



Paweł Polit

KRYTYKA MILITARNEGO ROZUMU. LEOPOLD BUCZKOWSKI JAKO ILUSTRATOR

SŁOWA KLUCZOWE

Leopold Buczkowski; rysunek; ilustracja książkowa; okładka; II wojna światowa; trauma wojenna

Leopold Buczkowski był niezwykle sprawnym rysownikiem. Jego biegłość ujawnia się nie tylko w finezji linearnej kreślonych przez niego wizerunków osób czy sytuacji, mnogości wykreowanych przez niego przedstawień i ich różnorodności tematycznej, ale również w zdolności posługiwania się różnymi konwencjami obrazowania wraz z przynależnymi im technikami kreślenia.

Wielość i różnorodność nie biorą się tu z braku zdecydowania w wyborze tematów, konwencji czy technik. Wynikają one, jak się wydaje, z ogólniejszych założeń projektu artystycznego Buczkowskiego, który zawiesza sztywne dystynkcje między mediami obrazu i słowa, przypisywanymi dotąd traktowanym rozdzielnie sztuce i literaturze. Proliferacja obrazów idzie tu w parze z proliferacją opisów werbalnych formułowanych przy zastosowaniu różnych konwencji. Co więcej, w praktyce Buczkowskiego porządku prozy i twórczości wizualnej niekiedy łączą się ze sobą, ujawniając charakter zależności między nimi. W niniejszym tekście będę opisywać sposoby owego wiązania, komentując ilustracje wykonane przez Buczkowskiego do własnych tekstów i zestawiając je z jego ilustracjami wykonanymi do tekstów innych autorów oraz z obrazami, które nie są powiązane z określonymi tekstami.

Obrazy „z drugiej ręki”

Buczkowski zilustrował dwie książki własnego autorstwa: *Dorycki krążganek* (Buczkowski 1957) i *Młody poeta w zamku* (Buczkowski 1959) – obie opublikowane w drugiej połowie lat 50. XX wieku, chociaż pisane i poddawane przeróbkom wcześniej, w okresie powojennym. Zamieszczone w nich rysunki znacznie modyfikują tradycyjny sposób pojmowania ilustracji książkowej – rzadko odpowiadają ściśle opisywanym sytuacjom, nie kondensują w sobie ciągów zdarzeń, nie puentują narracji syntetycznym przedstawieniem. Mają charakter fragmentaryczny, podobnie jak fragmentaryczne są włączone w te prozy relacje bohaterów. Zaszczepione w tkance tekstu, ilustracje wydają się niespodziewane i przypadkowe; nie są odpowiednikami większych fragmentów opowiadanych historii, niekiedy funkcjonują jako elementy składowe narracji, osłabiając utrwaloną dystynkcję między diachronicznym porządkiem opowiadania i synchronicznym porządkiem obrazu.

Charakterystyczne dla tego sposobu rozumienia ilustracji są rysunki zamieszczone w zbiorze opowiadań *Młody poeta w zamku*¹. Z tradycyjnymi elementami ilustracyjnymi można wiązać umieszczone na jej kartach winiety ukazujące postacie, chociaż nie jest jasne, do których bohaterów opowiadań się one odnoszą. Na przykład przedstawienie kobiety umieszczone nad tytułem opowiadania *Mówiła, że szatan ma czoło zabliźnione woskiem* (il. 1) można byłoby powiązać z trzema znanymi z historii postaciami królowych – Marii Antoniny, Wiktorii, Kleopatry – wymienionymi już w pierwszym paragrafie utworu. Jednak fryzura i szczegóły ubioru przedstawionej na rysunku kobiety, a także anegdotyczność sytuacji, w której została ona ukazana – nad talerzem, w trakcie spożywania posiłku – nie wiążą go ściśle z żadną z nich.

W ilustracjach Buczkovskiego do utworów własnych uderzająca jest ich względna niezależność od opisywanych zdarzeń. Rysunki te, zamiast pełnić rolę odpowiedników narracji i kondensować w sobie pewną jej fazę, stają się elementami języka narracji, wchodząc niekiedy w relacje syntagmatyczne z tekstem, zrastając się z jego tkanką. Rysunki włączone do utworów *Mówiła, że szatan ma czoło zabliźnione woskiem* i *Dywizja w galerii* są ciągami wyliczeń wymienionych w nich przedmiotów, postaci lub sytuacji. Co więcej, odnoszą się do narracji pochodzących „z drugiej ręki”, przywołanych – w obu wymienionych utworach – z książek napotkanych przez bohaterów w okolicznościach wojennych.

¹ Ilustracje te pojawiają się w obu dotychczasowych wydaniach zbioru *Młody poeta w zamku* (Buczkowski 1959, 1976). W drugim wydaniu (Buczkowski 1976) nie wykorzystano okładki projektu Leopolda Buczkovskiego.

W opowiadaniu *Mówiła, że szatan ma czoło zabliźnione woskiem* ilustracje odzwierciedlają ciąg wyobrażeń bohatera przeglądającego „trupy książek” (Buczowski 1976: 16) wyciągnięte z gruzów zniszczonego pałacu, w oczekiwaniu na nadejście towarzyszy broni. Rysunki obrazują „rękawiczki”, „tańce” i „zaprosiny” (il. 2) (Buczowski 1976: 21–22); utrzymane są w lekkiej, niemal satyrycznej konwencji, kontrastującej z realiami wojennej destrukcji. Noszą znamiona cytatu szkatułkowego, uzupełniając tok narracji bogactwem szczegółów dotyczących przedmiotów, które wyobraża sobie bohater. Zastępują one konsekwentny porządek elementów językowych konstytuujących opis postaci lub sytuacji natychmiastowością ich przedstawienia. W sposób niemal ciągły łączą się z tekstem, oferując komunikat wizualny jako substytut rozbudowanej struktury językowej.

W opowiadaniu *Dywizja w galerii* dystynkcja między poziomami rzeczywistości doświadczanej bezpośrednio i rzeczywistości wyobrażonej staje się wyraźniejsza. Zdarzenia zachodzące na poziomie pierwszym – w sferze doświadczenia bezpośredniego, niejako z „pierwszej ręki” – opisane są w początkowych paragrafach tekstu ujętych w znaki cudzysłowu. Opisują one w skondensowany sposób następstwa sprzedaży celowo skażonego samogonu przez zakonspirowanych członków grupy samoobrony, transakcji doprowadzającej do zatrucia grupy żandarmów, strzelających potem w odwecie do „wszystkich cywilów w okolicy knajpy” (Buczowski 1976: 91). Ruchomym tłem tych zdarzeń jest widziany przez okna wymarsz niemieckiego oddziału wojskowego z miasta.

Na relację z wydarzeń z pierwszego poziomu rzeczywistości nakładają się w dalszych częściach tekstu spiętrzone opisy zdarzeń wyobrażonych. Wielopoziomowej narracji odpowiada struktura architektoniczna, w obrębie i wokół której dzieją się opisywane wypadki. Narrator przesuwając się z poziomu knajpy na strych budynku, gdzie dialoguje z Tojwjem Igielem, ukrywającym się Żydem. Interlokutorzy prowadzą erudycyjną rozmowę, oglądając aktualne zdarzenia z perspektywy poddasza wypełnionego książkami. Dzieła dotyczące historii i tradycji kulturowych stają się pożywką ich rozważań; gdy Igiel pokazuje narratorowi bogato ilustrowaną księgę poświęconą kawalerii, obaj inscenizują sytuacje, w których przyjmują role wyimaginowanych postaci – generała, prezydenta oraz autora księgi. Przebieg rozmowy przenosi rozmówców z poziomu sytuacji ilustrowanych w księdze na poziom biografii jej autora; w tok opowiadania włączony jest tytuł jednego z tomów księgi oraz streszczenie jego zawartości. Należy do niego opis pożegnania dywizji kawalerii wyruszającej w pole: „Arcybiskup celebrował uroczystości, powoli wysuwając ręce z bogato zdobionego ornatu. Chłopcy w czerwonych komżach wymachują kadzielnicami. Śmietanka towarzyska przyszła pożegnać żołnierzy” (Buczowski 1976: 96). Po nim następuje seria ilustracji, opatrzonych

podpisami, będąca kompletnym wyliczeniem uczestników tej fikcyjnej uroczystości oraz towarzyszących im koni.

Rzeczywiste – doświadczone przez narratora – zdarzenia stanowią w opowiadaniu *Dywizja w galerii* pożywkę procesów wyobraźniowych, w których konstytuują się postacie, fragmentaryczne sceny i historie. Zdarzenia te uruchamiają ciągi skojarzeniowe, zorientowane na stłumienie poczucia zagrożenia: „Doznaje się szczególnego uczucia, czytając wiadomości o pokojowych troskach dywizji spod Langermarck, gdy wokół knajpy hałasy i strzały. Te hałasy łatwiej jednak opisać niż wytrzymać, wyobraźnia bowiem łączy każdy strzał z ideą śmierci” (Buczkowski 1976: 95). Poziomy rzeczywistości przenikają się nieustannie; kiedy na ulicy orkiestra zagrała marsza, bohaterowie ustępują „kaprysom muzyki”: „Z muzyki zrobimy wieczysty ogród i zasłaniamy nią widok na ulicę” (Buczkowski 1976: 92).

Sposobem osławiania grozy wypadków jest snucie historii, splatanie wątków różnych narracji, które nie prowadzi do określonego rozwiązania: „Opis nie ma końca. Dywizja wyrusza w pole” (Buczkowski 1976: 96). Wyobrażone zdarzenie rozpada się na pojedyncze sceny, odpowiedniki obrazów. Bohaterowie nie ustają jednak w wysiłkach powiązania ich w jedną całość: „To jest historia dywizji w galerii [...]. Treść przyjdzie sama, prawie dobrowolnie. Poprzez oko. Treść szuka sobie w człowieku pożywienia, ciepła i opieki. Tu ja widzę [...], że pewnego dnia generał zastał swoją dywizję w stanie nieprzytomnym” (Buczkowski 1976: 92).

Nasuwa się przypuszczenie, że sposób traktowania obrazu w utworach prozatorskich włączonych do zbioru *Młody poeta w zamku*, zarówno w znaczeniu ekfrazy zawartych w nich przedstawień, jak i w zintegrowanych z tekstami ilustracjach Buczkowskiego, ma charakter ironiczny. Sposób ten wydaje się naprowadzać na Kantowskie rozróżnienie rzeczy samej w sobie i przedmiotu naoczności. W przywołanych opowiadaniach obrazy funkcjonują jako projekcje przesłaniające szorstką materię bezpośredniego doświadczenia. Częstotliwość i skala sugestywnie znamionowanych w tych utworach aktów destrukcji wątpliwym czyni prawdopodobieństwo przepracowania przez bohaterów wszystkich traumatycznych przeżyć, które owe akty generują. Doświadczenia te są przez nich zaledwie odreagowywane i dokuczliwie nawracają w procesach wyobraźniowych. Niezdolność, czy raczej niemożliwość, ich przepracowania świadczy o tym, że bohaterowie i zarazem – na zasadzie rozszerzenia – reprezentowana przez nich kultura zachodnia zostały zdominowane przez estetykę militarizmu, którą piętnuje Buczkowski.

