



Piotr Sadzik

Uniwersytet Warszawski

 <http://orcid.org/0000-0002-7897-7992>

— — — — —

## Traumatografie Leopolda Buczkowskiego\*

— — — — —

### Leopold Buczkowski's Traumatographies

**Abstract:** The main aim of the article is to examine the ways in which traces of traumatic experiences manifest themselves in Leopold Buczkowski's texts. As I argue, the sphere of their manifestation is first of all the graphic dimension of these books, which I call "traumatographies". In later stages of his work, the author of a novel *Czarny potok* [*Black Current*] would develop an original concept of pausing the language as the only form of adequate testimony about wartime events. Buczkowski, a witness of the Nazi extermination of Jews from Podole, would not only be one of the first European writers to pose a question about the feasibility of creating literature after the Holocaust, but would also provide one of the most radical answers, one that demands a complete redefinition of the very concept of literature.

**Key words:** traumatographies, Holocaust, editing, schizophrenia, dialogue

**Streszczenie:** Celem artykułu jest zbadanie sposobów manifestowania się w tekstach Leopolda Buczkowskiego śladów doświadczeń traumatycznych. Jak dowodzi autor szkicu, miejscem ich objawiania się jest, w pierwszej kolejności, graficzny wymiar tych książek, nazywany przez niego „traumatografiami”. W późniejszych fazach twórczości autor *Czarnego potoku* rozwinię oryginalną koncepcję spauzowania języka jako jedynej formy adekwatnego świadectwa o wojennych zdarzeniach. Buczkowski, świadek nazistowskiej eksterminacji

---

\* Artykuł powstał w ramach realizacji grantu NCN „Fenomen maranizmu. Żydowska tradycja ukryta i nowoczesność” (UMO-2017/25/B/HS2/02901).

podolskich Żydów, nie tylko jako jeden z pierwszych twórców kultury europejskiej postawił pytanie o warunki możliwości literatury po Zagładzie, ale również udzielił na nie jednej z najradykałniejszych odpowiedzi, domagając się od tej strony całkowitej redefinicji samego pojęcia literackości.

Słowa kluczowe: traumatografie, Holocaust, edycja, schizofrenia, dialog

Doświadczenie traumy z samej definicji każe stawiać pytania o status języka. Domagając się artykulacji, a zarazem generując jedynie fragmentaryczne, zniekształcone i niezadowolające reprezentacje minionych przeżyć, napędza produkcję słów, jednocześnie nie pozwalając uwiecznić tej pracy domknięciem i sukcesem. W ten sposób, ustanawiając osobliwy kontrakt między mową a milczeniem, obecnością znaku a jego negacją, apeluje o szczególną uwagę dla takich miejsc w tekstach literackich, które byłyby w stanie najdobitniej zdawać sprawę ze stanu tej zdumiewającej pośredniości. Czy naturalną kandydatką do odegrania tej roli nie wydaje się sama grafia? Niesemantyczny i ściśle materialny wymiar pisma, niesłyszalny w mowie, a zarazem decydujący o jej przebiegu, który ze względu na tę swoją osobliwą chiazmatyczność mógłby tworzyć rodzaj traumatycznego osadu na literackim języku? Teza taka ma wyjątkowe uzasadnienie w przypadku analizy twórczości Leopolda Buczkowskiego – pisarza prowokującego do tego, by tytuł poświęconego mu tekstu rozpocząć od serii złożonej z pięciu półpauz, zabiegu graficznego, który, stosowany w mocno nieortodoksyjny sposób, pojawia się w wojennych zapiskach autora *Czarnego potoku*. Decyzja, by tytuł przybrał taką właśnie, po części nieliterową, a wskutek tego utrudniającą jego odczytanie, postać, nie wynika, mam nadzieję, z jakiejś szczególnej perfidii i wyrachowania, a jedynie z głębokiego przekonania, że komplikacja aktu lektury całkiem udanie zapowiada, właśnie poprzez pauzę samego języka, problematykę, której się tutaj przyglądam.

Stanisław Lem w liście do Sławomira Mrożka z 28 maja 1967 roku w następujący sposób raportował o swoich ostatnich doświadczeniach lekturowych:

Wyszła *Pierwsza świetność* Buczkowskiego Leopolda, [...] ale zapewniam Cię, że jest to szczególny rodzaj zjawiska – gdyż powieść owa przedstawia klinicznie czysty casus schizofrenii, bez żadnych mówię przenośni, metafor, to naprawdę jest płód choroby umysłowej, kompletny rozpad, ale to kompletny! Nikt z kryty-

ków nic nie rozumiał dlatego, bo do rozumienia w chaosie tym nic doprawdy nie ma<sup>1</sup>.

Zajmowanie się pisarstwem Buczkowskiego, kontynuuje autor *Solaris*, jest „rzeczą psychiatrów raczej – krytyka nie ma tu nic do roboty”<sup>2</sup>. Założenie, które pozwala Lemowi przeprowadzić taką analizę, jest oczywiste. Opiera się na wyrażonym wprost przekonaniu o wyraźnej i niepodważalnej rozłączności dwóch przestrzeni. Po jednej stronie mielibyśmy więc literaturę rozumianą tu jako dyskurs logicznie uporządkowany, inteligibilny, posługujący się normatywną postacią języka organizowanego przez przejrzyste reguły, które można precyzyjnie zdefiniować, za jej szczelną granicą zaś, na zewnątrz literackości, rozpościerałby się obszar amorficznego bełkotu, jawnej manifestacji rozpadu ludzkich zdolności artykulacyjnych. Podobna rozłączność, zdaniem Lema, cechowałaby też w konsekwencji języki odnoszące się do obydwu w ten sposób oddzielonych od siebie przestrzeni, którymi byłyby odpowiednio: krytyka i psychiatria<sup>3</sup>.

Jedna z największych wartości dzieła Buczkowskiego wydaje się zawierać właśnie w ujawnieniu niewydolności zastosowanego przez Lema binarnego modelu, a w konsekwencji – we wskazaniu na potrzebę sprzęgnięcia ze sobą kategorii rozdzielanych przez niego szczelną i nieprzepuszczalną granicą. Dzieło Buczkowskiego, które pozwala na jej poluzowanie, formułuje raczej, przywołując słowa Gillesa Deleuze’a, wypowiedź „ciążącą ku *asyntaktycznej*,

<sup>1</sup> S. LEM, S. MROŻEK: *Listy 1956–1978*. Kraków 2011, s. 630. O stosunku Lema do Buczkowskiego piszę szerzej w artykule, którego ustalenia umieszczam w tym akapicie. Zob. P. SADZIK: *Wykoleić język, wykoleić historię. „Anarchiwum” Leopolda Buczkowskiego. „Konteksty”* 2015, nr 3, s. 86–97. Wypada jednak zaznaczyć, że fragmenty poświęcone autorowi *Solaris* należałoby obecnie uzupełnić, a samo jego stanowisko wobec Buczkowskiego poddać reinterpretacji. Pisząc tamten artykuł, padłem ofiarą doskonałego Lemowskiego kamuflażu, który skutecznie przez lata maskował swoje doświadczenie cudem ocalałego z Zagłady lwowskiego Żyda. Przełomowy dla takich rozpoznań charakter miała dopiero praca Agnieszki GAJEWSKIEJ. Zob. EADEM: *Zagłada i gwiazdy. Przeszłość w prozie Stanisława Lema*. Poznań 2016. Stosunek do okołozagładowego pisarstwa Buczkowskiego należałoby z tej perspektywy czytać być może jako symptom własnych praktyk literackich i strategii tożsamościowych Lema.

<sup>2</sup> S. LEM, S. MROŻEK: *Listy...*, s. 630.

