



KRYSTYNA KLIMOWSKA

KONCEPCJA RZECZYWISTOŚCI  
W WERTEPACH I CZARNYM POTOKU  
LEOPOLDA BUCZKOWSKIEGO



z tych to „przelotnych obrazków mogą sobie zdolniejsi czytelnicy złożyć całość dla własnego użytku” — podpowiada Leopold Buczkowski w opowiadaniach zatytułowanych *Młody poeta zamku*.

Ta znamienita wypowiedź autora dość ściśle określa grono odbiorców jego sztuki pisarskiej. Owo stwierdzenie nie jest jedynym dowodem, że zostały zwiększone wymagania wobec czytelnika. Świat z pogranicza rzeczywistości i abstrakcji, jawy i snu zrywa z linearnym i diachronicznym porządkiem drukowanej książki, całkowicie na nowo organizując percepcję odbiorcy, zmuszając tym samym do porzucenia tradycyjnego, wygodnego sposobu myślenia. Lektura tekstów Buczkowskiego załamuje się na poszczególnych fragmentach i nie natrafia na żaden ślad „całości”, wątek jednoczący, kryterium spójności wewnętrznej. Podstawowa trudność to notoryczna niespójność tych tekstów, następna — prawie zupełna nieprzejrzystość znaczeniowa. Koniecznością zatem, ze strony czytelnika, staje się nie tylko dobra wola czy współpraca, lecz nawet współtworzenie.

W tym kontekście pełne uzasadnienie zyskuje opinia o licznych trudnościach, jakie przysparza lektura utworów Buczkowskiego i to nie tylko

odbiorcom. Najpierw cenzurze (konfiskata *Wertepów*), następnie wydawcom (wiele lat „namysłu” czy wydać *Czarny Potok*), wreszcie krytykom, którzy zastanawiali się, czy autor w swoim radykalizmie nie posunął się zbyt daleko. Książki te niepokoiły tak bardzo, że opatrywano je wstępными komentarzami, które miały być swoistym wprowadzeniem do lektury. Narodziło się zjawisko, dla którego nie można było znaleźć żadnego wzoru. Zaczęły się kłopoty interpretacyjne.

Leopold Buczkowski pełni w gablotach obserwacyjnych naszej krytyki dość osobliwą rolę: jest dziwakiem. Wszystkich pisarzy współczesnych dało się jakoś stopniowo uporządkować, pookreślać, odnaleźć im parantele i zależności, tradycję jaka ich żywi. Buczkowski jest pod tym względem chyba najbardziej oporny. Krytyk, który najnieprawdopodobniejsze pomysły Zielińskiego przygwoździ jednym zręcznym banałem, tutaj staje się bezradny. Buczkowski nie daje się oswoić (...). Trudno było wybrać sprawę główną, istotną dla całości, odnaleźć nerw centralny<sup>1</sup>.

Istotnie kłopotliwa jest sytuacja, w której krytyka mówi o czymś, czego nie umie nazwać, o utworach z reguły ważnych i cennych, które jednak w sposób aż zawstydzająco widoczny wymykają się jej dotychczasowym formułom opisowym. Trudno bowiem mówić o „epice”, „epickości”, kiedy ślady tych pojęć giną i zacierają się.

Przyjrzyjmy się zatem propozycji twórczej Leopolda Buczkowskiego. Trudno wyzbyć się świadomości, że popełniam swoje nadużycie, decydując się na „opisanie” tego, czego opisać niepodobna.

Zarys powieściowego świata prezentowanego w całej twórczości Buczkowskiego posiada własną psychologię, topografię, system przekazu oraz dystansu wobec rzeczywistości przedstawionej. Punkt wyjścia najlepiej określają *Wertepy*. Wobec przyszłych dokonań autora, ów debiut wydać się może powieścią niemal konwencjonalną. Buczkowski przestrzega tu prawie wszystkich reguł gatunku, wpisując między uszanowane normy własne niepokoje. Znajdują się one w świecie nad wyraz klarownym. Narrator cierpliwie zarysowuje odrębność poszczególnych postaci, liczy się z ich psychologicznymi motywacjami, sytuacje fabularne godzi z rytmem natury. Można powiedzieć, że narrator wie wszystko o mieszkańcach Zaserecia i Dolinoszczęsnej i wiedzę tę pragnie przekazać czytelnikowi, niejako zmuszając go do uczestniczenia w świecie zła, śmierci i zbrodni, w atmosferze epidemii, w której to wybuchają i gasną konflikty, kształtują się ludzkie czyny. Nędza materialna i moralna przytłacza wszystkich, nawet tych, którzy tylko tej nędzy się przypatrują. Życie wśród pcheł, gnoju, wszy, brudu i smrodu jest leniwe, monotonne i skrywające za beczynnością zbrodnię, występki. Każda z postaci *Wertepów* ma jakiś haniebny czyn na sumieniu. Samo istnienie w tym świecie scala się z przestępstwem.

