



Luiza Nader

„OTÓŻ WYOBRAŹ SOBIE, OD KILKU LAT RZEŹNIĘ W DREWNIĘ...”. RYSUNKI WOJENNE, „RZEŹNIONE” MONUMENTY I „ROZSTRZELANE” OBRAZY LEOPOLDA BUCZKOWSKIEGO

SŁOWA KLUCZOWE

Leopold Buczkowski; sztuka XX wieku; abstrakcja; malarstwo; rzeźba; subrealizm; rysunki wojenne; sztuka po Zagładzie; Zagłada; trauma; obserwator

W tekście omówię trzy grupy prac wizualnych Leopolda Buczkowskiego, które polisensorycznie i transmedialnie zmagają się z przemocą, brutalnością, gwałtem, wojną i śmiercią; rysunki z Podola z lat 40. XX wieku, kilka rzeźb powstających od końca lat 60. w ogrodzie, wokół domu artysty w Konstancinie i jeden z obrazów (tylko pozornie) abstrakcyjnych. W pracach tych interesować mnie będą szczególnie wątki związane z zagładą Żydów. Poddam również refleksji owo (jak je określał sam Buczkowski) „rozstrzelenie” autora *Czarnego potoku* między różnymi mediami i formami ekspresji jako wielowymiarowy efekt wydarzenia granicznego. W podsumowaniu wykorzystam wprowadzone przez Ruth Leys różniczenie na mimetyczny i antimimetyczny paradygmat myślenia o traumie.

Rysunki wojenne

Materialny stan zachowania rysunków Leopolda Buczkowskiego z pierwszej połowy lat 40. XX wieku, a także ich znikoma liczba same w sobie są śladem katastrofy. Nie mam pewności, ile ich powstało – tych wykonanych między

Luiza Nader – dr hab. prof. ASP w Warszawie, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Wydział Badań Artystycznych i Studiów Kuratorskich, Katedra Teorii Kultury, ul. Krakowskie Przedmieście 5, 00-068 Warszawa, <https://orcid.org/0000-0002-9987-4992>; e-mail: luiza.nader@asp.waw.pl

rokiem 1941 a 1945 jest prawdopodobnie kilkanaście. W katalogu Muzeum Sztuki w Łodzi (*Leopold Buczkowski... 2021: 118–131*) przedstawiono 16 rysunków z tego okresu, niektóre opatrzone są datą. Trzy pochodzą z 1941 roku, dwa z 1942 roku, dwa z 1943 roku, jeden z 1944 roku, cztery z 1945 roku, reszta pozostaje niedatowana¹. Część powstała w Podkamieniu, na Podolu, a część w Warszawie. Tych z Podola w katalogu łódzkiego muzeum opublikowano 10, większość zapewne się nie zachowała. W przyszłość dotarły wizualne strzępy, ułamki, odłamki. Wyblakłe, zanikające, często pozbawione kontekstu pozostałości. Właśnie to czyni je jednak czymś więcej niż szczątkiem *oeuvre* – aranżowanym na gorąco, ranionym przez wydarzenie liminalne, zapisem obserwatora przemocy i brutalności.

W rysunkach wojennych, w przeciwieństwie do *Dziennika wojennego*, *Czarnej potoku* albo *Doryckiego krążanka*, trudno doszukać się odniesień do zagłady Żydów. Czy te rysunki zaginęły? Czy Buczkowski ich nie wykonał? Artysta często na stronach *Dziennika...* zapisuje, że coś trzeba by namalować, narysować albo że należałoby wykonać fotografię. W niektórych przypadkach uwagi te odnoszą się do mordów dokonanych na Żydach. Znamy jednak te sceny zbrodni wyłączając z narracji tekstowych, m.in. z poniższej:

Castrum doloris! Biegnie dorosły, uzbrojony człowiek za żydźką kilkuletnim, goni po zmarzniętych sadach, dogonił, zdarł zawieszony strzępek kożuszka, doprowadził w krzaki; dziecko przysłania rączkami oczy, strzał z dum-dum rozrywa głowę, dziecko jeszcze przebiega, ale tyłem, jakby ktoś je zdziesiął za mocno po czole, przebiega i zapada na miedzy. Tak ginie syn żołnierza ochotnika (Buczkowski 2001: 37).

Być może przytoczony fragment (i inne podobne) mają charakter tekstowych szkiców do wizualnych reprezentacji. Buczkowski wielokrotnie na kartach *Dziennika wojennego* dawał wyraz wewnętrznemu imperatywowi świadczenia:

Pali mnie, wprost pociąga dzień, w którym mógłbym wyśpiewać „brutalnym realizmem” pieśń pogardy dla deklamatorów ładu i piękna Europy. Co sprzyja chaosowi? Zdaje się, że fotografia i kino – nagrywamy! uwaga! nagrywamy – teraz proszę państwa nagrywa się dywizja taka a taka, naród w ogonku posuwa się po śmierć, dziś po ćwierć śmierci, a jutro zastrzyk Weigla (Buczkowski 2001: 36).

Jednak filmowanie, fotografowanie, obrazowanie przemocy niesie w sobie niebezpieczeństwo jej powtórzenia, zwłaszcza ze strony obserwatora, postronnego (nie świadka), który stoi poza sceną dokonującej się zbrodni, ale wciąż na nią wpływa. Jego spojrzenie, a także obraz, który daje – nigdy nie są niewinne. Zarazem, jak

¹ Jako prace indywidualne liczę rysunki przyklejone w grupach (po dwa lub trzy) do jednej karty.

wskazuje Dorota Głowacka za Hannah Arendt, „w następstwie Zagłady naszym obowiązkiem jest uruchomienie nieograniczonego potencjału wyobraźni, tak aby rzeczywistość obozów nie mogła się powtórzyć” (Głowacka 2016: 184).

W znanej książce *Aucun de nous ne reviendra* (1966) Charlotte Delbo [...] nakazuje czytelnikom *Regardez. Regardez pour voir* („Spróbujcie spojrzeć, spróbujecie widzieć”) [...] ten kilkakrotnie powtórzony w pracy Delbo nakaz oznacza, że nie wystarczy przyjrzeć się fotografii: należy patrzeć na nią w taki sposób, by dostrzec treści, które normalnie znikają z pola widzenia i w ten sposób stają się podwójnie „niewyobrażalne” (Głowacka 2016: 188).

Wspomniane stanowiska, w przyjętej przeze mnie optyce, uzupełniają się nawzajem. Niebezpieczeństwo powtórzenia przemocy poprzez jej reprezentację, a zarazem stałą krytyczną czujność w odniesieniu do własnego doświadczenia zauważam w przypadku prac rysunkowych, a zarazem pracy wyobraźni i pozycji podmiotowej Buczkowskiego. Jednocześnie swoją powinność zarówno metodologiczną, jak i etyczną jako badaczki określam poprzez pryzmat postulowanej przez Dorotę Głowacką „wyobraźni relacyjnej”, „wyobraźni – z – innymi”: „Wydobywając ukryte kształty i kolory z krypt niewidzialności i niewypowiedzalności, wyobraźnia relacyjna sprawia, że stajemy się odpowiedzialni nie tylko za to, co sobie wyobraziliśmy, ale również za to, czego nie udało nam się wyobrazić” (Głowacka 2016: 192).

W obecnym stanie zachowania *oeuvre* Buczkowskiego można twierdzić, że rysunki artysty dotyczące zagłady Żydów nie dotrwały do dnia dzisiejszego. Możliwe jest też jednak, że artysta nie był w stanie w mediach wizualnych przekazać reprezentacji bestialstwa dotykającego ofiary „Holocaustu od kul”, które rysował np. Józef Charyton. Buczkowski świadczy Zagładzie, a także zdecydowanie wypowiada się na temat współdziałania w niej bliskiej mu społeczności i Polaków, i Ukraińców przede wszystkim w swojej prozie². Zagłada Żydów powraca w twórczości wizualnej artysty później, inaczej, w odrębnych modusach ekspresji w niektórych tzw. obrazach abstrakcyjnych.

