

Sławomir Buryła

Edytorskie aspekty twórczości Leopolda Buczkowskiego : rekonesans

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 99/2, 167-189

2008

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
(Uniwersytet Warmińsko-Mazurski, Olsztyn)

EDYTORSKIE ASPEKTY TWÓRCZOŚCI LEOPOLDA BUCZKOWSKIEGO REKONESANS

Wśród współczesnych pisarzy polskich oczekujących na rzetelną edycję swoich dzieł stosunkowo niewielu jest takich, których ów brak dotyka równie mocno jak Leopolda Buczkowskiego. To autor awangardowych, skomplikowanych artystycznie utworów, w których ewentualne potknięcia i nieścisłości edytorskie tylko stymulują – towarzyszące czytelnikowi od pierwszej stronicy tekstu – wrażenie chaosu świata przedstawionego.

Problem z Buczkowskim nie polega bowiem na niedostępności jego „powieści-dokumentów”. Dla przykładu: *Wertepy* miały trzy wydania (1947, 1957, 1973), podobnie *Dorycki krążganek* (1957, 1969, 1977) oraz – co może zaskakiwać – *Kąpiele w Lucca* (1974, 1979, 1984); po dwa: *Pierwsza świetność* (1966, 1978), *Młody poeta w zamku* (1960, 1976), *Uroda na czasie* (1970, 1981). Nie jest to mało, tym bardziej jeśli pamiętać o dość wysokich – w porównaniu z chwilą obecną – nakładach. Rekordzistą, tak pod względem liczby wznowień (ostatnie w serii „Kolekcja Prozy Polskiej XX Wieku” było ósmym z kolei), jak i nakładów, jest *Czarny potok*. Znacząca okazała się zwłaszcza edycja Krajowej Agencji Wydawniczej z r. 1986, zaopatrzona w adnotację, iż jest to książka „zatwierdzona przez Ministerstwo Oświaty i Wychowania jako lektura szkolna dla klasy IV liceów ogólnokształcących, techników, liceów zawodowych”. Choć ukazała się w 110 tys. egzemplarzy, nie ma się co łudzić, że Buczkowski tym samym mógł liczyć na zainteresowanie masowego odbiorcy. Pozostał (i pozostanie) prozaikiem atrakcyjnym dla grona entuzjastów, którzy mają dość sił i determinacji, by przedzierać się przez gąszcz znaków zapytania. Pomysł wprowadzenia *Czarnego potoku* do szkół jest może wart refleksji. Pytanie tylko, czy podołałaby temu zadaniu kadra nauczycieli-polonistów. Obawiam się też, że nawet najbardziej kompetentne wprowadzenia nie wystarczą, by wzbudzić ciekawość młodego odbiorcy dla dzieł Heindla i grupy jego przyjaciół¹.

¹ Zob. S. Lichański, *Przedmowa*. W: L. Buczkowski, *Czarny potok*. Warszawa 1954. Spośród opracowań, które w sposób przystępny i dostosowany do poziomu ucznia szkoły średniej przybliżają powieść Buczkowskiego, trzeba wymienić szkice A. Marzec *Człowiek w obliczu śmierci i poniżenia. (Od Schulza do Myśliwskiego)* (Warszawa 1988) oraz B. Zaczkyewicza *Nad pięknym modrym Dunajem* („Twórczość” 1994, nr 1).

Literacka spuścizna po Buczkowskim

Przeważającą część utworów Buczkowskiego wydrukowano za życia artysty. To, co do tej pory nie ujrzało światła dziennego, zgromadzone jest w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie. Do tamtejszych zbiorów będę się nieraz odwoływał w swoim artykule.

Spośród tekstów niepublikowanych i wartych odnotowania przypomnieć trzeba o maszynopisie, z odręcznymi poprawkami autora, ostatniej, nie ukończonej powieści: *Bagules*. Nie przestaje on być wyzwaniem dla badaczy prozy Buczkowskiego. Już tytuł nastrocza trudności i stawia nas wobec tajemnicy. Czym jest, co może oznaczać to dziwne słowo „bagules”? Czy – jak zakłada Henryk Bereza – chodzi o pułapkę zastawioną przez Buczkowskiego, któremu nieobca była mistyfikacja i przekora². Niełatwo jednoznacznie orzec. Być może, kiedyś natrafimy na rozwiązanie. Równie zagadkowy jest sam maszynopis. Pierwsza lektura pozwala stwierdzić, że ma on trojaki rodzaj paginacji: I–IV, 1–20, 1–63³. W ostatniej z nich brakuje kart 50–51. W tym miejscu maszynopis wyraźnie się urywa. Wszystko wskazuje na to, że karty te zostały zagubione. Czy wolno bowiem podejrzewać Buczkowskiego aż o taką (z premedytacją przygotowaną) mistyfikację?

Sprawa jeszcze bardziej się komplikuje, gdy zapytamy o status *Bagulesa*, jego autonomię jako dzieła sztuki. Oto inspirujące wywody Berezy, w których śledzi on zbieżności z *Kamieniem w pieluszkach*:

(12.2.1992)

Tekstowy związek obydwu utworów wymagałby szczegółowego zbadania, utwór ma wszelkie cechy niezwykłości i wielkości *Kamienia w pieluszkach*, jest intelektualnie zwarty mimo narracyjnej refreniczności motywów myślowych i sytuacyjno-fabularnych, nadaje się na podsumowanie niemal całej twórczości Buczkowskiego. [...]

(14.2.1992)

Bagules, zestawienie tekstu *Bagules* z tekstem pierwszej części *Kamienia w pieluszkach* (Stan I) uniemożliwia założenie, że mamy do czynienia z odrębnymi utworami. *Bagules* jest tylko wersją pierwszej części *Kamienia w pieluszkach*.

Nie potrafię rozstrzygnąć, czy jest to wersja wcześniejsza, czy późniejsza, jest możliwe, że jest to wersja późniejsza od wersji książkowej, opracowana na podstawie maszynopisu nie zredagowanego w wydawnictwie, świadczyłaby o tym mała ilość akapitów, które w wersji książkowej znacznie się rozmnożyły, i indywidualna ortografia.

Tekst *Bagules* zawiera partie, których nie ma w *Kamieniu w pieluszkach*, i nie zawiera wielu tych, które w nim są, w partiach wspólnych (mniej więcej trzy czwarte tekstu) wprowadzono wiele zmian (zwłaszcza w topografii), zmiany miały najprawdopodobniej na celu autonomię artystyczną utworu *Bagules*⁴.

Nie jest to przecież problem, który dotyczy tylko *Bagulesa*, ale cecha wielu innych (najczęściej nieukończonych) prozatorskich tekstów Buczkowskiego. Zwykle wchodziły one – w całości bądź w znaczących partiach – do innych powieści, które przybrały postać finalną.

Bereza zaleca publikację fotokopii maszynopisu. Przy czym sam zaznacza, że

² H. Bereza, fragment dziennika opublikowanego w „Regionach” (1992, z. 3/4, s. 22–23).

³ Bereza (*op. cit.*) w drugim przypadku podaje numerację od 1 do 14. Tymczasem w egzemplarzu, jaki otrzymałem od Tadeusza Buczkowskiego, syna pisarza, kart jest więcej i ponumerowane są od 1 do 20.

⁴ *Ibidem*, s. 22–23.

prawa rynku rządzące branżą wydawniczą każą taką inicjatywę od razu zaliczyć do mało realnych. O wiele bardziej prawdopodobne, że *Bagules* pozostanie w Muzeum Literatury w takiej formie, w jakiej jest obecnie.

Tak więc przyszedł wydawca *Bagulesa* musiałby się zmierzyć z pytaniem o autonomię tekstu (o to, czy nie jest on częścią większej całości). Jak się zdaje, niepodważalne jest jedynie to, że mamy do czynienia z utworem nieukończonym. Jednakże rozmiar owego niewykończenia również pozostaje w sferze domniemywania i spekulacji. Tylko karty I–IV nie urywają się nagle. Oto ostatnie zdanie z karty 20: „I tak walczyły obie strony, aż nareszcie prokurator wstał i zażądał, aby sąd”. Karta 63 jest jeszcze bardziej tajemnicza. Urywa się w pół słowa: „Pewnie jest gdzieś bitwa w pobliżu”. Jest to o tyle dziwne, że zawiera ona zaledwie dwa wersy (łącznie z przytoczonym fragmentem zdania), a dalej jest pusta.

Konieczne byłoby również odnalezienie klucza, według którego należałoby ułożyć trzy ciągi ponumerowanych kart. Pomijam już sprawę dodatkową i poniekąd oczywistą w pracy edytora, jaką są nieczytelne pojedyncze wyrazy i zdania. Jest też i inny problem – niemożność rozstrzygnięcia (przede wszystkim w przypadku poprawek odręcznych), czy „potknięcia” składniowe pozostają w zgodzie z intencją pisarza, czy są po prostu błędami pióra (*lapsus calami*).

Wątpliwości edytorskie nasuwają się także przy trzech ostatnich książkach Buczkowskiego, będących efektem rozmów z Zygmuntem Trziszką⁵. Jadwiga Pacheczka to bynajmniej nie jedyna osoba spośród badaczy, znajomych i przyjaciół pisarza, która sceptycznie patrzy na *Żywe dialogi*, *Prozę żywą* oraz *Wszystko jest dialogiem*⁶.

Jestem [...] absolutnie przekonana, że ilość autentycznie przez Trziszkę zarejestrowanych w formie nagrań bądź zapisów opowiadań Buczkowskiego była bardzo skąpa. Każdy, kto kiedykolwiek słuchał opowiadań pana Leopolda, a nawet był tylko uważnym jego czytelnikiem, potrafił wyłuskać to, co było jego autorstwa. Są to krótkie, dowcipne i bardzo mądre opowiadki o latach spędzonych w Podkamieniu, ludziach, z którymi się stykał. Idealizują świat, który uległ zupełnej zagładzie i tylko w języku może zmartwychwstać. Zawsze stanowią całość wyraźnie spuentowaną.

We *Wszystko jest dialogiem* zostały one wydzielone w osobnym rozdziale, co świadczy o tym, że Buczkowski jeszcze panował nad rzeczywistością. Niektóre z nich, co potwierdziłoby tezę o nikłości materiału autorstwa Buczkowskiego, zostały powtórzone w *Prozie żywej*, ale granice między nimi a redakcyjno-autorską inwencją Trziszki coraz bardziej się zacierają. Przede wszystkim pojawiają się opowiadki ukraińskie, fragmenty pism talmudycznych i innych, wkomponowane tak, by sugerowały, iż są spisanymi wypowiedziami Buczkowskiego. W *Żywych dialogach*, które ukazały się już po śmierci pana Leopolda, nie ma śladu jego udziału. Jest to pretensjonalny, pseudofilozoficzny bełkot, balamutne i lekceważące sądy o pisarzach, których Buczkowski nie znał i nie czytał⁷.

Być może, to zbyt daleko idące i krzywdzące dla Trziszki wnioski, ale nie pozbawione podstaw. Pewne jest natomiast, że w prywatnym mieszkaniu wdowy Anny Glińskiej-Trziszki znajduje się spory zbiór taśm zawierających rozmowy

⁵ Nagrane wspomnienia, facecje, przypowieści, anegdoty, które zapewne częściowo wykorzystano we *Wszystko jest dialogiem*, *Prozie żywej*, *Żywych dialogach*, zgromadzone są w Muzeum Literatury w teczce *Notatki* (nr inwentarzowy 1643).

⁶ Pamiętam np. dystans, jaki miał (i pewnie nadal ma) wobec tych nagrań Bereza, odmawiając swego czasu ich publikacji na łamach „*Twórczości*”.

⁷ J. Pacheczka, *Teatry Leopolda Buczkowskiego*. W zb.: *Wspomnienia o Leopoldzie Buczkowskim*. Red. J. Tomkowski. Ossa 2005, s. 52–53.

z Buczkowskim. W ich tok wplecione są krótkie fragmenty muzyczne (niekiedy akompaniuje artyście Glińska-Trziszka). Stan jednak tych nagrań (zwłaszcza rozmów) jest fatalny, a poważna część – prawie niemożliwa do odszyfrowania. Są wśród nich również passusy wcześniej nie publikowane. Ich liczba wymagałaby dokładnego zweryfikowania. Niekiedy bowiem Buczkowski ponownie opowiada już przedstawione historie. Nigdy nie są one takie same. Jego wyobrażenia podsuwa mu za każdym razem nieco inny obraz zdarzeń. Nie ma to nic wspólnego z rozmyślnym wprowadzaniem słuchacza w błąd, ale raczej jest to swobodna gra imaginacji. Pytanie, gdzie przebiega granica między jedną opowieścią a drugą, gdzie znajduje się punkt, od którego trzeba mówić o dwóch różnych przekazach (tekstach), pozostaje kwestią otwartą i skomplikowaną.

