



Marta Bukowiecka

KĄT WIDZENIA. LITERATURA I FOTOGRAFIA W TWÓRCZOŚCI LEOPOLDA BUCZKOWSKIEGO¹

SŁOWA KLUCZOWE

Leopold Buczkowski; literatura; fotografia; dokumentaryzm; perspektywa; antyestetyzm; groteska; purnonsens

Leopold Buczkowski, ironista, literacki dezerterski twórca eksperymentalnej, rozmyślnie niekomunikatywnej prozy, po raz pierwszy opowiada o sobie i swojej sztuce – serio i wprost, przynajmniej bardziej serio niż w powieściach² – w ostatnich wydanych za życia książkach, *Proza żywa* (Buczkowski 1986) oraz *Żywe dialogi* (Buczkowski, Trziszka 1989), które powstały w rozmowie z Zygmuntem Trziszką, nagranej na taśmie i spisanej. Dowiadujemy się z nich o źródłach jego wyobraźni, o różnorodności artystycznych działań i metod twórczych. Wypowiedzi Buczkowskiego układają się w rodzaj manifestu artystycznego pełnego dydaktycznych zaleceń i przestróg, kierowanych tyleż do Trziszki, co wszystkich czytelników.

Marta Bukowiecka – dr, Instytut Badań Literackich PAN, Pracownia Poetyki Historycznej, ul. Nowy Świat 72, 00-330 Warszawa, e-mail: marta.bukowiecka@ibl.waw.pl; <https://orcid.org/00000-0002-0405-7747>;

¹ Artykuł powstał w ramach grantu „Inedita Leopolda Buczkowskiego” NPRH/DN/SP/0134/2023/12.

² Są to opowieści zapośredniczone przez Zygmunta Trziszkę, co nie wyklucza jego ingerencji w narrację *Prozy żywej* i *Żywych dialogów*, a ponadto w książkach tych znajduje się wiele fragmentów z powieści i tekstów o niejasnym statusie. Niemniej wydaje się, że autor wypowiada się w nich bardziej bezpośrednio niż w niezwykle skomplikowanych modalnie książkach wcześniejszych.

W jednej diatrybie Buczkowski radził, by w tekście literackim próbować „zmienną optyki”, nigdy nie przedstawiać świata *en face*: „Znaleźć musisz swój kąt widzenia, a tajemnicza muza zjawi się” (Buczkowski 1986: 52). Pojęcia z dziedziny sztuki wizualnej czy szeroko pojmowanej optyki (zmienna optyka, przedstawienie *en face*, kąt widzenia) nie przypadkiem znalazły się w opisie jego narzędzi literackich; to jeden z wielu przykładów głębokiej i wielowymiarowej intermedialności Buczkowskiego – twórcy zaangażowanego we wszystkie dziedziny sztuki. Choć znany jest głównie jako prozaik, pisarzem bywał głównie zimą, by sparafrazować jego słowa, które posłużyły za tytuł poświęconej mu książki („... zimą bywa się pisarzem...” 2008), a poza tym grywał na wielu instrumentach, komponował, rzeźbił, malował, rysował, tworzył grafiki, w młodości angażował się w działalność teatrów ludowych, a także – fotografował.

Większa część jego dorobku z zakresu sztuk wizualnych do niedawna – tj. do otwarcia wystawy *Leopold Buczkowski. Przebył history, przelotne obrazy* w Muzeum Sztuki w Łodzi w październiku 2021 roku – pozostawała rozproszona i w związku z tym nieznaną. Na wystawie pokazano bogatą kolekcję rysunków, grafik, obrazów abstrakcyjnych i rzeźb. Część tych prac zreprodukowano w katalogu pod tym samym tytułem, a cały dorobek plastyczny Buczkowskiego Muzeum włączyło do swoich zbiorów. W 2015 roku kilka dzieł wizualnych pokazała redakcja pisma „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” – w numerze monograficznym poświęconym Buczkowskiemu (*Antropologia literatury...* 2015). Wcześniej reprodukcje opublikowano na stronie Muzeum Konstancina jako część wirtualnej wystawy prac autora *Czarnego potoku*. Wprowadzał do niej tekst *Sztu(cz)ki Leopolda Buczkowskiego* Justyny Staroń (2012), zaangażowanej również w dalsze działania związane z upowszechnianiem jego dzieł plastycznych³. Przed rokiem 2012, zanim powstał portal internetowy, znanych było tylko kilkanaście rysunków Buczkowskiego, opublikowanych w książkach, np. w tomie opowiadań *Młody poeta w zamku* (Buczkowski 1976), w wydanym pośmiertnie *Dzienniku wojennym* (Buczkowski 2001) czy w zbiorze *Na nowo i poniekąd inaczej* z 1985 roku, który można uznać za katalog z wystawy, wydrukowany na prawach maszynopisu (Buczkowski 1985).

