

# Ryszard Nycz

---

## Oko i dłoń pisarza : próba interpretacji dzieła Leopolda Buczkowskiego

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (33), 34-49

---

1977

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Ryszard Nycz*

## **Oko i dłoń pisarza**

### **Próba interpretacji dzieła Leopolda Buczkowskiego**

*Pozostaję nieuchwytny w immancencji...*

Paul Klee.

Prymat percepcji wzrokowej

1. Świat prozy Buczkowskiego rozsadzany jest sprzecznościami, opętany antynomią, urzeczony własną paradoksalnością. Podobny niewykonalnym bryłom Penrose'a, zaskakuje dwuznacznością, kształtem niemożliwego. Bogato rozbudowana semantyka spojrzenia pozwala odsłonić niektóre z tych opozycji oraz sformułować kilka hipotez interpretacyjnych, bez pretensji do zupełności czy szczegółowych uzasadnień. Wybór takiej perspektywy nie powinien nasuwać wątpliwości. Sugestywna obrazowość tej prozy narzuca się przecież przy najpobieżniejszej lekturze. Pojawiające się w tekstach konstatacje mówią o prymacie postrzegania nad innymi zmysłami (*D* 62)<sup>1</sup>, o wadze percepcji wzrokowej dla konspiratora (*D* 58) lub w inny sposób podnoszą znaczenie oka (*C* 204, *D* 65, *M* 118, *O* 143).

---

<sup>1</sup> W ten sposób podaję w tekście lokalizację cytatów i odwołań. Litera wskazuje tytuł, cyfra stronicę: *W* — *Wertepy*. Kraków 1973; *C* — *Czarny potok*. Warszawa 1954; *D* — *Dorycki krużganek*. Warszawa 1969; *M* — *Młody poeta w zamku. Opowiadania*. Warszawa 1959; *P* — *Pierwsza świetność*. Warszawa 1966; *U* — *Uroda na czasie*. Warszawa 1970; *K* — *Kąpiele w Lucca*. Warszawa 1974; *O* — *Oficer na niesporach*. Kraków 1975.

2. Istnienie i poznanie wyznaczają dwa zakresy, w których może zrodzić się konflikt sensów. Istnieć to widzieć i być widzianym. Aspekt podmiotowy tezy może być wykazany na dwa sposoby: widzieć — żyć („żyć to znaczy obserwować” — *K 215*) oraz nie widzieć — nie żyć, czyli: być oślepionym (*C 37, P 31, K 79*). O śmierci mówi także gest przymknięcia oczu, który znaczy tyle co: ujrzeć śmierć (grozę) cudzą lub swoją w niedalekiej przyszłości (*C 121, K 49*) oraz: oglądać przeszłość, przywoływać obrazy nieżyjących bliskich (*C 54, D 83, K 13*). Odmiany czasu nie wykraczają tu poza obszar naznaczony śmiercią. Widzenie jest posiadaniem na odległość, mówi Merleau-Ponty, dotykalnością obustronną przedmiotu i podmiotu („widok ten dotykał mnie”, „oczy mnie bolą od tego wszystkiego” — *P 164, 216*). To zapis istnienia: „nawet ślad spojrzenia zostaje na murze” (*D 97*), ale i możliwość wiedzy, poznanie ewokowane z przelotnego obrazu: „w mgnieniu od zapalki zobaczyłem (...) przypominałem sobie wszystko” (*C 202*).

Pozycja, jaką ma w tym świecie naoczny świadek i świadectwo wzroku, typu: „opisałem, com widział” (*P 105*), potwierdza to przeświadczenie. Dowodnie wskazuje na to semantyka oka. Oko nie kłamie (*C 150*), jest probierzem prawdziwości słów i czynów (*C 149, D 83*), umożliwia poznanie drugiego człowieka: „po oczach (...) poznali, że to święta” (*C 60*). Może więc być dobre (*C 88, D 264*) lub złe (*W 91, D 31, K 66*), spokojne (*C 234*) lub przerażone (*C 126, D 321, M 146*). Jednakże wartość poznania — widzenia nazbyt często okazuje się iluzoryczna. Widzenie jest kłamliwe i stronnicze (*M 24, K 219*), zaludnione przez „obrazy niewidzialnego świata szatana” (*D 80*). Oko, ten naturalny probierz prawdy, staje się niekiedy fałszywym świadectwem, dobre oczy może mieć także szpieg i prowokator (*C 66*).

