

Adam Wiedemann

Miejsce i rola muzyki w twórczości Leopolda Buczkowskiego

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1/2 (43/44), 233-244

1997

Artykuł został 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.

Interpretacje

Adam Wiedemann

Miejsce i rola muzyki w twórczości Leopolda Buczkowskiego

„Byłbym ósemką siebie bez muzyki, którą uprawiam”¹ stwierdził pod koniec życia Leopold Buczkowski, wyznaczając w ten sposób wysoką pozycję twórczości kompozytorskiej w hierarchii uprawianych przez siebie sztuk. A przecież dopiero wydana w 1986 roku *Proza żywa* ujawniła na szerszym forum literackim² fakt, iż autor *Czarnego potoku* jest nie tylko znakomitym powieściopisarzem, lecz również kompozytorem-multiinstrumentalistą (utwory swoje wykonał na fortepianie, syntezatorze, skrzypcach, gitarze, fletach prostych i harmonijce ustnej). Tom ten pozostaje do dziś właściwie jedynym (obok nielicznych i bardzo źle zachowanych nagrań) źródłem wiedzy na temat tej intrygującej twórczości. Powstanie *Prozy żywej* zawdzięczamy Zygmuntowi Trziszce, który w połowie lat siedemdziesiątych zainicjował serię nagrań monologów pisarza, dla siebie rezerwując rolę słuchającego „medium”.

¹ L. Buczkowski *Proza żywa*, Bydgoszcz 1986, s. 36. Dalsze cytaty z tej książki zaznaczam w tekście.

² Muzyka Buczkowskiego została zaprezentowana wcześniej jako ścieżka dźwiękowa do filmu I. Szczepańskiego *Wieczysty wrot* z 1983 roku, wspomina też o niej sam twórca w książce *Wszystko jest dialogiem*, Warszawa 1984, zawierającej fragmenty *Prozy żywej*.

Buczkowski, początkowo niechętny temu pomysłowi, stopniowo odkrył w nim możliwość stworzenia „dzieła totalnego”, skupienia w nim wszystkich dziedzin swojej aktywności twórczej. Artysta, deklarujący się jako „zwolennik interdyscyplinarnej sztuki” (s. 29), odczuwał bowiem dotkliwie swoją dekoncentrację, „rozstrzelanie” (s. 41):

Czasem usiądę przy tym stareńkim fortepianie i coś spekuluję, spekuluję. Patrę, minął tydzień, i drugi. A czas idzie, słońce już – ho ho, a cała strona leży nie tknięta już drugi dzień. [...] to jest moje wielkie szczęście i nieszczęście. Gdybym się skupił na jednym, napisał powieść, to by to szło. Albo na muzyce się skupić. Ale to niemożliwe! [s. 29]

Jako jedyne wyjście z tej sytuacji jawi się Buczkowskiemu jego własna wersja *Gesamtkunstwerk*, ujawniająca zresztą, mimo wszystko, prymarny charakter literatury:

Idealem byłaby powieść grająca, żeby do tych tekstów i rysunków były dołączone nagrania na takich pocztówkowych kartkach albo na kasecie. [...] Nagranie jako uzupełnienie prozy, poszerzenie jej o nowy wymiar. To jest pomysł, jeżeli wojna nam nie przeszkodzi, to zrobimy coś takiego. [s. 60]

Niestety, wojna (a ściślej stan wojenny, tak tu po tyrtejsku nazwany) zaważyła na przygotowanej przez wydawnictwo „Pomorze” edycji – do przepisanej przez Trziszkę z taśm tekstu *Prozy żywej* dołączono wprawdzie reprodukcje rysunków i rzeźb Buczkowskiego, a także kadry z poświęconego pisarzowi filmu *Wieczysty wrot*, razi natomiast cisza następująca po słowach typu: „Proszę się przysłuchać temu utworowi” (s. 36; por. także s. 28, 58) ...

