

Ryszard Nycz

Teufelsdröckh redivivus albo o pewnym dialogu tekstowym

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1 (37), 101-121

1978

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Ryszard Nycz

**Teufelsdröckh *redivivus*
albo o pewnym dialogu
tekstowym**

1. Pośród wielu anonimowych tekstów składających się na *collectanea* tekstów L. Buczkowskiego mało jest takich, którym można wskazać rodowody i zrekonstruować macierzyste konteksty. Ranga jednego z tych pre-tekstów wydaje się szczególnie doniosła; ze względu na pokaźną ilość zaczerpniętych zeń cytatów i parafraz (ok. 150 jednostek, które udało się odnaleźć), z uwagi na swą długotrwałą, ponad dwudziestoletnią aktualność (od *Doryckiego krużganku* po ostatnie książki), a wreszcie z powodu znacznej metatekstowej wagi tych fragmentów — czego pośrednim dowodem może być fakt przytaczania przez krytykę towarzyszącą prozie Buczkowskiego, jako nader znamiennych, wypowiedzi pochodzących najczęściej właśnie z owego „źródła”. Dialog rozgrywający się między tekstami jest, o ile można sądzić, na tyle reprezentatywnym przykładem ogólnej metody pisarza, iż może wydatnie pomóc w deszyfracji osobliwości realizowanej przez niego praktyki tekstowej.

Sartor Resartus Tomasza Carlyle’a, bo o niego chodzi, powodował od chwili publikacji w latach trzydziestych XIX w. nieustające spory krytyki, a i dziś jeszcze nie uzyskał ich pełnej zgody na swą przy-

Wysoka ranga
źródła

Wyrafinowane
gry

należność gatunkową i zasady organizacji tekstu. Być może najbliższe prawdy jest C. H. Brookesa określenie *Sartora* jako eseju perswazyjnego¹, w którym Carlyle wypowiada swe podstawowe przeswiadczenia światopoglądowe i metafizyczne, posługując się elementami literackiej fikcji, narracji powieściowej, duchowej autobiografii czy apologu. Starając się ukształtować aprobatywną, wyznawczą, postawę czytelników poprzez skomplikowaną grę z ich oczekiwaniami, a także wyrafinowaną, wewnętrzną grę między składnikami globalnej figury podmiotu mówiącego, złożonej z postaci Teufelsdröckha, wydawcy i „implikowanego mówcy” (*implied orator*), Carlyle porządkuje tekst wedle swoistej „retoryki wyobraźni”, gdzie jego nastawienie perswazyjne — kontrola odczuć odbiorcy, wyprzedzanie możliwych obiekcji, wprowadzanie przeciwstawnych punktów widzenia, krytyka utrwalonych poglądów itp. — a nie wyjaśniające, decyduje o sposobie rozwijania tekstu. W ramach tej strategii osobliwość stylu Carlyle’a doskonale zgadza się z owym agonistycznym sposobem mówienia, który budząc zdumienie i zachwyt, powinien nakłonić oszołomionego czytelnika do wiary i działania zgodnych z sformułowaną w książce Filozofią Odzieży.

Polscy czytelnicy

W polskim obiegu czytelniczym, jak się zdaje, *Sartor Resartus* nie funkcjonuje od dawna, choć m.in. cenili tę książkę za podjętą w niej krytykę kultury S. Brzozowski, znał R. Jaworski, wspomniał w jednym z opowiadań A. Wat, a kto wie, czy zarysowana tam Filozofia Odzieży nie inspirowała niektórych koncepcji W. Gombrowicza. Dialog tekstów Buczkowskiego z książką Carlyle’a ma jednak konkretniejszy i bardziej intymny charakter. Widać to szczególnie wyraźnie w „opowiadaniach” tomu *Młody poeta w zamku*, które budową swą i tworzywem

¹ Zob. G. H. Brookes: *The Rhetorical Form of Carlyle's «Sartor Resartus»*. Berkeley 1972.

zbliżają się do centonu, widać i w innych tekstach autora *Kąpieli w Lucca*, podejmujących i oryginalnie przekształcających bogatą tradycję form sylwicznych. Opinię Buczkowskiego o dokumentalnym charakterze wczesnych książek² można chyba najzasadniej odnieść do całej jego twórczości.

2. Aluzją, typowym środkiem przywoływania potrzebnych kontekstów, Buczkowski posługuje się chętnie, lecz z pewnością nie ułatwia jej odnalezienia. Tak na przykład podtytuł jednego z „opowiadań”: „Przybycie tajemniczego adiutanta, który zostawia niemowlę przyszłego pana zabawy” (*M* 78)³ jest parafrazą części argumentu jednego z rozdziałów *Sartora* (*CSR* 69)⁴. Tytuł innego „opowiadania”: „Rozmowa z autorem «zakresu humoru i moralnego uczucia»” (*M* 155) odsyła bezpośrednio do Carlyle’a, a cytat — tu wyjątkowo wyróżniony graficznie — do argumentu innego rozdziału książki (*CSR* 31). Na koniec, trzeci tytuł z tego zbioru: „Ponadto zajmujemy się obszernie uczuciem zdziwienia” (*M* 79), nieznacznie tylko modyfikuje frag-

Tytułowe
aluzje

² „Czarny potok czy Dorycki krużganek to nie powieści, to nie proza, lecz po prostu dokument. Chce Pan określić wedle kryteriów dotyczących prozy artystycznej. Koniec prozy mieszczańskiej!” — Z. Taranienko: *Tygiel. Rozmowa z Leopoldem Buczkowskim*. „Argumenty” 1971 nr 13. Zob. także A. Falkiewicz: *Dezercja Buczkowskiego*. „Twórczość” 1977 nr 1.

