

Sławomir Buryła

Między "Wertepami" a "Czarnym potokiem" : zagadnienia ewolucji prozy Leopolda Buczkowskiego

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2 (67), 265-273

2001

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Sławomir BURYŁA

Między *Wertepami* a *Czarnym potokiem* Zagadnienia ewolucji prozy Leopolda Buczkowskiego

Przed opublikowaniem w 1994 roku dwóch części dziennika wojennego Leopolda Buczkowskiego¹, glosy takie jak ten wyrażały powszechne odczucia badaczy literatury:

Jeśli weźmie się pod uwagę, że *Wertepy* powstały jeszcze około roku 1937, okres poprzedzający wydanie następnej powieści musi wydać się znamieny. I rzeczywiście: lektura *Czarnego potoku* (1954) narzuca wrażenie czegoś, co da się streścić krótko: pisarstwo *Wertepów* po trzęsieniu ziemi. Odnajdujemy niby ślady dawnego stylu i ujęć, ale tylko po to, żeby stwierdzić głębokie pęknięcia, rysy i zmiany.²

Mimo iż bardziej wnikliwi krytycy – jak Kazimierz Wyka – zwracali uwagę na te cechy prozy Buczkowskiego, które pozwalały mówić o ciągłości między zasadniczymi wyznacznikami poetyki *Wertepów* a *Czarnym potokiem*, świadomość różnic dzielących te dwa utwory była ogromna³. I choć zmianę techniki pisarskiej dało się wytłumaczyć racjonalnie – kataklizm wojenny, który zniszczył dotychczasowe sposoby komunikowania literackiego – to wrażenie nieciągłości, rysy narzucało się z dużą siłą. *Grząski sad* i *Powstanie na Żoliborzu* oraz *Koniec wojny*, pisane w latach czterdziestych, a więc chronologicznie mieszczące się między *Wertepami* a *Czarnym potokiem*, pozwalają zniwelować przepaść dzielącą te dwa utwory. Na przykładzie

^{1/} Zob. L. Buczkowski *Powstanie na Żoliborzu*, „Regiony” 1992; L. Buczkowski *Grząski sad*, „Ex Libris” 1994, s. 57.

^{2/} J. Pieszczachowicz *Kręgi ciemności*, „Miesięcznik Literacki” 1968 nr 9, s. 54.

^{3/} Wyka wprawdzie w swej recenzji widział *Wertepy* jako „relikt drugiego dziesięciolecia międzywojennego”, jednak przenikliwość badawcza pozwalała mu dostrzec te cechy warsztatu twórczego pisarza, które znalazły swą kontynuację w kolejnych dziełach autora *Czarnego potoku*. Zob. K. Wyka *Książki o wsi*, w: *Pogranicze powieści*, Warszawa 1974.

dziennika pisarza można obserwować proces rozpadu języka, fabuły, konwencji i reguł literackich, który ze zdwojoną siłą pojawi się w pierwszej powojennej powieści Buczkowskiego. Diariusz stanowi ogniwo łączące przedwojenną formę *Wertepów* z poetyką *Czarnego potoku* i innych powieści, z tym, co krytycy nazwali próbą zapisu „zniszczenia wertepowego świata”.