Buczkowski-kompozytor przystał do awangardy nie przestając – paradoksalnie – być twórcą „naiwnym”. Nigdy nie odebrał „klasycznej” edukacji muzycznej, co więcej, przez całe życie odnosił się do tej gałęzi kształcenia z głęboką niechęcią („niestety nauczanie muzyki stoi całkiem na głowie. W szkole pierwszego stopnia dają czarne, końskie okulary, na następnym stopniu jeszcze większe.” (s. 85) „Szkoły muzyczne robią chyba największą dywersję w sztuce. (...) Nie daj Bóg jakiś dysonans, także niedopuszczalny jest asonans. Załęknienie to daje, a czas mija. Upływa na rzepoleniu. (...) A gdzie muzyka żywa? (s. 109)³.

³ Ujął tu Buczkowski istotną dysproporcję między wykształceniem proponowanym przez szkoły muzyczne (pozwalającym wykonawcom na swobodne poruszanie się jedynie w zakresie muzyki XVIII i XIX wieku), a wymaganiami stawianymi przez krytykę.

Na temat źródeł swojej muzykalności pisarz wypowiedział się lakonicznie: „Skąd ta muzyka? Moja matka była córką organisty w Jarosławiu...” (s. 85). Abstrahując od kwestii dziedziczenia talentów, możemy przypuszczać, że praktyczną umiejętność gry na instrumentach oraz improwizacji zdobył Buczkowski terminując u artystów ludowych, z którymi grywał na weselach „chłopskich, żydowskich, inteligentkich” (s. 25). Wykonywał więc (jeśli nie liczyć udziału w pogrzebach, bo „na pogrzebach też się grało”, [s. 25]⁴) zróżnicowaną, co prawda, ale muzykę rozrywkową. A więc dwie główne strefy wpływów, które ukształtowały muzyczną wrażliwość młodego Buczkowskiego, to z jednej strony folklor jego rodzinnego Podola⁵, z drugiej – popularne szlagiery taneczne pochodzące w znacznej mierze z przedwojennego (wówczas) Wiednia. (Stanowiły zresztą raczej tradycję negatywną, gdyż ich – kojarzona z nazwiskiem Straussa – stylistyka wywoływała u przyszłego pisarza uczucie „wewnętrznej czczości” [s. 61]). Różne, zapomniane już dziś tytuły modnych niegdyś melodii tanecznych pojawiają się jednak raz po raz w prozie autora *Wertepów*, wprowadzając czytelnika w stan poznawczego dyskomfortu, jako symboliczne odsyłacze do nieistniejącego i niepoznawalnego świata. Z folklorem natomiast wiąże się, udokumentowana w *Prozie żywej* etnomuzykologiczna pasja Buczkowskiego. Przy okazji nagrywania swoich monologów pisarz postanowił „ocalić, co zginęło na naszych oczach” (s. 25), a mianowicie odtworzyć przebieg dwóch wesel: chłopskiego i żydowskiego, i opatrzoną komentarzem całość wydać na płytach. Liczne towarzyszące tym rejestracjom uwagi⁶ pozwalają sądzić, iż było to przedsięwzięcie bardzo ambitne i realizowane z dużym zaangażowaniem emocjonalnym – niekiedy rzeczywiście brzmiały one intrygująco: „Te melodie odbiera się jak pramuzykę. Przy analizie można by odnajdywać wpływy hinduskie. Na jedną melodię składa się cała plejada różnic różności” (s. 60). Jednak zachowane w archiwum Trziszki na-

⁴ Wspomina o tym Buczkowski przy okazji opowiadania anegdoty o kobiecie nie znającej wymowy słowa Chopin.

