

Sławomir Buryła

Leopold Buczkowski - kilka uwag o kreacji, nowatorstwie i samotności

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 37, 31-46

2002

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

LEOPOLD BUCZKOWSKI – KILKA UWAG O KREACJI, NOWATORSTWIE I SAMOTNOŚCI

Leopold Buczkowski – być może największy outsider i najoryginalniejszy twórca dwudziestowiecznej prozy polskiej – urodził się w 1905 roku w Nakwaszy, koło Podkamienia, w dawnym powiecie brodzkim (obecnie Ukraina). Osiemdziesiąt cztery lata później wielbiciel i admirator jego pisarstwa – Marian Pilot – tak oto opisywał ceremonię pożegnania artysty na cmentarzu w Skolimowie:

Dnia 6 maja odbył się pogrzeb jednego z największych pisarzy polskich XX wieku, Leopolda Buczkowskiego.

Uroczysta msza za duszę Zmarłego nie została odprawiona w warszawskiej archikatedrze, prymas Polski kardynał Józef Glemp nie wygłosił homilii żałobnej, depechy kondolencyjnej od Jego Świątobliwości Jana Pawła II, papieża-poety, nie odczytał duszpasterz środowisk twórczych ksiądz Wiesław Niewęglowski, wśród licznie niezgromadzonych przedstawicieli literatury polskiej nie dostrzeżono Andrzeja Kuśniewicza, Juliana Strykowskiego, Tadeusza Różewicza, Wisławy Szymborskiej, Wiesława Myślińskiego, Jana Józefa Szczepańskiego, Adolfa Rudnickiego i innych.

Trumny ze zwłokami nie wystawiono na widok publiczny w Domu Pogrzebowym na Cmentarzu Komunalnym (dawnym wojskowym) na Powązkach, przy trumnie na warcie honorowej nie stanęli: prezes Pen-Clubu Juliusz Żuławski, prezes Związku Literatów Polskich Wojciech Żukrowski, reprezentant komitetu organizacyjnego Stowarzyszenia Pisarzy Polskich Andrzej Szczypiorski i specjalnie przybyły z Londynu prezes Związku Pisarzy Polskich Józef Garliński [...].

Kondukt pogrzebowy nie ruszył o godzinie 12.45, młodzi pisarze nie nieśli poduszek z orderami Zmarłego, orkiestra wojskowa nie grała marsza żałobnego Chopina, nad otwartym grobem nie wygłosił przemówienia minister Kultury i Sztuki Aleksander Krawczuk i przewodniczący Narodowej Rady Kultury Bogdan Suchodolski, Andrzej Łapicki i Maja Komorowska nie recytowali fragmentów *Czarnego potoku* i *Urody na Czasie*, kompania honorowa nie oddała salwy honorowej [...].

Na cmentarzu w Skolimowie odbył się pogrzeb L. Buczkowskiego. Obecnych było kilka miłosiernych niewiast i ja¹.

Ten nieco przydługi cytat z opisu pogrzebu Leopolda Buczkowskiego dobrze oddaje zapomnienie, w jakie popadła osoba autora *Czarnego potoku* i jego dzieło.

Wraz ze śmiercią tego pisarza i człowieka o niezwyklej zainteresowaniach i równie dalekich od powszechności poglądach na sztukę, samouka o renesansowych umiejętnościach, odchodzi od nas twórczość absolutnie wyjątkowa na gruncie polskim. Z całym przekonaniem można stwierdzić, iż obcujemy z artystą godnym lepszego statusu niż etykieta „nowatora”, za którą nie idzie głębsze i powszechniejsze zainteresowanie czytelników.

Mamy – pisze Hanna Kirchner – w naszej literaturze współczesnej człowieka, który przez pół wieku twórczości samoistnie i na swoją modłę wykonał robotę Joyce’a, Faulknera, Jonesco, Becketta i *nouveau roman*, wyprowadził prozę z fabuły, uczynił z niej strumień świadomości².

Inna badaczka, sytuując dokonania Buczkowskiego m.in. obok Johna Bartha czy Donalda Barthelma, nadawała im wszelkie cechy prozy nowoczesnej, z właściwym jej arsenałem środków wyrazu³.

Szkic niniejszy jest tekstem z pogranicza rozważań o biografii i autonomii twórczej. Jego przedmiot stanowi analiza i prezentacja trzech samotności, jakie towarzyszą Buczkowskiemu od dziesięcioleci. Dwie z nich dotykały artysty bezpośrednio za życia, jedna – spotyka go po śmierci.

O NOWATORSTWIE I KREACJI

Ten etap moich rozważań chciałbym rozpocząć od stwierdzenia, które, być może, powinno się znaleźć na końcu, jako podsumowanie. Bogatą, różnorodną i objętościowo pokazaną problematykę wojny w literaturze polskiej ostatniego półwiecza można – przy świadomości wszystkich uproszczeń wynikających z tej perspektywy – zamknąć między biegunami, na których sytuowałyby się dwie różne tradycje mówienia o „czasach pogardy”. Pierwszą wyznacza technika odwołująca się do wzorców klasycznej narracji w znacznym stopniu będąca jeszcze pokłosiem dziewiętnastowiecznych sposobów opowiadania. Druga bliska jest dwudziestowiecznym eksperymentom nie tylko w sztuce, ale również przemianom i odkryciom we współczesnej nauce. Możliwości, jakie dawała pierwsza, doskonale wykorzystał Tadeusz Borowski, drugą – w *Czarnym potoku* równie perfekcyjnie eksploatował Buczkowski.

Twórca *Wertepów* staje przed zadaniem niezwykle ambitnym. Sztuka pragnąca wyręczyć naukę? Wydaje się, że tak. Jest to jednak konstatacja dość ogólna i – podobnie jak wszelkie orzeczenia o tym charakterze – niewiele mówiąca o istocie rzeczy. Spróbujmy zatem nakreślić pokrótce sens rewolty artystycznej *Wertepów*, *Czarnego potoku*, *Doryckiego krążanku* i innych powieści-dokumentów.

Niewątpliwą zasługą samotnika z Konstancina jest wprowadzenie polskiej prozy na drogę daleko posuniętej innowacji formalnej, wyprzedzające w tym względzie nawet Teodora Parnickiego. To najdalej idący na polskim gruncie literackim proces rozbicia struktury powieści. Czy jednak posuwający się stopniowo u tego pisarza rozkład tradycyjnych wyznaczników powieściowego uniwersum, który swą kulminację wydaje się osiągać w *Kamieniu w pieluszkach*, można uznać za wartość dodatnią? Na tę wątpliwość da się – jak sądzę – odpowiedzieć w następujący sposób. W kontekście pokażnej części naszej literatury działalność Buczkowskiego może jawić się jako odnowicielska i potrzebna. Ugruntowuje dość słabo jednak reprezentowaną w naszej tradycji literackiej intelektualną grę z czytelnikiem. Pośrednio uzmysławia wagę dokonań takich tekstów jak *Paluba* Irzykowskiego w epoce modernizmu, z której to epoki pamiętamy przede wszystkim poezję Kazimierza Przerwy-Tetmajera, Jana Kasprówicza i prozę Stefana Żeromskiego. Można również zasadnie argumentować, iż powieści-dokumenty są rodzajem wyzwania intelektualnego tak dla krytyki, jak dla przyszłych, młodych adeptów pióra.

