

Tadeusz Błażejowski

"Jesteśmy szczątkami tych czasów" : o "Doryckim kruzganku" Leopolda Buczковского

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 45, 163-184

1989

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

„JESTEŚMY SZCZĄTKAMI TYCH CZASÓW”.
O DORYCKIM KRUŻGANCU LEOPOLDA BUCZKOWSKIEGO

Znaczącą pozycję Leopolda Buczkowskiego w literaturze polskiej, Michał Głowiński nazwał go „autorem dwóch wielkich książek, to znaczy «Czarnego potoku» i «Doryckiego krużganka»”¹. To rzeczywiście dwa najbliższe sobie utwory w dorobku Buczkowskiego. Łączy je wiele. Podobieństwo wydarzeń, rozgrywających się w tym samym miejscu – w okolicy Dolinioszczęśnej (w dolinie Ikwy). Tożsamość czasu – początkowych lat drugiej wojny światowej. Wspólnota postaci. I wreszcie – last but not least – bliskość stylu.

Dorycki krużganek to jedyna książka Leopolda Buczkowskiego poprzedzona dedykacją, poświęcona „pamięci moich poległych braci”. Jej zrozumienie wymaga odwołania się do spraw rodzinnych autora. Otóż w 1898 r. Tomasz Buczkowski ożenił się z Anną Zajacówną. Ze związku tego przyszło na świat siedmioro dzieci: Tomasz (1899), Stefan (1903), Leopold (1905), Marian (1910), Wanda (1916), Tadeusz (1919) oraz Zygmunt (1920). Dwaj ostatni ponieśli śmierć z rąk Ukraińców spod znaku UPA. Im to została zadedykowana książka. Wraz z nimi zginął lekarz Chaim Goldenberg, pierwowzór Chaima z *Czarnego potoku* i Medyka z *Doryckiego krużganka*. Śmierć braci pozostała najtraficznym przeżyciem Leopolda Buczkowskiego. Zapewne dlatego jego literacki rozrachunek z wojną stał zrazu pod znakiem ejdotycznych erupcji – zapisywania w sposób niezwykle wyrazisty dokumentarnych obrazów, pozwalających na uchwycenie istoty wojny.

Zamiar ów ujawnia już tytuł utworu, sugerujący paralelę z sytuacją sprzed trzydziestu wieków. Dorowie byli ostatnimi z północnych

¹ *Wyjście na prostą? (Dyskusja o literaturze ostatnich lat)*, „Więź” 1981, nr 7–8, s. 52.

najeźdźców, którzy wtargnęli do Grecji około 1200–1100 p.n.e. i pokonali Achajów dzięki zastosowaniu broni żelaznej. Założyli następnie państwo, w którym ciemieżyli pokonanych². Wprowadzili swój porządek w architekturze, charakteryzujący się dużymi wymiarami kolumn o surowym konturze. Porządek dorycki jest najbardziej monumentalny, a zarazem najprostszy i najsurowszy z trzech porządków greckich. Wcierał on „ideał męskości, czyli jedność siły i uroczystej surowości”³, co uwidoczniło się zwłaszcza w kształcie kolumny. A przecież kształt kolumny „zawiera w załączku historię sztuki całej Europy. Na przykładzie stosowania lub niestosowania kolumny można odczytać stosunek każdej epoki do antycznej tradycji, a równocześnie odczytać ocenę ludzkiej osobowości”⁴. Ta ostatnia, oglądana w tle doryckiej kolumnady, daje wrażenie siły i rygorysty, które to cechy – jako niezmiennie atrybuty wojny – wyeksponowane zostały w sferze znaczeniowej tytułu.

Metaforę tytułową można rozumieć także inaczej. Sformułowana *expressis verbis* pojawia się w tekście utworu dwukrotnie: w znaczeniu architektonicznym podczas rozmowy Zygmunta Seweryńskiego z antykwarem, wkrótce potem zaś jako wymyślna przenośnia. Bo wiem podobnie jak krużganek „łączy ze sobą usytuowane wzdłuż niego pomieszczenia”⁵, tak i poszczególne całości tej prozy połączył motyw brylantu kahału: „Ile razy śledzę ten łańcuch i cofam się myślą do początku, zawsze znajduję ten sam punkt wyjścia. Brylant kahału. Wszystko jak w krużganku”⁶.

Dorycki krużganek nie wywołał takiego rezonansu, jaki stał się udziałem *Czarnego potoku*. I tym razem większość recenzentów okazała się bezradna wobec prozy Leopolda Buczkowskiego, ograniczając się z

² Por. N. G. L. H a m m o n d, *Dzieje Grecji*, Przekład A. Świderkówna, Warszawa 1977, s. 109–118.

³ *Historia sztuki starożytnej*. Praca zbiorowa pod red. A. Czegodajewa. Przekład M. Zagórska, Kraków 1967, s. 237.

⁴ P. M e y e r, *Historia sztuki europejskiej*, t. 2. *Od starożytności do schyłku średniowiecza*, Tłumaczyli F. Buhl i T. Dobrzeński, Warszawa 1973, s. 37.

⁵ W. S z o l g i n i a, *Architektura i budownictwo. Ilustrowana encyklopedia dla wszystkich*, Warszawa 1975, s. 185.

⁶ L. B u c z k o w s k i, *Dorycki krużganek*, Kraków 1977, s. 71–72. Lokalizację kolejnych cytatów z *Doryckiego krużganka* zaznaczam, podając w nawiasie stronę tegoż wydania.

reguły do sygnalizowania treści przy pomocy pojemnych acz stereotypowych formuł w rodzaju „walki człowieka o swą godność i człowieczeństwo”⁷, „maksymalnego obiektywizmu”⁸, „prostego bohaterstwa ludzi, którzy wybrali walkę”⁹, „cierpienia”¹⁰ i „absurdu”¹¹, „rapsodu o zaginionym świecie”¹² czy „odejścia narodu żydowskiego”¹³. Głębiej wniknął w istotę utworu szkic Pawła Hostowca, akcentujący, iż punktem wyjścia całego przedsięwzięcia literackiego Leopolda Buczkowskiego stała się „niemożność zapomnienia” okrucieństwa wojny: „Barbarzyńskim niszczycielom, podpalaczom i mordercom autor przeciwstawia potęgę pamięci i wierności domowi, z którego pozostał tylko klucz”¹⁴. Na rolę pamięci wskazują też Henryk Bereza¹⁵ i Cezary Rowiński¹⁶. Natomiast Jan Błóński zaproponował formułę oskarżenia „całej kultury europejskiej, bo w końcu ona jest w jakiejś mierze winna popełnionych zbrodni wojennych”¹⁷. Stanowisko krytyki literackiej wobec *Doryckiego krużganka* trafnie oddaje następujące wyznanie: „Pisząc o twórczości Buczkowskiego chciałoby się bez końca cytować wyjątki z jego książek, gdyż one najwyraziściej potrafią oddać artyzm i siłę jego prozy, wszystkie cechy talentu, przed którymi krytyk stoi bezradnie ze swoim węzełkiem wyświechtanych słów”¹⁸. Niechaj usprawiedliwi ono obfitość cytatów wykorzystanych w tej pracy.

⁷ Z. Dolecki, *Książka o czasach totalnej śmierci*, „Orka” 1957, nr 25, s. 4.

⁸ L. M. Bartelski, *Z dna*, „Nowe Książki” 1957, nr 20, s. 1224.

⁹ M. Ruszczyk, *Opowieść o śmierci, strachu i walce*, „Walka Młodych” 1958, nr 20, s. 6.

¹⁰ M. Kornasowa, *Opowieści prawdziwe o cierpieniu*, „Słowo Powszechne” 1958, nr 8, s. 6.

¹¹ E. Witwińska, *Kontur absurdalności*, „Kierunki” 1958, nr 19, s. 9.

¹² J. Pieszczechowicz, *Kręgi ciemności*, „Miesięcznik Literacki” 1968, nr 9, s. 56.

¹³ H. Worcell, *Odejście narodu*, „Literatura” 1977, nr 31, s. 11.