Pytanie, które należy postawić jako pierwsze – podejmując problem ewolucji techniki twórczej autora *Pierwszej świetności* – dotyczy tego, w jakim stopniu debiutancka opowieść Buczkowskiego o życiu chłopów okolic Szabasowej może być traktowana jako zapowiedź rozwiązań artystycznych w późniejszych dziełach pisarza. Wśród badaczy i krytyków pojawiały się niekiedy głosy, w których *Wertepy* traktowane były jako zapowiedź *Czarnego potoku*, jak i całej literatury czasów wojny. Najczęściej wymienianą przez recenzentów cechą *Wertepów* była mozaikowość tekstu. Wyznacza ją kilka czynników. Jednym z nich jest wielogłosowość. Zdarzenia prezentowane są przez pryzmat różnych postaci, jednak żadna nie streszcza autorskiego punktu widzenia. Fabuła powieści „rozpada się” na mniejsze całości, z których każda może istnieć jako odrębna cząstka. *Wertepy* składają się z szeregu luźno powiązanych fragmentów zestawionych często z pominięciem zasady przyczynowej. Jerzy Stempowski tak o tym pisał: „Každy ustęp, każde niemal zdanie posiada swą autonomię, swój własny sens, niezależny od całości. Są to jak gdyby *graffiti*, które świadczą o minionych wydarzeniach i sytuacjach, ale ich nie opowiadają, nie porządkują”⁴. Epizodyczność, fakt, że żadne z wydarzeń nie jest uprzywilejowane, powodują zachwianie kompozycji utworu. Rozbiciu tradycyjnych form powieściowych służy symultaneizm czasowy. Równoczesność zdarzeń potęguje wrażenie chaosu rządzącego powieściowym światem *Wertepów*. Powiązanie poszczególnych scen odsyła do techniki montażu. Wprawdzie motyw pisania scenariusza pojawia po raz pierwszy w dzienniku, ale z konstrukcji wydarzeń w debiutanckiej powieści Buczkowskiego wynika, że naśladowanie przez pisarza techniki filmowej rozpoczęło się jeszcze przed wojną.

Wymienione zabiegi artystyczne prowadzą też do wzmocnienia poetyckości tekstu. Liryzm budowany w oparciu o subiektywny ton narracji, zestawianie obrazów nasyconych emocjonalizmami jest jedną z najłatwiej rozpoznawanych przez krytyków cech prozy twórcy *Czarnego potoku*. Równie często mówi się o pokrewieństwach utworów Buczkowskiego z malarstwem, a w szczególności z nowatorskim duchem malarstwa dwudziestowiecznego. Tradycję doszukiwania się analogii między techniką dzieł autora *Wertepów* a sztukami plastycznymi swego czasu zapoczątkował Wyka w *Książkach o wsi*⁵. Krakowski historyk literatury zwracał uwagę przede wszystkim na dwie właściwości wyobraźni Buczkowskiego – zainteresowanie dla szczegółu i uwrażliwienie na barwę. Są to te przymioty warsztatu

^{4/} J. Stempowski *Kaprysy kosmiczne i ich konsekwencje literackie. Trzy powieści Leopolda Buczkowskiego*, w: *Szkice literackie*, Warszawa 1988, s. 125.

^{5/} Zob. K. Wyka *Książki o...*

Buryla Między Wertepami a Czarnym potokiem

twórczego pisarza, które najpełniej uwidaczniają się w *Czarnym potoku*, ale także w innych powieściach, włącznie z *Pierwszą świetnością*.

Całość procesów służących załamaniu jednolitej konstrukcji *Wertepów* Wyka określał za pomocą metafory mrowiska, w którym istnieje nieprzeliczona ilość ścieżek, dróg, a jednak całość nie drży, scalana autonomicznym prawem wyobraźni pisarskiej. To ona sprawia, że nic nie trwa tu dłużej „aniżeli jeden odstęp książki”, ale też i to, że wszystko podporządkowane zostało specyficznej wizji autorskiej, przemyślanej i tylko pozornie stwarzającej wrażenie chaosu. W odbiorze czytelnicy jednak pojawiał się obraz rozmyty, nieostry i najeżony znakami zapytania, na które nie było odpowiedzi. Nie dziwi więc, że począwszy od *Wertepów* w stosunku do utworów pisarza zalecano perspektywę odbioru, którą ograniczano do rejestracji wrażeń uczuciowych⁶.

