

[w:] *Kresy w literaturze. Twórcy dwudziestowieczni*, pod redakcją Eugeniusza Czaplejewicza i Edwarda Kasperskiego, Wiedza Powszechna, Warszawa 1996, ISBN 83-214-1105-3, s. 188-239

Edward Kasperski

## *Leopold Buczkowski – Kres Kresów*

Do Leopolda Buczkowskiego w pełni przystaje określenie: „pisarz kresowy”, i on sam, jak się zdaje, przyjąłby je z wdzięcznością. Przyjąłby je zapewne w narzucającej się tutaj, istotnej dla słowa „kres” oraz „kresowy”, podwójnej wykładni. W pierwszej kojarzy ona „Kresy” z określoną geograficznie przestrzenią, w tym wypadku z południowo-wschodnią częścią dawnej Rzeczypospolitej, z Podolem i Wołyniem, jeszcze dokładniej, z pograniczem rozcinającym historyczne przedrozbiorowe Podole i Wołyń na część austriacką i rosyjską (cięcia tego dokonano, jak wiadomo, w wyniku pierwszego rozbioru Polski w 1772 roku). Leopold Buczkowski urodził się właśnie „na kresach Galicji”, na kresach imperium Austro-Węgier, w rejonie tzw. Wysokiego Podola, we wsi Nakwaszą przylegającej do historycznej miejscowości Podkamień (założonej w 2. połowie XV wieku), odległej od powiatowego w Polsce przedwojennej miasta Brody o około 20 km. Zważywszy na bliskość dawnej granicy austriacko-rosyjskiej w chwili jego urodzin (rok 1905), można powiedzieć także, że urodził się na kresach imperium Romanowów. I jeszcze coś więcej: okolice Nakwaszy były z tego względu szczególne, że znajdowały się w nich — stosunkowo blisko siebie — źródła kilku rzek znaczących geograficznie, dziejowo i kulturowo. Płynęły one w przeciwnych kierunkach, tworzyły działy wodne Morza Czarnego i Morza Bałtyckiego, działy dopływów Dniepru i Dniestru oraz Wisły. Tu bowiem miał swój początek Bug spływający do Wisły, Seret uchodzący na południe do Dniestru, Ikwa i Horyń podążające na północ ku Prypeci i stamtąd do Dniepru. Inicjacje przestrzenne Buczkowskiego, tak znaczące później w jego twórczości, dokonywały się zatem poniekąd również „na kresach rzek” i kształtowały wyobraźnię autora *Czarnego potoku*, *Wertepów* i *Doryckiego krużganku* (już same te tytuły utworów miały zabarwienie chronotopiczne). Buczkowski był więc pisarzem kresowym dzięki związkom swoich powieści z przestrzenią kresową, dzięki przetworzeniu tej przestrzeni w materię artystyczną. Przestrzeń kresowa w jego pisarstwie stała się przestrzenią symboliczną, kształtującą znaczenia i sensy w sposób całościowy. Dokonało się to zwłaszcza za pośrednictwem uhistorycznienia i zdynamizowania owej przestrzeni kresowej, ujęcia jej w sposób antropomorficzny, nadania jej cech uniwersalnych.

Słowa: „kres”, „Kresy”, „kresowość” czy „kresowy”, dopuszczają również drugą wykładnię, w zasadzie oderwaną od pierwszej. Nie wiąże ona już znaczenia „kresu” z określoną przestrzenią geograficzną, z określonym politycznie i historycznie terytorium. Nie wysuwa nawet na pierwszy plan relatywności pojęcia „kresy”, zakładającej wszakże istnienie jakiegoś centrum, jakiejś przestrzeni wypełnionej i mającej zarazem ograniczenie, tj. swój koniec, swój kres, zależnie od tego, gdzie owo centrum zostanie usytuowane i w jakim kierunku odeń — na wschód, zachód, południe czy północ — pocznie się poszukiwać „zasięgu promieniowania”, granicy. Pojęcie „kres” w tym drugim znaczeniu zbliża się do pojęcia „końca czegoś”, dopuszczalnej granicy przeżywania i doświadczania czegoś, granicy istnienia w pewnej, utrwalonej, wyrazistej intersubiektywnie lub tylko subiektywnie postaci, granicy istnienia w ogóle. W jednej ze swoich radykalnych wykładni „kres” oznacza moment przejścia bytu w niebyt. I właśnie takie znaczenia kresowości pojawiły się w pisarstwie Buczkowskiego. Przestrzeń kresowa — rozumiana przezeń jako doświadczenie pierwotne, matryca i podstawa źródłowa wszelkich innych doświadczeń przestrzennych — stała się osnową pisarskiej eschatologii, która najpełniej chyba wyraziła się w *Czarnym potoku* oraz *Doryckim krążanku*. „Kresowość” przestrzeni pisarz przeniósł na c z a s, na byty uczasowione, takie jak istota ludzka, przyroda, kultura, artefakty cywilizacyjne. Piętno kresowości — dochodzenia do granicy, przekształcania zastanych form aż do zatury ich tożsamości — wycisnęło się również na samym jego pisarstwie. Buczkowski — jako jeden z nielicznych pisarzy kresowych (w tym pierwszym, biograficznym sensie) — pojął, iż swoiste doświadczenie „życia na Kresach” wymaga nadania mu adekwatnej formy pisarskiej i że jedynie forma tego rodzaju oddaje jego autentyzm. Tym samym kresowość przybrała w jego pisarstwie postać wielowymiarową i wieloznaczną. Stała się w nim semiotycznym e k o t o p e m, imaginacyjnie przeżywanym „rajem utraconym”, domostwem, do którego już nie sposób powrócić i którego nie sposób też wymazać z pamięci, ostatecznie zapomnieć. Stała się stygmatem uobecniającym się nieustannie w konkretnym, biograficznym doświadczeniu pisarza. Ktoś przewrotny mógłby powiedzieć, że osadziła się w samym c e n t r u m jego świadomości, w jej centrum intelektualnym i emocjonalno-aksjologicznym.

Jeśli wszelako określi się kresowość w tym szerokim rozumieniu jako „moment przejścia z bytu w niebyt”, to wówczas wiele zależy od tego, gdzie pojawi się główny akcent: na słowie „moment”, „byt”, „niebyt” czy „przejście”. Wydaje się, że dla Buczkowskiego pierwszorzędne znaczenie posiadał właśnie ów „moment przejścia”, tropienie metamorfozy,

„niebycia w byciu” i „bycia w niebycie”. Zresztą i on sam podkreślał, że pisarz „życie prawdziwe” łapie „nie to na punktach”, lecz „w lukach”, w „pomiędzy”.

Żeby uchwycić istotę życia... Całe życie tylko temu poświęciłem — wyznawał Buczkowski. To strasznie trudna sprawa, bo istota życia nie tkwi na powierzchni zjawisk. Znajduje się „pomiędzy”... Śledziłem to „pomiędzy”, z różnej materii chciałem to wydobyć.<sup>1</sup>

Moje pisanie — zauważał w innym miejscu — zawiera się między mową żywą, a tą zaśrubowaną w słowie pisanym. Prosta mowa, a finezja mego duchowego patrona Carlyle'a. Sięgać od jednego krańca do drugiego: na takim sięganiu od krańca do krańca polega wielkość człowieka.<sup>2</sup>

W pisarskim sięganiu „od krańca do krańca” Buczkowski chwycił zjawiska właśnie w momentach przejścia, zwrotów i przesileń, w chwili nasilenia — i jednocześnie zespolenia — w nich cech pozytywnych i negatywnych, pierwiastków afirmacji i zaprzeczenia, witalności i uwiądu. Kresowość znaczyła w tej perspektywie coś więcej niż koniec, schyłek, nieprzekraczalną granicę. Znaczyła ona także p o c z ą t e k , inicjowanie istnienia w formie odmiennej od dotychczasowej. Przejście z bytu w niebyt: przestrzeni, istoty ludzkiej, artefaktu cywilizacyjnego itd. — dostrzeżone i przeżyte z zewnątrz, przez obserwatora, świadka, współuczestnika zdarzeń — tworzyło możliwość wskrzeszenia go we śnie, w pamięci, mowie, narracji, dokumentarnym zapisie, w micie, historii, literaturze. Jednym zdaniem, niebyt odsłaniał tutaj swoją dwoistą, paradoksalną naturę: unicestwienia ostatecznego i zarazem wskrzeszenia w formie bytu świadomości, znaku, mowy, sensu. I niewątpliwie pisarstwo Buczkowskiego — naznaczone stygmatem Kresów — połączyło oba te przeciwstawne aspekty kresowości: graniczny, schyłkowy, unicestwiający i rezurekcyjny. Połączyło je w estetyce, którą sam Buczkowski nazywał „pięknem w grozie, tajemnicy i tragizmie”.

Klucz biograficzny często zawodzi w interpretacji tych czy innych utworów, jednakże kresowość Buczkowskiego okazuje się bez niego nieczytelna i niezrozumiała. Pisarz spędził na Kresach dzieciństwo i młodość (szkoła w Podkamieniu, gimnazjum w Brodach), na Kresach doświadczał dwukrotnie „kresu Kresów”, kresowej apokalipsy. Jedną z nich była pierwsza wojna światowa, która pozmieniała i przesunęła dotychczasowe granice polityczne i podziały administracyjne, zniosła z powierzchni ziemi dawną „Galicję i Lodomerię”, imperium Habsburgów, imperium carskie, która ustanowiła zwierzchnictwo drugiej Rzeczypospolitej. Dla Buczkowskiego była ona ruiną uładowanego i dostatniego świata

---

<sup>1</sup> L. Buczkowski *Proza żywa*, Bydgoszcz 1986, s. 188.

<sup>2</sup> Tamże, s. 23.

dzieciństwa, doświadczeniem wędrówki ludów, wędrówki frontów, niszczenia, bezsensownego zabijania, głodu, bezdomności, chaosu: zaginał bezpowrotnie ten ład kresowy, jaki istniał przed 1 sierpnia 1914 roku, choć ocalała jeszcze — w ruinach, ranach, wyszczerbieniach — materialna przestrzeń „rodzinnych stron”, przestrzeń domostwa, ojcowizny. Zachowały się przecież — już w politycznych i administracyjnych granicach przedwojennej Polski — geografia, demografia, kultura. Dorastający i dojrzewający Buczkowski wychyla się raz po raz ku „centrum”, ku Krakowowi czy Warszawie (ówczesne stolice kresowe, Lwów czy Wilno, chyba ciągnęły go mniej), lecz nie może odnaleźć się w zbiorowości wielkemiejskiej. Nie może odnaleźć się na studiach i w pracy zawodowej, mimo podejmowanych wysiłków. Powraca nieustannie — fizycznie i myślami, twórczo — do rodzinnej Nakwaszy. Powraca pisaną na przełomie 1936 i 1937 roku powieścią *Wertepy*, której akcja toczy się w miejscowości Dolinoszczęсна.

Moja Dolinoszczęсна, wyznawał później, to dolina Ikwy — wielki kocioł. Tereny w tym kotle leżą w depresji. Dookoła wzniesienia po czterysta, czterysta sześćdziesiąt metrów. Ikwa płynie dość szerokim korytem, takim prakorytem wynurzającym się z pradziejów. W starych kronikach, nawet Barącza, znajduje się określenie Dolinoszczęсна. Dolinoszczęсна Ikwy. [...] Dolinoszczęсна dlatego, że nadzwyczaj urodzajna. Jaka cebula tu rosła, jaka kapusta. Głowy takie, że ledwo można było podnieść taki łeb. A czosnek, a kukurydza? Ludzie się tym wszystkim nabijali i strzelali. Wszystko nadzwyczaj sute, po prostu sute. [...] Dolinoszczęсна to także piękne sady. Taki ładny sad był także przy naszym domu rodzinnym. Najładniejsze były drzewa czereśni...<sup>3</sup>

Napisane *Wertepy* zatrzymała sanacyjna cenzura, ale zaraz potem nastąpiła druga apokalipsa. Nastąpił dogłębny, nieodwracalny kres Kresów. Zapoczątkowała go druga wojna światowa, zakończyły zagłada Żydów oraz wysiedlenie ludności polskiej za Bug. Kresy przestały istnieć materialnie i duchowo, jako organiczna, niepowtarzalna w swej barwności kompozycja geograficzna, etniczna i kulturowa, historyczna wielowspólnota języków, religii i narodów, osobliwy cywilizacyjny ekotop. Buczkowski uszedł z Kresów w 1944 roku. Unosił ze sobą zapewne ów idylliczny obraz ziemi mlekiem i miodem płynącej („Ojciec mój miał... olbrzymią pasiekę, 116 pni.”<sup>4</sup>), ziemi dolinoszczęsnej, ale ogarniętej pożogą, żywiołami niszczenia i zabijania, nieodwracalnie ginącej. Rozstawał się z ziemią, która była dla niego jednocześnie rajem i piekłem. Zaczęło się ono dla niego już 1 sierpnia 1914 roku: „Od tamtego roku zaczęło się piekło. Wieczyste nawroty pandemonizmu”<sup>5</sup>, zaś rok 1944 był

<sup>3</sup> L. Buczkowski *Żywe dialogi*, Pomorze, Bydgoszcz 1989, s. 36-37.

<sup>4</sup> L. Buczkowski *Proza żywa*, op. cit., s. 239.

<sup>5</sup> *Żywe dialogi*, op. cit., s. 38.

ucieczką z kresowego piekła, rodzajem ocalenia. Pisarz utracił domostwo — domostwem Kresów stały się żywa pamięć pisarza, jego twórczość.

To zasługa babki — wspominał po latach Buczkowski — że ja to wszystko pamiętam i potrafię opowiedzieć. Po babce odziedziczyłem ten talent narracyjny.

I w innym miejscu:

Ona znakomicie opowiadała. Wcześniej owdowiała i poświęcała się wnukom. Opowiadała, jak poszukiwała mego dziadka w śniegu, jak bałwaniła się przez zaspę, jak szła z psem, później opowieść o pogrzebie dziadka, kto był na pogrzebie, potrafiła pokazać każdego w szczegółach.<sup>6</sup>

Babka Buczkowskiego, Anna Bacewicz, nie była zresztą jego jedynym przewodnikiem na niwie żywego słowa i ciekawych fabuł.

Role dialogu — zwierzał się Buczkowski Zygmuntowi Trziszce — może nieświadomie, uzmysłowił mi ojciec, który gdy ktoś przychodził do warsztatu, wołał nas i kazał przysłuchiwać się prowadzonym rozmowom. A przejeżdżali przez naszą okolicę różni kupcy, handlarze, wędrowcy, zjawiali się ludzie biedni i bogaci, półanalfabeci, niepiśmienni... Słuchałem ich i poznawałem mowę, która miała w sobie coś z katharsis. To był stop różnych kultur, języków, ale to była poezja.<sup>7</sup>

Nie ulega wątpliwości, że literackie fabuły w powieściach Buczkowskiego miały swoje źródła w „sagach rodzinnych”, w żywych, wędrujących narracjach jego kresowego ekotopu. Im też, jak się zdaje, zawdzięczały przede wszystkim jędrną konkretność, dokumentaryzm, zniżoną, bliską rubasznosci powszedniość, specyficzny humor. I one podlegały później literackiej szlifierce, która zresztą przybierała rozmaity charakter w zależności od danej fazy twórczości Buczkowskiego, zależnie od przemian, jakim ulegało jego spojrzenie na Kresy, estetyka i postawa światopoglądowa. W tym też znaczeniu pisarskim punktem wyjścia była dla niego „samoopowiadająca się rzeczywistość kresowa”, wielopodmiotowa — w jakiejś mierze anonimowa — narracja zbiorowa, w której role opowiadacza i bohatera wzajemnie się splatały i przenikały, w której zdarzenie i opowieść o nim stanowiły dwa aspekty jednej i tej samej rzeczywistości.