¹⁴ P. Hostowiec [J. Stempowski], *Notatki niespiesznego przechodnia. Kaprysy kosmiczne i ich konsekwencje literackie. (Trzy powieści Leopolda Buczkowskiego)*, „Kultura” (Paryż) 1958, nr 4, s. 20.

¹⁵ H. Bereza, *Zagłada*, [w:] *Sztuka czytania*, Warszawa 1966, s. 54.

¹⁶ C. Rowiński, „Czarny potok” i „Dorycki krużganek” Leopolda Buczkowskiego, „Nowa Kultura” 1960, nr 8, s. 3.

¹⁷ J. Błóński, *Ty spiszesz wszystko*, „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 22, s. 4.

¹⁸ B. R – S., *Nad książkami Leopolda Buczkowskiego*, „Życie i Myśl” 1959, nr 7–8, s. 113.

Dorycki kruźganek traktuje się zwykle jako ciąg dalszy *Czarnego potoku*. Pierwsze słowa *Doryckiego kruźganka* – „rano o ósmej wiosną roku czterdziestego trzeciego” (7) – zdawały się potwierdzać słuszność takiego stanowiska, jako że wydarzenia przedstawione w *Czarnym potoku* rozgrywały się nieco wcześniej. Zwraca uwagę maniera pozornie precyzyjnego oznaczania czasu: w tym przypadku dokładnie podanej godzinie towarzyszy jedynie dokładne określenie roku. Dopiero w połowie utworu wyjaśnia się, iż był to „koniec kwietnia” (115). Następuje cofanie się czasu historycznego, w rezultacie czego akcja ostatniego epizodu urywa się dwudziestego czwartego października 1941 r., co wywołało zdumienie części recenzentów, Wandę Leopold zaś sprowokowało do napisania, że *Dorycki kruźganek* jest książką „odrębną problemowo i stylowo” od *Czarnego potoku* (sic!)¹⁹. Określenie czasu historycznego służy wyeksponowaniu tej fazy wojny, w której przewaga najeźdźców zdawała się niekwestionowana i ostateczna. Jednakże kontrola czasu praktycznie nie istnieje (poza oczywistym następstwem dobowym). Zasadniczą motywację zyskuje to w wymianie słów między Leitem i Sewaryńskim:

- Która to może być godzina?
- Pojęcia nie mam [...] Jeszcze do niedawna zegar u Bernardynów bił, ale od miesiąca to i tego nie ma.
- To się wie, że zegara nie ma. To śmiech nawet przyznać się, że nikt z nas nie ma zegarka. Każdy się do nas tuli, żeby to swoje życie jakoś uratować na jakiś czas. Ale każdy już bez zegarka, tylko się zalewa ciężkim płaczem... (101).

Zagubieni w lesie, śmiertelnie znużeni ludzie tracą poczucie czasu: „Człowiek nie wie, jak długo tak siedział. Minuta, godzina” (178). Zwykle więc jest „obojętne jaka pora” (96). Ustawiczne zagrożenie skazuje na życie w ciąglej terażniejszości, w specyficznym „jednoczasie”, określonym już to jako „wieczór wiosenny” (9) czy „wieczór letni” (122), już to precyzowanym z dokładnością do miesiąca: „było to w październiku” (50).

Synonimem wojny staje się niekończące się polowanie ludzi na ludzi. W śmiertelnym starciu prześladowców i prześladowanych zdecydowanie mniej szans mają ci ostatni, już choćby z tego względu, iż kilkuosobową grupę samoobrony tropią trzy bataliony policji. W skład

¹⁹ W. Leopold, *Dorycki kruźganek*, „Twórczość” 1958, nr 5, s. 113.

grupy Leita wchodzi: Zygmunt Seweryński vel Berebenda, Kucimiński i jego brat, Medyk, Szerucki, Algo Safir, Bankajz, Olszański i Ziombra. W okolicy działają także inne grupy – Czaczkiesia i Horowica. Ojciec Leita zginął nad Piawą, gdy syn miał lat pięć. Od czasu ofensywy niemieckiej nad tą włoską rzeką – w czerwcu 1918 r. – Piawa stała się symbolem ciężkich zmagani wojennych i na tej właśnie zasadzie przywoływana bywa w utworach Leopolda Buczkowskiego: „W moich książkach duch Piawy ciągle powraca”²⁰. Przywiązanie pisarza do symboliki Piawy wzięło się zapewne stąd, iż walczył tam jego ojciec²¹.

Wokół grupy Leita narasta atmosfera nieustannej prowokacji. Policja nie poprzestaje na leśnych obławach. Oto na przykład kripo rozpusza wieści, że członkowie grupy zagrabili pieniądze Judenratu przeznaczone na potrzeby szpitala epidemiologicznego. Oto Żyd Bankajz – który był członkiem obozowej orkiestry, rozstrzelanej po wybudowaniu przez więźniów Szosy Południe – został ocalony przez żandarmów pod warunkiem, iż jako agent policji przystanie do grupy Leita. Oto tymczasowy mieszkaniec leśniczówki – Łafkadrej vel Ziarczyński, „sekretny współpracownik policji” (31) – proponuje Medykowi i Kucimińskiemu nawiązanie kontaktu z obsługującym wojskową radiostację Austriakiem, którego podejrzewa o to, że „był w swojej ojczyźnie dobrze płatnym agentem policji” (32) i że będzie go można przekupić żydowskim złotem zdobytym w pobliżu obozu w Sasowie. Oto tajemnicza postać Iki Huzar, fordanserki z „Londona”, którą ukrywa w leśniczówce Łafkadrej. Zakochany do szaleństwa brat Kucimińskiego pozwolił jej uciec i pobiegł za nią do lasu. Za nim pogonił Medyk, aby zastrzelić tę – jak wykrzykiwał – „policyjną kurwę” (34). W tych okolicznościach dochodzi do rozłamu grupy, co słusznie przypisuje się „nieubłaganemu wścibstwu policji” (15). Nie ma bowiem takiego miejsca, „gdzie byś się mógł ukryć przed okiem policji” (22).

Klucząc „przed śmiercią w policyjnej czapce” (160) grupa Leita, do której należą zmieniający się ustawicznie narratorzy, określa swe położenie jako „straszłą pielgrzymkę po świecie, której notatnik

²⁰ L. B u c z k o w s k i, *Proza żywa*, „Miesięcznik Literacki” 1983, nr 3, s. 65.

²¹ Leopold Buczkowski mówił o tym w Magazynie Literackim „Pegaza” (emitowanym 7 X 1985 r. w I programie TVP).

zapełniłby całe tomy, a spotkane zawilości nie dawały żadnej nadziei, pomieszane ponad wyraz wszelki” (46). O stanie psychicznym tych ludzi świadczy bolesne pytanie: „Dokąd ta droga nas zaprowadzi? Czy dalej w mrok?” (18). „Droga” należy do najważniejszych słów-kluczy tego utworu i występuje w różnych sytuacjach, ale zawsze w podobnej tonacji: „Przed nami rozłóg nie wypróbowany, prawie przechodzący granicę wyobraźni. Droga była tylko obłokiem, mogącym nas pochłonać” (38); „w deszczu jesiennym wszystkie drogi i wszystkie pola namokły i droga bez końca” (147); „pośród drogi, na tle szarej przestrzeni, wyglądamy jak diabły wiedzione przez wiedźmy” (168). A kiedy napięcie potęguje się towarzyszy mu przekleństwo: „Bodajby wreszcie przepadła taka droga!” (148). Ucieczka przed policją nazwana zostaje wyprawą na górę Monsalwat. W porównaniu tym chodzi nie tylko o tajemniczość i niedostępność owej dzikiej góry, lecz również o znajdujący się na niej talizman oznaczający w tym przypadku – ocalenie. Legendy o św. Graalu przedstawiały go różnie: jako kamień, półmisek, kielich albo puchar. Jedna z wersji głosiła, iż wyróżniony został z wielkiego szmaragdu²². Mielibyśmy więc do czynienia z kamieniem szlachetnym, stanowiącym niejako uzupełnienie motywu brylantu kahału. Zmęczeni do granic wytrzymałości uciekinierzy traktują Monsalwat jako miejsce, w którym nie ma głodu, chorób, starości, ani – co najważniejsze – śmierci. Tak przejawia się typowy dla tej prozy kontrast rzeczywistości i marzenia.

