

Otwarcie i błąd. O *Kąpielach* w Lucca Leopolda Buczkowskiego

1.

Jednym z zagadnień szczególnie nurtujących badaczy zajmujących się Leopoldem Buczkowskim jest próba wpisania jego twórczości w tradycję lub szerszy nurt literacki. Niektórzy podkreślali absolutną wyjątkowość tego pisarstwa na rodzimym tle¹, inni – upatrywali podobieństw do europejskiej awangardy, na przykład nowej powieści francuskiej². Niezbadanym jak dotąd tropem pozostaje anglosaski modernizm. Do interesujących wniosków mogłoby doprowadzić zestawienie twórczości Buczkowskiego choćby ze spuścizną Jamesa Joyce’a. Bez względu na to, czy autor *Czarnego potoku* znał i czytał irlandzkiego pisarza (wiele podobnych pytań pozostanie bez odpowiedzi dopóty, dopóki nie zostaną przebadane archiwa Buczkowskiego znajdujące się w Chorwacji), intuicyjne umiejscowienie takich dzieł, jak *Kamień w pieluszkach* czy *Uroda na czasie* w orbicie oddziaływania *Finneganów trenu* raczej zachęca do dalszych, pogłębionych badań.

Niniejszy artykuł nie stawia sobie jednak za cel zbadania powyższych związków, a jedynie je sygnalizuje. Bardziej od ścisłej perspektywy porównawczej będzie nas w tym miejscu interesować samo dzieło Buczkowskiego, analizowane w kontekście książki Joyce’a – a konkretnie: w kontekście tego, jak wyglądała dotychczasowa recepcja *Finneganów trenu*.

Monumentalna powieść była początkowo znana pod tytułem *Work in Progress* (*Dzieło w toku*). Z czasem nazwa ta przyjęła się w powszechnym obiegu czytelnicznym i jej mianem zwykło się określać książki o konstrukcji zbliżonej do oryginału. Jaka to konstrukcja? Wydaje się, że najważniejsze rysy tej poetyki nakreślił Umberto Eco. Jego praca, choć poświęcona tak zwanemu „dziełu otwartemu”, mówi w istocie o wytworach artystycznych (nie tylko literackich, równie uważnie przygląda się także muzyce i obrazowi) bliskich „dziełom w toku”. Znamienne, że Eco, gdy przechodzi do konfrontacji swoich teoretycznych rozpoznań z praktyką, za przykład obiera właśnie twórczość Joyce’a, ze szczególnym uwzględnieniem *Ulissesa* i *Finneganów trenu*. O tym ostatnim pisze w pewnym momencie, że jest „najdoskonalszym przykładem dzieła »otwartego«”³.

„Otwartego”, a więc jakiego? Eco definiuje je jako posiadające „zdolność ciągłego rodzenia wewnętrznych relacji: odbiorca ma je odkryć i wybrać spośród sumy wrażeń za-

¹ Zob. „...zimą bywa się pisarzem...” O Leopoldzie Buczkowskim, pod red. Sławomira Buryły, Agnieszki Karpowicz i Radosława Siomy, Kraków 2008.

² Zob. B. Owczarek, *Poetyka powieści niefabularnej*, Warszawa 1999.

³ U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz i inni, Warszawa 1994, s. 35.

wartych w akcie percepcji⁴. Choć chwilę później stwierdza, że w takim ujęciu „każde dzieło sztuki (...) jest ze swej istoty otwarte”, w innym miejscu wprowadza już wyraźne rozróżnienie: na „sztukę klasyczną”, która „wprowadzała jakieś oryginalne posunięcia w obrębie danego [i respektowanego – przyp. K.S.] systemu językowego”, oraz na „sztukę współczesną”, która uruchamia „nowy system językowy”, otwierający dzieło na wielość znaczeń⁵. By uwypuklić tę różnicę, korzysta z dwóch pojęć zaczerpniętych z teorii informacji: „znaczenia” i „informacji”. „Znaczenie”, powiada Eco, „będzie tym bardziej jasne i oczywiste, im bardziej będziemy przestrzegali (...) uprzednio ustalonych zasad organizacji”. Informacja z kolei wzbogaca się wraz ze wzrostem nieprawdopodobieństwa i nieuporządkowania; należy ją rozumieć jako „możliwość przekazywania, jako otwarcie ciągów możliwości⁶”.

„Dzieło otwarte” jest więc wieloznaczne, chaotyczne, nieliniarne i mobilizujące do różnych odczytań; pozostaje jednak dziełem, produktem autorskim, „swobodnym zaproszeniem do interwencji ukierunkowanej, do nieskrępowanego wejścia w świat, który pozostaje wszakże tym światem, jakiego chciał autor⁷”. W taki sposób przygląda się Eco *Finneganów trenowi*. Już sam tytuł stanowi dla włoskiego badacza wyraźną zachętę do zwielokrotnionej lektury tego dzieła. Symboliczny bohater książki zostaje pomnożony, a następnie wcielany w różne postaci historyczne na przestrzeni wieków. Ostatecznie żadna z nich, powiada Eco, „nie jest samą sobą, ale że (...) nieustannie staje się kimś innym, jakby była archetypem całej serii następujących po sobie powrotów⁸”. Z nieograniczenia przestrzennego i czasowego bierze się poetyka utworu: zarazem kolażowa („dzieło budowane jest jako nieprzerwany, wielokształtny cytat z minionej kultury⁹) i cykliczna („aspekt rozwojowy zostaje przytłumiony przez aspekt cyrkulacyjnej tożsamości wszystkiego¹⁰”).

Mając w pamięci te uwagi, proponuję spojrzeć na jedną z ostatnich powieści Buczkowskiego, *Kąpiele w Lucca* (1974), jako na „dzieło otwarte” w typie Joyce’owskim – a więc, w gruncie rzeczy, jako na „dzieło w toku”. Jednak w wypadku tej książki rozpoznania Eco domagają się uzupełnienia o jeden element: kategorię błęd u. On to – jako moment, w którym proces linearnej lektury się załamuje – pozwala wyprowadzić szereg kluczowych dla samego Buczkowskiego tez:

(1) „przeczytanie” należy zastąpić wielokrotnym „odczytywaniem” – teza o niekończącej hermeneutyce literatury;

(2) nie fabuła jest istotna, lecz to, co ją nadbudowuje i konstytuuje – teza o autotematyzmie literatury;

(3) budulcem, a zarazem narzędziem literatury jest język, wobec czego każda wypowiedź jest temuż językowi poświęcona – teza o lingwistycznym wymiarze literatury.

⁴ Ibidem, s. 54.

⁵ Ibidem, s. 126.

⁶ Ibidem, s. 175.

⁷ Ibidem, s. 52.

