

Sławomir Baryła

Poza konwencja : poszukiwania artystyczne w prozie Leopolda Buczkowskiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 90/3, 71-93

1999

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

SŁAWOMIR BURYŁA

POZA KONWENCJĄ

POSZUKIWANIA ARTYSTYCZNE W PROZIE LEOPOLDA BUCZKOWSKIEGO

Jedna z najradykałniejszych w powojennym piśmiennictwie polskim i najbardziej konsekwentnych kampanii krytykujących kulturę przeprowadzona została przez Leopolda Buczkowskiego na stronicach dziennika z czasów okupacji. W wydanym w niepełnej formie diariuszu pisarza – dotychczas ukazały się dwie z trzech jego części: *Grząski sad* i *Powstanie na Żoliborzu*¹ – opowiadającym o losach autora na Wołyniu i w powstańczej Warszawie, żywioł demaskacji, drwiny zdaje się swym zasięgiem obejmować każdy element świata przedstawionego. W rzeczywistości zdegradowanej wojenną pożogą nie zostaje z wielkich mitów kultury europejskiej nic poza szyderczo wykrzywioną twarzą diarysty. „*Piatiletka Nagana*” rozprawiła się z mrzonkami o osłonie cywilizacyjnej, jaką miały pełnić filary tradycji śródziemnomorskiej wobec takich zjawisk, jak XX-wieczny totalitaryzm w jego odmianach czerwonej i brunatnej. Nie powinien zatem dziwić fakt, że lektura tego tekstu nasuwa podejrzenia o nihilistyczną drwinę przyświecającą myśli pisarza. Na posądzenia o nihilizm, „bełkot formalny” narażone były także inne jego dzieła, szczególnie zaś te z późniejszego okresu twórczości². Wykazanie błędności tych sugestii wymaga spojrzenia z perspektywy całości literackiego dorobku autora *Czarnego potoku* na zagadnienie wyboru formy i związanej z tym problematyki istnienia wartości w tekście, rekonstrukcji struktury myśli krytycznej Buczkowskiego i – w dalszej kolejności – ujawnienie pozytywnych składników jego światopoglądu. Tymczasem przyjmujemy wstępnie założenie, iż demaskacja, drwina – zasadnicze cechy diariusza pisarza – nie stanowią bynajmniej celu, do którego zmierza podjęta przez niego krytyka. Czynimy to ze świadomością, że, jak pisano, wiele wskazuje na to, iż powieści Buczkowskiego to „uparte drążenie kręgów ciemności – bez nadziei znalezienia światła”³. Spróbujmy zrekonstruować wypracowaną przezeń poetykę i sposoby ujawniania wartości w tekście. Myśl etyczna Buczkowskiego wymaga rozpatrzenia powiązanych z nią sądów na temat koncepcji pisarza, człowieka, świata. Nasze poszukiwania wartości w literackim uniwersum twórcy *Doryckiego krążanku* roz-

¹ L. Buczkowski: *Grząski sad*. „Ex Libris” 1994, nr 57; *Powstanie na Żoliborzu*. „Regiony” 1992, z. 3/4.

² Zob. S. Buryła, *Proza Leopolda Buczkowskiego – niepokoje i obawy krytyków*. „Ruch Literacki” 1999, nr 1.

³ J. Pieszczechowicz, *Kręgi ciemności*. „Miesięcznik Literacki” 1968, nr 9.

poczniemy od ukazania jego przekonań dotyczących sensu i roli sztuki oraz sposobu „zaśrubowywania” świata w materii słowa.

Autonomia twórcza

Badacze, którzy konsekwentnie interpretują dzieła Buczkowskiego w duchu poetyki ekspresjonizmu i naturalizmu⁴, zdają się zupełnie nie brać pod uwagę wypowiedzi samego pisarza. Tradycję takiej wykładni zapoczątkował – wolno przypuszczać – Kazimierz Wyka recenzją *Wertepów*⁵. Jeśli jednak w debiutanckiej powieści Buczkowskiego tendencje ekspresjonistyczne i naturalistyczne (przynajmniej na płaszczyźnie ich tekstowej realizacji) dadzą się wyróżnić i nazwać, to mówienie o nich przy okazji późniejszych utworów samotnika z Konstancina jest zabiegiem wątpliwym. W *Prozie żywej i Żywych dialogach* Buczkowski wiele miejsca poświęca komentowaniu własnych tekstów. Naturalizm jako przejaw „estetyzatorskich” działań pisarzy współczesnych został w nich jednoznacznie odrzucony: „Werystyczny obrazek mi nie odpowiada. Po kubistach jeszcze babrać się w naturalizmie” (WD 34)⁶. Negatywnej ocenie podlega również amerykański behawioryzm: „Behawioryści są straszni, dadzą trochę obscenów i to już jest według nich mocne” (WD 35). I wreszcie ekspresjonizm: „O mnie mówią, że jestem ekspresjonista. Dezinformacja i koniec” (PŻ 89). Upór i zaciętość, z jakim część krytyków pisze o utworach Buczkowskiego, będących – według nich – typową egzemplifikacją techniki ekspresjonistycznej, pozwala na użycie jeszcze jednego przymiotnika.

W powieściach typowych mało który autor nie epatuje, a z epat mało co może wynikać. Potrzeba epatowania, która jest przemożna, zabija prostotę, robi jej nakładkę w postaci fałszu, fałszerstw. [PŻ 70]

Niewystarczalność każdej z trzech wymienionych technik artystycznych do analizy *Grząskiego sadu*, *Powstania na Żoliborzu*, jak również późniejszych dzieł Buczkowskiego można wykazać odwołując się do wypracowanej przezeń koncepcji „powieści-dokumentu”. Zgodnie z jej wymogami dominantą artystyczną w utworze winna być zasada wielopłaszczyznowości w opisie świata. Oznacza to komponowanie dzieła w oparciu o takie kategorie, jak kontra-

⁴ Najobszerniejszą pracą dotyczącą twórczości Buczkowskiego utrzymaną w duchu interpretacji ekspresjonistycznej i naturalistycznej jest książka T. Błażejewskiego *Przemoc świata. Pisarstwo Leopolda Buczkowskiego* (Łódź 1991). Czytelnik znajdzie w niej nazwiska innych krytyków, którzy dzieła samotnika z Konstancina omawiali w tej samej tradycji o Błażejewski.

⁵ K. Wyka, *Książki o wsi. W: Pogranicze powieści*. Wyd. 2, poszerzone. Warszawa 1974. Krytyk tak pisał o ekspresjonistycznej stylistyce *Wertepów*: „Wypadek Buczkowskiego przylega do tego prądu, ale schematycznie wcisnąć się weń nie daje. Przedstawia jego specjalną odmianę: malarsko-kolorystyczną i sarmacką. Malarską w tej mierze, że umiejętność planowania krajobrazów i scen w innym porządku, aniżeli nakazuje statystyczny opis, nadaje tej książce aureę niewątpliwie patetyczną. Przesłania jej okrucieństwo. Sarmacką w tej znów mierze, że typowe dla tradycyjnej polskiej prozy zapychanie wszystkich luk w wiedzy o świecie obserwacjami zmysłowymi Buczkowski opanował pierwszorzędnie” (s. 308–309). Dla Wyki Buczkowski reprezentował poetycką odmianę ekspresjonizmu, mało znaną literaturze krajowej.

⁶ Stosuję następujące skróty odnoszące się do tekstów L. Buczkowskiego: CP = *Czarny potok*. Warszawa 1986; DK = *Dorycki krążanek*. Wyd. 3. Kraków 1977; PN = *Powstanie na Żoliborzu*. „Regiony” 1992, z. 3/4; PŚ = *Pierwsza świętość*. Wyd. 2. Kraków 1978; PŻ = *Proza żywa*. Bydgoszcz 1986; WD = *Wszystko jest dialogiem*. Warszawa 1984. Ponadto: ŻD = L. Buczkowski, Z. Trziszka, *Żywe dialogi*. Bydgoszcz 1989. Liczby po skrótach wskazują stronicę.

punkt, prawo dwóch postaci. Funkcjonujące w tekście całości o proveniencji ekspresjonistycznej i naturalistycznej są efektem metody artystycznej, a nie ekspresjonistycznego lub naturalistycznego światopoglądu. Metoda ta nakazuje sięganie do różnych tradycji gatunkowych i stylistycznych oraz zestawianie ich ze sobą na zasadzie kontrapunktu, by – obok intencji polemicznych – uzyskać dysonans, kluczową kategorię estetyczną w dzienniku pisarza. Pośrednio za przedstawioną przez nas tezę przemawia znana niechęć Buczkowskiego do wszelkich konwencji literackich. Krytycy niejednokrotnie zwracali uwagę, że ważną cechą osobowości twórczej autora *Doryckiego kruzganku* jest bunt przeciwko obowiązującym normom pisania. Fakt ten podkreśla m.in. jeden z największych entuzjastów jego talentu – Zygmunt Trziszka⁷. Znamienna dla Buczkowskiego była również wrogość wobec dokonywanych przez krytyków klasyfikacji literatury (zob. m.in. PŻ 236). Szczególnie niechętnie pisarz odnosił się do tego typu prób podejmowanych w stosunku do własnych utworów. Ci nieliczni artyści, z którymi się utożsamiał – wśród nich Céline, Beckett, Dostojewski, Pilniak – nie reprezentowali w swych dziełach ani naturalistycznej, ani ekspresjonistycznej optyki. Każdy z nich tworzył raczej indywidualny styl, przekraczający podziały klasyfikacyjne.

Autonomię twórczą Buczkowskiego, jego duchową i artystyczną odmienność dodatkowo uwypuklają rola i miejsce doświadczenia wojennego w pisarstwie samotnika z Konstancina. Auschwitz dla autora *Pierwszej świetności* określa istotną cezurę w rozwoju literatury, wskazując dobitnie na konieczność gruntownego przebadania jej ograniczeń i możliwości eksperymentatorskich.

Wojenne wydarzenia przewróciły świat do góry nogami i to, co po nich przyszło, zmieniło zupełnie naszą umysłowość. Jesteśmy zupełnie innymi ludźmi niż ci sprzed epoki pieców, niż ci, co nie przeszli przez ciemną noc okupacji. *Dolce et decorum...* To już nie ta sama słodycz umierania.

Nową formę otrzymaliśmy. A na tym tle mamy zachowawczą powieść. [WD 10]

Próba wytłumaczenia wojennego piekła przy użyciu formy istniejącej, uprzedniej wobec czasów pogardy, byłaby rodzajem zgrzytu między przedmiotem opisu a techniką wykonania. Z tych też względów Buczkowski zbliża maksymalnie utwór powieściowy do piśmiennictwa faktu⁸. Rezygnuje z jakiegokolwiek komentarza odautorskiego.

Czasy pogardy to również punkt, który wyznacza ostateczny kres powieści mieszczańskiej. Wspólnie z Adornem twórca *Czarnego potoku* za właściwy sztuce po Oświęcimiu uważa dysonans jako środek ekspresji artystycznej. Nowoczesna sztuka może przejawiać się już jedynie „w zdolności stawiania oporu”. „Więcej rozkoszy – powiada współczesny filozof – daje dysonans niż konsonans”⁹. Dysonans antycypuje brzydotę¹⁰, która przejmując funkcję moralnego oskarżyciela rzeczywistości¹¹. W dzienniku Buczkowskiego brzydota, deformacja denuncjują świat w imię etyki. Zatem to, co zostało z estetyki

⁷ Z. Trziszka, *Dialog mówiony i pisany*. ŻD 64: „I rzeczywiście, bunt przeciwko zastanym konwencjom i układom jest główną cechą osobowości Leopolda Buczkowskiego. Cała bowiem twórczość tego pisarza jest zerwaniem z konwencją”.