<sup>1</sup> W. Maciąg, *Opinie i wróżby*. Kraków 1963, s. 71—72.

W dylowanych domkach siedzą cisi ludzie, czekając na uśmiechy — listy z Ameryki, Francji, Palestyny, a starcy tuląc kości do ciepłej gliny pieców, uśmiechając się do pajęczyn, zanurzają w dna i przez dna do odległych zaprzepaszczeń<sup>2</sup>.

W tym obrazie społeczeństwa obu wsi kryje się zapowiedź zła, owego „zaprzepaszczenia”; jedni kradną konie, inni pędzą samogony, inni biją innych, inni występnie się kochają i niszczą ledwie poczęte życie, inni zabijają: I nawet Filimon, który nic nie robi, popełnia zło. Zatraciwszy poczucie rzeczywistości tkwi, jak dziecko, w swoim hermetycznym świecie:

[...] siedział na podwórzu, rozrzucał szeroko nogi, roześmiany, przesuwał przed psim nosem patyczek, na którego końcu brzęczał trzmiel nakłuty na igłę...<sup>3</sup>.

Między owadem nakłutym na igłę a zamordowanym człowiekiem istnieje paralela — „zatłukli Czaplaja jak zdechłego kota, zatłukli batogami, kluczami od sieczkarń i obcasami”<sup>4</sup>. — Tak samo, chciałoby się powiedzieć, bezmyślnie dokonuje się mord jak nakłucie owada. W tych ludziach istnieje wyłącznie — wydać się może — instynkt zbrodni. Tylko dwie postaci zrazu do tej rzeczywistości nie przystają: Łukasz Szeremeta i jego syn Tomku. Toteż wokół nich koncentrują się wydarzenia, ci bohaterowie stanowią osnowę fabularną. Stary Szeremeta umiera, syn integruje się bez reszty ze społeczeństwem wsi. Dalszych jego dziejów nie pozna czytelnik, można tylko domniemywać, że Tomku będzie szukał zemsty za zniszczenie cegielni, zemsty w krwawym porachunku... Akcja bowiem konstytuuje się wyłącznie w sygnałach, nie organizuje wątków. Narracja prowadzona jest tak, aby zacierała kontury. Obrazy nakładają się na siebie w niewyraźne (bo nie dopowiedziane) mozaiki. W tak zaciemnionym malowidle przykuwają uwagę szczegóły, które jednak mają wymiary paraboliczne. Parabola sięga do wojny z lat 1914—1918.

Treści *Wertepów* układają się w dwie łączące się właśnie tylko szczegółami (epizodami) płaszczyzny. Jedna płaszczyzna to życie „teraźniejsze” mieszkańców wsi Zaserecia i Dolinoszczęsnej w osiemnaście lat po wojnie; druga — ich życie, lub życie niektórych tylko, w przeszłości. Przeszłość zaś rozpięta jest między owymi osiemnastoma laty, nie przekracza granicy zakończenia wojny światowej.

I dopiero ta płaszczyzna retrospektywna, utkana z aluzji, z niedopowiedzianych epizodów, jest motywacją filozofii dzieła. Zatem nie nędza materialna sprawia, że mieszkańcy Zaserecia i Dolinoszczęsnej są przerażająco występnymi. Wartości etyczne niszczy historia niosąca wojenne katakлизmy. Żadna z postaci (nawet niemowlęta) nie może się wyzwolić

<sup>2</sup> L. Buczkowski, *Wertepy*. Warszawa 1966, s. 120.

<sup>3</sup> Tamże, s. 56.

<sup>4</sup> Tamże, s. 87.

z miazmatów wojennej tragedii; demoralizacja — jako wynik doświadczenia dziejowego — przekazywana jest z pokolenia na pokolenie.