⁵ Buczkowski był świadom ogromnego zróżnicowania muzyki ludowej swoich rodzinnych stron: „Orkiestra spod Kołomyi inaczej grała niż ta z Czortkowa. Podbereście miały niby tę samą polkę, ale inną, walczyk założenie był bardzo ładny, bo po założeniu interpretowany, zrobiony w innej tonacji”. (s. 79)

⁶ Por. *Proza żywa*, s. 26, 56, 101 i in.

grania są niestety, świadectwem porażki. O ile dość chaotyczne (wykonywane na skrzypcach i harmonijce ustnej) muzyczne „notatki” do *Wesela chłopskiego* mają pewien walor dokumentalny, o tyle grane na instrumentach klawiszowych *Wesele żydowskie* sprowadza się do kilku obsesyjnie powtarzanych akordów, sugerujących raczej poszukiwanie rytmiczno-harmonicznego „idiomu” muzyki żydowskiej, aniżeli odtworzenie konkretnych motywów i struktur.

Buczkowski napomyka wprawdzie, iż „wędrowne orkiestry, przeważnie, czeskie” (s. 78) pozwoliły mu poznać Beethovena i Liszta, wspomnienie to ma dlań jednak wartość wyraźnie marginesową. Pisarz nie cenił zbyt wysoko dorobku klasyków i romantyków („Haydn, Grieg, to już kokieteria mieszczańska ...” [s. 86]), toteż sam postanowił od razu zostać kompozytorem awangardowym.

Komponowaniem własnych utworów zainteresował się Buczkowski stosunkowo późno, po napisaniu *Czarnego potoku*. „Muzyka odezwała się we mnie” (s. 29, por. też s. 85), stwierdza dwukrotnie w *Prozie żywej*, i wiąże to z poprawą sytuacji mieszkaniowej (wskutek interwencji PAX-u został, wraz z rodziną, jedynym i dożywotnim użytkownikiem domu w Konstancinie). Być może jednak wspomnienie to dotyczy jedynie potrzeby komponowania, zwłaszcza że posiadaczem fortepianu został pisarz dopiero w 1970 roku⁷, a na innych instrumentach wykonywał wyłącznie muzykę ludową. Tak czy inaczej o muzyce Buczkowskiego sprzed roku 1975 nic nie wiemy, co odpowiada właściwym jej cechom efemeryczności, jednorazowości i nieokreśloności. „Interwencja” Zygmunta Trziszki zmieniła nieco tę sytuację, utwory Buczkowskiego, rejestrowane odąd skrzętnie i chętnie komentowane przez kompozytora, zostały zaprezentowane w telewizji, sam zaś autor odbył coś w rodzaju trasy koncertowej. Mimo to jednak muzyka nie przestała być najbardziej tajemniczą sferą działalności twórczej autora *Pierwszej światłości*, i to nawet nie tyle z powodu trudnej (obecnie) dostępności nagrań, ile dlatego, że dla nie przygotowanego (a więc przywiązanego do tradycyjnych kryteriów oceny) słuchacza jej świetność jest co najmniej wątpliwa. Uderza przede wszystkim niespójność stylistyczna, wyraźny brak jakichkolwiek idei formalnych, również umiejętności pianistyczne artyści pozostawiają wiele do życzenia. Powstaje jednak

⁷ Por. *Proza żywa*, s. 89.

pytanie, czy można te utwory w taki sposób kategoryzować? Otóż nie. Powinniśmy w każdym razie spróbować spojrzeć na nie przez pryzmat założeń teoretycznych ich autora. „Każdy utwór [muzyczny – przyp. mój, A. W.] powstaje z powodu kogoś, nie dla kogoś”. (s. 36) To zdanie z *Prozy żywej* potraktować możemy jako kluczowe dla naszych rozważań. Ważny jest podmiot utworu, a jeśli adresat, to ściśle określony i traktowany raczej jako „katalizator”. Utwory Buczkowskiego są dla nas ważne jako „obraz autora”, o tyle, o ile jest w nich „cały Buczkowski melancholik i orientalista” (s. 36). Nie są one zatem przedmiotem doznań estetycznych, mogą być natomiast narzędziem poznania.

