



Adam Poprawa

BUCZKOWSKI BARAŃCZAKA

SŁOWA KLUCZOWE

Leopold Buczkowski; Stanisław Barańczak; interpretacja; struktura; spójność tekstu

„Co to jest Chaos? To ten Ład, który zniszczono przy Stworzeniu Świata” (Lec 2021: 5). Aforyzm Stanisława Jerzego Leca wydaje się pokaźną metaforą dziejów interpretacji prozy Leopolda Buczkowskiego. Opozycja chaosu i porządku niejednokrotnie rozpatrywana była w komentarzach poświęconych tej twórczości. Konstatowanemu bezładowi dzieła przeciwstawiało się zatem regulacyjne, układające odczytanie. Niektórzy badacze usiłowali teksty autora *Pierwszej świetności* uspołnić. W 1979 roku w „Pamiętniku Literackim” ukazał się artykuł Andrzeja Gołąba *Zagadnienie spójności tekstu „Kąpieli w Lucca” Leopolda Buczkowskiego* (Gołąb 1979: 205–218). Pierwszą książkową monografię¹ pisarza jej autorka, Maria Indyk, zatytułowała *Granice spójności narracji. Proza Leopolda Buczkowskiego*, rzecz pojawiła się w księgarniach pod koniec roku 1987 (Indyk 1987). Wśród artykułów zaś pomieszczonych w tomie zbiorowym „...zimą bywa się pisarzem...”. *O Leopoldzie Buczkowskim* (przygotowanym przez Sławomira Buryłę, Agnieszkę Karpowicz i Radosława Siomę w roku 2008) znalazła się rozprawa *Problem spójności prozy Leopolda Buczkowskiego* Arkadiusza Kalina

Adam Poprawa – dr hab. em. prof. UW, Uniwersytet Wrocławski, Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Polskiej, Zakład Literatury Polskiej XX i XXI wieku, pl. Nankiera 15b, 50-140 Wrocław, <https://orcid.org/0000-0003-4415-037X>; e-mail: apopada@gmail.com

¹ Chodzi o pracę *sensu stricto* literaturoznawczą, dlatego w przyznaniu pierwszeństwa pomijam, pochodzącą też z 1987 roku, popularyzatorską książkę Zygmunta Trziszki wydaną w PIW-owskiej serii Portrety Współczesnych Pisarzy Polskich (Trziszka 1987).

(2008: 27–60)². Powracanie tej kwestii nie dziwi, o ile bowiem w wypadku wielu nawet skomplikowanych dokonań literatury problem podstawowego uporządkowania konstrukcji dzieła uznawany jest milcząco za relatywnie bezsporny, o tyle odbiorca powieści Buczkowskiego na samym początku konfrontuje się z pytaniem: jak to się składa, jak to ułożyć w całość? Interpretatorzy niejednokrotnie przystępowali zatem do prac porządkowych. Owszem, niektórzy przystawali na chaos, z różnych zresztą powodów (będzie jeszcze o tym mowa).

Nieuczesa Leca sugerowałaby jeszcze jeden sens: przeciwstawienie – żywemu, spełnionemu, doskonałemu, niewyczerpanemu, w każdym razie rozumianemu afirmatywnie – chaosowi książek Buczkowskiego wtórnej i ułomnej z konieczności porządku interpretacji. Choć teza taka nie byłaby pozbawiona różnych profitów, nie dałoby się jednak nie dostrzec w niej dosyć demagogicznej perswazji.

Literaturoznawcze pisarstwo Stanisława Barańczaka, zarówno naukowe, jak i krytyczne (chyba nie trzeba dodawać, iż granice między obiema aktywnościami bywały u tego autora płynne), słynie z zamiłowania do porządku. Materiał badawczy, zwłaszcza w dłuższych tekstach, układał się pod piórem poznańsko-harwardzkiego autora w przekonująco i precyzyjnie usystematyzowany ciąg analityczno-interpretacyjnych rozważań. Również w przypadku Buczkowskiego nie zrezygnował Barańczak ze swojego metodologicznego temperamentu. Opublikował cztery teksty poświęcone wyłącznie prozaikowi z Nakwaszy, co wystarczyło, by ze sporą częstotliwością być przywoływanym w pracach buczkowskologicznych. W roku 1971 niemal równocześnie ukazały się dwie publikacje Barańczaka – recenzja *Urody na czasie* w poznańskim miesięczniku „Nurt” (Barańczak 1971a: 58–60), a także obszerny artykuł w pokonferencyjnej zbiorówce: *W kręgu zagadnień twórczości nowatorskiej. Na przykładzie prozy Leopolda Buczkowskiego* (Barańczak 1971c: 107–129). Już tytuł tego tekstu każe doprecyzować wspomnianą przed chwilą tematyczną wyłączność. Dzieło autora *Doryckiego krużganka* ma tutaj służyć postawieniu i dogłębniemu zilustrowaniu problemu teoretycznego, ale właśnie: przykład literacki okazuje się zagadnieniem zajmującym zdecydowanie najwięcej miejsca. Wychodzi Barańczak od poetyki odbioru, dla której twórczość nowatorska stanowi szczególnie ciekawy przedmiot badań. Tego rodzaju literatura w istotnym stopniu narusza ustalony konwencjonalny model recepcji, kwestionując przyzwyczajenia recenzentów i czytelników. Książki konstancińskiego samotnika są dla literaturoznawcy przykładem doskonałym:

² Warto dodać, że w tym tekście Kalin z uwagą przygląda się również sposobowi, w jaki Buczkowskiego interpretuje Stanisław Barańczak (Kalin 2008: 53–56).