Rzeczywistość organizująca narrację *Wertepów* pozostaje odtąd stale kwestionowana przez Buczkowskiego. Rozpoczyna się proces poszukiwania nowego języka, który w sposób najbardziej adekwatny oddałby pełną prawdę o człowieku takim, jaki jest w rzeczywistości. A rzeczywistość umysłu ludzkiego to równoczesne działanie świadomości, podświadomości, małych zakamarków pamięci, budzących się dzięki przypadkowym skojarzeniom i usypiających natychmiast, jeśli bodziec był zbyt słaby. Do tego należy dodać nieustanne działanie odruchów, owe dziwaczne nuryty atawistyczne, będące jak gdyby nie własnością jednostki, ale całego gatunku, a przy nich leki, nie będące jeszcze lekami i nadzieje, o których nawet podświadomość jeszcze nie wie. A zatem nie będzie już konwencjonalnego pojęcia czasu, bowiem zastąpił go Buczkowski czasem innym, wieloznacznym, ale realnym. Wraz z nim musiał powstać system symultanicznego odczuwania i wzajemnego przenikania się uczuć doznanych w przeszłości, tych które odczuwane są „teraz” i będą odczuwane w przyszłości. Tak zmieniony program prozatorski zaczyna realizować się już w *Czarnym potoku*.

Narrator tej powieści nie ma już wiedzy o zdarzeniach. Staje się ich bezpośrednim świadkiem, uczestnikiem niesamowitego pochodu bohaterów miotających się na granicy życia i śmierci, uciekających z terenu zagłady, „nikczemnej nocy” gwałtu, mordy i rabunku. Bohaterowie jeszcze tożsamości nie tracą, pozbawieni zostali jedynie przeszłości. Teraźniejszość zaś — to kołowrót, którym „rządzi stukanina”.

Narrator, znajdujący się w „czarnym potoku”, wie, że z tej „głębiny” nie ma wyjścia. Pozostaje jedynie piekło, które staje się udziałem wszystkich mieszkańców znad Styru. Nie jest to naturalistyczny obraz męczarni ludzkich, chociaż giną w nich dzieci, kobiety, setki ludzi. Śmierć ich nie jest okrutnym widowiskiem, ale okrutną prawdą, której towarzyszy świadomość zwyrodnienia i upadku człowieka. Zrodziła ją rzeczywistość „wycyzelowana” i „wypolerowana karabinami”, a więc nie mająca żadnych praw odwołań od wyroków, odpowiedzialności ani norm. Rozpoczęło się polowanie na ludzi.

Akcja wyniszczenia ma w powieści swój plan ogólny, założony z góry i konsekwentnie realizowany zarówno przez sprawców jak i przez ofiary. Dla ludzi, którzy w niej uczestniczyli, którzy byli jej wykonawcami i ofiarami, przedmiotem i podmiotem, stanowiła ona ciąg przypadków chaotycznie splecionych w spazmy życia i śmierci, miłości i głodu — zawsze jednak na krawędzi ostateczności. Tak zredukowane życie determinuje w świadomości etycznej hierarchię wartości, wśród których najważniejszą jest możliwość przetrwania! Przetrwać — to nie tylko instynkt samozachowawczy, ale także gorące pragnienie, szansa powrotu do „nor-



malnej” rzeczywistości. „A my musimy mieć jeszcze dom” — oświadcza Heindl, widząc w tej złudnej na razie perspektywie gwarancję postawy moralnej. Istotą jej jest fakt, że „człowiek musi surowo traktować swoje obowiązki, bo inaczej się zawali”<sup>5</sup>. Zasadę tę podyktowała narratorowi okupacyjna rzeczywistość, wynikająca z poczucia obowiązku oporu przeciw śmierci i gwałtowi. Większość postaci, w tym również i Heindl, przyzna sobie prawo zadawania śmierci i gwałtu w obronie przed śmiercią i gwałtem, ale nie wszyscy sprostają takiej decyzji w praktyce (wiąże się z tym przynależność do bandy Chuny Szaji). Idzie bowiem o godność ludzką, wartość tak potrzebną w czasie wojennego kryzysu wartości. „Ludzi nie wolno zabijać. Człowiek jest potrzebny” — powiada Chaim, ale przecież „zabijany też zabija” — replikuje ksiądz Bańczycki. Jakież więc kryteria moralne stosować w tym układzie, skoro wszelkie kanony pojęć i norm zostały zdeptane i unicestwione przez wojnę?

