

Grażyna Poręba

„Sztuka objawia życie!”

Dialog życia i sztuki

w twórczości Leopolda Buczkowskiego

Leopold Buczkowski – ekspresjonista, naturalista, eksperymentalista czy też postmodernista? Mnożące się pytania dotyczące tego pisarza nie powinny wywoływać zdziwienia. Każda lektura któregośkolwiek z jego utworów prowadzi do zadawania pytań, formułowania wątpliwości i zastrzeżeń. Odbiór owych tekstów wpływa także na postrzeganie osobowości samego autora. To z kolei uzasadnia działania zmierzające do wykrycia niewątpliwych zależności między dziełem a twórcą. O tym, iż próby takie były i są podejmowane, świadczą liczne rozprawy i szkice krytycznoliterackie, których autorzy starali się zinterpretować i opatrzeć etykietką poszczególne powieści i opowiadania Buczkowskiego. Można w tym miejscu stwierdzić, że niemal każdy krytyk odczytywał i oceniał te utwory w inny sposób. Specyficzna metoda pisarska powodowała, że dla niektórych owe dzieła były nieczytelne lub skrajnie prymitywne, bądź też świadczyły o braku talentu ich autora. Przegląd opinii badaczy na ten temat daje Jerzy Kazimierski w studium *Sława Buczkowskiego*¹. Słusznie wskazuje on na fakt, iż kontrowersje towarzyszące ukazywaniu się kolejnych książek niewątpliwie przyczyniły się do zmienności znaczenia owej sławy. Stwierdza, iż „sława Buczkowskiego [...] grawituje [...] między biegunem grafomanii a biegunem «zapoznanego geniusza»”². Fenomen prozy tego pisarza zasadza się przede wszystkim na charakterystycznej grze z konwencjami. Nie jest to jednak proste zanegowanie czy odrzucenie tradycyjnych norm i wzorców, które można by uznać za przeżyte i niewystarczające do wyrażenia rzeczywistości zdegradowanej przez kolejne kataklizmy wojenne. Jest to raczej ucieczka przed schematami zniewalającymi człowieka, jak i literaturę, połączona z nieustannym poszukiwaniem nowej formy, która mogłaby w pełni „objawić życie”. Leopold Buczkow-

¹ J. Kazimierski, *Sława Buczkowskiego*, [w:] *Znani – nieznan*. Studia, Szczecin 1997.

² *Ibidem*, s. 103.

ski całą swoją działalność artystyczną poświęcił na poszukiwanie złotego środka, by „odpowiednie dać rzeczy słowo”. Z tego też powodu niniejsze rozważania nad spuścizną literacką pisarza zamierzam przeprowadzić przede wszystkim według jego uwag dotyczących dialogu, który podjął, by zostać zrozumianym.

