

Ukazana najdobitniej na kartach *Dziennika wojennego* polemika Buczkowskiego z europejską tradycją filozoficzną, etyczną, literacką, ale i z rodzimym dziedzictwem romantycznym, ujrzana w kontekście całej twórczości autora *Czarnego potoku* pozwala na uzupełnienie miejsc niejasnych, zobaczenie w szerszej perspektywie interesującej nas problematyki. Spór Buczkowskiego z utrwaloną w europejskiej literaturze wyobraźnią człowieka posiada o wiele większy zasięg niż przewartościowania, jakich musiały dokonać w naszym obrazie kondycji duchowej jednostki ludzkiej wydarzenia ostatniej wojny. Dyskusję z powieścią mieszczańską i jej dążeniem do ubierania człowieka w ochronny „płaszcz kulturki” Buczkowski rozpoczął już w opowieści o życiu chłopów na wschodnich rubieżach Rzeczypospolitej, w debiutanckich *Wertepach*. Zapoczątkowaną tam polemikę pisarz kontynuował do ostatniego ukończonego dzieła, wydanego w końcu lat siedemdziesiątych, *Kamienia w pieluszkach*. Mówiąc efektownie należałoby stwierdzić, że wszystkie powieści-dokumenty Buczkowskiego tworzone były w opozycji do zastanego modelu literatury i związanej z nim koncepcji świata. Tego typu konstatacja wymaga jednak uściśleń. Autor *Czarnego potoku* prowadzi bowiem dyskusję na kilku płaszczyznach. Jego wypowiedzi polemiczne zawarte w powieściach, a rozwijane w książkach powstałych przy współudziale Trziszki (*Proza żywa, Żywe dialogi, Wszystko jest dialogiem*), dotyczą genetycznego i biologicznego determinizmu, kwestii z pogranicza pedagogiki i socjologii, problemów z historii religii, skomplikowanych zagadnień etycznych, wreszcie poetyki dzieła sztuki i tajemnic aktu tworzenia. Wypowiadając

się o tak różnych dziedzinach ludzkiej aktywności, pisarz nie stawia między nimi muru granicznego. Przeciwnie, zgodnie z jednym z naczelných haseł własnej twórczości – ideą „wieczystego wrotu”, która mówi, że w kosmosie wszystko funkcjonuje w oparciu o zasadę wzajemnych powiązań i uzależnień – Buczkowski poszukuje asocjacji, próbuje analizować i jednocześnie dokonywać syntezy, akcentować punkty wspólne.

Na przestrzeni całej twórczości Buczkowskiego daje się zaobserwować jednolitość i konsekwencję myśli krytycznej. Debiutanckie *Wertepy* można określić jako ilustrację tezy, którą autor często powtarzał w swych książkach i w wywiadach. W jego filozoficznym credo wyrażało się przekonanie, że pod płaszczykiem „kulturki” kryje się człowiek, którego obraz powieść mieszczańska zafałszowywała. Świat przed katastrofą, to świat pychy, korzeniami tkwiący w „nadętym humanizmie”¹¹⁴. Potwierdzenie przedwojennych pesymistycznych wniosków stanowi fragment z *Pierwszej świetności*: „Natomiast schwytany na strychu [...] ostrzegł, żeby się ludzie otrząsnęli ze zbyt wygórowanego mniemania o sobie” (PŚ 153). Ufano rozumowi, jego uniwersalnym prawom, które miały zaprowadzić jednostkę na wyżyny rozwoju cywilizacyjnego. Kultura współtworzona przez wybitne umysłowości filozoficzne, artystyczne, przez autorytety religijne, nie dostrzegała dwoistości natury ludzkiej. Tak, jak w wielu innych względach, także i w tym Buczkowski okazywał się wierny nauce swego mistrza Carlyle’a: „Duchowa szata człowieka ukrywa się pod dziwną powłoką, przesadnie obudowaną kształtami, barwami i dźwiękami; nie jest ona w stanie wyzwolić się z tych całunów, a jednak jest godna bóstwa” (WJD 234). „Oto życie w swej właściwej postaci – wielkości i brzydoty” – dodaje narrator *Czarnego potoku* (CP 168).

Buczkowski wie, że spór z wszelkimi odmianami abstrakcjonizmu. Abstrakcjonizm jest zresztą kategorią, którą twórca *Czarnego potoku* rozumie dość szeroko. Konstytuują ją wiele różnych zjawisk. Jednym z nich jest postępowanie roman-

¹¹⁴ Z. Trziszka, *Dialog mówiony i pisany...*, s. 98.

sopisarza uciekającego w estetyzm przed nieogarnionym bogactwem życia. Pierwszą płaszczyzną, na której abstrakcja ogłasza swe panowanie, jest sfera języka. Pojęcia oddalają się coraz bardziej od swoich desygnatów. W mowach artystów, uczonych słowa przestają cokolwiek oznaczać. Okazują się bezsilne wobec przerastającej ich rzeczywistości. Powodują już tylko odruch buntu i zażenowania. Dlatego też w *Doryckim krążganku* pada tak ostre stwierdzenie: „Obrazy wywołane w mojej wyobraźni jego słowami: bynajmniej, nie opodal, notabene, *eo ipso* – to wszystko darło na wymioty” (DK 110). Sprzymierzeńcem pisarza w walce z papką słowną prozy mieszczańskiej jest drwina, ironia, sarkazm. Buczkowski buduje opozycję między słownictwem wyświechtanych formuł, utartych zwrotów literackich wykorzystywanych przez romansopisarzy, a „mową żywą”. Wybór języka mówionego uzyskuje dodatkową motywację – podyktowany jest świadomością przełomu, jaki wniosła do kultury epoka pieców. Słowa nie zdeprecjonowane, słowa zakotwiczone w pokładach życia są bliższe rzeczywistości, konkretnej sytuacji. Stąd też pochwała powstającej za każdym razem na nowo, rodzącej się w dialogu, „mowy żywej”. Ten aspekt polemiki z abstrakcjonizmem eksplikuje parodia stylu sentymentalnego i naukowego. Unaoczniają ją powtarzane na kartach powieści ironiczne uwagi udowadniające niemożność napisania romansu w Bełżcu, miejscu zagłady kilkuset tysięcy istnień ludzkich.