Wertepy znoszą granicę między technikami artystycznymi. Pytanie o ekspresjonizm czy naturalizm przedwojennej powieści Buczkowskiego jest bezzasadne już chociażby z tego względu, że twórca świadomie mieszał jakości stylistyczne z najróżniejszych szkół literackich, nie licząc się zupełnie z ich rodowodem, korzeniami, z których wyrastały, i programem twórczym, jaki zamierzały realizować. Chciał być i w tej dziedzinie „samoswój”⁷.

Zaprezentowane tu cechy struktury artystycznej przedwojennej powieści Buczkowskiego budują inny ważny aspekt dzieł pisarza – programową otwartość utworu literackiego. Wynika ona m.in. ze znanej idiosynkrazji autora *Czarnego potoku* do sytuacji monologu, jednostronnego przedstawiania racji, i wybierania dialogiczności, zderzenia argumentów. Wiąże się z tym, naszkicowana w opowieści o losach Huka i Szeremety, centralna dla pisarza, zasada kontrapunktu, nazywana też przez niego punktualizmem. Z mozaikowości *Wertepów* wyłoni się kolaż jako naczelną metodą twórczą spajającą późniejsze utwory Buczkowskiego⁸.

Oprócz planu kompozycyjnego, *Wertepy* wykazują wiele miejsc wspólnych z późniejszymi utworami na płaszczyźnie tematycznej, eksploatacji podobnych motywów literackich; do *Pierwszej świetności* powieści Buczkowskiego, wyjąwszy niektóre fragmenty *Powstania na Żoliborzu*, opowiadają dzieje południowo-wschodniego regionu Rzeczypospolitej, społeczności okolic Zasercia, Szabasowej, Hucisk, Bełżca. Istnieje też ciągłość nastroju grozy, bestialstwa, drażnienia w ciemnych pokładach duszy ludzkiej, z którą sprzężona jest „estetyka brzydoty”, „lumpenproletariatu faktów”. Począwszy od *Wertepów*, ujawnia się wielokrotnie

^{6/} Zob. W. Maciąg *Wertepy psychiki ludzkiej*, „Orka” 1959 nr 2.

^{7/} O kształcie artystycznym powieści Leopolda Buczkowskiego pisałem w szkicu pt. *Poza konwencją. Poszukiwania artystyczne w prozie Leopolda Buczkowskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1999 z. 3.

^{8/} Zob. m.in. niezwykle interesujące spostrzeżenia na ten temat R. Nycza: *O kolażu tekstowym*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, pod red. T. Cieślukowskiej i J. Sławińskiego, Warszawa 1980.

deklarowana niechęć pisarza do estetyzacji i estetyzatorów. Wyrazem niezgody Buczkowskiego na upiększanie rzeczywistości jest antybohaterskie ukazywanie śmierci, szczególnie widoczne w utworach zawartych między dziennikiem wojennym pisarza a *Pierwszą świetnością*⁹. W przedwojennej egzystencji chłopów pogranicza kulturowego dawnej Rzeczypospolitej śmierć jest nieludzka i odrażająca, wiąże się bardziej z uczuciami hańby niż z patosem umierania. W *Grzańskim sadzie*, *Powstaniu na Żoliborzu*, *Czarnym potoku*, *Doryckim krążanku*, *Pierwszej świetności* zmienia się już tylko zasięg oddziaływania śmierci, a nie jej waloryzacja jakościowa. Towarzyszy temu charakterystyczna dla wczesnej twórczości Buczkowskiego tonacja, w której dominuje powstające w odbiorze czytelnicznym uczucie odrady, wstrętu. Stosunki międzyludzkie przedstawia tu, jak to określił Wyka, „oko wątrobiarza”. „Postacie kreowane są w taki sposób, aby już własnym wyglądem wywołać w percepcji odruchy antypatii”¹⁰. Dodajmy też przy tej okazji, iż w *Wertepach*, w osobie Łukasza Szeremety, pojawia się prefiguracja postaci dezertera¹¹, znamienna dla wojennej prozy Buczkowskiego¹².