⁸ U. Eco, *Poetyki Joyce’a*, przeł. M. Kośnik, Warszawa 1998, s. 131.

⁹ Ibidem, s. 142.

¹⁰ Ibidem, s. 135.

W *Kąpielach w Lucca* o błędzie można mówić przynajmniej w trzech wymiarach: retorycznym (metatekstowym), językowym (gramatycznym) i ontologicznym. Idąc tym tropem, poniższa analiza będzie zataczała coraz to szersze kręgi: od drobnych niespójności na styku zdań, przez dezintegrację kolejnych sekwencji tekstu, po problematyczny status bohaterów.

W ten sposób będziemy mogli się przekonać, że stwierdzenie Samuela Becketta, iż *Finneganów tren* nie tyle coś przedstawia, ile sam jest tym czymś¹¹, da się z powodzeniem zastosować również do *Kąpeli w Lucca*.

2.

Fundamentalną tezę, niezbędną do dalszych rozważań na temat *Kąpeli*, jest przekonanie, że zasygnalizowany w tytule artykułu błąd dokonuje się powyżej poziomu zdań. Ich wadliwość – składniową oraz kontekstową – dostrzec można podczas prób ułożenia spójnego ciągu wypowiedzeniowego, to jest takiego, w którym jedno zdanie logicznie wynikałoby z drugiego. Wówczas okazuje się, że w strukturze, dajmy na to, akapitu (ale też węższych i szerszych całości: zdań złożonych, rozdziałów itd.) istnieją punkty newralgiczne, których nieprecyzyjność tudzież niepełność skutecznie utrudnia linearnie odczytywanie utworu.

Elementami, które w pierwszej kolejności powinny strukturyzować utwór i nadawać mu wstępny kierunek interpretacyjny, są tytuł oraz spis treści. W przypadku *Kąpeli w Lucca* zagadnienia te zostały dość dogłębnie zanalizowane przez badaczy – w szczególności przez Andrzeja Gołąba i Marię Indyk¹². Najważniejsze ich tezy brzmią: (1) użyta w tytule liczba mnoga staje się pojedynczą w spisie treści – w takim ujęciu lektura tekstu byłaby jednokrotną „kąpielą”, do której powtórzenia zachęca nas autor; (2) wymienione w spisie rozdziały zawierają błędy ortograficzne, a ponadto rozmywiają się w procesie lektury i zostają zastąpione innymi, wcześniej niesygnalizowanymi kryteriami podziału. Obie tezy mają zasadniczo dowodzić, iż już na samym początku utworu demonstrowana jest jego celowa wadliwość i wynikająca stąd otwartość.

Autorka *Granice spójności narracji* słusznie ponadto zauważa, że spis treści – wzorowany na średniowiecznym traktacie retorycznym – wprowadza wątek autotematyczny do książki:

„Całość każe nam oczekiwać, że będziemy mieli do czynienia z tekstem o charakterze raczej teoretycznym, przedstawiającym ogólne rozważania; traktatem wzorcowym na temat sposobów konstruowania wypowiedzi w ogóle lub może wypowiedzi literackich”¹³.

Uwaga ta jednak domaga się uzupełnienia. Skorzystanie z kompozycji traktatu retorycznego poza tym, że (auto)tematyzuje *Kąpiele*, ma również wymiar ironiczny. Buczkowski wykorzystuje schematyczność formy po to, by uwypuklić niespójność własnego dzieła.

¹¹ Zob. S. Beckett, *Dante... Bruno. Vico... Joyce* [w:] *Our Examination Round His Factification for Incarnation of „Work in Progress”*, Paris 1929.

¹² Zob. A. Gołąb, *Zagadnienie spójności tekstu „Kąpeli w Lucca”*, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 3; M. Indyk, *Granice spójności narracji. Proza Leopolda Buczkowskiego*, Wrocław 1987.

¹³ M. Indyk, op. cit., s. 96.

„Retoryka pozwala więc na ukształtowanie całościowej wizji, wielości relacji”, przypomina Jean-Louis Galay. „Rzecz jest łatwo poznawalna, ponieważ łatwa do zapamiętania, a łatwa do zapamiętania, ponieważ obejmowalna jednym wejrzeniem”¹⁴. Autor *Kąpieli w Lucca* korzysta więc ze schematu retorycznego w sposób negatywny. Sygnalizuje, że konwencje rządzące takim typem literatury nie znajdują odzwierciedlenia w jego książce. Postępując się przykładem skrajnym, daje do zrozumienia, że jakiegokolwiek oswojenie – rozumiane jako przywracanie funkcji komunikacyjnej dziełu¹⁵ – nie jest możliwe.

Tytuł i spis treści są podstawowymi wyznacznikami obecności metatekstu. Struktura ta, będąca czymś nadbudowanym i wtórnym wobec tekstu właściwego, przypomina sieć nici, oplatających wypowiedź. Ich rola polega na tym, że – jak pisze Anna Wierzbicka – „wyróżniają »deseń semantyczną« (...), zespalają różne jego elementy, wzmacniają, spajają”¹⁶. W teorii powinny więc kierować czytelnikiem tak, by jego lektura pokryła się z założeniami autora. Cóż jednak począć w sytuacji, gdy tenże autor nie życzy sobie, by istniało coś takiego jak „programowe czytanie”? W takiej sytuacji metatekst, system drogowskazów przeznaczony dla odbiorcy, wydaje się szczególnie podatny na zniszczenie. Tytuł i spis treści *Kąpieli w Lucca* jedynie sugerują niespójność utworu. Dalsze metateksty zakodowane w tekście właściwym¹⁷ już realizują tę niespójność w praktyce.

Za przykład mogą posłużyć spójniki wynikowe: „więc” lub „dlatego”. Spotykamy je w następującym fragmencie:

„Mandarynie rodzą się starzy; na złotym czole przynoszą zmarszczki wiekowe. A duch ich to dziwna zmind! (Ego sum Logicus, Menachton dixit). Dwa pułki strzelców i dwa pułki zuawów z kilku szwadronami kawalerii wystarczyłyby do zawojowania Chin, pisze jeden oficer francuski. Orzeł much nie łapie. To prawda, że Francuzi nienawidzą arogancji. Dlatego [podkr. – K.S.] wygwizdali *Tannhäusera*. Novitas delectat! Wśród tego zamieszania dziewczyna ucieka do matki, ale ojciec chwyta ją za włosy. Cokolwiek więc [podkr. – K.S.] wchodzi w byt rzeczywisty i przekracza chwilę, nie jest już filozofią”¹⁸.