Rysunki wojenne dotyczą dziejących się zdarzeń narastającej przemocy, zbrodni, gwałtu, umierania i śmierci. Na rysunkach z Podola i tych z Warszawy widzę groteskowe postaci o nienaturalnie dużych stopach i dłoniach, zniekształcone twarze o pustych oczach, niedostępnym spojrzeniu. Na niektórych pracach udaje mi się zidentyfikować oprawców, na innych ofiary. W większości przypadków jednak narastają wątpliwości co do podziału ról na scenie, na której rozgrywa się wydarzenie graniczne. Dotykamy wzrokiem egzystencjalnego

² Szczególnie w *Czarnym potoku*, jak również w *Doryckim krużganku*, *Młodym poecie w zamku*, *Pierwszej świetności* (Buryła 2012: 502–509).

progu, doświadczenia ekstremalnego – strachu, śmierci, prze-życia, np. przeżycia osoby najbliższej, śmierci dziecka.

Jeden z rysunków, datowany na 1941 rok (il. 1), przedstawia poród. W skromnym wnętrzu, na łóżku o drewnianym wezłowniu leży półnaga kobieta. Nad łóżkiem wisi portret Tarasa Szewczenki, co wskazuje na ukraińską tożsamość mieszkańców domu. Kobieta wydaje się dziwnie spokojna, ma zamknięte oczy i usta. Jej chude, nagie nogi są szeroko rozwarte. Leży nienaturalnie wygięta. W kałuży krwi wydobywa się z niej dziecko, wydaje się bezwładne. Pod łóżkiem skryło się dziwne, małe zwierzę. Przysiadło na dwóch łapach, postawiło uszy, czuwa. Artysta umieścił obok niego dwa ścięte kłosa pszenicy, symbol Chrystusa, Eucharystii, Zmartwychwstania (Mich 2018: 321). Przy łóżku stoi stara kobieta w chustce na głowie. Felczerka? „Babka”? Sąsiadka? Jedną rękę położyła na ciele dziecka, w drugiej ma płonąca gromnicę, którą w tradycji chrześcijańskiej zapala się, gdy towarzyszy się umierającym. Z głębi pokoju scenie przygląda się mężczyzna. Jedną rękę trzyma w kieszeni, drugą oparł o półkę z talerzami. Nasączony symbolami i szczegółami odnoszącymi się do rzeczywistości w Brodach na początku lat 40., rysunek ten nie od razu ujawnia grozę przedstawionej sceny: poród, który zamiast narodzin przynosi podwójną śmierć – matki i dziecka.

Późniejsza praca z 1942 roku (il. 2) ukazuje kilkuletnią dziewczynkę, starszą kobietę i chłopca bez lewej nogi, poruszającego się o kulach. Góruje nad nimi, kompozycyjnie okalając, przeskalowana sylwetka niemieckiego żandarma przedstawionego wyłącznie w półpostaci, który w jednej ręce trzyma pejcz (dotykający dziewczynki), a w drugiej pas z nabojami do karabinu (który zachodzi na kulę chłopca). Dziewczynka, kobieta i kaleki chłopiec są bosi. Choć stanowią grupę, wydają się nie mieć ze sobą wiele wspólnego, nie zauważają się, pochodzą jakby z różnych porządków, z odmiennych scen. Tym, co ich łączy, są bieda i opresja, przemoc i zagrożenie, jakich doznają ze strony nazistowskiego oprawcy.

Kolejna praca (il. 3), niedatowany kolaż, przedstawia w pierwszym i drugim planie trzech nazistowskich żandarmów na tle ledwo naszkicowanych podobnych postaci. Mężczyzna na pierwszym planie zajmuje niemal całą wysokość przedstawienia. Ubrany jest w mundur, na głowie ma hełm, w rękach trzyma opuszczony karabin. Jego karykaturalnie przedstawiona, grubo ciosana twarz ujawnia skrajne okrucieństwo. Usta ma rozchylone i w makabrycznym uśmiechu pokazuje wielkie zęby. Pozostali dwaj żandarmi wyglądają podobnie, tylko usta mają zaciśnięte. Stoją tuż za nim. Po lewej stronie postać, ukazana *en face*, opiera karabin o ziemię, na hełmie ma naklejoną tabliczkę z napisem „PST!”. Drugi żołnierz po prawej stronie ujęty został z profilu. Wszystkich charakteryzuje kilka wspólnych cech: mundury z pasami i kaburami, broń, hełmy, wysokie czarne oficerki, wielkie głowy, spotworniałe twarze, nieludzkie puste oczy, w których

zaznaczono zaledwie tęczę, bez źrenicy. U głównego aktora tej sceny zarejestrowany został gniew, może atak szału: postać dosłownie „traci twarz”, która podlega zniekształceniu, „rozłazi się” na lewą stronę przedstawienia. Przemoc infekuje reprezentację. Decyzją artysty oprawca – niejako w rezultacie własnej agresji – dosłownie „wychodzi z siebie”, z ram własnej twarzy, co skutkuje nie tyle ujęciem wywołującym przerażenie, ile raczej karykaturą. O efekcie tym w rysunkach Buczkowskiego pisała Agnieszka Karpowicz (2021: 93), zauważając, że groteska i karykatura z jednej strony podkreślają obcość świata, z drugiej zaś – obezwładniają grozę. Użycie tych konwencji może też być rozumiane w kategoriach zemsty na oprawcach: artysta drogą rysunkowej reprezentacji kompromituje brutalną siłę, dokonuje jej blamażu i wywołuje u widza nie tyle trwogę, ile raczej pogardę, obrzydzenie i śmiech.

Rysunki wojenne Buczkowskiego Agnieszka Karpowicz przenikliwie określiła jako

przywodzące na myśl dokumentację, próbę rejestracji aktu przemocy, utrzymaną jeszcze w dokumentalno-etnograficznej estetyce, znanej z wcześniejszych fotografii i rysunków podolskich [...]. Taki styl można kojarzyć z nowym tragizmem, kategorią zaproponowaną przez Sławomira Buryłę, który wywodził z niej późniejszą poetykę świadectwa, śledztwa i dochodzenia, badania dokumentów – faktów w archiwach: „rzecz sama mówi o nas”. Chodzi tu więc o surowy zarys scen przemocy uchwyconych jakby szkicowo, na gorąco (Karpowicz 2021: 92).

Dopowiadając myśl autorki, obok komponentu realistycznego i wartości referencyjnej – odnoszącej się do specyficznych wydarzeń, a zarazem do kondycji świadka – chciałabym podkreślić subrealny wymiar prac autora *Pierwszej świetności*. Nazywam rysunki Buczkowskiego z lat 40. XX wieku subrealnymi, używając terminu Hala Fostera (Foster 2007: 277–328). Autor rozumiał przez to przedstawienie sięgające poniżej Lacanowskiego realnego:

Georges Bataille zauważył, że uprawiana przez niego odmiana surrealizmu, angażuje bardziej sub, aniżeli sur, bardziej przyziemny materializm aniżeli wyżyny idealizmu (które wiązał z André Bretonem). Moja odmiana surrealizmu także angażuje bardziej sub, aniżeli sur, ale w sensie – leżącego pod, poniżej – Realnego, z którym ten surrealizm próbuje nawiązać kontakt, doprowadzić do erupcji – jak gdyby przez przypadek (który, przypomnijmy, jest trybem pojawiania się repetycji) (Foster 2007: 300).

Rysunki Buczkowskiego spletają ze sobą rzeczywistość wernakularną, codzienność, baśniowość, pragnienia, sny i obrazy cierpienia przekraczające wyobraźnię, a także psychiczny wymiar zacierania, wypierania, wykluczania. „W kilku miejscach był zapisany romans, który przebił się do snu podczas gdy straszne czynności, tej

nocy wykonane, zostały opuszczone lub wytarte” (Buczkowski, 1978: 19; cyt. za: Franczak 2015: 103). Zdanie to, obecne w wydanej po raz pierwszy w 1966 roku *Pierwszej świetności*, odnosiłabym również do wcześniejszych o ponad dwadzieścia lat rysunków wojennych, które zdają się jedynie przebijać z szerszego spektrum obrazów okrucieństwa. W rysunkach wojennych z Podola czegoś brakuje. Stanowią fragment. Jednocześnie są ambiwalentne, niepokojące, zapisują pewne wydarzenia zewnętrzne i wewnętrzne, sytuacje historyczne i stany duchowe.