Rzeczywistość kresowa stanowiła punkt wyjścia, jednakże wytworem końcowym była oczywiście *literatura*. Dotyczyło to w pierwszym rzędzie literackiego debiutu Buczkowskiego, powieści *Wertepy*, którą zresztą można uznać za typową w sensie

<sup>6</sup> *Proza żywa*, op. cit., s. 24.

<sup>7</sup> *Żywe dialogi*, op. cit., s. 33.

gatunkowym i tematycznym „powieść kresową”. Niewątpliwie *Wertepy* — jako utwór narracyjny — wyrastały z ustnych kresowych mikronarracji, z potocznych fabuł odzwierciedlających „dziejącą się powszedniość” Dolinoszczęsnej i Zaserecia, ową „niezwykłą zwyczajność” znanych pisarzowi z autopsji społeczności lokalnych. Obserwację tego rodzaju potwierdzało wiele świadectw. Należała do nich m.in. wkomponowana w powieść historia śmierci koniokrada Czaplaja. Miała ona swoją genezę w autentycznym zdarzeniu protokolowanym przez Buczkowskiego, występującego naówczas w roli pomocnika lekarza sądowego, ale mieściła się też doskonale w kręgu fabuł rodzinnych, gdyż ojciec pisarza handlował końmi na terenie byłej Galicji i wszelkie wydarzenia z tej dziedziny były znaczące, wchodziły w świat międzypokoleniowych opowieści i przekazów. Zakłócenia potocznego rytmu życia — przysłowiowej „prozy życia” — właściwego społecznościom lokalnym, to jest zabójstwa, nieszczęśliwe wypadki, pożary, klęski żywiołowe, aberracje i dziwactwa obyczajowe, funkcjonowały w obrębie tych społeczności jako swego rodzaju „udziwnienia”, pole zbiorowej uwagi, percepcji i refleksji. Zmieniały one tok „prozaiczny” duchowego życia zbiorowości na tok „balladowy”. I z pewnością wiele racji miał Buczkowski, kiedy utrzymywał, iż *Wertepy* przedstawiają rzeczywiste zdarzenia na wsi nad Seretem. Wszystkie postacie są autentyczne.<sup>8</sup> Wydaje się jednak, że *Wertepy* trudno byłoby uznać za powieść realistyczną lub społeczno-obyczajową. Trudno też zgodzić się z opiniami Zygmunta Trziszki, monografisty Buczkowskiego, że „*Wertepy* otrzymały formę z natury” i że „Buczkowski prawie zupełnie odrzuca konwencjonalne reguły języka pisanego...”<sup>9</sup> Pomińmy w tym miejscu kwestię języka, którym pisarz wypowiadał się w *Wertepach*. Faktem pozostaje to, że powieść ta wyrastała z balladowego etosu kresów, z balladowego etosu określonej terytorialnie i etnicznie wspólnoty lokalnej. W *Wertepach* wyraziła się w istocie w sposób literacko-konwencjonalny — w formie wysokoartystycznej, poetyzującej powieści — zbiorowa, balladowa w swej tonacji narracja kresowa, której bohaterem stała się społeczność lokalna i jej „zwyczajnie niezwykle” losy, wycinek powszedniej dziejowości.

Na powieść *Wertepy* złożyły się więc trzy główne pierwiastki estetyczne: poetycki, balladowy i prozaiczny. Każdy z tych pierwiastków pełnił w debiutanckim utworze Buczkowskiego nieco odmienne funkcje. Uderzała w pierwszym rzędzie „malarzka” poetyzacja pejzażu, przyrody kresowej, wyglądu postaci, zjawisk atmosferycznych.

---

<sup>8</sup> Tamże, s. 15.

<sup>9</sup> Z. Trziszka *Leopold Buczkowski*, Warszawa 1987.

Po kilku dniach podobnych do wiosny — jak zaczynała się powieść Buczkowskiego — przyszła zawieja i nawaliła tyle śniegu, że Dolinoszczęsa jakby się zapadła w rozdół biały i nieogarnięty. Ze śniegu wystawały wysokie jesiony z wronimi miotłami, na tle śnieżnej osypki ostro, wyraźnie rysowały się długie stodoły, chaty z rudymi zakisami na dymnikach i zalane pomyjami podwórza. Żwawy, mroźny wiatr, zerwawszy czerwone liście buczyny, zabarwił nimi zbocza i ciche, zastodolne boki. Nad przysiadłym dymem stygło tępe, sine niebo.<sup>10</sup>

I oto — dla przykładu — dwa krótkie opisy postaci kobiecych.

Chrobowska była dziewczyną zgrabną, szczupłą, nerwową. Dwa wielkie warkocze, zawsze czymś napachnione, zakręcone nad karkiem. Oczy miała jakby fioletowe, ciemne oczodoły, podsinione powieki. Kiedy płakała, oczy jej stawały się aksamitnie czarne, jak stojąca woda pod gradową chmurą.<sup>11</sup>

Julka była ładna, smukła i zwinna jak łasica. Miała dziwny, pełen dziewczęcej siły wyraz podłużnych ciemnych oczu. Na ustach, zawsze lekko naślinionych, miała ten zakłęty uśmiech, którym zdumiewała i kusiała.<sup>12</sup>

Wbrew przytoczonemu sądowi Trziszki, w debiutanckiej powieści kresowej Buczkowski bynajmniej „nie odrzucał konwencjonalnych reguł języka pisanego”, ani tym bardziej konwencjonalnej — z ducha zapewne jeszcze młodopolskiej — estetyki opisu powieściowego. W tym względzie *Wertepy* prezentowały poniekąd literackość szkolną i prowincjonalną. Powieściopisarz dawał przykłady prawdziwej wirtuozerii w posługiwaniu się obiegowymi poetyzmami (oczy „aksamitnie czarne, jak stojąca woda pod gradową chmurą”). Jednakże owa obecna — może nawet nieco zbyt natarczywa i szablonowa — poetyzacja *Wertepów* świadczyła nie tylko o powieściowych powinowactwach Buczkowskiego z żeromszczyną, Reymontem czy nawet Orzeszkową. Świadczyła ona również o dążeniach do *n o b i l i t a c j i* tematu kresowego za pośrednictwem jego *u p o e t y z o w a n i a*, przekazania go elitom kulturalnym w medium wysokiej, oficjalnej literackości, w medium kanonizowanego, literackiego „piękna”. Dla samego Buczkowskiego był to z pewnością popisowy egzamin z „artyzmu”.

Wszelako estetyzująca poetyzacja nie ogarniała w pełni *Wertepów*. Już bowiem ta pierwsza powieść Buczkowskiego zawierała właściwości, które uległy później rozwinięciu czy też spotęgowaniu w innych jego utworach o tematyce kresowej, takich jak *Czarny potok*, *Dorycki krążanek*, *Młody poeta w zamku*, *Pierwsza świetność* czy *Oficer na nieszpiorach*. Należały do

<sup>10</sup> L. Buczkowski *Wertepy*, Kraków 1973, s. 40.

<sup>11</sup> Tamże, s. 41.

<sup>12</sup> Tamże, s. 96.

nich przede wszystkim troska pisarza o detale, o szczegóły, dążenie do dokumentarnej wręcz wierności w odtwarzaniu i przedstawianiu sfabularyzowanych w powieści wydarzeń, ludzi i środowisk, chęć reprezentowania świata przedstawianego w utworze w jego kształcie możliwie autentycznym (co jednak nie oznaczało w tym przypadku naiwności). W *Wertepach* Buczkowski zmierzał tedy bardziej do „pokazania” świata — do tego, by ów świat mógł niejako „przemówić samoosobście”, „pokazać się takim, jakim był naprawdę” — niż do zrelacjonowania go z pozycji „kogoś trzeciego”, do skomentowania go i ocenienia z zewnątrz. Oto jeden z przykładów obrazujący przyjazd chorej do znachora Grzybniaka.

Na wozie leżała baba, leżała pod czerwoną pierzyną, na wierzch rzucony był kozuch. Grzybniak podszedł do wozu, odsłonił głowę opatuloną po turecku.

— Na kieracie złamała — skomliła młoduszka, widocznie siostra chorej, mrugając do Grzybniaka.

Zza płotu, od strony Siczyńskiej, przyglądały się tej scenie baby. Do Siczyńskiej zawsze zbiegała się rozmaita hołota na plotki, to się nazywało, że „poszły do kądzieli”, a w istocie to tylko za tym, żeby podglądać, kto z jaką chorobą sunie do Grzybniaka: swojaczka czy obca, wdowa, dziewczyna czy najmytka, po wrzeciono czy po łapis na zatrzymanie.

Grzybniak zasłaniał okno stolnicą i nim zabrał się do obmacywania chorej, mył ręce mydłem i denaturką.<sup>13</sup>

Narrator *Wertepów* utożsamiał się przeważnie z przedstawianym przez siebie światem, z jego etosem, ze sposobem postrzegania przezeń otoczenia i siebie samego, z właściwą mu kategoryzacją wydarzeń, osób, zjawisk, przedmiotów i zachowań. Uwidoczniała się tu tak znacząca w późniejszej twórczości Buczkowskiego skłonność do *p r z y t o c z e ń*, do ewokowania lub referowania osadzonego w świecie przedstawionym cudzego punktu widzenia. Uwidaczniał się również niekiedy dyskretny, ironizujący lub polemiczny podtekst owych narracyjnych przywołań czy przytoczeń, które wskazywały — jeśli nie wprost, to w każdym razie pośrednio — na istnienie odrębnej instancji narracyjnej, na obecność świadomości tyleż ogarniającej świat przedstawiony w jego kresowych osobliwościach, egzotyce, barwności i bujności, co w jakiejś mierze ów świat *p r z e r a s t a j ą c e j* i przekraczającej, ujmującej go dwoiście, jako zwartą, samoistną całość i równocześnie, zapewne zgodnie z nauką podziwianego przez Buczkowskiego Chwistka, jako jedną z wielu rzeczywistości istniejących i możliwych. Ukryty, dyskretny dialogizm uwalniał powieść Buczkowskiego od wielu pułapek, jakie czyhały na debiutanta w tematyce kresowej. Pozwalał wymykać się pułapkom jednostronnej poetyzacji i estetyzmu. Pozwalał omijać rafa

---

<sup>13</sup> Tamże, s. 97.



naturalizmu i ekspresjonizmu, powieści tendencyjnej lub dydaktycznej (pokusy w tym względzie mogły wynikać już choćby tylko z tego powodu, że wśród postaci powieściowych *Wertepów* byli dwaj duchowni, katolicki ksiądz i unicki pop, nauczycielka oraz kilku policjantów; Buczkowski szczęśliwie postaci te przedstawił w większości jako istoty jawnie grzeszne lub co najmniej nieszczęśliwe). Nie przeciążył pisarz *Wertepów* również nadmiernie „ładunkiem krytyki społecznej”, aczkolwiek ukazywał w utworze w znacznym stopniu właśnie kresowy plebs, „naród fornalski”, nieudaczników, koniokradów, ludzi zawiedzionych czy przegranych, w konflikcie z prawem. Obrazując Kresy etnicznie różnorodne, Buczkowski ustrzegł się także wygodnego pod koniec lat trzydziestych polonocentryzmu, ujęcia złożonej narodowościowo, kulturowo i religijnie rzeczywistości Kresów pod kątem „polskiej, katolickiej misji cywilizacyjnej na Wschodzie”, jak to głosiła ówczesna propaganda państwowotwórcza i kościelna. *Wertepy* pozostały powieścią o wertepach: bezdrożach jednostkowych losów, braku perspektywy dla świata, który — mimo swego piękna i swej niezwyklej bujności — żył wyłącznie przeszłością i teraźniejszością, który nie mógł się rozwijać i przekształcać, nie mógł znieść własnego bogactwa i różnorodności i musiał wcześniej czy później zginąć. Nie cały jednak zaginął — *Wertepy* Buczkowskiego pozostały świadectwem tej prawdy.

W dziejach literatury pięknej utwór ten był i zapewne pozostanie — jak o tym już była mowa — znaczącą powieścią kresową: pisaną przez „człowieka z Kresów”, na Kresach, o Kresach, dla uświetnienia i upamiętnienia Kresów. Utwór Buczkowskiego ujmował Kresy w momencie dla nich przełomowym: w ich toku balladowo-prozaicznym, tuż przed ostateczną zagładą. Ujmował je w ich niepowtarzalnej, organicznej kompozycji przestrzennej, etnicznej — głównie rusińsko-polskiej — kulturowej, językowej obyczajowej. Buczkowski malarsko i muzycznie poetyzował Kresy: jeśli poetyzacja ta mogłaby wydawać się estetycznie wątpliwa, jeśli nawet oddawała ona jedynie „makatkową egzotykę” Kresów, to była przecież usprawiedliwiona historycznie, jako forma ich nobilitacji. Jednak surowa „proza życia” ukazana w obrazach *Dolinoszczęsnej* i *Zaserecia* odzwierciedlała nie tylko piękno, lecz także p r a w d ę Kresów, prawdę utajonego w nich brutalizmu i okrucieństwa. Dramaturgia balladowa powieści wieściła nadciągającą tragedię.

Na tle *Wertepów*, pierwszej, przecież jeszcze przedwojennej powieści Buczkowskiego, *Czarny potok* (1954), podobnie zresztą jak bliski mu pod wieloma względami *Dorycki krążanek* (1957), przynosiły radykalną przemianę spojrzenia na przestrzeń powieściowego dziania się, na okupacyjną rzeczywistość kresową. Poetyka *Wertepów* — poetyka kresowego

piękna, bujności, egzotyki i symbiozy polsko-rusińsko-żydowskiej — stała się niemożliwa w zderzeniu z okupacją, z tym wszystkim, co spowodowała druga wojna światowa. Kresowy, galicyjski kocioł narodowości, kultur i religii zagotował się, wybuchł. Dla Buczkowskiego było to coś więcej niż tragedia, która dotknęła jego rodzinę: „Bracia zginęli w czterdziestym czwartym roku. Zostali rozstrzelani, lub powieszani”<sup>14</sup>. Było to także coś więcej niż udręki i zagrożenie dla osobistego życia, co przecież objęło wszystkich. Był to w istocie ideowy i moralny kataklizm, przeżywanie z bliska, naocznie i nieodwracalnie k o n c a otaczającego go świata, spełnianie się eschatologii w zasięgu wzroku, w najbardziej oczywistym doświadczeniu wewnętrznym i zewnętrznym. Rzeczywistość kresowa przeżywana przez Buczkowskiego „na wojnie”, w „samoobronie i dywersji”<sup>15</sup> wymagała głębokiej przebudowy filozofii artystycznej, poetyki i literackiego światobrazu. Przebudowa ta, mierzona skalą jego dotychczasowych pozycji i dokonań, dotyczyła kilku węzłowych dziedzin. Oto jak Buczkowski ujmował jedno z najważniejszych, kształtujących osobowość i psychikę doświadczeń dzieciństwa i młodości.

Szkoła, to moja szkoła na górze. A potem gimnazjum. Siedem narodowości w jednej klasie. Dosłownie: Polacy, Ukraińcy, dwóch Rosjan, kilku Żydów, trzech Czechów z pobliskiej kolonii chmielarzy, nawet jakiś Węgier się znalazł i Rumun. Co za odmienne temperamenty. Ile skonstrastowanych mentalności. [...] Między nami tworzył się przedziwny melanz językowy. Jakieś skróty zdań, migi, gesty itd. [...]