<sup>3</sup> Jeden z recenzentów pisał: „nie wiadomo, gdzie kończy się poezja, a zaczyna schizofrenia; psychiatra zamknąłby pewno narratora *Pierwszej światłości* w szpitalu; jako krytyk może umiałbym go usprawiedliwić”. J.Z. SŁOJEWSKI: *Erkaemy i tysiąc drobniutkich diabełków. „Kultura”* 1967, nr 12, s. 9.

agramatycznej granicy” samej literackości, którą infekuje rodzajem „obcego języka” sprzeciwiającego się przekonaniu, że „literatura jest zdrowiem”<sup>4</sup>. Krytyka i klinika, by wspomnieć tytuł pracy Deleuze’a, ustanawiają tu zatem aporetyczny i niedający się rozsupłać splot. Nie chodzi przy tym oczywiście o to, by uznawać pisarstwo Buczkowskiego za zapis faktycznej choroby psychicznej, jak sugeruje Lem, lecz raczej, by widzieć w nim wyraz przekonania, że to właśnie schizofrenia, wyprowadzona jednak z ciasnych ram medycznej diagnozy, staje się tutaj właściwą domeną podmiotowej kondycji po wojennych wydarzeniach, które swoją najdrastyczniejszą realizację odnajdą w Zagładzie. Buczkowski, bliski świadek eksterminacji podolskich Żydów, uczyni z niej bowiem niepodważalne centrum, wokół którego bezustannie będzie krążyć zarówno jego pisarstwo, jak i metarefleksja teoretyczna. Posłuży się zresztą przy tej okazji pojęciem schizofrenii, które Lem wykorzystywał do dyskredytowania jego twórczości. Buczkowski interesował się notabene pracami z zakresu badań klinicznych, powołując się przede wszystkim na dorobek prekursora alternatywnej psychiatrii Ronalda Davida Lainga, autora książki *Rozczepione ja*. Przywołując etymologię pojęcia (*schizein phren*: ‘rozszczepić umysł’), pisarz skojarzy schizofrenię ze stanem psychicznym powojennego podmiotu, którego roztrzaskana tożsamość nie podlega już żadnemu rodzajowi integracji: „cały człowiek tkwi w rozczepieniu. [...] Moja natura jest rozdarta i z tym rozdarcie pogodzona”<sup>5</sup>. I dalej: „nie jestem pełną osobą, rozczepiłem się. Umysł podzielony”<sup>6</sup>. Buczkowski rozpisuje swoje wojenne świadectwo w przekonaniu, że burzące stabilność tożsamości świadka ekstremalne doświadczenia powinny zostać przefiltrowane przez rozkład samego języka, że Zagłada to w pierwszej kolejności wyzwanie dla samych zdolności artykulacyjnych, które wraz z nią ulegają całkowitej dewastacji. Jak stwierdza Buczkowski w jednym ze zdań kondensujących upiorny charakter jego twórczego uniwersum: „karabin maszynowy rozerwał wszystkie stosunki między faktami”<sup>7</sup>. W takiej sytuacji człowiek, który cudem ocalał z masowych eksterminacji, niosąc depozyt traumatyzujących zdarzeń, może komunikować o swoim doświadczeniu jedynie za pomocą języka, który sam jest schizoidalnie porozrywany i najdosłowniej

<sup>4</sup> Zob. G. DELEUZE: *Krytyka i klinika*. Przeł. B. BANASIAK, P. PIENIAŻEK. Łódź 2016, s. 3–4.

<sup>5</sup> L. BUCZKOWSKI: *Żywe dialogi*. Bydgoszcz 1989, s. 88.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 62.

<sup>7</sup> L. BUCZKOWSKI: *Pierwsza świetność*. Kraków 1978, s. 168–169.

poszatkowany od kul, przypomina pokiereszowanego i „niedostrzelonego” wojennego ocalańca, manifestującego swoją kondycję jedynie wyrwami w potoczystym wysłowniu<sup>8</sup>. Uległszy zgruchotaniu, nie nadaje się już więc do roli narzędzia komunikacji, indywidualnej ekspresji czy medium transmisji wiedzy i doświadczeń. Oddzieliwszy zatem w sądzie Lema ziarno trafnych intuicji od plew wątpliwych waloryzacji, nie sposób nie przyznać mu racji co do tego, co miałyby stanowić sedno tego pisarstwa. Buczkowski nie tylko jako jeden z pierwszych twórców kultury europejskiej postawi pytanie o warunki możliwości literatury po Zagładzie, ale również udzieli na nie jednej z najradykałniejszych odpowiedzi, domagając się od tej strony całkowitej redefinicji samego pojęcia literackości.

Podmiotowe rozdarcie, o którym niejednokrotnie wspomina, Buczkowski wprost umieszcza zresztą w kontekście swoich wojennych doświadczeń. Jak wtedy, gdy mówi o podmiocie jako szczątku dawnych czasów, odprysku „strzaskanego świata”<sup>9</sup>. Sytuując w tej pozycji siebie samego, przyznawał zresztą mimochodem, że to traumatyczne sny stanowiły podszewkę okresu, w którym powstawała jego proza: „przez długie lata, po wojnie, nie mogłem się zebrać do kupy. Jeszcze dzisiaj mam te koszmarne sny wojenne. Ciągle uciekam we śnie. Uciekałem jedenaście kilometrów przez ośnieżone pola”<sup>10</sup>. Choć założenia mojego tekstu nie są aż tak ambitne, by pójść za sugestią Katarzyny Bojarskiej, autorki monografii poświęconej „realizmowi traumatycznemu”, trudno nie przyznać jej racji co do tego, że pisarstwo to mogłoby stanowić bodziec do „stworzenia znakomitej lokalnej, nieimportowanej teorii traumy i pisarstwa poświęconego Zagładzie”<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> „[...] utwór literacki Buczkowskiego jest zbudowany z oddzielnych słów, ze strzępów zdań, ze zdań nielogicznych, z relacji ludzi, których nie potrafimy zidentyfikować, z relacji o zdarzeniach, których nie rozumiemy. Buczkowski zaprzeczył wszystkim konwencjom powieści poza tą, że powieść jest zbudowana ze słów”. H. BEREZA: *Związki naturalne. Szkice literackie*. Warszawa 1972, s. 148. Zob. też: Ł. WRÓBEL: „Ej, dzielny karabinie, któż by się domyślił, co się w tobie ukrywało”. *O wielkim semiologu*. „Konteksty” 2015, nr 3, s. 123–131.

<sup>9</sup> L. BUCZKOWSKI: *Proza żywa*. Bydgoszcz 1986, s. 200.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 29. A także: L. BUCZKOWSKI: *Wszystko jest dialogiem*. Warszawa 1984, s. 32.

<sup>11</sup> Zdanie wygłoszone podczas debaty *Leopold Buczkowski – wertepy języka*. Dyskusja z udziałem Katarzyny Bojarskiej, Iwony Kurz, Piotra Mareckiego i Piotra Sadzika odbyła się 21 stycznia 2016 roku w siedzibie „Krytyki Politycznej” w Warszawie.

