

Radosław Sioma

"Wspomnienia o Leopoldzie Buczkowskim", pod red. Jana Tomkowskiego, Ossa 2005 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 99/2, 217-222

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.

dobnie zradykalizowany opis przekształcenia schematu komunikacji literackiej wpisany został w jeden z rozdziałów książki o Gombrowiczu (N 95–97). Jarzębski później (tzn. po *Grze w Gombrowicza*) czytał i czyta coraz bardziej radykalnie, a metodologicznych deklaracji raczej już nie składał¹¹. Może więc warto byłoby zastanowić się głębiej nad sugestiami Burzyńskiej.

Marian Bielecki

(Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa
im. Angelusa Silesiusa, Wałbrzych)

Abstract

It is a review of Jerzy Jarzębski's last two books, namely *Prowincja Centrum. Przypisy do Schulza* and *Natura i teatr. 16 tekstów o Gombrowiczu*. In his exceptionally original analytic method, the author presents comprehensible and synthetic interpretations of the two classics of Polish literature. The clarifications prove to be close to the commentaries made in the field of influences of post-structural methodologies.

WSPOMNIENIA O LEOPOLDZIE BUCZKOWSKIM. Pod redakcją Jana Tomkowskiego. Ossa 2005. Wydawnictwo „Dom na Wsi”, ss. 272 + 8 wkłówek ilustr.

W *Krótkim kalendarium życia i twórczości Leopolda Buczkowskiego*, zamykającym opublikowane z okazji setnej rocznicy urodzin pisarza *Wspomnienia o Leopoldzie Buczkowskim*, Jan Tomkowski zauważa: „Prócz swoich powieści, rzeźb, rysunków i kompozycji Leopold Buczkowski pozostawił jeszcze jedno dzieło, z którego istnienia dopiero teraz zdajemy sobie sprawę. Tym dziełem jest niezwykle tajemnicza biografia – bez wątpienia bogata i barwna, ale również wzbogacana i ubarwiana przez wielkiego artystę” (s. 255). *Krótkie kalendarium*, stanowiąc niezbędną ramę, pozwalającą czytelnikowi czasowo uporządkować prowadzone zazwyczaj „duktem pamięci” wspomnienia, wyznacza najważniejsze dla przyszłego biografu Buczkowskiego punkty orientacyjne; poza tym rodzi jednak pytania, wątpliwości, niekiedy po prostu o nich informuje, jak w przypadku udziału autora *Werteptów* w kampanii wrześniowej lub daty powstania *Czarnego potoku*, kwestionowanych przez syna pisarza, Tadeusza Buczkowskiego. Tomkowski określa zarazem podstawowe trudności, na które natknie się badacz tej biografii; są nimi: niewielka liczba „dokumentów bezsprzecznych, zawierających informacje bezdyskusyjne” (s. 255; zob. też opis wypełniania formularza paszportowego – Tadeusz Buczkowski, *Poniu*, s. 29–30), niejednolitość zeznań świadków czy wreszcie objawiona w licznych opowieściach skłonność pisarza do zacierania granicy między „prawdą i zmyśleniem”.

Recenzowana książka poza wymienionym już *Krótkim kalendarium* zawiera dwadzieścia kilka tekstów, przede wszystkim o charakterze wspomnieniowym, 12 listów (do Państwowego Instytutu Wydawniczego, do Tomkowskiego oraz Zbigniewa Beli), około 30 zdjęć, pokazujących Buczkowskiego i jego rodzinę, oraz *Protokół eksmisji* z r. 1950, „wstrząsający dokument ubóstwa tego wielkiego pisarza” (Klemens Górski, *Kwietnie pani Marii*, s. 208). Charakter ściśle faktograficzny zachowują w tym tomie, zgodnie ze swą naturą, przede wszystkim fotografie, fragmenty korespondencji i protokół eksmisji; znaczna

¹¹ Poza jednym wyjątkiem. Przedrukowując w roku 1991 jeden z rozdziałów *Gry w Gombrowicza*, J. Jarzębski stwierdził (*Między kreacją a interpretacją*. W zb.: *Gombrowicz filozof*. Wybór, oprac. F. M. Cataluccio, J. Illg. Kraków 1991, s. 178), że pisał tę książkę „w czasach przezwyciężania strukturalistycznej metodologii”, a także – że w strukturalistycznej analizie zatracą się „dramatyczność dzieła, jego procesualność, migotliwość i zmienność samego autora na różne sposoby naraz uwikłanego w literacki autointerpretacyjny i autokreacyjny dyskurs”.

część tekstów ujawnia, co nie dziwi, zależność od kruchej ludzkiej pamięci, na opisy wydarzeń składają się niekiedy domysły, wrażenia, opinie.