Jak jednak – powróćmy do wcześniejszej kwestii – mają się do tego ambicje naukowe twórcy *Doryckiego krużganku* i gdzie ich szukać? Jednym z najistotniejszych dokonań Buczkowskiego-prozaika jest nowy projekt *mimesis*, choć to pojęcie może być w tym przypadku sensownie użyte jedynie wtedy, gdy rozumiemy pod nim wszelką tendencję do odwzorowywania w dziele sztuki rzeczywistości zewnętrznej. Sprecyzujmy: chodzi o wielokrotnie omawianą przez pisarza ideę powieści-dokumentów⁴. Krytycy najczęściej przyjmowali za dobrą monetę pojęcie ukute przez samego twórcę i nie rozwijali (nie zastanawiali się?) nad znaczeniami, jakie w sobie kryje. Tymczasem kategoria dokumentalności wymaga precyzyjnego omówienia, które uwzględniałoby wypowiedzi autora w wywiadach, *Prozie żywej*, *Żywych dialogach* i *Wszystko jest dialogiem*, ale i praktykę pisarską. Przede wszystkim należy się zastanowić, co tak naprawdę konotuje koncepcja powieści-dokumentów?

Kształt formalny utworów Buczkowskiego jest zjawiskiem niepowtarzalnym, autonomicznym, właściwym tylko temu autorowi. Również i w tym wypadku artysta chciał być, i był, „samoswój”. Stworzył nową „fakturę pisma”. Organizowały ją w takim samym stopniu tradycja literacka, jak eksperymentatorskie zapędy. Weryzm oraz towarzyszące przez całe życie – a szczególnie charakterystyczne dla wczesnej twórczości Buczkowskiego – dążenie do zapisania biologiczności istnienia, przenikało się z koncepcjami punktualizmu, techniką kolażu, fascynacją poetyką scenariusza filmowego, montażem. Autor *Pierwszej świetności* konstruuje swoje utwory tak, jakby to były zaledwie notatki do dzieła⁵, do przyszłego *opus magnum*⁶.

Technika literacka, której kluczowymi wyznacznikami są niepełność, wrywkowość, fragmentaryczność, staje się korelatem widzenia historii. Przeszłość dociera do nas w okrucinach, w wyizolowanych opisach, które rzadko układają się w zbiór powiązanych ze sobą wydarzeń. Już to wszystko podsuwa myśl o problematyczności owego dokumentaryzmu. Na użytek niniejszego szkicu (problem ten zostanie omówiony szerzej w innym miejscu) chciałbym jedynie przywołać kilka kontekstów, bez których nie można rozpatrywać interesującego nas zagadnienia.

Wypada najpierw wyróżnić postępowanie Buczkowskiego – członka społeczności Kresów i wkrótce potem świadka powstania warszawskiego, gdy stara się utrwalić (na fotografii, taśmie, plakacie, projekcie scenariusza filmowego) tragedię obserwowanych wydarzeń. Ale oprócz tego jest również twórca *Pierwszej świetności* artystą, wypowiadającym się w języku. I tu dochodzimy do pytania o technikę tego przekazu. Rzeczywiście, jak chce m.in. Bartosz Zaczykiewicz, mamy tu do czynienia z jakąś nową jakością konwencji dokumentu, z jej poszerzeniem⁷. Notabene, Buczkowski w rozmowach z Zygmuntem Trziszką dawał do zrozumienia swym czytelnikom, iż rolą dokumentalisty nie jest naśladowanie innych, lecz „wydobycie własnej tonacji”⁸. Pisarz daje esencję rzeczywistości, dokonaną drogą skrótu, selekcji, prowadzących z kolei do niezwykłego zagęszczenia faktów i znaczeń⁹. Czytelnik ma jednak niejasne przecucie, że przez cały czas pozostaje na gruncie konwencji realistycznej. Sądy te, które są zalewie domysłem, wzmacnia charakterystyczna dla Buczkowskiego dbałość o szczegóły w opisie oraz obrazy przywołujące na myśl ujęcia naturalistyczne. Tu istotne zastrzeżenie: brutalizm, okrucieństwo i strach, w jakim żyją bohaterowie powieści Buczkowskiego, przesiąka liryzm płynący chociażby z takich passusów jak ten: „Na toku leżał zabity człowiek w kałuży, pełno śladów ludzkich w plewie. Na czole zabitego trząsał się blask od bliskiej łuny. Nikt nie wołał ratunku” (CP 37).

W literackie uniwersum powieści-dokumentów wpisany jest przypadek, a także niepewność epistemologiczna narratora. Razem zaś stanowią pochodną perspektywy twórcy, która jest odzwierciedleniem nie rzeczywistości obiektywnie istniejącej na zewnątrz, ale sposobu jej widzenia, dróg docierania do świadomości jednostki. „Czarny potok” myśli – by sparafrazować określenie Stępnia – jawi się jako ekwiwalent wewnętrznej nieczorności i chaosu świata. Nasze odczucie wierności obrazu (dokumentaryzm) jest efektem adekwatności przedmiotu i opisu. Wydaje nam się, że właśnie ta forma, jaką odnajdujemy na kartach powieści-dokumentów dokładnie oddaje koszmar Zagłady.

Czy zauroczenie, rodzaj hipnozy, jakiej ulegali niektórzy krytycy w zetknięciu z prozą samotnika z Konstancina¹⁰, nie bierze się m.in. z tej koncepcji dokumentarności konstituowanej przez melanz liryzmu, poetyki snu, techniki strumienia

świadomości i współdziałającej z nimi – swoście pojętej – wierności konwencji realistycznej?

Streszczona tutaj dość ambitna, ale i optymistyczna wizja zdolności twórczych i poznawczych artysty musi być skorygowana przez wypowiedzi autora *Kamienia w pieluszkach*, który wątpił w zdolności „spisania wszystkiego”: „Oczywiście, ważne jest dla mnie pozostawić po sobie jakiś dokument pisarski, ale prawdziwe pisarstwo jest chyba niemożliwe. Literatura jest daleka od tego, co ludzie przeżywają” (ŻD 34). Rzeczywistość okazuje się pewną nadwyżką znaczeniową, wobec której jej badacz i rejestrator powinien raczej ustalić plan minimum: starać się jej nie zafałszowywać. Buczkowski niejednokrotnie też wskazywał na potrzebę pokory wobec własnych umiętności jako warunek literackiego rzemiosła. „Człowiek doświadczony patrzy na wszystko z pokorą. W wielu miejscach milczy, bo milczeć potrafi” – czytamy w *Prozie żywej* (PŻ 241). Zatem słynne zdanie z *Doryckiego krużganku* „Ty spiszesz wszystko” – wykorzystane potem w tytule ważnej recenzji Jana Błońskiego¹¹ – należy rozpatrywać w kontekście powyższych uwag.

