiących treść ćwiczeń konwersatoryjnych zawartych w dawnych podręcznikach języka francuskiego. Brzmiały one zwykle podobnie, niekiedy prawie identycznie. Na przykład fragmenty tekstu *Urody na czasie* odnoszące się do zjawisk atmosferycznych pochodzić mogą z następujących podręczników: *Manuel de la conversation polonaise, française et allemande par E. Coursier*, Lwów 1844; *Nowy przewodnik w rozmowach nowoczesnych w języku francuskim i polskim, czyli rozmowy zwyczajne i poufale powiększone rozmowami o podróżach, drogach żelaznych, statkach parowych do użytku podróżnych lub osób poświęcających się nauce jednego z tych języków przez Bellengera i C. Forstera*, Berlin 1855; E. L. Wagnier, *Praktyczna metoda języka francuskiego*, Lwów – Warszawa b.r. W kilku miejscach tekstu Leopolda Buczkowskiego dostrzec można również wyraźne ślady lektury Sartora Resartusa (T. Carllé, *Sartor Resartus. Życie i zdania Pana Teufelsdröckha w trzech księgach*. Przekład S. Wiśniowskiego, Warszawa 1882).

jednego). Motywuje ono kształt tekstu (dialog) oraz ujawnia intertekstualny charakter *Urody na czasie* (branie z drugiej ręki).

Literatura „rozmówkowa” jako odmiana podręcznika do nauki i doskonalenia znajomości języka obcego istnieje w polszczyźnie od początku wieku szesnastego¹⁵. Już wówczas rolę odpowiednika mowy żywej odgrywały tematycznie ułożone teksty z jednej strony ilustrujące przejawy praktycznego życia, z drugiej – petryfikujące świat kultury. Poprzez wymianę elementów tekstu rozmówki doprowadzają do mechanizacji struktur językowych. Werbalne zachowanie uczestników dialogu pozostaje – jak łatwo zauważyć – stereotypowe, wynika ono z potrzeby zachowania pewnego wzorca zarówno językowego, jak i sytuacyjnego. W literaturze rozmówkowej „naturalność tekstu jest względna”¹⁶. Wydaje się, że Leopold Buczkowski skorzystał z rozmówek obcojęzycznych dla wyeksponowania schematyzmu językowego i sytuacyjnego. W jego tekście dominuje natręctwo banału, frazesu, nawet przejęzyczeń. Z komunałów, ze słów zużytych, zwrotów zapomnianych pisarz komponuje nową rzeczywistość, dając w ten sposób do zrozumienia, że nie stać nas już na literaturę, jedynie na przedrzeźnianie.

Wskazuje na to przede wszystkim rola deformacji w dialogu międzytekstowym¹⁷. *Urodę na czasie* rozpoczyna Buczkowski od przepisania fragmentów rozdziału dwunastego *Rozmówek francuskich* noszącego tytuł *Wynajęcie mieszkania, kupno domu*. Zmiany tekstu są niewielkie, polegają głównie na uproszczeniu konstrukcji zdaniowej, co Buczkowski uzyskuje opuszczając wyrazy bądź też uwspółcześniając niektóre sformułowania, np. zamiast *Wierny sługa pani Mateusz* (RF 167) mamy *Ktoś wierny pani* (Uncz 5). Najczęstszym zabiegiem okazuje się zmiana znaczenia poszczególnych słów, np. *okazały* (RF 171) – *ładny* (Uncz 5), *powóz* (RF 171) – *samochód* (Uncz 6). Są to zmiany całkowicie dowolne, zmierzające w kierunku absurdu. Ilustrują to przykłady: *Mój syn* (RF 435) – *Kolegi narzeczona* (Uncz 28),

¹⁵ Por. I. Zagórski, *Rola języka polskiego w nauczaniu szkolnym w Polsce XVI wieku*, Wrocław 1955; Z. Klimek, *Język polski w rozmówkach polsko-niemieckich „Książeczek polskich” z roku 1539*, Wrocław 1978.

¹⁶ A. Prejbisz, *Tekst w nauczaniu języka obcego*, [w:] *Z zagadnień nauczania języków obcych*, pod red. B. Wiczorkiewicz, Warszawa 1968, s. 69.