Wynikiem estetyzujących zabiegów religii, nauki jest wytworzenie się dwuwarstwowego obrazu świata: idealnego i realnego. Artysta musi więc zgodzić się na ową dwoistość widzenia rzeczywistości i powołać odpowiadającą mu konstrukcję literacką. W powieściach Buczkowskiego porządek utopijny, idealny tworzą artyści, politycy, filozofowie, a oddaje go proza mieszczańska. Zapis realnego wymiaru świata podejmuje narracja protokolancka, dokumentarna¹¹⁵.

¹¹⁵ S. Sterna-Wachowiak, „Poszukiwanie pola kuli”. O prozie Leopolda Buczkowskiego, „Odra” 1985, nr 10.

Cywilizacja ukształtowana na fałszywym wyobrażeniu o człowieku w zetknięciu z faszyzmem nie jest w stanie przeciwstawić mu żadnych racji, tkwi w zdziwieniu. Taka wizja kultury nie może generować trwałych mechanizmów obronnych. Twórca *Pierwszej świetności* niejednokrotnie podkreśla oderwanie sztuki od życia i jej bezsilność wobec zła. Jest to ten fragment refleksji Buczkowskiego, który bierze swój początek w *Grząskim sadzie* i *Powstaniu na Żoliborzu*. Przypomnijmy sobie konwersację diarysty z panem Hołownią o *Nowym średniowieczu* Bierdiajewa¹¹⁶. W *Pierwszej świetności* passus z dziennika znajduje dopełnienie w zdaniach:

Sonety, dramaty, komedie i satyry są tylko sardonicznym komentarzem sprzeczności. Kiedy tak filozofowaliśmy z dorożkarzem, przyszli, zastrzelili psa koło furtki (PŚ 129–130).

Wytwory ludzkiego ducha nie dają pocieszenia: „Na nic muzyka, kiedy człowiek płacze w środku, kiedy na oczach rozbijali dzieci o mur” (CP 202–203).

Dalekim odgłosem rozważanej tu problematyki jest kampania Buczkowskiego przeciw rozumowi i intelektualistom. Zagadnienie to wymaga krótkiego omówienia. Kompozycja powieści-dokumentów, ich kształt artystyczny, implikują poważny udział intelektu w powstawaniu utworów samotnika z Konstancina. Wypowiedzi pisarza czy to w seansach „mowy żywej”, czy w wywiadach potwierdzają tę tezę w całej rozciągłości. Ukuta przez niego technika punktualistyczna adaptująca przemiany w muzyce współczesnej, malarstwie, odwołująca się również do odkryć w naukach matematycznych (geometria wykreślna), to przecież konstrukcje rozumowe, to wizje powieściowe budowane według dokładnie przemyślanego i z góry przyjętego założenia twórczego. Wypracowaną przez siebie metodę uzupełniał teorią przypadku i rolą, jaką w działalności twórczej odgrywa intuicja. „[...] intelekt może być

¹¹⁶ Chodzi o następujący zapis w dzienniku: „Rozmawiamy z panem Hołownią o *Nowym średniowieczu* Bierdiajewa. I tuż zaraz obok nas zostają ranne dwie niewiasty zabłąkana – zasrana kula” (*Dziennik wojenny...*, s. 67).

przeszkodą w działalności twórczej. Często zjawia się jako przemądrzały Mentor. Powstaje wtedy rzecz martwa, akademicka. A my chcemy tego uniknąć. Boimy się sztuczności jak diabeł święconej wody” (PŻ 58). Powyższą wypowiedź autora *Czarnego potoku* należy rozpatrywać w trzech kontekstach. Po pierwsze, trzeba pamiętać o wadze, jaką przykłada Buczkowski do doświadczenia życiowego i roli, którą ono odgrywa w kształtowaniu się psychiki twórczej artysty. Znajomość świata poparta doświadczeniem zawsze stoi wyżej niż ta sama wiedza o rzeczywistości zaczerpnięta z traktatów filozoficznych. Dlatego też Miłosza, który uwrażliwieniem na ciemną stronę ludzkiej egzystencji zbliża się do postawy Buczkowskiego, autor *Doryckiego krążganku* może nazwać „estetyzującym panem”¹¹⁷. Odpowiada to rozumieniu przez Buczkowskiego aktu twórczego, którego istotę skrywa tajemnica. Ale też pisarz – i tu dochodzimy do nakreślenia ostatniego kontekstu – nie wierzy w możliwość poznania prawdy, dotarcia do pierwszej przyczyny, opisanie całej różnorodności zdarzeń. Umysł ludzki jest selektywny, działa na zasadzie wybiórczej. Takie są również mechanizmy pamięci: „Można chcieć powiedzieć szczerą prawdę i nie móc tego uczynić z powodu zdradzieckiej pamięci. Precyzujemy i fałszujemy zarazem fakty, nie spostrzegając tego” (PŚ 103). Dodatkowym czynnikiem mącą jasność i dokładność naszego poznania jest fakt, że pomiędzy zdarzeniem A zachodzącym w konkretnym czasie historycznym a zdarzeniem B istnieje tak wiele zmiennych, tak dużo sytuacji pośrednich, że odnalezienie zasady przyczynowo-skutkowej pomiędzy nimi staje się niemożliwe.

Często się zdarza, że w dochodzeniu do prawdy liczba połączeń i stosunków jest tak liczna, a ostateczny wniosek tak oddalony od pierwszego założenia, że najbystrzszemu umysłowi trudno jest wszystko razem ogarnąć (PŚ 146).

Wszędzie też może wkraść się błąd. Jego intencjonalna obecność sprawia, że nawet przy rozpoznaniu w ciemnościach

¹¹⁷ Zob. *Proza żywa...*, s. 95.

nocy drugiego człowieka, niekiedy bliskiej nam osoby, nie jesteśmy nigdy pewni swoich racji. Dlatego tak często w powieściach-dokumentach potwierdzana jest tożsamość bohaterów. Dlatego też w początkowych wersach *Pierwszej światłości* pojawia się sekwencja: „I dalej zapytany, czy rzeczywiście tak się nazywa, czy tylko przybrał sobie takie nazwisko, oświadczył, że tak się nazywa” (PŚ 5).

W człowieku, podobnie jak w sferze zjawisk kultury, odzywa z nieokreśloną częstotliwością podskórny nurt erotyzmu, ciemnych żądz. Pisarz wielokrotnie podkreślał zdeterminowanie jednostki przez biologię. Po doświadczeniach ostatniej wojny, odwołując się do eugeniki tłumaczył nią źródła faszyzmu¹¹⁸. Jedną z postaci *Czarnego potoku* wypowiada charakterystyczną kwestię:

– Tak, proszę ciebie, przeznaczenie człowieka wypływa po prostu z niego samego, jeszcze bodaj w kołysce. Nam się wydaje, że ta natura z biegiem lat zanika. Ona zasycha tylko pod warstwą kulturki, a pod wpływem gorącej krwi zaraz odtaja (CP 176).

