

Tadeusz Błażejowski

"Historia zerwana z łańcucha" : o "Czarnym potoku" Leopolda Buczковского

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 44, 85-112

1988

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.

TADEUSZ BŁAŻEJEWSKI

„HISTORIA ZERWANA Z ŁAŃCUCHA”
O „CZARNYM POTOKU” LEOPOLDA BUCZKOWSKIEGO

Ja, świadek naoczny, dziś wiem:
nie ma prawdy, jest relacja¹.

1

Pisarstwo Leopolda Buczkowskiego niezmiennie wywołuje kontrowersje, namiętności i spory. Buczkowski bezsprzecznie należy do autorów trudnych, hermetycznych, wymagających od czytelnika gotowości do współpracy, a niekiedy benedyktyńskiej iście wytrwałości. A wszystko zaczęło się właściwie od *Czarnego potoku*, przyjętego z ogromnym zaskoczeniem: zachwytom towarzyszyła irytacja, z zaciekawieniem szło w parze zniechęcenie. W wypowiedziach krytycznych dominował ton mobilizujący czytelników do uzbrojenia się w cierpliwość na czas lektury.

Kiedyś – dla efektownego triku wydawniczego *Rozprawę o metodzie* Kartezjusza sprzedawano w opasce z nadrukiem «Tylko dla dorosłych». Książka Leopolda Buczkowskiego powinna ukazać się z potraktowanym całkiem serio nadrukiem «Tylko dla wytrzymałych»².

Doświadczenie wojenne autora *Czarnego potoku* było tak porażające, że i świadectwo nie mogło okazać się inne. Skoro rozpadł się dotychczasowy świat zmianie musiał także ulec sposób jego przedstawienia. Obrazowo mówiąc sprawa polega na tym, iż: dystans między Buczkowskim a Prusem lub Sienkiewiczem

¹ A. Stojowski, *Carskie wrota*, Warszawa 1975, s. 167.

² Z. Banderczak, *Nad potokiem cierpienia*, „Tygodnik Powszechny” 1954, nr 51, s. 9.

jest mniej więcej taki, jaki dzielił pisarzy historii na miarę ludzką od autorów notujących skoki historii zerwanej z łańcucha³.

Historia zerwana z łańcucha – czyli najbardziej wstrząsające doświadczenie epoki – ujawniła z całą jaskrawością właściwe jej oblicze. Podobnie jak w przypadku każdej wojny, rysem podstawowym pozostawało przekonanie, iż zabijanie nie jest zabójstwem: kto zabija na wojnie – postępuje właściwie, bo takie jest prawo wojny, taka jej logika. Przekonanie to zyskuje uznanie powszechne i wywołuje przytępienie poczucia moralności w skali ogólnoludzkiej. Nawet bezmiar okrucieństw, stając się codzienną rzeczywistością, nie jest w stanie przewyciężyć owej moralnej ułomności człowieka. Nie bez powodu wybitny historiozof, Arnold Toynbee, sądzi, iż „do wywołania szoku potrzeba czegoś więcej niż okrucieństwa; okrucieństwo musi przybrać nową formę. Serca ludzkie stają się nieczułe wobec spraw znanych już dawniej”⁴.

Nowa forma okrucieństwa domagała się zatem nowej formy uzmysłowienia jej istoty. Ale tu pojawił się pewien kłopot. Pisząc o *Powieściach wojennych – po dwóch wojnach* Malcolm Cowley podkreślał, iż niemal wszystkie oparte są na doświadczeniach autorów, ponieważ po pierwsze pamięć nie tłumi przeżyć wojennych, a po wtóre należy przekazać je innym. Zdeterminowani natrętnie powracającymi wspomnieniami autorzy powieści o drugiej wojnie światowej znajdowali się i zapewne nadal znajdują się w sytuacji, którą Cowley nazwał „wynałazkiem Hemingwaya”⁵. Mianowicie napotykali oni na zdumiewające trudności przy wydobywaniu na jaw tego, co rzeczywiście miało miejsce. Większość pisarzy zadowolili się więc ujęciami tradycyjnymi, rezygnując z odkrywania nowych form przekazu zdolnych sprostać doświadczeniu bez precedensu. Tylko nieliczni podjęli i podejmują ten trud.

³ P. Hostowiec (J. Stempowski), *Notatnik niespiesznego przechodnia. Kaprysy kosmiczne i ich konsekwencje literackie. (Trzy powieści Leopolda Buczkowskiego)*, „Kultura” (Paryż) 1958, nr 4, s. 18.

⁴ A. Toynbee, *Śmierć w czasie wojny*, [w:] A. Toynbee i inni, *Człowiek wobec śmierci*, Warszawa 1973, s. 239.

⁵ M. Cowley, *O sytuacji w literaturze*. Tłumaczyła E. Krasnowolska, Warszawa 1969, s. 61.

Między powstaniem *Wertepów* a napisaniem *Czarnego potoku* (1946) upłynęło dziesięć lat. Zamknęła się tragiczna epoka: pierwsza powieść opisywała kraj lat dziecięcych i młodzięcych Leopolda Buczkowskiego, druga przyniosła wstrząsającą wizję jego końca. Kolejny raz znalazła też potwierdzenie wysłużona maksyma – *habent sua fata libelli*. Na wydrukowanie *Wertepów* czekał pisarz równo lat dziesięć, niewiele krócej trwało nim światło dzienne ujrzał *Czarny potok* (1954)⁶.

Przystępując do pracy nad *Czarnym potokiem* Leopold Buczkowski stawał przed problemem, który współczesny polski teoretyk i historyk literatury sformułował następująco:

Jak pisać o tych doświadczeniach, które były tak niezwykle w swej potworności, że nie miały poprzedników i że zastały język jakby nieprzygotowany do tego, aby jego środkami składać takie relacje? W związku z tym wylania się pytanie dalsze: jaki język należy wybrać, aby choć w jakiejś przynajmniej części mógł być przekazem epoki totalnego barbarzyństwa, aby mógł służyć relacji o położeniu człowieka w sytuacji bez precedensów, człowieka, który jest przedmiotem prześladowania i – jednocześnie – musi szukać swojego miejsca w świecie, który go zaskoczył, bo to, co się stało, przekraczało jakże, okazało się, naiwne i racjonalistyczne przekonanie na temat tego, co możliwe i prawdopodobne [...]. Jak znaleźć słowo, które by tej sytuacji historycznej nie kłamało, ale mogło ją utrwalić i przekazać w całej niezwykłości i niepowtarzalności, utrwalić nie tylko fakty, ale atmosferę, oceny, postawy⁷.

Pisząc powyższe Michał Głowiński jednocześnie przyznał, że autorowi *Czarnego potoku* – jako jednemu z nielicznych – udało się znaleźć dla wyrażenia problematyki okupacyjnej „słowo właściwe”⁸.

Prosto i zdecydowanie brzmi moralne przesłanie *Czarnego potoku*: „Zapamiętać trzeba to wszystko – choćby to nie wiem

⁶ Zawdzięczał to podobno Wilhelmowi Machowi. Por. *Jest jakaś skaza*. Z Leopoldem Buczkowskim rozmawia Stanisław Zawisłański, „Polityka” 1985, nr 32, s. 8. O perypetiach związanych z opublikowaniem *Czarnego potoku* mówi też pisarz m. in. w rozmowach z Moniką Warneńską: *Czarny potok płynie przez Konstancin*, „Trybuna Mazowiecka” 1957, nr 249, s. 4 oraz z Tadeuszem J. Żółcińskim: *Pisarz jednej obsesji*, „Magazyn Pomorze, Fakty i Myśli” 1973, nr 2, s. 5.

⁷ M. Głowiński, *Stanisława Pigońa relacja o Sachsenhausen*, [w:] *Gry powieściowe*, Warszawa 1973, s. 308-309.

⁸ *Tamże*, s. 310.

jak płynęło malutkimi strumyczkami”⁹. Popłynęły nimi przeróżne wydarzenia, ale w pamięć zapadały głównie nieprawości, zagrożenia i zbrodnie, występki drobne i występki przytłaczające swym ogromem. Przedstawiając zagładę getta, a potem całego miasta, pacyfikacje wsi i niszczenie pojedynczych zabudowań, polowanie na ludzi, gwałcenie kobiet i tortury dzieci, rabunek i szantaż, połączył pisarz metaforyczne strumienie pamięci w jeden wielki potok¹⁰.

2

Tylko jeden krytyk zasygnalizował trop, którego śladem podążą te rozważania: „Proza ta jest jakby twórczą kontynuacją prozy ekspresjonistycznej”¹¹.

Nie ulega wątpliwości, że dla Leopolda Buczkowskiego wojenna rzeczywistość stanowiła „system ran” (termin Karola Irzykowskiego). Aby oddać jej istotę wybrał maksymalne skomplikowanie, ponieważ tylko takie ujęcie zdawało się gwarantować dotarcie do sedna rzeczy, której hasłem wywoławczym stawał się koszmar, obłęd, sytuacja bez wyjścia. Nie bez powodu pierwsze – i najważniejsze! – zdanie *Czarnego potoku* brzmi: „Drogi i nocy nie było końca”(7). *Czarny potok* to jeden wielki paroksyzm rzeczywistości przedstawionej, wszystko tu wibruje od wewnętrznego napięcia, bezustannie utrzymuje się stan wrzenia i ekscy-

⁹ L. Buczkowski, *Czarny potok*, Kraków 1979, s. 191. Lokalizację kolejnych cytatów z *Czarnego potoku* zaznaczam, podając w nawiasie stronę powyższego wydania.