Co najważniejsze, każde nowe dzieło w zdecydowany sposób modyfikowało ten „przekaz wielotekstowy”, który określamy jako „twórczość Buczkowskiego”, choć – z drugiej strony – żadne z nich nie wyłamywało się z reguł determinujących całe to pisarstwo. Działo się tak dlatego, że – mówiąc w wielkim skrócie – decydujące o nowatorstwie Buczkowskiego cechy stylistyczne i kompozycyjne jego prozy pozostają cechami **tego samego rodzaju**, tyle że w każdym kolejnym dziele podlegają **spotęgowaniu**. Stopniowe „narastanie nowatorstwa” jest więc tu procesem jednokierunkowym i jednolitym [...] (Barańczak 1971c: 110; wyróż. autora).

Z oczywistych powodów czasowych nie bierze autor pod uwagę recepcji książek, które ukazały się po *Pierwszej świetności* (1966). *Uroda na czasie* ani jej odbiór też tu nie mogły być uwzględnione. Jak wynika z kolofonu pierwszego wydania powieści, „druk ukończono w październiku 1970 r.” (Buczkowski 1970: 264). Natomiast tom materiałów pokonferencyjnych zawierający artykuł Barańczaka „oddano do składania 31 VIII 1970” (*Tradycja i nowoczesność...* 1971: 4). Poza tym autor wygłosił swój tekst w wersji referatowej wcześniej, bo 29 stycznia (Mocarska 1971: 156). Znalazłaby się jeszcze jedna niebłaha przyczyna, jakby to jednak być może ujął sam Buczkowski, nie należy uprzedzać wypadków, nim nadejdzie ich pora i strona.

Przyjrawszy się podejściom czy postawom krytyków piszących o pięciu książkach, od *Wertepów* do *Pierwszej świetności*, ich recepcję podzielił Barańczak na cztery typy. Pierwszą grupą okazali się komentatorzy opisujący Buczkowskiego według reguł wypracowanych w analizie prozy wywodzącej się z poetyk jeszcze dziewiętnastowiecznych. Nie było to, rzecz jasna, adekwatne instrumentarium, stąd nie tylko nie rozumiano intencji autora, ale i oskarżano go o niedowład umiejętności pisarskich, aintelektualizm prozy i jej bezład. Zdarzało się poprawianie domniemanych błędów Buczkowskiego. Jedna z takich krytycznych pomyłek – z powodu choćby rangi jej autora, Artura Sandauera – zasługuje na dłuższe przytoczenie:

Oto krytyk ma za złe Buczkowskiemu zdanie: „gabe Gudel idzie uliczką i nastukuje kosturem zachodzące święta Pesach” – *nb.* cytując zdanie w tej formie, zmieścił w nim Sandauer aż cztery przeinaczenia! [w powieści zdanie to brzmi: „gabe Gudel **szedł** uliczką i **napukiwał** kosturem zachodzące **święto Pejsach**” (Buczkowski 1979: 24; podkreśliłam słowa przekręcone przez Sandauera) – dop. AP] – komentując je następująco: „W miasteczkach żydowskich istniał rzeczywiście zwyczaj, aby wzywać śpiących do synagog stukaniem w okno; czynił to jednak nie »gabe«, lecz »szames« i nie za dnia, lecz w nocy, i nie na święto »Pesach«, lecz na modlitwę »Selichoth« [...] Chciałoby się niemal spytać Sandauera: skoro nic, a nic się nie zgadza – to może po prostu autorowi chodziło o coś innego? (Barańczak 1971c: 118).

W wypowiedziach krytyków reprezentujących drugie stanowisko chaos prozy Buczkowskiego jest również dostrzegany, lecz komentatorzy godzą się na taki stan rzeczy, uznając posunięcia pisarza za celowe i wiążąc rzekomo nieuporządkowany kształt kolejnych tomów z problemem rozpadu spowodowanego czasem wojny. Najbardziej bodaj lapidarną formą takiej perspektywy wyjaśniającej jest cytowana przez Barańczaka konstatacja Henryka Berezę: „Wszystkie motywy *Doryckiego krużganku* są niespójne. Tu się utrwała chaos wszystkiego, chaos życia i śmierci” (Barańczak 1971c: 120).

Metodę pierwszą określa autor *Nieufnych i zadufanych* mianem „totalnej dezaprobaty i wstrzymania się od interpretacji” (Barańczak 1971c: 121). Druga na odwrót, stanowi „totalną aprobatę” (Barańczak 1971c: 121), lecz również z poniechaniem działań interpretacyjnych. Krytycy z trzeciej grupy okazują się natomiast zwolennikami i praktykami „częściowej aprobaty wynikłej z częściowej interpretacji” (Barańczak 1971c: 121). W tekstach zaliczonych do tego zbioru ich autorzy wybierają z książek Buczkowskiego – a może bardziej: przypisują im – jakąś bardziej zrozumiałą kwestię np. etyczną, którą omawiają, zagadnienia zaś bardziej złożone, w tym nacechowaną semantycznie konstrukcję, traktują co najwyżej stereotypowo. W ten sposób dzielą powieści Buczkowskiego na dwa niekoniecznie przystające do siebie składniki, przy czym pierwszy, chaotyczny i chaotycznie oddający takąż rzeczywistość, miałby być wartościowany z punktu widzenia składnika drugiego. Wyjątkowo jaskrawym przykładem takiego podejścia jest wskazany przez Barańczaka fragment wstępu (tak!) Marii Kornasowej do pierwszego wydania *Doryckiego krużganka*. Kornasowa odczytała tę powieść w sposób doprawdy budujący: „Miłość do człowieka przebiła mroki ciemności, człowiek wyszedł ze zmagania zwycięski i odrodzony” (Kornasowa 1957: 11; cyt. przez Barańczak 1971c: 123). Autor *Ironii i harmonii* lubił w swoim literaturoznawczym dyskursie porównania homeryckie czy nawet wcale rozbudowane scenki narracyjne, którymi, niczym exemplami, rozpoczął niektóre teksty. O idealnym krytyku z omawianej trzeciej grupy napisał więc, że zachowuje się