W recenzjach, szkicach i omówieniach prezentujących twórczość autora *Pierwszej świetności* stosunkowo dużo powiedziano już na temat oryginalności formalnej dzieł samotnika z Konstancina (pozostawmy na uboczu kwestię, na ile były to stwierdzenia ważne i wnoszące nowe perspektywy do refleksji nad tym pisarstwem). Mniej miejsca poświęcono swoistej prefetyczności twórcy *Oficera na nieszpiorach*. A jest to kwestia warta bliższej prezentacji.

Idąc tropem, jaki wytycza nam chronologia, wypada rozpocząć od powstałych przed wojną, a opublikowanych dziesięć lat później, *Wertepów*. Ludwik Grzeniewski, zamieszczając recenzję drugiego wydania tego utworu i cytując słowa Kazimierza Wyki, w których autor *Pogranicza powieści* stwierdzał, iż Buczkowski w opowieści o Dolinoszczęsnej pisze o świecie tak, jakby „nie miał prawa posłużyć się najdrobniejszą szczyptą innej wiedzy [...] prócz tej, którą dyktują mu oczy i uszy”, określał podobny zabieg mianem prekursorskiego wobec prozy czasu wojny Tadeusza Borowskiego¹². Dwie cechy *Wertepów* pozwalają – jak się wydaje – mówić o antycypowaniu literatury kręgu „kamiennego świata”, jak również późniejszych dzieł Buczkowskiego (szczególnie mamy tu na myśli *Czarny potok* i *Dorycki krużgank*). W mrocznej historii losów Szeremety, Huka wojenną katastrofę zapowiadają niewyobrażalne przejawy bestialstwa i przemocy ukazane w powieści. Stosunki panujące w chłopskiej społeczności z pogranicza Podola zaczerpnięte jakby z koszmaru sennego, przypominają zasady regulujące współżycie więźniów w faszystowskim obozie koncentracyjnym. Nagromadzenie okrucieństwa – najsilniej przemawiająca w czasie lektury cecha *Wertepów* – jest tak olbrzymie, że jeden z krytyków nazwał Buczkowskiego najokrutniejszym twórcą dwudziestolecia międzywojennego¹³. Sugestywność literackiej wizji autora *Czarnego potoku* porównywano

do opowiadań oświecimskich Borowskiego. Utwory te zakwalifikowano do grupy dzieł, które nie tyle podobały się, co „wywierały wrażenie”. W przypadku prozy obu pisarzy trudno jest bowiem mówić o przyjemności estetycznej odczuwanej podczas lektury utworu. Wręcz przeciwnie, podobnie jak w opowiadaniach Kafki, mamy tu do czynienia ze wstrząsem, dysonansem¹⁴.

Na *Wertepy* można również spojrzeć jak na pierwsze ogniwo jednego z wielkich tematów tej prozy: zanikania zjawiska dialogiczności kultury. Twórca *Młodego poety w zamku* proces ten wiąże z przyczynami degradacji współczesnego społeczeństwa Europy, dostrzegając w tym jedno ze źródeł dwudziestowiecznych nacjonalizmów. Datą graniczną jest tutaj rok 1914 – początek pierwszej wielkiej hekatombi wojennej. Jest również moment rozwoju tych wszystkich kataklizmów, które doprowadziły do upadku idei współistnienia odmiennych kultur. Stale odnawiana tęsknota za „wertepowym światem” to w jakimś stopniu niemożliwe do zrealizowania pragnienie powrotu do kraju dzieciństwa i młodości¹⁵.

Nie mając zrozumienia dla monokultury, jednogłosowości, Buczkowski poszukiwał ostatnich bijących źródeł polifoniczności, autonomii, niepowtarzalności. To wszystko w stopniu wystarczającym posiadają już dziś, zdaniem autora *Młodego poety w zamku*, jedynie kultury regionalne. Pesymistyczne wnioski i przepowiednie pisarza potwierdziła tragedia byłej Jugosławii, ostatniego bastionu Europy, w którym żyli obok siebie przedstawiciele różnych nacji.

Wiele nowych spostrzeżeń i argumentów, unaoczniających dojrzałość sądów Buczkowskiego, przynosi wydany ostatnio *Dziennik wojenny*. Zapis „czasów pogardy” w trzech częściach diariusza, jego autonomiczny i niezależny głos sprawia, że mamy tu do czynienia z całkowicie odmienną pozycją na mapie literatury polskiej podejmującej temat ostatniej wojny. Dodajmy, iż dzieło to zajmuje też szczególne miejsce w twórczości autora *Kamienia w pieluszkach*. Stanowi bowiem pomost pomiędzy „klasycznymi” w formie *Wertepami* a „nowoczesnym” *Czarnym potokiem*. Niepowtarzalność dziennika Buczkowskiego dodatkowo uwypukla przenikliwość autora w ocenie przede wszystkim tragedii powstania. Pokrewny mu pod tym względem *Pamiętnik z powstania warszawskiego* Mirona Białoszewskiego powstał dwadzieścia lat po wydarzeniach, które opisuje. Twórca *Dziennika wojennego* wyprzedził całe rzesze innych pisarzy mówiących o tragicznej samotności powstańców, których los rozegrał się pomiędzy bezradnym Londynem a biernym Kremlem. Ile osób, nie wspominając o artystach, w kotle tego, co się działo, mogło mieć wówczas taki ogląd rzeczywistości: bezwzględny, jasny, wolny od sentymentalizmu, graniczący wręcz z okrucieństwem. Ten stan – jak podkreślał Wilhelm Dilthey – jest dany artystom wybitnym¹⁶. Diariusz z czasów wojny i okupacji nakazuje również przeformułowanie niektórych sądów na temat tego pisarstwa. Jego nieobecność przez całe lata w świadomości czytelniczej prowadziła niekiedy do mylnych stwierdzeń¹⁷.

Osoba Białoszewskiego nie pojawiła się tu przypadkowo. Buczkowski miał nieprzeciętny słuch językowy, był równie wyczulony na „mowę żywą”, na język nie-literacki, powstający w kręgach zwykłych ludzi, mieniący się mirażem znaczeń, sensów zauważalnych jedynie dla wrażliwego ucha; rejestratora, który potrafi odbierać bogactwo słowa bez uprzedzeń, jakie narzuca w tym względzie władzające i jednocześnie deprecjonujące działanie kultury. Nieufność wobec „kanonicznego” języka prozy była podyktowana także świadomością nieusuwalnego konfliktu „żywej krwi życia z martwą literą szkoły” (PŻ 22). Idea „mowy żywej” nie ma tu nic wspólnego ze stylizacją, na którą natrafiamy w *Chłopach*. Buczkowski zresztą zarzucał Reymontowi ignorancję w obrazie życia wsi¹⁸. Wolno sądzić, że nie bez znaczenia była tu również kwestia języka, jakim posługują się bohaterowie epopei laureata Nagrody Nobla. Idea „mowy żywej” korespondowała z plebejską, prześmiewczą, wywodzącą się m.in. z tradycji sowizdrzalskiej, postawą życiową pisarza.

