

## Klucz do domu, którego nie ma. *Czarny potok* Leopolda Buczkowskiego jako studium oikocydu

Karolina Koprowska

TEKSTY DRUGIE 2020, NR 3, S. 283–302

DOI: 10.18318/td.2020.3.18 | ORCID: 0000-0002-7177-5554

Artykuł finansowany ze środków budżetowych na naukę w latach 2016–2020 jako projekt badawczy w ramach programu „Diamantowy Grant”.

**W** *Prozie żywej* Buczkowski głosi pochwałę swojego miejsca urodzenia: „To, że urodziłem się w ciekawej scenerii to ważna rzecz. Skrót, napięcia, struktury tego świata, którego doświadczyłem”. W opowieści pisarza podolskie pogranicze stanowi gęstą i złożoną konstelację, obejmującą – jak to określał Buczkowski – „odmienne temperamenty”, „skontrastowane mentalności” i „melanż językowy” (PŻ, s. 27). To nie sentymentalna wizja sielskiego „kraju lat dziecińczych” rzutuje na sposób postrzegania rodzinnej okolicy, lecz wspomnienie charakterystycznych dla pogranicza interferencji różnych, niekiedy sprzecznych komponentów kulturowych, twórczych napięć wynikających – jak pisał autor *Wertepów* – „ze zderzenia inności” (PŻ, s. 197). Takie doświadczenie miejsca urodzenia dało początek przyjętej przez pisarza

**Karolina Koprowska** – doktorantka kulturoznawstwa na Wydziale Polonistyki UJ. Autorka książki *Postronni? Zagłada w relacjach chłopskich świadków* (2018), współredaktorka publikacji: *Świadek: jak się staje, czym jest?* (2019), *„jak burgund pod światło...” szkice o Zuzannie Ginczance* (2018). Kontakt: kar.koprowska@gmail.com

1 L. Buczkowski *Proza żywa*, Redakcja Wydawnictw Pozaprasowych „Pomorze”, Bydgoszcz 1986, s. 41. Fragmenty książki lokalizuję bezpośrednio w tekście, oznaczając je literami PŻ i odpowiednim numerem strony.

filozofii „wielostrunowości”, dialogiczności jako podstawy myślenia o ludzkiej (nie)tożsamości, (nie)identyczności<sup>2</sup>.

Metafora konstelacji, zacerpnięta od Waltera Benjamina, doskonale oddaje specyfikę pogranicza, które eksploruje Buczkowski. W *Prozie żywej* znajdujemy potwierdzenie, że pisarzowi bliska jest idea relacyjnego układu jedności i wielości, całości i fragmentu. Benjamin tłumaczył ją w ten sposób: „Układ gwiazd stanowi pewną charakterystyczną jedność, a charaktery poszczególnych planet poznaje się dopiero po ich działaniu w ramach gwiazdnych układów”<sup>3</sup>. Pełnia świata odsłania się wówczas, gdy jego poszczególne elementy zaczynają się wzajemnie oświetlać<sup>4</sup>. Sam Buczkowski w swoich opowieściach chętnie odwołuje się do kosmicznych metafor, wskazując na determinizm relacji z miejscem, w którym się urodził: „Wierzę w swoje zaprogramowanie, nawet kosmiczne. Może w tym wypadku jestem mistykiem. Trudno! Że tylko przypadek nami rządzi?” (PŻ, s. 39). W dalszej partii tekstu rozwija tę myśl następująco: „Wyrastałem w oazie słów świeżych, niezdeprecjonowanych. To moje szczęście. To kosmiczne rozmieszczenie ludzi, to rodzaje i różnice nasłonecznienia dają w rezultacie inną wartość zapachową, nie tylko pszenicy. Także ludzie są inni tam, gdzie orzechy laskowe tak pachną. To problemy genetyczne. To sprawy spermostatyczne. Myśmy dużo wynieśli z tych popiołów galicyjskich” (PŻ, s. 41). Ludowe przeświadczenie o zależności ludzkiego losu od położenia gwiazd (wyrażone we frazeologizmie „urodzić się pod szczęśliwą gwiazdą”), do którego zapewne nawiązuje Buczkowski, a Benjamin uważa za dowód „mimetycznego geniuszu”, niesie w sobie obietnicę przednowoczesnego poczucia jedności ludzkiego życia z kosmicznym łaodem, a także skojarzonej z miejscem urodzenia pierwotności, którą „można tylko spostrzec, ale nigdy opisać lub wytłumaczyć, bo nie ma jeszcze nazw, nie ma też symboli i znaczeń” (PŻ, s. 106).

Gęstość podolskiego miejsca urodzenia ma wymiar czasowy: „Ja się wywodzę z tej samej krainy co ty, Zygmuncie. Jakie tam duchy nosiły naszych

2 Zob. P. Sadzik *Rozpylenia. Marańskie montaże Leopolda Buczkowskiego*, „Teksty Drugie” 2019, nr 4, s. 89-111.

3 W. Benjamin *Nauka o podobieństwie*, przeł. A. Lipszyc, w: tegoż *Konstelacje. Wybór tekstów*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2012, s. 216.

4 Metafora konstelacji może również okazać się przydatna do opisu twórczości Buczkowskiego jako układu międzytekstowych relacji i odniesień. Sam autor podpowiadał, że poszczególne powieści stanowią rozwinięcie lub suplementy poprzednich, jak np. *Dorycki krużganek* dla *Czarnego potoku* czy *Oficer na nieszpiorach* dla *Kąpieli w Lucca*.

rodziców, bo przecież nie jesteśmy oderwani od swojej przeszłości. Mnie się wydaje, że trzeba pozostać wiernym tym wspomnieniom” (PŻ, s. 39). Z perspektywy Buczkowskiego specyfika okolicy zawiera się w charakteryzującym ją nawarstwieniu historycznym, o którym autor opowiadał na przykładzie budynku swojej szkoły, pełniącej w przeszłości różne funkcje, m.in. karczmy<sup>5</sup>. Rozpoznanie palimpsestowego sprzężenia przeszłości z terażniejszością koresponduje z rozwijaną przez Tima Ingolda koncepcją czasowości krajobrazu, decydującą o sposobie percypowania krajobrazu jako historii: „W przeszłości był on [krajobraz – przyp. K.K.] ramą życia niezliczonych pokoleń przodków, którzy mieli udział w kształtowaniu go. Postrzeganie krajobrazu jest zatem działaniem pamięci, przy czym pamiętanie jest nie tyle kwestią przywołania wewnętrznego obrazu przechowywanego w umyśle, co percepcyjnym zaangażowaniem w środowisko brzemienne przeszłością”<sup>6</sup>. Warunkiem przynależności do tak rozumianego krajobrazu jest zaangażowane roz-poznawanie historii krajobrazu i współtworzącej ją pokoleniowej aktywności. Stwierdzając, że „człowiek należy do krajobrazu, w którym się urodził, z którego czerpał wszystkie soki”<sup>7</sup>, Buczkowski podkreśla życiodajną i twórczą siłę miejsca.

