

Bogdan Owczarek

O prozie Leopolda Buczkowskiego Zmienić perspektywę

Leopold Buczkowski debiutował powieścią *Wertepy*, której fragment został opublikowany w „Sygnałach” w 1938 roku, w całości utwór został wydany po wojnie w roku 1947. *Czarny potok* wydany w 1954 uchodzi za najbardziej znany i ceniony utwór pisarza. Następnie wydano kolejne utwory: *Dorycki krążganek* (1957), *Młody poeta w zamku* (opowiadania, 1960), *Pierusza świetność* (1966), *Uroda na czasie* (1970), *Kąpiele w Lucca* (1974), *Oficer na nieszporach* (1975), *Kamień w pieluszkach* (1978). Jego rozmowy i wypowiedzi o literaturze i poglądach artystycznych wydane zostały z przedmową Zygmunta Trziszki w latach osiemdziesiątych XX wieku – *Wszystko jest dialogiem* (1984), *Proza żywa* (1986), *Żywe dialogi* (1989).

Proza Buczkowskiego jest dzisiaj jedną z najbardziej kontrowersyjnych twórczości pisarskich XX wieku. Złożyły się na to: jego sposób pisania, nieustające eksperymentowanie z powieścią i czytelnicze kłopoty z recepcją jego utworów. Przeważa w opiniach o jego pisarstwie bezradność i rozczarowanie albo nietajony podziw i uznanie.

Z biegiem lat – pisze Piotr Kuncewicz – sposób pisania stworzył z książek Buczkowskiego coś na kształt monady, która wystarcza sobie samej, a że „okien nie ma”, więc ani wyrzeć z niej, ani zajrzeć do środka nie sposób¹.

A z przeciwnej strony wypowiada się Hanna Kirchner:

Mamy w naszej literaturze współczesnej człowieka, który przez pół wieku twórczości samoistnej i na swoją modłę wykonał robotę Joyce’a, Faulknera, Ionesco, Becketta i *nouveau roman*, wyprowadził prozę z fabuły, uczynił z niej strumień

¹ P. Kuncewicz, *A ona sobie płynie*, „Kultura” 1977, nr 2.

mowy. Stworzył też jeden z najbardziej wstrząsających obrazów wojny i zagłady narodów².

Utrzymuje się dość zgodna opinia, że „wojenne implikacje – pisze Tadeusz Błażejowski – zrosły się z tkanką prozy Buczkowskiego tak głęboko, iż dla ogółu pozostał on przede wszystkim twórcą *Czarnego potoku* – książki w tym zakresie najbardziej artystycznie wyrazistej i najbardziej moralnie przejmującej”³.

Nie ulega wątpliwości, że *Czarny potok*, *Dorycki krążganek* i *Pierwsza świetność* mówią o II wojnie światowej, o zagładzie Żydów, o skomplikowanych losach żołnierzy i partyzantów. Nie to jednak jest istotą rzeczy. *Pierwsza świetność* i następne utwory wnoszą do pisarstwa Buczkowskiego nowe tony, nowe formy, nową problematykę i nowe komplikacje. Zdarzenia wojenne właściwie nie znikają w twórczości pisarza, tylko tyle że w późnej twórczości pisze o nich zupełnie inaczej. To powoduje, że utwory czytane zwykle jako tematyczne okazują się w istocie nienarracyjne, a proza Buczkowskiego gdzieś od *Urody na czasie* różni się dość wyraźnie od wcześniejszych utworów. Proza Buczkowskiego jest po prostu niejednolita.

Zauważyli to zresztą niektórzy krytycy i historycy literatury.

Poczynając od *Młodego poety w zamku* – pisze T. Błażejowski – podstawą zrozumienia pisarstwa Buczkowskiego staje się rekonstrukcja znaczeniowa tekstu. Dla uzyskania komunikatywności konieczne jest przewycięzenie beżładu i pozornej nieczytelności, wydobycie sensownego kontekstu dla kolejnych całości znaczeniowych⁴.

Rozstrzygającym kontekstem jest dla badacza intertekstualna gra autora z utworem Thomasa Carlyle’a *Sartor Resartus* (takie rozumienie po raz pierwszy zaproponował Ryszard Nycz⁵). Odmienność *Pierwszej świetności* dostrzegł także Sławomir Buryła. „Samotnik z Konstancina przynajmniej od *Pierwszej świetności* funkcjonuje jako znak rozpoznawczy tych wszystkich zagrożeń, jakie niosą ze sobą eksperymenty z formą”⁶. Interesujące z tego punktu widzenia są dwie recenzje Jana Błońskiego z *Doryckiego*

² H. Kirchner, *Leopold Buczkowski albo uroda na czasie*, w: *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej: kontynuacje*, red. A. Brodzka i L. Burska, Wydawnictwo IBL, Warszawa 1996, s. 89.