Oko nie kłamie

Aspekt przedmiotowy rozważanej tezy odkrywa

z całą oczywistością zasadniczą sprzeczność świata percepcji w prozie Buczkowskiego. Bowiem być widzianym to istnieć: „zapytany zaprzecza, aby mógł być poza nami, którzy go spostrzegamy” (P 102), ale równocześnie być widzianym to przestać istnieć — w najbliższej przyszłości: „śledzi (...) zastrzeżli” (P 84). Z drugiej strony być widzianym to dać się poznać, ale jednocześnie także i być rozpoznany, a więc bezbronny i zagrożony. Tak konstrytuje się błędne koło znaczeń i sytuacja osaczenia człowieka, próbującego wywinąć się z sieci wzajemnych spojrzeń — śledzeń. W świecie konspiratorów i policjantów, prowokatorów i szpiclów, zarażonych przez „mikroby szpiegostwa” (O 57), dychotomiczny podział my — oni nie może wystarczać. Każdy na własną rękę prowadzi śledztwo, rozwija swój „dar dociekania” (M 166)<sup>2</sup>.

#### O śledzeniu

*Śledzenia* budują fabułę, dramatyzują i puentują opowieść: „widzę jakiś człowiek przygląda mi się (...) wesołe i uczciwe oko (...) wskazał mi oczyma młodą kobietę, która stała obok i patrzyła na mnie bardzo uważnie (...) jak trudno uwolnić się od szpiclowskich oczu (...) udał, że mnie nie widzi (...) ty świeć oczyma, myślę sobie (...) każdy widzi co innego (...) Ciszka też swoje widzi (...) zagląda mi w oczy (...)” (C 88-90). *Śledzenia* organizują również obszar zamkniętej przestrzeni, której krańce

<sup>2</sup> Wyrażają to takie formuły, jak: „śledzić wzrokiem”, „nie spuszczać z oka”, „śledzić twarz”, „oczyma przeszukiwać”, „przeszukać oczyma oczy”, „śledziś każdy ruch”, „badać wzrokiem”, „byстрыm okiem prześledzić”, „dobrze (pilnie) obserwować”, „oko myśliwego” — a także — „widziała, nie widziała?”, „żeby nas nikt nie widział”, „ktoś musiał widzieć wszystko”, „mając przeświadczenie, że nie jestem widziany”, „nie będziesz widziany przez nikogo”, „wszystko na mnie patrzy” — czy wreszcie inne, w których dominacja wzroku prowadzi do autonomizacji oka i jego funkcji, oka-działacza — „oczy jego spotkały dwa karabiny”, „oczy ich szukały”, „oczy matki wyłaniały się”, „oczy widzą człowieka”, „ono, to oko, wszystko robi”.

wytyczają granice obserwacji policjanta (W 108), korespondenta wojennego i szpiega (P 245, O 21). Są w niej strefy zakazane, zagrożone śmiercią („dom przesłonięty oczyma policji” — M 9) i czasowo bezpieczne (C 215, M 71).

*Śledzenia* odnoszą się nie tylko do relacji międzyludzkich: opisują one także obraz świata. Dialektyka widzącego i widzianego dotyczy wszystkich istnień, albowiem „Pan Bóg postawił na ziemi wielkie lustro (...) i wszystko, co żyje przypatruje się sobie” (D 304). Semantyka spojrzenia, konstytuująca sytuację osaczenia człowieka w świecie, kulminuje w syntetycznej wizji, obiektywizującej nierozwiązywalność antynomii istnienia i nieistnienia, wolności i zagrożenia: „Pewien pobożny mnich prosił Boga, by mu dał poznać jak właściwie urządzony jest świat; na co zobaczył we śnie całą ziemię obciągniętą siatką i siłkami. Cha, cha!” (K 148).