Diś, gdy zyskujemy coraz większy dostęp do dzieł pozaliterackich Leopolda Buczkowskiego, możemy się przekonać, że jego twórczość plastyczna, fotogra-

³ Np. projekt „Związki literatury i sztuk wizualnych w Polsce po 1945 roku”, realizowany w Muzeum Sztuki w Łodzi z inicjatywy i pod kuratelą Pawła Polita i Magdaleny Lachman w latach 2015–2017, w ramach którego Staroń wygłosiła wykład *Dialog sztuk. O twórczości artystycznej Leopolda Buczkowskiego*. Efektem projektu jest książka *(Dy)fuzje. Związki literatury i sztuki w Polsce po 1945 roku* (2019). Justyna Staroń pośredniczyła potem w kontaktach spadkobierców Buczkowskiego z Muzeum Sztuki w Łodzi, przyczyniając się do zakupu jego prac przez tę instytucję (Staroń 2019: 98).

ficzna i muzyczna nie jest jedynie marginalną aktywnością hobbystyczną, lecz stanowi komplementarną wobec literatury dziedzinę jego działalności artystycznej. Tym bardziej więc należy łączyć, zderzać i kojarzyć różne jej formy. Proponuję przyjrzeć się związkom literatury Buczkowskiego z udostępnionymi w katalogu *Leopold Buczkowski. Przebyski historii, przelotne obrazki* (2021) fotografiami Podola i Podkamina z lat 30. XX wieku – jedynymi jego zdjęciami, które przetrwały wojnę – i zdjęciami z Paryża z końca lat 50. (*Leopold Buczkowski...* 2021: 48–65). Chciałabym w tym zestawieniu pokazać podobieństwa tych dwóch dziedzin jego sztuki, odmiennych (niepowiązanych wspólnymi tematami czy motywami, w żaden sposób niełączonych przez samego autora), a zarazem bliskich ze względu na wspólne założenia, techniki i konwencje artystyczne. Fotografiię i literaturę u Buczkowskiego łączą dominujące w jego obrazowaniu dynamiczne zmiany perspektywy, zasada antyestetyzmu i purnonsens.

W krótkim opisie fotografii Buczkowskiego odnoszę się do zawartego w katalogu *Przebyski historii, przelotne obrazki* tekstu Karola Józwiaka *Świat ocalony w strzępach. Rejestracje Podola w twórczości fotograficznej Leopolda Buczkowskiego* (Józwiak 2021: 17–30) jednocześnie aprobatywnie i polemicznie. Autor naświetla okoliczności powstania tych zdjęć, biorąc pod uwagę kwestie techniczne, dotyczące ograniczonych możliwości użycia dostępnych wówczas materiałów i sprzętu fotograficznego, a także historycznokulturowy kontekst fotografowania w konkretnych okolicznościach historycznych (okres międzywojnia) i geospołecznych (oddalona od większych ośrodków miejskich galicyjska wielokulturowa wieś na Podolu).

Wyobrażenie o znaczeniu fotografii dla Buczkowskiego daje opis starań, jakie musiał podjąć, by móc robić zdjęcia. Józwiak, przywołując wspomnienia Tadeusza Buczkowskiego (syna Leopolda), pisze o ograniczeniach w dostępie do sprzętu fotograficznego; materiały światłoczułe i odczynniki ciemniowe można było dostać we Lwowie lub Tarnopolu, oddalonych odpowiednio o 120 i 60 kilometrów od Nakwaszy. Być może dlatego odczynniki fotograficzne Buczkowski robił sam z substancji dostępnych w aptekach czy drogeriach. Ciemnię fotograficzną zorganizował w domu, na zaadaptowanym do tego celu strychu. Z powodu braku elektryczności wywoływał zdjęcia jedynie przy świetle słonecznym (wedle Józwiaka, Buczkowski naświetlał szklane negatywy przez otwór w dachu; obserwował niebo, by dostosować czas naświetlania papieru światłoczułego do natężenia naturalnego światła [Józwiak 2021: 19]). Wiele wysiłku musiał go więc kosztować fotograficzny zapis doświadczeń. Co więcej, nie mógł liczyć na wspólnotowe wsparcie innych zapaleńców – była to raczej praca w odosobnieniu. Jak pisze Józwiak, fotografia w tym czasie stanowiła rzadkość, zwłaszcza wśród mieszkańców wiejskich okolic. Przybywali do nich miejscy fotografowie,