Rysunki zazwyczaj podkreślają płaskość przedstawienia (np. przez zastosowanie perspektywy intencjonalnej). Postaci, wydarzenia i porządki symboliczne podlegają kondensacji. Artysta konfrontuje ze sobą osoby, które uczestniczą w różnych wydarzeniach, powierzchnię nawiedzają (często hybrydyczne) zwierzęta rodem z ludowych opowieści. Pozaludczy towarzysze cierpienia? Wysłannicy śmierci? Strażnicy dusz? Duchy? Dusze? Wyobrażenie, halucynacja, próba obserwacji, a zarazem wydarzenia przemocy ulegają przemieszaniu, a sceny – przemieszczeniu. To obrazy realistyczne, a zarazem wydobyte jakby z doznań podprogowych, (nie)zapamiętane mimo woli, drażące ciało i umysł, pozostające stale pod powieką, przychodzące w snach. Subrealne: podpropogowe, wstydlive, drzemiące w ekranach *Deckerinnerung*³, przenikające ciało, przemawiające z głębi urazu. Wymiar subrealny tych prac wprowadza w wizualną twórczość Buczkowskiego potężny ładunek afektywny: niepokój, lęk, gniew, ale też śmiech. Przeszłość afektu dotyczy zarówno wydarzenia, jak i jego obserwatora, a jednocześnie silnie transmitowana jest w przyszłość – w stronę widza. Prace te

³ Pojęcie *Deckerinnerung* (*screen memory*, pamięć przesłonowa) wprowadził Sigmund Freud. Korzystam z cennego odczytania tej kategorii przez Michaela Rothberga: „W rozdziale *O wspomnieniach dziecięcych i tzw. maskujących*, będącym częścią książki *Psychopatologia życia codziennego*, Freud wyjaśnia, że treść pamięci przesłonowej (wspomnień maskujących) charakteryzuje różnorodność »czasowych związków« [wyróż. autora] z »osłoniętą przez nie treścią«. Wprowadza rozróżnienie między wspomnieniami przesłonowymi »wstecznymi«, »poprzedzającymi« i »równoczesnymi”, aby uzasadnić, że treść wspomnienia maskującego może zostać ukształtowana przez projekcje ze stłumionych wspomnień, które dotyczą wydarzeń późniejszych, wcześniejszych lub równoczesnych wobec zdarzeń pamiętanych. Odnotowując odkrytą przez Freuda we wspomnieniach z dzieciństwa czasową złożoność (i wykazując, że wspomnienia, o których mowa w tekście *Screen Memories*, to najpewniej wspomnienia samego Freuda), Hugh Haughton pisze, że »pojęcie ‘ekranu’ czy ‘przesłony’ staje się coraz bardziej wielowarstwowe i wielokierunkowe«. Angielskie tłumaczenie słowa *Deckerinnerungen* (dosłownie »wspomnienia zakrywające« lub »zasłaniające«) jako »screen memories« jest zatem słuszne, nawet jeśli niedosłowne, jako że tego rodzaju wspomnienia zawierają w sobie dwa znaczenia terminu »screen« (ekran, osłona): służą jako zarówno bariera między świadomością i nieświadomością, jak i miejsce projekcji nieświadomych fantazji, lęków i pragnień, które następnie można odkodować. Wynika z tego, że **pamięć przesłonowa jest pamięcią wielokierunkową** w moim rozumieniu nie tylko dlatego, że tkwi w centrum potencjalnie złożonego układu relacji czasowych, ale także – co być może istotniejsze – **ponieważ jednocześnie skrywa i ujawnia to, co uległo wyparciu**” (Rothberg 2015: 32–33; wyróż. LN).

zawierają w sobie zniekształcenia, jakich dokonuje w relacjach międzyludzkich okrucieństwo. Konserwują zarazem na reprezentacji ślady katastrofy, które jakby pod wpływem doświadczenia zbrodni infekują obraz.

„Rzeźnię w drzewie...”

Wiąz został ścięty. Pień porżnięto. Wybrany, rozdwarzający się pod kątem w dwie gałęzie lub dwa pnie kawał drewna okorowano. Sugerował rozdwojenie, rośnięcie razem, równoległe, ciało w ciało. Pniak po lewej stronie był nieco szerszy. Wyrzeźbiono w nim głowę kobiety zwieńczoną drutem kolczastym, w oczy wkłuto łuski naboju z karabinu. Kształtowanie drewna narzędziami rzeźbiarskimi to również rodzaj ranienia, dalszy ciąg przemocy. Obok wyrzeźbiono głowę dziecka, okoloną drutem kolczastym. Poniżej głowy kobiety, drewniany pień ponabijano łuskami naboju i stalowymi elementami, przypominającymi śmiertelne odłamki, skorupy pocisków, granatów, może bomb. Rzeźba zmieniała się. W pewnym momencie między głowy matki i dziecka dodano metalowy sierp, przecinający, nacinający w tym odcinku drzewo, a zarazem odcinający od siebie reprezentację matki i dziecka. Jako jedyna wśród innych drewnianych rzeźb zachowała tytuł – *Madonna rozstrzelana* (il. 4). Buczkowski w oczywisty sposób nawiązywał do przedstawień Maryi z Dzieciątkiem, szczególnie do typu Hodegetria – ujęcia statycznego, pozbawionego emocji, wyrażającego świętość i majestat. Takie przedstawienie rzeźbiarskie, wyobrażające Matkę Boską z Dzieciątkiem, znajdowało się na grobie rodziny artysty w Podkamieniu (*Leopold Buczkowski... 2021: 277* – ilustracja nr 30), prawdopodobnie wykonał je ojciec Leopolda – Tomasz (Klekot 2021: 256). Innym odniesieniem dla prac artysty mogą być rzeźby wernakularne i ich antymodernistyczna estetyka bazująca na ekspresji artystycznej materii i silnym oddziaływaniu afektywnym na odbiorców. W drewnianej rzeźbie Buczkowskiego tradycyjna obojętność przedstawienia Hodegetrii została jednak przenicowana w obraz kobiety i dziecka stojących twarzą w twarz ze śmiercią, z gwałtem zadawanym życiu, brutalnością i cierpieniem. Być może – żydowskiej matki i żydowskiego dziecka, choć takie ujęcie, odnoszące się do wizerunku Maryi z Dzieciątkiem, chrystianizuje i zawłaszcza ich cierpienie. Ich twarze, mimo iż wykonane w drewnie, wydają się skamieniałe. Możliwe, że to matka i dziecko w chwili zadawanego im skrajnego okrucieństwa: w momencie egzekucji, wytracania życia, rozpadu ciała i świadomości. Drut kolczasty, stalowe fragmenty, naboje przenikają drewnianą materię, tak jakby śmierć matce i dziecku usiłowano zadać – nie bez wysiłku – wielokrotnie, przeciągając cierpienie.

Inna z rzeźb – *Matka Boska z Dzieciątkiem* (il. 5) – to pień akacji ukształtowany w części górnej w głowę kobiety; wykorzystano w niej ekspresję sęków, narodził, zniekształceń, zaledwie układających się w prawej górnej partii w sugerowaną przez tytuł formę zawiniątka z dzieckiem. Jedna z fotografii (*Leopold Buczkowski...* 2021: 283) przedstawia rzeźbę, którą Buczkowski obwiązał w środkowej partii sznurem z pętlą, jakby szubieniczną, co tym bardziej przywodzi na myśl scenę kaźni. Dzieło swoim układem przypomina słynny obraz Andrzeja Wróblewskiego *Matka z zabitym dzieckiem* (1949). Dialoguje również z twórczością Jana Staszaka (np. z pracą *Gaz*), twórcy wernakularnego, który wykonywał swoje rzeźby z drzew rosnących w Birkenau.