Od dziecka urzeczony byłem muzyką słowa, ale nigdy by tego nie było, gdyby nie ta nasza galicyjskość: melanz językowy polsko-rusiński, przy żydowskiej okrasie słyszanej przez kapelę rojte bandę.<sup>16</sup>

I nagle to wszystko obsunęło się. W „jednej klasie” rozwarły się czeluście uprzedzeń, nienawiści i wrogości. Pojednane dotąd w „przedziwnym melanzu” języki stały się sobie obce, głuche na siebie, nieprzejednane nienawistne. „Muzykę słowa” zamieniła, jak zwykł był się wyrażać Buczkowski, muzyka karabinu maszynowego. „Nasza galicyjskość” — ta galicyjskość słońca, bujności, symbiozy żywiołów — okazała się dnem piekła. Zastane formy opisu tego świata trąciły pustką i fałszem. Przemieniony świat domagał się przemiany współrzędnych literackiego światobrazu. Do treści życia, do jego przepływu, przystawała już tylko metafora „czarnego potoku”: potoku śmierci, czeluści nocy, niewiadomego. Dolinoszczęsną w *Wertepach* pisarz przedstawiał malarsko jako „rozdół biały i nieogarnięty”, Szabasową w *Czarnym potoku* jako „palącą się czarnym dymem”. I dym ten był kolejną

---

<sup>14</sup> *Żywe dialogi*, op. cit., s. 12.

<sup>15</sup> Tamże, s. 16.

<sup>16</sup> *Proza żywa*, op. cit., s. 36.

wykładnią użytej przez pisarza metafory potoku. Malarską konkretyzacją przemiany w nicość, potoku nicości.

Chociaż może to wygląda przewrotnie, ów kataklizm wojenno-okupacyjny okazał się w biografii pisarskiej Buczkowskiego niezwykle p ł o d n y pod względem ideowym i artystycznym. Określił on w rzeczywistości całą jego powojenną twórczość literacką. I ona również, podobnie jak *Wertepy*, pozostała w swoim rdzeniu twórczością kresową, chociaż nie zawsze „kresową” w znaczeniu literalnym, takim, gdzie podstawowym wyznacznikiem „kresowości” byłaby wyrazista chronotopia, odsyłająca do Kresów, do realnej przestrzeni geograficznej, historycznej, etnicznej czy kulturowej. Do Kresów odnosiły się w pierwszym rzędzie dwie pierwsze, napisane już po drugiej wojnie światowej powieści Buczkowskiego: *Czarny potok* i *Dorycki kruzganek*. Do Kresów nawiązywały również, aczkolwiek w stopniu już tak czy inaczej niedosłownym, sparabolizowanym czy nawet przesuniętym ku alegorii, opowiadania: *Młody poeta w zamku* (1960), powieść: *Pierwsza świetność* (1966), a także *Oficer na nieszpiorach* (1975). Utwory takie, jak: *Uroda na czasie* (1970), *Kąpiele w Lucca* (1974) oraz *Kamień w pieluszkach* (1978), trzeba uznać za związane z chronotopia Kresów jedynie pośrednio lub wycinkowo. Sam Buczkowski uważał obie powieści — *Oficera na nieszpiorach* oraz *Kamień w pieluszkach* — za „suplementy” do *Kąpiele w Lucca*.

*Kamień w pieluszkach*, którego akcja została umieszczona w zasadzie w przestrzeni pozagalicyjskiej, w okolicach Wizny i Łomży, nad rzeką Narwią, utrzymywał w odczuciu autora bliskie związki z dotychczasową twórczością.

„Zbliżyłem się przecież do XX wieku — wyznawał pisarz. I odnalazłem tu boczną ścieżynę, tę moją galicyjską i zatrzymałem się aż w Krakowie”.<sup>17</sup> Dla Buczkowskiego owa „galicyjskość” była więc nadrzędnym układem odniesienia, Itaką, od której czasami oddalał się i do której niezmiennie powracał. Doświadczenia kresowe wypowiadał w rozmaitych językach i wariacjach problemowych. Dyskursywnie — w języku powieściowym, zbliżonym do filozoficznego — wypowiedział je w utworach komponowanych wspólnie z Zygmuntem Trziszką w latach osiemdziesiątych, w książkach: *Wszystko jest dialogiem* (1984), *Proza żywa* (1986) oraz *Żywe dialogi* (1989). Zamknięciem drogi zapoczątkowanej *Wertepami* stała się dla Buczkowskiego współczesna filozofia dialogu. Pisarz odnalazł w niej syntezę i uogólnienie twórczości kresowej.

Powieść *Czarny potok* okazała się w niej ogniwem pod wieloma względami wyjątkowym, przełomowym i granicznym. I to nie tylko dlatego, że stała się faktycznie podstawą literackiej nobilitacji Buczkowskiego, utworem formalnie i problemowo znaczącym w literaturze

---

<sup>17</sup> Tamże, s. 33.

polskiej powstającej „zaraz po wojnie”. Osobliwość tego utworu ukazuje się przede wszystkim w pisarskim kontekście biograficznym oraz kresowym. Powieść ta zakreśliła historyczno-kulturowe, egzystencjalne oraz artystyczne „ramy pamięci” pisarza, pole jego literackich nawiązań, poszukiwań i rozpoznań. Będąc w zamierzeniu autora „autentykiem”, „dokumentem”, „opisem” zagłady Szabasowej i okolic, zawierała w podtekście problemy i pytania, na które miały udzielać odpowiedzi wszystkie następne utwory. *Czarny potok* był więc w tym sensie powieścią p a r a d y g m a t y c z n ą, kształtującą tok i kierunki przekształceń późniejszego pisarstwa, jego poetykę i filozofię.

Najbardziej znaczącą — na tle *Wertepów* — zdawała się być w *Czarnym potoku* jego chronotopia, współrzędne czasoprzestrzenne powieści Buczkowskiego. Miejscem akcji *Wertepów* były Dolinoszczęśna i Zaserecie, dwie sąsiadujące ze sobą osady wiejskie, które zamieszkiwała mieszana ludność polska i „rusińska” (ukraińska). Powieść Buczkowskiego przedstawiała, z grubsza biorąc, paralelizm i symbiozę obu tych społeczności w politycznej rzeczywistości Polski sanacyjnej, jak też zindywidualizowane, aczkolwiek wtopione w zbiorowość losy ich poszczególnych mieszkańców. Jeśli można było w powieści wyśledzić zarzewia konfliktów, to dzieliły one nie tyle Polaków i Ukraińców, ile „osiadłych na miejscu” i „przybyszów z zewnątrz”, przede wszystkim przedstawiciele władzy usiłującej ingerować w „naturalny” — nie wolny zresztą od brutalizmu czy okrucieństwa — porządek życia miejscowych społeczności, dostosowywać ów porządek do polityczno-ideologicznych schematów 1936 roku, tj. daty określającej czas akcji i narracji. Jednak już w *Wertepach* Dolinoszczęśna i Zaserecie stanowiły ośrodki skupienia — czy też punkty orientacyjne — przestrzeni społeczno-kulturowej, która obejmowała w pierwszym rzędzie okolice Brodów, przedwojennego województwa tarnopolskiego i przylegające doń miejscowości Wołynia. Buczkowski występował poniekąd w roli pisarza regionalnego, barda Brodów, Podkamienia i okolic. I wszystko to w *Czarnym potoku* w zasadzie nie uległo zmianie. Zmieniła się jednak zasadniczo pisarska perspektywa oglądu tej przestrzeni. Dolinoszczęśną i Zaserecie zastąpiła w roli punktu orientacyjnego Szabasowa. Głównym bohaterem *Czarnego potoku* stała się poddawana eksterminacji ludność żydowska. *Wertepy* ukazywały „życie” kresowego „narodu fornalskiego”, *Czarny potok* — unicestwianie życia, likwidację ludności żydowskiej tego regionu, w którym stanowiła ona jego pierwiastek rdzenny, na równi z ukraińskim i polskim, wspólnie z innymi jeszcze pierwiastkami etniczno-kulturowymi, łącznie z niemieckim dziedzictwem byłej monarchii Habsburgów.

Istniały przesłanki ogólne, uzasadniające prezentowane w *Czarnym potoku* stanowisko pisarskie — wybór tematu, bohatera, czasoprzestrzeni i punktu widzenia — i przesłanki

osobiste, które motywowały powstanie tego rodzaju powieści, które czyniły ją w biografii Buczkowskiego czymś nieprzypadkowym, nie dającym się wyjaśnić racjami czysto literackimi, takim jak moda, obowiązujące konwencje, problemy warsztatowe (choć, oczywiście, powieść nie powstała w literackiej próżni, poza obrębem tych zagadnień). Do racji ogólnych należałoby włączyć realistyczne i naturalistyczne dążenia jego prozy — widoczne tak wyraźnie w *Wertepach* — które domagały się od powieści „opowiadania o życiu”, oddawania pisarsko tego, co przez autora zostało przeżyte i doświadczony, co dostrzegł on w świecie bezpośrednio go otaczającym, w zachowaniach innych ludzi, w ich związkach wzajemnych. Otóż te ogólne postulaty zostały w praktyce pisarskiej Buczkowskiego znacząco zradykalizowane poprzez żądanie w powieści „opisu”, „autentyku”, dokumentalnej wierności, wyrzeczenia się przez nią „estetycznej herbaty”. Żądania tego typu z natury rzeczy ustawiały Buczkowskiego p o l e m i c z n i e wobec obowiązującego w danym czasie w literaturze i świadomości społecznej konwencjonalnego obrazu rzeczywistości, wobec prawd „oficjalnych” i postulatów, by przedstawiać rzeczywistość taką, jaką być powinna, a nie taką, jaką faktycznie jest lub była. Buczkowski ową polemiczność rozciągał nie tylko na treści przedstawień, na „widzenie” przedmiotu opowieści, na jego zrelacjonowanie, na projektowany doń stosunek czytelnika. Inaczej niż w wielu innych sytuacjach, realistyczne i naturalistyczne („dokumentalne”, „badawcze”) dążenia Buczkowskiego uzasadniały nie konserwatyzm formalny, lecz przeciwnie, umotywowany tematycznie e k s p e r y m e n t, prawdę treści dostosowaną do prawdy życia i prawdę sposobu opowiadania dostosowaną do przedmiotu opowieści. I założenia te były realizowane w *Czarnym potoku* we właściwym dlań sposobie opowiadania.

Jednakże wszystko to nie objaśnia, dlaczego pojawił się w powieści taki właśnie bohater, dlaczego Szabasowa stała się jej chronotopycznym — a przez to i znaczeniowym — centrum. Otóż kluczem mogą być w jakimś stopniu świadectwa samego Buczkowskiego. I one również wplatały Szabasową w zasłyszany i zapamiętany dyskurs dzieciństwa, w którym słowa toponimiczne — określenia przestrzenne — nabierały odcieni lokalnych, osobistych i rodzinnych.

Podkamień — wyznawał Buczkowski w *Żywych dialogach* — to miasteczko w Dolinoszczęśnej. Moja babka nazywała je Szabasową, bo mieszkało tam dużo Żydów. W Podkamieniu każdego lata odbywało się pięć odpustów, dlatego przybywało ze sto albo i dwieście tysięcy pątników. Żydzi obsługiwali tę cizbę. Mieli

kawiarnie, herbaciarnie. Miasteczko żyło z odpustów. Nakwaszą to seło. Mieszkamy tam, mamy blisko do Podkamienia.<sup>18</sup>

„Szabasowa Dolina” według słownika *Nazw miejscowych Tarnopolszczyzny* (opracowanego przez Jerzego Zaleskiego) oznaczała folwark i karczmę na dworskim obszarze Nakwaszy. Samą nazwę „Szabasowa” Zaleski łączył z Szabasem, przypuszczalnym przezwiskiem karczmarza. Jednakże dla Buczkowskiego wcale nie to było znaczące, iż nazwa ta była w obiegu wśród ludzi miejscowych. Ważne było dlań to, iż „b a b k a nazywała je Szabasową, bo mieszkało tam dużo Żydów”. Przestrzeń kresowa — przestrzeń północno-wschodniego wycinka przedwojennej tarnopolszczyzny — nie istniała obiektywnie, neutralnie, bezosobowo. Istniała natomiast, by tak rzec, antropocentrycznie i subiektywnie, ze względu na postrzegające i uświadamiające ją ja pisarza, na środowisko rodzinne i środowisko etniczne. Istniała ze względu na jej nazwową, znaczącą identyfikację w „umwelcie”, w świecie go otaczającym. Nie była zresztą pojęta abstrakcyjnie, w oderwaniu od czasu historycznego.

Do Ikwy — opowiadał Buczkowski — miałem z Nakwaszy sto pięćdziesiąt metrów, półtora kilometra było z Podkamienia. Miasteczko historyczne na tym szlaku. Stare mury często półtorametrowej grubości, jakieś rozwalone karczmy. Babka mi o tym wszystkim opowiadała. W polach stały kapliczki, każda historyczna, jedna wybudowana dla uczczenia poległych; tu pokładli Tatarów, tam Kozaków, a gdzie indziej polskich dragonów.<sup>19</sup>

Przestrzeń *Czarnego potoku* — przestrzeń Szabasowej i jej okolic — była więc przestrzenią żywą, brzemioną czasem historycznym, nacechowaną etnicznie i kulturowo, ujętą podmiotowo z określonego pod względem topograficznym punktu widzenia („Do Ikwy... z Nakwaszy sto pięćdziesiąt metrów, półtora kilometra z Podkamienia”). Była też przestrzenią aktywną *s e m i o t y c z n i e*, sfabularyzowaną w ustnych narracjach najbliższego otoczenia pisarza („Babka mi o tym wszystkim opowiadała”). Posiadała głębię egzystencjalną i osadzoną w niej siłę mitotwórczą. Tkwiła w niej potencja symboliczna, która mogła urzeczywistnić się w medium literatury — medium przetwarzającym ją i zarazem uniwersalizującym, przenoszącym sensy znaczące lokalnie w porządek i tok historii znaczących *p o w s z e c h n i e*.

---

<sup>18</sup> *Żywe dialogi*, op. cit., s. 37.

<sup>19</sup> Tamże, s. 36.

Niewątpliwie „Szabasowa” w *Czarnym potoku* i *Doryckim krużganku* znaczyła coś więcej niż „Podkamień, miasteczko w Dolinoszczęnej”. Wiele szczegółów kojarzonych w obu tych powieściach z Szabasową (istnienie getta, ważnej strategicznie linii kolejowej, Grand Hotelu, ulicy Kolejowej, Kazamatów) wskazywałoby, że Buczkowski połączył w Szabasowej topograficzne cechy Podkamienia i pobliskich Brodów, które również znał dobrze z autopsji, albowiem właśnie w Brodach uczęszczał do miejscowego gimnazjum państwowego mieszczącego się na ulicy Wały Wolności 10. Jeśli więc przyjąć, że Szabasowa to uogólniona, kresowa „siedziba Żydów” — fragment galicyjskiego ekotopu — to aluzje topograficzne do Brodów byłyby w pełni umotywowane i znaczące. Galicyjskie Brody stanowiły bowiem jedno z ważniejszych skupisk ludności żydowskiej na tych terenach. Samo miasto — założone w XVI wieku przez Stanisława Żółkiewskiego, ufortyfikowane silnie w latach 1630-1635 przez Stanisława Koniecpolskiego, później w rękach Sobieskich i Potockich — zamieszkiwała w XIX wieku w trzech czwartych ludność żydowska, która zresztą i przed rokiem 1939 przewyższała liczebnie Ukraińców i Polaków. Nie od rzeczy też byłoby dodać, iż Brody stanowiły ważny ośrodek kultury żydowskiej, m.in. ośrodek myśli religijnej i politycznej, oraz że w mieście znajdowały się wspaniałe zabytki żydowskiej kultury materialnej mówiące o ciągłości osadnictwa na tych terenach, o wkładzie Żydów w ich rozwój i zarazem o zachowywaniu własnej tożsamości w wielonarodowym i różnokulturowym otoczeniu. Aktywność tej ludności miała charakter, ogólnie biorąc, cywilizacyjny i pokojowy. Inaczej niż Polacy, Ukraińcy, Rosjanie, Tatarzy czy Niemcy, Żydzi nie tworzyli wielkich formacji zbrojnych raz po raz przetaczających się dolinami Podola. Podlegali na Kresach presji otoczenia — polonizacji, rusyfikacji, rutenizacji, germanizacji — choć sami właściwie nie oddziaływali na otoczenie tak, by je ujednocić, upodabniać do siebie. Z większym lub mniejszym powodzeniem bronili własnej — dla wielonarodowego otoczenia częstokroć egzotycznej, dziwnej, niezrozumiałej — tożsamości, odrębności, inności. I oni właśnie, upostaciowani literacko jako mieszkańcy Szabasowej, stali się obiektem zagłady. Pisarski punkt widzenia prezentowany w *Czarnym potoku* oraz *Doryckim krużganku* uwydatniał a b s u r d a l n o ś ć tego zjawiska. Nie istniała żadna logiczna, sensowna odpowiedź na pytanie „dlaczego Żydzi?” — możliwa była jedynie odpowiedź na pytanie „jak?”. Dla Buczkowskiego, podobnie zresztą jak dla Tadeusza Borowskiego, pytanie to w istocie rzeczy nabierało treści eschatologicznej. Dotyczyło zarówno losu Żydów na Kresach, jak i k r e s ó w c z ł o w i e c z e ń s t w a. Dotyczyło tego, jak daleko można posunąć eksperyment z istotą ludzką. Żydzi byli tu w jakiejś mierze preparatem. Każdy mógł odnieść ich los do siebie.

