

ELŻBIETA WINIECKA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Wolność podszyta traumą w autofikcjach Leopolda Buczkowskiego

Leopold Buczkowski urodził się w 1905 roku w Nakwaszy niedaleko Podkamienia na Podolu, zmarł w Konstancinie pod Warszawą w roku 1989. Jego życie wpisuje się zatem symbolicznie w czas wyznaczony datami dwóch wielkich zrywów wolnościowych, których pozytywnych skutków pisarz jednak nie doświadczył. Od najmłodszych lat poznawał efekty nacjonalistycznej polityki, prowadzącej do przemocy, okrucieństwa i mordów. Ich apogeum była II wojna światowa, która stała się kluczowym doświadczeniem, determinującym życie i twórczość autora *Czarnego potoku*. Właściwie w całości stanowi ona wielogłosową i intermedialną, paraboliczną opowieść o wojnie i jej konsekwencjach. Autor *Czarnego potoku* we wszystkich swoich utworach pokazuje¹, że człowiek nie kieruje się w swoim działaniu moralnością ani intelektem; że stał się bestią mordującą innych lub zaszczutym, uciekającym zwierzęciem, któremu w każdej chwili grozi śmierć.

Ta nihilistyczna, pozbawiona złudzeń postawa zbliża Buczkowskiego do Louisa-Ferdinanda Céline'a, Samuela Becketta czy Borysa Pilniaka, wymienianych przez niego samego jako najważniejszych autorów. Blisko mu także – choć

1 Właśnie pokazuje i unaocznia, nie opowiada. Na ten nienarracyjny charakter prozy Buczkowskiego zwracał wielokrotnie uwagę m.in. Bogdan Owczarek, określając ją początkowo mianem niefabularnej, a ostatecznie – nienarracyjnej (zob. Owczarek 1999, 2002, 2007, 2014, 2021).

z innych powodów – do reprezentantów językowej transgresji zmierzającej w stronę szaleństwa, o którym pisał Michel Foucault, że „objawiło się jako zamykająca się w sobie mowa, wypowiadająca poniżej tego, co mówi, coś, czego jest zarazem jedynym możliwym kodem” (Foucault 2009: 157). I nie chodzi o to, że język Buczkowskiego jest językiem szaleństwa, lecz o uznanie, że autor z premedytacją wymykał się w swoim życiu i dziele wszelkim dyskursywnym regułom porządkującym. Cała twórczość autora *Doryckiego krużganka* jest ironicznym komentarzem do klasycznych fundamentów i pojęć naszej kultury, które legły w gruzach. Buczkowski dystansuje się do zastanego języka, wytwarzanych w nim przekazów i ich przedmiotu wcale nie po to, by zmanifestować pogardę i lekceważenie zasad rozumu, lecz przeciwnie: by uwalniając się od dyktowanych przez gotowe formy schematów myślenia oraz złudnego „porządkowania” rzeczywistości, odbudować prywatną etykę, która musi opierać się na fundamencie osobistej uczciwości i wierności samemu sobie.

Własna twórczość była dla Buczkowskiego nierozłącznie związana z tym posłannictwem. Wierność sobie i wierność swojemu doświadczeniu świata – to zasady dyktujące twórcy warunki i ograniczenia eksperymentu artystycznego. Żadne inne reguły – konwencje, style, podziały, tradycje, oczekiwania publiczności – nie były przez niego respektowane, co znacząco ograniczyło możliwość znalezienia płaszczyzny porozumienia z odbiorcą.

„Kształt formalny utworów Buczkowskiego jest zjawiskiem niepowtarzalnym, autonomicznym, tylko jemu właściwym” (Buryła 1999: 76), a on sam to „największy outsider i najoryginalniejszy twórca dwudziestowiecznej prozy polskiej” (Buryła 2002: 31) – do wniosków takich, jak te sformułowane przez Sławomira Buryłę, dochodzą zwykle czytelnicy, którzy mierzą się z jego dziełem. Strategię tej twórczości, traktowaną jako filozofia i program etyczny, nazwać można ironiczną. Buczkowski – zwolennik postawy dialogicznej, nieufnie podchodzący do gotowych rozwiązań, wyczulony na najmniejszy fałsz, pozornie bez zastrzeżeń zaakceptował zaproponowane mu przez wieloletniego przyjaciela i ucznia, Zygmunta Trziszkę, miano wcielenia Sokratesa. Ale przyjmując tę pozę mędrca-ironisty, stwierdził od razu: „śmiechem-żartem, z prześmiectwem urodzonym patrząc na to – przystaję na taki status” (Buczkowski, Trziszka 1989: 71). Ten gest autokreacji, któremu podobnych wiele znaleźć można w późnych książkach-dialogach powstałych przy udziale Trziszki, uznać by można za ryzykowną manierę ulegania łatwym (zbyt łatwym) analogiom, gdyby nie fakt, że pisarz sam to niebezpieczeństwo unieszkodliwił autoironią. Powtarzając tezę rozmówcy tak, by usłyszał on w swoich słowach coś przeciwnego lub przynajmniej mniej oczywistego niż w chwili, gdy sam je wymawiał, zainicjował proces osłabiania wiarygodności każdej – własnej i cudzej – wypowiedzi.

W całej właściwie twórczości Buczkowskiego odnaleźć można takie – z ducha ironii romantycznej wywiedzione – gesty samokreacji i samoniszczenia, które stają się manifestacją niezależności i samoświadomości artysty. Ironiczny dystans sytuuje go wobec każdej obowiązującej reguły na pozycji zewnętrznej, pozwalając realizować niekonwencjonalną postawę twórczą. By być takim właśnie ironistą rozbijającym skorupę stereotypów: utartych wzorców pisania, mówienia, myślenia i działania, trzeba mieć odwagę, determinację i talent². Skutkiem zanegowania obowiązujących reguł bywa bowiem niezrozumienie i odrzucenie przez społeczeństwo, które niechętnie przyjmuje prawdę o tym, że żyje w świecie pozorów, fałszywych gestów i póz. Ani talentu, ani odwagi, ani determinacji nie brakowało autorowi *Kamienia w pieluszkach*. Trzeba jednak podkreślić, że stawką w rebelii przeciwko temu, co zastane, nie była tylko wolność awangardowego artysty, lecz własne życie. Prawo do twórczej wolności stało się równoznaczne z prawem do godności, bez której – znów podobnie jak Sokrates – artysta nie chciał żyć:

Posiadam w sobie dwa przywileje: prawo do śmiechu i prawo do śmierci.
Tylko one gwarantują mi godność. Stałem się ironicznym mędrcem?
Z rozpacz, z rozpacz, ale nie tylko (Buczkowski, Trziszka 1989: 179)³.

Ironia i śmiech, który bywa orężem tej pierwszej, to dwa sposoby na radzenie sobie z lękiem i rozpaczą. Ironia – jako wysublimowana forma samoświadomości – umożliwia dystansowanie się od głupoty, bezmyślności, przemocy i płaskości jednowymiarowego życia i myślenia. Za pomocą prostych zabiegów osłabia i unieszkodliwia każdy argument, demaskuje fałsz, rozbija narzucany przez innych dyskurs. Jest narzędziem kreacji, warunkiem wolności jednostki, barierą chroniącą przed nachalnością utartych frazesów, konwencji i stereotypów.

Ironii często towarzyszy śmiech; reakcja, która świadczy o utracie kontroli nad własną psychofizyczną jednością, a zarazem manifestacją wolności. Śmiech bywa reakcją obronną przed lękiem, zwłaszcza lękiem przed śmiercią. W sytuacjach zagrożenia śmiech rozładowuje napięcie, jest środkiem katartycznym, pozwala

2 Por.: „Czekamy na genialnego twórcę, który przebiję się przez konwencje życia, przez wszystkie konwencje etyczne, estetyczne. Ironią można się przebić, bo stereotypy potrafią zepsuć wszystko” (Buczkowski 1984: 9).

3 W dalszej części tej wypowiedzi Buczkowski wyznał: „Powiedziałem ci kiedyś, że w momencie, gdy będę już samą trzęsączką, wybiorę godne wyjście. Są sytuacje wymagające samobójstwa. Każdy mąż mężnego ducha powinien umieć zdecydować się” (Buczkowski, Trziszka 1989: 179).

chronić psychikę przed popadnięciem w obłęd w sytuacji skrajnego stresu. Śmiech stanowi rodzaj terapii. Możliwość przedstawienia źródła lęku w zwierciadle parodii, kpiny, komicznej lub groteskowej deformacji daje poczucie odzyskiwania kontroli nad sytuacją. Lecz jest też narzędziem ironicznej degradacji tego, co stanowi źródło lęków – nikczemności, okrucieństwa, głupoty, zbrodni. W przypadku Buczkowskiego źródłem głębokich egzystencjalnych lęków stała się wojna. Z wojenną traumą mierzył się do końca swojego życia. Dlatego prawo do wolności w sztuce, traktowanej w znacznej mierze jako forma terapii, było ostatnim dla autora *Czarnego potoku* ratunkiem przed rozpaczą: „Wszędzie trwa srebrny śmiech karabinów. Ha, ha, ha... Tylko śmiech pozostał” (Buczkowski, Trziszka 1989: 91).

To między innymi dlatego w postawie narratorów i postaci pojawiających się w prozie Buczkowskiego odnaleźć można rys ironicznego dystansowania się od każdej formy wypowiedzi. W ponawianych aktach błazenady, parafrazy, parodii, szyderstwa, gry absurdem, przejawiających się na poziomie formy w kolażowych zestawieniach i wszechobecnej intertekstualności, daje o sobie znać postawa artysty, który do żadnej z wytwarzanych przez siebie wypowiedzi nie przywiązuje się bardziej niż do innych. W żadnej nie jest obecny wprost, lecz raczej prześmiewczo, z dystansu lub wręcz poprzez zaprzeczenie. Ta strategia, charakterystyczna dla podmiotu ironicznego, stała się świadomie przyjętym przez autora *Urody na czasie* programem estetycznym, ale także etycznym. Rzeczywistość, której nie da się zaakceptować, w której nie można się zakorzenić, można jedynie unieszkodliwić i zneutralizować, czyniąc jej potworność przedmiotem ironicznej gry. Lecz podmiot ironiczny nigdy nie jest u siebie, skazany jest na grę pozorów i niekończące się uniki oraz gesty autokreacji. Ironia wiąże się bowiem z nie-możliwością zrozumienia, dlatego sama nie ma końca (por. De Man 1999: 12).

Między innymi dlatego na życie i dzieło Leopolda Buczkowskiego z całą pewnością warto spojrzeć w perspektywie dokumentu osobistego. Pytanie o osobę autora przewartościowuje nie tylko biografię artysty, rolę jego doświadczenia i poglądów w procesie kształtowania dzieła sztuki, ale pozwala także dostrzec w samym utworze ślady obecności twórcy, który odciska w artystycznej materii znaki swojej osobowości. Dzieło zaś staje się nieoczywistym, utkanym z sugestii, domysłów, niejasnych sygnałów i komunikatów, czasami zupełnie nieistotnych lub wprowadzających w błąd, świadectwem kształtowania się tożsamości artysty. Już nie tylko jego obrazu, wewnątrztekstowej reprezentacji, lecz osoby, której związek z tworzonymi artefaktami jest nieunikniony.

Na pierwszy rzut oka propozycja takiego czytania nie pasuje do twórczości Buczkowskiego, zdominowanej przez eksperymenty formalne oraz poszukiwanie nowych sposobów adekwatnego uchwycenia prawdy o świecie – tym unicestwionym przez wojnę oraz współczesnym, negowanym przez autora.

Można jednak analizować jego różnorodną, wielokodową, wielopłaszczyznową i rozwijającą się płynącymi równolegle nurtami twórczość muzyczną, malarską, rzeźbiarską i literacką jako rodzaj antydyskursu, poprzez który artysta nieustannie poszukuje i wynajduje środki wyrażenia siebie: swoich doświadczeń, poglądów i przekonań. Sztuka jest wówczas nie tylko przestrzenią autokreacji, ale miejscem rzeczywistych metamorfoz artysty, który aktywność twórczą traktuje jako pracę nad sobą.