W dziełach Buczkowskiego od początku widać rys manichejski¹¹⁹. W powieściach-dokumentach ujawnia się wielokrotnie dwoistość kondycji człowieka z nieusuwalnym pierwiastkiem zła. Twórca ujmuje to w obrazie skazy, blizny. „Ja, jak każdy człowiek, nadziany jestem wstrętnymi draśnięciami” (CP 168). W takim samym stopniu o manichejskich pro-

¹¹⁸ Zob. np.: „Brunatny faszyzm, choćby. Bazę mieli, jak należy. Ciekawy naród, wydali Bachów, Beethovenów, ale zjawia się u nich taki mutant wsteczny, z jakiegoś pomiotu: pysk kretyna, to widać. Kabotyństwo wypisane na wierzchu. Ale on przecież nie spłodzony z diabła. Zwyczajna sobie człowieczyzna, tyle że źle poczęty, w niedobrych czasach. To nie jest anegdotalna sprawa. Przecież te roczniki, urodzone między 1914–1918, były poczęte w sztucznych warunkach. Żołnierz zwolniony na urlop spod Verdun, z pół tych strasznych bitew, na wpół zatruty iperytem wracał do domu na urlop trzydniowy i płodził. Od strony eugenicznej jakie są tego skutki? Żołnierz zatruty, załęknięty, nienormalny prawie. Czy to pokolenie właśnie dlatego tak łatwo dało się wziąć na lep tego kaprała? Może w tym także przyczyna tego nieszczęścia?” (*Proza żywa...*, s. 35).

¹¹⁹ Wskazywał na to m.in. Trziszka. Zob. Z. Trziszka, *Mowa wewnętrzna...*, s. 104.

weniencjach tej prozy rozstrzyga projekt rzeczywistości, która upodabnia się do Miltonowskiego pandemonium znajdującego się we władaniu szatana. Pierwsze dwie powojenne powieści Buczkowskiego przynoszą tego liczne przykłady (sam pisarz kreując portret artysty niezależnego, pragnącego uniknąć „estetyzujących niekompetencji”, każe mu poznać „diaboliczność świata”)¹²⁰. Szczególne nagromadzenie motywów diabolicznych występuje w *Doryckim krużganku*:

Jakaś diabelska ręka gmatwa nam coraz częściej skape chwile wypoczynku i stawia nową grozę, coraz straszliwszą (DK 8).

He! Błędzimy obecnie od jednego miejsca do drugiego. Ta diabelska ręka nad światem (DK 48).

Tu, pośród drogi, na tle szarej przestrzeni wyglądamy jak diabły wiedzione przez wiedźmy. O-ho-ho! Czerwony piec, czarne wrony kraczą. Kto wie, czy wiatr za plecami nie ma z tym czegoś wspólnego (DK 168).

Tkwi podobno w tym zrębie zły duch, który się śmieje lub przemawia półsłówkami i domyślnikami, jak starodawne zapowiedzi, ale kiedy kto to usłyszy – uchowaj Boże! Biedni ludzie rozumieją, co znaczą te kikuty pozostałe, odwracają się i nuca smutną melodię. E-ch! (DK 168)

Metaforykę piekła, szatana w *Doryckim krużganku* uzupełniają obszary ciemności i nocy w *Czarnym potoku*. Swoisty rytm i kolorystykę tej prozy wyznacza już pierwsze zdanie: „Drogi i nocy nie było końca”. W stosunku do debiutanckiej powieści pisarza nastąpiła wyraźna zmiana tonacji kolorystycznej: od barwnych impresji do dominacji czerni, szarości, fioleto¹²¹. W utworach samotnika z Konstancina bohaterowie błędzą w ciemnościach w poszukiwaniu drogi, zwodzeni przez diabła. W *Czarnym potoku* odbywają podróż bez drogowskazów w podwójnym wymiarze. Osamotnienie w realnym świecie zostaje przeniesione na poczucie zagubienia w rzeczywistości duchowej. Dają się słyszeć echa gnostyckiego mitu o wędrowce duszy w krainach ziemskiego bytowania,

która jest jednocześnie poszukiwaniem własnej istoty. W pierwszej powojennej powieści Buczkowskiego, podobnie jak w przekazach gnostyckich, tułaczka dusz w świecie materii – chodzenie po omacku w ciemnościach lasu Heindla i grupy jego przyjaciół – zostaje utożsamiona z perypetiami w wymiarze pozazmysłowym. Na manichejskie pokrewieństwa naprowadza nas też obecna u Buczkowskiego idea walki dwóch przeciwstawnych sił: dobra i zła. Ból, niezawinione cierpienie, okrucieństwo przeważają w literackich kreacjach Buczkowskiego, tak jak czerń, ciemność panują nad światłem i jasnością. Znamienne, że dla pisarza jednostka ludzka złożona z niemożliwych do pogodzenia sprzeczności, zdolna do popełnienia straszliwych zbrodni ma przyrodzone pragnienie dobra. Jednak na drodze do jego urzeczywistnienia stają knowania demonicznych sił. „W człowieku tkwi nieustanne poszukiwanie dobra i piękna. Inna rzecz, że diabeł nie śpi” – mówił pisarz na seansach „mowy żywej” (ŻD 17).

Motyw błędzenia, poszukiwania drogi nie musi mieć demonicznego kontekstu. „Strasznie mi było w tym nowym świecie – czułem się jak zbłąkany pies” (DK 170). Zagubienie, niepewność stanowi podstawowe doświadczenie bohaterów *Czarnego potoku*, ale przecież i *Doryckiego krużganku* i *Pierwszej świetności*. Buczkowski posługuje się również charakterystyczną dla mitów gnostyckich metaforą świata jako więzienia. Pierwszoplanową rolę odgrywa tu wizja nocy tworzącej szczelną kopułę nad światem: „[...] za czarnym oknem stała noc mazista i nieprzenikniona jak wieczność” (CP 30). Ciemność zamyka i ogranicza doznania człowieka do nawrotów rozpacz: „Jakaż to straszna noc, pełna bólu i troski beznadziejnej” (CP 111). Przy czym – tak jak w przekazach manichejskich – zło jest aktywne a dobro bezbronne, zło osacza, kusi¹²².