⁸ Zob. E. Kasperski, *Leopold Buczkowski – Kres Kresów*. W zb.: *Kresy w literaturze polskiej*. Red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski. Warszawa 1996, s. 217.

⁹ Th. W. Adorno, *Teoria estetyczna*. Przełożyła K. Krzemieniowa. Warszawa 1994, s. 75.

¹⁰ Adorno (*ibidem*, s. 85) używa następującego sformułowania: „Dysonans jest technicznym terminem recepcji przez sztukę tego, co estetyka, jak też naiwność nazywa brzydota”.

¹¹ Zob. *ibidem*, s. 90.

wyrugowane, powraca jako etyczne i – paradoksalnie – okazuje się ratunkiem dla sztuki.

W *Powstaniu na Żoliborzu*, a jeszcze częściej w *Grzańskim sadzie* mówi się o zamiarze nakręcenia filmu, który miałby przedstawiać grozę kataklizmu dziejowego. Taki film nigdy nie powstał, jednak w tekście dziennika wyraźnie widoczna jest inspiracja językiem właściwym temu gatunkowi sztuki. Powracające co pewien czas w notatkach diarysty nawiązania do projektu napisania scenariusza pt. *Grzański sad* mają znaczenie nie tylko jako zapowiedzi przyszłych działań twórczych. Stanowią figurę kompozycyjną dziennika znajdując swe potwierdzenie w luźnej, poszarpanej konstrukcji przypominającej scenariusz przygotowywany do realizacji.

W dziele Buczkowskiego panuje straszliwy natłok najrozmaitszych sytuacji, spraw i wypadków o różnym stopniu ważności, które przez chwilę istnieją przed naszymi oczami i szybko ustępują miejsca innym. Wewnętrzna dyferencja świata przedstawionego zdaje się jedynie powielać różnorodność wojennej rzeczywistości. Gdyby więc postawić pytanie, w jakim celu twórca ucieka się do techniki filmowej (oprócz scenariusza dziennik operuje także poetyką montażu), odpowiedź nasuwałaby się wręcz z naiwną oczywistością: by móc wiernie skopiować oglądaną rzeczywistość. Czy jednak jest to odpowiedź wystarczająca?

W liście do żony pisarza Marian Kratochwil – wieloletni i oddany przyjaciel Buczkowskiego (wspominany jest m.in. w *Grzańskim sadzie*) – analizuje osobowość i wyobraźnię autora *Czarnego potoku*. Zdziwiająco, że – podobnie jak wcześniej Jerzy Stempowski¹² – również i on stwierdza: „Poldek był przede wszystkim Poetą”. Autonomiczną wyobraźnię Buczkowskiego cechowała wizyjność, brak skrępowania obowiązującymi regułami tworzenia. Mocą tej nieokiełznanej wyobraźni zapełniał całe obrazy fikcyjnymi postaciami i sytuacjami tak przekonywająco, że odbiorca traktował je jako mające miejsce w świecie realnym. Zauważa Kratochwil:

Rzeczywistość to było dla Niego czymś [!] drugiej klasy, można było rzeczywistości zadać kopniaka w tyłek, gdy coś Mu tam nie odpowiadało. Miał cudną wyobraźnię, a ta dyktowała mu „poprawki”. Ten Jego świat był pełen poprawek i ten zdeformowany świat – stawał się czymś nie do odwołania¹³.

Uwagi Kratochwila poświadczą powtarzane wielokrotnie przez Buczkowskiego zdanie, iż kreacjonizm jest jedynym ratunkiem dla współczesnej sztuki (PŻ 42). W praktyce pisarskiej będzie to zawsze balansowanie między wyniesioną z młodości fascynacją autentyzmem, ludowością a wrażliwością twórczą, która zmierzała w kierunku niczym nie ograniczonego aktu twórczego¹⁴. Tadeusz Buczkowski, syn pisarza, w liście do mnie datowanym 12 IV 1998 również wspomina cechującą ojca „swobodę wyobraźni”, która punktu odniesienia

¹² Zob. *Listy Jerzego Stempowskiego do Leopolda Buczkowskiego*. „Regiony” 1992, nr 3/4, s. 25: „Nie wiem, czy słusznie krytycy i *cymini sectores* widzą w Panu autora antypowieści, wynalazcę procederów technicznych. Spekulacje ich zaciemniają rzecz być może najważniejszą, mianowicie, że Pańska proza ma charakter liryczny, że jest głęboko wzruszona i wzruszająca”.

¹³ *List Mariana Kratochwila do Marii Buczkowskiej*. Jw., s. 34.

¹⁴ Zob. Z. Trziszka, *Zmagania z diabłem – powieścią*. W: *Mój pisarz*. Warszawa 1979, s. 98.

szukała w samej sobie i we wrażeniu słuchacza. Potwierdzeniem i jednocześnie wynikiem kreacjonistycznych zdolności pisarza było zamiłowanie do kolażu¹⁵, nasilające się z każdym kolejnym dziełem twórcy *Kamienia w pieluszkach*.

Słusznie pisał krytyk o irracjonalności wyobraźni Buczkowskiego, który stając przed podobnym zadaniem jak Homer – ukazania zagłady miasta – rozstawił imię Brodów, tak jak ten pierwszy starożytną Troję¹⁶. Wielki poeta wprowadzał jednak interwencję Olimpijczyków. Buczkowski tak nie postępuje. Zniszczenie Troi wykracza poza zdolności rozumienia Homera, który próbuje zrationalizować to, co opowiada, usensownić. Narrator dziennika nie zamierza czynić przejrzystym świata, który przestał być logiczny i zrozumiały. „Dlaczego czytelnik ma mnie rozumieć? Ja sam nic z tego nie rozumiem. Stoję jak św. Jan na wyspie Patmos i widzę. Kto szuka rzeczy jasnych i zrozumiałych, niech czyta Moliera”¹⁷. Buczkowski rejestruje przerażenie, które wymyka się sferze mitu. „Nagość przerażenia” – nic więcej. Autor *Czarnego potoku* w przeciwieństwie do literatury martyrologicznej nie odwołuje się do pocieszenia, jakie daje metafizyka. „Bez Boga i bez pieniędzy” – oto perspektywa, która jest mu bliska¹⁸.

Pisarz odrzuca więc naiwne kopiowanie rzeczywistości. Zamiast tego mocą autonomicznej wyobraźni powołuje do życia nową rzeczywistość. Jednak w żaden sposób ów „nowy świat” nie może być identyfikowany z fantazjowaniem. Kategoria dokumentu, tak znacząca dla autora *Czarnego potoku*, dowodzi przecież czegoś zupełnie odmiennego. Podobnie rzecz się ma ze stawianym często przez pisarza wymogiem autentyczności. Odejście od wiernego naśladowania przedmiotów, zdarzeń, od wypracowanych przez powieść europejską tradycyjnych metod przedstawiania zjawisk jest, jak w wielu innych przypadkach w tej prozie, motywowane najciemniejszymi stronami historii XX wieku – Zagładą, tragedią obozów koncentracyjnych. Wydaje się wszakże, iż nie jest to jedyne wytłumaczenie tego faktu. Nieufność wobec łatwej sztuki opowiadania zdarzeń mogła mieć swoje korzenie również w obserwacjach, jakie poczynił twórca w „wertepowym świecie”, i nie musi się w sposób konieczny wiązać z wydarzeniami wojennymi. Jest to dyspozycja pisarska, która pojawiła się już w przedwojennej opowieści o życiu Huka i Tomka Szeremety. Buczkowski postrzegał złożoność i wielowarstwowość świata. W rozmowie z Trziszką wyznawał:

Gdybyśmy chcieli las opisać, bo las ten nas niepokoi.

To jest las. Wchodzimy, a już przed nami rzeczywistość tam została poklasyfikowana: to jest buk, to dąb, to poziomki, to maliny, podgrzybki, dzieciół zielony. Ale głupstwem by było jeszcze raz tak opisywać las. [...]

¹⁵ Buczkowski zainteresowanie kolażem tłumaczył atmosferą stron rodzinnych, w jakich wyrastał. „Te moje skłonności do kolażu, także w otoczeniu domowym. O, to także wyniosłem ze wsi, które otaczały mój rodzinny Podkamień. W ramach każdego obrazu, przeważnie świętego, powiedzmy świętej Teresy, ludzie zatykali różne obraziki, a tam obrazek z odpustu w Podkamieniu, z Milatyna z odpustu, z Werchoburza, ze Złoczowa, z Pieniek i z Wetełki [...]” (PŻ 94).

¹⁶ Zob. *Listy Jerzego Stempowskiego do Leopolda Buczkowskiego*, s. 25.

¹⁷ J. Stempowski, *Kaprysy kosmiczne i ich konsekwencje literackie. Trzy powieści Leopolda Buczkowskiego*. W: *Szkice literackie*. Wybór i opracowanie J. Timoszewicz. T. 2. Warszawa 1988, s. 122.

¹⁸ Zob. *Otwarcie depozytów. Z prof. Marią Janion rozmawia Sławomir Buryła*. W: M. Janion, *Plac generała. Eseje o wojnie*. Warszawa 1998, s. 289.

Ale artysta w lesie? Tylko nie świntuch. Naturalista! Takiego nie wpuszczymy! [PŻ 50; podkreśl. S. B.]

Do tego dochodziła świadomość przemian w malarstwie i muzyce współczesnej (zob. PŻ 68). Pisarz doskonale łączył eksperymentatorstwo z zainteresowaniami różnymi odmianami sztuki. Rzeźbił, malował, rysował, tworzył muzykę inspirowaną zwórczością Johna Cage'a¹⁹. W praktyce i w teorii był zwolennikiem sztuki interdyscyplinarnej (PŻ 29).

Jest to proza intelektualna. Od czytelnika wymaga się zaangażowania: „istotą rzeczy jest to, by czytelnik dotykający naszej prozy odczuwał satysfakcję ze swego intelektu” – stwierdza Buczkowski (PŻ 86). Za niepowodzenia w zrozumieniu tekstu odpowiedzialny jest również odbiorca. *Sartor resartus* przynosi następującą rekapitulację wywodów Profesora:

Tedy, odważny czytelniku, idźmy naprzód do zwycięstwa lub przegranej. Idąc naszym tropem, w przypadku zwycięstwa podzielisz z nami sukces, zaś w przypadku niepowodzenia przyczynisz się do tego, że nie wyłącznie na nas spadnie cała odpowiedzialność za porażkę. [WD 247]

Odbiorca zatem współtworzy sensy dzieła w znaczeniu najzupełniej wymiernym i konkretnym. Czyni się go też współodpowiedzialnym za powieść i jej losy w świadomości społecznej, za to, jak zostanie przyjęta i czy będzie zrozumiała.

Kształt formalny utworów Buczkowskiego jest zjawiskiem niepowtarzalnym, autonomicznym, tylko jemu właściwym. Również i w tym wypadku chciał on być, i był, „samoswój”. Stworzył nową „fakturę pisma”. Organizowały ją w takim samym stopniu tradycja literacka, jak eksperymentatorskie zapędy. Weryzm oraz przez całe życie towarzyszące Buczkowskiemu – a szczególnie charakterystyczne dla wczesnej jego twórczości – dążenie do zapisania biologiczności istnienia przenikały się z techniką kolażu, fascynacją poetyką scenariusza filmowego, montażem. Buczkowski konstruuje swoje utwory tak, jakby to były zaledwie notatki do dzieła²⁰. Pisarz tworząc powieści-dokumenty dysponuje jedynie strzępami informacji, luźnymi, nie powiązаныmi materiałami, które skrzętnie gromadzi do dzieła mającego powstać w przyszłości. To, co posiada, to niewiele więcej niż projekt przyszłego *opus magnum*²¹.

Technika pisarska, której kluczowymi wyznacznikami są niepełność, wyrywkowość, fragmentaryczność, staje się korelatem widzenia historii. Przeszłość dociera do nas w okrucinach, w wyizolowanych opisach, które rzadko układają się w zbiór powiązanych ze sobą wydarzeń.