Obok sprzeciwu wobec „perfumowania wojną”, polemika twórcy *Czarnego potoku* z estetyzmem prozy mieszczańskiej odbywa się w sferze języka. Również i pod tym względem można zaobserwować jednolitość dzieła Buczkowskiego, które powstaje w opozycji do słów zdeprecjonowanych¹³, wyjąłowych ciągów porównań, obrazów wymijających istotę ludzkiego doświadczenia. Buczkowski wybiera język mówiony. Jest to mowa Kresów, całkowicie zrozumiała wprawdzie tylko dla mieszkańców Brodów i okolic, ale to ona służy pisarzowi do wypowiedzenia prawdy o rzeczywistości zdegradowanej. Posiada magiczną moc przywoływania w pamięci świata, który uległ zagładzie¹⁴. Aintelektualizm znamienny dla *Wertepów*, ale także dużych partii dziennika, *Czarnego potoku*, *Doryckiego krążanku*, wyrastając na podłożu lingwistycznym, wzmacnia też dokumentalny wymiar relacji¹⁵.

„Wtórnny i intelektualny prymitywizm” ma przywieść nas do prawdy o świecie. Wizja artystyczna Buczkowskiego od początku skłania się ku podejrzliwości wobec człowieka, ku odkopywaniu tego wszystkiego, co przykryte cienką „warstwą kulturki”. Pisarz nie ufa biologicznej stronie kondycji ludzkiej, dostrzega w niej stałe zagrożenie dla mechanizmów społecznych i kulturowych. *Wertepy* przynoszą obraz wybuchających co pewien czas konfliktów międzyludzkich, które toczą się bynajmniej nie na tle różnic narodowościowych, religijnych (pod tym względem

^{9/} Szerzej na ten temat pisałem w artykule pt. „Przeżycia perfumować wojną”, w: *Problemy współczesnej tanatologii*, pod red. J. Kolbuszewskiego, Wrocław 1999.

^{10/} A. Skąła *Dystans i polifonia. O powieściach Leopolda Buczkowskiego*, „Akcent” 1996 nr 3, s. 96.

^{11/} Zob. E. Muciek *Zniszczenie „wertepowego świata”*, „Akcent” 1990 nr 1/2.

^{12/} Uciekinier, tułacz to określenia, które nazywają Buczkowskiego – człowieka i artystę. Zob. A. Falkiewicz *Dezercja Leopolda Buczkowskiego*, „Twórczość” 1977 nr 1.

^{13/} Zob. L. Buczkowski *Wszystko jest dialogiem*, Warszawa 1984, s. 49-50.

^{14/} Zob. J. Stempowski *Kaprysy...*

Buryła Między Wertepami a Czarnym potokiem

debiutancka powieść Buczkowskiego przedstawia świat harmonijnej koegzystencji), lecz są wynikiem tkwiącego w człowieku instynktu zbrodni. Opowieść o życiu Szeremety, Huka wprowadza kategorię przewijającą się przez całą twórczość pisarza – „absolutną beźmyślność” zbrodni¹⁶. W literackim uniwersum autora *Czarnego potoku* obserwujemy atawistyczne zachłyśnięcie się zbrodnią, irracjonalne okrucieństwo, które w diariuszu i w następnych utworach pisarza przybiera niewyobrażalne rozmiary. Nędza materialna chłopów z pogranicza polsko-ruskiego, niska moralna kondycja człowieka zostaje przeniesiona na płaszczyznę „historii spuszczonej z łańcucha”. W dzienniku sceny mordu, przemocy zostają jeszcze bardziej wyolbrzymione i wyostrome. Dramatyzm ludzkich losów, niewyobrażalne przykłady okrucieństwa stały się podstawą do zakwalifikowania *Wertepów* jako utworu prekursorskiego wobec prozy czasów wojny. Brak interpretacji autorskiej zdarzeń, pełna dystansu narracja okazały się najlepszym komentarzem do zbliżającej się epoki pieców. Metoda ta sprawia, że narrator nie może posłużyć się „najdrobniejszą szczyptą innej wiedzy o świecie prócz tej, którą dyktują mu oczy i uszy”¹⁷. W *Wertepach* Buczkowski jawi się jako prorok nadchodzących wydarzeń. Jednak, jak trafnie zauważył krytyk, Buczkowski wypowiada swą tragiczną prawdę o przyszłości nie jako rejestrator schyłkowych nastrojów wśród elit artystycznych i intelektualnych, lecz uważny obserwator życia w jego wieloaspektowych wymiarach¹⁸. To prawda wyłożona przez analityka, za którego lubił się uważać, praktyka, „podglądacza” natury człowieka, a nie wyabstrahowana formuła, podparta martwą wiedzą z ksiązek. „W obłoku abstrakcji wszystko da się wytłumaczyć” – podkreślał artysta (ŻD, s. 160)¹⁹. Jakże znamienne w kontekście zbliżających się tragicznych wydarzeń jest pozbawienie *Wertepów* perspektywy religijnej.

