

Agnieszka Karpowicz: W swoim szkicu *Leopold Buczkowski albo „Uroda na czasie”* pisała Pani, że polska krytyka nigdy nie była gotowa na jego pisarstwo: ani w czasach debiutu, ani później, gdy powieści Buczkowskiego stawały się coraz bardziej eksperymentalne: „stale o krok lub kilka kroków za nim, zdezorientowana, nieufna, niechętna, spłoszona”¹. Czy dziś, po kilku dekadach, krytycy i czytelnicy są już gotowi, mniej spłoszeni? Zaczęliśmy nadążać za Buczkowskim?

Hanna Kirchner: Po przeczytaniu kilku tekstów nowszej generacji badaczy Buczkowskiego stwierdziłam, że właściwie można mierzyć jego wielkość tym, jak ogromny obszar obejmują próby sformułowania jakiejś spójnej teorii tego, co robi niespójny Buczkowski. Stworzył on prawdziwy kosmos, w którym znajdziemy tak olbrzymią ilość zagadnień, że każdy może z zespołem swoich idei lub z bagażem własnej erudycji wbić się w ten dosyć jednorodny tekst – mam tu na myśli całość twórczości Buczkowskiego – i zbudować swój własny, mały kosmosik gdzieś obok. Takich kosmosów powstało już wiele. Z czego to wynika? Z tego, że Buczkowskiemu można wmówić wszystko. Albo on jest tak niesłuchanie głęboki i wszechstronny, albo też jest to wyraz swego rodzaju bezradności czytelniczej. Tworzy się konstrukcje iluzoryczne, bo na zasadzie skojarzeń zawsze można się u Buczkowskiego czegoś uchwycić. Czasem bierze się zespół najmodniejszych lektur – myślę na przykład o Lacanie, a znów inny autor próbuje rozumieć to pisarstwo przez kabałę i skojarzenia hebrajskie. Tak też można. Czy jednak nie jest to wpisywanie w twórczość Buczkowskiego tego, czego w niej nie ma? Przypomina to tworzenie autorskiego kosmosu, autokosmosu z szyldem „Buczkowski”. Gdy zaczęłam go czytać na nowo, doszłam do wniosku, że to jest dużo prostsze, niż nam się wydaje, tylko trudno nam nazwać i znaleźć te gałązki, na których Buczkowski siedzi.

A.K.: Pod tym względem Buczkowski jest dla czytelnika wyjątkowo okrutny. Nawet gdy znajdziemy tę gałązkę, wydaje nam się, że już widzimy pisarza, który na niej siedzi, w momencie, gdy mamy poczucie, że uchwyciliśmy sens jakiegoś sformułowania czy tekstu, on jest już na zupełnie innej gałązce. Mam zawsze poczucie, że on nieustannie drwi też ze mnie, interpretatorki, ciągle wytrąca czytelnika z odkrywanych przez niego znaczeń i mozolnie zdobywanej pewności co do statusu powieściowych wypowiedzi. Trudno rozstrzygnąć, kiedy mówi się tu na serio, a kiedy ironizuje.

H.K.: Najbardziej rozbawiła mnie notka na skrzydełku okładki wydania *Oficera na nieszpiorach*. Otóż ktoś z redakcji napisał: „Opowiada [...] Buczkowski o losach żołnierzy polskich w szeregach armii austriackiej. Z wielką znajomością rzeczy autor relacjonuje przebieg działań wojennych 1914 na froncie wschodnim. Fakty historyczne zręcznie splecione z anegdotami zza kulis wielkich scen batalistycznych. Różnorodny korowód postaci od głów koronowanych poczynając,

Jaki to genialny facet!

Z Hanną Kirchner rozmawia
Agnieszka Karpowicz

na szeregowcach kończąc. Wszystko to układa się w barwny fresk wojenny”. Niewiarygodne, że można aż tak bardzo „na serio” i naiwnie odczytać tę prozę, jakby to była tradycyjna, realistyczna, historyczna powieść...

Buczkowski lubi też filozofować w swoich powieściach, ale to jest zawsze autoparodia, stylizowanie się na badacza lub mędrca. On nieustannie ironizuje, ośmiesza wszystko, ale i sam siebie. Na rolę ironizowania w pisarstwie Buczkowskiego nie zwrócono dotychczas należytej uwagi. Była ona ważna zarówno w twórczości, jak i w życiu osobistym. Według mnie to forma dystansu i autodystansu, wszystkie te formy śmiechu, zgrywy: rubaszość, szyderstwo, ale też ironia. Wszyscy krytycy starali się go ratować, robiąc z niego „normalnego” pisarza. Przyznaję, że sama trochę tak postępowałam, ale po to, żeby nauczyć czytać powieści Buczkowskiego wszystkich tych, którzy mówili: „to niezrozumiałe”, „zupełny bełkot”. Czytanie Buczkowskiego wymaga wiedzy, może jakiegoś doświadczenia historycznego, życiowego, jakiejś specjalnej kompetencji... W moim przypadku *Czarny potok* to była po prostu miłość od pierwszego wejrzenia. Henryk Bereza jako wytrawny krytyk wspierający prozę eksperymentatorską i wyćwiczony na takiej literaturze rozumiał i wspierał twórczość Buczkowskiego. Z jednej strony pisarz miał jednak wiernych czytelników, a z drugiej – był posądzany o schizofrenię.

A.K.: Jak więc oddzielić to, co tam jest, od tego, co mu się wmawia? Mamy przecież do czynienia z pisarstwem skrajnie eksperymentatorskim, enigmatycznym, proponującym powieść i lekturę fragmentaryczną, otwartą na współtworzenie przez czytelnika.

H.K.: Najlepiej zawsze zacząć od tego, co artysta chce nam powiedzieć i jak to robi. I to, jak to robi, w zasadzie rozstrzyga o wszystkim, o co chcemy Buczkowskiego zapytać. Zastanawiam się, czy można go sprowadzić do paru podstawowych sposobów opisywania świata, kilku najważniejszych narzędzi. Powiedziałabym, że przede wszystkim jest to stosunek do słowa. W jednym ze wspomnień Mariana Pilota została przy-

wołana scenka, w której Buczkowski nagle staje pod pomnikiem Adama Mickiewicza w Warszawie i mówi: „Kaźde słowo ma swojego boga, młody człowieku”².