Diariusz wydarzeń na Podolu i w powstańczej Warszawie dowodzi też, że Buczkowski był świadom ubóstwa tradycyjnej analizy psychologicznej oraz konieczności przewartościowania zastanych technik opisu. Ambicją autora jest znalezienie formy nowej, „wydolnej”, mogącej sprostać przedmiotowi opisu. Jej poszukiwania są równoznaczne z podążaniem za prawdą. O jaką prawdę jednak chodzi? Niewątpliwie sprawa dotyczy dwójakiego rodzaju „lęków”, przed jakimi staje pisarz. Jest to po pierwsze lęk przed kłamstwem języka, ułomnością i niedostatkiem możliwości, jakie roztacza przed twórcą. Po drugie zaś, obawa przed tworzeniem mitów na temat powstania. I w tym porządku wyprzedza Borowskiego (*Pożegnanie z Marią*), Szczepańskiego (*Buty, Polska jesień*), Różewicza (*Do piachu*) – innych demistyfikatorów czasów wojny i okupacji: mitu Września, Powstania oraz Podziemia.

Tym, co wnoszą wymieni tu artyści jest również przenicowanie powiązanego z bogoojczyźnianą retoryką świata postaw moralnych w „epoce pieców”. Przedstawienie problematyki nowego człowieka, przystosowania do wojny i związanego z tym odkrywania prawd trudnych, niechcianych, decyduje m.in. o wartości dzieł wspomnianych tu pisarzy. Ukazanie całej ambiwalencji kategorii kata i ofiary, nie decydując się przy tym na otwarcie nihilistycznej furtki, wymagało od nich odwagi nie tylko artystycznej, ale i cywilnej. U Buczkowskiego zaś było to dodatkowo zgodne ze stawianym przed twórcą wymogiem diagnozowania nabrzmiałego „pęcherza kultury”¹⁹, uczulania i uświadamiania „estetyzujących panów”, którym wiara w dobrotliwy wpływ cywilizacji, sztuki nie pozwala dostrzec całego brutalizmu egzystencji. Kultura może bowiem stać się źródłem zafałszowywania świata właśnie poprzez owe zadufanie w sobie, przyznanie racji pozorowi i sztuczności znajdującemu upust w powierzchowności i udawanej głębi. Artysta musi wcielić się w rolę detektywa²⁰. Buczkowski był, obok Gombrowicza, jednym z najbardziej za-

ciętych tropicieli wszelkiej nieautentyczności. Jej przejawy tak samo raziły go w codziennym życiu, w rozmowie z drugim człowiekiem (doświadczył tego nieraz Trziszka, upominany w seansach „mowy żywej”, by unikać jakiegokolwiek sztuczności) oraz w sztuce, gdzie wszelka pompa, emfaza decydowała o klęsce przekazu artystycznego.

Miałem szesnaście lat, a tu do miasteczka przyjechał malarz. Artysta-malarz. Postawił parasol. Rozsiadł się i maluje. Przyglądam się, podziwiam te oznaki zewnętrzne artysty. Po jakimś czasie zauważam, że on robi same martwe knoty

Od tego czasu wiem, że jak ktoś obnosi się ze swoim artyzmem, to jest to knociarz (PŻ 92–93).

W odpowiedzi pojawia się postawa sowizdrzalska, przekora, ironia. Są one równie charakterystyczne dla powieści autora *Czarnego potoku*, co faktów z biografii pisarza²¹. Wszyscy, którzy go znali, łącznie z najbliższą rodziną, wspominają jego zmyślane, często przekorne opowieści, którymi zwykł sondować przybyszów pojawiających się w domu przy ulicy Piasta 28. Kpina i swoista „podejrzliwość” Buczkowskiego artysty i człowieka, podobnie jak sowizdrzalstwo, mają swe korzenie w plebejskości. Zwracała na to uwagę literatura przedmiotu²². Należy też pamiętać o tradycji sokratejskiej, na co z kolei wskazywał sam pisarz²³.

W ciekawym i inspirującym szkicu *Nad pięknym modrym Dunajem* Zaczykiewicz myli się, kiedy absolutyzuje okrucieństwo apokaliptycznej wizji dziejów w *Czarnym potoku*²⁴. Trudno oczywiście nie zgodzić się z badaczem, iż jest to jeden z „najciemniejszych” w naszej literaturze obrazów wojny. Ale to właśnie w losach Heindla i oddziałów samoobrony z okolic Szabasowej i Dolinoszczęsnej, być może bardziej niż w jakimkolwiek innym tekście Buczkowskiego, akcentowana jest rola przyjaźni i etyki rodem z filozofii Emmanuela Lévinasa, w której Inny jest dla mnie bezwzględny wezwaniem do czynienia dobra. To w nim – w postawie wobec Innego – potwierdzana jest Transcendencja, która inaczej nie może już zaistnieć w świecie po Katastrofie²⁵.

Warto także wspomnieć o ujawnionym w utworach Buczkowskiego nowym ujęciu tragizmu²⁶, którego sens w jakimś stopniu wydawał się przeczuwać sam autor, kiedy mówił o swej metodzie twórczej: „Żadnego wyrazu uczuciowego. Fakty. Ale w tym może być coś absolutnie tragicznego”²⁷. Najogólniej mówiąc jest to – usytuowana na antypodach projektu Maxa Schelera – idea, która włącza do myślenia o rzeczywistości również wartość negatywną i konsekwencje, jakie niesie ona dla zdarzenia tragicznego. Krytyczny osąd kultury – jego przejawy odnajdujemy nieraz na kartach *Dziennika wojennego*, *Czarnego potoku*, *Pierwszej świętości*, *Prozy żywej czy Żywych dialogów* – nie prowadzi jednak u tego artysty do odrzucenia katartycznej funkcji dzieła sztuki. Przeciwnie, autor *Doryckiego krąganku* eksponuje terapeutyczne oddziaływanie literatury tak w wymiarze indywidualnym, jak uniwersalnym²⁸.

O SAMOTNOŚCI ARTYSTY

W naturze Buczkowskiego, artysty i człowieka, tkwił sprzeciw wobec wszelkich autorytetów. Można jednak wymienić grono pisarzy i myślicieli, którzy byli mu szczególnie bliscy. Pierwszeństwo należy się Thomasowi Carlye'owi. Pozostali, z którymi się utożsamiał – Céline²⁹, Beckett³⁰, Dostojewski³¹, Pilniak – to indywidualiści. Wypracowali własne style przekraczające podziały klasyfikacyjne. Szczególne miejsce trzeba przyznać Białoszewskiemu. O pokrewieństwie z autorem *Obrotów rzeczy* mówił w rozmowach z Trziszką:

To był bardzo zdolny człowiek, posiadał absolutny słuch językowy, on słyszał żywą mowę w każdym szczególe. Jesteśmy zresztą pod tym względem powinowaci, choć czasem zazdrościłem mu ucha. [...] Białoszewski miał odwagę i odrzucił cały ten marny sztafaż papierowego języka; no, po prostu wypiał się na to ę-ą (PŻ 199).