Warunkiem aktywowania formatywnego potencjału miejsca urodzenia jest według pisarza „bycie zaklętym”: „Moje zaklęcie zaczyna się od tego, kiedy idę do tej szkoły, takie biedactwo, idę tam w góry, a ten Pańko gra, te owce zasłuchane widzę. Pięknie tam było na tej górze, kilkaset owiec płoży się, a ten Pańko, na tej górze, z tą swoją melodią. Mówił, że to granie zaczynał wtedy, jak w południe Matka Boska przychodziła i mówiła – Ty hraj, Pańko! Tam kolejne moje zaklęcie” (PŻ, s. 54). W tej opowieści Buczkowski zdaje się sugerować, że zaklęcie określa takie przeżywanie, doznawanie czy doświadczanie okolicznego świata, które nie tylko pobudza w podmiocie afektywne poruszenie, ale też odsłania przed nim nową i inną postać rzeczywistości. Miejsce urodzenia staje się częścią podmiotowego doświadczenia, nabiera konkretnych znaczeń, gdy podmiot poddaje się jego (miłosnemu wręcz)

5 Wątek ten autor wykorzystuje zresztą w *Wertepach*. Zob. L. Buczkowski *Finezje literackie* [wywiad, część 1], <https://ninateka.pl/audio/leopold-buczkowski-finezje-literackie-1-5> (8.04.2020).

6 T. Ingold *Czasowość krajobrazu*, przeł. R. Chymkowski, w: *Antropologia pamięci. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. P. Majewski, M. Napiórkowski, Wydawnictwa UW, Warszawa 2018, s. 248.

7 L. Buczkowski *Finezje literackie* [wywiad, część 4], <https://ninateka.pl/audio/leopold-buczkowski-finezje-literackie-1-5> (8.04.2020).

urokowi<sup>8</sup> i estetyczno-metafizycznemu oczarowaniu. Odczucie pozazmysłowego aspektu miejsca zyskuje językową formę w postaci mitu, legendy czy baśni. Wyrażone w ten sposób pragnienie metafizycznego przeżycia realizuje się zgodnie z wiejską praktyką – adaptowania religijnej doktryny do lokalnego środowiska, które tym samym czyni ją swojską i bliską ludziemu doświadczeniu.

W tak rozumianym twórczym potencjale miejsca urodzenia – a więc zmysłowo-duchowym doświadczeniu jego konstelacyjności – dopatruję się źródła twórczości Buczkowskiego. Okolice dzieciństwa w literackiej topografii autora *Czarnego potoku* wyłania się w wyniku splotu trzech komponentów, które z rozwijanej przez Elżbietę Rybicką perspektywy geopoetycznej są charakterystyczne dla miejsca w ogóle. Jako składowe miejsc literackich badaczka wyróżnia: doświadczenie, archiwum kultury i wyobraźni<sup>9</sup>. Dla Buczkowskiego jako pisarza – zgodnie z jego mitem założycielskim – to właśnie przeżywanie miejsca urodzenia dostarcza mu treści, która ma zdolność do rozszarpięcia ram i konwencji literackich i może stanowić narzędzie odnawiania literatury, „ożywiania” jej konwencjonalności. W *Żywych dialogach* pisarz tak wspomina moment pisarskiej inicjacji:

Kiedy wróciłem po studiach do rodzinnego domu, mieszkający u nas Chaim, lekarz, zaproponował mi pomoc przy sekcji zwłok... w charakterze protokolanta. Miałem dostać za to pięćdziesiąt złotych. Zgodziłem się. Okazało się, że chłopaki zabili w polu chudego, głodnego koniokrada, który ukradł wymizerowanego konia. Staliśmy nad biedaczyskiem i robiliśmy sekcję. W pewnym momencie lekarz powiedział mi: Treść żołądka – trzy pieczone kartofle. Przyznam się, że właśnie przy tych trzech pieczonych kartoflach stałem się pisarzem. Otworzył się przede mną ogrom zagadnień we wszystkich możliwych podtekstach.<sup>10</sup>

8 Miłosny zachwyty nad podolskim krajobrazem, któremu wyraz Buczkowski daje w *Wertepach*, zauważa Sławomir Buryła. Zob. S. Buryła *Leopold Buczkowski (1905-1989)*, w: *Literatura polska wobec Zagłady (1939-1968)*, red. S. Buryła, D. Krawczyńska, J. Leociak, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2012, s. 503.

9 Zob. E. Rybicka *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Universitas, Kraków 2014, s. 173.

10 L. Buczkowski *Żywe dialogi*, Bydgoszcz 1989, s. 11. Cyt. za: R. Chodźko *Proza źródłowa Leopolda Buczkowskiego*, w: *...zimą bywa się pisarzem... O Leopoldzie Buczkowskim*, red. S. Buryła, A. Karłowicz, R. Sioma, Universitas, Kraków 2008, s. 82.

W „treści żołądka” zawiera się istota literackich eksperymentów Buczkowskiego i postrzegania przez niego roli literatury. Jego nadrzędnym założeniem jest kompatybilność literackiej kreacji i życia w jego pełnym wymiarze. Nie idzie więc o stworzenie uładowanej wizji rzeczywistości, która zaspokajałaby oczekiwania odbiorcy i wprowadzałaby go w stan błogiej iluzji, lecz o oddanie sprawiedliwości prawdziwemu doświadczeniu. Buczkowski upomina się przecież o autentyczność literatury, którą gwarantować ma autobiograficzne doświadczenie autora (stąd pasja, z jaką wyrażał swój sprzeciw wobec realistycznego modelu prozy mieszczańskiej, którą uznawał za sztuczną i powierzchowną).

Z czym konkretnie wiąże się tak określone (i w pewnym stopniu utopijne) zadanie pisarza? Z poruszaniem „wszystkich możliwych podtekstów”, zagładaniem pod podszewkę życia, sięganiem do tych jego pokładów, które proza mieszczańska woli przemilczeć: ohydy, kłamstwa, zła, brutalności, rozkładu. Zatem bebeczy, ale nie bebechowatość. W rozmowie z Zygmuntem Trziszką Buczkowski tak opisywał proces pisania: „Pisanie! Wpierw musi się zagotować we wnętrzu człowieka. Zabułgotać, a sam proces pisania jest jakby erupcją. [...] Milcząca obolałość w nas. Obolałość, która we mnie siedzi, jest jak kłębek, który zaczyna się takim troczkiem. Coś muszę z siebie wypłuć...” (PŻ, s. 25). Jedynie twórca piszący z siebie – z własnego ciała, pamięci czy doświadczenia – ma szansę stworzyć autentyczną i uczciwą literaturę. Strategię tę Buczkowski realizuje jednak niejawnie, nie „pisze sobą” (tzn. nie opiera swojej narracji na „ja”)<sup>11</sup>, lecz z wnętrza miejsca urodzenia. To ono – jego krajobraz, mieszkańcy okolicy, dialogujące z sobą kultury – przemawia przez niego; pisarzowi przypada – jak podkreślał sam Buczkowski – rola medium, za pośrednictwem którego do głosu dochodzą duchy przeszłości.