Świat odbity  
w lustrze

3. Zbudowany sylogizm pozwala skorygować rozważaną tezę; widzieć i być widzianym to istnieć, wszelako być widzianym to przestać istnieć, zatem istnieć — to widzieć i nie być widzianym. Tak rodzi się marzenie o niewidzialności (D 136, 322) oraz wielki temat prozy Buczkowskiego — temat *dezertera* i „nauk o dezercji”. W świecie dezertera istnieje kilka uprzywilejowanych ról, które pozwalają przez jakiś czas być niewidocznym; obserwatora, zwiadowcy, szpiega. Dają one jednak tylko chwilowe poczucie bezpieczeństwa; obserwator ginie na punkcie obserwacyjnym (P 51), zwiadowca zostaje zastrzelony (M 92), szpieg rozpoznany i uśmiercony (K 185). Jediną szansą jest ucieczka, jednakże ostatecznie może to być tylko ucieczka ze świata, a więc również śmierć (D 218). Jest wszakże sposób oszukiwania wrogich sił, przejścia na „tamtą stronę” istnienia bez poruszania się z miejsca — ucieczki w wyobrażenie, w sferę złud, omamów, sennych marzeń. „Raz duch był Bogiem,

Niewidziany  
a widzący duch

potem stał się człowiekiem, a teraz przeobraził się w dezertera” (K 47).

Duch stał się dezerterskim, a dezerterski pragnąłby upodobnić się do ducha, bo „duch tylko widzi” (C 63), a nie jest widziany. Bohaterem tej strefy przejściowej, tworzącej się na tle świata, lecz ani w świecie, ani poza światem, jest *postrzelony dezerterski*, który „skarży się tylko na znaczne osłabienie wzroku” (K 37). Widzi on natomiast „okiem duszy” (O 95), co wprowadza go w towarzystwo poetów i obłąkanych, pozwalając ponadto przywoływać w potrzebie wizje mężów świątobliwych i „widzenia duchowe szatanów” (K 129). Postrzelony dezerterski „jest uciekający”, jego losem jest uciekanie, które nie może się zakończyć — jak na fotografii uwieczniającej chwilę — pozostaje zawsze w „stanie ucieczki”. Jak pokazuje Sartre w *Wyobrażeniu*, każdy z przedmiotów nierzeczywistych jest autonomiczną, zamkniętą całością; przynosi własną, nieporównywalną z innymi czasoprzestrzeń; jest statyczny — jedyną postacią ruchu okazuje się negatywna siła biernego oporu. Przedmioty w wyobrażeniu zachowują swój nieciągły, skokowy charakter. W tym kontekście interpretować by trzeba, związany z tematem dezerterskim a bogato rozbudowany, motyw *metamorfoz* w późniejszych utworach Buczkowskiego. Interesujące jest wszelako, że status przedmiotu w wyobrażeniu okazuje się zgodny z nieciągłym widzeniem dominującym w świecie percepcji. Przedmioty rozbłyskują w mroku (W 47, C 103) lub niespodziewanie stawają przed oczyma (D 223); rzucamy na świat nerwowe, przypadkowe spojrzenia (M 41) i w ogóle całą „historię widzimy w przeblyskach” (P 232).

Metamorfozy  
hasłem  
do przewrotu

Pojawienie się *metamorfoz* jest hasłem do przewrotu (K 160); granice między przedmiotem a podmiotem, między racjonalnym a podświadomym zostają przełamane — a powstały z ich zmieszania obszar wypełnia „ciemna przestrzeń” Minkowskiego, chao-

tyczny kosmos wyrzuconych w zewnętrzną przestrzeń widziadeł i onirycznych fantasmagorii, rozlokowanych pośród realnych przedmiotów. Obiektywizacji świata wewnętrznego towarzyszy proces przeciwny: interioryzacji świata zewnętrznego, a więc także zagrożenia, które było powodem ucieczki w wyobrażenie. W ten sposób odżywają dawni prześladowcy, tylko że tutaj jest ich już znacznie więcej: „sto par oczu wlepionych we mnie, sto tóg sędziowskich” (M 66). Z błędnego koła, w którym obraca się ten świat, także nie ma ucieczki. Silne poczucie dystansu i neutralizacja emocjonalna („studiujemy rozstrzeliwanie” — K 32) umożliwia jednak ostatecznie właściwą lokalizację zagrożenia i rozpoznanie swego prześladowcy. „Twoje są te liczne oczy, które ciebie śledzą (...)” (K 66).

