

Andrzej Gołąb

Zagadnienie spójności tekstu "Kąpieli w Lucca" Leopolda Buczkowskiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 70/3, 205-218

1979

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.

ANDRZEJ GOŁĄB

ZAGADNIENIE SPÓJNOŚCI TEKSTU „KĄPIELI W LUCCA” LEOPOLDA BUCZKOWSKIEGO

Pisarstwo Leopolda Buczkowskiego zaskakuje i paraliżuje czytelnika stopniem swej literackiej „dziwności”. Przypadkowy lub początkujący odbiorca jego dzieł już po lekturze kilku zdań zauważa, iż teksty te znacznie odbiegają pod względem sposobu organizacji wypowiedzi od tych znanych mu już utworów literackich, które uważał za zrozumiałe i literackie właśnie. Pierwotne, intuicyjnie podejmowane próby zrozumienia sensu kilku zdań następujących po sobie, choćby każde z nich z osobna wydawało się zrozumiałe, nie przynoszą powodzenia, a pozostawiają wrażenie, nie zrationalizowane jeszcze, głębokiej niespójności czytanego tekstu. Z całości dotychczasowego dorobku pisarskiego tego autora wybieramy *Kąpiele w Lucca*, jako tekst, naszym zdaniem, najsilniej eksponujący swą niespójność, by przyglądając się jego fragmentom próbować opisać niektóre z elementarnych problemów interpretacyjnych tego utworu¹.

Tytuł *Kąpiele w Lucca* nie zawiera i nie dostarcza czytelnikowi żadnych informacji dotyczących zawartości problemowych, tematycznych, cech gatunku i przeznaczenia tekstu, który nazywa. Co najwyżej, odsyła do słowników i encyklopedii, w których można by szukać objaśnienia nazwy „Lucca”. Istnieje jednak i ta możliwość, iż sam tekst utworu, w całkowicie wyczerpujący sposób, umotywuje swój tytuł i wniesie wszystkie konieczne dane do jego zrozumienia w takim stopniu, by swój związek z zapowiedzią tytułową przedstawić jako znaczący. Wiadomo również, że każdy tytuł w stosunku do tekstu, który nazywa, pełni funkcję metatekstową. Realizuje ją na wiele rozmaitych sposobów w zależności od intencji autora, stanowi bowiem jeden z bardziej wyrazistych indeksów jego „stosunku” do swego dzieła. W naszym jednak przypadku nie sposób przed lekturą całości tekstu podać, choćby bardzo nieprecyzyjnie,

¹ W pracy tej korzystałem z ustaleń dotyczących zagadnienia spójności tekstu literackiego, których dokonała M. R. Mayenowa w swej książce *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka* (Wrocław 1974, s. 252—317).

możliwe lub prawdopodobne zakresy owych metatekstowych znaczeń tytułu.

Właściwy tekst *Kąpieli w Lucca* poprzedza coś w rodzaju wstępu, jakby zapowiedź zawartości treściowej. Postać tej zapowiedzi pokażemy w całości ².

I

Z ilu części składa się KĄPIEL W LUCCA?

Z dwóch części.

Część pierwsza nazywa się PARS GENERALIS albo THEORETICA.

Część druga nazywa się PARS SPECIALIS albo PRACTICA.

II

Ile ksiąg posiada część pierwsza?

Cztery.

Księga INVENTIONE

Księga DISPOSITIONE

Księga ELOCUTIONE

Księga ACTIONE

Ile ksiąg posiada część druga?

Też cztery.

Księga ELOQUENTIA SCHOLASTICA

Księga ELOQUENTIA POLITICA

Księga ELOQUENTIA ECCLESIASTICA

Księga ELOQUENTIA MIXTA

III

CZĘŚĆ PIERWSZA

czyli

PARS GENERALIS albo THEORETICA nazwana

Księga pierwsza:

INVENTIONE

Ile rozdziałów posiada księga pierwsza?

Cztery.

EXCERPTIS

LOCIS TOPICIS

THEMATIBUS

ARGUMENTIS

Rozdział pierwszy:

EXCERPTIS

EXCERPTIS posiada:

MISCELLANEA

INDEX

COLLECTANEA [s. 5—6]

Przytoczona przez nas wypowiedź spełnia — w sposób, wydawałoby się, aż nadto wyczerpujący — warunki stawiane komunikatowi tego typu. Ujawnia wewnętrzną strukturę tekstu, systematyzuje poszczegól-

² Cytaty pochodzą z jedynej, jak dotychczas, wydania *Kąpieli w Lucca* (Warszawa 1974). Liczby w nawiasach po cytatach oznaczają stronicę.

ne jego części, nazywa je, sugeruje pewne normy, według których może on być odbierany i według których jest zbudowany. Użycie terminów łacińskich i ich charakter wywołuje skojarzenie z czymś w rodzaju traktatu retorycznego. Już tyle wypowiedź ta mówi o tekście dzieła, a mówi przecież także o sobie samej jako o opisie kompozycyjnego układu dzieła. Wskazuje bardzo wyraźnie na pewne tradycje budowania wypowiedzi językowej, sama bowiem realizuje jeden z możliwych — w tradycjach retoryki — modeli wypowiedzi inicjalnej i wypowiedzi w dziele o dziele. Jest rozbudowaną wypowiedzią metatekstową, jest oznajmieniem o treści dzieła, o jego kompozycji, jak również o regułach wykładu tych treści. Drobiazgowością i systematycznością przedstawienia części dzieła sugeruje istnienie porządku wypowiedzi, jakoś pojętą jego całościowość, może nawet wyczerpujący wykład rzeczy, no i — co za tym idzie — spójność tej wypowiedzi³.