Świat, a raczej „bezświat” okresu II wojny światowej doprowadził do degradacji podstawowych wartości humanistycznych, wytrącił życie człowieka z kolein stworzonych przez Boga i kulturę, nieodwracalnie zdeprecjonował znaczenie słowa. Stwierdzenie to może wydawać się obecnie powtórzeniem częstych określeń używanych przy okazji opisywania lub prób oddawania grozy i tragizmu lat okupacji. Jednakże patrząc z perspektywy ludzi, którzy bezpośrednio doświadczyli tego okresu, był to początek wielkiej tragedii, która niestety nie zakończyła się wraz z wojną. Pozostały wspomnienia, rany i chęć podzielenia się doświadczeniami z innymi. Ale jak opowiedzieć czy opisać coś „nienormalnego” komuś, kto tego nie przeżył? Świadomość tego zadania towarzyszyła Buczkowskiemu już w trakcie dokonywania się „apokalipsy rozstrzeliwań”. Podobnie jak inni pisarze przebywający w tym czasie w kraju, odczuwał konieczność dania świadectwa dniom wojny. Prowadził więc dziennik, w którym na bieżąco notował swoje przeżycia i przemyślenia, by móc je potem efektywnie wykorzystać. Notatki te zostały opublikowane jako dwa osobne zeszyty już po śmierci autora. *Grząski sad* ukazał się w 1994 r. na łamach czasopisma „Ex Libris”, natomiast druga część, *Powstanie na Żoliborzu*, została zamieszczona w „Regionach” z 1992 r. Posługując się konwencją dziennika, Buczkowski sygnalizuje niemal wszystkie elementy, które staną się wytycznymi jego światopoglądu pisarskiego. Ucieleśnia się tutaj marzenie, by życie włączyć do sztuki. Istotne jest, iż dzienniki te powstawały na bieżąco, w centrum działań i walk. Każdy szczegół wart był zanotowania, ponieważ mógł okazać się kluczowy dla danej sytuacji. Zasadniczym celem było uchwycenie życia we wszystkich jego przejawach: „Chcę to wszystko, co przewala się teraz dokoła 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 węż, węż ...” (Gs, 6)³. Buczkowski dostrzegał potrzebę odzwierciedlenia rzeczywistości i już wtedy niejako przeczuwał, że wojna i panosząca się śmierć zdeterminują jego istnienie: „nie sposób, jaki mówi i dziś sumienie – pójść plastycznym wspomnieniem po tyłu trupach” (Gs, 2). Śmierć i trupy zapadły głęboko w pamięć i twórczość pisarza. Nie ma żadnego tekstu jego autorstwa, w którym nie zostałyby one przywołane. Dzienniki przynoszą werystyczne opisy zbrodni, wstrząsające „brutalnym realizmem”. Ale już wtedy realizm jako metoda został zakwestionowany jako nieadekwatny sposób opisu: „powiem takiemu panu po wojnie: uciekałem, przyklekając co kilka kroków – no i co w tym ciekawe-

³ Litera oznacza tytuł, cyfra – stronę poszczególnych tekstów L. Buczkowskiego: W – *Wertepty*, Warszawa 1957; Gs – *Grząski sad*; PnŻ – *Powstanie na Żoliborzu*; Czp – *Czarny potok*, Warszawa 1994; D – *Dorycki krużganek*, Warszawa 1957; M – *Młody poeta w zamku. Opowiadania*, Kraków 1976; Pś – *Pierwsza świetność*, Kraków 1978; U – *Uroda na czasie*, Warszawa 1970; K – *Kąpiele w Lucca*, Warszawa 1974; O – *Oficer na niesporach*, Kraków 1975; Kp – *Kamień w pieluszkach*, Kraków 1978; Wd – *Wszystko jest dialogiem*, Warszawa 1984; Pż – *Proza żywa*, Bydgoszcz 1986; Żd – *Żywe dialogi*, Bydgoszcz 1989.

go?” (Gs, 5). Buczkowski wkrótce stanie się zaciekle wrogiem powieści mieszczańskiej, która jego zdaniem poczyniła wiele szkód w literaturze oraz w życiu oszukując młodych ludzi:

mam pretensje do powieści mieszczańskiej, która nie ujawniła wielości barw i smaków świata, jego mankamentów [...] nie mogłem przystać na powieść mieszczańską. Dlaczego nie potrafiła pokazać wielkiego bogactwa życia? To studiowanie życia z natury doprowadziło mnie do tego, że przysiągłem jeszcze jako młody człowiek sobie: ja będę pisać absolutnie o wszystkim, pokażę prawdziwego człowieka, takiego jaki jest naprawdę. Z jego dołem i górą. Dalsze sprawy ta powieść prześlepiła (Pż, 23–24).

Celem młodego wówczas prozaika stało się wyzwolenie od schematów. Jednym z nich była właśnie powieść mieszczańska, która w jego przekonaniu zniewalała pisarza, zubożała jego widzenie świata. Nie pokazywała rzeczywistości w jej wielowymiarowych płaszczyznach, nie była w stanie oddać rozbitcia, destrukcji i rozproszenia dotychczasowych wzorców bycia i myślenia. Buczkowski ucieka od ograniczających go zasad pisarskich. Chciałoby się powiedzieć, iż jest dezertem tak jak kreowani przez niego bohaterowie. Jednakże jest to tylko pozór. Pisarz na drodze eksperymentu poszukuje nowych form wyrazu, ale w działaniach tych bazuje na wzorcach ustalonych przez tradycję. Wchodzi w dialog z całym dziedzictwem kulturowym. Nie odrzuca, ale posługuje się konwencjonalnymi gatunkami wypowiedzi i gotowymi tekstami. Zdaje sobie sprawę z tego, jak wielkie wymagania stawia przed literaturą, która ma w jego zamyśle objąć rzeczywistość. Problem ten ma głębszą naturę, ponieważ, jak zwraca na to uwagę Buczkowski, przeszkody pojawiają się już na poziomie języka mówionego. Słowo jest zbyt ubogie wobec bogactwa życia.