¹⁰ Czerń – to powszechnie uznany symbol żałoby, melancholii, niepowodzenia, prześladowania. Spontaniczność tytułowej metafory idzie w parze z trafnością. Buczkowskiemu chodzi nie tyle o następstwo momentów, co o zatrzymanie czasu przy pomocy pamięci, tak jak trwa potok mimo swej ustawicznej zmienności. Funkcjonalność tej metafory potwierdza m.in. wiersz Witolda Zechentera *Potok*: Czarny/ posępny/ ustawiczny potok/ płynie przeze mnie/ złym/ leniwym nurtem –/ Skąd płynie/ nie wiem/ nie wiem/ dokąd płynie/ ale go czuję we wnętrznościach/ w sobie/ sercem kołysze/ potrąca o ściany/ ciała/ W dzień cichnie/ ale w nocną ciszę/ uderza mocniej/ toczy się i toczy/ przez mózg, „Życie Literackie” 1978, nr 6, s. 5.

¹¹ C. Rowiński, *Czarny potok i Dorycki krużganek Leopolda Buczkowskiego*, „Nowa Kultura” 1960, nr 8, s. 4.

tacji. Stykamy się ze światem osobliwym – na pół realnym, na pół halucynacyjnym. Nie da się go zbadać rozumem i rozsądkiem – ogarnąć go może jedynie zwielokrotniona emocja. Tylko ona może wyrazić psychiczny stan przerażenia bezmiarem cierpień i nieprawości. Udziałem bohaterów *Czarnego potoku* są doznania brutalne, przerażające, demoniczne. Towarzyszy im ekstaza, krzyk, płacz. Aby więc dotrzeć do istoty rzeczy należało porzucić zdroworozsądkową wizję świata. Musiał nastąpić „atak na tworzywo, masakra formy”¹². Bohaterowie *Czarnego potoku* siłą woli pokonują bezwład organizmu, upór i hart ducha wzmacniają wycieńczone ciała, pragnienie życia i konieczność walki podtrzymują pomęczonych do ostateczności ludzi. Nic dziwnego, że w takich okolicznościach pojawić się musi „gotowość do przyjęcia ekspresjonistycznej wizji świata”¹³.

Geneza pojawienia się takiej właśnie wizji zdaje się nie wzbudzać wątpliwości¹⁴. Trudniej przedstawia się sprawa kontekstu, jako że ekspresjonizm wymyka się definicji. Oznacza on przede wszystkim swoistą atmosferę, atmosferę zagrożenia oraz wynikający z niej krzyk, jaki wydaje człowiek, przeczuwając rychłe unicestwienie. Bardziej niż stylem pozostaje ekspresjonizm postawą wobec podstawowych zjawisk ludzkiej egzystencji. Zrodzony z niepewności, z lęku – wyrażał tęsknotę za pogłębionym pojmowaniem życia, zmierzał ku syntezie zjawisk niepokojących, wzbudzał respekt wobec cierpienia, wołał o wartości niepodważalne. W centrum uwagi ekspresjonistów znalazł się problem ludzkiej godności w świecie pozbawionym wartości huma-

¹² E. Balcerzan, *Ekspresjonizm jako poetyka*, [w:] *Kręgi wtajemniczenia*, Kraków 1982, s. 274.

¹³ *Tamże*, s. 266.

¹⁴ Opinia wybitnego psychiatry: „Jeśli człowiek epoki ustabilizowanej zadowalała się porządkiem uczuciowym dostosowanym do wymagań społecznych, to człowiek współczesny szuka głębszej prawdy o sobie samym [...]. Rozszerzenie świadomości o sobie samym wywołuje poczucie chaosu [podkr. moje – TB]; człowiek nie jest w stanie zapanować nad tym, co się z jego wnętrza wydobywa. Gdy pole świadomości jest węższe, łatwiej jest wówczas stworzyć pozorny porządek we własnym życiu uczuciowym, który jednak jest sztuczny, fałszywy i łatwo ulega rozpadowi w sytuacjach granicznych (np. pod wpływem wojny czy grozy obozów koncentracyjnych). Obozy zagłady odsłoniły prawdę o człowieku, której dotychczas ludzkość nie może strawić”. A. Kępiński, *Dolce et decorum...*, [w:] *Rytm życia*, Kraków 1973, s. 114-115.

nistycznych. Wyrażając w sposób krańcowo emocjonalny ludzką suwerenność reagowali oni na „sytuację, która stała się niemożliwa”¹⁵. Celem finalnym było poruszenie odbiorcy, spowodowanie moralnej odnowy.

Istnieje raczej zgodna opinia, że najbardziej charakterystyczną cechą ekspresjonizmu jest sposób widzenia, czyli obrazowanie¹⁶. I choć nie udało się ustalić spójnego systemu cech wizji ekspresjonistycznej, to jednak badacze problemu wydobywają wspólne elementy obrazowej organizacji rzeczywistości przedstawionej. Chodzi przy tym nie tyle o zwięźanie pojęcia ekspresjonizmu, o sprowadzanie go do ściśle wyznaczonych czasowo i przestrzennie ram, ile o wydobywanie tak zwanej twórczej kontynuacji ekspresjonizmu. Chodzi o specyficzną wyrazistość i deformację, które mogą występować w szeroko rozumianej literaturze współczesnej. Inspiracja ekspresjonizmu była przecież płodna i twórcza, techniki ekspresjonistyczne zaś weszły na stałe w obręb literatury¹⁷.

Spowodowane to zostało przede wszystkim potrzebą wywierania silnego wrażenia, wynikającą z poczucia chaosu świata i zagubienia w nim człowieka. Tę psychologiczną motywację wzmacniała oczywiście motywacja historyczna, czyli wojenna – bo w obliczu wojny świat tracił sens jako całość: „związki ekspresjonizmu z wojną są różnorodne i silniejsze niż z jakimkolwiek innym tematem prądu”¹⁸. Problematyka wojenna okazuje się szczególnie podatna na potraktowanie ekspresjonistyczne: w związku z wojną zastosowano pojęcie nierzeczywistej rzeczywistości, w związku z wojną jako wytworem cywilizacji nastąpiła negacja racjonalizmu i odwołanie się do przeznaczenia, w związku z wojną pojawiły się koncepcje duchowej odnowy. Utwory o

¹⁵ G. Sze w c z y k, *Strindberg jako prekursor ekspresjonizmu w dramacie*, Katowice 1984, s. 15.

¹⁶ Por. m. in.: K. Dą b r o w s k a - J a k o w s k a *Z zagadnień techniki ekspresjonizmu. Wizja i narrator*, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Nauki Humanistyczno-Społeczne, z 25, Toruń 1967, s. 117; E. B a l c e r z a n, *op. cit.*, s. 277.

¹⁷ Por. K. J a k o w s k a, *Z dziejów ekspresjonizmu w Polsce. Wokół „Soli ziemi”*, Wrocław 1977, s. 9.

¹⁸ *Tamże*, s. 85.

wojnie były zarazem utworami przeciw wojnie. Nie inaczej jest również z *Czarnym potokiem*.

Ekspresjoniści nie wytworzyli jednolitej stylistyki. Do rangi wyznaczników szeroko rozumianego stylu ekspresjonistycznego podnosi się zazwyczaj kilka różnorodnych elementów. Zrekapitulujmy je pokrótce: a) intuicyjne, niejako instynktowne dociekanie istoty świata, a więc eksponowanie tego wszystkiego, co zagadkowe i niepokojące; b) swoisty antyestetyzm w myśl hasła: sztuka poszukuje wyłącznie prawdy; tworzenie środków własnego, odrębnego – nie zawsze wystarczająco zrozumiałego – wyrazu; c) poczucie zachwiania hierarchii, dysonans i kontrast; łącznie przeciwieństw: wzniosłość i patos obok drastyczności i wulgaryzmów; d) aura psychologicznej fantastyki: niesamowitość, demoniczność, halucynacje, horror, obłąd; e) brak ograniczeń w kształtowaniu pola obserwacji: symbioza rozległej perspektywy i szczegółu; f) śmiałość obrazowania atakująca estetyczną i etyczną świadomość odbiorcy; dążność do wstrząśnięcia czytelnikiem i spotęgowania jego doznań; silna wrażliwość zmysłowa: namacalność, konkretność, cielesność obrazowania; ruch przedmiotów uwolnionych z logicznego porządku; g) konwulsyjna akcja układająca się w szereg niepowiązanych scen; h) w roli bohatera występuje nie postać indywidualna lecz człowiek w ogóle, pokazywany zazwyczaj w zbiorowości – tak jak widzą go inni uczestnicy rzeczywistości przedstawionej.

Wyliczone cechy – najczęściej przywoływane w opracowaniach, choć nie wyczerpujące kwestii – nie tworzą jakiegoś określonego systemu, już choćby z tej racji, że zaczerpnięte zostały z różnych źródeł. Dają jednak rzeczowe pojęcie o ekspresjonistycznym kontekście, w jakim z powodzeniem sytuuje się *Czarny potok*. Mogą więc stać się punktem wyjścia analizy tego utworu. Nie wolno, rzecz prosta, dokonywać jej na zasadzie mechanicznej przymiarki, dlatego też musi przede wszystkim pojawić się pytanie o to, jak w przypadku *Czarnego potoku* funkcjonuje ów kontekst, to znaczy jakie możliwości stwarzają Buczkowskiemu świadome czy też spontaniczne powiązania.