### Studium oikocydu

Mając świadomość znaczenia, jakie Buczkowski przypisywał swojemu miejscu urodzenia, trudno nie odczytywać *Czarnego potoku*<sup>12</sup> przede wszystkim

<sup>11</sup> Zob. R. Nycz *Kolaż tekstowy: przykład prozy Leopolda Buczkowskiego*, w: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1995, s. 206-207.

<sup>12</sup> Analizując powieść, korzystam z następującego wydania: L. Buczkowski *Czarny potok*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1986. Fragmenty utworu lokalizuję bezpośrednio w tekście, oznaczając je literami CP i odpowiednim numerem strony.

jako świadectwa przewartościowania tożsamościowej narracji, którą wyznaczają takie pojęcia, jak: zakorzenienie, przywiązanie do ziemi, dom będący najintymniejszą przestrzenią człowieka<sup>13</sup>, a także tutejszość. Doświadczenie wojny i Zagłady stanowi w jego życiu oraz twórczości moment graniczny, gdyż – jak słusznie konstatawał Sławomir Buryła – „dla Buczkowskiego wojna oznaczała kres jedyne go świata, jaki znał, jedyne go, w którym czuł się u siebie”<sup>14</sup>.

Jeśli przyjąć za dobrą monetę klasyfikację genologiczną zaproponowaną przez pisarza, zgodnie z którą jego powieści stanowią studia<sup>15</sup>, to *Czarny potok* należałoby uznać za studium oikocydu<sup>16</sup>. Wypracowany na gruncie badań geograficznych przez J. Douglasa Porteousa termin *domicide* (zagłada przestrzeni udomowionej) określa zniszczenie całej społeczności ludzkiej, a także okolicy w jej nieantropocentrycznym wymiarze (tego, co materialne, roślinne czy zwierzęce)<sup>17</sup>. W wyniku zgładzenia miejsca zmienia się postać środowiska i zachodzących w nim relacji między czynnikami ludzkimi i nie-ludzkimi, między materialnością miejsca a kształtującymi jego potencjał symboliczny wyobrażeniami i znaczeniami (z tego względu *Czarny potok* byłby wdzięcznym przedmiotem badań z zakresu historii środowiskowej Zagłady<sup>18</sup>). W tej perspektywie studium Buczkowskiego prezentuje totalność wojennego doświadczenia i Zagłady, ale w wymiarze lokalnym. Jego przedmiotem jest bowiem „rozpad podolskiego mikrokosmosu”<sup>19</sup>, pacyfikacje konkretnych wsi i tragedią miasteczek w okolicy Brodów (wiele pojawiających się w powieści

13 Z perspektywy kultury ludowej przestrzeń domowa jest ściśle związana z człowiekiem, stanowiąc odwzorowanie ludzkiego ciała. Zob. D. i Z. Benedyktowiczowie *Dom w tradycji ludowej*, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1992.

14 S. Buryła *Leopold Buczkowski (1905-1989)...*, s. 502.

15 *Rozmowa z Leopoldem Buczkowskim*, w: ...zimą bywa się pisarzem..., s. 179.

16 Decyduję się na tłumaczenie terminu „domicide” jako oikocydu, dla którego źródłowe jest greckie słowo oikos, wskazujące na udomowioną okolicę zamieszkania. Dziękuję recenzentowi/recenzentce za tę sugestię.

17 J.D. Porteous, S.E. Smith *Domicide. The Global Destruction of Home*, McGill-Queen's University Press, London 2001, s. 12.

18 Zob. J. Małczyński *Krajobrazy Zagłady. Perspektywa historii środowiskowej*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2018, s. 9-11.

19 S. Buryła *Zagłada inaczej opowiedziana*, w: tegoż, *Wokół Zagłady. Szkice o literaturze Holocaustu*, Universitas, Kraków 2016, s. 201.

miejsowości można zlokalizować na mapie<sup>20</sup>), w wyniku której przestają one nagle istnieć. Ukazując zniszczenie Szabasowej, Buczkowski poszerza kategorię ofiary Zagłady, włączając do niej również przyrodę i zwierzęta:

Kurzyła się jeszcze Szabasowa. Duszący dym wisiał przy ziemi. Dziecięce głosy dzwoniły rozpaczą koło kładki przy spalonej szkole. W wąskiej uliczce stały trumny. Kilkoro ludzi z łopatami i rozglądający się dokoła ksiądz w brudnej komży. Na rowach leżały krowy z osmaloną sierścią, z wybałuszonymi oczyma, rzucając raciami przed siebie. Podwórza rozmokły od żaru. W błocie pościel, szkło z drobnych okien, blatury i blachy kuchenne. Czad ze zrębu kuźni, podkopcone jesiony. Z tłącą się na sobie wełną biegły owce dzikim truchtem przez kostropate podwórza, pod majdan, a tam odbiwszy się od glinianego wału w podjeździe – wracali pod nogi zajętych grzebaniem. Jesienny szkarłat czerwieni się za chałupami i na kieraciskach. Przy dziewczęcych ścieżynach floksy. W pogodny wrzesień pszczoła przylatuje do floksów. W pogodny wrzesień klekocze rzeczułka. Tęchnie pokrzywa, kogut goni za kaczkami, pirga je po głowie z zapałem kochanka. Kaczki przysiadają, lubią tę poniewierkę. (CP, s. 57)

Uchwycony tu paralelizm losów ludzi, rzeczy i zwierząt ujawnia złożoność pola przemocy dziejącej się w konkretnej okolicy. Buczkowski pokazuje, że przemoc – ze względu na swoją sytuacyjność i dynamiczność – naznacza wszystkich (i wszystko), którzy znaleźli się w jej pobliżu. W *Doryckim krążanku* znajdujemy również podobne ujęcie totalności zagłady miasteczka, podkreślone przez enumerację wyprowadzanych zwierząt i ludzi czy wyrzucanych rzeczy. Wyliczenie to przybiera zarazem formę katalogowania rozpadającej się rzeczywistości, motywowanego imperatywem jej zachowania i utrwalenia.

W przywołanym fragmencie z *Czarnego potoku* wyczuwalne jest napięcie w krajobrazowej scenerii palącego się miasteczka, podkreślone czasową niekompatybilnością (w czasie przeszłym relacjonowana jest zagłada Szabasowej, a następujący po niej opis jesiennego krajobrazu utrzymany w czasie teraźniejszym). Powtórzenie czasowego określenia „w pogodny wrzesień”, po którym następuje opis niezakłóconego rytmu natury, uwydatnia niszczącą siłę wojny. Taki zabieg potwierdza też, że akt spalenia miasteczka należy do

20 Zob. R. Sioma „Pewien zakątek ziemi”. *Geografia Czarnego potoku Leopolda Buczkowskiego – rekoncesans, w: Od poetyki przestrzeni do geopoetyki*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Wydawnictwo UW, Białystok 2012.

gwałtownego pasma dziejących się często równocześnie wojennych wydarzeń, które dotyczą zarówno żydowskich, jak i nieżydowskich mieszkańców (akcja likwidacyjna getta, tropienie żydowskich kryjówek zestawione z pacyfikacją wsi, represjami ludności wiejskiej). Zagłady Żydów nie da się tym samym wyabstrahować z kontekstu, w jakim się rozgrywa. Nie chcę przez to powiedzieć, że w *Czarnym potoku* dochodzi do zrównania polskiego i żydowskiego doświadczenia II wojny światowej, lecz raczej do oddania zapętlenia różnych przeżyć i perspektyw oraz odmiennych postaw i reakcji.