Jak to opowiedzieć? [...] A jak to opisać, co po tym przyszło? To nie jest do napisania. A to takie tragiczne, to co nastąpiło potem; srebrny śmiech karabinów rozległ się po ziemi... (Pż, 43).

Zanim przyjrzymy się bliżej zabiegom pisarskim stosowanym przez Buczkowskiego, warto zwrócić uwagę na miejsce autora, jakie sam sobie wyznacza, w procesie tworzenia.

Ale pamiętaj, autor jest medium. Nie wolno ujawniać się! Istnieć, ale nie jawnie. I nigdy na płaszczyźnie A!

Po tym, co zaszło w świecie, po przejściu oręża nocy nie wolno być prostodusznym opowiadaczem (Pż, 36).

Autor ma być pośrednikiem w rozmowie co najmniej dwóch światów. Dochodzi tutaj do głosu zasadniczy zrab filozofii twórczości Buczkowskiego, jakim jest afirmacja dialogu. Wywodzi go on z dialogicznej natury samego człowieka i rozszerza na wszystkie aspekty życia. Dialog pojawia się na każdej płaszczyźnie jego prozy. Kolejne utwory przynoszą coraz bardziej złożoną i skomplikowaną postać tej formy

komunikacji, którą pisarz wybiera z pełną świadomością. Buczkowski chce być zrozumiany przez swego odbiorcę, ale nie zamierza ograniczać się do monologu ani do suchego przekazywania informacji w postaci autorytatywnych sądów. Cała odpowiedzialność za odczytany sens przeniesiona zostaje na czytelnika, który bierze udział w dialogu bądź musi ocenić i zinterpretować toczący się dyskurs. Pisarz prowadzi swoistą grę i wciąga w nią swojego potencjalnego interlokutora. Równocześnie trzeba pamiętać, że rozmowa jest zakamuflowana, co odpowiada przekonaniu autora, iż „pisanie en face jest dzisiaj nie do przyjęcia” (Wd, 18).

W trakcie lektury tekstów Buczkowskiego natrafiamy na ciągłą obecność różnych form dialogu. Podstawowa jego postać to współistnienie głosów bohaterów. Szczególnie wyraźnie prezentuje się ten rodzaj rozmowy w powieści *Czarny potok*, gdzie trwa niemal nieustanna wymiana zdań dotycząca w gruncie rzeczy tych samych wydarzeń. Autor wprowadza także do wypowiedzi postaci cytaty bądź streszczenia cudzych rozmów. Stwarza poprzez to specyficzną strukturę narracyjną, którą Maria Indyk nazywa „szkatułkowym cytatem”⁴. Konstrukcja ta nie tylko wzmaga napięcie wewnątrztekstowe, ale również zwraca uwagę na problem wieloaspektowości poznania zmysłowego. Ciągła zmiana optyki prowadzi do wzbogaconego oglądu rzeczywistości, ujawniając jej wielowymiarowość. Narracja, prowadzona zgodnie z regułą: „nigdy en face”, aktywizuje na tym poziomie czytelnika, który nie może pozwolić sobie na bierny odbiór płynących treści. Już w trakcie pierwszej lektury podejmuje on rozmowę z tekstem i jego autorem, chociażby poprzez zadawanie pytań typu: O co tutaj chodzi? Kto to powiedział? Odbiorca mimowolnie podejmuje proponowaną mu grę zmierzając do budowania systemu znaczeń i porządkowania chaosu (o ile oczywiście wcześniej nie odrzuci lektury).

