

Bogdan Owczarek

Uniwersytet Warszawski

O KILKU IDEACH WAŻNYCH DLA ROZUMIENIA PROZY LEOPOLDA BUCZKOWSKIEGO

I

Interesującym zjawiskiem recepcji twórczości Leopolda Buczkowskiego jest to, że stopniowemu ubywaniu jego odbiorców towarzyszy stałe przybywanie nielicznych, co prawda, ale wciąż nowych czytelników i badaczy¹. Świadczy to o niejasnej, być może, ale istniejącej sile przyciągania i oddziaływania jego prozy, która, jak wiadomo nie jest łatwa w odbiorze i przynosi jego nawet oddanym czytelnikom wiele rozmaitych rozterek i narzuca czasami poczucie bezradności w jej rozumieniu. Może warto raz jeszcze zastanowić się na czym ta siła przyciągania polega i dlaczego czytanie Buczkowskiego jest zajęciem ambarasującym.

Powstanie *Wertepów* od wydania *Kamienia w pieluszkach* dzieli ponad czterdzieści lat, które obejmują całą artystyczną twórczość pisarza. Wolno się spodziewać, że w ciągu tych lat zaszły jakieś zmiany w utworach i ideach, jakie komunikowały. Nie myślę, żeby było trafne spostrzeżenie, które kiedyś sformułowałem. „W lekturze utworów Buczkowskiego powstaje wrażenie [...], iż w zasadzie od *Czarnego potoku* po *Kamień w pieluszkach* autor pisze jakby wciąż tę samą książkę”². Jeśli przyjrzeć się utworom pisarza bardziej starannie, to dostrzeże się wśród nich różne skupienia i odrębne formacje. Przede wszystkim debiutancki tom *Wertepów* (1937), jak napisał K. Wyka – „Książka o wsi”³, stanowi stylistycznie i tematycznie utwór odrębny i w dalszej twórczości przez pisarza nie kontynuowany. *Czarny potok* najbardziej znany i uznany utwór Buczkowskiego bliski jest *Doryckiemu krążankowi*. O ile *Wertepy* można uznać za utwór w pełni tematyczny i fabularny, o tyle w *Czarnym potoku* (1954) i *Doryckim krążanku* (1957) fabuła ulega już wyraźnym komplikacjom, pojawiają się wątki równoległe, utwory nie posiadają kompozycyjnego zamknięcia. O ich podobieństwie decyduje zbliżona tematyka – mroczna wędrówka i chaotyczne potyczki grupy samoobrony podczas II wojny światowej i okupacji niemieckiej na polskich Kresach. Tom opowiadań *Młody poeta w zamku* (1959) oraz *Pierwsza świetność* (1966) stanowią, moim zdaniem, grupę tekstów przejściowych w twórczości pisarza, z jednej strony bowiem, utrzymują charakterystyczną dla utworów poprzednich problematykę wojenną i przygnębiającą atmosferą holocaustu, z drugiej, obecne już są w nich elementy nowatorstwa

formalnego, próby rozluźnienia fabuły i niefabularnej organizacji tematu w utworach. W końcu utwory późniejsze, poczynając od *Urody na czasie* (1970), poprzez *Kąpiele w Lucca* (1974) i *Oficera na nieszpiorach* do *Kamienia w pieluszkach* (1978) stanowią grupę tekstów dojrzałych, określających najpełniej oblicze pisarstwa Buczkowskiego i prezentujących w każdym z nich właściwą i odmienną dla każdego fakturę i styl, charakteryzującą najlepiej i najbardziej precyzyjnie wszystkie cechy prozy Leopolda Buczkowskiego, o których chciałbym tutaj najwięcej mówić.

Najprościej możnaby określić, że prawie wszystkie utwory Buczkowskiego w jakiś sposób są poświęcone wydarzeniom wojennym, tylko, że w różnych utworach inaczej je pisarz przedstawia i inaczej się do nich odnosi. W recepcji prozy autora *Pierwszej świetności* jak wskazują na to prace literaturoznawcze⁴, charakterystyczny dla jego pisarstwa obraz wojny ustalił *Czarny potok*. Jest to wizja okrucieństwa i zagłady mieszkańców Szabasowej, przemocy w stosunkach ludzkich na terenie Kresów, okupowanych przez Niemców, mroczna atmosfera wędrówki i walki niewielkiego oddziału samoobrony z niemieckim okupantem i ukraińską hilfspolicją, w którą najlepiej wprowadzają pierwsze słowa powieści: „Drogi i nocy nie było końca”⁵. Nie chodzi o to, że interpretacja, taka jest nietrafna w przypadku *Czarnego potoku*, ale o to, że uchodzi za reprezentatywną dla całej twórczości pisarza. Tymczasem stosunek do wojny zmieniał się stopniowo. Pod tym względem przełomowe są dwa jego utwory – *Pierwsza świetność* i *Uroda na czasie*.

Pierwsza świetność jako rdzeń przedstawienia wojny obiera sobie dwa właściwie wątki zdarzeniowe: zagłady Szmulek i powracających kilka razy w różnych konfiguracjach obraz rozstrzeliwania kilkunastu żydowskich dziewcząt oraz motyw partyzanckiego zamachu na majora ukraińskiego batalionu ochotniczego Badadio, który został zastrzelony w wychodku. Na tle tych zdarzeń toczy się nieustanna rozprawa o warunkach, okolicznościach i komplikacjach widzenia oraz niewystarczalności i nieadekwatności relacji o tych zdarzeniach. Towarzyszą tym rozważaniom dwa rodzaje dyskursu o niezidentyfikowanej podmiotowości – bezosobowy dyskurs analityczny, stylizowany często na wykład lub analizę naukową i anonimowy dyskurs narracyjny, przybierający postać refrenu, opowiadający o procesie śledztwa i pisania protokołu, zaczynający utwór. „I dalej zapytany, czy rzeczywiście tak się nazywa, czy tylko przybrał sobie takie nazwisko, oświadczył, że tak się nazywa...” (*Pierwsza świetność*, s. 5). Za sprawą Stanisława Barańczaka, który zinterpretował ten typ dyskursu jako „stylizację na protokół śledztwa”⁶, można było przyjąć, że śledztwo stało się tym samym – sposobem wprowadzenia w obręb tekstu utworu specyficznej „sytuacji komunikacyjnej”⁷. Chciałbym tylko dodać, iż jeden z kolejnych fragmentów powracającego refrenu o

