

Teksty Drugie 2007, 5, s. 177-190



Leopold Buczkowski: traumatyczna tkanka prozy.

Dawid Skrabek

Dawid SKRABEK

Leopold Buczkowski: traumatyczna tkanka prozy

W ulotnym montażu widzę lub zdaje mi się, że widzę, zielone,
przekłete
pola Auschwitz. Osiadł na nich zimny spokój. Z ziemi nie do
chodzi wołanie krwi.
Jednak żadne miejsce, żaden las, łąka, scena leśna nie będą już
takie same.
Coś bardziej przerażającego niż groza z gotyckiej opowieści wtarg-
nęło w krajobraz.
[...] Infekcja trwa chwilę, lecz jej powroty są niespodziewane.

Geoffrey H. Hartman

Coś wirowało na płótnie. Sama wściekła gmatwanina linijek. To,
co pierwotne,
można tylko spostrzec, ale nigdy opisać lub wytłumaczyć,
bo nie ma jeszcze nazwy, nie ma też symboli i znaczeń

Leopold Buczkowski

I.

Dzisiejsza literatura i sztuka ma bardzo trudne zadanie do zrealizowania, zadanie, postawione przed nią nie tylko przez współczesną kulturę, ale przez całą tradycję filozoficzną opartą na krytyce modelu oświeceniowego, dla którego ostatecznym przesileniem stały się wydarzenia drugiej wojny światowej i Shoah. Zasadniczym pytaniem, jakie stawia się w tym przypadku, brzmi: jak pisać po (i o) tragedii, która zburzyła doszczętnie istniejący od zarania dziejów porządek kulturowo-moralny? Jaką wartość może mieć literatura, czy szerzej – sztuka, kiedy wszelkie elementarne zasady moralne zostały złamane? Powszechnie znane jest zdanie Theodora W. Adorno, który twierdził, że po Oświęcimiu poezja jest niemożliwa.

Tezę tę obalili Paul Celan w swej otwartej na Heideggerowskie „milczenie” poezji. Ustosunkowali się do niej również badacze literatury Holocaustu: Dominick LaCapra stwierdził, że słowa Adorno nie powinny być traktowane jako zakaz, ale jako postawienie kwestii wiarygodności pisarstwa po Holokauście: „Słynna i często źle rozumiana uwaga Adorna o barbarzyństwie pisania poezji po Oświęcimiu nie powinna być traktowana jako *Verbot* (zakaz), lecz jako stwierdzenie, jak trudno o wiarygodną twórczość i odnowę w sytuacji pourazowej”¹. Podobnie widzi to Robert Braun, który twierdzi, że po Shoah poezja (literatura) jest jak najbardziej możliwa, a nawet wskazana, jednak interpretacja przeszłości na modłę realistyczną – już nie². Pojawia się więc kwestia przedstawienia, reprezentacji, tego, w jaki sposób możemy opisać dramat człowieka, zło, które go dotyka. W jaki sposób opowiedzieć coś, co wymyka się realistycznemu przedstawieniu, uniemożliwiając tym samym prostą i dyskursywną wypowiedź na temat tego, co owej wypowiedzi się domaga, a jednocześnie się jej wymyka? To pytania podstawowe nie tylko dla sztuki, która za swój główny temat powzięła sobie opisanie ludobójczych okropności wojny i Holocaustu. To pytanie stawiane całej sztuce współczesnej, która w swych podświadomych pokładach zawsze już będzie miała obraz Zagłady, niedającej się w żaden sposób zapomnieć. Zagłada stała się pewnym nieusuwalnym elementem pejzażu dzisiejszego świata literatury i sztuki, podstawową strukturą, której literalne objawienie nie jest konieczne, byśmy mogli ją uznać za świadomą tragedii. Innymi słowy, Holocaust i świadomość załamania się kultury okazała się ważnym elementem nie tylko w przestrzeni artystycznego przedstawienia, ale „czymś” nieokreślonym, niewypowiedzianym, co warunkuje „u źródeł” powstanie takiej sztuki. Dobrze charakteryzuje to Jan Potkański, opisując poetycki projekt Tadeusza Różewicza. Autor deklaruje, że celem jego analizy nie jest zwykły – utożsamiany przez niego z hermeneutyką – opis dzieła Różewicza, gdyż stanowi to raczej zadanie krytyki literackiej i historii literatury. Potkańskiemu zależy na czymś zgoła innym. Zacytujmy:

Także z tego powodu, że zwykła hermeneutyka tekstów to raczej zadanie krytyki literackiej i historii literatury niż badania teoretycznego [...] nasze pytania mają charakter częściej transcendentálny niż tylko rzeczowy: n a j a k i c h p o d s t a w a c h Róże-wicz coś twierdzi, jaką drogą dochodzi do tego, co jawi się jako sens jego utworów, a nie tylko – jaki po prostu ten sens jest.³

Te odnoszące się do Różewiczowskiej poezji uwagi mają charakter szerszy. Stwarzają pewne spektrum, w którym możemy dziś rozumieć sztukę, literaturę i wszelką

¹ D. LaCapra *Psychoanaliza, pamięć i zwrot etyczny*, przeł. M. Zapędowska, w: *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych (antologia przekładów)*, red. E. Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2002, s. 128-129.

² Por. E. Domańska *Wprowadzenie*, do: *Pamięć, etyka, historia...*, s. 18.