³ T. Błażejowski, *Przemoc świata. Pisarstwo Leopolda Buczkowskiego*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 1991, s. 8.

⁴ *Ibidem*, s. 78.

⁵ R. Nycz, *Teufelsdröckh redivivus albo o pewnym dialogu tekstowym*, „Teksty” 1978, nr 1.

⁶ S. Buryła, *Prawda mitu i literatury. O pisarstwie Tadeusza Borowskiego i Leopolda Buczkowskiego*, Universitas, Kraków 2003, s. 13.

kruźganku i *Pierwszej świetności*, publikowane w odstępie dziewięciu lat. Ale dopiero czytane razem zyskują właściwą perspektywę oceny omawianych utworów Buczkowskiego. Czytane oddzielnie *Bezdroże* omawiające *Pierwszą świetność* uchodziło zazwyczaj za typową recenzję krytyczną, odrzucającą utwór pisarza. Tymczasem obie recenzje łącznie, porównywane ze sobą, ukazują wyraźną odmiennność *Czarnego potoku* i *Doryckiego kruźganku* od *Pierwszej świetności*. Jak pisze krytyk – *Czarny potok* był jeszcze „historią”, chociaż „zmaconą i ciemną”, a *Dorycki kruźgane* jest już tylko „sytuacją”. *Pierwsza świetność* zaś czytana była, zdaniem Błońskiego, jako „zbiór wszystkich skojarzeń powstałych podczas pisania utworu”⁷. Recenzje Błońskiego wnoszą jednocześnie do oceny Buczkowskiego pewien krytyczny ton, uwydatniający niejednorodność spuścizny Buczkowskiego, obejmującej teraz utwory „czytelne” – *Czarny potok* i *Dorycki kruźgane* – i „nieczytelne” – *Pierwszą świetność*. „*Pierwsza świetność* – pisze – nie służy żadnemu porządkowi, nie poddaje się żadnemu kluczowi”⁸. Najprościej ujmując, Błoński zarzuca utworowi pisarza „chaotyczność”, co oznacza dla niego „nieczytelność”. A przeciwieństwem chaosu jest zazwyczaj spójność. To właśnie pojęcie spójności odegrało w literaturoznawstwie i recepcji pisarza rolę znaczącego i pozytywnego kontrargumentu na rzecz pisarstwa Buczkowskiego. Myślę, że taką funkcję spełniła jedna z najważniejszych książek o twórczości pisarza: *Granice spójności narracji* Marii Indyk. O spójności i zrozumiałości wspomina też R. Nycz.

Niezrozumiałość jest [...] również szczególnym chwytem retorycznym wzywającym czytelnika do lekturowej inwencji pozwalającej zrekonstruować płaszczyzną odniesienia, stworzyć skuteczną hipotezę spójności⁹.

Nie jest to przypadkiem. Najczęstszym i najdotkliwszym argumentem w recepcji prozy Buczkowskiego była właśnie „niezrozumiałość” i „nieczytelność” jego tekstów. Działalność badawcza i krytycznoliteracka wobec jego utworów nierzadko przypominała budowanie takiej lub innej „hipotezy spójności”. A spójność, jak się wydaje, na trwałe związana została z jego twórczością.

Arkadiusz Kalin, który tym zainteresowaniom badawczym poświęcił specjalny artykuł, wyróżnił trzy koncepcje spójności, którymi się posłu-

⁷ J. Błoński, *Bezdroże*, „Życie Literackie” 1967, nr 42.

⁸ *Ibidem*.