jak widz w galerii sztuki nowoczesnej, który, oglądając kubistyczny *collage*³, złożony ze strzępów gazet, szmat i rupieci, próbuje odczytać sens całego obrazu w ten sposób, że sylabizuje urywki tekstu zachowane na przyklejonych skrawkach gazetowych szpalt. Podobnie jak tego rodzaju „analiza” dzieła sztuki byłaby absurdem, tak i rozpatrywanie znaczenia oderwanych sentencji i zdarzeń, wyrwanych ze strukturalnego związku z innymi elementami powieści, doprowadza najczęściej do wniosków bądź całkowicie błędnych, bądź tak ogólnikowych, że nie mają żadnej wartości poznawczej (Barańczak 1971c: 122).

³ Ciekawe, że takie właśnie porównanie pojawiło się sporo lat wcześniej przed pracami Ryszarda Nycza (Nycz 1995: 198–214) i Agnieszki Karpowicz (2007: 136–206), którzy, oczywiście w nieporównanie bardziej złożony sposób, interpretują dzieła Buczkowskiego jako literacki kolaż.

Ale bo też właśnie o strukturę chodzi. Czwarty zbiór zawiera prace krytyków rezygnujących z przyzwyczajęń spowodowanych konwencjami literackimi i komentatorskimi:

Aprobata dla dzieła nie jest tu wynikiem samego tylko stwierdzenia jego odrębności, ale wypływa z interpretacji, która stara się określić istotę i funkcję owej odrębności. Możliwe jest to dzięki analizie **strukturalnej**, która, ustalając funkcje poszczególnych elementów w obrębie całości, pozwala na potraktowanie pozornego „chaosu” tej prozy jako teleologicznego układu, jako swoiście zorganizowanego porządku, tyle że odmiennego od tych, do których przyzwyczała nas literatura w większości swoich manifestacji (Barańczak 1971c: 124; wyróż. AP).

Do grupy takich badaczy zalicza Barańczak Jana Błońskiego jako autora szkicu o *Czarnym potoku i Doryckim krążanku*, Konrada Eberhardta z tekstem o trzech pierwszych powieściach Buczkowskiego, Andrzeja Kijowskiego z recenzją *Czarnego potoku* oraz Hannę Kirchner ze względu na jej artykuły i wstęp do *Pierwszej świetności*. Dopiero ten sposób czytania spotyka się z uznaniem Barańczaka, po odrzuceniu trzech wcześniej omówionych modeli. Leszek Kołakowski przy innej okazji napisał o „wspólnym losie filozofów [których] *pars destruens* jest silniejsza i bardziej przekonująca niż [ich] wiara, że odkry[li] pierwotne źródło pewności” (Kołakowski 1990: 51). Dopowiedzmy: badawczej czy interpretacyjnej. Ale to nie przypadek Barańczaka, którego *pars construens* jest mocno ugruntowana, o czym świadczą napisane przezeń prace skupione już na twórczości Buczkowskiego (w odróżnieniu od omówionej właśnie rozprawy, by tak rzec, metabuczkwologicznej).

Pierwsze wydanie *Urody na czasie* rekomendował na skrzydełkach obwoluty Bereza, który napisał:

Na najdziwniejszy pod słońcem literatury utwór Leopolda Buczkowskiego złożyło się tysiąc nieprzewidzianych podmiotowych i przedmiotowych warunków i okoliczności, których nie da się dziś ani wyliczyć, ani scharakteryzować. One sprawiły, że pozornie luźny zbiór kilku tysięcy zdań polszczyzny mówionej tworzy osobliwie epicki monument literacki narodowego życia we wszystkich jego przekrojach i zakresach (Buczowski 1970: prawe skrzydełko).

W cokolwiek eksklamacyjnych formułach Berezy jest zazwyczaj coś istotnego na rzeczy (choć niekiedy trafiają się też efektowne pudła). Tym razem dotknął on – a przynajmniej mam takie niesłabnące wrażenie – pierwszej zasady przyciągającej czytelników do Buczkowskiego. Nie tylko wszak poezja jest tworzeniem pięknych zdań; podejrzewam więc, że urok olśniewającej składni tego pisarza bezpośrednio działa na jego odbiorców. Zgoda, bezpośredniość taka wymaga