Lektura projektu Buczkowskiego w kontekście dokonywanych w niej prób fabularyzacji traumy wydaje się dzisiaj o tyle wciąż potrzebna, o ile już oczywista. Jakkolwiek w poświęconych tej twórczości komentarzach wskazywano na potrzebę analiz obecnych w niej śladów doświadczeń ekstremalnych<sup>12</sup>, badania te dotyczą dotąd jedynie niewielkiej części prac z polimedialnego przedsięwzięcia Buczkowskiego, obejmującego, oprócz literatury, nagrania muzyczne, prace plastyczne (malarstwo, rzeźbę i rysunek), a nawet fotografie. Koncentrując się głównie na twórczości prozatorskiej, w zdecydowanie mniejszym stopniu przyjrano się powstającym w czasie II wojny światowej zapiskom diarystycznym i notatnikom. To jednak właśnie w tym punkcie trzeba by zlokalizować moment zerwania językowej spójności, którego świadectwem staną się wszystkie późniejsze dzieła pisarza. Buczkowski bardzo wcześnie wyrażał zresztą świadomość przełomowego charakteru czasu okupacji i jego decydującego wpływu na status języka, jakim się posługuje. W diarystycznych fragmentach z końca 1943 roku apelował: „i warto, moiściewy krytycy, porównać mój nastrój sprzed roku i dzisiaj”<sup>13</sup>, by po latach, rysując wizję „świata przewróconego do góry nogami”, dopowiadać: to, co przyszło, „zmieniło zupełnie naszą mentalność. Jesteśmy zupełnie innymi ludźmi, niż ci sprzed epoki pieców, niż ci, co nie przeszli przez ciemną noc okupacji”<sup>14</sup>.

Póki co czytelnikom udostępniono tylko niewielki wycinek materiałów, które wyszły wówczas spod ręki pisarza. Zostały one zebrane w tomie wydanym pod zaproponowanym przez edytorów tytułem *Dziennik wojenny*, zawierającym trzy bloki nieregularnych, diarystycznych zapisów, prowadzonych z przerwami od października 1943 roku, kiedy ich autor przebywał jeszcze na rodzinnym Podolu, przez okres walk powstańczych w Warszawie, w których pisarz brał czynny udział, po pierwsze miesiące pookupacyjnej rzeczywistości. Tom ten daleki jest jednak od wyczerpania bogactwa ówczesnych przedsięwzięć twórczych Buczkowskiego. Składają się na nie notatniki, *quasi*-dzienniki oraz przemieszane z nimi bez wyraźnych granic fragmenty próz i opowiadań. Wypada dodać, że tego rodzaju zapisy powstawały, zanim spod ręki Buczkowskiego wyszły strony włączone w skład tego, co nazywamy *Dziennikiem wojennym*. Najwcześniej,

---

<sup>12</sup> D. SKRABEK: *Traumatyczna tkanka prozy*. [Praca doktorska, maszynopis zarchiwizowany w Bibliotece Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie]. Kraków 2011.

<sup>13</sup> L. BUCZKOWSKI: *Dziennik wojenny*. Olsztyn 2001, s. 35.

<sup>14</sup> IDEM: *Proza żywa...*, s. 47–48.

bo na czerwiec 1942 roku, datowany jest plik kartek o tytule *Rafał Bajc*, w którym zapiski *quasi*-diarystyczne<sup>15</sup> mieszają się swobodnie z narracją wspomnieniową, poetyką notatnika, a także pierwszymi wprawkami prozatorskimi. To właśnie takim, zachowanym w Muzeum Literatury w Warszawie i (bez wyjątku) niezbadanym, materiałem chciałbym się tu przede wszystkim przyjrzeć. Dodajmy, że cała ta pisarska działalność bezpośrednio poprzedzała więc powstanie pisanego chwilę po wojennej katastrofie *Czarnego potoku*, wyznaczającego punkt radykalnej odmiany poetyki Buczkowskiego, a którego załączkowe warianty można odnaleźć już w kilku niedrukowanych notatnikach okupacyjnych, a także w dwóch niedokończonych fragmentach próz. Zapiski z czasu okupacji określają więc moment przejścia od stosunkowo stabilnej poetyki powieściowej, cechującej jeszcze przedwojenne *Wertepy*, do prac powstających po 1945 roku, kiedy to wektor, jaki przybierze twórczość Buczkowskiego, będzie wyznaczał stopniowe osuwanie się jego wypowiedzi literackiej w rewiry niemal zupełnej niekomunikatywności, gdzie świadectwu o doświadczeniu wojennym towarzyszy eksponowanie drastycznego demontażu samego języka.

Istotny jest oczywiście kontekst powstania tych zapisów. Buczkowski zaczyna je prowadzić w momencie pierwszych masowych represji wymierzonych w ludność żydowską, by zintensyfikować je jesienią 1943 roku, a więc wprawdzie już po wielkich akcjach pogromowych i po likwidacji gett, ale jeszcze w trakcie trwania tego, co, za Janem Grabowskim, można określić mianem „drugiej fazy Zagłady”, owego „Judenjagd”<sup>16</sup>, polowania, w trakcie którego ukrywający się w lasach Żydzi-uciekierzy z gett podlegają eksterminacji nie ze strony niemieckiego okupanta, ale miejscowej ludności, gorliwie uczestniczącej w mordowaniu: „znowu chłopci z pałkami pognali w las gonić tych w schronach; rabują ubrania (fachmany!); goli ludzie błakają się po mrozie i o głodzie”<sup>17</sup>. Sceny bestialskich tortur, mordów i gwałtów, których świadkiem był Buczkowski, splatają się tu często ze zmilczaną potem powszechnie opowieścią o grabieży żydowskiego mienia. Nawiasem mówiąc, to właśnie konsekwent-

---

<sup>15</sup> Nie sposób chyba stwierdzić, czy są one tożsame z dziennikiem, który Buczkowski miał jakoby prowadzić od 1940 roku, a którego nie chciał podać do druku ze względu na jego rzekomo zbyt osobisty charakter. Zob. L. Buczkowski: *Proza żywa...*, s. 16.

<sup>16</sup> J. GRABOWSKI: *Judenjagd. Polowanie na Żydów 1942–1945. Studium dziejów pewnego powiatu*. Warszawa 2011.

<sup>17</sup> L. BUCZKOWSKI: *Dziennik wojenny...*, s. 30.

ne przemycanie przez Buczkowskiego do swoich książek treści niemieszczących się w ekonomii społecznej pamięci, uporczywe eksplorowanie przeoczonych przez zbiorowość „obrzeży Zagłady”<sup>18</sup>, mogło po części odpowiadać za kłopoty, jakie miała z nim od zawsze krytyka. To w tych zapisach znajdują też swoje źródło powracające później u niego obsesyjnie upiorne migawki, w których pojawia się dziecko z przestrzeloną głową oraz trupy żydowskich kobiet. Choć działania Buczkowskiego motywuje przy tym silny imperatyw świadczenia o tym, co widziane, czy to za pomocą środków literackich („trzeba zapisać te sceny rozstrzelań”), czy plastycznych („trzeba porysować te wypadki kurwysyńskie”<sup>19</sup>), rozpadowi ulega sama poetyka świadectwa. Stopniowo zaczyna bowiem natrafiać na niedającą się sforsować zaporę. W linearną dotychczas przestrzeń literowego zapisu, w miejscach, w których zdolność posługiwania się językiem i przedstawiania obserwowanych scen wydaje się wyczerpywać, wdzierają się ciągi osobliwych znaków graficznych. Prawdopodobnie po raz pierwszy dochodzi do tego w krótkim zapisu z przywoływanego notatnika *Rafał Bajc*, wykorzystywanego jako materiał przygotowawczy do napisania *Czarnego Potoku*: „dzieci zabijano bagnetami! Jęcząc, kopano groby. [...] -----”<sup>20</sup>. Ze szczególną eskalacją zjawiska mamy do czynienia w powstańczym dzienniku Buczkowskiego, kiedy to niespieszność detalicznego rejestrowania zbrodni zostaje zastąpiona rwanym rytmem, czasem powstającego dosłownie pod ostrzałem zapisu. W takich warunkach podważeniu ulega też tradycyjna pozycja świadka, który nie jest zwykłym rejestratorem obserwowanych zdarzeń i medium ich transmisji, ale podmiotem oszołomionym i zszokowanym, jego widzenie przearanżowuje strach i niezdolność do podjęcia uporządkowanej, linearnej i spójnej narracji.