Było to bliskie koncepcji „mowy żywej” i podkreślanej przez artystę niechęci wobec „słów zdeprecjonowanych”.

Buczkowski z niechęcią odnosił się do wszelkich konwencji literackich. Badacze niejednokrotnie zwracali uwagę, że ważną cechą osobowości twórczej autora *Doryckiego krążanka* jest bunt przeciwko obowiązującym normom pisania. Fakt ten podkreśla między innymi jeden z największych entuzjastów jego talentu – Zygmunt Trziszka³². Znamienna dla samotnika z Konstancina była również idiosynkrazja wobec dokonywanych przez krytyków klasyfikacji literatury³³. Szczególnie wrogo przyjmował tego typu próby podejmowane w stosunku do własnych utworów. W praktyce i w teorii był zwolennikiem sztuki interdyscyplinarnej³⁴.

Autor *Czarnego potoku* jest równocześnie twórcą najdalej posuniętego eksperymentu w polskiej prozie współczesnej. Czy dalej już pójść nie można? Sam Buczkowski na kilka lat przed śmiercią wyznawał:

Do pisania zabieram się tak naprawdę teraz. Cały zapas moich przeżyć i przemyśleń jest na tyle bogaty i gorzki, że ta obecna próba chyba powiedzie się. Kawał życia mam za sobą, więc mogę zaczynać na nowo i poniekąd inaczej (PŻ 235).

Buczkowski nie znalazł naśladowców (choć próby przełamania tego stnu rzeczy podejmował m.in. Henryk Berezka). On sam mawiał, że pisze dla „późnych wnuków”. W pewnym sensie była to twórczość nie licząca się z czytelnikiem i jego możliwościami percepcji. Odbiorca i jego umiejętności interpretatorskie nigdy nie stały w centrum zainteresowań tego artysty. Przyjmował peiperowską perspektywę pisania dla wybrańców³⁵. Nadrzędny wydawał się duch eksperymentu i nieustannych poszukiwań by znaleźć najodpowiedniejszą formę wypowiedzenia się twórczego. Przyjmując tę perspektywę należy stwierdzić, że Buczkowski sam

skazał się na zapomnienie, niebył. Czy jednak zauważalne od *Czarnego potoku* stopniowe coraz poważniejsze rozbicie formy powieści (tekstami przełomowymi wydają się tu być utwory powstałe w latach siedemdziesiątych: *Uroda na czasie*, *Oficer na nieszporach*, *Kąpiele w Lucca*, *Kamień w pieluszkach*) usprawiedliwia indyferentyzm, jaki dotyka osobę i dzieło twórcy *Pierwszej świetności*? Wydaje się, że nie. Tym bardziej, że – jak stwierdziliśmy – mamy do czynienia z artystą niezwykłym. Jakie jest zatem wyjście z tej sytuacji? Czy Buczkowski może trafić do kanonu lektur szkolnych?

Niewątpliwie najpoważniejszą przeszkodę w uczynieniu tych dzieł częścią świadomości powszechnej, w wyjściu z izolacji, w jakiej się znajdują od kilkadziesiątu lat, stanowi stopień ich trudności w lekturze. Jednym ze sposobów przełamania zmywu milczenia jest dydaktyka szkolna na poziomie klas licealnych. Tu jednak należy być ostrożnym i mieć na uwadze doświadczenie czytelnicze młodzieży, ale też dojrzałość i odwagę mogącą unieść ciężar treści³⁶. Nawet najzgorzalsi krytycy pisarstwa autora *Doryckiego krużganku* przyznają wszakże, iż *Czarny potok* – jedna z najważniejszych książek w naszej literaturze podejmującej temat wojny i okupacji – może stanowić przedmiot rozważań na lekcjach języka polskiego. Wydaje się nawet, że ten absolutnie wyjątkowy na gruncie polskim obraz „epoki pieców”, ukazujący całą odrazę tamtych czasów – stanowiłby również dobre wprowadzenie do rozważań o współczesnej powieści awangardowej.

Czy oznacza to, że autor *Wertepów* będzie powszechnie czytany? Oczywiście, nie. Podejrzewam, iż nie życzyłby sobie tego nawet sam twórca. To pisarstwo jest skazane na elitaryzm³⁷. Jak zawsze jednak w przypadku tego typu literatury bój nie toczy się o możliwie szerokie spektrum odbiorcy, ale o intelektualne przetworzenie tej prozy, uczynienie jej fragmentem artystycznej wrażliwości i wyciągnięcie z tego faktu konsekwencji dla poszukiwań twórczych przyszłych pisarzy. Przyznana Buczkowskiemu przed laty etykieta wielkiego nowatora i burzyciela tradycyjnej fabuły i narracji jest w rzeczywistości formą odsunięcia zjawiska do lamusa historii. Nie ma nic wspólnego z rozpoznaniem, o które nam tutaj chodzi. Utworom tym, podobnie jak chociażby opowiadaniom Borowskiego, potrzebna jest odrobina dobrej woli czytelnika. O ile jednak w *Pożegnaniu z Marią* miałyby się dzięki niej ukazać ukryte pod maską ironii i groteski wartości, świadczące o moralnym absolutyzmie autora, o tyle w *Czarnym potoku* uniwersum etyczne nie nastrocza tak wielu trudności interpretacyjnych, aczkolwiek nie znaczy to, byśmy mieli tu do czynienia z banalnym i łatwym podziałem na sferę dobra i zła. W pierwszym powojennym utworze Buczkowskiego czytelnicza aktywność w połączeniu z „życzelnością” dotyczyć ma strony formalnej tekstu. Powiązanie wysiłku intelektualnego z zaufaniem dla artystycznego nowatorstwa pozwoli nie uprzedzonemu

odbiorcy uchronić tę prozę przed popadnięciem w chaos i nihilizm, jaki narzucać się może na podstawie lektury wstępnych partii opowieści o Heindlu i grupie jego przyjaciół.

Być może, spełniając te kryteria, z których najważniejszym miałyby być zaufanie do twórcy, zdołamy odnaleźć drogę, o jakiej marzył Buczkowski – prowadzącą od irracjonalności, przypadku, nieprzewidywalności do rozumu. Wyjaśniając swój stosunek do Joyce'a, autor *Młodego poety w zamku* odpowiadał Zbigniewowi Taraniencie:

To pisarz ciekawy. Wydaje mi się, że jest to dokument dotyczący tego, jaki jest przebogaty, absolutny i nieskończony rozum. To traktat ledwie zapoczątkowany, ledwie tknięty. Rozum to nieskończoność! Co za radość, że rzeczywiście coś takiego istnieje! I powiem Panu, że w nocy nieraz myślę o tym, jak się w taką podróż udać. Tego już nie można nazwać ani literaturą, ani sztuką. Coś mnie takiego męczy, szczególnie, że wywodzę się i z ziemi, i z doświadczeń arcyciekawych.... Chciałbym dać to, co jest solą tej ziemi³⁸.