Na pierwszy rzut oka widoczna jest postać dialogowa tej wypowiedzi, która nie musi jednak zakładać istnienia dwóch podmiotów dialogu. Pytający i udzielający odpowiedzi może być tą samą osobą, tak bowiem retoryka zalecała rozpoczęcie i prowadzenie wykładu, czy to w formie napisanego podręcznika, czy wypowiedzi ustnej. Być może w większym stopniu, niż potrafimy w tej chwili zdać z tego sprawę, okaże się istotne pytanie o sens pewnej zmiany tytułu utworu. Wyrażona w nim wielokrotność czynności zażywania kąpeli stoi w jaskrawej sprzeczności z jednokrotnością, którą w pierwszym zdaniu dialogu oznacza liczba pojedyncza („kąpiel”). Wypowiedź wstępna nie zawiera informacji, które pomogłyby nam zrozumieć i usunąć tę sprzeczność. Czyżby w ten sposób wypowiedź ta komunikowała o braku kompozycyjnego i treściowego „domknięcia” tekstu dzieła? Czy zapowiada tylko jeden z nurtów, którymi tekst się potoczy, jedną z możliwych postaci, w jakie materia językowa tego tekstu może zostać zorganizowana? Pytania te muszą pozostać bez odpowiedzi. Trzeba jednak uznać je za istotne, gdyż swoista gra, jaka toczy się pomiędzy tytułem a wypowiedzią inicjalną, może okazać się ważnym wskazaniem regulującym napięcia pomiędzy zapowiedziami tytułowymi tekstu a ich realizacjami. O tym, że gra taka rzeczywiście zostaje otwarta, świadczy niezbicie inny jeszcze znaczący fakt. Otóż tytuły ksiąg są jak gdyby formami defektywnymi w stosunku do prawidłowej formy, jaką narzuca przypadek gramatyczny (*ablativus*). Brak przyimka „*de*” musi sugerować czytelnikowi, iż jego oczekiwania skierowane na przyjęcie wypowiedzi „*o*” tym, co zapowiada tytuł księgi, mogą pozostać nie spełnione. Taka postać tytu-

³ Morfologię mowy retorycznej przedstawia praca: D. Danek, *O polemice literackiej w powieści*. Warszawa 1972, s. 132—141. Istotniejsze jednak dla naszych wywodów są uwagi dotyczące postaci i analizy znaczeniowej form wypowiedzi inicjalnych (*ibidem*, s. 126—132).

łów książek poprzez swoją defektywność przybiera postać sygnału mówiącego, że sposób wyłożenia przedmiotu nie został w dziele określony. Można to wyrazić jeszcze ostrzej: kolejne książki nie będą mówiły o przedmiotach, na które wskazywałyby nazwy tych książek.

Trudno wyjść poza ogólniejsze sądy intuicyjne i zaproponować opisową wersję podanych nazw książek lub sposób usunięcia ich defektywności za pomocą znalezienia odpowiedniego równoważnika tytułu. Wydaje się, że świadoma nieprawidłowość ich formy ma za zadanie zwrócić uwagę na charakter materii, której jako konsekwentnego logicznie i kompozycyjnie opowiadania „o czymś” ująć nie można. Jednakże spostrzeżenie tych „błędnych” form powinno zmuszać czytelnika do podejmowania różnorodnych prób konkretyzacji związków pomiędzy tytułami a tekstami nazywanymi przez nie.

Dotychczasowe rozważania pominięły pewien fakt tak zupełnie oczywisty, iż dostrzeżenie go jest na swój sposób dosyć trudne. Otóż wypowiedź wstępna jest dwujęzyczna! Użycie nazw łacińskich musi być znaczące. Przecież fragment ten, nie tracąc cech traktatu retorycznego, mógłby być zapisany wyłącznie w języku polskim. Zrozumiałe, że użycie nazw łacińskich jeszcze wyraźniej odsyła do tradycji retoryki, i — szerzej — do scholastyki, jednak ma ten zabieg chyba inne, głębsze uzasadnienie. Intuicyjnie język łaciński, nawet w potocznej świadomości, kojarzy się nam z użyciem stylu tzw. wysokiego. Język polski w sąsiedztwie łacińskiego byłby zatem mową „pospolitą”, „zwyczajną”. Posłużenie się tymi określeniami nie oznacza oczywiście jakichś prób wartościowania tych dwóch języków. Interesuje nas w tym względzie jedynie, by tak powiedzieć, ich generalna wartość stylistyczna, którą przecież na co dzień również odczuwamy. Jeśli zatem zgodzimy się na owe wstępne ustalenia, to dopuścić możemy wniosek, iż zapisanie tego dialogu w dwu językach jest znakiem współistnienia i zarazem przeciwstawienia sobie dwóch stylów wypowiedzi: wysokiego i niskiego. Ich współwystępowanie dzieli jakby tekst już na poziomie języka, ale też i w pewien sposób łączy, zezwala bowiem na stykanie się dwóch obszarów przedmiotów wypowiedzi, którym style te były przypisane.

Przyjrzyjmy się teraz początkowi właściwego tekstu *Kapieli w Lucca*. Dla wygody prowadzenia wywodu numerujemy kolejne zdania przytaczanego fragmentu:

MISCELLANEA

[1] Gradu Meliore Redibo. [2] Słońce codziennie wyżej. [3] Dziś rano, kochane dzieci, widzicie między sobą nowych współuczniów, którzy dopiero pierwszy raz znajdują się w szkole. [4] Dla nich żywcie przyjazne uczucia. [5] Ci mali jeszcze nie wiedzą, co my tu w szkole robimy i co wy macie robić. [6] Vivat! [7] Delicta Juventutis! [8] A tam dalej widać, jak matka Ewy siedzi pod drzewem, a obok niej dwoje dzieci.