Sam Buczkowski z pewnością miał wiele powodów ku temu, by losem tej społeczności kresowej przejąć się bardziej niż inni „obcoplemieńcy” i by los ten pojmować jak własny. Powody takie istniały nie tylko ze względu na więzi zewnętrzne, na bliskie sąsiedztwo ze społecznością żydowską, na potoczne i codzienne z nią kontakty. Istniały również w nim samym, w tym, co składało się na poczucie jego tożsamości, obraz własnego ja, własnej genealogii, związków z otoczeniem. Nie chodzi tutaj, podkreślmy, o jakieś uwarunkowania biologiczno-genetyczne, które w istocie nie są w stanie niczego wyjaśnić. Przedmiotem interpretacji może być jedynie treść świadomości, ukształtowane w niej napięcie kierunkowe, pola identyfikacji. Buczkowski zawsze postrzegał siebie jako *m i e s z a n c a*, istotę „wielokrwiową, nie monoplemienną”, i z tymi właśnie cechami łączył „żywość, ruchliwość, wielopłaszczyznowość odbioru świata”.<sup>20</sup> W tym duchu fabularyzował ważne dla niego samego genealogie rodzinne.

Pochodzę — stwierdzał — z bardzo bogatej rodziny. Nie w sensie materialnym, ale jeśli chodzi o doświadczenia. Moja babka — Ormianka — od dziecka dostawała w skórę. Wyszła za mąż za cieślę, którego kozacy zastrzelili w 1863 roku, gdy ona miała 23 lata. Została sama, biedna bez grosza.<sup>21</sup>

I z kolei w rozmowie z Trziszką:

Właściwie, po babce Szabo jest we mnie węgierska krew, mówiłeś, że jestem podobny do Kadara, teraz już wiesz dlaczego. Z temperamentu jestem Madziar.<sup>22</sup>

Pojawiały się również w jego rozważaniach aluzje na temat żydowskich przodków w rodzinie, którzy w XVIII wieku przyłączyli się do ruchu sabataistów Franka i ostatecznie przyjęli chrześcijaństwo. „Tradycja mówi, że babka Mickiewicza też była frankistką. A moja babka?”<sup>23</sup> Buczkowski stale podkreślał ogromny wpływ, jaki wywierało na niego otoczenie żydowskie, „Rosłem niedaleko, a właściwie wśród mieszkańców getta”.<sup>24</sup>

Rosłem wśród Żydów, bo ojciec miał do nich wielką skłonność. [...] Mówił zresztą w jidysz. Lubił robić ze starozakonnymi różne interesy, jakieś zamiany. Podrabiał meble, nawet szwindlował. A miał straszną skłonność do wódki i chętnie z nimi pił. [...] Przychodzili z pejsachówką i wtedy zaczynały się seminaria.<sup>25</sup>

<sup>20</sup> *Proza żywa*, op. cit., s. 102.

<sup>21</sup> *Żywe dialogi*, op. cit. s. 34.

<sup>22</sup> *Proza żywa*, op. cit., s. 103.

<sup>23</sup> *Żywe dialogi*, op. cit., s. 114.

<sup>24</sup> *Proza żywa*, op. cit., s. 115.

<sup>25</sup> *Żywe dialogi*, op. cit., s. 39.



Dla Buczkowskiego świat brodzkich Żydów — świat Żydów Podola — był częścią jego własnego świata, podobnie zresztą jak i on sam doń przynależał: jako muzyk na żydowskich weselach, uczestnik biesiad i targowisk, malarz fresków w bożnicy<sup>26</sup>, przygodny „badacz”, który chłonał obyczaje i folklor okolicznych Żydów, wnikał w ich język, etos oraz duchowość i przyswajał je sobie. Zrozumiałe więc, że absurdałna, bezsensowna zagłada Żydów podczas okupacji dotykała go osobiście. Zrozumiałe, że stanowiła o kresie Kresów: niepowtarzalnego w swej kompozycji etnicznej i kulturowej ekotopu, w którym byli częścią równie niewymienną, jak Rusini (Ukraińcy), Polacy czy inne nacje.

Dla Buczkowskiego Kresy stały się zatem pierwotną, archetypiczną o j c z y z n ą, która raz na zawsze wycisnęła swoje znamiona na psychice, wyobraźni, języku, sposobie widzenia i przedstawiania świata. Ukształtowały — poprzez media najbliższego otoczenia — jego emocjonalność pisarską, zasoby chronotopicznej i fabularnej pamięci, dyspozycje narracyjne. Ukształtowały pola metaforycznych skojarzeń i przeniesień, które umożliwiły przemianę Ikwy w „czarny potok”, Podkamienia i Brodów w „Szabasową”, żyznych ziem Podola w „Dolinoszczęsną”. Kresy stały się dlań macicą powieściowych sensów, ich literackim prądem. Nie były to zresztą Kresy pojęte abstrakcyjnie, ideologicznie, politycznie, w kategoriach racji stanu, władzy, terroru, eksterminacji „elementów niepewnych” lub „obcych narodo-wo”. Kresy Buczkowskiego — to przede wszystkim wspólnota i symbioza odrębności, przestrzeń swobodnego ruchu i swobodnych kontaktów, przestrzeń barwnych, wielojęzycznych narracji oddających niewyczerpane bogactwo miejscowych zdarzeń. To także przestrzeń potocznego filozofowania, fantazji, mimikry i mistyfikatorstwa, odzwierciedlających nieposkromioną kresową swobodę myśli, poczucie humoru i niezależności. Okupacja przekreśliła to wszystko. *Czarny potok* i *Dorycki krużganek* zdawały więc sprawę z tego, co się właściwie dokonało.

Buczkowski wcześniej uświadomił sobie, że „druga światówka” unicestwiła Kresy w sposób ostateczny i nieodwracalny. Równocześnie — jako pisarz, artysta, po części także filozof — uświadomił sobie, że unicestwiła ona coś znacznie więcej. Podważyła bowiem dotychczasowy ład kulturowy i cywilizacyjny. Podważyła dotychczasowe formy uświadamiania i przedstawiania rzeczywistości. Postawiła znaki zapytania nad literaturą, powieścią, nad uznanymi dotąd sposobami ujmowania przez nie przeżyć i doświadczeń ludzkich, nad samym powołaniem pisarza oraz jego stosunkiem do czytelnika. Można by rzec, że wojna i okupacja narzuciły konieczność zrewidowania i przemyślenia od podstaw tak

---

<sup>26</sup> Tamże, s. 89.

estetycznych, jak antropologicznych przesłanek literatury, albowiem przesłanki tradycyjne okazały się zawodne. Nie przystawały do wojenno-okupacyjnych doświadczeń, fałszowały ich treść, ich wymiar eschatologiczny, ich znaczenie. „Dla mnie ten świat się zawalił” — wyznawał Buczkowski.

Straciłem — konstatował — poczucie sensu świata i siebie.<sup>27</sup>

Przez całe wieki chcieliśmy wierzyć, że świat ma ludzką naturę, to znaczy naturę dobrego człowieka. Cały kosmos został uduchowiony, stworzony na obraz i podobieństwo nasze. Człowiek jako mikrokosmos jest antropokosmosem, to, co go otacza, to makrokosmos.<sup>28</sup>

I oto ten antropocentryczny obraz świata zachwiał się pod wpływem „światówki”. Okazało się dobitnie, że „człowieka nie można umieszczać w centralnym punkcie świata”<sup>29</sup>, że miary doń stosowane są wątpliwe. Okazało się także, że to, co rzeczywiste — wbrew przekonaniu, jakie żywiła powieść mieszczańska, jakie stanowiło podwalinę obowiązującego w niej ładu — wcale nie jest rozumne. Przeciwnie, to właśnie n i e r o z u m n o ś ć przejawiała się w Szabasowej w sposób najbardziej realny: w postaci śmierci i cierpienia, niszczenia wszystkiego, co okoliczni ludzie budowali przez lata ogromnym wysiłkiem i wyrzeczeniami. Pisarz, zdaniem Buczkowskiego, nie mógł nie uwzględnić tych faktów. Musiał odpowiedzieć na nie adekwatną koncepcją człowieka, adekwatnym obrazem świata. Musiał zatem poszukiwać właściwych dla swoich przeżyć i doświadczeń środków wyrazu.

Druga powieść kresowa Buczkowskiego, *Czarny potok*, odzwierciedlała te przemyślenia i dążenia pisarza. Odzwierciedlała je nie w formie refleksyjnej, nazwanej, lecz przede wszystkim w swoim kształcie, w urzeczywistnieniu. Tak, Buczkowski nie miał złudzeń, że „wielonarodowy” i „wielokulturowy” świat Galicji „przepadł bezpowrotnie”<sup>30</sup>. Jednakże z przeszłością — ze światem swojej młodości, światem przodków — czuł się nadal głęboko, intymnie związany. Był przeświadczony, iż „popiołom Galicji” zawdzięcza niezmiernie wiele, że pozostaje dłużnikiem przeszłości. Zwrócenie się ku Kresom — ku okolicom Brodów, Tarnopolszczyzny, Podola — motywowały również inne przekonania. Wynikało ono zapewne z samego rozumienia roli powołania pisarza, który miał być według Buczkowskiego „dokumentalistą losów ludzkich”. Wszak „prawdziwy pisarz — jak wyznawał później w rozmowach z Trziszką — to ten, którego obchodzi cudzy, człowieczy,

---

<sup>27</sup> Tamże, s. 90.

<sup>28</sup> Tamże, s. 91.

<sup>29</sup> Tamże, s. 24.

<sup>30</sup> *Proza żywa*, op. cit., s. 198.

ludzki los<sup>31</sup>. Niewątpliwie *Czarny potok* najwierniej te zainteresowania Buczkowskiego dokumentował, chociaż nie oznaczało to wcale jakiejś lirycznej deklaratywności. Wydaje się, że pewną rolę odgrywało tutaj również inne przekonanie pisarza. Mówiło ono o „niezmienności w przemienności”, „wieczystym powrocie”, p o w r a c a n i u d o p u n k t u w y j ś c i a. Kresy były dla niego doświadczeniem s t y g m a t y c z n y m, które mogło uzewnętrzniać się i powtarzać w rozmaitych — mniej lub bardziej przesuniętych, zmienionych — formach, lecz nie mogło ulec wymazaniu. Nie mogło być wymazane jako graniczne doświadczenie egzystencjalne i społeczne, jako pierwotna forma inicjacji kulturowej. Doświadczeniom tego rodzaju musiała podporządkowywać się praktyka pisarska. Dlatego *Czarny potok* był powieścią, która porządek ekspresji autorskiej przedkładała nad porządek „mieszczańskich” oraz „estetyzujących” konwencji literackich. Powieść ta logikę formy epickiej naginała do przedmiotu, którym stała się rzeczywistość kresowa w momencie przechodzenia w niebyt.

Nie ulega wątpliwości, że Buczkowski postawił przed sobą niezmiernie trudne zadanie pod względem estetycznym. Jego zamiarem było bowiem unaocznienie przejścia z bytu w niebyt i, paradoksalnie, uwiecznienie momentu unicestwienia. W *Czarnym potoku* zadanie tego rodzaju ucieleśniał wyraziście fragment, który przedstawiał wędrówkę Heindla, domyślnego narratora i jednej z postaci powieściowych, przez getto w Szabasowej. Oto ów fragment:

Od razu skręciłem na teren getta. Tu już nic nie ma, jeszcze się wznosi kilka poczerniałych kominów, nie ma już podwórzy, płotów, ścian. Nic się tu nie porusza, wszystko jest martwe, skamieniałe, zasypane śniegiem, gdzieś czernieje piwnica. Krzyżują się ścieżki, ale żadna nie prowadzi do domu, do ogródka, do dziewczyny, do szkoły, ani do okna, z którego by powiało serdeczne pozdrowienie. Dalej stoi jeszcze kilka pustych domków, rozwalonych stajen koni dorożkarskich. Nie, nie tędy. Zbłądziłem. Zatrzepało mną zimno. Idę powoli, słucham, rozglądam się. Szukam swego domu, może to nieprawda, że nasz dom rozwalili. Biały dom z czerwonymi oknami. Myślałem spokojnie, bez goryczy. Nigdy już i nigdzie nie będzie piękniejszego domku, piękniej kwitnącego sadu, ani kwiatów na oknie, ani szumiącego, słonecznego pola zaraz za ogrodem. Słyszałem pieśń, która już umarła, za pieśnią poszło wszystko.<sup>32</sup>

Heindl Buczkowskiego był postacią osadzoną w rzeczywistości przedstawionej *Czarnego potoku* i równocześnie postacią rzeczywistość tę przedstawiającą, opowiadającą o niej. Jego relacja ukazywała jednak owo zasadnicze dla powieści — i w jakiejś mierze dla całej twórczości narracyjnej Buczkowskiego — r o z s z c z e p i e n i e rzeczywistości. „Tu już

---

<sup>31</sup> Tamże, s. 202.

<sup>32</sup> L. Buczkowski *Czarny potok*, Warszawa 1965, s. 308.

nic nie ma” — zauważał Heindl przechodząc przez getto w Szabasowej (w Brodach), wszelako, jak gdyby w sprzeczności z sensem tego zdania, istniało jeszcze t u , istniała czasoprzestrzeń b y t u n i e b y t u , pole orientacji i wędrówki postaci przemieszczającej się w owej czasoprzestrzeni, pole, w którym spełniało się jej „idę”, „słucham”, „rozglądam się”, „szukam”. Ponad tą czasoprzestrzenią aktualnego dziania się akcji powieści występowała jednakże jeszcze inna czasoprzestrzeń, subiektywnie uprzytamniana przez Heindla. Wypełniała ją „to, co było”, a czego „nie ma”. „Nie ma już podwórzy, płotów, ścian. Nic się tu nie porusza”. Okazywało się, iż niebytu nie można przedstawić inaczej niż przez uprzytomnienie bytu, przez wskrzeszenie go w świadomości postaci, narratora, czytelnika. „Biały dom z czerwonymi oknami” przestał istnieć realnie, jako fragment realnej czasoprzestrzeni, nie przestał jednak istnieć jako f a k t ś w i a d o m o ś c i postaci, narratora, autora powieści. Powieściowe „tu” wskazywało na wielorzeczywistość, na rzeczywistość zgłiszcz i na rzeczywistość uprzednią, ukrytą w „popiołach Galicji”.