Po pierwsze, według mnie Buczkowski jest totalnie zaczarowany słowem jako zjawiskiem i jego niesłyszana, stwarzająca mocą; nominalizmem, tym, że słowo nazywa zarówno każdą rzecz z osobna, jak i całość świata; że jest nieskończone i wszechmocne. Technikę Buczkowskiego nazwałabym nieustannym „kręceniem” słowem, obracaniem nim, zachwycając się nim i bluźnieniem przeciw niemu.

A.K.: Najbardziej spektakularny przykład można chyba znaleźć w jednej ze scen z *Kąpieli w Lucca*, nawiązującej do wieży Babel: „wołali wapna, wapny, apny, [...] apan, panan, hapane, chapane, chwythane, happen, hapka, hapunia, natrafić, co się natrafi, albo co było, apenes, apenos, beczynni, drętwi jak jest wapno, śliscy, nieczuli, otruci wyziewami wapna, wapienni, zwapnieni, wind, apnen, apnente, apnis, apnast [...]”³.

H.K.: W powieściach są też często wygłaszane pozorowane sentencje, czasami niby-filozoficzne lub naśladujące dyskurs filozoficzny. Buczkowski wyjmuje słowo, pojęcie, sentencję z jakiegoś kontekstu i uruchamia je, jakby nakręcał jakiś mechanizm, pozytywkę, zabawkę, tak że nagle dane słowo ożywa, zaczyna skakać przed naszymi oczami. Z tym wiąże się druga, najważniejsza cecha tego pisarstwa. Jest to coś, co nazwałabym mikronarracją, a mam tu na myśli w ogóle ruch, dynamikę jako zasadniczy mechanizm jego sposobu przedstawiania świata. Jak w sztuce mierzenia mamy mikron, cząsteczkę mniejszą od milimetra, tak u Buczkowskiego mamy mikrony narracji, jak można by to roboczo nazwać. Jest to najbardziej minimalny element, cząsteczka opowieści, bez której Buczkowski w ogóle nie może opisywać świata, jakaś mikroanegdota. Wszystko musi być w ruchu, wszystko musi ożywać, czy są to pojęcia, czy słowa albo ludzie: żołnierz lub pojawiająca się w powieści ni stąd, ni zowąd Laura Petrarke w *Kamieniu w pieluszkach*. Wszystko musi zakręcić się, że tak powiem, wokół życia. Buczkowski za chwilę rzuca zabawkę, wyjmuje pokrętło, i to wszystko staje się martwe. Ważna jest potrzeba opisu świata przez jego uruchomienie: nie ma statyki, zawsze musi być jakieś działanie się, działanie.

A.K.: Dziś nazwalibyśmy to performatywnością narracji...

H.K.: Performatywność to mylące słowo, wciąga w nieporozumienia, używa się go w tak wielu znaczeniach, że przestaje cokolwiek znaczyć. Ale jeśli ma Pani na myśli podkreślenie sceniczności, teatralności, szukania jej i świadomego tworzenia i w życiu, i w pisaniu, to można by tak powiedzieć. Z tym działaniem się i mikronarracją łączy się właśnie scena i sceniczność narracji Buczkowskiego, jakby wszystko w powieściach odbywało się scena po scenie. Jednokrotne czy wielokrotne

ożywianie figurek-postaci jest jednym z wymiarów tego zjawiska. Drugi to scena traktowana jako ruchomy obraz. Czytając na nowo *Czarny potok*, zachłysnęłam się aż tym, jaki to genialny facet! Zwłaszcza w scenach z pierwszej części – bo pod koniec troszkę się to zmienia – powiedzmy, że przez trzy czwarte książki, Buczkowski opisuje błyskawiczne działanie się: na przykład ktoś kogoś napada, zabija, zwarcie, strzelają, człowiek upada. To jest scena. A w niej dostajemy całościowy, kompletny obraz jak u starych mistrzów malarstwa: na środku widzimy dramatyczne zwarcie bohaterów lub jakiś układ, grupę ludzką, a po bokach wszystko inne. Jest przewrócona niecka, są garnki, jest pies, latają ptaki, w tle drzewa. Jednocześnie wiemy, jaka jest pogoda i pora roku. Natura wyznacza chronologię, nam się wydaje, że się wciąż powtarzają te same sceny, a tylko pory roku informują nas o jakiejś zmianie. W *Czarnym potoku*, strona za stroną, dostajemy całościowe, bardzo filmowe obrazy, jakby Buczkowski tworzył scenografię dopieszczoną w najmniejszym szczególe. Można by to bez przerwy filmować. Wszystko istnieje jednocześnie, jakby pisarz miał w oku kamerę i chwycił obraz w całości, ze wszystkimi jego elementami. Dopiero to staje się naprawdę dramatyczne i niesłyszane działa, ponieważ wszystkie te dramaty, śmierci, całe to zabijanie, rzeczywistość jest w samym środku namacalnego, dotykalnego życia. Jemu udaje się to pokazać w sposób niewiarygodny, wstrząsający. Myślę, że to jest widzenie malarskie. Buczkowski miał oko malarza, i to byłoby trzecie podstawowe narzędzie jego opisu świata.

A.K.: Obrazy, sceny malarskie, oko-kamera – być może świadczy to o tym, że powieści Buczkowskiego trzeba raczej oglądać, niż czytać. Może te potoki słów – problematyczne zwłaszcza w późnych powieściach *Uroda na czasie* i *Kąpiele w Lucca* – to przede wszystkim strumienie niesionych przez te słowa obrazów, skojarzeń wizualnych, scen malarskich.