W tak zagęszczonym i płynnym polu przemocy trudno rozpoznać tożsamość innego i odgrywaną przez niego rolę. W *Czarnym potoku* znajdujemy fragment rozmowy, symptomatycznej dla trudności identyfikacyjnych, z jakimi mierzą się partyzanci:

To była nikczemna noc. Kurdiuk wybiegł z chałupy i zaczął strzelać w krzaki, za którymi stałem. Spodziewał się pewnie, że tam ktoś może być. Potem wystrzelił czerwoną raketę. Przeczekałem, skuliwszy się, a potem wyskoczyłem w pole i biegłem, biegłem zmęczony, głodny, straciwszy nadzieję, czy zdobędę tej nocy jakie żarcie. To tam, to tu zjawiały się gwiazdy na czarnym niebie, ścisnął mróz, minąłem kupę wierzb za rzeczką i nagle z krzaków ktoś podszedł do mnie, ciszej naruszył głos gruby jak z beczki: – Kto tam? Stać, a to zabiję! Nie znalazłem od razu odpowiednich słów do odpowiedzi, coś mi podsunęło takie zdanie: – Dobra jest, wszystko w porządku. – Ty nietutejszy? – Prawie nietutejszy – odpowiedziałem. – To znaczy, że tu kiedyś byłeś, a na pewno się rodziłeś. – Tak, coś koło tego – powiedziałem i zbliżywszy się twarzą w twarz pytałem: – Chaim? – Tak. (CP, s. 20)

Nocna ciemność utrudnia oczywiście orientację i destabilizuje kryteria identyfikacyjne<sup>21</sup>. Ich zamięszenie wynika jednocześnie z presuponowanego zagrożenia, którego źródłem może być napotkany nieznamy i które wymaga kluczenia na temat własnej tożsamości. Nieustanne poczucie zagrożenia, odczuwane przez tropionych partyzantów czy ukrywających się Żydów, skutkuje wzmoczoną czujnością i brakiem zaufania. Takie nastawienie do innego sprawia, że wszyscy stają się nietutejsi, a więc obcy, których intencji nie można być pewnym. W toku rwanego i zwodniczego dialogu Heindl zapytany o tożsamość stopniowo się ujawnia i wówczas kategoria „nietutejszości”

21 S. Buryła *Leopold Buczkowski (1905-1989)...*, s. 505.



ciekawie się komplikuje. Nietutejszość jako figura tożsamości – utraciwszy swój desygnat w postaci miejsca urodzenia – nie może się w pełni zrealizować, skutkuje więc „prawie-nietutejszością”, która destabilizuje podmiot i utrzymuje go w ontycznym zawieszaniu. Podmiot (już nie) należy do miejsca, z którym związał go akt urodzenia.

Wyrażony w *Czarnym potoku* tożsamościowy dysonans koresponduje ze sposobem ukazania okolicy Zagłady i wojny. Szabasowa funkcjonuje jednocześnie w dwóch porządkach: realistycznym, topograficznym oraz onirycznym, wyobraźniowym. Uwzględniając perspektywę narratora, można dodatkowo stwierdzić, że obraz miejsca wyłania się na styku obserwacji prowadzonych *hic et nunc* i pamięci o czasie wojny, która nie zdążyła jeszcze okrzepnąć (powieść powstawała najpewniej w latach 1946-1947). Taki sposób prowadzenia narracji powoduje, że opisywane materialne zniszczenie miasteczka współlistnieje z przebłyskami przeszłości. „Jest rzeczą oczywistą – pisał wnikliwie Jerzy Stempowski – że dla błędzących w zimowym lesie rozbitków, niepewnych godziny, trawionych przez głód i tyfus, świat ich przeszłości może istnieć już tylko w formie majaczenia”<sup>22</sup>. Co ciekawe jednak, w literackiej topografii Brodów majaki świata sprzed katastrofy zostają ulokowane w głębinie:

Wyszliśmy zasapani na wysoką szkarpe, ciągnąc za Szeruckim, który znał dobrze każde wgłębienie gruntu. Z tej szkarpy widać było na południu, od strony Tałęśni, skaczące robaczki pocisków w czarnym zamazaniu. Nie widać twarzy coraz bardziej zbolałych, przepalonych i zmienionych na psio-borsucze, kułaki potnieją w zaciskach. Snują się wspomnienia, myśl idzie do tyłu, wywołuje zabitych, w ciasnocie ścian zaułków Szabasowej przemykają się znajomi, wieki i pokolenia za nimi, jak w jaskini przepętnionej wrzawą jęków i przekleństw, w zaułkach zaludnionych pomordowanymi i zgrają rabusiów włóczących się po długich korytarzach kahału, krzyki dzieci zabijanych w betonie mykwy. I gdy dowlekasz się w głębinę, coraz to gęstsza historia twego miasteczka – oto twarz dziada wychyla się rankiem, oto ręce spracowane dotykają śliskiej i zimnej jeszcze powierzchni ziemi, przegarnia garść za garścią chleba powszedniego i zmieszany gwar kobiet przy mazełtof, i zapomniawszy się – pieśń dochodzi:

22 J. Stempowski *Kaprysy kosmiczne i ich konsekwencje literackie. Trzy powieści Leopolda Buczkowskiego*, w: *Polska krytyka literacka*, t. 2: *Klimat życia i klimat literatury*, Czytelnik, Warszawa 1988, s. 130.

Jedzie, jeee-dzie Żyd ubogi,  
Siana nima, owies drogi... (CP, s. 149)

Ulokowanie wspomnieniowej Szabasowej w głębinie można tłumaczyć koniecznością pochowania zgłodzonego miasteczka, dopełnienia symbolicznego rytuału, który zapewni spokój zmarłym oraz na powrót zwiąże ich z ziemią<sup>23</sup>. Takie odczytanie potwierdzałyby też słowa Aleksandra Tombaka: „Grób Szabasowej powoli zarasta pokrzywami” (CP, s. 87). Zgodnie z porządkiem natury ziemia przyjmuje w siebie żydowskie miasteczko, które swoimi sokami zasila nowe życie.

Poprzez akwatyczne skojarzenie obraz głębinowego trwania Szabasowej konotuje jeszcze inny repertuar znaczeniowy, bardziej kompatybilny z tytułem niż metafora grobu. Podkreśla mianowicie słuszność rozpoznania Hanny Kirchner, że „tytuł jest metaforą nocy wędrówek, mroków zbrodni, ciemności duszy niezdolnej ogarnąć rozmiarów zła. To czerni, potok zaś to gorączkowy ruch, zalewające wszystko wezbrane wody śmierci”<sup>24</sup>. Zgodnie z sugestią takiej metaforyki głębinowe istnienie Szabasowej, pochłoniętej przez wody morskie, staje się formą pośmiertnego życia. To przedłużenie dawnego świata wydaje się możliwe dzięki ulokowaniu go w suponowanej metaforycznym obrazem zatopienia przestrzeni „pamięci głębokiej”<sup>25</sup>, która stara się odtwarzać przeszłe doświadczenia w ich ówczesnej postaci.