zapytany, demaskuje właściwie możliwą ramę komunikacyjną i w ten sposób cały wzorzec śledztwa. „Zapytany, czy rzeczywiście tak się nazywa, czy tylko przybrał sobie takie nazwisko oświadczył, że tak się nie nazywa lecz został nazwany przez korespondenta w miłej pogawędce, być może dlatego, ażeby stwierdzić na nowo w formie inwertowanej wszystko to, co zostało stwierdzone dawniej w salonowych rakietach Oskara Wilde’a” (tamże, s. 88). Przełomowość *Pierwszej świetności* polega na tym, że Buczkowski opowiadając o okrucieństwie wojny jednocześnie wypróbowuje różne formy przekazywania o niej. W utworze utrwała się swoista epistemologia wielorakiego widzenia, o której mówi wprost gdzie indziej narrator. „Oto przykład, potrójnego widzenia: widzenie, jakie miał zwiadowca, gdy padł obserwator rażony odłamkiem, od której to chwili nie wymówił był ani słowa: widzenie ordynansa, dotyczące autentyczności faktów, oraz widzenie rzeczywistości, która się tworzy poprzez rzeczywistość zanikającą” (s. 28). Pisarz korzystał z tej epistemologii już wcześniej. Jest ona widoczna w *Czarnym potoku*, kiedy różne postaci są charakteryzowane przez innych, kiedy narzucony obraz postaci przez tzw. opinię zbiorową składa się ze sprzecznych relacji postronnych, ujawniony w utworze krytycyzm i wątpliwości zgodnie z epistemologią wielorakiego widzenia, pozwalają spojrzeć na *Pierwszą świetność* jako utwór podważający pełnię przedstawienia obrazu wojny, ze względu na cząstkowość widzenia zaangażowanych w obserwację i opowiadanie z wielu punktów widzenia i ograniczoność środków przekazu – relacji obserwatorów, protokółów, literatury i filmu (w powieści pojawia się również wątek kręcenia filmu według scenariusza podobnego do *Pierwszej świetności*).

Odmienność widzenia spraw wojny można także dojrzeć w *Urodzie na czasie*. Wynika ona z innej konstrukcji utworu, niż teksty poprzednie. W utworze nie ma już narracji o zdarzeniach wojennych, tekst *Urody na czasie* zbudowany jest na modelu konwersacyjnym, anonimowe postaci (czasami są to postaci historyczne np. pani Walewska lub Napoleon Bonaparte) rozmawiają na różne tematy życia i kultury, między innymi na tematy wojska, wojny i narodowej historii. Rozmowy wzajemnie przenikają się, granice między kwestiami są rozmyte. Brakuje wyraźnych sygnałów składniowych lub tematycznych, któreby odgraniczały jednoznacznie prowadzone rozmowy. W niektórych konwersacjach pojawiają się niekiedy krótsze lub dłuższe opowieści. Model konwersacyjny budowy tekstu *Urody na czasie* utrwała wydobytą w *Pierwszej świetności* epistemologię wielorakiego widzenia, albowiem nie ma w utworze ani jednolitego tematu, ani zarysowanych postaci. Przede wszystkim uwidoczniła zostaje sama konwersacja.

Pojawiają się także nowe aspekty wojny. W *Pierwszej świetności* narracja dotyczyła konkretnych wydarzeń II wojny światowej lub niewielkich epizodów I wojny światowej. W

Urodzie na czasie o wypadkach wojennych mówi się ogólnie, wspomina się o wojnach Napoleońskich i I wojnie światowej, rozmowa toczy się także w telewizorze i dotyczy współczesności tj. lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku. Wojnę w *Urodzie na czasie* rozumie się jako kataklizm i bezrozumny żywioł, opanowujący ludzkie umysły i świadomość grup ludzkich na całym świecie. „Kiedy zaczynamy dźwigać rolnictwo – mówi jedna z anonimowych postaci – ulepszać inwentarz, wydzierać się z rąk lichwiarzy i samodzielnie oddychać – klęski publiczne przychodzą i niweczą wszystkie usiłowania. A wojna trzydziestoletnia i siedmioletnia, a stotysięczny korpus Napoleona, a nieustająca prawie zaraza była” (*Uroda na czasie*, s. 173/4). Dla takiej, konwersacyjnej, mozaikowej konstrukcji tekstu utworu charakterystyczne są częste **zderzenia**, różnych stylów, tematów i aspektów wypowiedzi. Dotyczy to także tematu wojny. „A wojna zbankrutowała. Myślałem, że coś innego. Ale dlaczego, jaki powód? Czyż w pięć miesięcy po zamążpójściu urodzić syna – to bankructwo” (tamże, s. 156). W *Urodzie na czasie* pojawia się także po raz pierwszy figura dezertera, która, zdominuje następne utwory. „Nie rób teatru. Zdezertrowałem. Cha, cha [...] Wierz mi, że bez bólu opuściłem armię na zawsze” (tamże, s. 105). Trafniejsza, niż potoczne opinie, wydaje mi się uwaga Andrzeja Falkiewicza o stosunku Buczkowskiego do wojny. „Wcale nie zamierzam – pisze – negować roli II wojny światowej w twórczości Buczkowskiego, doświadczenia czasów zagłady jako straszliwej inicjacji jego sztuki – przeciwnie jestem skłonny przyznać, że wojna opanowała bez reszty to dzieło. I właśnie dlatego, że opanowała bez reszty, wojna stała się w twórczości Buczkowskiego, hipostazą czasoprzestrzeni, hipostazą Bytu.”⁸. Mógłbym tylko dodać, kiedy w *Pierwszej świetności* autor jeszcze przedstawia zdarzenia konkretnej wojny, to w *Urodzie na czasie* odnosi się już tylko do pojęcia wojny. Dokonuje się pomiędzy tymi utworami decydująca i znacząca zmiana. We wcześniejszych utworach Buczkowski jeszcze opowiada o wojnie, od *Urody na czasie* do *Kamienia w pieluszkach* już się z nami tylko komunikuje o zjawisku wojny.

Chciałbym jeszcze wrócić do wspomnianego wcześniej zabiegu **zderzenia** różnych stylów, tematów i sensów przy wymianie wypowiedzi i narastaniu tekstu *Urody na czasie*. Jest to zabieg charakterystyczny dla konstrukcji dojrzałych utworów pisarza, który ujawnia, moim zdaniem, wiele wariacyjnej zręczności autora *Oficera na nieszpiorach*. Oto kilka przykładów: „Ja doskonale rozumiem. Ale wojna to nie przebieranie jagód na pierogi. Przecież słyszycie, że nawet wiewiórka nie cmoka” (s. 262). „Poszła ku werandzie, wróciła po chusteczkę, rozsypała papierosy. Pozostawiając papierosy na podłodze, pobiegła i o mało nie przewróciła się na psie” (s. 106). „A wiecie dlaczego Szopen uciekł stamtąd [tj. z

Nietrzeby – BO] – bo mu na koncercie dwie baby zjadły w zachwycie rękawiczki, a że tego było za mało, więc się wzięły do spodni i tydek” (s. 155).

Wszystkie te cytaty prezentują językowe **zderzenie** sytuacji, wyrażeń i sensów, ujawniają określone zaskoczenie, nawet swoisty bezsens, albowiem potocznie mowa nie łączy w sąsiedztwa słów, przez które rodzą się efekty komiczne, parodystyczne, ewentualnie – irytujące lub bulwersujące. Mamy do czynienia w tych zderzeniach zdań i słów z chwytem podobnym do dezautomatyzacji, o którym rosyjscy formalisci mówili, że „wyzwała rzeczy z automatyzmu percepcji”⁹. Zjawisko dezautomatyzacji posłużyło także B. Brechtowi w jego koncepcji teatru epickiego do ukształtowania fundamentalnego dla jego praktyki efektu osobliwości (Verfremdungseffekt), „Mamy na myśli mówiąc po krótkce, pewną technikę, dzięki której można nadać przedstawionym zdarzeniom międzyludzkim, znamię czegoś zaskakującego, wymagającego wyjaśnienia, czegoś nieoczywistego, czegoś, co nie jest w prosty sposób naturalne”¹⁰.