[9] To Kain i Abel.

[10] Kain uderzył Abła.

[11] Jasnowidząca matka w tej dziecinnej kłótni przeczuwa bratobójstwo.

[12] Kain to oracz, najemnik niewdzięcznej ziemi, ręce ma szorstkie i niskie czoło niewolnika. [13] Spogląda zawistnym okiem na brata Abła leżącego w chłodzie pod drzewem, gdzie mlekodajne trzody się pasą. [s. 6]

Spójrzmy na zacytowany fragment od strony jego spójności. Już przy pobieżnej lekturze odnosimy wrażenie, że w kilku miejscach jego spójność jest wątpliwa, w całości zaś, jako komunikat, jest niezrozumiała — właśnie przez to, że odczuwa się w nim ową niespójność. Zdanie 1 z wielu względów nie przypomina tradycyjnych zdań początku tekstu literackiego. Jest napisane w języku łacińskim i zbudowane ze słów rozpoczynających się od dużej litery, przełożone na język polski okaże się zdaniem wieloznacznym, metaforycznym. Na tym zdaniu musi się niezawodnie skupić uwaga czytelnika. By je zrozumieć, trzeba je przetłumaczyć. Trzeba również zapytać o znaczenie graficznego wyróżnienia początków jego słów. W dosyć swobodnym przekładzie zdanie 1 znaczy: „w stopniu lepszym powrócę”. To sentencjonalne i wieloznaczne zdanie, które nie jest wszakże popularną maksymą, porzekadłem czy przysłowiem, nie wprowadza i nie ustala w tekście dzieła pierwszego „datum”, pierwszej informacji, która służy jako punkt wyjścia dalszej narracji. Jednak początek ten zaznacza dzięki graficznemu wyróżnieniu pierwszych liter słów, z których się składa. Nie informując konkretnie o jakimś przedmiocie, mówi jakby: „oto zaczyna się tekst”, „jestem pierwszym zdaniem tekstu”. Narusza tym samym jedność tekstu już w momencie jego powstawania. Postać, jaką posiada, i miejsce, które zajmuje, jest formą swoistej gry z konwencją początku tekstu literackiego, ściślej: prozatorskiego. Zdanie 2 również nosi charakter sentencjonalny, jest wieloznaczne, posiada sensy metaforyczne. Jego związek ze zdaniem 1 jest semantycznie bardzo luźny, a jednak wyczuwalny. Może ono, w odniesieniu do cyklu pór roku, być ładnym eufemizmem określenia dnia wiosennego lub letniego, silniej jednak odbieramy w nim intuicyjnie sens metafizyczny czy znaczenie symboliczne. Jako zdanie początku tekstu nie konkretyzuje i nie wyznacza żadnej klasy przedmiotów, które w tekście się pojawią, ani przestrzeni, w której zaistnieją.

Zdanie 3 jest pierwszym, które wnosi do tekstu istotne informacje przedmiotowe i podmiotowe. Jednakże trudno nam orzec, czy pochodzi ono od tej samej osoby, która wypowiada zdania 1 i 2 (jeśli wypowiada te zdania jedna osoba, co możemy przecież przyjąć). Nie daje nam ono podstaw do lepszego zrozumienia zdań poprzednich, których odmienny status jeszcze bardziej się uwydatnia. Wiemy natomiast kto, do kogo, w jakim miejscu i w jakim czasie to zdanie wypowiada. Zdanie 4 jest ściśle zespolone ze zdaniem 3 i pozwala nam rozpoznać, że mamy do czynienia z przytoczeniem zdań w mowie niezależnej. Nie

znamy jednak okoliczności tego przytoczenia. Zdanie 5 także należy do wypowiedzi nauczyciela i pod względem spójności ze zdaniem 3 i 4 tworzy tekst całkowicie zrozumiały. Możemy jednak przypuszczać, że rola tego zdania jest szczególna: wprowadza ono element zaciekania czytelnika, przez co staje się komunikatem wymagającym uzupełnienia informacji, które się w nim pojawiły, w postaci następnych zdań mówiących o charakterze zajęć w szkole. Tajemnica, która otacza to, co dzieci robią i co mają robić, nie zostaje w zdaniach następnych odsłonięta. Urwanie tekstu w tym miejscu rozbija w drastyczny sposób jego spójność. Być może, znów mamy do czynienia z pewnego rodzaju grą z konwencjami narracji, gdyż brak rozwinięcia czy uzupełnienia tak ważnej informacji jest naruszeniem istotnych reguł komunikowania, w tym miejscu na tyle znaczącym, że czytelnik na odstępstwo od konwencji musi zwrócić uwagę. Niespójność tego tekstu wynika w tym właśnie miejscu z charakteru zdań 6 i 7. Potęgują ją one swoim dystansującym nastawieniem wyrażonym przez użycie zwrotów łacińskich, i to w formie wykrzyknień w sytuacji dla nas niezrozumiałej. Stanowią jakby niezrozumiałe komentarze do zdań poprzednich, są niby emocjonalnym wyrazem pewnych nie zwerbalizowanych spostrzeżeń, których się jednak nie domyślamy. Co więcej, można przypuścić, że komentarz ten nie pochodzi raczej od kogoś, kto wypowiada zdania o szkole, lecz od jakiejś innej świadomości porządkującej, która ogarnia całość tekstu.