Ze względu na fakt, że ta decydująca o charakterze całej twórczości Buczkowskiego tendencja objawia się po raz pierwszy właśnie w zapiskach wojennych, pilna wydaje się potrzeba powrotu do ich lektury. Tym bardziej, że istniejąca edycja *Dziennika wojennego* nie

<sup>18</sup> Zaniebdywane przez lata zjawisko doczekało się ostatnio szeregu fundamentalnych opracowań, poczynając od J.T. GROSS: *Złote żniwa. Rzecz o tym, co się działo na obrzeżach zagłady Żydów*. Kraków 2011. Kluczowe źródło wiedzy na ten temat stanowią publikacje Centrum Badań nad Zagładą Żydów. Zob. *Dalej jest noc. Losy Żydów w wybranych powiatach okupowanej Polski*. Red. B. ENGELKING, J. GRABOWSKI. Warszawa 2018.

<sup>19</sup> L. BUCZKOWSKI: *Dziennik wojenny...*, s. 38–39.

<sup>20</sup> IDEM: *Czarny potok. I. Fragmenty*, adnotacja: „z notatnika pt. *Rafał Bajc*”. Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie, sygn. 1619, s. 7.



oddaje w sposób adekwatny ich charakteru. Do jej skorygowania zachęca zresztą jeden z wydawców pracy – Sławomir Buryła, pisząc:

[...] trzeba powrócić do rwanego, traumatycznego zapisu regulowanego znakami interpunkcyjnymi, charakterystycznymi dla Buczkowskiego (#, =#, =, -). Zrezygnowaliśmy z niego, sądząc, że tym samym tekst zyska na czytelności. Dziś – bogatsi o wiedzę na temat teorii traumy i realizmu traumatycznego – skłonni byłibyśmy w tym widzieć raczej szczególną (i niepowtarzalną na gruncie polskim) odmianę formy próbującej oddać wyjątkowość doświadczenia granicznego<sup>21</sup>.

Motywowana potrzebą ekonomii wywodu i postulatem czytelności kasata graficznych, nieliterowych elementów prac Buczkowskiego, wytwarzając pozór językowej ciągłości, nadała więc tekstowi kształt nieadekwatny do jego oryginalnego zapisu. W ten sposób zakłajstrowała wyrwę, która rozdziera tu spójność języka, zastępując ją gładką taflą literackiej wymowności. Tymczasem zasadniczy wstrząs wywołany wojennymi doświadczeniami sygnalizowany jest tu właśnie przez samą formalną stronę organizacji tekstu. Traumatyczne naruszenie struktur komunikacyjnych odciska się na języku nie tyle już w przestrzeni tego, co zapisane, ile jak zapisane. Jeśli nie sposób przy tym zredukować tekstu do warstwy werbalnej, jest tak właśnie dlatego, że to miejsca jej niewydolności stają się właściwymi sygnałami traumatyzujących doświadczeń. Stosując wdzierające się między słowa półpauzy, kratki i kreski, Buczkowski zapisuje jak gdyby zacięcie się języka, sam jego przestój, jak gdyby ciąg znaków graficznych, pojawiając się w miejscu, w którym plajtuję zdolność dalszego zestawiania liter, miał zastępować wydarzenia. Tego rodzaju zabiegi, które określam tu „traumatografiami”, wyznaczałyby miejsce samego rozcięcia czy raczej rany języka, której nie można już po prostu artykułować, dyskursywizować czy odczytywać, ale jedynie graficznie sygnalizować. Blokada słów nie byłaby tu brakiem, ale aktywnie działającym czynnikiem, który, opierając się werbalizacji, jednocześnie rozrywałby tekst i kształtował jego strukturę. „Traumatografia” okazywałaby się więc anomiczną<sup>22</sup> próbą zapisania samych trzasków języka, dziwnego terkotu pisarskiej maszynarii, która nie jest już zdolna do produkcji jakichkolwiek słów. W *Brylancie kahału*,

<sup>21</sup> S. BURYŁA: *Zagłada inaczej opowiedziana*. „Konteksty” 2015, nr 3, s. 31.

<sup>22</sup> P. SADZIK: *Nawiasem mówiąc. Język anomii i anomia języka w „Pornografii” Witolda Gombrowicza*. W: *Imiona anomii. Literatura wobec doświadczenia stanu wyjątkowego*. Red. P. SADZIK. Warszawa 2019, s. 185.

zbiorze szkiców literackich, których fragmenty wmontuje następnie w *Dorycki krążganek*, Buczkowski napisze:

xxx

Wyrazić niewyraźne?!

xxx<sup>23</sup>.

Jak gdyby dopiero ujawnienie asemantycznych, materialnych i graficznych wymiarów tekstu miało sprostać opatrzonemu zarazem znakiem zapytania i wykrzyknieniem postulatowi.

Sytuacja ulega oczywiście odmianie w warunkach powojennych. Choć cała ówczesna twórczość Buczkowskiego krąży – jak się wydaje – dookoła graficznej pauzy jako rany języka, inne jest jej usytuowanie i forma obecności. Porażająca naoczność zdarzeń, których jest się w czasie teraźniejszym świadkiem i o których zaświadcza się w trybie tyleż brutalnie naturalistycznego, co jednak mocno naiwnego weryzmu, wraz z dystansem czasowym ustępuje miejsca innej strategii. Bezpośredniość gorączkowego zapisu zastępuje oczywiście przetworzenie. O tym, że afektywna moc okupacyjnych obrazów nie uległa przy tym jednak wyczerpaniu, świadczyć może chociażby fakt, że liczące kilkaset stron notatniki z fragmentami wspomnieniowymi, zawierającymi również materiały do pisania kolejnych powieści, obficie czerpią ze scen pojawiających się przed laty w dzienniku. W maszynopisie zatytułowanym *Notatnik do mojej młodości*, Buczkowski napisze: „efekty proste: ryk bydła, pożar, ale śmierć dziecka nie jest efektem prostym – – – – pauza jednego zdania – – – – – kto to potrafi zrobić, jest nie lada prozaikiem, w muzyce przede wszystkim obowiązuje pauza”<sup>24</sup>. To tutaj pojawia się myśl o konieczności raportowania doświadczeń składających się na багаż świadka za pomocą robienia miejsca dla pauzy w samym języku, wprowadzania w język zaburzającej jego gładkość szramy, nie po to jednak, by ją oswoić, ale raczej, by zrobić dzieło z samej tej rysy, zmusić język do tego, by odśrodkowo się rozszczepiał, by mówił, ale niejako samym swoim spauzowaniem, kiedy nie pełni już funkcji prostego narzędzia komunikacji. Być może za chwilę będziemy jeszcze mówili między sobą „normalnie”, ale na czas tej lektury język na moment ulega dezaktywowaniu w swojej

<sup>23</sup> L. BUCZKOWSKI: *Brylant kahału: fragmenty prozy*. Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie, sygn. 1631, s. 3.