³ J. Potkański *Sobowtór. Różewicz a psychoanaliza Jacquesa Lacana i Melanii Klein*, Semper, Warszawa 2004, s. 14 [podkr. moje – D.S.].

działalność twórczą człowieka – z filozofią włącznie. Możemy powiedzieć, że w ten sposób tworzy się pewien paradygmat odczytania powojennej sztuki. Potkański zwraca uwagę na jeszcze jedną ważną sprawę. Zacytujmy ponownie:

W dramacie, także tym historycznoliterackim, przemawiać muszą postaci – i ważne jest, aby wyraziście je zarysować [...]. Chodzi o to, żeby przemawiające osoby nie redukowały się do fragmentów stworzonego przez siebie słownika, arbitralnie wbudowanych w nową, jednolitą narratorską mowę. Oczywiście, nie można dotrzeć bezpośrednio do przeżywających i ubierających te przeżycia w słowa ludzi – ujrzeć ich takimi, jakimi byli pół wieku temu. [...] Jednak ich antropomimetyczność sugeruje, że u źródła dyskursu nie mamy do czynienia, jak wielu by chciało, z czysto językowymi słownikami i regułami gramatycznymi, lecz realnymi, mówiącymi ludźmi.⁴

Według Potkańskiego, kluczową kwestią w przypadku rozpatrywania świadectw epoki pieców jest zwrócenie uwagi na fakt, że za wszelkimi formami sztuki nie stoi znicowany dyskurs dyskursów, ale realnie istniejący w przeszłości ludzie. Oczywiście – co podkreśla autor – nie ma mowy w tym przypadku o bezpośredniości przekazu, bo mediacyjność językowa – na którą często zwraca uwagę sam Różewicz – jest nieunikniona. Jednak trzeba zapytać, jakie są konsekwencje takiego ujęcia sztuki powojennej. Jest ich co najmniej kilka.

Dramat wojny, o którym czytamy na początku powyższego cytatu, jest również dramatem sztuki. Ta banalna wydawać by się mogło konstatacja otwiera szerokie pole do analizy poszczególnych dzieł. Zwłaszcza, co nie będzie działaniem nieuprawnionym, jeśli utożsamimy dramat wojny z tragedią (również w rozumieniu gatunkowym). Tragedia w tym ujęciu będzie nie tylko realnym wydarzeniem z przeszłości, którego wyrażaniem zajmuje się sztuka powojenna, ale i samą formą sztuki⁵. Pytanie tylko, jak ową dramatyczność wyrazić? Jak opisać te relacje, zachodzące zarówno w planie egzystencji, jak i w planie samej sztuki? Następne, co przychodzi na myśl w kontekście słów Potkańskiego, to sprawa realizacji formalnych dzieła literackiego (czy dzieła sztuki), które ma przedstawić grozę Holokaustu. Za pomocą jakich strategii opisać Shoah? Oczywiście możemy powiedzieć, że wszelkie próby takiego opisu skończyć się muszą niepowodzeniem, jednak wydaje się, że nie jest to najlepsze wyjście z sytuacji. Trzecia kwestia, to pytanie stawiane o kategorię doświadczenia, a w tym przypadku doświadczenia w jego skrajnej i cho-

⁴ Tamże, s. 10.

⁵ Jak pisze J.-M. Domenach: „«Tragiczne» (*le tragique*) to nie tylko epitet związany z «tragedią» [...]; słowo to obejmuje szerszą i bardziej głębszą rzeczywistość, jeśli przyjąć za Maxem Schelerem, że zjawisko tragizmu (*le tragoque*) stanowi podstawową strukturę świata. [...] Mówiąc [...] – „To tragiczne”, wprowadzamy pewną metafizykę: określony sposób zachodzenia wydarzeń, sposób pojmowania przez człowieka swojej egzystencji i powiązań z innymi, z samym sobą, z Bogiem – pewną mądrość, szaloną może, ale przecież mądrość” (*Powrót tragizmu*, przeł. J. Lalewicz, „Dialog” 1971 nr 6, s. 113).

Interpretacje

robliwiej postaci, to znaczy traumę⁶. Pytanie, które najlepiej postawić w następujący sposób: jakie konsekwencje dla sztuki i wartości jej reprezentacji niesie ze sobą ta kategoria? Jak wpływa na estetykę dzieła i jego komunikatywność? Pozostawmy to pytanie chwilowo bez odpowiedzi.

2.

W *Dialektyce negatywnej* Theodora W. Adorno czytamy: „Nihilistami są ci, którzy nihilizmowi przeciwstawiają coraz bardziej wyblakłe pozytywności i przez nie sprzysięgają się z całą utrzymującą się trywialnością, a w końcu i z samą zasadą destrukcji. Zaszczytem dla myśli jest obrona tego, o co oskarża się nihilizm”⁷. Jak rozumieć nihilizm, którego propagatorem jest Adorno? Otóż wydaje się, że chodzi tu o rzecz następującą: sztuka po Holokauście nie może być już sztuką naiwną. Nie może być sztuką „sprzed” wojny, gdyż tamte kategorie rozumienia i tworzenia sztuki rozwiały się razem z dymem oświęcimskich kominów. Nie może być sztuką, która w prostych (realistycznych) kategoriach będzie próbowała przedstawić Shoah. Taka sztuka jest, według Adorno, nieporozumieniem. Sztuczne i „wyblakłe” reprezentacje w żaden sposób nie mogą oddać tego, co wydarzyło się podczas wojny. Odpowiedzią i zarazem postulatem filozofa w tej sprawie jest właśnie nihilizm, ale nie tyle nihilizm idei, co nihilizm formy artystycznej, która w tym przypadku staje się bardzo ważnym medium przekazu. Zwraca na to uwagę Ewa Domańska we wstępie do książki *Pamięć, etyka i historia*. Czytamy tam: „Dyskusje dotyczące pamięci i kryzysu przedstawiania wskazały, że w anglo-amerykańskiej teorii historiografii nastąpiła zamiana w hierarchii pytań: zagadnienia epistemologiczne ustąpiły obecnie miejsca problemom etycznym lub estetycznym”⁸.