W świecie nad Styrem spełniło się wszystko, co się miało spełnić — zagłada stała się faktem. Historia niosąca wojenne kataklizmy raz jeszcze odsłoniła podstawową prawdę, jak daleko sięgają największe przeciwieństwa natury ludzkiej — poddawanej ostatecznym sprawdzianom, a więc kiedy człowiekowi odbiera się wolność osobistą, godność, prawo wyboru, osacza się go i obezwładnia. Fakty przekonują, że wszystko w tym świecie, gdzie strzały wyznaczają rytm życia, jest możliwe. Bunt, walka, heroizm, obrona ludzkiej godności istnieją obok nieograniczonych zdolności przystosowania i zdrady.

Wali się cały świat „wczorajszy” w sensie dosłownym i metaforycznym. Konsekwencją takiego stanu rzeczy jest zmiana zakresu i treści ludzkiego doświadczenia, perspektywy oraz jakości rozczarowań. Nie ma zatem łączności między światem okupowanym a światem cywilizowanym. Jeden jest co dzień namacalną prawdą, drugi fikcją, tęsknotą do czegoś piękniejszego, doskonalszego, ale jednocześnie będącego kłamstwem w stosunku do faktycznych doświadczeń. Logika absurdu dokonuje rozbicia materii świata.

Literackie konsekwencje takiej postawy autora znajdują wyraz w sposobie prowadzenia narracji i kompozycji ramowej powieści, wreszcie w samym języku. Czarny potok otwiera nową perspektywę w twórczości Buczkowskiego.

Zarysowany przez pisarza model rzeczywistości, jako swego rodzaju tekst — „dzianie się”, znaczy nie tyle, że narracja rezygnuje ze swej tradycyjnej funkcji przedstawienia świata, który nadal znajduje się poza nią, a raczej to, że wyraża i modeluje świat jakby ten był ruchomym tekstem, mieszczącym w sobie te same przedmioty, rozpoznawalne w świecie, tylko inaczej je grupuje. Symptomatyczne z tego punktu wi-

---

<sup>5</sup> L. Buczkowski, *Czarny potok*. Warszawa 1976, s. 63.

dzenia jest użycie pojęcia „tekstu” w semiotyce. Przestaje tam funkcjonować li tylko dla oznaczenia przedmiotu zapisanego i „płaskiego”, a staje się po prostu układem formujących się wypowiedzi, procesem produkcji sensu<sup>6</sup>.

Tak widziany tekst, czyli funkcjonalny układ elementów, tworzy wielowymiarowy i synchroniczny model rzeczywistości nie mieszczący się w kategoriach rozciągłości i czasu. Widać w nim (to jest w modelu rzeczywistości), jak na płaszczyźnie obrazu kubistycznego — wielość i różnorodność nakładających się płaszczyzn, których poszczególne elementy wiodą ze sobą znaczącą grę<sup>7</sup>. Trzy z nich wydają się szczególnie wyraziste. Krąg kresowej prowincji — zasiedlony i nasycony wciąż tymi samymi postaciami: policjanci, szpicle, gestapowcy, Polacy, Żydzi, Ukraińcy, dzieci, kobiety; tymi samymi rekwizytami: plebania, chałupy, getto, las, konie, dorożki, trumny, karabiny, pieniądze, kosztowności, żywność, leki. Krąg partyzanckiej wojny — obfitujący w postaci partyzantów, wywiadowców, zakładników i wszystkich pozostałych walczących w majaczkowej atmosferze nocy i poranków, w krajobrazie lasu i chałup, zimy i jesieni. I wreszcie uniwersalny krąg kultury sygnalizowany nazwiskami Bacha, Schuberta, Goethego. Między tymi kręgami utkanymi z aluzji, z niedopowiedzianych epizodów następuje przenikanie, gra wartości i antywartości będących filozoficzną motywacją utworu.