O procesie powstawania rzeźb Buczkowskiego, ich strukturze, warunkach tworzenia i użytkowania, a także ich „ojcowskiej” genealogii znakomicie pisała Ewa Klekot w tekście *Imaginoskopy. O rzeźbach Leopolda Buczkowskiego* (Klekot 2021: 247–260). Autorka artykułu interpretowała rzeźby, szczególnie te nieliczne abstrakcyjne, następująco:

To imaginoskopy *par excellence*, potężnej mocy poszerzania wyobraźni, która na czarno-białych amatorskich zdjęciach sprzed pół wieku pozwala we fragmentaryczności splecionych ze sobą ułamków gałęzi dostrzec ich leśną anegdotyczność, w sensie dosłownym sylwiczność rzeźbiarskiej twórczości Leopolda Buczkowskiego (Klekot 2021: 259).

Prace te, o których wiemy jedynie, że powstawały pod koniec lat 60. XX wieku, tworzone były poza paradygmatem nowoczesności i modernizmu, ale nie w oderwaniu od współczesnych Buczkowskiemu praktyk artystycznych, dobrze artyście zresztą znanych. Na znajomość sztuki drugiej połowy lat 50. wskazują scenaria jego obrazów – np. aktów, które rozgrywają się w otoczeniu abstrakcyjnych, jakby informelowych czy taszystowskich kompozycji – rysunki z lat 60. dokumentujące jego wrażenia z Tate Gallery (odnoszące się choćby do rzeźb Henry’ego Moore’a) czy też recenzje twórczości m.in. Krzysztofa Henisza. Rzeźby Buczkowskiego zatem świadomie przeciwstawiają się nowoczesności z całym arsenałem jej innowacyjnych technik, gładkich materiałów i lśniących powierzchni, nowych mediów, racjonalizmem, intelektualizmem, ideologią postępu wielokrotnie łączącą się z wyparciem i zapomnieniem, szczególnie wojny, zwłaszcza Zagłady. Rzeźby Buczkowskiego rozwijały się, dysponując swoim pozaludzkim czasem i przestrzenią: artysta ich nie datował, umiejscawiał je w ogrodzie, wystawiał na działanie naturalnego otoczenia. Czasem ledwo ociosane, kontrolowały warsztatową doskonałość i akademicką biegłość. Poprzez swoją materialną postać, ekspresję i tematykę, bliższą wiejskim świątkom i ludowej religijności niż surowym rzeźbom Jerzego Beresia – rezygnowały z milczenia, nieprzedstawialności, jakby „gwidzając” na adekwatność formy, która i tak podlegała procesowi entropii.

Kłoc drewna, zamienione przez Buczkowskiego w monumenty, otrzymywały formę pozaludzkiej egzystencji, a jednocześnie odnosiły się często do ludzkiej śmierci. Jako drewniane rzeźby podlegały nieustającej transformacji. Zmieniały się pod wpływem czynników takich jak deszcz, mróz czy słońce, a jednocześnie ich układy, zestawienia i sąsiedztwa re-aranżowane były przez Buczkowskiego. Istniały w ruchu, wystawione na zmianę, towarzyszyły narracjom artysty. Jak pisze Ewa Klekot: „»Działy się« nie tylko poszczególne rzeźby, lecz także »działa się« między nimi” (Klekot 2021: 253).

Uzupełnię tę arcyważną uwagę. Rzeźby Buczkowskiego wskazywały na trudne nawet do wielowymiarowego uchwycenia specyficzne „dzianie się”. Dzianie się, dzieje, historię. Historię, którą charakteryzuje logika rzeźni. „Otóż, wyobraź sobie, od kilku lat rzeźnię w drzewie...” – tak w liście do Mariana Kratochwiła w 1981 roku pisał Buczkowski (2021b: 47)⁴. „Rzeźnić w drzewie”. Być może to zwykły błąd, freudowska pomyłka. Prawdopodobne jest jednak, że artysta, wyczułony na materię i języka, i sztuk wizualnych, tak właśnie postrzegał swój proces pracy zarówno rzeźbiarskiej, jak i konceptualnej: jako odtworzenie rzeźni przez rzeźnię, rzeźnienie w drzewie, ale i w „dzianiu się”, dziejach. To właśnie historia jako rzeźnia, jako spirala transhistorycznej przemocy, bólu i rozpacz zostaje powtórzona i rozegrana raz jeszcze przez autora *Czarnego potoku* w drewnianych rzeźbach. Przemoc rozgrywa się w nich metonimicznie i metaforycznie m.in. na poziomie reprezentacji, dotyczy samego procesu rzeźbienia, obróbki drewna i wyboru materiału czy materii rzeźbiarskiej. Dotyczy śmierci i zbrodni – tych przeszłych, tych teraźniejszych, a być może również tych, które nastąpią w przyszłości.

Lokomotywa

Tego opowiedzianego obrazu nie mogę zapisać linearnie, to byłoby nieszczęście. Na ratunek przychodzi geometria wykreślna.

W geometrii wykreślnej AB jest odcinkiem, ale na płaszczyźnie trzeciej to może być łuk AB. Rozumiesz? Na płaszczyźnie czwartej to może być epicykloida AB. Na płaszczyźnie piątej – hipocykloida AB. A na szóstej, przy skątowaniu, bo ona może być skątowana, wtedy to jest kąt 45 stopni.

W ten sposób widzę rzeczywistość. Proza korzystająca z geometrii euklidesowej to dzisiaj anachronizm. Szukam trzeciego, czwartego wymiaru. No bo cóż to jest powieść mieszczańska? To geometria, nawet nie stereometria (Buczkowski 1984, cyt. za: Buczkowski 2021a: 232–233).

⁴ List, pochodzący ze zbiorów Archiwum Emigracji w Toruniu, jest przytaczany w katalogu wystawy *Leopold Buczkowski. Przebłyski historii, przelotne obrazki* (Buczkowski 2021b: 46–47). Redaktorzy (Agnieszka Karpowicz i Paweł Polit) poprawili „rzeźnię” na „rzeźbię”, na co zwrócili uwagę w przypisie 7 do tekstu (*Leopold Buczkowski...* 2021: 47).

Jeśli pójść tropem autokomentarza Buczkowskiego, można zasugerować, że malarstwo artysty również stosuje się do praw i porządków powyżej enigmatycznie opisanych. Zatem część z jego obrazów to zapisy wrażeń z podróży, topografii i doświadczenia miast czy miejsc. Pejzaże można np. traktować jako katalogi sensorium związanego z przeżywaniem naturalnego otoczenia, krajobrazu. Inne obrazy są portretami. Jeszcze inne odnoszą się do niespodziewanych wydarzeń audialnych. Kolejne traktować można jako żarty, groteski, wizualne ironizowanie rzeczywistości. Jest jednak pewna grupa prac, która jak obłok formuje rodzaj troski o jakąś „ocalinę”, o „coś” nieokreślonego, przesłoniętego warstwami, ukrytego w kokonie pamięci. Inne zaś wcielają wszystkie wspomniane wymiary, wielość spojrzeń i perspektyw, polisensoryczność wydarzeń, nakładanie się czasów, splatanie się historii, archiwum i pamięci – dążąc nie do ujęcia uniwersalnego, ale raczej do uwypuklenia fragmentaryczności i nieadekwatności, a zarazem niezbędności każdej reprezentacji, zwłaszcza po granicznym doświadczeniu wojny i Zagłady. „Po tym co zaszło w świecie, po przejściu oręża nocy, nie wolno być prostodusznym opowiadaczem” (Buczkowski 1984, cyt. za: Buczkowski 2021a: 231).