Nas w tej chwili bardziej interesuje ta druga kwestia, estetyczna, która określa, jak myślę, dzisiejszy sposób odnoszenia się do wydarzeń wojny. Zacytujmy innego z badaczy zagadnienia:

Jeżeli staniemy zatem przed tak trudnym wyzwaniem jak problem Holocaustu, to właśnie do estetyki, a nie do kategorii faktograficznej prawdy i moralnego dobra, powinna odwołać się historia. Ostatecznym wyzwaniem zarówno dla pisarstwa historycznego, jak i dla samego historyka jest nie wyzwanie faktograficzne czy etyczne, lecz estetyczne.⁹

⁶ Oczywiście trauma i doświadczenie to dwa zasadniczo różne pojęcia, zwłaszcza w płaszczyźnie czasowej: doświadczenie odbywa się w czasie, natomiast trauma jest bezczasowa. Jednak, na co trzeba zwrócić uwagę, trauma może stać się również pewnego rodzaju doświadczeniem, zwłaszcza doświadczeniem w sztuce. Piszę o tym w dalszej części tekstu.

⁷ T.W. Adorno *Dialektyka negatywna*, przekł. i wstęp K. Krzemieniowa, współpr. S. Krzemień-Ojak, PWN, Warszawa 1986, s. 536.

⁸ E. Domańska *Wprowadzenie*, s. 16.

⁹ F. Ankersmit *Pamiętając Holocaust: żaloba i melancholia*, w: *Pamięć, etyka i historia...*, s. 163.

Wydaje się więc, że większą wagę przykładać trzeba do świadectw artystycznych niżeli historycznych, gdyż tylko język sztuki jest w stanie zmierzyć się z traumatycznymi wydarzeniami wojny. Jako przykład takiego programu literackiego, czy szerzej – artystycznego, chciałbym tutaj wskazać autora, który całą swą twórczość poświęcił zagadnieniu wojny. I nie chodzi tu wyłącznie o warstwę tematyczną jego powieści, jeśli w tym przypadku możemy jeszcze mówić o powieści, ale pewną ideę, która legła u podstaw jego rozpoczętego jeszcze przed wojną projektu artystycznego – chodzi o Leopolda Buczkowskiego.

3.

Leopold Buczkowski debiutował przed wojną powieścią *Wertepy*, której fragmenty ukazały się w 1938 roku na łamach lwowskich „Sygnałów”. W całości powieść wydana została dopiero po wojnie, w 1947 roku. Pierwszą „powojenną” (w całości) powieścią autora był więc *Czarny potok*. Relacja pomiędzy tymi powieściami, i szerzej pomiędzy twórczością przedwojenną i powojenną autora, jest paradoksalna, a ów paradoks rozgrywa się nie tyle w planie fabularnym, ile w perspektywie „fundamentów”, o których była mowa w przypadku Różewicza. *Wertepy* były powieścią z w miarę statyczną i ustabilizowaną narracją, nie odznaczały się zbyt dużą rewolucyjnością formy i środków – zwłaszcza na tle awangardowych tendencji tego okresu. Powieść Buczkowskiego zaliczona została przez Kazimierza Wykę do kategorii „książek o wsi”, jak zatytułował krytyk swoją recenzję. Jednak, co ważne, książka Buczkowskiego, według Wyki, bardzo mocno odstawała od twórczości tamtego okresu. Określił on *Wertepy* mianem książki „dziwnej”¹⁰. Ta dziwność, która w *Wertepach* jest jeszcze w miarę stonowana, w późniejszych powieściach przybiera na sile i stanie się jednym z wyznaczników jego twórczości. Do kategorii „dziwności” przyjdzie nam tu jeszcze powrócić.

Powszechnie uznaną opinią (i do znudzenia powtarzaną) na temat Buczkowskiego jest uznanie go za autora, który przebył drogę od dobrze zapowiadającego się debiutu do całkowitego zaciemnienia sensów swej powieści, nienadających się ostatecznie do czytania. Pisał o tym Jan Błoński, który entuzjastycznie odniósł się do pierwszych dwóch powojennych powieści Buczkowskiego, jednak później stał się krytykiem poczynań autora *Wertepów* uważając, że jego twórczość stała się ostatecznie zaprzeczeniem zarówno formy powieści, jak i idei pisania (rozumiałej) książki w ogóle. Zacytujmy: „Nie ma już opowieści tam, gdzie do chaosu opowiadanych wydarzeń dodał autor chaos samej funkcji opowiadania”¹¹.

¹⁰ K. Wyka *Książki o wsi*, w: tegoż *Pogranicze powieści*, Czytelnik, Warszawa 1989, s. 314.

¹¹ Por. J. Błoński *Bezdroże*, „Życie Literackie” 1967 nr 42. Spór pomiędzy krytykami na temat twórczości Leopolda Buczkowskiego wyczerpująco omawia Sławomir Buryła w książce *Prawda mitu i literatury. O piarstwie Tadeusza Borowskiego i Leopolda Buczkowskiego*, Universitas, Kraków 2003, s. 70-100.

Oczywiście, nie można stwierdzić, że późniejsze książki Buczkowskiego należą do głównego kanonu estetycznego powieści, jednak trzeba się zastanowić nad sprawą zasadniczą: co spowodowało, że Buczkowski wybrał taką, a nie inną drogę artystyczną? Otóż wydaje się, że zasadniczym przełomem stała się wojna. To stwierdzenie niczego nam jeszcze nie wyjaśnia. Jednak, jeśli uznamy wojnę i tragedię Hołokaustu za najważniejszą (choć nie do końca literalnie wyrażoną przez artystę w tekstach) dominantę jego twórczości, to kwestia „nihilizmu formy” może się stać jak najbardziej zasadna. Jak sam autor mówił: „Po tym, co zaszło w świecie, po przejściu ořeza nocy nie wolno być prostodusznym opowiadaczem”¹².

Dlatego wydaje się, że bardzo dobrym kontekstem dla odczytania twórczości Buczkowskiego jest właśnie rozpatrywanie go z punktu widzenia sztuki „po Holokaucie”. Trzeba tu więc zwrócić uwagę na takie zagadnienie jak wywołana wydarzeniami wojennymi trauma, która rozbija nie tylko świadomość podmiotu twórczego, ale i strukturę dzieła. Warto odwołać się w tym miejscu do psychoanalizy Jacques’a Lacana, która daje bardzo skuteczne narzędzia do opisanego świata prozy Buczkowskiego.