Użycie spójników wydaje się w tej sytuacji wysoce problematyczne. Trudno jest wychwycić związek między wszystkimi cytowanymi zdaniami. Relacja przyczynowo-skutkowa między nimi nie obowiązuje, mimo że takie wrażenie stara się tworzyć obecność słów „dlatego” i „więc”. Nawet interpolacja – zabieg, z którego często korzysta w swoim artykule Wierzbicka – nie pomaga w rekonstrukcji połączeń. Rozszerzenie „więc” do „mówię więc dalej” lub „mówię więc tym samym” do niczego nie prowadzi. Okazuje się, że metatekst, w założeniu budujący związki, burzy je.

Za metaorganizator (określenie Wierzbickiej) wypowiedzi uznać też należy zwroty, które wpływają na przełamanie toku dotychczasowej wypowiedzi. Można odnieść

¹⁴ J.-L. Galay, *Problemy dzieła fragmentarycznego: Valery, „Pamiętnik Literacki”* 1978, z. 4, s. 374.

¹⁵ Zob. J. Culler, *Konwencja i oswojenie* [w:] *Znak, styl, konwencja*, wybór i wstępem opatrzył M. Głowiński, Warszawa 1977.

¹⁶ A. Wierzbicka, *Metatekst w tekście* [w:] *O spójności tekstu*, pod red. M.R. Mayenowej, Wrocław 1971, s. 121.

¹⁷ Metatekst rozumiem w tej sytuacji dwojako: zewnętrznie (spis treści, tytuł) i wewnętrznie (zwroty ukierunkowujące lekturę).

¹⁸ L. Buczkowski, *Kąpiele w Lucca*, Kraków 1984, s. 7–8. Dalsze cytaty z książki będą pochodziły z tego wydania. Lokalizacje stron będą podawał w nawiasach.

wrażenie, że w *Kąpielach* zostały one wykorzystane w służbie programowej niespójności: „Ale teraz przejdźmy do poważnej sprawy: oto jest woreczek złotych dolarów, a tu pudełeczko z brylantami bydląt” (20). Fragment ten otwiera nowy wątek, czyli stawia czytelnika przed dotychczas nieznaną sytuacją. Co więcej, prowokuje go do wyłączenia uwagi, zapewniając, iż będzie miał do czynienia z wypowiedzią nieporównanie ważniejszą od dotychczasowej. Czy w istocie jednak tak jest? Bynajmniej, już samo wspomnienie o „pudełeczku z brylantami bydląt” wprowadza – za sprawą zdrobnienia i niejednoznacznego zestawienia „brylantów” z „bydlętami” – element komizmu lub nawet groteski, jeśli wróci się do zdań poprzednich, traktujących o ucieczce dezertków. Perspektywa ironicznego odczytania tych słów podważa ich stabilność znaczeniową i tym samym dezorientuje czytelnika. Metatekst – wykorzystany przekornie – po to, by świadczyć o niespójności tekstu – spełnia więc swoją rolę na poziomie semantycznym (opisanym powyżej) i składniowym (otwiera nowy wątek, nie domykając pierwszego).

Istnieje wiele przykładów ilustrujących ułomności metatekstu w *Kąpielach* w *Lucca*. Sformułowania te funkcjonują poprawnie jedynie do pewnego stopnia – ich niepożądanymi właściwościami są eliminowane. Najbardziej narażone na usunięcie są w szczególności te elementy, które hamują wypowiedź, zmuszając odbiorcę do ciągłego oglądania się na zdanie poprzednie.

„Wstrętny chłop, pewnie nawet nie jest oficerem, powiedział wachmistrz. / To nic nie szkodzi, powiedział lekarz i pracował w pocie czoła, on jest teraz dla nas wszystkim. W każdym razie z tej Croix de Feu. Na przykład kobieta się dowiaduje, że jest kochanką złodzieja (...)” (52).

W tym cytacie metatekst „na przykład” nie podlega interpolacji: „powiem jedną taką rzecz po to, żebyś zrozumiał, o jakich rzeczach myślę”¹⁹. Podobnie jak „w każdym razie”, użyte chwilę wcześniej, nie służy precyzacji zdań poprzednich. Wprost przeciwnie, otwiera zupełnie nowy wątek. Cytowanemu ustępowi towarzyszy refleksja, którą można uznać za autotematyczną: „Każemy siodłać konie i lecimy za złodziejem. (...) Gdy koń rozbiegany, próżno wołać: Stój! stój!... A on leci; nie jest w stanie zatrzymać się w biegu” (52). Rozbicie metatekstów i zwrócenie ich ku temu, co „po”, a nie „przed”, jest więc czynem w zupełności świadomym.

Niesprawne wyrażenia metatekstowe dezintegrują wypowiedź literacką na płaszczyźnie zarówno czasowej („miejsca postoju, znanego nam bliżej z poprzedniej wycieczki” – 31), jak i przestrzennej (sformułowania typu „inaczej mówiąc”, które otwierają miejsce na dygresję). Rekonstrukcja wątków czasami jest możliwa, na ogół jednak odbiorcy towarzyszy wrażenie, iż autor (a chyba można go uznać za prawodawcę spójności tekstu lub jej braku) wprowadza czytelnika w ślepe uliczki, a jedynym sposobem na wydostanie się z nich jest zarzucenie toku wypowiedzi i odwrót. Pokusa, by ulec metatekstowi i skierować swą lekturę w proponowanym kierunku, jest jednak silna, ponieważ sformułowania organizujące wypowiedź częstokroć realizują swoje zadanie i tym samym, by tak rzec, budzą zaufanie. Przykładowo: „Jednym słowem lekarze pułkowi zajmowali się przelotnie

¹⁹ A. Wierzbicka, op. cit., s. 118.

młodym postrzelonym, ale nie odezwali się za nim ani przeciw niemu” (35). Można mieć wątpliwości, czy zwrot „jednym słowem” jest najwłaściwszy, gdy chce się podsumować pewną dygresję, a zarazem powrócić do rozpoczętego stronek wcześniej wątku. Faktem jest jednak, że w wypowiedzi dochodzi do wyraźnego cięcia, po którym czytelnik może na nowo śledzić opowieść o postrzelonym żołnierzu. Ta swego rodzaju „gra metatekstem” dowodzi, iż mamy do czynienia z pisarstwem w pełni świadomym. Rację ma więc Gołąb, gdy stwierdza:

„eksponowanie niespójności tekstu, podważanie zasady kumulacji znaczeń w porządku następowania zdań, przewrotne używanie elementów uspójniających komunikat jest do zrozumienia dopiero na tle świadomości istnienia reguł takiego wypowiedzenia, które kwalifikujemy właśnie jako zrozumiałe”²⁰.