Błędne koło procesów myślowych podporządkowanych schematom pojęciowym tradycyjnej estetyki ukazane zostaje w opowiadaniu *Ponadto zajmujemy się obszernie uczuciem zdziwienia*. Również jego narracja opiera się na odróżnieniu

poziomu rzeczywistości doświadczanej bezpośrednio i poziomów rzeczywistości wyobrażonej, chociaż w tym utworze granice między poziomami wykreślone są mniej wyraźnie. Zaciera się również tożsamość występujących w nim postaci, a także przywoływanych miejsc i sytuacji. Najwyraźniej zaznaczonym wątkiem w tym opowiadaniu jest przybycie trzech dziennikarzy, w eskorcie grupy żandarmerii, do „rozstrzelanego” miasta, w którym prowadzą oni bliżej nieokreśloną kwerendę, przeglądając dokumenty gospodarcze i finansowe. Praca ich odbywa się przy akompaniamencie strażów z broni automatycznej; chroniący dziennikarzy żandarmi obsługują karabin maszynowy, mierząc z niego w nieokreślonych bliżej napastników. Kwerenda dziennikarzy prowadzi ich do podziurawionego kulami budynku, w którym mieści się sąd polowy. Budynek stanowi zarazem siedzibę instytucji będącej fuzją biblioteki i muzeum sztuki. Jej pomieszczenia wypełnione są zapachem nafty z rozbitej lampy; lotne substancje doprowadzają do zatrucia dziennikarzy, którego objawy „uważali zrazu za halucynację” (Buczowski 1976: 63). Objawy te powiązać można z doznaniem estetycznymi będącymi udziałem obcujących z eksponatami kwerendzistów. Subtelności ich doznań, w których „odczytujemy pomieszenie czasu z wiecznością i odrobinę blasku na dziele”, określonego jako „wiekuisty i nieskończony” (Buczowski 1976: 65), odpowiadają zniuansowane kategorie, służące porządkowaniu dzieł sztuki: „Przeszliśmy dział symetrii i eurytmii, nawet dział przeciwieństw i antytez, pyzatyh dzieci i rozbebeszonych fosforem żołnierzy, flety i basetle, szczytność, znaki mimiczne i Wenus Kapitołińską” (Buczowski 1976: 65).

Oderwane od siebie kategorie muzealne stają się coraz bardziej rozdrobnione, coraz mniej poręczne w kreśleniu linii demarkacyjnych między grupami eksponatów. Jednak, jak konstatuje narrator, „Hegel zamknął je w galerii”. W zabiegu tym mieści się „cały dotychczasowy rozwój”, od starego do nowego, „z popiołu do ognia” (Buczowski 1976: 66). Obiektywizmu heglowskich prawideł zdobywania samowiedzy przez Rozum nie podważa nawet brutalny fakt wydania przez dyrektora muzeum obrazu Rembrandta komendantowi policji w zamian za obietnicę nierozstrzelania syna. „Niech czerpie sobie, ile chce, z tego dzieła” – wyjaśnił dyrektor. „Zawsze ktoś czerpie z dzieła” (Buczowski 1976: 66).

W opowiadaniu *Bory bagienne*, ściślej jeszcze wiążącym sferę doznań estetycznych z dziedziną prawa, oniryczny charakter narracji ustępuje obiektywizmowi sprawozdania sądowego. Składające się na ten utwór fragmenty kreślą splątana i niejasna, chociaż szczegółową historię zestawu obrazów zabranych z wieży zamkowej, wyjętych z ram i niszczonej, a następnie wrzuconych przez mężczyznę oskarżonego w procesie, lub przez większą grupę osób, do przerębli. Wydobyte z rzeki obrazy złożono następnie w leśniczówce.

Obrazom tym trudno przypisać określoną treść. Oderwane zeznania łączą je z przedstawieniami religijnymi, aktami bądź ze scenami myśliwskimi. Tekst opowiadania inkrustowany jest rysunkami ukazującymi sceny myśliwskie, jak gdyby łączące procesowe obrazy z określonym gatunkiem przedstawienia. Rysunki te korespondują z obrazami olejnymi wykonanymi przez Buczkowskiego na przełomie lat 50. i 60., ukazującymi sceny myśliwskie albo hippiczne. Banalny charakter tych przedstawień – zarówno ilustracji, jak i obrazów olejnych – wydaje się nadawać im charakter prześmiewczy wobec konwencji artystycznych odpowiadających mieszczańskim kryteriom dobrego smaku.

Systemy cytowania

Okładka pierwszego wydania zbioru *Młody poeta w zamku* (il. 3) świadczyć może o nabywaniu przez Buczkowskiego świadomości estetycznej nowego typu – takiej, która gwarancję jedności formalnej dzieła wiąże z poziomem jego struktury głębszej – w sferze „przenikań, przecięć, krystalizowania” (Buczkowski 1986: 86) jego wątków narracyjnych i/lub motywów wizualnych. W górnej części wspomnianej okładki rysunek Buczkowskiego, wykonany w konwencji dziewiętnastowiecznej ilustracji, kojarzący się ze stylem rysunkowym Gustave’a Doré, umieszczony został na tle abstrakcyjnego deseni grubych linii przypominającego kompozycję abstrakcyjną z nurtu konstruktywizmu albo *op artu*. Ukazana na rysunku scena ma charakter ambiwalentny; nie sposób rozstrzygnąć, czy biorący w niej udział dwaj mężczyźni w dziewiętnastowiecznych ubiorach obejmują się, czy zmagają ze sobą. Przywołuje ona na myśl rozmowę między artystą i filozofem opisaną w zamieszczonym w tomie opowiadaniu *U Grottgera*. Leżący u stóp mężczyzn szkicownik, mapa lub manuskrypt sugerować może, że przedmiotem ich dysputy – albo sporu – są relacje między literaturą i sztuką, słowem i obrazem.

Nałożenie swojego rysunku na abstrakcyjny deseń linii kojarzy się z metodą nawarstwiania płaszczyzn obrazowych stosowaną przez Buczkowskiego we własnych obrazach olejnych z drugiej połowy lat 50. i lat 60. (il. 4). Strukturom tego rodzaju autor nadawał znamiona serii muzycznej, przeciwstawiając je modelowi kompozycji malarskiej jako spójnego układu części składowych zintegrowanych z płaszczyzną podobrazia (Polit 2021: 170–172). Obrazy olejne Buczkowskiego egzemplifikują potrzebę „wielopłaszczyznowego” ujmowania rzeczywistości, kojarzonego z widzeniem odkrywczym, wymykającym się utrwalonym schematom oglądu (Polit 2021: 172–174). Zastosowany w okładce *Młodego poety w zamku* zabieg wydaje się sugerować zrównanie statusu tradycyjnego rysunku

i układu form geometrycznych. Wyraża on, być może, intencję przekroczenia modelu kompozycji posłusznego postulatowi organicznej spójności.

Rysunki Buczkowskiego zamieszczone w pierwszym wydaniu *Doryckiego krużganka* (Buczkowski 1957), podobnie jak jego ilustracje do opowiadań z tomu *Młody poeta w zamku*, mają status równorzędny wobec fragmentów narracji. Nie puentują ważniejszych jej momentów, pełnią raczej rolę jednostek semantycznych zintegrowanych z tkanką tekstu. Buczkowski zdaje się nadawać im status znaków językowych, co manifestuje się zróżnicowaniem konwencji, w których zostały wykonane. Umowny charakter ilustracji do tego utworu powiązać można ze znaną z *Młodego poety*... optyką różnicowania poziomów rzeczywistości; w *Doryckim krużganku* metoda przemieszczania się między poziomami rzeczywistości doświadczanej bezpośrednio i rzeczywistości wyobrażonej zastąpiona zostaje techniką przytaczania wypowiedzi służącą konstruowaniu wielostronnego oglądu wydarzeń wojennych, w których „tę dokonuje się zagłada żydowskiego miasteczka” (Błażejewski 1989: 172).

Charakteryzując zawartość *Doryckiego krużganka*, Tadeusz Błażejewski rozpoznaje zastosowany w nim zabieg odwrócenia chronologii zdarzeń: stosowane przez Buczkowskiego oznaczenia czasu powodują zaburzenia toku narracji – cofanie się czasu historycznego od wiosny (końca kwietnia) 1944 do 24 października 1941 roku. Takie „określenie czasu historycznego służy wyeksponowaniu tej fazy wojny, w której przewaga najeźdźców zdawała się niekwestionowana i ostateczna” (Błażejewski 1989: 166). Odwrócenie chronologii narusza ciągłość narracji, prowadzi do jej fragmentaryzacji. Koresponduje to z kondycją występujących w powieści postaci. „Ustawiczne zagrożenie” skazuje je „na życie w ciągłej terażniejszości, w specyficznym »jednoczasie« [...]” (Błażejewski 1989: 166).

Bohaterów *Doryckiego krużganka* przesładuje wątpliwość dotycząca rzeczywistego charakteru doświadczeń, które są ich udziałem; jeden z nich stwierdza: „którędy bym chodził, gdzie nie żyłem, co, łatwowierny, słuchałem i oglądałem, czego dotykałem – to było właściwie dalekim odbłaskiem rzeczywistości, a tak naprawdę było potwornym kłamstwem” (Buczkowski 1977: 189). Zdarzenia wojenne, w których uczestniczą bohaterowie, przekraczają granice wyobraźni. Powieściowe postaci starają się je rekonstruować w relacjach zdradzających, jak napisał Błażejewski, „stan nieustannego napięcia i ekscytacji”. Bohaterów znamionuje zarazem „niemożność sprostania słowem rzeczywistości realnej” (Błażejewski 1989: 181). Udziałem ich stają się „przeżycia, które przenoszą zwykłą miarę – są ciosem i powalają na ziemię” (Buczkowski 1977: 177; por. Błażejewski 1989: 169).

Buczkowski tworzy z wypowiedzi bohaterów system cytatów, w którym znaki cudzysłowu – bądź ich brak – wyznaczają poziomy zapośredniczenia danej

wypowiedzi w jej odniesieniu do bezpośredniego doświadczenia. System ten tłumaczy się strukturą „szkatułkowego cytatu”, zastosowaną przez Buczkowskiego we wcześniejszej powieści *Czarny potok* (powstałej w 1946 roku; wydanej w roku 1954). To operacja, jak rzecz została opisana przez Marię Indykównę, „tworząca dialog w dialogu, scenę w scenie, narrację w narracji” (Indykówna 1976: 119). Według badaczki:

Cały *Czarny potok* można nazwać mozaiką, ułożoną z różnych cytatów, a ponieważ powieść zbudowana jest z fragmentów narracji pierwszoosobowej i trzecioosobowej, również cytat występuje w podwójnej formie: w wypadku narracji pierwszoosobowej jest normalnym cytatem czy autocytatem, zaś we fragmentach napisanych przy pomocy narracji trzecioosobowej występuje w formie zmodyfikowanej, jako cytat w mowie pozornie zależnej (Indykówna 1976: 119).