### Krajobraz strachu<sup>26</sup>

Topografia okolicy zostaje ukazana z perspektywy wywodzących się z niej mieszkańców – uciekinierów i wygnańców, którzy po spaleniu Szabasowej i likwidacji miejscowego getta próbują znaleźć schronienie w lesie. Dla

23 Zob. M. Tomczok *Rola ziemi w wiejskich pochówkach ofiar Zagłady (na podstawie wczesnych opowiadań Henryka Grynberga)*, „Kwartalnik Historii Żydów” 2020, nr 1 (w przygotowaniu).

24 H. Kirchner *Leopold Buczkowski albo uroda na czasie, w: Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Kontynuacje*, red. A. Brodzka, L. Burska, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1996, s. 94-95.

25 L.L. Langer *Świadectwa Zagłady w rumowisku pamięci*, przeł. M. Szuster, Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa 2015, s. 25.

26 Do tego terminu odwołuje się Roma Sendyka w kontekście „krajobrazów cynegetycznych”, które ewokują wiedzę gatunkową o zagrożeniu związanym z danym miejscem. Zob. R. Sendyka *Śledztwo i łowy. Nie-miejsca pamięci i krajobraz cynegetyczny*, w: *Poetyki ekocydu. Historia, natura, konflikt*, red. A. Ubortowska, D. Korczyńska-Partyka, E. Kuliś, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2019, s. 110.

tropionych las ujawnia się jako przestrzeń napięć i sprzeczności. Z jednej strony ukształtowanie jego terenu umożliwia znalezienie lub zbudowanie kryjówki, przynosząc tym samym obietnicę przetrwania. Z drugiej natomiast las ujawnia swą obcość i wrogość, jest przestrzenią mroku, dezorientacji i niepewności („Obok stoi las, cichy i tępy, do trumien podobny, w lukach szmatki niedobrej przestrzeni”, CP, s. 148). Dla bohaterów *Czarnego potoku* leśny mrok jest zbawienny i zarazem przeklęty:

Na południu stała sina, tęga zapora lasu. Dogonił Chaima w zrębie hutniaków. Drąc nogawice, przeszli kulisę osiczyzny z gęstym podszyciem, przeszli drugi rząd z pozostawionym rzadko nasiennikiem buka. Już był biały dzień, kiedy weszli w las pełny, stary i wysoki. Było tam ciepło i cicho. Chrust pod nogami łamał się miękko, jak w wacie. Pulchny, rudawy grunt pokryty był ostrym, chrzęszczącym jak szkło szronem. Pies biegł przodem. Oglądał się i znowu biegł przeciągłym truchtem, zwiesiwszy pysk ku ziemi. (CP, s. 22)

Las sprawia wrażenie niedostępnego i nieprzyjaznego – dotarcie do bezpiecznego miejsca wymaga przedzierania się przez kolejne warstwy i gęste zapory. Zarazem jednak warstwowość lasu może okazać się barierą ochronną otaczającą wewnątrz, które stanowi namiastkę bezpieczeństwa (jest w nim ciepło) i jednocześnie pozwala pozostać czujnym (jest cicho, więc łatwo można dosłyszeć zbliżające się zagrożenie).

Omawiając znaczenie przestrzeni leśnej we wspomnieniach ocalałych, Tim Cole podkreśla, że wkraczający do przyrody człowiek musi się do niej przystosować, poznać rządzące nią zasady i oswoić ją dla siebie. Potencjał ratowniczy lasu (ale też okolicy w ogóle) zależy od wypracowania innych praktyk przestrzennych oraz nadania krajobrazowi funkcji umożliwiających przetrwanie. Jedną z podstawowych zasad ukrywania się w okolicy brzmiała: „Jesienią pole patrzy, las słucha. Wyleniały krajobraz jest wrogiem tropionego człowieka” (CP, s. 58). Adaptacja do warunków okolicy, mająca przede wszystkim charakter pragmatyczny, oznaczała w konsekwencji stawanie się zwierzęciem, stosowanie zasady mimikry<sup>27</sup>. Strategię „zwierzęcenia” jako warunku przeżycia w leśnych warunkach, a także paralelizm losów ludzkich i zwierzęcych pokazuje następujący fragment powieści Buczkowskiego:

27 T. Cole „Przyroda nam pomagała”. *Lasy, drzewa i historie środowiskowe Holokaustu*, „Teksty Drugie” 2017, nr 2, s. 207-208.

A ja w swoją drogę. Wszystko tu w lesie było jak zawsze: śnieg, tropy zajęcze. Najłatwiejsze tropienie zwierzyny jest w zimie, po wilgotnej ponowie, na której zostają ślady jak pieczęcie. Szerucki powiada, że po tropach poznać można nie tylko gatunek zwierzyny, ale nawet jej płęć, wielkość, wagę i wiek; można też rozpoznać, czy samica była cielna. Za nic w świecie nie wolno strzelać do samic na rujach albo do kaczki na wiosnę, kiedy ona jeszcze dzieci nie odchowala, do stworzeń nieszkodliwych i chorych, do zająca przy księżycu i bić w zwierzęta napędzone przez naganiaczy, zmęczone długim śniegiem. Przystanąłem posłuchać, czy nie idą za moim tropem. Cicho jest, gdzieś daleko pieją koguty. Zaczęła mnie ogarniać rozpacz, czułem się zamknięty we własnym zmęczonym ciele. Śnieg głęboki po kolana, zagrzałem się, rozpiąłem kurtkę. Napadła mnie myśl, że dogonią, posiadają na konie i dogonią. Gdzie się ukryć? Widać mój trop, gdzieniegdzie zajęczy, a tu za mną dziury sine i głębokie. Ponad miarę staje się wszystko, las dłuży się bez końca echa, jest głuchy. Takie przeżycia nie mają żadnego znaczenia dla człowieka, bo to ani boli, ani uczy. Żadnej korzyści z takiego strachu. Podobnie jak ze wspomnieniem, przypominają się jakieś smutne przeżycia i tyle. Co to było, gdzie to było – nowy obraz jest niedokładny, podobny do snu, jest nieżywy. A tu trzeba iść, bez jednego słowa zachęty na boku. [...] Nagle las rozstał się, skończyły się wysokie drzewa i poznałem zbocze Trójnoga. Do Zalasków pięć kilometrów. Niebo zszarzało, kłębi się beczną marą świeży śnieg nad polami. Obok miedza zakrzewiona, poszedłem tą miedzą do dołu, ciągle jeszcze oglądając się na las niknący w zadyńce. Ustał popłoch mojego serca. (CP, s. 228-229)

Las zostaje tu ukazany przede wszystkim jako przestrzeń polowań na ludzi i z tego względu sprzężony z narastającym – paranoicznym wręcz – strachem narratora, który paraliżuje jego ciało i czyni przedzieranie się w śniegu nie do zniesienia<sup>28</sup>. Pojawiające się na początku tego fragmentu zakazy – jakby wzięte z poradnika łowieckiego – brzmią w kontekście doświadczenia tropionych partyzantów niczym zaklęcia, mające przeciwdziałać wojennej

28 Odwołując się do *Czarnego potoku* i *Malowanego ptaka* Jerzego Kosińskiego, Olga Kaczmarek stwierdza, że las i wieś stanowią „obszar panowania nieokiełznanych lęków, namiętności i przemocy”. Zob. O. Kaczmarek *Las*, w: *Ślady Holokaustu w imaginarium kultury polskiej*, red. J. Kowalska-Leder, P. Dobrosielski, I. Kurz, M. Szpakowska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017, s. 230.

rzeczywistości, niejako przywrócić dawny porządek, zgodnie z którym nie zabija się bezbronnych i słabych.