³ W ten sposób podaję w tekście lokalizację cytatów i odwołań zaczerpniętych z utworów L. Buczkowskiego. Litera wskazuje tytuł, cyfra stronę: *D* — *Dorycki krużganek*. Kraków 1977; *M* — *Młody poeta w zamku. Opowiadania*. Warszawa 1959; *P* — *Pierwsza świetność*. Warszawa 1966; *U* — *Uroda na czasie*. Warszawa 1970; *K* — *Kąpiele w Lucca*. Warszawa 1974; *O* — *Oficer na nieszpórach*. Kraków 1975; *KP* — *Kamień w pieluszkach*. „Odra” 1975 nr 9, s. 59—71; *J* — *Jako ów tam ułan*. „Więź” 1976 nr 10, s. 52—65.

⁴ T. Carlyle: *Sartor Resartus. Życie i zdania pana Teufelsdröckha w trzech księgach*. Przekład Sygurda Wiśniowskiego. Warszawa 1882. (Oznaczony w tekście *CRS*).

Ukradziona lub
naśladowana
wymowa

ment wypowiedzi wydawcy (CSR 59). Pomijając drobniejsze aluzje, warto podkreślić kilkakrotne przywołanie w *Pierwszej świetności postaci* Teufelsdröckha, choć również bez użycia imienia własnego (P 138, 217, 230). Trzeba więc przyjąć z dobrą wiarą refleksję poczynioną w tej książce: „I długo prowadziliśmy dialog na ten temat z wymową, którą ukradliśmy ze starych powieści albo naśladowaliśmy zrecznie z eposu, gdyż inaczej nie można by tego wytłumaczyć, po uszy zagłębieni w lesie filozofii i oglądaliśmy się w niej z niemałym zdziwieniem, jak wszyscy zwykli w tym czasie się oglądać” (P 193). Po skontrolowaniu tej uwagi z tekstem Carlyle’a (CSR 65), wypada rozumieć ją również najdosłowniej.

Najogólniej mówiąc, przeważającą część wszystkich przytoczeń z *Sartor Resartus* tworzą dwie grupy cytatów empirycznych i funkcjonalnie z nimi tożsamych parafraz. Przytoczenia „wymowy”, a więc zarazem cytaty struktury (termin D. Danek) — współtworzące jako jedno z wielu stylistyczną *varietas* jego utworów oraz takie powtórzenia, które pozostając przytoczeniami językowymi, są przede wszystkim cytatami treści. Drugą grupę stanowią cytaty struktury, w tym wypadku jednak nie tyle realizowanej przez tekst Carlyle’a, co opisanej w nim. Typ pierwszy obejmuje zasadniczo formuły ogólne — porzekadła, refleksje, metaforyczne sformułowania — które mogą być dowolnie przemieszczane i wkomponowywane w nowe konteksty: „obrazy niewidomego świata szatana” (D 48 — CSR 43), „wypiwszy napój, zjedzmy też szklanekę” (M 24 — CSR), „Nazwijmyż go złodziejem a będzie kradł?” (O 130 — CSR 74) i wiele innych. Odpowiedniki tej strategii w podgrupie cytatów treści są równie liczne i niemal dosłowne, nieznacznie tylko zmieniające literalne brzmienie oryginału: „Z tych przelotnych obrazków mogą sobie zdolniejsi czytelnicy złożyć całość dla własnego użytku” (M 9 — CSR 145).

Jawna kwalifikacja przytoczeniowa jest w książkach Buczkowskiego na tyle częsta i tak niesystemowa, że wypada albo uznać globalnie cytacyjny charakter tekstu, albo też przyjąć całość za własną wypowiedź jednego podmiotu. W istocie nie są to wykluczające się punkty widzenia. *Od Młodego poety w zamku* pisarz rezygnuje z graficznego wyróżnienia skomplikowanej hierarchii przytoczeń i w zamian rozsiewa w tekście językowe sygnały typu: „powiedział, że powiedział” — „O tym Wicentius w historii swej wspomina, że Atanasius pisał” itp. — mówiące o wewnętrznym zdialogizowaniu wypowiedzi. Wskazując cudzysłowowość tworzywa, uznaje Buczkowski jego wybór, układ i transformację za nowy tekst. Trzeba przyjąć, że materiał językowy tych książek jest montażem cudzych i własnych wypowiedzi, kopii, parafraz, stylizacji itp. — a kryptocytat (cytat autentyczny bądź imitacja cytatu) podstawową jednostką tekstową, przy pomocy której pisarz sporządza swoje dokumenty.

Powiada M. Bachtin w *Problemie tekstu*, że choć każde zdanie w potoku mowy może się nieskończoną ilość razy powtarzać, niemniej jako wypowiedź nie powtarza się nigdy, zawsze jest nową wypowiedzią. Tę paradoksalną właściwość powtórzenia pokazał doskonale J. L. Borges w *Pierre Menardzie autorze Don Kichota*. Widać to również wyraźnie na podanych wyżej przykładach. Perswazyjny zamiar Carlyle'a, apelującego do aktywności myślowej czytelnika, opierał się m.in. na pozorowaniu interpretacyjnej wolności i fikcji chaosu znaczeniowego — aby tym ściślej i jednoznaczniej wyznaczyć odpowiedni sposób lektury. Teksty Buczkowskiego przywracają tym fragmentom w nowym kontekście walor dosłowności sensu, który jest jednak kwestionowany przez świadomość wyprowadzenia cudzej mowy. I odwrotnie: brak sygnałów cytowania uchyla dosłowność przytoczenia, każąc spodziewać się sensu symbolicznego.