O SAMOTNOŚCI CZŁOWIEKA

Autor *Czarnego potoku* źle znosił rozłąkę z rodzinnym Podolem, gdzie mieszkał do 1943 roku. Przed wojną prowadził żywot artysty-włóczykija, aktora wędrownych trup, muzykanta na wiejskich weselach. W jakiś czas potem zrodziła się w nim myśl, by utrwalić na magnetofonie przyśpiewki weselne i towarzyszące im brzmienie akordeonu, skrzypiec³⁹. To wszystko, co poznał m.in. w orkiestrze Jana Miklaszewskiego, gdzie grywał jako nastoletni młodzieniec. Podkamień i okolice były świadkiem jego fascynacji malarskich, w których zwykle towarzyszył mu Marian Kratochwil. Tu narodziły się i zrealizowały pomysły pierwszych akwareli, szkiców i rysunków. Tu też pojawiły się wczesne figurki rzeźbione w drewnie i kamieniu. I wreszcie, na Podolu zrodziła się idea zapisania tego świata, którą – w myśl jednej z opowieści – miał mu podsunąć brat, Marian Ruth-Buczkowski⁴⁰, w latach trzydziestych już autor *Tragicznego pokolenia*. „W tym świecie zakłęta została świadomość Buczkowskiego” – pisał Bolesław Hadaczek⁴¹. Z magii Dolinoshczęsnej nigdy się nie wyzwolił. Jego twórczość po 1945 roku – zauważała krytyka – była próbą rekonstrukcji „wertepowego świata”, który uległ zagładzie.

Obszar pogranicza polsko-ruskiego stanowił inspirację dla debiutanckiej opowieści *Wertepy* oraz wczesnych prób poetyckich⁴². To w dolinie Ikwy spotkał ludzi, od których uczył się snucia opowieści. Jego pierwszym i być może największym nauczycielem w trudnej materii układania słów była babka – Anna Buczkowska⁴³. Obok niej pojawiali się w domu rodzinnym pisarza różni bazarze. „Wszyscy oni [...] świetnie opowiadali. Ich talenty brały się stąd, że oni nie czytali, tylko przeżywali życie i o tym życiu opowiadali. Pisanie-czytanie rozmija się

jakoś z życiem. To fakt!”(PŻ 77)⁴⁴. To stąd wyrasta jego pochwała doświadczenia i jednocześnie przekonanie o absolutnej przewadze życia nad literaturą⁴⁵.

Latem 1944, uchodząc z życiem przed bandami UPA, które zamordowały dwóch jego młodszych braci, Buczkowski znalazł się w Warszawie, o czym traktuje *Powstanie na Żoliborzu*, jeden z trzech fragmentów *Dziennika wojennego*. O etapie okupacyjnej wędrówki powie w wywiadzie, jakiego udzieli kilkadziesiąt lat później: „Byłem na wojnie, byłem w samoobronie i dywersji. Byłem dokumentalistą w Powstaniu Warszawskim”⁴⁶. Mawiał niekiedy, że nad wielkim artystą ciąży zawsze jakieś fatum⁴⁷. Jego życie od dzieciństwa naznaczone było biedą. Najtrudniejszy był, jak sam wspomina, okres 1918–1920 – „tyfus, głód, wszy”⁴⁸. Głodem przymierał również na studiach w Krakowie, gdzie przez rok uczęszczał m.in. na zajęcia do Akademii Sztuk Pięknych⁴⁹.

Po wyzwoleniu osiedlił się w Konstancinie, tu spędził resztę życia. Szczególnie przygnębiająco wpływał na pisarza krajobraz miejski, życie w blokowiskach wielkich aglomeracji. Płaski teren Mazowsza, jakże różny od pofałdowanego Podola, wzmagał jedynie w nim tęsknotę za ojczystymi stronami. W rozmowach z Trziszką powracał do potrzeby zakorzenienia⁵⁰, świadomości rodzinnej ziemi, z której się wynosi nie tylko wspomnienie uroków przyrody, ale również wrażliwość i pewien zbiór doświadczeń – swoisty zaczyn pod późniejsze dzieło sztuki⁵¹. I choć może się to wydawać zaskakujące w przypadku autora, którego powieści wydają się mieć tak wiele cech wykoncypowanej, przemyślanej intelektualnie konstrukcji, to jednak punktem wyjścia większości z nich (łącznie z *Dziennikiem wojennym*) jest konkretne przeżycie. Zapewne i w tym porządku można mówić o jednym z wymiarów dokumentaryzmu tych utworów.

Buczkowski nie nadawał się na salonowego artystę. Z reguły nie jeździł na spotkania autorskie. Nie bywał w kawiarniach. Na ile mógł, starał się unikać kontaktu z koryfeuszami literatury. W rozmowie z Trziszką przywoływał w pamięci następującą opowieść:

Zaczęły się doszkalania twórców, otrzymałem już kolejne ponaglenie o obowiązkowy udział w pracy sekcji prozy prowadzonej przez Kazimierza Brandysa. Pisałem wyjaśnienia, ale któregoś razu pojawiłem tam się w takich „robotycznych” spodniach. Panowie literaci, opływający wtedy w dostatek za druk książek na zamówiony temat, patrzyli na mnie jak na pijaka, który stał się abnegatem. A mnie nie stać było na kupienie „wyjściowych” spodni⁵².

Pracując w Warszawie, z ulgą wracał do prowincjonalnego wówczas Konstancina, który stanowił dlań coś na kształt azylu przed „wielkomięjskim życiem”. Taką ucieczkę, ale możliwą już tylko w wyobraźni, stanowiły ziemia i ludzie z okolic Brodów, Podkamienia, Zbaraża, Krzemieńca, doliny Ikwy, Styru, Bohu i Zbrucza. Wręcz obsesyjnie darzył niechęcią wszelkie uczone dywagacje z katedry akade-

mickiej na temat sztuki. Podejrzewał je zwykle o kłamstwo, dyletanctwo, powierzchowność, oskarżał o zamazywanie obrazu prawdziwych problemów i dylematów twórcy⁵³. Nazywał estetyzatorami, co w jego koncepcji sztuki było bodajże najcięższą obelgą. Uczzone tyrady różnych krytyków literackich i profesorów – w jego mniemaniu – oddaliły tylko prozę od esencji, miąższu życia. Czy nie dlatego również, że logika naukowego wywodu nie potrafi uchwycić tego, co wydaje się elementem egzystencji w utworach i przemyśleniach Buczkowskiego – paradoksu.