Pomieszczone w *Prozie żywej* autokomentarze mogą niekiedy dezorientować czytelnika. Buczkowski używa bowiem w odniesieniu do swojej muzyki terminów o ściśle ustalonym znaczeniu: dodekafonia, punktualizm, aleatoryzm – zaś odpowiednie utwory nie mają, jak się okazuje, prawie nic z nimi wspólnego, są co najwyżej odległymi aluzjami do owych metod kształtowania materiału dźwiękowego. Buczkowski bowiem, autodydakta w zakresie współczesnych technik kompozytorskich, pilny czytelnik *Nowej muzyki* Bogusława Schaeffera, poznawał owe techniki jedynie od strony teoretycznej, traktując je w dodatku raczej jako metafory niż ściśle schematy: toteż np. „punktualistyczny” utwór opierający się na odpowiednio rytmicznie „rozdrobionych” diatonicznych pasażach, czy też „dodekafonia” przypominająca opisane w *Doktorze Faustusie* T. Manna pierwsze doświadczenia Adriana Leverkühna ze skalą dwunastotonową – to jedynie rodzaj „wizji”, czy też domysłów artysty na temat tego, jak takie utwory mogłyby brzmieć.

Z aleatoryzmem sprawa jest o wiele bardziej skomplikowana. Albowiem pośród licznych – zawsze dwudziestowiecznych – wpływów, jakim Buczkowski świadomie się poddawał, najważniejszy wydaje się wpływ Johna Cage’a.⁸ Obu artystów wiele skądinąd łączyło: przede wszystkim interdyscyplinarny typ twórczości i potrzeba nieustannego eksperymentowania.

Taka maskarada – myślałem sobie – nie przeminie z pewnością w wysokich kołach świata bez wzburzenia, że musi także podnieść i podniesie zupełnie nieznanne regiony filozofii.

⁸ Pisze o tym Z. Trziszka w *Intermedium* do sygnowanej przez Buczkowskiego książki *Wszystko jest dialogiem* (s. 70).

Nigdyśmy dawniej o tym nie myśleli. Doświadczenia dowiodły, że niepodobna zatamować powodzi nowatorstwa⁹

– tak pisze Buczkowski w jednym z opowiadań i te słowa, jeśli pozbawić je ironicznego kontekstu, można z powodzeniem zastosować wobec artystycznych wyborów zarówno Buczkowskiego jak i Cage’a. Obaj artyści upodobali sobie techniki kolażowe, przy czym jako główne źródło cytatów każdy z nich wybrał dzieło dziewiętnastowiecznego filozofa: Buczkowski *Sartor Resartus* Thomasa Carlyle’a, Cage – *Dzienniki* Henry Davida Thoreau (zauważmy – obie książki łączą w sobie elementy traktatu i prozy narracyjnej). Wreszcie – już w dziedzinie muzyki – przejął Buczkowski od Cage’a kilka jego pomysłów: świeżo nabyty fortepian spreparował sobie „na gitarowo” (s. 89), a utwór *Kroki*, zajmujący w jego twórczości miejsce szczególne (o czym świadczy fakt, że jako jedyny zachował się w dwóch – różniących się zresztą znacznie – wersjach), swoją atmosferą brzmieniowo-wyrazową (ostinatowe powtórzenia prostych, „obiektywnych” struktur rytmiczno-melodycznych) żywo przypomina Cage’owskie *Amores*.

Na czym jednak polega „aleatoryzm” Buczkowskiego? Przypomnijmy: aleatoryzm Cage’a, uznanego za wynalazcę tej techniki, zrodził się z potrzeby „wyeliminowania wpływu zarówno świadomości, jak i podświadomości na przebieg procesu twórczego” poprzez „depersonalizację procesu podejmowania decyzji kompozytorskich”¹⁰. Cel ten osiągnął kompozytor poprzez: 1) określanie wszystkich elementów materiałowych dzieła drogą operacji losowych, 2) pozostawienie wykonawcom pewnego zakresu swobody w realizacji wskazań partyturowych¹¹. Dodatkowo „efekt przypadku” bywał potęgowany poprzez symultaniczne wykonywanie poszczególnych fragmentów utworu, bądź różnych utworów. Podobne metody stosował Cage przy tworzeniu tekstów literackich.