Najdramatyczniejszym z przedsięwzięć grupy Leita staje się poszukiwanie kontaktu z radiotelegrafistą usytuowanym na zamku w Bekieszy. Człowiek ów – to ostatnia nadzieja na powiadomienie świata o przemocy i zbrodni, jaka się właśnie dokonuje. Trudno wyrokować, czy partyzanci spodziewają się uzyskać w ten sposób jakąś pomoc; raczej nie – chodzi zapewne o to, by nie zginąć bezimiennie. Do nawiązania kontaktu jednak nie dochodzi i w świat nie popłynie żaden sygnał. Grupa Leita znajduje się ostatecznie w sytuacji bez wyjścia: „drogi dalej nie ma” (210). W *Czarnym potoku* nie padło – o dziwo – ni razu sformułowanie „czarna droga”. Spotykamy je dopiero w *Doryckim krążganku*, w którym też dominuje jedna tylko tonacja barw,

²² Por. W. K o p a l i ń s k i, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 335.

wywołująca nastrój grozy i przerażenia. Wszystko wokół jest ciemne, ponure, złowrogie, „wszystko w nocnej drzemce” (182). Bohaterowie *Doryckiego krużganka*, „izolowani od świata, otoczeni ciemnościami” (20), bezgranicznie cierpią: – „Mrok nocy zespolił się z mrokiem mego bólu” (57) – uskarża się Leit. Mroczny nastrój sprzyja ujawnianiu się negatywnych postaw moralnych również wśród leśnych ludzi: – „Dlaczego ty w nocy jesteś taki niegodziwy?” (60) – pyta Berebenda Czaczkiesa. Nade wszystko jednak noc symbolizuje irracjonalność świata. – „Nie do pojęcia jest taka noc” (146) – stwierdza Leit, wyrażając istotną przesłankę interpretacyjną utworu.

Nie tylko świat zewnętrzny pozostaje niezrozumiały. Ciemne jest również wewnątrz człowieka, co zaświadcza między innymi pospiesznie dokonana wiwisekcja: „Ze wszystkich moich udręczeń najokropniejsze było to, że [...] odczuwałem w sobie wpływ ciemnej mocy, która ze straszną siłą zakradła się w moje serce” (14). Nie dziwi zatem, iż długie rozmowy dotyczą przeważnie zdarzeń, które „zawierają coś niezwyklego, coś tajemniczego” (106). Człowiek przechodzi przez życie „po omacku” (45), jakby kroczył po nieznanym i grząskim gruncie. Algo Safir – umysł przenikliwy – zwykł mawiać, że każdy człowiek „ma dla siebie swoją miarkę przeżyć, które mu są od kołyski przeznaczone. Ale są przeżycia, które przenoszą zwykłą miarę – są ciosem i powalają na ziemię” (177). O takich właśnie przeżyciach czytamy w *Doryckim krużganku* i obserwujemy ich eskalację, bowiem „jakaś diabelska ręka [...] stawia nową groźbę, coraz straszliwszą” (8). Jakby dla potwierdzenia jeden z bohaterów interesuje się twórczością Zachariasza Wernera, dramaturga niemieckiego, który napisaną w 1810 r. tragedią pt. *24 lutego* zapoczątkował w literaturze niemieckiej modę na tzw. tragedię przeznaczenia²³. Siła przeznaczenia uzmysłowiona zostaje w prozie Leopolda Buczkowskiego na różne sposoby: poprzez sentencje, wspomnienia ludzi w podeszłym wieku, zainteresowania literackie i filozoficzne bohaterów, przede wszystkim jednak wskutek bezpośrednich doświadczeń. To one upoważniają do konkluzji, iż „człowiek jest ślepy, chociaż się jemu wydaje, że każdą sprawę przemyślał na wylot” (103). Wniosek zaś ostateczny potwierdzony zostaje majestatem dosto-

²³ Tragiczne przeznaczenie „zależy zwykle w tego rodzaju sztukach od narzędzi zbrodni, pewnej daty, miejsca czy przekleństwa”. M. Sz y r o c k i, *Historia literatury niemieckiej. Zarys*, Wrocław 1963, s. 211.

jeństwa Eliasza Chajesa: „Świat jest bezmyślnym niebezpieczeństwem, to jest ślepa siła, która czai się, żeby zdeptać, spalić, zniszczyć” (94). W tym kontekście przejmująco brzmią słowa Medyka (Chaima), najmądrzejszego i najczulszego moralnie spośród bohaterów *Czarnego potoku i Doryckiego krążanka*, tak określającego kolosalny wysiłek własny i tych współtowarzyszy niedoli, którzy w warunkach wojennych pragną ocalić resztki człowieczeństwa i zachować postawę etyczną: „Jesteśmy szczątkami tych czasów” (22). Absolutnym przesłaniem swego pisarstwa nazwał Leopold Buczkowski zafascynowanie nagłym ujawnianiem się humanistycznych wartości „wskroś tego strzelania, wskroś śmierci”²⁴.

Z chaosu wyobrażeń – podczas ostrzału – wyłania się oblana księżycową poświatą postać młodziutkiej dziewczyny w nieskazitelnej bieli: uosobienie śmierci. Podczas gdy narrator lekko walczy ze zjawą – giną jego towarzysze. Wizja służy zatem uwzniośleniu śmierci w leśnym błocie. Temu samemu celowi służy zwięzła mitologiczna aluzja: „Nić się już sprzędła” (16). Autor *Doryckiego krążanka* chętnie odwołuje się do mitologii greckiej, eksponując boginie personifikujące los – Mojry („kółko prządki warczało skrzętnie, aż mróz przejmował do szpiku kości” – 12). W wersji homeryckiej istniała jedna tylko Mojra, która była uosobieniem złego losu, „nieszczęścia i śmierci, nieuchronnie przeznaczonych każdemu człowiekowi. Od czasów Hezjoda przyjęto powszechnie, że istnieją trzy Mojry: Kloto, Lachezis i Atropos. Pierwsza z nich przędzie nić ludzkiego żywota, druga rozwija ją i jest odpowiedzialna za wszystko, co zdarza się w życiu człowieka, natomiast bezlitosna Atropos wyznacza kres życia każdego z ludzi i kiedy nadchodzi czas, przecina nić swymi nożycami”²⁵. O odrębności stanowiska Leopolda Buczkowskiego świadczyć może okoliczność, iż zamiast wrzeczona umieszcza w mitologicznym kołowrotku żywe serce człowieka skazanego przez los na śmierć. Szokującą wymowę tej wizji pogłębia fakt, że pojawia się ona w wyobraźni jednego z uczestników grupy samoobrony, poszukującego wytchnienia we wnętrzu grobowca. Panuje noc, więc tylko za pomocą palców odczytać można wyrzeźbioną

²⁴ *Mam inne widzenie świata... Spotkanie z Leopoldem Buczkowskim*. Zanotował R. Pietrzak, „Trybuna Ludu” 1983, nr 54, s. 5.

²⁵ M. Pietrzykowski, *Mitologia starożytnej Grecji*, Warszawa 1983, s. 159.

w grobowcu sentencję chwalać Feba-Apollina. Z licznych przedmiotów mitologicznego bóstwa istotny w tym przypadku okazuje się dar przepowiadania, jakiego udzielił Apollo Pytii delfickiej oraz wieszczkom. W grobowcu wieszczki Medyk, ale z jego słów nic szczególnego nie wynika. Zapada więc milczenie, przerywane odgłosami karabinów maszynowych. Teraz one stanowią wyrocznie.