Rezygnacja
z graficznego
wyróżniania

Kolejne użycia
kolejnych
przedmiotów

Kryptocytat ujawnia swą użyteczność: demonstrując dwuplanowość struktury, dosłownej i symbolicznej jednocześnie — umożliwia grę między nimi. Dialogiczność takiej wypowiedzi jest w równej mierze konsekwencją jej kontekstowego usytuowania, jak zaktualizowania potencjalnej wielogłosowości słowa, jakby odkrywaniem śladów jego użycia przez kolejne podmioty: „Że ta słyszała od krewnych, że ten krewny słyszał, że on nie zdjął kapelusza z głowy. Że ten, zobaczywszy obraz św. Mikołaja u zakonnicy Marii, furtianki klasztornej, zapytał czy ona nie kupiła tego obrazu, żeby tylko mieć męczyznę u siebie? Ten zaś słyszał, że ten mówił (...)” (K 28). Każda wypowiedź w swych relacjach zewnętrznych, intertekstualnych, dysponuje szczątkowo własną historią, jest „czyjaś”, a ponadto reprezentuje klasę przedmiotów, z której się wywodzi — jako przykład konwersacji towarzyskiej bądź języka plotki, znak danych jakości stylistycznych, symbol pewnej konwencji literackiego mówienia, a więc pewnego obrazu rzeczywistości, światopoglądu itp.

Interesującą odmianą obu typów cytatów a dla metody pisarza nader znamioną operacją jest montowanie przytoczeń z „minicytatów” w nową, sensowną, acz metaforyczną całość. Oto dwa przykłady. 1. Carlyle: „okazuje się nieuniknioną (...) Ach, skoki z tratwy na tratwę (...)” (CSR 203), „wstydz się niewdzięczny świecie (...)” (CSR 206), „nie mający chwilowo swego Wykładnika (...)” (CSR 207). Buczkowski: „Ach, te skoki z tratwy na tratwę okazują się nieuniknione. Wstydz się niewdzięczny świecie nie mający chwilowo swojego wykładnika” (K 125). 2. Carlyle: „na wzór Salamanki (...) nowa wiosna” (CSR 94), „wygasłym Pandemonium” (CSR 95). Buczkowski: „Ale to jest nowa wiosna salamanki — kustosza, który z lubością spaceruje po wygasłym pandemonium” (M 49). Zapewne są to przykłady szczególnie jaskrawe, niemniej tym łatwiej można z nich

wywieść hipotezę modelowej praktyki tekstowej Buczkowskiego. Książka Carlyle'a upodabnia się tu do słownika, z którego pisarz wybiera poszczególne jednostki — co najmniej syntagmy (grupy wyrazowe lub rozwinięte człony zdań) — i przy pomocy reguł językowych wytwarza nowe zdania.

Repertuar jednostek wypowiedzi podlega zasadom repetycji i permutacji, element wyjęty ze słownika i wprowadzony do danego tekstu przemieszcza się dalej, jako jeden z wielu uczestniczy w ruchu form wędrujących przez teksty. Carlyle: „Pierwsze cienie albo raczej pierwsza świetność tej prawdy i początku Prawd spadła cudownym sposobem na moją duszę” (CSR 147). Buczkowski: „Pierwsze cienie albo pierwsza świetność tej prawdy o cieniach spada pewnym sposobem na moją duszę i zaraz przypomnimy sobie «znak» — oto obnażone ramię żony budzącej męża” (M 48), „Pierwsza świetność” (tytuł), „Niepotrzebnie Grottgger obnażył rękę i ramię żony budzącej męża” (K 202).

Repetycja
i permutacja

3. Zauważmy, iż punktem wyjścia nie bywa tu rzeczywistość, lecz czyjś głos, jakiś tekst, jakiś obraz. Rezultaty licznych śledztw przeprowadzanych w tekstach Buczkowskiego potwierdzają to spostrzeżenie: archeologia empirycznych faktów odsłania jakiś obiekt kulturowy i zatrzymuje się na nim. Tak na przykład w komiksowym „opowiadaniu” *Bory bagienne* śledztwo prowadzone w sprawie zabicia jelenia doprowadza do odnalezienia starego obrazu przedstawiającego jelenia. W *Doryckim krużganku* policjant-historyk poszukuje brylantu, który istnieje tylko w legendzie. Podobnie relacja o zdarzeniach okazuje się fragmentem „romansu”, sceną z widowiska teatralnego czy filmowego scenariusza, opis pobojuwiska — opisem obrazu, czyjaś twarz — twarzą z magazynu ilustrowanego, komiksu itp. Każdy z rodzajów przekazu, typów komunikacji,

Reprodukowa-
nie obrazów

zostaje podjęty i porzucony. Sens wypowiedzi w kolejnych powtórzeniach i transformacjach zaczyna się deformować i rozpadać. Nie sposób mówić wprost o przedmiocie: między nim a mówiącym rozpościera się palimpsest tekstu, warstwa konwencji, stereotypów, „klisz wyobraźni” (u Buczkowskiego zarówno w romantycznej wersji „malowanych dziejów” i apologii ułana, jak i współczesnych wyobrażeń kultury masowej — komiksów, filmów, magazynów itp.). Toteż mowa staje się tu przedmiotem artykulacji: cudze słowo — słowem uprzedmiotowionym, wypowiedź — rzeczą. Praktyka pisarza — podobnie jak praktyka hiperrealistyczna — nie polega na przedstawianiu przedmiotów, lecz reprodukowaniu ich obrazów. Dlatego też na przykład scena zabójstwa (*P* 110, *K* 18) nie denotuje faktycznego zabójstwa, a historyczny obraz, konotuje natomiast m.in. przedstawienie sceny śmierci w ujęciu akademickiego malarstwa XIX-wiecznego, podobnie jak konotacją opisywanego wypadku bywa często przedstawienie zdarzenia w konwencji „romansu” itd. Tekst odsłania konsekwencję swej budowy, wpływającą z właściwości cytatu użytego w charakterze elementarnej jednostki. Jako znak ikoniczny jest on słowem przedstawionym. Natomiast świat tekstu — światem mowy, gdzie słowo jest bohaterem, a także obiektem psychoanalizy i poznawczego eksperymentu. Metoda konstruowania dzieła z gotowych tekstów jest dość powszechna w dwudziestowiecznej sztuce — wśród poetów, pisarzy, malarzy — od wczesnych lat dwudziestych po lata siedemdziesiąte, u nas widoczna m.in. w twórczości T. Różewicza i M. Białoszewskiego. Artysta tego typu występuje w roli Barthesowskiego mitologa; obnaża fałszywą naturalność języka literatury i malarstwa, dokonuje destrukcji kodu. Buczkowski bez wątpienia dobrze orientuje się w blaskach i nędzy swej metody. W *Pierwszej świetności*, po sparafrazowaniu i zaktualizowaniu wyppo-