¹⁷ Por. J. Culler, *Presupozycje i intertekstualność*, „Pamiętnik Literacki” 1980, LXXI, z. 3, s. 297–312. Przekład K. Rosner.

Żartownisium (RF 21) – *Filozofie* (Uncz 14), *Służący jest wyborny* (RF 271) – *Wróbel jest wyborny* (Uncz 27), *Są zręczni* (RF 279) – *Są zaręczeni* (Uncz 27), *Aż w głowę zająć potrzeba* (RF 187) – *Aż się w głowie kręci* (Uncz 23). W rozdziale zatytułowanym *Obiad* Eugenia de Rochetin Bocquel przedstawia menu bardzo wykwintne, w którym dominują ostrygi, trufle, łosoś, jesiotr, tuńczyk, krucha polędwica, stare wina etc. Wszystkie te wspaniałości zostają zastąpione w tekście Buczkowskiego daniem z baranich kotletów i kapusty. Stosunkowo często występuje szyk przestawny, zmiana trybu czasownika oraz zmieniona wersja zdania: *Przejdziemy się naokoło miasta* (RF 75) – *Przejdźmy się naokoło wioski* (Uncz 11), *Dach jest w dobrym stanie* (RF 187) – *Dach przecieka* (Uncz 23), *Karol miał swoje sławne psy gończe; Kazimierz wyżył i jamnika, którego wygięte nogi taki śmiech w tobie wzbudzają* (RF 369) – *Król miał swoje własne psy gończe. Marszałek jamnika, którego wygięte nogi taki śmiech na wsi wzbudzają* (Uncz 34), *Widzę rzeczy takimi, jakimi są, i jeżeli mnie już nazbyt zniecierpliwia, to wszystkie ptaki wypuszczę, zaczynając od sroki szczebiotliwej mojego woźnicy, który sądzi, że mu wolno trzymać sobie srokę, kruka i kawkę oswojone* (RF 439) – *Widzimy przecież rzeczy takimi, jakimi są, i jeżeli już nas zbyt nudzą, to wszystkie ptaki wypuszczamy, zaczynając od sroki złodziejki mego profesora, który sądzi, że mu wolno trzymać sobie srokę, kruka i gawrona* (Uncz 29). Niekiedy tekst rozmówek francuskich rozbity zostaje żartobliwym wtrętem: *Któż jest ten wojskowy? Mój siostrzeniec* (RF 191) – *Któż jest ten wojskowy, który stał chwilę w sieni? To inwalida. Były narzeczony mojej siostry. To on tak biedny klaskał za borem. Daremnie się było silić, co by to mogło klaskać* (Uncz 7). Niekiedy spotykamy streszczenia pierwowzoru, a dialog ulega przekształceniu w rozbudowane opisy. Wszystkie te zmiany zakłócają pierwotną semantykę. Powstaje tekst o zupełnie innym znaczeniu niż pierwowzór. W poczynaniach autora *Urody na czasie* nie można jednak dostrzec przejawów działalności systemowej. Decyduje przypadek. W jednym tylko zabiegu stylizacyjnym widać przejawy pewnej konsekwencji. Mianowicie – niezależnie od wykorzystania treści rozdziału pt. *Wojskowi* – Buczkowski chętnie wprowadza wojskowe realia do najprzeróżniejszych kontekstów. Garść przykładów unaocznia tę zasadę: *Liczna libera w żalobie będzie niosła pochodnie* (RF 67) – *Liczna piechota będzie niosła pochodnie* (Uncz 13), *Widziałem wczoraj kuzyna, który nas od lat kilku opuścił* (RF

63) — *Widziałem twego kuzyna. On podróżował lub był na wojnie?* (Uncz 43), *Oto piękny koń frontowy. Mam ochotę kupić go dla mego brata* (RF 417) — *Oto piękny koń frontowy. Mam ochotę kupić go dla generała* (Uncz 38), *Życzę pani postarać się o dobrego psa do pilnowania* (RF 187) — *Radzę postarać się o saperów* (Uncz 61), *W jakimże wysiadłeś hotelu?* (RF 315) — *W jakim hotelu zamieszkał głównodowodzący?* (Uncz 66), *orkiestra balowa* (RF 307) — *orkiestra wojskowa* (Uncz 66) — [podkr. T.B.]. Wojna pozostaje w *Urodzie na czasie* sprawą najważniejszą. Jej wyeksponowaniu służy powyższy zabieg.