Rozwijając charakterystykę Indykówny, Danuta Bula stwierdzała, że mozaikowość to „cecha charakterystyczna wczesnej twórczości Buczkowskiego. Pojawia się tu potrójny cudzysłów, wyodrębniony graficznie. Przytoczone słowa postaci (–) przytaczają słowa cudze („ ”), które przytaczają cudze słowa (« ») [...]” (Bula 1981: 132). Autorka dowodzi, że już „we wczesnych utworach Buczkowskiego pojawiają się fragmentarycznie cechy kolażowe. Cechy te w późniejszej twórczości (od *Młodego poety w zamku*) nabrały charakteru systemowego” (Bula 1981: 132).

Wyrażany przez powieściowe postacie sceptycyzm wobec rzeczywistego charakteru ich doświadczeń (typowy dla przeżyć o charakterze szoku pourazowego) zawiesza bezpośrednie odniesienie zamieszczonych w *Doryckim krążanku* rysunków do rzeczywistości. W analogii do składających się na tę powieść cytatów i kryptocytatów, a zatem wypowiedzi sformułowanych w metajęzyku, inkorporowane w zapisy tych wypowiedzi rysunki są przedstawieniami niejako „z drugiej ręki”; wchodząc w relacje syntagmatyczne ze znakami językowymi, nie odnoszą się bezpośrednio do zewnętrznej rzeczywistości. Status ten jest oznaką ewolucji twórczej Buczkowskiego, który opisom włączonym do *Wertepów*, swojej pierwszej powieści powstałej w latach 1935–1936, starał się nadać charakter dokumentalny. Formuła ta odpowiada tworzonym wówczas przez niego fotografiom i rysunkom ukazującym krajobrazy, architekturę i sceny z życia Podola (il. 5). W relację bezpośredniego odniesienia do rzeczywistości wydają się również wpisane hołdujące stylistyce ekspresjonizmu rysunki wojenne, wykonane przez Buczkowskiego przed wyjazdem z Podola w 1944 roku.

Metodyczne stosowanie w *Czarnym potoku* i *Doryckim krążanku* znaków interpunkcyjnych (–), („ ”) oraz (« »), oznaczających zabieg przytoczenia, nadaje układom zawartych w tych utworach wypowiedzi charakter systemu wyznaczającego poziomy narracji – stopień ich zapośredniczenia w stosunku do bezpośred-

niego doświadczenia. Oddzielone od tekstu, znaki te tworzyłyby swoisty szkielet formalny – czy też gramatyczny – utworu, autonomiczny wobec wypełniających go treści². Skojarzyć go można z czymś w rodzaju maszyny do generowania tekstu; sprawia on, że każda włączona do utworu wypowiedź ma z założenia status cytatu i niejako z góry ustalone miejsce w strukturze wypowiedzi. Rozumiany w ten sposób system, określający swoistość szkatułkowej struktury dwóch powojennych powieści Buczkowskiego, jest przy tym strukturą otwartą: dopuszcza możliwość wysnuwania z każdej wypowiedzi kolejnych narracyjnych uzupełnień.

Gry z konwencjami przedstawienia

Wydaje się, że nie tylko scalające *Dorycki krużganek* opisy, ale również włączone do niego ilustracje podlegają zasadzie cytowania. W utworze tym następuje zrównanie statusu oraz wymieszanie porządków: językowego i wizualnego. Rysunki, którymi inkrustowana jest powieść, nie tylko hołdują różnym konwencjom przedstawienia, dialogują one również z różnymi mediami przekazu wizualnego. Wobec rozpoznanego przez bohaterów utworu iluzorycznego charakteru doświadczenia, ilustracje te funkcjonują jako swoiste kopie bez oryginału, pozbawione odniesienia do pozajęzykowych i pozaobrazowych desygnatów, wpisane za to w sieć relacji z innymi obrazami – rysunkowymi i tymi, które ewokowane są w opisach. Buczkowski zdaje się nadawać włączonym w tkankę powieści ilustracjom status obrazów następczych wobec nieuprzedzonej konfrontacji z traumatycznymi wydarzeniami, przenikających się – na zasadzie analogii ze strukturą dzieła filmowego – z przedstawieniami werbalnymi i wpisywanych niekiedy w relację substytucji, zastępowania jednych obrazów przez inne.

W logowizualnych strukturach *Młodego poety w zamku* i *Doryckiego krużganek* tekst nie służy – w odróżnieniu od iluminowanych utworów literackich przynależnych tradycji mimetycznej – objaśnianiu tego, co przedstawia rysunek, ustanawianiu relacji reprezentowania przez obraz fragmentu zewnętrznej rzeczywistości. Charakter wzajemnej zależności tekstu i obrazu współbrzmi w tych utworach z Derridiańską logiką suplementarności: autor wyzwała w nich proces kompensowania luk narracji werbalnej przez wizualne wypełnienia, które – skażone również brakiem pełni znaczenia – domagają się kolejnych

² Ów strukturalny aspekt utworów Buczkowskiego ma swój odpowiednik w dziedzinie sztuki konceptualnej. Może znaleźć tu zastosowanie obserwacja dotycząca jednej z prac Jarosława Kozłowskiego: „Ciąg znaków interpunkcyjnych, określających strukturę wybranego przez Jarosława Kozłowskiego fragmentu *Krytyki czystego rozumu* Immanuela Kanta, wyznaczony zostaje jako »rzeczywistość« opublikowanej przez niego w roku 1972 książki zatytułowanej *Reality*. Przedmiotem namysłu Kozłowskiego jest w niej możliwość ustanowienia autonomicznej dziedziny sztuki, niezależnej od nakładanej na nią funkcji odwzorowywania rzeczywistości” (Polit 2002: 205).

uzupełnień. Procedura ta tłumaczy charakterystyczny dla samodzielnych prac rysunkowych Buczkowskiego efekt swoistego „uskoku semantycznego”, wynikający z przekierowania znaczenia rysunku – przeniesienia jego interpretacji w inne rejestry znaczeniowe przez opatrzenie go komentarzem słownym (Polit 2021: 167–168).

Ilustracje do *Doryckiego krużganka* nie są całkowicie spójne z tokiem narracji; pojawiają się nieoczekiwanie, na zasadzie przebitki w montażu filmowym. Uderzająca jest ich umowność, kontrastująca z faktograficznym charakterem przytaczanych w powieści relacji ustnych. Różnorodność konwencji, w których zostały wykonane, narzuca skojarzenie ze zbiorem archiwaliów zgromadzonych w postępowaniu dowodowym. Włączenie ich w tok narracji narusza jej ciągłość, powoduje zderzenia kontekstów znaczeniowych, uruchamiając w procesie lektury nowe ciągi asocjacji. Niektóre ilustracje imitują – jak gdyby reprodukują – przedstawienia wykonane w medium fotograficznym lub malarskim. Inne przywołują konwencje rysunkowe stosowane w ilustracjach literatury realistycznej bądź satyrycznej. Jednak nawet te, które hołdują konwencji realistycznej, wydają się pozbawione bezpośredniego odniesienia do rzeczywistości.

Palimpsestowy charakter ilustracji do wydania książkowego *Doryckiego krużganka*, biorący się z ich zapośredniczenia w innych obrazach, potwierdza rysunek (il. 6) przedstawiający trzy kobiety w mieszczańskich strojach (Buczkowski 1957: 72) umieszczony w kontekście rozmowy Szeruckiego i Leita – dwóch członków grupy samoobrony – z Kuszke Boruchem o jego córkach ukrywających się „w pewnym domu na strychu”, domu będącym być może „małą synagogą” podobną do „sterty słomy rozrzuconej przez ulewny deszcz” (Buczkowski 1977: 51). Nieostrość informacji Borucha koresponduje z zakamuflowanym charakterem przedstawienia w przywołanej ilustracji: stroje oraz upozowanie widocznych na nim kobiet nie pasują do sytuacji osób ukrywających w warunkach wojennej opresji. Na karcie zachowanego maszynopisu powieści Buczkowski wkleił inny rysunek własnego autorstwa ukazujący owe trzy siostry (il. 7). Jego surowa kreska kojarzy się ze stylistyką drzeworytu ludowego. Ten rysunek cechuje się syntetycznym ujęciem postaci w ubiorach kojarzących się ze strojami ludowymi, ukazanych na tle wyniosłej prawosławnej cerkwi³.

Zastąpienie źródłowej ilustracji, umieszczonej w maszynopisie, inną, zacierającą tożsamość przedstawionych w niej osób, kojarzy się ze stosowaną przez Buczkowskiego metodą komplikowania narracji, którą Ryszard Nycz opisał

³ Rysunek zamieszczony w maszynopisie opatrzony jest obszernym podpisem, niewykorzystanym w wydaniach książkowych powieści. Cytuję fragment: „To są córki: Trajne, Mere i Cirle, zamężne, dzieciate, wszystkie mieszkały w zaułku furmańskiego cechu. Z okien widać było prawosławną cerkiew” (Buczkowski [b.d.]: karta 51).

w kategoriach zacierania śladów i inicjowania gry pozorów (Nycz 1977: 39–41), służących zwodzeniu implikowanego adresata wypowiedzi, testowaniu i wystawianiu na próbę spojrzenia oraz konkretyzacyjnych zdolności odbiorcy: „przed oczami zdezorientowanego czytelnika przesuwają się zwiędnięty kalejdoskop obrazów” (Nycz 1977: 40). Wydaje się, że metoda ta określa również sposób wiązania przez Buczkowskiego ilustracji z tekstem; wykorzystane w *Doryckim krążanku* obrazy tyleż „rozświetlają” narrację, co ją gmatwiają, przesłaniając aspekty opisywanych sytuacji i ujawniając inne.

Inna ilustracja do tej powieści (il. 8) – rysunek ukazujący mężczyznę upadającego na plecy, ze zgiętymi nogami w lakierkach i ręką opartą o podłogę, jak gdyby starającego się osłabić siłę upadku, wykorzystany jest przez Buczkowskiego jako reprezentacja reprezentacji (Buczkowski 1957: 103). Przyciemnione tło prostokątnego kadru tej ilustracji nasuwa skojarzenie z ciągłością wizerunku fotograficznego. Migawkowość i wieloznaczność ujęcia domaga się interpretacji – ustalenia tożsamości upadającego mężczyzny widocznego na fotografii pokazanej Eliaszowi Chajesowi podczas przesłuchania, przypisanej przez niemieckiego podporucznika włoskiemu żołnierzowi – dezercerowi, który „sprzedał [...] pistolet [...] dozorczy w łaźni” i potem był widziany „w tej karczynie na rozdrożu” (Buczkowski 1977: 78). W swoim zeznaniu Chajes wyjaśnia, że to on skierował poszukującego towarzystwa kobiet żołnierza do łaźni; jego zdaniem chodziło nie o sprzedaż, lecz o przechowanie pistoletu. Relacjonuje, że następnie „[w]oźny magistratu, który teraz handluje wódką, widział tego żołnierza w karczynie na rozdrożu z jakąś młodą dziewczyną” (Buczkowski 1977: 78).