⁹ R. Nycz, *O kolażu tekstowym*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk. Studia*, red. T. Cieslikowska, J. Sławiński, Wydawnictwo IBL, Wrocław 1980, s. 225.

giwali interpretatorzy twórczości Buczkowskiego¹⁰. Najpopularniejsza była koncepcja mimetyczna, która wiązała utwór z „chaosem” świata rzeczywistego, koncepcja psychologiczna odnosiła chaotyczność do świadomości poznającego podmiotu tych utworów, wreszcie koncepcja spójności formalnej odwoływała się do „efektu chaosu” w samej konstrukcji dzieła literackiego i poszukiwała w nim tematycznej adekwatności¹¹. Widać to w książce M. Indyk, której autorka najpełniej i najbardziej pomysłowo posłużyła się „hipotezą spójności” w utworach Buczkowskiego. Najogólniejszą tezę pracy Indyk jest założenie, „[...] że każdy tekst jest spójny. Spójność bowiem zawarta już jest w definicji tekstu jako całości komunikującej”¹². Autorka uwzględnia też warunki komunikacyjne tekstu literackiego: „niesamodzielność znaczeniową każdego tekstu”, to znaczy, że „tekst nie znaczy sam przez się, lecz dopiero dzięki odniesieniu do odpowiedniego kontekstu”¹³. Dla Indyk nie ma właściwie niespójnych tekstów Buczkowskiego. Już w interpretacji *Pierwszej świetności*, którą odbieram jako ukrytą polemikę z dyskwalifikacyjną opinią Błońskiego, odsłania swoje przesłanie. „Spróbujmy odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób narrator konstruując ów rozbity, chaotyczny świat próbuje jednak zasugerować, że jakiś sens, a więc porządek jest w nim zawarty. Innymi słowy, co powoduje, że traktujemy *Pierwszą świetność* jako powieść, a nie jako dokument przedstawiający rojenia schizofrenika”¹⁴. Także późniejsze utwory pisarza – *Uroda na czasie* i *Kąpiele w Lucca* – są dla niej czytelne.

Ale tym bardziej przekornie i paradoksalnie brzmi rozpoznanie spójności, a raczej niespójności *Kąpiel w Lucca*, zaproponowane w artykule Andrzeja Gołąba. „Nie umiemy zaproponować jednego wyłącznego sposobu uspójniania, bo w odniesieniu do tego utworu jest to po prostu niemożliwe. [...] Podejmowane przez nas próby uspójnienia tekstu *Kąpiel w Lucca* dają na ogół raczej skromne, jeśli nie zdecydowanie kiepskie wyniki”¹⁵.

Tymczasem, jak się wydaje, problem spójności prozy Buczkowskiego, a zwłaszcza utworów późniejszych i *Pierwszej świetności* jest co najmniej dwuznaczny. Oto przykład z tego właśnie utworu.

¹⁰ A. Kalin, *Prozy spójności prozy Leopolda Buczkowskiego*, w: ...zimą bywa się pisarzem... *O Leopoldzie Buczkowskim*, red. S. Buryła, A. Karpowicz i R. Sioma, Universitas, Kraków 2008, s. 27-59.

¹¹ *Ibidem*, s. 31.

¹² M. Indyk, *Granice spójności narracji. Proza Leopolda Buczkowskiego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1987, s. 5.

¹³ *Ibidem*, s. 20.

¹⁴ *Ibidem*, s. 66.

¹⁵ A. Gołąb, *Zagadnienie spójności tekstu „Kąpiel w Lucca” Leopolda Buczkowskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 3, s. 218.

Usiadłem wtedy na łóżku i słuchałem. Nie słysząc nic, spostrzegłem przez firankę, że ona stoi za paczką na śmieci. Postąpiłem kilka kroków, później skręciłem za węgiel gmachu i ona straciła mnie z oczu. Miała ona zwyczaj prawie kryć się w krzakach i nie wie, co znaczy choroba: przypisuje więc to życiu na otwartym powietrzu i ruchowi. Dziecko nie było lękliwe i nie obawiało się ciemności. Ta obca kawaleria pędząca od przysiółka do dąbrowy, czy to byli czerkiesi, czy kozacy, byli jakoby żołnierzami na służbie żandarmów (*Pierwsza świetność*, wyd. II, s. 9)¹⁶.