W *Urodzie na czasie* spotykamy najczęściej dialog toczony przez różnych, zazwyczaj niemożliwych do zidentyfikowania, partnerów. W dialog ów włączone zostają przytoczenia pochodzące z domniemanych powieści, audycji telewizyjnych i radiowych, fragmenty filmów, doniesień prasowych, zapisków czynionych na marginesie gazety, pamiętnika podchorążego oraz dziennika lekarza wojskowego, protokołu przesłuchania, protokołu sekcji zwłok, rozkazów, raportów wojskowych i policyjnych, obwieszczeń okupacyjnych władz, kroniki wypadków z „Daily Telegraph”, zapisów podsłuchów rozmów telefonicznych, zapisów stanów halucynacyjnych, majaczeń sennych, opisów rysunków i malowideł, prawdziwych bądź sfalszowanych życiorysów, listów, interczyzy etc. Mnogość oraz przemienność przytoczeń wywołuje wrażenie, iż mamy do czynienia z tekstem „podartym w tysiączne kawałeczki” (Uncz 171), przeznaczonym na „obrok duchowy” (Uncz 59). Za wskazówkę lektury wystarczyć muszą słowa: „Dość ci zacząć, a resztę sam dokończysz” (Uncz 60). Literatura bowiem jest „grą jak wiele innych” (Uncz 95). Do jej reguł powinno zatem również należeć nieużywanie słów: „Musiałem mówić o wojnie, o spalonym domu, biednej matce, o przyjaciółach, którzy mnie opuścili z powodu dezercji. Opisywałem swoje ciemne życie, a oczy jej opowiadały mi to samo. Ona wszystko oczyma, słów nie używała” (Uncz 113). Bez słów literatura istnieć nie może, ale można pozbawić słowa znaczeń. I to właśnie sugeruje się czytelnikowi za pomocą mimowolnych niejako wtrętów: „rozmawialiśmy jakiś czas to o tym, to owym” (Uncz 121), „mówisz jak wariat” (Uncz 100), „plół to i owo” (Uncz 150). Sytuacja narracyjna przedstawia się następująco: znajdujemy się jakby za zasłoną, słyszymy głosy, nieraz je nawet rozumiemy, ale z reguły nie wiemy (bo nie widzimy), kto mówi. Na konkretne pytanie o osobę

mówiącego pada odpowiedź, iż może on być „narzeczonym, ojcem, bratem, kochankiem, profesorem” (Uncz 170), słowem – każdym.

Posługując się „magnetofonem pamięci” (Uncz 199) – które to sformułowanie oznacza tu nie tyle pojemność pamięci jednostkowej, co trwałą obecność tradycji – postaci zaludniające książkę Buczkowskiego „piszą historię swego życia [...], rozpisują się szczegółowo [...], jakie miały obawy, halucynacje, jak karmiły się widowiskiem wojny, trawiąc to wszystko bez pośpiechu” (Uncz 113–114). I jeśli nawet wiadomo, jakie ludzie ci wykonują czynności, to i tak nie wiadomo, kim są w istocie. Stąd też dialog bywa zakłócany licznymi pytaniami w rodzaju: „A któż jest ten? Któryż jest którym? A któż jest tamten?” (Uncz 170), „Chryste Panie, któż to taki?” (Uncz 195). Bo lepiej nie wiedzieć, niżli okłamywać i być okłamywanym.