W blasku policyjnej rakiety leśne mokradła przybierają wygląd „szkarłatnej galarety” (16), co kojarzy się uciekinierom z błotnistym, porośniętym trzcinaż Acheronem – podziemną rzeką, przez którą Charon przewoził dusze zmarłych. Dopływem Acheronu był lodowaty Kocytos – rzeka jęków. Dopiero wypicie wody ze źródła Lete przynosiło duszom zmarłych ukojenie w postaci zapomnienia²⁶. Bohaterem *Doryckiego krążanka* nie jest ono dane. Śmiertelnie zmęczony człowiek nie może nawet zaznać pokrzepiającego snu. Prześladują go w malignie „twarde oczy policjantów i słone uśmiešky pomocników kripo” (17). Sens owej sceny jest jednoznaczny: znikąd ratunku. W miarę rozwoju narracji tragizm położenia pogłębia się. Następuje „tartarusowa noc” (46). Tartar – To „straszliwa otchłań pod królestwem Hadesa, tak oddalona od reszty świata zmarłych jak ziemia jest oddalona od nieba. Było to miejsce gdzie Syzyf bez przerwy toczył swój kamień, Tantal cierpiał głód i pragnienie, Iksjon obracał się na płonącym kole, a Danaidy nieustannie nosiły wodę w naczyniach o dziurawych dnach”²⁷. Aluzja do podziemnego świata cieni uzasadniona jest o tyle, że uciekinierzy oddzieleni zostali przez policyjny kordon od żyjących i znajdują się w sytuacji „okropnego, przewlekłego konania”. Stan ów jeden z bohaterów wyraża *expressis verbis*: „Jesteśmy już samotni na łowach. Dopiero co pełni ochoty do życia, ale uczucie śmierci stopniuje się w nas aż do przerażającej pewności. Tak” (48). Potwierdzenie czyni sytuację jeszcze bardziej przerażającą.

Odniesień do mitologii znajdujemy tu więcej – przywołana zostaje stajnia Augiasza; Ziemia – Matka Rodzicielka; przywołany zostaje stuoki Argos, który dniem i nocą mógł widzieć wszystko; a także Zeus, wcielający się w różne postaci dla osiągnięcia swych celów. Jednak najbardziej wymowna aluzja dotyczy losu, jaki spotkał synów Cydypy:

²⁶ Tamże, s. 60.

²⁷ Tamże.

Gdy pewnego razu Cydyppa, kapłanka Junony, miała w rydwanie jechać do świątyni, a wołów nie było pod ręką, w ich miejsce zaprzęgli się jej dwaj synowie, Biton i Kleobis, i zawieźli ją do świątyni bardzo odległej. Wzruszona synowską miłością Cydyppa uprosiła Junonę, by na nich zesłać raczyła największe dobro, jakie śmiertelnika spotkać może. Cydyppa, gdy wyszła ze świątyni, ujrzała synów w objęciu, uśpionych na wieczne czasy (200).

Znaczenie tego mitu sprowadza się do uznania bezbolesnej śmierci we śnie za największe dobro, jakie spotkać może człowieka. Wydarzenia przedstawione w *Doryckim krużganku* identyfikują się z taką właśnie hierarchią wartości.

W ich tle dokonuje się zagłada żydowskiego miasteczka. Większość bohaterów stanowią więc Żydzi. Oglądamy ich w męczącym rytmie ucieczki. Za całość charakterystyki wystarczyć musi wyraz twarzy. Obserwujemy „surowe, bezlitosne twarze” (57). Człowieka charakteryzują wyłącznie oczy bądź wargi. Napięcie wewnętrzne znajduje doraźny wyraz zewnętrzny, ujawniając zresztą nie tyle właściwości osobnicze bohaterów, co stan trwałego przygnębienia o zmieniającym się natężeniu: „ileż to myśli się kryje w barwie oka: szkarłaty i popieliska, pociągi i wstręty, ocena rozumu i talentu, temperamentu i serca” (47). Opis warg czy ust wywołuje jeszcze wyraźniejszą ekspresję: „oszałałe wargi w zmierzwionych zarostach” (50), „otwarte usta były czarne i spękane” (51), „wargi jego były suche i opuchłe do obrzydliwości” (79), „gorycz i troska na sinych wargach” (136) etc. Zdecydowanie wyróżnia się Algo Safir – sztukmistrz, iluzjonista, hipnotyzer. Znika on i pojawia się niespodziewanie niczym wieść o brylancie kahału (zawarta w nazwisku aluzja do cennego kamienia zdaje się sugerować taką paralelę). Realistyczne podejście do życia przeplata się u niego z nastrojem mistycznym – skłonnością do zaklęć i wróżb. Ale i magiczne podejście do rzeczywistości nie oddala nieszczęścia, nie chroni przed przeznaczeniem. Edukację odbył Algo Safir u słynnego maga; przebiegała ona pod hasłem: „Jeżeli nie zakosztujesz bólu – bezecny będziesz” (175). Szlachetny sens owej dewizy nabiera w warunkach wojennej eksterminacji złowieszczą odmiennego znaczenia, znika jego ochronne i kompensacyjne oddziaływanie.

Typowe dla mentalności żydowskich bohaterów *Doryckiego krużganka* pozostaje interpretowanie sensu aktualnych wydarzeń przez zastosowanie tekstów biblijnych bądź talmudycznych. Krytykując chciwość i egoistyczne nastawienie niektórych współplemieńców Leit

udziela im reprimendy słowami Talmudu: „Kto zaniedbuje naukę i mówi: jak piękne jest drzewo, jak piękne jest pole, ten ściąga na siebie niebezpieczeństwo!” (53)²⁸. Przypomina w ten sposób o mądrości Tory, z której wynika, iż wszystko pochodzi od Boga i doń należy. Prawdziwa mądrość to umiejętność pohamowania języka, a nawet milczenie całkowite. Hasło: „Gdzie dużo słów tam nie brakuje grzechu” (53) wywodzi się z tradycji talmudycznej i kojarzy z sentencją Szimona, syna rabbana Gamaliela: „Przez całe życie wychowywałem się wśród mędrców, a nie znalazłem dla człowieka nic lepszego od milczenia. Kto pomnaża słowa, ten sprowadza grzech” (Awot 3, 7)²⁹. Aforystyczna zwięzłość oraz praktyczne przesłanie płynące z wielowiekowego doświadczenia narodu żydowskiego ułatwiają wydobycie zasadniczego sensu sentencji – moralnego wsparcia współbraci w niedoli.

Motyw brylantu kahału nawiązuje do tej odmiany żydowskiej tradycji, którą określa się hebrajskim słowem hagada (pouczenie, opowieść). Tworzy ona swoisty obrazowy traktat, dążąc do zwięzłego zilustrowania norm moralnych. Z opowieści o brylancie kahału płynie przesłanie, iż wszelka pogoń za dobrami materialnymi zakończyć się musi fiaskiem, a nawet śmiercią, gdyż na ziemi śmierć jest mocniejsza od wszystkiego:

Wiele jest rzeczy na świecie:
 żelazo – ale stopić je może ogień,
 ogień – ale ugasić go może woda,
 woda – ale wchłonąć ją mogą chmury,
 chmury – ale rozwiać je może wiatr,
 wiatr – ale zatrzymać go może ciało,
 ciało – ale obala je strach,
 strach – ale przegnać go może wino,
 wino – ale jego działanie przepędza sen,
 sen – ale nie ma nic mocniejszego od snu śmierci³⁰.

Sens tej łańcuszkowej wyliczanki – klasycznej hagady – wyraźnie współgra z wymową *Doryckiego krużganka*.

W końcu pojawia się biblijny ton profetyczny. Wyraża on przekonanie, iż dotychczasowe zagrożenie minie i rozpocznie się zbawcze

²⁸ Por. *Sentencje Ojców (Pirkej Awot)*. Przełożył z języka hebrajskiego M. Friedman, „Literatura na Świecie” 1987, nr 4, s. 12.

²⁹ Tamże, s. 5.

