

Wstęp

Tę książkę rozpoczyna analiza kilku utworów pisarzy drugiej połowy dwudziestego wieku, będąca próbą ukazania przemian opowiadania. Jak się okazuje, zmiany dotyczą przede wszystkim narracji, której ciągłość ulega osłabieniu. Najczęstszymi zabiegami są rozczłonkowanie utworu na oddalone od siebie znaczeniowo części oraz redukcja spójności wypowiedzi narratora i mowy postaci; za sprawą tych zabiegów niejednolite fragmenty pozostają w rozproszeniu. W istocie nadal liczy się funkcja narracyjna, to znaczy metamorfoza początkowej sytuacji bohaterów, zgodnie ze spostrzeżeniem Arystotelesa, który pisał o przemianie „ze szczęścia w nieszczęście lub z nieszczęścia w szczęście”. Dzięki przemienności losów bohaterów opowiadanie zyskiwało ruch i oddziaływało na swoich odbiorców. Ta funkcja zostaje uchylona.

Analiza przemian współczesnej prozy światowej ujawniła, że Leopold Buczkowski jest pisarzem *formacyjnym*, wyodrębniającym się jako artysta spośród wielu piszących, podejmującym próbę zmiany paradygmatu literatury znanej dotąd jako narracyjna, opowiadająca historie, zdająca sprawę z przeżyć bohaterów. W mojej pracy posługuję się pojęciem literatury nienarracyjnej, nie znajdując pozytywnego terminu. Jest to po prostu literatura likwidująca głównego narratora, nadającego narracji ciągłość i spójność. W prozie nienarracyjnej zdarzają się mikronarracje, czyli krótkie, kilkudzaniowe opowieści podejmowane przez okazjonalnych narratorów lub opowiadające postaci, ale ich wypowiedzi nie zachowują ciągłości i nie są wzajemnie spójne. Często opisuję te właściwości pojęciem fragmentacji. Fragmentacja ujawnia wielokierunkowe odniesienia relacyjne i dialogowość, nierzadko realizowaną za pomocą

kompozycji kolazu, o którym pisało wielu krytyków i literaturoznawców. Przepisanie Buczkowskiego do formacji nienarracyjnej zmienia dotychczasowy ogląd pisarstwa autora *Czarnego potoku*.

Ze względu na obecność cech nienarracyjnych, które najwyraźniej przejawiają się w późnej prozie, wyróżniam wśród utworów pisarza trzy grupy tekstów. Piszę o tym w stosownym rozdziale, poświęconym temu zagadnieniu. Tak się złożyło, że Buczkowski znany jest głównie z literatury narracyjnej, poczynając od debiutanckich *Wertepów* przez najbardziej ceniony w całej jego twórczości – *Czarny potok*. Innymi słowy, przedmiotem zainteresowania krytyki literackiej i większości badaczy prozy Buczkowskiego była dotąd literatura narracyjna. Pierwsze przesilenie w twórczości pisarza widzę między literaturą narracyjną (to znaczy *Czarnym potokiem*, opublikowanym w roku 1954, i *Doryckim krążkiem* z roku 1957) a dwoma utworami – zbiorem opowiadań *Młody poeta w zamku* (1960) i powieścią *Pierwsza świetność* (1966). Drugie przesilenie rysuje się między *Pierwszą świetnością*, tekstem nie w pełni jeszcze nienarracyjnym, ale powodującym liczne kontrowersje i negatywne opinie krytyków literackich (między innymi w głośnej recenzji Jana Błońskiego – *Bezdroże*), a *Urodą na czasie* (1970), którą uważam już w pełni za utwór nienarracyjny. Wszystkie dzieła Buczkowskiego opublikowane po *Urodzie na czasie* zaliczam do późnej prozy pisarza.