wcale złożonego kulturalnego przygotowania, niemniej składnia i leksyka Buczkowskiego mają potężną atrakcję, siłę przyciągania – tak jak dawniej mówilo się o atrakcji ziemskiej. Taki byłby powód ogólniejszy, dla którego przepisałem tutaj sąd Berezy. Przyczyną szczególną będzie natomiast ukazanie, w jaki sposób odbija się Barańczak od tej opinii, znamienny jest już tytuł jego wspomnianej wcześniej recenzji z „Nurtu”: „*Kilka tysięcy zdań*” i to, co z nich wynika (Barańczak 1971a). Nie chce zatem krytyk pozostać na poziomie, by tak rzecz ująć, estetycznej ontologii, interesuje go bowiem prakseologia, czyli w tym wypadku porządek funkcji wytwarzanych przez zdania Buczkowskiego. Recenzja zaczyna się od naszkicowania zmieniającego się w ciągu lat odbioru pisarza, w dużym skrócie powraca Barańczak do swojej czteroelementowej systematyki recepcji. Raz jeszcze artykułuje autor podstawowe założenie interpretacyjne: „Bo przecież w każdej – nawet z pozoru najbardziej »ciemnej« i chaotycznej – książce Buczkowskiego wnikliwsza lektura jest w stanie odkryć pewien (niekoniecznie zresztą jeden jedyny) klucz semantyczny, który miejsca »ciemne« rozjaśnia, a chaos porządkuje” (Barańczak 1971a: 59).

Znaczenie – nie to elementarne, lecz wynikające z ich funkcjonowania w powieści – zdań *Urody na czasie* ufundowane jest na działaniach stylizacyjnych Buczkowskiego, dla którego wzorcem odniesienia stały się różnorodne gatunki użytkowe, przede wszystkim rozmówki do nauki języków obcych, a także poradniki *savoir-vivre*’u, regulaminy wojskowe, wykłady medyczne bądź czytanki dla dzieci. Barańczak, inaczej więc niż Bereza, przestrzeń odniesienia *Urody na czasie* znajduje w językach pisanych, nie zaś mówionych. Po co jednak zorganizował Buczkowski całą tę paradę stylów? Intertekstualne gatunki użytkowe mają zamiar objąć wszystko, każdy przedmiot i każdą sytuację, ich literackie przetransponowanie prowadzi do ujawnienia niewystarczalności odsłaniającej „nierozwiązywalny tragizm ludzkiego losu” (Barańczak 1971a: 60). Dlatego też pojawia się „rwąca się wciąż i celowo anachroniczna opowieść o »dezerterze«” (Barańczak 1971a: 60). W omówieniu Barańczaka dwukrotnie dochodzi do głosu intrygujące przeciwstawienie. Autor konsekwentnie określa *Urodę na czasie* mianem książki, „bo słowa »powieść« nie użyje najbardziej liberalny krytyk” (Barańczak 1971a: 59). W końcówce zaś stwierdza, że zdania Buczkowskiego „dawno już przekroczywszy próg powieści, wciąż jeszcze są literaturą” (Barańczak 1971a: 60). I chodzi tutaj nie o próg wstępny, ale o ten graniczny, którego przejście oznacza już inną przestrzeń. Podobną genologiczną powściągliwość zachował badacz w dwóch ponownych spożytkowaniach swojej recenzji (o nich za moment) oraz w późniejszej o kilka lat wzmiance. Prawdopodobnie nieużywanie nazwy gatunkowej staje się dla Barańczaka rodzajem maski wkładanej na moment po to, by

przypomnieć powszechniejsze skojarzenia związane z powieścią. Sporo jednak wskazuje tutaj na bardziej złożone rozumienie terminu; zbyt mało jednak jest danych, by snuć dokładniejsze spekulacje. A do ustaleń recenzji w wersji skróconej powrócił autor w szkicu *Oczy Lizawieży Prokofiewny*, który niedługo potem, w czerwcu 1971 roku, opublikowała wrocławska „Odra” (Barańczak 1971b: 36–37). Tekst pod takim samym tytułem znalazł się również w drugiej książce krytycznoliterackiej Barańczaka, *Ironia i harmonia. Szkice o najnowszej literaturze polskiej*, wydanej w Czytelniku w 1973 roku; tutaj już tekst recenzji powtórzony został w całości (Barańczak 1973a: 189–216). W *Oczach Lizawieży Prokofiewny* rozpatruje autor pięć (tyle w „Odrze”, w *Ironii i harmonii* o jedną mniej⁴) książek z roku 1970, które poniekąd paradoksalnie więcej mówią o współczesności niż ukazujące się wówczas przeciętne powieści realistyczne.

Uwag Barańczaka nie zabrakło też w numerze 4 „Tekstów” z 1973 roku, który został opatrzony tytułem *Proza: powtórki i przeceny* i był przeglądem dokonań powojennej polskiej epiki – nie tylko omawiano w nim utwory pretendujące do miana arcydzieł, ale też weryfikowano niektóre tytuły uchodzące dotąd za wybitne, nie szczędząc niekiedy wykwintnej złośliwości ich autorom⁵... Piszący o *Pierwszej świetności* Barańczak (1973b: 55–66) nie miał powodu ni zamiaru krytycznie oceniać przedmiotu swoich uwag. Jak można się spodziewać, i tym razem odczytanie powieści staje się aktem jej strukturyzującego uporządkowania. Już pierwsze zdanie dzieła uznał badacz za

wyrazisty trop, wskazujący czytelnikowi możliwość interpretacji całego pozornego chaosu zdarzeń, sytuacji i osób, jaki wypełnia ten zadziwiający utwór. *Pierwsza świetność*, podobnie jak inne powieści Buczkowskiego, skomponowana jest mianowicie w oparciu o kilka motywów przewodnich, których okresowe, rytmiczne niejako powtarzanie organizuje układ materii fabularnej (Barańczak 1973b: 55).