Izolację pisarza przerwali na krótko młodzi literaci i dziennikarze, którzy pod koniec lat siedemdziesiątych i w dekadzie następczej zaczęli pojawiać się w domu artysty. Mniej więcej w tym okresie polepszyła się też niezwykle trudna sytuacja finansowa rodziny. W okolicach roku 1976 przybył do Konstancina kresowiak – Zygmunt Trziszka. Efektem tych spotkań, „seansów mowy żywej”, były trzy książki: *Proza żywa*, *Żywe dialogi*, *Wszystko jest dialogiem* – zapis wspomnień i przemyśleń autora *Doryckiego krążganku*, swoisty raptularz dotyczący najróżniejszych dziedzin życia. W tym czasie też ukonstytuowało się grono niepoprawnych wielbicieli i popularyzatorów tej twórczości. Wymieńmy kilka nazwisk: Hanna Kirchner, Henryk Bereza, Jerzy Pluta, Bogusław Żurkowski, Ryszard Nycz, Andrzej Falkiewicz, Marian Pilot. Jednym z pierwszych i zarazem najznajmniejszych fascynatów prozy mistrza Leopolda był wybitny eseista Jerzy Stempowski⁵⁴.

Wiele przemawia za tym, że twórca *Pierwszej światłości* całkowicie świadomie wybrał żywot outsidera. Postrzegany był jako mizantrop, odludek, szaleniec. Życiowa i pisarska droga Buczkowskiego to pragnienie dochowania wierności samemu sobie, w którym wyrażał się indywidualizm autora. „Świat nie chciał się do mnie przystosować, wynagał, żebym ja się przystosował do niego. [...] A strasznie chciałem być taki samoswój”⁵⁵. Stopniowo jednak opuszczali go krytycy przerażeni postępującym procesem rozbicia struktury powieści. W *Kamieniu w pieluszkach* eksperyment został posunięty do miejsca, do którego nie dotarł żaden z polskich prozaików. Do miejsca, w którym stajemy nie tylko wobec fundamentalnego pytania o granice artystycznej komunikatywności, ale o samą istotę przekazu literackiego. Czy nie należałoby przemyśleć naszych sądów na temat powieści? Ale pojawia się też inna wątpliwość: czy nie mamy tu do czynienia z sytuacją doprowadzenia do skrajności ujęć awangardowych a następnie zdevaluowania samej literatury. Osobiście wierzę, że tak nie jest, a jednym z argumentów, który mnie w tym upewnia, jest moralizatorska i „twórcyjska” pasja samotnika z Konstancina. Przyznaję jednak, iż dzieła Buczkowskiego z lat siedemdziesiątych w chwili obecnej, mimo pojawiających się prób ich rozwikłania, muszą pozostać tajemnicą dla badaczy. Na jak długo? Miejmy nadzieję, że nie spełni się złowieszczą przepowiednia Trziszki we wstępie do *Prozy żywej*: „Obawiam się, że wszystko, co stworzył, zostanie zmarnowane”⁵⁶.

Przypisy

¹ Anonim [Marian Pilot], *Sprawozdanie z pogrzebu L. Buczkowskiego*, „Regiony” 1990, nr 2, s. 144.

² H. Kirchner, *Leopold Buczkowski albo uroda na czasie* [w:] *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej: kontynuacje*, pod red. A. Brodzkiej, L. Burskiej, Warszawa 1996, s. 89. Marian Stępień zaś używa niezwykle trafnej formuły: „»czarny potok« świadomości” (M. Stępień, *Od mowy pozornie zależnej do „czarnego potoku” świadomości* [w:] *Literatura wobec wojny i okupacji*, pod red. M. Głowińskiego, J. Sławińskiego, Warszawa 1976).

³ Zob. L. Wiśniewska, *Nie tylko o „Pierwszej świetności” Leopolda Buczkowskiego* [w:] *Fabula utworu literackiego*, pod red. C. Niedzielskiego, J. Speiny, Toruń 1987, s. 173–188.

⁴ Zob. m.in. WJD 37. W innym miejscu, zestawiając prawdziwe pisarstwo z filozofią, również podkreślał niemożność jego zaistnienia w XX wieku (ŻD 64). W tekście szkicu stosuje następujące skróty: litery oznaczają tytuły utworów, cyfry – stronę. Korzystam z wydań: CP *Czarny potok*, Warszawa 1986, DK *Dorycki krążanek*, Kraków 1977, DW *Dziennik wojenny*. Wstęp i postłowie S. Buryła, oprac. tekstu dziennika S. Buryła, R. Sioma, Olsztyn 2001, PŻ *Proza żywa*, Bydgoszcz 1986, WJD *Wszystko jest dialogiem*, Warszawa 1984, ŻD *Żywe dialogi*, Bydgoszcz 1989.

⁵ Zob. S. Sterna-Wachowiak, *Notatki do dzieła*, „Twórczość” 1980, nr 1.

⁶ Zob. S. Sterna-Wachowiak, *Poszukiwanie pola kuli*, „Odra” 1985, nr 10.

⁷ B. Zaczykiewicz, *Nad pięknym modrym Dunajem. O „Czarnym potoku” Leopolda Buczkowskiego*, „Twórczość” 1994, nr 1, s. 88 (przypis 7).

⁸ Zob. PŻ 207.

⁹ Na znaczenie skrótu mającego zastąpić naiwne odwzorowywanie rzeczywistości uwrażliwiał sam autor *Czarnego potoku* komentując własne utwory. Zob. m.in. PŻ 87.

¹⁰ Zob. m.in. B. Zaczykiewicz, *op. cit.*

¹¹ J. Błoński, *Ty spiszesz wszystko*, „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 22.

¹² L. B. Grzeniewski, „*Wertepty” Leopolda Buczkowskiego po dwudziestu latach*, „Twórczość” 1957, nr 6, s. 143.

¹³ Tamże.

¹⁴ Zob. C. Rowiński, „*Czarny potok” i „Dorycki krążanek” Leopolda Buczkowskiego*, „Nowa Kultura” 1960, nr 8. Dodajmy w tym miejscu, iż Buczkowski polemizował z ideą powieściopisarstwa Franza Kafki. Zob. *Tygiel*. Z L. Buczkowskim rozmawia Z. Taranienko [w:] Z. Taranienko, *Rozmowy z pisarzami*, Warszawa 1987, s. 175.

¹⁵ Zob. PŻ 197.

¹⁶ Zob. W. Dilthey, *Wyobraźnia poetycka i obłąd* [w:] *Pisma estetyczne*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1982, s. 3–20.

¹⁷ Ewa Wiegandt pod koniec lat osiemdziesiątych, kiedy tekst dziennika znajdował się ukryty w zbiorach warszawskiego Muzeum Literatury twierdziła, iż problem opisu zagłady „wertepowego świata” po raz pierwszy na płaszczyźnie świadomości narratora pojawia się w *Doryckim krążanku* (E. Wiegandt, *Leopolda Buczkowskiego „ostatnia Europa”* [w:] *Austria felix, czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej*, Poznań 1988, s. 113).