4.

„Psychoanaliza – jak pisze Geoffrey H. Hartman – usuwa kolejne pokłady mentalnego sedymentu, aby znaleźć zakopany w nim obiekt pożądanego”¹³. W przypadku Buczkowskiego nie chodzi tyle o kategorię pragnienia czy pożądanego, ile o kategorię traumy. Jak pisze Agata Bielik-Robson:

Zarówno u Heideggera, jak i Freuda pojęcie traumy jako nagłego wtargnięcia wymiaru czasowości odgrywa kluczową rolę: jest ona momentem założycielskim, a zarazem niszczącym dla podmiotowości, która usiłuje wybrnąć z tej pierwotnej ambiwalencji na zasadzie kompromisu, tworząc autonarrację od początku niepewną i naderwaną.¹⁴

Jednak od kategorii obiektu pożądanego do traumy nie jest wcale tak daleko. Jeśli w XI seminarium *Les quatre concepts fondamentaux de la psychoanalyse*¹⁵ Jacques Lacan pisze, że traumę możemy definiować jako brak otoczony Realnym, to obiektem pożądanego będzie w tym przypadku pragnienie wypełnienia owego braku. Pragnienie zalepienia traumatycznej wyrwy powoduje, że podmiot rozpoczyna cykl powtarzania, repetycji, które zaczynają nadwątlać samo przedstawienie i autonarrację. Pisze o tym Lena Magnone w tekście *Traumatyczny realizm*: „Trau-

¹² L. Buczkowski *Proza żywa*, wstęp Z. Trziszka, Pomorze, Bydgoszcz 1986, s. 36.

¹³ G.H. Hartman *Ciemność widoma*, przeł. J. Kazik, „Literatura na Świecie” 2005 nr 9/10, s. 265.

¹⁴ A. Bielik-Robson *Słowo i trauma: czas, narracja, tożsamość*, „Teksty Drugie” 2004 nr 5, s. 25.

¹⁵ Por. J. Lacan *Les quatre concepts fondamentaux de la psychoanalyse*, Seuil, Paris 2001.

ma [...] nie podlega reprezentacji, tylko powtarzaniu, które nie jest reprodukcją efektu traumatycznego (referencją ani simulacrum), ale jego produkcją¹⁶.

W tym przypadku głównym celem psychoanalizy jest dotarcie do punktu powodującego schorzenie, do odkrycia tego, co powoduje lęk. Jak więc rozumieć tu traumę? Skąd się ona bierze w dyskursie o Holokauście? Pierwszą rzeczą, na którą trzeba zwrócić uwagę, jest fakt, że trauma pojawia się zawsze po jakimś silnym przeżyciu, doświadczeniu, które powoduje, że psychika ludzka doznaje pewnego rodzaju uszczerbku. Jednak jest to dysfunkcja specyficzna, i co ważne, nie pojawia się zaraz po doświadczeniu, ale jest od niego odległa w czasie. Jak pisze Dominick LaCapra:

Dwa pojęcia psychoanalityczne najważniejsze w każdej próbie powiązania historii i pamięci po urazowych zdarzeniach granicznych to żaloba i melancholia. W klasycznej pracy Freuda *Żaloba i melancholia* ma charakter ambiwalentny, będący zarówno warunkiem [...] żaloby, jak i tym, co może zablokować proces żaloby, jeśli staje się nadmierna, bądź funkcjonuje jako obiekt utrwalenia [...]. W żalobie człowiek rozpoznaje stratę, lecz z czasem potrafi się z nią (częściowo) rozstać, zacząć od nowa, znów zainteresować się życiem i znaleźć względnie stabilne obiekty zainteresowania, miłości i zaangażowania.¹⁷

Trauma pojawia się zawsze „po” jakimś czasie. Jest zdarzeniem, które nie zostało włączone w krąg symbolicznej identyfikacji, jest „pewną r e s z t k ą, r e a l n o - ś c i ą p r a g n ą c ą, niedostępną refleksji subiektywnej”¹⁸, która nie została oswojona przez podmiot podczas traumatycznego doświadczenia. Jest tym, co nie zostało przepracowane przez żalobę ani melancholię, a nawet nie mogło być im poddane. Jest ona nawrotem tego, co ją spowodowało. Jest ciągłą świadomością przeszłych wydarzeń: „istotą traumy jest to właśnie, że zawsze wydarza się «za wcześniej», jej rozumienie natomiast przychodzi «za późno»”¹⁹.

Trzeba tu jednak wyjaśnić pewną kwestię. Trauma jest wynikiem doświadczenia, jednak jest też poniekąd jego początkiem. Doświadczenie – jako proces trwający w czasie – ulega degradacji. Zostaje zachwiana czasowość i dochodzi do nie spodziewanego wytrącenia człowieka ze stabilnych ram jego egzystencji. W takiej sytuacji człowiek musi zwalczyć ową traumę, jednak nigdy nie pozbędzie się jej do końca. Można traumę zgłuszyć, jednak nie można się jej całkowicie wyzbyc. Staje się ona towarzyszką życia, a w przypadku sztuki po Holokauście, która staje się świadectwem tej traumy – wielopoziomowym świadectwem. Trauma jest „chwilową infekcją”, tak pisze Geoffrey H. Hartman we fragmencie przywołanym jako motto do niniejszego tekstu²⁰. Tyle że stosunek sztuki do traumy będzie zawsze

¹⁶ L. Magnone *Traumatyczny realizm*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria literacka” 2005 nr 12, s. 27.

¹⁷ D. LaCapra *Psychoanaliza, pamięć i zwrot etyczny*, s. 130-132.

¹⁸ L. Magnone *Traumatyczny realizm*, s. 28.

¹⁹ A. Bielik-Robson *Słowo i trauma...*, s. 25.