Badacz problemu stosuje termin naturalny ekspresjonista¹⁹,

¹⁹ J. Wille tt, *Ekspresjonizm*. Z angielskiego przełożyła M. Kluk, Warszawa 1976, s. 269.

mając na myśli samorzutne posługiwanie się technikami ekspresjonistycznymi, naturalną niejako predylekcją do określonego kształtowania rzeczywistości przedstawionej, wynikającą zarówno z wewnętrznych predyspozycji, jak i okoliczności zewnętrznych. Naturalnemu ekspresjonistcie chodzi zatem nie tyle o wykorzystanie zdobyczy szkoły stylistycznej, ile o własny, niepowtarzalny sposób dobierania elementów rzeczywistości w przedstawieniu otaczającego świata. Sprawa polega nie na wykorzystywaniu gotowych wzorców lecz na osobistym przeżyciu twórcy. I z takim właśnie naturalnym ekspresjonizmem, jak się zdaje, mamy do czynienia w przypadku Leopolda Buczkowskiego. Wiadomo przecież, że

nie ma w otoczeniu «ekspresjonistycznych» przedmiotów, ale są w nas samych nastroje, stany świadomości, przebiegi myślowe, które bez trudu określilibyśmy jako «ekspresjonistyczne»²⁰.

3

W pierwszej książce Leopolda Buczkowskiego świat uderzał wielobarwnością – skrzył się różnaitością odcieni, fascynował świetlnymi impresjami, zwłaszcza w opisach wschodów i zachodów słońca. W kolejnej – mamy do czynienia z jedną tylko tonacją barw: wszystko jest ciemne, ponure, wywołujące nastrój grozy, świadomość przerażenia, poczucie niebezpieczeństwa²¹. Ciemność, czerń i noc – to najczęściej występujące złowrogie słowa-klucze. W jednolitej tonacji przejawia się tu ekspresjonistyczna skłonność do syntetyczności, jako że zapanowała „ciemna noc i wszystko to, co było zaduszone i ukryte wyszło chyba tej nocy na świat” (34). Czytamy o czarnym świecie, czarnym lesie, czarnym polu, czarnym niebie, czarnych obłokach, czarnym mieście, czarnym krajobrazie, czarnej wodzie, czarnym deszczu, czarnych krzyżach, czarnym chlebie, czarnych sylwetach, szerniałych twarzach. Nawet słońce straciło jasność i jest fioletowe. Czarne

²⁰ E. Balcerzan, *op. cit.*, s. 266.

²¹ Znamienna jest relacja ze spotkania autorskiego, na którym Leopold Buczkowski czytał fragmenty *Czarnego potoku*. Słuchaczom pozostał w pamięci jedynie specyficzny nastrój tej prozy. Por. J. Piechocki, *Wieczór autorski Buczkowskiego*, „Ziemia Pomorska” 1948, nr 159, s. 3.

są skrzydła cierpienia, czarna litość, czarne dno wszelkiej możliwości. Swoistą rytmizację tej prozy wyznaczają zdania w rodzaju: „Za czarnym oknem stała noc, mazista i nieprzenikniona jak wieczność”(29). „Poszedł w ciemność, jakby wiedziony drobnymi sylwetkami, pnącymi się w tunel czarnego krajobrazu” (49). „I wypadło iść w drogę przed samą północą, a deszcz bił w lutową ziemię nieustannie i ciemno było jak w przepaści” (140). „Wyszliśmy w ciemność tego świata. Nie można było zmierzyć ani wzrokiem, ani słuchem, co tam jest przed nami w tej ciemności”(141). Czerń pozostaje wszechwładna do tego stopnia, iż „nie ma tu różnicy między dniem i nocą” (217). Noc z dawien dawna była i pozostała głównym składnikiem ludzkiego strachu, była „par excellence miejscem, w którym wrogowie człowieka knuli jego zgubę fizyczną i moralną”²². Od czasów biblijnych funkcjonuje symbolicznie zdefiniowane przeznaczenie każdego człowieka: światłość oznacza życie, ciemność równa się śmierci.

Utwory spod znaku ekspresjonizmu zwykło się określać mianem krzyku. Tak więc i *Czarny potok* można nazwać krzykiem człowieka dotkniętego do żywego w swym człowieczeństwie. Z kart tej książki dochodzi „krzyk człowieka wołającego w trwodze” (214), któremu towarzyszy „krzyk dziwny, dotąd nie słyszany głos zabijanego dziecka” (212). Zewsząd rozlega się „okropna wrzawa wypadków” (186) wołających o pomstę do nieba. Czytelnik odnosi wrażenie, iż dosłownie wszystko staje się krzykiem – „w napięciu czerni krzyczą” (52) ludzie, zwierzęta, ptaki, drzewa, sprzęty etc. Towarzyszy temu odpowiedni nastrój: „to wszystko razem bardzo ponura rzecz – pędzić życie wśród rozdzierających krzyków mordowanych ludzi” (153). Jednak najgłębsze efekty uzyskuje Buczkowski wówczas, kiedy przedstawia krzyk niemy, zawarty w spojrzeniu ofiar, w ich gestach – kiedy „człowiek płacze w środku” (190). Wówczas nie organ słuchu lecz „serce słyszy rozpacz” (186). W owej antytezie zawiera się sens przedstawionych w *Czarnym potoku* spraw: „Nienawiść ogarnęła mnie do wszystkiego, że nie sposób było ją z piersi wyrwać. Za nami leżał trop i groza, dla której nie ma miana. Szliśmy dalej milcząc – z nami szedł głos, który sądził nas bez słów” (224).

²² J. Delumeau, *Strach w kulturze Zachodu XIV-XVIII w.* Przełożył A. Szymanowski, Warszawa 1986, s. 86.

Nacechowanie emocjonalne widoczne jest tu gołym okiem. Emocję potęgują gęsto rozsiane w tekście wykrzykniki: „Jeeeeeeeeeezu!” (57), „Ach, Boże! Miej tu mądre i czyste czoło w tych ciemnych czasach!” (83), „Zatrute życie na wieki!” (180). Intensyfikacji emocji sprzyjają ujęcia kontrastowe. Każda sytuacja tchnie dynamizmem, panuje bezustanny ruch. Nawet cmentarz tętni życiem, bo ukrywają się na nim uciekinierzy z ginącego miasta. Bezruch zapanował jedynie na terenie getta: „Tu już nic nie ma, jeszcze się wznosi kilka poczerniałych kominów, nie ma już podwórzy, płotów, ścian. Nic się tu nie porusza, wszystko jest martwe, skamieniałe, zasypane śniegiem” (212). Tak przejawia się kontrast elementarny – kontrast życia i śmierci, opisywany zresztą w różnych wariantach. Śmierci przeciwstawiona zostaje na przykład radosna przyroda: „Blisko przed nami leżał trup, głową zarył w muł, bez spodni, koszula w strzępach [...]. A dokoła młode lato, dzień kończy swój krąg, skowronki śpiewają” (179). Kontrast jest wszechobecny. Stanowi rezultat wojny: podziału na ścigających i ściganych, zabójców i zabitych, na szpiclów i inwigilowanych, prześladowców i prześladowanych. Na wyeksponowaniu kontrastu oparta została przemiana tych ostatnich. Ze spokojnych, pracowitych ludzi stają się nie znającymi litości uczestnikami grupy samoobrony. Nawet „stary Tombak, dobroduszny fiakier, przemienił się w twardego, niepodatnego człowieka, bez łyzy i miłosierdzia” (44). Opuściwszy siedzibę policji, pobity i sponiewierany Tombak przeżywa w samotności olśnienie. Postanawia odszukać i uratować dziecko żydowskie, potomka tropionego przez policjantów Bernsteina. Aktowi iluminacji i poświęcenia towarzyszy wygłoszona w podniosły sposób – z oczyma wzniesionymi ku niebu – sentencja: „Pierwszym darem Boga i najpiękniejszym jego czynem jest życie” (43). Wypowiedź owa przeczy tak radykalnie rzeczywistości przedstawionej *Czarnego potoku*, brzmi tak niewiarygodnie, że Buczkowski natychmiast do niej powraca. Nie powtarza jej już *expressis verbis*, lecz poprzez odwołanie do *Biblii* zmienia nagle perspektywę narracji, uzyskując wstrząsający efekt niespodziewanej – wręcz transcendentnej – nadziei, wyrażającej się w myśli, że żadna w dziejach ofiara, indywidualna czy zbiorowa, nie może pójść na marne, że ludzka tragedia czy śmierć służyć powinna wyłącznie cze-

muś pożytecznemu i moralnemu: „Przy każdej katastrofie, o której wspomina najstarszy tekst, dziecko zanurza palec w szklanekę i puszcza na *Biblię* krople czerwonego wina święteckiego jako napój radości [...]. O co pyta dziecko roztopne? Co mówi prostak?” (43) Dziecko pyta o to samo, o czym tylko co mówił prostak i nad czym zastanowić się powinien każdy człowiek – pyta o wartość i sens ludzkiego życia. W wizji poprzedzającej pytanie tkwi implicite naturalne dla śródziemnomorskiego kręgu kulturowego założenie, iż po każdej katastrofie następuje katharsis.