¹⁸ Zob. PŻ 95 oraz PŻ 200.

¹⁹ Zob. PŻ 73.

²⁰ Wypowiedzi pisarza świadczą, że on sam często swoją działalność twórczą postrzegał jako rodzaj śledztwa detektywistycznego. Zob. m.in. PŻ 83.

²¹ Oto wiele mówiący przykład podobnego zachowania opisany przez Buczkowskiego: „Po kilku dniach pobytu w Paryżu poszedłem do fryzjera. Wchodzę, mówię bażur i mówię po niemiecku »ich bin Gagarin«. O, wykrzykują. Zaczęli mi się kłaniać z wielką rewerencją, ale już siedząc na krześle pomyślałem sobie, cholera, kto tu okazał się większym kpiarzem. Czy ja się nie nabrałem, czy oni mnie nie zdominowali w tej walce na dowcipy” (PŻ 84).

²² Zob. m.in. E. Wiegandt, *op. cit.*, s. 109.

²³ Zob. m.in. ŻD 78.

²⁴ B. Zaczykiewicz, *op. cit.*, s. 87.

²⁵ O kodeksie etycznym bohaterów *Czarnego potoku* i budowanym przez nich świecie wartości pisałem szerzej w artykule *Poza konwencją. Artystyczne poszukiwania w prozie Leopolda Buczkowskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 3.

²⁶ Więcej na temat idei tragizmu, jaką da się zbudować w oparciu o teksty opowiadań oświeceni-
skich Tadeusza Borowskiego i powieści Leopolda Buczkowskiego pisałem w szkicu *Holocaust a nowa sytuacja tragiczna*, „Ruch Literacki” 1999, z. 6.

²⁷ *Tygiel*, *op. cit.*, s. 181.

²⁸ Zob. PŻ 45 oraz PŻ 49.

²⁹ Zob. *Tygiel*, *op. cit.*, s. 174: „Powiem Panu najszczerzej, co we mnie coś tam przeorało i zostało. To *Cuszima* Nowikowa-Priboja, *Podróż do kresu nocy Céline’a*, *Nagi rok* Borysa Piłniaka i *Rwacz Erenburga*”.

³⁰ Zob. WJD 42.

³¹ Zob. PŻ 237.

³² Zob. Z. Trziszka, *Dialog mówiony i pisany [w:] Wszystko jest dialogiem*, *op. cit.*, s. 64: „I rzeczywiście, bunt przeciwko zastanym konwencjom i układom jest główną cechą osobowości Leopolda Buczkowskiego. Cała bowiem twórczość tego pisarza jest zerwaniem z konwencją”.

³³ Zob. m.in. PŻ 236.

³⁴ Zob. PŻ 29.

³⁵ Zob. PŻ 41: „Ale jak znajdziesz dziesięciu ludzi, którzy się zainteresują twoim pisaniem, to już jest dobrze. Ktoś mi powiedział: niech dziesięciu odbierze ten zapis, już jest dobrze”.

³⁶ Pisała o tym Anna Marzec w szkicu *Człowiek w obliczu śmierci i poniżenia [w:] Od Schulza do Myślińskiego*, Warszawa 1988, s. 55.

³⁷ W latach siedemdziesiątych książki Buczkowskiego jako skierowane do wąskiego grona badaczy widział Erazm Kuźma, *Spór o kształt literatury*, „Spojrzenia” 1972, nr 12.

³⁸ *Tygiel*, *op. cit.*, s. 175.

³⁹ Zob. PŻ 56: „Pracuję teraz nad *Chłopskim weselem* i *Żydowskim weselem*, to znaczy notuję muzykę, która mi się przypomina. Zapisuję na magnetofonie. Muzyka jest w tym najważniejsza, ale to wszystko wymaga ocalenia, to nasz obowiązek”.

⁴⁰ Zob. PŻ 72: „»Przebywasz wśród takiej plejady typów, złodziei, koniokradów, znachorów, akuserek. Rób z tego prozę«. I rzeczywiście od tego zaczęły się *Wertepy*”.

⁴¹ B. Hadaczek, *W podolskim świecie Leopolda Buczkowskiego*, „Miesięcznik Literacki” 1988, nr 7, s. 56.

⁴² Przed wojną opublikowano (w „Gazecie Polskiej” 1936, nr 263) dwa teksty poetyckie Leopolda Buczkowskiego: *Upał* i *Lato*.

⁴³ Zob. *Tygiel*, *op. cit.*, s. 175–176: „Znakomitym narratorem była moja babka. Opowiadała mi bajki, których nigdzie Pan nie spotka. Bardzo interesujące; świetnie narysowane, z dużym skrótem, nasycone »masnym« obrazem”.

⁴⁴ Część z tych rusińskich opowieści, z zachowaniem kolorytu językowego, utrwali potem we fragmentach *Prozy żywej* (Zob. PŻ 167–186).

⁴⁵ Zob. PŻ 19: „To, z czym bezpośrednio zetknąłem się w życiu, było bez porównania bogatsze od tego, co później spotkałem w literaturze, w powieściach, a już szczególnie w tej mieszczańskiej. Nieprawdopodobnie wyższej rangi, wyższego smaku, wyższej soli było to, co spotkałem w swoim życiu”.

⁴⁶ *Staralem się być wszędzie*. Z L. Buczkowskim rozmawia P. Roguski, „Regiony” 1975, nr 3, s. 30.

⁴⁷ Zob. PŻ 199–200.

⁴⁸ *Staralem się być wszędzie*, *op. cit.*, s. 29.

⁴⁹ W 1945 roku znajdując się przez krótki okres czasu w Krakowie, wspominał czasy studenckie: „Dwadzieścia lat temu wozilem po tych ulicach kurwy i pułkowników i też głodny byłem” (DW 95).

⁵⁰ Zob. m.in. WJD 13.

⁵¹ Pisarz znał i doceniał rolę doświadczenia w literackich poszukiwaniach. Zob. m.in. PŻ 67.

⁵² Zob. L. Buczkowski, Z. Trziszka, *Koszmarna międzyepoka*, „Kresy” 1997, nr 4, s. 208.

⁵³ Zob. PŻ 68: „[...] niech Bóg broni przed akademikami i szkolarzami, takimi dupami uniwersyteckimi i estetyzującymi, taki co przez trzy semestry bąka o znaczeniu ą-ę w poezji Słowackiego, albo o oznaczeniu pogody u Mickiewicza lub nieba pogodnego u Mickiewicza”.

⁵⁴ Zob. m.in. J. Stempowski, *Listy do Leopolda Buczkowskiego*, „Regiony” 1992, nr 3/4.

⁵⁵ L. Buczkowski, *Znakiem tego dialogujemy dalej*, „Regiony” 1998, nr 1/3, s. 93.

⁵⁶ Z. Trziszka, *Geneza „Prozy żywej”* [w:] L. Buczkowski, *Proza żywa*, *op. cit.*, s. 13.