Ten obraz to oczywiście kruchy i słaby ontologicznie konstrukt o niepewnej, zmiennej modalności, który jest wypadkową działań (auto)kreacyjnych i twórczych samego autora oraz interpretacyjnych odbiorcy, obcującego z dostępnym materiałem w zmienionym już kontekście i przypisującym im w dobrej wierze znaczenia, których pierwotnie nie projektowały. Dotarcie do możliwie kompletnych i prawdopodobnych źródeł twórczych działań, które są osadzone na przeżyciach, doznaniach, doświadczeniach oraz ich artystycznych artykulacjach wydaje się w przypadku Leopolda Buczkowskiego zadaniem szczególnie fascynującym i skomplikowanym, między inny dlatego, że on sam gmatwał, zacierał i mylił tropy, prezentując po wielokroć w licznych wywiadach i opowieściach sprzeczne informacje na swój temat. Najobszerniejsze i jak dotąd najbardziej wszechstronne badania spuścizny artystycznej Leopolda Buczkowskiego przeprowadzili Sławomir Buryła (Buryła 2003; 2008; 2015; 2020), Agnieszka Karpowicz (Karpowicz 2007a; 2007b; 2008), Justyna Staroń (Staroń 2013; 201; dostęp 2024b), Radosław Sioma (Sioma 2015), Piotr Sadzik (Sadzik 2015, 2020, 2023) oraz Maciej Libich (Libich 2022). To im zawdzięczamy wnikliwe opracowanie dokumentów biograficznych, dostępnych w archiwach i zbiorach prywatnych, a także ich zestawienie z opublikowaną oraz dostępną w archiwach twórczością. O tych problemach z ustaleniem „prawdziwego” biogramu artysty piszą badacze, zwracając uwagę, że Buczkowski po wielokroć modyfikował wersje swojego życiorysu, bawił się nim, snując barwne opowieści, zaś samo dookreślenie genezy bycia artystą było dla niego procesem „o trudnych do wytyczenia jasnych granicach, proces[em], z którym sam twórca ma kłopot” (Buryła 2020: 160, por. Libich 2022). Ten sam kłopot dotyczy wielu faktów biograficznych:

Krytyczny, wyczerpujący biogram (a takim wciąż nie dysponujemy) musi być po pierwsze efektem rzetelnej weryfikacji faktów, a po drugie kompilacją danych zawartych w różnych źródłach, tak by uzyskać w miarę spójny obraz (Buryła 2020: 160)⁴.

4 Badacz podkreśla konieczność przeprowadzenia dokładnej kwerendy w zbiorach Muzeum Literatury, Archiwum Akt Nowych oraz w archiwum Warszawskiego Oddziału

Kiedy weźmie się pod uwagę fakt, że Buczkowski wielokrotnie przedstawiał swoim rozmówcom odmienne wersje życiorysu; że w swojej korespondencji, zarówno prywatnej, jak i urzędowej, posługiwał się stylem i sposobem pisania identycznym, jak w utworach literackich, może się okazać, że ta granica między życiem i twórczością jest nie do utrzymania. On sam wielokrotnie – w rozmowach z Zygmuntem Trziszka – podkreślał, że nie tworzy literatury, lecz dokumenty, wskazując swoim czytelnikom właściwy jego zdaniem tryb lektury. Jednocześnie zaś swoją biografię traktował jak materię artystyczną, którą można swobodnie kształtować, dystansując się ironicznie zarówno wobec faktów, jak i wobec reguł komunikacji. Zwrócił na to uwagę Sławomir Buryła, który o listach kierowanych przez Buczkowskiego do urzędów napisał, że „dalekie są od suchego, sprawozdawczego i czysto informacyjnego charakteru. Buczkowski bywa w nich ironiczny, przewrotny, stale balansując na granicy powagi i błazenady” (Buryła 2020: 161)⁵.

Wczesna twórczość pisarza (*Czarny potok*, *Dorycki krążganek*, *Młody poeta w zamku*, *Pierwsza świetność*) dużo częściej lokowana jest w kontekście osobistych doświadczeń autora i przeżytych przez niego kolejnych hekatomb – czystek ludności polskiej podczas akcji depolonizacji podejmowanych przez Ukraińców, zagłady ludności żydowskiej zamieszkującej podolskie wioski i osady, następnie niszczenia Warszawy podczas powstania i śmierci jej mieszkańców – skutkujących całkowitą utratą wiary w ideały europejskiej kultury. Z każdym kolejnym utworem, poczynawszy od *Urody na czasie*, przez *Kąpiele w Lucca* i *Oficera na nieszpiorach* na najbardziej enigmatycznym *Kamieniu w pieluszkach* kończąc, budziła ona coraz większe zdziwienie, niechęć i sceptycyzm nawet życzliwych wcześniej recenzentów.

Badacze interpretowali te dzieła jako przykład awangardowego eksperymentatorstwa⁶ skupiającego się z tomu na tom na coraz dalej posuniętej dezintegracji, rozpójnieniu i rozpadzie literackiej materii: najpierw struktur narracyjnych i fabuły, a następnie postaci, czasu, przestrzeni, by ostatecznie – w *Kąpielach w Lucca* i *Oficerze na nieszpiorach* – dostrzec już całkowitą negację języka jako nośnika sensu i znaczeń. „W optyce Buczkowskiego proza rozpadła się tak samo jak świat, stała się reliktem, miazgą i magmą. Twórca, po rozpadzie

Stowarzyszenia Pisarzy Polskich (gdzie zgromadzono część dokumentów biograficznych) w celu weryfikacji wielu nieoczywistych punktów w biografii pisarza.

5 Z kolei Justyna Staroń nazywa tę strategię meandrowania między faktami i fikcją „stwarzaniem siebie na nowo” (Staroń 2021: 287).

6 Na awangardową genezę eksperymentów narracyjnych autora *Kąpiele w Lucca*, osadzoną m.in. w kolażowych działaniach artystów z początku XX wieku, wskazują np.: Ryszard Nycz (Nycz 2000) i Agnieszka Karpowicz (Karpowicz 2007).

Logosu, potęgą artystycznej kreacji pragnął wskrzesić przedustawną Harmonię” (Chodźko 2008: 82) – wyjaśnia jeden z autorów zbiorowej monografii poświęconej Buczkowskiemu. W tych i innych książkach mówić zatem można o mgławicy znaczeń, montażu cytatów, iluzyjności jako zasadzie twórczej, asemantyczności i nieprzedstawialności jako punkcie dojścia literackich zapisów. Te – co warto zasygnalizować – zbliżają się w ten sposób do sztuk nieprzedstawiających, będących dla Buczkowskiego punktem odniesienia: niesemantycznej (aleatorycznej, punktualistycznej) muzyki oraz malarstwa abstrakcyjnego. Za każdym razem badacze skupiają się na materii językowej tekstu, badając jego złożone zależności intertekstualne, rozpad tekstowych struktur, zanik podmiotu, fragmentaryczność, wielość perspektyw narracyjnych i ich niespójność, treściową niekongruencję i negację wszystkich zasad konstrukcji tekstu. Lista właściwości tych utworów jest w znacznej mierze listą cech negatywnych. I to właśnie poetyka negatywna definiuje całkowitą odrębność tej twórczości na tle polskiej literatury.

Tymczasem eksperymentalny, samotniczy styl uprawiania sztuki przez Buczkowskiego jest głęboko zakorzeniony w doświadczeniach jego dzieciństwa i młodości – najpierw w obcowaniu z wielokulturową społecznością zamieszkującą rodzinne okolice, potem w kolejnych osobistych tragediach: utracie domu opuszczonego przez rodzinę Buczkowskich w 1943 roku, by ratować się przed okrucieństwem banderowców; śmierci dwóch młodszych braci zamordowanych podczas rzezi na Podolu, a wreszcie w uczestnictwie w powstaniu warszawskim, podczas którego Buczkowski przez kilkadziesiąt dni był naocznym świadkiem cierpienia i śmierci cywilów, dzieci, sanitariuszy i żołnierzy, a także przemiany stolicy w stos ruin i ludzkich zwłok. Zapis tych kluczowych doświadczeń zawarł Buczkowski w prowadzonym podczas wojny dzienniku, opublikowanym w całości dopiero dwanaście lat po jego śmierci⁷.

Po wojnie przez wiele lat żył w ubóstwie, niedogodności rekompensując sobie bogactwem własnych światów twórczych, kreowanych krok po kroku przez całe życie. Jego – bujne, bardzo zróżnicowane, dziś powoli coraz lepiej rozpoznawane – dzieło jest świadectwem tego, że artysta oficjalnym dyskursom, konwencjom oraz oczekiwaniom publiczności potrafił przeciwstawić własną wizję, zbudować sobie swój, niezależny od historycznych okoliczności, świat.

Nie jest to rzecz jasna twórczość wolna od zadr, urazów i tajemnic. Wskazać też należy kilka przynajmniej paradoksów i kontrowersyjnych decyzji twórcy,

7 *Dziennik wojenny* (2001). Tom składa się z trzech części: *Grząski sad* (od 7 x 1943 do 8 III 1944), *Powstanie na Żoliborzu* (od 1 VIII 1944 do 19 IX 1944) i *Koniec wojny* (rok 1944 do 22 x 1945). Cytaty w tekście oznaczane będą dalej jako Gs, Pż, Kw i numer strony.

podjętych wbrew wyznawanej zasadzie bezkompromisowości⁸. To one bowiem tę barwną postać, dziś bardzo chętnie pomnikowo idealizowaną, pokazują jako człowieka z krwi i kości, który nie zawsze był w stanie sprostać tworzonemu przez siebie mitowi. Nie sposób również oprzeć się chwilami wrażeniu, że dzieło, z jakim mamy do czynienia – stroniące od aktualnych problemów społecznych i politycznych – spełniało dla swego autora funkcję eskapistyczną: pozwalało mu na odcięcie się od codziennych uciążliwości życia w PRL-u i dylematów, z którymi mierzyła się wówczas polska literatura. Buczkowski, krytykujący romantyczny, posłanniczy model poezji, zajmował się tematami i problemami dużo bardziej uniwersalnymi, takimi jak kryzys kultury europejskiej czy długofalowe etyczne, estetyczne i epistemologiczne skutki wojny. Być może wyjaśnieniem tej uporczywej iteracji, męczącego powrotu do tych samych tematów i sądów na temat kondycji ludzkości oraz losów świata jest przeżyta trauma, związana z osobistymi doświadczeniami. To jedna z hipotez, formułowana już zresztą przez badaczy. Niemożność jednoznacznego rozstrzygnięcia wątpliwości na ten temat sprawia, że postać Buczkowskiego jest jeszcze bardziej intrygująca dla odbiorcy, który zechce zmierzyć się z tą wymagającą dużej cierpliwości twórczością.

Buczkowski, lokując się „poza konwencją” (Buryła 1999b), wybrał drogę samotnych poszukiwań formy ekspresji dla swoich doświadczeń, poglądów i uczuć. Był nie tylko prozaikiem, ale również malarzem, grafikiem, muzykiem, rzeźbiarzem i fotografem, interesował go także jako środek artystycznej ekspresji autorski film, choć ten ostatni akurat pozostał wyłącznie w sferze rozlicznych niezrealizowanych projektów⁹. Napisał co najmniej kilkadziesiąt wierszy, nie-

8 Wśród takich nieoczywistych faktów w biografii Buczkowskiego wymienić można wątpliwości co do jego udziału w kampanii wrześniowej – w dokumentach nie znaleziono jednoznacznych rozstrzygnięć na ten temat, choć sam Buczkowski chętnie opowiadał o tym epizodzie, wspominając niekiedy o swojej dezercji, która uratowała mu życie. Ponadto już po wojnie pisarz korzystał m.in. z przyznawanych pisarzom przez władze PRL-u krajowych i zagranicznych stypendiów. Dzięki nim odwiedził Paryż i Budapeszt. I wreszcie – to sprawa najbardziej niezrozumiała – w roku 1982 roku wstąpił do Patriotycznego Ruchu Odrodzenia Narodowego, mającego być świadectwem poparcia społeczeństwa dla wprowadzenia stanu wojennego, został nawet członkiem Rady Krajowej PRON. Już po śmierci pisarza jego znajomi tłumaczyli tę decyzję wynikającą z wieku nieporadnością oraz wpływem wiernego ucznia – Zygmunta Trziszki, który nakłonił swego mistrza do wstąpienia do organizacji bojkotowanej przez środowisko niezależnych intelektualistów. Jakie były rzeczywiste powody decyzji Leopolda Buczkowskiego – nie wiadomo.