Pytania powyższe zostają powtórzone później, kiedy Heindl wertuje kartki swojego notatnika. Jeszcze mocniej zostaje wydobyty ich zasadniczy charakter poprzez uzupełnienie równie elementarnym pytaniem: – „Co to jest?” (68), sugerującym ponowne uczenie się świata. Punkt wyjścia stanowi tu przekonanie, że „człowiek musi mieć prawo do życia” (46) i że nie ma „takiego prawa na ziemi, które zakazałoby bronić się przed śmiercią” (192). Popełniane z premedytacją przez żandarmów i policjantów morderstwa na ludności cywilnej wywołują wśród świadków zbrodni uczucie zawstydzienia. Na widok egzekucji „coś smutnego napada, jak płachta wstydu, jak jakaś hańba, że to widziałem” (217). Pojawia się patos – chodzi bowiem o śmierć godną, niezależnie od tego, w jakich okolicznościach jest zadawana. Zdumiewający fakt, iż można jeszcze zachować godność znajduje wyjaśnienie w ustach szamesa Buchsbauma: „Można chwalić Boga, że w niezmierzonej swej łasce odstąpił nieco swego Maje-statu człowiekowi” (35). Wyeksponowaniu wzniosłości – pojawiającej się wyłącznie w sytuacji śmiertelnego zagrożenia – służą komentarze w rodzaju: „Głos jej miał jakąś swoistą godność” (200), „Łatwo było odgadnąć, że jest wzruszony” (220).

W sytuacji zagrożenia – co rozumiałe – pojawia się nie tylko patos. Zbyt drastyczna to sytuacja, aby obyd się mogło bez emocjonalnego słownictwa. Wprawdzie autor wykazuje w tym zakresie znaczną powściągliwość i częstokroć neutralizuje wulgaryzmy omówieniami typu „klnie do siebie nieprzyzwoicie” (55), trud o byłoby jednak na tym poprzestać. Funkcja ekspresywna języka po prostu wymaga użycia słownictwa wywołującego zamiast oną reakcję u odbiorcy („dał mu w duszę tajniacką, aż się obsr ” – 8, „musimy to odwalić, inaczej zaszrana mogiła nakryta

darninką” – 141), wymaga użycia ironicznych zdrobnień („szpicelkowanie” – 14), a także porównań, w których człon opisujący wskazuje zwykle na grób, trumnę, marę.

W sytuacji zagrożenia narzucają się wrażenia nadnaturalne, z jednej strony przerażające, z drugiej konsyliacyjne. Do tych ostatnich należy na przykład wiara mieszkańców Hucisk, że nieżyjący szames Buchsbaum chodzi po polu i zbiera na pół zmarznięte dzieci żydowskie. Zmęczonemu nieustanną ucieczką chłopcu, Misiowi Kundzie, śni się prorok Eliasz. Z opowieści o Eliaszu – wyjaśnia współczesny biblista – płynie następująca nauka: „Jahwe dokonał przez Eliasza wielkich rzeczy. Pogańscy Baale są niczym wobec jedyne go i prawdziwego Elohim. Kto stoi po stronie Boga, temu wszystko obraca się na dobre, przynosi innym ocalenie i odwraca od nich nieszczęście”²³. Jedynty to w *Czarnym potoku* przypadek, kiedy sen niesie pokrzepienie moralne. Podobnie jak Miś Kunda większość postaci *Czarnego potoku* znajduje się w ciągłej wędrówce. Męczą ich przewidzenia, „trapią w marszu bajki, widziadła, wspomnienia serdeczne [...]. Pokazuje się w każdym krzaku jakaś postać lub domek leśnej baby” (16). Obszary urojone służą przede wszystkim spotęgowaniu emocji, zwłaszcza zaś wywołaniu uczuć szlachetnych. Oto na przykład Chaimowi wydaje się, iż nastał biblijny potop, a na ziemi oprócz niego pozostał tylko chłopiec, którym Chaim zaopiekował się. Nie zawsze zresztą poznajemy treść halucynacji. Większości postaci mającej się wyłącznie nieczytelne „straszne bajki w ciemną noc” (34).

Wyobrażenia muszą pozostać w jakiejś mierze niedopowiedziane, oddziałują przecież głównie na podświadomość. Natomiast obrazowanie odnoszące się do świata realnego jest konkretne, wręcz namacalne. Ów typ obrazowania, którego wyróżnikiem staje się konkretyzacja myśli, natężenie dźwięku, wyostrenie wzroku, wzmocnienie zmysłu smaku czy powonienia, należy do środków wyrazu zazwyczaj w literaturze spotykanych. I jeśli zasługują one w tym przypadku na specjalne potraktowanie – to zarówno z racji znacznego zagęszczenia, jak i z powodu rozpiętości i zróżnicowania rekwizytów nadających obrazowi znamię

²³ A. Läpple, *Od egzegezy do katechezy. Stary Testament*. Przełożył B. Białecki, Warszawa 1986, s. 243.

konkretności: „Mówisz jak człowiek, którego uderzył ktoś nagle z tyłu kułakiem po głowie, nim zdążył dowiedzieć się cokolwiek o życiu” (10), „Jak na rozpaloną patelnię rzucone masło, tak rozmaite myśli poczęły wypryskiwać mi w głowie” (15), „Wszystko co wynika z kłamliwych języków, cuchnie śmiercią i jest nudne jak zdechłe i wysypane muchy pod progiem” (46), „Twoja twarz wydała mi się straszna, zsiadana zaniepokojeniem i lękiem, surowa i gorzka, jak korzeń zamazany oliwą” (145), „Zalała mnie trwoga, jak fala tonącego” (186).

Tendencję konkretyzacyjno-uplastyczniającą najlepiej można zaobserwować na określeniach dotyczących wrażeń akustycznych, wzrokowych bądź też związanych ze zmysłem powonienia. Tych właśnie obszarów dotyczą najczęściej spotykane tropy. Informują one najdosadniej o rzeczywistości przedstawionej. Bo – jak twierdzi Heindl – „człowiek wszystko bierze na czucie, słuch, a jeszcze więcej na węch” (23). Rozszerzona egzemplifikacja niechaj będzie usprawiedliwiona chęcią uzmysłowienia znacznej rozpiętości w tym zakresie: „po strzałach zaszumiało, jakby groch przesunął po nieckach” (14), „dzwony zagrzmiały ponuro, jakby ktoś zły poprzysłał serca pakułami” (54), „po uderzeniu poczułem, a może się to wydawało, jakby dźwięk usiadł posłusznie we wszystkich zagłębieniach mojej głowy, a pisk przy słowie wypowiedzianym – był wirem, który unosił wszystko gdzieś daleko, jak jesienny wiatr na polnej drodze” (101), „doleciał strzał, nikły, jakby ktoś pochylony i nieprzytomny uderzył głową w pusty ul” (109), „plebania stała cicha i martwa jak grób” (152), „drzwi zleciały z haków, dudniąc jak trumna” (217); „za lasami granatowiało niebo polewane błyskami, jakby za tymi lasami były nieme armaty” (121), „wisiało czarne sukno na oczach” (144); „coś mnie dławi [...], a zapach od tego idzie, jakby tam owce spędzili” (20), „czuć go śmiertelnymi potami tropionego człowieka” (137). W sytuacjach krańcowych konkretność opisu zawodzi. Bo jak oddać słowem pustkę – ciemną przestrzeń, w której nie ma „nic prócz szumu wiatru, ni krzyku, ni strzału, i światła, jak oko bliźną, zamknięte na zawsze” (151)? W jaki zaś sposób oddać przerażającą ciszę, panującą w żydowskim miasteczku po zakończeniu akcji żandarmerii i policji? Tylko słowami włożonymi w usta oszalałego od psychicznych i fizycznych tortur człowieka.

Gabe Gudeł snuje się po opustoszałych uliczkach Szabasowej i perswaduje w powietrze: „Kto z was zna milczenie miasta? Komin jest milczącym miastem. Dym może być brzękiem żywego miasta, ale milczące miasto jest bezdymne, bez czerwonej łuny światła, bez wiecznego płomienia Świętych Pańskich, bez słowa” (25).

Tendencję konkretyzacyjno-uplastyczniającą określa się jako pragnienie „najszybszego dotarcia – drogą metafory czy metonimii – do materialnego konkreту”²⁴, do zetknięcia się z nim poprzez zmysły, do wycucia oporu tego konkreту i do przezwyciężenia go. Im porównanie bardziej wyraziste, ciało twardsze, dźwięk bardziej przeraźliwy, zapach bardziej zdecydowany, barwa intensywniejsza, opór silniejszy – tym lepiej, zyskuje bowiem siła wyrazu. Im bliżej namacalności, cielesności – tym bliżej otaczających człowieka zjawisk. Im bardziej sensualistyczny opis świata – tym większa rozpacz po jego zagładzie.