Znakomitym przykładem wspomnianych już trudności z rekonstrukcją biografii Buczkowskiego jest najobszerniejszy, liczący ponad 40 stron, zarazem najbogatszy informacyjnie, najpełniej oddający fascynującą osobowość autora *Kapieli w Lucca* („Okazał się równie niezwykły jak jego książki”, s. 58) esej Hanny Kirchner *Pan Leopold. Rysunek z pamięci*. Jest to zapis wieloletniej przyjaźni, rozpoczętej po lekturze drugiego wydania *Czarnego potoku* (1959), tworzony *con amore*, ale i nie bez pewnego dystansu, zarówno wobec osoby pisarza, jak i jego opowieści; zarazem próba rozwiązania licznych zagadek biograficznych, które Buczkowski pozostawił po sobie, nierzadko kończąca się jedynie podaniem kilku wersji zdarzenia.

Szczególnie cenna, mimo wielu wątpliwości i pytań, którymi Kirchner dzieli się z czytelnikiem, wydaje się ta część eseju, gdzie przedstawione zostają sięgające aż do pierwszej połowy XIX w. dzieje rodu Buczkowskich oraz przedwojenne losy autora *Kamienia w pieluszkach* (liczne wątki rodzinnej historii wykorzystane zostały w *Wertepach* i w *Doryckim krużganku*). Wskutek tego studium Kirchner jest właściwie jedynym w książce tekstem, w którym historia przyjaźni przyjmuje zarazem postać całościowego, choć wypełnionego szczegółem biograficznego szkicu. Ponadto pamięć, wbrew tytułowi, posiłkuje się tu notatkami z wielokrotnych rozmów z pisarzem, a także z innymi osobami, przede wszystkim z członkami rodziny. Bywa i tak, że wątpliwości i pytania, pojawiające się w niektórych z pozostałych tekstów, znajdują swoje rozwiązanie, przynajmniej częściowe, we wspomnieniu Kirchner.

Bardzo staranne zredagowanie całego zbioru widoczne jest nie tylko w opatrzeniu go traktującym o twórczości prozatorskiej autora *Czarnego potoku* wstępem Tomkowskiego, we wzmiankowanym już kalendarium czy w zaprezentowaniu pisarza jako epistologa, a nawet, w skromnym wymiarze, na który pozwala tego typu publikacja, jako malarza (zdjęcia obrazów). Widoczne jest również w doborze osób, wspominających Buczkowskiego. Książkę tworzą wypowiedzi mieszkających poza granicami kraju dzieci: syna, Tadeusza oraz córki, Agnieszki Wood (*Miał nadzieję, że będziemy „normalni”* – rozmowa przeprowadzona przez Tomkowskiego), przyjaciół, bliższych lub dalszych znajomych, sąsiadów z Konstancina, zafascynowanych twórczością autora *Wertepów* literaturoznawców i artystów. Wielość punktów widzenia skutkuje wielością okoliczności i momentów, w których „obserwuje się” pisarza, tym, że mimo oczywistej niekompletności obraz jego życia staje się w ten sposób pełniejszy.