Ale dziennik Buczkowskiego to nie tylko dokument ewolucji pisarskiej przebiegającej od struktur mniej skomplikowanych artystycznie (*Wertepy*), przez ich stopniowe zawiklanie (*Czarny potok*, *Dorycki krążganek*), do bardziej wyrafinowanych form literackiego przekazu (*Oficer na nieszpporach*, *Kamień w pieluszkach*), lecz również dowód wycofania się przez pisarza w późniejszych dziełach z niektórych

^{15/} J. Kazimierski *Sława Buczkowskiego*, w: *Znani – nieznan*, pod red. K. Cieślaka, J. Kazimierskiego, M. Skwary, Szczecin 1997, s. 147.

^{16/} Zob. K. Klimowska *Koncepcja rzeczywistości w „Wertepach” i „Czarnym potoku” Leopolda Buczkowskiego*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP” (Kraków) 1978 z. 68.

^{17/} K. Wyka *Książki o...*, s. 307.

^{18/} Zob. L. B. Grzeniewski „*Wertepy*” Leopolda Buczkowskiego po dwudziestu latach, „*Twórczość*” 1957 nr 6.

^{19/} W tekście szkicu stosuję następujące skróty: litera oznacza tytuł utworu, cyfra w nawiasie – stronę. Korzystam z wydań dzieł Leopolda Buczkowskiego:
CP – *Czarny potok*, Warszawa 1986,
DK – *Dorycki krążganek*, Kraków 1977,
GS – *Grząski sad*, „Ex Libris” 1994 nr 57,
PNZ – *Powstanie na Żoliborzu*, „Regiony” 1992 z. 3/4,
ŻD – *Żywe dialogi*, Bydgoszcz 1989.

Świadectwa

pozycji. Przy czym łatwo daje się wyprowadzić w tym względzie pewną regularność. Podział przebiega między „formą” a „treścią”. *Czarny potok* w zakresie doboru i złożoności środków artystycznych jest utworem stojącym wyżej od dziennika. *Grząski sad* jednak i *Powstanie na Żoliborzu* to wśród dzieł Leopolda Buczkowskiego najbardziej radykalna krytyka kultury europejskiej, wyrażona w ostrym języku drwiny, sarkazmu; rozpacz na pograniczu szaleństwa. Dziariusz pisarza wykazuje nie spotykaną w *Wertepach*, ani też w późniejszych utworach, rozpiętość nastrojów, od scen niemalże humorystycznych, przez groteskę, drwinę, tragizm, aż po rozpacz nie znajdującą nigdzie ujścia; od potoczności po pełen patetyczności bunt. W żadnym też z późniejszych dzieł prozatorskich Buczkowskiego polemika z wzorcami cywilizacji basenu Morza Śródziemnego nie przybiera tak bezpośredniego i obrazoburczego wymiaru. Na kartach dziennika pisarza roi się od wulgaryzmów i wyrazów o silnym zabarwieniu emocjonalnym. Późniejsze utwory pokazują odwrót pisarza od języka obscenii. Wytłumaczenie znajdujemy w *Doryckim krążanku*:

– Sukinsyn – powiedział Bankajz.