9 Buczkowski planował nakręcenie autorskiego filmu na podstawie *Czarnego potoku*, kiedy jednak okazało się, że istnieją ograniczenia dotyczące ilości przydzielanej taśmy filmowej, zrezygnował.

przeznaczonych do druku, które dopiero niedawno trafiły do Muzeum Literatury, przekazane przez syna pisarza, Tadeusza. Swoimi rysunkami twórca opatrywał także opowiadania – tom *Młody poeta w zamku* był w autorskim zamyśle raptularzowym zbiorem narracji i rysunków, które nie tylko pełniły rolę ilustracyjną, ale stanowiły osobny, niezależny sposób budowania wypowiedzi artystycznej, komplementarnej lub wręcz ironicznie sprzecznej względem narracji. Gdy ta np. traktuje o dywizji kawalerii (opowiadanie *Dywizja w galerii*) budując wrażenie silnej formacji wojskowej, zaprezentowana na kolejnych stronach rysowana piórkiem galeria koni i popiersi „żołnierzy” groteskowo niweczy wcześniejsze wyobrażenie. Ten prześmiewczy efekt wzmacnia komentarz narratora: „Właśnie w chwili, gdy wreszcie skończyliśmy tę komedię o kawalerii, strzały się kończą” (Buczkowski 1976: 105).

Interesująca, choć trudna do zrealizowania, byłaby próba synchronicznego zestawienia ze sobą wszystkich różnokodowych dzieł Buczkowskiego, dostępnych dziś odbiorcom, w taki sposób, by fotografie, rysunki, grafiki, obrazy i dzieła literackie nawzajem się oświeślały i uzupełniały. Analizując zgromadzone w kilku archiwalnych zbiorach prace widać bowiem, jak ewoluowała estetyka Buczkowskiego malarza i Buczkowskiego grafika, przechodząc od etapu realistyczno-dokumentacyjnego, przez groteskowo-parodystyczny, do koloryzmu i abstrakcji. Niestety, w przypadku większości prac plastycznych niemożliwa do ustalenia jest dokładna data ich powstania, dodatkowy kłopot interpretacyjny sprawia brak tytułów prawie wszystkich obrazów i rysunków. Ze wspomnień syna pisarza, Tadeusza Buczkowskiego, wiadomo, że artysta nie przywiązywał się ani do kształtu swoich prac, ani do ich nazw. Chętnie przearanżowywał także przestrzeń ogrodu przy swoim domu w Konstancinie, wypełnioną własnoręcznie wykonanymi rzeźbami, zmieniając ich tytuły. Ten dynamizm projektów mających status otwartych kompozycji – znany także z utworów prozatorskich, których sekwencyjność, warstwowość i fragmentaryczność zachęcają do wielokrotnej lektury i reinterpretacji – pokazuje sposób, w jaki artysta traktował swoją twórczą aktywność: nie jako wytwarzanie obiektów, lecz proces, w którym materia artystyczna ma za zadanie uchwycić aktualny stan ducha twórcy.

Istotne wydaje się również to, że dłutem, pędzlem, piórkiem, na pianinie, flecie czy ustnej harmonijce można dawać wyraz czystym, przedjęzykowym emocjom. Ta asemantyczność, wielogłosowość, aleatoryczność i różnorodność środków, którymi posługuje się muzyka (zwłaszcza współczesna, serialna i atonalna, korzystająca z zasady kontrapunktu, spopularyzowanej współcześnie przez Karlheinz Stockhausena) oraz sztuki plastyczne, pociągały artystę, dając mu poczucie uwolnienia od rygorów konwencjonalnej komunikacji, którą

z oczywistych powodów narzucał każdy komunikat werbalny. Powtarzana obsesyjnie opinia o fałszu współczesnej kultury oraz o dominacji jednopłaszczyznowej komunikacji wynikała zapewne zarówno z rozczarowania rosnącym wpływem środków masowego przekazu na jej standaryzację, jak i z traumatycznych przeżyć pisarza, który po utracie wielobarwnej kulturowo, językowo i przyrodniczo krainy dzieciństwa nie potrafił się zaadaptować w nowej rzeczywistości. Jednocześnie w różnorodnej, amatorsko uprawianej sztuce, w której starał się urzeczywistniać zasadę kontrapunktu, odnajdywał swój azyl, w którym mógł się schronić przed nieprzyjazytnym światem. Prowadząc narrację wielotorowo, stosując zasadę transformacji i powtórzeń motywów oraz zdań stwarzał poczucie, że całość podlega jakiejś ukrytej regule; że tworzy strukturę, będącą kategorią konstrukcyjną, ale również etyczną. Wszystko bowiem, co robił Buczkowski, miało ów etyczny wymiar wierności prawdzie subiektywnego, zawsze indywidualnego, doświadczenia. Dlatego pisarz, kompulsywnie przechodząc od jednego środka ekspresji do drugiego, siedł za głosem swoich nastrojów i emocji, a jednocześnie konstruował „całość”, której poszczególne dzieła były jedynie składowymi.

Można też irracjonalność, nielogiczność, a nawet negatywizm postawy artysty potraktować jako wyraz sprzeciwu wobec dominacji dyskursu rozumu, w którym wartość ma tylko to, co podlega regułom porządku, zrozumiałości i czytelności. Nie jest to zresztą sprzeczne z poczynionymi już wcześniej ustaleniami. Jeden z badaczy lokuje nawet dzieło Buczkowskiego w samym centrum najważniejszych, toczących się w latach 60. i 70., dyskusji humanistyki na temat podstaw europejskiej *episteme* oraz racjonalnej podmiotowości kartezjańskiej, przypisującej sobie boską, a zatem obiektywną, perspektywę poznawczą (Sadzik 2015, por. Foucault 1987; Derrida 2004). Za sprawą Michela Foucaulta, Jacques’a Derridy i Jacques’a Lacana dokonana się zmiana w podejściu do kategorii racjonalności i szaleństwa. Pierwsza była dotąd utożsamiana z kategorią psychicznej normy, logicznym, znormatywizowanym językiem, a także z wytwarzaną w tym języku rozumiałą literaturą. Druga była synonimem amorficznego bełkotu nieprzekazującego żadnych sensów. Tymczasem Foucault tropił w dwudziestowiecznej literaturze – od Sade’a, przez Hölderlina, Nietzschego, Artauda, Roussela, Nerval’a po Blanchota (Foucault 2009) – kruchość i złudność skonstruowanej przez język filozofii i psychiatrii granicy, pokazując, że szaleństwo nie jest przeciwieństwem racjonalności, a wielka literatura nieustannie balansuje na krawędzi, posługując się językiem agramatycznym, niejasnym, zaprzeczającym obowiązującym regułom komunikacji.

Właśnie w tym kontekście – dodatkowo jeszcze uzupełnionym o studia Deleuze’a nad związkami między chorobą psychiczną, językiem schizoidalnym

a literaturą (Deleuze 2016) – Piotr Sadzik lokuje dzieła Buczkowskiego, formułując hipotezę, że pisarz nie przeciwstawia sobie rozumu i szaleństwa, lecz raczej włącza amorficzny bełkot w obręb swoich artystycznych poszukiwań. Jego „ekstremalne pisanie” nie ma w ten sposób być reprezentacją Zagłady, lecz tym, co Zagłada zrobiła z językiem i literaturą (Sadzik 2015: 86). Badacz sięga do wypracowanej przez Lacana kategorii traumy jako synonimu doświadczenia konfrontującego psyche z tym, co rzeczywiste, co stanowi źródło cierpienia, a co zarazem jest poza symbolizacją, nie daje się zatem wysłowić (por. Bielik-Robson 2004; Magnone 2005; Skrabek 2007; Bojarska 2012), i pokazuje, w jaki sposób pisarstwo Buczkowskiego próbuje poradzić sobie z traumą po Zagładzie. Pisarz nie stara się nostalgicznie odzyskać utraconego języka, lecz stawia na radykalną inwencję tak, by owo Wydarzenie nie tyle znalazło swoją reprezentację, co najdosłowniej działo się w języku, który staje się „bełkotliwą mową osoby strauumatyzowanej” (Sadzik 2015: 87).

O tym, że strategia dezercji z kultury, literatury i języka jest sposobem na wyrażenie sprzeciwu wobec skompromitowanych przez wojenną hekatombę wartości, pisał przed laty Andrzej Falkiewicz (Falkiewicz 1982). Odrębna, ekscentryczna i prowokacyjna, nierespektująca żadnych przyzwyczajęń czytelniczych i obowiązujących reguł, twórczość stała się dla artysty prywatną przestrzenią wolności, w której mógł działać wyłącznie wedle własnych reguł. Postaciami, które w prozie Buczkowskiego ujawniają dramatyczny stan niezgody na to, co zastane, stali się dezterterzy, pojawiający się niemal we wszystkich jego utworach. Literacka figura deztertera, ale też wojenna dezercja jako niemożliwy do zweryfikowania fakt biograficzny, o którym pisarz opowiadał¹⁰, stały się strategią, przyjętą i konsekwentnie przez niego realizowaną w działaniach artystycznych. Jak tłumaczył Falkiewicz, dezercja artysty polegała „na porzucaniu każdej ze sztuk i każdego ze sposobów przedstawiania – i na umykaniu każdej z możliwych interpretacji swego tworu – [...] w poczuciu kryzysu procesu komunikowania i procesu rozumienia” (Falkiewicz 1982: 160). Postawa ta nabiera głębszego, egzystencjalnego sensu, jeśli spojrzeć na nią przez pryzmat powojennych uwarunkowań politycznych. W czasie, gdy „miejsce opętanych ideologią nazistowską zajmowali opętańcy spod znaku czerwonej gwiazdy” (Buczkowski 1997: 208), ucieczka w świat wyobraźni i twórczej wolności stała się alternatywą dla całkowitego zamknięcia. We wspomnieniach Buczkowskiego, opublikowanych

10 Pisarz twierdził, że brał udział w kampanii wrześniowej, ale zdezerterował: „byłem żołnierzem, który zdezerterował. Raz jeden i dlatego żyję” (Buczkowski, Trziszka 1989: 74). Zarówno jednak udział w walkach, jak i ucieczka pozostają informacjami nieweryfikowalnymi wobec braku dokumentów (por. Libich 2022).

już po jego śmierci, znajduje się podsunięte przez niego wyjaśnienie, któremu nie należy rzecz jasna bezkrytycznie wierzyć, ale które rzuca dodatkowe światło na to, jak zewnętrzna sytuacja zmusiła go do autocenzury i poszukiwania niekonwencjonalnych sposobów wyrażenia tego, co domagało się ekspresji:

Jest już rok 1945, osiedliłem się w Krakowie i natychmiast zrozumiałem, że nie mogę ujawnić całej przeżytej prawdy; mogę przedstawić tylko jej wycinek i to w uproszczonej formie. Zrozumiałem, w jakim czasie przyjdzie mi żyć (Buczkowski 1997: 208).