¹²² Zob. *Czarny potok*..., s. 213: „Musieli już panią osaczyć. Naciągają do swoich celów i to się czasem zdarzyć może w mgnieniu oka. Spostrzega się człowiek, że był głupi, dał się wciągnąć do tej zbrodniczości. Chciałby się ukryć gdzieś w ciemnym kącie, ale życie jest już zagrożone”.

¹²⁰ Zob. *Proza żywa*..., s. 95.

¹²¹ Zob. T. Błażejowski, *Przemoc świata*..., s. 34.

Alienację jednostki dodatkowo pogłębiają dwa inne czynniki. Człowiek w powieściach Buczkowskiego jest niepoznawalny. „Co ty wiesz o człowieku – pyta ksiądz Bańczycki. Nikt nic nie wie o człowieku. Każdy puszcza z gęby banialuki, które mogłyby go uchronić” (CP 140). W *Doryckim krużganku* zaś pada słynne zdanie: „Co mogę powiedzieć, droga Tońko: c u d z a d u s z a c i e m n y l a s...” (DK 183). W utworach pisarza stwierdzenie to nabiera charakteru kategoryczności. Winniśmy się pogodzić z tą sytuacją i żyć ze świadomością tajemnicy okrywającej naszą egzystencję. „Człowiek sam dla siebie jest przecież Niewiadomym, a wraz z drugim jest Niewiadomą Niewiadomego. I tak już będzie musiało pozostać” (ŻD 175).

Pamiętać również należy o właściwym pisarzowi przekonaniu o skomplikowanym statusie kondycji duchowej jednostki i wrogości, jaką objawiał Buczkowski wobec prób jej uproszczenia, czy to przez religię, ideologię, czy jakąkolwiek dziedzinę sztuki¹²³.

Wyobcowanie bohaterów *Czarnego potoku*, *Doryckiego krużganku*, *Pierwszej świetności* uzupełnia niemożność dotarcia do cierpienia drugiego człowieka. Ból, cierpienie jest nieprzekazywalne. Jednostce ludzkiej odebrana zostaje jedna z ostatnich pociech – dar współodczuwania:

Wokół nas jest tyle istnień, których nie znamy i nigdy nie odsłonimy ich bezgranicznych tajemnic. Słowo przyjaciela, tragedia przyjaciela, jest martwym szyldem na domu, którego progu nigdy nie przestąpisz (DK 75).

Jakie fakty w kulturze dwudziestego wieku autor *Młodego poety w zamku* wymieniał jako przyczyny alienacji człowieka? Rozważając galopujący proces rozluźnienia więzów społecznych, poszerzania się przepaści psychicznej dzielącej ludzi Buczkowski dostrzegał zależność między osłabieniem związków międzyludzkich a pojawieniem się faszyzmu. Jeden z powodów wyobcowania jednostki pisarz upatruje w za-

¹²³ Zob. m.in. *Proza żywa...*, s. 95.

niku dialogiczności istnienia. Kategoria ta ma u Buczkowskiego szersze pojęcie niż rozmowa, prosta wymiana poglądów. Dialog jest pojmowany trochę po Bachtinowsku, trochę na wzór filozoficznej myśli Bubera i Lévinasa. W toku rozwoju cywilizacyjnego Inny jest traktowany jako zagrożenie dla mnie. „Na razie każdy człowiek i na pewno każdy człowiek odczuwa w drugim jakąś groźbę” – mówi Chaim (CP 173). Powrócimy do tego jeszcze w dalszej części naszych przemyśleń.

Tymczasem zatrzymajmy się przy dialogiczności jako formie koegzystencji kultur. Jest to, zdaniem Buczkowskiego, kluczowy warunek współistnienia odmiennych przekazów kulturowych. Takim miejscem przed I wojną światową była Galicja i tereny monarchii austro-węgierskiej. Opisane w *Wierstepach* zabiegi sanacyjnych władz, które miały prowadzić do utożsamienia się chłopów dawnych Kresów wschodnich z nacją polską, poprzez forsowanie wizji monokultury są jednym z powodów tego, co stało się później na ziemiach Podola w czasie inwazji hitlerowskiej. Wówczas to wyszły na jaw zakorzenione konflikty między ludźmi, podsycane hasłami narodowymi.

Człowiek, który nie ma możliwości przejrzeć się w innej kulturze, jest cyborgiem. Humanizm staje się homunkulizmem. [...] Z monokultury biorą się nawet wszystkie nacjonalizmy, a właściwie mam na myśli fobie narodowe, ksenofobie. [...] Ksenofobie są dzisiaj wywoływane sztucznie. Cyborg łatwo im podlega, bo łatwo go zaprogramować tak albo inaczej (ŻD 170).

Niepoślednią wagę przykładał Buczkowski do zaniku religijności, w czym, podobnie jak Miłosz¹²⁴, widział jedną z kluczowych przyczyn regresu człowieczeństwa w dwudziestym wieku. Już w starożytności rozpoczął się proces powolnego eliminowania mitu. „Kiedy religijność staje się tylko zewnętrznością, rytuałem dla treści, zaczyna narastać apatia moralna i jej wytwór – potrzeba agresji” (ŻD 174). Nienawiść, przemoc, wyładowanie na innym własnych emocji stanowią kon-

¹²⁴ Zob. Cz. Miłosz, *Legends...*

sekwencję pustki wewnętrznej, jaką tworzy brak sakralności życia. W człowieku istnieje naturalne pragnienie świętości, doświadczania sakralności świata, której nie mogą zastąpić działania psychologów, współczesnych reanimatorów duszy. „Ludzie pustki wewnętrznej, to oni są powodem swojej śmiertelnej rozpacz. Dookoła pełno technologów-psychologów, a tu pustka wewnętrzna trawi, dziesiątkuje, trójkuje, na dzie sięciu, żeby bodaj jeden był niewydrażony” (ŻD 175). W tym miejscu koło się zamyka, powstaje sytuacja bez wyjścia: człowiek, który chce „wyjaśniać świat poprzez siebie” nie może tego uczynić będąc we wnętrzu pusty, nie mając poczucia świętości egzystencji. Buczkowski wspomina o utracie przez jednostkę ludzką „węchu”, który pozwalał jej oswajać świat, czuć się w nim bezpiecznie¹²⁵.