Zasadniczym typem dialogu w twórczości Buczkowskiego jest natomiast dialog międzytekstowy, o którym autor *Wszystko jest dialogiem* mówi, iż jest to jego wynalazek. Badacze, którzy poświęcili chociaż część swej pracy naukowej tej prozie, zgodnie twierdzą, iż jest to metoda organizująca owe teksty. Sam pisarz przyznaje, że pomysł zestawiania tekstów, które następnie same ze sobą rozmawiają, narodził się w wyniku lektury *Sartor Resartus* Thomasa Carlyle’a. Podstawowy dialog toczy się między tekstami Buczkowskiego a wspomnianą książką. Pełne studium tych zależności przedstawił Ryszard Nycz w rozprawie pt. *Teufelsdröckh redivivus albo o pewnym dialogu tekstowym*⁵. Można stwierdzić, że Buczkowski czerpie z Carlyle’a pełnymi garściami. Przytacza jego myśli dosłownie bądź aluzyjnie, zestawia ze sobą cytaty lub kryptocytaty. Nadaje im odmienny sens umieszczając w innych kontekstach lub formuluje na nowo jako własne. Postępuje tak także z innymi znanymi mu i przywoływanymi tekstami. Z rozmysłem zbiera różne fragmenty, a nadanie im sensu pozostawia czytelnikowi: „Z tych przelotnych obrazków mogą sobie

⁴ M. Indyk, *Granice spójności narracji. Proza Leopolda Buczkowskiego*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1987.

⁵ R. Nycz, *Teufelsdröckh redivivus albo o pewnym dialogu tekstowym*, [w:] tegoż, *Sylwy współczesne*, Kraków 1996.

zdołniejsi czytelnicy złożyć w całość dla własnego użytku” (M, 8). Operację tę stosuje także względem własnych tekstów. Wielokrotnie natrafiamy na te same tematy, motywy lub nawet całe partie narracyjne w obrębie jednego utworu bądź też w kolejnych powieściach i opowiadaniach. Poprzez kompilację i transformację tekstów dokonuje się ich reinterpretacja. Poszczególne elementy składają się na globalny obraz rzeczywistości:

Całość, choć w drobiazgach, ale fragmenty mówią przecież o całości świata. Nie będziemy też usuwać pewnych pozomych obsceniów, one też mówią, są charakterystyczne. [...] To z pozoru jest melanz, ale jakie treści. Wypunktuj, wypunktuj! Właściwie porozmieszczaj (Pz, 59).

Symultaniczne potraktowanie tekstów literackich to jedna z dróg do stworzenia adekwatnego obrazu rzeczywistości. Buczkowski dąży do odkrycia prawdy poprzez szczegóły. Indukcja jest obecna na każdym poziomie jego utworów. Wynika to między innymi z faktu, iż pisarz traktuje swoje teksty jako dokumenty służące całościowemu poznaniu, natomiast siebie przedstawia jako obserwatora i pośrednika zobowiązanego do obiektywnego przekazywania informacji. Równocześnie należy podkreślić, iż wprowadzenie życia do sztuki opierać się musi na kreacjonizmie. Prawdziwa twórczość wypływa z silnej osobowości twórcy, który nadaje niepowtarzalny charakter utworowi:

Najważniejsza jest wierność sobie, swojej monadzie, gdy się tej wierności dotrzymuje, wtedy po swojemu odbiera się świat. Te zapisy zbiera człowiek w sobie, jakby je w archiwum składał (Pz, 47).

Otwarcie „worka z pamięcią” wymaga od pisarza przyjęcia odpowiedniej metody przedstawienia, by nie zafałszować obrazu i jak najwierniej oddać swoją myśl. W przypadku prozy Buczkowskiego jest to połączenie intertekstualności i kolażu. Intertekstualność rozumiana jako wspomniany wcześniej dialog międzytekstowy uobecnia się w różnych odmianach we wszystkich jego książkach poczynając od *Wertepów*. Natomiast kolaż w pełni wprowadzony został w zbiorze opowiadań *Młody poeta w zamku*. Autor, jako „zwolennik interdyscyplinarnej sztuki”, dąży do scalenia wielości w jedności:

Patrz jaki to ciekawy notatnik rysunkowy. Posłuchaj tego Leopolda. No, wrażliwość tu potrzebna, ale napisanie raptularzowej powieści, to byłaby rewelacja. Mnie tylko częściowo to się udało w tomie *Młody poeta w zamku*. [...] Mówię o tym tekście *Dywizja w galerii*, gdzie wyliczam konie i rysuję. Te, które wzięto do brygady; liczne konie wyliczam. W imię Muzy namawiam serdecznie do zrobienia takiej powieści [...]. Ideałem byłaby powieść grająca, żeby do tych tekstów i rysunków były dołączone nagrania na takich pocztówkowych kartkach albo na kasecie. [...] Nagranie jako uzupełnienie prozy, poszerzenie jej o nowy wymiar (Pz, 48, 60).