Historię widzimy w przeblyskach. Czy będzie to major, czy krajobraz po bitwie, czy życie kochanki, czy batalion w kartoflisku – wszystko w przeblysku: drzewo, niecki, fasola na progu, owszem, nawet pończochy, ruch chwilowej namiętności – wszystko to rzuca się w oczy w nagłym błysku. Nie ma sposobu na objęcie całego widoku. [PŚ 163]

Paweł Dybel w recenzji *Kamienia w pieluszkach* próbuje nakreślić stosunek Buczkowskiego do dziejów. Wyłuszcza najpierw rozumienie historii, od które-

¹⁹ Zob. ciekawy szkic A. Wiedemanna *Miejsce i rola muzyki w twórczości Leopolda Buczkowskiego* („Teksty Drugie” 1997, nr 1/2).

²⁰ Zob. S. Sterna-Wachowiak, *Notatki do dzieła*. „Twórczość” 1980, nr 1.

²¹ Zob. S. Sterna-Wachowiak, „Poszukiwanie pola kuli”. *Wokół prozy Leopolda Buczkowskiego*. „Odra” 1985, nr 10.

go dystansuje się twórca *Czarnego potoku*: ciągłości zdarzeń układających się linearnie w czasie, powiązanych przyczynowo-skutkowo²². Takie ujęcie przeszłości nie tylko koresponduje z mechanizmem pamięci, ale także odsyła do istotnych pytań filozoficznych, z których najważniejsze dotyczy wątpliwości, czy sens, cel zdarzeń warunkuje logiczność opartą na zasadzie sformułowanej przez Demokryta. Być może też ostateczną przyczyną zjawisk rządzi przypadek. Powieści Buczkowskiego konstruuja obraz dziejów, których istota nie jest dostępna poznaniu racjonalizującemu. Sens historii nie musi, wedle pisarza, być powiązany z rozumnością, może kryć się w chaotyczności, niespodziance i jako taki pozostawać nieodgadnioną tajemnicą. Niewykluczone, że pamięć, która często kieruje się swobodnym wynikaniem zjawisk, streszcza właśnie ową ukrytą zasadę świata.

Zauważmy również, że nakreślony tu sposób widzenia historii nie jest jedynie wynikiem refleksji wywołanej katastrofą ostatniej wojny. Sięga on o wiele głębiej – mianowicie do tego, jak artysta postrzega rzeczywistość. Już w powstałych w okresie Dwudziestolecia międzywojennego *Wertepach* pisarz wskazał podstawowe wykładniki literackiej percepcji świata, którym pozostał wierny do końca twórczości. Buczkowski relacjonuje wydarzenia rapsodycznie i wrywkowo. Przygody bohaterów jego debiutanckiej powieści prezentowane są w jakimś jednym epizodycznym momencie życia. Ludzie i wydarzenia pojawiają się na chwilę przed oczyma czytelnika i odchodzą w krainy równie nieznane jak ta, z której przyszli. Znaki zapytania, niedopowiedzenia wokół postaci, sytuacji, a także wątpliwości, które mnożą się zgodnie z chronologią utworów Buczkowskiego, sytuują odbiorcę w swoście pojętej funkcji obserwatora.

Autor *Czarnego potoku* nie poszukuje przyczyn ni wyjaśnień. Jego dzieło odbija świat i ludzi bez woli ingerencji. [...] Poprzestając na zapisie czynów i gestów, pisarz sprowadza czytelnika do roli świadka, namawia go nie do interpretowania czy rozumienia zjawisk, ale do przyjęcia postawy baczного obserwatora²³.

Cecha naszego umysłu, która sprawia, że ogarniamy tylko fragment, niewielką część świata, nie jest zresztą dla pisarza powodem do rozpaczy. Przeciwnie, fakt, że nie cała rzeczywistość dana nam jest w doświadczeniu życiowym, ale jedynie jej część, ma dobrotliwy wpływ na psychikę człowieka. Każdy z nas posiada bowiem tylko pewien ograniczony próg odporności na przeżycia negatywne, którego przekroczenie okazuje się zabójcze dla jednostki²⁴. Takim samym dobrodziejstwem dla człowieka jest umiejętność zapominania. Pamięć w utworach Buczkowskiego jest więc wartościowana w sposób ambiwalentny: obok słynnego zdania „Ty spiszesz wszystko”, w którym literackiej sztuce zapamiętywania, utrwalania w słowie przeszłości przyznaje się funkcję moralnego osądu historii, pojawia się inne rozumienie roli pamięci, wydobytające jej groźną naturę. „Większość ludzi ocalonych nie pojmie tego, co to znaczy dźwigać ze sobą pamięć tych strasznych rzeczy” (DK 199).

²² P. Dybel, *Historia zwielokrotniona*. „Kultura” 1979, nr 2.

²³ Błażejewski, *op. cit.*, s. 45.

²⁴ Zob. DK 177: „Być może, że każdy człowiek ma dla siebie swoją miarkę przeżyć, które mu są od kołyński przeznaczone. Ale są przeżycia, które przenoszą zwykłą miarę – są ciosem i powalają na ziemię”.

Moralistyczne zakorzenie

Przy całej zaciekłości, z jaką twórca *Powstania na Żoliborzu* i *Grząskiego sadu* atakuje filary europejskiej cywilizacji, uderza dająca się odczytać z tekstu dziennika jakaś irracjonalna wiara — biorąc pod uwagę skalę opisywanego zniszczenia — w uniwersalną wartość przekazu artystycznego. Jest to przeświadczenie o sensie pisarstwa wbrew temu, co się widzi, wbrew własnym przemyśleniom na ten temat, na przekór ogarniającej człowieka rozpacz z bezsilności wobec wszechpotężnego zła. Diarysta musiał pokonać w sobie podwójny rodzaj lęku: przed śmiercią (*Powstanie na Żoliborzu* rodziło się bowiem w ogniu toczonych walk) oraz przed apatią i popadnięciem w nihilizm. Wywodzący się z dziennika wojennego, a wielokrotnie powracający w powojennych dziełach pisarza motyw ratowania dziedzictwa kultury tym bardziej uświadamia nam siłę zakorzenia aksjologicznej perspektywy w świadomości twórczej Buczkowskiego. W *Powstaniu na Żoliborzu* na wpeł przytomny z głodu i przeżycia narrator troszczy się o zabezpieczenie i uchronienie przed zniszczeniem jakiegoś dzieła malarskiego czy literackiego. Jeśli sam nie jest w stanie tego zrobić, powierza wykonanie zadania innym. Być może, owa wiara w siłę słowa najdobitniej została wyeksponowana w przekonaniu autora, że dziennik, świadectwo zbrodni, rzuci kiedyś w twarz oprawcom. Również i ten motyw z diariusza jest kontynuowany w późniejszych powieściach-dokumentach:

Jedyna nadzieja [...] w filmie, nakręcimy go wbrew tym szujom obersztumfirera Warzoka. Rzuci się tym filmem kiedyś w twarz kaprysowi kosmicznemu [...]. [DK 70]

Pisarz, który w *Grząskim sadzie* i *Powstaniu na Żoliborzu* tak zaciekle polemizuje z tradycją romantyczną poprzez nieugięte przekonanie o sprawczej mocy słowa, okazuje się spadkobiercą romantycznego wieszcz²⁵. Zbierana dokumentacja, wykonywane szkice, rysunki walczących, czynione notatki o sytuacji materialnej mieszkańców Warszawy, to wszystko ma stanowić materiał dowodowy i wraz z uratowanymi dziełami sztuki współtworzyć akt oskarżenia. Oczywiście konieczna była również nadzieja przechodząca w pewność, że koszmar kiedyś się skończy i nadejdzie dzień, w którym można będzie osądzić zbrodniarzy. W przeciwnym razie jaki sens miałyby wspomniane zabiegi narratora dziennika?

Drwina, ukryta ironia — określające w poważnym stopniu stylistykę dwóch części dziennika wojennego — zatrzymują się przed bohaterstwem i odwagą walczących. Jeśli pamiętamy o furii, która często kieruje myślami diarysty, takie wyjątki tekstu jak cytowany poniżej mogą budzić zdziwienie swą odmiennością:

Wszędzie i zawsze są nasze dziewczęta, te naprawdę dzielne. Ratuja, bandażują, zastrzyki, łączność! itd. Całują rannych chłopaków, szepcą w ucho: „trzymaj się, moje kochanie!” We wszystkich momentach one, nasze dziewczęta, chyba wszyscy kochamy te bezwzględnie oddane pracowniczkę, bojowniczkę!

Pomnik dla dziewcząt z Aka! — [PN 7]

Nie jest to przykład odosobniony:

Ciężka praca naszego żołnierza Aka, nie można jej porównać z niczym w dziedzinie powstań, wojska i mitręgi ludzkiej. [PN 14]

²⁵ Zob. *O dzienniku Leopolda Buczkowskiego. Z Zygmuntem Trziszka rozmawia Sławomir Buryła*. „Kresy” 1997, nr 4.

W jednym i w drugim przypadku odwaga i poświęcenie młodych obrońców Warszawy przeciwstawione zostają tchórzostwu i bezczynności Europy. Bohaterstwo, zdolność wypowiedzenia wojny złu to cechy, które oddają także postawę członków partyzanckiego oddziału w *Czarnym potoku* i *Doryckim krążanku*.

Mając świadomość łatwości przekroczenia granicy moralnej w sytuacjach skrajnych, jakie stwarza wojna, wymienności ról kata i ofiary, Buczkowski nie gloryfikuje względności norm etycznych. Powieści-dokumenty upoważniają raczej do sformułowania tezy zupełnie odmiennej – o kategoryczności decyzji moralnych. Konieczność zachowania norm etycznych w utworach autora *Doryckiego krążanku* nabiera charakteru bezwzględego „nakazu”, staje się rodzajem imperatywu, którego przekroczenie oznacza upadek duchowy człowieka. „Ja ci powiem, człowiek musi surowo traktować swoje obowiązki, bo inaczej się zawali” (CP 238). Nie istnieją rozstrzygnięcia dwuznaczne, wątpliwe. Daje temu wyraz ksiądz Bańczycki w rozmowie z Geilem: „Powiedzmy sobie otwarcie: ty jesteś szpicel. I już. Chaotyczny moralnie, rzeszotowaty w sumieniu” (CP 140). Dodajmy jedynie, że o dramatyzmie wyborów sumienia decyduje m.in. owa łatwość, z jaką wступujemy na drogę zła. Imperatyw moralny przebijający z kart powieści Buczkowskiego, mający bezwzględny i kategoryczny charakter, jest osłabiony wątpliwościami, jakie mogą zrodzić się w umysłach walczących partyzantów pod wpływem takich oto słów: „Jesteście uzbrojeni, ale czy jesteście naprawdę tymi ludźmi, którzy mogą być komuś potrzebni?” (DK 63). Nie oznacza to w żadnym stopniu zakwestionowania sensowności istnienia paradygmatu etycznego. Jest raczej kolejnym dowodem dramatyczności wyborów dokonywanych przez bohaterów prozy Buczkowskiego. Jasność sytuacji moralnych mącą także sprzeczne opowieści, jakie krążą po okolicy o Szeruckim, Wąskopyskim, Algo. Dla jednych są oni grupą ludzi walczących ze zgrają bandytów z kripo, dla innych koniokradami, a być może nawet kolaborantami. Postaci *Czarnego potoku*, *Doryckiego krążanku*, *Pierwszej świetności* nie znajdują żadnego oparcia dla swych decyzji w społeczeństwie. Pozostają im wyroki sumienia.