Stopniowo daje się zauważyć tendencja do mówienia coraz bardziej pospiesznego, wręcz niestarannego. Typową konstrukcją stają się więc wypowiedzenia wykolejone, zacierające sens komunikatu¹⁸. Znajduje zastosowanie elipsa, jakkolwiek opuszczanie niektórych członów wypowiedzenia nie ma raczej uzasadnienia, ponieważ sprawy, o których mowa i tak nie są znane rozmówcom. W wojennym zgiełku, w stałym zagrożeniu, gdy okoliczności zmuszają do mówienia szybkiego i niestarannego, następuje emocjonalna intensyfikacja wypowiedzi – jej „wzmocnienie” poprzez wprowadzenie elementów redundantnych¹⁹. Stąd między innymi wynika niezliczona ilość wariantów sytuacyjnych, dublowanie postaci i wypowiedzi, stawianie niemal bez przerwy pytań retorycznych, powtarzanie dopiero co skończonej wypowiedzi w formie pytania, powtarzanie sylab, a nawet nieartykułowanych dźwięków. Przy szybkim tempie wypowiedzi – słowa nie sposób wymienić, można je jedynie zastąpić słowem dodanym²⁰.

¹⁸Por. K. J a ł o w i c z o r, *Wypowiedzenia wykolejone jako typowa struktura dialogowej formy współczesnej polszczyzny mówionej*, [w:] *Studia nad składnią polszczyzny mówionej*. Księga referatów konferencji poświęconej składni i metodologii badań języka mówionego (Lublin 6–9 X 1975), Wrocław 1978, s. 193.

¹⁹Por. D. B u t t l e r, *Źródła „redundancji” leksykalnej*, „Prace Filologiczne” 1971, s. 259; B. W i t o s z o w a, *Rola powtórzeń w tekście literackim stylizowanym na tekst mówiony (na przykładzie monologu wypowiedzianego)*, [w:] *Język artystyczny*, t. 3, praca zbiorowa pod red. A. Wilkonia, Katowice 1985, s. 107.

²⁰Por. J. B a r t m i ń s k i, *O pewnej różnicy między językiem pisanym a mówionym (zasada minimalizacji wyboru)*, „Prace Filologiczne” 1975, s. 226.

Powoduje to szereg niekonsekwencji i przeinaczeń tekstu. Nadmiar językowej organizacji — zamiast przywracać przejrzystość semantyczną — zdecydowanie zaciera wyrazistość tekstu. Pojawia się tautologia, co raczej do lektury nie zachęca.

Część zdarzeń rozgrywa się na ekranie telewizyjnym. Umieszczony w „smutnym pokoju” (Uncz 101) odbiornik telewizyjny uzmysławia w sposób dosłownie naoczny istotę symultanizmu. W odbiorze jednego z przypadkowych zresztą widzów następuje przemieszanie rzeczywistości telewizyjnej i pozatelewisyjnej tak dalece, iż musi on sobie niejako przepowiadać to wszystko, co dzieje się na małym ekranie i poza nim: „Ona pada na kolana, ten wywija i świszcze nahajką, budzik dzwoni, tamten przerwawszy rąbanie drzewa zbliża się do otwartych drzwi drewnutni, żeby pomówić z przechodniem, skrzypek zdjawszy kapelusz dziękuje za pieniądz rzucony [...], huk dział w telewizorze, który jakby w znacznym oddaleniu grzmiał i grzmiał. Była to pamiętna bitwa pod Raszynem z Austriakami” (Uncz 101–102). Ktoś inny pragnie mieć własny sąd o tym, co dzieje się na małym ekranie. Następuje natychmiastowe skojarzenie i w tym samym jeszcze zdaniu mowa jest o sądzie jako instytucji wymiaru sprawiedliwości. Powraca i dominuje rzeczywistość pozatelewisyjna.

Leopold Buczkowski dwukrotnie daje w *Urodzie na czasie* słowne odpowiedniki wielkich malowideł. Nie odnajdujemy jednak wizerunku konkretnych płócien, jedynie elementy różnych obrazów. Pierwsza improwizacja nosi nazwę *Wniebowstąpienie*. Centralną postacią *Wniebowstąpienia* jest Chrystus pokazywany w ikonografii²¹ wspólnie z uczniami, których opuszcza (np. fresk Giotta, drzeworyt Albrechta Dürera), niekiedy widać też postaci aniołów (np. obraz Rembrandta). Tutaj zabrakło postaci Chrystusa, zabrakło jego uczniów, są tylko duchy jasne (aniołowie) oraz duchy ciemne (szatani) i ich odpowiedniki wśród ludzi. W przypadku drugim mamy do czynienia z opisem wyimaginowanego dzieła, inspirowanego wizerunkami martwej natury. To jakby zbitka całej martwej natury z dorobku siedemnastowiecznego malarstwa holenderskiego²². Jedyne zabieg ożywiający —

²¹ *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Herder, Rom—Freiburg—Basel—Wien 1970.