Kłopot polega nie tylko na złej jakości taśm, ale i na panującym wśród nich bałaganie. Całość wymagałaby dokładnego opisanie i sklasyfikowania, nie wspominając o jej ewentualnym zabezpieczeniu. Aby sprawdzić stopień ingerencji redakcyjno-autorskiej, należałoby skonfrontować publikację książkową z tym, co jest na kasetach magnetofonowych. Edytor musiałby się przebić przez – sygnalizowaną już – specyficzną dla Buczkowskiego strukturę narracji, odznaczającą się częstym nawrotem do sytuacji i zdarzeń wcześniej prezentowanych. Nawroty zaś wiążą się zawsze z nieustającą (niekiedy tylko nieznaczoną) modyfikacją treści. Wyłapanie wszystkich różnic oraz zbieżności przy słabym stanie taśm, ich chronologicznym nieuporządkowaniu (zwykle nie są datowane, a o momencie nagrania trzeba wnioskować metodą pośrednią, czerpiąc ze wskazówek pozatekstowych) jest rzeczą nader żmudną i skomplikowaną, a może nawet niewykonalną.

Zagadnieniem innego rzędu jest potwierdzony udział młodszego brata pisarza, Mariana Ruth-Buczkowskiego, w powstawaniu wczesnej prozy Leopolda. Debiutujący dość szybko, bo w latach trzydziestych, powieścią pt. *Tragiczne pokolenie*, Marian zauważył talent u przyszłego twórcy *Wertepów* i namawiał go do sięgnięcia po pióro⁸. Wiadomo jednak, że nie tylko zachęcał go do pracy, ale był też jednym z pierwszych czytelników tych tekstów i niejako ich redaktorem. Współpraca ta trwała do *Doryckiego krążanka* włącznie⁹. Na czym polegała? Chodziło najprawdopodobniej o nanoszenie poprawek o charakterze kompozycyjnym oraz o – częste w takich sytuacjach – uwagi stylistyczne. Być może też – jak sugeruje syn Mariana, Tomasz Buczkowski – szło o wprowadzenie, a raczej zachowanie, namiastek ładu i porządku w warstwie fabularnej. Nie oznacza to bynajmniej, iż nie mamy tu do czynienia z dziełem autorskim czy choćby takim, przy którym należy mówić o współautorstwie.

Buczkowski po złożeniu maszynopisu do wydawnictwa zwykle nie godził się na wprowadzanie jakichkolwiek zmian. Wspomina o tym Hanna Kirchner¹⁰, której jednakże udało się namówić go do uwzględnienia sugestii edytorskich przy

⁸ Buczkowski wymieniał różne fakty, które skierowały go w stronę literatury. Zob. S. Buryła, „Nie piszę przy biurku”. „Regiony” 2002, z. 3. Być może, powodem tej zachęty i namawiania do twórczości był talent, jaki objawił autor *Pierwszej świetności* w swym młodzieńczym, zaginionym dzienniku z czasów pierwszej wojny światowej. O jego istnieniu wspomina H. Kirchner w szkicu *Pan Leopold. Rysunek z pamięci* (w zb.: *Wspomnienia o Leopoldzie Buczkowskim*, s. 79–80). Niektóre partie diariusza weszły do *Tragicznego pokolenia* M. Ruth-Buczkowskiego.

⁹ Zob. Pachecka, *op. cit.*, s. 51.

¹⁰ Kirchner, *op. cit.*

Pierwszej świetności. Nic nie wskazuje też na to, by – wzorem innych pisarzy – dokonywał znaczących poprawek przy kolejnych wydaniach swoich powieści. To zresztą następne zagadnienie, które domaga się wyjaśnienia.

Dla filologa, edytora, ale i badacza dorobku Buczkowskiego niezwykle intrygująca mogłaby się okazać znajomość zasobów podręcznej biblioteki w domu przy ulicy Piasta 28. Wiadome jest bowiem, co pokazały chociażby prace Ryszarda Nycza¹¹, że prozaik ten – zwłaszcza w późnym okresie – przemycił do swych dzieł przekształcone passusy z innych autorów. Śledzi je również Tadeusz Błażejowski w *Przemocy świata*¹².

Jako jedne z ostatnich do Muzeum Literatury trafiły rękopisy i maszynopisy nie znanych dotychczas wierszy Buczkowskiego. I właśnie przekazy liryczne, z których dałoby się uzbierać cały tomik, warte są wydania. Pośród dostarczonych przez syna pisarza, Tadeusza Buczkowskiego, w 2005 r. kilkudziesięciu maszynopisów są i takie, które nigdy wcześniej nie były publikowane. Nie znalazły się również w zespole tekstów podanych do druku przeze mnie i Radosława Siomę¹³. Wprawdzie Buczkowski – z tego, co wiem – nigdy nie planował publikacji zbiorku poetyckiego, ale zachowany materiał (a pewna część tekstów, niełatwa do dokładnego oszacowania, zaginęła w latach wojny¹⁴) komponuje się w jednolite nastrojowo i tematycznie całości. Czas powstania owych utworów daje się ustalić tylko w nielicznych przypadkach. Znamy moment debiutu prasowego, który stanowi publikacja *Lata i Upał* w „Gazecie Polskiej” (1936, nr 263). Były one jedynymi wierszami wydrukowanymi za życia artysty. Niektóre poezje pochodzą z okresu wojny, na co wskazują zamieszczone pod nimi daty (***Zakwita barwinek*, ***W upalny dzień*). Czy po jej zakończeniu samotnik z Konstancina zarzucił poezję? Nie. Wśród nie publikowanych dotychczas utworów jest *Mira Kuś*¹⁵, gdzie pada nazwisko Haliny Poświatowskiej. Stąd oczywisty wniosek, że autor *Lata* uprawiał lirykę po wojnie, przynajmniej do przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, gdy Poświatowska zaistniała jako poetka.

Teczka zawierająca wiersze Buczkowskiego ma numer inwentarzowy 1617 i liczy 86 kartek różnego formatu (najwięcej jest A4), zapisanych przeważnie jednostronnie, pośród których znajduje się kilka pergaminowych oraz kilkanaście wskazujących zeszyty szkolne jako źródło pochodzenia. Postrzępiony i nierów-

¹¹ R. N y c z, *O kolażu tekstowym. Na materiale prozy Leopolda Buczkowskiego*. W zb.: *Pogranicze i korespondencja sztuk*. Red. T. Cieślakowska, J. Sławiński. Warszawa 1980.

¹² T. B ł a ż e j e w s k i, *Przemoc świata. Pisarstwo Leopolda Buczkowskiego*. Łódź 1991. Monografista Buczkowskiego wskazuje m.in. na intertekstualne gry w *Młodym poecie w zamku* z utworami Th. Carlyle’a oraz M. Schwoba (s. 90–91, 96–97). Analizując zaś *Urodę na czasie* wycisza jej odwołania do popularnych rozmówek polsko-francuskich (s. 108–109).

¹³ Zob. L. B u c z k o w s k i, *Kopeć knota*, ***Może strzelisz z sinej tarniny*, ***Zachybitoło pokrzywą*, ***O ty, święty robotniku*, ***Liśćmi szeleścisz na starej topoli*. „Przegląd Artystyczno-Literacki” 1998, nr 10; ***Cisza pachnie zgniecioną łąką*, ***Wessałem w serce miąższ*, *Sierpień*, *Dym się pali*, ***Wzdęto się żyto pod niebo*, ***Nie tobie skowronek*. „Kresy” 1998, nr 4; ***Czy to waszą ojczyznę*, ***Czołg ciebie wbił na kraty*, ***I ptak z drutem w sercu*, ***Zakwita barwinek*, ***W upalny dzień*, *Z notatnika*, *Siklawina: to nikogo nie obowiązuje*. „Regiony” 1998, z. 4; *Zapowiedź*, ***Jedzie, jedzie Nędza*. Jw., 2000, z. 2/4.

¹⁴ Według informacji syna pisarza, który z kolei powołuje się na Mariana Kratochwilę, Buczkowski miał „cały plecak” wierszy.

¹⁵ Bohaterka utworu, *Mira Kuś* (ur. 1948), to poetka związana ze środowiskiem krakowskim, autorka kilku tomów wierszy.

ny margines lewej strony kartek formatu B5 dowodzi, że zostały one wyrwane (w teczce znajduje się zresztą okładka przedwojennego zeszytu „w kratkę” z tabliczką mnożenia, jednostkami miary i wagi, napisami w języku ukraińskim). Są to luźne kartki, mające postać maszynopisów i rękopisów. Te ostatnie utrwalono piórem (czarny atrament) i ołówkiem. Adnotacji i poprawek na maszynopisach dokonano kredkami koloru czerwonego i niebieskiego. W teczce nr 1617 wyodrębniono tylko jeden utwór. Jest to *Bajka o Nitoptaku* (znajduje się jakby w dodatkowej teczce ze złożonego na pół papieru z centralnie umieszczonym tytułem).

W przypadku niemałej części tych wierszy nie wiadomo dokładnie, czy są to ostateczne, przeznaczone do druku wersje. „Robocza” postać wielu z nich każe przypuszczać, że nie. Natomiast kilka z całą pewnością przed publikacją czekała jeszcze końcowa „obróbka”. Świadczą o tym umieszczone obok uwagi typu „zrobić to”, „opracować”. Edycja tych utworów musiałaby w aparacie krytycznym zachować ów brulionowy charakter.

Taki sam niełatwy do sprecyzowania charakter ma jedyna ocalała sztuka Buczkowskiego: *Czaszka w sieni*¹⁶. Czy tych osiem ponumerowanych kartek przekazanych przez syna do muzeum stanowi całość tekstu, czy jedynie fragment? Z biografii Buczkowskiego wiemy, iż przed wojną tworzył on krótkie formy dramatyczne, które następnie z przyjaciółmi wystawiał w teatrach działających przy Towarzystwie Szkół Ludowych. W *Grząskim sadzie* wspomina się o napisaniu i wystawieniu w 1935 r. sztuki pt. *Zabójstwo*. Być może zatem *Czaszka w sieni* przynależy do liczniejszej grupy dzieł teatralnych powstałych z myślą o TSL.

Trzeba powiedzieć w tym miejscu, że dysponujemy też urywającym się na pierwszym akcie maszynopisem dramatu pt. *Etola*. Jest wielce prawdopodobne, że *Czaszka w sieni* i *Etola* nigdy nie wyszły poza fazę wstępnego projektu.

Mimo swego krytycyzmu wobec filmu i jego możliwości (czy raczej ograniczeń) Buczkowski pracował nad scenariuszami nowel filmowych. Zachowały się dwa maszynopisy – *Ponad widzialną* oraz *Nad dolinami*, szkic noweli filmowej o botaniku Feliksie Beradu¹⁷.

Kolejny, o wiele obszerniejszy blok tekstów wartych opublikowania stanowi korespondencja. To, co jest znane dzisiejszemu czytelnikowi, to rezultat indywidualnych inicjatyw kilku osób, które w różnych miejscach i w różnym czasie zamieszczały listy pisarza¹⁸, wśród nich trzy adresowane do żony (Marii Buczkowskiej z Paprockich) z lat 1948–1949¹⁹. Z zamiarem wydrukowania korespondencji nosi się Jerzy Pluta. Zapewne jakaś część listów znajduje się też w rękach prywatnych (najbliższej rodziny)²⁰.

Nieczęsto się zdarza, by korespondencja o charakterze urzędowym, kierowa-

¹⁶ L. Buczkowski, *Czaszka w sieni*. Oprac. S. Buryła. „Akcent” 1999, nr 2.

¹⁷ Buczkowski jest też bohaterem dokumentalnego filmu I. Szczepańskiego *Wieczysty wrot* oraz mniej znanego, króciutkiego – *Wyrazić siebie*. Szczepański – zafascynowany dziełem i osobą artysty – przygotował nawet scenariusz na podstawie *Doryckiego krążganek* („Dorycki krążganek” według Leopolda Buczkowskiego. „Miesięcznik Literacki” 1989, nr 6).

¹⁸ Tak postąpił J. Tomkowski publikując blok kilku listów w zredagowanym przez siebie tomie *Wspomnienia o Leopoldzie Buczkowskim*. Zob. też J. S. Witkiewicz, [List Leopolda Buczkowskiego]. „Wiadomości Kulturalne” 1995, nr 3.

¹⁹ *Listy Leopolda Buczkowskiego do żony Marii*. „Gazeta Wyborcza” 1995, nr 36.