wiedzi tłumacza *Sartora*, Sygurda Wiśniowskiego: „Główny wdzięk tej oryginalnej i charakterystycznej obrony zatarł się w naszych nieudolnych kronikach: wdzięk niezrównany, który się naśladować nie daje” (*P* 163 — *CSR* 9) — pisarz dopowiada: „Naśladowanie — niktzemność, do jakiej nas może zawieść metoda. Jakość sama całkowicie zanika, a jej miejsce zajmuje coś innego: trochę podobieństwa w znakomitym przeciwieństwie”. Jakby nie można już było dłużej prostodusznie wierzyć w rajską niewinność, w „przezroczystość” słowa, w jego adekwatne przyleganie do rzeczy. Warunkiem jakiegokolwiek pisarskiej aktywności staje się świadomość słowa, krytyczne zbadanie możliwości języka, ujawnienie mistyfikującej siły literackiej mowy. Aby jednak mit zdemaskować, wypada go najpierw przedstawić — a więc z konieczności wprowadzić do własnego tekstu. Stąd nie jest zapewne przypadkiem, że Buczkowski często posługuje się w tym celu tak silnym, „okazowym” systemem mitycznym, jaki reprezentuje perswazyjny esej Carlyle’a. Tekst budowany z mitycznego materiału tworzy w ten sposób trzeci system semiologiczny, w terminologii R. Barthesa. Wydaje się, że dokonana przez niego w *Micie dzisiaj* analiza języka mitycznego może ułatwić eksplikację tego aspektu tekstów autora *Urody na czasie*. Mit jest rodzajem cytatu, mówi Barthes, kradzieżą języka. Powiedzieć można, iż jeśli Carlyle, tworząc swój mit *Krawca na nowo skrojonego*, posłużył się chwytem przytaczania wypowiedzi fikcyjnego „profesora wszechrzeczy”, to demistyfikującą strategię Buczkowskiego oddawałaby w jakimś stopniu formuła „złodzieja okradzionego”.

Badane teksty, utrzymując status dokumentów, eksponują zarazem swój walor symboliczny. Indywidualny głos nabiera cech powszechności, jednostka staje się typem (*O* 12). Przemiana, jaka dokonuje się w obrębie tej perspektywy — od wy-

Naśladowanie —
niktzemność —
metoda

Dlaczego „na przykład”?

powiedzi wypełnionych konkretnym, historycznym sensem do ich nowej roli jako przykładu („Wynikałoby z tego, że obraz pamięciowy jest formą pierwotną” O 111) — odpowiada wyróżnionej przez Barthesa dwuaspektowości elementu znaczącego mitu jako jednocześnie (pełnego) sensu i (pustej) formy. W istocie wszystkie przytoczenia w późniejszych tekstach Buczkowskiego mają ów przykładowy charakter. Wyjaśnia się w ten sposób stały zwyczaj opatrywania wielu z nich formułą „na przykład”, rozpoczynania od niej akapitu itp.

Drugi człon, element znaczony, to pojęcie. Wiele z nich, słownikowego typu, pisarz sam ostentacyjnie wylicza: „letitia, tristitia, metus, spes, amor, odium, ira, misericordia, desperatio, vindicta, invidia, pudor, zelotypia (K 17, 19, 72): „troska, smutek, choroba, starość, strach, bieda, głód, wojna, praca, śmierć i jej brat mleczny, sen” (O 16). Kluczowych dla analizy, historycznie zmiennych, efemerycznych pojęć trzeba dopiero szukać, choć wątpić można, czy układałyby się one w jakąś sformalizowaną serię — jeśli zważyć, że niekiedy, jak w *Kąpielach w Lucca*, ewokowana jest właściwie cała historia ludzkości, począwszy od pierwszej „wojny” (Kaina z Ablem). Wyakcentowana zostaje tutaj przede wszystkim podstawowa relacja mityczna tu i teraz — zawsze i wszędzie.

Niemniej, bez zbytniego ryzyka błędu, można powiedzieć, iż skoro przywołana tu została na dobrą sprawę cała kultura jako system mityczny i mistyfikujący, to pojęcia te można by wyprowadzić z owych okazjonalnie podejmowanych subkodów (mitów „partykularnych”) — a więc wskazać na romansowość, retoryczność, naukowość, konwersacyjność itp. jako na kolejne elementy znaczone występujące w tekstach w trybie synekdochy. Gra między oboma planami kryptocytatu — dosłownym i symbolicznym, jednostkowym i ogólnym — funduje mityczne znaczenie, opierające się na analogii sensu i formy skorelowanej z pojęciem. Wewnętrz-

nej dynamice mitu — istniejącej dzięki aktywności „wszechobecnego” znaczącego, którą Barthes nazywa „fizyką alibi” — dobrze odpowiada strategia Dezertera (podstawowej i wielofunkcyjnej figury tekstowej Buczkowskiego), odmieniającego każde ze sztuk, sposobów porozumienia, sensów, imion. Wyjaśnia się tu także wielokrotne rozpoczynanie odrębnych sekwencji od słowa „tymczasem”. Jeśli przyjął eksplikację A. Wierzbickiej⁵ — „sądzę, że wiesz, że z tego wynika, że to niemożliwe” — to można