Opowiedzenie się Buczkowskiego po stronie wartości każdego życia, prawdy, solidarności międzyludzkiej widać też wyraźnie w sposobie prezentowania postaci katów. Autor *Czarnego potoku* przedstawiając agenta gestapo, mazureńca czy konfidenta używa określeń pejoratywnych. Wykazuje tu tyle samo inwencji językowej co w przypadku skatologicznej krytyki kultury europejskiej i romantycznego wzorca w tradycji polskiej. Na kartach dziennika pojawiają się więc często używane przez diarystę określenia: „gestapuś”, „szpicel”, „szpiculek”, „bandyta”, ale też „łotr”, „zbrodniarz”, „bydlę”, „sukinsyn”, „wyjebek niemiecki”, „hołodryga”, „niedoskrobek”, „szuja”. Niemieccy wywiadowcy i kolaboranci nazywani są też niekiedy „hołotą” lub „zgrają”. Pisarz wydobywa cechy negatywne przez porównania łączące odrażający wygląd z duchową degrengoladą. Oto krótki opis Bulca, występującego się Niemcom, człowieka, który przesiąkł do cna faszystowską propagandą, zwulgaryzowanym socjodarywinizmem: „Ten Bulc ma wielki brzuch na cienkich nogach. Polska karmiła tych buldogów” (CP 44). W innym miejscu zaś: „Tombak całą siłą dławił w sobie wstręt do tego straszego i zbydlęconego człowieka” (CP 30). Takich wypowiedzianych wprost ocen moralnych w utworach Buczkowskiego jest więcej.

Ma zupełną rację Sergiusz Sterna-Wachowiak, kiedy nazywa Buczkowskiego pisarzem-moralistą. „Wyjątkowość twórczości Buczkowskiego polega [...] na odrzuceniu estetyki nawet jako środka wyrazu i na bezpośrednim użyciu metafizyki i etyki jako wyrazu, entelechii literatury”²⁶. Etyczne nastawienie jest szczególnie widoczne w jego pierwszych powojennych utworach. Na ich tle zaś wyróżnia się *Czarny potok* jako moralitetowa przypowieść o walce dobra i zła. Ale moralistyczna optyka autora pojawia się także i w tych utworach pochodzących z lat siedemdziesiątych, gdzie pasja eksperymentatorska zdaje się przesłaniać wszystkie inne perspektywy. Jan Błoński akcentował fakt, iż dzieła Buczkowskiego nie liczą się z psychologicznym prawdopodobieństwem, nie tyle też odtwarzają przeżycia wewnętrzne bohaterów, co mają wypowiadać pewną uniwersalną prawdę o moralnej kondycji człowieka w świecie²⁷. Tezę krytyka poświadczają również rozmowy, jakie toczą bohaterowie powieści. Dialogi te muszą budzić zdziwienie dojrzałością formułowania problemów i pytań, jeśli zauważymy, że wypowiadają je ludzie bez wykształcenia filozoficznego. Zgrzyt jest tym większy, gdy kwestie tego typu wkładane są w usta dzieci. Ale Buczkowski, dla którego dylematy moralne mają największe znaczenie, nie dba o podobne dysonanse. W *Żywych dialogach* stwierdza, że „największy spór toczy się w sercu ludzkim”. Nieco dalej zaś zapytuje:

Czy twórczość to malowanie pejzażyków, czy niepokój metafizyczny, o którym mówi Witkiewicz. A może — niepokój kosmiczny? Jakieś poszukiwanie miejsca dla siebie, kompleks śmierci czy szereg innych kompleksów? [ŻD 21]

Może najlepszą odpowiedzią na te wątpliwości będzie jedna z definicji pisarstwa, podana przez Buczkowskiego również w *Żywych dialogach*:

I oto faktyczny człowiek faktycznie zaistniał. I prawdziwie powstał. Z pogłosów, znanych ci już skądś, możesz wywnioskować, że nie mamy tu do czynienia z zupełną nowością, że na terenie wiary, religii słychać było takie wołania o zaistnienie człowieka jako osoby.

Takiego człowieka wydobędzie nasza odpowiedź. O takim człowieku można tylko opowiedzieć, bo opowieść nie wykracza poza czas. Opowieść nie chce przedstawiać to, co mogłyby się zdarzyć, ale to, co rzeczywiście zdarzyło się.

Teraz już nie będziemy dziwić się, dlaczego w takiej cenie są świadkowie wydarzeń. Prozaorzy, którzy opowiadają o „faktycznościach”. [ŻD 65]

Dialog i jego konsekwencje

Buczkowski wiąże funkcję pisarstwa jako narzędzia w rozważaniach o podmiotowości człowieka, o konkretnej osobie ludzkiej, z zasadą mówienia o jej sytuacji w ściśle określonym tu i teraz. Powołując się na Thomasa Carlyle’a zwraca uwagę, że był to pisarz i myśliciel, który potrafił wyrazić jednostkę i jej epokę. Wydaje się, że to właśnie personalistyczny zrab myśli Buczkowskiego, rozbudowana problematyka osoby wspierana filozofią Martina Bubera i, w dużym stopniu, Emmanuela Lévinasa decyduje o ukrytych i najgłębszych pokładach moralizmu w powieściach mizantropa z Konstanca. Wypada zaznaczyć, iż autor *Pierwszej świetności* nie znał pism ani dzieł

²⁶ Sterna-Wachowiak, „Poszukiwanie pola kuli”, s. 39.

²⁷ J. Błoński, „Ty spiszesz wszystko”. „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 22.

francuskiego filozofa. Trudno również założyć, że czytał teksty zachodnich egzystencjalistów, do czego powrócimy jeszcze w dalszej części szkicu.

Przyjrzyjmy się zatem dwóm naczelnym kategoriom organizującym refleksję Bubera i jego spadkobierców: idei dialogu i relacji Ja – Ty.

W koncepcji dialogu pisarz odbiega często od Buberowskiego pierwowzoru, modyfikuje niekiedy myśli filozofa spostrzeżeniami Bachtina, a jedno i drugie dostosowuje do własnych przemyśleń²⁸. Dialogiczność jako kategoria określająca relewantną cechę bytu ma swoje odbicie i w kompozycji dzieła literackiego. Odpowiednikiem dialogiczności stają się zaadoptowane przez pisarza z innych dziedzin sztuki pojęcie kontrapunktu, tworzenie dzieła opartego na wykładnikach geometrii wykreślnej. Konstrukcja utworu literackiego byłaby więc powieleniem konstrukcji rzeczywistości, w której również obowiązuje prawo dwóch postaci.

Ideę dialogiczności przykłada twórca *Doryckiego krążanku* do opisanego mechanizmów funkcjonowania kultury. Buczkowski stale eksponuje dialogiczny aspekt wszelkich procesów we wszechświecie. W kosmosie obowiązuje prawo przeciwieństw. Szczególną formą jego przejawiania się w świecie jest zasada współwystępowania odmiennych wartości, łączenia antagonistycznych postaw, światopoglądów. Dialogiczność istniała w tej twórczości od początku, drażyła jej podziemne nurty, co jakiś czas wypływała na powierzchnię jawnym strumieniem. Problematyka ta funkcjonowała w powieściach Buczkowskiego w formie przecucia, intuicji twórczej, która w latach siedemdziesiątych, w chwili jego zetknięcia się z pracami wielkich pisarzy i myślicieli dialogicznych naszego stulecia, uzyskała jedynie swe dopełnienie teoretyczne.

W koncepcji dialogu autor *Urody na czasie* szukał wytłumaczenia dla szeregu tragicznych wydarzeń XX-wiecznej historii. Z wypaczenia dialogizmu wyciągał wnioski o przyczynach współczesnych nacjonalizmów, rozpowszechnieniu się teorii rasowych. Diagnozy podobne postawić można już na podstawie lektury *Wertepów*. „Element państwowy” mać życie mieszkańców Dolinosszcześnie i okolic, wprowadzając kategorię narodu do społeczności, która nie czuje się związana z jakąkolwiek nacją, jak też nie uświadamia sobie różnic dzielących ją pod tym względem. Sztuczne podziały narzucane przez administrację rządową to zapowiedź wybuchu faszystowskiej zarazy.

Dialog ma u Buczkowskiego wyraźne proveniencje moralne. Sens twórczości, jej funkcje i cel autor z Konstancina ujmuje w odniesieniu do idei dialogu. Pisarstwo jest stale podejmowaną próbą rozmowy z Innym (zob. ŻD 183). Aktywny udział czytelnika staje się warunkiem zaistnienia utworu w świadomości.

²⁸ Zwięźle, z uwypukleniem najważniejszych momentów, różnice te podaje Kasperski (*op. cit.*, s. 236): „Powieści Buczkowskiego nie zacierały bynajmniej kresowych odrębności narodowych, nie sprowadzały postaci do jakiegoś »ogólnohumanistycznego« wspólnego mianownika. Inaczej niż w rekonstruowanym przez Bachtina personalistycznym dialogizmie Dostojewskiego, nie podlegały redukcji do czystej podmiotowości, która brała w nawias kondycję socjalną postaci, dla której głód, bieda, choroby, prześladowania, dyskryminacja itd. były czymś wtórnym i przypadkowym na tle na przykład poczucia wewnętrznej nieskończoności, nędzy moralnej czy przeżycia obcości wobec bliskiej sobie osoby. Odbiegały w tym względzie również od dialogizmu Bubera, który w centrum swoich zainteresowań stawiał abstrakcyjnie pojętą osobę, inność, bezpośredniość, wzajemność, dla którego chronotopia dialogu w ogóle nie miała większego znaczenia, albowiem w porozumiewaniu się liczyła się przede wszystkim komunika dusz jako takich, najlepiej – bez ich cielesnego ubioru, który mógł tu jedynie zawadzać”.

mości społecznej, konkretyzacji jego sensów. Czytelnik zostaje wpisany w tę prozę, zarekwirowany przez autora i jego wizję świata, której przeniknięcie wymaga duchowej wspólnoty z artystą. Wydaje się, że rola odbiorcy w powstawaniu dzieła Buczkowskiego jest taka jak pozycja, którą wyznaczył Trziszce autor *Czarnego potoku*. Twórca *Wędrówki* spełniał funkcję swoistego medium w czasie seansów „mowy żywej”. Był przekazicielem, ale jednocześnie też generatorem myśli Buczkowskiego. I choć obecność Trziszki nie została potwierdzona żadną jego wypowiedzią słowną, to stanowił on często dla pisarza, by posłużyć się określeniem, którego zwykł używać Buczkowski, ważny kontrpunkt. Między twórcą a odbiorcą musi powstać duchowa wspólnota wyobraźni. Czytelnik powinien poddać się prawom autonomicznej wizji pisarskiej. Nie tyle należy starać się zrozumieć z wykorzystaniem racjonalistycznych narzędzi poznania, co skupić się na „rejestracji wrażeń uczuciowych”, na zbliżeniu własnych przeżyć i odczuć do dramatyzmu rzeczywistości opisywanej przez artystę.

Zanikanie idei dialogiczności wiąże Buczkowski z przyczynami degradacji współczesnego społeczeństwa Europy. Datą graniczną jest tutaj rok 1914 – początek pierwszej wielkiej hekatombi wojennej²⁹. Rocznicza ta oznacza również początek tych wszystkich kataklizmów, które doprowadziły do upadku idei współlistnienia odmiennych kultur. Stale odnawiana tęsknota za „wertepowym światem” to w jakimś stopniu niemożliwe do zrealizowania pragnienie powrotu do kraju dzieciństwa i młodości (PŻ 197).

Nie mając zrozumienia dla monokultury, jednogłosowości, Buczkowski poszukiwał ostatnich bijących źródeł polifoniczności, autonomii, niepowtarzalności. To wszystko w stopniu wystarczającym posiadają już dziś, zdaniem autora *Czarnego potoku*, jedynie kultury regionalne. W XX-wiecznych molochach miejskich trwa bowiem nieprzerwany proces unifikacji zachowań ludzkich (ŻD 188).