Dla określenia wszystkich sfer swojej działalności muzycznej Buczkowski ukuł termin *musica viva*. Jego utwory były zawsze improwizowane, a jedyną ich cechą konstytutywną stanowiła maksymalna spontaniczność wykonania:

⁹ L. Buczkowski *Młody poeta w zamku*, Warszawa 1959, s. 79.

¹⁰ J. Kutnik *John Cage – przypadek paradoksalny*, Lublin 1993, s. 44.

¹¹ Por. tamże, s. 63.

Najważniejsza jest spontaniczność, która tkwi w naturze zjawisk.[...] Nadmiar wiedzy jest w tworzeniu przeszkodą. Czy nie lepiej pozostać sobą, pisać, grać, malować, dysponując naturalnym wyposażeniem. Operować bazą własną. [s. 105]

Buczkowski, podobnie jak Cage, dążył do wyzwolenia muzyki spod kontroli świadomości, jednak idea depersonalizacji procesu twórczego była mu całkowicie obca. Zachował bowiem, romantyczną z ducha, wizję muzyki jako *die Sprache des Gefühls*¹²: „Trzeba uspokoić serce, więc siadamy do instrumentu. Uderzamy w klawisze, słyszymy w tym dźwięku żal, w tym następnym wołanie.” (s. 86); „Kontrapunkt muzyki żywej jest w duszy.”(s. 40) Operacje losowe zastępuje więc u Buczkowskiego całkowite poddanie się impulsom podświadomości, a nawet organizmu: „muzyka przychodzi do organizmu, gdy on ją przyjmie” (s. 32), „Instynktownie odczuwam tę potrzebę przechodzenia w inne mutacje” (s. 40). Muzyka była zatem dla autora *Wertepów* nieświadomie dokonywaną obiektywizacją uczuć i emocji (stąd też kompensacyjny charakter wielu – wciąż nazywanych aleatorycznymi – utworów), toteż jego zdaniem powinien ją uprawiać każdy, nie bacząc na posiadane w tym względzie umiejętności: „Nie o wyuczenie odtwórcze tu chodzi” (s. 40). Ostatecznie więc muzyka Buczkowskiego, określana też jako tworzenie osobistych, „wysnuwanych z siebie” (s. 40) mitów, daleko odbiegła od przyjętego wzorca, choć niekiedy kompozytor posługiwał się pomysłami o wyraźnej Cage’owskiej proweniencji (do takich możemy zaliczyć próby jednoczesnej improwizacji na dwóch instrumentach¹³).

Przede wszystkim jednak muzyka była dla Buczkowskiego sztuką pod wieloma względami idealną, pozostawiającą artyście najwięcej swobód twórczych („eksperymentujący prozaik ma większe kłopoty niż muzyk. [...] Muzycy zawsze są bardziej wolni, bo muzyka jest sztuką mniej semantyczną. A w prozie, przy deprecjacji słów, jednocześnie rośnie wiara w słowo-fetysz” [s. 41]), dodatkowo zaś realizującą – niemożliwy do praktycznego zastosowania w prozie – postulat wielopłaszczyznowości. Tego właśnie Buczkowski–prozaik zazdrościł najbardziej Buczkowskiemu–kompozytorowi, a jeszcze bardziej chyba Bachowi i innym twórcom stosującym techniki kontrapunkcyjne¹⁴.

¹² T. Szulc *Muzyka w dziele literackim*, Warszawa 1937, s. 10.

¹³ Por. *Proza żywa*, s. 36.

¹⁴ Uwagi nt. muzyki Bacha spotykamy w *Prozie żywej* wielokrotnie, por. s. 31, 40, 86.