szukając obrazów wyidealizowanej sielanki, którą rejestrowali z perspektywy paternalistycznej (Jóźwiak 2021: 19). Tymczasem Buczkowski był częścią lokalnej społeczności, którą dobrze rozumiał, co zresztą widać na zdjęciach z cyklu podolskiego; można przyjąć, że autor przyjmuje na nich perspektywę uczestnika zdarzeń, stoi w grupie o krok od innych. Zdjęcia wśród ludzi wydają się nieskomponowane, rejestrują jakby przypadkową chwilę, nie ma w nich elementów aranżujących odświętność sytuacji fotografowania, np. pozy bohaterów, wyjątkowego zdarzenia, ładnego widoku czy choćby uśmiechu do obiektywu (zresztą wielu bohaterów jest odwróconych plecami). Zdjęcia te przypominają współczesną fotografię reportażową, obcą ówczesnym konwencjom rejestrowania rzeczywistości. Wedle Jóźwiaka nowatorstwo tej fotografii, traktowanej jako sposób postrzegania i przeżywania rzeczywistości, można wychwycić, zestawiając ją z dużo późniejszymi praktykami z lat 70. i 80. XX wieku, co uświadamia nowatorski charakter zdjęć Buczkowskiego.

Bodaj pierwszy raz w historii tego medium w Polsce fotografia została potraktowana w sposób całkiem odmienny i nowatorski jako szkicownik, notes do własnego użytku, w którym zbierano drobne sceny z życia, rezygnując całkiem z walorów estetycznych, na rzecz bezpośredniej rejestracji (Jóźwiak 2021: 27–28)

– czytam esej Jóźwiaka, potakuję (to ciekawe: fotografia jako notes), ale zaraz pojawia się myśl, czy fotograf cyklu podolskiego aby na pewno rezygnuje z walorów estetycznych na rzecz bezpośredniej rejestracji. W innym miejscu autor tekstu pisze, że

wiele [...] wczesnych fotografii [Buczkowskiego] jest właśnie przelotnych, robionych jakby w biegu. Wskazuje na to śmiałe kadrowanie, wielokrotnie przechylone na bok, pozornie niestaranne, wykorzystujące nieoczywistą perspektywę, a także inne gesty, jak choćby wytracanie ostrości na pierwszym planie czy zdjęcia w ruchu. Buczkowski unika konwenansów wizualnych i stereotypowych ujęć, poszukuje wieloznaczności. Te udziwniające zabiegi formalne były głęboko uwewnętrznione przez autora *Czarnego potoku* w jego literaturze, ale i wcześniej w twórczości fotograficznej (Jóźwiak 2021: 22).

Wrażenie zdjęcia przelotnego, robionego jakby w biegu, jest raczej właśnie efektem artystycznym, choć może i do obronienia byłaby teza, że istotnie, zdjęcie zrobiono w biegu. Ale już określenia takie jak „śmiałe kadrowanie”, „nieoczywista perspektywa”, „gest wytracania ostrości” czy „gest zdjęcia w ruchu” (tożsame ze zdjęciem w biegu), „poszukiwanie wieloznaczności”, a zwłaszcza „zabiegi udziwniające” w samych nazwach zawierają słowa wskazujące na kreatywny akt fotografowania: gest, poszukiwanie, zabiegi czy przymiotniki „śmiałe” i „nieoczywiste”. Bezpośrednie rejestrowanie rzeczywistości stanowi efekt zamierzonych starań artystycznych,

jeśli jeszcze wówczas nieskonwencjonalizowanych, to wypracowujących nową konwencję. I nie wydaje się, by Buczkowski rezygnował z walorów estetycznych. Raczej wybrał estetykę groteski, na pewno zaś zrezygnował z estetyzowania, które kojarzył z nadawaniem zjawiskom i wydarzeniom wartości pozytywnych.

Józwiak stawia również tezę, że Buczkowski i Zofia Rydet, których twórczości autor tekstu porównawczo się przygląda, akcentują dokumentacyjny charakter swoich działań. Abstrahując od sztuki fotografiki, wątpię, by dokumentaryzm był głównym celem zdjęć Buczkowskiego. Jak się wydaje, fotografia ta, podobnie jak wczesna proza pisarza, odbiega od ambicji werystycznych i przedstawia nie tyle rzeczywistość, ile osobliwy i charakterystyczny jej obraz z silnym autorskim piętnem, a estetyczne gesty fotografa często zacierają wizerunek przedstawionych na zdjęciu postaci, dominują nad znaczeniem uwiecznianych wydarzeń.