Podporucznik zwraca uwagę na postać, która „strzela”, widoczną w głębi fotografii, wyrokuje, że „[t]o nie jest cień, tylko wasza bojówka z lasu. Szczęście, że nasi żołnierze zrobili tę fotografię” (Buczkowski 1977: 78). Zabójstwo włoskiego dezercera, dokonane prawdopodobnie jako prowokacja niemieckiego kontrwywiadu dla odwrócenia uwagi od planowanej pacyfikacji żydowskiego miasta (Buczkowski 1977: 193–194), to jeden z przenikających się wątków narracyjnych *Doryckiego krążanka*, obok wątku brylantu kahału czy zabójstwa komendanta ukraińskiej hilfspolicji. Obejmuje on postać Iki Huzar, która „mogła zbałamucić, mogła tknąć zakłębieniem tego żołnierza” (Buczkowski 1977: 82). Wiadomo o niej niewiele, poza tym, że – jako córka szynkarza – „jest uwodzicielką niezwyklej mocy” (Buczkowski 1977: 82). Opisana w różnych miejscach jako dziewczyna delikatnej urody (Buczkowski 1977: 130), obdarzona licznymi zaletami, Ika jest muzykalna, umie tańczyć i zna języki (Buczkowski 1977: 99–100). Była ponadto wzorowym dzieckiem, patrzy wyniosłe z fotografii; jej tożsamość rozmywa się w niespójnych relacjach. Ukrywa się w pokoiku Zygmunta Berebendy, jednego z członków grupy dowodzonej przez Leita (Buczkowski 1977: 94).

Mniej dowiadujemy się na temat zabitego żołnierza włoskiego; być może widnieje on również na innej komentowanej w powieści fotografii – zdjęciu rowerzysty, ukazującym – zdaniem prowadzącego śledztwo majora Osna- bricka – saperskiego zbiegłego z pułku (Buczkowski 1977: 134–135). Odnosząca się do tego fragmentu ilustracja (il. 9) przedstawia mężczyznę jadącego na rowerze na tle zwiężającej się perspektywicznie ulicy (Buczkowski 1957: 176). Zastosowany w niej obniżony punkt widzenia kojarzy ją z obrazem fotograficznym. Jednak ilustracja ta wykonana jest w bardziej tradycyjnej konwencji rysunkowej; brak jej przyciemnionego tła i prostokąta kadru kojarzących omawiany wcześniej wizerunek upadającego mężczyzny z ciągłością przedstawienia fotograficznego.

Zakres mediów przywołanych w ilustracjach Buczowskiego do *Doryckiego kruzganka* wzbogacony zostaje przez odwzorowanie portretu aktora Heniga (il. 10), wzmiankowanego przez Osna- bricka w trakcie przesłuchania Chajesa (Bucz- kowski 1957: 138). Ilustracja ukazuje oddzieloną od tła sylwetkę siedzącego mężczyzny w renesansowym stroju ze szpadą. Jego głowa została ujęta z profilu, a nogi widać tylko do wysokości zgiętych kolan. Lewą rękę trzyma on na szyi psa, na ilustracji usytuowanego z przodu po prawej stronie na dole, ale widocznego tylko częściowo. Szarość sylwetki, podobnie jak szarość wypełniająca kadr obrazu ukazującego scenę zabójstwa żołnierza włoskiego, nasuwa przypuszczenie, że jest to reprodukcja przedstawienia wykonanego w medium innym niż rysunkowe. Tym razem ilustracja reprodukuje w dosłownym znaczeniu przedstawienie wyko- nane w medium malarskim. Świadczą o tym widoczne w jej obrębie swobodne pociągnięcia pędzla oraz zróżnicowanie odcieni szarości odpowiadających okre- ślonym kolorom. Dochodzenie dotyczące Berebendy, w którego rękach miał znaleźć się ów portret, przypisany fikcyjnemu artyście Szległowi i przedstawiający postać z fikcyjnego dramatu *Upadek rodziny Moor*, staje się punktem wyjścia wymiany zdań między Osna- brickiem i Chajesem dotyczącej stylu „naszego dzisiejszego życia. Barbarzyńskiego życia” (Buczkowski 1977: 105). Marginalny dla prowadzonego przez Osna- bricka śledztwa charakter portretu kontrastuje z wystawnością stroju sportretowanej postaci i wielkością ilustracji reprodukowanej na stronie książki.

Znamienna jest relatywna nieprzystawalność ilustracji Buczowskiego do kontekstów narracyjnych *Doryckiego kruzganka*. Różnorodność konwencji, w których zostały one wykonane, wydaje się odpowiadać wielopoziomowej strukturze przytaczanych wypowiedzi, chociaż nie sposób byłoby przypisać jednoznacznie określoną konwencję danemu poziomowi narracji – wydaje się, że autor nie ustala w swoim utworze tego rodzaju zależności. Bardziej uzasadnione jest stwierdzenie, że raz po raz podejmuje w swoich ilustracjach grę z konwen-

cją przedstawienia, jakby nie chciał dotknąć traumatycznego rdzenia wydarzeń ewokowanych w przytaczanych wypowiedziach.

Dwie inne ilustracje zamieszczone w pierwszym wydaniu powieści, prawdopodobnie narysowane tuszem, wykonane są w konwencji ilustracji literatury obyczajowej i satyrycznej. Pierwsza z nich obrazuje parę małżeńską w mieszczańskich strojach (Buczowski 1957: 254); jej tekstowym odpowiednikiem jest fotografia rodziców Albańczyka (przypuszczalnie Algi Safira, członka „bandy” [grupy Leita?] pomawianej przez Osnabricka o zamordowanie kobiety [żony Schnürra] „w piwnicy na ulicy Tartacznej”), którą posługuje się Osnabrick w trakcie śledztwa (Buczowski 1977: 196). Druga ilustracja (il. 11) (Buczowski 1957: 229) odnosi się do doktora Farinatiego, postaci w typie Chaplinowskim granej przez Hilarka, wychowawcę Algi Safira, na wiejskich odpustach. Nie tylko kontekst opowiadania Algi, ale również charakterystyka aktorska, wzmocniona kliszą bohatera filmowego, oddziela przedstawioną na rysunku postać od konkretnej osoby.

Owo odsunięcie wchodzi w rezonans ze wspomnianą logiką suplementarności; w rękach Buczowskiego ilustracja staje się śladem pełni doświadczenia, pełni wyartykułowanej przez autora jedynie w trybie sprawozdawczym, w przytoczonej relacji. Zabiegi polegające na substytucji wizerunków, „charakteryzacji” postaci służą podkreśleniu ich niepewnej tożsamości; sprawiają, że przedstawione w ilustracjach postacie zaledwie przypominają osoby przywoływane w relacjach słownych, a nie w sposób efektywny nimi są. Ilustracje do *Doryckiego krużganka* wiążą się z tekstem jedynie na mocy utrwalonej kulturowo konwencji ilustrowania; rozryw ten pogłębiają ich zapośredniczenia intermedialne – fotograficzne i malarskie.

Ze względu na brak związku koniecznego między komponentem wizualnym i tekstowym, umowność relacji między nimi, ilustracje te powiązać można z Derridiańskim pojęciem ruiny reprezentacji. Zdaniem Jacques’a Derridy przedstawienia ruin emblematyzują brak pełni widzenia, rodzaj ślepoty będącej warunkiem i źródłem aktu graficznego (Derrida 1993, 1998: 21–31)⁴. Optyka ta koresponduje z intensywnością obrazów pożogi wojennej konstruowanych w *Doryckim krużganku*. Wypowiedzi składające się na początkowe partie powieści przenika dojmująca świadomość procesu anihilacji środowiska życia społeczności „furmanów, rzeźników, tragarzy, drwali, wodonoszy” (Buczowski 1977: 55). Opisów destrukcji nie znamionuje jednak pełna dosłowność; przypominają raczej widok trawionej przez ogień fotografii:

rozspjuje się majątek małych kramarzy, dopala pietruszka na stołkach, krew i ciemna namiętność, zdrowe, mocne ciała i wymokłe oblicza nad jaskrawymi koszulami,

⁴ Na temat związku pojęcia ruiny z pojęciem alegorii, palimpsestowości obrazów w sztuce współczesnej pisał Craig Owens (1994: 52–69).

kwiatowe punkciki na kretonowych sukienkach pochmurnych szynkarek, pierśiaste akuszerki i dziewczęta z czarnymi włosami na karku – marzące o zwiastunach nowych czasów (Buczkowski 1977: 55).

Uderzająca jest rzeczowość, pozorna beznamiętność tych opisów, wyrażająca rodzaj zubożenia charakterystycznego dla szoku pourazowego: „Pali się Ruda, ludzie uciekają do lasu. Pali się Trzemeszna jak pusta stodoła” (Buczkowski 1977: 5). Nie jest to „miły widok” dla członków grupy samoobrony; „[t]o wcale nie jest widok” konstatuje Szerucki (Buczkowski 1977: 56). W innej scenie powieści „olbrzymia luna” płonącej Rudy poddana zostaje swoistej estetyzacji – staje się rodzajem spektaklu widzianego (przez Medyka oraz jednego z braci Kucimińskich) przez otwarte okna leśniczówki (zajmowanej przez „komisarza lasów” i geometrę Ziarczyńskiego, do której trafili, gdy szukali Bankajza): „Gitarą [na której ćwiczył Ziarczyński – obj. PP] grała Asturię. Dmuchając, parszkając, snuły się w górę węże ogniste i błyskawice, i awanturnicze skręty, i całe karawany cklowych obłoków. Snopy iskier krzesane pierścieniem i dygotanie spóźnionymi wstrząśnieniami” (Buczkowski 1977: 24).