W każdej z powieści-dokumentów nie tylko śledzi się historię jako objawianie się „międzyludzkiego” – okrucieństwa, zbrodni – ale dokonuje się moralnej oceny zdarzeń; sondażuje się i wyrokuje o człowieku, który, jak podkreśla autor, stanowi niezbadaną tajemnicę. Buczkowski nie jest jednak tylko skłonny do tworzenia zgrabnych paradoksów artystą-prowokatorem. Oto jak wobec założenia o niepoznawalności człowieka nakreśla się zadania twórcy:

Wokoło ciebie na pewno obracało się tysiące ludzi i nigdy nie odsłoniłeś ich bezdennych tajemnic. Zdawało ci się, że już, już masz człowieka – tymczasem fucz – jak mawiają karciarze. [...] Na przykład ty i ja w tej chwili – to dwa światy, nie dowiemy się, kim jesteśmy. Dwie skorupy.

– Starajmy się, drogi Algo, uczynić choćby szparę w tej strasznej zasłonie. [DK 207; podkreśl. S. B.]

Pisarz stroni od apodyktycznych i ostatecznych definicji na temat człowieka. Tego typu konstrukcje budzą w nim obawę przed popadnięciem w abstrakcję, w efektowne, ale płytkie twierdzenia o istocie życia. Twórca w tym wypad-

²⁹ Zob. PŻ 237: „schyłek XX stulecia ma wielkie znamiona degradacji i degeneracji samej egzystencji. Z pewnością gwałtowny rozwój cywilizacyjny, dwie hekatombi wojenne i kilka mniejszych hekatomb wypaczyły to, co w człowieku bywa szlachetne, godne gloryfikacji, choćby w sztuce. [...] W samym życiu duchowym i intelektualnym brakuje ostrych, konstruktywnych starć, brakuje rozsądnych polemik i wymiany myśli twórczej”.

ku pozostaje wierny podstawowemu nakazowi swego pisarstwa: poszukiwaniu pewności i wiedzy z zachowaniem prawa do zdziwienia³⁰. Carlyle w *Sartor resartus* pisał:

Człowiek, któremu obce jest zdziwienie, który niczemu się nie dziwi [...], chociażby był prezesem wielu akademii umiejętności i miał w swojej głowie całą filozofię Hegla, a ponadto rezultaty badań wszystkich laboratoriów i obserwatoriów — taki człowiek jest tylko parą szkiełek bez oczu. [cyt. w WD 236]

Autor *Czarnego potoku* opowiada się za takim modelem twórczości, w którym rola artysty zostaje sprowadzona do oświeclania z różnych perspektyw kondycji człowieka, obserwowania, analizowania bez prawa do wyciągania ogólnych wniosków o naturze ludzkiej ujmowanych w formie definicji. Jakkolwiek nazwać ten sposób oglądu jednostki ludzkiej: minimalistycznym, skromnym, okrojonym, jest w nim zrozumienie i docenienie oraz konieczna szczypta pokory wobec złożoności człowieka i świata.

Proza Buczkowskiego nie po raz pierwszy staje w wyraźnej opozycji do przejawów tego, co on sam nazywa abstrakcjonizmem — nieograniczonego prymatu rozumu w życiu i w sztuce. Jednym z powodów jest często akcentowane przez pisarza twierdzenie o ułomności rozumu jako narzędzia opisu doświadczenia ludzkiego w czasach pogardy: „Nie można tego wszystkiego objąć ludzkim rozumem” — mówi narrator *Doryckiego kruzganku* (DK 9). Niechęć Buczkowskiego do sztuczek rozumu, do intelektu będącego w stanie mocą swych sofistycznych wybiegów usprawiedliwić każdą zbrodnię i każdy fałsz, najpełniej oddaje postać Geila, zdegenerowanego intelektualisty, cynicznego i bezwzględniego chwalcę relatywizmu kulturowego. Ksiądz Bańczycki czując, że w dyskusji z Geilem zabrakło mu argumentów do obrony własnych racji, że niczego nie potrafi przeciwstawić powiedzeniu, iż światem rządzi „stukanina”, zdaje sobie sprawę, że jedynym sposobem wydobywania się z błędnego kręgu szalbierstw rozumu jest nazwanie rzeczy po imieniu.

Twórca *Pierwszej świetności* sprzeciwia się teoriom o naturalnym pochodzeniu etyki³¹. Zastanawiając się w latach osiemdziesiątych nad tą problematyką, Buczkowski dużą wagę przykładął do wychowania. Stale nie doceniamy, zdaje się mówić pisarz, wpływu, jaki wywiera na kształtowanie się psychiki ludzkiej dzieciństwo, i tego, na jakie bodźce ze świata narażone jest dziecko.

Każdy człowiek, a cóż dopiero filozof, powinien naprawdę mieć obowiązek zapisywania okoliczności swego wychowania, co go zgnębiło w szkole, rozśmieszyło w kościele, przeszko- dziło w małżeństwie, zdziwiło w nauce i bajkach. [PŚ 77]

Proces wychowania zaczęty w okresie dziecięcym i kontynuowany w okresie młodzieńczym trwa przez całe życie. Przekazane i utrwalone w młodości prawdy moralne zakorzeniają się i rozrastają w nas, stanowią skuteczną przeciwwagę dla najmniejszych oznak miałości moralnej:

Używając francuszczyzny mogłem uniknąć mierności, która, nie przekraczając właściwie żadnych granic, porusza się właśnie w obrębie niczego, mija się z motywem. Z drugiej strony miałem pewne poczucie pańskości, kultury, instynktu moralnego. [PŚ 77]

³⁰ Zob. Tygiel. *Rozmowa z Leopoldem Buczkowskim*. W: Z. Taranienko, *Rozmowy z pisarzami*. Warszawa 1986, s. 179.

³¹ Zob. Z. Trziszka, *Leopold Buczkowski*. Warszawa 1987, s. 56.

Człowiek nie jest z natury ani dobry, ani zły. Wady i przymioty kształtują się w nim pod wpływem wielu czynników w długotrwałym procesie wychowania. Dla całości obrazu należałoby te spostrzeżenia uzupełnić przypominając przeświadczenie Buczkowskiego o genetycznym zdeterminowaniu cech natury człowieka³². Nie można jednak z tego wyciągać wniosków o jakimkolwiek ubezwłasnowolnieniu jednostki w akcie wyboru moralnego. W utworach Buczkowskiego dzieje się dokładnie odwrotnie. Pisarz jest radykalnym głosicielem wolności ludzkiej, występuje przeciwko próbom usprawiedliwiania postępowania jednostki kontekstem historycznym. Wolność ludzka istnieje tylko w bezwzględnym powiązaniu z odpowiedzialnością. Cóż to jest wolność świadoma siebie? – zapytywał pisarz w jednym z wywiadów. „Jest to źródło pierwotne całego szeregu zjawisk, które przyjęły nazwę moralnych i stanowiąc mają dla człowieka sferę działalności takiej, jakiej nie zna reszta kultury”³³. Jednostka w świecie obozu, niczym bohater powieści egzystencjalistycznej lat czterdziestych i sześćdziesiątych naszego wieku, jest skazana na dokonywanie nieustannych wyborów. Niekiedy decyzje musi podejmować w nieopisanie krótkim czasie (sytuacje zagrożenia życia, w jakich często postawione są postaci powieści-dokumentów), innym razem zaś wyrok poprzedzony zostaje długimi dyskusjami (przeznaczenie brylantów Berensteina).

Rangę odpowiedzialności w uniwersum etycznym bohaterów Buczkowskiego dobitnie uwypukla fragment z *Czarnego potoku*: „Klara była tą jedyną kobietą, którą kochałem po śmierci żony. Ona wiedziała, że życie składa się ze wszystkiego i wszystko jest w nim ważne” (CP 155). Postaci powieści Buczkowskiego mogłyby uznać za własne słowa: „Czas był nam dany nie na życie – ale dla świadczenia temu, co cenimy wyżej”³⁴. Zaznaczmy w tym miejscu jedynie, że jest to odpowiedzialność, która nie żąda wzajemności ze strony Innego. W utworach Buczkowskiego obowiązek zachowania etycznego rozciągnięty zostaje także na świat zwierząt.

Za nic w świecie nie wolno strzelać do samic na rujach albo do kaczki na wiosnę, kiedy ona jeszcze dzieci nie odchowala, do stworzeń nieszkodliwych i chorych, do zajaca przy książycy i bić w zwierzęta napędzone przez naganiaczy, zmęczone długim śniegiem. [CP 228 – 229]

Motyw odpowiedzialności moralnej człowieka za całe uniwersum natury eksponują również pisma Lévinasa³⁵. Buczkowski nie tylko ocenia moralność

³² Biologicznym zdeterminowaniem natury człowieka Buczkowski tłumaczył m.in. genezę faszyzmu: „Brunatny faszyzm, choćby. Bazę mieli, jak należy. Ciekawy naród, wydali Bachów, Beethovenów, ale zjawia się u nich taki mutant wsteczny, z jakiegoś pomiotu: pysk kretyna, to widać. Kabotyństwo wypisane na wierzchu. Ale on przecież nie spłodzony z diabła. Zwyczajna sobie człowieczyna, tyle że źle poczęty, w niedobrych czasach. To nie jest anegdotyczna sprawa. Przecież te roczniki, urodzone między 1914–1918, były poczęte w sztucznych warunkach. Żołnierz zwolniony na urlop spod Verdun, z pół tych strasznych bitew, na wpół zatruty iperytem wracał do domu na urlop trzydniowy i płodził. Od strony eugenicznej jakie są tego skutki? Żołnierz zatruty, załknięty, nienormalny prawie. Czy to pokolenie właśnie dlatego tak łatwo dało się wziąć na lep tego kaprała? Może w tym także przyczyna tego nieszczęścia?” (PŻ 35).

³³ „Staralem się być wszędzie”. Z Leopoldem Buczkowskim rozmawia Piotr Roguski. „Regiony” 1975, nr 3, s. 33.

³⁴ J. Strzelecki, *Próby świadectwa*. W: *Ślady tożsamości*. Warszawa 1989, s. 155.

³⁵ Zob. M. Jędraszewski, *Wobec Innego. Relacje między podmiotowe w filozofii Emmanuela Lévinasa*. Poznań 1990, s. 208.

jednostki przez pryzmat stosunku do przyrody, ale sama natura jest dla twórcy źródłem pozytywnych sensów, swoistym puklerzem, który chroni go przed popadnięciem w absolutne zwątpienie. Autor *Pierwszej świetności* znajduje pocieszenie w trwałości i niezmienności natury oraz jej doskonałej obojętności na wojnę. W niektórych opisach przyrody wyczuwa się jakiś odcień infantylizmu, naiwności, dziecięcego zachwyty, który stanowi zapewne naturalną reakcję organizmu na stres.

Rejon niezapomniany, aczkolwiek nie składa się z łąk, niw, dolin, lasów, ruczajów. Na małej łysince w parku para czerwono-nogich ptaszków; są tak poufałe, że mamy ochotę schwycić jednego z nich. [...] Ptaszki dla tego, kto na nie patrzy, są przepiękne. Każda piędź ziemi może być kilkakrotnie przeorana granatami, drzewa powyrywane z korzeniami, chaty zdmuchnięte minami – ptaszki w dalszym ciągu, nawet w przesileniach krwawych bitew, biegają za sanitariuszami, gospodarują przy chlebakach, jak dzieci małym ognisku. [PŚ 75–76]

Narrator *Czarnego potoku* i *Doryckiego krużganku* upodabnia się do dziecka szukającego schronienia i opieki w zaułkach i zakamarkach przyrody, w malarskich przedstawieniach krajobrazu. Krótkie chwile wytchnienia i spokoju dają również wspomnienia z dzieciństwa: „Często wspominam teraz chłopiące dni i zawsze na nowo urzeka mnie niezwykle bogactwo wizji budzących się w niezmałconej głowie” (DK 73).