Dzięki zręcznie zastosowanym efektom osobliwości w dojrzałych tekstach swoich późnych utworów, Buczkowski komponując te zdumiewające sekwencje zdań przemieszcza uwagę czytelnika z określonych zdarzeń historii Polski lub z odpowiednich sytuacji z wojen europejskich na nadzwyczajną ważność języka, który staje się widocznym i decydującym narzędziem społecznym w codziennej konwersacji, jakim posługujemy się dla kształtowania naszych umysłów i uczuć. W *Urodzie na czasie* chyba po raz pierwszy z taką determinacją i mocą wyrażono potrzebę i konieczność odnowienia społecznego języka o życiu, wojnie i sztuce, odnowienia języka samej komunikacji literackiej.

Specyfikę prozy Leopolda Buczkowskiego badacze literatury najczęściej tłumaczą przeżyciem przez pisarza traumy pod wpływem II wojny światowej i okupacji niemieckiej¹¹. Trudno byłoby obalić takie stwierdzenie, jednocześnie nie łatwo jest je jednoznacznie potwierdzić. Albowiem trauma dobrze wyjaśnia przemianę twórczości pisarza, ale wcale nie tłumaczy dlaczego przybrała ona taką, a nie inną postać. Pytania o formę i sens dojrzałych utworów Buczkowskiego uważam za jeden z trudniejszych problemów historii polskiej literatury dwudziestego wieku.

II

Innym z podstawowych problemów z jakimi spotkali się badacze prozy Buczkowskiego było zagadnienie niespójności jego utworów, uznawane od początku jako główna przyczyna ich niezrozumiałości¹² i wyróżniająca cecha jego pisarstwa.

Najpoważniejszą pracą z tego kręgu była książka Marii Indyk *Granice spójności narracji. Proza Leopolda Buczkowskiego*¹³. Duża kompetencja literaturoznawcza, wrażliwość i wyczucie formy pisarstwa Buczkowskiego autorki przyczyniły się, moim zdaniem, do właściwego postawienia problemu. Jej praca wychodzi w zasadzie od dwóch założeń: a) każdy tekst jest spójny¹⁴, b) żaden tekst nie tłumaczy się sam przez siebie¹⁵. Znaczenie książki M. Indyk polegało na odwróceniu dotychczasowego problemu i wyjaśnienie, że teksty autora *Czarnego potoku* są spójne w istocie, ale w oparciu o bardziej rozbudowane kryteria i konteksty czytania literatury – kulturowe i kognitywne. Dla wielu badaczy pisarstwa Buczkowskiego problemem nie była odtąd niespójność jego utworów, ale odnalezienie ich zasady spójności. Historii zmagania literaturoznawców z tą interpretacją i wyjaśnieniem zasady spójności w utworach Buczkowskiego poświęcił cenny artykuł Arkadiusz Kalin¹⁶.

Drugim nurtem badań nad prozą autora *Urody na czasie*, który pośrednio wiązał się z zagadnieniem spójności jego utworów były próby ukazania sylwicznego, wielogatunkowego charakteru jego tekstów literackich na tle ogólnego, literackiego i kulturowego podłoża rozwoju prozy współczesnej. Inicjatorem takiego projektu był Ryszard Nycz¹⁷. Skierowanie uwagi badaczy na sylwiczną i centonową budowę tekstów współczesnej polskiej prozy literackiej, a w następstwie związanie utworów Buczkowskiego z techniką kolażowej kompozycji tekstów było udaną i owocną próbą poszerzenia kontekstu teoretycznego i artystycznego dla badań spójności i kompozycji prozy Buczkowskiego. Ale te wszystkie badania i rozpoznania pozwalają inaczej spojrzeć na historyczne już opinie badaczy i recenzentów prozy autora *Pierwszej świetności* i ponownie rozpatrzenie ich negatywnych spostrzeżeń. Mam przede wszystkim na myśli krytyczną opinię Jana Błońskiego z okazji wydania *Pierwszej świetności*: „Nie ma już opowieści tam – pisze krytyk – gdzie do chaosu opowiadanych wydarzeń dodał autor chaos samej funkcji opowiadania.”¹⁸. Otóż paradoksalnie, ta negatywna opinia krytyka naprowadza nas na bardzo ważną diagnozę pisarstwa Leopolda Buczkowskiego. Pisarz rezygnuje z funkcji narracji w swoich późniejszych utworach. Jest to widoczne już w *Pierwszej świetności*, a jak wskazywałem wyżej, dominuje właśnie w późniejszych utworach. Buczkowski rezygnuje przede wszystkim, z głównego narratora, który zwykle zapewnia spójność wszelkim utworom narracyjnym, którego nieobecność dostrzegli, zarówno M. Indyk, która posługuje się w analizach prozy Buczkowskiego pojęciem narratora-redaktora¹⁹, jak i T. Błażejewski, który wspomina o autorze-kompilatorze²⁰. Pisarz redukuje funkcję opowiadania w swoich utworach, poczynając właściwie od *Pierwszej świetności*, do rozproszonych i nieciągłych mikroopowieści. To zdaje

się potwierdzać opinia M. Indyk o przytoczeniowym i cytatowym charakterze budowy tekstów utworów L. Buczkowskiego²¹.

Na pytanie: czy Buczkowski opowiada?, sformułowane w moich ostatnich wypowiedziach o prozie pisarza, nie udzieliłem jasnej odpowiedzi²². Obecnie jestem skłonny twierdzić, że pisarstwo Buczkowskiego właściwie od *Pierwszej świetności* jest nieustannym poszukiwaniem i praktykowaniem **nienarracyjnego** sposobu komponowania tekstów literackich, z którego wynikają właśnie czytelnicze problemy ze spójnością i niejednorodnością jego utworów. Opinie Buczkowskiego w rodzaju: „W typowym pisaniu narracyjnym: on ją poznał, w pierwszym rozdziale spotykają się i deszcz im przeszkodził. Teraz z zaciekawieniem – drugi rozdział: piękna pogoda itd. Znowu się spotykają i to się tak ciągnie. Raz deszcz przeszkodził, raz mama przeszkodziła. Albo on poszedł do wojska, a ona do niego pisała”²³, które wiązano raczej z jego poglądami na poetykę romansu, interpretowałbym właśnie w planie teoretycznym i polemicznym jako świadome odrzucenie narracji we własnym pisarstwie. Odrzucenie w prozie funkcji głównego narratora i jego punktu widzenia, jednoczącego rozbieżne widzenia rzeczy nie wiązałbym z konceptem „śmierci autora”²⁴, ani redukcji opowiadania do mikroopowieści nie łączyłbym z kryzysem metanarracji w kulturze europejskiej²⁵.