²⁰ Ciekawy list pisarza z czasów wojny do rodzeństwa znajduje się w posiadaniu Anny Mioduszewskiej, córki Wandy Buczkowskiej.

na do różnego rodzaju instytucji, mogła być przedmiotem zainteresowania czytelnika. Zwykle ma ona charakter suchy, sprawozdawczy i – zgodnie ze swoim przeznaczeniem – czysto informacyjny, a przez to nieatrakcyjny dla odbiorcy. Tak jednak nie jest w przypadku listów Buczkowskiego, który bywa w nich ironiczny, przewrotny, stale balansując na granicy powagi i błazenady. Część z nich zamieściłem swego czasu w „Kresach”²¹. Ostatnio zaś ten niekompletny blok starał się uzupełnić Jan Tomkowski²². Reszta czeka na swego edytora.

Może się też wydawać, że twórca *Pierwszej świetności* nie rozumie poetyki pisma urzędowego. Niektóre passusy z listów – w zamierzeniach autora użytkowych – mogłyby wejść w skład powieści-dokumentów Buczkowskiego. W korespondencji skierowanej do ludzi, którzy mieli decydować o wydawniczych losach jego utworów, o tym czy zostaną zatwierdzone do druku, czy odesłane z nalepką: „nieczytelne”, Buczkowski pozostaje równie bezkompromisowy, jak w swych dziełach²³.

Niewiele osób zapewne wie, że w końcu lat osiemdziesiątych pojawiła się inicjatywa ogłoszenia *Dzieł zebranych* Buczkowskiego nakładem Ludowej Spółdzielni Wydawniczej. Zachowała się korespondencja w tej sprawie. Zaplanowano już nawet datę publikacji oraz kształt niektórych tomów. Miał nad tym czuwać Zygmunt Trziszka, wstępem opatrzyć – Henryk Bereza. Druk pierwszego tomu, z *Wertepami*, *Czarnym potokiem* oraz *Doryckim krążankiem*, przewidywano na rok 1988²⁴ (*nb.* Buczkowski zaznaczał wielokrotnie, że teksty te powinny być wydawane razem²⁵). Tom drugi miał obejmować *Młodego poetę w zamku*, *Pierw-*

²¹ *Leopold Buczkowski – korespondencja urzędowa*. Oprac. S. Buryla. „Kresy” 1998, nr 4.

²² *Wspomnienia o Leopoldzie Buczkowskim*, s. 237–240.

²³ Oto jak wygląda podana w tej konwencji propozycja wydawnicza:

Konstancin, 10. 06. 1970

Państwowy Instytut Wydawniczy
Redakcja Polskiej Literatury Współczesnej

Lis zjadł kwoczkę na śniadanie, a teraz sam wysiaduje jaja. Skutkiem powyższych okoliczności znajdziemy, przypatrując się uważnie, widok ulotny autora w stanie zgodnym z naturą. Niepokój ten przenoszenia energii nie jest pozbawiony nadziei – znajduje sobie stały punkt, wokół którego może się obracać bez hałasu. Mówiąc prostym obrazem, wolno się domyślić, że chodzi o punkt w Państwowym Instytucie Wydawniczym.

Pozwalam sobie zaproponować umowę wydawniczą na dzieło, które wysiaduję z czułą opieką. Jak się przedstawia czysta treść? Na co mówić o wielkiej powieści! Jest to pewnego chowu „praca habilitacyjna” z perypatetycznymi narowami okolic żywnych i wycieńczonych. A więc *connexiones*: rozmowa Bismarcka z księciem Aleksandrem z Bułgarii (Battenberg). Kilka dni później książę Aleksander oznajmia swoją rezygnację z ręki księżniczki Wiktorii. W salonie Bismarcka, zdumiewającym i żalonym zbiorowisku brzydkich mebli, popielniczek, siedzi w fotelu pan domu, pali fajkę „tristicia”, u jego nóg sterta przeczytanych gazet. Co piszą gazety? Księżna jest właściwie nieszczeniście dla nas. Dlaczego nie została sobie w Anglii ze swoim angielskim usposobieniem. Powiedziała mi raz tej zimy, że szlachta angielska ma o wiele więcej smaku. Powiedziałem jej, że nie czuję się uprawniony do stwierdzenia, że jej zdanie jest uzasadnione. A nasza szlachta ma pierwszeństwo na świecie, gdyż w grobach pół bitewnych prawdziwy jej majątek. Rozmowa przebiega w regule LOCI TOPICI – GENUS, SPECIES, TOTUM, PARS, TERMINOS ENUNCIATIONES, OPINIONES I COMPARATA. Całość jest umyślnie izolowana tak, ażeby temu procesowi ujemnemu nie towarzyszył „samorzutny” proces dodatni. Poprzedzanie i następowanie odnosi się do każdego porządku, i nie tylko czasowego. Całość, liczę, zajmie dziesięć arkuszy. Czas – półtora roku. Przyjmujemy tytuł: *Torba pełna raków*.

Pozostaję z szacunkiem
Leopold Buczkowski

²⁴ Data taka widnieje na umowie wydawniczej z 5 X 1987.

²⁵ *Tygiel*. Z L. Buczkowskim rozmawia Z. Taranienko. W: *Rozmowy z pisarzami*. Warszawa 1986, s. 176.

szą świętość oraz *Oficera na nieszporchach*. Edycja nie doszła do skutku. Śmierć autora, która nastąpiła w r. 1989, zapewne nie była jedyną przeszkodą, jaka stanęła na drodze realizacji tego projektu. Wypada tylko żałować, iż przedsięwzięcia nie sfinalizowano. Tym bardziej że przy obecnej sytuacji na rynku książkowym szansa na publikację *Dzieł zebranych* takiego prozaika jak Leopold Buczkowski jest niemal zerowa.

Kilku słów komentarza wymaga również dziariusz Buczkowskiego. Dwie jego części odczytał z rękopisu i przygotował do wydania Bogusław Żurkowski. Jako pierwsze ukazało się *Powstanie na Żoliborzu* („Regiony” 1992, z. 3/4). Wcześniejsze są jednak wydarzenia zarejestrowane w *Grząskim sadzie* („Ex Libris” 1994, nr 57, tutaj też przedrukowano po raz drugi *Powstanie na Żoliborzu*).

Trzecia część dziennika dotyczy losów twórcy *Doryckiego krążganku* od upadku powstania warszawskiego do jesieni 1945. Podobnie jak *Grząski sad* i *Powstanie na Żoliborzu* również *Koniec wojny* został zapisany na kartach zwykłego zeszytu uczniowskiego o formacie B5. *Koniec wojny* zajmuje 31 z 93 ponumerowanych stron zeszytu i był publikowany w r. 2001, w opracowaniu moim oraz Siomy, na łamach „Tekstów Drugich” (z. 2). W tym samym roku 2001 ukazała się wersja książkowa całości²⁶. W przeciwieństwie do *Grząskiego sadu* i *Powstania na Żoliborzu* trzecia część nie została opatrzona przez Buczkowskiego tytułem – pochodzi on od edytorów, tak jak i tytuł całości: *Dziennik wojenny*.

Wątpliwości rodzi jednak sprawa genezy, a dokładniej mówiąc – daty powstania zapisków dziennikowych Buczkowskiego. Ostatnia ich część poprzedzona jest stroną z adnotacją: „III 87”, dwie wcześniejsze zaś części adnotacjami: „I 87” i „II 87”. Przygotowując przed kilku laty do druku *Grząski sad, Powstanie na Żoliborzu* oraz *Koniec wojny* uznałem, że są to daty porządkowania i przepisywania tekstu przez Buczkowskiego. Tego, że był on wtedy ponownie przepisywany, pośrednio dowodzi nie tylko wspomniana datacja na inicjalnych stronicach poszczególnych zeszytów, ale też charakter samego zapisu. Nie ma w nim skreśleń, których należałoby spodziewać się po tekście utrwalanym na bieżąco.

Jeśli założyć, że autor *Czarnego potoku* przekopiował swój dziariusz u schyłku lat osiemdziesiątych, na krótko przed śmiercią, to nie można mieć pewności, czy w trakcie nie dokonywał retuszy. Godząc się zaś na takie postawienie sprawy, musielibyśmy również przystać na to, iż wartość *Dziennika wojennego*, którego siła brała się z bezpośredniości relacji i jej spontaniczności oraz niezwykłej przenikliwości, w jakimś stopniu stanęłaby pod znakiem zapytania. Oczywiście, nie da się też wykluczyć, że Buczkowski mógł dokładnie i „obiektywnie” przepisać swój dziariusz sprzed lat.

Może więc dziennik był notowany na bieżąco, o czym przekonywałby fakt, iż kartki rękopisu w niektórych miejscach są już wyblakłe, tekst staje się trudny do odczytania. Poza tym autor stosuje różne narzędzia (ołówek, pióro), a – co najważniejsze – czytelność tekstu jest bardzo zróżnicowana. Gdyby Buczkowski kilkadziesiąt lat po wojnie zdecydował się sięgnąć ponownie po dziennik celem jego przepisania na czysto – to czy nie zadbałby o jednolitą (poprawną) jakość zapisu? Czy nie nadałby mu równocześnie bardziej uporządkowanej i bardziej przejrzystej formy (jedne stroniczki pokrywają litery dość dużych rozmiarów, inne – rząd drobniejszych)? Podobnie z datacją, w której są liczne niekonsekwencje (raz podawana jest pełna

²⁶ L. Buczkowski, *Dziennik wojenny*. Oprac. S. Buryła, R. Sioma. Olsztyn 2001.

data dzienna z miesiącem zapisanym cyframi rzymskimi, innym razem tylko dzień, a niekiedy dzień zapisywany jest cyfrą, a miesiąc słownie)²⁷. O tym zaś, że diariusz nie mógł być zanotowany *post factum*, zaświadcza partia „prozy żywej”. Samotnik z Konstancina w czasie seansów „mowy żywej” (których efektem są książki *Proza żywa*, *Żywe dialogi*, *Wszystko jest dialogiem*) często wspominał o dzienniku. Niekiedy nawet cytował wybrane fragmenty²⁸. Nie zgadzał się jednak na ich publikację i dbał, aby nie dostały się w niepożądane ręce. To wszystko wszakże nie wyklucza ewentualnego przepisania całości pod koniec lat osiemdziesiątych.

Czy twórca *Pierwszej świetności* mógł prowadzić jakiś inny dziennik? Jest mało prawdopodobne, by tak było. Nie podlega dyskusji natomiast, że Buczkowski przejawiał podświadome zainteresowanie tą formą ekspresji literackiej. Jako młodzieniec pisał diariusz, w którym próbował przekazać swoje przeżycia z czasów pierwszej wojny światowej. Luźne notatki o charakterze dziennikowym z okresu drugiej wojny zawiera *Rafał Bajc*. Oto jedna z nich, datowana: „czerwiec 42”²⁹:

Pustka z mojej winy. Konflikt Mariana z Matką i Wandą – Nocne bombardowanie (ostatnia noc). Zygmunt śpi – budzę go, ktoś wali z CKMu – ścielimy na podłódze, rozkosznie na podłódze – jak mawiała Halina Drużyńska – czerwona rakietka, bomby – czołgi wycofują się. Ziuta chrząka, budzi Mariana..., jego oddech. Zawsze Emilian

EMILIAN...

Czy jednak jest to aby na pewno diariusz (a raczej jego „zajawki”), czy może stylizacja na ten gatunek w ramach konwencji powieściowej?

Rafał Bajc. Śmierć Antoniny obejmuje 12 kartek (formatu A4) z naniesionymi poprawkami Buczkowskiego. Uwagi „rozbudować”, „uzupełnić” świadczą, iż w przekonaniu twórcy tekst nie miał charakteru skończonego. Sytuuje się w bliskim sąsiedztwie *Dziennika wojennego*. Można też potraktować go, na poziomie fabularnym, jako swoiste preludium *Czarnego potoku*. Wskazują na to m.in. specyficzna stylistyka, powracający nieustannie motyw nocy i ciemności, jak również bohaterowie znani z *Czarnego potoku* (Szerucki).