Istotne wydaje mi się podobieństwo tych dwóch cykli – galicyjskiego i paryskiego. Bardziej łączy je wspólne spojrzenie na świat i podobieństwo środków jego przedstawienia, niż dzieli odmienność tych dwóch, tak różnych przecież, realiów kulturowych i czasoprzestrzennych (co, jak sądzę, podważa tezę o dokumentarności przekazu w tym sensie, że przedstawione na zdjęciach realia i zdarzenia mają znaczenie raczej pretekstowe, istotniejszy wydaje się sposób ich przedstawienia). Swoją drogą, Józwiak w zakończeniu tekstu stawia interesującą tezę, że z zagranicznych fotografii emanuje „aura poszukiwania wizualnych wspomnień z utraconego świata” (Józwiak 2021: 29), czyli z Podola; co oznacza, że Buczkowski w fotografiach z lat 50. nie tyle rejestruje obrazy Paryża, ile szuka w nich widoków z rodzinnych stron, nakłada czy rzutuje swoje wspomnienia na obserwowane realia z zupełnie innego miejsca i czasu. Faktycznie, choć odmienność tych światów jest mimo wszystko niewątpliwa, widać sporo podobieństw w spojrzeniu na fotografowane realia, w sposobie ich uchwycenia i w – spójnej z literaturą – filozofii sztuki, która wyziera spod zdjęć. Zdaniem Krzysztofa Uniłowskiego, w prozie Buczkowskiego

spotykamy się [...] z nazwami pozbawionymi nosiciela, z sygnaturami bez desygnatu, zatem takimi, które odnoszą się do samych siebie i ustanawiają jedynie same siebie. Tak oto „czysta” referencjalność obraca się w „czystą” metatekstowość, cytata zaś – w monumentalną inskrypcję, napis na grobie nieobecnej rzeczywistości (Uniłowski 2006: 145).

Próżno szukać w tych fotografiach „uobecniającej iluzji”. Buczkowski tworzy raczej pomniki tego, co nieobecne (Uniłowski 2006: 145).

Zwracam uwagę na otwartą kompozycję tych fotografii, celowo dziwne kadrowanie, krzywe i skośne, ścinające bohaterom głowy i nogi, ostentacyjnie przewrotne sytuowanie w centrum kadru elementów „niewartych” reprezentacji

(śmiecici, bałaganu, chaosu, wielkiego słupa, który „nic nie znaczy”) oraz rozmaite zabiegi wprowadzające efekt poruszenia: zamierzoną nieostrość czy sporo linii diagonalnych. Widać w nich wcielenie zaleceń o szukaniu kąta widzenia i zmiany optyki, a także charakterystyczne również dla prozy patrzenie nierówne i niepanoramiczne, z ukosa, z różnych punktów widzenia, obdarzające uwagą drobiazgi, „obsesyjnie” indeksujące rzeczywistość. „Ciągła zmiana planów, perspektyw i płaszczyzn narracyjnych zmusza czytelnika do bardzo aktywnej lektury” – pisał Ryszard Nycz (1977: 39). Wydaje się, że sposób patrzenia Buczkowskiego, odzwierciedlony na jego fotografiach, może rzucić pewne światło na ogląd świata charakterystyczny dla narratora *Doryckiego krużganka* czy innych powieści. Pozwala to myśleć o wyświetlających się w lekturze obrazach świata przedstawionego jak o otwartych kadrach, niezamkniętych kompozycją odrębną sceny, naświetlających przedstawiane elementy z różnych perspektyw. Wyglądają one jak ruchome, migotliwe, niespokojne, chaotyczne obrazy Podola, tego ze wspomnień i tego przeoranego wojną, a także zapisane na zdjęciach wspomnienia z Paryża. Interesująco rzecz ujmuje w odniesieniu do prozy Buczkowskiego Andrzej Falkiewicz. Badacz opisuje właściwą Buczkowskiemu postawę dezertera przez mechanizm jego ucieczki ze stosunków czasoprzestrzennych. Jak wiadomo, pisarz, zwłaszcza w późnej prozie, zastępuje wydarzenia, które można by łączyć w ciągi przyczynowo-skutkowe i możliwe do wyobrażenia obrazy – (krypto)cytatami z różnych źródeł oraz dokumentami z odrębnych porządków tekstowo-dyskursywnych i spaja je według własnych zasad. Falkiewicz wskazuje na dwa prototypy sytuacji komunikacyjnej, dwa autorskie tropy hipotezy scalenia: szaleństwo i metempsychozę. Tak jak w metempsychozie dusza przechodzi z ciała w ciało, z jaźni w jaźń, tak Buczkowski scala w prozie epoki i obrazy w bezprzestrzennym punkcie jednej psychiki (Falkiewicz 1982: 164–165). Ta narracja o narracji mającej dopiero nastąpić (Falkiewicz 1982: 166), tak charakterystyczna dla Buczkowskiego, to próba wyobrażenia sobie oka, „które umiałoby objąć jednym spojrzeniem wszystkie punkty przestrzeni i czasu, znane nam i nie znane, te immanentne nam i te wobec nas transcendentne” (Falkiewicz 1982: 166). Zarazem jednak Buczkowski wedle Falkiewicza projektuje mnogość spojrzeń licznych narratorów jednorazowych i chwilowych (np. w *Czarnym potoku*) (Falkiewicz 1982: 153). Jak spróbuję pokazać w interpretacji fragmentów jego prozy, prowadzi to do powstania krajobrazów będących syntezą wielu nałożonych na siebie spojrzeń i wrażeń audialnych.