4. Nietrudno zauważyć, że strategią narratora rządzą zasady działania dezertera, pisanie jest przedłużeniem konspiracji; panują tu te same reguły ucieczek, mistyfikacji, ustawicznych metamorfoz przedmiotu. Czytelnik zostaje zaproszony do gry w policjanta i dezertera. „Niechże więc czytelnik, skoncentrowawszy swą badawczą zdolność, wywiąże się ze swego obowiązku roztropnie, wybierając i składając przedmioty” (M 161). Odbiorca rozpoczyna lekturę z określonymi narzędziami: regułami sensu, kontekstem tradycji, normami gatunkowymi itd., i idąc po śladach znaczeń, fragmentach fabuły, przelotnych skojarzeniach, stara się wprowadzić porządek — wytropić obraz autora. Lecz siły nie są równe ani zasady jednakowe, ciągła zmiana planów, perspektyw i płaszczyzn narracyjnych zmusza czytelnika do bardzo aktywnej lektury.

Już na pierwszy rzut oka widać, że spójność tekstu osiągnięta jest przy pomocy dość specjalnych reguł. Może to być tradycyjna jedność tematyczna lub

Gra w policjanta i dezertera

obsesyjne powroty do głównego tematu (K 72), obfite wykorzystanie techniki epizodów lub jej pokrewnych postaci, dygresji czy wariantów. Tok opowiadania może mieć charakter nie tylko przyczynowo-skutkowy, pseudologiczny lub asocjacyjny, ale także paralogiczny czy dereistyczny. „Ten mój sposób myślenia jest szkołą szatańską” (K 88) — jak powiada sam narrator. Z tego punktu widzenia szczególnie interesujący jest sposób nawiązań międzydaniowych i międzysekwencyjnych, typu: tymczasem (najczęstsze), jednakowoż, lecz, wtem, w tej chwili, na przykład, przypadkiem, tam dalej widać, i znowu kurtyna się podnosi. Ogólnie powiedzieć można, że dominują przeczenia pregnanctyczne i nawiązania negatywne, zapowiadające „coś innego” — „przypatrzyliscie się tamtemu, popatrzcie i na to” (O 50). Przedmioty zjawiają się zwykle „w sytuacji”, a więc także z własnym czasem i przestrzenią (M 42); nieredukowalne do sumy, którą mogłyby tworzyć — odnajdują swoje miejsce i konieczność w całości. Wytlumaczalne są w pierwszym rzędzie podmiotowo: „Człowiek przez swe wspomnienia robi z przeszłości terażniejszość, a przez przewidywanie dodaje przyszłość do niej, a więc łączy wszystko w jedno” (O 28—29). Powołane aktem twórcy tylko w jego szczególnej czasoprzestrzeni uzyskują rację istnienia.

Człowiek łączy  
wszystko

Narrator-dezertter umyka więc w gąszcz tekstu, podrzuca fałszywe ślady, ze świata percepcji przechodzi w wyobrażenie lub w metarefleksję nad osobliwym światem dzieła, który stworzył; przed oczami zdeorientowanego czytelnika przesuwają się zwycięsko kalejdoskop obrazów. Z perspektywy stereotypu odbioru można by tu dostrzec kolejne błędne koło: wygrana (niewidzialność) jest klęską i odbiorcy, i nadawcy — niemożność porozumienia powoduje odrzucenie lektury i tym samym wypadnięcie z istnienia w komunikacji literackiej. Przegrana (rozpoznanie) jest zwycięstwem czytelnika i klęską



pisarza, którego dzieło zaklasyfikowane, skonsumowane, zostaje bezpowrotnie odłożone na półkę — a więc także wypada z komunikacyjnego obiegu. Jednakże oczywiście stereotyp odbioru nie jest tu żadnym kryterium weryfikacyjnym. Łagodna perswazja nadawcy zdaje się wymagać od czytelnika bardziej wnikliwej, samodzielnej i otwartej postawy. „Zadaniem czytelnika będzie udowodnienie myśli. Istnieją przecież ścieżki z najniższej głębi do najwyższej wyniosłości, gdzie trzeba odrzucić wszystkie podpory i słupy — i z tej wysokości patrzeć na ziemię bez pychy, gdyż jest miejscem dającym i ciepło i pożywienie” (M 160).

Ucieczka dezertera, nieudana w strefach postrzeżenia i wyobrażenia, powiodła się wreszcie w tworzeniu — pisaniu. W „świecie Buczkowskiego” osiąga dezertier upragnione poczucie bezpieczeństwa; jest obecny a nierozpoznany — nie daje się złapać w siatkę konwencji i reguł sensu, które zaciągnął na niego odbiorca. Z dezertera przeobraża się w demurga a jego „niezliczone oczy” śledzą teraz ruchy czytelnika. Jak Proteusz odmienia swą postać — ludząc pozorami logiki i ładu, zachowuje własne incognito. „I ani śladu, żeby ktoś się domyślił” (K 240).