Realizacja projektu nienarracyjnego komponowania tekstów literackich w prozie Buczkowskiego ma także teoretyczne znaczenie. Na podstawie tekstowej praktyki pisarza można zrekonstruować model kształtowanej koncepcji tekstu, jaka legła u podstaw jego późnego pisarstwa. Można ją, moim zdaniem, zestawić i porównać z literacką praktyką Fiodora Dostojewskiego, którą opisał M. Bachtin jako polifoniczną koncepcję tekstu w książce *Problemy poetyki Dostojewskiego* i w rozprawie *Problem tekstu w lingwistyce, filologii i innych naukach humanistycznych*²⁶, która posłuży mi dalej jako punkt odniesienia. Artykuł Bachtina od początku reaktywuje rozumienie tekstu jako **wypowiedzi**²⁷, o której mają stanowić jej identyfikowalne granice. Warunkiem wypowiedzi jest jej całościowość, która określa ją jako wypowiedź podmiotu i organizuje wszelkie jej wewnętrzne i zewnętrzne, dialogowe związki między różnymi wypowiedziami²⁸. Tymczasem jedną z notorycznych cech kompozycji tekstu w prozie Buczkowskiego jest trudność lub wręcz **niemożliwość utożsamienia podmiotu mówiącego** i granic wypowiedzi. Pisze o tym między innymi M. Indyk przy analizie *Pierwszej świetności*: „[...] trudność nie polega na gramatycznej zmianie osób wewnątrz zdania, która pełni rolę sygnału wskazującego na mowę pozornie zależną, ale na totalnym zachwianiu ufności w identyczność podmiotu wypowiadającego zdania, które może się okazać zlepkiem, kontaminacją różnych części, mimo że pozornie wszystko jest w

porządku, zasady gramatyczne są nienaruszone, a zdania składają się w logiczną całość.”²⁹. Według Bachtina związki dialogowe więc nie mogą łączyć części lub członów całości wypowiedzeniowej³⁰. Tymczasem w późnych utworach Buczkowskiego jest stałą praktyką łączliwość syntaktyczna słów i zdań zderzająca ich leksykalny sens w ramach tej samej formacji, powodując dialogowy, polemiczny lub ironiczny efekt sensu. Przytoczyłem wyżej zdanie z *Urody na czasie* o Szopenie, które zresztą zbulwersowało niektórych badaczy prozy Buczkowskiego³¹. „A wiecie dlaczego Szopen uciekł stamtąd – bo mu na koncercie dwie baby zjadły w zachwycie rękawiczki” (*Uroda na czasie*, s. 155). Podobne zdania można znaleźć w innych utworach pisarza. „Dziś rano, kochane dzieci, widzicie między sobą nowych strzelców, którzy dopiero pierwszy raz będą strzelać do ludzi” (*Kąpiele w Lucca*, s. 16).

Można teraz zrozumieć, że tekst komponowany przez Buczkowskiego nie jest budowany na modelu wypowiedzi, która manifestuje podmiot mówiącego i granice swojej artykulacji. W prozie Buczkowskiego, jak ustaliła M. Indyk, są jedynie przytoczenia i cytaty wypowiedzi³² czyli teksty pisane bez manifestacji mówiących podmiotów. Jest to **proza nienarracyjna**, konstruowana na innej zasadzie, w której nie ma narratora, postaci w zwykłym sensie, albowiem nie opowiada się w niej anegdot ani historii, ani biografii bohaterów. Mówiąc jeszcze inaczej, autor takiej prozy **nie opowiada, nie przedstawia** mówiących postaci w otaczającym ich świecie. Autor z różnych tekstów-cytatów komponuje większe całości o nie ustalonych granicach. Proces kształtowania utworu i komunikacji z publicznością przesuwa się z poziomu narracji na poziom kompozycji.

W prozie realistycznej obraz autora, jak sugeruje to Bachtin³³ jest często uprzedmiotowiony w wypowiedziach narratora lub opowiadających postaci. Wskazuje to na inny jeszcze problem poetyki Buczkowskiego, uprzedmiotowienie wypowiedzi jest u niego **podwójne**, wypowiedzi są cytowane i przytaczane, czyli uprzedmiotowienie wypowiedzi dokonuje się zamiast przedstawiania osób. W prozie Buczkowskiego brakuje jednolitego świata przedstawionego, bowiem nie ma w niej jednolitej wypowiedzi narratora, któraby gwarantowała jednolitą i ciągłą narrację o zdarzeniach. Po prostu, inna realność językowa, inna praktyka tekstowa złożyła się na polifoniczną koncepcję tekstu, kształtowaną w utworach Dostojewskiego, a inna w tekstach Buczkowskiego. Rekonstruowana koncepcja tekstu w utworach autora *Kąpiele w Lucca*, trzeba to powtórzyć, nie opiera się na, wypowiedziach, ale na ich uprzedmiotowieniu w postaci **cytatów i przytoczeń**, które składa, redaguje, komponuje w większą całość pisarz-redaktor. „Dopiero płaszczyzna nadawcy jako sprawcy tego negatywnego obrazu podmiotu utworu może zapewnić nie budzące wątpliwości

dowody jego jedności”³⁴. Dopiero w takiej konstrukcji widzę sens pojęcia kolażu w zastosowaniu do późnych utworów Leopolda Buczkowskiego³⁵.

Praktyka tekstowa Buczkowskiego, okazuje się, jest wyraźnie opozycyjna w stosunku do prozy realistycznej, której wybitnym przykładem jest właśnie proza Dostojewskiego, analizowana przez M. Bachtina. Polifoniczna koncepcja tekstu (bez względu na to, jakie może budzić interpretacje) jest koncepcją **głosu i wypowiedzi ustnej**, koncepcja Buczkowskiego opiera się na **montażu cytatów** (wypowiedzi uprzedmiotowionych) wskazujących na **podmiotowość pisarza-redaktora** czyli bardziej reaktywuje **autora**, niżli **narratora**. Pierwsza ma za wzór mowę, druga – pisanie. Buczkowski po prostu pisze i komponuje teksty.

III

Leopold Buczkowski wyraźnie mówi, że nie pisze powieści. W wywiadzie z 1968 r. dla „Kontrastów” stwierdził to jednoznacznie. „Krytycy mylą się, nazywając moje książki powieściami. To nie są powieści, to są studia. Chciałbym, aby czytelnicy i nie tylko czytelnicy, o tym pamiętali, a wtedy uniknie się wielu nieporozumień”³⁶. W recepcji Buczkowskiego ustaliła się terminologia kompromisowa, przywołująca pojęcie dokumentu dla nazywania utworów pisarza³⁷. Wydaje się, że zapoczątkował ją Zygmunt Trziszka. Dokumentarność prozy Buczkowskiego wiązał niejednolicie, raz z plebejską tradycją pierwszego języka, mową ustną, którą pisarz miał odtwarzać w swych wczesnych utworach, czyli w zgodzie z koncepcją H. Berezy, drugi raz z językiem pisany, albowiem jak zakładał – „pisarze dwudziestego wieku zyskali pełną świadomość tego, że pisanie jest zestawianiem wielości zapisów, które uzyskały charakter dokumentów”³⁸. Z taką interpretacją wiązał przekonanie, które zostało zresztą później uznane, że podstawową metodą twórczą jaką posługiwał się Buczkowski, była poetyka kolażu, czyli „zestawienia własnych i cudzych tekstów na zasadzie kontrapunktu, mozaikowości i symultanimu. W praktyce pisarskiej chodzi przeważnie o użycie różnych tekstów w formie cytatu”³⁹. Inni badacze ze względu na przedmiot swojego zainteresowania wiązali dokumentaryzm Buczkowskiego z narracją i nie analizowali jego dojrzałych utworów⁴⁰. W końcu, mimo pewnych różnic w rozumieniu dokumentaryzmu utworów Buczkowskiego, przyjęło się to pojęcie traktować jako podstawę jego genologii.