<sup>24</sup> IDEM: *Notatnik do mojej młodości*. W: IDEM: *Wspomnienia i notatki literackie*. Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie, sygn. 1643, s. 59.

komunikatywnej funkcji, pauzuje jak zawodnik, który z powodu czerwonych kartek nie może uczestniczyć w danej rozgrywce albo jest spauzowany, jak mówi się niekiedy w kontekście odtwarzania dźwięku lub obrazu. Pauza, którą w wojennych, diarystycznych zapiskach Buczkowskiego można traktować jako jawny, graficzny sygnał roztrzaskiwania się słów o doświadczane na bieżąco wydarzenia, których wypowiedzianie utyka na progu artykulacji, teraz zostaje niejako zinterioryzowana w języku, który nie może jej jednak zneutralizować i zasymilować, lecz jest przez nią stale odśrodkowo zaburzany. Przypomina bliznę pozostałą po wojennej ranie. Pauza nie jest już graficznie sygnalizowana, a jednak stanowi niewidoczną zasadę organizującą poetykę tych tekstów: „szanuję pauzę. Między fragmentami jest pauza”<sup>25</sup>. Może dlatego najśmielsze realizacje twórcze Buczkowskiego zamieniają się w zapisy kilkuset tysięcy zdań, pomiędzy którymi brak jakiegokolwiek zauważalnej łączliwości. Rozregulowana gadanina nie byłaby tu więc wcale przeciwieństwem kasującej słowa pauzy, ale jej bezpośrednim wynikiem, którego nie daje się w żaden sposób zagadać, skoro wypowiedź przemienia się w rumowisko roztrzaskanych i połupanych słów. Rozerwanie związków syntaktycznej spójności zdań i luzowanie ich przyczynowo-skutkowej logiki przemienia wypowiedzianie w pozornie bełkotliwą mowę osoby udręczonej niemożliwością sprostania przy pomocy słów bagażowi własnego doświadczenia i scen, o których pragnie zaświadczać.

Przyjęcie takich założeń musiało oczywiście doprowadzić Buczkowskiego do postawienia diagnozy o wyczerpaniu się dotychczasowych formuł literackości, radykalnego zakwestionowania jej tradycyjnych reguł i podważenia będących ich wynikiem standardowych strategii lekturowych. Już w zapiskach okupacyjnych towarzyszy mu przekonanie o potrzebie rozpoznania wywołanego wojennymi doświadczeniami całkowitego krachu literatury, zgruchotania utrwalaonych struktur narracyjnych i podważenia wszelkich obowiązujących dotąd wzorców opowiadalności. Stąd też wielokrotnie wyrażana wściekłość na niezdolność wyciągnięcia konsekwencji z tej radykalnej cezury. Swoją polemiczny zapał Buczkowski kieruje przy tym w pierwszej kolejności przeciwko wszystkim tym tekstom, które, pielęgnując w najlepsze solenne reguły literackości, niosą za sobą groźbę neutralizacji, a w efekcie kojącego oswojenia wojennych doświadczeń. Choć świat został wywrócony do góry nogami, to

---

<sup>25</sup> Z. TARANIENKO: *Tygiel (rozmowa z Leopoldem Buczkowskim)*. W: IDEM: *Rozmowy z pisarzami*. Warszawa 1986, s. 184.

jednak „na tym tle mamy zachowawczą powieść”<sup>26</sup>. Tego rodzaju „literatura uperfumowana”<sup>27</sup>, której synonimem staje się dla niego najpierw zwłaszcza twórczość Jerzego Andrzejewskiego, określana tu z właściwą autorowi *Czarnego potoku* gracją mianem „powściągliwej rzyganiny”<sup>28</sup>, przegapia podstawowe założenie Buczkowskiego, przekonanego o tym, że rozpisanie wojennego świadectwa możliwe jest jedynie za cenę demontażu samego języka. Nim jeszcze sławny *passus* z Adorna przemieni się w akademicki szлагwort, Buczkowski, notabene w nabrzmiałym antysemicką atmosferą marcu 1968 roku, bardzo dobitnie wskazuje na źródło przemiany samych podstaw literackości: „Oświęcimia nie można opisywać, nie można uprawiać fałszywejikliwości nad Oświęcimiem, nie przeprowadziwszy rewizji generalnej”<sup>29</sup>. Nowe, wyrastające z doświadczenia skrajnej anomii reguły pisania po Zagładzie formułuje zaś w trybie zdecydowanych zakazów: „pisarstwo jest dzisiaj niemożliwe”<sup>30</sup>, „po tym, co zaszło w świecie, po przejściu oręża nocy nie wolno być prostodusznym opowiadaczem”<sup>31</sup>. Dawną powieść powinny zastąpić raczej „dokumenty zbrylowanych wydarzeń”<sup>32</sup>, czy, jak świetnie ujął to Andrzej Falkiewicz, „strumienie tekstów”<sup>33</sup>, manifestacje szumu połupanego języka. Buczkowski, ten Joyce po Zagładzie, przemienia dlatego swoje książki w niezorganizowane w żaden sposób ogromne katalogi zdań, rodzaj tekstowych lapidariów i archiwów gromadzących odpryski przemielonego przez wojnę świata, gdzie pozorna nieskładność i „mozolne dukanie”<sup>34</sup> języka stanowi – jak się wydaje – najbardziej wyczuloną reakcję na wojenne wydarzenia.

W ten sposób Buczkowski zdobywa się na gest, który na pierwszy rzut oka może wydać się bluźnierczy, w zaproponowanej jednak przez pisarza metarefleksji nad warunkami możliwości pisania po

<sup>26</sup> L. BUCZKOWSKI: *Proza żywa...*, s. 48.

<sup>27</sup> IDEM: *Dziennik wojenny...*, s. 45.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 38.

<sup>29</sup> ...*zimą bywa się pisarzem... O Leopoldzie Buczkowskim*. Red. S. BURYŁA, A. KARPOWICZ, R. SIOMA. Kraków 2008, s. 180.

<sup>30</sup> L. BUCZKOWSKI: *Proza żywa...*, s. 43. To stale powracający motyw wypowiedzi Buczkowskiego. Zob. IDEM: *Żywe dialogi...*, s. 64 oraz IDEM: *Wszystko jest dialogiem...*, s. 15.

<sup>31</sup> IDEM: *Proza żywa...*, s. 36.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 80.

<sup>33</sup> J. BOROWIEC, K. MIŁOBĘDZKA, A. FALKIEWICZ: *Szare światło. Rozmowy z Krysztyną Miłobędzką i Andrzejem Falkiewiczem*. Wrocław 2009, s. 115.

<sup>34</sup> Tę znakomitą formułę zawdzięczam Falkiewiczowi. Zob. ibidem, s. 154–155.

masowej eksterminacji, okazuje się jedynym aktem prawdziwie etycznym wobec ofiar. Pragnie więc stworzyć eksperymentalne dzieło o Zagładzie, gdzie awangardowy eksperyment wyrastałby nie tyle z impulsu estetycznego, ile raczej z etycznej konieczności. Zamiast próby przedstawiania i neutralizowania okupacyjnego doświadczenia za pomocą oswojonych już konwencji literackich i struktur narracyjnych, wyłącznie chęć ocalenia w języku samego impetu performatyzowanych w nim wydarzeń stanowiłaby wyraz możliwie najbardziej adekwatnego świadectwa. Skoro wszystkie wzorce opowiadania nie tylko stały się niewydolne, ale zostały skompromitowane jako bierni świadkowie procesu, który doprowadził do Zagłady, wówczas próba podtrzymywania ich przy życiu, uprawiania „normatywnej” literatury służyłaby najbardziej nieetycznemu oswajaniu wojennych zdarzeń i ignorowaniu ich wyjątkowości. Te ostatnie apelują zaś przede wszystkim o całkowite przeorientowanie naszych zwyczajów percepcyjnych. Zapisy wojennych zdarzeń powinny zbliżyć się maksymalnie do perspektywy zszokowanego wojennymi wypadkami podmiotu, który nie jest już w żaden sposób w stanie narzucać na rzeczywistość stabilizującą ją siatki pojęciowej, a raczej zdaje sprawę z jej nieodwołalnej i rozpadającej się na drobiażdżki niekoherencji.