H.K.: Mnie się wydaje, że moje porównanie pisarstwa Buczkowskiego do prac plastycznych Władysława Hasióra jest nadal uprawnione, tylko nikt nie podjął jeszcze tego wątku, a trzeba by wejść równocześnie w estetykę obu tych artystów. Pierwszy mój tekst o nim nie bez przyczyny nosił tytuł *Teatr plastyczny Władysława Hasióra*. Tam wszystko grało, chodziło, ruszało się, kompozycje nigdy nie były statyczne. A w jego dziełach między częstkami wziętymi z różnych parafii działały minidramaty. Tam był zawsze jakiś *performance* w środku, nie tylko anegdota, którą on zobrazował, ale i akcja, dramatyczne więzi między materiałami, których użył. Buczkowski postępował podobnie w literaturze. Poza tym nadrealizm i wyobrażenia surrealistyczne, bliska Hasiórowi, mogłyby być kluczem do czytania obrazów powieściowych Buczkowskiego.

A.K.: Zwracała Pani również uwagę na dziejący się u obu twórców dramat człowieka wyrażony przez „dramat «materii skrzywdzonej», ubogiej, torturowanej,

kalekiej⁷⁴. Zarysowała Pani wręcz literacko-plastyczną wspólnotę estetyczną opartą na specyficznym zainteresowaniu powszednimi, zniszczonymi przedmiotami w literaturze i sztuce drugiej połowy XX wieku. W tej właśnie konstelacji umieściła Pani prozę Buczkowskiego.

H.K.: Tak, chodziło mi o uczłowiczenie rzeczy. Hasiorowskie rury, pogięte druty, klucze, żelastwa wykorzystywane w rzeźbach przypominają *Studium klucza* Mirona Białoszewskiego, ale i cywilizacyjne śmietniska opisywane w prozie Leopolda Buczkowskiego. Nazywałam to „archeologią umarłej cywilizacji”⁷⁵, a autorów „piewcami rzeczy – powszednich, zużytych, zniszczonych – świadków życia i śmierci człowieka”⁷⁶. Ludzi już nie ma, zostają rzeczy jako synonim człowieka, jego symbol. Już w *Czarnym potoku* widzimy trupy na parapetach, a na podłodze śmietnik, jaki stanowią pozostałości po życiu ludzkim. Hasior postępował podobnie.

A.K.: We wstępie do wydania *Pierwszej świetności* z 1966 roku pisała Pani wprost o słownych, dadaistycznych kolażach w literaturze Buczkowskiego, o grze słów-przedmiotów przypominającej plastyczne asamblaże będące zlepanami gotowych przedmiotów, jakie tworzył na przykład Hasior.

H.K.: U Buczkowskiego te kolaże zlepiają rozmaite wątki literackie, historyczne, różne rodzaje piśmiennictwa, on też tworzy asamblaże, tyle że mają one charakter pojęciowy, są zrobione ze słów. Mam tu na myśli powieści-patchworki zszyte z dzieł, archiwaliów, zdarzeń historycznych. I tu również pokazuje wszechmoc słowa, bogactwo stworzycielskie słowa jako takiego, nieprawdopodobnego wynalazku człowieka. Buczkowski zestawia teksty i wypowiedzi różne walorowo dokładnie tak, jak to się robi w malarstwie. On po prostu pisze, używając technik plastycznych.

A.K.: Jeśli tak, to na pewno wiele wyjaśniałaby tu technika kubistyczna. Buczkowski sam przywoływał kubizm jako ważny punkt odniesienia: „Żeby przynajmniej w prozie wykorzystywano doświadczenia techniki stereometrycznej. Nie linearną. W fizyce był Einstein, a tu raptem dają powieścić, które na jednej płaszczyźnie ukazują mdłe życie. A sprawa mnogości i podmnożności?”⁷⁷

H.K.: Tak, świadczą o tym chociażby ulubione figury Buczkowskiego odwołujące się do dokumentowania i dochodzenia faktów, tak charakterystyczne dla jego pisarstwa. Sędzia, sekretarz, protokolant – to wszystko są metafory względności prawdy, niemożność poznania, ta prawda okręca się wokół własnej osi i co chwilę ukazuje swoją inną stronę, inne oblicze. Ogląd przedmiotu z różnych stron, nakładanie na siebie wielu płaszczyzn, rzutowanie na płaszczyznę czegoś, co jest wielowymiarowe, rozcinanie, rozkładanie i przyglądanie się temu. To jest literacka realizacja techniki kubitycznej, wieloperspektywicznej.

A.K.: Jeśli mówimy o oglądaniu prozy Buczkowskiego, to warto też porównać techniki stosowane

w jego pracach plastycznych z technikami literackimi. Buczkowski nawiązywał przecież do kubizmu w swoich obrazach. Taka praca komparatystyczna wciąż nie została wykonana.

H.K.: Na pewno wtedy wyraźniej byłoby widać ironię, a przede wszystkim groteskę nieustannie uprawianą w rysunkach. Mnie kojarzą się one bardzo z pracami Brunona Schulza: wielkie głowy, małe sylwetki, specyficzny rodzaj erotyki. Być może warto by tu w ogóle mówić o jakiejś galicyjskości w literaturze i sztuce, zbadać twórczość Buczkowskiego pod tym kątem, umieszczając ją w konstelacji pisarzy galicyjskich...

A.K.: Byłaby to jednocześnie szansa na napisanie alternatywnej historii literatury polskiej, stworzenie jej innej mapy, również w sensie geograficznym. Buczkowski nie mieści się przecież w żadnym nurcie kresowym hołdującym nostalgii mitologizującej te tereny. Gdyby szukać jakichś analogii literackich, to faktycznie z jednej strony mogliby to być pisarze galicyjscy, jeśli Schulz, to może też ekspresjonistyczny Georg Trakl. Z drugiej strony, sama stawiała Pani Buczkowskiego wśród największych pisarzy polskich: Witkacego, Witolda Gombrowicza.