Zatraceniu przez człowieka sakralności życia sprzyjało – datujące się również od antyku – wygodnictwo, komfort duchowy, rezygnacja z odpowiedzialnego myślenia. W proponowanej przez pisarza interpretacji dziejów, początek i sedno kryzysu każdej kultury bierze się z moralnej deprawacji ludzkiego świata. Pisarz zresztą uwydatnia związek między życiem opanowanym przez konsumpcję a duchową ruiną człowieka. „Ale mnie się wydaje, że najgroźniejsze są przyczyny ze sfery psychiki. Właśnie apatia moralna koroduje najtrwalsze budowle. Zauważ, jak ci sybaryci zaczęli się nudzić, jak się otluszczali i nie chcieli się im nosić własnego ciężaru ponad siły” (ŻD 159). Przypomina się też akcentowana przez twórcę *Kamienia w pieluszkach* wizja kosmosu jako dialektycznego współistnienia przeciwieństw, w którym sens zachodzących procesów ujawnia się w bezustannej zmienności zdarzeń. Nie bez przyczyny jednym z ulubionych filozofów pisarza był Heraklit, w którym Buczkowskiego pociągać musiała, właściwa temu myślicielowi, znaczeniowa nieostrość głoszonych przez niego idei („ciemny filozof”).

Wnikliwy analityk społeczeństwa angielskiego połowy dziewiętnastego wieku, obserwator plemienia ludzkiego

¹²⁵ Zob. *Żywe dialogi...*, s. 160.

wszystkich epok, Thomas Carlyle pisał: „Dziwna to rzecz, że ludzie najczęściej nie widzą najprostszych faktów. Jednak człowiek zawsze był i jest ciemną, a wszystko dzięki darowi zapominania. Żyje w dziwnym nierozoznaniu: woli trawienie niżeli myślenie” (WJD 224). Człowiek w epoce nowoczesnej fetyszyzuje przedmioty. Dzieje się tak szczególnie w przypadku wytworów techniki, które zajmują miejsce puste po dawnych bogach i w hierarchii wartości stają przed człowiekiem¹²⁶. Zadowolenie z istnienia biologicznego, fizjologicznego przyćmiło dylematy etyczne, wytworzyło sytuację „przeludnienia moralnego”. Pojawiła się kategoria ludzi obojętnych¹²⁷.

Najpoważniejszą konsekwencją technicyzacji życia jest zanik zmysłu moralnego w człowieku poprzez przeniesienie indywidualnej odpowiedzialności z człowieka na maszynę.

Technik ma poczucie kreatywności, gdy uda mu się jego wynalazek, narzędzie nie działa bezpośrednio, ale poprzez narzędzie. Nie zabija bezpośrednio, ale poprzez narzędzie. Zabija, a nawet nie wie, że zabił. „Ja tylko uruchomiłem przycisk”, „guziczek” – powiada (ŻD 171).

Diagnozy artysty w zaskakujący sposób pokrywają się w tym miejscu ze spostrzeżeniami Baumana.

W pojmowaniu dziejów Buczkowski był deterministą. Wiele za tym przemawia. Szatan knujący przeciw człowiekowi – motyw, do którego tak często powraca w swoich utworach – nie może być bynajmniej traktowany jako argument jedyny i decydujący w tym względzie. Jednostka ludzka, jak już zauważyliśmy, ograniczona jest kilkoma czynnikami biologicznymi niezależnymi od jej woli, np. momentem i miejscem urodzenia.

W takim samym stopniu, co egzystencja ludzka, określona jest również historia. By jednak właściwie zrozumieć myśl Buczkowskiego, powróćmy do zasady „wieczystego wrotu”.

¹²⁶ „Niech pan zobaczy, co się dzieje z racji samochodu. Ludzie chodzą koło samochodu lepiej niż koło dziecka. Myją, pieszą, pudrują, dbają, żeby się nie przeziębił, niech Bóg zachowa, jakieś zamglenie oczu. [...] Maszyna podporządkowała sobie człowieka” (*Staralem się być wszędzie...*, s. 31).

¹²⁷ Tamże, s. 32.

Rozprawiając o filmie Ignacego Szczepańskiego pod tym właśnie tytułem¹²⁸, chwalać jego rapsodyczną kompozycję i poetyckie inklinacje młodego reżysera, pisarz konkluduje:

Pokazane zostało bytowanie w historii na wzór przyrody, w której następuje po sobie wiosna, lato, jesień, zima i ten cykl nieustannie się powtarza. Tak samo tu, zbliżanie się klęski, klęska, wyjście z niej. Rapsodycznie. Wynurzanie się i zanurzanie w dramat ludzki. Świat wieczystego zatroskania i chwilowego tylko wytchnienia (PŻ 80).

Czas historii biegnie zatem cyklicznie. Z regularnością przemian w naturze powtarzają się w nim klęski i katastrofy, które jednak zdecydowanie przeważają, pozostawiając jedynie krótkie chwile pozwalające na jakiś czas zapomnieć i wyleczyć rany. Historiozoficzny pesymizm twórcy *Czarnego potoku* wspiera się na dwóch filarach, dwóch prawach rządzących kosmosem: powtarzalności i niezmienności. Z tezy o regularności zjawisk w świecie wynika fatalizm dziejowy, przekonanie o bezsilności ludzkich działań w obliczu nienaruszalnych konstrukcji świata, w które wpisane zostało wypływanie na powierzchnię coraz to nowych katastrof.

Na równi z literaturą dokonującą estetyzacji życia, za katalizm epoki pieców odpowiedzialna jest homogenizacja kultury.

Łomża, Łomża, ta dzisiejsza, teraźniejsza, przyjeżdżamy, zdawałoby się do regionu ciekawego, z własnym zapleczem folkloru, z Kurpiowszczyzną, a tymczasem na scenie Wojewódzkiego Domu Kultury pokazują nam popłuczyny i to siódme popłuczyny po „Mazowszu”. [...] kostiumy porobione według wzorów „Mazowsza”, nic z samorodności. Jeszcze Kolberg był prawdziwy, ale teraz? A może rzeczywiście będziemy jedną wielką wsią, tak zglajchszaltowani, że wszyscy będziemy jednakowi, zrobieni pod linijkę, pod sznurek. Zaczyna się to już w żłobkach, przedszkolach, uczą tych samych wierzyków, później kilkanaście lat w szkole i to dziecko uczy się konwensu. Wychodzi z tego gotowy, zaprogramowany preparat (PŻ 88).