Porównawcza analiza fotografii i literatury, jej związków tematycznych, filozoficznych, estetycznych, poetologicznych, być może ma coś z uzurpacji; sam autor nigdy bowiem nie łączył ze sobą bezpośrednio zdjęć i tekstów literackich. Nie traktował fotografii jak ilustracji, nie opisywał ich w literackich ekfrazach,

rzadko wspominał w prozie o fotografowaniu jako takim, choć na kilka podobnych śladów można natrafić. „Robić fotografie! Fotografować co się da!” (Buczowski 1969: 72) – z emfazą nawołuje głosem narratora w *Doryckim krążanku*⁴. Przeglądając się tym dwóm dziedzinom twórczości Buczkowskiego, możemy jedynie szukać niewskazanych przez samego autora powiązań.

Jak pisze Marta Koszowy w książce o „mediacyjnej roli fotografii we współczesnej prozie polskiej”, *W poszukiwaniu rzeczywistości*, fotografia nie tylko funkcjonuje w tekstach prozatorskich jako temat czy ilustracja, ale również wieloaspektowo wnika w poetykę utworu (Koszowy 2013: 35), ustanawia figurę i strategię reprezentacji. Jako figura może być tematem, motywem bądź umieszczonym w książce *ready made*. Jako strategia przenika do techniki opisowej i narracyjnej tekstu, wpływa na poetykę, staje się jej narzędziem i bodźcem rozwoju. W prozie Buczkowskiego fotograficzność w pewnym sensie stanowi strategię literacką, zwłaszcza jeśli pomyśleć (kierując się słowami Koszowy) o tym, że literatura dąży do efektów typowych dla obrazu, gdy jej twórcy mnożą enumeracje i opisy, minimalizują fabułę, w szczególności sposób operują światłem na poziomie narracji. Jest to również charakterystyczne dla powieści naśladowanej w narracji techniki filmowe – również tak można czytać Buczkowskiego, który wszakże jest autorem niewydanych i niezrealizowanych scenariuszy filmowych (Karpowicz 2021: 85–100). Andrzej Falkiewicz widział zresztą w *Pierwszej świetności* i *Doryckim krążanku* szkice scenariuszy filmowych (Falkiewicz 1982: 159–160). Buczkowski miał wyobraźnię filmową, co widać wyraźnie w wielu literackich scenach operujących na poziomie opisu światłem i jednocześnie drobnymi sekwencjami ruchowymi, mikrofabularnymi, związanymi ze zdarzeniowo-wizualną kompozycją pojedynczej sceny, nie z fabułą rozumianą jako przebieg zdarzeń widoczny w skali całej powieści. Tak czy inaczej, rzeczywistość wskazane przez Koszowy elementy fotograficznego myślenia autorów – enumeracje, minimalizowanie fabuły, operowanie światłem – można odnaleźć w prozie Buczkowskiego, zwłaszcza wczesnej, silnie oddziałującej na wyobraźnię wizualną czy ogólnie sensualną.

Wedle Koszowy:

Zdjęcie pośredniczy między światem a tekstem [...] na trzy sposoby: referencjalny (oddający bliskość i pełnię świata, zakorzeniający podmiot w rzeczywistości), fragmentaryczny (cząstkowy, oddalający od świata) i apofatyczny (świat doświadczany jest w zdjęciu negatywnie, jest sferą pragnienia obecności) (Koszowy 2013: 28).

Wydaje się, że referencjalny typ odniesienia dotyczy fotografii dokumentalnych, służy poświadczaniu rzeczywistości; jako znak indeksalny fotografia przylega do

⁴ Również w *Dzienniku wojennym* pojawia się problem fotograficznego dokumentowania rzeczywistości (Buczowski 2001).