²² Por. np. obrazy Pietera Cornelisza van Rijcka *Wnętrze spiżarni*, Florisa van Schootena *Wnętrze kuchni* czy Jana Davidsza de Heema *Martwa natura z homarem i fajką*. A. Chudzickowski, *Holenderska i flamandzka martwa natura XVII*

wyeksponowanie ust spragnionego mnicha — świadczy o odrębności spojrzenia Buczkowskiego.

Uroda na czasie — to swoisty dokument psychologiczny, zbiór wrażeń z lektury, z oglądania telewizji, z obserwacji powstawania filmu, z przypatrywania się malarstwu. Przy takim założeniu kwestia cytatu staje się przede wszystkim punktem wyjścia do zróżnicowanych odczuć czytelnika-widza-pisarza w jednej osobie. Leopold Buczkowski zastosował konwencję mimowolnej jakby kreacji autora zbierającego różnorodny materiał literacki. Wtórny początkowo tekst przekształca się w formalny odpowiednik realnego świata. W znaczeniowym poplątaniu — przy pewnym wysiłku — dostrzegamy z wolna jakiś sens, dostrzegamy szansę przezwyciężenia zaburzeń tekstu, o którym sam autor powiedział, iż „jest drobno napisany szyfrem” (Uncz 118).

Książki Leopolda Buczkowskiego stanowią nie tyle prezentację myśli, co ekspresję uczuć. W kontekście tego stwierdzenia nie powinien dziwić zwrot pisarza ku językowi mówionemu jako tworzywu literackiemu, ku literaturze rozmówkowej. *Uroda na czasie* to przecież uroda języka, to zauroczenie magią żywego słowa jako nośnika emocji. Wybierając język mówiony, autor *Urody na czasie* potwierdza prymat życia nad literaturą, prymat rzeczywistości nad kreacją, utwierdzając się jednocześnie w przekonaniu, iż wierna słowna reprodukcja rzeczywistości nie jest możliwa nawet w tzw. mowie podtrzymywanej²³, nastawionej na ilustrację przejawów życia praktycznego. Jedną z postaci mowy podtrzymywanej są rozmówki obcojęzyczne. Odwzorowują one przeróżne sytuacje, cały — jak to nazywał Miron Białoszewski — zlepek sytuacyjny²⁴, w którym sens rzeczywistości sprowadzony zostaje do możliwie najliczniejszego nagromadzenia realiów z życia codziennego. Tak więc nawet język mówiony (czyli najbliższy rzeczywistości) może się przyczynić jedynie do zinwentaryzowania rzeczywistości, nie zaś do jej rozpoznania. Tę właśnie użytkową

wieku, Warszawa 1954; R. Genaille, *Słownik malarstwa holenderskiego i flamandzkiego*, Warszawa 1975. Przekład E. Maliszewska i K. Secomska.

²³Z. Klemensiewicz, *O różnych odmianach współczesnej polszczyzny*, [w:] *W kręgu języka literackiego i artystycznego*, Warszawa 1961, s. 116.

²⁴Szacunek dla każdego drobiazgu (z M. Białoszewskim rozmawia Z. Taranienko), „Argumenty” 1971, nr 36. Cyt. za: S. Barańczak, *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Wrocław 1974, s. 126.

funkcję rozmówek *Uroda na czasie* przekształca w funkcję estetyczną: rozmówki stają się cytatem z rzeczywistości.