„Tymczasem”
— eksplikacja
Wierzbickiej

uznać, iż postawa Dezertera, zasadzająca się na indentyfikacji negatywnej, wyraża się również w tak elementarnych i specyficznych przejawach mowy, jak sposoby nawiązań międzyzdaniowych i międzysekwencyjnych. Wyraźcie rysują się również trzy wyróżnione przez Barthesa podstawowe role czy typy lektury. Obecność producenta widoczna jest doskonale w cytowanym charakterze tekstu. Postawę czytelnika mitu najczęściej chyba przyjmują rozliczne podmioty mówiące: „przypatrując się im w teatrze już to wszystko widzieliśmy w sobie” (KP 65). W każdym zdarzeniu dopatrują się działania ścisłych praw przyczynowych, z mówienia o czymś wnioskuje istnienie tego, o czym mowa. Lektura dystansującego się wobec przedmiotu mitologa to lektura teatralna, ostentacyjnie demonstrująca granice obu wymienionych wyżej ról, a także sztuczność przyjętej badawczej postawy — „Goniec rozdaje rozpisane role do następnej sztuki. A my jaką dostaliśmy rolę?” (K 12). Mit zostaje unieruchomiony i poddany analizie, próbie parodii i weryfikacji dokonywanej wedle jednego, generalnego kryterium. Każdy bowiem z owych przytoczonych subkodów mówi na dobrą sprawę to samo: jestem trafnym środkiem przekazu, daję faktyczny obraz świata.

Tę intencję mitycznej wypowiedzi, która zniekształ-

⁵ A. Wierzbicka: *Dociekania semantyczne*. Wrocław 1969, s. 60.

Trzy warstwy
mówienia

cony obraz, fałszywe słowo „romansu” podaje czytelnikowi mitu za naturalne odzwierciedlenie rzeczy, mitolog nie ocenia, lecz jedynie odsłania i uwyraźnia. Zestawiając rozmaite subkody, systemy klasyfikacji, style wypowiedzi — sporządza dokument kulturowych form myślenia i mowy. Lecz czyniąc to, przechodzi tym samym na płaszczyznę trzeciego systemu semiologicznego, tworzy własny mit, mit drugiego stopnia. Znaczenie pierwszego mitu staje się oto nową formą, poddającą się innej strategii tego poziomu. Z dawnej treści pozostaje niewiele, jak powiada autor w *Pierwszej świetności*, „trochę podobieństwa w znakomitym przeciwieństwie”. Niewątpliwie znaczna trudność lektury książek Buczkowskiego bierze się w dużej części z przemieszania tych trzech warstw z sobą: mówienia o faktach, o języku i micie. A jeszcze dodać trzeba, że producent, czytelnik i krytyk mitu, tak jak i inne figury tekstowej gry, pojawiają się już to w postaci stematyzowanej, już to implikowanej przez tekst. Ale bo też pisarz proponuje tu własną wersję realizmu i praktyki tekstowej: „Oto zwierciadło wykrzywione, przyćmione, doszczętnie przewrotne, poszarpane na strzępy” (K 203).

4. Być może metodę Buczkowskiego (i nie tylko jego...) determinuje paraliżująca wizja biblioteki Babel, świadomość wyczerpywania się możliwości języka. „Nie można nic wyrzec oryginalnego, czego by inni już nie spostrzegli i nie powiedzieli, choćby to było trochę inaczej skłamate i ozdobione” (P 108). Z pewnością nie jest to jednak wystarczające wyjaśnienie. Posługując się zmistyfikowanym językiem kultury, piśmiennictwa, literatury, Buczkowski buduje swoje osobliwe teksty jakościowo bezsprzecznie nowe. Można tedy powiedzieć, że jego praktyka tekstowa ma aspekt krytyczny, demistyfikujący oraz aspekt pozytywny, który dochodzi do głosu w tekstach ujmowanych

globalnie. Nie można uwolnić się całkowicie od presji mityzacyjnej języka, pominąć repertuar wzorców mowy. Toteż i jego teksty zawierają podłoże mityczne, które wymaga jednak innych zasad kształtowania pisarskiej wypowiedzi.

Podłoże
mityczne

Buczkowski podejmuje na tej płaszczyźnie najślawniejszy koncept Carlyle'a — rekonstrukcję biografii bohatera, tytułowego Teufelsdröckha, z dokumentów zawartych w sześciu papierowych workach, w których obok jego dzieł, na poły fikcyjnej autobiografii, znaleźć można było drobne notatki, ćwiczenia szkolne, rachunki z pralni, śmieci itp. Poszczególne fragmenty o charakterze autobiograficznym wydawca opatruje wyjaśniającym komentarzem lub tylko konwencjonalnie edytorskimi uwagami, przede wszystkim jednak streszcza ogromne dzieło profesora: „*Die Kleider, ihr Werden und Wirken*” — pomysł, który tak zachwycił Borgesa. Wielokrotnie podnoszona przez krytykę niezbornosć całej książki zasugerowana została przez wydawcę, który zmagając się ze swym fikcyjnym materiałem, utyskuje bez przerwy na chaotyczność, niejasność, a wreszcie kompletną nieczytelność dokumentów: „Jakżeby można było ułożyć choćby tylko ułamki żywego opisu tych wypadków z nieżywych, odtąd bardziej niż dawniej waryackich brył, spoczywających w tych workach? A potem jaka korzyść z tego wszystkiego?” (CSR 118).