Badacze skupieni na formalnych aspektach prozy Buczkowskiego stosunkowo mało uwagi poświęcali dotąd historycznemu, a przede wszystkim etnograficzno-kulturowemu kontekstowi tej twórczości, uznając zazwyczaj (skądinąd słusznie), że kresowy świat rodzinnych stron pisarza, barwny i wielożeczny, stanowił dla niego praźródło, z którego wzięły początek jego wrażliwości estetyczna i wyobraźnia. W ten sposób mimowolnie powielali i utrwalali „kresowy mit” idealizujący świat galicyjsko-wołyńsko-podolskiego pogranicza. Zgodnie z nim obszary utracone po drugiej wojnie światowej były rdzennie polskie, a literatura nostalgicznie wyrażająca tęsknotę za krainą minionej szczęśliwości reprezentowała racje narodowe Polaków. O tym spolszczeniu i fikcjonalizacji „kresów” funkcjonujących jako „forma polskiej ideologizacji przeszłości” (Bakuła 2006: 23) i często zastępujących w dyskursie wiedzę o Kresach będących „różnokulturową, równoprawną form[ą] współistnienia narodów na terenach byłej I Rzeczypospolitej, a potem na styku państw, narodów, jakże w XIX i pierwszej połowie XX wieku przemieszanych” (Bakuła 2006: 23) wnikliwie pisał Bogusław Bakuła:

Nadrzędnym dyskursem spełniającym rolę wiedzy źródłowej o tzw. „kresach” w polskiej opinii publicznej ostatnich co najmniej stu lat była mityzująca rzeczywistość literacka fikcja, wypierająca racjonalną ocenę historyczną, zwłaszcza w czasach rozbiorów, a potem komunistycznego izolacjonizmu; fikcja ta budowała mitologię utraconej ojczyzny, cierpienia, ofiary. Warto przy tym zauważyć, iż pozycja literatury jako źródła wiedzy historycznej, politycznej, patriotycznej – to nie jakaś aberracja świadomości polskiej, maniakalnie przywiązanej do „kresów”, tylko psychologiczny efekt kompleksu odcięcia, zwłaszcza w okresie komunistycznym, i konieczności oparcia się na jedynym źródle, którego nie można było do końca zafałszować – na literaturze narodowej (Bakuła 2006: 13).

Tymczasem kształtująca się na początku XX wieku świadomość narodowa Ukraińców (oficjalnie nowe państwo istniało od 1918 roku) i nasilające się ruchy nacjonalistyczne powodowały etniczne i religijne konflikty, także między zwolennikami dawnej Rusi (nazywanej też Starorusią) i nowego państwa, często inspirowane i podsycane przez polityków. Ziemie te były też obszarem nękanym chorobami i biedą (Buczkowski wspominał: „Potem przyszła najgorsza bieda, to były lata 1918–1920, tyfus, głód, wszy, brak soli” – [Buczkowski, Trziszka 1989: 10]). Wszystko to sprawiało, że życie na podolskiej wsi w latach 20. i 30. XX wieku dalekie było od idealnego.

W swojej podolskiej sadze¹¹ pisarz przeciwstawił kresowej mitografii, sięgającej jeszcze stereotypowej wizji Ukrainy rozpowszechnionej przez romantyków, opowieść, która uwzględnia również perspektywę innych: przedstawicieli różnych religii oraz nacji mieszkających obok siebie. To pozwoliło mu w mozaikowej konstrukcji wczesnych utworów ukazać racje i poglądy niezawężone nachalnym polonocentryzmem.

Już w debiutanckiej, przedwojennej powieści *Wertepy* (1937, wyd. 1947) wydobył na jaw najciemniejsze strony życia podolskich chłopów, epatując czytelników ich biologizmem i brutalnością. Akcja utworu toczy się w 1936 roku. Powieściowa Dolinoszczęśna wraz z Zasereciem to odpowiedniki rodzinnych stron pisarza; okolic niezwykle urody i miejsc o wielowiekowej historii, która jednak nawet echem nie pojawia się na kartach powieści. Są za to nikle ślady świata kulturowej różnorodności, przez całe życie wspominanej przez Buczkowskiego z czułością:

Mieszananka ludzi zastanawiająca. Talentów bez liku. Barwność hiszpańska. Dla językoznawców kopalnia bez dna. Dla koniokradów raj. Rabinackie szkoły filozofów, znane i cenione na całym świecie. Wędrowne orkiestry i woły przy pługu. Ukraińcy, Polacy, Rosjanie, Ormianie, Żydzi, Grecy, Czesi, Niemcy, wszyscy na swój sposób akcentujący cechy ubioru, języka, pochodzenia, wiary, żyjący w euforii jarmarków, prazników, odpustów (*Staralem się być wszędzie* 1975: 229).

To, co w pamięci pisarza przybrało po z górą trzydziestu latach kształt idylli, na kartach powieści prezentowało się jednak zgoła inaczej. W Dolinoszczęśnej mieszkała społeczność Polaków (katolików), Żydów (chasydów), a także

11 Określenie autorstwa Radosława Siomy, odnoszące się do wczesnych powieści Leopolda Buczkowskiego: *Wertepów*, *Czarnego potoku*, *Doryckiego krużganka* i *Pierwszej świetności*, których akcja osadzona jest właśnie w tym rejonie (Sioma 2015).

Rusinów należących do obrządku grekokatolickiego oraz prawosławnego, wśród których szczególnie wyróżniali się popierający idee nacjonalistyczne Ukraińcy, wrogo nastawieni do Żydów i Polaków. We wsi były katolicki kościół i cerkiew. Buczkowski szczegółowo przedstawił tę wieloetniczną społeczność, ukazał religijne i kulturowe różnice między nimi, także na tle wcześniejszej wojny polsko-ukraińskiej 1918–1919¹², nie uprzywilejowując jednak żadnej z grup. Skomplikowane relacje narodowościowe znajdują odzwierciedlenie w budowie utworu, która kalejdoskopowo ukazuje odmienne zwyczaje i tradycje, a także różne poglądy, punkty widzenia i konflikty, po wielokroć kończące się bójkami, samosądami i morderstwami. Rzeczywistość Dolinoszczęsnej nasycona jest okrucieństwem chłopów, a niekiedy zwykłych rozbójników i koniokradów, który darzą się raczej nienawiścią niż życzliwością. Cierpią i zadają cierpienie innym, oszukują, kradną, zabijają, ulegają sile popędu seksualnego, który, obok głodu, jest drugim potężnym motorem ich działania, są brzydzy fizycznie i odrażający moralnie. Pogłębiający się podział na swoich i obcych prowadzi do kolejnych mordów, które zwiastują kres dotychczasowego porządku świata. Po latach pisarz, wspominając czasy opisane w *Wertepach*, tak mówił o Dolinoszczęsnej:

to miejsce tak nazwane zostało jak na ironię. Później okazała się ona Dolinonieszczęsną, przecież to na tej ziemi dzieją się wypadki opisane w *Czarnym potoku*. Przygrywką do tego, co miałem zobaczyć później, były pogromy. [...] Dolinoszczęsna to dziesiątki tysięcy Żydów w czarnych chałatach pędzonych przez kozaków do kopania szanćców. Kozacy konno, a to czarne stado tak bezwolne, jak stado owiec. Czarna masa pędzona przez pola. Popędzani z konia nahajkami (Buczkowski, Trziszka 1989: 39).

Choć powieściowy obraz lokalnej społeczności, z jej demoralizacją, okrucieństwem i brakiem nadziei na poprawę losu, odpychał czytelnika, równoważyły go plastyczne, sensualne przedstawienia życia społeczności, która kultywuje swoje tradycje i święta. Krytycy docenili niezwykłą, barwną różnorodność opisów przyrody, której malarskie, nasycone bogactwem barw, zapachów i odgłosów życie kontrastowało z demoralizacją i bezduszością ludzi.

12 Warto odnotować za Radosławem Siomą, że w pierwszym wydaniu cenzura „usunęła fragmenty «antykomunistyczne», gloryfikujące legiony i Piłsudskiego oraz pokazujące wprost ukraińską świadomość narodową, na dodatek w sporze tak z polonofilskimi Rusinami, jak i z polską administracją” (Sioma 2015: 46).

Biologizm i naturalizm opisów ludzkich podłości nie przeszkadzał w ukazaniu różnorodności lokalnego życia, a zwłaszcza języka, o którym Buczkowski wielokrotnie mówił później, że był nieskończenie bogatszy i prawdziwszy od tego, co może odzwierciedlić literatura:

Od dziecka urzeczony byłem muzyką słowa, ale nigdy by tego nie było, gdyby nie ta nasza galicyjskość: melanż językowy polsko-rusiński, przy żydowskiej okrasie, słyszanej poprzez kapelę rojte banda. „Syk bez perdu jak wisiele bez bubna. Azoj. Habdire. Pane dobrodeju, ksiądz jegomość”. Synkopowość tego melanżu językowego. Te fortakty, szczególnie w Rusińskiej mowie: „czeszy did’ka z rid’ka...” (Buczkowski 1984: 43).

Debiutancka powieść stała się kluczową częścią osobistego mitu Buczkowskiego, który z biegiem lat pisarz wytrwale konstruował i wzmacniał, w wielu wywiadach oraz rozmowach nawiązując do swojego dzieciństwa i młodości spędzonych u podnóża malowniczo położonej Góry Różańcowej z kościołem i klasztorem dominikanów na szczycie, którą można zresztą zobaczyć na wykonanych przez niego latach 30. XX wieku fotografiach oraz obrazach¹³. Nigdy nie idealizował jednak sytuacji na Podolu, oddzielając jego kulturowe bogactwo od społeczno-politycznych i ekonomicznych problemów:

Można dowieść, że *Wertepy* wynikają z tego, co je poprzedziło. Nie wyszły przed wojną. Zarzucano mi przede wszystkim naśmiewanie się z nieudolności władzy, brutalności policji. Ogólny obraz wsi ukraińskiej w *Wertepach*, jej ciemnota, warunki bytowania często prawie zwierzęce, kłóciły się z sanacyjną mitologią, głoszącą „cywilizację” tych ziem (Buczkowski, Trziszka 1989: 15).

W kolejnych, już powojennych powieściach, *Czarnym potoku* i *Doryckim krużganku*, stopniowe wyłanianie się kruchych i niepewnych tożsamości narodowych przedstawione jest jako zakończony proces. Po dawnej bliskości kultur nie ma śladu. Ukraińcy są partnerami Niemców w aktach bezwzględного mordowania niedawnych sąsiadów: Polaków i Żydów. W planie powieściowym cały czas przewijają się Niemcy: policja kryminalna (*Kriminalpolizei*, kripo), policja porządkowa (*Schutzpolizei*, szupo), gestapo. Ponieważ nazwa Ukrainiec pojawia

13 Obszerny przegląd fotograficznej oraz plastycznej spuścizny Buczkowskiego przyniosła publikacja: Leopold Buczkowski, *Przeżyłki historii, przelotne obrazy* (2021).

się na kartach powieści bardzo rzadko, dominująca atmosfera strachu, motyw ucieczki i ukrywania się, pościgu, donoszenia i działań leśnych band powodują, że zwykło się *Czarny potok* czytać jako porażający – jeden z najważniejszych w literaturze polskiej – zapis Zagłady (por. Sadzik 2023). Tymczasem w powieści ofiarami masowych mordów i podpałów są oprócz Żydów także Polacy, zaś prześladowcami – również Ukraińcy.

Zidentyfikowanie narodowości tych, którzy w powieści dokonują mordów, wcale nie jest łatwe i zapewne nie jest to przypadkowe. Radosław Sioma stawia hipotezę, że niepewność tożsamości sprawców może wynikać z faktu, że jest w niej „zapisane i własne doświadczenie, i wiedza uzyskana «z drugiej ręki», od tych, którzy przeżyli opisywane zdarzenia” (Sioma 2015: 52). A zatem to dbałość o niepowielanie niezwyfikowanych oskarżeń, o zachowanie maksymalnej uczciwości i weryzmu, mogłaby stać za taką narracyjną strategią ukrywania narodowości morderców. Drugi, wskazany przez badacza powód, związany jest z sytuacją powojenną:

Buczkowski, być może z powodu niekorzystnych realiów politycznych (o Wołyniu zaczęło się mówić jawnie, publicznie, dopiero po 1989 roku), być może ze „zwykłego” strachu, mówi o niektórych sprawach w sposób niejasny, jakby [...] nie wszystko mógł powiedzieć (Sioma 2015: 52).