Czarny potok – który w stosunku do impresjonistycznych *Wertepów*, skrzących się paletą barw, ujawniał rozmiłowanie Buczkowskiego w szarości, czerni – w niczym nie naruszał pisarskiej wrażliwości na uroki przyrody. Kolorystyka *Czarnego potoku* nie jest jednolita, nie zawsze określa ją czerni. Fenomen pisarski Buczkowskiego polega m.in. na łączeniu groźnej tonacji ukazujących wydarzeń z niezwykle wyczerpującym wyczerpaniem na piękno przyrody.

Ciasno i ubogo jest na Podcmentarnej. Wrony siadają na płotach, wśród zdartej bielizny, przeczyszczają dzioby i przypatrują się dzieciom budującym pałace w uliczkach. Szpaki ze śmiechem przesypują się po wysokich topolach na cmentarz, a jeszcze wczoraj dzieci Chuny Szai stały pod płotem i cieszyły się słońcem. Latem drzewa oplatają się wysoko, aż po korony, dzikim chmielem, gęsta jeżyna trzeszczy pod nogami. W krzakach kipieli ptaszków i wysoka, błękitna trawa zasłaniająca siwe macejły. Jesienią bywało cicho, w półmroku rosły tajemnicze i rzadkie kwiaty i częściej olbrzymie żuki i pająki opasłe wzięły do chałupy. Dzwoniła łopata. A zimą gęsto i pusto. Majaczyły się tylko czerwono-niebieskie nagrobki z czapkami śniegu, zaciszne dla noclegów zajęczych. [CP 44–45]

Takich fragmentów w powieści o Heindlu i jego przyjaciółach jest więcej. Spod smutku, jaki ewokują tego typu opisy, przebija witalność, skrywana energia.

Egzystencjalistyczne pokrewieństwa

Dokładne uświadomienie sobie bezzasadności marzeń o wrodzonym pochodzeniu przymiotów moralnych w człowieku winno oznaczać początek trudnej drogi ku człowieczeństwu zakorzenionemu w indywidualnym sumieniu. Ku człowieczeństwu bez możliwości potwierdzenia go w Istocie Najwyższej, w Bogu. W utworach Buczkowskiego Absolut, jeśli nawet istnieje, to milczy. To pierwszy moment zbliżenia bohatera powieści-dokumentów do pozycji zajmowanych przez współczesnych filozofów egzystencjalistów³⁶. Ale jest to egzy-

³⁶ Na egzystencjalistyczne odniesienia prozy Buczkowskiego powołuje się m.in. Trziszka (*Leopold Buczkowski*).

stencjalizm swoście pojęty, przefiltrowany przez myśl Lévinasa, choć zachował pewne właściwe sobie cechy. Najbliższy kontekst filozoficzny stanowią tu jednak nie refleksje Alberta Camusa czy Jeana Paula Sartre'a, lecz polska odmiana tego kierunku, za której największego kodyfikatora uznać trzeba Jana Strzeleckiego (w jakimś stopniu nawiązuje też do polskiej odmiany egzystencjalizmu proza Jana Józefa Szczepańskiego). Od francuskiego odpowiednika różni się tym, że u jego podstaw legło konkretne wydarzenie historyczne, oraz wpływem, jaki ono wywarło na kształtowanie się refleksji teoretycznej. W przypadku Strzeleckiego i jego kontynuatorów trudno jest zresztą rozdzielić sferę życia i sferę myśli. Zbrodniczość czasów, jakich doświadczyło pokolenie Strzeleckiego, Szczepańskiego, Wyki, domagała się jasnego opowiedzenia się po stronie wartości. Bierność była równoważna z afirmacją przemocy, kultem siły i pochwałą okrucieństwa, jakie niósł ze sobą faszyzm. Fakt ten był przeżywany bardzo dramatycznie. „Czuliśmy, że jeśli nie stajemy się źródłem wartości, usprawiedliwiamy to, co robimy, zmniejszamy godność życia, niemal przyznajemy im rację”³⁷.

Jako reakcja na wiarę w przyrodzoną dobroć jednostki ludzkiej, w sprawczą moc kodeksów etycznych pojawia się podejrzliwość wobec idealizmu.

Jeśli kiedykolwiek nieufność do idealizmu mogła nam wejść pod dziesiątą skórę, to właśnie wtedy, podczas lektury idealistów, naciągających niebo zasad na piekło tych rządów – i upatrujących istotę epoki w chwale zasad, a nie w nędzy praktyk³⁸.

Nieufność do idealizmu wspierana była niechęcią do abstrakcji, do wywodzenia wiedzy o człowieku z martwych, książkowych formuł oderwanych od życiowego konkretności. Odpowiedzią na tego typu uczoność, książkową erudycję jest drwina: „Lubił pewnie czytać wiersze, posiadać ideały wszechludzkie. To są ludzie przeważnie rozczarowani i źli” (DK 106). Autor *Prób świadectwa* zauważył zaś:

Jeśli pojęcie sytuacji granicznej było jednym z naszych pojęć, to nie dlatego, żeśmy czytali Jaspersa, tylko dlatego, żeśmy żyli trwale w sytuacjach, którym cechy graniczności istotnie przysługiwały³⁹.

Jest to zgodne ze stale powracającym w twórczości Buczkowskiego prymatem wiedzy wyniesionej z doświadczenia⁴⁰.

Obrona niezależności sumienia wydawała się najważniejszą sprawą, zwłaszcza że było ono jedyną instancją mogącą rozstrzygać o słuszności ludzkiego postępowania. We fragmentach „mowy żywej” Buczkowski wyraźnie nakreśla płaszczyznę, na której rozgrywa się najważniejszy bój w epoce degradacji i upadku człowieka: jest nim serce ludzkie. Doniosłość wyborów moralnych w tym czasie uświadamiają sobie bohaterowie *Pierwszej świetności*:

Zakręcając tytoń w gazetę, mówiliśmy o analizie prawa i instytucjach prawnych, pozytywnych i elastycznych, zobowiązaniach, wzajemnościach, jawności wykonania w tabeli potrzeb i tabeli impulsów. Właściwym pierwiastkiem w tym ruszającym się „czymś” – jest walka o utrzymanie siebie samego. [PŚ 71; podkreśl. S. B.]

³⁷ Strzelecki, *op. cit.*, s. 143.

³⁸ *Ibidem*, s. 150.

³⁹ *Ibidem*, s. 165.

⁴⁰ Zob. PŻ 19: „To, z czym bezpośrednio zetknąłem się w życiu, było bez porównania bogatsze od tego, co później spotkałem w literaturze, w powieściach, a już szczególnie w tej mieszczańskiej. Nieprawdopodobnie wyższej rangi, wyższego smaku, wyższej soli było to, co spotkałem w swoim życiu”.

Znamienna jest przy tym wrogość wobec spekulacji intelektualnej, decyzji etycznych podejmowanych po uprzednim rozpoznaniu dokonanym przez rozum. Etyka, jaką proponują polscy egzystencjaliści w czasie wojny, jest etyką nagłego porwy serca, jednoznacznego sprzeciwu jednostki wobec świata, który klóci się z jej wyobrażeniami o człowieku. Pisał Strzelecki: „Nie jest to jednak sąd, ale poryw, nie wynik dociekliwości, lecz oczywistości serca”⁴¹. Werdykty sumienia są zarazem wyrokami bezwzględными i dokonywanymi w oparciu o jasne granice moralne. Przewodnikami bohaterów *Czarnego potoku* są słowa Heindla, w których odnajdujemy nawoływanie do kategorycznych rozstrzygnięć moralnych: „Jest droga zabójców i droga prawdy” (CP 238). Prawa sumienia są bezwzględne i nieubłagane w osądzaniu postępowania człowieka.

Sam spowiada się przed sobą człowiek, gdy patrzy w ciemną noc, a odzienie na ramionach staje się cięższe od kamieni. Ta historia jest prawdziwa. Gdy cicho przysłaniają się wrota życia, sumienie wypowiada swój sąd nieubłagany. [DK 58–59]

Jednostka jest wówczas samotna, wydana na potępiający bądź ułaskawiający osąd ludzkiego wnętrza.

Człowiek w czasie marnym, będąc odpowiedzialny jedynie przed samym sobą, zarazem musiał mieć świadomość, że każdorazowo ustanawia na nowo zasady etycznego działania. Na nowo też tworzy siebie jako człowieka. W procesie konstituowania wartości niezwykle ważne jest otwarcie na wspólnotę istot ludzkich. Następuje konwergencja dążeń: ruch ku wspólnotcie i ku osobowości okazuje się jednym i tym samym⁴².

Przedłużeniem i uzupełnieniem tej tematyki staje się filozofia Lévinasa, która – naszym zdaniem – stanowi niezwykle ciekawy kontekst dla zrozumienia problematyki etycznej w utworach Buczkowskiego. Analogie i zbieżności między koncepcjami francuskiego myśliciela i twórcy *Czarnego potoku* są różnorodne. Często są to zapewne równoległości myślowe dwóch autonomicznych umysłów o negatywnym stosunku do cywilizacji współczesnej. Najważniejszym wydarzeniem dziejowym jest tu Zagłada i epoka pieców. Dla Lévinasa rok 1941 – symboliczne określenie tragedii Auschwitz – oznacza punkt zwrotny w stosunku do europejskiego dziedzictwa kultury, a w szczególności etyki. Podobną świadomość przewrotu posiadał autor *Żywych dialogów*:

Mam taką koncepcję pisarską, przystąpię do tego całkiem na serio jesienią. Dokonam w tym akcie absolutnej rewizji, a najbardziej chciałbym zrewidować etykę, estetykę. Przecież w tych dziedzinach nastąpił całkowity przełom, z czego ludzie nie zdają sobie sprawy. [ŻD 39]

Buczkowski i Lévinas zgodnie też przekonują o potrzebie obrony człowieka przed XX-wieczną technologią, która przyczynia się do wzmożenia procesów dezintegracji psychiki ludzkiej, zatrądy tożsamości. Lévinas pisał:

Obrona człowieka przed technologią naszego stulecia jest palącą potrzebą. Człowiek mógłby w niej zatrądy swą tożsamość, by stać się trybikiem w ogromnej maszynierii, w której obracają się rzeczy i żywe istoty⁴³.

Zgubny wpływ cywilizacji XX-wiecznej na współczesnego człowieka Buczkowski zauważał m.in. w związku z rozwojem telewizji oraz technicznym udo-

⁴¹ Strzelecki, *op. cit.*, s. 146.

⁴² Zob. *ibidem*, s. 160.

⁴³ E. Lévinas, *Trudna wolność*. Przełożyła A. Kuryś. Gdynia 1991, s. 246.

skonaleniem metod zabijania, co przyczyniło się do zaniku zmysłu moralnego, jednostka bowiem nie zabijała już bezpośrednio, ale poprzez maszynę. Człowiek może więc w każdej chwili czuć się usprawiedliwiony, gdyż on tylko „nacisnął guzik”. Cywilizacja współczesna wraz ze swoim szczególnym wytworem, jakim jest kultura masowa, prowadzi także do zniszczenia w artyście tego wszystkiego, co niepowtarzalne i niezgodne z unifikującym duchem przemian. „Nikommu nie jesteś potrzebny jako wszechkreatorski, cywilizacja techniczna potrzebuje wyspecjalizowanego producenta” (ŻD 172).