Spór o *Pierwszą świetność*, w którym uczestniczył Błoński, konfrontował z jednej strony historycznoliterackie oczekiwania czytelnicze, skupione na ciągłości lektury i spójności wypowiedzi opowiadającego, a z drugiej – niezrozumienie nowych propozycji komunikacyjnych, prowadzących do innego wykorzystania języka, już nie wyłącznie jako przekąznika jakiejś historii bohatera, ale jako zapisu inscenizacji zdarzeń z udziałem postaci jako możliwości, o której wspomina okazjonalny narrator. Angażuje to język w funkcji performatywnej, która przeobraża epikę w dramat. W utworach późnej prozy wypowiadają się jedynie postaci lub okazjonalni narratorzy opowiadający historię możliwą do zaprezentowania i wygrania na scenie. Performatywny ładunek w kolejnych utworach Buczkowskiego rósł i pomnażał się. Takie możliwości literatury nie były dotychczas podobnie wykorzystywane, zmusiło mnie to więc do sięgnięcia po terminy i pojęcia teoretyczne, które mogłyby zapełnić metodologiczną próżnię w rozważaniach nad twórczością pisarza. Unikałem w miarę możliwości języka teoretycznoliterackiego, aby

nie komplikować i tak już złożonego wizerunku tekstów Buczkowskiego. Czasem jednak, w rozdziałach dotyczących przemian narracji w prozie dwudziestego wieku i performatywności języka w późnej twórczości pisarza, było konieczne odwołanie się do konceptów teorii literatury.

W rozdziałach analitycznych, w których zajmuję się lekturą poszczególnych utworów autora *Kąpieli w Lucca*, przywracam konieczną równowagę i wracam do rozważań historycznoliterackich. Nie zamierzam w tej pracy dyskutować nad stanem badań dotyczących konkretnych dzieł Buczkowskiego ani poszerzać grupy niezadowolonych z jego „nieczytelności”, lecz raczej podjąć próbę wyjaśnienia, na czym ona polega. Chciałbym też zastanowić się, jakie nowe pytania można zadać jego pisarstwu. Wybierając do analizy ostatnie utwory, uczyniłem to i dlatego, że były one prawie nieomawiane w literaturze krytycznoliterackiej. Późna proza pozwoliła mi lepiej zrozumieć, na czym polega „nieczytelność”, i była ona jednocześnie wyzwaniem do szczegółowej lektury pojedynczych utworów.

Kolejne rozdziały są tego świadectwem. Poświęciłem je odpowiednio *Urodzie na czasie*, następnie *Kąpielom w Lucca* łącznie z *Oficerem na nieszporych*, a zakończyłem pracę rozdziałem na temat ostatniego utworu pisarza – *Kamienia w pieluszkach*. W rozdziałach tych analityczny ton rozważań i szczegółowa praktyka interpretacyjna przywracają, mam nadzieję, potrzebną równowagę między językiem teoretyka i historyka literatury.

Doszedłem do wniosku, że „nieczytelność” Buczkowskiego była problemem mijania się lekturowych oczekiwań odbiorców i krytyki literackiej z propozycjami pisarza, że zawiodły kanały komunikacji literackiej i środki porozumiewania się czytelników między sobą za pomocą literatury. W dużej części przygotowywane przez prozaika komunikaty pisane były dla innej publiczności literackiej i innych ekspertów, ukształtowanych przez inne wzorce i w innych okolicznościach. Zastanawiając się dzisiaj nad ich istotą, można powiedzieć, że narracja przygotowała publiczność do odbioru prostszych sekwencji zdarzeń, rozwijających się liniowo, utwory pisarza wymagały zaś przestrzeni zdarzeń kształtowanych na zasadach zbiorów „rozproszonych”, budowanych na obocznościach linii zdarzeniowych, których nie obowiązywały już ani ciągłość, ani spójność.