Dlatego konflikty przedstawiane w lokalnej społeczności robią wrażenie międzysąsiedzkich niesnasek, niemających związku z etnicznymi i politycznymi antagonizmami.

Sam pisarz twierdził, że pokazał zaledwie niewielki fragment tego, co widział i czego doświadczył:

Ten czas banderowski jest bardzo mało rozpoznany, jakieś ułamki tego dałem w *Czarnym potoku*, ale to dziesiąta częśćka tego najstraszniejszego czasu. Bo to działo się po sąsiedzku. Zabijali nas dawniej najbliżsi (Buczkowski 2001: 167).

A w innym miejscu wyjaśniał:

Mama mnie prosiła, gdy opuszczaliśmy ojcowiznę, żebym opisał to, co się z nami stało. Leżała przykryta starą, czarną chustą harasową, pozorując kupę gnoju, bo banderowcy się zbliżali. To są moje „Testamenty” i „Aequivocatio” (Buczkowski 2021: 228).

Nie znać jednak ani w *Wertepach*, ani zwłaszcza w *Czarnym potoku*, napisanym już po zamordowaniu przez Ukraińców dwóch braci Buczkowskiego, Tadeusza i Zygmunta, śladów osobistej wrogości do nich. Przeciwnie: bogactwo i pełnia, jakiej źródłem jest kontakt z odmiennymi kulturami, stanowią wartość samą w sobie, zaś o jej zniszczenie nie jest oskarżana konkretna nacja, lecz raczej politycy wszystkich narodowości. Nie był to w latach 30. pogląd popularny, w oficjalnej narracji dominowały bowiem nastroje wrogie narodowościowym (i nacjonalistycznym) dążeniom Ukraińców, podsycane dodatkowo przez rząd sanacyjny.

W kolejnych, już powojennych powieściach, których akcja również toczy się na tych samych terenach w okresie rzezi wołyńskiej, wątki te pojawiają się niedosłownie, tak jakby – na co zwrócił uwagę Radosław Sioma – pisarz „zarazem chciał i nie chciał – lub nie mógł – tego zrobić wprost” (Sioma 2015: 47). Dominuje temat Zagłady, który przesłania inne – być może jeszcze trudniejsze dla autora – wątki.

Dzieciństwo i młodość spędzone na Podolu na zawsze stały się dla niego okresem utraconego w tragicznych okolicznościach kraju lat dziecinnych. Na kartach wojennego dziennika odnaleźć można wiele sformułowanych wprost uwag poświadczających ciężar bolesnych doświadczeń, które – jako niewypowiadalna strata – kładą się cieniem na biografii pisarza: „*Non licet!* Jakaś kara ciąży nade mną, mam na ustach posmak grzechu praojca. I ten obraz erotyczny, i ten pełen smutku, smutku odwiecznego, jak smutna była starość babki Anny (...)” (Gs 26).

Opowieść o potwornych wydarzeniach z lat 1943–1944 łączy się z powracającym niczym echo łacińskim *Non licet!* tłumaczącym się jako „nie wolno, nie godzi się”, które znaczyć może zarówno wyraz protestu, jak i skargi na los, który nie szczędził ani poecie, ani jego bliskim i małej ojczyźnie najboleśniejszych doświadczeń. Terror, jaki zapanował w 1943 roku na Wołyniu oraz w rodzinnych stronach artysty, przynosi długie rejestry nazwisk pomordowanych sąsiadów i popalonych przysiółków:

Leci liście z drzewa, leci naród zgnojony w grób, na mydło. Dzwonią, bije dzwon największy. Brawo! Bije i największy dzwon, kiedy rzucamy w grób (do grobu!) i serca najśłodsze. Kto to sądzić będzie? Ojczyzno mogił, koryto hien „plujących krwią złotej łanami pszenicy Polski!” (8 XI 1943, Gs 34).

Jesienią 1943 roku w Podkamieniu, gdzie mieszkał Buczkowski, noc w noc niebo rozświeślały łuny pożarów, każdego dnia dokonywano mordów na

Polakach, najpierw pojedynczych, potem zbiorowych, zabijając i paląc całe rodziny kryjące się we własnych domostwach. „Oglądaliśmy ciała pomordowanych i popalonych, widok był makabryczny, nikogo nie można było poznać” – zanotował Aleksander Wiśniewski w spisanych na podstawie ustnych przekazów Czesława Świętojańskiego i konfrontowanych z własnymi przeżyciami *Dziejach Podkamienia i okolic od maja 1943 do maja 1944 r.* (Wiśniewski, Świętojański, dostęp 2024a)¹⁴. Wśród świadków tych scen musiał być także Leopold Buczkowski, znany zresztą obu autorom sąsiad. Jego dziennikowe zapisy pochodzą z tego samego okresu. W tym czasie w rodzinnym mieście artyści zakwaterowały się oddziały ukraińskiej dywizji „SS Galizien”. Narastać zaczął terror wobec mieszkańców. Ukraińscy nacjonaści coraz bezwzględniej zabijali polską ludność. Ze wspomnień sąsiadów wiadomo, że rodzina Buczkowskich pod koniec 1943 roku wyjechała z Podkamienia do Brodów, jednakże „w niedługim czasie powrócili, nie wiadomo dlaczego, Zygmunt Buczkowski i głuchy Tadeusz Buczkowski” (Wiśniewski, Świętojański, dostęp 2024a), bracia pisarza. To był początek osobistego dramatu Leopolda.

Opuszczając Podkamień Buczkowski utracił wszystkie swoje prace, w tym nigdy już nieodzyskane utwory literackie. Przepadły akwarele oraz prywatna biblioteka. Wraz z domem pisarz stracił wszystko, co łączyło go z dawnym światem i dawało mu poczucie bezpieczeństwa: „Potem nic, rozpacz, na dnie każdego dnia rozpacz. [...] To jest straszne, uciekać przed samym sobą!” (Gs 58).

Gdy zbrodnie się nasiliły, mieszkańcy Podkamienia zaczęli na noc kryć się w potężnych średniowiecznych murach klasztoru oo. dominikanów, który stanowił od wieków ważne centrum życia religijnego oraz kulturalnego nie tylko lokalnej społeczności. Miejskowa ludność, od wielu tygodni doświadczająca przemocy i mordów ze strony ukraińskich nacjonalistów współpracujących z Niemcami, zdecydowała się na opuszczenie domostw i ukrycie w klasztornych celach, licząc na to, że święte miejsce kultu obrazu Matki Boskiej Podkamieńskiej uniknie zniszczenia.

W miarę jak przybywało w klasztorze uciekinierów z Wołynia, z okolicznych wiosek oraz miejscowej ludności, coraz pilniejsza stawała się potrzeba przygotowania obrony na wypadek ataku. Wiadomo, że wielu mężczyzn dysponowało

14 *Dzieje Podkamienia od maja 1943 r. do maja 1944 r.* zostały spisane na podstawie ustnych przekazów Czesława Świętojańskiego w latach 1965–1980. W części były one konfrontowane z własnymi przeżyciami Aleksandra Wiśniewskiego. W rekonstrukcji przebiegu zdarzeń brała też udział żona Leopolda Buczkowskiego, Maria. Dwudziestowieczną historię rodzinnych stron pisarza rekonstruuje m.in.: Prus 1996; Z. Iłowski, S. Iłowski 1993, 1994.

własną bronią. Wśród nich byli dwudziestokilkuletni bracia Buczkowscy. Zygmunt miał broń krótką, natomiast niesłyszący¹⁵ i wymagający w związku z tym opieki Tadeusz dysponował jednym granatem.

W materiałach biograficznych powtarzana jest informacja, że obaj bracia Buczkowscy zginęli 13 marca 1944 roku podczas napaści band UPA na klasztor dominikański w Podkamieniu¹⁶. Czasami podawana jest nieprawdziwa data ich śmierci, 12 marca, ponieważ to właśnie wtedy miał miejsce atak na klasztor, który zakończył się okrutną rzezią chroniących się w jego murach tysiący uciekinierów z Wołynia, a także okolicznych wiosek. Na podstawie wspomnień uczestników tamtych zdarzeń – mieszkańców ukrytych w klasztorze – wiemy dzisiaj dużo więcej o tym, jaki był los Zygmunta i Tadeusza. Lektura świadectw ocalałych pozwala na rekonstrukcję ostatnich dni i godzin ich życia. Tadeusz padł najprawdopodobniej ofiarą donosu ukraińskiej nacjonalistki. O miejscu przebywania Zygmunta doniósł banderowcom Polak, lokalny donosiciel kolaborujący z bandami UPA.

Po wojnie pisarz zmieniał wersje na temat tego, jak i kiedy dowiedział się o śmierci braci¹⁷, ale w swoim dzienniku 9 września 1944 roku, pół roku po rzezi w Podkamieniu, w ruinach powstańczej Warszawy, w samym środku kolejnej historycznej hekatomby, zanotował:

I dziś śnił mi się Tadeusz i Zygmunt. Zbrodnia podkamieniecka dominuje nad wszystkim. Mordowali nas na Kresach, łudziliśmy się, że

15 Tadeusz stracił wcześniej słuch wskutek pobicia podczas pobytu w drohobyckim więzieniu.

16 Por. Świętojański, Wiśniewski, dostęp 2024b. Znajdują się tu notki o obu braciach Leopolda: „BUCZKOWSKI TADEUSZ, syn Tomasza i Anny Zając, ur. 26.8.1919 r. Zabrzany z domu swoich sąsiadów Pasieczników i zabity na łanie przy Gościńcu Pieniackim, naprzeciw figury św. Dominika 13.3.1944 r. i tam pochowany”, „BUCZKOWSKI ZYGMUNT, syn Tomasza i Anny Zając, ur. 26.8.1920 r. Zabrzany z podwórza J. Ślusarczuka, gdy rozmawiał z Belką Batoryną, zamordowany na ruinach w klasztorze 13.3.1944 r.”. Dodatkowo w biogramach Tadeusza i Zygmunta Buczkowskich podano: „Przyczyna śmierci: Zabójstwo z rąk ukraińskich nacjonalistów”.

17 W rozmowie z Zygmuntem Trziszką Buczkowski mówił np., że dowiedział się o tym dopiero po wojnie: „zaraz po wojnie [...] Świętojańscy [...], taka moja daleka rodzina [...], przekazali mi, jak było, jak zamordowano moich braci” (Buczkowski 2001: 173). To jeden z przykładów wielu biograficznych nieścisłości i przeinaczeń, z którymi styka się badacz życia Buczkowskiego. Autorem najobszerniejszego jak dotąd opracowania tej strategii „poliwersyjności” autonarracji pisarza jest Maciej Libich (Libich 2022). Określeniem „poliwersyjność” posługiwał się w odniesieniu do swojej biografii sam Buczkowski (Buczkowski 1989: 115).

poruszy [się] świat tą zbrodnią (ja nie uwierzyłem)? Co to jest świat? Ot, po prostu czyjś tam zaśliniony pysk. Świętą rację miał Zygmunt, powiedziawszy: „Nie ma z kim ani dla kogo” (PŻ 75).