Przebywanie w płonącym mieście, do którego udali się członkowie grupy Leita, jest przeżyciem o charakterze onirycznym, graniczącym z doznaniem ślepoty; osaczone chaosem nocy, miasto wydaje się już czymś minionym, bezformnym, nieistniejącym: „Kiedy tak idziemy tej nocy, wszystko przed moimi oczyma stacza się w dół, do piekła. Grunt się nagle zniżał. Tam na dole była ta uliczka Krawiecka i tam był ten cheder pod łąką z bagnistej ziemi. Cień pożaru migał czasem w poprzek drogi. Ziemia była lepka od deszczu, w grudach” (Buczkowski 1977: 57). W relacji Szeruckiego „[m]rok nocy zespolił się z mrokiem mego bólu. Im bliżej podchodziłem do miejsca pożaru, tym mocniej szumiało mi serce. Zdawało mi się, że wiele czasu minie, zanim ujrzę coś innego, jak pożar i noc” (Buczkowski 1977: 57). W optyce tej doświadczenie destrukcji tożsame jest z osłepieniem, widzenie staje się bezprzedmiotowe. Ten stan emblematyzuje inna jeszcze ilustracja do *Doryckiego kruźganka* (il. 12) – rysunek ukazujący mężczyznę w kaszkiecie, widzianego z profilu, konfrontującego się z nieregularnym deseniem linii kojarzącym się z widokiem płonących domów (Buczkowski 1957: 76). Oświetlona twarz mężczyzny odpowiada opisowi postaci Czackiesa, na którego „czole miotały się ostatnie odbłaski dogasającego pożaru” (Buczkowski 1977: 57). Mężczyzna ukazany jest z lewą ręką wyciągniętą w stronę deseni linii, jakby z intencją skompensowania dotykem braku pełni widzenia.

Opisywana ilustracja, z uwagi na realistyczny charakter i szarość sylwetki mężczyzny, kojarzy się z reprodukcją obrazu fotograficznego. Ze względu na „bezprzedmiotowość” percepcji będącej udziałem ukazanej tu postaci nasuwa się

jednak przypuszczenie, że ilustracja ta, wykonana techniką rysunkową, odwzorowuje obrazy wykonane w dwóch różnych mediach – fotograficznym i malarskim. Pożar oglądany przez ukazanego na niej mężczyznę kojarzy się z linearnymi strukturami z obrazów abstrakcyjnych (il. 13) Buczkowskiego powstałych w drugiej połowie lat 50. i w latach 60. Korespondencja między nieprzedstawiającym elementem graficznym omawianej ilustracji i deseniami linii w kompozycjach malarskich Buczkowskiego wydaje się podkreślać sugerowany przeze mnie wcześniej związek tych ostatnich z pojęciem ruiny reprezentacji (Polit 2021: 169–170).

W stronę poetyki asamblażu

Rysunek umieszczony na okładce pierwszego wydania *Doryckiego krążanka* (il. 14) odbiega charakterem od ilustracji pomieszczonych wewnątrz książki. Ma on charakter alegoryczny; widoczny na nim szatan, kroczący do przodu ze wzniesionym mieczem, stanowi ucieleśnienie pożogi wojennej, niszycielskiej siły, która prowadzi do rozpadu rzeczywistości, jej fragmentaryzacji. Działanie tej siły ewokowane jest w wielu miejscach powieści, m.in. w zwięzłym opisie eksplozji, która dotknęła wędrującą nocą polami grupę Leita: „Nagle przede mną wszyscy zapadli się w szklanej galarecie. Obu rękoma zasłoniłem twarz. Rakietą zrzuciła na wodę kawałki zakrzepłej krwi. Jak łatwo człowiek spuszcza powieki. Tłum mnożących się przed oczyma obrazów zniekształcał się, wirował” (Buczkowski 1977: 16). Okrutne następstwa eksplozji są szybko odczuwalne. W jej wyniku: „Nie mogłem mówić. Medyk i mój brat wstali ciężko. Zbadaliśmy leżących. Olszański i Ziombra nie żyli” (Buczkowski 1977: 16).

Szatan ukazany jest na okładce książki od tyłu; sypiący się z niego popiół oraz kształt słońca (umieszczony w lewym górnym rogu obrazu) i księżyc (w prawym dolnym) pozwalają dopatrywać się w tej postaci ucieleśnienia ognia jako metafizycznej zasady rzeczywistości. Ten sposób przedstawienia odmawia dostępu do aktualnie toczącego się procesu niszczenia, sugeruje natomiast, że przedmiotem oglądu mogą być jego skutki. Proces ten powoduje rozerwanie spójnej wizji świata; świadomość patrzących ulega dezintegracji, rozsypuje na wielość obrazów i niemal dosłownie materializuje się w błocie. Ich udziałem staje się doznanie chaosu i dezorientacja: „Grozą przejął piorun i rozlegający się hałas bez dna i końca. Pogłósł myśliły słuch, stopa zatrzymywała się bezradnie w miejscu, oko błędziło – by nie stracić ostatniego śladu. Strach roztaczał czarne skrzydła aż po niebo” (Buczkowski 1977: 17). Wobec takich doświadczeń projekt nakręcenia filmu, zamierzony i realizowany przez powieściowego majora Osnabricka dla utrwalenia ginącego środowiska życia lokalnej społeczności, wydaje się mieć z gruntu zafalszowany charakter. Film ten ma być spójną i wszechstronną

reprezentacją poddawanego destrukcji świata, a zarazem sposobem przeciwstawienia się kosmicznym siłom destrukcji: „Rzuci się tym filmem kiedyś w twarz kapryswi kosmicznemu, wywołamy głos starego zegara, szept waszej rzeki i całe to miłe spozieranie w codzienność, skrzypienie starych desek w chederze i niejedno przysypane już prochem i popiołem” (Buczkowski 1977: 70).

Major rozmawia z aresztowanym Eliaszem Chajesem na temat „historii miasteczka, potem z tego nakręci się film” (Buczkowski 1977: 62). „Staruszek wydawca” Natan Cukier przygotował nawet jego scenariusz (Buczkowski 1977: 61–62). Osnabrick ściga się z czasem; wie, że wkrótce „[m]iasto [...] stanie się szarą masą kamieni i cegieł” (Buczkowski 1977: 69). Na jego polecenie zbierane są szyldy, stare fotografie, „[m]iniatury, litografie i kostiumy” (Buczkowski 1977: 69). „Major jest zrozpaczony, że wycina się stare drzewa i pustoszy ogród” (Buczkowski 1977: 69). Spisywane są instrumenty muzyczne; muzykanci zwolnieni zostają z ciężkiej pracy w kamieniołomach, bo „są potrzebni do filmu” (Buczkowski 1977: 14, 69). Osnabrick jest „wściekły” na burmistrza Balceskę za to, że ten „dopuścił się [...] lekkomyślności sprzedając okolicznym chłopom nagrobki z cmentarza żydowskiego. [...] Ten cmentarz miał być sfilmowany” (Buczkowski 1977: 28). Ponadto, major filmował nagie dziewczęta żydowskie w „koszarach po 43 batalionie” (Buczkowski 1977: 27). Cytowany wcześniej Błażejewski sugeruje, że te dążenia majora przenika sprzeczność:

usiłuje się przeciwstawić niszczycielskiej sile wojny. Jednocześnie towarzyszący jej gwałt identyfikuje z prawem. Określając siebie – z bolesną autoironią – „der Massenmorder” [...] usprawiedliwia własną rolę w wojennej maszynie, stawia się w sytuacji człowieka szantażowanego „setkami oczu” [...] pracowników kontrwywiadu, którzy urastają do miana głównych rzeczników wojny (Błażejewski 1989: 175).

W tych okolicznościach zdaje się on przyjmować postawę Schopenhauerowskiego estety. Wojna, pojmowana przez niego jako „kaprys kosmiczny”, sytuuje się „poza swobodną grą poznającej świadomości i wyobraźni [...]. Jedyna nadzieja [...] w tym filmie, nakręcimy go wbrew tym szujom obersztumfirera Warzoka” (Buczkowski 1977: 70).

Struktura *Doryckiego krążanka* jest całkowicie przeciwstawna koncepcji filmu Osnabricka. Maszynowy charakter uruchomionej przez Buczkowskiego procedury cytowania sprawia, że powieściowa rzeczywistość rozprasza się w tym utworze na zbiór niespójnych relacji oraz zestawionych z nimi obrazów, niepodatnych na uzgodnienie i weryfikację ze względu na traumatyczny charakter wydarzeń, których dotyczą. Rozpoznana przez Buczkowskiego „nierealność” tych doświadczeń przeczy projektowanej przez Osnabricka homogenicznej spójności filmu, dowodząc zarazem jej – by tak rzec – etycznej niemożliwości. Ostatecznie

(czyli na początku odwróconej chronologicznie narracji powieściowej) szpule z zapisami filmowymi zarejestrowanymi przez Osnabricka giną, wykradzione wprzód przez Algę Safira, który – postrzelony – umiera, nie ujawniwszy miejsca ich pobytu. Projekt filmowy Osnabricka, karmiącego się iluzją estetycznego odkupienia popełnianych przez siebie zbrodni, zostaje uniesiony w przeszłość przez gwałtowny wiatr historii.

Inkrustowane w tekst ilustracje do *Doryckiego krużganka* mogłyby funkcjonować samodzielnie, jak gdyby zostały wypożyczone z archiwum obrazów. Ten status obrazu przywołuje na myśl sposób postępowania Buczkowskiego z materiałem wypowiedzi słownych w utworach późniejszych niż *Dorycki krużgank*, którym odmawiał statusu tradycyjnej powieści. Określane przez niego jako „prozy”, utwory te cechują się mozaikowością zestawień wypowiedzi znaną z *Czarnego potoku* i *Doryckiego krużganka*; tym jednak, co uwalnia je od konwencji powieściowej, jest pozabawienie ich ramy konstrukcyjnej wyznaczanej przez chronologię wypadków. W *Czarnym potoku*, jak napisała Maria Indykówna,

Chronologiczne następstwo wydarzeń zachwiane zostaje dopiero wewnątrz rozdziałów i wynika właśnie ze stosowania szkatułkowego cytatu, rządzącej nie tylko narracją całości czy większych fragmentów, ale i najmniejszymi wypowiedziami bohaterów (Indykówna 1976: 120–121).

Dorycki krużgank, w którym luźno powiązane wydarzenia relacjonowane są w odwróconym porządku chronologicznym, jest już tylko spletem wątków narracyjnych obejmujących występujące w powieści postacie. W późniejszych prozach wypowiedzi, jak rozpoznaje je Andrzej Falkiewicz, zyskują status dokumentów, które „istnieją jednocześnie, współcześnie, i dlatego mogą być jednomyjne (obok siebie, w jednym dziele)” (Falkiewicz 1982: 141). Bohdan Owczarek uznaje owe wypowiedzi za „mikroopowieści”, które – podobnie jak dźwięki w muzyce serialnej – układają się w szeregi „zdarzeń lub motywów znaczeniowo od siebie niezależnych i wzajemnie równorzędnych” (Owczarek 1999: 147). Z kolei Marta Bukowiecka kojarzy niespójność znaczeniową i niejednorodność stylistyczną jednostek, z których Buczkowski buduje swoje prozy, z kategorią indeksu. Jej zdaniem, zespolonych w *Urodzie na czasie* (1970) – określonej jako „swobodna literacka kompozycja form gatunkowych, cudzych wypowiedzi z różnych okresów i źródeł” (Bukowiecka 2019b) – wyrażen nie łączy „przyczynowo-skutkowa logika wypowiedzi, nadrzędna reguła scalająca, nie wiążą ich w całość wspólne sprawy, tematy i problemy zakreślone horyzontem jednego świata przedstawionego; są to wyimki różnych realiów, konwencji literackich i sytuacji mówienia [...]” (Bukowiecka 2019a: 59). Dokonywany przez Buczkowskiego „wybór form skonwencjonalizowanych, ich odpodmiotowienie i przetworzenie” badaczka

określa jako „preparowanie mowy” kojarzące się z „konserwowaniem martwych elementów przyrody” (Bukowiecka 2019a: 58). Przez analogię, wybór obrazów, zróżnicowanych treściowo i stylistycznie, służących autorowi za ilustracje do *Doryckiego krużganka*, można byłoby potraktować jako „preparowanie obrazu”.