Takim refrenicznie powracającym motywem i zarazem gatunkowym odniesieniem stają się w analizowanej powieści protokoł oraz wiążąca się z nim sytuacja śledztwa. Są to przedsięwzięcia, które (podobnie jak gatunki będące przedmiotem stylizacji w późniejszej *Urodzie na czasie*) mają na celu poznawcze opanowanie wszystkiego. Wielostronne ukierunkowanie protokołów i ich

⁴ Tytuły i twórcy omawianych przez Barańczaka dzieł: *Nazo poeta* Jacka Bocheńskiego, *Złota papuga* Artura Międzyrzeckiego, *Pamiętnik z powstania warszawskiego* Mirona Białoszewskiego, *Wagary* Witolda Wirszpy oraz właśnie *Uroda na czasie*. W wersji książkowej zabrakło powieści Wirszpy, który w 1971 roku pozostał na stałe w Berlinie Zachodnim i współpracował z periodykami emigracyjnymi. Z tego powodu, jak można zasadnie przypuszczać, cenzura zażądała usunięcia części poświęconej jego książce.

⁵ Co odnotowuję z nostalgią, zapewne bowiem nie tylko ja nie potrafię sobie wyobrazić takiego zbioru powstałego dzisiaj.

wielogłosowość współkonstruują – Barańczak posługuje się pojęciem wypracowanym przez Michaiła Bachtina – powieść polifoniczną, której poetykę Buczkowski w *Pierwszej świetności* doprowadził do postaci „wyjątkowo skrajnej i konsekwentnej” (Barańczak 1973b: 60). Jak dowodnie wskazuje badacz, polifonia realizować się może nawet na poziomie pojedynczego zdania (w sensie graficznym, nie *stricto* gramatycznym), w którym występują różne podmioty lub też precyzja składowi owocuje formą podającą w wątpliwość logikę.

Rosyjskiemu humaniście zawdzięcza Barańczak jeszcze jeden koncept: karnawału, wojna postrzegana jest u Buczkowskiego jako „tragiczny, krwawy karnawał” (Barańczak 1973: 63). Jeśli karnawał – w wydzielonym miejscu i czasie – znosi hierarchie i zasady regulujące życie społeczności, to ta odmienność jest widoczna na tle zwykłego funkcjonowania, choć uległo ono zanegowaniu. Zatem głównym „»gestem semantycznym« organizującym strukturę *Pierwszej świetności* jest dialektyka chaosu i porządku” (Barańczak 1973b: 63). Idea i praktyka pisarstwa Buczkowskiego zasadzają się bowiem „na celowym zderzeniu i konfrontowaniu ze sobą rozmaitych form chaosu i porządku, które we wzajemnym sąsiedztwie tworzą literackie upostaciowanie reakcji ludzkiego umysłu na zjawiska dlań niepojęte” (Barańczak 1973b: 66).

Recenzja *Kąpieli w Lucca* (Barańczak 1975: 40–41) rozpoczyna się pytaniem o następny tom Buczkowskiego, wątpliwością cokolwiek niepokojącą, gdyż „każdy jego kolejny utwór (słowa »powieść« naprawdę da się tu użyć z największym trudem⁶) sprawia coraz więcej kłopotu nawet najzgorzalszym obrońcom tej twórczości” (Barańczak 1975: 40). Po czym następuje mikrofabułka, w której początkowo pełny, ba! obwieszony pasażerami (to czasy, gdy jeździło się na stopniach) tramwaj recepcji Buczkowskiego pustoszeje, może wkrótce zostanie jedynie motorniczy, czyli pisarz. Niewykluczone, że takie exemplum pełnić miało tym razem dodatkową funkcję: choćby na trochę odwlekło nieafirmatywną ocenę nowego dzieła. Owszem, dostrzega Barańczak podobieństwo do *Urody na czasie*, zarzuca jednak *Kąpielom w Lucca*, iż tym razem swoje koncepcje Buczkowski zrealizował w sposób zdecydowanie mniej pomyślny. Krytykuje też uniwersalistyczne ambicje tej powieści. Ten punkt znającym pisma Barańczaka łatwiej wyjaśnić: otóż niejednokrotnie – jako poeta, tłumacz, krytyk i translator – afirmował on konkret, a odrzucał uogólnienie. Skoro zaś w ten sposób podsumował

⁶ Ta genologiczna kwestia, jak widać, prześladowała Barańczaka. Nie chcę twierdzić, że pojmował on ów gatunek tradycjonalistycznie, niemniej rozumiał chyba powieść w węższy sposób niż w strukturalistycznym przeciwieństwie *Słownika terminów literackich*, gdzie Michał Głowiński tak spuentował hasło: „Krótko: [powieść] jest gatunkiem, który w swoim obrębie spełnia te wszystkie funkcje i przyjmuje te wszystkie właściwości, które charakteryzują literaturę jako całość – na tym właśnie polega dominująca rola [powieści] w czasach nowożytnych” (Głowiński 1998: 418).

ideę Buczkowskiego... Zadeklarował przecież na koniec zainteresowanie ciągiem dalszym, powracając do wstępnej metafory: „poczekam na następną książkę Buczkowskiego. Pojadę dalej” (Barańczak 1975: 41).