W tych bezkompromisowych, radykalnych oskarżeniach zarówno pod adresem światowych polityków, jak i polskich elit kształtujących politykę państwa, odnaleźć można kolejny trop prowadzący do źródeł twórczej postawy Buczkowskiego. Śmierć braci, zamordowanych podczas rzezi na Podolu, bycie świadkiem śmierci mieszkańców rodzinnych stron i unicestwiania ich domostw, ucieczka przed tym samym losem, związana z utratą rodzinnego domu, następnie uczestnictwo w spektaklu bezsensownego umierania cywilów (w tym zwłaszcza dzieci, o których krzywdzie pisarz wspominał ze szczególnym oburzeniem), skonfrontowane zostają z niehumanitarną obojętnością decydentów, dla których tragedia ludzi to tylko statystyki, a każda decyzja, również na rzecz pamięci ofiar, jest elementem polityki. Wojna obnażyła te mechanizmy, które stanowiły fundament rozwoju współczesnej cywilizacji. To jednak, co w czasach pokoju było elementem pozbawionej etyki gry, podczas działań wojennych odsłoniło dodatkowo swoje niehumanitarne, demoniczne oblicze:

Dlaczego nawet ślad nie pozostaje po tym łotrowskim okresie. Jest ślad w postaci suchych dołów. Zbrodnie nawarstwiają się. Zbrodnia-rze, ubabrawszy się w zbrodni, zbrodniczą dalej i dalej. Przesuwają się na zachód. Co jest na zachodzie? Zbrodnie możliwych tego świata. Przypatrzcie się mogile Polski. Co za cholera złożyła się na złą naszą polityczną i religijną mentalność. U nas myśli zaledwie 5% ludzi, reszta to trypromany, oficerzy i pozery na baronów, hrabiów i historyków na służbie niedojebanych kobiet; erotomania oficerkowato-dymuszowato-pipciumilusińsko-teresowata. Tępota i kutasowatość. Bandyci-recydywiści w służbie wywrotowej, emigranci-szpicle na garach i emeryturach biednego budżetu (PŻ 75).

Wulgarny język, epatowanie obsceną, groteskowość obrazu odczłowieczonych ciał, degradacja i profanacja wartości religijnych i patriotycznych, odwrócenie góry i dołu – to chwytły rodem z ludowej kultury śmiechu, które tutaj wcale nie służą efektowi komizmu, nie uwalniają od tego, co przerażające, lecz wyłącznie intensyfikują przerażającą wizję świata na opak, który stał się normą i w którym rządzą ludzie bez zasad i przestępcy wszelkiego autoramentu. Wulgaryzmy są przede wszystkim wyrazem irytacji autora, a kumulacja pytań retorycznych dodatkowo hiperbolizuje efekt jego bezradności i wzburzenia.

Ta gorycz Buczkowskiego podszyta jest bez wątpienia osobistymi doświadczeniami: utratą nadziei i przeżytą traumą. Indywidualna wolność, którą Buczkowski cenił sobie nade wszystko, wcale nie znaczy zatem, że artysta sam siebie stworzył, uniezależniając się od wszystkiego tego, co wywarło wpływ na jego los. Przeciwnie, pisarz stał się zakładnikiem własnej biografii: dzieciństwa spędzonego na Kresach, doświadczeń wojennych, a potem życia w kraju, który artystom miał do zaoferowania cały system stypendiów i apanaży, ale pod warunkiem dostosowania się do oczekiwań polityki państwa, które wyznaczyło twórcom istotną rolę w budowaniu nowej socjalistycznej etyki i wrażliwości. Wraz z wybuchem drugiej wojny światowej rozpadł się bezpieczny i zrozumiały świat artysty. Jak zanotował biograf, wojna „wytrąciła przyszłego pisarza z jego egzystencji człowieka całkowicie wolnego” (Trziszka 1987: 23) i na stałe rzuciła cień na jego życie, powodując lęk dezintegracyjny. Diagnoza ta (sformułowana przez Trziszkę dość swobodnie), odsyłająca do znanej typologii lęków opracowanej przez Andrzeja Kępińskiego (Kępiński 2002), zwraca uwagę na psychologiczne podłoże estetycznej i etycznej postawy Buczkowskiego, który sam przyznawał, że twórczość jest dla niego formą terapii.

Główne zainteresowania badaczy skupiały się dotąd na dorobku prozatorskim autora, poczynione ustalenia uzupełniane były niekiedy uwagami na temat jego działalności ilustratorskiej¹⁸. Te ostatnie uznawane były jednak zwykle za ekscentryczny dodatek do eksperymentalnego dzieła; jeszcze jeden dowód dziwności literatury tworzonej przez autora *Kąpieli w Lucca*. Poznanie tej prawie do tej pory nieznanej i niedostępnej interdyscyplinarnej twórczości stało się możliwe między innymi dzięki pracy Agnieszki Karpowicz, Pawła Polita, Sławomira Buryły, Justyny Staroń, którzy przeprowadzili szeroko zakrojone prace archiwalne nad nieznaną dotąd częścią dzieł artysty. Wiele prac wizualnych Buczkowskiego zostało udostępnionych przez Muzeum Sztuki w Łodzi, które na swoich stronach prezentuje blisko 400 zdigitalizowanych fotografii, rysunków i obrazów wykonywanych przez pisarza od lat 30. do 60. Ten bogaty zbiór prezentujący przekrój różnorodnych technik oraz stylów, do których sięgał autor, dokumentuje także przebiegającą podobnie jak w prozie ewolucję od form dokumentacyjnych, przez groteskowe, karykaturalne komentarze do nowożytnej historii, malarstwo kolorystyczne aż do abstrakcji.

18 W ostatnich latach ukazuje się coraz więcej prac uwzględniających interdyscyplinarny charakter dzieła Buczkowskiego, np.: ...*zimą bywa się pisarzem...* O Leopoldzie Buczkowskim (2008); Karpowicz 2007b; Wiedemann 1997; Buczkowski 2021, Staroń, dostęp 2024a, Staroń, dostęp 2024b, Staroń 2019.

Największe archiwum prac pisarskich (listów, scenariuszy, szkiców, wersji powieści, dziennika) autora *Czarnego potoku* znajduje się w warszawskim Muzeum Literatury. Pozostałe, nie-pisane dzieła Leopolda Buczkowskiego pochodzące z zasobów syna artysty Tadeusza Buczkowskiego (udostępnione przez niego w 2013 roku) składają się na archiwum jego twórczości w Muzeum Konstancina. To wirtualne muzeum udostępnia zainteresowanym wszystkie zbiory, podzielone na części zawierające fotografie, ilustracje, malarstwo, rysunki i rzeźbę. Na szczególną uwagę zasługuje wydana w 2021 roku, najobszerniejsza jak dotąd publikacja, po raz pierwszy prezentująca oraz omawiająca bogaty interdyscyplinarny dorobek twórcy, pod redakcją Agnieszki Karpowicz i Pawła Polita (Buczkowski 2021).

Wszystkie te – do niedawna nieznane – materiały nadal nie dają oglądu całości dokonań artysty. Wiele z jego prac (zwłaszcza prób pisarskich oraz rzeźb i instalacji przestrzennych) uległo bezpowrotnemu zniszczeniu, wiele zaginęło lub znajduje się w prywatnych kolekcjach. Już jednak to, co udało się zgromadzić, daje wyobrażenie o ogromnym bogactwie i różnorodności działań twórczych Leopolda Buczkowskiego. Jego utwory literackie, czytane na tle pozostałych dokonań, zyskują nie tylko interesujący i ważny kontekst, ale stają się częścią większej, aniżeli projekt literacki, całości.

Rysunki i fotografie młody artysta zaczął wykonywać już w latach 30. Wtedy też zajmował się drzeworytem i litografią¹⁹. Fotografie dokumentowały życie mieszkańców podolskiego Podkamienia, w którym mieszkał. Rysował wioski, pejzaże, elementy architektury, portrety mieszkańców. Wiadomo, że podczas powstania warszawskiego w celach dokumentacyjnych fotografował ruiny i zwłoki ofiar. Miał swoisty przymus gromadzenia świadectw zbrodni, które działy się na jego oczach, o czym świadczy uwaga zanotowana w dzienniku 26 listopada 1943 roku:

Chcąc to wszystko, co się przewala teraz dookoła mnie – opisać (zanotować!), trzeba by cały dzień siedzieć i dzierżyć w jednej ręce pióro, w drugiej ołówek, w pysku pędzel, na brzuchu leica, na piętach czujki – i węch, węch (Gs 48).

Miał też świadomość, że sporządza dokumentację zbrodni dla przyszłych badaczy: „Używam umyślnie w tych kronikach, oczywiście gdzieniegdzie, na-

19 Był członkiem Lwowskiego Związku Artystów Grafików, wystąpił na Drugiej Międzynarodowej Wystawie Drzeworytu w Warszawie w 1936 r., miał indywidualną wystawę we Lwowie. Większość drzeworytów zaginęła, kilka ocalałych jest przechowywanych w Ossolineum we Wrocławiu.

szego lokalnego języka, bo to też może być ważne (ważne! dla ludzi z poczuciem [...] wielu, wielu rzeczy na brudnej podłodze tego świata)” – (Gs 31–32); „trzeba porysować te wypadki kurwysyńskie, tak żeby treść ich była w pysk niejednego motia” – (Gs 39), materiały te jednak nie zachowały się. Potem, w latach 50. i 60. robił również zdjęcia podczas swoich pobytów w Londynie i Paryżu.

W latach 40. zarabiał na życie wykonując ilustracje do książek. Zajęcia tego nie traktował jednak jako twórczości, lecz jako przymus spowodowany koniecznością zarobkowania. W liście do żony pisał: „Zmęczony już jestem do cna – z samopoczuciem bydlęcia, a nie «artysty» ([Warszawa,] 18 v [1949])”²⁰. Jest też autorem bardzo wielu pejzaży, portretów, obrazów groteskowych, a także malowanych farbami olejnymi kilkudziesięciu kompozycji abstrakcyjnych.

Z kolei lata 70. przyniosły intensywny rozwój prac rzeźbiarskich. Artysta tworzył niezwykle projekty – aranżacje z drewna i innych materiałów (znawcy dostrzegają w nich podobieństwo do instalacji Hasióra), poddając je wielokrotnie przekształceniom i reorganizując z ich użyciem przestrzeń przydomowego ogrodu w Konstancinie. Praca z materią rzeźbiarską była sposobem na jej oswojenie i uczynienie przedłużeniem przestrzeni autoekspresji. Omówienie tego fascynującego zagadnienia związku prac plastycznych Buczkowskiego z jego biografią oraz twórczością literacką wymaga osobnego, obszernego studium.

Szczególne miejsce w estetyce artysty zajmowała także muzyka, zwłaszcza muzyka żywa, czyli improwizowana, choć akurat o tej aktywności wiadomo najmniej. Jako kompozytor był samoukiem, zagadnienia muzyki współczesnej znał przede wszystkim z teorii, zaś terminy muzykologiczne aplikował do swoich działań intuicyjnie. Wartości tych kompozycji nie mierzy się jednak ich świetnością, lecz – jak zauważa badacz – charakterem „obrazu autora”, jaki się w nich wyłania. A obraz ten jest spójny z wizerunkiem wyłaniającym się z reszty twórczości: ukazuje artystę głęboko związanego z orientalnym światem swojej młodości, do której improwizowana przez niego muzyka *viva* pozwalała mu choć na chwilę powrócić. Przede wszystkim zaś – jak tłumaczył Buczkowski w *Prozie żywej* – dawała mu wolność, której nie był w stanie osiągnąć jako prozaik: „Muzycy zawsze są bardziej wolni, bo muzyka jest sztuką mniej semantyczną. A w prozie, przy deprecjacji słów, jednocześnie rośnie wiara w słowo-fetyusz” (Buczkowski 1986: 41).

Wszystkie powojenne powieści Leopolda Buczkowskiego ukazywały się od 1947 roku (napisane jeszcze przed wojną *Wertepy*) do 1978 (*Kamień w pieluszkach*). Późniejsze publikacje miały w znacznej mierze charakter

20 Muzeum Literatury, sygn. 1645, k. 52., cyt za: Staroń, dostęp 2024a.

auto-i metakomentarza do wcześniejszych działań, były rodzajem filozoficznych i poetologicznych rozważań o własnych założeniach estetycznych i etycznych formułowanych podczas rozmów z Zygmuntem Trziszką. Nie był więc Buczkowski „typowym” twórcą wiernym jednej dyscyplinie sztuki, w której wyrażał siebie. Był też przeciwnikiem tradycyjnej literatury, ponieważ ta nie jest w stanie wyrazić bogactwa życia. Zwłaszcza powieść mieszczańska, operująca sentymentalizmem i prostymi schematami fabularnymi oraz linearną narracją, budziła jego sprzeciw. Powieści posługujące się językiem literackim, konwencjonalnym, podporządkowane regułom retoryki, odpychały go swoją nieautentycznością. Buczkowski był propagatorem żywego, mówionego słowa. Sam wychowany w środowisku nasyconym brzmieniami słów świeżych, niezwykłych, posługiwał się językiem tak, jakby każde słowo było pierwsze. Jeśli nasyczał je nowymi znaczeniami, to dlatego, że operował nimi na sposób właściwy poezji, świadom, że „ześrubowuje” w ich kruchej materii jakąś bardzo trudno uchwytną, a istotną prawdę o świecie. Działo się tak zarówno na kartach powieści, jak w wojennym dzienniku, w którym każde słowo użyte było tak, by trafić w sedno: „Nigdy jeszcze takiego steku hańby nie popełniono na tym padole plwocin zbankrutowanego człowieka” (Gs 44).