Posługiwanie się metodą kolażu przez Buczkowskiego większość badaczy uzasadnia podatnością tej formy na przedstawienie chaosu wywołanego przez wojnę.

Zestawienie tekstów własnych i cudzych, różnych gatunków wypowiedzi obok rysunków oddaje rozbięcie świata zewnętrznego, podkreśla zanik podstawowych praw i relacji między elementami realnej rzeczywistości, które do tej pory stanowiły o utrzymaniu porządku. Autor *Prozy żywej* zwraca uwagę na jeszcze jeden istotny powód, dla którego kołaż znalazł zastosowanie w jego dokumentach:

Te moje skłonności do kołażu, także w otoczeniu domowym. O, to także wyniosłem ze wsi, które otaczały mój rodzinny Podkamień. W ramach każdego obrazu, przeważnie świętego, powiedzmy świętej Teresy, ludzie zatykali różne obrazki, a tam obrazek z odpustu, z Werchoburza, ze Złoczowa, z Pieniek i z Wetelki, też byliśmy tam na odpuscie, a to aż z Buska. Z każdego odpustu jakaś pamiątka, ale i z miejsc bitewnych (Pż, 94).

Wypowiedź ta przypomina o szczególnym przywiązaniu Buczkowskiego do rodzinnego Podkamienia. Pisarz wielokrotnie podkreśla, iż prawdziwa i bogata kultura istniała przed 1914 r. Pogranicze zaś było skupiskiem ludzi różnych narodowości i wyznań, co stwarzało naturalną sytuację dialogu międzykulturowego. Właśnie tę dialogiczność kultur chce Buczkowski przeszczepić na grunt prozy.

Musimy kiedyś napisać jeszcze także absolutnie zdialogizowaną książkę w języku kresów. To byłaby rewelacja.

Na przykład o tym: Jak Wołowski prychał na polowanie.

Sze panowie ne prychały, sam pan Wołowski prychał i ide do Kowałychy, a Kowałycha wdowa, a mają doczku Jewka... Kowałycha nakarmiła kury i ide do domu. A w domu pan Wołowski i doczka. [...] Na polowaniu pan Wołowski zastrytył try zajaci i jednoho prynis Jewci...

To by była absolutnie zdialogizowana proza.

– Dziś? – Może ony ne przyjdut. Jutro przyjdut.

– Słowa wzajemnie się sobie dziwią, bo jedno z jednej parafii, a drugie z innej. A jak te słowa wymierzone (Pż, 65–66).

Dla autora mowa kresowa jako „stop różnych kultur” miała w sobie coś z *katharsis*. Ożywienie jej mogłoby być ratunkiem dla „zmacerowanej” wyobraźni współczesnego człowieka, „ogłupiałego potokiem pospolitych słów” (Żd, 33). Namiastkę takiej literatury daje *Proza żywa*, w której autor zamieszcza ruskie opowiadania, by pokazać urok niezdrepcjonowanych, świeżych słów. Wprowadzając dialog między ludową kulturą kresów a kulturą czasu wojny, Buczkowski rzuca oskarżenia pod adresem tzw. kulturki współczesnej, która według niego kontynuuje zakłamanie lat okupacji. Pisarz dostrzega we współczesności degradację sztuki i człowieka, napędza go to pesymizmem i przecuciem upadku:

schyłek XX stulecia ma wielkie znamiona degradacji i degeneracji samej egzystencji. Z pewnością gwałtowny rozwój cywilizacyjny, dwie hekatomb wojenne i kilka mniejszych hekatomb wypaczyły to, co w człowieku bywa szlachetne, godne gloryfikacji, choćby w sztuce. [...] W samym życiu duchowym i intelektualnym brakuje ostrych, konstruktywnych starć, brakuje rozsądnych polemik i wymiany myśli twórczej. Ludzie zdusili sami siebie. Poza tym ludzie nie potrafią dzisiaj żyć, sami siebie niszczyć. Głupie stulecie to nasze. Zwyczajnie głupie (Pż, 237).