Jednak do żadnego z dwóch następnych tramwajów nie wsiadł: *Oficera na nieszpórach* ani *Kamienia w pieluszkach* już nie recenzował, co nie musiało być zamilknięciem aksjologicznym, jako że – *per analogiam* – w twórczość Mirona Białoszewskiego nigdy nie wątpił, a nie napisał osobnych tekstów traktujących o jego wydanych w drugiej połowie lat 70. tomach (*Szумы, zlepy, ciągi; Zawół; Rozkurz*). O Buczkowskim jednak nie zapomniął, pozornie drobne wzmianki w istotnych miejscach i konsytuacjach mają swoją wagę. W zakończeniu dłuższego artykułu o *Pamiętniku z powstania warszawskiego* – a był Barańczak jednym z najpierwszych badaczy, dzięki którym ten utwór Białoszewskiego szybko został uznany za arcydzieło – wskazał na dwóch ewentualnych poprzedników autora: Tadeusza Borowskiego i właśnie Buczkowskiego. Tekst ukazał się w legendarnym tomie studiów z 1976 roku *Literatura wobec wojny i okupacji*, przygotowanym przez Michała Głowińskiego i Janusza Sławińskiego. W tamtej dekadzie był Barańczak jednym z absolutnie najważniejszych współtwórców kultury niezależnej. W czerwcu 1980 roku – taka data widnieje pod tekstem – w ramach Towarzystwa Kursów Naukowych wygłosił popularyzatorski (w nader szczególnym znaczeniu tej kwalifikacji, zważywszy na okoliczności) wykład o literaturze polskiej lat 70. i jej kontekście historycznym. Wspomniał w nim swój, już tu przeze mnie odnotowany, esej o pięciu „najciekawszych nowościach prozy” (Barańczak 1980: 28) wydanych w 1970 roku. *Urodę na czasie* przedstawił słuchaczom jako „skomplikowaną anty-powieść [nazwa gatunku pojawiła się wtedy przynajmniej w takiej formie – dop. AP], osadzoną jednocześnie w latach I i II wojny światowej” (Barańczak 1980: 29).

Z kolei w sierpniu 1982 roku powstał pamflet *Samobójstwo sandauerizmu*. Wrócił tutaj Barańczak do, hmm, intensywnego roztargnienia Sandauera cytującego krótkie zdanie z *Czarnego potoku*. Do przywoływanych już w niniejszym artykule, rzekomo korygujących Buczkowskiego objaśnień krytyka dodał teraz Barańczak komentarz porównawczy: „To trochę tak, jakby zdanie »Ogary poszły w las« opatrzeć komentarzem: »W rodzinach polskich istnieje rzeczywście zwyczaj, aby w niedzielę chodzić na mszę, czynią to jednak nie ogary, lecz ludzie, i nie w las, lecz do kościoła«” (Barańczak 1990: 136).

Do odkrycia Sandauerowskiej (mała litera też by nie zawadziła, bo takich miejsc jest w pracach autora *Bez taryfy ulgowej* więcej) niefrasobliwości doszło w trakcie gromadzenia materiałów do pracy magisterskiej o prozie Buczkowskiego. Napisał ją Barańczak u profesora Jerzego Ziomka, obronił w roku 1969. Praca jest wcale obszerna, liczy 158 stron. We wstępie, jak przystało na magistranta,

zajął się autor stanem badań, krytycznie i systematycznie. *Fenomen prozy Buczkowskiego w oczach krytyki literackiej* (Barańczak 1969: 2)⁷ został później rozbudowany i ukazał się w postaci omówionego wyżej tekstu zamieszczonego w zbiorowej publikacji pokonferencyjnej *Tradycja i nowoczesność*. Rozdziały I–V traktują kolejno o wszystkich dziełach pisarza (od *Wertepów* do *Pierwszej świetności*), które się zdążyły pojawić do czasu pracy nad magisterium. Ostatni rozdział w wersji skróconej wydrukowany został w „Tekstach”, też była już o tym szkicu mowa. Krótkie zakończenie nosiło tytuł *Proza Buczkowskiego wobec tradycji* (Barańczak 1969: 137).

Do wnikliwej, skupionej na tekście interpretacji powieści i zbioru opowiadań posłużyły Barańczakowi Bachtinowskie kategorie powieści polifonicznej i karnawału. Niedługo potem stał się Bachtin bardzo popularnym wśród polonistów autorem, warto jednak zwrócić uwagę, iż w czasach pisania tej magisterki nie było jeszcze wydanej po polsku żadnej książki tego rosyjskiego badacza. Powoływał się zatem Barańczak bądź na drugą edycję oryginału *Problemów poetyki Dostojewskiego* z 1963 roku, bądź na fragmenty przetłumaczone przez Danutę Danek w jej recenzji tegoż wydania w „Pamiętniku Literackim” (Danek 1965: 632–652) oraz na *Karnawał i literaturę*, czyli przekład urywka *Problemów...* ogłoszony przez Ludwika Flaszera w „Odrze” (Bachtin 1966: 3–9).

Pojęcie karnawału – o czym częściowo już nadmieniałem, relacjonując szkic o *Pierwszej świetności* – potrzebne było Barańczakowi do ukazania świata przedstawionego dzieł Buczkowskiego jako rzeczywistości zanegowanej, świata na odwrót. Wojna spowodowała, iż przestrzeń tej prozy jawi się jako równająca wszystkich – co znaczy tu przede wszystkim: nicujący – plac karnawałowy. Polifonia natomiast okazała się stosownym narzędziem analitycznym ze względu na „pewien stały »gest semantyczny« panujący nad tą prozą od jej początków i rządzący każdą jej warstwą. Polega on na – metaforycznie mówiąc – rozbiciu pewnej pozornie spójnej i harmonijnej rzeczywistości na **wielość odrębnych głosów**, i to głosów **sprzecznych** wzajemnie, konfliktowych” (Barańczak 1969: 17). Wielogłosowość wraz z karnawalizacją implikują „zanik autorytetów” (Barańczak 1969: 96), w tym autorytetu narratora. Stąd już w *Wertepach* narrator jest faktografem powstrzymującym się od hierarchizowania opisywanych zdarzeń i od komentarzy. Jego postawie odpowiada składnia. W tomie zdecydowanie przeważa parataksa – na podstawie losowo wybranego rozdziału XIX Barańczak obliczył, że stosunek zdań współrzędnie złożonych do podrzędnie złożonych „przedstawia się niemal dokładnie jak 5:1” (Barańczak 1969: 69). Proporcja taka jest składnikiem współkonstruującym sensy powieści.