Buczkowski w swoim zanurzeniu w twórczości był więc artystą interdyscyplinarnym. Wykorzystywał różne tworzywa sztuk, dostosowując się zarówno do warunków zewnętrznych (sezon wiosenno-letni spędzał w ogrodzie, zajmując się ciesielką i rzeźbą, zimą oddawał się pisarstwu), jak i – przede wszystkim – wsłuchując się w siebie. Ta wielowątkowość jego twórczości nie pozwalała mu się na niczym skupić na dłużej. Rzecz by można, że nie pozwoliła mu w żadnej z uprawianych sztuk osiągnąć spełnienia. Sam na ten temat tak mówił:

To moje nieszczęście, bo zimą zagłębiał się w prozę, a tu, patrzę, stoi fortepian od miesiąca nietknięty. Zimą tak bywa. Parę tygodni minęło. Jakiś zirytowany, zalekniony, siadam do fortepianu, ale są jeszcze skrzypce, gitara, flet. Przychodzi ładna pogoda, więc biorę siekiere, biorę dużo, kawał drzewa i łupię. Teraz robię taką serię muzyków, takie portrety. Moje nieszczęście to dekoncentracja, to wielowarstwowość. Rozstrzeliłem się, ale swoją drogą, co to jest. To moje rozterki (Buczkowski 1984: 50–51).

Na jego działania trzeba jednak spojrzeć jako na spójny projekt, w którym tworzywem kreacji są nie tylko dostępne materiały, ale także własna osoba. Stąd skłonność autora do konfabulacji, które stają się częścią artystycznej ingerencji. Mitologizował swoją przeszłość, konfabulował, opowiadał o zdarzeniach

niemających miejsca lub przypisywał sobie przeżycia, które dotyczyły jego bliskich. Wielość sprzecznych wersji własnej biografii sprawia, że i ją można potraktować w kategoriach formowanej artystycznie autofikcji (por. Turczyn 2007).

Dlatego interdyscyplinarnemu dziełu Buczkowskiego warto przyglądać się jako świadectwu nie tylko samostanowiącej się wyobraźni artysty, ale także jako arenie zmagania z tym, co go uwarunkowało, ograniczało, krępowało. Są to „wielkie tematy” literatury i sztuki. Po pierwsze dzieciństwo, które stanowiło dla Buczkowskiego źródło jego mitologii, swoisty „pierwszy język” i arkadię, których utracenie zdeterminowało kształt całej twórczości. Po drugie – doświadczenia drugiej wojny: przede wszystkim rzeź podolska i powstanie warszawskie. Po trzecie – życie w PRL-u, które podsuwało twórcy profity, ale też wpędzało w skrajną nędzę i skazywało na marginalizację w sytuacji, gdy nie chciał podporządkować się odgórnie narzucanym zasadom organizacji życia literackiego.

Strategia zaciemniania, a co za tym idzie, coraz większego metaforyzowania i alegoryzowania wszelkich powieściowych sensów, narastała w twórczości Leopolda Buczkowskiego z biegiem czasu. Próbując sformułować możliwe przyczyny postępującej mglistości i nieprzystępności, graniczącej z niekomunikatywnością, niezbędne jest przeprowadzenie dalszych wnikliwych badań zależności między biografią twórcy a jego dziełem. To zadanie wciąż czeka na badaczy. Już teraz wskazać można kilka możliwych przyczyn. Obok niemożności mówienia wprost, wynikającej z uwarunkowań politycznych, byłaby to próba autoterapeutycznego rozprawienia się z traumą: powtarzane po wielokroć opowieści krążące wokół kluczowego Wydarzenia, które samo jest tak potworne, że wyparte w sferę milczenia, stają się przestrzenią bezpiecznej samorealizacji. Artysta ucieka do różnych mediów, form wypowiedzi oraz środków, w bogactwie tych aktywności szukając namiastki dawnych polifonicznych doznań, utraconych wskutek traumatycznego doświadczenia:

Jakimi środkami, jaką maszyną, jakim piórem, jakim ołówkiem, jakim rylcem, jakim dźwiękiem muzycznym wyrazić tę straszną zbitkę strasznych rzeczy? Pisarstwo to jest wściekła sprawa. Dla mnie to jest rozpacz. Bardzo to są skromne środki, to słowo. Zdanie orzekające, zdanie orzekające, zdanie orzekające. A jeszcze chciałoby się umieścić to, co świszcz, gwizd, wybucha, to spadają na to zapachy gryzące, jakieś zapachy wzbudzające jakieś dodatkowe asocjacje pieczonego chleba. A gdzie jest istota rzeczy? (Buczkowski, cyt. za: Szczepański 2005: 121).

Zadaje dramatyczne pytania, świadczące o tym, że jednym ze źródeł ekspresji, być może najważniejszym, jest dla niego rozpacz: bezdenne wewnętrzna pustka

i poczucie utraty nadziei. Jeśli zatem wczesnemu etapowi jego twórczości towarzyszyła rozpacz z powodu unicestwienia dawnego świata, z biegiem czasu artysta zaczął tworzyć przeciwko niej, szukając w sztuce nadziei i ratunku. Traktował ją między innymi jako formę terapii i przestrzeń wolności, podkreślając, że zwłaszcza w muzyce i malarstwie odnajduje ukojenie dręczącego go lęku.

| Bibliografia

LEOPOLD BUCZKOWSKI

- Buczkowski Leopold (1957), *Wertepy*, [pierwsze wyd. Gebethner i Wolff 1947], Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Buczkowski Leopold (1959), *Czarny potok*, [pierwsze wyd. Pax 1954], Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Buczkowski Leopold (1970), *Uroda na czasie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Buczkowski Leopold (1974), *Kąpiele w Lucca*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Buczkowski Leopold (1975), *Oficer na nieszpiorach*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Buczkowski Leopold (1976), *Młody poeta w zamku. Opowiadania*, wyd. 2 [pierwsze wyd. Wydawnictwo Literackie 1959], Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Buczkowski Leopold (1977), *Dorycki krużganek*, [pierwsze wyd. Pax 1957], Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Buczkowski Leopold (1978), *Kamień w pieluszkach*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Buczkowski Leopold (1978), *Pierwsza świetność*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Buczkowski Leopold (1984), *Wszystko jest dialogiem*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa.
- Buczkowski Leopold (1986), *Proza żywa*, Wydawnictwo Pozaprasowe „Pomorze”, Bydgoszcz.
- Buczkowski Leopold, Trziszka Zygmunt (1989), *Żywe dialogi*, Wydawnictwo Pozaprasowe „Pomorze”, Bydgoszcz.
- Buczkowski Leopold (1997), *Koszmar na międzyepokę*, „Kresy”, nr 4, s. 208–210.
- Buczkowski Leopold (2001), *Dziennik wojenny*, wstęp i posłowie S. Buryła, oprac. tekstu dziennika S. Buryła, R. Sioma, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn.
- Buczkowski Leopold (2021), *Jestem zwolennikiem interdyscyplinarnej sztuki*, w: *Leopold Buczkowski. Przebłyty historii, przelotne obrazki*, red. Agnieszka Karpowicz, Paweł Polit, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź, s. 225–234.

OPRACOWANIA

- Bakuła Bogusław (2006), *Kolonialne i postkolonialne aspekty polskiego dyskursu kresoznawczego (zarys problematyki)*, „Teksty Drugie”, z. 6, s. 11–33.
- Bakuła Bogusław (2011), *Studia postkolonialne w Europie Środkowej oraz Wschodniej 1989–2009. Kwerenda wybranych problemów w ramach projektu badawczego*, w: *Kultura po przejściach – osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*, red. Ryszard Nycz, Universitas, Kraków, s. 137–166.
- Barańczak Stanisław (1973), *Krwawy karnawał*, „Teksty”, nr 4, s. 162–168.
- Bielik-Robson Agata (2004), *Słowo i trauma: czas, narracja, tożsamość*, „Teksty Drugie”, nr 5, s. 23–34.
- Błażejowski Tadeusz (1991), *Przemoc świata. Pisarstwo Leopolda Buczkowskiego*, Wydawnictw UŁ, Łódź.
- Błażejowski Tadeusz (1996), *Intertekstualna mgławica*, „Studia i Materiały Polonistyczne”, t. 2, s. 57–68.
- Bojarska Katarzyna (2012), *Wydarzenia po Wydarzeniu. Białoszewski – Richter – Spiegelman*, Wydawnictwo IBL, Warszawa.
- Buryła Sławomir (2020), „Czarny potok” i archiwum, „Forum Poetyki”, nr 21. <https://doi.org/10.14746/fp.2020.21.26061>
- Buryła Sławomir (1999a), *Holocaust a nowa sytuacja tragiczna*, „Ruch Literacki” z. 6, s. 633–647.
- Buryła Sławomir (1999b), *Poza konwencją. Artystyczne poszukiwania w prozie Leopolda Buczkowskiego*, „Pamiętnik Literacki”, z. 3, s. 71–93.
- Buryła Sławomir (2001), *Między „Wertepami” a „Czarnym potokiem”. Zagadnienia ewolucji prozy Leopolda Buczkowskiego*, „Teksty Drugie”, nr 2, s. 265–273.
- Buryła Sławomir (2002), *Leopold Buczkowski – kilka uwag o kreacji, nowatorstwie i samotności*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza”, nr 37, s. 31–46.
- Buryła Sławomir (2003), *Prawda mitu i literatury. O pisarstwie Tadeusza Borowskiego i Leopolda Buczkowskiego*, Universitas, Kraków.
- Buryła Sławomir (2008), *Edytorskie aspekty twórczości Leopolda Buczkowskiego. Rekonesans*, „Pamiętnik Literacki”, z. 2, s. 167–189.
- Buryła Sławomir (2015), *Zagłada inaczej opowiedziana*, „Konteksty”, nr 3, s. 25–33.
- Chodźko Ryszard (2008), *Proza źródłowa Leopolda Buczkowskiego*, w: *...zimą bywa się pisarzem... O Leopoldzie Buczkowskim*, red. Sławomir Buryła, Radosław Sioma, Universitas, Kraków, s. 61–82.
- Dąbrowski Mieczysław (2000), *Buczkowski i Borges – modele intertekstualności*, „Przegląd Humanistyczny”, nr 3, s. 37–44.
- Deleuze Gilles (2016), *Krytyka i klinika*, przeł. Bogdan Banasiak, Paweł Pieniążek, Wydawnictwo Oficyna, Łódź.