Głupie to były słowa, dawno pogrzebane pod okropnościami, pod zgłiszczami i krwią. Tutaj nie ma już nic więcej do zauważenia, wszystko jest wyraźne i jasne. [DK, s. 33]

Język wulgaryzmów okazuje się nieprzydatny do opisania rozpadu „wertepowego świata”, objawiając własną śmieszność.

W historii o Heindlu i oddziale jego przyjaciół, prowadzących wojnę partyzancką z hitlerowcami w obronie Dolinoszczęsnej, obrazy skrzące się od skatologicznego słownictwa ustępują miejsca opisowi nabierającemu cech obiektywizmu. Sceny mordu, gwałtu, bestialstwa pozbawiono odautorskiego komentarza. Narrator dziennika, impulsywny, pełen furii, niejednokrotnie ujawniający czytelnikowi targającą nim złość, w *Czarnym potoku*, *Doryckim krążanku*, *Pierwszej świetności* ukrywa się w sprawozdawczym tonie osoby relacjonującej wydarzenia. Powszechność śmierci i bezmiar opisywanego zniszczenia nigdy już nie przybiorą takich form w kolejnych utworach pisarza. Dziennik w gradacji zezwierzczenia i sadyzmu człowieka w czasach pogardy nie znajduje odpowiednika w twórczości Buczkowskiego.

Przy wszystkich związkach i implikacjach między debiutancką powieścią Buczkowskiego i późniejszymi dziełami pisarza, również dziariusz czasów wojny w wielu punktach inicjuje twórczość samotnika z Konstancina. *Grząski sad* i *Powstanie na Żoliborzu*, *Koniec wojny* po raz pierwszy wykorzystują właściwą dla Buczkowskiego perspektywę narratora i uczestnika. Pisarz będzie ją wykorzystywał do stopniowego pogłębienia wielogłosowości narracji. Wraz ze wzrostem liczby równorzędnych narratorów prezentujących wydarzenia, następuje proces stopniowego niwelowania granic pomiędzy nimi. Już w *Czarnym potoku* czytelnik napotyka na pierwsze trudności z przypisaniem poszczególnych fragmentów tekstu odpowiedniemu narratorowi.

Buryla Między Wertepami a Czarnym potokiem

W *Powstaniu na Żoliborzu* narrator przejmuje potrójną funkcję: Historyka, Artysty, Filozofa, decydującą o spójności powojennych utworów Buczkowskiego²⁰. Stajemy u prapoczątków tych motywów w całym piśmarstwie twórcy *Młodego poety w zamku*. Zagłada wyzwała w Buczkowskim-pisarzu owo potrójne widzenie rzeczywistości. Dwie spośród ról narratora – Historyk, Artysta – zostały w dzienniku w sposób szczególny wyeksponowane. Narrator-Historyk kumuluje w sobie rolę kronikarza i uwiarygodniającego kronikarski przekaz naoczny świadka wydarzeń. Narrator-Artysta diagnozuje sposoby zamknięcia rzeczywistości koncentracyjnej w dziele sztuki. Jedną z możliwości zapisania rozpadu świata, degradacji wartości daje poetyka filmowa. W *Powstaniu na Żoliborzu* po raz pierwszy wspomina się o konieczności napisania scenariusza i nakręcenia na jego podstawie filmu (wszechobecny motyw w twórczości Buczkowskiego).