Swoją znajomość z Buczkowskim wspominają – Jadwiga Pachecka (*Teatry Leopolda Buczkowskiego*), Zbigniew Bela (*Dwa dni z panem Leopoldem*), Krystyna Rodowska („*Córka rabina*”), Jan Tomkowski (*Nie tylko listy...*). Okoliczności powstawania wywiadów z twórcą *Czarnego potoku* odsłaniają zarazem Grażyna Gronczewska (*Skandaliczny Buczkowski!!!*), Zbigniew Taranienko (*Z dna „Tygla”*) i Stanisław Zawisliński (*Rozbudzanie wyobraźni*) (dobrym pomysłem było udostępnienie przez Taranienkę nieautoryzowanej wersji rozmowy); Ignacy Szczepański opowiada, jak powstawał film dokumentalny *Wieczysty wrot*, jedno z nielicznych świadectw narracji Buczkowskiego „na żywo” („*Panie Ignacy, nie zrobiliśmy gówna*”; tu fragmenty wypowiedzi pisarza z filmu). Konstanciński punkt widzenia reprezentują Ewa Bratny (*Magiczny dom sztuki*) i Ewa Sobiech (*Wydawał się wyższy...*); o znajomości Buczkowskiego z malarzami – Tadeuszem Sowickim i Mieczysławem Musilem, opowiada córka jednego z nich, Agata Sowicka (*Łoża niewłaściwych*).

Osobne wspomnienie, Klemensa Górskiego, poświęcone zostało żonie pisarza, Marii Buczkowskiej (1916–1993), która starała się „zapewnić mężowi jak najlepsze warunki, aby miał pełną swobodę twórczą i mógł uprawiać swoje liczne dziedziny sztuki” (s. 209), a która według tego świadectwa „talentem narracyjnym dorównywała chyba samemu Leopoldowi” (s. 206). Kirchner nazwie ją „kariatydą tego domu” (s. 100).

Poszczególne teksty tworzą portret pisarza nie zadomowionego w świecie, nie umiającego również przyzwyczaić się do realiów PRL-u, boleśnie przeżywającego oderwanie od rodzinnych stron, nierzadko potrzebującego pomocy, choć nie zawsze potrafiącego ją przyjąć. Ale jest też Buczkowski w tych wspomnieniach geniuszem narracji, serdecznym interlokutorem i studiującym rozmówcą ironistą, równocześnie dyrektorem i jedynym pracownikiem teatru jednego aktora (który często tworzył na użytek własny i swojego rozmówcy), „fenomenem wrażliwości zmysłowej, multiinstrumentalistą wzroku, słuchu, węchu, dotyku, jednoosobową orkiestrą percepcji” (Kirchner, s. 62). W tym „rysunku z pamięci”, by w odniesieniu do całej książki posłużyć się określeniem Kirchner, są w autorze *Wertepów* siła i jasność, niezależność, ale również bezradność, trwające od wczesnej młodości i wyrażone już w pierwszej powieści zagubienie w świecie oraz czułość dla niego. Fascynacja i szacunek nie przekształcają się na szczęście w idealizację, w nakreślonym we *Wspomnieniach* portrecie pisarza i człowieka bez trudu dostrzec można – obok urzekającej niezwykłości – zwyczajne ludzkie wady.

Niekiedy jednak zmysł krytyczny przeważa nad świadomością, że mowa jest o jednym z kilku najwybitniejszych prozaików polskich minionego stulecia. Po lekturze obszernych partii wspomnienia Pacheckiej nasuwa się nieodparte wrażenie, że Buczkowski był stroniącym od środowisk artystycznych, pozującym na oryginała, niedouczonego geniuszem, któremu starszy brat dawał lekcje na temat powieściowej kompozycji, przymuszając go do pracy nad nią, i który, „nienaturalnie nadaktywny” (s. 52) na starość, w towarzystwie swojego podejrzanego „totumfackiego” Zygmunta Trziszki i twórców „z tak zwanej, nie bez pewnej złośliwości, »Stajni Berezy«” (s. 46) znalazł wreszcie okazję, by leczyć swoje kompleksy. (Przyczyn wydania nagrywanych przez Trziszkę rozmów – *Wszystko jest dialogiem* (1984, tu również wybór z opowiadań z *Młodego poety w zamku* i wspólnie, Buczkowskiego oraz Trziszki, tłumaczenie *Sartora resartusa* Thomasa Carlyle’a), *Prozy żywej* (1988) i *Żywych dialogów* (1989) – upatruje Pachecka w „modzie na literaturę twórczoną z nagrań”, w kłopotach finansowych pisarza, w jego „postępującym z wiekiem braku krytycyzmu i bezgranicznym zaufaniu do Trziszki” (s. 53), w ogóle nie dostrzegając ich dokumentalnej oraz artystycznej wartości). Wrażenia tego nie zaciera do końca ani obraz wschodniej, kresowej gościnności domu Buczkowskich, ani ukazanie znamiennej dla pisarza, przedstawianej polemicznie wobec stworzonej przez Trziszkę legendy o „wielkim samotniku z Konstancina”, potrzeby drugiego człowieka („Buczkowski bez ludzi nie umiał żyć”, s. 48), ani też warte więcej niż wiele stron naukowych wywodów, na pozór tylko oczywiste stwierdzenie: „We wszystkim, co pisał Buczkowski, jest zdumienie, przeżalenie, łzy i krzyk, ale nie ma nienawiści” (s. 55).