- De Man Paul (1999), *Pojęcie ironii*, przeł. Andrzej Sosnowski, „Literatura na Świecie”, nr 10/11, s. 9–29.
- Derrida Jacques (2004), *Cogito i historia szaleństwa*, przeł. Krzysztof Kłosiński, w: tegoż, *Pismo i różnica*, Wydawnictwo KR, Warszawa, s. 59–113.
- Falkiewicz Andrzej (1982), *Dezercja Leopolda Buczkowskiego*, w: tegoż, *Fragmenty o polskiej literaturze*, Czytelnik, Warszawa, s. 139–168.
- Foucault Michel (1987), *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. Helena Kęszycka, PIW, Warszawa.
- Foucault Michel (2009), *Szaleństwo, nieobecność dzieła*, przeł. Tadeusz Komedant, w: tenże, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, przeł. Bogdan Banasiak i inni, Aletheia, Kraków.
- Gołąb Andrzej (1979), *Zagadnienie spójności tekstu „Kąpieli w Lucca”*, „Pamiętnik Literacki”, z. 3, s. 205–218.
- Hadaczek Bolesław (1988), *W podolskim świecie Leopolda Buczkowskiego*, „Miesięcznik Literacki”, nr 7.
- Indyk Maria (1987), *Granice spójności narracji. Proza Leopolda Buczkowskiego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Iłowski Zbigniew Jan, Iłowski Stanisław Stefan (1993), *Podkamień – Apokaliptyczne wzgórze*, cz. I, Wydawnictwo Św. Krzyża, Opole.
- Iłowski Zbigniew Jan, Iłowski Stanisław Stefan (1994), *Podkamień – Apokaliptyczne wzgórze*, cz. II, Wydawnictwo Św. Krzyża, Opole.
- Kalin Arkadiusz (2015), *Uczeń Fausta. Związki twórcze Zygmunta Trziszki i Leopolda Buczkowskiego*, „Konteksty”, nr 3, s. 58–71.
- Karpowicz Agnieszka (2007a), *Archiwum. Techniki Leopolda Buczkowskiego „spisz”*, w: tenże, *Kolaż. Awangardowy gest kreacji. Themerson, Buczkowski, Białoszewski*, Wydawnictwo UW, Warszawa.
- Karpowicz Agnieszka (2007b), *Doświadczenie kolażu. Archiwum Leopolda Buczkowskiego*, „Konteksty”, nr 1, s. 17–39.
- Karpowicz Agnieszka (2008), *W muzeum pamięci. Kolekcja Leopolda Buczkowskiego*, w: ...zimą bywa się pisarzem... *O Leopoldzie Buczkowskim*, red. Sławomir Buryła, Radosław Sioma, Universitas, Kraków, s. 121–138.
- Karpowicz Agnieszka, Kirchner Hanna (2015), *Jaki to genialny facet! Z Hanną Kirchner rozmawia Agnieszka Karpowicz*, „Konteksty”, nr 3, s. 17–24.
- Kasperski Edward (1996), *Leopold Buczkowski – Kres Kresów*, w: *Kresy w literaturze. Twórcy dwudziestowieczni*, red. Eugeniusz Czaplejewicz, Edward Kasperski, Wiedza Powszechna, Warszawa, s. 188–239.
- Kazimierski Jerzy (2009), *Recepcja twórczości Leopolda Buczkowskiego w latach 1966–1989*, Wydawnictwo Naukowe UŚ, Szczecin.
- Kępiński Antoni (2002), *Lęk*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

- Kirchner Hanna (1996), *Leopold Buczkowski albo Uroda na czasie*, w: *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej*, red. Alina Brodzka, Lidia Burska, Wydawnictwo IBL, Warszawa.
- Libich Maciej (2022), *Miejsca zapalne. Przestrzenie wojenne Leopolda Buczkowskiego*, „Pamiętnik Literacki”, z. 4, s. 9–35. <https://doi.org/10.18318/pl.2022.4.1>
- Magnone Lena (2005), *Traumatyczny Realizm*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, nr 12, s. 2–50.
- Nycz Ryszard (1977), *Oko i dłoń pisarza. Próba interpretacji dzieła Leopolda Buczkowskiego*, „Teksty”, z. 3, s. 34–49.
- Nycz Ryszard (1978), *Teufelsdröckh redivivus albo o pewnym dialogu tekstowym*, „Teksty”, z. 1, s. 101–121.
- Nycz Ryszard (2000), *Kolaż literacki. Przykład prozy Leopolda Buczkowskiego*, w: tenże, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, wyd. 2, Universitas, Kraków, s. 247–280.
- Ososiński Tomasz (2014), *Ironia a jednostka. Koncepcje ironii u Friedricha Schlegla i Sokratesa*, Wydawnictwo UW, Warszawa. <https://doi.org/10.31338/uw.9788323515760>
- Owczarek Bogdan (1999), *Proza Leopolda Buczkowskiego. Przykład prozy relacyjnej*, w: tenże, *Poetyka powieści niefabularnej*, PWN, Warszawa.
- Owczarek Bogdan (2002), *Powieść wieloraka. O „Pierwszej świetności” Leopolda Buczkowskiego*, „Przegląd Humanistyczny”, nr 6, s. 57–65.
- Owczarek Bogdan (2007), *Czy Leopold Buczkowski opowiada*, w: *Narracje po końcu (wielkich) narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra...*, red. Hanna Gosk, Andrzej Zieniewicz, Dom Wydawniczy ELIPSA, Warszawa, s. 114–127.
- Owczarek Bogdan (2014), *O kilku ideach ważnych dla rozumienia prozy Leopolda Buczkowskiego*, „Pamiętnik Literacki”, z. 3, s. 129–143. <https://doi.org/10.18318/pl.2014.3.8>
- Owczarek Bogdan (2021), *Narracja i performatywność. O późnej prozie Leopolda Buczkowskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa. <https://doi.org/10.31338/uw.9788323550747>
- Popiel Magdalena (2011), *Artysta awangardowy: między arcyłudzkiem a niełudzkiem: próba estetyki antropologicznej*, „Teksty Drugie”, nr 6, s. 49–74.
- Prus Edward (1996), *Atamania Upa. Tragedia Kresów*, wyd. 2 popr. i rozszerzone, Wydawnictwo Nortom, Wrocław.
- Rodak Paweł (2005), *Wojna i zapis (o dziennikach wojennych)*, „Teksty Drugie”, nr 6, s. 33–45.
- Sadzik Piotr (2015), *Wykoleić język, wykoleić historię. „Anarchiwum” Leopolda Buczkowskiego*, „Konteksty”, nr 3, s. 86–97.
- Sadzik Piotr (2020), *Traumatografie Leopolda Buczkowskiego*, „Rana. Literatura – Doświadczenie – Tożsamość”, nr 1, s. 69–88. <https://doi.org/10.31261/Rana.2020.1.04>

- Sadzik Piotr (2023), *Żydowski ruch oporu i Judenjagd. Leopold Buczkowski wobec Zagłady*, „Elewator”, nr 3–4, s. 44–54.
- Sioma Radosław (2015), „Nie ma nienawiści”. Obraz Ukraińca w „sadze podolskiej” Leopolda Buczkowskiego, „Konteksty” nr 3, s. 46–56.
- Skrabek Dawid (2007), *Leopold Buczkowski: traumatyczna tkanka prozy*, „Teksty Drugie”, nr 5, s. 177–190.
- Staraleń się być wszędzie. Z Leopoldem Buczkowskim rozmawia Piotr Roguski (1975), „Regiony”, nr 3.
- Staroń Justyna, *Sztu(cz)ki Leopolda Buczkowskiego*, <https://tinyurl.com/yvfnk5ue> [dostęp: 20.07.2024a].
- Staroń Justyna, *Leopold Wincenty Buczkowski – prozaik, poeta, malarz, ilustrator, rzeźbiarz* <http://www.muzeumkonstancina.pl/1021> [dostęp: 20.07.2024b].
- Staroń Justyna (2013), *Biografie Buczkowskiego (w świetle zachowanych archiwaliów i wspomnień)*, w: *Warsztaty młodych edytorów*, s. 85–94, <https://tinyurl.com/3z3pzbm4> [dostęp: 20.07.2024].
- Staroń Justyna (2015), *Przejawy uczuć w zapisie doświadczeń. Między kartami listów męża do żony*, „Konteksty”, nr 3, s. 7–16.
- Staroń Justyna (2019), *Dialog sztuk. O twórczości artystycznej Leopolda Buczkowskiego*, w: *(Dy)fuzje. Związki literatury i sztuki w Polsce po 1945 roku*, red. Magdalena Lachman, Paweł Polit, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź, s. 87–118. <https://doi.org/10.18778/8142-680-0>
- Staroń Justyna (2021), *Leopolda Buczkowskiego życie sztuką*, w: *Leopold Buczkowski. Przebłęski historii, przelotne obrazki*, red. Agnieszka Karpowicz, Paweł Polit, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź, s. 287–301.
- Stępień Marian (1976), *Od mowy pozornie zależnej do „czarnego potoku” świadomości*, w: *Literatura wobec wojny i okupacji*, red. Michał Głowiński, Janusz Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, s. 163–186.
- Szczepański Ignacy (2005), *Panie Ignacy, nie zrobiliśmy gówna*, w: *Wspomnienia o Leopoldzie Buczkowskim*, red. Jan Tomkowski, Wydawnictwo Dom na Wsi, Ossa, s. 110–128.
- Szturc Włodzimierz (2018), *Eironeia*, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków.
- Świętojański Czesław, Wiśniewski Aleksander, *Dzieje Podkamienia i okolic od maja 1943 do maja 1944*, <https://tinyurl.com/5djd85ub> [dostęp: 20.07.2024].
- Świętojański Czesław, Wiśniewski Aleksander, *Lista zamordowanych w Podkamieniu przez UPA w 1943–1945 r.*, <https://tinyurl.com/5ccm2j9w> [dostęp: 24.07.2024].
- Trziszka Zygmunt (1987), *Leopold Buczkowski*, PIW, Warszawa.

- Turczyn Anna (2007), *Autofikcja, czyli autobiografia psychopolifoniczna*, „Teksty Drugie”, z. 1–2, s. 204–211.
- Wiedemann Adam (1997), *Miejsce i rola muzyki w twórczości Leopolda Buczkowskiego*, „Teksty Drugie”, z. 1–2, s. 233–244.
- Wiegandt Ewa (1988), *Leopolda Buczkowskiego „ostatnia Europa”*, w: *taż, Austria felix, czyli o micie Galicji w prozie współczesnej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Wirtualne Muzeum Konstancina – Archiwum Leopolda Buczkowskiego <http://www.muzeumkonstancina.pl/856> [dostęp 20.7.2024]
- Wiśniewska Lidia (1987), *Nie tylko o „Pierwszej świetności” Leopolda Buczkowskiego*, w: *Fabula utworu literackiego*, red. Czesław Niedzielski, Jerzy Speina, Wydawnictwo UMK, Toruń, s. 173–188.

| Abstract

ELŻBIETA WINIECKA

On Freedom Underlain by Trauma in Leopold Buczkowski's Autofictions

This article is about Leopold Buczkowski's experimental writing. Drawing on his prose, as well as the writer's wartime diary and his photographic and visual art work, the author shows that his formal explorations in the sphere of the novel can be explained to a much greater extent than previously thought by the writer's personal experiences. Traumatic experiences from his youth (the genocide in his native Podolia and the loss of his home, the death of his two brothers, his participation in the Warsaw Uprising) left their mark on his personality and made all his later interdisciplinary work a form of self-therapy, as well as a space of freedom and independence. Writing, composing, drawing and painting were treated by Buczkowski as a sphere of searching for his own individual truth, which he tried to express in artistic matter. Freedom and trauma are treated as key words for understanding the work of the author of *Bathing in Lucca*.

Keywords: Buczkowski, experimental writing, Holocaust, trauma, interdisciplinarity, experience of war, Eastern Borderlands in literature

| Bio

Elżbieta Winiecka – literaturoznawczyni, profesorka w Zakładzie Literatury i Kultury Nowoczesnej w Instytucie Filologii Polskiej UAM. Specjalizuje się w literaturze XX i XXI wieku. Autorka ponad stu artykułów poświęconych literaturze współczesnej oraz czterech książek: *Białoszewski sylleptyczny* (2006), *Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka* (2013), *Poszerzanie pola literackiego. Studia o literackości w internecie* (2020), *Wpływologia. Międzywojenne dyskusje wokół Pana Tadeusza i futuryzmu jako elementy sporu o wpływy, zależności i plagiaty* (2003).

E-mail: elwin@amu.edu.pl

ORCID: 0000-0002-8267-2219