Sam Bajc pojawia się w *Końcu wojny*:

Najświętszy był rok 1944. Rok 44-ty to rok mojej największej sławy. Bo strzelano do mnie z kuśki. Zdawało się tym mężnym don Fernandom, że teczka moja jest pełna złota – a tam nic, tylko biedny *Rafał Bajc* w dwudziestu kilku rozdziałach. Ten biedny Rafał, który przesiedział tiumnę sowiecką, zbity i wypluty, wdział potem kabat konspiratora i kocha się w Polsce niepodległej. Jątrzy go codziennie powiedzonko Piłsudskiego: „Polską taką czy siaką rządzi agentura obca”. I zamordowali mi go na Żoliborzu – jaka straszna i ciężka droga. Jaka wielka i łukowata droga: od „Płoszczy Prussa” we Lwowie, poprzez śmierć Teresy, którą kocha (ważna rzecz, chyba!), poprzez wielki zachwyty nad ciałem Wandy Szawłowskiej. Potem nurek do biologii ogólnej (śmierć Brzozy!). I ta ohydna rozprawa na Żoliborzu. Kto tam jest ranny obok teczki z *Rafałem Bajcem*. Biedny Rafale, słuchaj Piłsudskiego: „Za dużo agentur

²⁷ Tych niuansów nie widać w edycji książkowej, tylko w rękopisie. W wersji książkowej zmieniono również charakterystyczną dla Buczkowskiego interpunkcję (zachowuje ją Żurkowski w *Grzaskim sadzie* i w *Powstaniu na Żoliborzu*). Przecinki oraz kropki wprowadzono tam, gdzie dyktowały je logika oraz klarowność wypowiedzi. Jednak troska o zachowanie „emocjonalności” tekstu dziennika oraz względy stylistyczne sprawiły, że w wielu miejscach pozostawiono znamienne dla diarysty „zapis myślnikowy” (pojawia się on również w korespondencji prywatnej oraz w rękopisie *Czarnego potoku*).

²⁸ L. B u c z k o w s k i, *Proza żywa*. Bydgoszcz 1986, s. 16–17.

²⁹ Fragmenty dziennikowe znaleźć można również w teczce *Notatki*. Wpleciono w nie krótkie zapisy, przy których pojawia się datacja – „rok 1957”.

obcych w sprawie polskiej”. Umarłeś ty i kto się spodziewał, że w takim paskudnym momencie zetkniesz się jeszcze z ks. Samosaczyńskim³⁰.

Należałoby stąd wnosić, że idzie o kreację literacką („teczka z Rafałem Bajcem”). A jeśli tak, to jaki utwór („w dwudziestu kilku rozdziałach”) mógłby wchodzić w grę? *Wertepy? Czarny potok?* A może owa tajemnicza „kronika”, o której traktuje umowa z Władysławem Ryńcą?

Nieco inaczej status tej postaci wygląda w *Rafale Bajcu...* Początkowy jego fragment (w maszynopisie zajmuje trzy stronicie) do akapitu „Rafał Bajc po rewizji...” ma kształt zapisu pamiętnikarskiego, narracja prowadzona jest w pierwszej osobie. Pojawia się najbliższa rodzina Buczkowskiego (bracia Zygmunt i Marian, siostra Wanda oraz Matka). Dalsze partie mają charakter tekstu fikcyjnego, a opowieść prowadzona jest w trzeciej osobie. Bajc spotyka się w nich z bohaterami znanymi z *Czarnego potoku* (m.in. z Szeruckim).

Idąc na Bajki – ciągnie na wymioty. Marian miał rację, to była po prostu śmierdzielna nieokreślona, nie dziwię się sobie – awantura wypadła w okresie lysienia. Szampan u Litnera. Didenko, pluję mu w pysk, przyznaje, że kawaleria była wspaniała, zachowanie kelnera. Noc, ulica – zachowanie Bajca wobec Wandy, ona śpi nago, jest świeża, jędrna, usta wpółotwarte, krągłość. Bajca zatyka, lekko, lekko dotyka jej nagiego uda. Manetowsko-Weissowski koloryt tego w nadrannym oświetleniu – z ulicy dochodzi szugot ćwiczących się krasnoarmiejców... szub-szub... szub-szub... Grrrrupa!!.... stoj!

Kim zatem jest Rafał Bajc? Produktem wyobraźni Buczkowskiego czy postacią historyczną? A może nazwisko jest maską, pod którą ukrywa się osoba bliska pisarzowi?

Również biografia artysty – jej znajomość bywa niekiedy pomocna w pracy edytora – obfituje w znaki zapytania. Dużo w niej luk, nieścisłości i miejsc niemożliwych do sprawdzenia. Konfrontacja informacji nie jest łatwa. Świadkowie już nie żyją, a relacje najbliższej rodziny różnią się od wersji przedstawianej przez Buczkowskiego. Wywiady z nim zawierają sprzeczne opowieści, a poszczególne wydarzenia z życiorysu pisarza i najbliższej rodziny nieco inaczej ukazują niemal każda rozmowa³¹. Buczkowski bowiem w sposób bezwiedny i niezamierzony przeinaczał fakty, czyniąc je elementem literackiej wyobraźni.

Pan Leopold niewątpliwie tworzył nowe wersje swoich i rodziny dziejów, pomijając fakty nazbyt, w jego oczach, pospolite. Wybierał to, co niezwykle, romantyczne, związane ze sztuką [...] ³².

³⁰ Buczkowski, *Dziennik wojenny*, s. 84.

³¹ Oto wykaz ważniejszych wywiadów z pisarzem: *Tygiel*. Rozmowę przeprowadził Z. Taranienko. „Argumenty” 1971, nr 13. – *Pisarz jednej obsesji*. Rozmowę przeprowadził T. J. Żółciński. „Magazyn Pomorski” 1973, nr 2. – *Staralem się być wszędzie*. Rozmowę przeprowadził P. Roguski. „Regiony” 1975, z. 3. – *Na tropie istoty rzeczy*. Rozmowę przeprowadził B. Kowalski. „Kamena” 1980, nr 15. – *Odrzucam złudne sztafaje*. Rozmowę przeprowadziła H. Murz-Stankiewicz. „Literatura” 1980, nr 3. – *Trzy pieczone kartofle. Kondycja polskiego pisarza*. „Argumenty” 1982, nr 28. – *Urodzony na śniegu*. Rozmowę przeprowadził T. Krzemień. „Tu i Teraz” 1983, nr 1. – *Zamiast opychać się kartoflami, wołaj kromkę chleba*. Rozmowę przeprowadziła M. Jarocka. „Argumenty” 1983, nr 28. – *Zanurzenie w dramacie ludzki*. Rozmowę przeprowadził Z. Trziszka. „Tygodnik Kulturalny” 1983, nr 47. – *Wieczyste nawroty*. Rozmowę przeprowadził Z. Trziszka. „Miesięcznik Literacki” 1985, nr 5. – *Jest jakaś skaza...* Rozmowę przeprowadził S. Zawisliński. „Polityka” 1985, nr 32. – *Samotny w podejrzanym świecie*. Rozmowę przeprowadziła M. Jarocka. „Argumenty” 1987, nr 2.

³² Kirchner, *op. cit.*, s. 89. Zob. też *Dotykam wszystkiego: grzybów, pszczoł, trzmieli...* Z L. Buczkowskim rozmawia M. Jarocka. „Argumenty” 1977, nr 38.

Niepewna jest sprawa wykształcenia Buczkowskiego i rozpoczętych studiów we Lwowie na polonistycę, gdzie miał słuchać wykładów Leona Chwistka. Wątpliwości budzą również studia pod kierunkiem Juliana Fałata³³. Wielką niewiadomą pozostaje udział pisarza w kampanii wrześniowej³⁴. Jeśli wierzyć jego słowom, został zmobilizowany, a po klęsce wrócił do domu (czy też, jak powiada w innym miejscu, „zdezerterował”³⁵). O latach 1939–1941 mówił zresztą mało.

Zarzucone pomysły

W roku 1960 nakładem „Paxu” ukazał się pierwszy i jedyny w dorobku Buczkowskiego zbiór opowiadań *Młody poeta w zamku*. Tomik zawierał kilkanaście tekstów o różnej długości. Wśród nich znajdował się krótki utwór zatytułowany *W Urpen*. Zachowały się jego dwie redakcje. Pierwsza z nich liczy 8 kartek, ponumerowanych od 1 do 8, druga – 21 kartek, ponumerowanych od 9 do 29. Ta sama teczka zawiera również urywek prozatorski *Sium sisarum* (kartki 30–33), z którego odpowiednie passusy weszły w skład opowiadania pt. *W Urpen*. Książkowy kształt *W Urpen* nie odpowiada jednak żadnej z dwóch wymienionych redakcji. Pytanie, czy *W Urpen – fragmenty prozy*³⁶ należy traktować jako autonomiczny, odrębny utwór, czy może raczej to odmiana jakiegoś innego tekstu. Nie jest to jedyny przypadek, w którym brak ostatecznej pewności co do dzieła Buczkowskiego. Na tym nie kończą się wątpliwości. W *Księdze pamiątkowej ku czci Leopolda Staffa* (Warszawa 1949) zamieszczono *W Urpen*. Ze słownikowej informacji dowiadujemy się, iż jest to fragment (zarzuconej?) powieści³⁷.

Analogicznie sytuacja wygląda w przypadku ostatniej większej prozy Buczkowskiego pt. *Bagules*. Ktoś, kto wszakże zdecydowałby się przygotować do druku *Bagulesa*, musiałby najpierw ustalić relacje, jakie zachodzą między nim a *Tinctura bagules* (nie mówiąc o wspomnianych wcześniej związkach z *Kamieniem w pieluszkach*). Niezbędne byłoby zatem kolacjonowanie, które wykazałoby istnienie lub brak koincydencji między dwoma maszynopisami. W przypadku wykrycia zbieżności dalsze postępowanie musiałoby prowadzić w kierunku określenia ich rozmiarów oraz próby odpowiedzi na pytanie o to, czy mamy do czynienia z redakcją, czy z odrębnym dziełem?

Nad *Tinctura bagules* pracował Buczkowski w początku lat osiemdziesiątych. W wywiadzie udzielonym Marii Jarockiej roztaczał plan fabularny tego przedsięwzięcia:

Treść książki dotyczy 1905 roku. Rok ten jest wywoławczy niczym diabeł doprowadzający do trzęsienia ziemi. W 1905 bardzo wiele działo się w Siedlcach, Białymstoku, Łomży i Łodzi.

W swej prozie staram się wejść w chemię, morfologię bohatera. Próbuję odpowiedzieć na pytanie: „Co się złożyło na to, że ktoś strzelał w namiestnika czy generała?” Interesuje mnie fakt, że było tylu chętnych do poświęceń, do więzienia w cytadeli³⁸.

³³ Zob. Pachocka, *op. cit.*, s. 45–46.

³⁴ O swoim udziale w niej wspominał Buczkowski w *Prozie żywej* (s. 206).

³⁵ Zob. Kirchner, *op. cit.*, s. 87.

³⁶ L. Buczkowski, *W Urpen. Fragmenty prozy*. Oprac. S. Buryła, R. Sioma. „Regiony” 2000, z. 2/4.

³⁷ *Słownik współczesnych pisarzy polskich*. Red. E. Korzeniewska. Warszawa 1963, s. 313.

³⁸ *Zamiast opychać się kartoflami, wolę kromkę chleba*, s. 8.

W tej samej rozmowie pisarz wyjaśnia też znaczenie tytułu (swoją drogą, ciekawe, czy ma on coś wspólnego z innym tytułem – nieukończony powieści *Bagules*):

Termin ten zaczerpnąłem z języka hebrajskiego. Wydaje mi się, że był on również stosowany w starej medycynie. „*Tinctura bagules*” to tyle, co napój zubożony. Jest przecież napój wzbogacony i zubożony. Na przykład *coca cola* i szczyzny pomieszane z serwatką³⁹.

Niepublikowana korespondencja pisarza odsłania przed nami zbiór tekstów nieukończonych, zarzuconych projektów oraz takich, które nigdy nie wyszły poza etap wstępnych szkiców i pomysłów. Buczkowski tworzył nieregularnie. Jak sam przyznawał, do pracy literackiej siadał przede wszystkim zimą, kiedy musiał na bok odłożyć rzeźbę i ciesielkę. W ostatnich 10 latach życia (od r. 1978) nie wydał już ani jednej powieści (co ciekawe, tę ostatnią, bodaj najtrudniejszą – *Kamień w pieluszkach* – wydawnictwo Gallimard chciało swego czasu przełożyć na język francuski⁴⁰). Okres ten wypełniły kolejne (trzy) tomy rozmów z Trziszką, które – być może – dawały mu poczucie częściowego spełnienia i ratowały przed uznaniem owego czasu za stracony. Niemoc twórczą z pewnością odczuwał dość dotkliwie.

Wśród dzieł, nad którymi Buczkowski pracował, ale ich nie ukończył, znajdują się *Moi przyjaciele*. Umowę w sprawie druku podpisał z „Iskrami” w lutym 1958. Miał się z niej wywiązać w przeciągu roku. W roku 1962 „Iskry” pozwały go do sądu, żądając zwrotu zaliczki w wysokości 7 500 zł. Zwrotu wypłaconych pieniędzy domagał się również „Czytelnik”. W myśl umowy z 1967 r. Buczkowski miał do końca marca 1969 dostarczyć dzieło pt. *Stało się przy wieczerzy*, lecz i tej obietnicy nie spełnił. Wcześniej przygotowując *Dorycki krużganek*, zarazem zobowiązał się do napisania powieści o... Helenie Modrzejewskiej. Stosowny kontrakt zawarł w tej sprawie z „Czytelnikiem” 8 VIII 1956. Określał on datę ukończenia *Traktiernii London* na 15 I 1957⁴¹. W rozmowie z Kirchner pisarz przybliżał treść utworu:

Od wielu lat czeka w szkicach i notatkach dawno zamierzona powieść monograficzna o Helenie Modrzejewskiej, powieść a zarazem i rozprawa z XIX wiekiem. Obejmować będzie tylko niewielki wycinek z życia Modrzejewskiej, ale bodajże najciekawszy, jej włóczęgi z wędrowną trupą aktorską w latach 1863–1869⁴².