Jaka więc okazuje się ta rzeczywistość, jakie posiada atrybuty? Rzeczywistość, z jaką stykamy się na kartach *Urody na czasie* dotyczy rozległego obszaru czasowego obejmującego półtora wieku – od wojen napoleońskich po lata sześćdziesiąte dwudziestego stulecia. To jakby jedna wielka rzeczywistość wojenna, stanowiąca swoistą syntezę europejskości²⁵. Dziewiętnastowieczne i dwudziestowieczne wojny, bitwy i potyczki toczą się tu jednocześnie. I choć niektóre realia z zakresu techniki wojskowej skłaniać by mogły ku próbom lokalizowania epizodów wojennych w czasie i przestrzeni, to przecież rezygnacja z temporalności nakazuje czytelnikowi uwierzyć, iż epizody takie rozgrywać się mogą zawsze i wszędzie. Wojna bowiem jest wszechobecna. Rządzi światem, decyduje o kształcie rzeczywistości. Trwa tak niezmiennie od stuleci: „Już tysiące piór długo i szeroko opisywało zgiełk bitewny” (Uncz 52), a wojna wciąż na nowo „pisze swój elementarz” (Uncz 116). Wystarczy dowolne skojarzenie, by doznać znamiennego odczucia: „coś mi to przypomina, jakąś, gdzieś, kiedyś bitwę” (Uncz 157). Częstokroć przypominają się „trzy, cztery bitwy naraz” (Uncz 177). Istotę wojny wyraża formuła najprostsza: „Ledwo zaczęto strzelać, a już trup leżał. Nic łatwiejszego” (Uncz 52). Owa łatwość wynika z faktu, iż „wszystko, co nas otacza, jest nam nieprzyjemne i pragnie naszej zagłady” (Uncz 96). Leopold Buczkowski nie przedstawia zjawiska wojny bezpośrednio, unika scen batalistycznych, podąża natomiast śladem wojny, natrafiając ciągle na świeży trop. Można powiedzieć, iż bohaterowie jego książki znajdują się na terenie, przez który dopiero co przetoczył się front. Skutki wojny widoczne są więc gołym okiem: „Już chłopstwo poranione, kobiety pokrwawione i przestraszone, biegają jak szalone, ręce załamując, w las i parowy uciekają, mróz i slotę z dziećmi nagimi cierpią, okna na wylot w chałupie powybijane, piece trupem leżą, szkła pobite, konie po uszy z siana wyglądają, przez owies i jęczmień ochwatem powalone, pierza z drobiu jak śniegu, ogień w stodołach, niekarni żołnierze za

²⁵ Por. M. Indykówna, *Jak jest zbudowana „Uroda na czasie” Leopolda Buczkowskiego*, „Pamiętnik Literacki” LXX, 1979, z. 3, s. 185–203; S. Wysłouch, *Problematyka symultanizmu w prozie*, Poznań 1981, s. 37–38; E. Wiegandt, *Przestrzeń artystyczna a „sprawa polska”*, [w:] *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, pod red. E. Balcerzana i S. Wysłouch, Warszawa 1985, s. 297.

dziewczętami” (Uncz 112). Z opisu tego oraz z opisów podobnych przeziera „ból nie do zniesienia” (Uncz 107). Jako głęboką ironię, zastępującą wszelki komentarz, należy zatem potraktować w kontekście dwudziestowiecznych doświadczeń następujący cytat z *Rozmów francuskich*: „Te okrucieństwa stają się dla nas historią starożytną. Już dziś nie słyhać o wycięciu w pień mieszkańców, ani o obróceniu w perzynę miasta, które się dobrze broniło” (RF 249 – Uncz 58).

Niekiedy udaje się uchwycić sekwencje semantyczne. Zawijaże się na przykład taka rozmowa:

Jak się macie. Oto przyjechałem.

Jak się masz. To widać, że przyjechałeś. Ale dlaczego nie przyjechałeś cały?

Ano tak. Już nie mam nogi (Uncz 67).

Domyślamy się, iż powrócił właśnie z wojny żołnierz-inwalida. Rozmowa oddala się od pierwotnego tematu i coraz bardziej gmatwa. Dopiero akcent końcowy (dzieci bawiące się w obcięą nogę) pozwala uchwycić całość sekwencji. W innej sekwencji ktoś rozpoczyna rozmowę i nie kończy jej, bo natychmiast zostaje zabrany na wojnę. Zakończenie sekwencji przybiera zaś charakter przepowiedni: „Nie daje znaku życia i zdaje się, że tak już będzie do końca” (Uncz 80).