Szukał bowiem „ratunku dla sztuki” w „kreacjonizmie, pojmowanym jako skrót, wielopłaszczyznowość” (s. 42), toteż muzyka, rozwijająca się w czasie, a przy tym dysponująca harmonią, kontrapunktem i instrumentacją, a więc technikami tworzenia różnorodnych „struktur pionowych” pozostawała dlań wzorem nieprześcignionym.

W literaturze polskiej spotykamy się wprawdzie z próbami rozwarstwienia tekstu z natury „monodycznego” (jak choćby *Ptaki dla myśli* Urszuli Koziół, gdzie monologi wewnętrzne bohaterów notowane są w równoległych kolumnach, czy podobnie skonstruowane poematy Stanisława Czyczy z tomu *Słowa do napisu na zegarze słonecznym*), są to jednak zabiegi dość powierzchowne, a ponadto z góry skazane na niepowodzenie: nie można czytać jednocześnie kilku kolumn druku. Buczkowski nigdy takich „tricków” nie używał, gdy opracowywał swoje propozycje przewyciężenia linearyzmu literatury, uwzględniając zawsze właściwe jej ograniczenia materiałowe. Przede wszystkim wymienić tu należy charakterystyczny tryb cytowania *Sartora Resartusa* w opowiadaniach z tomu *Młody poeta w zamku*: cytaty są wmontowane w tekst bez podania źródła, w zmienionych (i zmieniających ich znaczenie) kontekstach, częstokroć wariacyjnie przekształcone (np. za pomocą wymiany poszczególnych słów); niekiedy jedno zdanie Buczkowskiego łączy sformułowania zaczerpnięte z bardzo od siebie oddalonych partii dzieła Carlyle’a. Efektem tych działań intertekstualnych¹⁵ jest zjawisko nakładania się, „mielenia” – jako to określa pisarz – znaczeń. Jako literacki odpowiednik kontrapunktu (jak również „ratunek przed ekshibicjonizmem w sztuce”, [s. 109]) proponował także „prawo dwóch postaci”, polegające na „powołaniu dwóch grup postaci (...) w stosunku antagonistycznym między sobą” (s. 36), a więc tworzące warianty polifoniczności w rozumieniu Bachtinowskim. Proweniencję muzyczną ma również stosowana przez Buczkowskiego opozycja prozatorskich „struktur” i „punktualizmu”. Przez drugi z tych terminów rozumie on – za Schaefferem – „technikę brzmień izolowanych” (s. 203), co w odniesieniu do prozy ma oznaczać rozszczepienie głosu narratora na „izolowane” głosy narratorów cząstkowych (uczestników wydarzeń, naocznych świadków oraz odtwarzających je *post factum*

¹⁵ Ich kompletną klasyfikację znaleźć można w artykule R. Nycza *Teufelsdröckh redi-vivus*, „Teksty” 1978 nr 1.

badaczy), traktowane jako „dokumenty”, a więc „sprowadzone do jednego poziomu rzeczywistości”¹⁶, dzięki czemu mogą być dowolnie zestawiane, tworząc „bezczasowo-bezprzestrzenny węzeł”¹⁷, nazywany przez Buczkowskiego „strukturą”.

Falkiewicz dostrzega jednak drastyczny rozłam między teoretyczną wspaniałością tej koncepcji, a jej realizacją:

Bezczasowo-bezprzestrzenny węzeł zdarzeń musi bowiem zostać zapisany, zapośredniczony w książce, i tak zapośredniczony rozwija się w linię, którą muszą przebyć odcinkami. Przebywając jeden z odcinków, tym samym – nie przebywam odcinka innego, nie ma dla mnie tego odcinka.¹⁸

Na tym polega – zdaniem krytyka – „klęska literatury”¹⁹.