Trudne warunki pracy, o których Buczkowski napomykał w tym wywiadzie („Obowiązki zarobkowe, ciasnota mieszkania, zostają mi tylko dwie, trzy godziny na pisanie nocą”), dały o sobie znać przy innej okazji związanej z genezą pierwszego wyboru „prozy żywej” pt. *Wszystko jest dialogiem*. Został on bowiem przedstawiony jako wadium dla LSW za *Bitwę pod Wizną*, którą Buczkowski powinien był przesłać do końca 1978 roku.

Lata 1945–1958 stały pod znakiem niezwyklej aktywności literackiej. Był to

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ W Muzeum Literatury znajduje się list w tej sprawie z 30 IX 1980 skierowany do Agencji Autorskiej.

⁴¹ Według informacji autora powieść *Traktiernia London* powstawała w latach 1953–1956. Zob. Z. Trziszka, *Intermedium*. W: L. Buczkowski, *Wszystko jest dialogiem*. Warszawa 1984, s. 117. Tę samą datację podaje *Słownik współczesnych pisarzy polskich* (s. 313).

⁴² *Pisarz, którego trzeba zaprezentować zagranicą*. Z L. Buczkowskim rozmawia H. K. [H. Kirchner]. „Słowo Powszechne” 1957, nr 202, s. 4.

chyba najlepszy okres w życiu artysty⁴³. To wtedy powstały *Czarny potok*, *Dorycki krużganek* i *Młody poeta w zamku*⁴⁴. Wtedy też przygotowywał on *Rudą bekieszę*, pomyślaną jako uzupełnienie *Czarnego potoku* oraz *Doryckiego krużganek*. Całość miała nosić tytuł *Brylant kahału*, o czym Buczkowski wspomina w wywiadzie dla „Słowa Powszechnego”⁴⁵. W rozmowie z Jerzym Hordyńskim druk *Rudej bekieszy* przewidywał na rok 1958. Miał to być ostatni element cyklu, jego koda⁴⁶. Na ile był to zamysł realny, a na ile zaledwie projekcja na przyszłość, niełatwo deklaratywnie rozstrzygnąć. Pewne jest jedynie to, że tytuł *Ruda bekieszka* nosi w maszynopisie druga część *Czarnego potoku* (pierwsza zatytułowana jest *Szabasowa*).

Mniej więcej w tym samym czasie, tzn. w końcu lat pięćdziesiątych i na początku następnej dekady, Buczkowski miał zamiar napisać powieść *Główna ulica starej odzieży*. Zgodnie z umową zawartą z Wydawnictwem Łódzkim dzieło powinno być ukończone do 30 IX 1960. Podobnie jak o *Moich przyjaciółach*, *Traktierni London* oraz *Bitwie pod Wizną* – niewiele o nim wiadomo. Nie zachował się też tekst (niewykluczone jednak, że w teczkach z materiałami po Buczkowskim są jakieś ślady fizycznego istnienia tego dzieła). W Muzeum Literatury natomiast natrafić można na *Torbę pełną raków*. Buczkowski miał ją złożyć w Państwowym Instytucie Wydawniczym przed 1 XII 1971⁴⁷. Zgodnie z umową powinna liczyć 10 arkuszy. To, czym obecnie dysponujemy, jest zbiorem wypisów (pochodzących zapewne z języka niemieckiego) o życiu ptaków oraz fragmentem opowiadania wykorzystanym w *Doryckim krużganek*. Buczkowski zresztą niejednokrotnie mówił o swej fascynacji życiem i obyczajami ptaków.

Interesuję się ogromnie od dwudziestu kilku lat ornitologią [...]. Chciałbym wydać słownik ornitologiczny dla naszych poetów i prozaików. Może by wtedy uniknęli gaf, które spotykam na stronicach wielu książek⁴⁸.

Niemal zupełnie zapomniane pozostają wypowiedzi Buczkowskiego na temat malarstwa i rzeźby współczesnej (pomijam tu te z tomów „prozy żywej”). Trzeba w tym miejscu przywołać dwie opinie opublikowane w czasopismach. Jedna dotyczy prac Henisza (*Przerwany zaklęty krąg czynności – ceramika Krzysztofa Henisza*)⁴⁹. Istnieje również maszynopis pt. *Na marginesie obrazów Henisza w Kor-*

⁴³ W latach pięćdziesiątych Buczkowski ujawnia się jako projektant okładek oraz ilustrator (m.in. *Sztandaru Janka Gwizdały* A. Weddina, *Wyboru wierszy* E. Szymańskiego, *Miasta na złotym szlaku* E. Sieciechowiczowej, *Śladami poety* W. Grodzieńskiej, *Frydryka* T. Łopalewskiego, *Miecza Gościwita* W. Żółkiewskiego). Ilustracje dla „Naszej Księgami” przygotowywał jeszcze w latach sześćdziesiątych (do *Ofka z Kamiennej Góry* K. Dobkiewiczowej). Rysunki Buczkowskiego znajdują się również w *Młodym poecie w zamku*.

⁴⁴ Na ten ostatni tom składają się utwory powstałe – według zapewnień Trziszki (*op. cit.*, s. 147) – między 1946 a 1948 rokiem.

⁴⁵ *Pisarz, którego trzeba zaprezentować zagranicy*.

⁴⁶ [Rozmowy z pisarzami]. Z L. Buczkowskim rozmawia J. Hordyński. „Życie Literackie” 1958, nr 27, s. 3.

⁴⁷ Należałoby zbadać związek między tymi tekstami a utworem *Pod Sedanem*, zamieszczonym na łamach „Kultury” (1972, nr 6).

⁴⁸ [Rozmowy z pisarzami], s. 3. Po latach Buczkowski przyzna się ponownie do swych fascynacji życiem ptaków Taraniencie. Zob. *Tygiel*, s. 179.

⁴⁹ L. Buczkowski, *Przerwany zaklęty krąg czynności – ceramika Krzysztofa Henisza*. „Życie Literackie” 1960, nr 10.

degardzie, z licznymi poprawkami autora. W wielu punktach dokładnie odpowiada on wersji drukowanej, ale też jest kilka fragmentów, których brak w tekście z „Życia Literackiego”. 20 lat później „Magazyn Kulturalny” zamieścił szkic Buczkowskiego o malarstwie Marka Kwaszkiewicza⁵⁰. Wśród materiałów, jakie pozostały po autorze *Czarnego potoku*, znajduje się rękopis krótkiego tekstu pt. *Na tropach sztuki*. Uwagi na temat malarstwa i historii sztuki (Turner, Canaletto, Rembrandt) można również spotkać w *Dzienniku wojennym* i w teczce skatalogowanej w Muzeum Literatury jako *Notatki* (numer inwentarzowy 1642).

Wertepy i cenzura

Buczkowski jako prozaik zadebiutował przed wojną fragmentem *Wertepów* na łamach lwowskich „Sygnałów” (1938, nr 43) pod pseudonimem Paweł Makutra⁵¹. Opublikowany *passus* nosił tytuł *Miasnyci. Wertepy*, złożone za namową brata w wydawnictwie „Rój”, skonfiskowała przedwojenna cenzura. Powodem miał być przerysowany, zbyt drastyczny i pesymistyczny obraz stosunków panujących na ówczesnych kresach wschodnich. W *Żywych dialogach* czytamy:

Zarzucano mi przede wszystkim naśmiewanie się z nieudolności władzy, brutalności policji. Ogólny obraz wsi ukraińskiej w *Wertepach*, jej ciemnota, warunki bytowania często prawie zwierzęce klóciły się z sanacyjną mitologią, głoszącą „cywilizację” tych ziem⁵².

W odmiennym świetle rzecz całą przedstawia Kirchner, powołując się na Tomasza Buczkowskiego.

Gdy Leopold napisał powieść, Marian powiadomił brata Józefa, który znał Wańkowicza, współwłaściciela „Roju”. Józef przygotował grunt, Marian zaniósł powieść do Mariana Kistera. Ten po trzech tygodniach tekst przeczytał i w końcu zdecydował, że wyda. Po jakimś czasie przysłał Leopoldowi odbitkę szczerą do korekty wraz z opinią, że pewien fragment tekstu mógłby wzbudzić zastrzeżenia Komisariatu Rządu (była to jakoby scena pijaństwa na wsi ukraińskiej), co zaszkodzi Wydawnictwu. W interesie „Roju” i autora należałoby więc ten kawałek przeredagować. Buczkowski, który skądinąd nie wiedział, jak się robi korektę, i miał awersję do wszelkich poprawek, wściekł się i odmówił. Tak zeszło do wojny⁵³.

Wedle Kirchner:

w 1945 w Krakowie Marian intensywnie pracował z Leopoldem nad redagowaniem tekstu i zaoferował go Gebethnerowi, może już z celowo dodaną legendą o sanacyjnych represjach?⁵⁴

Jak widać, zagadnienie cenzury budzi wątpliwości.

Wertepy ukazały się blisko 10 lat później – jeśli liczyć od momentu publikacji w „Sygnałach” – u Gebethnera i Wolfa w 1947 roku⁵⁵. Również i wtedy nie obyło się bez perypetii. Z zachowanych dokumentów wynika, że 14 VI 1944 Buczkow-

⁵⁰ L. Buczkowski, *Kwaszkiewicz*. „Magazyn Kulturalny” 1981, nr 1.

⁵¹ *Słownik współczesnych pisarzy polskich* (s. 313) podaje r. 1936 jako datę publikacji w „Sygnałach”. Błędna informacja pochodziła zapewne od samego pisarza.

⁵² L. Buczkowski, *Z. Trziszka, Żywe dialogi*. Bydgoszcz 1989, s. 15.

⁵³ Kirchner, *op. cit.*, s. 95–96.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 96.

⁵⁵ Wcześniej, tuż po wojnie, fragment *Wertepów* pt. *Grząski sad* (!) zamieściła „Twórczość” (1946, nr 3). Wtedy jeszcze *Wertepy* nazywały się *Dolinoszczęsa*.

ski, ukrywający się pod pseudonimem Leopold Seweryński, podpisał umowę z Instytutem Wydawniczym „Panteon”, reprezentowanym przez Władysława Ryńcę (pseud. Władysław Kłęk), na publikację *Wertepów*. Po dwóch latach zerwał ją jednak i posłał maszynopis do Gebethnera i Wolffa. Dokładnie 31 VII 1946 zawarł nową umowę, która gwarantowała nakład 5 tys. egzemplarzy⁵⁶. Umowa z Ryńcą, której przedmiotem jest „kronika”, nie pozwala definitywnie rozstrzygnąć kluczowej kwestii, czy chodziło o *Wertepy*, czy może o planowany *Czarny potok*⁵⁷.

Nie ma pewności co do genezy powieści. Biorąc za dobrą monetę wywiady z Buczkowskim przyjmuje się zwykle rok 1935 za początek pracy nad debiutem prozatorskim⁵⁸. Ale Kirchner w jednej z rozmów z autorem odnotowuje jako czas powstania *Wertepów* zimę 1932/33⁵⁹. Do krytycznego spojrzenia na tę informację upoważnia wiedza o tym, iż akcja powieści rozgrywa się w realiach roku 1936. Bezsportny jest jedynie rok ukończenia widniejący na ostatniej stronie: 1937 (najprawdopodobniej wiosna 1937).

Zastanawiająca i wymagająca sprawdzenia jest inna informacja. W *Słowniku współczesnych pisarzy polskich* czytamy, że w 1931 r. Buczkowski „przeniósł się do Poznania, gdzie nawiązał współpracę z »Kurierem Poznańskim«”, w którym miał też zamieścić (zamieszczać) swoje prace literackie⁶⁰. Gdyby tak było, należałoby przesunąć datę debiutu autora. A może to jednak prawda i znajdują się tam pierwsze fragmenty *Wertepów*? Tym samym być może częściowo potwierdziłaby się informacja udzielona Kirchner o czasie powstawania *Wertepów* (czy może raczej o początkach pracy nad nimi, które przypadają na wczesne lata trzydzieste). Znamienne, że również w rozmowie Grzegorza Niegodzisz z Buczkowskim znajdujemy następującą konstatację: „Swoją pierwszą książkę napisałem przed wojną, w 1930 roku”⁶¹.