Gościnność przychylnego ludziom i zwierzętom domu Buczkowskich należy do stale powracających, nie budzących niczyich wątpliwości wątków we *Wspomnieniach*. Tak jest też z właściwym pisarzowi balansowaniem na granicy prawdy i fikcji, jego oratorskimi zdolnościami czy podziwem dla jego prozy, zwłaszcza pierwszych czterech książek. Inne sprawy z kolei domagają się dodatkowych wyjaśnień, dopełnień.

Ciemnymi barwami kreślą obraz Zygmunta Trziszki również Hanna Kirchner i Marian Pilot (*O słowach, rzeczach i bogach Leopolda Buczkowskiego*). Dużo miejsca poświęca Trziszce zwłaszcza Pilot, tworząc portret pisarza, praktykującego w „rzemiośle arywisty”: „po trosze uczeń, po trosze totumfacki, po trosze kompan, pilny słuchacz, sekretarz, wierny towarzysz ostatnich dni starego mistrza” (s. 190), a według żony Buczkowskiego, „także – jego zły duch” (s. 191). I Pilot, i Kirchner są jednakże świadomi zasług Trziszki. „Jestem mu szczerze wdzięczna”, pisze autorka *Pana Leopolda*, „że przedłużył o trzy pozycje twórczość Buczkowskiego, że jego urzekająca opowieść biegnie wciąż bez wytchnienia, jak *perpetuum mobile*” (s. 99).

Kolejny nie do końca jasny wątek to „niefortunne gesty [Buczkowskiego] na początku lat osiemdziesiątych” (Tomkowski, *O sztuce pisarskiej Leopolda Buczkowskiego*, s. 16),

czyli wstąpienie w stanie wojennym zawsze zdystansowanego wobec PRL-owskiej rzeczywistości autora *Czarnego potoku* do PRON i ZLP, „oficjalnego”, popieranego przez reżimowe władze związku pisarzy. Według Pacheckiej sprawcą nieszczęścia był nie kto inny jak Trziszka, Rodowska wskazuje na jeszcze jedną możliwość: „Usłyszałam kiedyś, że fakt zapisania się do Zlepu zapewnił mu kartki na mięso i pieniądze na opał domu. Czy uzmysłowiłam sobie wtedy, w jakich warunkach przyszło mu żyć, jemu – wolnemu duchowi?” (s. 187). Różne są zresztą oceny zachowania Buczkowskiego. Te niefortunne gesty, którym, według Tomkowskiego, „środowisko literackie nadało przesadne znaczenie” i które „zdają się wskazywać na zagubienie pisarza”, dla Pacheckiej były katastrofą; w przypadku Rodowskiej zdecydowały natomiast o zakończeniu znajomości.

Do „niedocieczonych wątków” *Wspomnień* należą również sprawy majątkowe autora *Czarnego potoku*: źródła jego zarobkowania i utrzymania rodziny oraz losy nieistniejącej już dziś, przedwojennej willi, w której Buczkowscy mieszkali przez 40 lat.