³⁰ Cyt. za: A. K a m i e ń s k a, *Posłowie do wyboru Mądrości Talmudu*, tamże, s. 156.

działanie opatrności. Jak twierdzi znawca Starego Testamentu – „w tym właśnie tkwiła tajemnica orędzia prorockiego i na tym zasadzała się wręcz przerażająca siła jego eksplozji”³¹, że ukazywało ono nową, diametralnie odmienną perspektywę. Wizja przyszłości, jaką spotykamy w *Doryckim krążanku*, jakkolwiek sformułowana w sposób nie budzący wątpliwości, pozostaje – zgodnie z tradycją – niezupełnie jasna. Enigmatyczny obraz posiada przecież większą siłę oddziaływania niż wypowiedź w pełni klarowna: „gdy piękność zstąpi i wszelką piękność przemienią w nieznaną, gdy światłość zstąpi i wszystko, co jest cieniem, rozproszy; gdy żywot zstąpi i wszystko, co jest śmiercią, wytraci, i co było umarłe w Duchu, do życia zbudzi” (201). Rola, jaką powyższe słowa odgrywają w utworze Leopolda Buczkowskiego upoważnia do porównania ich ze znaczeniem *Księgi pocieszenia* w prorocत्वach Jeremiasza, nazwanej kulminacyjnym punktem Starego Testamentu³². W quasi-proroctwie wyrażonym szeptem przez jednego z członków grupy Leita w ponurą jesienną noc 1941 r. tkwi bowiem wiara w odmianę nie tylko położenia jednostkowego, ale również przekonanie, że przeminą cierpienia, jakie stały się udziałem ludzkości. Jak wiadomo pozornie bezskuteczna misja proroka Jeremiasza umożliwiła Judejczykom przetrwanie ciężkiej niewoli. „Wielkość tego człowieka i wspaniałość jego wiary sprawiły – powiada inny komentator Starego Testamentu – że właśnie w najtragiczniejszej chwili swego życia głosił swe optymistyczne wyrocznie”³³. Przeciwwstawienie się zagrożeniu, zwątpieniu i beznadziejności – oto przesłanie kilku zdań wypowiedzianych nie w ekstazie, lecz w stanie krańcowego wyczerpania. Prognoza przyszłości nie wykazuje tu znamion bezpośrednio religijnych. Nie ma mowy o Bogu, jedynie przywołane zostają atrybuty mocy transcendentnej, zdolne zniszczyć bezwzględne prawa wojny i śmierci. Oczekiwanie na interwencję nadprzyrodzoną jest całkowicie zrozumiałe w kategoriach psychologicznych – nadaje ono pozytywną wartość niezasażonemu cierpieniu i mobilizuje do postawy heroicznej w oczekiwaniu gruntowej zmiany. W przeciwnym razie grozi ludzkości

³¹ G. von R a d, *Teologia Starego Testamentu*. Przełożył B. Widła, Warszawa 1986, s. 110.

³² Por. *Stary Testament. Historia zbawienia*, Paryż 1983, s. 363.

³³ W. J. H a r r i n g t o n, *Klucz do Biblii*. Przedmową opatrzył R. de Vaux OP. Przełożył J. Marzecki, Warszawa 1984, s. 260.

apokalipsa. Jako jej zapowiedź potraktować trzeba zamykający utwór obraz intensywnie czerwieniejącej jutrzenki. Wykazuje ona zbieżność z symboliką objawienia św. Jana, gdzie podczas otwierania siedmiu pieczęci ujawniają się kolejno krwawe i ogniste znaki wojny i towarzyszących jej plag, np. „ogień i błyskawice” (Ap 8, 5), „ogień i krew” (Ap 8, 6), „wielka gwiazda płonąca jak pochodnia” (Ap 8, 10). Kolor horyzontu, o jakim mówi ostatnie zdanie *Doryckiego krużganka*, wyraża apokaliptyczną przestrożę: „Biada, biada, biada mieszkańcom ziemi” (Ap 8, 13).

Problem żydowskiej odrębności „męczy i przykuwa” (68) uwagę najwyższego rangą Niemca w *Doryckim krużganku* – majora Osnabricka. Pragnie on utrwalić „głos starego zegara i skrzypienie starych desek w chederze” (70). Nakręcając film o tym wszystkim, co zostało „przysypane prochem i popiołem” (70) major usiłuje przeciwstawić się niszczycielskiej sile wojny. Jednocześnie towarzyszący jej gwałt identyfikuje z prawem. To człowiek pełen sprzeczności. Określając siebie – z bolesną autoironią – okrutnym słowem „der Massenmörder” (81) usprawiedliwia własną rolę w wojennej machinie, stawia się w sytuacji człowieka szantażowanego „setkami oczu” (82) pracowników kontrywiadu, którzy urastają do miana głównych rzeczników wojny. Zdaniem majora wojna stanowi wytwór cywilizacji, która wpędziła Europę w śmiertelną chorobę. Szczególne zasługi w tym zakresie przypisać należy Niemcom. W rozmowie z Feliksem Westem³⁴ – głównym swym interlokutorem i zarazem oponentem, uosobieniem mądrości życiowej z racji wieku i mądrości książkowej z racji zawodu – major tak rzecz ujmuje: „Niemcy zabijają za karę. Nic się na to nie poradzi. Cynicznie przekreśliśmy fundamentalne prawa człowieka i obywatela. Guillotin... guillotini...” (80). Przeznaczeniem ludów Europy jest wzajemna rzeź. – „Jakaś diabelska ręka – wyznaje major Osnabrick – stawia mi noc w noc nowe obrazy straszliwe” (81), z

³⁴ Feliks West (1846–1946) – znany księgarz i wydawca. Przez dziesięciolecia prowadził własną firmę w Brodach (gdzie przebywał do marca 1944 r.). Zob. D. A. K u ś, *pamiętnik księgarza z Brodów – Feliksa Westa (1846–1946)*, „Roczniki Biblioteczne” XV (1971), z. 1–2, s. 237–348; S. S i e r o t w i ń s k i, *Feliks West, [w:] Słownik Pracowników Książki Polskiej*, Warszawa – Łódź 1972, s. 945–946. Występująca w *Doryckim krużganku* postać jest jedynie na nim wzorowana, o czym świadczy m. in. zmieniona data urodzenia („urodzony w roku pięćdziesiątym pierwszym” – 109).

których wynika, że istota cywilizacji europejskiej sprowadza się do doskonalenia wojennego kunsztu. Wskazując na rewolwer powiada: – „To dokonuje ocen moralnych” (117). Nawiązuje w ten sposób do osławionych słów, które w dramacie *Schlageter* Hannsa Johsta (1933), sztandarowego pisarza hitlerowskiego, wypowiada Friedrich Tiedemann, zabijaka i bandzior: „Wenn ich Kultur höre [...] entsichere ich meinen Browning. (Gdy słyszę słowo kultura [...] odbezpieczam mój browning)”³⁵. Zawarty w nich demagogiczny skrót myślowy, brutalnie podważający sens cywilizacji, nie wymaga komentarza.

Paralelnie do motywu brylantu kahału rozwija się motyw zabójstwa komendanta ukraińskiej policji pomocniczej, Wenantego Prunia. Opisem jego pogrzebu rozpoczyna się narracja *Doryckiego krużganka*. Wbrew jednak stwierdzeniu pierwszego narratora: „Wiadomo, że to nic wielkiego – komendant nie żyje. To tylko to, nic więcej” (7) kwestia ta powraca systematycznie. Do końcowej kropki czytelnik nie dowie się jednak, kto w istocie zabił komendanta. Ujawnione poszlaki sugerują rozmaite możliwości: mógł tego dokonać ktoś z grupy Leita (albo innej grupy), sprawcą mógł być któryś z więźniów pracujących przy budowie Szosy Południe, mogła to być też prowokacja niemieckiego kontrwywiadu (jak w przypadku zabójstwa włoskiego dezertera). Zagadka nie zostanie rozwiązana, ale nie to jest najważniejsze, kto pozbawił życia okrutnego policjanta – istotniejsza staje się okoliczność, iż w pełni na to zasłużył. Różne były powody, żeby go zgładzić. Major Osnabrick podejrzewa, że skradł on ważne raporty; policjanci nie lubią go, ponieważ nie chce się dzielić zagrabioną biżuterią żydowską i złotem; partyzanci pragną wymierzyć mu sprawiedliwość za zabijanie z premedytacją żydowskich dzieci; gestapo projektuje zastrzelenie komendanta, aby stworzyć okazję do wzmożenia terroru. Człowiek, który pierwszy przyniósł wiadomość o śmierci komendanta zapytany o sprawcę „wypowiadał pojedyncze tylko sylaby, resztę połykał zachłystując się śliną” (15), co zapowiada nierozwiązywalność sprawy. Pozostawienie jej w mroku tajemnicy stanowi swego rodzaju potwierdzenie zagadkowości ludzkiego bytu, wobec której nawet połączone siły policyjne pozostają bezradne (a ma to swoją wymowę w kontekście ujawnionej przez Leopolda Buczkowskiego obsesji policji i policyjności).