W późniejszych prozach Buczkowskiego, opublikowanych po *Doryckim krużganku*, ilustracje nie mają już zastosowania – nie mogą wiązać się z tekstem jako odpowiedniki bądź rozwinięcia splatanych w nim narracji. Prozy te same mają niejako status dzieł sztuki; złożone są z jednostek semantycznych podporządkowanych innej zasadzie niż dostarczanie spójnego obrazu rzeczywistości. Pozbawione zostają korelatu intencjonalnego bądź – jak to było jeszcze w wypadku *Doryckiego krużganka* – zbioru korelatów intencjonalnych będących projekcjami podmiotów mówiących. W prozach Buczkowskiego zciera się tożsamość mówiących, przytoczone w nich „[f]ragmety cudzej mowy zostały wypreparowane ze swego źródłowego kontekstu użycia” – jak napisała Bukowiecka w odniesieniu do *Urody na czasie* (Bukowiecka 2019a: 58) – reprezentują zaledwie określone konwencje (albo modalności) wypowiedzi. Zasadą budowy jest porządek nawarstwiania elementów, ich konsekwentność – reliefowy albo też asamblażowy charakter konstrukcji, będący pochodną formuły kolażu stosowanej w *Czarnym potoku* i *Doryckim krużganku* (Karpowicz 2007: 136–206). Buczkowski łączy te utwory z pojęciem serii muzycznej, nadając im strukturę diachroniczną, w analogii do swoich abstrakcyjnych kompozycji malarskich, budowanych z nakładanych na siebie płaszczyzn obrazowych.

Ilustracje do utworów innych autorów

(Prze)biegłość Buczkowskiego w stosowaniu różnych konwencji obrazowania ujawnia się również w jego ilustracjach zamieszczonych w książkach innych autorów. Prace te charakteryzują się znacznie większą niż w obrazach zamieszczonych w *Młodym poecie w zamku* i pierwszym wydaniu *Doryckiego krużganka* powściągliwością w podważaniu i różnicowaniu tradycyjnej relacji między obrazem i ilustrowanym tekstem oraz w inicjowaniu gry odniesień intermedialnych. Ilustracje Buczkowskiego w książkach innych autorów cechują się rodzajem mimikry. Konwencje w których zostały wykonane, są każdorazowo mniej lub bardziej odmienne, jak gdyby autor starał się dostosować ich stylistykę do charakteru ilustrowanego tekstu. Owo zróżnicowanie zdaje się potwierdzać impuls archiwizacyjny manifestujący się w twórczości literackiej i artystycznej Buczkowskiego. Podobnie jak ilustracje do utworów własnych, ilustracje do tekstów innych autorów, nawet jeśli jednorodne stylistycznie, sprawiają wrażenie zaczerpniętych z banku uprzednio istniejących obrazów. Zbiór wizerunków

twarzy zamieszczony na okładce *Martwych dusz* Mikołaja Gogola (Gogol 1949) jest czymś w rodzaju wyliczenia postaci korespondującym z tytułem utworu. Przywodzi on na myśl analogiczną operację rysunkowej inwentaryzacji postaci ludzkich i zwierzęcych zastosowaną w opowiadaniu własnym *Dywizja w galerii*.

Najbardziej tradycyjne są ilustracje Buczkowskiego do utworów realistycznych, a wśród nich rysunki do zbioru Gustawa Morcinka *Pokład Joanny* (Morcinek 1954), umieszczane w charakterze winiety nad tytułem każdej z nowel. Płynna kreska wydobywa w tych pracach przedstawienia konkretnych scen zgodnych z opisami zawartymi w tekstach, ukazanych w niektórych wypadkach z typowej dla fotografii przyziemnej perspektywy. Realistyczny charakter ilustracji, w wersji bardziej zobiektywizowanej, charakteryzującej się przyjęciem neutralnego punktu widzenia, utrzymuje się w powieściach historycznych dla młodzieży (Chamiec 1965; Stecki 1970; Dobkiewiczowa 1981) i książkach biograficznych (Szermentowski 1959; Grodzieńska 1969), poddając się niekiedy stylizacji zgodnej z duchem i/lub normami estetycznymi opisywanej w utworze epoki. Rysunki te odznaczają się wiernością przedstawienia ubiorów postaci oraz adekwatnością historyczną ujęcia scen obyczajowych bądź militarnych.

Wiele ilustracji Buczkowskiego zamieszczonych w książkach innych autorów wchodzi w korespondencje z jego autonomicznie tworzonymi pracami rysunkowymi lub malarskimi. Jedne z drugimi łączą konwencje wykonania, temat, a niekiedy również medium artystyczne – mowa o obrazie olejnym – nie całkiem zwyczajne dla ilustracji książkowej. Kilkaset zachowanych samodzielnych prac rysunkowych i malarskich Buczkowskiego to rodzaj repozytorium obrazów, które mogłyby zostać użyte jako ilustracje utworów literackich. Ze zbioru tego należałoby wyłączyć, z powodów omawianych powyżej, obrazy abstrakcyjne, mające strukturę analogiczną wobec wielopłaszczyznowych (w rozumieniu Buczkowskiego), późniejszych niż *Dorycki krużganek* utworów prozą.

Odpowiednie grupy rysunków ze zbioru prac samodzielnych powiązać można – ze względu na konwencję lub temat – z ilustracjami wykonanymi przez Buczkowskiego do utworów realistycznych, historycznych bądź biograficznych. Obrazy zamieszczone przez niego na okładkach niektórych książek (Chamiec 1965; Grodzieńska 1969) kojarzą się ze stylistyką, czasem również z tematyką, niektórych jego prac malarskich. Bywa, że prace te wchodzą między sobą w ściślsze związki semantyczne, np. sposób rysowania i typ postaci wyróżniające rysunek zamieszczony na okładce książki biograficznej Eugeniusza Szermentowskiego o Henryku Sienkiewiczu *Powieść niedługo napiszę prześlizną* (Szermentowski 1959) (il. 15) przywodzi na myśl przedstawienie kobiety w samodzielnym rysunku *I tym sposobem wykryła nie w bombie ogień...* (b.d.) (il. 16). Typy postaci z okładki i ilustracji do powieści Teofila Gautiera *Kapitan Fracasse* (Gautier 1953)

powiązać można z protagonistą sceny ukazanej w samodzielnym rysunku *Czy jako pajac „kimże” powie o twoim znaczeniu...* (b.d.). Jeszcze inny przypadek więzi znaczeniowej tego rodzaju: antropomorficzne postacie zwierząt widoczne na kolorowanym rysunku Buczkowskiego zamieszczonym na okładce książki Edwarda Szymańskiego *Zgaduj zgadula* (Szymański 1955)⁵ (il. 17) kojarzą się z hybrydycznymi postaciami występującymi w sytuacji przedstawionej w samodzielnym rysunku *Bez tytułu* (*Dyletanci są świadkami pobojowiska...*) (b.d.) (il. 18).

Prace z obu zbiorów – ilustracji Buczkowskiego i jego obrazów samodzielnych – mogą współtworzyć dłuższe ciągi odniesień semantycznych. Jego rysunki zamieszczone na okładkach dwóch książek – zbioru nowel *Bestia* Władysława Kowalskiego (Kowalski 1951) (il. 19) oraz tomu *Warszawski dowcip w walce 1939–1944* Mariana Ruth Buczkowskiego⁶ (Ruth Buczkowski 1947) (il. 20), stanowiącego kolekcję „anegdot powstałych lub krążących w Warszawie w okresie okupacji” – łączy motyw karabinu. To narzędzie w utworach literackich Buczkowskiego jest czymś w rodzaju symbolu wojennej destrukcji – pacyfikacji świata życia lokalnej społeczności, ukazywanej w dwóch jego powojennych powieściach – oraz – przez uogólnienie – rozbicia, a co najmniej poważnego nadwątlenia, nowoczesnego mitu emancypacji ludzkości⁷. Przekazy rysunków ze wspomnianych okładek są antytetyczne. Na pierwszej z nich wizerunek kroczącej postaci niosącej dziecko niemal dosłownie przekreślony zostaje przez czarny klin karabinu z bagnetem, ze swastyką widniejącą na kolbie – zestawienie stanowi rodzaj emblematu dla opisanych w nowelach Kowalskiego nazistowskich represji stosowanych wobec ludności cywilnej. Na drugiej okładce rysunek ukazujący otwarty futerał skrzypiec z włożonym do niego karabinem maszynowym zaprezentowany na tle ciągu (niezburzonych) kamieniczek staromiejskich, otoczony

⁵ Publikacja ta jest zbiorem wierszowanych zagadek przeznaczonych (jak powiedziano w stopce) „dla młodszych dzieci” (Szymański 1955). Buczkowski wykonał oprawę graficzną całej pozycji, tzn. zrobił okładkę i ilustracje do tekstu.

⁶ Ten tom z okładką i w opracowaniu graficznym Leopolda Buczkowskiego ukazał się po raz pierwszy w 1946 roku. Potem pozycja była jeszcze wznawiana – w roku 1947 jako „wydanie drugie powiększone” i w 1949. Na okładce powojennych wydań, które ilustrował Leopold Buczkowski, jako jedyny autor tej pozycji figuruje zawsze Marian Ruth Buczkowski. W istocie, jak ustalił Tomasz Szarota (Szarota 2023: 113–138), książka, która powstała w okresie wojennym i miała swój pierwodruk w formie broszury konspiracyjnej w 1943 roku, w kluczowy sposób zawdzięcza swój kształt wysiłkowi Anny Jachniny, co Ruth Buczkowski przemilczał, a zdaniem Szaroty nawet intencjonalnie zataił (Szarota 2023: 119–121). W świetle ustaleń badacza, wkład Rutha Buczkowskiego ograniczałby się do roli co najwyżej współredaktora i popularyzatora tej publikacji [przyp. Magdalena Lachman].