H.K.: Schulz jako sąsiad to analogia niewątpliwa i niewyzyskana przez badaczy. Chodzi mi tutaj o skrajne nowatorstwo i enigmatyczność, tajemniczą oryginalność, jakie osiągają pisarze z prowincji, wywodzący się z zaułków i zaścianków Europy. Przecież dotyczy to także Irlandii Jamesa Joyce’a. Myślę, że Gombrowicz to oczywiście trochę coś innego, chociaż wspólny jest tu element teatralizacji, groteski, wiecznej inscenizacji, grania i odgrywania, a także wątek arystokratyczności sztuki.

A.K.: Chodzi tu chyba nie tylko o teatralizowanie sztuki, lecz także życia.

H.K.: Buczkowski niewątpliwie był performerem również w życiu, miał potrzebę gry, teatralizowania życia, „odstawiania”, jak mówił Białoszewski, który też to lubił. Tę postawę widać w wielu wspomnieniach, nie tylko w moich. Buczkowski był kontestatorem sposobów życia i pisania. Kontestował też – w przeciwieństwie do Mirona Białoszewskiego – popkulturę, telewizję, proszę zwrócić uwagę, że stworzył on niemal absolutne panoptikum kulturowe, ale ma ono charakter historyczny, elementy popkultury pojawiają się z rzadka albo prawie wcale. Pisze się o nim, że był samotnikiem z Konstancina, chociaż żył nieustannie otoczony ludźmi. W tym określeniu chodzi jednak o to, że nie przynależał do żadnej warszawskiej koterii. Uważam, że tym odgrywaniem on się bronił, robił z siebie błazna, ale błazna-artystę, błazna wyższościowego. Chciał w ten sposób zachować tożsamość i szacunek dla siebie. Nawiązując do słynnej formuły Ervinga Goffmana, można powiedzieć, że był to teatr życia niecodziennego, uniezwykłą codzienność i marne położenie: wykorzenienie, biedę. Kondycja artysty według mnie

jest kluczowa i fundamentalna, jeśli chcemy zrozumieć Buczkowskiego. To coś, co zakorzenia w sytuacji absolutnego wykorzenia.

Wszystko, co da się z jego życiorysu zweryfikować – chociaż nie wiem, czy w ogóle się da – opisywałam w swoich wspomnieniach. Pani Maria, żona pisarza, usilnie próbowała prostować zmyślenia Buczkowskiego, uparcie wyjaśniała, że to nie było wcale tak, jak on opowiada. Ona nie tolerowała jego zmysłu tworzenia nowych rzeczywistości, bo przecież tak to trzeba nazwać – nie było to zwykłe kłamanie, lecz teatr, ustne tworzenie tej samej prozy, którą Buczkowski pisał. Przy okazji sama chciałabym sprostować pewną kwestię. Na obrazku Alicji Wahl przedstawiającym rodzinę Buczkowskich i mnie, który dała mi Agnieszka, córka pisarza, ta rozlana plama, z jaką się identyfikowałam we wspomnieniach⁸, to jest właśnie pani Buczkowska. Wszyscy siedzą jej na kolanach, na głowie, wiszą na niej, także Buczkowski z charakterystycznymi, krzaczastymi brwiami. Ja, jak mi powiedziała Agnieszka, jestem tą seksbombą z nóżką, wciągana w to wszystko. To jest dopiero satyryczne oczko Alicji Wahl!

Wszystko, co wiemy o biografii Buczkowskiego, mimo tych zmyśleń, wskazuje na ciągle przemieszczanie się z jednego miejsca w drugie, przesuwanie z jednego pola odkryć czy zainteresowań na inne, nieustanny ruch. Potem robił z tego jakąś mitologię, zmyślenia, których jest mnóstwo, ale sam rodzaj tego zmyślenia jest bardzo interesujący. Buczkowski to inteligent bez przydziału, w otoczeniu nie inteligentkim, lecz raczej chłopsko-drobnomieszczańskim, który widzi dla siebie tylko jedną możliwość: realizowanie się w inteligentkich zajęciach. Ten status artysty on przez całe życie hołubił, pisałam o tym i mam na to niezliczone dowody, także w postaci wypowiedzi Tadzia, syna pisarza. Buczkowski bardzo się starał, żeby wychować dzieci na artystów. Nic nie było ważne, tylko to, żeby się realizować poprzez wypowiedź artystyczną.

A.K.: Skąd więc wziął się ten genialny artysta, wychowany na prowincji, wśród chłopów; artysta, który sam z siebie wykonał w oryginalny sposób „robotę Joyce’a, Ionesco, Becketta i *nouveau roman*”⁹, jak pisała Pani o nim w swoim tekście.

H.K.: Mam pewną teoryjkę, pomysł, który przyszedł mi do głowy, kiedy czytałam różne wspomnienia o pisarzu. W jednym z nich przywołano wypowiedź kogoś z Podkamina, kto znał braci Leopolda. Ta osoba powiedziała, że w domu oprócz braci był jeszcze jeden chłopak: taki „postrzelony Poldek”. Zbliżamy się do tego, o czym koniecznie trzeba powiedzieć, a może nawet należałoby zacząć tę rozmowę od nowa, właśnie od tego. Jak się narodził ten artysta? Skąd wziął się ten „postrzelony Poldek”, najmłodszy w domu i już w młodości tak postrzegany przez otoczenie? Na czym polegała wtedy i później figura outsidera, jakim zawsze był w swoim otoczeniu? Był to przecież outsider bar-

dzo z tym otoczeniem związany. A jednak widział je jakby z daleka, z daleka i z bardzo bliska jednocześnie. Był świadomy tego, na co patrzy i z czego ten świat się składa, podczas gdy inni ludzie po prostu w nim żyli, uważali go za oczywisty. Potrafił zobaczyć ten świat i ująć go w sceny. Zastanawia mnie, dlaczego on mówił nieraz, że kiedy przed wojną włóczył się po Podolu, rysował, fotografował, robił to, żeby udokumentować czy zapisać, utrwalić „ten ginący świat”. Zadaje sobie pytanie, czy on miał świadomość, że to jest ginący świat, jeszcze przed wojną? Już wtedy musiał czuć potrzebę tworzenia, ale i utrwalania, dokumentowania, o czym świadczy zachowany zbiór fotografii z Podola, które robił. Tę ciągłą obsesję dokumentu mocno u niego widać. A żeby zrobić dokument, trzeba mieć świadomość, że to, co się widzi, warto utrwalić, pokazać, opisać, zamknąć w obrazie lub w jakiejś formie wypowiedzi.