³⁵ H. Orłowski, *Literatura w III Rzeszy*, Poznań 1975, s. 340.

Dyskusje o możliwych sposobach zglądzenia oprawcy zdają się nie mieć końca. Wywierają wpływ na sen Berebendy, w którym policja oskarża go o zabójstwo komendanta. Sen jakby staje się jawą – wkrótce bowiem Berebenda informuje matkę o zabiciu komendanta w stajni Karawana. Berebenda niezwykle mocno przeżywa swój udział w tej sprawie: „tak brzydko jak ta stajnia nie przedstawia się nic chyba na świecie” (49). Wstrząs moralny, jakiego doznał, uczestnicząc w wykonaniu wyroku, zmusza do precyzyjnego wartościowania. Pełniąc nocną wartę, rozważa tedy sytuację po raz kolejny. Udział swój traktuje jako „ubliżenie ludzkiej godności” (48), ponieważ nienawidzi „podstępnego postępowania” (34), zarazem zaś zdaje sobie sprawę z konieczności wyeliminowania komendanta. Wskutek niemożności rozwikłania moralnego dylematu zbliża się ku nihilizmowi, staje się „bliski wyparcia się wszystkiego: precz, cienie nadziei, nie będę dłużej latał za wami, nie będę w nas wierzył, wszystko mi jedno, wszystko równie małego znaczenia. Bo i tak pierwszy, przedwstępny akt moralny unicestwienia samego siebie dokonał się szczęśliwie przedwczoraj na progu stajni” (50). Zawarta w ostatnim zdaniu ironia zdaje się jednak dowodzić, że znękanie wojennymi doznaniem człowiek nie zatracił poczucia moralności.

Przesłuchiwany w związku z zabójstwem komendanta Eliasza Chajes (posiadacz pamiętnika Łobojki³⁶) opowiada – co z kolei relacjonuje partyzantom stary Cukier, pełniący podczas przesłuchania funkcję tłumacza – iż matka Zytli Pelepon, Eliza, to dawna właścicielka „Londona”: karczmy, która „nigdy nie była spokojna” (78). Opowieść ta przenosi czytelnika do wydarzeń roku 1862, kiedy pod „London” zajechał teatr. Jego pierwszym amantem był Henig³⁷.

³⁶ Konstanty Łobojko (1834–1904), aktor i dyrektor zespołów objazdowych. W 1861 r. zorganizował w Bochni teatr, w którym zadebiutowała Helena Modrzejewska. Zachęcony powodzeniem zespół Łobojki udał się w objazd Galicji. W Brodach przebywał od 20 VIII do 17 IX 1862 r., to jest do czasu pożaru miasta. Por. J. G o t, *Prowincjonalna Modrzejewska*, „Pamiętnik Teatralny” 1959, z. 4, s. 501; *Polski słownik biograficzny*, t. XVIII – 1, z. 76, Wrocław 1973, s. 376–377; *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, Warszawa 1973, s. 398–399; K. Ł o b o j k o, *Z pamiętnika [w:] Wspomnienia aktorów (1800–1925)*, t. 1. Opracowanie S. Dąbrowskiego i R. Górskiego, Warszawa 1963, s. 327–329.

³⁷ Edward Hennig (1821–1874) – aktor, reżyser. W 1862 r. występował w zespole Łobojki w Brodach. Podana w *Doryckim kruzganku* informacja, że „Henig całe życie był

„Mówiło się” (97), że Zytla to córka Heniga. Ika Huzar jest wnuczką Zytli. Ostatnio Ika Huzar udzielała lekcji muzyki dzieciom burmistrza Balceski. Według opinii majora, Ika jest narzeczoną Berebendy, o którego znów względu stara się żona burmistrza uwodzona przez Safira. Krąg się zamyka. W powtarzających się wersjach wydarzeń uczestniczą te same postaci.

Najwięcej wersji dotyczy brylantu kahału. Wraz z postępem narracji wieść o brylancie „wzbiera jak ciasto na drożdżach” (52). Dopiero stary kowal wyjaśnia, że brylant jest fałszywy. Przed siedemdziesięcioma laty Bernstein ofiarował brylant kahałowi na budowę sierocińca. Brylant jednakże został skradziony – pozostała legenda. Jej żywotność wynika stąd, że niemal wszyscy traktują brylant kahału jako kamień magiczny, którego posiadanie może odmienić los: „Brylant, w którego istnienie nigdy naprawdę nie wierzyli, nagle zaczął się stawać prawdą” (53). W końcu zainteresowała się nim policja i Sonderdienst. Ustalono, że stare wiedeńskie i krakowskie kroniki policyjne zawierają informację, iż brylant stanowił niezwykle dzieło sztuki. Major Osnabrick zna nawet jego masę: jedenaście i pół karata. Nic tedy dziwnego, że brylant staje się „idée fixe policji” (52). Policjanci podejrzewają ukrywającego się wraz z dzieckiem w lesie szocheta, że ukrył on brylant w bekieszy. Błądzący po lesie człowiek z dzieckiem – to przecież Buchsbaum z *Czarnego potoku*³⁸. Tak wygląda zarys motywu brylantu kahału scalony z licznych fragmentów. Smętnym jego dopełnieniem staje się opłata za ukrycie na strychu leśniczówki żydowskiego dziecka – uiszczona w brylantach.

Im więcej wersji – tym łatwiej utwierdzić się w przekonaniu o niezrozumiałości świata. I odwrotnie – wzrasta szansa jego zrozumienia. Zakrawa to na paradoks, ale przecież jedno z najważniejszych w *Doryckim krużganku* i w całym pisarstwie Leopolda Buczkowskiego zdań głosi: „W paradoksie jest cała prawda” (47). I jego bohaterowie

kawalerem” (97) oraz rzekoma śmierć Heniga w Brodach nie znajdują potwierdzenia w jego życiorysie. Por. *Słownik biograficzny teatr...*, s. 226.

³⁸ Leopold Buczkowski nosił się z zamiarem uzupełnienia *Czarnego potoku* i *Doryckiego krużganka* powieścią *Ruda bekiesza* i nadania całości tytułu *Brylant kahału*. Por. *U autorów PAX-u. Pisarz, którego trzeba zaproponować zagranicy*. Rozmawiała H. K. [H. Kirchner?], „Słowo Powszechne” 1957. nr 202, s. 4.

trudzą się, żeby „pozorami zgodzić ze sobą odległe od siebie formy bytowania” (137). Nasilenie odmiennych wersji określonych sytuacji stanowi o żywiłości stylu Leopolda Buczkowskiego. Skłonność do treściowego „zagęszczania” okazuje się stałą manierą. I nie chodzi tu o cieniowanie znaczeń, lecz o intensyfikację towarzyszących lekturze emocji. Powtórzenie, zwłaszcza zaś powtórzenie zmodyfikowane, pozostaje przecież jednym z najskuteczniejszych sposobów kształtowania ekspresji.