Do takich prac zaliczam obraz o pozornie niewinnym tytule *Lokomotywa na wakacje* (1959). Obraz (il. 6) ma format horyzontalnego prostokąta. Na zagruntowanym na białą płótnie czarną kreską, która gdzieniegdzie jest przerywana (wymagając tym samym pracy dopowiedzenia przez wzrok i pamięć), wykreślono drugi nieforemny kształt powtarzający obrys ram. Kształt ten rozplywa się, rozmywa u dołu przedstawienia w plamę, która ciąży ku dolnej krawędzi obrazu, zaś ze strony prawej czarny obrys został miejscami poprzerwany. W tych granicach formuje się paradoksalna struktura wypełniona brązami, czerwienią, plamami zieleni. Z jednej strony wyznacza ją zaburzony, w niektórych miejscach zniszczony, podział wyrysowanej czarnej kratownicy, jakby planu miejskiej siatki (zwłaszcza w jaśniejszej górnej partii obrazu). Z drugiej zaś – struktura ta określana jest przez rozlewającą się, pochłaniającą logiczne podziały materię malarską, tworzoną przez gęste, zlewające się ze sobą plamy farby. Gdzieniegdzie widać jednak ślady logicznych podziałów znanych m.in. z kompozycji konstruktywistycznych czy neoplastycznych: zielone lub czerwone kwadraty i prostokąty. Przedstawienie wypełnione jest również drobnymi, rozsianymi po całej powierzchni, czarnymi, tajemniczymi znakami przypominającymi pismo, które najwyraźniej uobecnia się w centralnej, nieco rozbielonej części obrazu (górną partię, po prawej stronie). Po stronie prawej, mniej więcej w połowie przedstawienia figuruje czarna strzałka kierująca widza w prawo. Nieco większa strzałka została umieszczona w lewej partii obrazu, na czerwonej plamie – kieruje wzrok w lewo.

Tytuł *Lokomotywa na wakacje* odstaje od abstrakcyjnego, zdawałoby się, przedstawienia. Być może to żart z informelu i malarstwa materii, niezwykle popularnego

właśnie w tym czasie (koniec lat 50. XX wieku) w Polsce, w którym posługiwano się nie tytułami, a jedynie pojęciem kompozycji, numeracją bądź tajemniczym „bez tytułu”. W innym porządku interpretacyjnym przedstawienie można rozpatrywać jako wrażeniową, ale realistyczną reprezentację widoku z okna rozpędzonego pociągu, sunącego (na wakacje?) w deszczowy letni dzień. Jeśli na obrazie został ukazany widok innego obrazu, być może mamy wtedy do czynienia z reprezentacją alegoryczną, *en abyme*, która mówi nam coś na temat samego malarstwa, reprezentacji, koncepcji sztuki. Nie można jednak zlekceważyć enigmatycznej i mrocznej siły osadzonej w warstwie wizualnej przedstawienia, kontrastującej z pozornie tylko żartobliwym tytułem. W twórczości Buczkowskiego powidoki kształtów i kolorów, pogłosy dźwięków, cień pamiętania, rodzaj (nie)doświadczenia, którego nie da się wyrazić (ponieważ ciągle trwa), rozgrywane były w różnorodnych mediach, na wielu instrumentach, rejestrach i skalach tonalnych.

Wśród pierwszych skojarzeń, które wywołuje tytuł obrazu, znajduje się wiersz Juliana Tuwima *Lokomotywa* z 1936 roku. Ale nie tylko. Pociąg i lokomotywa po Zagładzie, po II wojnie światowej nabierają zupełnie innych konotacji niż niegdyśjsze marzenie o wakacyjnej podróży. W zbiorze *Pieśń ujdzie cało... Antologia wierszy o Żydach pod okupacją niemiecką* z 1947 roku (*Pieśń ujdzie cało... 1947*) znalazł się wiersz *Bełżec* Janiny Heschels (napisała go jako kilkunastolatka po ucieczce z getta lwowskiego, ukrywając się w Krakowie), który, jak wykazał Arkadiusz Morawiec, bezpośrednio nawiązuje do Tuwima (Morawiec 2016: 161–178). Wierszy dzieci inspirowanych *Lokomotywą*, a zarazem przenikniętych traumatycznym doświadczeniem Zagłady jest, jak zauważa Morawiec, więcej. Również w wojennej i powojennej poezji Tuwimowska *Lokomotywa* otrzymuje odczytania z perspektywy „epoki pieców”. W 1948 roku ukazał się *Pamiętnik miłości*, tom poetycki ocalałego z Holocaustu Stanisława Wygodzkiego, gdzie opublikowano wiersz *Lokomotywa*, poświęcony córce poety:

I odjechała mała dziewczyna
w ciemnym wagonie,
ale nie było w wierszu Tuwima
o niej.

(Wygodzki 1948: 19)

Dwa lata przed powstaniem obrazu Buczkowskiego ukazał się zbiór *Wołanie do Yeti* Wisławy Szymborskiej, zawierający m.in. wiersz *Jeszcze*. Poetka splata w nim *Lokomotywę* Tuwima z grozą transportów śmierci, z katastrofą Zagłady:

W zaplombowanych wagonach
jadą krajem imiona,
a dokąd tak jechać będą,

a czy kiedy wysiędą
nie pytajcie, nie powiem, nie wiem.

Imię Natan bije pięścią w ścianę,
imię Izaak śpiewa obłąkane,
imię Sara wody woła dla imienia
Aaron, które umiera z pragnienia.

[...]

Tak to, tak, stuka koło. Las bez polan.
Tak to, tak. Lasem jedzie transport wołań.
Tak to, tak. Obudzona w nocy słyszę
tak to, tak, łomotanie ciszy w ciszę.

(cyt. za: Kuczyńska-Koschany 2019: 164)⁵

To w tym kontekście sytuuje się powstała w 1959 roku kompozycja *Lokomotywa na wakacje*. Nici dalszych wskazówek pozostawił Buczkowski w swoich utworach prozatorskich, powstałych później. Kluczową znalazłam w *Pierwszej świetności* (wyd. I 1966):

[...] Lokomotywa, którą widziałem z wychodka miała komin kształtów szczególnych, nie widziałem jeszcze takich kominów. Kozak pełniący służbę u wroga, znajdował, że jest niedorzeczna, ta cała lokomotywa, obstawał, że nie była podobna do żadnej z oglądanych przez niego. Podobnie też i ja, tylko ten raz jeden doznałem uczucia obecności nowej formy w Bełzcu. Huk zbliżającej się lokomotywy wywołał w moim umyśle odpowiedni obraz, natomiast pewny jest, że nie wiedział on nic o obecności w wagonach towarowych trzech tysięcy ludzi. Kobiety porwały się, wołając ratunku, kapelusze pospadały im z głowy, a kiedy wszystko pochłonięte zostało przez dwa erkaemy, odwróciłem się do wachmistrza mówiąc: – Dziwna lokomotywa. – On zapytał mnie, co zaszło. Zagadnął też, czy znałem te kobiety. Odpowiedziałem, że ich nie znam, że jak mi się zdaje, nie widziałem ich nigdy. Taka tu była świetna pułapka. Dzieci ponawiały za każdym razem te same pytania. Oddech lokomotywy wiejący z dworca wprawiał wiwaty karabinów w szczególne gwizdanie. [...] Potem pomaszzerowaliśmy jeden za drugim. Mieliśmy rozkaz trzymać mocno karabiny. Odnaleźliśmy punkt orientacyjny w postaci grupy trupów. [...] Z odrazą deptałem pomidory, gdyż któryś ze zdenerwowanych i podnieconych strzelców rzucił granat w tylną ścianę. Po wybuchu odsłoniła mi się przed oczyma zupełnie obca okolica [...] (Buczkowski 1978: 74–75).