Niezadowolony z oferty, jaką składają dotychczasowe dominujące techniki narracyjne, Buczkowski sięga po inspiracje płynące z innych dziedzin. Chętnie pozerkuje chociażby ku muzyce współczesnej, jak wtedy, gdy zdradza się z zainteresowaniem aleatoryką Johna Cage’a czy punktualizmem i właściwą mu „techniką brzmień izolowanych”, konstruowaniem dzieł ze zbiorów pojedynczych punktów<sup>35</sup>. W ślad za poprzedzającą go tradycją awangardową ma jednak świadomość, że rewolucja poznawcza, która przynosi przemiany w polu estetyki, nadrzędną rolę powinna przyznać odkryciom fizyki:

[...] w fizyce był Einstein, a tu raptem dają powieścidło, które na jednej płaszczyźnie ukazuje mdłe życie. A sprawa mnogości i podmnożności? A jaka podmnożność? Ile zestawień między przedmiotami? Stosunki między nimi? [...] Ten mój zapis w prozie wykorzystuje doświadczenia fizyki<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> L. BUCZKOWSKI: *Żywe dialogi...*, s. 37; IDEM: *Proza żywa...*, s. 25; IDEM: *Wszystko jest dialogiem...*, s. 203. Do takiego punktualistycznego zapisu porównywał przede wszystkim Urodę na czasie. Z. TARANIENKO: *Tygiel...*, s. 188.

<sup>36</sup> Buczkowski przyznawał się do inspiracji teorią wielości i wielowarstwowości rzeczywistości Leona Chwistka, której tezy próbował przeszczepiać na grunt prozy. Z. TARANIENKO: *Tygiel...*, s. 180.

Dotychczasowe sposoby pisania – stwierdza Buczkowski – rażą zaś kompletną nieadekwatnością wobec zadania zapisu roztraskanego przez II wojnę świata: „a przecież w międzyczasie fizyka wykryła czas i przestrzeń. Ileż nowych drgań, wziętych z innych przestrzeni, z innych czasów”<sup>37</sup>. Próby zastosowania osiągnięć nowoczesnej fizyki do konstruowania struktur narracyjnych swoją kulminację osiągną w *Kamieniu w pieluszkach*, manifestacji nowej geometrii pisania<sup>38</sup>. Proza czy powieść mieszczańska<sup>39</sup>, określana niekiedy przez Buczkowskiego „romansem”<sup>40</sup>, z prymatem przejrzystych i rozpoznawalnych związków przyczynowo-skutkowych, organizujących przebieg fabuły i gwarantujących poznawczą spójność, niesie zagrożenie uładzenia i oswojenia wojennych doświadczeń, rozpisując je na matrycy geometrii linearnej. Wojny jednak – podkreśla Buczkowski – nie da się zapisać w ten sposób: „proza korzystająca z geometrii euklidesowej to dzisiaj anachronizm. Szukam trzeciego, czwartego wymiaru”<sup>41</sup>. Puentylistyczna płaszczyzna tysięcy punkcików-zdań zdecydowanie bardziej adekwatnie niż linearna fabuła odzwierciedlałaby sypkość zgruchotanego przez wojenną katastrofę świata. Pytany przez Zbigniewa Taranienkę o stosowanie związków przyczynowo-skutkowych odpowiadał: „przecież związki między przyczynami i skutkami są niepewne. I niejasne. Mamy do czynienia z nieoznaczonością, jakąś wszechobecnością, jakimś wszechdzianiem się”<sup>42</sup>. W takiej optyce klasyczna powieść realistyczna musiała wydawać się szczególnie irytującym przejawem poczciwości, ściągając na siebie gniewne jeremiady Buczkowskiego, chcącego dać kopniaka „prozie mieszczańskiej” i „wszystkiemu temu, co uważaliśmy za kulturę”, a co teraz okazuje się ledwie „kleczeniem andronów”<sup>43</sup>. Zagłada nie może stać się zwykłym tematem literatury, wówczas groziłaby jej konwencjonalizacja, oswojenie przez narracyjne klisze i ustytucznienie. Buczkowski stara się raczej nadać językowi taki amorficzny kształt, by móc ocalać sam impet ekstremalnych zdarzeń, moc afektywnego doświadczenia, które chce się transmitować i udzielać czytelnikowi, wtrącając go w poznawczą dezorientację. Okupacyjna eksterminacja nie jest tu więc *de facto*

<sup>37</sup> L. BUCZKOWSKI: *Proza żywa...*, s. 38.

<sup>38</sup> Ibidem, s. 30 i 33.

<sup>39</sup> Ibidem, s. 54–55; L. BUCZKOWSKI: *Wszystko jest dialogiem...*, s. 14; IDEM: *Żywe dialogi...*, s. 14: „ogłaszam koniec prozy mieszczańskiej!”.

<sup>40</sup> IDEM: *Proza żywa...*, s. 241.

<sup>41</sup> Ibidem, s. 37–38.

<sup>42</sup> Ibidem, s. 177.

<sup>43</sup> Ibidem, s. 54–55.

minionym wypadkiem historycznym, a skoro tak, to samo pytanie o możliwości pisania po Zagładzie wydaje się w tym przypadku wyjątkowo niezręcznie postawione. Buczkowski podejmuje raczej staranie o to, by wojenne wydarzenia niejako wciąż działały się w języku, stając się jego immanentną cechą, rozpruwając go, wykolejając i naznaczając odium traumy. W konsekwencji można by powiedzieć, że książki te zajmują się już nie tyle „przedstawieniem Zagłady”, ile raczej „przedstawianiem Zagładą”, wypadają z porządku reprezentacji i konstatacji, przechodząc w przestrzeń performatywnej manifestacji rozpadu zdolności artykulacyjnych. W ten sposób nie tyle opowiadają o doświadczeniu wojennym jako jednym z wielu tematów literatury, ile ujawniają samą medialność języka, eksponując język w roli trwale okaleczonego medium dla transmisji znaczeń. Tu być może należałoby szukać odpowiedzi na pytanie o konsekwentne i polemiczne posługiwanie się przez Buczkowskiego etykietą „prozy mieszczańskiej”. To właśnie z „mieszczańską koncepcją języka” Walter Benjamin skojarzył ideę, by język za pośrednictwem słowa komunikował jakąś zewnętrzną wobec niego treść, przeciwstawiając jej komunikowanie się języka ujawnianego w swojej materialnej, w przypadku Buczkowskiego „traumatograficznej”, bezpośredniości<sup>44</sup>. Jedyne językowy performans (działanie języka), który odrzuca logikę przedstawienia (komunikowanie o czymś językiem), pozwalałby ocalić dynamikę rozgrywanych w nim zdarzeń: „proza zatrzymała się w tym samym punkcie, ciągle po mieszczańsku w ciasnym przesmyku od–do. W tej prozie chodzi o dzianie się. O dzianie się, a nie stawanie się. Dla mnie istotą sprawy jest proces stawania się”<sup>45</sup>. Przywołanie Benjamina wydaje się tu zasadne z jeszcze jednego względu. Czy Buczkowski, którego książek żywiołem pozostaje niemal wyłącznie doświadczenie historyczne, nie przypominałby Benjaminowskiego montażysty-kronikarza, który „relacjonuje wydarzenia, nie rozróżniając wielkich i drobnych”, ponieważ zakłada, że „niczego, co się kiedyś wydarzyło, nie powinno się uważać za stracone dla historii”<sup>46</sup>? Czy, analogicznie do modelu zarysowanego w tezach *O pojęciu historii*, nie interesowałoby go w istocie ustalenie tego, „jak to było naprawdę”, a raczej „zawładnięcie pewnym wspomnieniem, które rozbłyskuje w chwili niebezpieczeństwa”<sup>47</sup>?