Z omówioną tylko co dążnością współgra nie mniej charakterystyczna dla *Czarnego potoku* tendencja dynamizująco-animizacyjna, eksponująca ruch. Bohaterowie Buczkowskiego nigdzie nie zagrzewają miejsca, znajdują się w ustawicznym marszu, po każdej potyczce z przeważającym liczebnie wrogiem następuje odskok, kluczenie, zmiana kryjówki. Drogi i nocy nie ma „ani miary, ani końca” (224). Nie da się jednak powiedzieć, że ruch został tu uwolniony z wszelkich porządków logicznych, przyczynowo-skutkowych. Najważniejszą jego cechą jest intensywność, nasilenie działań, bieg: ucieczka i pogoń, migotliwa feria zdarzeń o zmiennym natężeniu energii, światła i dźwięku. Owa zmienność wytwarza swoiste napięcie, z którym czytelnik nie rozstaje się ani na moment.

Innym przejawem staje się udziwnienie pejzażu, zmieniające jego naturę, czyli statyczność. Animizacja pejzażu potwierdza ścisłą łączność ludzi i przyrody. Nie może być zresztą inaczej, skoro dla większości bohaterów *Czarnego potoku* las stał się jedynym domem. Ożywieniu ulegają zwłaszcza drzewa. Mowa jest

²⁴ M. Podraza-Kwiatkowska i J. Kwiatkowski, *Magnuszewski – Berent – Kaden. Próba analizy nurtu stylistycznego*, [w:] *Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pigońa*, Kraków 1961, s. 422.

o „drzewach podskakujących” (15), „uciekających” (188), „przechodzących z miejsca na miejsce” (239), o „wierzbach tańczących na granatowym tle kartoflisk” (49). Typowa animizacja ekspresjonistyczna obdarzała życiem zwłaszcza przedmioty służące wojnie i uwypuklała ich groźne wobec człowieka działanie. Bywa tak i w *Czarnym potoku*: „Jesienią pole patrzy, las słucha. Wyleniały krajobraz jest wrogiem bezbronnego człowieka” (54).

Dośłownie na palcach jednej ręki policzyć można tych bohaterów *Czarnego potoku*, którzy zostali nazwani i otrzymali jakieś rysy indywidualne. Zwykle mamy do czynienia ze zbiorowością, w której nazywaniu Leopold Buczkowski wykazuje daleko idącą pomysłowość, od wyraźnie negatywnego nacechowania emocjonalnego („tłuszcza policyjska” – 24, „zgraja szpiclów” – 25, „hołota żandarmsko-tajniacka” – 48), poprzez rzeczowość („kupa ludzi” – 27, „inna paczka ludzi” – 46, „ludzi kompania wielka” – 71, „grupa chłopów” – 97, „tłum ludzi” – 185), aż po tonację współczującą („resztką ocalałych ludzi” – 121, „tłoczą się grupy cieni na modlitwę wieczorną” – 142). Czołowi ekspresjoniści twierdzili wprawdzie, iż tylko wspólnota może być moralna, zaś „odosobnienie jest grzechem pierworodnym”²⁵, ale nie to przecież zadecydowało o przedstawieniu przez Buczkowskiego ludzi w masie. O uformowaniu ukazanych w *Czarnym potoku* grup decydowała sytuacja wojenna – przebiegające przez zbiorowość linie podziałów politycznych i narodowych. Na uwypuklenie zasługuje wyraźne poczucie solidarności ze zbiorowością zagrożoną oraz jednoznacznie negatywne, odstrasżające moralnie potraktowanie prześladowców. Wartościowanie odbywa się w sposób zdecydowany i konsekwentny: czytelnik nie może mieć wątpliwości, z kim należy się identyfikować.

W porównaniu z typową praktyką ekspresjonistyczną Leopold Buczkowski nie tylko zwiększył ilość cech pozornie indywidualizujących, przydając niektórym ze swych bohaterów imiona, nazwiska, zawód czy wiek, ale również posłużył się stosunkowo wyrazistą, choć bardzo skrótową, charakterystyką zewnętrzną i wewnętrzną. Przynajmniej w tym zakresie rzecz trzeba, iż ludzie w *Czarnym potoku* są brzydki i – co zrozumiałe – zmęczeni, przerażeni, a

²⁵ K. Jakowska, *Z dziejów ekspresjonizmu...*, s. 135.

często i porażeni. O ich wyglądzie i cechach charakteru dowiadujemy się przeważnie z wypowiedzi innych. Na przykład twarz Chuny Szai jest „zapadnięta, blada, z długimi siniakami pod oczyma” (13), Tońka posiada „czarne, zapadnięte oczy, bladą, skłębniętą cerę na policzku i rude, zaśmiecone oczy nad białym czołem” (22), Szerucki jest „chudy, z zapadniętymi oczyma, prawie nieprzytomny ze zmęczenia” (126), zaś Wąskopyski „niewysoki, chudy, z głęboko osadzonymi, czarnymi oczyma” (46). To, co typowe, zwyczajnie ludzkie, ulega tutaj jakby pomniejszeniu, zaś to, co okazjonalne, wynikłe z określonej sytuacji, ulega przerysowaniu, hiperbolizacji. Wyobrażenie o tym zabiegu daje opinia chłopców – Misia Kundy i Dudi Tykiesa – o Wąskopyskim: „nigdy go nie widzieli. Często słyszeli o nim i budowali w swojej wyobraźni jego postać. Wiedzieli, że Wąskopyski posiada tysiąc sposobów zabijania Niemców, ma dużo pistoletów, dużo pieniędzy i chleba” (78). Takie postępowanie pozostaje w zgodzie z ekspresjonistyczną tradycją. Podobnie jak wynikająca z wojennych okoliczności najzwyczajniejsza i najbardziej wymowna charakterystyka: „Ten człowiek nie mógłby być policjantem” (21). I choć autor nie unika rysów indywidualizujących, to przecież poszczególni bohaterowie doskonale przystają do reprezentowanej przez siebie zbiorowości, idą „prosto na spotkanie wroga i nie odwracają się plecami do rzeczy najstraszniejszych” (13). Cecha owa powoduje, iż każdy z nich z powodzeniem symbolizować może zbiorowość, do której należy – bo w istocie rzeczy wszyscy są tu do siebie podobni, wytworzone zaś, bądź tylko objawione na skutek wojny cechy nabierają odrębności i stają się motorem większości poczynań.

Odmienne wygląda sprawa z bohaterami negatywnymi. Tu indywidualizacja prawie nie występuje, a jeżeli pojawi się – to wyłącznie w celu kompromitacji (zachłanność policjanta symbolizuje na przykład „wielki brzuch na cienkich nogach” – 42). Buczkowski wydobywa przede wszystkim typowość prześladowców, powiadając o „ludziach strasznych i zbydlęconych” (29), „ludziach o obłym pysku” (44), „ludziach o mętnej przeszłości” (46) czy „ludziach rzeszowatych w sumieniu” (133). Podobną rolę spełnia zabieg dehumanizacji. Określenia: bydlę, buldog, wilk etc. stają się częstymi synonimami prześladowców. Ich kompro-

mitacji służy również postępowanie, które dałoby się określić jako depsychizacja. Mowa o obrazowaniu dezintegracyjnym, wydobywającym mechaniczne jakby działania postaci, uniezależnione od woli, patologiczne, w którym poszczególne części ciała działają bez żadnej koordynacji: „pulchna ręka znowu zawisła z butelką” (28), „noga odtrąca rozłożonego na progu Mojsze Chaskła” (53). Samoczynna funkcja ciała stanowi jeden z przejawów somatyzmu, istotnego dla obrazowania Leopolda Buczkowskiego.

Bohaterowie *Czarnego potoku* na skutek wydarzeń wojennych, prześladowań ze strony niemieckiej żandarmerii i ukraińskiej policji pomocniczej, znaleźli się poza orbitą życia społecznego – zabijani, torturowani, tropieni, wypaleni wewnętrznie „jak szczury, które przeszły przez palenisko” (10). Z zewnątrz więc oceniają cywilizację zezwalającą ludziom polować na ludzi. Dialog żydowskiego lekarza z katolickim księdzem nie pozostawia cienia wątpliwości:

- Gdybyśmy tak przebadali do gruntu, jak ludzie odczuwają się wzajemnie, toby wyszło bardzo źle [...]. Każdy człowiek odczuwa w drugim jakąś groźbę.
- Bardzo zasmucające. Myślisz, że to wszystko skutki fałszywie pojmowanej cywilizacji. Co? (164).

Rolę etycznego arbitra odgrywa w powieści ksiądz Bańczycki. Moralistyczne traktowanie spraw związanych z wojną powoduje, iż Leopold Buczkowski – podobnie jak wielu ekspresjonistów – korzysta z religijnej otoczki. To właśnie postać księdza Bańczyckiego, człowieka doświadczonego przez los („ja, jak każdy człowiek, nadziany jestem wewnętrznymi draśnięciami” – 159), przyświeca wciąż ponawianym próbom odnalezienia niepodważalnych wartości w świecie, w którym działa totalna machina zniszczenia. Typowa dla ujęć ekspresjonistycznych pozostaje również demonizacja sił niszczących. Ukazane one zostały jako niezależne od człowieka przepotężne zjawisko. Nie ma miejsca na racjonalizację problemu wojny, na dociekanie przyczyn historycznych, badanie aspektów politycznych, społecznych czy gospodarczych. Wojna – to zło ponadczasowe, uniwersalne, to „groza, dla której nie ma miana” (224).