Czy jednak ta klęska jest zupełna? Przyjrzyjmy się budowie (przywołanej aluzyjnie przez Falkiewicza) *Urody na czasie*, najwyraziściej chyba „muzycznie” zorganizowanego utworu Buczkowskiego. Utwór dzieli się na dwie części, z których druga, nierównie obszerniejsza, składa się z „kilku tysięcy”, wprawdzie „najpiękniejszych (...), jakie w polszczyźnie mówionej dadzą się sformułować”, ale „nie zorganizowanych ani według zasad literackich, ani encyklopedycznych”²⁰ zdań. Henrykowi Berezie owo niezorganizowanie posłużyło jako główny trop interpretacyjny („pozornie luźny zbiór kilku tysięcy zdań polszczyzny mówionej tworzy osobliwie epicki monument literacki narodowego życia we wszystkich jego przekrojach i zakresach”²¹); inni badacze starają się mimo wszystko odnaleźć ślady jakiejś organizacji tekstowej. Stanisław Barańczak dostrzega wyłom, jakiego w homogenicznej strukturze utworu dokonuje „nieskładna, rwąca się wciąż i celowo anachroniczna opowieść o d e z e r z e”²², urastająca stopniowo do roli czynnika dominującego, co pozwala interpretować tekst jako próbę obiektywnej, wszechobejmują-

¹⁶ A. Falkiewicz *Dezercja Leopolda Buczkowskiego*, w tegoż: *Fragmenty o polskiej literaturze*, Warszawa 1972, s. 149.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Tamże, s. 150.

¹⁹ Tamże.

²⁰ H. Bereza *Zagłada*, w tegoż: *Sposób myślenia*, t. 1, Warszawa 1989, s. 176.

²¹ Tamże, s. 177.

²² S. Barańczak *Ironia i harmonia*, Warszawa 1973, s. 214.

jącej ekwiwalentyzacji świata („wszystkiego”), uniemożliwioną przez „wyłamujący się z tego sztywnego porządku”²³ jednostkowy, niepowtarzalny los ludzki. Z kolei Maria Indyk, niejako ignorując konstatację Barańczaka, interpretuje *Urodę na czasie* jako „opis (...) pewnej epoki, która zaczęła się gdzieś w okresie wojen napoleońskich, a zakończyła wybuchem II wojny światowej, jej zaś granice przestrzenne określa kontynent europejski.”²⁴ Budowę utworu określa jako połączenie formy łukowej (pokój – wojna – pokój) z konstrukcją kołową (zdaniem Indykówny „powieść wraca do punktu wyjścia”²⁵), ponadto zaś wylicza środki (iuxtapozycyjne wiązanie epizodów, anonimowość postaci, brak porządków: czasowego i przyczynowo-skutkowego, duża rozpiętość czasowa między sąsiadującymi ze sobą epizodami), za pomocą których osiągnął Buczkowski efekt „symultanimu syntetycznego”²⁶, czyli wrażenie jednoczesności wszystkich epizodów wewnątrz określonych powyżej ram czasowych. Symultanim ten jednak (możemy go chyba utożsamić z Buczkowskiego pojęciem „wielopłaszczyznowości”) wydaje się trochę za bardzo „życzeniowy”, a w każdym razie nie do końca objaśnia specyfikę *Urody na czasie*, zwłaszcza, gdy weźmiemy pod uwagę istnienie I części utworu, określonej przez badaczkę zdawkowo jako „zdanie (...) funkcjonujące właściwie na zasadzie motto”²⁷ (przy czym jego znaczenie i funkcja w obrębie powieści nie wzbudziły już zainteresowania autorki). Jaką rolę może odgrywać takie „motto” (przypomnijmy, brzmi ono: „Nie jest kiedy drugie jest”²⁸) wobec kilkuset symulanicznie (?) współlistniejących „scen dialogowych, opowiadań i instrukcji”²⁹?

Barańczak konstatuje tożsamość obu części: każda z nich ma za zadanie „wyrażenie wszystkiego”³⁰, przy czym w drugiej (bez powodzenia) wymienia się to, co w pierwszej ma być (z równym skutkiem) ujęte

²³ Tamże.

²⁴ M. Indyk *Granice spójności narracji*, Wrocław 1987, s. 68.