⁷ Oryginał przechowywany jest w Archiwum UAM, sygnatura 7207. Pracownikom tej instytucji, a zwłaszcza panu mgr. Dominikowi Pawlikowi dziękuję za wykonanie i przesłanie skanu pracy.

W *Czarnym potoku* zwraca uwagę Barańczak na potencjalne niezrozumienie, które może wynikać z zamierzonej struktury narracyjnej jednoczącej przeciwieństwa, w efekcie pierwszoosobowy monolog łączy się z „wielogłosowością» wynikłą z procederu przytaczania równouprawnionych relacji innych postaci” (Barańczak 1969: 58). Niemniej przy uważnej lekturze te głosy dają się rozróżnić. Dlatego sugeruje badacz czytanie wielokrotnie.

Imponującym przykładem akrybii Barańczaka jest rozpisanie „stosunków czasowych i narracyjnych” (Barańczak 1969: 72) **całości** *Doryckiego kruźganka*. Wykaz liczy 48 punktów, przepisuję początkowe i finalne (autor korzystał z pierwszego wydania powieści z 1957 roku [Buczkowski 1957]):

- (1). Strona 13–67. Czas wydarzeń: wiosna 1943 roku (por. pierwsze zdanie, s. 13: „– Rano o ósmej wiosną roku czterdziestego trzeciego **Szosa Południa** została otwarta”). Monolog głównego narratora.
- (2). S. 67–83. Czas wydarzeń: październik („**było to w październiku**”, s. 67) 1941 roku (tego co prawda dowiadujemy się dopiero na s. 259, z wydarzeń wynika jednak, że jest to ta sama płaszczyzna czasowa). Monolog głównego narratora.
- (3). S. 83–84. Czas wydarzeń: nieokreślony bliżej, kilkadziesiąt lat wstecz (dzieciństwo starego Cukra). Przytoczona relacja Cukra.
- (4). S. 84–85. Czas wydarzeń i osoba narratora jak w punkcie (2).
- (5). S. 86–89. Czas wydarzeń: niewiele przed październikiem 1941 roku, po siedemnastym sierpnia (zob. s. 147). Przytoczona relacja Cukra (na temat przesłuchania u majora Osnabricka).
- [...]
- (45). S. 269–272. Czas wydarzeń: kilkadziesiąt lat wstecz od pł. cz. (2) (młodość Hilarki, nauczyciela Algi). Relacja Hilarki przytoczona „wewnątrz” relacji Algi.
- (46). S. 272. Jak (2).
- (47). S. 272–273. Czas wydarzeń: jak (45). Przytoczona relacja Algi.
- (48). S. 273. Jak (1).

(Barańczak 1969: 72–75)

Mimo zastrzeżeń natury chronologicznej (idzie o czas, kiedy powstawały), opowiadania z tomu *Młody poeta w zamku* potraktował badacz jako kolejną ewoluującą całość. Obecne w tym dziele „stylizacja i parodia reprezentują, jako najbardziej wyraziste konkretyzacje stylistyczno-językowe, pewną naczelną zasadę rządzącą strukturą książki [...] **polemiczny dialog z tradycją kulturalną**” (Barańczak 1969: 91–92), co prowadzi do „dezintegracji świata kulturowej konwencji” (Barańczak 1969: 104). Środkiem wyrażenia owego procesu okazuje się również, by tak rzecz ująć, niewystarczalność tekstu pisanego: podobnie jak *Dorycki kruźganeł*, również zbiór opowiadań został przez autora zilustrowany – zderzony z – jego rysunkami. Kontrast jest ironiczny, a może nawet tragicznie szyderczy.

Historii alternatywnej nie sposób zweryfikować, można jednak zapytać, co by się stało, gdyby wtedy, w 1969 roku, Barańczak opublikował swoją świetną rozprawę magisterską. Pierwsza książka o Buczkowskim pojawiłaby się ładnych kilkanaście lat wcześniej, w tym zaś wypadku byłyby nieocenioną pomocą dla czytelników, a także krytyków i literaturoznawców. Może recepcja pisarza po roku 1970 potoczyłaby się inaczej? Jasne, łatwo odrzucić moje gdybanie, skoro praca ta nie pomogła nawet autorowi, który nie zaakceptował *Kąpieli w Lucca...* W każdym razie dzieło magistra Barańczaka przekonuje, że filologia w swoim strukturalistycznym kształcie może być potężnym instrumentem buczkowskologicznym. Także dziś, a na pewno na początek i porządek.

BIBLIOGRAFIA

Bachtin Michał. 1966. *Karnawał i literatura* [Fragmenty książki *Problemy poetyki Dostojewskiego*]. Przeł. Ludwik Flaszen. „Odra”, nr 1. S. 3–9.

Barańczak Stanisław. 1969. *O prozie Leopolda Buczkowskiego*. Praca magisterska pisana pod kierownictwem prof. dr Jerzego Ziomka przy Katedrze Literatury Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza. Poznań. Sygn. 7207.