Równie skutecznym jak metatekst sposobem dezorganizacji wypowiedzi jest nagminne korzystanie z zaimków bez możliwości identyfikacji, do czego się one odnoszą. Pozbawione kontekstu, a więc jednego z warunków określających ich poprawne użycie, stają się wyrazami częściowo pustymi znaczeniowo. Dotyczy to w szczególności zaimków osobowych. Roman Jakobson, powołując się na pracę Arthura W. Burksa²¹, nazywa je szyfterami, a więc symbolami indeksalnymi. Ich użycie zależne jest od dwóch czynników: konwencjonalnego („w różnych kodach językowych to samo znaczenie jest sprzężone z różnymi sekwencjami dźwiękowymi (...) wynika więc z tego, że »ja« jest symbolem”²²) oraz realnego („wyraz »ja«, oznaczający mówiącego, jest bezpośrednio związany z jego wypowiedzeniem i z tej racji funkcjonuje jako indeks”²³). W *Kąpielach* obie te właściwości są zachowane: „ja” łączymy z nadawcą wypowiedzi, „ty” – z odbiorcą itd. Rozeznanie to okazuje się jednak ledwie doraźne, pozwala na naszkicowanie wyłącznie prostej sytuacji komunikacyjnej. Na poziomie większych całości wypowiedzeniowych identyfikacja zaimków z konkretnymi osobami jest niemożliwa (72, 77). Jeśli już uda się w przybliżeniu określić, o kim mowa, okazuje się, że informacja ta z punktu widzenia całej opowieści jest nieistotna:

„Dwaj honwedzi skoczyli ze swych koni i chcieli schwytać starego Żyda. To nie on, to nie on, wołałem. To tamten, tam, tam! / Ten?, pytali. Ten, właśnie ten. To kłótwa, obciążonego rzeźnika, to Piotr Arbuez, to oni powiększają i odgrywają tu swoją rolę” (96).

Podobnie ma się sytuacja z „to”, za którym kryją się przedmioty wypowiedzi („To nie ujdzie panu na sucho” – 142), lub z replikami na nieznanne słowa („rzekłem na to” – 142) ukrytymi w gąszczu niesygnalizowanych partii dialogowych.

3.

Kwestia zaimków odsyła nas wprost do zagadnienia jeszcze bardziej problematycznego z punktu widzenia całego utworu – do statusu bohaterów. Ich teoria wynikająca

²⁰ A. Gołąb, op. cit., s. 211.

²¹ Zob. A.W. Burks, *Icon, Index and Symbol*, <http://www.fichier-pdf.fr/2010/02/28/dzryk7k/> [stan na: 05.04.14].

²² R. Jakobson, *Szyftery, kategorie czasownikowe i czasownik rosyjski* [w:] idem, *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, t. 1, wybór, red. naukowa i wstęp M.R. Mayenowej, Warszawa 1989, s. 260.

²³ Ibidem.

ze zdroworozsądkowego podejścia (77) przytoczona zostaje na jednej ze stron: „Jakości postaciowe odznaczają się swoistą jednością i niepodzielnością, wiążąc ze sobą jakości” (78). Z uwagi tej wynika, iż bohaterowie *Kąpieli w Lucca* powinni być w założeniu koherentni, to jest mieć cechy świadczące o ich wyjątkowości i konstrukcyjnej, wewnętrznej spójności. Zawarta w tekście deklaracja rozmija się jednak z praktyką pisarską.

Rezygnując z realistycznego ujęcia, *Kąpiele w Lucca* proponują taką wizję postaci, której status nie podlega jednoznacznemu określeniu. W koncepcji tej szczególnie miejsce przypisuje się dezenterowi, o którym Nycz pisze, iż „przekracza wszelkie granice”²⁴, a więc jest nie tyle konkretną osobą, ile pewnym typem, patronem wszystkich bohaterów książki Buczkowskiego. Jego obecność na kartach utworu porównać można do biblijnego Ducha Bożego unoszącego się nad wodami (Rdz 1,2). Zestawienie to, wbrew pozorom, nie jest przesadzone. W samych *Kąpielach* znaleźć możemy fragmenty, w których przypisuje się dezenterowi cechy boskie: „Raz duch był Bogiem, potem stał się człowiekiem, a teraz przeobraził się w dezentera” (41). Dziejowa logika przedstawia się tu następująco: po XIX-wiecznej śmierci Boga dokonana się śmierć człowieka; wyrazem Absolutu stał się wówczas dezenter. Ten jednak nie żyje w ścisłym sensie – świat powieści to, jak czytamy, „chwila zniszczenia dezenterskiego ja” (41). Skazany na anihilację, jest zarazem wszechogarniający. Jako model egzystencjalny może odsyłać do dwuznacznej moralnie sytuacji człowieka w XX wieku²⁵. Jako symbol pewnej techniki literackiej sygnalizuje sposób konstrukcji postaci w ogóle²⁶. Kim jest dezenter? To figura, która złamała reguły, a więc funkcjonuje poza prawem. Jej pobudki mogą być różne – obok tchórzostwa należy też wziąć pod uwagę kontestację zastanych realiów. Za sprawą swojego czynu umieszcza się na społecznym marginesie: to już nie żołnierz, ale jeszcze nie cywil. Wreszcie, jeśli uznamy – a tak przyjęliśmy wyżej – że w *Kąpielach w Lucca* postać dezentera świadczy o autotematycznym wymiarze książki, to wówczas jego napiętą relację z przełożonymi będziemy mogli przenieść na grunt odbioru utworu: dezenter (a tym samym wszyscy bohaterowie) ucieka przed konwencją, przed wspomnianym wcześniej Cullerowskim oswojeniem. Jego nieokreśloność – rozplynięcie się na kartach powieści i przypisanie własnych cech innym bohaterom – uznać trzeba za kolejne wyzwanie rzucone czytelnikowi.

Na czym dokładnie polega wszechobecna dezercja – o tym przekonamy się, analizując trzy główne postaci *Kąpieli w Lucca*: Matę Hari, Fosforellę i Meluzynę. Problematyczny status tych bohaterek zasygnalizowaliśmy już mimochodem w poprzednim zdaniu: bo czy w istocie mamy do czynienia z trzema osobnymi bytami? Unikalne imiona przypisane tym postaciom wskazywałyby na taki właśnie podział. Tę zdroworozsądkową konstatację nadwyręża jednak treść samej książki. W rozdziale *Anagramma* czytamy:

„Nie namyślając się długo, wyciąga z zanadru portfel i pokazuje fotografię Fosforelli, jasnowłosą, sympatyczną dziewczynę. (...) W Katarzynie kochał się bezgranicznie. Wnosząc z jej słów, sądzę, że prześladował ją ustawicznie propozycjami i mimo, iż ona miała wstręt do niego” (51).

²⁴ R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993, s. 205.

²⁵ Zob. L. Buczkowski, *Młody poeta w zamku. Opowiadania*, Warszawa 1959.