¹²⁸ Szczepański napisał też scenariusz do *Doryckiego krużganku*. Zob. I. Szczepański, *Dorycki krużganek według Leopolda Buczkowskiego*, „Miesięcznik Literacki” 1989, nr 6.

Unifikacja rzeczywistości jest jednym z powodów głębokiego pesymizmu pisarza. „Jesteśmy na zakręcie czegoś absolutnego. Wnosimy tylko jakieś elementy do postępującej unifikacji. Jeżeli nie nastąpi *katharsis*, to świat przyszłości będzie bardzo nudny” (ŻD 31). Katastroficzne nastroje Buczkowskiego mają swoje źródło także w kondycji literatury, która rezygnuje z przypisanej jej autonomiczności i niezależności. „Księgarnie zarzuca się śmieciem i szpargałami, świat zalany cholerycznymi grafomanami” (PŻ 89). Zjawisko zglajchszaltowania stymuluje media, a w szczególności telewizja¹²⁹. Twórca przestaje obserwować, analizować, zdaje się na to, czego dowie się o człowieku prowadząc wygodne życie w fotelu, siedząc przy biurku pełnym gazet, książkowych abstrakcji. Doświadczenie życiowe, jego absolutna niepowtarzalność, którą podkreślał Buczkowski w dzienniku, zostało zastąpione intelektualnymi dywagacjami artystów „z pełną gębą frazesów”.

W głoszonej przez Buczkowskiego teorii dialogu warunkiem trwania kultury jest jej osadzenie w sąsiedztwie odmiennych tradycji. Rozmowa różnych wartości ma fundamentalne znaczenie dla powstawania nowych idei. Wszelka monokultura mieści w sobie zapowiedź myślenia totalitarnego. Gwarancją dojrzałości kultury jest jej otwartość, która znosi fałszywe przeciwstawienie: prowincjonalność – światowość¹³⁰.

¹²⁹ Buczkowski rozumiał negatywny wpływ telewizji, radia nie tylko na te dziedziny sztuki, dla których zasadniczym tworzywem jest słowo, ale także na wszelką działalność twórczą: „Czas dzisiejszy oducza od twórczości, już radio nakłaniało do pasywności, a co dopiero magnetofon, wystarczy naciśnąć guzik i już słyszy się wyzwolenie. Kto ma ochotę sam tworzyć muzykę, w takiej sytuacji. [...] To jest spustoszenie. A telewizja już załatwi resztę, powstają potwory ludzkie, unieruchomione w fotelach, a przecież istotą życia jest ruch. To da o sobie znać po jakimś czasie” (*Proza żywa...*, s. 113).

¹³⁰ Postawa taka znamionowała również myślenie Stempowskiego. Andrzej S. Kowalczyk w pracy pt. *Kryzys świadomości europejskiej* (s. 106) pisze: „Dla Hostowca opozycja światowość – prowincjonalność jest fałszywa. Dojrzałość kultury mierzy on jej otwartością a jednocześnie zdolnością do zachowania tożsamości”.

Buczowski przewidział skutki niefrasobliwości elit, hołdujących kłamliwej wizji cywilizacji Zachodu. *Grzaski sad* i *Powstanie na Żoliborzu*, to replika kogoś, kogo nie słuchano, gdy tymczasem jego przeczucia się spełniły.

Pora na zarysowanie centralnej relacji: jednostka a zło. Jest to również zasadnicza zależność dla Buczowskiego pisarza-moralisty. Problem ten w utworach twórcy *Czarnego potoku* powiązany jest, z jednej strony, z nastrojami manichejskimi, z drugiej – optyką pisarską *Pożegnania z Marią* i *Kamiennego świata*. Powracając zatem do zaprezentowanych już po części analogii gnostyckich wypada zauważyć koncepcję „infekcji zła”. Powieści-dokumenty zawierają wiele przykładów zarażenia jadem zła. W *Doryckim krążanku* walkę oddziału partyzanckiego z hitlerowcami oddaje następujący obraz:

Staliśmy się śmiertelnymi wrogami myśliwych. Krew nasza zatrzymała się jadem – oni o tym dobrze wiedzieli. Każdy myśliwy – to była „morda” błyskająca oczyma w półcieniu (DK 10).

Faszyści urządzają polowania na ludzi, w których odgrywają rolę myśliwych ścigających osaczone zwierzęta. Upodabniają się jednocześnie do wściekłych psów, które – kłapiąc – roznoszą śmiercionośne zarazki. Zło jako infekcja, choroba, w którą się popada poprzez ukłucie, ukąszenie nosiciela wirusa oddaje też pojawiająca się niekiedy w powieściach Buczowskiego figura wilkołaka. Bodajże najpełniej motyw ten został opisany *Czarnym potoku*:

– Wilki nie mnożą się, ale powstają z człowieka. Bywają tacy potępieńcy, że całe wsie, wiele ludzi zamieniają w wilków. Wilki owe przeciekają do lasu, napadają Żydów. Świtem wracają do domu z majątkiem zabitych (CP 70).

W *Doryckim krążanku* zaś znajdujemy następujący fragment:

Kto u niego jest ekspertem?

Niejaki Sznürr. Popularnie zwany był tu przed wojną jako gnom, wampir. Kobiety unikały go, szczególnie te w ciąży. Bo to tajniak, moim zdaniem, panie majorze (DK 137).

Wygląd upiora przybrać może również człowiek po śmierci:

Kto ona? Czy była ona kiedyś dziewczyną, a stała się taka dziwna po śmierci? Ma kaprawe oczy i dużo palców u rąk. Jest luta dla nowo narodzonych dzieci. Podobna jest do wilczycy, tylko, że brzuch ma nagi. Jest bezsierśna (CP 58).

Omawiana metaforyka – przywołująca ludowe wyobrażenia wilkołaków, upiorów – służy ukazaniu podstawowej prawdy o istocie relacji etycznych w rzeczywistości koncentracyjnej: „zabijany też zabija”. Granicę moralną łatwo przekroczyć. Wymienność ról kata i ofiary, tzn. fakt, że bity staje się bijącym – zbliża Buczowskiego do autora *Dnia na Harmenzach*.