Zdanie 8 jest na tyle niezwykle, że mało odpornemu czytelnikowi może odebrać ochotę do podejmowania prób uspoźniania, a tym samym zrozumienia tego tekstu. Komunikuje ono o innej rzeczywistości niż wszystkie zdania poprzednie, bezceremonialnie wprowadza osoby, których pojawienia się na pewno nie oczekiwaliśmy, i posługuje się przy tym formalnymi elementami uspoźniającymi, jakimi są tu spójnik „a” i zaimek przysłowny wskazujący „tam”. Spójnik „a” logicznie powinien wyrażać stosunek łączności między przedmiotami, zdarzeniami i ich jakościami. Zaimek „tam” posiada sens wtedy, gdy wiemy, co stanowi „tu”, do którego to „tam” stoi w opozycji. Użycie spójnika nie ma w tym zdaniu żadnego widocznego uzasadnienia, użycie zaimka zaś formalnie miałyby sens w stosunku do „tu” ze zdania 5, jednak pod względem logicznym oznaczone miejsca „tu” i „tam” nie odnoszą się do tej samej przestrzeni. Zarówno więc spójnik jak i zaimek wyraźnie nadużywają w tym zdaniu swojej funkcji spajającej i komplikują w sposób oczywisty grę pomiędzy pewnymi regułami i elementami służącymi uspoźnianiu tekstu literackiego a wykorzystaniem ich funkcji w sytuacjach, gdy poszczególne komunikaty pochodzą z heterogenicznych ciągów mowy, z całkiem różnych tekstów, których postaci nie znamy.

Omówione dotychczas zdania tworzą akapit. Ta jednostka segmen-

tacji tekstu wyodrębnia się zwykle z jego całości na podstawie cech, których owemu akapitowi przypisać nie możemy. Akapit w zasadzie winien być względnie samodzielnym znaczeniowo komunikatem skupiającym w sobie informacje dotyczące, ogólnie mówiąc, jednej przestrzeni, jednego czasu, jednego przedmiotu itd. Jakość i ilość tych informacji wynika ze strategii działań autorskich. Nie mamy jeszcze wystarczającej liczby danych, by już w tej chwili wysnuwać wnioski szczegółowe na temat strategii obranej przez Buczkowskiego. Możemy jednak — i to znów bardzo nieprecyzyjnie — określić kierunek deformacji, „uszkodzeń” tekstu, które udało nam się zaobserwować. Ich celem jest ujawnienie braku pewnych wewnętrznych reguł, według których buduje się tekst literacki. Można przypuszczać, że zabiegi Buczkowskiego mają nastawienie polemiczne wobec tych reguł, przeto najpierw ten brak nam unaoczniają, aby dalsza lektura dzieła przebiegała z jakimś dystansem wobec norm i prawideł, którymi dotychczas czytelnik się kierował, a które uchodziły niemal za oczywistości. Eksponowanie niespójności tekstu, podważanie zasady kumulacji znaczeń w porządku następstwa zdań, przewrotne używanie elementów uspojnających komunikat jest do zrozumienia dopiero na tle świadomości istnienia reguł takiego wypowiedzenia, które kwalifikujemy właśnie jako zrozumiałe. Sekundarne sensory analizowanego fragmentu mają również charakter metatekstowy. Z pewnym przybliżeniem moglibyśmy podać je tak: oto jest tekst, który inaczej realizuje zasadę początku komunikatu, odnosi on się krytycznie do prawideł linearnej i spójnej budowy struktur tekstu wyższych od zdania, odrzuca formułę „opowiadania” anegdoty, jego zrozumienie wymaga zmiany czytelniczych przyzwyczajeń. Zdajemy sobie naturalnie sprawę z fakultatywności wniosków, które proponujemy, chcemy jednak wskazać na różnokierunkowe konsekwencje tak drastycznych naruszeń zasad spójności tekstu literackiego.

Zdania, które następują bezpośrednio po omówionym akapicie, w sposób naturalny logicznie wiążą się ze zdaniem 8. Jednakże zdania 9 i 10 wyróżnione są bardzo wyraźnie akapitowym usytuowaniem. Są krótkie, niemal lakoniczne, proste jak zdania w elementarzu. Zdanie 9 jest typowym zdaniem egzystencjalnym: przedstawia nam tych dwoje dzieci, o których była mowa w zdaniu 8. Zdanie 10 informuje o tym, co się wydarzyło między chłopcami. Znamy dobrze ciąg dalszy tej historii, znamy jej konsekwencje, umiemy ją interpretować. Co jednak ma oznaczać oddzielenie tych zdań od siebie? Podkreślać wagę wydarzeń, które powszechnie dobrze znamy? Opisywać elementy i etapy poznania? Wskazywać na to, że czym innym jest istnienie bytów, czym innym związku między nimi? A może chodzi o wyrażenie świadomości, iż związki przyczynowo-skutkowe, kompletność zjawisk, nieoderwalność cech od przedmiotu są tylko i wyłącznie wynikiem spekulatywnych działań myśli? Z równą swobodą i taką samą dowolnością możemy przy-

puszczać, że pewne całości myślowe złożone są z części elementarnych na tyle samoistnych, by trwać w oderwaniu. Nie potrafimy pozytywnie odpowiedzieć na te pytania. Jednak bez podobnych pytań nie potrafilibyśmy podjąć próby uspoźniania tego tekstu.

Zdanie 11 wypowiedziane jest jakby z innej perspektywy. Może je mówić tylko ktoś, kto zna dalszy przebieg wypadków, ich zakończenie i umie już trafnie całość wydarzeń interpretować. Jeśli zdania 9 i 10 atomizowały poszczególne fragmenty sytuacji, to zdanie następne syntetyzuje wszystkie jej elementy, a nawet wprowadza informacje, które mogą pochodzić jedynie od interpretatora obserwowanych wydarzeń. Być może, segmentacja w formie akapitów ma uwyraźnić ten zamysł autora. Zdania 12 i 13 stanowią rozwinięcie informacji o braciach oraz zawierają jednocześnie dane, które składają się na tło wypadków, i powodują uwikłanie dziecinnej kłótni w całość mitu o początku rodzaju ludzkiego. Po nich następuje kilka zdań, które kontynuują temat biblijny, by następnie w tym samym akapicie połączyć się ze zdaniem łacińskiego cytatu, dygresją na temat prawdziwego artysty, a w końcu z fragmentem opisu wielkiego obrazu. Trudno by nam było znaleźć taką wykładnię wszystkich zdań, by cały tekst wydawał się spójny. Posuwamy się zatem dalej w lekturze osuwając się z jej mozaikowym charakterem, aż docieramy do miejsca, w którym pojawia się ten szczególny dialog:

A Francuzi traktowali zawsze swą własną piechotę z ogromnym lekceważeniem.