W tym kontekście nie powinno dziwić ubezwłasnowolnienie człowieka. Pozbawiony oparcia, zagubiony – staje się marionet-

ką w rękę złowieszczy losu. Przechodzi trudną szkołę życia, niewiele z niej rozumiejąc. Został niejako skazany na swoistą ślepotę i głuchotę, na bezkresne błądzenie po manowcach życia, na doszukiwanie się sensu w odczuciach metafizycznych. Zapewne dlatego w *Czarnym potoku* przedstawione zostały jedynie fragmenty życia bohaterów – ów okres, w którym dosięga ich los bądź też kiedy usiłują ująć przeznaczeniu. W każdej sytuacji pozostają przekonani o niepodważalnej potędze losu: „los mój zaczął ją niepokoić” (146), „przeznaczenie na pewno wykreśla drogę człowieka” (155), „w takich sprawach wielki udział bierze przeznaczenie” (160), „przeznaczenie człowieka wypływa po prostu z niego samego” (167), „smutny los ludzki” (200). Jedynym bohaterem *Czarnego potoku* usiłującym „złamać siłę przeznaczenia” (58) jest właśnie ksiądz Bańczycki. Nie udaje mu się to jednak. Zostaje powieszony przez policjantów na drzwiach plebanii.

Losy bohaterów *Czarnego potoku* ilustrują przede wszystkim tezę o świecie jako siedlisku zła. Świat przedstawiony traci niejako autonomię, oglądamy go w jednym wymiarze – zła totalnego. Przybiera ono rozmiary tak monstrualne, że nie ma w zasadzie potrzeby stosowania demonizacyjnego obrazowania. Wystarcza bezpośredniość wyrazu, retoryka prosta i komunikatywna. Stylistyczną bowiem funkcją bezradności jest prostota wyrazu.

Istotą świata przedstawionego jest niezrozumiałość. Nawet ksiądz identyfikuje świat z „oszałałym wiatrem, który już dmie tyle lat, Bóg wie dokąd” (157). Zrozumienie ludzi, którzy wywołują i prowadzą wojnę, wydaje się niemożliwością, absurdem. Pozostaje więc stanowisko agnostyczne: „nikt nic nie wie o człowieku” (132). Nie oznacza to wszakże całkowitej rezygnacji z prób dotarcia do sensu zjawisk, których uczestnikami są bohaterowie *Czarnego potoku*. Próbuje oni – każdy na swój sposób – przeświecić „zanieczyszczony świat” (161). Próby określenia właściwości „człowieka rozciągniętego od wieków na wszystkich ziemiach” (157) doprowadzają do konfrontacji stanowiska humanistycznego ze stanowiskiem sankcjonującym wojnę. Uwidacznia się to zwłaszcza w ożywionej dyspucie „reprezentanta ludzkości” – księdza Bańczyckiego z „reprezentantem demona wojny” – konfidentem Gailem. Ten ostatni jest człowiekiem wy-

kształconym, prawnikiem, pochodzi z bogatej rodziny kolonistów niemieckich, u których pracowała jako praczka matka Bańczyckiego. Dawne dzieje dodatkowo wiążą adwersarzy. Toczy się pojedynek na śmierć i życie. Obaj wiedzą, że idzie nie tylko o merytoryczne zwycięstwo – ten, który przegra dysputę, zapłaci głową. Tymczasem rozwiązanie zaskakuje: dysputę wygrywa Gail, ale ginie z rąk partyzantów. Ta śmierć zyskuje ironiczny wymiar samopotwierzenia stanowiska Gaila. Swoją wizję świata wprowadzał on z ogólnej przesłanki: „nie ma nic – krom ruchu i przemiany, krom tego kołowrotu śmierci i życia, co jest jedno i to samo” (130). Od słowa do słowa, stopniowo – wraz ze wzrostem napięcia – dowiadujemy się, iż w tym wiecznym kołowrocie najważniejsza, bo najsilniejsza, okazuje się zawsze śmierć – kulminanta zła. Tak objawia się konstrukcja świata. Konstrukcja świata – precyzuje ksiądz – to „hołodrygi, gestapusie, niedoskrobki i tak dalej, niech już nie powiem, bo mnie krew zalewa” (131). W miarę rozwoju dyskusji ksiądz wykazuje coraz większe zdenerwowanie – nie z obawy o własne życie, ale z tej racji, że jego humanistyczne argumenty trafiają w próżnię. Gail zaś jest bezlitosny, precyzyjny. Na pełne przerażenia pytanie księdza: „kto rządzi tym światem?” odpowiada jednym dobrze wymierzonym słowem: „stukanina” (133). I jest to bez wątpienia najistotniejszy moment *Czarnego potoku*: sens utworu osiągnął najwyższy stopień wyrazistości.

Mitologizacji wojny służą powtarzające się wersje różnych wydarzeń czy sytuacji. Oto zastrzelony zostaje najmłodszy wnuk szamesa Bachsbauma, syn jego córki Cirli – Nachumcie. W godzinę po tym zdarzeniu Buchsbaum wraz z Chuny Szają grzebią zwłoki pod klonem. Buchsbaum pilnuje grobu wnuka, aby lisy nie rozszarpały zwłok. Tak zastaje go śmierć. Tymczasem w innej scenie Cirli tuli umarłe dziecko, do którego przecież nie miała dostępu. W jeszcze innej scenie zabitego wnuka Buchsbauma znajduje Kunda za stawem pod Bołdurkami. W realistyczną wizję wojny wkrada się więc jej arealistyczna interpretacja, mająca na celu z jednej strony wyeksponowanie różnych możliwości tkwiących w konfliktowym świecie, z drugiej zaś konsekwentną deformację rzeczywistości przedstawionej. Intensyfikacja niesamowitości zda się tu zamierzeniem podstawowym. Prześledzenie

dziejów starego szamesa, jego córki oraz wnuka stanowi w tym względzie przykład najbardziej może znamieny. Podobnie zresztą funkcjonują kolejne warianty tragicznych wydarzeń na plebanii czy relacje z płonącego miasta. Zastosowaną przez Leopolda Buczkowskiego technikę można określić następująco: z mozaikowego zazębiania się zróżnicowanych wersji rodzi się powolne, żmudne, wymagające współudziału czytelnika docieranie do jądra rzeczywistości przedstawionej.

4

Najogólniejszy sens *Czarnego potoku* Andrzej Kijowski sprowadził do psychologicznej formuły czasu – do czasu „przekształconego przerażeniem”²⁶. Istnieje wprawdzie w utworze czas obiektywny, historyczny, i jest on zupełnie jednoznaczny, ale jego oznaczenie pojawia się sporadycznie – raptem dwukrotnie (kiedy mowa jest o „jesieni czterdziestego drugiego roku” – 19 oraz o tym, że „Niemcy oberwali pod Stalingradem” – 91), tak więc potraktowany został zbyt ogólnikowo, aby stanowić mógł strukturę organizującą prozę Leopolda Buczkowskiego. Zarówno chronologiczne następstwo zdarzeń, jak i okres ich trwania nie są przestrzegane z punktu widzenia czasu historycznego. Zatarciu uległ i moment początkowy, i finalny. Panuje wyrwykowość, stwarzająca złudzenie symultanizmu. Mamy do czynienia z czasem subiektywnym, czasem pulsującym²⁷. Jego rytm jest nierówny, gorączkowy, jakby chory. Postępuje szybko naprzód, to znów cofa się, zwalnia tempo, niepostrzeżenie przyspiesza, zatrzymuje się zaś zwykle wówczas, kiedy mowa o sytuacjach drastycznych, wstrząsających. Zasadniczą właściwością czasu w *Czarnym potoku* jest nierównomierność jego przepływu. Rzutuje to zdecydowanie na arytmiczną, „poszarpaną” konstrukcję. Jak bowiem inaczej przedstawić „tysiące spraw pomieszanych w jednej kupie” (197)?

²⁶ A. Kijowski, *Czas trwogi*, „Tygodnik Kulturalny” 1959, nr 41, s. 5.

²⁷ Por. M. Gołaszewska, *Estetyka rzeczywistości*, Warszawa 1984, s. 125.

Czas spełnia tu wyraźną funkcję dekomponującą. Stan psychiczny bohaterów *Czarnego potoku* jest stanem ludzi cierpiących, poniżonych, zastraszonych, uciekających przed śmiercią. Silna presja sytuacji objawia się intensyfikacją przeżyć, zdeformowaną wizją otaczającego świata. Świat ten znajduje się w ciągłym napiętym ruchu, bo w takim ruchu znajdują się nieustannie bohaterowie tej prozy: „Codziennie wykrecał się śmierci. Żarty go wszy i krosta, głód i zimno. Wiatr wichrzył siwą brodę, bił deszcz, gnębiły pioruny, tropił szpicel” (118).

Pisarz w swym podstawowym zamierzeniu usiłuje „zmusić do zmartwychwstania to, co było, ożywić – czego już nie ma” (58), dąży więc do gwałtownego zagęszczenia przeżyć i odczuć. Perspektywa czasowa w życiu bohaterów *Czarnego potoku* poddana zostaje gwałtownemu skrótowi, skazując ich niejako na trwanie w jakimś specyficznym jednoczasie. Jak odczuwają oni istnienie czasu? Ulegają złudzeniu wiecznej terażniejszości, znajdują się jakby poza przepływem czasu: „czasu nie było końca” (68), „chyba nie będzie końca dzisiejszej nocy” (141) – brzmi to jak aluzja do *Podróży do kresu nocy* Céline’a. „ciągle była noc” (213), „czyż temu nigdy końca nie będzie?” (216). W *Czarnym potoku* zdarzenia po prostu „dzieją się”, nie realizując celów ani perspektyw wynikających z wcześniejszych etapów, nie układają się w cykl rozwojowy, Zdarzenia pojawiają się na zasadzie niespodzianki, są przypadkowe, nieprzewidywalne. Ale bohaterowie mają świadomość tego, że znajdują się na drodze wiodącej ku katastrofie. *Czarny potok* uznany został za najwybitniejszy w literaturze polskiej przykład nieprzewidywalności i trudnej identyfikacji sensów²⁸.