<sup>44</sup> W. BENJAMIN: *O języku w ogóle i o języku człowieka*. Przeł. A. LIPSZYC. „Literatura na Świecie” 2011, nr 5–6, s. 11.

<sup>45</sup> L. BUCZKOWSKI: *Proza żywa...*, s. 68.

<sup>46</sup> W. BENJAMIN: *O pojęciu historii*. W: IDEM: *Konstelacje. Wybór tekstów*. Przeł. A. LIPSZYC, A. WOŁKOWICZ. Kraków 2012, s. 312.

<sup>47</sup> Ibidem, s. 314.

Łądując na zgliszczach, jakie pozostawiła za sobą dziejowa katastrofa, oferuje inne pisanie innej historii, historii, która rozpadałaby się na ciąg niezbornych obrazów zestawianych ze sobą na drodze montażu<sup>48</sup>. Montaż, ta zrodzona pod wpływem doświadczenia I wojny światowej nowoczesna *per se* „metoda poznania i chwyt formalny” w jednym, byłby próbą uchwycenia strzaskanej percepcji, która zmuszona jest akceptować „nieład świata”<sup>49</sup>. Tnąc, sklejjając i zestawiając ze sobą heterogeniczne elementy:

montaż, rozrywa – na podobieństwo eksplozywności wojny – wszelką ciągłość; zderza ze sobą fragmentaryczne, przeżyte i zapamiętane obrazy okrucieństwa, jednakże bez zamiaru uspojniania, ujednolicania, racjonalizowania rzeczywistości, lecz przeciwnie w celu wydobywania jej konfliktów oraz sprzeczności i złożoności doświadczeń<sup>50</sup>.

Jeśli linearne, właściwe klasycznej historiografii ujęcie przeszłości byłoby akceptacją historii jako nieprzerwanego pochodzenia zwyczajców, którzy przykrywają swoją opowieścią pamięć o ofiarach, wówczas analogonem takiej historyczności musiałaby stać się sama ciągłość niczym niezaburzonego języka. Dopiero zrywanie z nią, wchodzenie jej w słowo, uporczywe przerywanie, w czym sprawdza się niszczący wszelką ciągłość montaż, mogłoby zyskać status właściwej strategii upominania się o pokonanych. Niemożliwym miejscem ich głosu w języku byłyby więc też może ledwie słyszalne pauzy, którymi bez ustanku przetyka tu się słowa.

---

<sup>48</sup> Taką próbą montażowego zapisywania historii są chociażby Benjaminowskie *Pasaże*. Zob. W. BENJAMIN: *Pasaże*. Przeł. I. KANIA. Kraków 2006. Kategoriami „montażu” posługuję się w przypadku Buczkowskiego ze względu na dostrzegalny u niego przeplot doświadczenia traumatycznego, pragnienia zapisywania historii i rozbijania logiki reprezentacji, które stanowią kluczowe wyróżniki technik montażowych. Używam więc tego pojęcia w miejsce figury „kolażu”, która pojawiała się już w analizach twórczości autora *Doryckiego krużganka*. Zob. R. Nycz: *Kolaż literacki. Przykład prozy Leopolda Buczkowskiego*. W: IDEM: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Kraków 2000; A. KARPOWICZ: *Kolaż. Awangardowy gest kreacji. Themerson. Buczkowski. Białoszewski*. Warszawa 2007.

<sup>49</sup> G. DIDI-HUBERMAN: *Strategie obrazów. Oko historii 1*. Przeł. J. MARGAŃSKI. Warszawa–Kraków 2011, s. 91.

<sup>50</sup> D. SAJEWSKA: *Archiwum Wielkiej Wojny. Strategie montażu a praktyki rekonstrukcyjne medialnych obrazów przemocy*. „Widok” 2013, nr 3. <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/79/160#sdfootnote18sym> [dostęp: 1.06.2019].



Wynikałoby z tego jednak, że to właśnie dopiero ocalenie schizoidalnej dysfunkcji objawiającej się w rozsypce języka, nie dążąc do przykrycia traumatyzujących wydarzeń zbyt stabilną, przejrzystą i spójną narracją, stawałoby się jedynym nośnikiem etyczności. Tym samym jednak Buczkowski nie diagnozowałby wyłącznie jakiegoś stanu upadłości, ale decydowałby się na gest prawdziwie ekwilibrystycznie dialektyczny. Wyczulony na przewrotność przedrostka „roz-“, który dostrzegał w schizofrenii jako „roz-szczepieniu”<sup>51</sup> tożsamości, w centrum swojego myślenia postawi jednak figurę specyficznie rozumianej „roz-mowy”<sup>52</sup>. Tak samo jak warunkiem rozmowy jako nawiązania relacji jest bowiem oddzielający rozmówców dystans, tak samo warunkiem zawiązywania na nowo roztrząskanych sensów wydaje się właśnie rozbitcie języka. Buczkowski stara się osiągnąć nie tylko absolutne zdialogizowanie własnego pisarstwa, ale wzywa również do tego, by „słuchać dialogicznie”<sup>53</sup>, a zatem nie tyle autorytatywnie i ostatecznie złożyć skrawki, z których zbudowane są jego dzieła w nową i stabilną całość, ale montując na nowo te książki, same będące niczym innym niż montażem, podtrzymać „roz-“, które decyduje o aporetycznym splocie dystansu i bliskości wpisanym w każdą rozmowę. Buczkowski rozpisuje więc rozstrzelanie języka nie po to jedynie, by stawał się on narzędziem do transmitowania traumy, ale także wehikułem utopijnej obietnicy kontaktu z innym. Jeśli uwzględnimy fakt, że ideę dialogu Buczkowski uznawał za centralny element żydowskiej myśli religijnej, wyrażonej przede wszystkim w filozofii spotkania, wówczas zasady pełnego nadziei programu etycznego wyprowadzałby z ożywianych w ten sposób przez siebie pogłosów dziedzictwa, którego pozornie całkowity rozpad jednocześnie rejestruje. W ten sposób jednak również kategoria „schizofrenii”, wyłączona ze swojego negatywnego kontekstu, w którym zajmowała się diagnostyką rozsypanej rzeczywistości, zostałaby przechwycona na poczet obiecujących strategii wybawczych: „pogłos judaizującej dialogiczności wnikałby tu w tkanki nowoczesnej estetyki, zabiegając o to, by awangardowy montaż, jakim są w istocie prace Buczkowskiego, być może jedyne w polskiej literaturze powieści kubistyczne, uczynić maksymalnie otwartym na nadejście innego”<sup>54</sup>. Jak gdyby, rozumuje

<sup>51</sup> L. BUCZKOWSKI: *Żywe dialogi...*, s. 88.

<sup>52</sup> IDEM: *Wszystko jest dialogiem...*, s. 5.

<sup>53</sup> IDEM: *Żywe dialogi...*, s. 62.