W cytowanym fragmencie mamy właściwie do czynienia z rozmyślną niespójnością narracji, przynajmniej w dwu aspektach: tematu i punktu widzenia. Narracja mnoży coraz to nowe wątki, najpierw w wykorzystywanej tu narracji pierwszoosobowej – dotyczącej bohatera-narratora – która w zmienionym kształcie narracji trzecioosobowej przechodzi w wątek kobiety i dziecka. Na końcu pojawia się motyw kawalerii. Zmienia się też punkt widzenia z perspektywy „ja” narratora na „on” lub „ona” bohaterów, z perspektywy wewnętrznej na zewnętrzną i odwrotnie: „kryła się w krzakach” i „nie wie, co to choroba”. Właściwie spójność tego fragmentu staje się demonstracją niespójności. Obserwujemy jakby zmianę funkcji spójności narracji. Ponadto w narracji o kobiecie informacja o chorobie zderzona zostaje z „życiem na świeżym powietrzu”. I podobnie jest w następnym zdaniu: narrator konfrontuje „czerkiesów” i „kozaków” ze służbą na rzecz „żandarmów”. Te stylistyczne i informacyjne zderzenia fragmentów narracji przypominają zjawisko dezautomatyzacji, o którym rosyjscy formaliści mówili, że „wyzwała rzeczy z automatyzmu percepcji”¹⁷, lub „efekt osobliwości”, jakim posługiwał się w swoich sztukach Bertolt Brecht¹⁸. Funkcja przedstawienia zmienia się w funkcję ekspozycji, demonstracji, z d e r z e n i a różnych „pól semantycznych”. Można powiedzieć, że igranie spójnością staje się literackim laboratorium demontażu opowiadania, a cała narracja zaczyna pobrzmiwać ironią. Mnożenie fragmentów niewiele ma tu wspólnego z tradycyjną narracją „jednego nadawcy”¹⁹.

Warto teraz wrócić do lektury recenzji Błońskiego z *Pierwszej świetności*.

¹⁶ L. Buczkowski, *Pierwsza świetność*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1966, s. 9.

¹⁷ W. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, przeł. R. Łużny, w: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, wybór, wstęp, opr. S. Skwarczyńska, t. II: *Od przełomu antypozytywistycznego do roku 1945*, cz. III: *Od formalizmu do strukturalizmu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 17.

¹⁸ B. Brecht, *Wartość mosiądzu*, wybór W. Hecht, przekład zespołowy, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975, s. 116.

¹⁹ Por. M.R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1974, s. 255.

Jednością powieści jest zwykle jedność narratora jako systemu, który każe zabierać głos kolejno różnym narratorom.

I wtedy pojawia się ostateczny wniosek:

[...] nie ma już powieści tam, gdzie do chaosu opowiadanych wydarzeń dodał autor chaos samej funkcji opowiadania²⁰.

Po prostu dla Jana Błońskiego *Pierwsza świetność* nie jest opowiadaniem, gdyż brakuje jej funkcji opowiadania.

Otóż analiza M. Indyk *Urody na czasie* w dużym stopniu potwierdza rozpoznanie Błońskiego *Pierwszej świetności*. Jak pisze autorka *Granice spójności narracji*, w utworze Buczkowskiego „[...] nie ma [...] narracji rozumianej jako wypowiedź odnarratorska. Jedyne słowa, które ewentualnie można by przypisać narratorowi, to pierwsze zdanie tej powieści: „Nie jest, kiedy drugie jest” – wyraźnie oddzielone od reszty książki, funkcjonujące właściwie na zasadzie motto²¹. I wówczas zmienia autorka swoje zainteresowania, zwracając uwagę na zasady konstrukcji samego utworu. Dominuje, jej zdaniem, w tekście zasada fragmentaryzacji. Jak pisze, „*Uroda na czasie* zbudowana jest z fragmentów przytoczeń: scen dialogowych, opowiadań i instrukcji różnego rodzaju. Najsilniej rzucają się w oczy sceny dialogowe [...]. Na dużej powierzchni powieść przypomina dramat, z którego usunięto tekst poboczny i to łącznie z oznaczeniem postaci w danej chwili mówiącej²². Zresztą, jak już wcześniej zauważyli recenzenci utworu i historycy literatury, Buczkowski korzystał w *Urodzie na czasie* z „rozmówek” do nauki języka i etykiety²³. Tezę o braku wypowiedzi odnarratorskiej motywuje autorka dalszymi spostrzeżeniami – „zebrane razem przytoczenia nie tworzą fabuły, nawet najbardziej luźnej²⁴. Brakuje w utworze uporządkowania funkcji fabularnych i hierarchii między mową narratora i mową postaci, która cechuje utwory narracyjne. W zamian istnieje inna zasada uporządkowania fragmentów w utworze. Indyk wprowadza pojęcie jukstapozycji, czyli oboczności zestawienia i równorzędności między różnymi segmentami tekstu²⁵.”

Z wypowiedzi Błońskiego i Indyk wynika kilka wniosków. Utwory Buczkowskiego różnią się między sobą, nie pozwalają badaczowi trakto-

²⁰ J. Błoński, *Bezdroże*, op. cit.

²¹ M. Indyk, *Granice spójności narracji...*, s. 68.

²² *Ibidem*, s. 73.