Naturalnym atrybutem ludzkiego istnienia jest nieustanne planowanie przyszłości. W książce Buczkowskiego zdarzenia nie są jednak antycypowane. Poprzez odpowiednie operowanie czasem wyraża się bowiem tutaj sposób widzenia człowieka: kiedy człowiek znajduje się psychicznie niejako poza obrębem życia – wówczas i jego stosunek do czasu ulega przeistoczeniu, „jest” stopniowo przechodzi w „było”, analiza zachowań i możliwości preradza się w refleksję, w rozpamiętywanie decyzji i wyborów

²⁸ K. Bartoszyński, *Z problematyki czasu w utworach epickich*, [w:] *W kręgu zagadnień teorii powieści*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1967, s. 67.

dotychczasowych. Wówczas też – na przykład pod wpływem zagłady getta, urastającej do rangi symbolu kresu kultury i cywilizacji – pamięć ulega jakby zwielokrotnieniu, obejmuje coraz szerszy zakres życia zbiorowego, grupę, pokolenie, naród, epokę.

Charakterystyczne dla *Wertepów* wykorzystywanie rytmu zjawisk przyrody jako miary czasu występuje w *Czarnym potoku* sporadycznie. Na dobrą sprawę jedynie początek rozdziału siódmego sprawia wrażenie jakby wyjęty został z *Wertepów* i zredukowany do zwięzłego opisu kolejnych pór roku. W *Czarnym potoku* miarą czasu staje się częstotliwość strzałów karabinowych, częstotliwość nocnego pukania w okna, regularność policyjnych akcji, rytm partyzanckich przemarszów. Zazwyczaj jednak czas określany bywa za pomocą okazjonalnych sformułowań: tego dnia, szarą godziną, późnym zmierzchem, fioletowym wieczorem, ciemną nocą, późną nocą etc. Stosunkowo często jako wyłączne określenie czasu spotykamy słowo: kiedyś.

Czas akcji *Czarnego potoku* obejmuje okres niespełna dwóch lat: od pierwszych tygodni wojny niemiecko-radzieckiej do końca zimy roku 1943. W tym czasie bohaterowie – ci, którzy pozostali przy życiu – odbywają „drogę bez końca” (229). Jej etapy znaczą kolejne wydarzenia, ale i rytm pór roku. Każdej towarzyszy zwięzły komentarz wskazujący niebezpieczeństwa, jakie dana pora roku niesie dla ściganych. Najgorzej jest oczywiście zimą: „Wśród niepewnych dni upadł śnieg. Taka biała ponowa dla lisiej gonitwy z powłoką psich zakomycań i szpiclów tropiących żydowskie bunkry w jarach i rozpęklinach gruntu” (52). Napięcie psychiczne, w jakim znajdują się bohaterowie *Czarnego potoku* jest tak niesamowite, że w końcu następuje jakby powstrzymanie, poskromienie czasu, przejawiające się zerwaniem więzów między światem wewnętrznym a zewnętrznym. Świat zewnętrzny przestał istnieć w dotychczasowym kształcie, pozostała tylko bolesna świadomość, rozpacz i żal. Z tej to perspektywy wszystko jawi się jako jeden wszechobejmujący okres czasu – przeszłość. Pełen determinacji Heindl komentuje to w podniosły sposób: „Nigdy już i nigdzie nie będzie piękniejszego domku, piękniej kwitnącego sadu ani kwiatów na oknie, ani szumiącego, słonecznego pola zaraz za ogrodem. Słyszałem pieśń, która już umarła, za pieśnią poszło wszystko” (212).

5

Leopold Buczkowski przedstawia wyzwalenie się żywiołu niszczenia i jego rozwój. Stworzenie uporządkowanej konstrukcji powieściowej byłoby w takim przypadku fałszem, zaprzeczeniem ostrzegawczych i terapeutycznych właściwości literatury. Literatura powstała ze wstrząsu, z zagrożenia – kłamać nie chce i nie potrafi. Wytwarza więc specyficzny klimat, „hipnotyzuje” czytelnika, wyzwala go z poczucia chronologii, z rygorów przyczynowości. Formuje specyficzną strukturę, którą dałoby się określić jako percepcyjną: wszystko jawi się bowiem w jednej płaszczyźnie. Przypomina to wielki obraz oświetlany fragmentarycznie, kolejnością poszczególnych odśłon rządzi zasada asocjacyjna, ale reguła skojarzeń pozostaje nieuchwytna. Nie określmy jej precyzyjnie, ponieważ decydujące o przebiegu zdarzeń w tej prozie skojarzenia wynikają ze splątania, z nierozzerwalności, wreszcie – z niepojętości związków i zawężeń. Autor *Czarnego potoku* nie szuka przyczyn ani wyjaśnień. Jego dzieło odbija świat i ludzi bez próby ingerencji. Niewiadoma i nieobliczalna struktura świata znajduje całkowite odbicie w strukturze dzieła literackiego²⁹.

Poprzestając na zapisie czynów i gestów pisarz sprowadza czytelnika do roli świadka, namawia go nie do interpretowania czy rozumienia zjawisk składających się na ludzką egzystencję, ale do przyjęcia postawy baczego obserwatora. Przekształceniu ulega więc rola narratora: następuje scedowanie niektórych jego funkcji na wysiłek myślowy czytelnika³⁰. Pisarz stawia się w sytuacji moralisty, który szuka reagującego emocjonalnie partnera. Aby wyzwolić pożądaną emocję stara się czytelnika sprowokować, wzruszyć, uświadomić mu jaskrawo konwencjonalność literackiego zapisu³¹. Buczkowskiemu chodzi nie tyle o przedstawienie pewnej rzeczywistości, co o stworzenie jej ekwiwalentu, o możliwie bezpośrednie oddanie części doświadczeń, jakie przy

²⁹ Por. Z. Bięńkowski, *Modelunki. Szkice literackie*, Warszawa 1966, s. 446 *passim*.

³⁰ Por. T. Cieślowska, *Wokół powieści „nieprawomyślnej”*, *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, t. 4, z. 2 (7), s. 157-161.

³¹ Por. S. Wyślouch, *Strategia narratora i odbiorcy w powieści ekspresjonistycznej*, „*Twórczość*” 1975, nr 5, s. 103.

niosła druga wojna światowa: „Wiedza o wydarzeniu jest wypadkową setnych przeinaczeń”³². Metoda owa przyjmuje w *Czarnym potoku* postać szkatułkowego cytatu.

Najważniejszym narratorem jest Heindl. Jego nazwisko – niczym podtytuł bądź dedykacja – poprzedza tekst *Czarnego potoku*. Wiadomo o nim niewiele więcej niż o innych postaciach. Wprawdzie niemal zawsze znajduje się w pobliżu wydarzeń, ale zwykle trzyma się na uboczu, pozostaje jakby w cieniu. Fragmenty jego dziejów poznajemy od chwili przystania do grupy Chuny Szai („Nic nikomu o niczym, rozmawiać należy tylko z tym, z kim trzeba, a nie z tym, z kim można” – 181). Pochodzi z mieszanej rodziny, matka była Żydówką. Walczył jako ułan na pograniczu Prus, następnie ukrywał się wraz z matką. Po jej tragicznej śmierci, Heindl długo chorował. Ukrytego w stodole znaleźli partyzanci. Chaim wyleczył chorego. Przyjęty do grupy samoobrony Heindl stał się specjalistą od wywiadu. Został też mimowolnym kronikarzem grupy. Spośród wszystkich postaci *Czarnego potoku* wykazuje najlepszą orientację. Spełnia przede wszystkim dwie podstawowe role: głównego narratora oraz korektora („Heindl odwraca kartki notatnika. Wydobywa z pamięci szczegóły” – 65). On ujednocila większość relacji. Funkcjonują one na zasadzie wiernej pamięci (Henryk Bereza nazywa to magnetofonem pamięci³³). Powstaje wrażenie bezpośredniej relacji, obywatela się bez pośrednika, a co za tym idzie – i bez możliwości zafałszowania. Autentyzm przekazu kolejnych bohaterów-narratorów uzmysławiają wtrącane jakby mimochodem uwagi: „niech ci to stoi w pamięci” (8), „co ci jeszcze chciałem przypomnieć” (9), „przypomnij sobie” (11), „przypomniało mi się” (174), „przyszło mi na pamięć” (178). Narratorzy wyteżają pamięć. Czynią to bardzo intensywnie – od wysiłku „mąci się już w głowie” (186). Zamęt ów ma na celu uwierzytelnienie relacji.

Już pierwsza rozmowa ma charakter informacyjny. Informacja – to podstawowa funkcja dialogu w tym utworze. Obserwujemy dwa sposoby wprowadzania dialogu do relacji aktualnego narratora: przeważnie dialog pojawia się nagle, niespodziewa-

³² L. Buczkowski, *Proza żywa*, „Miesięcznik Literacki” 1983, nr 4, s. 55.