Mówicie o nim. Jak wygląda?

Jest w czarnym płaszczu, ubrany cały na czarno i z czarną brodą.

Czy to on?

To on.

Gdzie się urodził?

W kraju dokoła wodą oblanym, odpowiada ten drugi, przykładając wielki palec do powiek i szepcząc tajemne zaklęcia. A ten, który mówił, że wskrzesi Szekspira, zalepił sobie uszy i nozdrza woskiem i rozebrał się do naga, a potem na prośbę jego odwrócono mu język w tył, tak że otwór gardłany był zatkany. I milczał on już do końca przedstawienia, milczał jak grób, na którym można posiać owies.

Czy posiano owies?

Nie! Lecz stanęła warta angielska z rozkazem czuwania dzień i noc.

A co na to kobiety?

Na miano kobiety zasługuje tylko ładna.

Ale ta brzydka, jak roznieci w mężczyźnie miłość, to zawsze szaloną.

A wobec tego, czyż ta, którą się kocha szalenie, nie jest kobietą?

A jeżeli ma mniejsze oczy i nos mniej kształtny?

Wszystko wówczas wzbija się samo do góry albo też opada samo.

Czy Szekspir utrzymuje, że kobieta ucywilizowała ludzkość?

Omiijając grzechy główne, przyznać należy, że stawia kobietę wysoko, a nie w babinę za groszem jałmużny. (Oklaski.)

Przecież Szekspir mówi do Ofelii: idź do klasztoru! A jeśli koniecznie

chcesz wyjść za mąż, weź sobie jakiego niedołęgę, bo ludzie rozsądni i tak dobrze wiedzą, jakie poczwary z nich robicie!

On potem leży u jej stóp bawiąc się jej wachlarzem, a Gertruda zakrywa twarz ręcznikiem.

Matko, przestań łamać ręce, powiada Hamlet, milcz! Siadaj, niech ci połamię serce. A potem, patrząc na zabitego Poloniusza: miałem cię za większego od ciebie, powiada (ze złością podnosząc firankę).

A Ofelia?

Ta biedaczka jedną ręką trzyma gałąź płaczącej wierzby, drugą ciśnie wieniec do swoich piersi, włosy jej płyną z biegiem wody, a z ust otwartych wyfruwa piosenka, jak motylek czepiający się kwiatka.

Biedna Ofelia. Grabarz stojąc w dole, kopie grób dla dziewczyny. Hamlet wśród tej gromady trupów już jak widmo wygląda u boku otrutej królowej. *Mihi Nulla Mala Aevi* Niedobry (powiada ona w romansie), tobie coś jest, a mnie nic nie mówisz.

Nic mi nie jest. Ach prawda, deszcz zmoczył mi koniczynę na pokosach.
[s. 9—10]

Zasadniczą wątpliwością, którą musimy tutaj wyrazić, jest fakt, że nie mamy dostatecznych podstaw, by sądzić, że ten fragment jest rzeczywiście dialogiem. Za tą okolicznością mogłaby przemawiać forma zapisu poszczególnych zdań czy kwestii. Jednakże zapis ten nie wyklucza i takiej choćby możliwości, że mamy do czynienia ze swoistym monologiem wewnętrznym, z potokiem myśli, w którym zaznaczone zostały etapy przeskoku myśli z jednej pozycji na inną, jaką zajmuje ta sama świadomość. Równie dobrze możemy zatem założyć formę rozmowy dwóch, a nawet więcej osób, co i formę dialogu „wewnętrznego”. Wątpliwości tych jednak nie umiemy ostatecznie rozstrzygnąć. Co więcej, nie można wykluczyć i takiej ewentualności, że zetknięciu uległy różne rodzaje mowy: monologu i dialogu, mowy zależnej i niezależnej, itd. — bez podania wskaźników, według których moglibyśmy je dokładnie identyfikować. Nie ulega natomiast wątpliwości, iż przytoczony urywek ma strukturę wielostopniową, co jednak jest mało pocieszającym spostrzeżeniem wobec braku możliwości uporządkowania hierarchicznego tych stopni. Każda z podanych ewentualności (nie wyczerpują one z całą pewnością inwentarza sytuacji komunikacyjnych, w których tekst taki mógłby zaistnieć) wymaga jakby innej ramy przeformułowania, uzupełnienia i usytuowania kwestii, tak by całość można było ujrzyć i zrozumieć jako spójną.