Wojna wyznacza zróżnicowany repertuar ról. Powszechna jest oczywiście rola żołnierza, a w jej obrębie spotykamy kilka wariantów: szpiedzy, jeńcy, maruderzy, inwalidzi wojenni, ranni, czyli „uroczyste strzepy” (Uncz 191). Tylko roli bohatera nikt nie śmie odgrywać. Wyjątkową natomiast popularnością cieszy się rola dezertera. Właściwie jest to nawet swego rodzaju pozycja społeczna, dziedziczona z ojca na syna. Status dezertera nabiera charakteru ponadczasowego, zatacza coraz szersze kręgi, staje się nieunikniony.

Poszukiwany listem gończym, tropiony przez żandarmów, odpychany przez cywilów dezertier w każdym swym wcieleniu marzy przede wszystkim o powrocie do rodzinnego domu. Marzenie owo syntetyzuje niejako krążąca pośród żołnierzy wizja dezercji: „Matka wstaje od obiadu, aby przywitać swoje dziecko, które weszło do izby wiejskiej w stroju miejskiego lokaja. Ojciec pozostaje na ławce i patrzy na przybyłego [...]. Dziadek przy blasku świecy w szyjce flaszki czyta kartę powołania wnuka. N i e m a w s k a z ó w e k n a z e g a r z e” (Uncz 90) [podkreślenie – T.B.]. O dezercji marzą tu wszyscy – od szeregowca po głównodowodzącego, w myśl wyznania: „poko-

chałem każdym nerwem dezercję” (Uncz 99). Powrót w domowe pielesze nie jest jednak możliwy, jako że przeznaczeniem dezertera pozostaje „droga wiodąca właściwie donikąd” (Uncz 129). Wszechobecność problemu dezercji w tej prozie Andrzej Falkiewicz skomentował krótko: „Jeśli wojna Buczkowskiego jest hipostazą Ziemi, to «dezercja» jest hipostazą Nieba”²⁶.

Człowiek „wrzucony w ten świat w przypadkowym miejscu i czasie jest usuwany z niego siłą w sposób równie przypadkowy”²⁷. Z przypadku jako mechanizmu losowego autor *Urody na czasie* czyni swoistą wartość estetyczną. Ekspozuje paralelizm przypadkowości ludzkiej egzystencji oraz przypadkowości poczynań artystycznych. Zaskakuje czytelnika brakiem jakichkolwiek związków między sytuacjami. Nic tedy dziwnego, że współczesny estetyk rozważania o sztuce trudnej ilustruje przykładem *Urody na czasie*: „Poza domyślną ideą ukazania chaosu rzeczywistości, nakładania się na siebie rozmaitych ciągów zdaniowych, poza uchwytną aurą happeningową (wydawałoby się, że niemożliwą do zrealizowania w ramach i za pomocą medium literackiego) – nie ma tu żadnych elementów, które umożliwiałyby przewyciężenie poczucia dezintegracji, nieporządku, a nawet rozpadu, które narasta crescendo wraz z lekturą”²⁸. Przypadek staje się zasadą wiążącą w całość poszczególne zdarzenia. Ma on – jak w happeningu określanym przecież jako cytowanie czynności życiowych²⁹ – upodobnić literaturę do wartkiego strumienia życia.

Lawina zawartych w *Urodzie na czasie* sytuacji, zdarzeń i odniesień z pewnością może otumanić, a nawet i obezwładnić myślowo tego odbiorcę, który tekst ów zechciałby przeczytać jak tradycyjną powieść – w sposób linearny. Pomimo zapoznania się z niezliczoną niemal ilością przeróżnych okoliczności i ich wersji nie wiemy w istocie nic. Trudno oprzeć się wrażeniu dezinformacji, epistemologicznego zaciemniania, nawet agnostycyzmu. Na kartach *Urody na czasie* wielo-

²⁶A. Falkiewicz, *Fragmety o polskiej literaturze*, Warszawa 1982, s. 153.

²⁷E. Fromm, *Ludzki los jako klucz do psychoanalizy humanistycznej*, [w:] *Szkice z psychologii religii*, Warszawa 1966, s. 30.

²⁸S. Morawski, *Sztuka łatwa i sztuka trudna*, [w:] *O współczesnej kulturze literackiej*, pod red. S. Żółkiewskiego i M. Hopfinger, Wrocław 1973, t. II, s. 123.