Wojna nie pozwala też ani na chwilę zapomnieć o trapiących ich głodzie i śmierci. Chroniczny brak pożywienia wywołuje zmiany w psychice. Rzeczywistość zawęża się wówczas do bochenka chleba. Wszystko, co znajduje się wokół, może w imaginacji głodnego przerodzić się w pokarm nadający się do strawienia. „Jaka jest różnica między kosą a siekierą? Prawie żadna, czyli że obie rzeczy niewiele warte, jeżeli nie zaczepiają o kawałek chleba” – zastanawia się narrator *Pierwszej świetności* (PŚ 144–145). Buczowski jest blisko słynnej definicji Borowskiego: prawdziwy głód jest wtedy, kiedy człowiek patrzy na drugiego jako na obiekt do zjedzenia.

Obsesji głodu dorównuje szaleństwo umysłu, które dopada człowieka znajdującego się pod stałą presją „szpiclowych oczu”, śledzonego dniem i nocą. Tropiony szuka schronienia w kryjówkach, jakie stwarza środowisko naturalne, ale: „Jesienią pole patrzy, las słucha. Wyleniały krajobraz jest wrogiem tropionego człowieka” (CP 58). Jedynym ratunkiem pozostaje umiejętność maskowania się.

Kamuflaż obowiązuje w czasie napięć, bo nie wiadomo, gdzie wróg, gdzie przyjaciel. Uprawiaj kamuflaż, wszystkie zwierzęta kamuflują się, przybierają barwę ochronną, żeby upodobnić się do otoczenia. [...] Zobacz, mówiła babka, jak zachowują się zwierzęta, ty też nie rób z siebie słonia i całej tej wielkości słoniowej nie wystawiaj na cel. Wokół same żmije, a ty robisz ze siebie słonia. Sycz tak samo, jak syczą inni (PŻ 194–195).

Kamuflaż w powieściach autora *Czarnego potoku* jest tym bardziej niezbędny, że rozróżnienia między wrogiem a przyjacielem stają się niesłychanie trudne. Podejrzliwość cechująca literackie kreacje Buczkowskiego jest motywowana brakiem zaufania do samego siebie. Bohater powieści-dokumentów nie może być bowiem pewny czy wytrwa w podążaniu drogą sumienia.

Zbieżności krytycznej refleksji Buczkowskiego z postawą Borowskiego w *Pożegnaniu z Marią* zaobserwować można również w zbliżonym do siebie projekcie kultury, któremu hołdują obaj twórcy. Kultura europejska oparła swój rozwój na cierpieniu człowieka. Analogie między stosunkiem do kultury europejskiej Borowskiego i Buczkowskiego obejmują szereg innych zjawisk. Na niektóre już wskazywaliśmy. W tym miejscu podkreślmy jedynie istnienie kolejnej nici łączącej twórczość obu autorów: uczucia hańby z faktu, że się widziało zło.

Bańczycki wisiał w sieni na haku od uprzęży, na ramieniu miał biało-srebrny tańskuten. [...] Teraz właściwie trzeba było wyciągnąć nóż i odciąć. Bronię się przed tym. Coś smutnego napada, jak płachta wstydu, jak jakaś hańba, że to widziałem (CP 231).

Jest to ten rodzaj wstydu, który ogarnia świadka degradacji człowieka. Hańba, zażenowanie wymieszane z uczuciem odrazy towarzyszą również obrazom mordu, zagłady u Borowskiego. Śmierć w *Dzienniku wojennym*, *Czarnym potoku*, *Doryckim krążanku*, *Pierwszej świetności* оголошена została ze wszystkiego, co wzniosłe. Nie patos, lecz odraza oddaje teraz najlepiej jej najważniejsze cechy. W *Pierwszej świetności* narrator daje następujące wyjaśnienia:

Bo co może być w tej scenie pięknego! Piętnastu uzbrojonych ludzi morduje bezbronnego. Mordowany nie może umrzeć z godnością, rzecz to bardzo ludzka, ale pięknego w tym nic nie ma. Wreszcie kobieta owa, przestraszona, zgwałcona metodą polnych zaślubin, z pokrwawionymi rękoma była wprost okropną (PŚ 72).

Korespondent nie mógł uciec od tego pięknego placu i skonał z kulą zdobywając jakiś styl półwłasny. [...] Oddał mocz w pantofle [...].

Cóż pięknego dopatrzymy się tam? (Może nie zawsze tak wygląda śmierć, ale zdaje się w wielkiej ilości wypadków w stosunku do przemądrzałości.) (PŚ 149).

Odejście ze świata żywych jest odrażające i dalekie od bohaterских obrazów śmierci tak często obecnych w literaturze martyrologicznej.

Była ciepła letnia noc wówczas, przed laty, kiedy wyskoczył od swojej dziewczyny i zobaczył zabitego, był wtłoczony w asfalt i posypyany obficie końskim gnojem (PŚ 7).

Orłowska leżała zastrzelona koło studni. Córka jej miała poodrabiane dłonie, była bez palców (CP 124).

Ludzkie zwłoki roznoszą leśne zwierzęta: „Serce i wątroba Arbuzowskiej zostały nie pochowane, lisy przewlokły to wszystko za kilka nocy” (CP 125). Podkreślana stale makabryczność umierania, to świadomy zabieg artystyczny, opozycja budowana wobec „estetycznej herbaty” cechującej prozę mieszczańską.

Opisy krwawych zmagania człowieka ze śmiercią przywołują stylistykę *Wertepów* z charakterystycznymi dla nich porównaniami zachowań ludzkich ze światem zwierzęcym. „Jeden i drugi węszył śmierć. Drgali rozchełstani, resztkami sił parli na siebie, gryźli i podmacywali nożami. Zyby, zyby, szuch, puch” (CP 66).

Innym ważnym wyróżnikiem śmierci w utworach pisarza jest jej powszechność. „Wszyscy nadpijamy kielich, a śmierć dolewa puchary” – stwierdza narrator *Pierwszej świetności* (PŚ 15). W *Czarnym potoku* zaś: „Śmierć porastała dokoła” (CP 86). Jej wszechobecność potęgują oczy szpicla, przed którymi nie można uciec¹³¹. Podtrzymaniu wrażenia wszechobecności śmierci służy też zdanie: „Nie tylko karabinem się zabija. Można słowem, jeszcze straszniej” (CP 222).

Miernikiem moralnej kondycji człowieka staje się stosunek do świata przyrody:

¹³¹ Ambivalencję „oka” w twórczości Buczkowskiego ciekawie analizuje Ryszard Nycz (*Oko i dłoń pisarza. Próba interpretacji dzieła Leopolda Buczkowskiego*, „Teksty” 1977, z. 3).