Analiza nienarracyjnej koncepcji tekstu, którą powyżej próbowałem zestawić z koncepcją polifoniczną, budowaną na fundamencie wypowiedzi i mowy ustnej, sugeruje, iż w tekstach Buczkowskiego następowało w istocie stopniowe uwalnianie wypowiedzi od

wypowiadającego, albowiem po pierwsze, jej przytaczanie (cytowanie) uprzedmiotawiało wypowiedź, po drugie, zmieniało porządek wypowiedzi z logiki następstwa i rozwoju zdarzeń – opowieści – na porządek dowolnego następstwa, niezwiązanego już z jakimkolwiek tematem. Powoduje to, z jednej strony, nowe możliwości konfrontacji pomiędzy różnymi cytatami lub częściami wypowiedzi-cytatu, jak to pokazuje dyskurs konwersacyjny *Urody na czasie*, a z drugiej strony, sens tekstu, kształtowany dotąd na poziomie wypowiedzi, zostaje przesunięty na poziom całego utworu, na poziom kompozycji do decyzji pisarza-redaktora i wytwórcy tekstu. Pisarz staje się wówczas performerem, a proces kształtowania tekstu literackiego przypomina proces performansu tworzący performans, jak to wynika z koncepcji teoretyków performatywności⁴¹.

„Performans – pisze Richard Bauman – jest formą komunikacyjnego pokazu, w którym performer przyjmuje odpowiedzialność wobec publiczności za prezentację komunikacyjnej zręczności (virtuosity), ujawniającą sposób, w jaki akt wytwórczości słownej jest dokonywany, bez względu na dodatkowe funkcje, jakie ów akt może pełnić”⁴². Trudność zestawiania jakichkolwiek pisanych utworów literackich z performansem polega na tym, że praktyka performatyczna zazwyczaj wiąże się z twórczością paraliteracką, z widowiskiem, występem grup aktorskich, z pokazem scenicznym lub ulicznym, literatury dotąd nie porównywano do tekstowego performansu⁴³, a z taką praktyką mamy do czynienia w wypadku późnych utworów Buczkowskiego. Richard Bauman dodaje – „pojęcie performansu może także oznaczać zdarzenie (sytuację – BO), w jakim performans lub inne formy komunikacyjnego pokazu zachodzą”. Właśnie zdarzeniowość praktyki komponowania tekstu literackiego, którego „istota leży w dekontekstualizacji i rekontekstualizacji dyskursu”⁴⁴ mogła pociągać pisarza i autora *Kapieli w Lucca* i tekstów późniejszych. W zdarzeniowości tekstów późnego Buczkowskiego kryła się, moim zdaniem, zarówno pokusa atrakcyjności i siły wyrazu praktyki, ujętej w niepowtarzalną sytuację jednostkowości tworzenia i pracy, wyrażana, przez pisarza wielokrotnie potrzeba „żywej prozy” i dokumentaryzmu, jak i jego negatywny stosunek do poetyki romansu i nieliczenie się z konwencjami recepcji, które prowadziło go do autarkii, jak to z przykrością formułował T. Błażejowski⁴⁵. Świadectwem zdarzeniowości tekstów dojrzałego Buczkowskiego była wreszcie wyraźna **relacyjność** jego tekstowych performansów. Wyrażała się ona najpierw w stałej praktyce charakterystyki postaci, widocznej już w *Czarnym potoku* i *Doryckim krużganku*, kiedy osobę protagonisty charakteryzuje nie narrator, ale postronne postaci, które zetknęły się z nią w różnych okolicznościach i w różnym czasie, kiedy kształtowany wizerunek postaci nie jest ani jednoznaczny, ani jednolity. Relacyjność przejawiała się również w „**zderzeniach**”

wypowiedzi rozmawiających lub oceniających się ludzi w *Urodzie na czasie*. Bierze się to, jak już wspominałem, z przytaczania, cytowania całych rozmów i konwersacji towarzyskich, kiedy uwolnione od sytuacyjnego kontekstu wypowiedzi przeniesione zostają do nowej, przypadkowej konfiguracji składniowej, nabierają tam innego, zaskakującego sensu. Podobnie dzieje się w przypadku szkicowania i figuracji mikroopowieści. Przykładem są *Kapiele w Lucca*. Kiedy tekst zarysowuje stałą obecność wątków wojny, czarownictwa i satanizmu i konfrontuje ich zmieniający się sens. W nowym kontekście zmienia się także sens wojny. W *Kapielach w Lucca* mamy do czynienia z kilkoma mikroopowieściami wojennymi, rejestrującymi zbiorową euforię i ekscytację na wieść o wybuchu I wojny światowej wśród mieszkańców Wiednia, Sarajewa i Pragi. „[...] podążyłem do Sarajewa. Miasto zastałem, jak tego należało się spodziewać w stanie burzliwej ekscytacji – gardząc bólem pospolitym, wznoszącym nieznośne okrzyki – ale, co prawda nie tylko z powodu udanego zamachu na arcyksięcia. Groźne wieści nadeszły z macedońskiej granicy” „Wiedeń znajduje się w stanie afektu. Po Pragi przybył pociąg Czerwonego Krzyża, zaopatrzone we wszystkie przybory niezbędne na polu bitwy. Zarządzono nowy pobór, ażeby w razie potrzeby mieć pod ręką silne rezerwy.” (s. 164). Czytamy dalej jak euforia przeradza się w wojenne szaleństwo.

I oto pod wpływem nieoczekiwanego sąsiedztwa wątków konstatujemy, że z czarownictwem i satanizmem dzieje się podobnie. Te społeczne praktyki nagle w zetknięciu z powszechnym szaleństwem wojennym, obudzonym przez historyczne wypadki ukazują swoje nowe oblicze. „Powiadają, że czarownica, sed sit ut sit, jakkolwiek bądź, jest ona czarownicą i sądzą, że lada dzień będzie sądzona i stracona, za nią pójdą niektóre inne wielkogłowy, luterskiego sposobu myślenia. Przyaresztowano już i popalono profesorów, kandydatów prawa, pastorów, kanoników i wikariuszów, alumnów, którzy mieli być pastorami, niektórych organistów, jeden flecista, dwóch innych szukano, lecz uciekli. Kanclerz i jego żona oraz żona sekretarza tajnego już są straceni.” (s. 175). Konfrontacja jednego szaleństwa z drugim szaleństwem wzmacnia sugestię zbiorowego obłędu. A oto chodzi pisarzowi-performerowi.