A.K.: Ten przymus dokumentowania jest szczególnie wyraźny w *Dzienniku wojennym*, Buczkowski pisze tam wprost, że chciałby jednocześnie nagrywać, fotografować, pisać, nieustannie tworzyć na bieżąco dokumentację powstańczego koszmaru.

H.K.: Tak, jest to wyraz bezradności, braku formuły na ujęcie świata, który tylko zabija i zabija... Ale mnie chodzi jeszcze o lata przedwojenne, myślę o jego otoczeniu, środowisku, o tamtej ziemi. Czy nie należałoby wdać się w jakieś lektury etnograficzne, przewodnikowe, opisujące dzieje tego miejsca. Pewnie też potrzebne są studia językowe. To jest przecież ziemia nieznana. Właśnie wymiera pokolenie, które było zakorzenione w tamtych ziemiach i zostało tu przeniesione, wypędzone, wygnane. Ale przede wszystkim chodzi mi o dotarcie do tego, dlaczego akurat „postrzelony Poldek”? Wydaje się, że związane jest to z niezakorzeniem i od początku szukaniem zajęć, zatrudnień dorywczych, wiążących się ze sztuką czy jakimiś czynnościami artystycznymi. On urodził się artystą. I wcześniej zaczął mieć świadomość tego, że odstaje od otoczenia, bo wszyscy mają jakieś konkretne zawody, a on jest wolnym duchem, który „polata kędy chce”, chwytając się zajęć nielegalnych albo marginalnych, a to włóczęgostwa, a to grania na weselach, pracuje jako malarz pokojowy – jeśli to wszystko prawda. Ważne byłoby tu zwiedzanie kraju i chłonięcie wszystkiego. Dla mnie zdumiewające jest to, że wchłaniając, jednocześnie miał ten dystans, bez którego nie da się zobaczyć, że to, z czym się obcuje, jest tworzywem sztuki; że jest się w czymś, co trzeba jakoś wyśłowić, nazwać, jakoś się wobec tego określić. A może była to po prostu rozpowszechniona wtedy wśród artystów moda etnograficzna na malownicze Podole i jego zabytki, domy, ludzi, obyczaje jako materiał dla sztuki. Utrwalić ten ginący świat – może już po wojnie tak to sformułował... Skąd wziął się ten „postrzelony Poldek”?

A.K.: Na pytanie o to, skąd wziął się Buczkowski wraz z wyjątkowością jego pisarstwa, najczęściej odpowiada się: z koszmaru i chaosu wojny.

H.K.: To oczywiste. Dodaje się jeszcze, że z traumy. Może coś tu pasuje, ale wbrew pozorom nie zbliża nas do zrozumienia Leopolda, jego samego jest w takich interpretacjach bardzo mało. Na przykład ktoś bierze Lacana i pisze, że trauma to jest podstawa opisanego świata u Buczkowskiego. To oczywiste i banalne: wojna równa się trauma, zabijanie równa się trauma, naprawdę nie trzeba do tego Lacana. To nic nie wnosi, ponieważ jest widoczne, wyłożone kawa na ławę, na wierzchu. To narzędzie niczego nowego nie odkrywa, żadnej kolejnej szkatułki, nazywa to, co wiadomo od razu. Zastanawia mnie raczej, co znaczy u niego ten archetyp wojny, tak potężny, ogarniający wszystko? W tym ciągłym powracaniu do obrazu wojny jako ramy modalnej widzę dwa sprzeczne zjawiska. Z jednej strony jest to jego doświadczenie, które stało się tworzywem *Czarnego potoku*. Sam musiał tego doświadczyć, chociaż nie jestem pewna, podobnie jak innych faktów biograficznych, które sam rozpowszechniał. Ale opisane zostało to bardzo autentycznie. Chodzi więc o doświadczenie partyzanckie. Z drugiej strony w powieściach Buczkowski trzyma się wątku odtwarzania działań armii, odwołuje się do regularnej armii, napawa się nazwami: dragoni, generał, podporucznik, cała ta sfera jest ściśle skonwencjonalizowana. Mnie przypomina to dzieci bawiące się żołnierzami. Buczkowski bierze figurki-zabawki i ustawia na planszy, a potem nimi manewruje. To są dwie sprzeczne ramy, w których on się poruszał: dzikie doświadczenie partyzanckie i skonwencjonalizowane gry wojskowe, chociaż trup jest zawsze taki sam.

Mnie najbardziej interesuje jednak to, jaka była jego sytuacja wyjściowa. Co ukształtowało go przed wojną? I co się z tym artystą działo między *Czarnym Potokiem* a *Kamieniem w piłuszkach*?

A.K.: Dotychczas mówiliśmy o całości pisarstwa Buczkowskiego, o „jednorodnym tekście”, jednak między *Czarnym potokiem* a *Urodą na czasie* czy *Kąpielami w Lucca* jest spora różnica. Jak można rozumieć tę przemianę, proces narastającej awangardowości i stawianie prozy na granicy zrozumiałości w jego późnej twórczości?