Nasuwa się też pytanie innego rodzaju. Czy dostępny nam dziś tekst *Wertepów* jest tym samym, który wyszedł spod pióra Buczkowskiego w 1937 roku? Pomijam tu tzw. ścinki z *Wertepów*, o których za chwilę. Wiadomo, że rękopis powieści zaginął w czasie wojny (prawdopodobnie w powstaniu). Zachował się maszynopis, znajdujący się w Muzeum Literatury. Nie uda się już prześledzić zmian i ewolucji tekstu (jeśli była) tak, by wyjść poza sferę domysłów. Nie ma natomiast wątpliwości, że w kolejnych wydaniach *Wertepów* brakuje kilku fragmentów, które zawiera wspomniany maszynopis⁶².

⁵⁶ Po roku, jak dowiadujemy się z listu od Gebethnera i Wolffa, sprzedano prawie połowę nakładu.

⁵⁷ Zob. też Kirchner, *op. cit.*, s. 88.

⁵⁸ Zob. m.in. Z. Trziszka, *Leopold Buczkowski*. Warszawa 1987, s. 23. W innym miejscu czytamy: „Przyszła zima 1936 roku i zacząłem pisać *Wertepy*. Pisałem je aż do wiosny 1937 roku” (Buczkowski, *Wszystko jest dialogiem*, s. 65).

⁵⁹ Od Buczkowskiego nie sposób jednak wymagać precyzji w takich sprawach. Np. mówiąc o nakładzie pierwszego wydania *Wertepów* zawyża dwukrotnie jego wielkość – podaje liczbę 10 tys. (Buczkowski, Trziszka, *Żywe dialogi*, s. 32).

⁶⁰ *Słownik współczesnych pisarzy polskich*, s. 313.

⁶¹ [Rozmowy z pisarzami:] *Leopold Buczkowski*. Rozmowę przeprowadził G. Niegodzisz. „Kierunki” 1978, nr 32, s. 7.

⁶² Na konferencji *Leopold Buczkowski – in memoriam* zorganizowanej w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski (18–19 XI 2005) omawiał je Z. Taranienko w referacie *Ścinki z „Wertepów”*.

O ile nie mamy pewności co do przedwojennej ingerencji cenzorskiej (czy może raczej co do jej charakteru), o tyle nie podlega dyskusji, że takowa była przy edycji powojennej, o czym przekonuje egzemplarz szczotkowy z Muzeum Literatury. Warto przytoczyć miejsca usunięte, nie tylko ze względu na to, że obcujemy ciągle z tekstem okaleczonym, niepełnym, ale i dlatego, że nie zanosi się na wznowienie debiutanckiej powieści Buczkowskiego (nie wspominając o przywróceniu jej właściwego kształtu).

Rodząca się komunistyczna cenzura była – jak widać na przykładzie „szczotek” *Wertepów* – od początku szczególnie wyczulona na wojnę polsko-bolszewicką z 1920 roku. Z tych też względów musiał zniknąć z utworu fragment, w którym ksiądz Żupan wraca pamięcią do tych czasów i okazuje się porucznikiem Żupanem:

Oto, zdaje się jakby niedawno: porucznik Prokop Żupan kazał pierwszemu szwadronowi spieszyć się i ogrodami poprowadził go na skraj wsi.

Zaklaskały karabiny maszynowe, a kozacy salwami poczęli bić niemal w samą pierś wroga. Nieprzyjaciel nie spodziewał się napadu i począł w nieładzie uciekać. Porucznik Prokop Żupan po pierwszych strzałach kazał drugiemu też spieszyć się i podejść do pierwszego, ale kiedy zobaczył, że bolszewicy uciekają, krzyknął zza drzewa: – Konie!

Do koni jednak było daleko. Nie czekając na resztę, skoczył na swoją bułankę i popędził w zagajnik. Za nim jechało kilku z pierwszego szwadronu. Nieprzyjaciel otworzył wściekły ogień, ale bezskuteczny, bo z prawa drugi szwadron zaatakował i ciął już szablami pierwszych, którzy wyskoczyli zza miedzy i darli na wieś. Ogień załamał się.

Porucznik Żupan, wdarszy się w nieprzyjacielską piechotę, ranny w pierś, zleciał z konia. Podjechał chorąży Kuczbarski i kozak Gmytro Kulczyk, pozlazili z koni i powlekli rannego porucznika do tyłu.

Nieprzyjaciel tymczasem, wycofawszy się w pewniejsze miejsce, rozpoczął ogień karabinami maszynowymi. Już byli niedaleko wsi, jak zaświstały armatnie pociski. Strzelala nieprzyjacielska bateria, pierwsze naboje przeleciały i z głuchym łoskotem rozdarły się za rzeką.

Żołnierze zamarli, ale gdy dym zniknął, szare sylwety znowu pelzły po zmietym życie. Trzeci rozryw wszystkich powalił, wyskoczył tylko chorąży z rozerwaną ręką. Porucznik Żupan został w trawie. W tym czasie bolszewicy rozpoczęli kontratak. Żupan na raczkach, brocząc gęsto krwią, wlał do najbliższej stodoły. Skoczyli kozacy na pomoc, starszyzna straciła głowę, rzucali się bezładnie na wszystkie strony. Porucznik ostatkiem sił krzyknął:

– Kulomioty!

Zagrały kulomioty i palba ręcznych. Bolszewicy wycofali się za drzewa.

Kozacy wyciągnęli drabinę i położyli na niej Żupana. On jeszcze nakazał podoficerom i kozakom, żeby nie wycofywali się aż przyjdzie trzeci szwadron. Lecz zanim przyszedł trzeci szwadron – bolszewicy już byli na linii Bursztyn–Rohatyn.

Na tyłach w obszernej chacie siedział sztab. Generał Omeljanowicz-Pawlenko pochylił się nad rannym Żupanem, pusty rękaw zwiśł i zakolysał się, generał powiedział: „Nie daje się, poruczniku”. Francuski dziennikarz brzęczał aparatem filmowym.

Twarz księdza Żupana miała ślady jakby dawnej opalenizny kozaczej, zostały po niej liszaje i plamy. W jego spokojnych oczach błysnęła czasami kobuzowa iskra.

Ksiądz był tym człowiekiem, który nie bał się Huka i chętnie z nim rozmawiał. Chciał go nawrócić do porządnego życia: prosił, lajał.

Akceptacji czujnego oka cenzora nie znalazł również inny *passus* odnoszący się do konfliktu polsko-bolszewickiego. Ksiądz Żupan po raz kolejny sięga myślą do tych chwil. Z przodownikiem ogląda fotografie i tłumaczy mu, „ile dni trwał marsz z Kijowa przez Fastów, Winnicę, Żmerynkę i Wapniarkę do Jampola”.

Księżowa przyniosła jaśniejszą lampę, chciała opowiedzieć przygodę z Jewką, ale wójt spał, ksiądz powiedział „cyt”.

- Oto ma pan fotografię – zaczął na nowo.
- Żupanowa, odchodząc, uważała za stosowne powiedzieć:
- Ty, Prokopie, zawsze nudzisz gości wojną.
- Oto ma pan fotografię... to generał Omeljanowycz-Pawlenko, człowiek-dusza, złoty charakter, główny dowódca... To, proszę pana, pułkownik Piotr Diaczenko, komendant pułku, nadzwyczajnie bohaterski oficer i zagończyk pierwsza klasa... dzielny człowiek. A ten oto – ksiądz westchnął głęboko, zdusiło go jakieś mocne wspomnienie – to, proszę pana, mój przyjaciel, porucznik Broże... miły towarzysz, znakomity taktyk. Szkoda, gdzieś go straciłem podczas walki. Pan rozumie, jak to jest w ogniu. Czy był pan na wojnie?
- Tak jest, proszę księdza. W jedenastym pułku piechoty. W Kijowie się było, pod Dubienką się było.
- O, to, to, to – ksiądz szerokim rozgarnięciem rąk objął delikatnie przodownika, podprowadził bliżej fotografii.
- Czy tu pan poznaje kogoś? No, no, no? To ja! Boże Święty, taki szmat czasu. Tutaj na tej fotografii widzi pan pułkownika Rymarenkę, sotnyka Honczarenkę i mnie. Boże! Wtedy byliśmy oficerami czarnego pułku, to było w Czerkasach. Przypominam sobie, panie przodowniku... proszę siadać, jeszcze czas. Przypominam sobie, panie przodowniku, jak 17 września, pułk nasz wyruszył na Buczacz. Jak pięknie było, jesień cudowna. W Buczaczu zastaliśmy obozy szóstej dywizji. Ludzie patrzyli na nas z takim zdziwieniem, bo, musi pan wiedzieć, nie poznali, myśleli, że bolszewicy. Ale pułk nasz nie zatrzymał się w Buczaczu, poszliśmy na Trembowłę, rozesławszy czołowe i boczne rozwiadki. W drodze dołączył się pułk... Proszę, niech pan pali moje.
- Na drugi dzień ksiądz Prokop Żupan spotkał starego Banta na przełazie koło plebanii. Ksiądz podał tytoń. Bant był milczący, na pytanie księdza „co to za plotka?” – odpowiedział burkliwie:
- Ukraina zagląda do wsi.
- Ksiądz ani się zaśmiał, ani zdziwił, wydawszy usta pogardliwie, powiedział:
- Jak ta Ukraina wygląda? Jak wygląda? Ha? – i tnąc laską kołnierza śnieżnej zaspą, poszedł rudą, udeptaną ścieżyną w kierunku plebanii.

I jeszcze jeden przykład:

- A był taki po dwudziestym roku, Polszcza, wiecie, wojaków do chat rozpuściła. Polszcza, wojujący nieborak, ledwo policajów najmała do służby. Nieboszczyk hethman Piwsucki z konia zsiadł, rozkulbaczył, dzieci obniał i kości w domu ciepłym rozprostował; zjadł pożywnej strawy i do manifestu się zabrał.
- Wojacy – rozpisal – z wojny was puskam. Do oraczki się zabierzcie i chaty odbudujcie, dzieci pilnujcie, żeby zdrowo rośli i do siodła, i do piki byli zdolni.

Pod lupę cenzora trafiła również pamięć o tradycji legionowej: „Taki bardzo prosty on nie był, wrócił był on z tych legionów, czy jak to tam się nazywa”.

Notorycznie używane przez Buczkowskiego słowo „bolszewik” było na egzemplarzu szczotkowym konsekwentnie przemieniane na „żołnierz”⁶³. Inny fragment o bolszewikach musiał już zniknąć w całości:

⁶³ Godny odnotowania jest też jeszcze jeden „przerobiony” *passus*. Na wydruku szczotkowym brzmi on następująco:

„– Ne zahładaj do harkow! Ne ma za czym!

Julka Pokrowyszyn z płaczem:

– Kiedy mamuniu...

– Jak howoru, to hooworu. Szog ziła, to ziła... todi lahaj spaty”.

W egzemplarzu książkowym fragment ten został po prostu przetłumaczony na język polski. Niewykluczone jednak, że ta zmiana miała częściową aprobatę pisarza (na „szczotkach” można założyć dokonane piórem próby spolszczenia niektórych słów: „harkow” na „harków”, „kedy” na „kiedy”, „zahładaj” na „zahładaj”).

– Kto to antychryst? – pochyłony, zgarniając rękoma powietrze, patrzył w tłum.
 – Nikto! Tylko bolszowyk, komunist! – krzyknął, zadarł głowę do góry, szczeka mu opadła, a białe oczy pobiegły do nieba.

I ostatni dłuższy urywek wycięty przez cenzurę. Traktuje o nastrojach panujących na wsi ukraińskiej i o jej przedwojennej przeszłości:

Kiedy mówił kazanie z letniej ambony, słychać go było na niwkach, aż pod Dolinoszczęsną. Na parafii hryniańskiej siedział już trzydzieści lat, nigdzie nie ruszając się z miejsca. Raz tylko wyjechał bardzo daleko, do Talerhofu, ale to dzięki pomyłce wąsatych żandarmów austriackich.

W dwudziestym roku bolszewicy rozbili cerkiew hryniańską w trzaski, w kilka miesięcy później ksiądz Horbniak zwołał komitet cerkiewny, który uchwalił zgodnie wybudować nową cerkiew, ale już murowaną. Robota jednak szła niemrawo, bo dopiero z wiosną zeszłego roku majstrowie z Sasowa pokryli blachą zamoczone mury.

Ksiądz Horbniak od kilku miesięcy cierpiał na brak dobrego humoru, czuł jakiś ciężar w sercu: wszystko, co go otaczało, było tak mało ważne wobec przeżytych niedawno śmieszności, upokorzeń i nieszczęść. Przede wszystkim owdowiał, a w okolicy żadna baba jak na złość nie rodziła trojaczków. W maju tego roku poświęcał krzyż na nowej cerkwi, zapowiadała się piękna uroczystość, liczył, że może komitet zarobi przy tej okazji kilka złotych (potrzebny był na gwałt ikonostas).