Ucieczka w pi-  
sanie — udana

5. W dziele Buczkowskiego można, z grubsza biorąc, wyróżnić trzy zasadnicze role narratora — Historyka, Artysty i Filozofa — charakteryzujące odmienne postawy zajmowane wobec empirii, różne metody jej transformacji, rozmaite typy przekazu. Każda z tych ról patroluje ponadto odrębnym, w pewnym sensie, aspektem rzeczywistości.

Narrator w roli Historyka to przede wszystkim średniowiecznego stylu kronikarz, który „siedzi wśród śmieci i szpargałów dotyczących pierwszej wojny światowej i drugiej wojny światowej” (M 31). Historyk jako „*rei visae scriptor*” jest kopistą, bier-

W roli  
historyka

nym protokolantem „prawdziwych” opowieści naocznych świadków. Sporządza spisy, wyciągi, protokoły, przytacza informacje z dzienników, pamiętników, listów, posługuje się planem i mapą. Wiarygodnym źródłem są dla niego zarówno dokumenty pisane, jak i relacje ustne, fotografia, obraz lub film. Spisując kronikę, często podkreśla swą bierną rolę („powiada się tam w dziele” — *K, O, passim*), ubolewa nad skromnymi własnymi możliwościami („w naszych nieudolnych kronikach” — *P 163*), odnotowuje charakter przekazu („nie byłem na śledztwie, dlatego też wiem o nim to tylko, co słyszałem od innych” — *O 66*), w przypadku zdarzeń szczególnie niejasnych odwołuje się do autorytetu Świętego Doktora (*K, passim*) itd. Gromadząc w dziele rozmaite, nierzadko sprzeczne, informacje — chce być tylko zwierciadłem.

W tej sytuacji czynnym poznawczo jest wyłącznie naoczny świadek. On jest ostatecznym autorytetem orzekającym autentyczność opowieści: „Ta historia jest prawdziwa” (*D 98*); „Ale to nieprawda” (*P 169*). Na niego więc spada rola i misja historyka — „Ty spiszesz wszystko” (*D 197*). Jest postacią szczególnie ważną, toteż — aby mógł „opowiedzieć co widział” — zostaje wyposażony w odpowiednie narzędzia oka i dłoni, atrybuty naocznego świadka: lornetkę, peryskop, podręczny notes i ołówek w rękę. Tak uzbrojony, zwykle sam obserwuje i sporządza dokumentację (*M 71, K 224*), czasem ktoś zwraca mu uwagę na godne utrwalenia zdarzenie (*P 138*). Naoczny świadek jest zatem pierwszym historykiem i źródłodawcą, kronikarz zaś raczej pośrednikiem i archiwistą, który zestawia gotowe teksty, lecz ich nie ocenia. Musi przeto znaleźć się ktoś, kto spróbuje odróżnić fakt od falsyfikatu; w przypadku bowiem gdy świadek „ma dobrą pamięć (...) miesza legendę z rzeczywistością” (*D 110*).

W tej roli występują: historyk-policjant, prokurator, sędzia śledczy, audytor i sam narrator. Analo-

Świadek  
i kronikarz

gia ze współczesnymi koncepcjami (Bloch, Collingwood, Kula), porównującymi pracę historyka do postępowania sędziego śledczego, nie jest nie na miejscu. Śledztwo, jakie prowadzi historyk-policjant, dotyczy nie tylko współczesności, którą zapisuje w protokołach, fotografiach i filmach, lecz również odległej przeszłości: „nie śniło mu się (...) że sto lat później będziemy go śledzić” (D 189). Wszelako skrupulatne śledztwo prowadzone przez badacza i wielka dokładność zeznań badanego, który chce opowiedzieć „jak było naprawdę” — przekształca proste zdarzenie w „historie bez końca” (D 81), doprowadzając do krańcowości zasadę dochodzenia przyczyn każdej rzeczy: „inaczej rady nie dam. Wszystko to powiązania. To tak jakby między Bożym Narodzeniem a Wielkanocą nie było Popielca. Za barwną zasłoną przelewa się całe życie” (D 154). Duch Sterne’a strzeże tutaj pracy historyka i nadaje świetność dziełu. Zarówno wtedy, gdy pisząc historię, konstruuje obraz przeszłości, sumuje tylko gotowe świadectwa — zatrzymane obrazy pamięci, jak i wówczas, kiedy wytrwale poszukując przyczyn i motywacji, szczegółły zjawiska wyjaśnia „przyszłym widzeniem teatralnym” (O 85, P 98). Przeprowadza przedmioty z niewidzialności w widzialność za cenę rezygnacji z scjentystycznej jasności. Upodobanie do szczegółu, pasja porządkowania, maniackalna dociekliwość (K 87) zanurza wydobyte fakty na powrót w chaosie. „Profesją historyków jest dowodzić premedytacji spadającej z dachu dachówki. Gdzież Owidiusz wszystkich czasów?” (K 19).