⁵ Jak zauważa Katarzyna Kuczyńska-Koschany, „tytuł jest, być może, kompromisem między niewypowiadalnością bardzo drastycznej diagnozy Szosa, przypominanej po powojennych pogromach, a nawiązaniem do wewnętrznej frazy: »Jeszcze nie pora«, z drugiego wersu piątej strofy. Jeszcze nie pora na samobójstwo? Jeszcze nie pora na próbę ocalenia się na oślep? Kto wyskakiwał z pociągów śmierci, zdawał się na los: strzelano do niego, czasem udawało mu się uciec. (Znana była wstrząsająca historia Stanisława Wygodzkiego, który w wagonie wraz z żoną i córką zażył luminal; one zmarły, a dla niego dawka okazała się zbyt mała – przeżył i tę próbę samobójczą, i pobyt w obozach koncentracyjnych)” (Kuczyńska-Koschany 2019: 167).

Lokomotywa, Bełżec, nowa forma, obraz, kobiety, dzieci, karabiny, pułapka, trupy, obca okolica. W powyższym fragmencie *Pierwszej świetności* lokomotywa ujawnia się jako budzący grozę parowóz ciągnący wagony z uwięzionymi wewnątrz kobietami i dziećmi, skazanymi na potworną śmierć w egzekucjach i komorach gazowych obozu zagłady w Bełżcu⁶. Obraz *Lokomotywa na wakacje* rozumiany być może jako wizualna synekdocha owej „nowej formy”, która uobecniła się w Bełżcu – obozie śmierci. Jerzy Franczak pisał w tekście analizującym *Pierwszą świetność*:

Miejsce wybrano nader starannie. Obóz zagłady w Bełżcu został zlokalizowany na styku trzech dystryktów (lubelskiego, krakowskiego oraz Galicji), w centralnym punkcie obszaru zamieszkanego przez co najmniej milion Żydów. Od decyzji o jego budowie (przełom września i października 1941 r.) do rozpoczęcia systematycznej eksterminacji w ramach akcji „Reinhardt” (marzec 1942 r.) upłynęło niespełna pół roku. Przez kolejne dziewięć miesięcy (do grudnia 1942 r.) zamordowano w nim blisko pięćset tysięcy Żydów. Detale tego monstrualnego przedsięwzięcia znamy praktycznie z jednego jedyne go źródła – opowieści Rudolfa Redera [...]

Gdy tuż po wojnie Rudolf Reder powrócił do Bełżca, nie znalazł żadnych śladów niedawnych wydarzeń: „Poszedłem znaną mi drogą bocznego toru. Nie było go już. Pole poprowadziło mnie pod żywy, sosnowy, pachnący las. Było tam teraz bardzo cicho. W pośrodku lasu była wielka, jasna polana”.

Wszyscy, którzy chcieli ocalić pamięć ofiar, stanęli przed wyjątkowym wyzwaniem: musieli jakoś zagospodarować tę wielką polanę jaśniejącą pośrodku lasu (Franczak 2015: 98)⁷.

Wpatrując i wsłuchując się dalej w *Lokomotywę na wakacje* po lekturze cytowanego artykułu oraz powieści *Pierwsza świetność*, ale też biorąc pod uwagę otchłań czarnej wiedzy związanej z nazwą własną – Bełżec, zauważam dalsze „obrotu sytuacji”⁸,

⁶ Marta Tomczok wskazuje, że w *Pierwszej świetności* Buczkowski „pseudonimuje przestrzeń”: „Niewykluczone, że pod nazwami »Bełżec« i »Szmulki« [Buczkowski] ukrył Złoczów, gdzie w czerwcu 1941 roku NKWD dokonało egzekucji ludności polskiej, a miesiąc później, na początku lipca Ukraińcy wraz z Niemcami przeprowadzili pogrom Żydów. [...] Z latami 1941–1942 [...] wiążą się jeszcze inne pogromy ludności żydowskiej, o jakich wspomina Buczkowski – w Brodach (*Czarny potok*) i Mizocz (Dziennik...), niewykluczone więc, że obrazy kradzieży i mordowania ludności cywilnej, z których składa się *Pierwsza świetność*, wykraczają poza ramy jednego wydarzenia historycznego” (Tomczok 2018: 209).

⁷ Przywołana przez Franczaka wypowiedź to słowa Rudolfa Redera, jednego z dwóch świadków, którym udało się przeżyć obóz zagłady w Bełżcu.

⁸ Jerzy Franczak pisze, że pierwotnie powieść *Pierwsza świetność* miała nosić tytuł *Obrotu*. Autor zauważa ponadto: „Moja myśl wędruje najpierw w stronę dwóch frazeologizmów: »situacja przybrała (nieoczekiwany, zły) obrót« oraz »obrócić się w proch«. Powieść Buczkowskiego stanowiłaby zatem traktat o obrotach sytuacji, czyli o zmienności losu i przygodności śmierci, a jej głównym bohaterem pozostawałby karabin, ten mechaniczny, okrutny Bóg [...]” (Franczak 2015: 102).

w których uczestniczy obraz Buczkowskiego. *Lokomotywę na wakacje* można również postrzegać jako szkic zrobiony z perspektywy aerialnej: widzę wtedy zaledwie zarys jakiegoś miasta, raczej ruin, może pozostałości obozu, który został przecież przez nazistów – jako dowód zbrodni – zniszczony. Może *Lokomotywa na wakacje* jest komentarzem do owej jasnej polany pośrodku lasu, do nie-miejsca pamięci, którym obóz zagłady w Bełżcu długo pozostawał, grabiony i bezczeszczonej przez polską „ludność poszukującą kosztowności” (cyt. za: Kuwałek 2011: 499)⁹. Obrazem jednocześnie tego, co było, i tego, co pozostało, wizją zawieszoną pomiędzy powierzchnią, na której zapisano strzałkami ruch, przemieszczanie się – przerażonych kobiet, dzieci i mężczyzn, a znakami niemożliwymi do odczytania, konotującymi niepojęty i nie do udźwignięcia krzyk. Czerwień rozlewająca się po lewej stronie wskazuje na skrwawienie, krew, mord. Dlaczego jednak Buczkowski zdecydował się na użycie w niektórych miejscach zieleni? Może to krajobraz Bełżca, pejzaż Zagłady, podziemny i naziemny pejzaż „skrwawionych ziem”.

O traumatycznym aspekcie wizualnych prac Buczkowskiego

Działanie doświadczeń granicznych „na” twórczość, a także obecność czasowości i logiki traumy „w” utworach prozatorskich Leopolda Buczkowskiego zostało przekonująco wykazane i szczegółowo omówione przez badaczki i badaczy (m.in. *Antropologia literatury...* 2015; Sadzik 2020: 69–88; Skrabek 2007: 177–190). Chciałabym jednak zwrócić uwagę na różne ujęcia fenomenu traumy, szczególnie na dwa spośród nich, i zastanowić się nad ich obecnością w twórczości wizualnej artysty.

Jak wskazuje Ruth Leys (2000: 298–307)¹⁰, pojęcie traumy od swego zarania jest niestabilne, balansuje bowiem między dwoma paradygmatami: mimetycznym i antymimetycznym. Paradygmat mimetyczny zakłada, że strauumatyzowany podmiot nie jest w stanie przypomnieć sobie urazowego wydarzenia, które jednocześnie nieświadomie powtarza, imituje; które w snach, halucynacjach czy czynnościach automatycznych ciągle powraca. Podmiot pozostaje niejako zanurzony w scenie traumy (a zarazem oślepiiony ekstremalnością urazowego wydarzenia), identyfikuje się on z którymś z aktorów tej sceny: ofiarą lub agresorem. W tej interpretacji trauma w swej liminalności rozbija prawidłowe funkcjonowanie systemu poznawczego i percepcyjnego. Powoduje amnezję i nie wchodzi w zakres procesów pamięciowych, skąd wynika założenie, że jej reprezentacja jest

⁹ Cytat z przywołanych dokumentów w całości brzmi: „Obecnie teren obozu jest kompletnie rozkopany przez okoliczną ludność poszukującą kosztowności. Na skutek tego wyrzucony został na powierzchnię popiół ze zwłok ludzkich i drzewa, oraz przepalone kości, jak również części kości tylko częściowo przepalone” (*Akta śledztwa...* 1945–1946).