Prototypem dylematów etycznych wokół brylantu Berensteina można nazwać uwagę przytoczoną przez narratora w *Powstaniu na Żoliborzu*: „Brudne pieniądze na kościół nie powinny iść” (PNŻ, s. 15). Zdanie to stanowi figurę prób moralnych, jakim poddawani są bohaterowie powieści Buczkowskiego w związku z wątpliwościami, czy godzi się przyjąć zasadę mniejszego zła w czasach pogardy? Czy mamy prawo posłużyć się własnością drugiego człowieka: pieniędzmi, kosztownościami, złotem, dolarami? Czy wzniosły cel (przeciwstawienie się faszystowskim metodom wyniszczania ludności) umniejsza wagę wyrządzonego przy tej okazji zła.

W dzienniku pisarza swój pierwowzór posiadają także postacie szpicla, kapusia. „Nie zrywajcie kwiatów wy żywi – gangsterzy! Kto szukać będzie tych łotrów, gestapusiów i szpicłów – skoro świadkowie są rozstrzelani, notatki spalone, dowody zniszczone” (PNŻ, s. 10). W *Grzańskim sadzie* po raz pierwszy też wymieniona zostaje postać protokolanta: „Nie jestem w stanie zabrać się do roboty nad scenariuszem. Zabili protokolanta, nazywał się Żelazny [...]” (GS, s. 5). Dziennik pisarza zawiera prototypy wielu innych sytuacji, wzmianki o postaciach, które później, najczęściej, pojawiają się na kartach *Czarnego potoku*. Wspomina się więc nazwiska: Tykies, Szaja (obecne także w tekście *Doryckiego kruźganku*)²¹. W diariuszu pojawiają się też passusy, które zostały niemal dokładnie „przepisane” w *Czarnym potoku*. Czytamy zatem w *Grzańskim sadzie*: „Głupi dzień, głupie istoty – potworna nuda! – śmierć jest już nudna – wyrok śmierci też do luzu – wyrok śmierci na konia, odczytany i wykonany publicznie, byłby nie do zniesienia! –” (GS, s. 4). W *Czarnym potoku* zaś: „Śmierć jest nudna [...] A wyrok śmierci... no nie? Inna rzecz na przykład wyrok śmierci na konia. Odczytany i wykonany publicznie, byłby [...] nie do zniesienia [...]” (CP, s. 14). W *Grzańskim sadzie*: „Wojna się przeciąga i jest tak nudna dla wszystkich jak nieudane małżeństwo – ot, ciągnie się,

^{20/} Zob. R. Nycz *Oko i dłoń pisarza*, „Teksty” 1973 nr 3.

^{21/} W *Czarnym potoku* postacie te noszą odpowiednio nazwiska: Aron Tykies, Chuni Szaja. Wiele cennych wskazówek dotyczących związków między tekstem dziennika a innymi utworami Buczkowskiego podaje Zbigniew Taranienko w przypisach do *Grzańkiego sadu* na łamach „Ex Librisu”.

Świadectwa

czort zna dokąd i po co!” (GS, s. 5). W pierwszej powojennej powieści Buczkowskiego jedna z postaci mówi: „Wojna się przeciąga i jest już tak nudna jak nieudane małżeństwo” (CP, s. 138).

Odpowiedzią na przerastającą ludzkie wyobrażenia grozę wojennej rzeczywistości są stany znamionujące obłąd. Narrator dziennika komentuje widziane lub opowiedziane mu wydarzenia w stanie niezwykle silnego emocjonalnego rozdrażnienia, bliskiego stanom szaleństwa. Rzeczywistość upodabnia się do koszmarnego snu (zakończenie *Powstania na Żoliborzu*). W powojennych utworach obłąd rozciągnięty zostanie na narrację naśladowującą opowieść człowieka, którego psychikę poddano morderczej próbie wytrzymałości. Ale w powieściach Buczkowskiego, jak pisał krytyk: „Obłąd staje się formą ocalenia, sposobem wyminięcia nieludzkiego świata”²².