świata, stanowi jego odbitkę. Takich zdjęć czy tekstów próżno szukać w twórczości Buczkowskiego. Przystaje do niej za to fragmentaryczny i apofatyczny sposób odniesienia do świata. Fotograficę fragmentaryczną cechuje indeksalny związek z rzeczywistością, ale jednocześnie ma ona naturę śladu – znaku, odsyła poza zjawiska reprezentowane, a jej referencja dotyczy tylko kawałka świata; właściwe jego odczytanie wymaga świadomości kontekstu, którego jest częścią. Odesłanie do rzeczywistości to jedynie punktowe i niepełne oświetlenie fragmentu; co więcej, fotografia fragmentaryczna zniekształca go i zmienia (Koszowy 2013: 49–50). Natomiast odniesienie apofatyczne poświadczają istnienie rzeczywistości wybrakowanej i pełnej luk, zasłania i ukrywa jej braki, wstawiając – w pragnieniu obecności – fantomy i fantazmatyczne analogony w miejsca puste (Koszowy 2013: 50).

Fotografie z Podola z lat 30. XX wieku przypominają fragmentaryczny sposób odniesienia do rzeczywistości, fotografie z Paryża można określić jako apofatyczne, mając w pamięci stanowisko Józwiaka, zgodnie z którym Buczkowski w cyklu paryskim nie tyle przedstawia rzeczywistość na zdjęciach, ile rzutuje na obraz własne wspomnienia z Podola, wynajdując kadry oddające w jakimś stopniu charakter swoich rodzinnych stron. Bliska jest temu proza, w której Buczkowski zamiast uobecniającej iluzji przedstawia nieobecność (Uniłowski 2006: 150).

W tym miejscu warto opisać pokrótce fotografie Buczkowskiego – cykl z Podola i Podkamina składa się z 23 zdjęć przedstawiających codzienne życie w galicyjskiej wsi (*Leopold Buczkowski...* 2021: 48–59)⁵. Ich bohaterowie to w większości ubodzy starzy ludzie w brudnych i podartych ubraniach, bosi, otuleni kocami. Widzimy ich stłoczonych, siedzących na ziemi. Rozmawiają, żebrzą, handlują. Kilka zdjęć przedstawia dzieci, kilka – konie z wozami. Na jednej fotografii widać dwóch eleganckich panów w kapeluszach (jeden z nich to Marian Ruth Buczkowski, brat Leopolda). Większość zdjęć przedstawiających tłum ukazuje dość chaotyczny stan rzeczy, każda postać idzie w innym kierunku, patrzy w inną stronę. Obraz ukazany na tych fotografiach to wycinek większej całości, co zdradzają postacie wpół ucięte na brzegach zdjęcia, czyjaś noga, kawałek głowy, pojedynczy obcas, które jakby przypadkiem zmieściły się w kadrze i zaświadcza o rzeczywistości niezarejestrowanej przez autora. Można więc przyjąć, że Buczkowski jako fotograf gra niewidzialnym, kadrując zdjęcie tak, by pokazać świat, którego w zasadzie nie widać, a także zasłaniając to, co widoczne. Na przykład na jednym ze zdjęć (il. 1) pośrodku w kadrze, by tak rzec, skośnym, skomponowanym diagonalnie, na całej przekątnej widać postać

⁵ Część zdjęć jest też zarchiwizowana i dostępna w internetowych zasobach Muzeum Sztuki w Łodzi (*Zasoby Muzeum...*: podstrony 57–61).

zasłaniającą pozostałe. Na innej fotografii (il. 2), na pierwszym planie, zajmującym prawie cały kadr, widnieje zamazana kula nie wiadomo z czego; być może jest to góra różnorodnych ubrań, może rozmazana, poruszona postać, trudno tu jednak dostrzec zarys człowieka. Kolejna fotografia (il. 3) przedstawia człowieka stojącego tyłem, zgiętego wpół. Autor zrobił zdjęcie w chwili, gdy postać akurat wypięła pośladki. Te pośladki występują zamiast uśmiechniętej do obiektywu twarzy. Na jeszcze innej fotografii (il. 4) widać grupę odwróconych plecami dzieci, które czemuś się przyglądają; kadr przesłonięty jest w jednej trzeciej przez wielki betonowy blok i wychodzącą z niego grubą kolumnę. Nie wiemy zatem (a raczej mamy nie wiedzieć, bo zabieg wydaje się celowy), co takiego obserwują przedstawieni na zdjęciu chłopcy; jeden zresztą ma „uciętą” głowę, obecność drugiego zdradza sam kapelusz, połowa trzeciej postaci znajduje się poza kadrem, ale widzimy, że na coś patrzą.