Na uroczystość tę przyjechał ksiądz Żupan (kacap), ksiądz Żarniwka z Łotoków, wielki działacz, człowiek naprawdę o głębokim sercu. Zjawił się też ksiądz Czajkiwskij, młody, przy stojny i bardzo dobry kaznodzieja; mówił piękne kazania o Matce Boskiej Zielnej, naród płakał, ciężarne baby spazmowały.

Niestety, uroczystość nie udała się. Zaraz na wstępie, kiedy komitetowcy założyli wieniec na krzyż i przybrali wstążkami sino-żółtymi, ktoś z mocno zebranego tłumu krzyknął:

– De starosuska bynda?

– Piszła z carom w dubynu – powiedział półgłosem hryniański pałamar.

Ksiądz Horbniak poczerwieniał, rozejrzał się po tłumie, ruchem ręki nakazał spokój. W tym czasie, kiedy komitetowcy podsuwali majstrom drabinę, ozdobioną świerszczynowymi gałązkami, a ludzie zadzierali nosy na wieżę, grupa starorusów z Dolinoszczęsnej podeszła do księdza Żupana z kategorycznym żądaniem.

– Pokyńty, jegomościu, ciu hajadamacku paradu!

Ksiądz uspokoił rozpalonych chłopów, szeptał modlitwy, ciągle jednak oglądał się za swoimi ludźmi i mrugał do Bondarczuka, najgorętszego wroga polityki księdza [...]. Tymczasem do rozmamiętej atmosfery brakowało niewiele, mniej niż iskry pod kopiec siana w okresie posuchy.

Wyszedł na ambonę ksiądz Czajkiwskij, zaczął kazanie:

– Ludyno Chrystusowa! Jabłunowectiwno pokryw sia świt, błakutne nebo stało nad ukraińskoju zemłoju...

– Jaka tobi Ukraina, ty! – krzyknął Bondarczuk.

– Spomiędzy bab wyskoczył kurczyrawy parobek, podrzuciwszy pałkę ku górze, dzielił Bondarczuka po głowie, raz, drugi.

Zaświdrował w uszach babski krzyk, kwik, zagotowało się koło polowego ołtarza. Laski i scyzoryki poszły w ruch, staroruscy rozpoczęli bitkę w kilku miejscach od razu.

Kaznodzieja dostał fasolową tyczką; ksiądz Horbniak usiłował go zasłonić, podbiegłszy z wyciągniętym przed oczy chłopskie krzyżem, wrzasnął swym potężnym głosem:

– Uszanujte świaszczenyka! Hodi, hodi z wamy kińcia.

Pierwszy Żupan, pod osłoną Olejnika i kilku zdrowych parobków, uciekł przez grządki i sady na łąkę, tam zdjął ceremonialne szaty, dysząc mocno, zakręcił papierosa, ale ani słowa nie powiedział na temat zajścia. Ksiądz Żarniwka skrył się u sołtysa.

Do późnej godziny trwała walka między starorusami i Ukraińcami, od spraw politycznych doszło do porachunków osobistych, aż parobcy zakończyli ten bałagan dowcipnym sposobem: dostali z zaspanyego okopu ciężki pocisk armatni i, rzuciwszy go do ogniska za wsią, pobiegli z krzykiem na majdan:

– Pacyfikacja jedzie!

Od wybuchu wyleciało kilka szyb, w najbliższych chatach, zsywały się wszystkie obrazy na ziemię. We wsi ucichło jak makiem siał. W nocy przyszła policja, spisywano protokoły,

szukano zamachowców. Sołtys z Hrynianki chodził ledwie żywy, wrócił nad ranem do domu; powiedział do księdza Żarniwiki:

- Można już do domu jechać spokojnie, jegomościu.
- No to odprowadźcie mnie jeszcze za wieś.
- O, nie dam rady, ledwo stoję na nogach. Może syn... Josafaty!

Po tym wypadku ksiądz Horbniak, czując jakiś nieokreślony smutek i moralne przemęczenie, zatapiał się w sobie, począł po prostu dziwacznie gwałtownie. Zachorował na anielską szlachetność. Jakże się zmienił od wiosny! Jeszcze w maju, żeby nie uszczuplać domowych zapasów, nie roztrwonić jednej złotówki – wałęsał się nawet po najbiedniejszych chłopskich weselach i najadał się. Nie gardził brombasem, zagarniał w pękaty żołądek cucyki, kapustę, pierogi iz fasolą, pierogi z wurdy, siarę i sok z suszeni. Ale, kiedy zbliżył się starosta weselny z przypitkiem na wuczku, ksiądz szybko zrywał się z siedzenia i niby to zachorował, wychodził na dwór i potem posyłał zaporozca:

- Idy nimi prynesy kapelucha – i szedł pogwizdując na swoje legowisko.

Wiecznie rozpałał nienawiść do kacapów z Dolinoszczęsnej, judził, argumentował mocno. Posiadając młyn w Hryniance, umyślnie rozwidlał porozumienie chłopów dolinoszczęsnińskich, chcących budować u siebie młyn spółdzielczy. Od czasu przykrego zajścia pod cerkwią, czuł się jakby winnym niechlujstwa Hrynianki, mocnego rozpolitykowania chłopów i bałaganu w Komitecie cerkiewnym.

Już pobieżne sczytanie egzemplarza szczotkowego *Wertepów* oraz edycji książkowej zmusza do zastanowienia się nad kolejną niewyjaśnioną kwestią. Dotyczy ona numeracji rozdziałów powieści. „Szczotki” ponumerowane są od I do XXXIII. Wydanie książkowe zawiera 26 rozdziałów, również zapisanych cyframi rzymskimi. Jako że na „szczotkach” są luki w numeracji poszczególnych części (np. między rozdziałem XXVII a XXXII), a dwie z nich opatrzone tym samym, XXXIII numerem, najprawdopodobniej redaktorzy Gebethnera i Wolffa zdecydowali się ponumerować rozdziały bez przeskoków w kolejności i uzyskali w ten sposób liczbę 26. Przy czym miejsca numeracji dokładnie odpowiadają tym ze „szczotek”. Z jednym wyjątkiem. Akapit zaczynający się od zdania: „Ksiądz Horbniak wyszedł rano na wieś, żeby dowiedzieć się od swoich o wypadkach w Dolinoszczęsnej, wstąpił do szkoły”, w egzemplarzu szczotkowym nie ma numeru. Publikacja książkowa opatruje go numerem XXIV. Jak się wydaje, nie jest to przypadkowe. Pomiedzy owym akapitem a poprzedzającym go bezpośrednio opisem śmierci Chrobowskiej znajdował się wycięty fragment przedstawiający bitwę ze starorusami. Aby podkreślić niby naturalną odrębność nowej części, którą otwiera obraz księdza próbującego dowiedzieć się czegoś o zajściach na wsi, i aby zarazem osłabić lekturowe pęknięcie, zdecydowano się na wprowadzenie dodatkowego numeru rozdziału.

Powstaje jeszcze jedno pytanie. Czy luki w numeracji to rezultat niedopatrzienia, błędu autora przy nanoszeniu poprawek (mogłoby na to wskazywać nie skorygowane na „szczotkach” dwukrotne użycie cyfry XXXIII), czy może stoi za tym jakaś inna przyczyna? Niewykluczone, że Buczkowski chciał tą drogą zasygnalizować zaginione w czasie wojny fragmenty powieści lub, pamiętając o nich, zrobił to bezwiednie. Możliwe, że kryją się za tym długie ręce cenzury (już w r. 1946/47?). Ale czy w takim wypadku pisarz zdecydowałby się na druk książki, z której usunięto kilka rozdziałów? Dlaczego jednak nie przechowały się tak jak inne „ścinki”? A może prawdziwa jest odpowiedź, która byłaby kompilacją tych dwóch stanowisk? Oznaczałoby to, że Buczkowski zrobił korekty niedokładnie i przeoczył braki w numeracji, a cenzura usunęła tylko jeden rozdział – XXIV. Tu znowu wątpliwość: przecież korektę robili razem z bratem Marianem. Czy podobna, aby żaden z nich nie zwrócił uwagi na ewidentne błędy w numeracji?

Czarny potok – wyzwanie dla edytora

Perypetie wydawnicze nie ominęły również *Czarnego potoku*⁶⁴. Jak często powtarzał sam Buczkowski, powieść powstała zaraz po wojnie, w Zakopanem, gdzie przebywał lecząc kawernę⁶⁵ (informacji tej nie potwierdza syn Tadeusz)⁶⁶. Gotowy maszynopis znalazł się w PIW-ie. Według Buczkowskiego o odrzuceniu tekstu przez PIW miała zdecydować nieprzychylna opinia wystawiona przez Wilhelma Macha⁶⁷ (może to nieco dziwić, jeśli pamięta się późniejsze inklinacje autora *Gór nad Czarnym morzem* do prozy eksperymentatorskiej).

Czarny potok leżał w wydawnictwach, gdy pisałem *Dorycki kruźganek*. Było mi bardzo smutno, że *Czarny potok* nie może się ukazać. *Dorycki kruźganek* robiłem bez nadziei na publikację. Pisałem dla siebie. Stąd też wiele rzeczy opuszczałem. Nie jest to pełny kształt książki⁶⁸.

Czyżby rodzaj wewnętrznej autocenzury u artysty, który nie zwykł był iść na kompromisy? Trop ten mogłaby potwierdzać inna wypowiedź Buczkowskiego: „Miałem już wtedy przy sobie maszynopis *Czarnego potoku* napisany ostrożnie, zdawało mi się, że chytrze wpisałem się w ten przesmyk między Scyllą i Charybdą”⁶⁹.

W roku 1953 na łamach pisma „Dziś i Jutro”, w numerze 46, ukazał się fragment *Czarnego potoku* zatytułowany *Rozmowa w ciemności*. Przedstawia scenę spotkania na plebanii i konfrontacji między księdzem Bańczykiem a hitlerowcem Gailem⁷⁰. Jednak o wiele wcześniej, bo w latach poprzedzających epokę stalinowską w Polsce, w jednym z numerów „Warszawy” (1948, nr 3) zamieszczono inicjalny *passus* pt. *W nocy*.

Dokładnie 15 IX 1952 maszynopis *Czarnego potoku* dostarczono do Spółdzielni Wydawniczej „Pax”. Kilka miesięcy później (w styczniu 1953) zawarta została umowa oraz wypłacona zaliczka. „Pax” czekał wtedy tylko na odpowiedź z GUKPPiW. W liście z 6 X 1953 redakcja powiadamiała Buczkowskiego, że nie uwzględniła poprawek, jakie z ramienia GUKPPiW proponował Kazimierz Truchanowski (Truchanowski nie był pracownikiem cenzury, jego rola, jako osoby

⁶⁴ O problemach związanych z drukiem *Czarnego potoku* nadmieniał pisarz w wywiadach. Zob. m.in. *Czarny potok płynie przez Konstancin*. „Trybuna Mazowiecka” 1957, nr 249. – *Jest jakaś skaza*. Z L. Buczkowskim rozmawia S. Zieliński. „Polityka” 1985, nr 32.

⁶⁵ Zob. Buczkowski, Trziszka, *Żywe dialogi*, s. 15. Powtarza to również Trziszka (*Intermedium*, s. 67), podając jako czas pracy nad *Czarnym potokiem* lata 1945–1946.

⁶⁶ Zob. J. Tomkowski, *Krótkie kalendarium życia i twórczości Leopolda Buczkowskiego*. W zb.: *Wspomnienia o Leopoldzie Buczkowskim*, s. 261.

⁶⁷ Zachowała się korespondencja z tego czasu. W liście z 31 I 1952 redakcja PIW-u powiadamia autora, iż przesłana książka ze względu na swą specyfikę musi trafić do czterech recenzentów i zyskać ich ewentualną aprobatę.

⁶⁸ Z. Taranienko, *Z dna „Tygła”*. W zb.: *Wspomnienia o Leopoldzie Buczkowskim*, s. 134. *Dorycki kruźganek* powstał najprawdopodobniej w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych. W roku 1956 fragment powieści (zatytułowany *U Hilarka*) opublikowały „Kierunki” (nr 3). Krótko potem również w „Kierunkach” (1957, nr 18) znalazł się inny fragment – pt. *Dorycki kruźganek*.

⁶⁹ L. Buczkowski, *Koszmar na międzyepokę*. „Kresy” 1997, nr 4, s. 209.