²⁹Por. S. Morawski, *Happening. Rodowód – charakter – funkcje*, „Dialog” 1971, nr 10, s. 120; T. Pawłowski, *Happening*, Warszawa 1982, s. 85.

krotnie mowa jest o ludzkiej niewiedzy, o nieświadomości, o bezsensie. Również retoryczne pytania typu „co to znaczy?” (Uncz 162) nie przybliżają znalezienia „klucza od tego wszystkiego” (Uncz 80). Dotyczy to zwłaszcza dziejów:

Przede wszystkim w ciągu wieków nic, tylko paradne mundury lub zastępcze mundury. I tu, proszę, żaden historyk się nie utrzyma. Zbyt skrajne? A jednoznaczne? Mówi się i mówi się, i mówiło się o jednoznaczności potopu. Jednym słowem, wszystko można powiedzieć o skrajności, że skrajność historii świata, wszystko się może przedstawić jako skrajność. Tylko jednego mi nie wolno powiedzieć: rozumiem. N i c n i e r o z u m i e m (Uncz 114) [podkreślenie – T.B.].

Cóż tedy pozostaje mieszkańcom „nieprzeźroczyściego, ale przeświecającego” (Uncz 61) świata? Jedyne postawa empiryczna, wyłącznie refleksja oparta na doznaniu. Ta właśnie postawa, odwołująca się do najbardziej osobistego doświadczenia, przekonuje o potrzebie zajrzenia pod powierzchnię powszednich, banalnych sytuacji. I wtedy okazuje się, iż rzeczy normalnie postrzegane są w pewien sposób nieprawdziwe. Mówiąc metaforycznie – „umieją one na pamięć pewien kodeks mówienia” (Uncz 75), wychodząc w ten sposób naprzeciw „ciągłej naszej potrzebie okłamywania się” (Uncz 161). Istota rzeczywistości jest bowiem niewyraźna. To kolejny jej atrybut. Język traktować więc trzeba jako niby-język („uczulem, jak gdybym mówił” – Uncz 128). Traci on właściwości przekazywania („język mój był jak przyklejony” – Uncz 76). To, co można powiedzieć nie ma większego znaczenia („nigdy nie wiesz, o czym mowa” – Uncz 46). Mamy do czynienia ze swoistym błędnym kołem: narratorzy posługują się językiem w tym głównie celu, by wyszydzić go i skompromitować. Używa się języka do opowiedzenia wystylizowanych na folklorystyczne przekazy facecji o zapaleniu się pijanej baby trawionej wewnętrznym ogniem; o dobroczynnym staruszką, który został obrabowany przez zbójców, a po ich odejściu przypomniał sobie, że ma kilka złotych zaszytych w pole płaszczu, pobiegł więc natychmiast za zbójcami, by oddać im resztę pieniędzy; o sprzedaży niemowlęcia; o sprytnym wróbelku etc. Używa się języka do ukazania wszelkiego absurdu. Oto przykładowo z miejscowości Nietrzeba ucieka Szopen, „bo mu na koncercie dwie baby zjadły w zachwycie rękawiczki, a że tego było za mało, więc się wzięły do spodni i łydek” (Uncz 120). Opisowi temu towarzyszy komentarz ujawniający istotę absurdu: „Jakie to może mieć znaczenie, nie wiemy” (Uncz 120). Odrywanie się

języka od rzeczywistości powoduje, iż *Uroda na czasie* — jakkolwiek zaprojektowana jako cytat z rzeczywistości — ukazuje w istocie rzeczy świat zdeformowany. Zastosowanie zaś generatora losowości poprzez rozbitcie naturalnego toku rozmówek sprawia wrażenie zabiegu sztucznego, obliczonego na efekt chaosu i absurdu, na wyeksponowanie anonimowości wszelkich sił sprawczych. W wyniku zburzenia utrwalonego w rozmówkach porządku świata książka Leopolda Buczkowskiego staje się praktycznie nieczytelna, bowiem „kto przekazuje chaos, nie przekazuje nic”³⁰.

³⁰S. L e m, *Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*, Kraków 1968, s. 173.