²³ Por. T. Błażejowski, *Przemoc świata...*, s. 108-112.

²⁴ M. Indyk, *Granice spójności narracji...*, s. 80.

²⁵ *Ibidem*.

wać ich według jednej miary i syntetycznie. Na przykład *Czarny potok* i *Dorycki kruźganek* uznaje Błoński za „oryginalne konstrukcje”, a *Pierwsza świetność* jest dla niego „zbiorem wszystkich skojarzeń”. Istnieją po prostu poważne różnice między wcześniejszymi, w pełni narracyjnymi utworami Buczkowskiego, a późniejszymi. Kiedy tworzyli swoje analizy – Błoński i Indyk – narracyjność była równoważnikiem literatury, uznanie jakiegoś utworu literackiego za pozbawiony „funkcji narracyjnej” mogło uchodzić za dyskwalifikację. Być może dlatego nie brzmią już deprimująco uwagi, że Błoński nie widział w prozie Buczkowskiego istotnej przemiany jej funkcji przedstawienia i nie dostrzegł zmiany w odnoszeniu literatury do literackiej konwencji, nie widział jej funkcji prezentacji i demonstracji chwytu czy ironii, czyli wielowymiarowego przedstawiania świata. Być może nie brzmi kłopotliwie stwierdzenie, że mimo całej dociekliwości w poszukiwaniu sensu utworów Buczkowskiego przez Indyk przy pomocy pojęcia spójności, nigdy właściwie w swojej książce badaczka ta nie opuściła gruntu literatury narracyjnej.

Jednocześnie pojęcie narracyjności pozwala mi spojrzeć na pisarstwo Buczkowskiego od strony jego wewnętrznej przemiany. Widać wyraźnie, że mniej więcej od *Czarnego potoku* narracyjność staje się dla Buczkowskiego sferą dynamizacji poszukiwań i dekonstrukcji literatury. Dekonstrukcja warunków i sposobów opowiadania daje mu możliwość odnalezienia własnego stylu, jak mówi S. Buryła, „odrębnej faktury pisma”²⁶. Zmieniająca się narracyjność jego utworów wyjaśnia różnorodność pisarstwa autora *Kamienia w pieluszkach*, wyjaśnia niejednorodność i wieloformacyjność jego prozy. Jeśli spojrzeć na pisarstwo Buczkowskiego od strony warunków narracyjności, to ich zmienność, napięcie i powolny zanik ujawnia całą niejednorodność jego prozy.

Widzę w jego twórczości trzy grupy tekstów, trzy formacje prozatorskie, które ze względu na warunki opowiadania, tj. narratora, opowieść i formę przedstawienia, upodabniają się do siebie lub różnią się wyraźnie. Buczkowski o p o w i a d a w swoich najwcześniejszych utworach – *Wertepach*, *Czarnym potoku* i *Doryckim kruźganku*, co prawda w każdym inaczej i coraz bardziej zawile. *Młody poeta w zamku* – zbiór opowiadań – przynosi pierwszą znaczącą i widoczną przemianę. Od tego utworu „dominuje i nabiera charakteru systemowego”, pisze Ryszard Nycz, poetyka kołażu, „stając się jednocześnie podstawową metodą aktywności twórczej”²⁷. Ale dopiero z punktu widzenia późniejszych utworów pisarza widać wy-

²⁶ S. Buryła, *Prawda mitu i literatury...*, s. 90.

²⁷ R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 1993, s. 198.