Postęp cywilizacyjny napełnia autora *Urody na czasie* przerażeniem. Dostrzega w nim zagrożenie dla ludzkości, która zapatrzona w maszyny zapomni o dialogu międzyludzkim. W życie wkracza pospolitość, zanika oryginalność, którą zastępuje się naśladownictwem. Z takiej perspektywy ocenia Buczkowski także swoje teksty powstałe po cyklu opowiadań *Młody poeta w zamku*. Powieści: *Pierwsza świętość*, *Uroda na czasie*, *Kąpiele w Lucca*, *Oficer na nieszpiorach* i *Kamień w pieluszkach* są dla autora tylko eksperymentami dokonywanymi na konwencjach, które potwierdziły jego przekonanie, iż zastana forma nie nadaje się do wyrażenia i objęcia prozy życia. Mimo to są to teksty godne uwagi, chociażby ze względu na ich wieloraką dialogiczność. Mamy tutaj do czynienia z masowym wtargnięciem „cytatów z rzeczywistości”⁶. Buczkowski wykorzystując formy piśmiennictwa użytkowego i dokumentarnego (m.in. protokół, rozmówki, podręcznik) stwarza sytuację dialogu z rzeczywistością pozaliteracką i z kulturą. W szczególny sposób nasila się również intertekstualność wyznaczająca ściśle relacje wewnątrz prozy jednego autora. Pisarz sam zwraca na nie uwagę i wyjaśnia owe powiązania między powstałymi tekstami:

Kąpiele w Lucca to podręcznik łacińskości, wywodzimy się przecież z kultury śródziemnomorskiej. Zapomnieliśmy już o tym, kiedy nawet w kościele rzymskim zarzucono łacinę. To straszne! [...]

A *Oficer na nieszpiorach* jest suplementem do *Kąpieli w Lucca*. Krytycy o tym nie wiedzą. *Kamień w pieluszkach* to drugi suplement [...].

Oficer na nieszpiorach to część dopisująca, rozbudowana muzycznie część *Miscellaneous*, tych z *Kąpieli*... *Kamień w pieluszkach* to znowu część dopisująca, ale jakby z drugiej strony i doprowadzona aż do bitwy pod Wizną. Moim zdaniem jest to jakby taki notatnik szkolny z preparacjami, to prawdziwy dokument. Takimi samymi dokumentami są moje książki, bo to nie są powieści (Pż, 32–33).

Wskazane zależności ujawniają się w utworach na zasadach palimpsestu. Treści z poszczególnych powieści przenikają się wzajemnie prowadząc do zagęszczenia informacyjnego, które jednocześnie wzmaga niejasność sytuacji. Zmodyfikowane autocytaty poszerzają perspektywę odbiorcy. Podejmowane tematy powracają w nieco zmienionej postaci, dając coraz to inny obraz pozornej całości⁷. Pozornej, ponieważ czytelnik dopasowując do siebie kolejne części opowiadania, w pewnym momencie otrzymuje informacje, które niszczą dotychczasowe wysiłki, burzą krótkotrwały porządek. Sytuacja taka wynika z programowej infabularności, która ma podwójne znaczenie w prozie Buczkowskiego. Przede wszystkim ukryta jest w niej jego „rozprawa z bitwą czy wojną” (Żd, 19). Ma to również bezpośredni związek z samym życiem człowieka, któremu chcemy nadać konkretną formę, opisać, posługując się tradycyjnym łańcuchem przyczynowo-skutkowym. Tymczasem nie jest ono wolne od działania elementów irracjonalnych, nieprzystępnych ludzkiemu doświadczeniu. Paradoksu wojny, świata, ludzkiego życia nie można oddać linearnie.

⁶ R. Nycz, *Tekstowy świat*, Warszawa 1995, s. 215.

⁷ Por. T. Błażejewski, *Przemoc świata. Pisarstwo Leopolda Buczkowskiego*, Łódź 1991, s. 143.