²⁶ Zob. A. Falkiewicz, *Dezercja Leopolda Buczkowskiego, „Twórczość” 1977, nr 1.*

Czy Fosforella i Katarzyna to te same kobiety? Na łączący je związek wskazywałaby bliska obecność na stronie książki (sąsiadujące akapity) oraz postać zakochanego mężczyzny. Choć Katarzyna nie pojawia się już w dalszych partiach utworu, jej obecność i zestawienie z Fosforellą kładą cień wątpliwości na wnioskowanie o unikalności bytów z unikalności imion.

To nie jedyna relacja miłosna, która narusza tożsamościowy fundament bohaterów. Wszystkie trzy wspomniane bohaterki – Meluzyna, Fosforella i Mata Hari – uwikłane są w sieć związków z generałem Kencbokiem. O uczuciu tej ostatniej dowiadujemy się kilkakrotnie: „(...) Mata Hari, którą piekło dręczy na tym jeszcze świecie, i to w chwilach, kiedy tak strasznie jeszcze kocha Kencboka” (128); „Biedna, maleńka Mata. Wiem, jak kochała Kencboka” (155). Meluzyna z kolei wymieniona jest jako spadkobierczyni pierścienka generała na wypadek jego śmierci. Jej imię pojawia się też w sąsiedztwie dwuznacznego słowa „dziewczyna” (133). Fosforellę zaś łączy z Kencbokiem wątek dziecka:

„Chce pan podrzucić dziecko? Kucharze obchodzili się z Kencbokiem łaskawie i poważnie rozmawiali o jego położeniu. Zapytywali siebie nawet, czy nie byłoby lepiej trzymać dziecko przy taborach. (...) Fosforella opowiadała mi później, jaki ogarnął je strach na widok pustego łóżeczka” (180, zob. też 198).

To trzy różne wątki, których rozłączności można by oczywiście bronić: Mata Hari była wówczas zakochaną nieszczęśnicą; Meluzyna – kochanką; z kolei Fosforella – życiową partnerką Kencboka. Wytlumaczenie to wydaje się jednak dość wątpliwe, gdy zestawia się je z innym fragmentem, w którym mowa o duchowej łączności dwóch bohaterek:

„Pytałem się Fosforelli, czy mówiła komu o swoim uczuciu grozy w tym dniu przed otrzymaniem wiadomości o zniknięciu Meluzyny. Powiada, że tak jest. (...) Nie mogła pozbyć się tego nastroju. (...) Nie wiązała w myśli uczucia tego z nikim i nie mogła znaleźć przyczyny tego szczególnego wrażenia” (75).

Szczególnie istotne w kontekście naszych rozważań okazuje się ostatnie zdanie. Niepokój Fosforelli, choć zbiegł się z zniknięciem Meluzyny, nie jest umotywowany niczym konkretnym: to uczucie pozbawione bezpośrednich podstaw, melancholijne, ale też – co najważniejsze – ponadjednostkowe, w tym sensie, że antycypuje pewne wydarzenia poprzez emocje osoby trzeciej. Wydaje się, że chodzi tu o jakąś wspólnotę losów, ów dezerterski pierwiastek, który każe stawiać omawiane postaci w niejednoznacznej sytuacji. Nie są to z pewnością byty osobne; czy można mówić o ich jedności w ścisłym sensie? Tu również należałoby zrezygnować z jakiegokolwiek dogmatycznego twierdzenia²⁷, ponieważ *Kąpiele w Lucca* przynoszą różne rozwiązania. W pewnym momencie dowiadujemy się, że Meluzyna jest czyjąś matką (95). Kolejne akapity przynoszą sugestię, iż jej córką może być Fosforella (97). Obie pozostają w ścisłym związku z Matą Hari – to, że Meluzyna jest matką Fosforelli, uznane zostaje za wystarczający powód do tego, by „powiedzieć prawdę” Hari, czyli najprawdopodobniej nazwać ją „istotą szlachetną”. Zarazem relacje między Fosforellą i Meluzyną można opisywać w kategoriach

²⁷ Maria Indyk również uchyla się od jednoznacznej odpowiedzi. Jej sugestia, jakoby Fosforella i Meluzyna były w istocie tymi samymi postaciami, opatrzona jest znakiem zapytania. Zob. M. Indyk, op. cit., s. 115.

wariantywności – obie jako „dziewczyny” uznane są za „jednostki tego samego rodzaju, a tak do siebie niepodobne” (83); reprezentują więc dwa oblicza tego samego zjawiska/bytu. Ku takiemu stanowisku – nie tak odległemu przecież od opisywanej wyżej dezercji – skłania nas jeszcze inny fragment, który wprost mnoży nurtujące nas wątpliwości:

„Można zapytać tu siebie, kto jest istotnym działaczem? Czy Meluzyna? Ale stan jej nie ma tu nic niezwykłego. Doznawała ona tylko trochę niepokoju z powodu bliźniaków. Możliwe jest również, że prawdziwym sprawcą niepokoju była Fosforella, a może też i Mata Hari. Dlatego oboje byliśmy bardzo nieszczęśliwi bez żadnej przyczyny, czuliśmy, że dokoła nas są ludzie, albo raczej duchy” (175).

W ten sposób dochodzimy do kolejnej problematycznej kwestii – statusu ontologicznego postaci. Refleksja nad tym, z iloma bohaterkami mamy faktycznie do czynienia, byłaby niepełna, gdybyśmy nie postawili sobie pytania: w jakim stopniu są to byty rzeczywiste, a w jakim fantastyczne? Podejrzanie, wysunięte przez rozmówców w powyższym cytacie, nie jest jedynym tego typu w *Kąpielach w Lucca*. Widma pojawiają się w książce wielokrotnie²⁸. Czasami trudno jest im przyporządkować jakąkolwiek płęć – jak wtedy, gdy pewien strzelec najpierw rozpoznaje w zjawie rysy Fosforelli (115), by po chwili prawić o mężczyźnie, „którego głowa nagle oddzielała się od kadłuba” (116). Innym razem wiadomo, że chodzi o kobietę, lecz jej tożsamość pozostaje nieznaną: „A ona przyszła i stanęła nad jego zwłokami – blada jak widmo” (78). Możemy wreszcie natknąć się na fragmenty, w których identyfikacja postaci jest możliwa (Mata Hari) – nie ma jednak pewności, czy w istocie obcuje z duchem, ponieważ jedynym wyznacznikiem niezwykłości jest kontekst, w jakim ta postać się pojawia: „Opowiadał to potem sanitariuszce w Przemyslu, że sam ten fakt, że widziadło w pociągu monachijskim pozostawało w niezgodzie z tym, czego się spodziewaliśmy” (119). Znamienne, iż każdej z przytoczonych sytuacji towarzyszy poczucie zdziwienia wśród pozostałych bohaterów: „żołnierze (...) spoglądali po sobie zdziwieni” (78); „(...) mniemany ów wyjazd [Maty Hari – K.S.] bardzo nas zdziwił” (119). W reakcjach tych czytelnik może odnaleźć samego siebie. Są one niejako wtórne wobec jego własnych odczuć na wieść o tym, że bohaterki, których losy śledzi, sprawiają wrażenie, jakby nie były w ogóle istotami ludzkimi. Postaci doświadczające w utworze obecności widm są więc zwielokrotnionymi projekcjami odbiorcy książki, który – podobnie jak wspomniany strzelec – jest „raczej zdumiony, nie przerażony”²⁹ nieznaną mu dotąd grą „światła i cieni” (115).