Łatwo zauważyć istnienie warstwy tekstu pobocznego, swoistych didaskaliów. Ich autorem może być tylko osoba organizująca tekst. Umieszcza je ponad mową postaci. W naszym przykładzie wnikają one właśnie w mowę postaci, chcą istnieć w tej samej płaszczyźnie zacierając relacje osobowe, które powinny przecież być przez nie wyrażane. Mowa autorska służy zwykle podnoszeniu stopnia zrozumiałości kontekstu sytuacyjnego, w którym kwestia zostaje wypowiedzana, zawiera informacje niezbędne do właściwego rozumienia tego, co mówią posta-

cie. W przytoczonym przez nas fragmencie jej status jest odmienny. Główny akcent przenosi z mowy postaci na mowę, która tamte mowy przytacza. Wnosi jednocześnie nowe okoliczności utrudniające identyfikację sytuacji wypowiedzianych. Nie mamy ostatecznej pewności, czy słyszymy kwestie padające ze sceny, czy docierają one do nas jakby upośrednione w formie przytaczanych, odtwarzanych, wyobrażanych czy projektowanych wydarzeń na scenie. Skojarzeniowy charakter, jaki posiada ten „dialog”, doprowadza do takiej deformacji znaczeniowej zdań, iż nie możemy zrozumieć, jaki jest jego główny temat. Nasuwa się również podejrzenie, a w niektórych wypadkach jest nawet pewne, że tekst *Hamleta* został potraktowany z dużą dowolnością, a to, co przytaczający wkłada w usta postaci i Szekspira, nie w całości mogłoby być przez niego autoryzowane. Apokryficzność tego tekstu nie jest wcale ukrywana i wyraźnie ujawnia aktywną obecność jakiejś świadomości, która w niego ingeruje i zarazem go interpretuje, tworząc w sumie całkiem nowy tekst. Być może, jest to ta sama świadomość, która te różne mowy styka ze sobą, tworząc dla nich swoistą synchronię istnienia. Możliwości rozdzielenia ich, nadania im hierarchicznego porządku, identyfikacji ich autorstwa tekst Buczkowskiego chyba nie przewiduje.

Pamiętamy, że rozdział, a właściwie podrozdział, z którego wybieraliśmy przykłady, nosi tytuł MISCELLANEA. Może on w znacznym stopniu wyjaśnić zagadki tekstu, jednak wiemy skądinąd, że nawet taki zbiór tekstów różnych autorów i różnej treści pozwala dosyć precyzyjnie wytyczyć granice przechodzenia jednego fragmentu w inny, nawet wtedy, gdy ich układ graficzny i segmentacja nie są zbyt wyraziste. W zbiorach takich istnieje ślad tego, co chcielibyśmy nazwać uporządkowaniem treści, zatem jego najprostsze formy musimy zauważyć. Przede wszystkim występując obok siebie fragmenty te czy całości zachowują swoją odrębność. Potrafimy wskazać miejsca ich początku i końca. Możemy bez trudu identyfikować ich temat, a czasem nawet autora. W *Kąpielach w Lucca* ktoś, kto gospodaruje w tym tekście, zrobił wszystko, by możliwości te nam odebrać. W imię jakich przesvědzeń to czynił — nie wiemy. Dowolność, z jaką moglibyśmy snuć na ten temat przypuszczenia, jest zbyt wielka, by dało się wyjść poza abstrakcyjne hipotezy. Być może, inne partie tekstu, których tytuł sugeruje jakąś dyscyplinę tematu, przybliżą nasze rozumienie do ukrytych intencji Buczkowskiego.

FINIS

Fine primario:

Cóż bardziej godnego jak kroczyć przed szesnastu tysiącami mężów na śmierć? A może to męstwo niedoświadczenia? Z kilkoma ludźmi zdobyłem okopy w Cucyłowiu, lecz nie mogłem nic stwierdzić. Szef sztabu zniknął nag-

le i zostałem sam z pistoletem w ręku wśród niesamowitej ciemności, która odrywa człowieka od parującej gleby i od współżycia ze zwierzętami i roślinami.

Fine secundario:

Środowisko nie jest niczym innym jak sumą wielu podniet. Czy warunki zewnętrzne zmuszają nas do rybołówstwa, grabieży, polowania, ogrodnictwa, hodowli świń, kradzieży kur? Po złożeniu z tronu Marii Stuart syn jej Jakub VI został ogłoszony królem, a że był jeszcze małoletnim, przydano mu hrabiego Murray za regenta. Murray był jego wujem z nieprawego łoża. [...] Hamilton, ledwie dorozumiewając się, do jakiego przedsięwzięcia chciano go nakłonić, co, nikczemniku! krzyknął, to ty mnie masz za mordercę! — i porwał się do pałacza. Jesteście wariat, ale możecie odmaszerować do batalionu uzupełniającego, powiedział wachmistrz. Zarzuciwszy tornister, pogałem do rowu. Jak piękny jest ten świat, naprawdę godny, aby się za niego krwawić. I w rowie dobiegowym spotkałem Fosforellę. Jakaż to zmiana w niej zaszła! Jeszcze wczoraj mówiła mi: jak ja się nudzę na tym świecie! A wyciągnięta wówczas na fotelu u Rubinsztajna, ziewała tak, że można było policzyć wszystkie jej śliczne zęby. Toś ty? Toś ty?

To biedne stworzenie nie pojmowało, że dom wariatów nie jest więzieniem, a przynajmniej nie więzieniem sanitariuszki, za którą się ona nadała pocytywała. [...]

Rozweselił ją trochę talerz zupy kartoflanej, który stał przed nią, bo wówczas i ja jadłem obiad. Muza w postawie zachwycenia. Dopiero teraz okazało się w całej pełni wyczerpanie. Z głowami pochylonymi ku ziemi szliśmy wzdłuż okopów, często spychani przez sanitariuszy i amunicyjnych. Wrażenie, jakiego się tam doznaje, jest tak wielkie, że dość być raz w domu obłąkanych, aby nie być w nim nigdy. Środek i boki zarosły brzozą i osiczyzną. Większych drzew już nie ma. Widzieliśmy goły pagórek, zza którego trąbka szwadronu dała się słyszeć. W tym stanie znajdowaliśmy się po zdobyciu wioski w górach. Mnóstwo maruderów zeszło się razem i stało za stodołą, wzajemnie się przeklinając. Wymachując karabinami i z wytrzeszczonymi oczami zbliżali się żandarmi w trzech kolumienkach drużynowych. Pora po bitwie uchyła znikomość, a odsłania to, co potężniejsze: pagórki, połamane drzewa i stodoły, czarne stodoły, w których ranni strzelcy oddają ostatnie swoje agregaty, coraz to prostsze potem drobinie nieorganiczne.