Owa bardzo naturalna, acz wielce chaotyczna biografia, domagająca się odszyfrowania i uporządkowania, jest symbolicznym wyrazem zasadniczych idei Carlyle'a o kształcie oraz istocie rzeczywistości, której widzialny nieład ucieleśnia głęboką wewnętrzną jedność i związek wszystkich rzeczy, skrywa prostą prawdę duchową. Idąc m. in. za niemieckimi romantykami, za Novalisem, Schleglem, Schellingiem, procesy percepcyjne ujmuje jako procesy lektury przebiegające według swoistej poetyki i metafizyki fragmentów — „obrazkowych

Poetyka i metafizyka fragmentów

kartek z Biblii”. Człowiek zaś, powiada w *Sartor Resartus* Teufelsdröckh, jest niby dziecko „zgotowane z Księgi hieroglificzno-proroczej, której słownik spoczywa pod kluczem w Wieczności — w Niebie” (CSR 37). Nie tracąc kontroli nad porządkiem argumentacyjnym, Carlyle tworzy efekt chaosu, aby tym skuteczniej przeprowadzić krytykę racjonalistyczno-mechanistycznego światopoglądu. Posługując się tym chwytem, daje także wyraz swoim przeświadczeniom filozoficznym: o jedności przeciwieństw, chaotyczności doświadczenia, prawdziwości mistycznego oglądu rzeczywistości oraz proponuje własną koncepcję panteistycznej historiozofii jako stałego rozwoju ducha dzięki „intuicji ożywiającej doświadczeniem”.

Autor *Oficera na nieszporach* wykorzystuje koncept Carlyle’a na wiele sposobów. Niekiedy aluzyjnie przywołuje owe worki pełne dokumentów (M 144), częściej jednak posługuje się kryptocytatami, wprowadzając oba aspekty tej koncepcji do swych tekstów: „Autor siedzi wśród śmieci i szpargałów (...)” (M 31 — CSR 23), „Dusza jednolita łączy w jedność wszystko to, na co z miłością spogląda” (M 145 — CSR 121). Wizję śmietnika oraz ideę Księgi formułuje także w postaci stematyzowanej bez wyraźnego związku z *Sartor Resartus*: „Ta masa określiła się jako chaos. Jest to jedna całość”, „Cała widoma przyroda jest księgą, pełną równań, z których można rozpoznać prawa rządzące niewidzialnymi siłami, kto umie w niej czytać, żadnych objaśnień nie potrzebuje” (KP 70, 62). Istotną innowacją jest rozszerzenie obrazu chosu, który zawierało fikcyjne dzieło Carlyle’a, na cały tekst, budowanie stosownego wrażenia poprzez kształt wypowiedzi. Teufelsdröckh jest symbolem tej idei, toteż jedną z metod strategii Buczkowskiego (i dobitnym świadectwem metatekstowego charakteru jego książek) będzie przekładanie wypowiedzi Wydawcy o Teufelsdröckhu na anonimową wypowiedź o rzeczywistości, przy

Rozszerzony obraz

radykałnej zmianie sensu. Carlyle: „Biedny Teufelsdröckhu! jak dwa a dwa cztery, tyś raniony w serce” (CSR 116). Buczkowski: „Biedne miasto! Jak dwa a dwa cztery, tyś ranione w serce” (M 80). Carlyle: „Z Dziełem tak dziwacznie niezrozumiałym, jak Profesora (...)” (CSR 161). Buczkowski: „Z dziełem tak dziwacznie niezrozumiałym jak zabite miasto (...)” (P 177-78).

Oczywiście w przypadku motywów tak starych i często wykorzystywanych, jak obraz chaosu (śmietnika) oraz marzenie o Księdze, esej Carlyle’a nie jest z pewnością jedynym i najważniejszym kontekstem. Podejmując owe toposy, Buczkowski sytuuje swoje książki przede wszystkim w tradycji współczesnej, wyprowadzanej — powiedzmy — od Księgi Mallarmégo i Eliotowskiej wizji cywilizacji jako śmietnika idei. Oba te motywy są zresztą ściśle z sobą skorelowane. Nadzieja Księgi usensawnia nie uporządkowany zbiór fragmentów, przypadkowość i niespójność lektury świata (P 132) domaga się, powołuje do istnienia symbol jedności i ładu. Można tedy powiedzieć, iż śmietnik zakłada Księgę jako swój kres i cel oraz paradygmat sensu całej rzeczywistości. W teksty Buczkowskiego wmontowana zostaje w ten sposób hipoteza mitycznej spójności. Być może założenie mitycznego porozumienia uprawomocnia w jakiejś mierze niekoherencję wyjściowego poziomu, chaos sensów i niezbornosć wypowiedzi. Homologia rzeczywistości i tekstu, lektury świata i lektury książki umożliwia pisarzowi realizację naczelnej idei w praktyce tekstowej. Taka postać topiki ładu i komunikacji ma również starożytny rodowód. Bardzo jasno przedstawił ją A. Krokiewicz, rekonstruując Heraklitejską filozofię mowy. Cytat, choć przydługi, wart jest przytoczenia.

Hipoteza jedności

„Zdaje się, że porównywał świat zmysłowy, złożony z wielu części, do zdania złożonego z wielu słów. Poszczególnym słowom odpowiadają (jednostkowe) fenomeny, a to,

Mowa i sens
świata

co istnieje poza, czy też ponad nimi, odpowiada myślniej treści, czy też «sensowi» zdania. Jak zdanie ma swój sens, którego można nie znać, mimo że się zna poszczególne słowa, tak i świat ma swój sens całości, który może pozostać w ukryciu, choć zna się częściowe fenomeny. (...) Słowa płyną i kiedy słyszymy pierwsze nie ma jeszcze dalszych, kiedy słyszymy środkowe nie ma już pierwszego, a kiedy słyszymy koniec zdania, nie ma już ani jego środka ani jego początku, lecz sens zdania jest jeden jedyny i tkwi w każdym z przemijających słów i nie przemija wraz z nimi. Podobnie płynie zmienna rzeczywistość zmysłowego świata i podobnie trwa jego sens niezmienny. Ludzie spostrzegając świat zmysłowy nie zdają sobie sprawy, że spostrzegają tylko jednostronne postaci fenomenalne, tylko kawałki i części istotnej rzeczywistości: słyszą wprawdzie «zawsze rozbrzmiewającą mowę» świata, ale nie rozumieją jej «sensu», gdyż słyszą tylko same «słowa»⁶.