Jeśli omawiane przez nas bohaterki nie są tym, kim są (a więc istotami ludzkimi, unikalnymi jednostkami żeńskimi o imionach: Fosforella, Meluzyna i Mata Hari) – jak wobec tego je traktować? Pewnej wskazówki mogą nam dostarczyć pojawiające się w drugiej połowie książki motywy satanistyczne, zaczerpnięte ze średniowiecznych

²⁸ Tak samo wielokrotnie uśmierceni są niektórzy bohaterowie. Na przykład Meluzyna umiera na kartach *Kąpiel* w *Lucca* przynajmniej dwukrotnie: będąc narzeczoną jeszcze młodego podporucznika Kenboka (74) i w dalszym toku opowieści (121). Uwagę tę dodaję jednak na marginesie, gdyż tę zwielokrotnioną śmierć można w równym stopniu wyjaśnić metempsychozą bohaterów, co zaburzeniem porządku chronologicznego utworu.

²⁹ Rozgraniczenie na zdumienie i przerażenie, zaznaczmy, jest o tyle kluczowe, że wyciąga strzelca (i wszystkich innych zdziwionych bohaterów) z poziomu opowieści i umieszcza na poziomie „meta”, autotematycznym.

ksiąg o polowaniach na czarownice. Zestawienie ich z wątkami osadzonymi w realiach I wojny światowej prowadzi do upatrywania w kobiecości pierwiastka diabelskiego. Takie zarzuty ciężą m.in. na Meluzynie (74), Macie Hari (151), ale też ogólnie na wszystkich „dziewczętach”, które znaleziono zabite „z diabelskim wyrazem twarzy” (200). Kobiety są więc – wynika z *Kąpieli w Lucca* – istotami na usługach szatana, a zatem ich, by tak rzec, płynność wynika z tych właśnie nieczystych koneksji. Przekonuje nas o tym poniższy fragment, który warto zacytować w całości, chociażby z tego względu, iż wprowadza wszechobecną figurę dezertera:

„Dawno przeświadczyliśmy się, że sprawy dotyczące takiego człowieka jak nasz znajomy pokierują się według własnego upodobania, że w naturze tak wielostronnej i zawilej mogą się znajdować tak wchodzące, jak i wychodzące kanały prądów, rzadko zauważalne przez psychologów, że nie można przepowiedzieć, jak sobie postąpi, może jako dezerterski z wojska i zwróci się instynktownie na ojcowiznę, ale zastanowiwszy się, że go tam żandarmeria oczekuje, rzuci okiem na znajomą czereśnię i pójdzie w inną stronę? / Oto jest, niech go diabli porwą!” (146).

Fragment ten wskazuje na ambiwalentną sytuację bohaterów. Ich nieograniczona wolność i zmienność nie wynika ze samostanowienia. Prawodawcą chaotycznego ruchu okazuje się szatan – z jednej strony uobecniający się w dezerterskim duchu; z drugiej – rozpisujący role na potrzeby swojej sztuki. Motywy teatralne są dość często obecne na kartach *Kąpieli w Lucca* – głównie za sprawą quasi-didaskaliów, które dostarczają wskazówek aktorskich, demaskują umowność sytuacji („udaje” – 28) oraz kontrolują reakcję widzów („oklaski” – 108). Z perspektywy interesującego nas zagadnienia szczególnie istotny wydaje się wtręt z samego początku książki, gdzie mowa o gońcu, rozdającym „rozpisane role do następnej sztuki” (11). „A my jaką dostaliśmy rolę?”, ktoś pyta. Powieść Buczkowskiego realizuje tym samym znany w literaturze topos *theatrum mundi*, tyle że w nieco przewrotny sposób: artystą-kreatorem jest tutaj nie Bóg, a szatan. Problematyczny status Fosforelli, Meluzyny czy Maty Hari wynika zaś z tego, że mamy do czynienia z kolejnymi maskami, swobodnie wymienianymi rolami.

Pójdźmy jednak jeszcze dalej i spójrzmy na tę sytuację z poziomu metatekstowego. Okazuje się wówczas, że wizja szatana – obdarzającego bohaterów maskami i tym samym uprawomocniającego ich płynność – jest w gruncie rzeczy demaskacją własnych praktyk pisarskich. „Nie interesuję się tym, kim są aktorzy; dane ci są jedynie maski”, zdaje się mówić szatan do widza (tym z kolei jest na przykład strzelec lub inna z postaci, która zetknęła się z diabelskimi kobietami). A autor? Pozostawiając czytelnikowi jedynie imiona własne i pozbawiając go zarazem dostępu do tego, co za tymi imionami może się kryć, Buczkowski odwołuje swojego odbiorcę od zamiaru porządkowania, ergo ustalania referencjalności. Jeśli uznać *Kąpiele w Lucca* za książkę wymierzoną w jakąś koncepcję literacką, to obiektem ataku jest bez wątpienia mimetyczność – wyrażająca się w tworzeniu fikcji na modłę rzeczywistości, a tym samym kreowaniu takiego świata przedstawionego, w którym czytający mógłby się bez problemu odnaleźć, stosując do niego reguły

wywiedzione z własnych doświadczeń⁵⁰. W dziele Buczkowskiego nie jest istotne to, o czym się mówi. Przekonują nas o tym fragmenty, w których wręcz z nonszalancją podchodzi się do sfery referencji: „Jak ci na imię? / Mówi tak i tak” (131); „Potem dodałem jeszcze coś” (186); „(...) wyptałwszy pastuszkę o zdrowie proboszcza, naprowadzając, powiada, rozmowę, na przykład: jak głęboka jest studnia” (190); „Bach, bach, bach! Tak mniej więcej strzelają armaty, ale o wiele dłużej” (195). Z cytatów tych jasno wynika, że tym, co w istocie powinno zajmować czytelnika, jest sam fakt mówienia. To właśnie w nim realizują się szatańskie moce: płynność i przemienność form. Każde ustabilizowane znaczenie – inaczej: ugruntowana interpretacja – równałaby się ustaniu tego ruchu. Przekonuje nas o tym fragment w błyskotliwy sposób wykorzystujący grę słów między prefiksem „od-” a przyimkiem „do”:

„Za drzwiami rozległy się stłumione kroki, szczękanie kociotków, a ja straciłem pół godziny, dumając nad losami kucharki, nad tym, jaką bym jej dał posadę, potem rentę, jakieś odznaczenie, gdybym wreszcie doszedł sam do znaczenia” (129).