Służy temu również zmiana stylu. Opisując poczynania Niemców w zdobytym miasteczku, Buczkowski przechodzi nieoczekiwanie na styl urzędowo-kancelaryjny. Wykorzystuje formy nieosobowe, posługuje się stosowną terminologią. Naślądując pismo urzędowe, ujmuje treść w formie punktów, co zapewnić ma tekstowi przejrzystość, natychmiast zresztą zniweczoną zupełnie przypadkowymi wyliczeniami zrabowanych przez okupanta rzeczy. Posługując się pseudogotowymi formułami obnaża pisarz wojskową biurokrację, wykpiwa niemiecką pedanterię. Dokonuje pastiszu. Szablonowi protokołu przeciwstawia zaskakującą różnorodność ujawnionych przedmiotów i podmiotów oraz wielce oryginalną kolejność. Przede wszystkim jednak policyjna księga rachunkowa, zawierająca spis wszelkiego rodzaju łupów zdobytych w niewielkim kresowym mieście, staje się jedynym dokumentem jego zagłady.

W sytuacji zagłady dominują wrażenia nadnaturalne. Zbliżone do halucynacji współtworzą nastrój niesamowitości i horroru. Taki właśnie jest naturalny sposób ekspresjonistycznego postrzegania rzeczywistości. Bezsilność wobec rzeczywistości powoduje, iż ludzki jej wymiar ulega pomniejszeniu, wzmożony zaś wyraz zyskuje to, co demoniczne, nadprzyrodzone, przytłaczające. Bohaterom *Doryckiego krążanka* bez przerwy narzucają się wrażenia urojone, potęgujące przerażenie. W odróżnieniu od *Czarnego potoku* w miejsce krzyku pojawia się szepc, czasem jęk. Zmęczeni ludzie rezygnują z ostrości wyrazu. Twierdzą, że „zawsze tkwi jakiś ukryty sens w złych słowach, napomknienie o złem, które się zdarzyło lub które ma się zdarzyć. Klątwa nic dobrego nie przepowiada. Okna zamykają się na sam dźwięk klątwy” (57). Zamiast wulgaryzmów spotykamy więc omówienia w rodzaju: „usta, które tak gładko mówiły, zaczynają przeklinać” (60), „ktoś brzydko mówił” (121), „wypluł na świat jakieś brzydkie słowo” (193). Buczkowski uzyskuje w

ten sposób zamierzony efekt emocjonalny, jakkolwiek ton uczuciowy nie dominuje tu nad znaczeniem. Pisarz zdawał sobie sprawę z ograniczności wyrazu słów nacechowanych emocjonalnie. Nie przystają bowiem do rzeczywistości, której nawet słowa o ogromnym ładunku uczuciowym nie są w stanie oddać w sposób adekwatny. Jak w tym przypadku: „Sukinsyn – powiedział Bankajz. Głupie to były słowa, dawno pogrzebane pod okropnościami, pod zgliszczami i krwią. Tutaj nie ma już nic więcej do zauważenia, wszystko jest wyraźne i jasne” (33). Silniej oddziałują na czytelnika ujęcia kontrastowe. Najczęściej przejawia się kontrast elementarny – kontrast życia i śmierci, wyrażany zwykle w telegraficznym niemal skrócie: „Ludzi – ani śladu [...]. A tu tyle życia w polu” (21), „Nigdzie człowieka. Martwo pośród życia” (23), „Gdzie spojrzeć, srebrne morze, dziewczęta ze splecionymi warkoczami, ze złotymi kolczykami w uszach, sam przechadzasz się po sadzie za gruszkami. Ale na ścieżkach pod furtkami leżą pozabijani ludzie” (58). W pisarstwie Leopolda Buczkowskiego kontrast jest wszechobecny, ponieważ głównym jego siedliskiem okazuje się właśnie człowiek, który „swoją masą przedstawia i siłę, i bezbronność, rozum i idiotyzm, dobroć i złość, komizm i powagę” (84). Autor *Doryckiego krużganka* chętnie posługuje się zwięzłymi, jakby urywanymi zdaniem, które stymulują napięcie: „Deszcz padał. Pioruny. Demony przodków ludzkich” (121), „Głucho i niesamowicie uderzały kroki” (126), „Włosy stają dęba na widok podmokłej doliny” (147). Obrazy rozbudowane występują zdecydowanie rzadziej: „Teraz to mały laszek. Wyrąbano go na kolby karabinów. Śladu nie pozostało po olbrzymich drzewach. Tkwi podobno w tym zrębie zły duch, który się śmieje lub przemawia półsłówkami i domyślnikami jak starodawne zapowiedzi, ale kiedy kto to usłyszy – uchwaj Boże!” (168). Złe duchy to Asmodeusz i Lilith oraz kobieta-wilczyca, objawiająca krwiożercze instynkty i żądę wzbogacenia się za cenę ludzkiego życia. Poczesne miejsce fantastyki psychologicznej w tej prozie wynika z przeświadczenia, że „nie można tego wszystkiego objąć ludzkim rozumem” (9). Również w obrazowaniu dotyczącym świata realnego na plan pierwszy wysuwają się zmysłowe symptomy lęku: „Grozą przejął pionun i rozlegający się hałas bez dna i końca. Pogłosy myliły słuch, stopa zatrzymywała się bezradnie na miejscu, oko błędziło – by nie stracić ostatniego śladu. Strach rozciągał czarne skrzydła aż po niebo” (17). Jakże istotny okazuje się dla

uciekierów zmysł wzroku: „Zakonspirowany człowiek miał oczy, które były więcej oczyma niż inne oczy” (34). Ponieważ jednak w rzeczywistości przedstawionej dominuje ciemność, podstawowego znaczenia nabiera zmysł słuchu. O znaczeniu, jakie tropieni przez policję ludzie przywiązują do słuchu świadczyć może reakcja na słowa Leita, wypowiedziane odmiennym niż zazwyczaj tonem. Było w nich „coś tak denerwującego, że zdrętwieliśmy [...] Ucha nie zmyli nawet burza” (92). Dotarcie do zmysłowego konkretności ułatwiają liczne porównania „ze świata zwierząt” (18). Świat ów pojmowany jest zresztą szeroko i dotyczy przeróżnych zjawisk: „myśli wiją się w powietrzu jak rozgniewana żmija” (31), „apetyt wciąż rośnie i rośnie, i przesuwają się po głodnych kiszkach jak jadowity wąż” (148). Ukonkretnieniu obrazowania służą też liczne porównania z zakresu wiejskich czynności gospodarskich.

Poczucie zagubienia wywiera wpływ na pole obserwacji. Dominuje aperspektywiczność i raczej luźna współzależność elementów krajobrazu – poszerzanie i zężanie pola obserwacji dokonuje się spontanicznie i na ogół chaotycznie. Wiąże się to ze stanem ducha obserwatorów. Po wielogodzinnym marszu wydaje się na przykład, że przed zmęczonymi ludźmi wyrosła ściana: „Las rozrósł się jak góra, jego wierzchołki lśniły do księżyca. Wszystko szaro zaniebieszczone i w zwodniczej odległości” (12–13). Inaczej wygląda krajobraz wczesnym rankiem. Oczy odzyskują sprawność, a las – w wyniku antropomorfizacji – identyfikuje i solidaryzuje się z ukrywającymi się w nim ludźmi: „gdy od strony południowej zaszeleściły gałęzie i rosa nocna spadła – drzewa wyprostowały się i zaczęły nam szeptać słowa ostrzeżenia” (17).