Stąd rezygnuje Buczkowski z prostego, a zarazem płytkiego opisu. Wykorzystując praktykę strukturalistyczną⁸ zajmuje się szczegółami, by poprzez nie dotrzeć do sedna interesującego go problemu:

teraz trzeba zacząć od rozłożenia zjawiska na czynniki pierwsze. To oczywiście jest dekalog dla twórcy. Wyprowadzić z labiryntu. Nie bohatera, ale paradoks. Prawda w paradoksie. W paradoksie znaleźć prawdę. Cała zbitka, cały jarmark paradoksów, galimatias cały, proszę ciebie. To się ujawnia każdego dnia... (Pż, 45).

Po raz kolejny powraca zasadnicza sprawa dotycząca przeniesienia życia w sferę sztuki. Pod tym kątem ocenia autor *Prozy żywej* swoją twórczość, jak i stosuje to kryterium w odniesieniu do utworów innych pisarzy. Szczególnym uznaniem darzy on Mirona Białoszewskiego. Ceni w nim przede wszystkim jego „absolutny słuch językowy”, który umożliwia idealną percepcję mowy żywej, by następnie oddać ją w każdym szczególe. Kluczowym krokiem jest tutaj pominięcie „papierowego” języka na rzecz słowa mówionego, które dominuje w codziennym życiu prostych ludzi. Taki cel stawia sobie również Buczkowski, który na „zużycie” świata zaleca powrót do wyjściowych wzorców – „wieczysty wrot”. W zakresie języka jest to powtórne odkrycie mowy kresów, która, jak sygnalizowałam wcześniej, nie jest skazona cywilizacją. Jedynym wyjściem dobrego pisarza jest gorliwa obrona „regionalnego upierzenia”, które jest jego jedyną ochroną przed postępującą dewastacją.

Inną dziedziną, która uległa zatraceniu we współczesności, jest dialog. Człowiek zapatrzony w maszyny zapomina o istnieniu innych ludzi. W związku z tym prawdziwa rozmowa zostaje sprowadzona do zachowania jej pozorów. Leopold Buczkowski całe swoje pisarstwo opiera na dialogu. Stwarza nawet własną filozofię dyskursu, w której powołuje się na mistrza tej sztuki – Sokratesa:

Z czego składa się prawdziwy dialog sokratyczny, ten jeszcze nie zafalszowany przez dydaktyków? Synkreza i anakreza to podwaliny tej budowli. Anakreza polega na prowokowaniu rozmówcy, żeby wypowiedział siebie wyraziście. Ale ma to być prowokowanie słowa przez słowo, a nie melbranszowanie fabułami. Po sprowokowaniu trzeba posłużyć się synkrezą, to jest zastosować „punktualizm”, spojrzeć na daną rzecz z różnych punktów widzenia (Żd, 120).

Autor w *Żywych dialogach* stwierdza wprost, iż swoje książki konstruował w taki sposób, by były „nieodgadnione”. Zachowanie części tajemnicy gwarantuje ciągle zainteresowanie osobą twórcy. Buczkowski jest przeciwnikiem ekshibicjonizmu w prozie. Według niego prawdziwy dialog powinien zawierać pewne niejasności i niedomówienia. Z tego też powodu nie popiera twórczości Witolda Gombrowicza, którego nazywa „psychicznym ekshibicjonistą”. Zarzuca mu przesadne obnażanie się przed czytelnikiem. Równocześnie jednak docenia jego wysiłki poczynione w imię zmiany sposobu myślenia i wyrażania siebie. Buczkowski niejednokrotnie wypowiada swe sądy na temat innych pisarzy, którzy podobnie jak on szanowali

⁸ R. Nycz, *O kolażu tekstowym. (Na materiale prozy Leopolda Buczkowskiego)*, „Teksty” 1978, nr 4, s. 19.

dialogiczność i wykorzystywali ją w swoich utworach. Ważne jest także podkreślenie ciągłości dialogu oraz jego otwartość. Zwracam na to uwagę, ze względu na koncepcję Księgi, która niejednokrotnie powraca w jego prozie. Teksty te, wchodzące ze sobą w dialog, są przyczynkami do wielkiego dzieła, które miało powstać jako całościowe ujęcie życia. Wbrew pozorom dialogista ten nie dąży do dania wyczerpującej syntezy. Postępuje zgodnie z tezą zawartą w *Kamieniu w pieluszkach*:

Zadaniem człowieka jest szukanie, nie zaś znalezienie prawdy. Prawda, powiada, znajduje się w rękę Boga. Dla nas wskazane jest wątplenie i badanie. A wśród ciemności życia – wypełnianie obowiązków. Nam dane są przyczyny, tylko przyczyny (Kwp, 225–226).