Pisarstwo kresowe Buczkowskiego usiłowało uchwycić ów niezwykle fenomen istnienia-nieistnienia. Intelktualnie zdawała zeń sprawę teoria „wieczystego wrotu”, trwania w przemijaniu, powrotu do punktu wyjścia. Uzmysławiała ona, iż łatwiej wymazać „popiołem” rzeczywistość materialną — rozwalić „biały dom z czerwonymi oknami” — niż wymazać świadomość, zetrzeć pamięć, zniszczyć zachowane w niej obrazy, ich językowe znaki i zapisy. Jednocześnie obcowanie z przeszłością ujawniało niezwykłą siłę tej świadomości, zachowanych w niej obrazów, treści, znaków. Stawało się jasne, iż nie jest ona czymś w rodzaju pojemnika, z którego można wyrzucić zawartość dotychczasową i zapełnić ponownie tym wszystkim, co składałoby się na treści najświeższe, uformowane tu i teraz jednostki, wywiedzione z otaczającego ją świata. Fakt ocalenia z kataklizmu egzystencjalnie obligował pisarza do zapisu istnienia nie istniejącego, powrotu do początków, punktu wyjścia. Dla Buczkowskiego, jak świadczyły o tym jego wyznania w *Prozie żywej i Żywych dialogach*, było to tyleż sprawą wyboru, decyzji, co wewnętrznego przymusu. Świadomość, psychika, osobowość zostały bowiem uformowane przez przeżyte doświadczenia. Funkcjonowały one jako p r a w z o r y wszystkich innych doświadczeń możliwych. „Nigdy już i nigdzie nie będzie piękniejszego domku — medytował Heindl — piękniej kwitnącego sadu, ani kwiatów na oknie, ani szumiącego pola zaraz za ogrodem”. Refleksja Heindla odzwierciedlała przekonanie samego Buczkowskiego. Odzwierciedlała je nie dosłownie, lecz przenośnie i paradygmatycznie. Doświadczeniu raz przeżytemu, utrwalonemu jako matryca, zastygły kształt, nadawała znamię niepowtarzalności i niewymazalności. Jakże znamienne były tutaj modalizacje uprzytamnianej przez Heindla rzeczywistości „domku”, „sadu”, „kwiatów na

oknie” czy „pola za ogrodem”. Jawiły się bowiem w modalnych ramach „nigdy i nigdzie”, futurum „nie będzie”, estetycznej kwalifikacji: „nic nie będzie piękniejszego niż to właśnie, co było i przestało być”. Jeśli refleksję Heindla z *Czarnego potoku* potraktować jako wykładnik postawy Buczkowskiego, to ujawniała ona również szczególny status nadawany przezeń kresowej rzeczywistości. Naturalnie, ów „domek”, „sad”, „kwiaty na oknie” czy „pola za ogrodem” same w sobie nie były czymś niezwykłym, niepowtarzalnym ze względu na posiadane właściwości. Można powiedzieć, że osadziły się w pamięci w sposób ustereotypizowany, schematyczny, skrótowy. Punkt ciężkości spoczywał jednakże na ich „pięknie”. To dzięki przeżyciu piękna uzyskiwały one status rzeczywistości absolutnej, niepowtarzalnej i nie dającej się wymazać. Dla Buczkowskiego rzeczywistość kresowa stała się rzeczywistością absolutną właśnie w sensie estetycznym. I to zresztą tłumaczyło jej osobliwy status w jego pisarstwie.

Odrzucił on jednak postawę naiwną w tej materii. Naiwność polegałaby tu bowiem na próbach pokazywania Kresów „jak żywych”, na mimetycznym iluzjotwórstwie, na podstawieniu za rzeczywistość — pozorów rzeczywistości. Buczkowski zdecydowanie zakwestionował tego rodzaju postawę pisarską, chociaż w *Czarnym potoku* jeszcze nie do końca wyzwolił się od powieściowych konwencji mimetyczno-iluzjotwórczych. Jak zresztą można było „ożywiać” niebyt, skoro słowo w literaturze mogłoby co najwyżej uchodzić za „cień” bytu źródłowego, rzeczywistości pierwotnej, tej, którą się ogląda, w której się żyje i którą tak zdawkowo przywołuje się na przykład słowami: „pola szumiące zaraz za ogrodem”? I w tym względzie Buczkowski starał się pozostawać konsekwentny. Uznawał, że przeszłość obliguje, że nie ma sensu zrywać z nią więzi, wyzwalać się od niej. Jednak zasadniczym rozpoznaniem pisarza musi być to, iż istnieje ona w bycie jego własnej świadomości, psychiki, języka, kultury, nie istnieje natomiast samoistnie w materii. „Pola szumiące zaraz za ogrodem” egzystują w formie obrazu, znaku pamięci, zbitki słownej, nie zaś w jakiejś materialnej czasoprzestrzeni, w której można by się „znaleźć”. Realność Kresów zamknęła się w realności ludzi, którzy ocalili z kataklizmu. Otóż, jak rozumował Buczkowski, są wokół nas rozmaite „pola szumiące zaraz za ogrodem”, ale przecież to nie są te same pola, te właśnie, które zostały przeżyte w aspekcie ich niepowtarzalnego — niewymiennego — piękna. I jeszcze coś więcej. Kresy w ludziach, którzy ocalili, istnieją zupełnie inaczej, niż istnieli ludzie na Kresach. Inna przecież jest składnia uprzytomnień, świadomości i pamięci, inna zaś składnia realnego życia i materialnej czasoprzestrzeni. Naiwność artystyczna przejawia się właśnie w tym, że świadomość pisarza zapomina o sobie samej, o własnej odrębności i pragnie „udawać rzeczywistość”, pragnie się w

niej uprzedmiotować, ukryć. Z tego rodzi się dążenie, by przedstawić Kresy takimi, „jakimi one naprawdę były”. Ale jakimi one były faktycznie? Jak zapisały się w doświadczeniu Polaka, Żyda, Ukraińca, Niemca czy Rosjanina? Czy były takie same dla mieszkańców getta w Brodach, żandarmów, ukraińskich pomocniczych służb policyjnych, okolicznych chłopów? Czy były tym samym dla zabijanych i dla zabijających? Dla tropiącego i dla uciekiniera? Buczkowski stawiał tego rodzaju pytania i szukał na nie odpowiedzi w swoich utworach, w ich kompozycji, fabule („infabularności”, jak mawiał), toku opowiadania, materii słownej.

Nie było łatwych odpowiedzi, należało wyciągnąć nieprzyjemne wnioski. Jeden z tych wniosków głosił, że eksplozja wojny r o z s a d z i ła zastane formy opisu i prezentacji doświadczeń, zakrzepłe struktury sensu, uznane sposoby szeregowania i hierarchizowania zjawisk.

Orkiestra odegrawszy ostatnią eroikę batalionom robotniczym powlokła się na procesję do kamieniołomów na rozstrzelanie. Instrumenty hilfspolicja wyczyściła sidolem i złożyła w magazynie pustego już obozu. Wychodki zalano wapnem i karbolem.<sup>33</sup>

W porządku narracji powieści wyliczone zdarzenia: „orkiestra powlokła się na rozstrzelanie”, „hifspolicja wyczyściła instrumenty sidolem”, „złożyła je w magazynie” i „wychodki zalano wapnem i karbolem” zostały zestawione na jednej i tej samej płaszczyźnie. Fakty skrajnie odległe, „orkiestra powlokła się na rozstrzelanie” i „wychodki zalano wapnem”, funkcjonują w tej narracji jako równorzędne. Narrator zarejestrował jedynie związki przyczynowe pomiędzy nimi: rozstrzelanie orkiestry wymagało doprowadzenia obozu do porządku i to właśnie zostało zrobione w sposób dokładny i systematyczny. Sama czynność rozstrzelania orkiestry nie wydawała się czymś bardziej wyróżnionym i znaczącym niż porządkowanie obozu. Można powiedzieć, że z punktu widzenia logiki świata przedstawionego w powieści było to w rzeczy samej jedno i to samo. „Rozstrzelanie” było formą porządkowania rzeczywistości, usunięciem panującego w niej nieładu. Nie miało w istocie większego znaczenia to, kto „osobiście” został rozstrzelany, jaką miał biografię, co czuł na chwilę przed egzekucją. „Reflektor narracji” z nieogarnionej mnogości zdarzeń i przeżyć wydobywał czyszczenie instrumentów i porządki w wychodkach. Odtwarzał fakty, nie komentował ich. Jeśli mogłaby tu być mowa o jakimś komentarzu, ocenie, ekspresji, to zawierały się one w e l i p s i e, w rejestrującym zestawieniu „rozstrzelania” i pedantycznej troski o instrumenty. Jednak ów komentarz, ocena, ekspresja mogły zaistnieć jedynie dzięki

---

<sup>33</sup> L. Buczkowski *Dorycki krużganek*, Warszawa 1969, s. 15.

decyzji czytelnika. W tym względzie pisarz starał się go nie zastępować i nie wyręczać, nie podejmować za niego decyzji.

Do takich właśnie wniosków doszedł Buczkowski w swoich pisarskich przemyśleniach dotyczących rzeczywistości kresowej. Doświadczenie kataklizmu kresowego spowodowało, że rozum transcendentálny stał się niewiarygodny i niemożliwy. Niemożliwe stało się przywołanie jakichś kategorii ujmujących świat przedstawiony w sensowną całość, jednoczących we wspólnej strukturze „myślenia, przeżywania i reagowania” umysły hilfspolicii, umysł rozstrzelanej orkiestry, umysł narratora i umysł czytelnika. Jakież to wspólne racje mogły połączyć „wykonywanie rozstrzeliwania” i „bycie rozstrzeliwanym”, zrelacjonowanie zdarzenia i skomentowanie go? Jakaż forma autentyczna — poza formą naiwną, moralizującą i deklaratywną — mogła ustalić „sensowne związki” pomiędzy zrelacjonowanymi faktami i sprowadzić je do interpretującego wspólnego mianownika? Doświadczenia kresowe nakłaniały pisarza do istotnej redukcji prerogatyw narratora i narracji w powieści. Niemożliwe — nie do utrzymania — stało się dlań stanowisko instancji u s p ó j n i a j ą c e j świat przedstawiony i tok opowiadania o nim, instancji przekształcającej wielość doświadczeń i przeżyć w znaczącą, wewnętrznie powiązaną całość. Niemożliwe stało się ujęcie człowieka jako przejrzystej, dającej się opanować intelektualnie całości, a w konsekwencji — ujęcie go jako „postaci”, „bohatera powieściowego”. I jeszcze coś więcej. Używane w „mieszczańskiej” powieści kategorie interpretujące zdarzenia, postęпки, związki międzyludzkie, losy postaci itd. okazały się bezprzedmiotowe. Odwoływały się one przecież zawsze do jakichś wzorców i znaczeń (wartości) u p r z e d n i c h, ukształtowanych w świecie już zastanym i gotowym, podczas gdy tutaj chodziło o świat w zgliszczach, o zgliszczka, których nie można było niczym racjonalnym wytłumaczyć i usprawiedliwić. Każda próba wyjaśniania kataklizmu, tak to odczuwał Buczkowski, byłaby niedorzeczna, gdyż ustanawiałaby sprzeczność — zgrzyt, dysonans — pomiędzy sobą samą a swoim przedmiotem. Dlatego Buczkowski utożsamiał powieść z faktami. „Powieść jako fakt — stwierdzał. Żadnego wyrazu uczuciowego. Fakty. Ale w tym może być coś absolutnie tragicznego”.<sup>34</sup> I jego powieści osiągały ten efekt.

Powieści Buczkowskiego silnie zakotwiczały się w rzeczywistości pozapowieściowej i właściwie poza nią są całkowicie nieczytelne, chociaż często ujmowane jest to inaczej. Istotna była tutaj rzeczywistość Kresów, istotna była rzeczywistość egzystencjalna „człowieka Kresów”, tj. człowieka ukształtowanego przez ich niepowtarzalną chronotopię, kulturę, relacje międzyludzkie, ich byt i niebyt. Dlatego powieściowe obrazy Kresów pozostały u

---

<sup>34</sup> L. Buczkowski *Żywe dialogi*, op. cit., s. 25.

Buczковского obrazami d i a l e k t y c z n y m i, łączącymi zarazem tezę i antytezę, istnienie i unicestwianie. Rozbicie całości sensu w jego utworach na ich drobiny nie jest argumentem na rzecz braku sensu. Idzie natomiast o coś zupełnie innego. Powieści Buczковского — *Czarny potok*, *Dorycki kruźganek*, *Młody poeta w zamku*, *Pierwsza świetność* i inne — przedstawiały brak sensu w świecie, który był przedmiotem opowieści. Przedstawiały swoją f o r m ę przez sposób ujęcia świata i opowiadania o nim, nie zaś w sposób rezonerski, deklaracyjny. *Das Gesagte* — świat opowiadany — był (i pozostaje) racją opowiadającego, który zwracał się ku temu pierwszemu, pragnął weń „trafić”, osadzić się w nim. Zwracając się jednak ku „punktowi wyjścia”, ku doświadczeniom źródłowym, pisarz musiał nieustannie oczyszczać przedpole, usuwać zatory utrudniające, jak nazywał, „ogład eidetyczny”. Pragnął obcować z tą rzeczywistością źródłową w sposób „namacalny”. Oznaczało to, że nie mógł wychodzić od form zastanych powieści, gdyż przeczyłoby to zasadom dokumentu i poszukiwania prawdy. „Drogi i nocy nie było końca” — takie zdanie otwierało *Czarny potok*. Mówiło ono nie tylko o sytuacji postaci uczestniczących w powieściowych zdarzeniach, tropionych, uciekających, poszukujących schronienia. Można w nim widzieć również zdanie metanarracyjne. I wtedy „noc” oznaczałaby czeluście świadomości, która utraciła transcendentalne *ego cogito*, zaś „droga” — poszukiwanie, które uświadamia sobie „brak końca”.

Wbrew wrażeniu chaosu i przypadkowości, Buczkowski posługiwał się w powieściach kresowych przemyślaną i sprecyzowaną koncepcją narracji. Wynikała ona zresztą z jego ogólnego poglądu na świat, z właściwej mu „filozofii”, którą on sam wywodził z „żydowskiego folkloru”<sup>35</sup>. „Nic bezpośredniego i bezpośrednio nie jest mi dane” — przyjmował pisarz. „Wszystko sprowadza się do zrekonstruowania zdarzenia”.<sup>36</sup> Odrzucenie rzeczywistości i znaczeń „bezpośrednio danych” miało doniosłe konsekwencje. Oznaczało bowiem w pierwszym rzędzie położenie akcentu na pierwiastkach pisarskiej kreacji i konstrukcji, na czynnościach komponowania narracji i świata przedstawionego, nie zaś na jego o d t w a r z a n i u. Celem pisarza było tedy stworzenie własnego świata, nie zaś odtwarzanie już zastanego, uprzedniego wobec momentu „zrekonstruowania”. Jednak samo pojęcie „zrekonstruowania” powinno być rozumiane właściwie. Buczkowskiemu nie szło z pewnością o utożsamienie twórczości z czystym fantazjowaniem. Cała jego twórczość powieściowa świadczyła w istocie o czymś przeciwnym: powoływanie się przez niego na

---

<sup>35</sup> *Proza żywa*, op. cit., s. 239.

<sup>36</sup> *Dorycki kruźganek*, op. cit., s. 98.



faktografię, dokument, weryzm, autentyzm miało odpowiedniki w utworach, gdzie występowała nie tylko rzeczywista chronotopia kresowa, ale także realne, niekiedy nawet historyczne postacie, takie jak Feliks West z Brodów w *Doryckim krużganku*. Jeszcze wyraźniej przejawiało się to w obu „wojenno-batalistycznych” powieściach Buczkowskiego, mianowicie w *Oficerze na niesporach* oraz w *Kamieniu w pieluszkach*, które zaludniały rozmaite postacie historyczne. W rzeczywistości Buczkowskiemu w tym odrzuceniu „bezpośredniości” chodziło o podkreślenie a k t y w n e g o, nie zaś biernego stosunku pisarza do sensu. Wychodził bowiem z przekonania, iż „nie ma jednej prawdy”, iż „wszystko jest chaotyczne, bezkształtne, wszystkiemu trzeba nadać odpowiednią formę i sens”<sup>37</sup>. W powieści zadaniom tego rodzaju miała podołać przede wszystkim narracja, ustanawiająca relację między rzeczywistością i jej przeżyciem. I ta właśnie relacja określała sens. Rzeczywistość stanowiła „znak sensu”, który należało „wyjaśnić”. Narracje Buczkowskiego były więc w tym względzie e k s p l i k a c j a m i opowiedzianych w nim zdarzeń.