Nie jest chyba dużym nadużyciem stwierdzenie, że stosunek obydwu autorów do kultury europejskiej w zasadniczym stopniu modyfikuje problematyka moralna. Porównanie to wyda się jeszcze bardziej znaczące, jeśli będziemy mieli na uwadze wczesny okres pisarstwa Buczkowskiego zamykający się datą powstania *Pierwszej światłości*. W późniejszych bowiem utworach zainteresowania moralne uzupełnione zostają zagadnieniami z dziedziny epistemologii, a pytania metafizyczne poszerzone o krąg wątpliwości wykraczający poza tematykę moralną. Oczywiście, należy to podkreślić w sposób nie budzący zastrzeżeń, etyka w kontekście całego dorobku literackiego obydwu autorów stanowi w stopniu o wiele większym ogniskową filozoficznego dzieła Lévinasa niż Buczkowskiego. Ten pierwszy etykę utożsamia z filozofią, traktując relację moralną między Ja a Ty, jak również między Ja a światem jako fundamentalną, wypierającą dotychczasowe pytania ontologiczne: czym jest byt i co istnieje.

Moralność i człowieczeństwo u Buczkowskiego istnieją w powiązaniu, wzajemnie się warunkują. W *Czarnym potoku*, *Doryckim krużganku*, *Pierwszej światłości* można zaobserwować również inną prawidłowość. Chodzi o akcentowaną często przez pisarza samotność i niepoznawalność jednostki ludzkiej. W filozoficznym dyskursie Lévinasa samotność Ja jest relacją pierwotną, implikowaną przez sam fakt istnienia⁴⁴. Otwarcie na Innego, zbliżenie się do Innego, które w języku Lévinasa nie oznacza bliskości fizycznej, ale spotkanie z Drugim w akcie czynienia dobra, daje szansę przezwyciężenia alienacji, wyrwania Ja z kręgu odosobnienia. Jest to też jedyny sposób poznania Innego. Francuski myśliciel tak opisuje dwoistość prezentowanej tu problematyki:

w dialogu powstaje absolutny dystans między Ja i Ty, które są absolutnie rozdzielone przez niewyraźny sekret ich wnętrza, gdyż każdy jest jedyny w swoim rodzaju jako ja i jako ty, każdy absolutnie inny od drugiego, bez wspólnej miary i bez obszaru możliwości koincydencji [...]. Z drugiej strony, powstaje tu również [...] niezwykła i bezpośrednia relacja dialogiczna, która przekracza ten dystans, choć go nie znosi, choć nie pokonuje go tak jak spojrzenie, które ujmuje i ogarnia odległość dzielącą je od jakiegoś przedmiotu w świecie. Oto inny niż poznanie rozumowe sposób docierania do drugiego człowieka: zbliżanie się do bliźniego⁴⁵.

Stwierdzał Buczkowski:

Doświadczam ciebie bezpośrednio, nie potrzebuję ujmować twojej obecności poprzez pojęcia, wyobrażenia, wiedzę. Nie korzystam z żadnych „środków” pomocniczych. [...]

Między ludźmi zachodzą relacje znane z fenomenologii, gdy absolutne „ja” musi posłużyć się pojęciami, wyobrażeniem, wiedzą, i drugie, bezpośrednio, gdy ma miejsce spotkanie „twarz w twarz”. Bezpośrednie, bo bez pośrednictwa.

Oto natura dialogiczności, istota dialogiczna. [ŻD 64]

⁴⁴ Zob. Jędraszewski, *op. cit.*, s. 49.

⁴⁵ E. Lévinas, *O Bogu, który nawiedza myśl*. Przełożyła M. Kowalska. Kraków 1994, s. 226.

W powieściach Buczkowskiego dokonuje się znamienna wymiana ról, odwrócenie tradycyjnych mechanizmów psychologicznych. Bo oto ból i śmierć Drugiego są głębiej przeżywane niż cierpienie własne. Charakterystyczne, że zaczątki takiego ujęcia tematyki etycznej odnajdziemy też w *Próbach świadectwa* Strzeleckiego:

Swojego głodu boimy się nierównie mniej niż głodu drugiego człowieka. Na odgłos strzałów zasłaniaamy jego – jego krew boli nas o wiele bardziej niż własna. W tym stosunku ja i ty działamy tak, jakbyśmy sądzili, że przetrwanie drugiego człowieka jest sprawą nierównie ważniejszą⁴⁶.

W *Czarnym potoku* tak charakteryzowana jest jedna z postaci: „Każdy biedny mógł łatwo u Szeruckiego wyprosić, co chciał. Świadomość cudzej nędzy mąciła jego spokój do dna” (CP 112). Dramatyzmu tak ukazanej sytuacji przetrwania przydaje, wspomniane już wcześniej, poczucie odpowiedzialności, urastające do wymiarów nadludzkich. Ma ono dwa znaczenia. Jest to przede wszystkim świadomość ponoszenia odpowiedzialności moralnej za losy współtowarzyszy dzielących ten sam los prześladowanych, narastający lęk, że można w jakiś sposób sprzeniewierzyć się ideałom solidarności ofiar, naruszyć kodeks moralny, przyczynić się do śmierci niewinnych osób. Problematyka ta dodatkowo sublimowana uzyskuje jeszcze bardziej dramatyczny charakter. Może się bowiem okazać, że wyrządzone zło dokonało się zupełnie bez udziału mojego intelektu, w sposób niezawiniony, poprzez przeoczenie, zaniedbanie⁴⁷. Stąd też dręczący bohaterów Buczkowskiego lęk przed złymi myślami, które w każdej chwili mogą się przerodzić w budzący odrazę czyn.

Na postaciach *Czarnego potoku*, *Doryckiego kruźganku*, *Pierwszej świetności* ciąży też poczucie winy za grzechy i nieprawości całego świata: „Czuję się już od kilku dni jak ten ptak, co unosi z sobą ziemię i odległe widnokregi, niby malownicze, ale podszyte zbrodnią naszego gatunku” – mówi Bańczycki (CP 165). Nikt nie może go uwolnić od ciężkiego brzemienia odpowiedzialności.

Spokój sumienia zakłóca bardzo rygorystyczne pojęcie wolności: „Wolność człowieka [...] jest ograniczoną wolnością drugiego człowieka” (DK 82). W tak przedstawionej definicji ludzkiej wolności czai się dramatyczna Lévinasowska wątpliwość, czy moja egzystencja, moje istnienie nie wiąże się z zamachem na wolność bliźniego, czy nie staje się pośrednią przyczyną jego cierpienia.

W myślowym dyskursie Lévinasa uzmysłowienie sobie własnej podmiotowości odbywa się poprzez odpowiedź na potrzebę innego człowieka, wyciągnięciu życzliwej dłoni w stronę Drugiego i jego wołania o pomoc. Według znawcy pism Lévinasa: „Powrót do siebie samego, do rdzenia podmiotowości, dokonuje się przez spotkanie z Innym i z jego prośbą, której nie można odrzucić”⁴⁸. Jest to oczywiście koncepcja podmiotowości, która zakłada dialogiczność, otwartość na Innego, a nie stabilność, identyczność. Rozważania Buczkowskiego szły podobnym tropem. W zapisanych na taśmie magnetofono-

⁴⁶ Strzelecki, *op. cit.*, s. 145.

⁴⁷ Dobrze oddaje to fragment powieści: „Obok serdecznej trwogi współczucia dręczyło nas jeszcze głuche poczucie winy, albowiem sumienie szeptało, że cokolwiek się stanie, odpowiedzialność za to spada na wszystkich tu obecnych, a kółko prządki warczało skrzętnie, aż mróz przejmował do szpiku kości, gdy pomyślałem, że na miejscu wrzeczona mogło być jeszcze żywe serce przyjaciela” (DK 12).

⁴⁸ Jędraszewski, *op. cit.*, s. 200.

wej seansach „mowy żywej” znajdują się wypowiedzi pisarza, które potwierdzają nasze intuicje badawcze:

Abym mógł pojąć, czym jestem ja jako ja, muszę doświadczyć Ty. Abyś mógł zrozumieć Ty, musisz pojąć siebie, gdy uzmysłowisz sobie, że jesteś czymś innym niż ja w tej dwójrelacji: Ja—Ty.

Nie wszystko, co nie jest mną, jest Ty. Coś może być To. Wszystko, co nie jest osobowe, jest „to”. Pomiędzy ludźmi w czasie spotkania, z mojego punktu widzenia patrząc, nie każdy Ty jest osobowe. To, oczywiście, moja wina, że kogoś urzeczawiam i przyznaję status „to”. [ZD 63]

Jednak spotkanie, w którym Ja ujmuje Ty nie jako przedmiot, lecz jako osobę, nie jest stanem permanentnym. Spotkanie z Innym ma miejsce wtedy, gdy Ja trwając w owym stanie duchowej dyspozycji, otwartości będącej rodzajem łaski — wybiera czyn zamiast teoretycznych dywagacji nad istotą dobra. „Te wieczne wrzaski o cnocie. Bądźcie cnotliwi z Seneką i przestańcie już o tym gadać” — perswaduje narrator *Pierwszej świetności* (PŚ 155).

Pozwólmy sobie na tym etapie rozważań na dłuższą refleksję, związaną jednak z głównym tokiem naszych wywodów. Pojęcie duchowej godności, które w języku pisarza oznaczało zdolność do obserwowania świata i przeżywania jego wewnętrznych sprzeczności — źródło bogactwa i pisarskiej fascynacji — wykorzystywał Buczkowski także w swych przemyśleniach na temat tajemniczego aktu tworzenia. Akt twórczy był dla niego stanem olśnienia, łaski, który osiągnąć można tylko na jakiś krótki czas. Dlatego też autor *Czarnego potoku* mógł powiedzieć: „Człowiek staje się pisarzem wielokrotnie, tysiącrotnie...” (PŻ 201). Słynne namawianie do twórczości amatorów, ale i artystów o określonym dorobku, którego to zadania tak często podejmował się Buczkowski, również było przez niego traktowane w kategoriach filozofii dialogu.

Drugi człowiek w jakimś stopniu zawsze obezwładnia, nie można stawać przed nim z pustymi rękami, trzeba coś od siebie dać. Dać nie tylko po to, żeby otrzymać coś w zamian. Dać, żeby i siebie uczłowiczyć. [ZD 3].

Moralność międzyludzka

Czarny potok — powieść najbardziej reprezentatywna dla tematyki moralistycznej pism Buczkowskiego — umiejscawia korzenie i fundamenty moralności poza wszelką „instytucjonalnością”. Leszek Kołakowski, postulując projekt „etyki bez kodeksu”, przywoływał m.in. dość przewrotny argument, w którym zestawiał postawę nihilisty i postawę konserwatysty jako prowadzące do tego samego skutku: ucieczki przed każdorazowym podejmowaniem decyzji moralnej⁴⁹. W pochodzącym z lat sześćdziesiątych tekście autor *Jeśli Boga nie ma...* stawia znaczącą tezę:

dążenie do kompletnego kodeksu pochodzi z pragnienia doskonałego bezpieczeństwa moralnego, a pragnienie to z kolei jest antagonistyczne wobec pewnych fenomenów świadomości, które są niezbędne dla przeciwdziałania społecznej i moralnej degradacji⁵⁰.

Jak pisze uczony: „Poczucie odpowiedzialności nie dającej się przenieść bez reszty na gotowe reguły, a mimo to związanej z wartościami doświadczanymi

⁴⁹ L. Kołakowski, *Etyka bez kodeksu*. „Twórczość” 1962, nr 7.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 73.

jako nie-dowolne” – winno określać podstawy rozważań o moralności w naszym stuleciu⁵¹.