Il. 1. Leopold Buczkowski, *Bez tytułu*, z cyklu czarno-białych fotografii z Podkamina i Podola, lata 30. XX wieku © Muzeum Sztuki, Łódź



Il. 2. Leopold Buczkowski, *Bez tytułu*, z cyklu czarno-białych fotografii z Podkamienia i Podola, lata 30. XX wieku © Muzeum Sztuki, Łódź



Il. 3. Leopold Buczkowski, *Bez tytułu*, z cyklu czarno-białych fotografii z Podkamienia i Podola, lata 30. XX wieku © Muzeum Sztuki, Łódź



Il. 4. Leopold Buczkowski, *Bez tytułu*, z cyklu czarno-białych fotografii z Podkamina i Podola, lata 30. XX wieku © Muzeum Sztuki, Łódź

Jest to kolejne zdjęcie typu „zamiast” – przedstawia to, czego nie ma i co „powinno” na nim być, a pośrednio również oczekiwania i przyzwyczajenia odbiorcy, z którymi pogrywa autor fotografii. „Powinniśmy” zobaczyć na niej to fascynujące zjawisko, które zajmuje chłopców, w ostateczności ich reakcję na to, co widzą. Tymczasem widzimy ich od tyłu i zasłoniętych, a głównym tematem zdjęcia i jego centralnym motywem staje się potężny fragment niezidentyfikowanego obiektu budowlanego, czyli najmniej istotny element wycinka rzeczywistości pokazanego z punktu widzenia tego, co potencjalnie mogłoby najbardziej zaciekawić odbiorcę.

Zdaje się, że ta sama zasada organizuje kolekcję jedenastu zdjęć z Paryża (*Leopold Buczkowski...* 2021: 60–65). Tylko dwa przedstawiają obraz, który mógłby się znaleźć w katalogu fotografii. Na jednym z nich (il. 5) widzimy elegancką kobietę trzymającą drzwi samochodu, do którego walizki pakuje postać z prześwieconą głową (a więc jakby bezgłowe widmo). Inne zdjęcie (il. 6) przedstawia spacerujących paryżan. Jak na fotografiach z Podola, każdy idzie w inną stronę, na pierwszym planie rysuje się postać młodego człowieka w krótkich spodniach i jego szczupłe nogi; wszystko obserwujemy z dołu, z perspektywy żabiej. Są to jedyne „ładne” zdjęcia, pozostałe przedstawiają paryski śmietnik w dziewięciu aktach (il. 7). Na jednym góra śmieci, na drugim ulica pełna rozsypanych rozkładających się odpadków, na kilku – stopy drewnianych

skrzynek. Widzimy fragmenty ulic i kilku bohaterów, np. żebraka z kartonami, starca przed ścianą opakowań, robotników, przechodniów; wszyscy na tle fruwiących, zalegających, wysypujących się zewsząd śmieci. Wydaje się, że temat tych zdjęć to nie tyle paryski śmietnik, ile brak. Brak wieży Eiffla, zakochanej pary nad Sekwaną, widokówki z Notre Dame, a problemem jest tu zawiedzione oczekiwanie odbiorcy, który albo potraktuje ten zawód serio i z niesmakiem odrzuci album z fotografiami śmieci, albo podejmie grę i pomyśli nad naturą własnych oczekiwań, możliwymi scenami, które widać „zamiast”.



Il. 5. Leopold Buczkowski, *Bez tytułu*, z cyklu czarno-białych fotografii z Paryża, 1957 © Muzeum Sztuki, Łódź



Il. 6. Leopold Buczkowski, *Bez tytułu*, z cyklu czarno-białych fotografii z Paryża, 1957 © Muzeum Sztuki, Łódź



Il. 7. Leopold Buczkowski, *Bez tytułu*, z cyklu czarno-białych fotografii z Paryża, 1957 © Muzeum Sztuki, Łódź

Ta sama zasada rządzi również prozą Buczkowskiego. Zamiast opisu znajdujemy w niej indeks przedmiotów, łacińskie terminy, słowo odmienione przez wszystkie rodzaje i przypadki; zamiast fabuły – strzępy zdarzeń, które trudno powiązać w spójną historię, zamiast narracji – zlepek fragmentów z podręcznika medycyny sądowej i rozmówek polsko-francuskich; zamiast dialogu – układ wypowiedzi z różnych źródeł i różnych sytuacji mówienia; zamiast lekcji, przesłania, morału – purnonsens. Elementy świata przedstawionego niezwiązane opowieścią.