¹⁰ W całym akapicie streszczam dalej tezy tej badaczki (Leys 2000).

nienożliwa. Właśnie z tego powodu – we wskazanym ujęciu – pamięć urazu, świadectwa osób strauatyzowanych często ulegały podważeniu, kontestacji. Z kolei w paradygmacie antymimetycznym, twierdzi dalej Leys, ofiara identyfikuje z obserwatorem sceny przemocy. Dlatego doskonale może ją odtworzyć, poddać reprezentacji dla siebie i innych. W tym modelu traumę rozumie się jako zewnętrzny fenomen, przytrafiający się ukonstytuowanemu podmiotowi, możliwy do zapamiętania i odtworzenia, a także do wyleczenia po długotrwałej terapii. Psychoanalicy związani z teoriami w tym nurcie zawierają traumatycznej pamięci. Leys wskazuje na przeplatanie się powyżej zaledwie naszkicowanych paradygmatów od początków historii psychoanalizy: od Sigmunda Freuda, Mortona Prince’a, Sándora Ferencziego, przez Bessela van der Kolka, Cathy Caruth, po Judith Herman (Leys 2000: 298–307).

Podobne przenikanie się dwóch sposobów myślenia o reprezentacji wydarzenia urazowego widzę w pracach wizualnych Leopolda Buczkowskiego dotyczących okrucieństwa i przemocy, związanych z wojną i Zagładą. Buczkowski w swej złożonej i polimedialnej twórczości odnosił się, jak zauważył Radosław Sioma, do miejsc dotkniętych wielopoziomowymi, transhistorycznymi katastrofami (Sioma 2022). Jednocześnie sam zdawał relacje, pozostawiał ślady, rozcięcia, nacięcia, które dotyczą wielorakich wydarzeń granicznych. Zarazem, można przypuszczać, że reprezentacje różnorodnych zdarzeń urazowych autorstwa Buczkowskiego nie przetrwały, a inne – w ogóle nie zostały wypowiedziane. *Modus operandi* artysty – intermedialność, polimedialność, o której mówiła Beata Śniecikowska (2022), „dekoncentracja”, „wielowarsztatowość”, „rozterki”, a w końcu „rozstrzelenie” między różnymi mediami¹¹, jak określał swoją twórczość sam Buczkowski – można rozumieć jako wielowymiarowy efekt traumy – aporii niemal kompulsywnego zapisu, towarzyszącej mu niemożności wypowiedzenia i prób ekspresji „mimo wszystko”.

„Pójsz plastycznym wspomnieniem po tych trupach” – pisze Buczkowski (2001: 24) w *Grząskim sadzie*, a zatem równoległe wobec rysunków wojennych z lat 1941–1944. Z kolei w *Na smugu* zauważa:

Obrazy pamięciowe nie są przez nas utworzone, lecz nam narzucone, a przypomnienie jest względnością dwukrotną: znaczenia i obrazu. [...] Między znaczeniem obrazu

¹¹ Na tę prawidłowość u Buczkowskiego zwracał także uwagę Paweł Polit podczas seminarium online moderowanego przez Agnieszkę Karpowicz, zorganizowanego 24 stycznia 2022 roku przez Muzeum Sztuki w Łodzi jako wydarzenie towarzyszące wystawie *Leopold Buczkowski. Przebyski historii, przelotne obrazki* (Polit 2022). Por. też wypowiedź Buczkowskiego: „Moje nieszczęście to dekoncentracja, to wielowarsztatowość. Rozstrzeliłem się, ale swoją drogą coś w tym jest. To moje rozterki. To, że urodziłem się w ciekawej scenerii to ważna rzecz” (Trziszka 1978: 8; cyt. za: Staroń 2021: 300).

pamięciowego a samym obrazem idei istnieją zasadnicze różnice. Znaczenie posiada o wiele więcej wyróżników i posiada je stale, o wartości donosi nam kontrola uczuć i aktów woli (maszynopis, cyt. za: Karpowicz 2021: 96).

Buczkowski, przez tworzone „na gorąco” rysunki, przeobrażał swą bierną pozycję podmiotową widza – postronnego lub ofiary – w obserwatora scen przemocy (w których jednak niejednokrotnie, jak się wydaje, również jako potencjalna ofiara mógł uczestniczyć). Rozumiał je, według mnie, jako akt nie konstrukcji czy kreacji, ale raczej właśnie „wywoływania”, tak jak wywołuje się obraz fotograficzny lub duchy. Rysunki wojenne – figuratywne, w pewnym sensie o zacięciu dokumentalnym, które zarazem określiłam jako subrealne – spełniają warunki drugiego omawianego przez Leys paradygmatu traumy: antymimetycznego. Podmiot, pomimo iż doznał urazu, dzięki temu, że identyfikuje się z obserwatorem sceny (w której uczestniczy), jest w stanie dokładnie i szczegółowo ją odtworzyć.

Natomiast w rzeźbach z końca lat 60. i 70. Buczkowski rezygnuje z operowania fragmentem na rzecz refleksji historiozoficznej, niepozbawionej śladów doświadczenia biograficznego. Ukazuje pamięć, od której nie sposób się uwolnić, nękaną przez traumatyczne wydarzenia, pamiętanie nawiedzane przez trupy, przyobleczone w drewniany monument, nastawiony na działanie czynników naturalnych i starzejący się wraz z upływem czasu. Rzeźby gromadzone od końca lat 60. w konstancińskim ogrodzie stanowiły od-tworzenie dziania się, dziejów – na poziomie techniki, procesu twórczego, obrazowania, sposobu używania i zasad wystawienia (ogród, pod gołym niebem). „Rzeźnione w drzewie”, zawierają wymiar odnoszący się zarówno do okrucieństwa historii, jak i do partykularnych przypadków przemocy i śmierci zadawanej kobietom i dzieciom (choć nie znamy ich imion i nie rozczytujemy już ich twarzy).

Obrazy tzw. abstrakcyjne Buczowskiego wpisują się, jak sądzę, w pierwszy przytoczony przez Leys paradygmat myślenia o traumie. Każdy z nich odczytywać można jako labirynt intertekstualnych i polimedialnych odniesień. Z drugiej strony, każdy z nich realizuje na swój sposób opisane przez Buczowskiego „geometrie”. Jedną z nich, której przykładem jest właśnie *Lokomotywa na wakacje*, to geometria traumy, próba opisanie siebie, kultury, świata z głębi urazu, z epicentrum katastrofy. Obraz kształtuje się „mimo wszystko”, choć podobnie jak Buczowski jako artysta, również i on ulega „rozstrzeleniu” – „rozstrzelaniu”: na wciąż kłębiącą się przeszłość, terażniejszość i przyszłość; na głosy, krzyki i ciszę; na to, co wytwarza się w procesie patrzenia, widzenia, niedowidzenia i oślepienia; na to, co pamiętamy, nieustannie zapominając i odpominając.



Il. 1. Leopold Buczkowski, *Bez tytułu*, z cyklu: *Rysunki z Podola lata 40. XX wieku*, 1941 © Muzeum Sztuki, Łódź



Il. 2. Leopold Buczkowski, *Bez tytułu*, z cyklu: *Rysunki z Podola lata 40. XX wieku*, 1942 © Muzeum Sztuki, Łódź



Il. 3. Leopold Buczkowski, *Bez tytułu*, z cyklu: *Rysunki z Podola lata 40. XX wieku*, bez daty © Muzeum Sztuki, Łódź



Il. 4. Leopold Buczkowski, *Madonna rozstrzelana*, bez daty © Muzeum Sztuki, Łódź



Il. 5. Leopold Buczkowski,
Bez tytułu (Madonna), bez daty
© Muzeum Sztuki, Łódź



Il. 6. Leopold Buczkowski, *Lokomotywa na wakacje*, z cyklu: *Obrazy abstrakcyjne*, 1959 © Muzeum Sztuki, Łódź

BIBLIOGRAFIA

Akta śledztwa w sprawie zbrodni popełnionych w obozie zagłady w Bełżcu. Sprawozdanie z wyników dochodzenia w sprawie Obozu Śmierci w Bełżcu. 1945–1946. APM [Archiwum Państwowego Muzeum na Majdanku], sygn. XIX-1284; OKBZHL [Okręgowa Komisja Badania Zbrodni Hitlerowskich w Lublinie], sygn. 1604/45.