²⁰ Zob. G.H. Hartman *Ciemność widoma*, s. 295.

paradoksalny – z jednej strony trauma musi być opisana, przedstawiona, pokryta siecią symbolicznych odniesień, jednak będzie ona stanowić jednocześnie porażkę sztuki, jej klęskę, gdyż w żaden sposób nie daje się skonceptualizować, opisać i tym samym rozbija przedstawienie artystyczne²¹. Możemy się tu odwołać do kategorii opisanej przez Sigmunda Freuda – „niesamowitego” – które również w pewien sposób wiąże się z traumą. Niesamowite, (*Unheimlich*) powoduje, że to, co do tej pory wydawało się stabilną konstrukcją, nagle przestaje być swojskie, a staje się obce. Znamienne, że tekst ten powstał zaraz po pierwszej wojnie światowej, o czym aluzyjnie wspomina również sam Freud. Na temat kategorii niesamowitego czytamy: „Nie ma żadnych wątpliwości co do tego, że należy ono do dziedziny tego, co przeraźliwe, wywołujące lęk i grozę”²².

Franz Kafka pisał, że człowiek przestał być panem w swoim domu, a za Szekspirem możemy powiedzieć, że świat wypadł z kolein i żadna siła nie zmusi go już do powrotu²³. W konsekwencji człowiek nie może już czuć się dobrze w takim świecie. Trauma kwestionuje jego bytowość, kulturę, sens i wywołuje natarczywy lęk.

Trzeba tu jeszcze wspomnieć o historyczności, linearności czasu opowieści i historii. Trauma rozbija te kategorie, gdyż jest „wydarzeniem” beczasowym, dzieje się jakby w próżni czasu. Jest terazniejsza, a dzieło zakażone traumą to pewnego rodzaju przedstawienie, które nigdy się nie skończy, gdyż kategorie początku i końca przestały dla niego istnieć. Oglądamy tylko wciąż powtarzające się sceny, boksujących w miejscu bohaterów, którzy tracą wszelkie relacje ze światem i sens. Sens jest tu bardzo ważną kategorią, gdyż trauma jest bezsensowna, narusza wszelkie podstawy świata, niszczy relacje. Wedle psychoanalizy Lacanowskiej trauma (czyli Realne²⁴) robi wyrwę w rzeczywistości, która przestaje przypominać tę, z którą mieliśmy do czynienia przed wydarzeniami powodującymi uraz. Trauma jest nagłym wtargnięciem w idealne wyobrażenie podmiotu, w *imago*, które zostaje rozbite, a podmiot traci swą narcystyczną identyfikację. Motyw ten wiąże się z opisywanym przez Lacana stadium lustra, kiedy dziecko poprzez własne lustrzane odbicie kreuje swe *ego*, tworząc swój idealny obraz, tym samym wypierając to, co może go naruszać – a więc traumę wcześniejszego, „pokawałkowanego” ciała przed identyfikacji.

21 W tym paradoksie jest odpowiedź na pytanie, dlaczego sztuka nowoczesna jest niezrozumiała. Otóż dlatego, że została zbudowana na doświadczeniu traumy, które nie może być zrozumiane, skonceptualizowane.

22 S. Freud *Niesamowite*, w: tegoż *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, KR, Warszawa 1997, s. 235.

23 Por. M.P. Markowski *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 277 i n.

24 W tekście często stosuję zamiennie określenia „trauma” i „Realne”. Jest to o tyle uprawnione, że sam Lacan od lat sześćdziesiątych – czyli od XI seminarium *Les quatre concepts fondamentaux de la psychoanalyse* – traktuje te terminy niemal synonimicznie.

Jaki to ma związek z twórczością Leopolda Buczkowskiego? Otóż jego projekt artystyczny wydaje się modelowym przykładem sztuki, która zakażona jest traumą. Już pobieżne przyjrzenie się jego poszczególnym powieściom unaocznia jedną z podstawowych „własności” traumy – mianowicie przymus powtarzania. Trauma domaga się ciągłej artykulacji, jest jakby wciąż ujawniającym się motywem, który trzyma akcję (czas) w jednym miejscu. Tak jest właśnie z powieściami Buczkowskiego, z których każda dotyczy kilku wspólnych im wydarzeń przedstawionych z różnych punktów widzenia. Sam autor podkreśla to, wskazując, że poszczególne jego książki dotyczą jednego tematu i łączą się ze sobą w jedną całość – są suplementami do kolejnych. Jak czytamy: „*Oficer na nieszpiorach* jest suplementem do *Kąpieli w Lucca*. Krytycy o tym nie wiedzą. *Kamień w pieluszkach* to drugi suplement”²⁵.

Powieścią najbardziej wskazującą na „powtórzenia” jest *Pierwsza świetność*, w której wciąż powtarzającym się motywem jest zdanie przesłuchiwanego: „I dalej zapytany, czy rzeczywiście tak się nazywa, czy tylko przybrał sobie takie nazwisko, oświadczył, że tak się nazywa”²⁶. Ta sytuacja relacji, rozmowy w *Pierwszej świetności* może być dodatkowo interpretowana, co zresztą podkreśla sam Buczkowski, jako pewien dialog, sytuację właściwą psychoanalizie²⁷. Jest to zatem twórczość mocno zanurzona w takim pojmowaniu sztuki. Mamy u niego wszystkie te elementy, o których pisałem powyżej: n i e s a m o w i t o ś ć świata, który został wytracony ze swych stabilnych podstaw, próbę oswojenia dramatu wojny i owego dramatu (tragedii) inscenizację. Przytoczmy słowa autora: „Wojenne wydarzenia przewróciły świat do góry nogami i to, co po nich przyszło, zmieniło zupełnie naszą mentalność. Jesteśmy zupełnie innymi ludźmi”²⁸. I dalej: „Lęk. Uciekałem przed goniącymi mnie karabinami. Odbywało się na mnie polowanie. Człowiek ucieka, biegnie na oślep. Biegnie przed siebie pół godziny, godzinę, bo nic nie wie, czy już jest bezpieczny”²⁹.