²⁵ Tamże, s. 91.

²⁶ Tamże, s. 89.

²⁷ Tamże, s. 68.

²⁸ L. Buczkowski *Uroda na czasie*, Kraków 1981, s. 5.

²⁹ M. Indyk *Granice spójności narracji*, s. 73.

³⁰ S. Barańczak *Ironia i harmonia*, s. 213.

sentencjonalnie. Od przyjęcia tej hipotezy za pewnik odwodzi nas ostatni akapit *Urody na czasie*. Oto on:

Dobrze nam tutaj! Siedzimy, szczęśliwi i zadowoleni ze swej roli statystów, będzie można coś zarobić, nowe przedstawienie, nowe role. Znowu przez lasy, pola, łąki, ogrody do domu dezertera. Strzelamy w jedno okno. Jeżeli nic tam się nie porusza, strzelamy w drugie. [s. 202]

Czy owych „statystów” możemy traktować na równi z pozostałymi, pojawiającymi się w powieści postaciami? Moglibyśmy, gdyby nie to, że w swoich odpowiedziach odwołują się oni do „motta”, które, jak słusznie zauważa Indykówna, stanowi „jedyne słowa, które ewentualnie można by przypisać narratorowi”³¹. Istnieje więc jakieś porozumienie między tymi właśnie postaciami a narratorem. Wbrew pozorom akapit ten jest wyrazistym finałem utworu: następuje w nim połączenie kluczowego motywu „dezertera” z motywem introdukcji, przede wszystkim jednak mamy tu do czynienia z zaskakującą zmianą perspektywy narracyjnej, zostaje wprost zasugerowany fakt, iż w części II mieliśmy do czynienia z sytuacją odtwórczą.

Henryk Bereza dla uwiarygodnienia językowego bogactwa *Urody na czasie* posłużył się metaforą „magnetofonu pamięci”, z którego korzystał jej autor. Jeżeli istotnie wyobrazić sobie ten utwór jako montaż nagrań magnetofonowych, trudno nie zauważyć analogii łączącej go z utworami elektroakustycznymi Johna Cage’a: *Imaginary Landscape No. 5*, *Williams Mix*, czy *Roaratorio*. Dzieła te powstały na zasadzie montażu przypadkowo dobranych nagrań dokumentalnych ze ściśle określonej przez kompozytora dziedziny (np. stare nagrania jazzowe albo odgłosy pochodzące z autentycznych miejsc, w których J. Joyce umieścił akcję *Finnegan’s Wake*). Różnica pomiędzy wymienionymi utworami a *Urodą na czasie* polega na tym, że polski pisarz zastąpił operacje losowe poddaniem się swojej „wewnętrznej tonacji” (s. 39), a zamiast (niemożliwych przecież do zdobycia) materiałów nagranych użył „dokumentów” zaczerpniętych z dziewiętnastowiecznego piśmiennictwa: rozmówek, podręczników itp. W rezultacie powstało dzieło literackie, a więc – z konieczności – linearne, linearyzm ten jednak został przez Buczkowskiego świadomie „zaprogramowany”

³¹ M. Indyk *Granice spójności narracji*, s. 68.

w części I, którą – analogicznie do partytur Cage’a – interpretować można jako „wskazówki wykonawcze”³² do części II, zawierającej przeznaczony do „odegrania” materiał (przy czym, podobnie jak w przypadku fortepianowych improwizacji Buczkowskiego, mamy tu do czynienia z jednoczesnością „programowania” i „emisji”). Składające się nań teksty, mimo że wypowiedane przez „kogokolwiek” (osoby występujące w powieści to przecież jedynie „statyści”), a więc potencjalnie symultaniczne – zostaną, ulegając wymogom ludzkiej percepcji, zaprezentowane po kolei – nie da się bowiem jednocześnie strzelić do dwóch okien.

³² W partyturze Cage’a mogłyby one brzmieć następująco: Wyłącz jeden magnetofon, kiedy włączasz drugi.