W *Czarnym potoku* las w kontekście doświadczenia Zagłady i wojny staje się przestrzenią „życio-śmierci”<sup>29</sup>, ujawniając swój liminalny charakter, który również jest źródłem strachu okolicznych. Po leśnym terenie krążą żywi (partyzanci, ukrywający się Żydzi), którzy są jak martwi (mają zwykle zapadnięte policzki i blade twarze), oraz prawie-umarli/widma, których śmierć nie została potwierdzona (Tońka); kryjówki, w których Żydzi prowadzą podziemne życie, mogą okazać się ich grobami, częstym widokiem są rozkładające się trupy zabitych. Leśny pochówek nie zawsze też gwarantuje spokój martwemu, który mogą zakłócić zwierzęta (Buchsbaum pilnujący grobu swojego wnuka, aby nie rozkopały go lisy). Martwe ciało staje się nieodłączną częścią wizualnego pola Zagłady rozgrywającej się w okolicy.

### **Ale co to jest bajka?**

W *Czarnym potoku* realne (martwe ciało) konfrontuje się z mitem, którego sensotwórcza siła osławiania rzeczywistości zostaje w starciu z żywiołem wojny osłabiona i podana w wątpliwość. Przewijające się w studium Buczkowskiego opowieści ludowe, często nawiązujące do sfery sacrum, legendy, a nawet dziecięce piosenki i wierszyki są resztkami dawnego przednowoczesnego ładu, który pozwalał przy użyciu zasady mimetyczności wyjaśnić i zrozumieć działanie świata. W kontekście wojennym demaskują one natomiast makabrę i brutalną przemoc. Taką negatywną realizację przednowoczesnego mitu, który nie przynosi upragnionego sensu, odnaleźć możemy w reminiscencji wędrującego po lesie z grupą żydowskich partyzantów Heindla:

Nie wiadomo skąd, przyszła mi na myśl bajeczka o leśnej bogini. Las szumi górą, skrzypią sąsiadki, a na dole zielona ruchoma cisza, pszczoła przeszukuje miodunki. Ptaki na gniazdach. Brzoza kwitnie złotymi robaczkami na koniuzkach i jest szaro-buro, tylko na tej czarnej leśnej wodzie stoją żółte kwiaty. Kiedy mężczyzna nocuje sam w lesie, to zaraz zjawia się jemu sowa w postaci urodziwej dziewczyny. Rozmawia, żarty stroi – a usta, usta przykrywa chytrze kwiatkiem albo dłonią, żeby nie

29 Por. A. Dauksza *Ciążąca (nie)obecność. Gombrowicz wobec wojny i Żydów*, w: *Afektywny modernizm. Nowoczesna literatura polska w interpretacji relacyjnej*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2017, s. 190.

poznać było, że ma dziób. Jakże jest podstępna! Przybiera postać dziewczyny, którą chciałoby się kochać bezgranicznie. Zasypiasz w lesie – zaraz śni się tobie ona. Trapią w marszu bajki, widziadła, wspomnienia serdeczne. Kiedy pada śnieg, to w lesie dusi się słuch. Pokazuje się w każdym krzaku jakaś postać lub domek leśnej baby.

– Nie rozciągajcie się, dzieci – szeptał Chuny.

Szliśmy ciągle lasem. Proszyl śnieg. Nad debrą kładka. Na kładce nie było nikogo. Tędy przechodziła zeszłej zimy Cirla – wydawało się jej, że tam ktoś stoi przezroczystym cieniem.

„Kto stoi na kładce w czarnym lesie?!” – krzyknęła.

W lesie było cicho i ciepło. Brzoza, nakryta śniegiem, przysiadła czubem do ziemi. Leżał szron połyskliwy i las stawał się niewidoczny w błękitnym zapyleniu.

Całą noc szła Cirla przez las i tuliła swe umarłe dziecko. Idąc opowiadała bajkę.

Ale co to jest bajka? (CP, s. 16-17)

„Bajki, widziadła, wspomnienia serdeczne” odsyłają oczywiście do dziecięcych fantazji, wpływających na postrzeganie leśnej przestrzeni jako tajemniczej, magicznej (np. wzmianka o domku Baby-Jagi)<sup>30</sup>. Taki sposób percypowania krajobrazu wskazuje na jego kulturowość, o której Simon Schama pisał, że stanowi ona swego rodzaju pryzmat wyobrażeń, mitów czy znaczeń, poprzez który postrzegamy poszczególne elementy przyrodnicze. Zgodnie z tym ujęciem krajobraz staje się metaforą, która oddziela się od swojego desygnatu<sup>31</sup>. Antytetyczne zestawienie dwóch postaci – leśnej bogini (typowej zresztą dla ludowych legend o rusalkach wabiących mężczyzn) i Cirla niosącej swoje martwe dziecko (później dowiadujemy się, że kobieta oszalała) – świadczy o negatywności mitu. Puentą opowieści nowych czasów jest ironiczna pustka metafory zawarta w retorycznym pytaniu „Ale co to jest bajka?”.

Na podobnej zasadzie kontrastu, akcentującego ironiczny rozdźwięk między mitem a rzeczywistością Zagłady i wojny, przywoływane są również powidoki świata sakralnego, religijnego (np. senna wizja Misia Kundy o obchodzonym dawniej święcie Pesach, przywołująca aurę domowego spokoju

30 Zob. T. Cole „Przyroda nam pomagała”..., s. 207.

31 Zob. S. Schama *Landscape and Memory*, Alfred A. Knopf, New York 1996, s. 61.

i bezpieczeństwa<sup>32</sup> lub opowiedziana Dudiemu i Misiowi Kundzie legenda o złotym wężu, który pomógł świętemu Józefowi). Powieść Buczkowskiego neguje w ten sposób możliwość powrotu do prostoduszności mitów niosących w sobie obietnicę (cudownego) ocalenia.