⁷ W tym duchu o symbolice karabinu w twórczości literackiej Buczkowskiego pisał obszerne Łukasz Wróbel, koncentrując się na znaczeniu referencyjnym i metaforycznym tego narzędzia dla sposobu narracji prowadzonej i preferowanej przez autora *Czarnego potoku* (Wróbel 2015: 123–124, 127–129).

jest rodzajem bordiury przypominającej sylwetkę widzianego z góry żołwia. Układ ten odpowiada autentycznej historii przybliżonej w książce Rutha Buczkowskiego, dotyczącej żołwi, których

cały transport, wieziony z Grecji do niemieckiej fabryki konserw w Reichu, został przez warszawskich szmuglerów puszczony „na lewo”. Jak było istotnie, nie wiadomo, dość, że żołwiami zawalona była dosłownie Żelazna Brama, stragany, a nawet chodniki uliczne. Chłopaki miały zabawę, a ludność widowisko (Ruth Buczkowski 1947: 48)⁸.

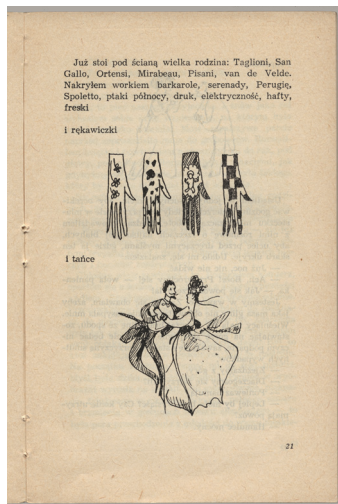
W kontekście tej humorystycznej relacji obraz umieszczony na okładce książki Rutha Buczkowskiego służy do mitygowania okropności wojny. Niszczycielska moc karabinu jest w nim zamknięta i obezwładniona podwójnie: obrysem sylwetki żołwia i kształtem pudła na skrzypce. Sceneria ilustracji przywołuje otoczenie przedstawione w samodzielnej pracy rysunkowej Buczkowskiego *Bez tytułu* (1945) (il. 21) – prezentującej wizerunek żołnierza niemieckiego (?) żebrzącego w podcieniu bramy na rynku staromiejskim, konfrontującego się z żołnierzem walczącego podziemia z karabinem maszynowym w rękach. Motyw karabinu pojawia się – ponownie we wcieleniu niszczycielskim – w wizerunku umundurowanych oprawców (*Bez tytułu*) z początku lat 40. oraz w całopostaciowym przedstawieniu pary powstańców warszawskich *Bez tytułu* (1945) (il. 22) – kobiety trzymającej dziecięcą trumienkę i mężczyzny z karabinem przewieszonym przez ramię, ukazanych na tle wypalonego wielopiętrowego budynku.

Poddawane działaniu uruchamianych przez Buczkowskiego maszyn cytowania, obrazy – gotowe albo istniejące wirtualnie, zdeponowane w administrowanym przez twórcę repozytorium pamięci kulturowej, w analogii do mikroopowieści zestawianych w jego prozach – podatne są na włączanie ich w serie. Powstałe w następstwie tych operacji hybrydyczne utwory, określone każdorazowo inną zasadą przytaczania i wiązania elementów, mogące obejmować komponenty wizualne i językowe, cechują się otwartą strukturą, dopuszczają możliwość kolejnych uzupełnień. Nie wykluczają przy tym perspektywy całości – ta, zdaniem Buczkowskiego, antycypowana jest w operacji wyprowadzania wypadkowej z „jarmarku paradoksów” (Buczkowski 1986: 45) – intuicyjnego przeniknięcia ich różnorodności w procesie odbioru (Polit 2021: 172–174). Podobnie rzecz wybrzmiewała już w opowiadaniu *U Cranacha*: „A wszystko to leży w gorącym sąsiedztwie na półkach w muzeum Simonetto, gotowe wybuchnąć za dotknięciem najmniejszej iskry wyobraźni” (Buczkowski 1976: 13).

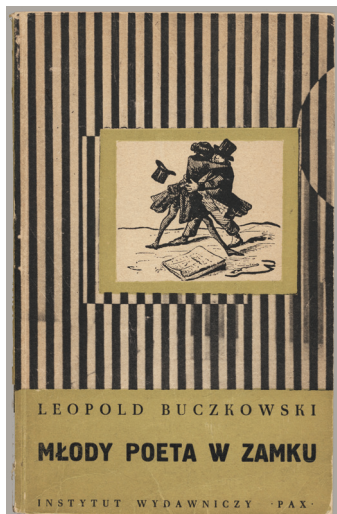
⁸ Marian Ruth Buczkowski datuje „inwazję żołwi” w okupowanej Warszawie na połowę 1943 roku. Według innego źródła miała ona miejsce w roku 1941 (Malinowski 2014).



Il. 1. Strona z książki Leopolda Buczkowskiego, *Młody poeta w zamku*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1959



Il. 2. Strona z książki Leopolda Buczkowskiego, *Młody poeta w zamku*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1959



Il. 3. Okładka książki Leopolda Buczkowskiego, *Młody poeta w zamku*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1959



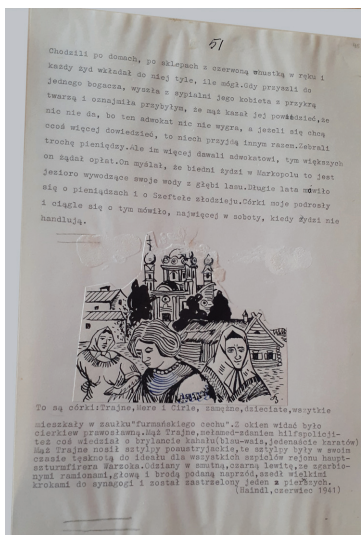
Il. 4. Leopold Buczkowski, *Bez tytułu*, b.d. olej, ołówek, płótno, płyta piłśniowa, 19,1 × 24,9 cm, Muzeum Sztuki w Łodzi



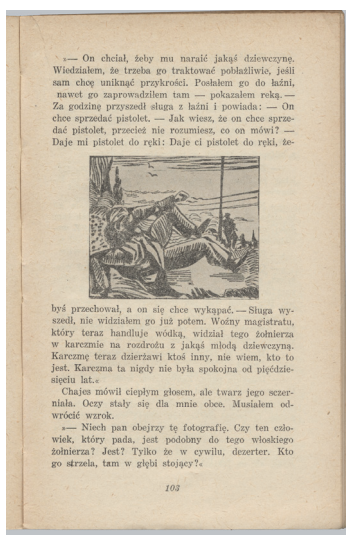
Il. 5. Leopold Buczkowski, *Bez tytułu*, z cyklu „Rysunki z Podkammeria i Podola”, lata 20. i 30. XX wieku, Muzeum Sztuki w Łodzi



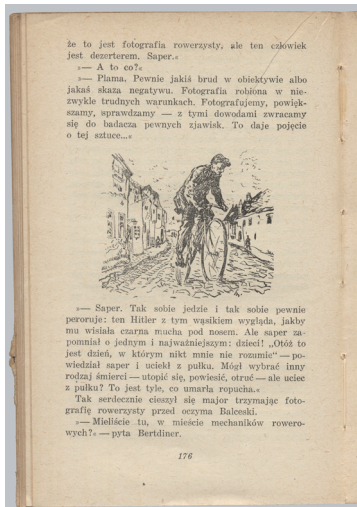
Il. 6. Strona z książki Leopolda Buczkowskiego *Dorycki krążanek*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1957



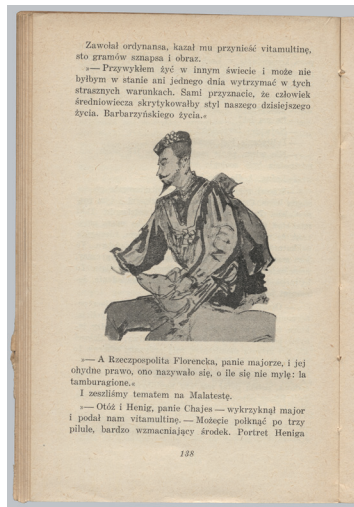
Il. 7. Karta z maszynopisu powieści Leopolda Buczkowskiego *Dorycki krążanek* Muzeum Literatury w Warszawie, t. I, sygn. 1632



Il. 8. Strona z książki Leopolda Buczkowskiego *Dorycki krążanek*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1957



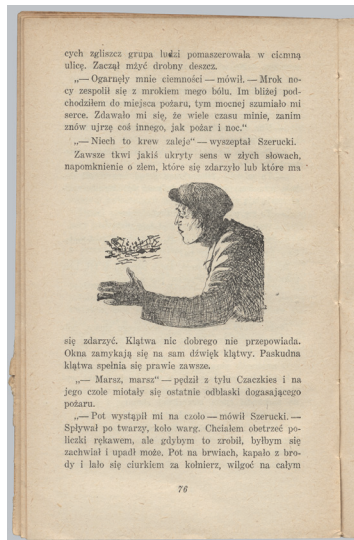
Il. 9. Strona z książki Leopolda Buczkowskiego
Dorycki krążganek, Instytut Wydawniczy PAX,
Warszawa 1957



Il. 10. Strona z książki Leopolda
Buczkowskiego *Dorycki krążganek*, Instytut
Wydawniczy PAX, Warszawa 1957



Il. 11. Strona z książki Leopolda
Buczkowskiego *Dorycki krążganek*, Instytut
Wydawniczy PAX, Warszawa 1957



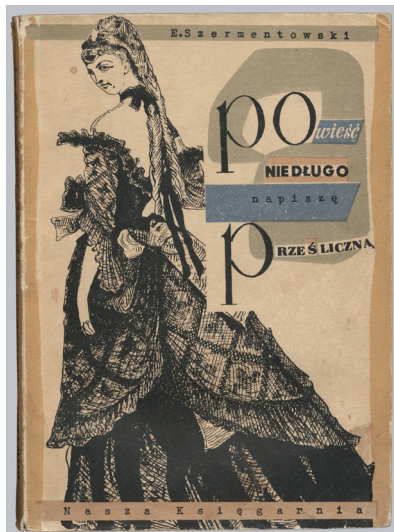
Il. 12. Strona z książki Leopolda
Buczkowskiego *Dorycki krążganek*, Instytut
Wydawniczy PAX, Warszawa 1957



Il. 13. Leopold Buczkowski, *Ocalina*, 1961
olej, sklejką, płyta pilśniowa, 24,8 × 30 cm
Muzeum Sztuki w Łodzi



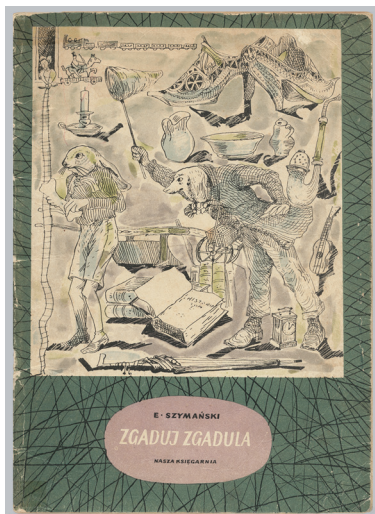
Il. 14. Okładka książki Leopolda Buczkowskiego
Dorycki krużganek, Instytut Wydawniczy PAX,
Warszawa 1957