Na tym, jak wiemy, nie wyczerpuje się sens *Kapieli w Lucca*. W utworze, jak gdzie indziej mówi o tym sam autor, są także inne wątki. „*Kapiele w Lucca* to podręcznik łacińskości, wywodzimy się przecież z kultury śródziemnomorskiej.”⁴⁶. Zacytowany zostaje tam cały spis treści łacińskiego traktatu retorycznego, którego nie trzyma się jednak tekst utworu, gubiąc w istocie jego wskazania i regulacje⁴⁷. Jest także czytelny w utworze wątek tytułowy. Jak wspomina R. Nycz – *Kapiele w Lucca* przywołują „tytuł utworu stanowiącego część *Obrazów z podróży Heinego*”⁴⁸. Dwukrotnie w tekście Buczkowskiego pojawia się nazwisko niemieckiego poety i dwa krótkie fragmenty, jakby wyrwane z innego kontekstu,

stylizujące się na typową wolnościową opowieść, tak charakterystyczną dla *Kapieli w Lucca* Heinego, które w stosunku do poprzednich wątków zbiorowego szaleństwa pełnią wyraźną funkcję kontrapunktu. „W całej naturze tylko człowiek jest wolny i on jeden ma świadomość swej wolności. Wolność świadoma siebie, oto jest źródło pierwotne całego szeregu zjawisk, które przyjmują nazwę moralnych i stanowiąc będą dla człowieka sferę działalności nie znanej reszcie natury” (s. 181).

Nieczytelność utworów Buczkowskiego, moim zdaniem, bierze się także z nieczytelności przedsięwzięcia, którego się podjął pisarz – ukształtowania nowej formacji tekstu literackiego, **tekstowej performancji**, do której jeszcze nie przywykł czytelnik. Buczkowski już nie opowiada anegdot, fabuł i historii, polega już tylko na sprawności i wielomówności języka, tekstach i cytatach. I w tym sensie, jak mówią filozofowie, nie przedstawia świata⁴⁹. Tylko wszystko nam komunikuje w dyskursywny sposób, dając do zrozumienia, że opisywane zjawiska mają jednak związek z naszym światem.

IV

Nienarracyjność późnych utworów L. Buczkowskiego stawia problem komunikacji, tzn. w jaki sposób, przy pomocy jakich środków przekazywać znaczenia zdarzeń i zjawisk, o których się pisze w tekstach. W *Urodzie na czasie* autor wykorzystał konwersacyjny styl wymiany wypowiedzi, który imitując rozmowę na różne tematy, w różnych okolicznościach społecznych i historycznych, był otwarty na informowanie, polemikę i pastisz. W późniejszych utworach układ komunikacyjny wypowiedzenia i relacjonowania jeszcze się komplikuje. W *Kapielach w Lucca* przeważa dyskurs, przybierający różne formy stylizacyjne i funkcjonalne, pojawiają się krótkie i powikłane tematycznie fragmenty narracji oraz często rozbudowywany metadyskurs autotematyczny i filozoficzny. Dwa chyba tematy – zdarzenia i figury postaci, sygnalizujące problemy kultury europejskiej (związane przede wszystkim z łacińskim rodowodem Europy i chrześcijaństwem) oraz zdarzenia i figury dowódców i żołnierzy z I wojny światowej – dominują w utworze, a nadto toczy się metaliteracki spór między estetyką romansu a, podejmowaną na wiele sposobów, prozą wielorakiego widzenia. „Rozamunda: wypędza kury z grządki i przypasuje ogrodnikowi miecz do boku, nakazując ruszać natychmiast do królewskiego powstania. Ogródnik się sprzeciwia (powiada), że woli sadzić kapustę, niż zbierać wawrzyny. Precz, woła ona i wypędza go za drzwi. Za drzwi, (woła). Ten romans jest dziełem ogromnym, chociaż jeszcze nieskończony” (s. 60). Zauważmy, że różne kwestie są przytaczane, a całość dyskursu zdaje się być stylizowana i

parodiowana. Jakkolwiek kształtuje się złożona sytuacja, to z całą wyrazistością zarysowuje się jej sztuczność, stylizowany, jakby przytoczony lub zacytowany status. Wydaje się więc, że cytacyjny charakter przekazu tekstowego tak charakterystyczny dla *Urody na czasie* ujawnia się także w *Kapielach w Lucca*.

Innym sposobem tworzenia tekstu jest **hybrydyzacja** fragmentów, dotyczących albo różnych, relacjonowanych wydarzeń, tematów czy problemów albo relacjonowanych z odmiennego punktu widzenia. Pozwolę sobie na przytoczenie dłuższego fragmentu, pokazującego proces tekstowej iukstapozycji, bowiem tylko w tej formie staje się on widoczny. „Poszedłem szybko w przeciwnym kierunku. Wiedziałem wprawdzie, że w ten sposób nie dostanę się do Przemyśla, słyszałem, że żandarmi coś za mną wołali ale nie odwracałem się. Kiedy przechodziłem w pobliżu fortu piątego, dostrzegłem patrol kozaków, ale natychmiast odjechali wyciągniętym galopem, a dwaj inni żandarmi zarzucili broń na ramiona i oddalili się brzegiem kończyny pokosem leżącej. Przez małą chwilę wcale nie wiedziałem, co mam począć. W pierwszej chwili przez San, skąd przybyłem, wrócić z powrotem – nagle jednak przyszła mi myśl i wyłożonym krokiem ruszyłem za żandarmami. Chwała Bogu, powiedzieli ci postrzeleni, skoro patrol zniknął już za drzwiami. Podnieśli się ze swojej kryjówki, rozcierając zziębnięte ręce.

Gorączka z rany zaczyna już pana mocno atakować. Za dwie godziny nie bodziesz się pan w stanie utrzymać na nogach. Poprowadzę pana. Nie, nie, nie. Wśród tak szlachetnych sporów doszli do wioski Żuratyn, przezornie jednak ominęli samą miejscowość i wybrali sobie daleki manowiec przez las i pole.

Rana moja jest bagatelką, i począł wyskakiwać, byle wrócić do żony. Spójrz tylko jaki piękny wschód księżycy.” (s. 51).

Przytoczony fragment demonstruje różne mikroopowieści z różnych narracji, w taki sposób, że ukazuje jednocześnie wielorakość zdarzeń i wielość narracji (punktów widzenia), a ponadto zadziwiającą biegłość głównego redaktora-układacza, który ujawnia, swój ironiczny stosunek i wariacyjny kunszt pisarski. Okazuje się, że proces komunikacji między pisarzem, a czytelnikiem, nie ogranicza się tu wyłącznie do rozumienia tekstu, obejmuje ponadto zrozumienie kompozycji całości, odrębności fragmentów, stylistycznej i gramatycznej zmienności i pragmatyczny stosunek nadawcy do przekazywanego tekstu. Wydaje się, że istotą praktyki pisarskiej, zaprezentowanej przez Buczkowskiego w późnych utworach jest **kompozycja** właśnie, której podporządkowane zostają bardzo różne fragmenty bardzo różnych gatunków pisania – narracji i dyskursu. Dopiero na poziomie kompozycji ujawnia się

perspektywa redaktora, performerera i pisarza. Pisanie i performancja składają się właśnie na późne utwory Leopolda Buczkowskiego.