Doświadczenie Zagłady ujawnia ponadto tkwiącą w tych opowieściach i legendach potworność. Rekontekstualizacja (powtórzenie w innym niż zakładany kontekście) odsłania ich niesamowitość – zachowują element swojskości, dziecięcej beztrioski i zarazem stają się obce i nieadekwatne. Na przykład wtedy, gdy Chaim próbuje wyrazić słowami akt rozstrzelania dzieci: „Ja ci powiem – mówił Chaim – ja ci powiem. Te dzieci uczono w szkole piosenki: «Jesienią, jesienią sady się czerwienią...» O, i zaczerwieniło się” (CP, s. 21). Rozpoznanie upiornej strony mitów tworzących symboliczne imaginariusium miejsca urodzenia umożliwia mimo wszystko próbę wyrażenia granicznego i makabrycznego doświadczenia, którego świadkiem się było. W obliczu doświadczenia granicznego człowiek pozostaje symbolicznie bezbronny, zarazem nie dysponuje on innymi niż te zdezelowane narzędziami rozumienia świata. Korzystając ze strzępów dawnych mitów, tworzy on nowe opowieści wyrażające grozę wszechobecnej śmierci. Konieczność praktyki symbolicznej ujawnia się już na początku powieści, gdy obecność dziwnej postaci wychodzącej z krzaków i spoglądającej na spaloną Szabasową budzi przekonanie, że to zmarły Buchsbaum chodzi po polu i zbiera na pół zmarznięte dzieci (CP, s. 11). Powidok leśnych legend pojawia się także w krótkiej rozmowie księdza Bańczyckiego i starej baby, która przekazuje plotkę o Żydzie zaduszonym przez wilki. Sens tej opowieści tłumaczy ksiądz inną opowieścią, sugerującą, że doświadczenie wojny ujawniło tkwiące w ludziach zło (wojna zamieniła ich w wilkołaki): „Wilki nie mnożą się, ale powstają z człowieka. Bywają tacy potępiency, że całe wsie, wiele ludzi zamieniają w wilków. Wilki owe przeciekają do lasu, napadają Żydów. Świtem wracają do domu z majątkiem zabitych” (CP, s. 70).

### **Stawanie się bezdomnym?**

U podstaw ukazanego w *Czarnym potoku* oikocydu jest rozpad domu jako stabilnej i bezpiecznej przestrzeni, która nie spełnia już swojej podstawowej

<sup>32</sup> Zob. M. Kowalska *Ironia jako strategia narracyjna w opisach świata Zagłady*, w: *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?*, red. M. Głowiński i in., Universitas, Kraków 2005, s. 46-47.

funkcji (s)chronienia<sup>33</sup>. W powieści Buczkowskiego znajdziemy wiele ujęć domu, świadczących o jego przekształceniu w miejsce potencjalnego zagrożenia i ciągłej niepewności. Intymna przestrzeń domowa zostaje w różny sposób naruszona – poprzez pukanie do drzwi, które może zapowiadać tropiącego ukrywających się Żydów szpicla, brutalne wtargnięcie do środka agentów hilfspolicji, wreszcie poprzez akt destrukcji. Zniszczenie domu widziane jest od środka:

Z ciemnej sieni weszli do izby zatęchłej octem. Pod ścianą leżała kupa brudnej bielizny, sienniki i komoda z wyduszonymi szufladami, w drzwiach zawiesiła się na ukos szafa, a w niej spódnica, dziecięce porteczki i zrudziałe książki. Na zardzewiałym piecyku stały flaszki, brudne słoiki, kwiat lipowy w gazecie, drut do bicia śmietany i świeca w lichtarzu. Zamiast – jak zapowiadał Miś Kunda – skórek z chleba znaleźli w komórce trupa. Grubą, napuchłą kobietę. Leżała z rozpuszczonymi włosami, prawa ręka na łyżce, lewą zdusiła na brzuchu czerwoną halkę. (CP, s. 71)

Dom – podobnie jak poznane w dzieciństwie legendy i mity – odsłania swoją niesamowitość, uchwyconą w obrazie trupa w komórce, który nie jest elementem rytuału pogrzebowego, jaki w wiejskim kontekście legitymizuje obecność martwego ciała w domu. Rytuał ten zakłada wyprowadzenie zwłok i niekiedy symboliczne pożegnanie na progu. W powieści Buczkowskiego rytuał oczywiście nie może się dopełnić, a przerażająca mroczność domu wskazuje, że mamy już do czynienia z miejscem śmierci.

Znacząca jest tu także scena, w której Chuny Szaja żegna w myślach próg swojego domu, przypieczętowując w ten sposób utratę miejsca. Wojna i Zagłada determinują doświadczenie bezdomności, które nie jest rozumiane tylko jako opuszczenie domu lub bycie jego pozbawionym. Buczkowski ponownie oscyluje tu między dosłownym i symbolicznym znaczeniem domu, wprowadzając z obrazu rozpadu domowej przestrzeni moralne zobowiązanie.

33 James J. Gibson pisał, że dom to kryjówka, schronienie (*shelter*), które ochrania człowieka przed zmianami atmosferycznymi. Zob. J.J. Gibson *The Ecological Approach to Visual Perception*, Houghton Mifflin, Boston 1979. O kryjówce jako przestrzeni społecznej oraz doświadczeniu bezdomności spowodowanym Zagładą pisze szczegółowo Marta Cobel-Tokarska w książce „Bezludna wyspa, nora, grób”. *Wojenne kryjówki Żydów w okupowanej Polsce*, Instytut Pamięci Narodowej, Warszawa 2012, s. 208-260. O znaczeniu domu w literaturze wojennej zob. M.G. Levine *Bezdomność w literaturze wojennej: typologia obrazowania*, „Teksty Drugie” 1999, nr 4, s. 7-17.



Stempowski odczytywał je jako „pozostanie wiernym sobie”, które oznaczało: „pozostać wiernym światu Brodów, który sformował jego bohaterów, wszystkiemu, co sprawiło, że są tacy a nie inni, wszystkiemu, co mogło zachować się w ich pamięci”<sup>34</sup>. Żywiolowi wojny Buczkowski przeciwstawia siłę pamięci i obowiązku pamiętania o zgładzonym miejscu urodzenia. W *Czarnym potoku* nieustannie pojawia się zapowiedź powrotu do domu. Jej niejasne znaczenie zostaje nieco oświetlone w poniższym fragmencie rozmowy Wąskopyskiego i Heindla: „Zabójcom Bańczyckiego, zabójcom dzieci Chuny nic już nie zostało, oni już nie znajdują miejsca, w którym by się mogli schronić, dla nich już nigdzie nie będzie domu. A my musimy jeszcze mieć swój dom. O to chodzi w tej całej sprawie. Żeś Chuny podał rękę w strapieniu, to weź też i pomyśl z nim nad tym wszystkim, co wypada zrobić, a co nigdy w życiu się nie opłaci. Ja ci powiem, człowiek musi surowo traktować swoje obowiązki, bo inaczej się zawali” (CP, s. 238). Możliwość powrotu do domu jest warunkowana pozycją, jaką zajmie się w polu przemocy: „Usiądź kiedyś w lesie i pomyśl, na jaką drogę wstąpiłeś, gdzie chcesz dojść. Jest droga zabójców i droga prawdy (CP, s. 238)”. Dalszy fragment tej rozmowy ujawnia gęstość postaw, relacji i zachowań względem zbrodni, z których najwyższej moralnie sytuuje się osoba uczciwa, która „pomaga wszystkim w biedzie, komu się tylko da, ściga razem z tobą winnego” i jako taka jest przeciwstawiona obojętnemu postronnemu, który „zamyka oczy na ten czas, żeby nie być wmięszanym”. Postawę postronnego Zagłady określa przede wszystkim aspekt wizualny; to wzrok decyduje o byciu uwikłanym w pole przemocy, które oznacza, że podmiot nie może uchylić się od podjęcia konkretnego działania; musi zająć stanowisko i opowiedzieć się po jednej ze stron<sup>35</sup>.