Omawiana książka siłą rzeczy, choć w znacznie mniejszym stopniu, traktować musi również o problemach literaturoznawczych. Studium Tomkowskiego *O sztuce pisarskiej Leopolda Buczkowskiego* zgodnie z tytułem prezentuje dorobek pisarski autora *Czarnego potoku* z ogólnej perspektywy, stanowiąc wprowadzenie do części wspomnieniowej. Ten ogólny wizerunek Buczkowskiego jako po mistrzowsku panującego nad słowem fatalisty nie budzi zastrzeżeń poza dwiema kwestiami. Pierwszą jest uznanie zbioru opowiadań *Młody poeta w zamku* za „prawdziwy zamach na klasyczną formę noweli czy też opowiadania” (s. 8). W stwierdzeniu tym pokutuje swoiste pojmowanie nowatorstwa Buczkowskiego w oderwaniu od przemian prozy powieściowej i nowelistycznej, które dokonywały się od końca XIX wieku. Niemalą wątpliwość budzi też stosowanie kategorii dokumentu do jego utworów. Sam Buczkowski posługiwał się tym terminem w odniesieniu do swoich wczesnych dzieł, *Czarnego potoku*, *Doryckiego krążanka*, ale także *Wertepów*, następnie określając mianem „studiów”. Autor *Pierwszej świetności* był przede wszystkim artystą, dającym świadectwo czasom, w których przyszło mu żyć, a nie pisarzem dokumentalistą. Jak stwierdza Walter Benjamin: „dzieło sztuki tylko przy okazji jest dokumentem. Żaden dokument jako taki nie jest dziełem sztuki”¹. Jednak dopiero żmudne kwerendy w Muzeum Literatury, Żydowskim Instytucie Historycznym czy w Archiwum Akt Dawnych pozwolą, miejmy nadzieję, w dużym przybliżeniu określić stopień dokumentalności tej prozy i porównać z innymi świadectwami Zagłady.

W całości mieszczący się w konwencji ogólnego wspomnienia tekst Tadeusza Błażewskiego *Potrzeba pamięci* wart jest odnotowania przy okazji omawiania części literaturoznawczej *Wspomnień* ze względu na przesadny optymizm, widoczny w stwierdzeniu, że zrozumienie „rozległego sensu” pierwszego zdania *Czarnego potoku* sprawiało, iż interpretacja całości powieści „nie stanowiła już problemu” (s. 204). Bez wątpienia rację ma Sławomir Buryła (*Być na uboczu – portret artysty osamotnionego*), który zauważa, że temu najbardziej przecież znanemu (9 wydań) i najczęściej komentowanemu utworowi Buczkowskiego „»nie grozi« dokładne rozjaśnienie wszystkich znaczeń” i że należy on do tych dzieł, „których skomplikowaną fakturę poznajemy stopniowo przy trzeciej i czwartej lekturze” (s. 232); stąd postulat uprzyśpieszenia *Czarnego potoku* czytelnikom za pomocą wydania krytycznego lub przynajmniej w serii „Biblioteka Narodowa”.

Konieczność badań szczegółowych potwierdzają również *Apo(s)tropy* Andrzeja Falkiewicza, rocznicowe *homage* dla Buczkowskiego, łączące ogólną refleksję nad jego piarstwem z żalem, że autor *Dezercji Leopolda Buczkowskiego* swego czasu „nie dość dobrze rozumiał katogę Wieży Babel (która zaczyna się tuż za rogatkami oczywistych i bezpiecznych konwencji), nie dość dobrze pokazał jego [tj. Buczkowskiego] lęk przełamania *tabu*” (s. 109). W zakończonym norwidowskim motywem niezrozumienia przez

¹ W. Benjamin, *Ulica jednokierunkowa*. Przeł. A. Kopaćki, Warszawa 1997, s. 29.

współczesnych szkicu, w którym Buczkowski uznany zostaje za jednego z największych polskich artystów słowa, przenosi Falkiewicz punkt ciężkości z akcentowanej w *Dezercji* ucieczki autora *Czarnego potoku* od literatury i „wzajemnego »polykania się« mediów w jego utworach” (s. 108) na intencję parodystyczną. Ogólna charakterystyka wnosi wszakże niewiele nowego do dotychczasowej wiedzy o piarstwie Buczkowskiego i nie sposób pozbyć się wrażenia, że ta ogólność wypływa nie tylko z rocznicowych okoliczności, że skrywa się za nią pewna bezradność, niekiedy wręcz badawcza nonszalancja, tak jak w przypadku twierdzenia o „niejasnej topografii jego [tj. Buczkowskiego] Kresów”, o „swoistym sposobie wertowania źródeł” (s. 105) czy o „kapryśnej i bałamutnej erudycji” pisarza (s. 104). Na usta cisną się pytania, czy w tej prozie niejasna jest topografia Kresów, czy też po prostu niewiele, prawie nic o niej nie wiadomo? Co do tej pory powiedziano, poza ogólnymi stwierdzeniami i wskazaniem garstki cytatów i odwołań (w większości do *Sartora resartusa* Carlyle’a), o jej erudycyjności? I jakie źródła „wertował” Buczkowski, pisząc swoje teksty?