Krytyka współczesnej cywilizacji i społeczeństwa dokonywana przez Buczkowskiego jest wynikiem zjawiska ze szczególną mocą ujawnionego w wieku XX – rozmijania się dróg nauki i wartości. Zagłada jasno wykazała nam, w jaki sposób zdobycze techniki i innowacje naukowe mogą służyć zabijaniu, obrócić się przeciwko celom, do jakich je pierwotnie powołano. Rozwijana, przynajmniej od wieku XVIII, idea państwa-ogrodnika, zwalczającego każdą formę wieloznaczności, każdą odmienność i inność, według której to idei największym zagrożeniem dla cywilizacji jest wszelka autonomia i niezależność wymykająca się spod kontroli mechanizmu państwowego, zaowocowała nowoczesnymi metodami inżynierii społecznej⁵². Technologia oznacza „demon-taż jaźni moralnej”, która staje się takim samym „przedmiotem działania technologicznego” jak każde inne zjawisko⁵³. Jak już to wykazaliśmy na tekstach Buczkowskiego – społeczeństwo łatwo daje się kierować przez menadżerów. Dlatego też należy moralność ufundować na gruncie pozaspołecznym, poza jakąkolwiek normatywnością i racjonalnością. Na płaszczyźnie formy powieści-dokumentów antyracjonalistyczną tendencję kontynuuje poetyka kolażu.

Powróćmy do analogii z myślą Emmanuela Lévinasa. W jego *Całości i nieskończoności* Bóg jest Niewidzialnym⁵⁴. Swoją obecność w świecie potwierdza poprzez Drugiego. Istnienia Boga nie można już udowodnić rozumowo, ale jedynie w odpowiedzi na apel Twarzy. U Lévinasa etyka posiada swój religijny aspekt. W przeciwieństwie jednak do Lévinasa, a zgodnie z odczytaniem myśli francuskiego filozofa przez Zygmunta Bauman, autor *Czarnego potoku* nie wprowadza perspektywy religijnej do literackiego uniwersum własnych powieści.

Figurą Twarzy w utworach powieściowych Buczkowskiego stają się dzieci. *Czarny potok* można byłoby nawet w pewnym aspekcie nazwać powieścią o „próbie dziecka”. W tekście znajduje się kilkadziesiąt fragmentów, w których pojawiają się różne realizacje motywu dziecka⁵⁵. Niemal zawsze gromada dzieci przedstawiana jest w sytuacjach, które wydobywają ich bezbronność. Bardzo często są to sieroty prowadzone na śmierć (likwidacja getta) lub uciekające przed ścigającymi je żandarmami. Twarz w pismach Lévinasa jest bezsilna, co filozof ujmuje niekiedy w metaforze „nagości”. Postać dziecka doskonale pozwala też uchwycić inną cechę Twarzy – milczenie. Drugi jest absolutnie wydany na działanie mojej woli. „Kruchość Innego obudziła we mnie jaźń moralną” – zwraca uwagę Bauman komentując teksty Lévinasa⁵⁶. „Myśl

⁵¹ *Ibidem*, s. 85.

⁵² Zob. Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*. Przełożyła J. Bauman. Przekład przejrzał Z. Bauman. Warszawa 1995, rozdz. *Wieloznaczność jako skandal*.

⁵³ Zob. Z. Bauman, *Etyka ponowoczesna*. Przełożyły J. Bauman, J. Tokarska-Bakir. Warszawa 1996, s. 365.

⁵⁴ E. Lévinas, *Całość i nieskończoność*. Przełożyła M. Kowalska. Warszawa 1998.

⁵⁵ W *Czarnym potoku* obrazy cierpiących i skazanych na poniewierkę dzieci pojawiają się m.in. na s. 16, 21, 26, 43, 51, 54, 57–58, 72, 81, 84, 99, 101, 103, 108, 119, 124, 161, 228, 230, 240.

⁵⁶ Bauman, *Etyka ponowoczesna*, s. 119.

o uciekających gdzieś moich najbliższych, co to pełzną cichaczem wskroś pustych uliczek – zapierała mi dech” (CP 108). Drugi budzi we mnie opór moralny („Ty nie zabijesz”) i niesie apel etyczny, na który „domaga się” odpowiedzi.

Chaim wzruszał się głośno. Dziś jest już inny, zdobył broń. Tej wiosny, jak przebiegałem z nim przez palącą się Zamkową, to już był inny. Miał czym i kogo bronić. Skulone dzieci przysiadły i biegly za nim, zwoływał je, bo one, jak tylko zakwitał pożar, rozbiegały się, dopadały drewnitni, zarywały się w ciemniejsze kąty. [CP 21]

Wobec Twarzy wymagam coraz więcej od siebie⁵⁷. Wobec Twarzy nie istnieje też alternatywa: przyjąć lub nie przyjąć odpowiedzialności⁵⁸. Drugi mi ufa, oczekuje mojej pomocy. Bohaterowie *Czarnego potoku* w niesieniu pomocy innym nie widzą nic patetycznego. „Nie gadaj tak mądrze: obowiązek. Idź do szopy i zobacz chorą, a potem będziemy mówili o obowiązku” (CP 23). Buczkowski sprowadza moralność do pierwotnych i najprostszych odruchów moralnych.

Poczułem się szczęśliwy w kręgu tych dobrych, prostych i szczerých ludzi. [DK 90]

Coś mi mówiło: spełń obowiązek najbliższy ciębie, o którym wiesz, że jest obowiązkiem, następny obowiązek stanie się już jaśniejszy. [DK 47]

Musimy robić swoje, musimy spełnić to, co jest naszym obowiązkiem i zadaniem, musimy pracować tak dobrze, na ile nas tylko stać. [DK 64]

To moralność, wyprzedzająca wszelkie zobowiązania, jest naturalnym gestem sprzeciwu, który nie wymaga wzajemności. Z tak pojętej odpowiedzialności nie zwalnia żadna porażka⁵⁹, tak rozumiana wolność nie zna kresu w walce o Drugiego.

W *Czarnym potoku* formuje się oddział samoobrony złożony w większości z Żydów, który ma bronić okolicznej ludności przed oddziałami kripo i kolaborantami. Oto jak jego zadania i funkcję charakteryzuje Leit-Latadywan:

Mówił, że wszyscy tu zebrani to bracia, moja nowa rodzina, nie wszyscy są Żydami, ale to jest jedna rodzina. Jeden za wszystkich, wszyscy za jednego. Nic nikomu o nikim, rozmawiać należy tylko z tym, z kim trzeba, a nie z tym, z kim można. Wszystko oddaj, wszystkim podziel się. Wroga należy zabijać: nożem, łomem, czym się da. Nigdy modlitwą. [CP 193]

Bohaterowie powieści Buczkowskiego nie tworzą jednak wspólnoty opartej na mechanizmach społecznych. Cywilizację bowiem mają przeciwko sobie. Wspólnota grupowa wyrasta na idei odpowiedzialności nie dającej się zredukować do żadnego z nakazów religijnych czy światopoglądowych. Członkowie grupy Heindla rozbudowują wokół siebie moralną otoczkę bezpieczeństwa, swoisty rodzaj domu, którego oprawcy nie posiadają.

Motyw dziecka w *Czarnym potoku*, rzadziej pojawiający się w *Doryckim krążanku*, będąc figurą Twarzy jest swoistą „próbą bólu”. W *Transcendencji i złu* Lévinas, przywołując książkę Philippe’a Nemo o biblijnym Hiobie, zauważa:

W swej bolesności ból jest nadmiarem (*excés*). Podczas gdy pojęcie nadmiaru od razu kojarzy się z ilościową ideą intensywności, stopniem swym przekraczającej pewną miarę, ból jest nadmierny w samej swej jakości. Bardzo ważne zastrzeżenie: ból nie jest nadmiarem dlatego, że cierpienie może być wielkie i przekraczające miarę ludzkiej wytrzymałości. Zerwanie z tym, co normalne i normatywne, z porządkiem, z syntezą, ze światem, stanowi samą

⁵⁷ Zob. Lévinas, *O Bogu, który nawiedza myśl*, s. 318.

⁵⁸ Zob. Bauman, *Etyka ponowoczesna*, s. 100.

⁵⁹ Zob. Lévinas, *O Bogu, który nawiedza myśl*, s. 212.

jego jakościową istotę. Cierpienie jako takie jest konkretnym i niemal namacalnym przejawem czegoś nie dającego się zintegrować ani usprawiedliwić. „Jakość” bólu to właśnie ta nie-integrowalność [...]. Ból jest nie tylko tym, co nieintegrowalne, jest także nieintegrowalnością tego, co nieintegrowalne. [...] Jakby ból był nieredukowalnym bezładem, przeciwnym naukom Bergsona z *Ewolucji twórczej* o nieporządku, który tworzy porządek innego rodzaju⁶⁰.

Ten nieco przydługi cytat ze szkicu francuskiego filozofa uwypukla przede wszystkim nienazywalność cierpienia⁶¹. Ból, który wymyka się jakimkolwiek próbom werbalizacji — oto podstawowa jego cecha. Zło w pierwszej powojennej powieści Buczkowskiego przekracza próg zrozumiałości i integralności w obrazie cierpiącego dziecka. W powieściach Buczkowskiego uderza przewaga konkretności. Zła w *Czarnym potoku* nie ubiera się w mit, by je zintegrować, nazwać. Jego absolutną Inność, jak mówi Lévinas, najpełniej oddaje w utworze Buczkowskiego obraz dziecka w milczeniu przyjmującego ból. *Czarny potok* to utwór o złu, które nie daje się zintegrować w teodycei, które kwestionuje zasadność jej istnienia po tragedii obozów.

Stosunek Buczkowskiego do tradycji europejskiej jest bardzo charakterystyczny dla pewnej grupy pisarzy i intelektualistów, którzy część ciężaru odpowiedzialności za zło składają na sztukę. Jednak wytwory ludzkiego ducha, które można kupić za pieniądze, nie przestają fascynować⁶². Bohater „powieści-dokumentów” Buczkowskiego, podobnie jak *vorarbeiter* Tadek, nie może się jednak wyrzec sztuki jako cennego reliktu⁶³. Odrzuceniu, pogardzie i drwinie, które tak często w utworach pisarza z Konstancina sekundują rozważaniom o sztuce i jej sposobach prezentowania świata, człowieka i jego kondycji duchowej, towarzyszy poszukiwanie nowego ideału sztuki i nowych jakości moralnych już nie na martwej literze kodeksu etycznego osadzonych, ale mających swoje uzasadnienie w sumieniu jednostki. Trudno zatem zgodzić się z Włodzimierzem Maciągiem, który pisze:

Kultura stała się dla Buczkowskiego skomplikowanym, bogatym, różnorodnym, ale wewnętrznie pustym zespołem form, który uczestnicząc w opisywanych kataklizmach, zaznaczając swą obecność, swoją niezwykłość — nie ma jednakże siły, aby istnieć jako wartość, jako norma moralna, jako prawo⁶⁴.

Polemika pisarza z kulturą nie ma charakteru totalnego potępienia, choć można odnieść takie wrażenie, szczególnie po lekturze dziennika wojennego. Autor *Czarnego potoku* dokonuje rewizji elementów konstytuujących europejską tradycję. Jak to jednak staraliśmy się wykazać w toku naszych rozważań, pisarstwo Buczkowskiego zawiera przykłady obrony wartości cywilizacji europejskiej (motywy ratowania dzieł literackich, malarskich). Dziedzina jednak, która w tym pisarstwie w większym stopniu niż sztuka odgrywa rolę inkubatora ideałów europejskiego humanizmu, jest moralność i płaszczyzna wartości etycznych.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 204–205.

⁶¹ W języku francuskim słowo „mal” oznacza ‘ból’ i ‘zło’. Lévinas, na co zwraca uwagę tłumaczka jego esejów, wykorzystuje tę grę słów w swych pracach (*ibidem*, s. 197).

⁶² Zob. W. Maciąg, *Opinie i wróżby*. Kraków 1963, s. 73.

⁶³ Zob. S. Buryła, „Oni byli estetyczni i dyskutowali na niby”. *O podobieństwach między prozą Tadeusza Borowskiego i Leopolda Buczkowskiego*. „Akcent” 1999, nr 1.

⁶⁴ Maciąg, *op. cit.*, s. 74.