⁷⁰ Redakcja pisma „Dziś i Jutro” poprzedziła publikację następującym komentarzem (s. 6): „Drukowany poniżej fragment wyjęty jest z większej pracy pt. *Czarny potok*, w której opowiada się o bohaterstwie żydowskiego ruchu oporu przeciwstawiającego się bestialskim konsekwencjom hitlerowskiej dyskryminacji rasowej. Autor – sam będąc uczestnikiem opisywanej przez siebie walki – ukazuje w swojej pracy humanistyczną, choć chwilami tragicznie szorstką i bezwzględną ideę braterstwa sprawdzanego w trudnym, lecz pięknym przymierzu ludzi stojących w obronie człowieka”.

opiekującej się wydaniem *Czarnego potoku*, ograniczała się do przekazania informacji z GUKPPIW). Warto przy tej okazji zwrócić uwagę na doniosłe zagadnienie ogólniejszej natury. Żadne krytyczne opracowanie powojennej literatury polskiej do końca lat osiemdziesiątych nie może się obyć bez kwerendy w gmachu Archiwum Akt Nowych, gdzie przechowywane są dokumenty cenzury. Moja wizyta tam nie przyniosła jednak pozytywnego wyniku. Nie znalazłem stosownych zapisów cenzury – ani odnoszących się do publikacji czasopiśmienniczych *Czarnego potoku* („Warszawa”, „Dziś i Jutro”), ani dotyczących wersji książkowej. Być może, sugerowane przez Truchanowskiego poprawki znajdują się w archiwum „Paxu” wraz z egzemplarzem maszynopisu. To problem do zweryfikowania.

Najbardziej odpowiedzialnym etapem pracy nad ewentualną edycją krytyczną powieści będzie kolacjonowanie istniejących wersji *Czarnego potoku* oraz porównanie ich z pierwodrukiem. Rzeczą niezwyklej wagi jest najpierw dotarcie do maszynopisu stanowiącego podstawę pierwszego wydania. Jeśli przetrwał, znajduje się zapewne w archiwach „Paxu”. Gdyby nie udało się go odnaleźć, za podstawę pracy nad wersją krytyczną powieści należałoby przyjąć pierwodruk w „Paxie” z 1954 roku. On też winien być cytowany we wszelkich publikacjach naukowych. Konkurować z nim może jedynie edycja „piwowska” z r. 1994, opublikowana w serii „Kolekcja Prozy Polskiej XX Wieku”, oparta na – jak zaznaczono – „starannie przygotowanym IV wydaniu powieści” w PIW-ie w 1974 roku. Problem tylko w tym, że w r. 1974 rzeczywiście na rynku księgarskim pojawił się *Czarny potok*, ale... nakładem „Paxu”. Najprawdopodobniej mowa zatem o r. 1971, kiedy to ukazało się IV wydanie powieści sygnowane przez PIW. Wypadałoby szczytać te dwie największej wagi edycje z pierwodrukiem. Nie po to wszakże, by stanowiły one asumpt do łatwych i prostych ingerencji w treść pierwodruku, ale w celu szczegółowego zbadania historii tekstu i wprowadzenia ewentualnych emendacji, a przede wszystkim oceny rozmiarów oraz zasadności dokonanych poprawek. Nic nie wiemy o tym, by pochodziły one od samego pisarza bądź zostały przez niego zaakceptowane. Możliwe, że jakaś informacja na ten temat znajduje się w pozostawionej przez Buczkowskiego korespondencji prywatnej. W przypadku gdyby nie udało się natrafić na jakiegokolwiek wskazówki potwierdzające udział autora w poprawkach, zgodnie z regułami tradycyjnego edytorstwa za podstawę wydania należałoby uznać pierwodruk książkowy.

Zachowało się pięć redakcji *Czarnego potoku*, jedna w postaci rękopisu, cztery pozostałe – maszynopisu. Dwie z nich rozpoczynają się identycznie – „powoli” – od opisu przyrody właściwego bardziej dla *Wertepów* niż dla *Czarnego potoku*. Czytamy:

Po sierpniu trawa na szkarpach stała się ruda i skłębiona. Prosięta chodziły po zababczonym podwórzu szukając ogryzków. Z chrustów wróbla ciżba wybuchała na fasoliska i siadała zniecka jak plewa rzucona pod wiatr. Mętniało niebo. Rankami wychodziła nikła, zimna rosa.

Lato stygło, las tylko jeszcze miał w suchym podszyciu ruchliwe, milczkiem buszujące szpaki. Szelest tych szpaków trwożył ludzi zbiegłych z Szabasowej. Szybki podwieczór zapadał płasko przy ścierni w czerwieniący się promień, zamykając w jedną barwę pnie grabczaków obsypanych kaszą przejrzałego szalwieja.

Dokładnie w takiej samej postaci pojawia się ten fragment w wydaniu książkowym (w edycji z 1994 r. jest on na stronie 57). Dopiero przygotowując ostateczną wersję książkową, Buczkowski zdecydował się zdynamizować *Czarny po-*

tok i zaczął od słynnego zdania „Drogi i nocy nie było końca”, które nie tylko od razu wprowadza czytelnika w akcję, ale i znakomicie oddaje nastrój całej powieści. Również zakończenie utworu z czasem nabrało dynamicznego charakteru. W maszynopisie ostatnie zdanie brzmi: „Martwo było dokoła i cno jak pod kamiennym sklepieniem”, i jest to przedostatnie zdanie w wersji książkowej. Buczkowski pokonał jednak pokusę efektownego zakończenia całości i dopisał odręcznie: „Potem znowu pilnie słuchaliśmy, gdyż trzy wystrzały z karabinu miały być odpowiedzią i zapewnieniem, że Czaczkes przyjął propozycję poszukiwania razem z nami Leita i Szeruckiego”. Tak też kończy się książka.

Nader istotną sprawą przy krytycznym opracowaniu *Czarnego potoku* byłoby przygotowanie wstępu, który służyłby zarysowaniu problematyki powieści. Nie miałby on na uwadze rozwikłania zagmatwanej fabuły, ułożenia jej w kolejności chronologicznej i przyczynowo-skutkowej. Jest to może nie tyle niewykonalne, co przeciwne duchowi utworu. Istotne byłoby raczej dość precyzyjne zarysowanie szkieletu kompozycji, akcji i relacji oraz związków międzyludzkich. Nie chodzi więc o to, by starać się uporządkować rozbity na kawałki świat *Czarnego potoku*, ale by w ów mrok wprowadzić nieco światła. We wstępie powinna być podjęta próba rozjaśnienia fabuły i konstrukcji powieści. Podobnie rzecz ma się z innymi zagadnieniami. Choć tekst ten należy do najczęściej opisywanych dzieł Buczkowskiego, dotychczasowe badania, przynosząc wiele cennych ustaleń, pozbawione były zaplecza geograficzno-historycznego. Przydałaby się kwerenda geograficzna dotycząca okolic Brodów (Szabasowa z powieści). *Czarny potok* wymaga również oświetlenia od strony historycznej. Należałoby w tym celu m.in. udać się do archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego (Zagłada oraz ruch oporu Żydów w Brodach i ich okolicach). Skutkiem braku badań geograficzno-historycznych wiele uwag dotyczących kompozycji *Czarnego potoku* zawieszonych jest w próżni, nawet chybionych. Nie odbierając mu autonomii tekstu literackiego, zarazem nie możemy nie dostrzegać w nim relacji o konkretnych wydarzeniach. Powieść Buczkowskiego nie jest, oczywiście, źródłem historycznym w znaczeniu, w jakim niekiedy bywają zapiski wspomnieniowe, dzienniki czy pamiętniki. Mimo oniryczno-wizyjnej atmosfery, jaka w utworze panuje, jest on świadectwem tragedii konkretnych miejscowości w konkretnym czasie.

Równie ważne w pracy nad *Czarnym potokiem* będzie przygotowanie przypisów. Są one niezbędne w przypadku tekstu najeżonego archaizmami, zwrotami z języków ukraińskiego, rosyjskiego, jidysz lub słowami powstałymi na przecięciu różnych systemów językowych. Bez wątplenia bowiem tym, co przysparza sporych trudności przy lekturze *Czarnego potoku*, jest język dzieła. Do tej pory pojawił się zaledwie jeden szkic, autorstwa Janiny Bieleckiej, który zajmuje się dokładniej jego specyfiką. A i tak dotyka on tylko jednego z aspektów języka pisarza – ukrainizmów, przedmiotem refleksji czyniąc całą twórczość samotnika z Konstancina⁷¹. Poza zasięgiem artykułu pozostają najróżniejszego autoramentu regionalizmy – jak też występujące w ich obrębie oboczności – archaizmy i zbitki słowne kumulujące w sobie wpływy z różnych języków, które spotykały się ze sobą na terenie przedwojennego Podola. Najprościej słownictwo w *Czarnym potoku* wymagające objaśnień podzielić można na dwa rodzaje. W pierwszej grupie

⁷¹ J. Bielecka, *Ukrainizmy w prozie Leopolda Buczkowskiego*. „Kieleckie Studia Rusycystyczne” t. 6 (1994).

znalazłyby się pojęcia, słowa, które wprawdzie mogą sprawiać kłopot przeciętnie wykształconemu Polakowi, ale po sięgnięciu do powszechnie dostępnych słowników i encyklopedii ich znaczenie daje się łatwo rozszyfrować. Tak byłoby w przypadku chociażby wyrazów: halawa, knypel, otriez, watra, kłykieć, murłat, raszpla, ruptura. Nieco inaczej sprawy się mają z takimi słowami, jak: kmysła, zażywa („Do czterdziestego roku życia nosił wodę zamożnym na kąpiel, aż mu się potworzyły wielkie zażywa na ramionach od koromysła”), ciuk („W kieszonce kamizelki było kilka ciuków zamoczonych krwią, pod koszulą na piersi szkaplerz z rtecją, jakie nosili ludzie z kamieniołomów saskich”), hutniaki („Dogonił Chaima w zrębie hutniaków”), macejły („W krzakach kipiel ptaszków i wysoka, błękitna trawa zasłaniająca siwe macejły”), ałefbajsy („Na ałefbajdach zgrzytały czołgi”). Choć niektórych znaczeń możemy domyślać się z kontekstu, to jednak nie obejdzie się bez fachowych opracowań i konsultacji ze specjalistami.

Nie będziemy szczególnie oryginalni, jeśli stwierdzimy, że to egzotyczne dla współczesnego czytelnika słownictwo tworzy wokół powieści dodatkową aurę niejasności, buduje zarazem hermetyczny charakter dzieła. Objaśnienia – według moich obliczeń – wymagałoby od 80 do 100 słów. Tu jedna uwaga. Buczkowski, który dorastał pośród tego języka, będąc zawsze niezwykle czuły na urodę słów, nie wszystkie je znał z autopsji. Prowadził więc zapiski (dość nieregularne). Objąśniał w nich co ciekawsze wyrazy – zapewne z zamiarem wykorzystania ich w przyszłości w swoich utworach. Zeszyt 5 w teście *Notatki* (nr inwentarzowy 1642) to momentami swoisty minisłowniczek. Czytamy w nim, iż „pożichać” to ‘ziewać’, „chojker” to ‘frajer specjalnego typu’, „prewet” – ‘wychodek’.

Oczywiście, to nie wszystkie przypisy, jakich wymagałby *Czarny potok*. Objaśnienia domagają się nierazki w powieści elementy kultury żydowskiej. Dodatkowo zwroty przysłowiowe oraz nazwy geograficzne.

Wydanie krytyczne najważniejszego dzieła Buczkowskiego jest niezbędne. *Czarny potok* stanowi już dziś klasykę literatury polskiej XX stulecia i powinien wreszcie znaleźć się w nobilitującej serii „Biblioteka Narodowa”. Po ponad 60 latach od pierwodruku powieści należy spełnić wobec niej zadania elementarne – ustalić kanon tekstu, który byłby podstawą przyszłych edycji książkowych *Czarnego potoku* w kraju i za granicą. Zebrany, poprawiony i opracowany tekst służyłby nie tylko przy ewentualnych tłumaczeniach prozy Buczkowskiego na języki obce, ale i w dydaktyce akademickiej.

Abstract

SŁAWOMIR BURYŁA
(University of Warmia and Mazury, Olsztyn)

EDITORIAL ASPECTS OF LEOPOLD BUCZKOWSKI'S LITERARY CREATIVITY. A RECOGNITION

The author of the paper describes most important editorial problems of Leopold Buczkowski's works. The researcher performs an analysis of Buczkowski's literary creation, referring both to the already published texts as well as the ones treasured in the collection of Museum of Literature.

The subject of detailed considerations is two novels *Rough* and *Black Torrent*. As for the former, the author presents the trials and tribulations with the censorship, reconstructs the fragments deleted by the censorship and reflects upon the origin of the text. The latter is discussed from the point of view of the difficulties caused by the reading of the text. The author of the paper attempts to answer the question how the text can be made more comprehensible with the use of the tools possessed by the editor.