Znaczenie zestawione tu jest z odznaczeniem, a więc przypiecztowaniem, zamknięciem jakiegoś procesu – w tym wypadku chodzi o stabilizację życia jednej z bohaterek, zapewnienie jej tak zwanej „spokojnej przyszłości”. Gest ten jest zarazem wartościowany jednoznacznie negatywnie. Okazuje się stratą czasu, niemożliwością.

4.

Cóż więc nam pozostaje? Lektura oparta co najwyżej na domysłach. „Można powiedzieć, że każda biografia, mianowicie jej rodzaj poufny, ma w sobie coś z plotkarstwa”, czytamy na jednej ze stron (120). Motyw plotki jest niezwykle istotny w *Kąpielach w Lucca*. Nie będzie przesadą twierdzenie, że niemal wszystkie informacje krążące w tym utworze opierają się na pogłoskach, słowach gdzieś zasłyszanych, pochodzących „z drugiej ręki”. Ktoś opowiada o „domniemanej zbrodni” (123), inni z powodu paniki nie mogą przestać gadać (190). Nawarstwieniu pogłosek sprzyja zresztą ogólna atmosfera konspiracji – szpiegiem jest Mata Hari, podobne podejrzania padają też na dezertera (199).

Odpowiednikiem plotki na płaszczyźnie semantycznej jest mechanizm konotacji. Jej ruch – przeciwieństwo sztywnych desygnatów, ustalanych poprzez definiowanie – jest konstytutywny dla całej książki Buczkowskiego. Z poszerzonych znaczeń słów i wynikającego stąd rozluźnienia pól semantycznych nadawca i odbiorca winni korzystać w równym stopniu. O tym, w jaki sposób konotacja oddziałuje na pracę pisarską, przekonuje nas rozdział pod tytułem *Materia* (60–63). Ma on wymiar *stricte* autotematyczny: opowiada o procesie tworzenia, w którym budulcem są, mówiąc najogólniej, wszelkie elementy języka: zwroty obcojęzyczne, neologizmy, anakoluty, części mowy, cząstki zdaniowe, morfemy, sylaby itd. Autor epoki romansu, tak piętnowany przez Buczkowskiego we *Wszystko jest dialogiem*⁵¹, wykorzystałby ten materiał do budowy takich całości,

⁵⁰ Zob. R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy* [w:] *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*, pod red. J. Ziomka, J. Sławińskiego, W. Boleckiego, Warszawa 1992, s. 25.

⁵¹ Zob. L. Buczkowski, *Wszystko jest dialogiem*, Warszawa 1984, s. 45.

które cechowałyby się jasnością znaczeniową i logicznym porządkiem. Tymczasem pisarz, którego techniki poznajemy w *Materii*, kieruje się skojarzeniowością. W ten sposób konotacja objawia swój subiektywny wymiar – osobiste przekonania i doświadczenia użytkownika języka rzutują na dobierane przez niego wyrazy³².

Rozdział ten jest kluczem do zrozumienia mechanizmów, jakimi rządzi się całość *Kąpieli w Lucca*. To skojarzeniowość pcha osoby opowiadające do otwierania kolejnych wątków – jak na przykład wtedy, gdy wzmianka o Oświęcimiu („Malował ogromne postacie, podobne do lwów Milтона, wyłaniających się z gliny chaosu, jak owa dziewczyna świecąca z margla w Oświęcimiu – 22–23) prowadzi do tego, że do opowieści zostaje wprowadzony Niemiec, w dalszej części książki już nieobecny. Szczególnie podatne na wszelkiego rodzaju skojarzeniowość³³ są także imiona własne. Najczęściej odsyłają one do postaci historycznych (Szekspir, Napoleon, Trakl) – wówczas to w gestii odbiorcy leży wypełnienie tych imion treścią, to znaczy wydobywanie z pamięci takich wątków z życia tych osób, które mogą się okazać pomocne w interpretacji danych fragmentów.

5.

Interesująca nas konotacja prowadzi ostatecznie do zaburzenia osi kombinacji (metonimii), o której Roman Jakobson pisał, że jest najbardziej charakterystyczna dla prozy³⁴. By zrozumieć jej defektywność w *Kąpielach w Lucca*, należy wyjść od rozdziału zatytułowanego *Index* (14). Jako zbiór elementów tworzących książkę, umieszczony dodatkowo na pierwszych stronach tekstu, fragment ten niejako antycypuje naszą lekturę. Jego obecność porównać można do omawianej wyżej *Materii*, ponieważ wskazuje na skojarzeniowość rządzącą utworem. Na tym etapie analizy ważniejsza wydaje się jednak inna kwestia – otóż *Index* sygnalizuje nam równoważność wszystkich elementów tworzących *Kąpiele*. Przecinek, na ogół wyróżniający poszczególne elementy zbioru, sprawia tu wrażenie niewygodnego – od pewnego momentu nie porządkuje bowiem wyrażań, ale służy zdaniom wykluwającym się w obrębie rozdziału. Na jego użycie można jednak spojrzeć inaczej – wówczas okaże się, że ów znak interpunkcyjny spełnia swoje zadanie, a wszystkie całości, które wyróżnia, są wobec siebie równe, bez względu na własny ciężar semantyczny. W takim odczytaniu to „zaczeniowe równouprawnienie” dotykałoby każdego elementu wypowiedzi: od słów o tak wysokim kwantyfikatorze, jak „Był” czy „istnienie”, przez onomatopeje („fiu”, „dyr”) i latynizmy („*syntaxis ornata*”), aż po przyimki („w”, „na”), zaimki („tutaj”) i załączki zdań („miło jest”, „lękać się kogo”).

Wbrew pozorom te dwa odczytania funkcji przecinka nie są ze sobą skonfliktowane. Pierwsza interpretacja wskazywałaby na konotacyjny wymiar rozdziału; druga – na równość, do której konotacja może doprowadzić. Wspomniane równouprawnienie należy

³² Zob. R. Tokarski, *Poziomy konotacji semantycznej* [w:] *Język a kultura II*, pod red. J. Puzyniny i J. Bartmińskiego, Wrocław 1991, s. 48–50. Fragment o antropocentrycznym wymiarze konotacji.

³³ Zob. A. Cieślakowa, *Nazwa w tekście a tekst w nazwie* [w:] *Semantyka tekstu artystycznego*, pod red. A. Pajdzińskiej i R. Tokarskiego, Lublin 2001, s. 101.