Falkiewicz uważa np., że *Pierwsza świetność* to „utwór mówiący (m.in., lecz przede wszystkim) o zagładzie Żydów w Bełżcu” (s. 107). Nie wiadomo jednak, czy badacz ten orientuje się, o którym Bełżcu jest w tej powieści mowa – tym koło Lublina czy też koło Równego na Podolu? Błażejewski w poświęconej twórczości Buczkowskiego monografii pt. *Przemoc świata* sugerował pierwszą możliwość, wymieniając w przypisie liczbę zamordowanych w obozie w Bełżcu lubelskim Żydów², ale inne nazwy miejscowości, np. Sasów (w *Czarnym potoku* mowa jest o sasowskich kamieniołomach), wskazują, że chodzi najprawdopodobniej o drugą z nich. W *Pierwszej świetności* nie ma takiej nazwy, jak „Bełżeckie Szmulki” (s. 105), jest zaś wieś Szmulki (we wstępie Kirchner do pierwszego wydania – dzielnica Bełżca) oraz Cymbarka Bełska (wioska? dzielnica? miasteczko?). Ale czy Szmulki to realna miejscowość, czy też stykamy się tu z mitologizacją przestrzeni, jak w przypadku Dolinoszczęszej w *Wertepach*, Szabasowej i, najprawdopodobniej, Tałesni w *Czarnym potoku*? Kirchner w *Rysunku z pamięci* zastanawia się nad tym, czy *Czarny potok* i *Dorycki krążganek* są „jedynym epitafium dla żydowskich współobywateli Podkaminia” (s. 92). Wiele określeń topo- i geograficznych (dzielnica Smólno, tartak Foresta, nazwy ulic i okolicznych wsi) wskazuje jednak na to, iż pierwowzorem Szabasowej były Brody, o których Jerzy Stempowski pisał w liście do Buczkowskiego, że będą kiedyś znane jak Troja – a nie Podkaminie, choć i tej możliwości również nie da się, przynajmniej na razie, wykluczyć. Autor *Wertepów* bardzo często posługuje się nazwami miejscowości, ulic i dzielnic, zwłaszcza w trzech pierwszych utworach, jakby zwracał się do kogoś, kto znakomicie orientuje się w przestrzeni; ale też jakby w ten sposób chciał uchronić od zapomnienia, choć częściowo zachować w pamięci świat („pewien zakątek ziemi”, w *Czarnym potoku*), który już bezpowrotnie odszedł w przeszłość.

Buryła, stwierdzając, że *Uroda na czasie*, *Kąpiele w Lucca*, *Oficer na niesporach* czy *Kamień w pieluszkach* nie tylko są poza zasięgiem narzędzi współczesnego literaturoznawstwa i zdolności czytelniczej percepcji, ale sytuują się nawet poza granicami dozwolonego eksperymentu, zauważa zarazem: „Któż jednak jest w stanie zapewnić, że w przyszłości ich los będzie równie ponury. Być może, stanie się tak, jak zapowiadał sam autor, wielokrotnie powtarzając zdanie o »późnym wnuku«, któremu bliżej będzie do tych dzieł [...]” (s. 233). Sądzić można, że szansą na częściowe przynajmniej przezwycięzenie tego impasu są szczegółowe badania geograficzne i archiwalne, które pozwolą dokładniej przyjrzeć się kompozycji poszczególnych dzieł i, co za tym idzie, zweryfikować dotychczasowy wizerunek piarstwa Buczkowskiego, potwierdzając niektóre tezy, nierzadko stawiane przez krytyków „po omacku”.