³³ H. Bereza, *Możny powinowaty*, [w:] *Związki naturalne*, Warszawa 1972, s. 139-153.

nie, bywa też anonsowany. Zazwyczaj czytelnik odnosi wrażenie rozmowy toczonyj „obok” bądź też „mimo” mniej aktywnego rozmówcy. Wynika to z nagromadzenia informacji, wywołujących przez ciąg skojarzeń, jakie w danym momencie nasuwają się głównemu rozmówcy. Wszystko to sprawia wrażenie przypadkowości. Dopiero znajomość całego tekstu *Czarnego potoku* wyjaśnia funkcję owych informacji. Dialogi pełne są niedomówień, urywane w pół zdania, niedokończone, przerywane i na nowo podejmowane. Uwarunkowane to jest sposobem życia bohaterów: „rozmowa urywała się zwykle, bo trzeba było myśleć o żarciu, ciepłym kącie i kimaniu, albo nowej ucieczce i walce” (14). Wszechobecność dialogu wymaga kolokwializmów, słów potocznych, prowincjonalizmów. Nawet narracja prowadzona w trzeciej osobie wystylizowana została na słowo mówione. Nie występuje jednak indywidualizacja języka, co wynika po pierwsze z faktu, iż sylwetki pozostają zaledwie zarysowane, po drugie rzecz dzieje się w jednym środowisku, a po trzecie postępowanie takie pozostaje w zgodzie ze strukturą szkatułkowego cytatu.

Trzeba zwrócić uwagę na inwersję składniową, gdyż inwersja to umiejętność wydobywania bądź tonowania znaczeń. Jej zasadniczą funkcją pozostaje – zgodnie z przesłaniem utworu – kształtowanie ekspresji. Inwersja składniowa w *Czarnym potoku* jest dyskretna, niemal niezauważalna, ale skuteczna. Sprawiając wrażenie mimowolnego przedstawienia wyrazów, wzmacnia sugestywność wypowiedzi: „to tylko życie przeszło biednego człowieka” (45), „otarł usta wierzchem dłoni zakrwawionej” (107), „życie pełne golgoty przebrzydłej” (155), „nikt się po wielu nie smuci” (213), „ale zabić ją za te sprawy nie wypada na razie” (226).

Za najważniejszą cechę narracji uznać tu należy reinterpretację poszczególnych faktów, wydarzeń, odczuć.³⁴ Występuje ona ze zróżnicowaną intensywnością. Zdarzenia rzadko bywają zakwestionowane czy też poddane weryfikacji w całości, chodzi raczej o spojrzenie z różnych punktów widzenia, o uszczegółowienie, o dopełnienie realiów. Z reinterpretacją spotykamy się

³⁴ Por. L. Budrecki, *Narrator, iluzjonizm, wieloznaczność*, „Miesięcznik Literacki” 1972, nr 11, s. 36.

już w pierwszym dialogu. Heindl oraz jego rozmówca – ten z ciemności – uzgadniają i konfrontują wypadki sprzed – jak się to dopiero później okaże – roku. Dochodzi do gwałtownej wymiany zdań i ów znamienny ton – ton kłótni i niedowierzania – towarzyszyć już będzie większości rozmów. Jest to prosty skutek okoliczności, w jakich znajdują się bohaterowie *Czarnego potoku*: zagrożeni, tropieni, maltretowani i zabijani, nie dowierzają sobie wzajemnie. Tak wygląda psychologiczne uzasadnienie częstego występowania reinterpretacji, replik, odwołań i uzupełnień. Informacje poddawane są systematycznej kontroli, dochodzi do konfrontacji osób i stanowisk. Ogólna podejrzliwość zmusza do potwierdzania prawdomówności środkami najprostszymi: „powiadam ci, jak jest” (103) „ty się jeszcze przekonasz do mnie” (104), „ja ci udowodnię swoją śmiercią, że ja nie jestem prowokator” (138). Okazuje się bowiem, że u początków działalności grupy Chuny Szai tkwiły przykre doświadczenia: „wieczorem wszyscy z naszej grupy popili się samogonką [...]. Wśród gwaru i uciechy powylażyły takie rzeczy, z których sami nie zdawaliśmy sobie sprawy, ile kto wart. Toteż odeszli na wieki z naszej grupy Piegza i Bambacher, zboczeńcy i prowokatorzy” (192). Założeniem narracji pozostaje więc przekonanie, iż należy sobie „nakorygować wszystko w tych warunkach” (140). Wojna wywołuje tak niewiarygodne wydarzenia, że trudno uwierzyć w ich realność. Dlatego też mnożą się coraz bardziej drobiazgowo relacje. W końcu pojawia się rywalizacja o zakres wiedzy:

- Co wiesz o Ksawerze – pytał pewnej nocy Chaim Szeruckiego [...]
- Ty, człowieku, nie spytuj mnie z rozumu.
- Co to znaczy?
- Wszystko o niej wiesz, a pytasz chyba na wariata.
- Złócisz się, bo nic o niej więcej nie wiesz (189).

I konwencja wiernej pamięci, i cykliczność reinterpretacji domaga się wyeksponowania szczegółu. Szczegół ułatwia czytelnikowi wejście w rzeczywistość przedstawioną utworu literackiego i pozwala na czas lektury głębiej w nią wniknąć. Odbiorca utworu powinien bowiem zapomnieć o warstwie słownej i mieć przed oczyma wyłącznie rzeczywistość przedstawioną, czyli powinien ulec złudzeniu bezpośredniości relacji. Temu przede wszystkim służy postawa narratorów eksponujących wszystko, co tylko znajdzie się w zasięgu wzroku, słuchu, dotyku, powonien-

nia. I czytelnicy tak to odbierają – jako „bezpardonową szczerłość, szczerłość na granicy, zdawałoby się, niemożliwej do udźwignięcia”³⁵.

Trzy pierwsze rozdziały *Czarnego potoku* stanowią rodzaj ekspozycji, są wstępnym – lecz od razu intensywnym – zapoznaniem czytelnika z nastrojem, problematyką i najważniejszymi postaciami. Heindl i jego tajemniczy rozmówca wspominają i ustalają wydarzenia odległe, przeplatając je aktualnościami. Momentem przełomowym jest dla Heindla śmierć dziewczyny, z którą ukrywał się w piecu cegielni („Jeszcze przed zabiciem Tońki wszystko miało swój sens” – 10). Pozostałych dziewiętnaście rozdziałów ułożonych w zasadzie chronologicznie przedstawia zagładę getta, zagładę miasta oraz zagładę okolicznych wiosek. Większość rozdziałów rozpoczyna się od określenia czasu, rzecz jednak w tym, że ów konkretny czasowy okazuje się pozorny, a więc zawodny. Na przykład rozdział siedemnasty rozpoczyna się od słów: „Następnego dnia” (124), ale i tak przecież nie wiadomo, o jaki dzień chodzi. Wewnątrz rozdziałów chronologia nie obowiązuje, przeważa symultaniczny układ epizodów, wyodrębnianych zazwyczaj graficznie (najprostszy sposób zaznaczania równoległości akcji: „tej samej nocy”, „tej nocy” *etc.*). Epizodami rządzi reguła asocjacji. Skojarzenia wywołują albo osoby, o których opowiada narrator, albo osoby wiodące dyskurs. Tak więc rama konstrukcyjna *Czarnego potoku* okazuje się stosunkowo prosta i czytelna. Zasadniczy kłopot w lekturze sprawia daleko posunięte zakwestionowanie autorytetu narratora (spotęgowane jeszcze w utworach późniejszych).

Jakkolwiek podstawą narracji w *Czarnym potoku* jest założenie wiernej pamięci bohaterów-narratorów to przecież Leopold Buczkowski nie idzie wobec pamięci na ustępstwa: znaczenia nie narastają stopniowo, ale ujawniane są jednocześnie. Powoduje to swoiste „sprzężenie zwrotne”, które wymaga, aby czytelnik najpierw ogarnął dzieło w całości, a dopiero później czytając kolejne jego części przypominał sobie cały kontekst. Epizody bowiem warunkują się wzajemnie, wspierają i wyjaśniają. Układają się one w ciąg powiązanych ze sobą sytuacji, jakkolwiek rozszyfro-

³⁵ Z. Żakiewicz, *Dziennik intymny mego NN*, Warszawa 1977, s. 61.

wanie sposobu ich połączenia w funkcjonalną całość przysparza trudności i z tego też powodu celowość tego powiązania bywała niejednokrotnie kwestionowana. Jednak nie fabuła jest tu najważniejsza, ale „bogactwo dialogu i wydarzeń, które nie wynika z układu tych wydarzeń lecz ze sposobu ich przedstawienia”³⁶, bo to jest niekonwencjonalna wartość artystyczna, która do czytelnika *Czarnego potoku* przemówić może najsilniej.

Czarny potok stanowi artystyczną reakcję na świat wrogi i nieprzejrzysty. Najdonioślejszą tego konsekwencją okazuje się negacja takiego świata. Stąd ton katastroficzny i zdecydowanie krytyczny wobec cywilizacyjnych mechanizmów, wobec historii.

³⁶ D. Daiches, *Krytyka powieści – kilka refleksji*, [w:] *Krytyk i jego światy*. Przełożyła A. Kreczmar, Warszawa 1976, s. 144.