rażniej, że *Młody poeta w zamku* i kontrowersyjna *Pierwsza świetność*, która wzbudziła tak wiele wątpliwości Błońskiego, stanowią pewną przejściową grupę tekstów w twórczości pisarza, której „przejściowość” polega na tym, że rozpoznawalne w tych utworach elementy narracyjności – obecność narratora, wątki tematyczne sięgające do czasoprzestrzeni II wojny światowej i Holocaustu, zbliżają je do utworów wcześniejszych, a jednocześnie nowy sposób kompozycji, poetyka kolażu i wielowątkowość czy wręcz fragmentaryzacja tekstu nadają im nowy kształt i format. Drugi przełom w twórczości Buczkowskiego widzę od *Urody na czasie*, o której pisze Indyk, że „nie ma w niej narracji rozumianej jako wypowiedź odnarratorska [...] podobnie jak to było już we wcześniejszej *Pierwszej świetności* narrator posługuje się wyłącznie przytoczeniem cudzych wypowiedzi”²⁸. Reguła przytoczenia i kolażu stanowią w późnych utworach Buczkowskiego wyłączną zasadę kompozycji i rozwijania tekstu. To zbliża *Urodę na czasie* do kolejnych utworów pisarza – *Kąpiele w Lucca*, *Oficer na nieszpiorach* i *Kamień w pieluszkach*. Zdaniem Nycza, wyróżnikiem wszystkich tych utworów jest stosowanie kolażu, czyli „niespójność, wieloznaczność, metajęzykowość, intertekstualność”²⁹. Właśnie późne utwory, moim zdaniem, najlepiej charakteryzują „odrębną fakturę pisma” pisarza i ujawniają wieloformacyjność jego prozy. Późna, zdecydowanie nienarracyjna proza literacka, ukształtowana na kolizji różnych lub sprzecznych fragmentów tekstu, zbudowana na konfrontacji rozmaitych dyskursów, w której narracja uczestniczy jako jeden z przytoczonych cytatów literackich, to grupa tekstów rozpoznawalna mniej więcej od *Urody na czasie*. Stanowi ona ostateczny rezultat dojrzewania artystycznego projektu pisarza. Problem „czytelności” w recepcji twórczości Buczkowskiego bywał często zagadnieniem zastępczym. Pokazuje to częściowo popularność koncepcji spójności w analizie prozy Buczkowskiego. Okazuje się, że czytelność jest sprawą konwencji. Nienarracyjna proza pisarza formułuje po prostu inny typ literatury, wymagający środków badawczych i innej wrażliwości czytelniczej. Nie chodzi o czytelnika, który daje się „uwodzić”, ale o współuczestnictwo w komunikacji literackiej, która za każdym razem podsuwa nowy kontrakt i ryzyko nierozumienia. Buczkowski był świadom tradycji literackiej, z którą nieustannie polemizował. W rozmowie z Z. Trziszką wypowiada się o niej wprost i ironicznie. „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 sama przeszkodziła.

²⁸ M. Indyk, *Granice spójności narracji...*, s. 68.

²⁹ R. Nycz, *Tekstowy świat...*, s. 195.

Albo on poszedł do wojska i ona pisała³⁰. Najważniejszym dla pisarza było, jak sądzę, odejście od określonej koncepcji „literackości”.

Taki nowy kontekst teoretyczny dla analizy prozy Buczkowskiego proponuje Nycz. O ile badacze tekstów pisarza próbowali odnaleźć w nich jakąś zasadę spójności i ocalić choć odrobinę ich sensu, o tyle Nycz odwraca całą perspektywę, dostrzega w nich inicjatywę formotwórczą, widząc ich fragmentaryczność, niespójność, brulionowość i wielogatunkowość. Znajduje w tekstach Buczkowskiego przemianę tradycyjnej koncepcji utworu literackiego jako obiektu przedstawiającego i przedmiotu artystycznego. Jego zdaniem, zmiana w pisarstwie Buczkowskiego prowadzi do zmiany samej instytucji literatury³¹.

Poszerzyłbym tylko interpretację Nycza. To nowy typ literatury ujawnił w technice kolażu „funkcję krytyczną” wobec tradycyjnej koncepcji dzieła literackiego (przewartościowując całości zamknięte, harmonijne, zorganizowane hierarchicznie)³². Powiem więcej, nienarracyjny wzór literatury umożliwił Buczkowskiemu przewartościowanie dotychczasowego paradygmatu *sacrum* estetycznego, polegającego na opowiadaniu epickich i bohaterkich opowieści literackich. I w ten sposób pomógł mu dokonać najradzykalniejszego odkrycia w polskiej literaturze XX wieku³³.

On Leopold Buczkowski's Prose. Change of Perspective

The author reviews the critical studies dedicated to the work of Leopold Buczkowski. He pays particular attention to its narrative character and coherence of literary style as criteria for analysis and evaluation. In his opinion these criteria refer only to early Buczkowski's novels (like *Czarny potok*), while his advanced works (*Uroda na czasie*, *Kąpiele w Lucca*) represent a poetics of collage (in the sense introduced by Ryszard Nycz). Its fragmentary nature questions the fundamental epic function: to tell a story.

³⁰ L. Buczkowski, *Wszystko jest dialogiem*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1984, s. 14.

³¹ R. Nycz, *Sylwy współczesne*, Universitas, Kraków 1996, s. 32.

³² R. Nycz, *Tekstowy świat...*, s. 221-222.

³³ Por. S. Morawski, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985, s. 284-294.