Il. 15. Rysunek Leopolda Buczkowskiego na
okładce książki Eugeniusza Szermentowskiego
Powieść niedługo napiszę prześliczną, Nasza
Księgarnia, Warszawa 1959



Il. 16. Leopold Buczkowski, *Bez tytułu*
(*I tym sposobem wykryła nie w bombie ogień...*),
1967, tusz, papier, 27,7 × 33,1 cm, Muzeum
Sztuki w Łodzi



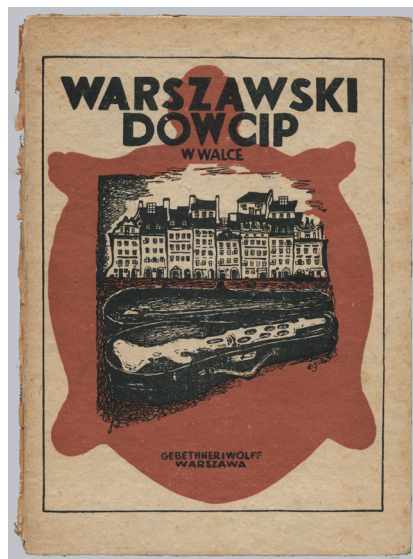
Il. 17. Rysunek Leopolda Buczkowskiego na okładce książki Edwarda Szymańskiego *Zgaduj zgadula*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1955



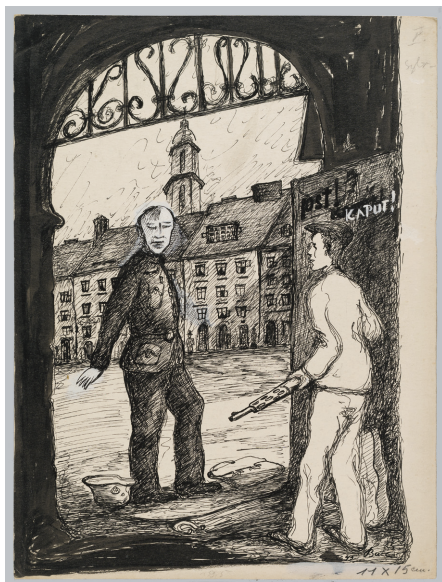
Il. 18. Leopold Buczkowski, *Bez tytułu (Dyletanci są świadkami pobożowska...)*, 1954, tusz, papier, 22,4 × 21,4 cm, własność prywatna



Il. 19. Rysunek Leopolda Buczkowskiego na okładce książki Władysława Kowalskiego *Bestia*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1951



Il. 20. Rysunek Leopolda Buczkowskiego na okładce książki Mariana Ruth Buczkowskiego *Warszawski dowcip w walce 1939–1944*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1947



Il. 21. *Bez tytułu*, 1945, tusz, gwasz, papier, 30 × 22 cm, Muzeum Sztuki w Łodzi



Il. 22. *Bez tytułu*, 1945, tusz, papier, 73 × 51 cm, Muzeum Sztuki w Łodzi

BIBLIOGRAFIA

- Błażejewski Tadeusz.** 1989. „Jesteśmy szczątkami tych czasów”. O „Doryckim krążanku” Leopolda Buczkowskiego. „Prace Polonistyczne”, ser. XLV. S. 163–184.
- Buczkowski Leopold.** [b.d.]. *Dorycki krążanek* [maszynopis]. Muzeum Literatury w Warszawie.
- Buczkowski Leopold.** 1957. *Dorycki krążanek*. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX.
- Buczkowski Leopold.** 1959. *Młody poeta w zamku. Opowiadania*. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX.
- Buczkowski Leopold.** 1976. *Młody poeta w zamku. Opowiadania*. Wyd. II. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Buczkowski Leopold.** 1977. *Dorycki krążanek*. Wyd. II. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Buczkowski Leopold.** 1986. *Proza żywa*. Wstęp Zygmunt Trziszka. Bydgoszcz: Wydawnictwo Pomorze.
- Buczkowski Leopold.** 2021. *Jestem zwolennikiem sztuki interdyscyplinarnej*. W: *Leopold Buczkowski. Przebyski historii, przelotne obrazki*. Red. Agnieszka Karpowicz, Paweł Polit. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi. S. 225–233.
- Buła Danuta.** 1981. „Czarny potok” Leopolda Buczkowskiego. *Struktura tekstu*. „Język Artystyczny”, nr 2. S. 131–141.
- Bukowiecka Marta.** 2019a. *Preparowanie mowy. „Uroda na czasie” Leopolda Buczkowskiego*. „Teksty Drugie”, nr 3. S. 55–78.
- Bukowiecka Marta.** 2019b. [Abstrakt do artykułu: *Preparowanie mowy. „Uroda na czasie” Leopolda Buczkowskiego*. „Teksty Drugie” 2019, nr 3. S. 55–78] [online]. Protokół dostępu: <https://tekstydrugie.pl/auth/marta-bukowiecka/> [24.03.2024].
- Chamiec Jadwiga i Anna.** 1965. *Gniewko z Turoboi. Opowiadania z piastowskich czasów*. II. Leopold Buczkowski. Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Derrida Jacques.** 1993. *Memoirs of the Blind. The Self-Portrait and Other Ruins*. Trans. Pascale-Anne Brault, Michael Naas. Chicago–London: University of Chicago Press.
- Derrida Jacques.** 1998. *Pamiętnik ślepeca*. Przeł. Valeria Szydłowska. „Pokaz. Pismo Krytyki Artystycznej”, nr 22. S. 21–31.
- Dobkiewiczowa Kornelia.** 1981. *Ofka z Kamiennej Góry*. II. Leopold Buczkowski. Wyd. II. Warszawa: Nasza Księgarnia. Seria: Klub Siedmiu Przygód.
- Falkiewicz Andrzej.** 1982. *Fragmety o polskiej literaturze*. Warszawa: Czytelnik.
- Gautier Teofil.** 1953. *Kapitan Fracasse*. Przeł. Wojciech Natanson. II. Leopold Buczkowski. Red., wstęp i objaśn. Maciej Żurowski. Wyd. III skrócone. Warszawa: Nasza Księgarnia.

- Gogol Mikołaj.** 1949. *Martwe dusze*. Przeł. Władysław Broniewski. Warszawa: Książka i Wiedza.
- Grodzieńska Wanda.** 1969. *Śladami poety. Opowiadania o Mickiewiczu*. Il. Leopold Buczkowski. Wyd. V. Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Indykówna Maria.** 1976. *Szkatułkowy cytat: o narracji w „Czarnym potoku”*. „Teksty”, nr 3. S. 119–132.
- Karpowicz Agnieszka.** 2007. *Kolaż. Awangardowy gest kreacji. Themerson, Buczkowski, Białoszewski*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Kowalski Władysław.** 1951. *Bestia*. Projekt okładki Leopold Buczkowski. Inicjaty i winiety Tadeusz Gronowski. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Leopold Buczkowski. Przebłyksi historii, przelotne obrazki*. 2021. Red. Agnieszka Karpowicz, Paweł Polit. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi.
- Malinowski Gościwit.** 2014. *Żółwie greckie w Warszawie 1941*. W: *Hellenopolonica. Greckie źródła do dziejów Rzeczypospolitej* [online]. 22.08.2014. Protokół dostępu: <http://hellenopolonica.blogspot.com/2014/08/zowie-greckie-w-warszawie-1941.html> [24.03.2024].
- Morcinek Gustaw.** 1954. *Pokład Joanny*. Il. Leopold Buczkowski. Wyd. IV. Warszawa: Iskry.
- Nycz Ryszard.** 1977. *Oko i dłoń pisarza. Próba interpretacji dzieła Leopolda Buczkowskiego*. „Teksty”, nr 3. S. 34–49.
- Owczarek Bogdan.** 1999. *Poetyka powieści niefabularnej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Owens Craig.** 1994. *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*. W: *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*. Red. Scott Bryson, Barbara Kruger, Lynne Tillman, Jane Weinstock. Wstęp Simon Watney. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press. S. 52–69.
- Polit Paweł.** 2002. *Punkty zaczepienia. O sztuce Jarosława Kozłowskiego*. „Kresy”, nr 49. S. 205.
- Polit Paweł.** 2021. *Przenikania, przecięcia, krystalizacje. Wielopłaszczyznowe struktury wizualne i tekstowe Leopolda Buczkowskiego*. W: *Leopold Buczkowski. Przebłyksi historii, przelotne obrazki*. Red. Agnieszka Karpowicz, Paweł Polit. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi. S. 157–224.
- Ruth Buczkowski Marian.** 1947. *Warszawski dowcip w walce 1939–1944*. Wyd. II powiększone. Warszawa: Gebethner i Wolff.
- Stecki Konstanty.** 1970. *Zbójcekie dukaty*. Il. Leopold Buczkowski. Wyd. II. Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Szarota Tomasz.** 2023. *Konspiracyjna broszura „Anegdota i dowcip wojenny” (1943) oraz jej twórcy*. „Dzieje Najnowsze”, nr 2. S. 113–146.

Szermentowski Eugeniusz. 1959. *Powieść niedługo napiszę prześliczną. Młode lata Henryka Sienkiewicza*. Il. Leopold Buczkowski. Warszawa: Nasza Księgarnia.

Szymański Edward. 1955. *Zgaduj zgadula*. Il. Leopold Buczkowski. Przem. Roman Loth. Warszawa: Nasza Księgarnia.

Wróbel Łukasz. 2015. „Ej, dzielny karabinie, któż by się domyślił, co się w tobie ukrywało”. *O wielkim semiologu*. „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, nr 3. S. 123–131.

Paweł Polit

CRITIQUE OF MILITARY REASON. LEOPOLD BUCZKOWSKI AS AN ILLUSTRATOR

(abstract)

The article explores the thematic and technical diversity of images created by Leopold Buczkowski and used by him as illustrations of his own and other authors' literary works. This diversity results from a general idea that informs his works and challenges the rigid distinction between the image and the word. In Buczkowski's oeuvre, the proliferation of images corresponds to the proliferation of statements made by the characters of his literary works, and formulated using various conventions. In his artistic practice, he sometimes combined prose and visual expression, revealing the nature of the relationship between them. The article examines this connection – it comments on the “second-hand” nature of illustrations made by Buczkowski for his own texts and compares them with his illustrations made for texts of other authors and with his other visual works that are not related to any specific texts. It argues that Buczkowski's images look as if they were borrowed from an image repository, thus resembling quotations.

KEYWORDS

Leopold Buczkowski; visuality; book illustration; book cover; the Second World War, war trauma