Z późnej prozy daje się odczytać rosnącą tendencję do efektów skomplikowanych, rozgałęziającą się na różne strony, ujawniającą skłonność pisarza do komunikatów komplikujących się z utworu na utwór. *Uroda na czasie* kształtuje piękny czas sielanki, w który wkracza katastrofa wojny, *Kąpiele w Lucca* w zgodzie z tytułem, według sugestii Ryszarda Nycza¹, próbują nowego języka retorycznego opartego na konwersacji towarzyskiej, podejmującej najróżniejsze tematy. Ten ton załamuje się w *Oficerze na nieszpiorach*, gdzie już w pierwszym zdaniu do narracji wkracza wojna: „W listopadzie roku 1914 porucznik dragonów austriackich pojechał do Przemysła dla objęcia obowiązków służby”². Narracja urywa się, utwór nieustannie wikła się w liczne dygresje i nie jest kontynuowany konwencjonalnymi środkami. Niezobowiązujący, wielosłowny model wojny na podobieństwo konwersacji towarzyskiej załamuje się. W zakończeniu *Kąpiel w Lucca* pojawiają się sylwetki trzech kobiet i obraz okazjonalnego narratora, a utwór staje się bardziej dramatyczny:

Aby nie zdradzić swego fachu, wyjeżdżam jutro rano. 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, tylko dlatego, żeby zadowolić swoje pragnienie zemsty, a odpisy rozrzucą w najwidoczniejszych miejscach, po krzesłach, po tapczanach, kredensach, etażerkach. I ani śladu, żeby ktoś się domyślił³.

Wojna „powiela się” w opowieściach wojennych, plotkach, pogłoskach o mniemanych ruchach wojsk, odbija się w „szpiegomanii”. Próbuje się „manipulować” wojną, wkracza ona do domostw, zaczyna różnić przyjaciół i rodziny. Ten model „rozszerzonej” wojny kontynuuje *Oficer na nieszpiorach*. W zakończeniu utworu znajdziemy podsumowanie pogłosek o natarciu mazurskim i „trudzie”, który sztab włożył w ich propagowanie:

¹ Ryszard Nycz, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Warszawa 1984, s. 28.

² Leopold Buczkowski, *Oficer na nieszpiorach*, Kraków 1975, s. 5. Strony cytowane z tego wydania i innych utworów literackich zaznaczam w tekście.

³ Tegoż, *Kąpiele w Lucca*, Warszawa 1974, s. 240.

Te dwa warianty oskrzydlenia nieprzyjaciela na wypadek konfliktu z Rosją i że Niemcy przewidują trzeci wariant, to wszystko ogromna praca gabinetu „Pod Lipami”. Rozstrzygnięcie przewidywało się w 20 dniu mobilizacji. Jest to ciągle koncepcja wielkiego podwójnego oskrzydlenia. Należy do tego również odparcie wtargnąć nieprzyjaciela. Ten odpis bitwy mazurskiej zgodny jest z oryginałem (s. 164).

W *Kamieniu w pieluszkach* dominuje już ton dramatyczny. Z jednej strony fatalizm przyrody i sen rannego w brzuch żołnierza, z drugiej – niby wizje realnej kampanii wrześniowej. Wreszcie wieloznaczne zakończenie utworu, przedstawiające Raginisa z niewielką grupą żołnierzy, broniącego przeprawy pod Wizną na Narwi. Problemy wojenne stają się więc ostatecznie życiowym tematem prozy Leopolda Buczkowskiego. W późnej prozie zaczyna towarzyszyć temu ironiczny ton analityka, który polemizuje z „wiecznymi” problemami romantyzmu. To w osobie Raginisa, jak sądzę, skupiło się naraz kilka wątków polskiej literatury – ludowa tradycja *trickstera*, mroczny cień Konrada Wallenroda i romantyczna legenda *Reduty Ordona*. Późna twórczość pokazuje jednocześnie, że wojna widziana inaczej, w rozproszeniu i w uwikłaniu, przeplatana nieustannymi „nieciągłościami” tematu, stała się przyczyną „nieczytelności” Buczkowskiego. Wbrew tej nieczytelności uważam, że przyszłość kultury literackiej należy do struktur mieszanych, obejmujących z jednej strony praktyki narracyjne, dobrze na przykład osadzone w literaturze popularnej, z drugiej – różne eksperymenty, podejmowane w literaturze nienarracyjnej. Kontrast między narracją a eksperymentami nienarracyjnymi produkuje performatywny efekt lekturowej ciekawości, czytelniczej „inności”.