Barańczak Stanisław. 1971a. „*Kilka tysięcy zdań*” i *to, co z nich wynika*. „Nurt”, nr 4. S. 58–60.

Barańczak Stanisław. 1971b. *Oczy Lizawieży Prokofiewny*. „Odra”, nr 6. S. 36–37.

Barańczak Stanisław. 1971c. *W kręgu zagadnień twórczości nowatorskiej. Na przykładzie prozy Leopolda Buczkowskiego*. W: *Tradycja i nowoczesność. Konferencja Teoretycznoliteracka w Ustroniu*. Red. Jan Trzynałowski. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. S. 107–129.

Barańczak Stanisław. 1973a. *Ironia i harmonia. Szkice o najnowszej literaturze polskiej*. Warszawa: Czytelnik.

Barańczak Stanisław. 1973b. *Krwawy karnawał*. „Teksty”, nr 4. S. 55–66.

Barańczak Stanisław. 1975. *Kąpiel w falach potopu*. „Nurt”, nr 8. S. 40–41.

Barańczak Stanisław. 1976. *Człowiek bezbronny (O „Pamiętniku z powstania warszawskiego” Mirona Białoszewskiego)*. W: *Literatura wobec wojny i okupacji*. Red. Michał Głowiński, Janusz Sławiński. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. S. 291–305.

Barańczak Stanisław. 1980. *Knebel i słowo*. Warszawa: Niezależna Oficyna Wydawnicza.

Barańczak Stanisław. 1990. *Samobójstwo sandaueryzmu*. W: Stanisław Barańczak. *Książki najgorsze i parę innych ekscesów krytycznoliterackich*. Wyd. II zmien. Poznań: Wydawnictwo a5. S. 133–158.

Buczowski Leopold. 1957. *Dorycki krążganek*. Wstęp Maria Kornasowa. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX.

Buczkowski Leopold. 1970. *Uroda na czasie*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Buczkowski Leopold. 1979. *Czarny potok*. Wyd. VI. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Danek Danuta. 1965. [rec. M. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва 1963, Издание второе, переработанное и дополненное, Советский Писатель, s. 362, 4 nlb.]. „Pamiętnik Literacki”, z. 2. S. 632–652.

[**Głowiński Michał**] mg. 1998. *Powieść*. W: *Słownik terminów literackich*. Red. Janusz Sławiński. Wyd. III poszerz. i popr. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. S. 416–419.

Gołąb Andrzej. 1979. *Zagadnienie spójności tekstu „Kąpieli w Lucca” Leopolda Buczkowskiego*. „Pamiętnik Literacki”, z. 3. S. 205–218.

Indyk Maria. 1987. *Granice spójności narracji. Proza Leopolda Buczkowskiego*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.

Kalin Arkadiusz. 2008. *Problem spójności prozy Leopolda Buczkowskiego*. W: „...zimą bywa się pisarzem...”. *O Leopoldzie Buczkowskim*. Red. Sławomir Buryła, Agnieszka Karpowicz, Radosław Sioma. Kraków: Universitas. S. 27–60.

Karpowicz Agnieszka. 2007. *Kolaż. Awangardowy gest kreacji. Themerson, Buczkowski, Białoszewski*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

Kołąkowski Leszek. 1990. *Husserl i poszukiwanie pewności*. Przeł. Piotr Marciszuk. Warszawa: Biblioteka Aletheia.

Kornasowa Maria. 1957. *Słowo wstępne*. W: Leopold Buczkowski. *Dorycki krążganek*. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX. S. 5–12.

Lec Stanisław Jerzy. 2021. *Mysli nieuczestane*. Warszawa: Noir sur Blanc.

Mocarska Zofia. 1971. *Konferencja Teoretycznoliteracka w Ustroniu*. W: *Tradycja i nowoczesność. Konferencja Teoretycznoliteracka w Ustroniu*. Red. Jan Trzynadłowski. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. S. 155–157.

Nycz Ryszard. 1995. *O kolażu tekstowym. Zarys dziejów pojęcia*. W: Ryszard Nycz. *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Wyd. II. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN. S. 189–224.

Tradycja i nowoczesność. Konferencja teoretycznoliteracka w Ustroniu. 1971. Red. Jan Trzynadłowski. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Trziszka Zygmunt. 1987. *Leopold Buczkowski*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy. Seria: Portrety Współczesnych Pisarzy Polskich.

„...zimą bywa się pisarzem...”. *O Leopoldzie Buczkowskim*. 2008. Red. Sławomir Buryła, Agnieszka Karpowicz, Radosław Sioma. Kraków: Universitas.

Adam Poprawa

BUCZKOWSKI BY BARAŃCZAK

(abstract)

The article examines texts about Leopold Buczkowski's experimental prose written by Stanisław Barańczak, an accomplished Polish poet, translator, critic, and scholar of literature. These include several essays, reviews, a conference paper and, most importantly, the master's thesis that he completed in 1969. Poprawa meticulously reconstructs Barańczak's interpretations of Buczkowski's novels, in particular focusing on their textual coherence and cohesion. He notes that Barańczak described characteristic features of Buczkowski's style in an accurate and innovative way, as well as systematizing stages and trends in the reception of his prose works, based on their commentators' approaches to the rules of textual coherence and cohesion. The article asks how Barańczak's texts contribute to Buczkowski studies, why they can be considered canonical, and how the reception of Buczkowski's oeuvre could have been different had Barańczak's master's thesis been published and reached a wider readership.

KEYWORDS

Leopold Buczkowski; Stanisław Barańczak; interpretation; structure; textual coherence and cohesion