Trauma wojny rozbija ponadto samo artystyczne przedstawienie, wywołując nihilizm formy, o którym mówiłem w kontekście Adorno. Styl opowieści Buczkowskiego, ale i w ogóle forma wypowiedzi artystycznej, jest pewną strauumatyzowaną formą sztuki. Prozę Buczkowskiego uważa się za niekomunikatywną, nie-narracyjną, nieczytelną, fragmentaryczną. Wszystko to ma jednak swoje podstawy właśnie w pojęciu traumy, lęku, który ona wywołuje. Już Søren Kierkegaard pisał, że fragment wywołuje lęk. W tym przypadku możemy powiedzieć, że lęk implikuje

²⁵ L. Buczkowski *Wszystko jest dialogiem*, LSW, Warszawa 1984, s. 37.

²⁶ L. Buczkowski *Pierwsza świetność*, PIW, Warszawa 1966, s. 21.

²⁷ L. Buczkowski w rozmowie z Z. Trziszką mówi: „No tak. Nie przyszedłeś po poradę, jak pisać, ale jak żyć. To terapia. W możliwości wypowiedzenia siebie – kuracja, zdrowie!” (*Wszystko jest dialogiem...*, s. 13).

²⁸ L. Buczkowski *Proza żywa*, s. 47-48.

²⁹ Tamże, s. 63.

fragment³⁰. Stąd kategoria dzieła fragmentarycznego, poszarpanej narracji, niezakończony, niepełny, nieciągły, nie płynący historii:

Nieświadomość, będąca wielkością przerastającą „ja”, wydaje mu się domeną niepoliczalnej, chaotycznej mnogości, sferą, w której formy się rozpuszczają i rozsypują, krainą ciemności, nocy, śmierci. Podstawową stałą stosunku „ja” do nieświadomości musi być więc lęk. Nieświadomość dla „ja” jest niczym wielki akcelerator, w którym dokonuje się nieskończony rozpad wszelkich zintegrowanych całości i ich energia zakłeta zostaje w entropii.³¹

Ta metafora nieświadomości i Ja świetnie oddaje to, co się dzieje w prozie Buczkowskiego. Ja w konfrontacji ze światem Buczkowskiego, który poniekąd zarażony jest traumą na wzór psychiki ludzkiej, rozpada się, niszczy w entropii, a świat – tak jak nieświadomość – jest dla niego siedliskiem zła i ciemności bez-świata. W tym przypadku wystarczy przywołać *Czarny potok*, w którym metafora ciemności, nocy i rozpadu jest aż nadto widoczna. Zacytujmy fragment: „Wybiegliśmy w ciemne pole i pierwszy raz nie wiedzieliśmy, co dalej robić, a obok nas szły dzieci i ufały nam. Wiatr dmuchał w twarz, sypała się kłująca kasza”³². I dalej: „Błądziliśmy w mroku, szukając ciemnej płamy na śniegu. Martwo było dookoła i cno jak pod kamiennym sklepieniem”³³.

Ciemność i fragmentaryczność to rzeczy, które powodują największy lęk. Słuszne są tu słowa Freuda, który pisze w przywoływanym wcześniej tekście: „Jeśli chodzi o samotność, ciszę i c i e m n o ś ć, to nie możemy tu powiedzieć nic innego, tylko to, że naprawdę są to czynniki, z jakimi u większości ludzi wiąże się lęk [...], którego nigdy nie będzie można ostatecznie uspokoić”³⁴.

Z takiego rozumienia dzieł Buczkowskiego może wypłynąć wniosek i poniekąd odpowiedź na wciąż podnoszony problem nieczytelności jego dzieła. Maria Janion uważa, że dzieło fragmentaryczne, nieposiadające wirtualnego odbiorcy³⁵, nakierowane jest nie na komunikację sensu, ale na samą formę przekazu. Dlatego też nie daje się ono uchwycić w jednej interpretacji, wymaga od czytelników do-
rażnego namysłu i punktowych konstatacji³⁶.

³⁰ Por. S. Kierkegaard *Pojęcie lęku. Psychologicznie orientujące proste rozważanie o dogmatycznym problemie grzechu pierwotnego*. Przez Vigiliusa Haufniensa, przeł. A. Djakowska, Fundacja Aletheia, Warszawa 1996, s. 186-187.

³¹ M. Kanabrodzki *Kaptan i fryzjer. Żywot materialno-cieleśny w utworach Georga Büchnera, Witolda Gombrowicza, Mirona Białoszewskiego, Helmuta Kajzara*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 48.

³² L. Buczkowski *Czarny potok*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, s. 16.

³³ Tamże, s. 239.

³⁴ S. Freud *Niesamowite*, s. 262 [podkr. moje – D.S.].

³⁵ Tu kolejna analogia do Buczkowskiego, który uważał, że jego utwory może zrozumieć kilka osób, gdyż forma, którą zaproponował, jest nie do przyjęcia przez zastane formy estetyczne, nierozumiejące sztuki traumatycznej.

³⁶ Por. M. Janion *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*, PIW, Warszawa 1984, s. 289 i n.

Z traumą wiąże się jeszcze jedna ważna kwestia, o której już wspomniałem – chodzi o czasowość, a raczej historyczność w jej linearnym rozumieniu. Jedną z ważniejszych własności traumy jest jej nie-czasowość. Jej wydarzenie się powoduje, że zostajemy wyjęci z porządku symbolicznego, który pod jej wpływem zaczyna się rozpadać. Porządek symboliczny u Lacana to język, czyli sieć mediacyjna, która „usensawnia”, pozwala istnieć w kulturze. Daje więc również poczucie czasowości i historyczności, bo to, co symboliczne, jest zarazem historyczne, a więc przedstawialne: „Jedynym decydującym kryterium może być w tym względzie umiejscowienie tych scen [...] w ustalonym porządku symbolicznym, a tym samym w perspektywie dokonującej się ten sposób historyzacji”³⁷.