Negacja bezpośredniości określała również koncepcję narracji i postawę narratora. Wykluczała możliwość utożsamienia narratora z autorem, który — ten ostatni — mógł zaistnieć jedynie jako „medium”. W języku Buczkowskiego oznaczało to m.in. zakaz bycia „prostodusznym opowiadaczem”<sup>38</sup>. „Nie wolno ujawniać się” — głosił Buczkowski. „Istnieć, ale nie jawnie. I nigdy na płaszczyźnie A”<sup>39</sup>. Co to znaczyło praktycznie i jakie miało następstwa dla twórczości kresowej, dla obrazu Kresów w jego utworach? Pierwszą — i chyba najważniejszą — konsekwencją tej koncepcji narratora i narracji był „przytoczeniowy” charakter utworów Buczkowskiego, ich specyficznie rozumiany dokumentaryzm. Autor bowiem, którego obowiązywał zakaz „bezpośredniości” oraz „występowania jawnego” mógł ujawniać się poprzez „cudzą rzeczywistość”, a więc poprzez fikcyjnych narratorów (Heindl w *Czarnym potoku*), poprzez postacie przedstawione, poprzez ich opowiadania i dialogi. Kilkakrotnie zauważono już, jak ogromną rolę w powieściach Buczkowskiego odgrywały cudza mowa, różnego rodzaju przytoczenia, krypto-cytaty i quasi-cytaty. I w *Czarnym potoku*, i *Doryckim krużganku* podstawowym tworzywem kompozycyjnym kształtującym oba te utwory były dialogi i rozmowy postaci. Miały one niejednokrotnie motywację fabularną, która sankcjonowała ich obecność, usprawiedliwiała ich obfitość. Do takich typowych motywacji fabularnych należały u Buczkowskiego m.in.: sytuacja śledztwa, dochodzenia, poszukiwania czegoś, rozwiązywania zagadki, ustalania tożsamości danej postaci,

---

<sup>37</sup> *Żywe dialogi*, op. cit., s. 100.

<sup>38</sup> *Proza żywa*, op. cit., s. 36.

<sup>39</sup> Tamże, s. 36, 45.

poszczególnych wersji takiego czy innego zdarzenia. Z reguły jednak sytuacje fabularne stanowiły pretekst do zaistnienia owej słownej „sfery pośredniej”, w której narrator równocześnie uobecniał się i ukrywał. „Dokumentem były tu przytoczone słowa i wypowiedzi, narrator zaś występował jako ich „archiwista”, „zestawiacz”, „prezenter”. Formuła pisarza — dokumentalisty ludzkich losów — znajdowała tu swoje zastosowanie i potwierdzenie.

Należałoby w pełni uzmysłowić sobie również następstwa łączenia przez Buczkowskiego postulatów dokumentaryzmu z rekonstrukcją. „Wszystko — powtórzmy jego uwagę — sprowadza się do rekonstrukcji zdarzenia”. Dla narracji oznaczało to przede wszystkim rozróżnienie i przeciwstawienie sobie porządku zdarzenia i porządku jego rekonstruowania. Otóż ten pierwszy charakteryzował się z natury rzeczy następczością, linearnością, obecnością związków przyczynowo-skutkowych. Przyjęcie w fabule i narracji za wytyczną porządku zdarzeń wykluczało w zasadzie *r u c h w s t e c z*, rozmaite „powroty do punktu wyjścia”, co przecież stanowiło rdzeń i usprawiedliwienie twórczości kresowej Buczkowskiego. Powroty do punktu wyjścia były możliwe jedynie w porządku rekonstrukcji, w refleksyjnym ruchu „zbliżania się do źródła” (choć nigdy w formie bezpośredniej partycypacji w rzeczywistości, która została przecież faktycznie unicestwiona i mogła dla narratora i czytelnika zaistnieć znowu poprzez świadectwa, nie zaś „twarzą w twarz”). Najistotniejsze dla narracji Buczkowskiego było jednak przeświadczenie, że dla porządku rekonstrukcji następstwo oraz związki przyczynowo-skutkowe mają znaczenie jedynie *p o d r z ę d n e*. Rekonstrukcja umożliwiała *j e d n o c z e s n e* zaistnienie zdarzeń pochodzących z różnych płaszczyzn czasowych, niwelowała różnice „przed” i „po”, „z powodu” i „w rezultacie”. Co więcej, rekonstrukcja umożliwiała penetracje *g ł ę b i n o w e*, przedstawianie „zdarzeń w zdarzeniach”, podczas gdy porządek linearny narracji i fabuły uprzywilejowywał w istocie przyległość i wzajemne wynikanie zdarzeń oraz relacji o nich. W kresowych powieściach Buczkowskiego to wynikanie straciło rację bytu, ponieważ w świecie absurdalnym — a taki świat przedstawiały *Czarny potok* i *Dorycki krążganek* — przybierało ono charakter absurdalny, a więc sprzeczny z jego potocznym rozumieniem. W świecie tym coś stawało się możliwe właśnie dlatego, że było niemożliwe i na odwrót. „*Sartor Resartus* — zauważał Buczkowski — pisany w 1831 roku opisuje świat absurdalny, bez sensu i związku. Taki świat rodził się wtedy i taki jest dzisiaj, tylko absurdalizm nasilił się”.<sup>40</sup> Narracyjne rekonstrukcje pisarza umożliwiały ukazywanie absurdalności już na poziomie

---

<sup>40</sup> Tamże, s. 193.

montażu zdarzeń, w toku ich „nieumotywowanych” (według logiki konwencjonalnej, Arystotelesowskiej) zestawień i połączeń.

Zasada rekonstrukcji zakładała docieranie do zdarzeń — w ich czystej fabularności — poprzez ś w i a d e c t w a o tych zdarzeniach. Jednak ta czysta fabularność była dla Buczkowskiego pewnego rodzaju niewiadomą, zagadką, która posiadała wiele wersji i wiele rozwiązań. Istotne było to, że poszczególne w e r s j e zdarzenia same w sobie również były (czy też stawały się) z d a r z e n i a m i, co powodowało charakterystyczne dla prozy Buczkowskiego rozszczepienie zdarzeniowości na wiele aspektów i wersji, na wiele zdarzeń ubocznych. W rzeczywistości pisarstwo to samą swoją materią kwestionowało hierarchizowanie zdarzeń na „główne” i „uboczne”, „ważne” i „podrzędne” itp. „Nie po nitce do kłębka — zauważał pisarz — ale po wielu nitkach i do kilku kłębków...” Wyjaśniał, iż „wiedza o wydarzeniu jest wypadkową setnych przeinaczeń i zmyłek, a prawda zawiera się między widelkami prawdy obiektywnej i prawdy potocznej”.<sup>41</sup> W powieściach Buczkowskiego akcent padał zdecydowanie na „wiedzę o wydarzeniu”, nie zaś na wydarzenie sprowadzone do postaci jednoznacznej, zdepersonalizowanej, anonimowej. Postawienie akcentu na proces poznawania i ustalania zdarzeniowości — relacjonowania poszczególnych wersji „tego, co się rzeczywiście wydarzyło” — umożliwiała utrwalenie prymatu narracji nad fabułą w twórczości Buczkowskiego. Pisarz poszukiwał w tej dziedzinie — właśnie w toku narracji docierających do sedna rzeczy — „form elementarnych” i „czystych struktur”. Świadczyło to o tym, że zasadę rekonstrukcji pojmował on przede wszystkim a n a l i t y c z n i e, jako proces rozbioru zdarzenia, proces rozumienia, d o c i e k a n i a j e g o s e n s u. Inna sprawa, że powieści autora *Urody na czasie* i *Kąpieli w Lucca* unikały wszelkiej konkluzji, wszelkiej syntezy. Można by nawet powiedzieć, że racją ich napisania było właśnie uniemożliwienie tego rodzaju operacji.

W powieściach kresowych Buczkowskiego człowiek mówiący zyskiwał w świecie zdarzeń zdecydowaną przewagę nad działającym. Dokonało się przesunięcie zdarzeniowości na s a m a k t m ó w i e n i a, akt opowiadania lub rozmowy. Nie było jednak tak, że proces ten nastąpił od razu i samoczynnie. Wydaje się, że przełomowym ogniwem był w tej materii *Dorycki kruzganek*. To w tym utworze ukształtowała się charakterystyczna dla Buczkowskiego technika narracji szkatułkowych (choć jej elementy występowały już w *Czarnym potoku*). Oto jeden z epizodów *Doryckiego Kruzganku*.

---

<sup>41</sup> Tamże, s. 37.

— Szerucki, ty wypocznij, siadaj tu, zgonieś nogi na darmo — powiada Leit. — Wyruszymy o świcie. Pan Cukier właśnie opowiada, co zeznawał Chajes. To ci się przyda, a dlaczego, wytłumaczę ci, jak już będziemy w drodze.<sup>42</sup>

Wszelako następujące po przytoczonej wypowiedzi Leita opowiadanie trudno było nazwać „opowiadaniem”. Zawierało ono bowiem przytoczoną w mowie niezależnej (*oratio recta*) rozmowę majora Osnabricka z Chajesem, rozmowę mającą charakter nieformalnego przesłuchania. Zawierało pośrednią charakterystykę Osnabricka i refleksje samego Chajesa. Reflektor narracji autorskiej Buczkowskiego wyraźnie przesunął się na *s e n s z d a r z e n i o w o ś c i*, sens życia, sens opowiadania, które przecież w danej sytuacji nie wyczerpywało się w „mówieniu o czymś”, lecz samo tworzyło zdarzeniowość autonomiczną. „— Moi panowie, eh, Ika Huzar posiada krew Heniga?” — pytał major Osnabrick przesłuchiwaną postać z *Doryckiego krużganka*. I oto następowała odpowiedź Chajesa, którą — formalnie — Cukier referował Leitowi i Szeruckiemu.

Tak sądziło się powszechnie. Diabeł nie jest sierotą. Na drodze życia, panie majorze — mówił Chajes — często spotykamy zdarzenia, które nie leżąc na ubitej drodze zawierają coś niezwykłego, coś tajemniczego i nie mają nic wspólnego z trywialnością.<sup>43</sup>

I jeszcze zakończenie przywoływanego tutaj fragmentu.

— Idiota! — ryczał major. Skuliłem się, ogarnął mnie upiorny lęk. Szukałem przez całe życie, drogi Leit, tego spiżowego demona, który pragnie, byśmy byli do niego podobni w chwili nieszczęścia, który pragnie, byśmy byli do niego podobni ... Naśladowanie — to jest źródło poznania, ono jest kluczem do wszystkich tajemnic człowieka. Zaczął naśladować komendanta hilfspolicji, tego człowieka w chłopskich butach. Odpiął zegarek i położył go na stole. Nie zakrywaj twarzy, po co ci twoja beczelna twarz. To nie jest ludzkiemu doświadczeniu znane.<sup>44</sup>

Już powierzchowna obserwacja przytoczonych fragmentów pokazuje wszechobecną orientację postaci mówiących do rozmówcy, interlokutora, na „ty”. „Szerucki, ty wypocznij” — tak zwracał się Leit do kolegi (co zresztą miało umotywować opowiadanie Cukiera o przesłuchiwaniu Chajesa przez majora Osnabricka). Z kolei sam major — powątpiewając, czy Ika Huzar posiadała niemiecką krew Heniga — swoją wypowiedź do przesłuchiwanego

---

<sup>42</sup> *Dorycki krużganek*, op. cit., s. 169-170.

<sup>43</sup> Tamże, s. 172.

<sup>44</sup> *Dorycki krużganek*, op. cit., s. 173.

adresował per „Moi panowie”, narracyjny odpowiednik niemieckiego „Meine Herren”. „Na drodze życia, panie majorze” — tak właśnie Chajes udzielał odpowiedzi przesłuchującemu go oficerowi. „Idiota” — replikował major na niefortunne wyjaśnienia Chajesa. Natan Cukier, który relacjonował rozmowę Osnabricka z Chajesem słuchającym jego opowieści Leitowi i Szeruckiemu, widomie wcielał się w bohatera swej opowieści wtedy, kiedy na wyzwisko „idiota” skierowane do Chajesa oznajmiał:

Skuliłem się, ogarnął mnie upiorny lęk. Szukałem przez całe życie, drogi Leit, tego spiżowego demona ...<sup>45</sup>

Zreferowany tutaj fragment *Doryckiego krużganku* zamykały, jak należałoby domniemywać, słowa Osnabricka skierowane do Chajesa (mówiący i adresat nie zostali wymienieni z nazwiska): „Nie zakrywaj twarzy, po co ci twoja bezczelna twarz”. I jeszcze na koniec krótki ustęp, który następował bezpośrednio po słowach narratora.

Szerucki zaśmiał się i Cukier umilkł. To, co opowiedział, zmieniło kształt i nagle legło jak martwe; potem znówu ślizgało się niby pasma jakieś obrzydliwe; legły w oglupieniu w tej ciemnej izbie, w której straszyla kiedyś głupia Parańska. Ale z mgły wynurza się dom.<sup>46</sup>

Narracja *Doryckiego krużganka* r a d y k a l i z o w a ł a poetykę fabularną *Czarnego potoku*. Radykalizowała ją poprzez dalsze rozbijanie i fragmentaryzowanie fabularności. O *Czarnym potoku* można było jeszcze powiedzieć, iż posiadał konstrukcję epizodyczną i że o jedności tego utworu decydowała jednolita chronotopia, występowanie jednego i tego samego bohatera zbiorowego: mieszkańców Szabasowej (Brodów) — i miejscowości okolicznych, takich jak Huciska, Pasieki, Zawodzie, Bołdurki, Smulmo, Lipki, Helenka itd. O jedności utworu stanowił również narrator Heindl, aczkolwiek i jego tożsamość narracyjna uległa zatarciu, i jego obecność wydawała się miejscami problematyczna, słabo wyczuwalna. Jeśli poszczególne opowieści *Czarnego potoku* tworzyły niejako samodzielne części składowe — przykładem mogłyby być te fragmenty utworu, w których występowała ważna dla ideowej wymowy powieści Buczkowskiego postać księdza Bańczyckiego — to tworzyły je nie tylko w sensie odrębnych całości tekstowych, ale w sensie całości narracyjnych i fabularnych. Można było wyłączyć je z powieści jako mniej czy bardziej osobne nowele i opowiadania, które posiadały własną pointę fabularną: w przywołanym przykładzie była nią tragiczna,

---

<sup>45</sup> Tamże, s. 173.

<sup>46</sup> Tamże.

absurdalna śmierć Bańczyckiego za udzielanie schronienia Żydom. *Czarny potok* był utworem o wyraźnej przedmiotowości tematycznej, o wyraźnej przedmiotowości epickiej. Inaczej *Dorycki krążganek*. W powieści tej, jak wskazywałyby chociaż powyższe przykłady, dokonywało się znaczące dla całej późniejszej twórczości Buczkowskiego przesunięcie środka ciężkości z przedmiotu opowiadania na sam akt opowiadania oraz jego interpersonalne i sytuacyjne akcesoria. Ośrodkiem zainteresowania autora stało się zdarzenie między ludzkimi, nie zaś zdarzenia przedmiotowe. Reakcje postaci zdawała się kształtować nie tyle rzeczywistość opowiedziana, ile rzeczywistość opowiadania.

Szerucki zaśmiał się i Cukier umilkł. To, co opowiedział, zmieniło kształt i nagle legło jak martwe.