5. Pojęcie śmietnika nie jest pewnie najszcześliwiej dobrane, lecz trudno go zastąpić lepiej brzmiącym terminem. Usprawiedliwieniem jego użycia niech będzie szacowna metafora ulubionego filozofa pisarza: „Najpiękniejszy porządek świata jest jak bez planu usypana kupa śmiecia”. Pojęcie owo skupia konstytutywne cechy świata tekstów Buczkowskiego jako synchronicznego zbioru obiektów — nieużytecznych, okazjonalnych, częściowych i wyizolowanych z dawnego otoczenia. To zbiór cytatów z rzeczywistości, magazyn form wytraconych ze społecznego obiegu: skryta więź łączy tutaj śmietnik i lamus z biblioteką i muzeum. Wojna, burząc stare układy, zbliża i miesza z sobą także owe odległe obszary (przykłady szczególnie wymowne w *M*, *P* — *passim*, *K* 224—225). Polisemia pojęcia wojny wymaga dobitnego podkreślenia, jako że książki Buczkowskiego nie respektują zasady rozgraniczenia poszczególnych sensów. Po pierwsze, pisarz mówi o pewnej konkretnej wojnie, a mianowicie przede wszystkim o II wojnie

⁶ A. Krokiewicz: *Heraklit*. „Kwartalnik Filozoficzny” T. XVII 1948 z. 1—2 s. 28.

światowej (później także o pierwszej) — i jest to fakt najbardziej rzucający się w oczy. Doświadczenie wojny jawi się tu jako kataklizm, totalna destrukcja. Obrazy „zdruzgotanego wszechświata” (*M* 146 — *CSR* 119), rozpadu systemów, dewaluacji kultury, niewydolności języka i myśli („stąpamy po trupach pojęć leżących na pobojowiskach”, *O* 111) — wypełniają stronicę tej prozy. To, co pozostało, jest chaotycznym zbiorem — przedmiotów, dokumentów, wspomnień, przypadkowych i odosobnionych, domagających się przekazania i zespolenia w znaczące całości. „Jednego tylko mi nie wolno powiedzieć: rozumiem. Nic nie rozumiem” (*U* 146—147). Po wtóre, Buczkowski mówi o świecie i egzystencji ludzkiej w perspektywie tradycji Heraklityjskiej, w języku i kategoriach wojny: „Czułem, że odtąd na łące kwitnąć mi będzie strzelanina, na ginących w oddali strzechach czerwienić się będzie watra, głos armat usłyszę też w śpiewie ptasząt, w huk czołgów truchleć będzie mama dobrodziejka” (*J* 65). Po trzecie wreszcie, wojna wpływa na proces poznawczy i mowę, uzewnętrznia się w systemie języka oraz produkuje i restrukturuje teksty wedle nowych zasad, zgodnych z wyeksplikowanym charakterem rzeczywistości jako nieprzerwaną „wojnę” znaczeń.

Niezborność i niefunkcjonalność kulturowych narzędzi ujawnia się szczególnie mocno w stereotypowości i konwencjonalności języka literatury, którego symbolicznym reprezentantem jest dla Buczkowskiego „romans”. Staje się on przedmiotem krytyki, parodii, destrukcji, co umożliwić ma reaktywację języka i przywrócić sens praktyce pisarskiej. Dwie operacje są tu zwłaszcza znamienne. Rozpad więzi strukturalnych usamodzielnia poszczególne jednostki — formuły, które mogą być dowolnie przemieszczane, powtarzane, łączone w nowe, momentalne układy. Słowo słabo związane z kontekstem, wątpliwie funkcjonalne, powraca do słowni-

W języku
wojny

Ekspozowanie
dwuplano-
wości

ka jako wzoru minimalnego uporządkowania i klasyfikacji (liczne w książkach spisy, protokoły, katalogi), bądź też nasycą się wieloznacznością, wchodzi w nowe związki, wykorzystując swą potencjalną homonimiczność i polisemiczność. Z tego punktu widzenia teksty Buczkowskiego dokumentują obie fazy owego śledztwa pisarza wobec języka, de i rekonstrukcji — „Trzeba koniecznie wpleść wszystkie przedmioty natury w ścisłą, gęstą sieć wzajemnych stosunków i zależności” (K 125).

Wyeksponowanie dwuplanowości (sensu i formy) znaku językowego w sytuacji „granicznej” przechodzenia z jednego systemu semiologicznego na drugi pozwala scalić tekst trybem powszechnej analogii. Wewnętrzna izomorficzność rozmaitych ujęć danych przedmiotów sprowadza je do tego samego poziomu: zdarzenie — chwila — widok — obraz (pamięci, malarski, wyobrażenie) — fotografia — scena (z komiksu, teatru, filmu, telewizji). Powstały niezależnie od statusu poszczególnych jednostek ciąg współmiernych elementów — to niby seria kolejnych *partes* składających się na *totum* globalnego tekstu, a zarazem jeden z przejawów stylu synekdochicznego. Metamorfoza staje się naturalnym przegrupowaniem prymarnych jednostek w nową całość.