Sprawa przedstawia się zgoła inaczej, kiedy dojdzie do zniszczenia porządku symbolicznego. Wraz z nim niknie również historyczność i czasowość, a świat poraża się w bez-czasie – tak jest w przypadku świata prozy Buczkowskiego:

Traumatyczna konfrontacja z tym, co realne, zawsze przerywa monadyczny krąg znaków: wyrwa psyche z automatycznego powielania przyjemnych skojarzeń, budujących jej słowne kontinuum. [...] Narracja chciałaby więc przebiegać liniowo, od początku do końca, domykając się w pełnej i samowystarczalnej całości, ale to, co rzeczywiste, nie pozwala jej na realizację tego dążenia: rzeczywiste powraca i przerywa bieg opowieści, zmuszając ją do potknięć i powtórzeń.³⁸

Jeśli klasyczną historyczność utożsamimy z klasyczną powieścią, to Buczkowski jest ze swym projektem na antypodach takiego rozumienia literatury, bo to, co niehistoryczne, nie daje się opisać, przedstawić. Niehistoryczne nie może być opisane, gdyż wymyka się językowemu opisowi, czyli sieci symbolicznej, umożliwiającej mediację i rozumienie, zapewnia ostateczny sens, którego w świecie Buczkowskiego brak. W sferze przedstawienia objawia się to w taki sposób, że nie mamy opowieści linearnej, ale rwane, wymieszane ze sobą sceny. Oddajmy głos Buczkowskiemu: „A jak to opisać, co po tym zaszło? To nie jest do napisania. A to takie tragiczne, to co nastąpiło potem; srebrny śmiech karabinów rozległ się po ziemi...”³⁹.

Mamy wrażenie, że poszczególne sceny rozgrywają się nie w czasie realnym, pędzone chronologią wydarzeń. U Buczkowskiego dochodzi do pewnego rodzaju zatrzymania kadru, a czytelnik ma wrażenie jakby patrzył na ekran (przedstawienie), na którym miga zacięty film, przedstawiający wciąż te same, wyjęte z rzeczywistości, nieoszukujące już realizmem. Dzięki temu pokazują zatrzymanie i dysfunkcję, całą podszewkę i obrócone w gruzy fundamenty sztuki. Jak stwierdza jeden z komentatorów myśli Lacana: „przecieranie drogi dostępu do zdarzenia pierwotnego stanowi raczej kwestię «rozumienia scenicznego», jako że interakcje wykraczające poza znaczący ciąg symboli mogą zostać zarejestrowane tylko w formie scen”⁴⁰.

³⁷ H. Lang *Język i nieświadomość. Podstawy teorii psychoanalitycznej Jacques’a Lacana*, przeł. P. Piszczatowski, wstęp P. Dybel, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005, s. 188.

³⁸ A. Bielik-Robson *Słowo i trauma...*, s. 28.

³⁹ L. Buczkowski *Proza żywa*, s. 43.

⁴⁰ H. Lang *Język i nieświadomość...*, s. 68.

Postaci, jak zdezorierowani aktorzy, odgrywają swe sceny z niepokojem i oczekiwaniem, co z tego wyniknie. Obserwują rozpad dekoracji świata, zza których przebija czarne płótno nocy. Degradacja porządku symbolicznego powoduje degradację historyczności. Dochodzi do zniszczenia wszelkich relacji, które u swych podstaw zależne są od języka, gwarantującego stabilność świata wraz z jego wszelką moralnością przeciwstawną złu. Jak ujmuje to sam Lacan: „Tam gdzie ustępuje słowo [czyli język, porządek symboliczny], zaczyna się terytorium przemocy”⁴¹. W świecie prozy Buczkowskiego, gdzie zanika wszelka relacja symboliczna, do głosu dochodzi najwyższe zło, którego w żaden sposób powstrzymać nie można.

Pojawia się jednak pytanie, po co to wszystko? Po co opisywać coś, co opisowi się wymyka, nie pozwala na żadną symbolizację? Nie można tego po prostu zostawić, opuścić, odrzucić? Otóż nie. Trauma, Realne, ma to do siebie, że z jednej strony nie poddaje się żadnej symbolizacji, z drugiej jednak strony nieustannie się jej domaga. Traumaty nie można znieść, ale i nie można jej zniwelować, dlatego pozostaje ciągły nawrót, krążenie wokół niej, ciągłe powtarzanie. Powtórzenie jest też cechą konstytuującą pisarstwo Buczkowskiego.

5.

Doszliśmy do punktu, z którego dobrze byłoby rozpocząć rozważania o kształcie podmiotu w twórczości Leopolda Buczkowskiego, podmiotu, który jest również podmiotem po wielkiej katastrofie wojny. Podmiot ten, jak już wcześniej mówiliśmy, nigdy nie jest u siebie. Holokaust spowodował, że człowiek został wybity ze swego stabilnego miejsca w sieci relacji. Jak pisze badacz myśli Lacana:

podmiot tam właśnie znajduje dogodne dla siebie miejsce, gdzie język jest podziurawiony i cierpi z powodu swych niedostatków. [Oznacza to tym samym], że w języku brakuje tego właśnie sygnantu, który mógłby nazwać i oznaczać sam podmiot. Tak więc próba określania podmiotu kończy się stwierdzeniem, że jest i pozostanie on w istocie niemożliwy do określenia.⁴²

Słowa te brzmią jak komentarz do często powtarzanego przez Buczkowskiego zdania, że autor, podmiot w tekście, nie może się ujawnić. Według niego skończyła się epoka literatury, zwanej przez niego romansową, w której podmiot był silnie zaznaczony i wylewnie serwował siebie samego czytelnikom. W przypadku twórczości Buczkowskiego mamy do czynienia z tekstem, który nie ujawnia podmiotu, człowieka, gdyż ten po wojnie przestał już być jednostką spójną, podobnie jak podmiot wypowiedzi twórczej. Śmierć podmiotu i śmierć człowieka głoszona przez Rolanda Barthes'a i Michela Foucault odnajduje tu swoją realizację. Jak czytamy w jednej z wypowiedzi autora:

⁴¹ J. Lacan *Écrits*, Seuil, Paris 1966, s. 375, cyt. za: H. Lang *Język i nieświadomość...*, s. 115.