<sup>54</sup> O rozszczepieniu jako o obecnej w tym pisaniu figurze nieortodoksyjnego dziedzictwa żydowskiego piszę w tekście: P. SADZIK: *Rozpylenia. Marańskie montaże Leopolda Buczkowskiego*. „Teksty Drugie” 2019, nr 4, s. 89–111.

całkowicie w tym punkcie zgodny z Paulem Celanem Buczkowski, dopiero język, który przeszedł przez swoje zamilknięcie, zachęcał do podjęcia dialogu: „twórczość jest dialogiem z drugim człowiekiem. Nadajesz sygnały, ale oczekujesz odzewu. Kłamią wszyscy ci, którzy mówią, że mi nie zależy na odzwie”<sup>55</sup>. Buczkowski podejmuje tu więc staranie o stworzenie dzieła z samego rozbijającego je przedrostka „roz-”, z rozłączających ciągłość tekstu wyrw i rozrywających go szczelin języka, które stanowiłyby jedyną w swoim rodzaju zachętę do rozmowy. W efekcie otwierałyby się na przyjście czytelnika, bez którego interwencji nie byłoby już możliwe zmienne i każdorazowo inne wydarzenie tekstu, którego połupane strzępy należy samemu sklejać: „nie mówmy, że wszystko, co tu jest spisane, jest moją własnością, nigdy tak nie było, tylko formalnie autor jest właścicielem książki”<sup>56</sup>. Zaktywizowany w ten sposób czytelnik brałby odtąd czynny udział w tworzeniu zdarzenia tekstu, prowokowany przez niego zarazem do podjęcia pracy montowania i głosowania. Nie podążałby już za zaordynowanym przez autora przebiegiem sensów, których ten ostatni byłby nadawcą i które byłyby od niego uzależnione, ale stawał się raczej wykonawcą podatnej na różne wykonania partytury. Z tego punktu widzenia być może książki Buczkowskiego okazywałyby się nie tyle powieściami, ile raczej montażami heterogenicznych skrawków, które same pozostają do zmontowania i które, otwierając się na działalność i doświadczenie samego czytelnika, oferują w każdorazowo podejmowanym akcie lektury spotkanie, możliwość zawiązania na powrót relacji tam, gdzie karabin maszynowy rozerwał wszystkie związki, nie tylko między faktami.

## Bibliografia

- BENJAMIN W.: *O języku w ogóle i o języku człowieka*. Przeł. A. LIPSZYC. „Literatura na Świecie” 2011, nr 5–6, s. 7–26.
- BENJAMIN W.: *O pojęciu historii*. W: IDEM: *Konstelacje. Wybór tekstów*. Przeł. A. LIPSZYC, A. WOŁKOWICZ. Kraków 2012, s. 311–323.
- BENJAMIN W.: *Pasaże*. Przeł. I. KANIA. Kraków 2006.
- BEREZA H.: *Związki naturalne. Szkice literackie*. Warszawa 1972.
- BOROWIEC J., MIŁOBĘDZKA K., FALKIEWICZ A.: *Szare światło. Rozmowy z Krystyną Miłobędzką i Andrzejem Falkiewiczem*. Wrocław 2009.
- BUCZKOWSKI L.: *Brylant kahału: fragmenty prozy*. Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie, sygn. 1631.

<sup>55</sup> L. BUCZKOWSKI: *Żywe dialogi...*, s. 183.

<sup>56</sup> IDEM: *Proza żywa...*, s. 70.

- BUCZKOWSKI L.: *Czarny Potok. I. Fragmenty*, adnotacja: „z notatnika pt. Rafał Bajc”. Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie, sygn. 1619.
- BUCZKOWSKI L.: *Dziennik wojenny*. Olsztyn 2001.
- BUCZKOWSKI L.: *Notatnik do mojej młodości*. W: IDEM: *Wspomnienia i notatki literackie*. Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie, sygn. 1643.
- BUCZKOWSKI L.: *Pierwsza świetność*. Kraków 1978.
- BUCZKOWSKI L.: *Proza żywa*. Bydgoszcz 1986.
- BUCZKOWSKI L.: *Wszystko jest dialogiem*. Warszawa 1984.
- BUCZKOWSKI L.: *Żywe dialogi*. Bydgoszcz 1989.
- BURYŁA S.: *Zagłada inaczej opowiedziana*. „Konteksty” 2015, nr 3, s. 25–33.
- Dalej jest noc: losy Żydów w wybranych powiatach okupowanej Polski*. Red. B. ENGELKING, J. GRABOWSKI. Warszawa 2018.
- DELEUZE G.: *Krytyka i klinika*. Przeł. B. BANASIAK, P. PIENIĄŻEK. Łódź 2016.
- DIDI-HUBERMAN G.: *Strategie obrazów. Oko historii 1*. Przeł. J. MARGAŃSKI. Warszawa–Kraków 2011.
- GAJEWSKA A.: *Zagłada i gwiazdy. Przeszłość w prozie Stanisława Lema*. Poznań 2016.
- GRABOWSKI J.: *Judenjagd. Polowanie na Żydów 1942–1945. Studium dziejów pewnego powiatu*. Warszawa 2011.
- GROSS J.T.: *Złote żniwa. Rzecz o tym, co się działo na obrzeżach zagłady Żydów*. Kraków 2011.
- KARPOWICZ A.: *Kolaż. Awangardowy gest kreacji. Themerson. Buczkowski. Białoszewski*. Warszawa 2007.
- LEM S., MROŻEK S.: *Listy 1956–1978*. Kraków 2011.
- NYCZ R.: *Kolaż literacki. Przykład prozy Leopolda Buczkowskiego*. W: IDEM: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Kraków 2000, s. 258–279.
- SADZIK P.: *Nawiasem mówiąc. Język anomii i anomia języka w „Pornografii” Witolda Gombrowicza*. W: *Imiona anomii. Literatura wobec doświadczenia stanu wyjątkowego*. Red. P. SADZIK. Warszawa 2019, s. 175–212.
- SADZIK P.: *Rozpylenia. Marańskie montaże Leopolda Buczkowskiego*. „Teksty Drugie” 2019, nr 4, s. 89–111.
- SADZIK P.: *Wykoleić język, wykoleić historię*. „Anarchiwum” Leopolda Buczkowskiego. „Konteksty” 2015, nr 3, s. 86–97.
- SAJEWSKA D.: *Archiwum Wielkiej Wojny. Strategie montażu a praktyki rekonstrukcyjne medialnych obrazów przemocy*. „Widok” 2013, nr 3. <http://widok.hmfactory.com/index.php/one/article/view/79/160> [dostęp: 1.06.2019].
- SKARBEK D.: *Traumatyczna tkanka prozy*. [Praca doktorska, maszynopis zarchiwizowany w Bibliotece Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie]. Kraków 2011.
- SŁOJEWSKI J.Z.: *Erkaemy i tysiąc drobniutkich diabełków*. „Kultura” 1967, nr 12.
- TARANIEŃKO Z.: *Tygiel (rozmowa z Leopoldem Buczkowskim)*. W: IDEM: *Rozmowy z pisarzami*. Warszawa 1986, s. 163–194.
- WRÓBEL Ł.: *„Ej, dzielny karabinie, któż by się domyślił, co się w tobie ukrywało”. O wielkim semiologu*. „Konteksty” 2015, nr 3, s. 123–131.
- ...zimą bywa się pisarzem... O Leopoldzie Buczkowskim*. Red. S. BURYŁA, A. KARPOWICZ, R. SIOMA. Kraków 2008.

**Piotr Sadzik** – doktorant w Instytucie Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Obecnie zajmuje się literackimi przedstawieniami anomii, filozofią literatury w kontekście refleksji postsekularnej i myślą Jacques’a Derridy. Współredaktor *Spojrzenia Antonioniego* (wraz z Pauliną Kwiatkowską) oraz *Widm Derridy* (wraz z Agatą Bielik-Robson), a także redaktor tomu *Imiona anomii. Literatura wobec doświadczenia stanu wyjątkowego*. Przygotowuje monografię poświęconą „maranom literatury polskiej”, a także doktorat o twórczości Witolda Gombrowicza. W Uniwersytecie Muri im. Franza Kafki kieruje Katedrą Nawiasu.

e-mail: [sadzikpiotr@gmail.com](mailto:sadzikpiotr@gmail.com)