Duch Sterne'a

6. Pojętym uczniem Owidiuszowych nauk jest Artysta, kolejne wcielenie narratora, poeta i malarz jednocześnie. Działalność poety obraca się nade wszystko w sferze wyobraźni „praktycznej”, w sferze etyki i stosunków międzyludzkich. Uruchamia ona i aktualizuje mity winy i kary, symbole walki, obrazy mentalne. Agonalny

charakter rzeczywistości uzyskuje w postrzeżeniu kształt niezliczonych antytez, w rodzaju: piękny widok (obraz) — okropny widok (obraz). Wytwarzające się konflikty prowadzą do sprzeczności, które nie są rozwiązywalne bez zmiany istniejącego stanu rzeczy. Metamorfoza jest „jedynym wyjściem” z tego świata, a także, jak się wydaje, pełni ona w późniejszych książkach rolę motorycznej i kompozycyjnej zasady całości.

Poeta oscyluje

Poeta nieustannie oscyluje między postrzeżeniem a wyobrażeniem, jawą a marą. Nieoznaczenie radykalnej zmiany struktury świadomości i struktury percepcji usprawiedliwia w pewnej mierze niepewność odbiorcy co do właściwego sposobu odbioru. Polisemia i poliwalencja pojęcia obrazu stwarza wspólną podstawę, na której różnorodność form percepcji może być pokazana. Są tam więc: obrazy widziane i omamy, obrazy odtwarzane i zapisane w pamięci, obrazy poetyckie i plastyczne, fotografia i film. Syntetyczny *imago mundi* dostępny jest nie licznym, mistykom i artystom. Zwykły śmiertelnik może najwyżej „prosić ich o te widoki, jakich osłabiony wzrok nasz nie odnajduje” (K 24). Standardowe widzenie bywa nieciągle i fragmentaryczne (P 101, 233), szablonowo konstruuje obraz w procesie postrzegania. W tym też znaczeniu stosowane jest to pojęcie najczęściej jako schemat poznawczy narzucony światu albo, inaczej mówiąc, matryca znaczeniowa.

Częste odwołania do poszczególnych sztuk, malarstwa, teatru, filmu, uzmysławiają m. in. wielość metod i rodzajów „uwieczniania” obiektu; jak np. swoistą obecność przedmiotu w fotografii czy zapis jego istnienia na filmie. „Wychowani scenami teatralnymi” (K 34), traktujemy naturę jako scenery pod przyszłe obrazy historyczne, przy których opisie (liczne ekfrazy) uwzględnić trzeba linię, kolor, klasyczne propozycje i dynamiczne napięcia (P 178). Eksploatacja motywu *theatrum mundi*

obejmuje różnorodne zabiegi — od „niewinnych” porównań do kompozycji całych scen i opis ich w dwóch wersjach quasi-nieobecności: już to z perspektywy widza oglądającego raz „wielkie widowiska” (D 71), kiedy indziej „drobne sceny z życia ludzkiego” (M 161), już to z perspektywy aktora-statysty, któremu przydarza się grywać najróżniejsze role w kolejnych przedstawieniach (U 262). Wydaje się, że odmienność sztuk ma w tym przypadku znaczenie drugorzędne; istotna jest ich obrazowość — w szerszym sensie, akcentującym dwie cechy główne: semantyczność i naoczność (U 254).