Pszczola, jak zwyczajnie latem, siadała na desce i pocierała nóżkami skrzydełka. [...] A on, cholera, brał pudełko i trzask. Pszczoła zagrała jak na bajoru i koniec. [...] A potem to się zabrał do psów. Zabić pałką psa to wielka rzecz. Raz, że trzeba mieć siłę i trzeba być złym człowiekiem. Ja ci powiem, kto zabija pszczoły, zabić może człowieka i zabija Żyda (CP 44).

Jeszcze dobitniej kwestię tę stawiają przed czytelnikiem słowa księdza Bańczyckiego skierowane do parobka Kwelle-
ra: „Do ptaków miłości nie masz, to znaczy, że do matki miłości też ci brak, jak zwyczajnie bezdusznemu!” (CP 68) Proza Buczkowskiego jest równie wrażliwa na cierpienie przyrody, jak człowieka. Śmierć, to największe zło w przyrodzie, najgłębsza rysa na dziele stworzenia: „Nie tylko ludzie [...] ale i bydłęta oplakują śmierć, bo śmierć to koniec wszystkiego. Wszystko się lęka śmierci, bo ona jest złem, największym złem” (CP 170).

W powojennych powieściach samotnika z Konstancina drwina jest również obecna, choć rzadko przyjmuje charakter sarkastyczny. Podobnie jak Borowski, obok kontrastu wykorzystuje on ironię i jej różne odmiany. Sarkazm w dzienniku pisarza był podstawowym narzędziem krytyki kultury europejskiej. Również i pod tym względem, tzn. posłużenia się ironią jako środkiem w polemice z ideami europejskiego wychowania, wyobrażeniami na temat sztuki, europejską myślą filozoficzną, Buczkowski okazuje się spadkobiercą angielskiego filozofa i literata z dziewiętnastego wieku. Niekiedy pisarz wprost uderza w paradoksy cywilizacji – wyśmiewa i kpi: „Tymczasem sądy polowe nie marnowały czasu. Wieszali cywili, aby tylko mieć zajęcie i podstawę bytu” (PŚ 172). Obnaża głupotę szaleńczego wieku. Innym razem wydaje się, że drwina jest wymierzona w chrześcijańską ideę sprawiedliwego Boga. W *Czarnym potoku* narrator znajduje się na skraju bluźnierstwa:

A ponieważ Pan świata zsyła nieszczęście jedynie jako karę za grzechy, a niewinnych pragnie uchronić od śmierci w straszliwych cierpieniach, więc dzieci nie cierpiały bez przerwy (CP 70).

Ironicznie brzmi fragment o dobroci Boga, który męki bezgrzesznych dzieci przerywa chwilami bez troskiej zabawy. Kpina dotyka także zbanalizowanych chwytów powieściowych, parodiowanych metodą kontrastu:

Postanowiłem całą noc bezsennie przepędzić, żeby rano widzieć wschód słońca pod wisielcem (PŚ 168).

Ona biegła z trojgiem dzieci. Oddalała się, jak z kryjówek do kryjówek dopóty, dopóki nie złapie jej ktoś z przeciwnego obozu. Mogę dodać, że widziadło miało mały kapelusik i woalkę przyczepioną z tyłu, jak to jest zwyczajem pokazywania takich bohaterów w kinie. Zdaje się, że była przekonana, że ją dobiją (PŚ 112).

Obszary rzeczywistości koncentracyjnej ogarniają cały świat dostępny ludzkiemu doświadczeniu. Relacje międzyludzkie determinowane są naczelnym instynktem samozachowawczym. Lęk przed unicestwieniem wyzwala w jednostce swoistą filozofię przetrwania: „Wroga należy zabijać: nożem, łomem, czym się da” (CP 193), bowiem: „Nie ma takiego prawa na ziemi, które zakazywałoby bronić się przed śmiercią” (CP 204). Przyroda zaczyna być postrzegana przez pryzmat doświadczenia wojennego. Człowiek, którego egzystencja jest zdominowana przez presję trzech stanów: niepokoju, przerażenia, oczekiwania¹³² swój stosunek do przyrody ogranicza do wyszukiwania w niej wszelkich elementów obronnych.

Pamiętam dobrze dziewczynkę, która przyniosła wiadomość, że tam za lasem wre potyczka, słychać pierwsze strzały. Setny wdzięk posiada teraz las w naszych oczach! Las to najprostsze połączenie błękitu i zieleni, krzyku i echa, nagłego braku oczekiwanego schowku i luleby, tej darmowej trucizny (PŚ 145–146).

Sformułowana przez narratora „definicja lasu” uwypukla szczególnie jego cechy przydatne w czasie wojny, w sytuacjach zagrożenia życia.

W sporze z kulturą europejską pisarz nie szuka popleczników. Tych, których uważa za swoich nauczycieli, jest nie-

¹³² Zob. *Pierwsza świetność...*, s. 74.

W poszukiwaniu wartości

wielu. Z grona literatów wymienić należy Becketta, Céline'a, autorów rosyjskich: Dostojewskiego, Pilniaka, Czechowa, z twórców polskich współczesnych Buczkowskiemu podkreślić trzeba podziw i wspólnotę artystycznych postaw z Białoszewskim. Najważniejsze jednak dla twórczości samotnika z Konstancina są osoby dwóch filozofów: Sokratesa i Carlyle'a.

Myśl polemiczna w utworach Buczkowskiego cechuje się dużym nasileniem jakości negatywnych. Autor *Młodego poety w zamku* nie daje „dobrych rad”, nie tworzy pozytywnego programu przyszłości, tym bardziej nie feruje utopijnych rozwiązań w duchu spadkobierców dwudziestowiecznych proroków szczęśliwości. Mizantrop i dziwak z Konstancina „poprzez syntetyczny obraz przeszłości wskazuje na konieczność innej przyszłości”¹³³. Być może jest to minimum tego, co powinien zrobić twórca skłócony ze światem, ale to minimum uczciwe i godne artysty, który podkreślał, że stale „podejrzewa człowieka”. Cóż bowiem stoi na przeszkodzie, aby przedmiotem podejrzeń uczynić samego autora. A wtedy, czyż nie będzie wyglądał śmiesznie starszy pan dobrodusznym głosem udzielający „mądrych odpowiedzi”.

¹³³ B. Owczarek, *Proza Leopolda Buczkowskiego...*, s. 78.