⁴² H. Lang *Język i nieświadomość...*, s. 305.

W prozie, jak w muzyce obowiązuje prawo dwóch postaci. Ale jakie słowa są odpowiednikiem kontrapunktów? Lewa ręka, prawa ręka. Prawo dwóch postaci. Czymś trzeba się ratować przed ekshibicjonizmem w prozie. [...] Ale pamiętaj, autor jako medium. Nie wolno ujawniać się! Istnieć, ale nie jawnie.⁴³

Oczywiście, trzeba tu zwrócić uwagę na specyfikę podejścia Buczkowskiego do tej kwestii, gdyż jego propozycja rezygnuje z idei oświeconego, wszechwładnego, kartezjańskiego w swej genezie podmiotu, jednak nie rezygnuje z człowieka w ogóle. Człowiek dla Buczkowskiego jest jednak postacią słabą i niesamodzielną. Najważniejszą jego własnością jest diałogiczność⁴⁴. Człowiek u Buczkowskiego, co doskonale widać na przykładzie bohaterów i sposobu prowadzenia narracji, jest zawsze w sytuacji dialogowej. Te dwa elementy są w tym przypadku nierozłączne, ponieważ narracja zawsze związana jest z wypowiedzią bohatera, co więcej, jest to zawsze wypowiedź czyjaś do kogoś. Dialog jest własnością konstytuującą i człowieka, i formę powieści, i (bez)świat tej prozy. Stąd wciąż powtarzana przez Buczkowskiego zasada dwóch postaci w prozie.

6.

Nowa forma powieści zaproponowana przez Buczkowskiego stanowi model literatury „po wojnie”, eksperyment formalny, który ma pokazać, że klasyczna forma powieści nie jest już możliwa i to z kilku ważnych powodów: powieść jako przedstawienie realistyczne dawno straciła już swą wiarygodność, nurty powieści zarówno przed- jak i powojennej pokazały, że realizm nie jest już konwencją, za pomocą której można opisywać świat. Podobnie sądzi Buczkowski, dlatego wybiera dla siebie całkowicie inną drogę. Świat opisywany przez powieść realistyczną został zniszczony – a wraz z nim zniszczona została powieść klasyczna. Nowy świat – świat traumatyczny – musi zostać opisany za pomocą całkowicie nowej formy wyrazu. Obserwujemy tu więc odejście od takich kategorii, jak linearyzm, spójność wypowiedzi, teleologiczność. Jak zauważa Lena Magnone, pisząc o realizmie jako maskowaniu Realnego: „Realizm, który wybiera iluzjonizm i angażuje się w poszukiwanie pozorów czy prawdopodobieństwa, w istocie podejmuje próbę ukrycia Realnego pod symulakrum [nieskazitelnej] powierzchni”⁴⁵.

Adorno uważał, że jednym z najważniejszych wyznaczników sztuki powojennej jest montaż i fragmentaryczność. Nie inaczej jest u Buczkowskiego: idealne przedstawienie kartezjańskiej rzeczywistości ustępuje miejsca rozbiciu i formie sływicznej. Realizm i hiperrealizm ukrywały swą traumatyczność pod maską ide-

⁴³ L. Buczkowski *Proza żywa*, s. 36.

⁴⁴ Kategoria dialogu to bardzo ważna kwestia w rozważaniach o twórczości Leopolda Buczkowskiego, jednak nie ma tu miejsca na jej rozwinięcie. To temat na kolejny artykuł.

⁴⁵ L. Magnone, *Traumatyczny realizm*, s. 28.

alnego *imago*, którego nic nie było w stanie rozbić. Proza Buczkowskiego występuje przeciwko realizmowi z prostego więc powodu – nie chce ona ukrywać faktu, że jest przesiąknięta traumatycznością. Powieść Buczkowskiego to zarazem krytyka powieści – i ostatecznie nie tylko powieści klasycznej, ale w ogóle sztuki wiernego opisywania świata. Być może dlatego u Buczkowskiego znajdujemy tylko szczątkowe pozostałości po opisach przyrody czy sytuacji. Wydaje się słuszne przyporządkowanie propozycji tego autora do kategorii „dzieła otwartego”, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę cały jego dorobek, traktując tę twórczość jako jedną wielką powieść, która nie ma końca ani początku, którą możemy czytać według własnego układu. Sam pisarz stwierdza: „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. [...] Dalej młodych ludzi czarować czczością?”⁴⁶.

Powinność sztuki i literatury po Holokauście jest inna. Świetnie wyraża ją następujące pytanie zadane przez autora (czytelnikowi?) w jednej z rozmów z Zygmuntem Trziszką. Pytanie to jest również podstawą twórczości samego Buczkowskiego, który starał się na nie odpowiedzieć przez całe swe artystyczne życie: „Jak opowiedzieć, kiedy do nas załękniętych wtargnęli Niemcy? W nocy pukają, jak u Beethovena, tak się zaczyna, gdy ten los puka”⁴⁷.

To pytanie, na które wciąż nie ma jednoznacznej odpowiedzi, jest jednym z najważniejszych pytań postawionych sztuce XX wieku. Wydaje się, że projekt artystyczny Leopolda Buczkowskiego stanowi w tym zakresie znaczącą i ważną próbę.

Abstract

Dawid SKRABEK
Jagiellonian University (Kraków)

Leopold Buczkowski: a traumatic tissue of prose

This article discusses the output of Leopold Buczkowski, placed in a broader context of afterthought on the Holocaust. The analysis's key category is the notion of trauma and its consequences for arts and literature. The article's main thesis claims that it is trauma, also understood as Lacan's 'the Real', that causes crashed presentation and a crisis of representation – particularly, in the case of L. Buczkowski's output, being, in the essayist's opinion, an example of 'post-Holocaust-literature'.

⁴⁶ L. Buczkowski *Wszystko jest dialogiem*, s. 14.

⁴⁷ Tamże, s. 15.