² Zob. T. Błażejewski, *Przemoc świata*. Łódź 1991, s. 67, przypis 21: „W 1942 r. uśmiercono w Bełżcu i okolicy ponad dwa miliony ludzi. Zob. R. Reder, *Bełżec*. Kraków 1946, s. 11”.

Słuszne wydaje się wątplenie Jerzego Pluty (*Leopold Buczkowski, rocznik 1905. (Fragmenty nienapisanej książki)*) w istnienie „buczkowskologii” – jeśli zważyć na artystyczną rangę autora *Czarego potoku* oraz na częstotliwość ukazywania się poświęconych mu artykułów i książek, to jeden z kilku najwybitniejszych prozaików XX w. ciągle pozostaje outsiderem akademickiego literaturoznawstwa. Można tu raczej mówić o „buczkowszczykach”, których aktywność na przestrzeni lat przyjmowała nie tylko drukowaną formę (polsko-ukraińskie kontakty, związane z osobą i twórczością Buczkowskiego, w tym z mieszkańcami położonej niedaleko Brodów rodzinnej wsi pisarza, Nakwaszy, prezentuje szkic Tadeusza Makowskiego *Między Nakwaszą a Skolimowem*). *Wspomnienia o Leopoldzie Buczkowskim* potwierdzają stałe zainteresowanie niedużego kręgu badaczy i czytelników dziełami „podolskiego Faulknera”, zaświadcza niegasnącą pamięć o nim jako o pisarzu i człowieku, dostarczając wielu nowych informacji biograficznych; równocześnie jednak pozwalają podjąć namysł nad dalszymi formami tej pamięci, tym zaś, którzy będą chcieli kontynuować jej kulturowanie, wyraźnie ukazują związane z tym problemy i trudności.

Radosław Sioma

(Uniwersytet Mikołaja Kopernika
– Nicolaus Copernicus University, Toruń)

Abstract

The text analyses the book edited by Jan Tomkowski commemorating Leopold Buczkowski's hundredth birthday. The volume comprises around twenty remembrance articles, a dozen or so letters by the author of *Black Torrent* and a short chronology of Buczkowski's life and artistic creativity. Moreover, the end of the book includes photographs of the author and his family and his fine arts works.

Stanisław Rogala, TWÓRCZOŚĆ LITERACKA KORNELA FILIPOWICZA. (Recenzenci: Maria Woźniakiewicz-Dziadosz, Tadeusz Kłak). Kielce 2005. Wydawnictwo Akademii Świętokrzyskiej, ss. 274.

Twórczość Kornela Filipowicza ma grono wiernych komentatorów i badaczy, którzy nie ustają w staraniach, by pamięć o prozie i poezji tego autora nie zatarła się w naszej świadomości literackiej i naukowej. Wydany przed 7 laty tom pokonferencyjny *Kornel Filipowicz. Szkice do portretu*¹ nie tylko dawał możliwość zobaczenia nowych pomysłów filologicznych, jakie zaproponowała czytelnikom grupa filipowiczologów, ale zarazem pozwalał rozmyślać nad dalszymi zadaniami, jakie stoją przed każdym, kto chciałby się z tą twórczością zmierzyć interpretacyjnie. Osobliwość sytuacji owych badań polega również na tym, że bieżąca krytyka literacka ma w zwyczaju raz po raz ogłaszać, iż twórca ten niesłusznie znalazł się w „czyścicu” współczesnej literatury, że winien być przedmiotem żywszego zainteresowania dzisiejszych pisarek i pisarzy. Okoliczności powyższe powodują, że jednym z bardziej kłopotliwych zadań, przed jakimi staje nowy filipowiczolog, okazuje się konieczność refleksji wartościującej dzieło autora *Egzekucji w zoo*, gdyż najwyraźniej mamy tu do czynienia z twórczością niejednorodną artystycznie, która często zdumiewa i zachwyca swym arcyzmem oraz odkrywczością, innym razem zaś zniechęca schematyzmem czy konwencjonalnością. Poza tym przedsięwzięcia dotychczasowej filipowiczologii są już wcale niemałe, jej ustalenia wiążą czy zmuszają do dyskusji dołączających do niej filologów.

¹ *Kornel Filipowicz. Szkice do portretu*. Red. S. Burkot, J. S. Ossowski, J. Rozmus. Kraków 2000.