Współcześnie praktykę performancji czyli prezentacji występów, widowisk i happeningów obejmuje się pojęciem performatywności i wiąże zazwyczaj nie tyle z przedstawianiem narracji, ile z samym działaniem na podobieństwo performatywów Johna L. Austina lub aktów mowy filozoficznej szkoły analitycznej w określonej przestrzeni społecznej. Performans bowiem znosi granicę między sztuką a życiem, między fikcją a rzeczywistością⁵⁰. Przypomnijmy, że wielokrotnie i zdecydowanie Buczkowski swoje utwory traktował jako studia, dokumenty albo prozę żywą. Tę dokumentarną siłę tekstów Buczkowskiego upatrywałbym właśnie w performatycznej praktyce tekstowej pisarza, w ujawnieniu sieci relacji i dekontekstualizacji różnorodności mikrotekstów, komponowanych na użytek czytelnika w tekście-książce. Performatywność prozy autora *Kamienia w pieluszkach* nie wynika przecież ze składowych i wiarygodnych opowieści o kulturze i wojnie, ale na prezentacji i uruchomieniu nowych kontekstów dla cytatów mowy i gatunków pisania, które w licznych zderzeniach, poprzez dekontekstualizację słów, wyrażeń i dyskursów ujawniają nowe sensory, uwalniają się od stereotypów, polemizują, ironizują, walczą i przekonują. Podlegają procesowi, jak to określa Judith Butler⁵¹ – **resignifikacji**, czyli ułatwiają demaskację, zafałszowanie i ceremonialność starych praktyk, a tym samym, sprzyjają zwalczaniu duchowej opresji i zniewolenia.

O pierwszych praktykach performatycznych możemy mówić już w latach pięćdziesiątych dwudziestego wieku, a właściwej zaś sztuce performansu dopiero w latach siedemdziesiątych⁵². A wielu badaczy łączy współczesne praktyki performansu z filozofią postmodernizmu⁵³. Również w opiniach polskich literaturoznawców zdarzają się interpretacje wiążące utwory Buczkowskiego z filozofią postmodernizmu⁵⁴. Rzeczywiście, powierzchowne zestawienia tekstowych performansów z postmodernistycznymi praktykami w sztuce i literaturze mogą prowadzić do takich spostrzeżeń, jednakże przy głębszej analizie takie hipotezy okazują się mylące. Łączyłbym zdecydowanie eksperymentatorstwo Buczkowskiego z projektami i koncepcjami polskiej i międzynarodowej awangardy⁵⁵.

Z koncepcją tekstowego performansu łączy się jeszcze jedna kwestia. Jak zauważył Richard Bauman – w praktykach performatycznych trzeba brać pod uwagę znaczący udział publiczności i traktować go jako integralny składnik w interakcyjnym układzie komunikacyjnym między twórcą a odbiorcą⁵⁶. Proza Buczkowskiego, paradoksalnie, wymaga nadzwyczajnej współpracy czytelnika. Kompozycyjna aktywność autora-redaktera, prowadząca do układów notorycznie heterogenicznych i nieciągłych przytoczeń, stylizacji i

metadyskursów tworzy nadzwyczajne warunki utrudnionej lektury ukształtowanych w ten sposób utworów. Nierzadką jest tedy sytuacja czytelnika, kiedy dostrzeżę, że „przyjemność tekstu nie jest pewna”⁵⁷, kiedy ciekawość lektury graniczy ze znużeniem, czy wręcz rezygnacją. Autor *Oficera na nieszporach* jest znacznie bliższy w komponowaniu tekstów awangardowej praktyce teatralnej i literackiej, która nie angażuje widza i czytelnika w empatyczne przeżywanie zdarzeń, wczuwanie się w postępowanie postaci, ale jak pisze Walter Benjamin – „winna raczej dziwić się stosunkom, w których żyje”⁵⁸. Awangardowa praktyka tekstów, w której Buczkowski posługuje się dezautomatyzacją rozumienia problemu, efektami osobliwości, dekontekstualizacją, przypomina raczej Bertolda Brechta, a znacznie mniej koncepcje estetyki performatywności, jakie zdają się budować teoretycy nowoczesnego performansu parateatralnego wokół na nowo interpretowanego pojęcia katharsis⁵⁹. Niearystotelesowska interpretacja literatury, z jaką styka się nieuchronnie czytelnik późnych utworów Buczkowskiego nie pomaga odbiorcy w doświadczaniu „przyjemności tekstu”, kiedy również czytelnikom trudniej przekonać się, że autor *Kamienia w pieluszkach*, jak pisze Andrzej Falkiewicz, to „jeden z największych artystów słowa w języku polskim, człowiek posiadający słuch absolutny słowa, umiejący napisać wszystko”⁶⁰. A tak właśnie jest.

¹ por. Sławomir Buryła, *Prawda mitu i literatury. O pisarstwie Tadeusza Borowskiego i Leopolda Buczkowskiego*, Kraków 2003; Agnieszka Karpowicz, *Kolaż. Awangardowy gest kreacji. Themerson. Buczkowski. Białoszewski*, Warszawa 2007; *Zimną bywa się pisarzem. O Leopoldzie Buczkowskim*, redakcja Sławomir Buryła, Agnieszka Karpowicz, Radosław Sioma, Kraków 2008.

² Bogdan Owczarek, *Proza Leopolda Buczkowskiego*, „Miesięcznik Literacki”, 1982, nr 10.

³ Kazimierz Wyka, *Pogranicze powieści*, wyd. II rozszerzone, Warszawa 1974, s. 302-310.

⁴ por. Tadeusz Błażejowski, *Przemoc świata. Pisarstwo Leopolda Buczkowskiego*, Łódź 1991; Sławomir Buryła, *Prawda mitu i literatury*, op. cit.

⁵ Korzystam z następujących wydań utworów Leopolda Buczkowskiego. *Wertepy* – Kraków 1973, Wyd. Lit.; *Czarny potok* – wyd. IV, W-wa 1971, PIW; *Dorycki krążganek* – wyd. II, W-wa 1969, Czytelnik; *Pierwsza świetność* – wyd. II, Kraków 1978, Wyd. Lit.; *Uroda na czasie* – wyd. I, W-wa 1970, PIW; *Kąpiele w Lucca* – wyd. I, W-wa 1974, PIW; *Oficer na nieszporach* – wyd. I, Kraków 1975, Wyd. Lit.; *Kamień w pieluszkach* – wyd. I, Kraków 1978, Wyd. Lit.

⁶ Stanisław Barańczak, *Krwawy karnawał*, „Teksty”, 1973, nr 4, s. 56.

⁷ tamże, s. 58.

⁸ Andrzej Falkiewicz, *Fragmety o polskiej literaturze*, Czytelnik, Warszawa 1982, s. 151-152.

⁹ Wiktor Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, przekład Ryszarda Łuznego, [w:] *Teoria badań literackich*, T. II, Cz. II, wybór, rozprawa wstępna, komentarz S. Skwarczyńskiej, Kraków 1986.

¹⁰ Bertold Brecht, *Wartość masy*, przełożyła M. Kurecka, Warszawa 1975, s. 62.

¹¹ por. Ryszard Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993, s. 201; Sławomir Buryła, *Prawda mitu i literatury*, op. cit., s. 86; D. Skrabek, *Leopold Buczkowski: traumatyczna tkanka prozy*, [w:] *Zimną bywa się pisarzem*, op. cit., s. 111.

¹² por. Artur Sandauer, *Pod czy ponad? Zebrane pisma krytyczne*, T. 3, Warszawa 1981, PIW, s. 112.

¹³ Maria Indyk, *Granice spójności narracji. Proza Leopolda Buczkowskiego*, Wrocław 1987, Ossolineum.