Buczkowski kierował swoją uwagę na to, co akt opowiadania wywołuje, jakie kształtuje zachowanie postaci (śmiech, milczenie, gniew, ciekawość, podejrzliwość itd.). Drugie przesunięcie dotyczyło swoistej substancjalizacji aktu opowiadania powiązanego nierozdzielnie z tym, co opowiedziane (*das Gesagte*). Opowiadanie i to, co opowiedziane, uzyskują w *Doryckim krążganek* swoistą podmiotowość, cechy animalne, zdolność działania, zdolność „życia” i „stania się martwym”. I właściwie to one stają się faktycznym „bohaterem” narracji, która tym samym jakby osłabia swoje więzi z przedmiotowym, chronotopycznym podłożem i zarazem zamienia się w samoistny obiekt. Narracja staje się obiektem narracji: rzeczywistość kresowa materializuje się dla Buczkowskiego w kresowych opowieściach, zasłyszanych i zapamiętanych słowach, zdaniach, powiedzeniach, urywkach wypowiedzi, które jakby oderwały się od swoich pierwotnych kontekstów i konsytuacji, od przyczynowo-skutkowych uwarunkowań, ograniczeń i w tym właśnie charakterze — jako „narracje swobodne” — podlegają pisarskiej rekonstrukcji, rozkładowi na „elementy”, ustrukturuwaniu w powieściowe sekwencje. Dzięki rekonstrukcji — łączeniu ich w sekwencje i luźnemu montażowi tych sekwencji — Buczkowski uwalniał owe narracje zasłyszane i zapamiętane od „trywialności”, przypadkowości i „zgminnienia”. Płaszczyzna metanarracji stwarzała możliwości dokonywania na nich różnego rodzaju eksperymentów: wprowadzania ich w konteksty hipotetyczne (takim hipotetycznym kontekstem była w rzeczywistości „przytoczona” przez Cukra rozmowa Osnabricka z Chajesem), niemożliwe lub nieprawdopodobne. Metanarracja, po trzecie, pozwalała łączyć jednostkowe zdarzenia i przypadki z dyskursem o zabarwieniu moralistyczno-filozoficznym. Taki właśnie charakter miała przytoczona uprzednio uwaga

Chajesa o występowaniu w życiu zdarzeń, które „nie leżą na ubitej drodze” i które „zawierają coś niezwykłego”. Podobnie można by potraktować opinię Cukra o tym, że „naśladowanie jest kluczem do wszystkich tajemnic człowieka”. W *Doryckim krążganku* Buczkowski w rzeczy samej zmienił fundamentalne, inspirujące jego twórczość powieściową pytania dotyczące Kresów. Otóż pytanie: „Co się stało na Kresach?” i „Co się stało z Kresami?” zastąpił on pytaniem innego typu, mianowicie: „Co to znaczy to wszystko, co się stało na Kresach?”, „Jaki sens dla wiedzy o człowieku i dla ludzkiej egzystencji ma to, co się stało z Kresami?”. Wraz z tymi pytaniami twórczość kresowa pisarza zaczęła zwracać się ku paraboli, ku medytacji poetycko-filozoficznej.

Należy jednak zauważyć, że ta zmiana pytań była czymś znacznie więcej niż zabiegiem technicznym. Oznaczała ona w rzeczywistości reorientację aksjologiczną pisarza (choć trudno powiedzieć, czy Buczkowski był w pełni świadomy tego faktu). Otóż jeśli formułuje się pytanie w trybie: „Co to znaczy to wszystko?” oraz „Jaki to ma sens dla człowieka?”, to siłą rzeczy wprowadza się antropocentryczny punkt widzenia — ten punkt widzenia, który według pisarza zachwiał się, załamał, stracił oparcie w rzeczywistości. Podobne skutki miało przesunięcie akcentów w powieściowej twórczości Buczkowskiego z „rzeczowości” i „dokumentaryzmu” na zgłębianie „sensu” przedstawianej rzeczywistości kresowej. Kresy, ojczyzna Iokalna pisarza, stają się w jego utworach prototypem świata, modelem ojczyzny uniwersalnej. Nowej treści zaczęły nabierać również te przemiany, które można określić jako przestawienie się z „opowiadania o czymś” na „opowiadanie komuś”. Wyznając, że pisarz jest dokumentalistą ludzkich losów, Buczkowski musiał — tak, właśnie musiał! — odnieść się do tego, czym jest w swej literackiej i filozoficznej głębi ów „ludzki los”: pomyślany jednak nie jako uogólniony i zuniwersalizowany los własny, lecz jako los cudzy. I tak to — nieprzypadkowo — Buczkowski sformułował: „prawdziwy pisarz to ten, którego obchodzi cudzy, ludzki, człowieczy los”<sup>47</sup>. Pisarz powracał więc do antropocentryzmu, który wcześniej zakwestionował (tak naprawdę to zakwestionowały go wojna i okupacja), jednak powracał doń w formule zmiennoj. „Człowiek — stwierdzał — jako preparat nie ma nic do powiedzenia od siebie, ale mówi różne rzeczy poprzez siebie.”<sup>48</sup> Przecistawiając mówienie „od siebie” „mówieniu poprzez siebie”, Buczkowski zastępował strategię monologu, wyznania, erupcji własnego ja — strategią partnera. Mówienie poprzez siebie znaczyło bowiem w tym wypadku mówienie w relacji do innego — cudzego — zachowania. I na tym

<sup>47</sup> *Proza żywa*, op. cit., s. 202.

<sup>48</sup> *Żywe dialogi*, op. cit. s. 167.

też oparł on poetykę swoich powieści. Zasada mediumiczności autora uzyskiwała tutaj dodatkową interpretację. Bycie medium — to znaczyło wypowiadanie się za pośrednictwem cudzych głosów, w złożonych relacjach z nimi, we wzajemnym oddziaływaniu na siebie. „Najlepiej wypowiadamy się poprzez innych”<sup>49</sup> — tak Buczkowski podsumowywał tę zasadę mediumiczności. Miała ona w jego intencji przeciwdziałać niebezpieczeństwu subiektywizmu, naturalistyczno-psychologizującemu „grzebaniu się w bebechach”, pozwalała uniknąć pułapki reifikacji świata przedstawionego, postrzegania go w aspekcie czysto instrumentalnym i rzeczowym. „Nie wolno gubić się ani w naszym «ja» — przestrzegał Buczkowski — ani w rzeczach”. „Trzeba — postulował — stanąć na uboczu i ze zrozumieniem obserwować wszystko”.<sup>50</sup> Te dwie wypowiedzi rozwiewają niejasności, które zawierała formuła „najlepiej wypowiadamy się przez innych”. Nie chodziło tutaj w żadnym razie o naginanie wypowiedzi i zachowań owych „innych” — świata postaci powieściowych — do własnych potrzeb. Nie chodziło o powieść, która odtwarzałaby teatr marionetek. Pisarz obierał dla siebie rolę „rozumiejącego obserwatora”, z e s t a w i a c z a głosów. Ta koncepcja pisarska osadzała się w rzeczywistości w nowej, przemyślanej koncepcji światopoglądowej.

Buczkowski, Odyseusz Kresów, znalazł swoją Itakę. Itaką tą stał się d i a l o g i z m. Cała jego twórczość powstała w latach osiemdziesiątych skupiła się na interpretacji zagadnień dialogu, na dociekaniu istoty współczesnego dialogizmu. Temu zagadnieniu podporządkowana była książka *Wszystko jest dialogiem* (1984), myśl o dialogu uobecniała się na kartach *Prozy żywej* (1986), która przyjęła kształt rozmowy z Trziszką, sprawy dialogizmu dominowały bez reszty w *Żywych dialogach* (1989).

Na początku 1971 roku — wyznawał pisarz — przyszedł do mnie na rozmowę Zbigniew Taranienko i spowodował moje pytanie-odpowiedź: Co nie jest dialogiem? Wszystko jest dialogiem. Zawsze starałem się być człowiekiem słowa dialogowego. Dbałem, żeby prawdziwa rozmowa była dialogiem, kiedy było to niemożliwością — milczałem.

Do odkrycia wszechobecności dialogu — dodawał Buczkowski — doszedłem poprzez Carlyle’a. Na jego książkę *Sartor Resartus* natrafiłem podczas okupacji podczas przymusowego zamknięcia na całe tygodnie i miesiące. Nie z jego książką wtedy rozmawiałem, a z nim samym. W jego pisaniu ani śladu estetyzacji, jest natomiast to, co w pisaniu najważniejsze — absolutnie zdialogizowanie materii słowa, a także odniesienie się

---

<sup>49</sup> Tamże, s. 3.

<sup>50</sup> Tamże, s. 100.



do tego wszystkiego, co człowieka otacza, maceruje, dławi. On umiał odnieść się do swego czasu. Mam go za ojca chrzestnego mojego pisarstwa.<sup>51</sup>

Ta formuła — „absolutne zdialogizowanie materii słowa” — wiernie odzwierciedlała właściwości powieści kresowych Buczkowskiego. Odzwierciedlała ona tyleż kierunek poszukiwań, których celem było „powieściotwórstwo”, co znalezienie dlań trafnej charakterystyki intelektualnej, nadrzędnego stanowiska, które wyjaśniałoby i nazywałoby je. Rzeczywiście, może naprawdę było tak, że Buczkowski w czasie okupacji zachwycał się Carlyle’em, że „rozmawiał z nim”. Dla badacza literatury oraz tkwiącej u jej podstaw idei ważne było jednak to, że Buczkowski stosunkowo późno — w latach siedemdziesiątych, jak sam podawał, a faktycznie w latach osiemdziesiątych, jak o tym świadczyły publikacje — zwrócił się ku dialogizmowi jako adekwatnemu dla siebie i swojej twórczości „wyznaniu wiary”. Fakt ten był nie bez znaczenia. To właśnie w owych dekadach — w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych — wzbierała fala dialogizmu w polskim życiu intelektualnym, fala zainteresowania pismami Bachtina i Bubera, twórczością Dostojewskiego i innych myślicieli i pisarzy dialogistycznych. Buczkowski odnalazł siebie w tym właśnie nurcie. I z tej perspektywy dokonywał interpretacji i posumowania swojego twórczego życia, swojej biografii intelektualnej oraz pisarstwa. Nie ulega żadnej wątpliwości, że nie było to czymś przypadkowym, aktem konformizmu wobec epoki, która hasło dialogu wyniosła wtedy na swoje sztandary. Najważniejszym argumentem na rzecz takiego poglądu zdaje się być to, iż dialogizm Buczkowskiego nie był „powtórką z epoki”, że był zjawiskiem oryginalnym w swoich źródłach, przesłankach i w swojej formie. Nie stanowił jakiejś kalki z Bachtina czy Bubera. Buczkowski był dialogistą (jako praktyk), dialogikiem (jako myśliciel) osobliwym, swoistym, niepowtarzalnym. Zasługuje na własne, odrębne miejsce w dziejowej paradzie przedstawicieli dialogizmu, choć — wbrew użytej tutaj metaforze — jego dialogizm nie był bynajmniej dialogizmem „paradnym” w jakimkolwiek ze znaczeń wiązanych z tym określeniem.

Dialogizm Buczkowskiego był autentycznie dialogizmem kresowym. Oznaczało to, że wyrastał z kresowego podłoża, że stanowił uogólnienie kresowych doświadczeń, że powstawał jako odpowiedź na pytanie: „Co znaczą Kresy dla człowieka i ludzkości?”, „Co znaczą ich bujność i zagłada?”, „Jaki jest ideowy testament Kresów, ich przesłanie skierowane do dziejów?” Buczkowski nie był filozofem akademickim, stronił od polityki, nienawidził wszelkiego doktrynerstwa. Nie tworzył, jak Miłosz, politycznej i

---

<sup>51</sup> *Wszystko jest dialogiem* 1984, s. 5-6.

publicystycznej historiozofii Kresów, historiozofii na użytek estetów, szlifierzy słów i obrazów gustownych, bywalców kurii i kancelarii dyplomatycznych. Jego pytania miały, na dobrą sprawę, wymiar osobisty, udzielane zaś odpowiedzi nie były czymś obowiązującym. Buczkowski zawsze opowiadał się za „spojrzeniem z ukosa”, myśleniem i mówieniem n i e o f i c j a l n y m, zaznaczał swój antyklerykalizm i postawę proplebejską. „W młodości — pisał o sobie — należałem do łazęgów”.<sup>52</sup> „Jestem, wyznawał, z natury lewicowy, z ducha i temperamentu antyklerykalny, wolny”.<sup>53</sup> „Jestem obserwatorem, nie teoretykiem”.<sup>54</sup> Uznawał siebie za typowo kresowego „mieszkańca”, istotę plemiennie „wielokrwistą” — za kompozycję ormiańsko-węgiersko-żydowsko-polską — i to właśnie określało skalę jego wrażliwości, otwartość na sygnały pochodzące ze światów innych niż własny, niezwykłą chłonność, gotowość asymilowania niuansów i podtekstów zazwyczaj pomijanych jako nieistotne czy mało znaczące. Dialogizm dla Buczkowskiego — to była zatem kwestia s p o s o b u ż y c i a, nie zaś kwestia takiej czy innej doktryny. Na ów sposób życia składała się kresowa a k c e p t a c j a i n n o ś c i: nie jako czegoś „na zewnątrz”, na zasadzie łaskawego przyzwolenia dla tego, co „nie moje”, z wyrachowania, iż „może mi być to kiedyś użyteczne”, lecz akceptacja inności w sobie samym, jako pierwiastka człowieczeństwa, jako czynnika samorozwoju. Buczkowski postawę tę przenosił również na karty powieści. Definiując siebie jako „antyklerykała” i „lewicowca”, w *Wertepach* i przede wszystkim w *Czarnym potoku* kreślił na przykład portrety duchownych, którym trudno byłoby zarzucić jakąkolwiek jednostronność.

Dialogizm Buczkowskiego wyrażał się w dążeniu do uchwycenia i zasymilowania przeciwieństw, wydobycia w ten sposób „paradoksalności” istnienia, która stanowiła o jego dynamizmie, która istnienie to ujmowała jako ruch, stawanie się, przemianę. Dystans, postawa „obserwatora z ubocza” określały również jego stosunek do siebie samego. Zdawał sobie sprawę z tego, iż „rozdwojenie” określa kondycję człowieka i jego świadomości, że to ono właśnie umożliwia żywy kontakt z sobą samym i z otoczeniem, albowiem wyklucza zastygnięcie w bezruchu, poddanie się inercji stanowiska ustalonego rzekomo „raz na zawsze”. Podobnie jak doktryny, Buczkowski jak ognia unikał wszelkich przypisań instytucjonalnych, obręczy zbiorowego, oficjalnego „my”, które krępowało swobodę poruszeń, ograniczało pole jego poszukiwań artystycznych. Dialogizm Buczkowskiego w tym względzie nosił znamiona kresowego, „kozackiego” indywidualizmu. Był wolny od

---

<sup>52</sup> *Żywe dialogi*, op. cit., s. 11.

<sup>53</sup> Tamże, s. 12.

<sup>54</sup> Tamże, s. 16.

romantycznego przeczulenia, od egotyizmu, zawierał wszelako pierwiastki anarchii i nihilizmu. Nakazywał m.in. przeciwstawiać się różnym postaciom autorytaryzmu, modnym literackim nabożnościom, kliszom języka, patosowi, w którym pisarz postrzegał formę emocjonalnej tyranii wobec odbiorców. Jednak ta niechęć do uproszczeń — odsuwanie się od „my”, obligujących do wymuszonej solidarności — nie była bynajmniej czymś bez wyjątków, a więc czymś doktrynalnym, „doktryną przeciw doktrynie”. Autor *Wertepów* dopuszczał jedno takie „my”, z którym się utożsamiał, w które wpisywał się bez zastrzeżeń, bez reszty. Otóż tym „my” było: „my kresowcy”. „My kresowcy” znaczyło tu również: my z Galicji, my przyjaciele dialogu, my zaprzysięgli miłośnicy „bałaku”. Dialogizm i kresowość połączyły się u Buczkowskiego w żywą jedność.