Rzeczywistość przedstawiona *Doryckiego krużganka* stanowi emanację jaźni i przeżyć. Tworzy się swoisty plastyczny odpowiednik dramatu, jaki przeżywają członkowie grupy Leita, ich krewni i znajomi. Sposób narracji odznaczać się więc musi zwiększoną sugestywnością: pokazując koszmar „urealniony” Buczkowski wyraża przede wszystkim stan nieustannego napięcia i ekscytacji swych bohaterów. Zasadniczy problem narracji sprowadza się zatem do pytania: jak w sposób rzetelny opowiedzieć ów koszmar? Zestawmy dwa charakterystyczne ujęcia: „Ta historia jest prawdziwa” (59) oraz „To jest okropne, nie móc dorównać wyobraźnią” (75). Niemożność sprostania słowem rzeczywistości realnej („słowa ciężkie jak stare łachy na deszczu” – 161)

powoduje, iż kolejni narratorzy ujawniają swe wątpliwości co do własnych umiejętności narracyjnych – od krańcowego pesymizmu: „którędy bym chodził, gdzie nie żyłem, co, łatwowierny, słuchałem i oglądałem, czego dotykałem – to było właściwie dalekim odbłaskiem rzeczywistości, a tak naprawdę było potwornym kłamstwem” (189), poprzez wątpliwości umiarkowane: „rozumiał, że wypadki są bardziej powikłane, jak sądził” (30) aż po najczęściej spotykaną postawę dbającą o wiarygodność relacji i dlatego też dopuszczającą jej częściową ułomność: „lękiem i grozą gnane słowa pomknęły przez gęstwinę skrótów” (96). Narracja w *Doryckim krużganku* przyjmuje postać tzw. bogatego mówienia: pojawiają się rozbudowane dygresje, dominuje szkatułkowy cytat, rzeczywistość przedstawiona zatracza często swą autonomię³⁹. Nie sama zdarzeniowość i wierne jej relacjonowanie są jednak najważniejsze. Chodzi o dotarcie do czytelnika i pozyskanie go, dlatego też „twórca występuje jako równy odbiorcy”⁴⁰. Przykucie uwagi staje się warunkiem emocjonalnej reakcji: „Z punktu widzenia strategii pisarskiej stymulowanie uczuciowych reakcji czytelnika z reguły bywa bardziej pożądane i skuteczne niżli intelektualna argumentacja”⁴¹. Narratorzy stają się tedy poniekąd wirtuozami: „Nie można sobie tak opowiadać? [...] Do owsa trochę sieczki” (188). Owo autoironiczne wyznanie ujawnia jedną z poważniejszych trudności odbioru prozy Leopolda Buczkowskiego – konieczność odróżnienia spraw istotnych od przypadkowych: „powikłanych wskazówek, przestroóg i napomknień” (30) od „bredzącego żargonu” (47). Rzecz to niełatwa, bo liczne dialogi („rozmowa jako odtrutka na przebyłą grozę i niepokój” – 18) dodatkowo komplikują sprawę.

Pełniejszemu nawiązaniu kontaktu z czytelnikiem służą bezpośrednio doń adresowane pytania retoryczne. Ożywiają narrację i przypominają zasady moralne. Utrzymują się w zbliżonej tonacji: „Czy nie będzie końca zawilości nie dającej żadnej nadziei?” (39), „Czy Bóg jest nieobecny na miejscu swego obowiązku?” (46), „W jaki sposób ktoś spętany i sponiewierany potrafi uwolnić drugiego spętanego?” (161),

³⁹ Por. S. W y s ł o u c h, *Strategia narratora i odbiorcy w powieści ekspresjonistycznej*, „Twórczość” 1975, nr 5, s. 105.

⁴⁰ L. B u c z k o w s k i, *Namawianie do twórczości*, „Argumenty” 1977, nr 33, s. 11; t e n ż e, *Monolog pisarza*, „Miesięcznik Literacki” 1978, nr 7, s. 63.

⁴¹ S. E i l e, *Światopogląd powieści*, Wrocław 1973, s. 165.

„Co człowiek jest wart w tym wszystkim?” (188). Pytania retoryczne potęgują napięcie. Sięga ono szczytu, zyskując równocześnie zabarwienie podniosłe, gdy czytamy apostrofę: „Jeżeli usłyszycie kiedyś pod waszymi oknami jakiś krzyk albo wołanie – to wyjdźcie przed dom, choćby to była skuta noc i idźcie za tym wołaniem za miasto, przyniesiecie wiadomość o nas” (61). Czyż trzeba bardziej wymownego potwierdzenia wzajemnych relacji narratora i odbiorcy dzieła?

Dorycki krążganek stanowi wyraz wstrząsu historycznego, egzystencjalnego, moralnego. Stąd specyficzna atmosfera i napięcie tej prozy. Stąd jej chaotyczna konstrukcja, eksponująca przypadek. Stąd wreszcie waga skojarzeń. Ich reguły nie można ściśle określić – widać jednak, że dla ekspresji Buczkowski wykorzystuje głównie symultaniczność. Na przykład w tym samym czasie, kiedy major Osnabrick rozkazuje spisać zeznania przesłuchiwanym, Leit poleca Kucimińskiemu spisać to wszystko, co staje się udziałem jego grupy. W ten właśnie sposób najpierw – przejściowo – Kucimiński, a następnie w znacznie szerszym zakresie Berebenda spełniają rolę Heindla z *Czarnego potoku*: kronikarzy i redaktorów. Cukier, relacjonujący Leitowi i jego ludziom przebieg badania Chajesa przez majora Osnabricka, przypomina sobie, iż w pewnej chwili usłyszał głos wilgi. Krzyk tego ptaka naśladował Szerucki, kiedy chciał dać znak w umowny sposób. Jak widać zasadę asocjacyjną cechuje niewymyślność. Spotykamy skojarzenia typowe, nasuwające się niejako w sposób naturalny. Łączy je wspólnota czasu i miejsca, rzadziej podobieństwo semantyczne (np. „wracał właśnie z naręczem... – Ale wracajmy do rzeczy” – 194). Wykorzystanie skojarzeń jako metody konstrukcyjnej pozwala na fragmentaryczne ukazywanie rzeczywistości („żadna opowieść nie ma początku ani żadna bajka końca” – 60); co dopomaga w wydobyciu na jaw „utajonej fizjonomii świata”⁴², tajemniczej i okrutnej.

Na prozę tę składają się obrazy utrzymane w ponurej, rozpaczliwej tonacji. Ich wspólną cechą semantyczną określić należy jako nienawiść do wojny. Bywa ona wyrażana przede wszystkim dosadnie, ale również w sposób patetyczny, a nawet mesjanistyczny. Głębia przeżycia osiąga wówczas punkt kulminacyjny i najmocniej atakuje wrażliwość czytelnika, uświadamiając mu ponad wszelką wątpliwość, iż nie istnieje zło

⁴² L. H. Eisner, *Ekran demoniczny*. Przekład z francuskiego i Wstęp K. Eberhardta, Warszawa 1974, s. 33.

większe niż wojna. Autor *Doryckiego krużganka* widzi ją jako zjawisko transcendentne (kaprys kosmiczny!), a więc niezależne od ludzkiej woli. I jakkolwiek nie sięgnął tym razem po religijny sztafaż (jak uczynił to w *Czarnym potoku*) – to przecież sens ludzkiego bytowania, jaki odsłonił w swoim utworze, nie różni się od ujęcia, za pomocą którego Henryk Sużo wyraża Mądrość Przedwieczną:

Pokrywam cierpieniem wszystkie drogi [...]. Taki oto jest mój odwieczny porządek, od którego nie odstępuję: to, co szlachetne i dobre musi być okupione trudem⁴³.

W *Doryckim krużganku* jest to trud podjęcia wyzwania wobec przeważającego zła, a co za tym idzie – bohaterstwo nierównej walki. To psychiczny ból rozłąki z bliskimi oraz fizyczny ból ran i zmęczenia, sięgający kresu wytrzymałości. To trud ciągłych zmagañ z przytłaczającym losem. W apoteozie sprzeciwu wobec ubezwłasnowolnienia tkwi zatem moralne przesłanie tej prozy, wzmocnione odwołaniami do tradycyjnego autorytetu *Biblii*, *Talmudu* czy mitologii: Jest to przesłanie zdecydowanie manichejskie, zgodne z ekspresjonistyczną wizją świata zakładającą dualizm rzeczywistości, w której ścierają się konfliktowe siły: dobro i zło, światło i ciemność, duch i materia, ponadczasowa natura ludzka i historyczna zmienność. W obrębie ich oddziaływania Leopold Buczkowski sytuuje swą prawdę o człowieku.

⁴³ H. Sużo, *Księga Mądrości Przedwiecznej*. Przełożył W. Szymona OP, Poznań 1983, s. 110–111. Cyt. za: J. Zieliński, *Ekspresjonista Boży*, „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 6, s. 6.