H.K.: To, co potem Buczkowski zrobił ze swoim pisarstwem, jest moim zdaniem spowodowane tym, że ten świeży materiał „etnograficzny”, lokalny – wszystko to, co zmysłowe, sensualne, dotykane, co ze sobą zabrał na wygnanie – zaczynało mu pomału wygasać, wysychać, już przestawało być na podorędziu. W jakimś momencie Buczkowski chyba traci – choć nadal maluje tamte tereny – zdolność dotykane malowania scen, tamtych pejzaży, ludzi, zanikają mu dialektyzmy. Dlatego w późniejszych powieściach, w przeciwieństwie do *Czarnego potoku* i *Wertepów*, już tego

nie ma. On nadal tworzył autobiografię, ale człowieka tworzącego, opisywał tak naprawdę to, jak i z czego robi swoje książki, autotematyczne, ale nie wprost. We wspomnieniach Tadzia, syna pisarza, pojawia się motyw czytania: kładł się na łóżku ojca i zasypiał, a ten czytał do bardzo późna. To nie były tylko dzieła literackie, lecz także opracowania, poradniki z najrozmaitszych dziedzin życia. Widać więc, że nie chodzi tu o abstrakcyjną intertekstualność. Myślę, że łączą się tu motywy niskie i wysokie, Buczkowski wiedział, że musi pisać, żeby zarobić i utrzymać rodzinę. A z czego miał robić literaturę, skoro materiał wysechł, wypadł z rąk? Zostały mu książki.

A.K.: Tę interpretację procesu potwierdzałby fakt, że w późnych powieściach Buczkowskiego jest coraz mniej głosu żywych ludzi, a coraz więcej pogłosów i ech głosów martwych, reprezentujących wymarłe cywilizacje zastygłe w tekstach. Scenki dialogowe mają status upiśmienniony, to przepisane konwersacje, a nie żywe, pełne dialektizmów rozmowy.

H.K.: Maria Indyk w książce o spójności narracji Buczkowskiego¹⁰ zwróciła uwagę na ukształtowanie tekstu Buczkowskiego na wzór relacji ustnej. Mówioność to coś organicznego, z pochodzenia, z ziemi, w której pisarz wyrastał. Na pewno mają znaczenie też jego zdolności muzyczne, umiejętność słuchania świata. W *Czarnym potoku* znajdziemy mnóstwo odwołań do miejscowych porzekadeł, bajek, przysłów, opowieści.

A.K.: Z tego zresztą wynika po części enigmatyczność i niezrozumiałość tej prozy: z przesycenia jej słowami tamtego języka wielokulturowego pogranicza, ukrajinizmami, wyrażeniami w jidysz.

H.K.: To efekt języka, pojęć, rzeczy schowanych za tymi nazwami. Z trudem się domyślamy, o co mu chodzi, dla niego to jest oczywistość. Oczywiście ta niejasność przekazu jest też motywowana cenzuralnymi kordonami sanitarnymi.

Buczkowski musiał słuchać opowieści mówionych, charakterystycznych dla prowincjonalnych terenów, gdzie świat jest daleko, a ludzie przekazują sobie różne historie prawdziwe i nieprawdziwe, opowieści o wydarzeniach, które miały miejsce gdzieś daleko, a powtórzone stały się mitem, zmyśleniem. Myślę, że on wchłonił wiele takich opowiadań w młodości. Nawet w późniejszych powieściach ta mówioność, konwersacyjność, jest ciągle obecna. Ktoś mówi do kogoś, Buczkowski wtrąca w trakcie dłuższego wywodu: „powie-działo”, „a ja jej powiedziałem”, „odezwała się”. Zrobił kolekcję całej kultury i wypreparował z niej konwencję, czy też pokazał, że te wypowiedzi są konwencjami. Buczkowski bawi się też łaciną, językiem francuskim, czasem pojawia się niemiecki. Według mnie to są takie same zabawki, jak postaci-figurki, o których mówiłam, takie gry językowe.

A.K.: W późnych powieściach te rozmówki są coraz bardziej skonwencjonalizowane i sztuczne, dobrze

widać to w *Urodzie na czasie*, książce niemal w całości zmontowanej z takich konwersacji, także przepisanych z rozmówek polsko-francuskich. To potwierdza tezę o stopniowym wysychaniu źródła żywej, podolskiej mowy. Uderza natomiast ich sztuczność, nieautentyczność.

H.K.: Sztuczność, sztuczny – to bardzo ważne słowa w kontekście pisarstwa Buczkowskiego, który ma do słowa stosunek ambiwalentny, jednocześnie je ubóstwia i wyśmiewa. On ciągle pokazuje w ten sposób, jak kultura zmierza ku grotesce, jak jest zawodna i podejrzana; jak ciągle się konwencjonalizuje, zastyga w formach nieadekwatnych do życia. W tomie opowiadań *Młody poeta w zamku* mamy też silnie skonwencjonalizowane rysunki. Przypominają mi one stylizacje dziewiętnastowieczne, są dickensowskie, może on się wzorował na ilustratorze *Klubu Pickwicka*, Robertcie Seymourze? Zresztą niejedyn z obrazków olejnych Buczkowskiego jest utrzymany w bardzo podobnej estetyce.

A.K.: Dziewiętnastowieczność tych rysunków to chyba sięganie po jedną z wielu wymarłych i nieaktualnych konwencji, a także trop umarłych światów, cywilizacji, proponujących pewne sposoby ujmowania i wyjaśniania świata nieadekwatne wobec rzeczywistości XX wieku. Mamy z tym wątkiem do czynienia zwłaszcza w *Kąpielach w Lucca*. Często są to też sceny przypominające najbardziej znane, klasycystyczne przedstawienia malarskie, sceny biblijne i antyczne, jakby w wydaniu klasycystycznych malarzy.

H.K.: Buczkowski nie tyle spisuje z wielu różnych książek, ile zapożycza z nich pewne obrazy, pojęcia, kody kulturowe, konwencje ze wszystkich możliwych epok. Wszystko to przywołuje, miesza ze sobą, czasem komentuje. Te komentarze są zawsze parodystyczne, ironiczne i przeciwstawiają się tym kliszom, kodom kultury, temu, co słowo nazywa i wywołuje: czy będzie to ciąg historii, czy dorobek cywilizacyjny i kulturowy ludzkości. W jego pisarstwie za słowem zawsze się to wszystko ciągnie: Napoleon, król Anglii, Bismarck. Tym postaciom Buczkowski również przygląda się jako rodzajowi konwencji, którą próbuje sprawdzać. Ten zabieg nieustannie się w jego książkach powtarza. W środku wywodu o Napoleonie – bo nigdy nie wiemy, w której epoce jesteśmy, niby mowa o bitwie nad Wizną, jest jakiś podchorąży czy podporucznik, a nagle pojawia się Napoleon – pisarz przerywa to przeniesieniem się w epokę napoleońską i swój dialog z jej konwencją. W tym momencie daje nam zwykle uruchomionego, ożywionego człowieka, który jest jakby kontrapunktem do tych pojęciowych wycieczek w dziedziny już martwe, ale ciągle wytwarzające gotowe formy, w jakich człowiek społecznie istnieje i kontaktuje się z ludźmi.