Krytyczna pasja Buczkowskiego posiada jednak swoje granice, poza którymi znajduje się płaszczyzna tego, co nie podlega zanegowaniu. Także i ta problematyka bierze swój początek w dzienniku pisarza. Degradacja kultury, obrazy upadku duchowego człowieka rodzą w narratorze pragnienie przezwyciężenia „krwioogni śmierci”, poszukiwanie sfery wartości. Narrator diariusza odnajduje ją w przyrodzie. Wprawdzie już w *Wertepach* w rodzimym krajobrazie Kresów pisarz szukał schronienia przed zakorzenionymi w człowieku „kręgami ciemności”²³, ale dopiero w *Grzaskim sadzie*, *Powstaniu na Żoliborzu* i *Końcu wojny* ujawnia się to, co Buczkowski nazywał animizmem. Natura ma strukturę duchową. „Ziemia-rodzicielka” i wszystko, co na niej żyje, odczuwa. „Jestem animistą, uduchowilem psy, gawrony, o drzewach mówię tak, jakby miały ciekawsze życie psychiczne niż niejeden małopoludź” (ZD, s. 173). Szczególną pozycję w animizmie Buczkowskiego zajmował kult ptaków. „Pluję na wszystko, tylko nie na kwiaty i ptaki – bo psy też już skurwiły się” (PNZ, s. 13). Jego rozpowszechnianie rozpoczyna się w dzienniku pisarza. Diarysta stwierdza, że musi wprowadzić kult ptaków jako istot nie zbrukanych obrzydliwościami wojny. W *Czarnym potoku* znajdujemy fragment stanowiący kontynuację tych przemyśleń:

– Nigdzie zbawienia, nigdzie wycieczki, ani kwarty wody, ani nawet spokojnej modlitwy – szepcze matka. – Ludzie jedzą chleb ze smalcem, jabłka. Gdybym tylko chciała, byłby koniec mego głodu. Gdyby nie ptaszki – warto splunąć w samo niebo. [CP, s. 227]

Buczkowski odnajduje też inny sposób przezwyciężenia pesymizmu, pogrążenia się w bierności i abnegacji. Źródłem sił życiowych stają się dzieła sztuki i uratowane, pośród dowodów bestialstwa człowieka, przekonanie o nieprzemijającej wartości literatury, malarstwa, sensu przekazu dzieła sztuki. Widzimy, jak narrator dziennika podejmuje najróżniejsze działania, aby ocalić książki z płonących bibliotek (w rozmowach z Trziszką wielokrotnie powraca do sprawy ratowania bi-

^{22/} Zob. B. Hadaczek *W podolskim świecie Leopolda Buczkowskiego*, „Miesięcznik Literacki” 1988 nr 7.

^{23/} Zob. J. Pieszczachowicz *Kręgi...*

Buryła Między Wertepami a Czarnym potokiem

blioteki w Sasowie i wpływu, jaki wywarło na jego twórczość odnalezione tam dzieło Carlyla (*Sartor resartus*)²⁴, zbiory muzealne, sztukę brata Mariana Ruth-Buczkowskiego, jak troszczy się o sporządzenie fotograficznego zapisu przykładów duchowego i materialnego zniszczenia, który zamierza rzucić w twarz oprawcom. Wymaga to jednak niezachwianej wiary w sens słowa, która jest konieczna, by mógł powstać utwór literacki, pisany, tak jak *Powstanie na Żoliborzu*, w centrum piekła. Buczkowski, tak zacięcie polemizujący w dzienniku z romantyczną wizją historii Polski, przypomina pod tym względem dziewiętnastowiecznego wieszczą, o władniętego magiczną siłą poezji²⁵.

^{24/} Zob. m.in. L. Buczkowski *Proza żywa*, s. 192-193. Znałazło to swoje odbicie także w uwagach krytyków. Zob. najpoważniejszy szkic na ten temat, autorstwa R. Nycza: *Teufelsdröckh redivivus albo o pewnym dialogu tekstowym*, „Teksty” 1978 nr 1.

^{25/} Zob. *O dzienniku Leopolda Buczkowskiego*, z Z. Trziszką rozmawia S. Buryła, „Kresy” 1997 nr 4.