Antropologia literatury – Leopold Buczkowski. 2015. Red. Sławomir Buryła, Agnieszka Karpowicz. „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, nr 3.

Buczkowski Leopold. 1978. *Pierwsza świetność.* Wyd. II. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Buczkowski Leopold. 1984. *Wszystko jest dialogiem.* Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.

Buczkowski Leopold. 2001. *Grząski sad.* W: Leopold Buczkowski. *Dziennik wojenny.* Oprac. Sławomir Buryła, Radosław Sioma. Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego. S. 23–59

Buczkowski Leopold. 2021a. *Jestem zwolennikiem interdyscyplinarnej sztuki.* W: Leopold Buczkowski. *Przebyłki historii, przelotne obrazki.* Red. Agnieszka Karpowicz, Paweł Polit. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi. S. 225–233.

Buczkowski Leopold. 2021b. *List do Mariana Kratochwila z 5 stycznia 1981 [ze zbiorów Archiwum Emigracji w Toruniu].* W: Leopold Buczkowski. *Przebyłki historii, przelotne obrazki.* Red. Agnieszka Karpowicz, Paweł Polit. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi. S. 46–47.

Buryła Sławomir. 2012. *Leopold Buczkowski.* W: *Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968).* Red. Sławomir Buryła, Dorota Krawczyńska, Jacek Leociak. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN. S. 502–509.

Foster Hal. 2007. *Powrót realnego.* Przeł. Mariusz Bryl. „Artium Quaestiones”, t. XVIII. S. 277–328.

Franczak Jerzy. 2015. „Szczęśliwe połączenie śmieci i cmentarzy”. *Powieść, archiwum i Miejsce Pamięci w Bełżcu.* „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, nr 3. S. 98–110.

Głowacka Dorota. 2016. *Po tamtej stronie: świadectwo, afekt, wyobraźnia.* Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN. *Płeć i Zagłada: wyobraźnia relacyjna i zapomniane zaułki pamięci.* S. 160–193.

Karpowicz Agnieszka. 2021. „Pójść plastycznym wspomnieniem po tych trupach”. *O rysowaniu historii.* W: Leopold Buczkowski. *Przebyłki historii, przelotne obrazki.* Red. Agnieszka Karpowicz, Paweł Polit. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi. S. 85–99.

Klekot Ewa. 2021. *Imaginoskopy. O rzeźbach Leopolda Buczkowskiego.* W: Leopold Buczkowski. *Przebyłki historii, przelotne obrazki.* Red. Agnieszka Karpowicz, Paweł Polit. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi. S. 247–260.

- Kuczyńska-Koschany Katarzyna.** 2019. „Jeszcze”. *Jeszcze jeden przypis do wiersza Wisławy Szymborskiej*. „Pamiętnik Literacki”, z. 4. S. 161–171.
- Kuwałek Robert.** 2011. *Obozy koncentracyjne i ośrodki zagłady jako miejsca pamięci*. W: *Następstwa zagłady Żydów. Polska 1944–1989*. Red. Feliks Tych, Monika Adamczyk-Garbowska. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej – Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma. S. 493–525.
- Leopold Buczkowski. Przeblyski historii, przelotne obrazki.* 2021. Red. Agnieszka Karpowicz, Paweł Polit. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi.
- Leys Ruth.** 2000. *Trauma. A Genealogy*. Chicago–London: University of Chicago Press.
- Mich Katarzyna A.** 2018. *Znaczenie i symbolika pszenicy (Triticum L.) w konsekracji chleba eucharystycznego*. „Nurt SVD”, nr 2. S. 311–326.
- Morawiec Arkadiusz.** 2016. *Janka Heschel’s Locomotive (to Bełżec)*. „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica”, nr 6. S. 161–178.
- Pieśni ujdzie cało... Antologia wierszy o Żydach pod okupacją niemiecką.* 1947. Oprac. i wstęp Michał M. Borwicz. Warszawa–Łódź–Kraków: Centralna Żydowska Komisja Historyczna w Polsce.
- Polit Paweł.** 2022. Wypowiedź podczas seminarium online 24.01.2022 towarzyszącego wystawie *Leopold Buczkowski. Przeblyski historii, przelotne obrazki*. Cz. 1: *Logo-Grafie Leopolda Buczkowskiego: słowo, obraz, eksperyment*. Scenariusz i prowadzenie: Agnieszka Karpowicz. Muzeum Sztuki w Łodzi.
- Rothberg Michael.** 2015. *Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonizacji*. Przeł. Katarzyna Bojarska. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Sadzik Piotr.** 2020. *Traumatografie Leopolda Buczkowskiego*. „Rana. Literatura – doświadczenie – tożsamość”, nr 1. S. 69–88.
- Skrabek Dawid.** 2007. *Leopold Buczkowski – traumatyczna tkanka prozy*. „Teksty Drugie”, nr 5. S. 177–190.
- Sioma Radosław.** 2022. Wypowiedź podczas seminarium online 31.01.2022 towarzyszącego wystawie *Leopold Buczkowski. Przeblyski historii, przelotne obrazki*. Cz. 2: *Psychogeo-Grafie Leopolda Buczkowskiego: miejsce, obraz, mapa*. Scenariusz i prowadzenie: Agnieszka Karpowicz. Muzeum Sztuki w Łodzi.
- Staroń Justyna.** 2021. *Leopolda Buczkowskiego życie sztuką*. W: *Leopold Buczkowski. Przeblyski historii, przelotne obrazki*. Red. Agnieszka Karpowicz, Paweł Polit. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi. S. 287–300.
- Śniecikowska Beata.** 2022. Wypowiedź podczas seminarium online 24.01.2022 towarzyszącego wystawie *Leopold Buczkowski. Przeblyski historii, przelotne obrazki*. Cz. 1: *Logo-Grafie Leopolda Buczkowskiego: słowo, obraz, eksperyment*. Scenariusz i prowadzenie: Agnieszka Karpowicz. Muzeum Sztuki w Łodzi.

Tomczok Marta. 2018. *Syreni śpiew i narodziny alternatywy: literatura Edmona [sic! – LN; Edmonda] Jabésa, Leopolda Buczkowskiego i Haliny Birenbaum wobec Zagłady.* „Ruch Literacki”, R. LIX, z. 2. S. 193–212.

Trziszka Zygmunt. 1978. *Pisarz o sobie. Leopold Buczkowski.* „Nadodrże”, nr 1. S. 8.

Wygodzki Stanisław. 1948. *Lokomotywa.* W: Stanisław Wygodzki. *Pamiętnik miłości.* Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Książka”. S. 19.

Luiza Nader

“WELL, IMAGINE, I’VE BEEN SLAUGHTERING IN WOOD
FOR SEVERAL YEARS...”. WAR DRAWINGS, “SLAUGHTERED”
MONUMENTS AND “EXECUTED” PAINTINGS
BY LEOPOLD BUCZKOWSKI

(abstract)

The text is an attempt at an analysis of the wartime paintings from the 1940s, the wooden sculptures conceived from the end of the 1960s and the so called “abstract paintings” by Leopold Buczkowski from a perspective of violence, brutality and trauma. The article examines themes, motifs, and traces of the Holocaust. Reflecting on Buczkowski’s visual works, the author makes reference to his literary oeuvre, the shifting cultural and historical frame, as well as to the distinction between the mimetic and the anti-mimetic paradigms of thinking about trauma proposed by Ruth Leys. Analyzing Buczkowski’s drawings, sculptures, and paintings, the author differentiates between those created from the position of an observer’s liminal experience and those created from the depths of the traumatic wound.

KEYWORDS

Leopold Buczkowski; twentieth-century art; abstract art; painting; sculpture; subrealism; war drawings; art after the Holocaust; the Holocaust; trauma; observer