³⁴ Zob. R. Jakobson, *Dwa aspekty języka i dwa typy zakłóceń afatycznych* [w:] idem, M. Halle, *Podstawy języka*, Wrocław 1964, s. 132.

rozciągnąć na całość *Kąpieli w Lucca*. W utworze tym stawia się znak równości między dłuższymi partiami, w których dostrzec można załączki narracji, i pojedynczymi frazami³⁵. Każdy z tych elementów służy bowiem tej samej sprawie: konsekwentnemu odwracaniu naszej uwagi od znaczonego i kierowaniu jej na poziom języka.

Oś kombinacji da się zachować, ale tylko na pewnych odcinkach, wewnątrz określonych sekwencji. Te natomiast, wbrew temu, co pisał Barthes, na wyższych poziomach nie znajdują integracji³⁶. Opowieści nie można więc streścić (jak chcieliby tego francuski badacz³⁷ oraz Owczarek³⁸), gdyż rdzenie – historie trzech kobiet i Kencboka – są niestabilne (patrz chociażby: status ontologiczny postaci) i obudowane rozszerzeniami do tego stopnia, że w pewnym momencie przepadają w toku wszechobecnego mówienia. Zasadniczą funkcję pełni w tym procesie konotacja, która nieodwracalnie rozsuwa opowieść, wprowadzając nowe wątki i prowokując czytelnika do ich wielokrotnej interpretacji. Jeśli więc można mówić o uruchomieniu osi sekwencji (metafory) kosztem osi kombinacji, to w tym właśnie sensie – zaburzeniu ciągłości i spójności towarzyszy pogłębienie poszczególnych fragmentów, ich podatność na wiele odczytań.

Tym samym niczym echo powracają słowa Eco: „Porządek stał się współobecnością różnych porządków. Każdy z nich zależy od jakiegoś naszego wyboru”³⁹. Wybory te – dokonywane na osi metafory – mają w sobie coś z niekończącej się lektury, ponieważ, jak głosi ostatnie zdanie *Kąpieli w Lucca*: „I ani śladu, żeby ktoś się domyślił” (206). Prawda „dzieła zamkniętego” nie obowiązuje w „dziele otwartym”. Interpretacyjne śledztwo zatacza koło.

Summary **The Opening and the Error.** **On Leopold Buczkowski's *Kąpiele w Lucca*.**

The article discusses Leopold Buczkowski's *Kąpiele w Lucca* as an example of what Umberto Eco's has called an „open work”. Buczkowski encourages the reader to explore a variety of reading procedures by drawing his attention to the errors in the text's syntax, plot and construction of characters. Therefore *Kąpiele w Lucca* can be interpreted as an autothematic or linguistic novel, in which deals with the condition of literature rather than to tells a coherent and logical story.

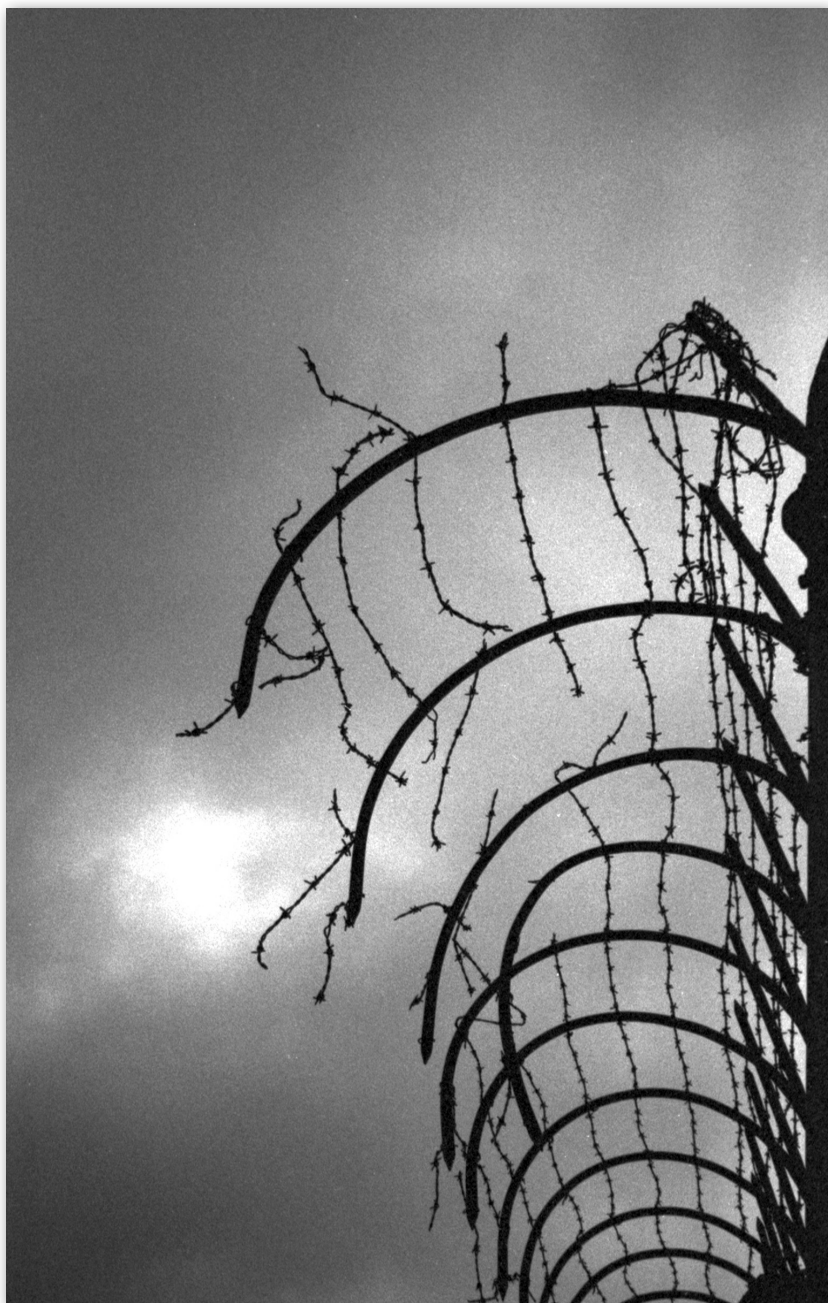
³⁵ R. Nycz, *Tekstowy świat...*, op. cit., s. 204.

³⁶ R. Barthes, *Wstęp...*, op. cit., s. 51.

³⁷ Ibidem, s. 50.

³⁸ Owczarek sugeruje możliwość streszczenia wtedy, gdy pisze o spójności *Kąpieli w Lucca*. Zob. B. Owczarek, op. cit., s. 26.

³⁹ U. Eco, *Poetyki...*, op. cit., s. 143.



Piotr Wrzosek, *Fotografia*