¹⁴ tamże, s. 5.

-
- ¹⁵ tamże, s. 23.
- ¹⁶ Arkadiusz Kalin, *Problem spójności prozy Leopolda Buczkowskiego*, [w:] *Zimą bywa się pisarzem*, op. cit., s. 27-59.
- ¹⁷ por. Ryszard Nycz, *Sylwy współczesne*, wyd. II, Kraków 1996; *Tekstowy świat*, op. cit.
- ¹⁸ Jan Błoński, *Bezdroże*, „Życie Literackie”, 1967, nr 42.
- ¹⁹ Maria Indyk, *Granice spójności narracji*, op. cit., s. 45.
- ²⁰ Tadeusz Błażejowski, *Przemoc świata*, op. cit., s. 121.
- ²¹ M. Indyk, *Granice spójności narracji*, op. cit., s. 54-55, 106-107.
- ²² por. B. Owczarek, *Próba rekonstrukcji poetyki Leopolda Buczkowskiego*, [w:] *Zimą bywa się pisarzem*, op. cit., s. 11-26 oraz *Czy Leopold Buczkowski opowiada*, [w:] *Narracje po końcu (wielkich) narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra*, red. naukowa Hanna Gosk, Andrzej Zieniewicz, Warszawa 2007, Elipsa, s. 114-127.
- ²³ Leopold Buczkowski, *Wszystko jest dialogiem*, Warszawa 1984, s. 14.
- ²⁴ por. D. Skrabeek, *Leopold Buczkowski: traumatyczna tkanka prozy*, op. cit., s. 117.
- ²⁵ por. Jean-François Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, przełożyli M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 1997.
- ²⁶ Michał Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przełożyła N. Modzelewska, Warszawa 1970 oraz *Problem tekstu w lingwistyce, filologii i innych naukach humanistycznych*, [w:] *Estetyka twórczości słownej*, przełożyła Danuta Ulicka, Warszawa 1986. PIW.
- ²⁷ tamże, s. 404-405, 415.
- ²⁸ tamże, s. 423.
- ²⁹ M. Indyk, *Granice...*, op. cit., s. 56.
- ³⁰ M. Bachtin, *Problem tekstu...*, op. cit., s. 434-435.
- ³¹ por. T. Błażejowski, *Przemoc świata*, op. cit., s. 117.
- ³² M. Indyk, *Granice...*, op. cit., s. 54-55, 106-107, 127.
- ³³ M. Bachtin, *Problem tekstu...*, op. cit., s. 412.
- ³⁴ R. Nycz, *Sylwy współczesne*, op. cit., s. 40.
- ³⁵ por. R. Nycz, *Tekstowy świat*, op. cit. oraz Agnieszka Karpowicz, *Kolaż. Awangardowy gest kreacji*, op. cit.
- ³⁶ Leopold Buczkowski, *Rozmowa z Buczkowskim (wersja autoryzowana)*, [w:] *Zimą bywa się pisarzem*, op. cit. s. 186.
- ³⁷ por. Z. Trziszka, *Leopold Buczkowski*, Warszawa 1987, PIW; Edward Kasperski, *Leopold Buczkowski – Kres Kresów*, [w:] *Kresy w literaturze. Twórcy dwudziestowieczni*, Warszawa 1996; Sławomir Buryła, *Prawda mitu i literatury*, op. cit.
- ³⁸ Zygmunt Trziszka, *Leopold Buczkowski*, op. cit., s. 149.
- ³⁹ tamże, s. 96; w czym jak się wydaje, inspirował się koncepcją R. Nycza, por. *O kolażu tekstowym. (Na materiale prozy Leopolda Buczkowskiego)*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk. Studia*, pod red. T. Cieślakowskiej i J. Sławińskiego, Wrocław 1980, s. 213-228.
- ⁴⁰ E. Kasperski, *Leopold Buczkowski – Kres Kresów*, op. cit. oraz S. Buryła, *Prawda mitu i literatury*, op. cit.
- ⁴¹ por. James Loxley, *Performativity*, Routledge, London and New York 2007; Marvin Carlson, *Performans*, przełożyła Edyta Kubikowska, PWN, Warszawa 2007; Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przełożyli Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Kraków 2008.
- ⁴² Richard Bauman, *Performance*, [w:] *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Edited by David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan. Routledge. London and New York 2005, s. 420.
- ⁴³ Przy okazji performatywności literackiej autorka książki *Estetyka performatywności* – Erika Fischer-Lichte wspomina o „powieściach labiryntach” (s. 25).
- ⁴⁴ Richard Bauman, *Performance*, op. cit., s. 420.
- ⁴⁵ Tadeusz Błażejowski, *Przemoc świata*, op. cit., s. 138-148 (rozdz. *Autarkia*).
- ⁴⁶ Leopold Buczkowski, *Proza żywa*, op. cit., s. 32.
- ⁴⁷ por. Andrzej Gołąb, *Zagadnienie spójności tekstu „Kąpieli w Lucca” Leopolda Buczkowskiego*, „Pamiętnik Literacki”, 1979, nr 3.
- ⁴⁸ Ryszard Nycz, *Sylwy współczesne*, op. cit., s. 37.
- ⁴⁹ por. Jacques Derrida, *Pismo filozofii*, wybrał i przedmową opatrzył Bogdan Banasiak, Kraków 1993; Zofia Lorenc, *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia*, Warszawa 2001; Bogdan Banasiak, *Destrukcyjność przedstawienia w literaturze współczesnej. (Mallarme – Roussel)*, „Sztuka i filozofia”, 1993, nr 7.
- ⁵⁰ por. James Loxley, *Performativity*, op. cit., s. 147-148.
- ⁵¹ tamże, s. 127 oraz Judith Butler, *Walczące słowa. Mowa nienawiści i polityka performatywu*, przełożył Adam Ostolski, Warszawa 2010, s. 180-188.
- ⁵² por. Marvin Carlson, *Performance*, op. cit., s. 162.
- ⁵³ tamże, s. 203-204.
- ⁵⁴ por. Mieczysław Dąbrowski, *Postmodernizm: myśl i tekst*, Kraków 2000, s. 102-111.

-
- ⁵⁵ Andrzej Turowski, *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921-1934)*, Ossolineum, Wrocław 1984; N. F. Čužak, *Literatura fakta*, Nachdruck der Ausgabe Moskau 1929 mit einer Einleitung von Hans Günter, München 1972; Stephen Richard Lee, *Trudne przymierze. Polska awangarda poetycka w kręgu idei lewicy 1918-1939*, PIW, Warszawa 1982; Agnieszka Karpowicz, *Kolaż. Awangardowy gest kreacji*, op. cit.
- ⁵⁶ por. Richard Bauman, *Performance*, op. cit., s. 420.
- ⁵⁷ Roland Bathes, *Przyjemność tekstu*, przełożyła Ariadna Lewańska, Warszawa 1997, s. 88.
- ⁵⁸ Walter Benjamin, *Co to jest teatr epicki?*, przełożyła Krystyna Krzemień, „Miesięcznik Literacki”, 1976, nr 6.
- ⁵⁹ por. Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, op. cit., s. 305-306.
- ⁶⁰ Andrzej Falkiewicz, *Fragmety o polskiej literaturze*, op. cit., s. 155.