W jednym z artykułów o Buczkowskim autor powołuje się na opinię Marii Janion, że dzieło fragmen-

taryczne nie jest nakierowane na komunikację sensu, lecz na samą formę przekazu¹¹. Wydaje mi się to bardzo adekwatne, ponieważ Buczkowski bawi się tymi konwencjami-formami czy też tworzy z nich formy nowe. Ale zasadą pozostaje nieustające, kontrapunktowe zderzenie: kultura *versus* żywy człowiek, kultura *versus* życie, martwe przekazy historyczne czy nazwy, pojęcia *versus* namacalne życie, istnienie, byt, konkretny człowiek, konkretna roślina, ptak. Ten żywy konkret jest dla niego podstawą i czymś, co kompromituje całą resztę, sprawdza ją. Gdy nie miał już z czego tworzyć wizji – bo przecież w jego twórczości mamy wciąż wizjonerskie, odpominane obrazy opuszczonej ziemi, Podola – robi książki ze swoich lektur, ale wciąż powtarza się jeden i ten sam motyw: obrona człowieka, życia. Dobrze pokazuje to tytuł *Kamień w pieluszkach*: pieluszki to dziecko, narodziny życia, a kamień to przedmiot martwy, ale i brutalna przemoc. Wszystko zastyga i jest bezsilne wobec tego, że światem rządzi stukanina, jak pisze Buczkowski w *Czarnym potoku*.

A.K.: Dopiero od niedawna mówimy o historii i historiografii (za Haydenem Whitem'em, narratywistami, poststrukturalistami) tak, jak Buczkowski pisał o niej kilkadziesiąt lat temu. Przedstawiał ją przecież jako mit, maligne, zacierające się, niepewne fakty, do których mamy dostęp tylko za pośrednictwem dokumentów, mniej lub bardziej niepewnych źródeł.

H.K.: Nie jestem pewna, na ile on miał tego świadomość, a na ile robił to intuicyjnie, bez jakiejś szczególnej idei. Skłaniałabym się ku temu, że była to intuicja, wynik impulsu zabawowego, upodobanie do gier, zgrywania się. To pozwalało mu „malebranszować teczkami”, jak sam ironicznie pisał nawiązując do Nicolasa Malebranche'a, autora *W poszukiwaniu prawdy*. „Malebranszował” więc fragmentami książek, zdaniami, kawałkował wszystko, siekał, mieszał, ustawiał jak żołnierzy i inne figurki-postaci na swojej planszy do gry.

A.K.: Jednocześnie – niezależnie od tego, czy było to w pełni uświadomione, czy nie – „malebranszując”, Buczkowski zaproponował kilkadziesiąt lat temu języki, którymi mówi współczesna humanistyka, a także wprowadził tematy, o których głośno dopiero dziś: opowiadanie historii z perspektywy kobiet, dzieci, zwierząt, rzeczy, zagłada Żydów. Na pewno też mówił o tej części polskiej historii „kresowej”, jakiej długo nie można było oficjalnie opowiadać, którą trzeba było zapomnieć.

H.K.: Przeglądałam niedawno jakieś nowe przewodniki po Podkamieniu i odkryłam, że wymazano w nich absolutnie Żydów. Jest martyrologia, jest dramat wojny, ale Żydów nie ma. *Czarny potok* w tej sytuacji staje się pomnikiem Zagłady. Jest jeszcze inna rzecz: popularne dziś *animal studies*. Podobnie jak wydobylam i wydałam wszystkie opowiadania zwierzęce Zofii Nałkowskiej¹², traktującej zwierzęta jako symbol

wspólnoty z człowiekiem w bycie, można by zastanowić się nad ich obecnością u Buczkowskiego. W *Czarnym potoku* jest ich mnóstwo: pies chodzi za błakającymi się dziećmi, obrazy zawsze wykończone są opisem przyrody, ciągle latają ptaszki, są koty, psy, zające. Czasem są to opisy brutalne, ludowe, najbardziej pierwotne.