Proces poszukiwania determinuje światopogląd pisarza. Dominuje on w jego filozofii życia, jak i w twórczości. Bohaterowie powieści i opowiadań dążą do odnalezienia prawdy, także sam twórca chce zgłębić tajemnice dziejącego się paradoksu. Nieustanne penetrowanie wykracza w końcu poza granice świata literackiego. Pisarz, dla którego współczesność to pułapka na człowieczeństwo, szuka nowej formy, która stałaby się lekarstwem na postępującą gangrenę świata. W tym celu daje coraz to nowe propozycje, które pomogłyby wyjść z trwającego impasu. Buczkowski dokonuje wielokrotnych metamorfoz, których czas trwania można zamknąć między dziennikami z lat wojny a ostatnimi książkami będącymi zapisem jego rozmów (ale nie jest to proces zakończony). Oto jak ocenia on cały swój dorobek pisarski:

Dorycki krużganek to była wprost erupcja, tak samo jak *Wertepy* czy *Czarny potok*. [...] Ale następne rzeczy nie są niczym innym jak eksperymentami. Po prostu nie wierzę w coś takiego jak zastana forma (Zd, 23).

Pisarz ma świadomość nieprzystawalności tradycyjnych form sztuki do współczesnego życia. Nie godzi się na odizolowanie literatury od nieliterackiego *profanum*. Wprost przeciwnie, to właśnie wprowadzenie brudnego życia do sztuki mogłoby pomóc w odnalezieniu właściwego rozwiązania. Namiastką tego remedium jest dla Buczkowskiego *Proza żywa*, która powstała jako zapis magnetofonowego nagrania jego rozmów z Zygmuntem Trziszką. Są to w głównej mierze dywagacje na temat szeroko pojętego dialogu oraz próba odnowienia mowy kresów. Autor docenia znaczenie tego przedsięwzięcia dla całości swych poszukiwań, ale nie uznaje tej kwestii za zamkniętą:

Czekamy na genialnego twórcę, który przebije się przez konwencje życia, przez wszystkie konwencje, etyczne, estetyczne. Ironią można się przebić, bo stereotypy potrafią zepsuć wszystko. Inflacja jest groźna w każdej dziedzinie. Przedawkowanie. Brechtą mieszczańską można zabić każdą wrażliwą wyobraźnię. To straszne! Ale jest wyjście, tylko trzeba przemyśleć, w jaki sposób te wszystkie paradoksy, fatalizmy: skoncentrowane, sprowadzone do jednego miejsca wybuchają kataklizmami: pierwszą światową, drugą... (Pż, 47).

Art displays life! The dialogue between life and art in Leopold Buczkowski's literary output

Abstract

The text of *Art displays life! The dialogue between life and art* in Leopold Buczkowski's literary output was created as a result of reading two diaries of the author, namely *Grząski sad* and *Powstanie na Żoliborzu*. It expresses the desire to combine two different, and yet inseparable domains of human existence. This co-existence is based on strictly defined principles delimited by play and dialogue. The play is undertaken with reference to the reader, who enters the dialogue with the author and the text. The text itself is a collection of various dialogues. It leads to a specific narrative structure called 'casket quotation'.

Intertext pressure enhances the intertextual dialogue, which is conducted on several planes. Intertextuality and collage are present in all Buczkowski's works. The author juxtaposes his own texts and other texts beside drawings and various forms of expression. Initiating the play between particular components of the presented world and including the reader in it leads to the existence of ever-present, continuous and open dialogue. All these actions are aimed at the creation of a piece of literature that would present a holistic approach to life.

Leopold Buczkowski's works include several basic indicators of contemporary post-modernist prose, the most characteristic ones being the ever-present dialogue, intertextuality, collage and the idea of the Book.