Effectus:

Zastaje złodzieja w chałupie i bije go na śmierć.

Potem zapytał Lutra o lekarstwo na smutek. Tak odpowiedział: „Na smutek tak dla starych jak młodych, słowem dla wszystkich, najlepszym środkiem jest wesołość i rozumna, uczciwa odwaga”. [s. 73—76]

Przytoczyliśmy prawie w całości samodzielny fragment tekstu zatytułowany: FINIS. Składa się on z trzech drobniejszych całości, które systematyzują ten podrozdział według niejasnych dla nas kryteriów. Pierwsza z nich mówi o epizodzie wojennym w Cucyłowiu. Przypomina ona jakby refleksję nad stanami duchowymi człowieka. W połączeniu z marginalnymi danymi o wypadkach na froncie wydaje się refleksją oderwaną, której wnikliwości nie można ocenić. Druga jest znacznie bardziej złożona. Punktem wyjścia jest arbitralnie sformułowany sąd o środowisku. Pytanie o warunki zewnętrzne może się z nim

łączyć, ale nie musi z niego ściśle wynikać. Nie wiadomo, czy następująca po nim anegdota o regencie i Hamiltonie służyć ma jako ilustracja postawionego pytania, czy też została opowiedziana przez żołnierza wachmistrzowi. Dalszy tok opowiadania przenosi wspominającego z miejsca na miejsce stykając go z różnymi osobami. Sytuacje, choć w ich opisie pojawia się znaczna ilość szczegółów, są na tyle ogólne, że nie potrafimy ani zrekonstruować porządku zdarzeń, ani odtworzyć drogi wędrowki opowiadającego. Poza ogólną sytuacją wojny nie umiemy znaleźć uzasadnienia dla większości szczegółów, jakie pojawiają się w tekście. Użycie językowych wskaźników uspojnających ten tekst nie czyni go jednak spójnym, gdyż wyróżnione „tu”, „tam”, „wtedy” i „dopiero teraz” zrozumiałe są jedynie dla wypowiadającego te zdania. Nie troszczy się on o to, by ewentualny odbiorca tekstu dysponował taką samą wiedzą o miejscach i okolicznościach wydarzeń, jak ich uczestnik. Moglibyśmy przypuszczać, iż niekiedy mamy do czynienia jakby z myślami, wspomnieniami kierowanymi wyłącznie do samego siebie. Wtedy oczywiście konkretyzacja i identyfikacja miejsc, postaci, zdarzeń nie musi występować. Taki kształt wypowiedzi (myśli) ma sens jedynie w sytuacji wypowiedzi wewnętrznej, nie nastawionej na odbiór drugiej osoby. Wszak dla niego, dla takiego wypowiadacza, „tu”, „tam”, „wtedy”, „teraz” to konkretne miejsca i pory, ma on je niejako przed oczami. Nie referuje przebiegu fabularnego zdarzeń, bo ich nie opowiada, myśli jedynie o istotnych z własnego punktu widzenia epizodach, wypadkach i wrażeniach z dopuszczalną w takiej sytuacji eliptycznością. Przyjmując taką wykładnię tekst ten można odczuwać jako spójny, choć nie można go uzupełnić i w szczegółach zrozumieć. Refleksyjny charakter, wspomnieniowy ton wypowiedzi nie ujawnia również faktycznych związków tekstu z tytułem, który go nazywa. Co najwyżej związek ten poświadczają tylko wewnętrzne tytułiki.

Całkowicie zaś niepojęty jest sens fragmentu *Effectus*. Kto łapie złodzieja i jaki związek z tym faktem ma odpowiedź Lutra, tego się nie dowiemy. To wydarzenie w żaden logiczny sposób nie wiąże się z wojną. Nie umiemy go powiązać z dwoma poprzednimi fragmentami. Złośliwie usposobiony czytelnik może być przekonany, że tytuł MISCELLANEA mogłaby nosić przeważająca część wyodrębnionych całości tekstu *Kąpieli w Lucca*, gdyż dzieło to w ogóle jest jednym obszernym zbiorem ułamków różnych tekstów różnych autorów. Gdy bliżej przyjrzyć się tytułom tych całości, to widzimy, że znaczną ich część stanowią pojęcia i kategorie nazywające różne rodzaje zbiorów: INDEX, COLLECTANEA, LOCIS TOPICIS, SYNONIMIA, MATERIA, OPPOSITA, THEMATIBUS. Są to zatem tytuły zakładające jakby z góry niespójność tekstów, ich niejednorodność i nieprzystawalność. Pamiętajmy jednakże o tym, że nazwy te istnieją w postaci form defektywnych, co jeszcze w inny sposób „usprawiedliwia” ich totalną niespójność.