W ujęciu symbolicznym dom odnosiłby się więc synekdochicznie do dawnego porządku moralnego. Próba respektowania jego zasad w kontekście wojennym wiąże się nie tylko z wątpliwościami co do wymierzania śmierci oprawcom (na co zwracali już uwagę krytycy<sup>36</sup>), ale też – jak sądzę – z podtrzymywaniem *status quo* miejsca urodzenia, zachowywaniem ładu w chaosie, restytuowaniem najbliższego świata w celu stworzenia choćby namiastki spójności. Za taką postawą może przemawiać poczucie odpowiedzialności za

34 J. Stempowski *Kaprysy kosmiczne i ich konsekwencje literackie...*, s. 129.

35 Wątek ukazanych w *Czarnym potoku* postaw względem Zagłady, a zwłaszcza bycia postronnym lub świadkiem, zasługuje na pogłębienie i rozwinięcie.

36 M.in. H. Bereza *Możny powinowaty, w: tegoż Związki naturalne*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1978, s. 156-157.

miejsce, które ze względu na akt urodzenia przynależy do jednostki. W momencie, gdy ulega ono fizycznej zagładzie, obowiązek podtrzymywania o nim pamięci spoczywa na tych, którzy przeżyli katastrofę. Trudno oprzeć się zatem wrażeniu, że działanie żydowskiej partyzantki odbywa się zgodnie z kabalistyczną zasadą *tikkun olam*, czyli konceptem przywracania świata po pierwotnej katastrofie, zakładającym gromadzenie iskier świętości<sup>37</sup>. Partyzanci w *Czarnym potoku* z cząstek i resztek dawnego świata próbują (od)tworzyć konstelację miejsca urodzenia. Ich nadrzędnym celem wydaje się bowiem ustalanie losów poszczególnych mieszkańców, chowanie zmarłych, gromadzenie relacji i świadectw, przekazujących informacje o tym, co dzieło się w Szabasowej i okolicy.

Formuła „pozostać wiernym światu Brodów” określa również strategię twórczą Buczkowskiego wobec kwestii (nie)wyróżnialności Zagłady. Według Stempowskiego Buczkowski sięga po język Brodów, aktywując magiczną moc zmieniania rzeczywistości, którą kultura wsi przypisuje słowu. Stawką nasyconego regionalizmem języka jest performowanie świata poznanego (i pokochanego) w dzieciństwie, aby ten odzyskał w słowie swoją konstelacyjną energię, codzienną krzątaninę i kulturową heterogeniczność. Strategię tę można również opisać za Jill Bennett jako „obrazowanie wtórne”, „w którym doświadczenie afektywne nie jest jedynie przywoływane za pomocą referencji, lecz aktywowane czy też w pewien sposób inscenizowane”<sup>38</sup>. Źródłem takiego obrazowania, które za pomocą afektu inicjuje doświadczenie somatyczne, jest pamięć zmysłowa. Funkcjonuje ona poprzez ciało, „zapisując ból pamięci w takim kształcie, w jakim jest doświadczany, i przekazując pewien poziom cielesnego afektu”<sup>39</sup>.

Na afektywność prozy Buczkowskiego naprowadza powtarzane przez różnych krytyków rozpoznanie jej dziwności, która czyni narrację – jak pisał Buryła – „hermetyczną, odpychającą, ale i fascynującą, magnetyzującą”<sup>40</sup>. Dziwność twórczości Buczkowskiego wymaga od czytelnika intelektualnego i emocjonalnego zaangażowania, przy czym nie gwarantuje zrozumienia kreowanego przez niego świata. Bo też w projekcie tego pisarza czytelnik nie

37 Zob. G. Scholem *Mystycyzm żydowski i jego główne kierunki*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2007, s. 293–295.

38 J. Bennett *Wnętrze, zewnątrz: trauma, afekt i sztuka*, w: *Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2014, s. 148.

39 Tamże, s. 151.

40 S. Buryła *Zagłada inaczej opowiedziana...*, s. 201.

ma uprzywilejowanej pozycji (w tym sensie, że to nie oczekiwania odbiorców są wyznacznikiem literatury). Pierwszeństwo zyskuje treść zakładająca zgodność literackiego świata i życia, a innymi słowy – strategię dawania świadectwa za pomocą doświadczenia. W *Czarnym potoku* treść nosi na sobie ślad traumy z powodu utraty swojego desygnatu, czyli doświadczenia miejsca urodzenia ukazanego w *Wertepach*<sup>41</sup>. Wyrażenie traumatycznej treści, którą jest rozpad znanej topografii, musi oznaczać repetycję tamtego doświadczenia w ledwie minionym „teraz”, przez co akt twórczy (ale i lektura) mają stać się doświadczeniem makabry tamtego świata i odczuciem jego grozy. To ponowne przeżywanie przeszłości i związanych z nią emocji jest odpowiedzią na pustkę po domu, ale też na wezwanie widma domu. Dla uchwycenia specyfiki zarówno pisarstwa Buczkowskiego, jak i opisanego w *Czarnym potoku* ratowniczego działania partyzantów warto na koniec przywołać jedną ze scen powieści: „Dopiero o świcie wróciłem do cegielni. Tońki już nie było. Na barłogu znalazłem klucz od jej domu – najdroższą pamiątkę. Od tego czasu minął rok, wspomnienia o Tońce prześladują mnie, że nie mogę się od nich oderwać” (CP, s. 24). Zarówno autor, jak i jego bohaterowie podążają za śladami widmowego miejsca urodzenia, przypominającymi klucz do domu, którego nie ma, klucz, który nie ma też właścicielki. Są one zatem pustymi znakami, które czekają na wypełnienie ich treścią.

---

41 Pisarstwo Buczkowskiego w kontekście traumy analizuje D. Skrabek w artykule *Leopold Buczkowski: traumatyczna tkanka*, w: *...zimą bywa się pisarzem...*, s. 101-119.

## Abstract

---

**Karolina Koprowska**

JAGIELLONIAN UNIVERSITY (CRACOW)

*The Key to a House that Does not Exist: Leopold Buczkowski's Czarny Potok [Black Torrent] as a Study of Topocide*

Examines the work of Leopold Buczkowski (1905–1989), especially his novel *Czarny potok* [Black Torrent, 1946], Koprowska uses the notion of the birthplace as a descriptor of the relationship between the individual and the community in the framework of a specific cultural and social configuration. Her goal is to determine how Buczkowski's birthplace impacts the way he captures his experience of the Shoah and the war.

## Keywords

---

birthplace, borderlands, World War II, Shoah, topocide