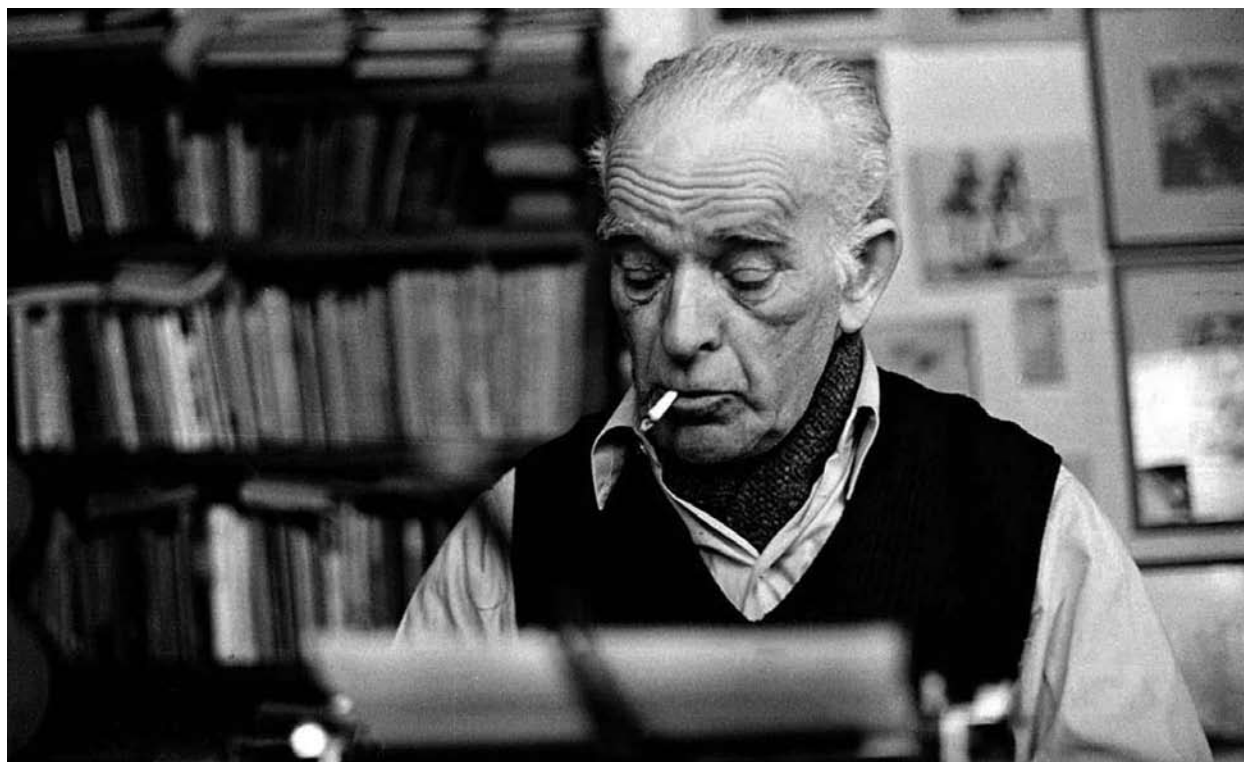
A.K.: Wszystkie te współczesne perspektywy i ujęcia charakteryzują się szczególnym wyczuleniem na kwestie etyczne. Czy tak jest też w pisarstwie Buczkowskiego?

H.K.: Myślę, że za tymi grami Buczkowskiego, jego szyderstwem, stoi właśnie etyczność. To pewna idea, której metaforą mogą być powracające na kartach jego powieści dzieci i dziewczęta. Tą ideą jest moralność pierwotna, mówiąca, kogo trzeba chronić i jaki jest podstawowy obowiązek człowieka. Tę ideę Buczkowski cały czas powtarza, przenosi ją z namacalnej, doświadczonej rzeczywistości pierwszych powieści do późniejszych, książkowych rzeczywistości. Dowodem może być rozpad grupy samoobrony z *Czarnego potoku*. Dochodzi do niego właśnie ze względu na spór o charakterze etycznym. Grupa działa i przeciw hilfspolicji, i mazepińcom (prawdopodobnie chodzi o nacjonalistów ukraińskich). Jest jednak bezwzględna, zabija okrutnie i znienacka tak samo jak przeciwnicy. Wątpliwości moralne pojawiają się dopiero pod koniec powieści. Chaim nie chce się zgodzić, żeby zrobić zasadzkę i okraść Gabego Gudła (gabe to funkcja w synagodze). Oni zabijali wręcz instynktownie, nie mieli zahamowań. Mają je dopiero, gdy kogoś trzeba ograbić i nie wypełnia się podstawowych obowiązków wobec słabszych. Gdy

rezygnuje się z tego, żeby ocalić tylko siebie. Ten podstawowy kodeks etyczny Buczkowskiego to, według mnie, stawanie w obronie życia, szczególnie najslabszych i najbardziej bezradnych. I dlatego to był naprawdę wspaniały facet.

Przypisy

- ¹ Artykuł w tomie *Spome postaci literatury współczesnej. Kontynuacje*, red. Alina Brodzka, Lidia Burska, IBL, Warszawa 1996, s. 89.
- ² Marian Pilot, *O słowach, rzeczach i bogach Leopolda Buczkowskiego*, [w:] *Wspomnienia o Leopoldzie Buczkowskim*, red. Jan Tomkowski, Dom na Wsi, Ossa 2005, s. 188.
- ³ Leopold Buczkowski, *Kąpiele w Lucca*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 60.
- ⁴ Hanna Kirchner, *Hasior. Opowieść na dwa głosy*, Rosner & Wspólnicy, Warszawa 2005, s. 30.
- ⁵ Tamże, s. 16.
- ⁶ Tamże, s. 17.
- ⁷ Leopold Buczkowski, *Wszystko jest dialogiem*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1984, s. 45-46.
- ⁸ Hanna Kirchner, *Pan Leopold. Rysunek z pamięci*, [w:] *Wspomnienia o Leopoldzie Buczkowskim...*, dz. cyt.
- ⁹ Hanna Kirchner, *Leopold Buczkowski...*, dz. cyt., s. 89.
- ¹⁰ *Granice spójności narracji. Proza Leopolda Buczkowskiego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1987.
- ¹¹ Zob. *Otwarcie depozytów*. Z prof. Marią Janion rozmawia Sławomir Buryła, [w:] Maria Janion, *Placz generała. Eseje o wojnie, Sic!*, Warszawa 1998.
- ¹² Zofia Nałkowska, *Miedzy zwierzetami. Opowiadania. Fragmenty, wstep, wybor i opracowanie H. Kirchner*, WAB, Warszawa 2013.



Leopold Buczkowski, 1972 r. Fot. © Aleksander Jarosiński/Forum.



1. Bez tytułu, 40x30, tusz, akwarela/papier. Z archiwum Tadeusza Buczkowskiego.
2. Bez tytułu, 30x42, gwasz/papier. Z archiwum Tadeusza Buczkowskiego.
3. Bez tytułu, 30x21, ołówek/papier. Z archiwum Tadeusza Buczkowskiego.
4. Bez tytułu, 48x39, olej/karton. Z archiwum Tadeusza Buczkowskiego.
5. Bez tytułu, 24x23, ołówek, kredka/papier. Z archiwum Tadeusza Buczkowskiego.
6. Bez tytułu, 39x50, olej/karton. Z archiwum Tadeusza Buczkowskiego.
7. Paweł i Virginia, 30x43, tusz/papier. Z archiwum Tadeusza Buczkowskiego.