Jak jednak interpretować wszystkie te całości razem, jako jeden

tekst literacki? Czy pogodzić się z ich niespójnością i widzieć w nich typ literatury sylwicznej? Czy też szukać dla nich wspólnej wykładni w tropieniu związków i zależności pomiędzy motywami, które się pojawiają? A może za punkt wyjścia obrać pozaliteracką rzeczywistość i kluczem do tekstu uczynić elementy biografii pisarza i doświadczeń osobistych związanych z przeżyтыми wojnami? Możemy przypuścić, iż każda z tych możliwości istnieje i wyjaśni niektóre partie dzieła. Nie wyjaśni jednakże wszystkiego, jeśli dzieło ma być z założenia niespójne, gdyż niespójność jest wtedy nie tylko ontologiczną jego kategorią, ale i filozoficzną. Za tą ostatnią możliwością przemawiałoby zakończenie utworu:

Potem zarządziłem, aby wysłano do sądu polowego urzędowe żądanie przesłuchania Loli Flores, tej agentki Hindenburga. Kilka godzin będą się głowić, kto to wysłał. Kto? Jutro wszystkie gazety paryskie zamieszczą tę wiadomość. Mata Hari, Meluzyna i Fosforella przeczytają, bez wahania potwierdzą te terminy, dlatego tylko, żeby zadowolić swoje pragnienie zemsty, a odpisy rozrzucają w najwidoczniejszych miejscach, po krzesłach, po tapczanach, kredensach, etażerkach. I ani śladu, żeby ktoś się domyślił. [s. 240]

Zakończenie jest tym fragmentem dzieła, który może posiadać znaczenie metatekstowe. Kończy je nie tylko w sensie dosłownym, ale informuje, że w tym miejscu kończy się historia, która była opowiadana, uwierzytelnia ją lub demaskuje jej fikcyjność itd. Otóż jeśli zakończenie *Kąpiel w Lucca* ma taki charakter, to mówi ono o pochodzeniu tekstu i o jego obiegu. Mówi właśnie o takich odpisach porozrzucanych w miejscach łatwo dostępnych. Odpisach najróżniejszych, nieznanego pochodzenia, które jednak zaczynają swój samodzielny żywot. Zdanie ostatnie sankcjonuje ich kalekie bytowanie, jako tekstów nie w pełni zrozumiałych, wyrwanych ze swych kontekstów komunikacyjnych i sytuacyjnych, oddzielonych od swych historycznych uwarunkowań, w których powstały. Od tej strony będą już na zawsze niezrozumiałe, oddzieliły się bowiem od świadomości autora i nieprzebranej materii życia, które miały wyrazić.

Wypowiedź inicjalna, na której postać zwracaliśmy uwagę już na wstępie, w połączeniu z wszystkimi tytułami części i rozdziałów również może stanowić taką płaszczyznę, na której uspojnianie całości tekstu dzieła daje do pewnego stopnia pozytywne rezultaty. Wypowiedź ta wraz z wewnętrznymi tytułami to najogólniejsza rama, w której nasze zabiegi mogą mieć miejsce. Pamiętamy, że wstęp zapowiada jedną jakby kąpiel w Lucca. Zatem w stosunku do tytułu sygnalizuje pewną niedokończoność i niespełnienie dzieła. Gdy dokonać dokładnego przeglądu cząstek *Kąpiel*, łatwo dostrzeżemy, że w tekście zrealizowane są jedynie zapowiedzi księgi INVENTIONE. Dokonane to zostało zresztą w sposób szczególny. Po częściach rozdziału EXCERPTIS następują części pozostałych trzech rozdziałów, które zapowiadają taką różnorodność:

LOCIS TOPICIS

Loci topici, Notatio, Efficiens, Materia, Forma, Finis, Effectus, Adjuncta, Circumstantiae, Genus, Species, Totum, Pars, Opposita, Comparata, Exempla, Testimonia. [s. 27]

DERIVATIO [s. 37]

SYNONYMIA [s. 42]

AEQUIVOCATIO [s. 49]

ANAGRAMMA [s. 58]

EFFICIENS, CAUSA PRINCIPIALIS [s. 62]

MEDIIS, INSTRUMENTIS, INCITAMENTIS, IMPEDIMENTIS [s. 66]

MATERIA [s. 69]

FINIS [s. 73]

ADJUNCTA

Adjuncta rerum, adjuncta personarum, corporis, animi, fortunae. [s. 76]

CIRCUMSTANTIAE [s. 77]

OPPOSITA [s. 80]

EXEMPLA

Personarum, Rerum, Actionum. [s. 92]

TESTIMONIA

Dicta Biblica, Canones, Leges, Principia, Symbola, Sententiae, Proverbia, Inscriptiones, Apophthegmata, Verba notabilia. [s. 95]

Dalej następują części rozdziałów THEMATIBUS i ARGUMENTIS, potraktowane z nie mniejszą drobiazgowością. Niezależnie od stopnia tej drobiazgowości tytuły części jedynie w luźny sposób związane są z ich treścią. Materia słowna jakby przekracza daną zapowiedź i odnalezienie związków między nimi jest zajęciem znacznie wykraczającym poza wiedzę, którą szeregowy czytelnik może posiadać. Z drugiej strony — mogą te tytuły „zadawać” jedynie sposób odkrywania relacji między owymi niespójnymi tekstami. Najczęściej bowiem znaczenia tytułów odnoszą się do typów związków, zależności i powszechnych dosyć klas przedmiotów wypowiedzi, tak jak istnieją one w języku i w mowie.

Łatwo zauważyć, że podejmowane przez nas próby uspojniania tekstu *Kąpieli w Lucca* dają na ogół raczej skromne, jeśli nie zdecydowanie negatywne wyniki. Nie umiemy zaproponować jednego, wyłącznego sposobu uspojniania, bo w odniesieniu do tego utworu jest to po prostu niemożliwe. Udawało się nam czasem znaleźć jakby rozwiązanie częściowe, jednakże w zasadzie jednorazowe i okazjonalne, zatem budowanie w oparciu o nie jakiegoś jednolitego zespołu reguł uspojniania byłoby już przedsięwzięciem nieskutecznym. Wielości i skomplikowaniu przypadków niespójności moglibyśmy przeciwstawić z naszej strony wielość chwytów i zasad postępowania, lecz i wtedy rozumielibyśmy jedynie pojedyncze, oderwane fragmenty tekstu, a nie jego całość.