*Theatrum  
mundi*

Inną formą „uwieczniania” jest metamorfoza. Wierny opis zdarzenia powinien uwzględniać przemiany, którym ono podlega. Odmienia się więc obraz w zależności od istniejących relacji między przedmiotami (P 236), od zmiany samych przedmiotów (K 200), czy wreszcie punktu widzenia narratora, który stosownie do deklaracji: „trzeba wnikać w dusze tych ludzi, których dzieła pragniemy poznać” (P 141), może być na przemian — wywiadowcą, żandarmem, dezertorem, policjantem, dziennikarzem itp. W ten sposób pojedynczy obraz rozmnaża się wielokrotnie, gubiąc swą wartość poznawczą i przejrzystą czytelność, którą kiedyś posiadał (P 94).

Komplikacje zwiększają się znacznie w świecie wojennym, kiedy „opędzając się widmom” (O 84), trzeba umieć orientować się w wizualnych mistyfikacjach szpiegów czy wolnych agentów (O 152) i odróżniać je od „normalnego” poruszania się i znikania (K 184) oraz od własnej zjawy w oczach innych ludzi (P 100). Mistrzynią tej gry zwielokrotnionych odbić jest Mata Hari. Jej obraz pojawia się w realnym kształcie i znika, by wypłynąć ponownie, bez narracyjnych ostrzeżeń, w innej postaci i sposobie istnienia — we wspomnieniu, wyobrażeniu, filmie. Jest ona siostrą Meluzyny i Fosforelli, a przez nie wszystkich latawiczek i czarownic, które znają sztukę odmieniania swej powierzchow-

*Mistyfikacje  
wolnych  
agentów*

ności. Odradzając się w coraz to innych stanach skupienia, przecież nie ginie ostatecznie; „utrwalony obraz trzyma się dziesiątkami lat (...) niewykluczony wpływ Owidiusza” (K 199)).

Świadoma wieloznaczność pojęcia obrazu wskazuje także na istotne właściwości ukształtowania narracji: hypotypozę, technikę deskrypcyjną, wieloperspektywizm, *varietas* stylu pisarza (U 83). Odnaleźć tu można i narracyjną „malarskość”, polegającą m. in. na „walorowym” zestawianiu ukrytych cytatów i stylizacji, a niekiedy także innych wyodrębnionych elementów językowych, które — jak przedmioty gotowe — budują swoisty *collage* tekstu. Powstała w efekcie „faktura” narracji nie wydaje się przypadkowa, co zresztą zostało podkreślone: „wszystkie tu rzeczy zajmują miejsce w tym właśnie porządku, a nie w innym. Nie pozwalają schwytać się w formę, do której i my dziś nie pasujemy” (P 122).

Dłoń Eona

Upředmiotowiającemu oku badacza, które dostrzeżga tylko „zielnik pełen różnych odmian zwyrodniałego życia” (M 34), przeciwstawiony zostaje punkt widzenia artysty, którego sztuka — „czyni widocznym”. W kapryśnych metamorfozach da się odgadnąć dłoń Eona, jak mówi Heraklit, swawolnego chłopca, bawiącego się tworzeniem światów. Władza narratora-Artysty rozciąga się w strefie zmiennej ruchliwości przedmiotów, „tego, co się wydaje”. To, co trwa, wysledzić powinien filozof. „Jeden jest przecież wszechświat. Oto stoi on i wszystko musi być zbadane porównawczo” (M 42).

7. Obecność narratora-Filozofa rozpoznać można w licznych partiach o charakterze uogólniająco-sentencjonalnym, w częstych uwagach z zakresu ontologii, epistemologii i nade wszystko aksjologii (formułowanych z pozycji dyletanta, adepta lub w trybie kryptocytatu), wreszcie w refleksjach o swej metodzie pisarskiej. Znaczenie przy-

znane płaszczyźnie aksjologicznej pozwala wyodrębnić estetyczny i etyczny punkt widzenia jako istotne odmiany podstawowej roli narratora. Posługuje się on retoryką i logiką, rozważa prawa czasoprzestrzeni i przyczynowości. I choć konkluzje, do jakich dochodzi, kwestionują ostatecznie poznawczą wartość tych narzędzi (*K* 197, *O* 141), niemniej one właśnie umożliwiają rozpoznanie absurdalności sformułowanego wyżej wniosku sylogizmu.