Czytelnik musi zatem dążyć do tego, by poddać się specyficznej hipnozie, pozwolić, by wizje kierowały nim podczas odczytywania „płaszczyzny obrazu”. Nie jest to bowiem prostokąt założony tylko barwami wedle impulsu oka, lub kształtami wysnutymi z igraszek inteligencji. Owszem dla celów kontrpunktu, dla zasygnalizowania wstępnego nastroju to wszystko, co zwiemy fakturą malarską, zostało w *Czarnym potoku* zastosowane, lecz przypomina to wędrówkę pisarza po pędzącym wagonie „krokami na przekór, wbrew”, z absolutną świadomością środków. Konkretyzacji tekstu musi więc towarzyszyć coś w rodzaju egzegezy i równie jak biblijna egzegeza prowadzić do wielorakich skojarzeń. Cała trudność polegałaby na tym, aby w miarę szybko przenosić zespoły skojarzeniowo-treściowe z płaszczyzny na płaszczyznę, bowiem te przylegające do siebie bywają wyposażone w pozornie różny sens. Jakkolwiek tego rodzaju przemieszanie jest spotykane we współczesnej literaturze, to u Buczkowskiego zyskuje walor indywidualnej „poetyki” czy „stylu”. Prozę jego cechuje stała zmienność dwu co najmniej płaszczyzn, planów, przenikalność dwu co najmniej szeregów znaczeniowych i co najważniejsze regularność tej przemienności. Ten sposób łączenia w całość rozproszonych odcinków sta-

---

<sup>6</sup> Por. J. Kristeva, Problemy strukturywania tekstu. „Pamiętnik Literacki” 1972, nr 4, s. 233—235.

<sup>7</sup> Por. M. Porębski, *Kubizm*. Warszawa 1966.

nowi ukrytą zasadę wiązania narracji i tekstu. Zasada ta jest wykrywalna w całym utworze, jakkolwiek, co należy podkreślić, nie wyczerpuje innych możliwości integrowania materiału treściowego, a które należałoby dodatkowo zakładać.

W tym kontekście sygnalizowana poprzez chaos „niestaranność” kompozycyjna zaczyna pełnić określone funkcje. Jest jednocześnie symptodem i znakiem. Jako znak pozwala skonstruować pewną wizję świata, który cechuje się przede wszystkim rozbiciem i wewnętrznym skłóceniem. O świecie ze swej natury sprzecznym wewnątrznie (narodowościowo-geograficzna specyfika pogranicznego terenu, na którym Buczkowski sytuuje „fabułę”), a w dodatku ukazany w trakcie nagłej zagłady nie sposób mówić inaczej, jak poprzez formy niepełne, niedokończone i poszarpane. Jako symptom zjawia się kryzys języka i kształtowanie się nowych jego symboli. Wynika z tego, że formy niepełne, niedokończone, wprowadzone w obręb tekstu, wywołują specyficzną „sytuację komunikacyjną”. „Brulionowość” i brak oceny wydarzeń, a co za tym idzie — chęć maksymalnego zobiektywizowania rzeczywistości stają się jej wykładnikami. Ma więc swoje uzasadnienie ta dziwna narracja, złożona z pomieszania dialogów, zdarzeń, sytuacji ujętych na jednym planie. Zasada organizującą tekst są skojarzenia jakości, nastroju, zdarzenia i konfrontacje rozmaitych form chaosu i porządku, które we wzajemnym sąsiedztwie tworzą nowe wartości. Ekspresja nowej jakości uwidacznia niedoskonałość języka — jako kodu informacyjnego. Słowa-symbole tworzą literackie upostaciowanie reakcji ludzkiego umysłu na zjawisko dlań niepojęte. Tego rodzaju „zabieg” kwestionuje związki przyczynowo-skutkowe między zjawiskami, zaciera granice funkcyjnych zależności form podawczych, a tym samym kwestionuje wszystko, do czego przyzwyczaiła nas powieść<sup>8</sup>.

Buczkowski odrzuca stare uzurpacje powieści, te zaś, które tworzy, urągają pojęciu jedności i harmonii w dziele literackim, są świadomym odpowiednikiem rozbitej harmonii i jedności świata, ukazanego w momencie jego zagłady. Zamyśl pisarski, przeprowadzony z niezwykłą konsekwencją umożliwił powstanie nowej przestrzeni narracyjnej, dzięki której autor inaczej uwidoczniał i wyraził piekło okupacyjnej nocy. Innymi słowy, Buczkowski zaproponował nową formę literacką, która umożliwiła mu wyrażenie treści, zdawałoby się, już wyesploатовanych.

Dotykamy tutaj krytycznego momentu współczesnej sytuacji literackiej, kiedy to jawną staje się potrzeba „nowego ujęcia” rzeczywistości, przy niejasności jego elementów, treści i artystycznego kierunku.

Jaki będzie wewnętrzny kształt prozy, czy i w jaki sposób zmieni ona nasze czytelniczne widzenie świata? Prawdopodobnie wyjaśni to sama praktyka literacka i krytyczna.

<sup>8</sup> Por. S. Barańczak, *Krwawy karnawał* [w:] „Teksty” 1973, nr 4.