Dialogizm autora *Czarnego potoku* i *Doryckiego krużganku*, co tu dużo mówić, był dialogizmem galicyjskim, polsko-żydowsko-ukraińsko-niemieckim, dialogizmem monarchii Habsburgów, jej historycznym dziedzictwem, spadkiem dla przyszłości.

Co się tyczy Galicji — opowiadał Buczkowski — to obraz na miarę Guizota. Galicja zeszła ze świata tak jak Tracja. Mieszanka ludzi zastanawiająca. Talentów bez liku. Barwność hiszpańska. Dla językoznawcy kopalnia bez dna. Dla koniokradów raj. Rabinackie szkoły filozofów, znane i cenione na całym świecie. Wędrowne orkiestry i woły przy pługu. Ukraińcy, Polacy, Rosjanie, Ormianie, Żydzi, Grecy, Czesi, Niemcy, wszyscy na swój sposób akcentujący cechy ubioru, języka, pochodzenia, wiary, żyjący w euforii jarmarków, prazdników, odpustów, świąt Jordana, Marcina, Filipa, Jana z Oleju i święta żydowskiego Elul.<sup>55</sup>

„Moim marzeniem — wyznawał pisarz — jest unieśmiertelnienie Rusi, jak ją nazywam, Starej Rusi”.<sup>56</sup> Dialogizm Buczkowskiego odsłaniał tutaj swoją dialektyczną naturę. Wyidealizowane obrazy Galicji — tej z czasów pokoju przed pierwszą i drugą wojną światową — stanowiły odpowiedź na dręczące pytania, jakie postawiły przed nim kataklizmy wojenne nawiedzające tę krainę, zwłaszcza na kataklizm, jakim była okupacja, absurdalna eksterminacja Żydów i Polaków na tych terenach. Konsekwencją doświadczeń i przemyśleń Buczkowskiego z tego okresu wojenno-okupacyjnego były, jak sam to określał, „absurdalizm” i katastrofizm, przekonanie o tym, że dziejowość jako taka nie zawiera w sobie jakiegoś celu czy sensu, które usprawiedliwiłyby poniesione cierpienia czy ofiary. Składnikiem tego przekonania był także pogląd, iż świat — kulturę — zaludniają sensory urojone lub pozorne, że ludzie są nieustannie „nabierani” na nie, że „człowiek nadawał i

---

<sup>55</sup>Tamże, s. 10.

<sup>56</sup>Tamże, s. 30.

będzie nadawał sens bezsensownym poczynaniom”<sup>57</sup>. I ten pogląd uzasadniał polemiczny — najczęściej kryptopolemiczny — aspekt twórczości kresowej Buczkowskiego. Narzędziem tej polemiczności w utworach stawała się m.in. ironia lub ironicznie zabarwiona poetyzacja.

Przed nami olbrzymia przestrzeń rozedrgana ciepłym powietrzem — relacjonował narrator *Doryckiego krużganka* —. Za horyzontem panuje ścierwojad. Widać trzy słupy dymu. Rozkoszując się tak błogim widzeniem, wysyłaliśmy jednocześnie spojrzenia na wywiady ku niebu, czy też szatańskie, katowskie igranie nie wysłało tam „bociana” na zamkniętym gazie. Wśród świetlnych gór śpiewały skowronki, a owady z wytrzeszczonymi ślepiami rozbijały się na naszych czołach i padały na wznak pod nogi.<sup>58</sup>

Dysonans typu: „widać trzy słupy dymu” i „wśród świetlnych gór śpiewały skowronki”, rozbił zarówno idylliczność „swojskiego pejzażu”, jak i grozę położenia zewsząd tropionych — w każdej chwili narażonych na śmierć — uciekinierów. W sensie ideowym jednak absurdalizm prowadził bądź to do nihilizmu, bądź do szukania jakiegoś rozwiązania pozytywnego. Buczkowski wybrał to drugie. Ucieleśniło się ono w formule „powrotu do punktu wyjścia” — poprzez media „rekonstrukcji” oraz integracji przeżywanego tu i teraz z przeszłością. Ucieleśniło się w innej, ważnej dla niego idei, mówiącej, iż „wszystko się splata ze sobą”<sup>59</sup>. Jeśli zaś wszystko miało się splatać, to wniosek negatywny — przekreślający sensowność ludzkiego istnienia — był bezpodstawny, jednostronny, albowiem pomijał jasne strony ludzkiego życia. Dialektyka „splaconych ze sobą” jasnych i ciemnych stron życia chroniła Buczkowskiego przed ostatecznym nihilizmem. Dialektyka ta skłaniała go ku dialogizmowi, ku takiej postawie, która zawierałaby w artystycznym — komunikacyjnym — kontakcie ze światem pierwiastki afirmacji i negacji w ich wzajemnym przenikaniu się. Prowadziła go ku takiemu obrazowi Galicji — symbolicznej Jeruzalem, ojczyzny utraconej i zarazem wyśnionej — który zachował pamięć unicestwienia, bezsensu niszczenia, ale zarazem ów bezsens odnosił do wartości, które zostały unicestwione. Gdyby bowiem Buczkowski pozostał absurdalistą konsekwentnym, musiałby przyjąć, iż „wszystko jest bezsensem”. Musiałby uznać, iż przynależy doń na równi życie zabijające i życie zabijane. Pisarz odrzucił taką postawę najpierw intuicyjnie, potem zaś — już w swoich rozważaniach na temat dialogu — świadomie. Obie kresowe powieści, *Czarny potok* i *Dorycki krużganek*, były tego świadectwem. W ukazywanych w nich „popiołach Galicji” Buczkowski poszukiwał „diamentów prawdy”, okruczeństw ludzkiej solidarności, godności, męstwa, wiary, wierności sobie. Poszukiwał e t y c z n e g o t w o r z y w a d i a l o g i z m u.

---

<sup>57</sup> Tamże, s. 150.

<sup>58</sup> *Dorycki krużganek*, op. cit., s. 67.

<sup>59</sup> *Żywe dialogi*, op. cit., s. 26.

Nie było to jedyne tworzywo, z którego korzystał. Buczkowski dostrzegał jego źródła w wielonarodowości Galicji, którą zawsze traktował jako czynnik bogactwa i życia, nigdy jako pretekst do dyskryminacji, wywyższania jednych nacji lub poniżania innych, podziału zamieszkałej tam ludności na „prawowicie osiadłych” oraz „przybyszów”, „tubylców” i „obcych”. Przestrzeń Galicji — choćby i pocięta granicami — była dlań przestrzenią s w o b o d n e g o r u c h u, swobodnych przemieszczeń tu i tam. Oto jeden z powieściowych obrazów *Doryckiego krużganka*, który tę sytuację przedstawiał w sposób niejako archetypiczny.

... Wiosną o wieczorze, gdy okno jest otwarte i do izby wieje ciepły wiatr, na łóżku leży dziecko i nagle przebudza się. Ojciec siedzi u jego nóg. [...] „— Chciałbym zjeść rogal” — mówi dziecko. „— To zaczekaj — mówi ojciec — ja pójdę po rogal. Są w naszym miasteczku rogale i to się przyniesie, ten rogal”. [...] Ten, który szedł wieczorem po rogal — to mój ojciec, Natan Cukier. Przekradał się na stronę austriacką, ja na pograniczu zachorowałem.

„Ty kto?” — grubym basem spytał dzielnicowy.

„Żyd.”

„To potem... Ty kupiec, czort?”

„Kupiec”.

„Skąd? Z jakiego błota?”

„Z Kamieńca”.

„Daleki ptaszek. Jak nazywają?”

„Natan”.

„A ojca jak?”

„Dawid”.

„Król Dawid. Nazwisko?”

„Cukier”.

„Dobry cukier. Ile masz lat?”

„Dwadzieścia sześć.”

„Oho! Dwadzieścia sześć lat szachrujesz. Żonaty, kawaler?”

„Żonaty.”

„Jeszcze co! Rodzicie się żonatymi. Dzieci są?”

„Są”.

„Dużo?”

„Siedmioro”.

„Wystarczy. Przed sądem lub śledztwem stawał ty kiedy?”

„Ani razu.”

„Oj?”

„Prawda, ani razu.”

„A dlaczego ty łazisz bez paszportu przy granicy? Ja ciebie, czorty synu, w barani róg skręcę!”

No, ze strażnikiem można sobie poradzić. Ojciec wziął mnie na plecy, w nocy przeszedł granicę. Znaleźliśmy się w Brodach.<sup>60</sup>

Powieści Buczkowskiego nie zacierają bynajmniej kresowych odrębności narodowych, nie sprowadzają postaci do jakiegoś „ogólnohumanistycznego” wspólnego mianownika. Inaczej niż w rekonstruowanym przez Bachtina personalistycznym dialogizmie Dostojewskiego, nie podlegały redukcji do czystej podmiotowości, która brała w nawias kondycję socjalną postaci, dla której głód, bieda, choroba, prześladowania, dyskryminacja itd. były czymś wtórnym lub przypadkowym na tle na przykład poczucia wewnętrznej nieskończoności, nędzy moralnej, czy przeżycia obcości wobec bliskiej sobie osoby. Odbiegały w tym względzie również od dialogizmu Bubera, który w centrum swoich zainteresowań stawiał abstrakcyjnie pojętą osobę, inność, bezpośredniość, wzajemność, dla którego chronotopia dialogu w ogóle nie miała większego znaczenia, albowiem w porozumiewaniu się liczyła się przede wszystkim komunია dusz jako takich, najlepiej — bez ich cielesnego ubioru, który mógł tu jedynie zawadzać. Rzeczywiście w *Czarnym potoku* i *Doryckim krużganku* (później, od wydania *Młodego poety w zamku* sprawy zaczęły się u Buczkowskiego komplikować) dominował kresowy dialogizm plebejski, który zachowywał całą barwność galicyjskiej materii etnicznej i kulturowej, tak jak to uwidaczniała przytoczona rozmowa dzielnicowego z Natanem Cukrem, wolna przecież od sondowania „przepastnych głębin świadomości moralnej” którejkolwiek z przedstawionych postaci. Dialogi Buczkowskiego — jeśli już odnieść go do jakichś klasycznych wzorów i przykładów — uosobiały nurt sokratejsko-rablezjański w dziejach myśli i praktyki dialogowej, nurt rubaszno-karnawałowy, niski, prześmiewczy, wyraźnie antyplatoński (jeśli platonizm skojarzyć w tym miejscu z akademizmem, uczonością, oficjalnością i esencjalną metafizyką). Było zresztą rzeczą znamienne, że Buczkowski w swoich uwagach dotyczących dziejów dialogizmu przeciwstawiał sobie dwóch „kontynuatorów” Sokratesa: Platona i Diogenesa.

Sokrates — zauważał — często wyśmiewał się z Platona, z jego „konformizmu”. Platon bardzo liczył się z tym, jak przyjmuje go zbiorowość. Spośród tych dwóch, Platon i Diogenes, pierwszy „konformizuje” Sokratesa, a drugi kontynuuje. Diogenes kontynuuje poprzez nasilenie szaleństwa.<sup>61</sup>

Historycznym wzorem dialogizmu stawał się dla Buczkowskiego Diogenes, którego „szaleństwa” były, jak to pisarz określał, „wypięciem” się na rzeczywistość, rzuceniem jej

---

<sup>60</sup> *Dorycki krużganek*, op. cit., s. 103-105.

<sup>61</sup> *Żywe dialogi*, op. cit., s. 69-70.

wyzwania. I chyba nietrudno pojąć, dlaczego Diogenes — nie Platon, Buber czy Bachtin — był postacią szczególnie bliską autorowi *Urody na czasie*, dlaczego pisarz tak mocno eksponował związany z tą postacią motyw szaleństwa. Diogenes swoim absurdalnym zachowaniem — mieszkaniem w beczce, zapaloną w jasny dzień latarnią, z którą poszukiwał „człowieka” — kwestionował świat oficjalny, jego dobre samopoczucie, jego urządzenia, które współczesnym wydawały się doskonałe, lub co najmniej zadowalające. Dla Buczkowskiego dialogizujące koncepcje Bachtina, Bubera czy nawet zaliczanego przezeń do tego nurtu Gombrowicza były nazbyt „platońskie” w tym znaczeniu, jakie on sam nadawał temu określeniu, tj. nazbyt estetyzujące, konformistyczne, upiększające rzeczywistość, nazbyt mieszczańskie lub inteligenckie, oderwane od materii życia. Dialogizm Buczkowskiego zdecydowanie zrywał — dotyczyło to w każdym razie *Czarnego potoku* i *Doryckiego kruźganka* — z salonem, z konwersacją, którą czasem w badaniach nad dialogiem nazywa się elegancko „autoteliczną”<sup>62</sup>. Czy taka konwersacja była w ogóle możliwa po doświadczeniach Kresów, po Brodach, Sasowie, Bełżcu? Buczkowski, autor *Czarnego potoku* — inaczej niż Bachtin, Buber czy Gombrowicz, którzy zręby swego światopoglądu dialogowego kształtowali jeszcze przed drugą wojną światową — wchłonął doświadczenia wojny i okupacji, nadał im kształt artystyczny oraz intelektualny, połączył je z dziedzictwem przeszłości, zinterpretował je w duchu tych przeżyć i przemyśleń, których impulsem była wielonarodowa i wielokulturowa przestrzeń Kresów, dramat, którego była ona sceną i świadkiem. I na tym też w głównej mierze polegała odrębność dialogizmu pisarza na tle innych przywołanych tutaj stanowisk.

Norwid napisał, że słowo jest testamentem czynu. Dla Buczkowskiego dialogizm stał się testamentem Kresów. Miało się w nim zawrzeć to wszystko, co rzeczywistość kresowa mogła ze swoich najlepszych doświadczeń przekazać przyszłości. Powstały w granicach Galicji, był w rzeczywistości dialogizmem narodowych i kulturowych pograniczy, odrzucającym sztywne podziały na „my” i „oni”, odrzucającym szowinizmy i dyskryminacje, jakiegokolwiek by one nie były natury. W tym sensie dialogizm ten był uniwersalny. Małą Europę ucieleśnioną w powiatowym mieście Brody i jego okolicach, w Nakwaszy i Podkamieniu, prznosił na Podole i Wołyń, na całą historyczną Galicję, stamtąd — na Polskę i wielką Europę, na świat. Nie był to bynajmniej dialogizm ostentacyjny, pomyślany, jak u Bubera, jako dobry towar, który dzięki sprzyjającej koniunkturze można dobrze sprzedać. Nie był to również dialogizm tak wyrafinowany jak u Bachtina, odpowiadający duchowym dylematom książąt krwi i rosyjskiej prawosławnej inteligencji. „Dialogu jest najwięcej w tym, stwierdzał Buczkowski,

---

<sup>62</sup> Tak ją nazywał czeski badacz Jan Mukařovský.

co do dialogu jest najmniej podobne”.<sup>63</sup> Dialogizm Buczkowskiego utrwalał, zgodnie z jego estetyką, nieśmiertelne „piękno” Galicji i niewysłowioną „grozę” jej zagłady. Powtórzmy więc na zakończenie raz jeszcze słowa Heindla, narratora *Czarnego potoku*.

Biały dom z czerwonymi oknami. Myślałem spokojnie, bez goryczy. Nigdy już i nigdzie nie będzie piękniejszego domku, piękniej kwitnącego sadu, ani kwiatów na oknie, ani szumiącego, słonecznego pola zaraz za ogrodem. Słyszałem pieśń, która już umarła, za pieśnią poszło wszystko.

Lirycznie Kresy zamieniły się w elegię, epicko w mit, intelektualnie w dialog. Kres Kresów stał się dla Buczkowskiego drogowskazem prowadzącym do początków, do punktu wyjścia, do pytań o sens istnienia, unicestwiania i słowa.

---

<sup>63</sup> *Żywe dialogi*, op. cit., s. 77.