Widzieć i nie być widzianym — jako zadanie dla człowieka — jest niemożliwe, gdyż sytuuje go w pozycji boga lub skazuje na nieistnienie. Niewidzialność może znaczyć zarówno śmierć, jak i nieśmiertelność, niemniej obie ewentualności wykluczają egzystencję. Widzialność ją umożliwia, wszelako w tym samym stopniu, jak jej zagraża. Z kolei doskonale bierna obserwacja — podobnie jak pełnia poznania — jest przywilejem boskim, człowiekowi niedostępnym. Ów katalog antynomii spięty więc zostaje podstawowym paradoksem — istnienia i poznania (*O* 39). Za domenę dostępną człowiekowi trzeba uznać strefę pośrednią quasi-niewidzialności i quasi-widzenia (poznania). Tak oto dialektyka widzącego — widzianego okazuje się ostatecznie nie do przewyciężenia. Jakoż w samej rzeczy opisuje ona istotę egzystencji jako relacji istnienia i nieistnienia, czasu i wieczności, stawania się i bytu, śmierci i odrodzenia. Jak mówi Ciemny Filozof, droga w górę i w dół jest jedna i ta sama.

Sytuacja piszącego, który dziełem pragnie sprostać temu co wie i widzi, a nie może odwołać się do tradycji, jest dość kłopotliwa. Z jednej strony zmusza go do tłumaczenia się z samodzielności poszukiwań — „nie mogłem odszukać ani jednej pracy w tym rodzaju, chociaż trzeba przyjąć za rzecz pewną, że niejeden już na świecie rzucał na papier takie pomysły” (*O* 50). Z drugiej strony chciałby on jednak zaktualizować w dziele potencjalny kontekst tej tradycji, świadom zasadniczej wtórności

Widzialność  
a istnienie

Współczesna  
*summa*

szczególowych ujęć czy pomysłów (P 108). Stąd chyba bierze się owa kompilacja gatunków i form, zmienność stylu (K 165) i tonu (patos, ironia, groteska, neutralny opis), stąd także liczne kryptocytaty z dzieł obcych i własnych oraz stylizacje — cudze słowa, które „ukradliśmy ze starych powieści lub naśladowaliśmy zręcznie z eposu” (P 193). Nieadekwatność tradycyjnej konwencji powieściowej zmusza do szukania innych rozwiązań i własnych metod rekonstrukcji sieci relacji między przedmiotami (K 125). Jego dzieło — *summa* współczesna — „w stylu wprowadzie nie dla wszystkich jasnym” (M 155) — jest przecież raportem o stanie kultury i sytuacji człowieka w świecie. Kontekstu gatunkowego szukać trzeba między podobnymi formami, jak *carmen perpetuum* Owidiusza, *summa* i *speculum* średniowieczne, przewodnik, barokowe koncepcje Giardy — wszechświata jako biblioteki obrazów symbolicznych — i Menestriera, filozofii obrazów, osiemnasto- i dziewiętnastowieczne palingenezy, dwudziestowieczne opowieści w obrazkach czy wreszcie ogólne, interdyscyplinarne tradycje „słów malowanych”. Liczne w tekście świadectwa szczególnego upodobania do połączeń słowa i obrazu — emblematy, emblematyczne cienie, obrazy z książek szkolnych, obrazkowe kartki z *Biblii*, muzeum, strych Igła, historie obrazkowe, obrazy historyczne, pisma ilustrowane — potwierdzają zasadność tych skojarzeń. Najważniejszą wskazówkę podał zresztą sam pisarz: „Ten skok ostatni — myślałem sobie — jeśli tylko uda mi się go przebyć, zawiedzie mnie do obcego kraju, gdzie się zaczyna palingenezja” (M 180). Z połączonych wysiłków Historyka, Artysty i Filozofa powstaje palingenezyjny *orbis pictus*, w którym znaleźć można sceny z historii powszechnej, sceny z historii wyobraźni i sceny z historii myśli.

*Orbis pictus*



8. „Przynajmniej w chwilach rozumnych — mówiłem — między napadami obłąkania nie odwracajmy oczu od świata różnobarwnego i zapisujmy (...) co się w nim dzieje” (*M* 33). Dzieło Leopolda Buczkowskiego jest przecież w końcu tylko szczególną aktualizacją najstarszego i najpowszechniejszego chyba toposu działalności artystycznej, zespalającego funkcje oka i dłoni. Do protokołu z tych obserwacji — dzieła, w którym panuje „palingenezja wszechstronna” — włączył pisarz także swoją osobę (*K* 230); niby twórcy wizerunek własny, kryjący się w tłumie postaci dalszego planu na dawnych płótnach. Jak gdyby nie chciał już istnieć poza swoim, stworzonym na własną miarę, światem.