Jak wspomniałem już wcześniej, język Buczkowskiego chce być jednocześnie językiem przedmiotowym, metajęzykiem i mitycznym metajęzykiem. Można powiedzieć, iż każdemu z tych typów odpowiadają właściwe im hipotezy spójności, nazwijmy je umownie: Archiwum pamięci, Muzeum (Archiwum kultury) i Księgą. W stosunku do każdej z nich tekst jest fragmentem, nie całością, odsyła więc poza siebie — do jednostki, kultury, mitu, jako naturalnych „domknięć” i odpowiadających im uporządkowań. Konstrukcja podmiotu mówiącego także łączy w sobie sprzeczne tendencje. Przede wszystkim już w samym akcie mówienia: koniecz-

ności opowiedzenia o tym, „czego się nie da opowiedzieć”, co jest niepojęte i niezrozumiałe. Po wtóre, w eksponowaniu indywidualnego wypowiedzenia z równoczesnym podkreślaniami jego anonimowości i typowości. „A oto w tym otoczeniu zjawia się nagle moje ja innym podobnym istotom i żyje z nimi w zgodzie lub gorzkiej rozterce i widzi błękit i tysiące lat” (U 169 — CSR 57). Wreszcie, mówiący skonstruowany jest w ten sposób, by sam mógł spełniać podstawowe role aktu percepcyjnego i komunikacyjnego, toteż w zależności od szczegółowego ustrukturywania można go określić jako: do-

Wielość ról

znającego — rejestrującego — kontrolującego; świadka — kronikarza — sędziego; producenta — czytelnika mitu — mitologa; pisarza — czytelnika — krytyka itp. Archiwum pamięci to synchroniczny zbiór świadectw indywidualnej i społecznej mikrohistorii. Interpretować je można jako magazyn tekstów, repertuar „zdarzeń wypowiedziowych” (termin M. Foucault), tego, co wysłowione i zapisane, które zostają wybrane i zmontowane w tekst metodą kolażu. Pojęcie Muzeum z kolei można by rozumieć jako zbiór kulturowych subkodów zaktualizowanych w owych jednostkach wypowiedzi. Oparcie się na „zdarzeniu wypowiedziowym” jako kluczowej jednostce prowadzi do koncepcji tekstu otwartego, demonstrującego sam proces sygnifikacyjny nie mający początku i końca, proces pojęty jako manifestacja spontanicznej, twórczej aktywności.

Pisanie staje się doświadczeniem języka, badaniem jego możliwości artykulacyjnych i znaczeniotwórczych. Przez tekst dobrze byłoby rozumieć, za Heathem, „serię relacji wytworzonych w języku w praktyce pisania, jako wielość, bez centrum czy zakończenia”⁷. Ramy tekstu stanowią granice tego znaczeniorodnego pola, obszar „wszechobecności”

⁷ S. Heath: *The Nouveau Roman. A Study in the Practice of Writing*. Londyn 1972, s. 227.

Brzemienna
pusta
przestrzeń

i tryumfu znaczącego — symbol jest odległy i tajemniczy, pozostaje utopią Księgi, zawierającej pełny repertuar możliwych interpretacji i uporządkowań. Andy Warhol mówi o „pustej przestrzeni”, z której „wszystko może się wyłonić, gdzie wszystko może wejść w relację ze wszystkim”⁸. Tu odbywa się dekonstrukcja podmiotu i jego wypowiedzi, świata i jego sensu, tu nie przedstawia się, a uobecnia.

Mowa Dezertera zmaterializowana w cudzych słowach ewoluowała od autentycznej wypowiedzi rzeczywistej postaci (np. Feliks West, Buchsbaum) i wypowiedzi faktycznej użytej w funkcji symbolicznej reprezentacji, przez wypowiedzi anonimowych podmiotów sygnowanych tylko zaimkami („Kto tam? To ja”, *O* 24), do mowy samej aktualizującej się w konkretnych wypowiedziach („Mówi się i mówi się”, *U* 146; „Ktoś woła, ktoś woła”, *K* 19): ja — my — każdy — się. Jest to zawsze mowa „nie wprost” (formuła Bachtina), która wyraża „czysty stosunek” pozbawiony wszelkiego uprzedmiotowiającego zabarwienia. Dezerter dołącza swój głos do każdego z głosów, lecz z żadnym trwale się nie utożsamia, przyjmuje czyjś punkt widzenia (jakąś formę, technikę, konwencję...) i zaraz porzuca go dla następnego. Nigdy jednak nie aprobuje trzecioosobowego, tj. autorytatywnego i wszechwiedzącego głosu. Trzecia osoba ma tu również charakter podmiotowy: „Tu ani pierwsza ani druga osoba nie zamienia się na trzecią. Tylko tu i ówdzie spada do pojedynczej osoby i znajduje swe niewyczerpane źródło” (*KP* 66, zob. także *O* 127).

Dezerter istnieje poprzez teksty, z którymi się styka. Trajektoria zakreślona przez mowę wyznacza tym samym obszar jego życiowego doświadczenia. Pisa-

⁸ A. M. Rien: *La Machinerie Hyperrealiste*. „Revue d'Esthetique” 1976 nr 4, s. 28.

nie staje się bio-grafią. Praktyka tekstowa — definiowana jako „materiały do dzieła” (*M* 153 — *CSR* 66), sporządzanie notatek, pisanie kroniki czy księgi, czytanie, krytyka tekstu itp. — akcentuje czynność z założenia niedokonaną, a także konieczną fragmentaryczność, wieloperspektywizm, podmiotowość, tekst jako piszące się Dzieło czy raczej Dzieło Nienapisane. Dekonstrukcja i wieloznaczniowość, te „siły” dynamizujące tekst, wytwarzają stale kolejne (również sprzeczne) ciągi, okazjonalnie scalające fragmenty wypowiedzi, rozmnażają znaczenia i konflikty między nimi, utrzymując trwale wysoką aktywność semantyczną słowa. Tak oto można osiągnąć jedność tego świata: „Jedność bezwarunkowa bytu, przez sprowadzenie do ruchu wszystkich zjawisk życia powszechnego, to jest ściśle i koniec” (*K* 116).

Jedność tego
świata