Choć ogólne założenia estetyczne i filozoficzne są spójne w całym artystycznym dorobku Buczkowskiego, w każdej dziedzinie jego sztuki wizualnej rzuca się w oczy inna dominanta: w fotografii najbardziej wyrazista jest estetyka groteski, aura niedoli i smutku. Rysunki z lat 20. i 30. z Podkamienia i Podola odsłaniają swój warsztatowy charakter; niektóre wydają się niedokończone, inne przedstawiają kilka szkiców jednego motywu. Skądinąd eksponowanie warsztatu twórczego to zabieg typowy dla późnej prozy Buczkowskiego, w której autor pokazuje zasób możliwych języków, motywów i chwytów, nie wprzegając ich jednak w spójną opowieść, a więc w pewnym sensie ujawnia swój warsztat twórczy. W rysunkach z lat 40. i późniejszych widać, że styl Buczkowskiego wyewoluował w kierunku groteski, wyrazistej zwłaszcza w rysunkach o tematyce historycznej: postacie, niby dostojne, wystrojone, zaopatrzone w atrybuty władzy i dostatku, są przerysowane, a powagę odbierają im dziwne pozy czy specyficznie wykorzystane sceny przedstawiające zwierzęta, np. pies obwąchujący odbyt drugiemu psu (wszystko to zresztą wydaje się spójne z groteskowym przedstawieniem bohaterów i wartości z okresu historii nowożytnej w prozie Buczkowskiego).

Malarstwo abstrakcyjne oraz rzeźba z lat 60. i późniejszych to sztuka w dużej mierze figuratywna, zwłaszcza obrazy całkowicie odchodzą od jakiegokolwiek referencji, ale rządzą się własnymi zasadami; to precyzyjne, geometryczne kompozycje, kolorowe, ale raczej monochromatyczne, utrzymane w ciepłych barwach czerwieni, brązu i żółci. Podobnie wyewoluowała twórczość literacka Buczkowskiego: po etapie naturalistycznego przedstawienia wiejskiego, ogarniętego wojną życia (*Wertepy*, *Czarny potok*), proza ta – począwszy od zbioru opowiadań *Młody poeta w zamku* – zupełnie odchodzi od prawideł autentyzmu czy prawdopodobieństwa. W latach 60. w sztuce wizualnej i literackiej Buczkowskiego święcą triumfy groteska i abstrakcja; jego późne książki, zwłaszcza *Kąpiele w Lucca* czy *Uroda na czasie*, to oderwane od konwencji powieściowych i reguł komunikacji językowej literackie kolaże, w których autor ucieka od opisu, fabuły i narracji w stronę abstrakcyjnego użycia gatunków i stylów mowy oraz motywów historycznokulturowych.

Mimo tych podobieństw, żadna dziedzina jego sztuki nie ma bezpośrednich związków z literaturą (a nawet niepodobne są do siebie poszczególne dziedziny jego sztuki wizualnej, np. malarstwo i fotografia); żaden z obrazów Buczkowskiego nie został ekfrastycznie opisany w jego prozie, rysunki zawarte w książkach rzadko pełnią funkcję ilustracyjną, żadna z rzeźb nie przedstawia bohatera literackiego; próżno szukać wizualnego portretu dezertera. A jednak podobieństwo w widzeniu i odczuwaniu rzeczy pozwala zestawiać twórczość wizualną Buczkowskiego z jego prozą.

Kategorią, która sprzyja porównaniom literatury i fotografii Buczkowskiego, jest perspektywa. Na zdjęciach autor prawie zawsze zwraca na siebie uwagę, wyraźnie zaznaczając swoje indywidualne spojrzenie. Niewykluczone, że pozostałby niewidoczny, gdyby zdjęcie nie zakłócało widoku, ale na fotografiach Buczkowskiego widzimy świat w diagonalnie skomponowanym kadrze, a więc zdynamizowany, ujęty w ruchu, a niekiedy sprawiający wrażenie, jakby za chwilę wszystko miało runąć. Często przyglądamy się widzianym przez autora rzeczom z dołu, z perspektywy żabiej. Taki zabieg z jednej strony wyolbrzymia to, co jest przedmiotem przedstawienia, z drugiej – być może umniejsza czy „uskromnia” znaczenie obserwatora (choć byłoby to sprzeczne z intencją zwracania uwagi na swój punkt widzenia). Charakterystyczną właściwość perspektywy Buczkowskiego stanowi wycinkowość spojrzenia widoczna w kadrach, które nie mieszczą wszystkich postaci i zdarzeń, a jednocześnie przywodzą na myśl tło, które pozostało poza ramami obrazu.

Oto przykład narracyjnej perspektywy żabiej w *Czarnym potoku*, przedstawiający również sugestywny opis światła:

Lato stygło, las tylko jeszcze miał w suchym podszyciu ruchliwe, milczkiem buszujące szpaki. Szelest tych szpaków trwożył ludzi zbiegłych z Szabasowej. Szybko podwieczór zapadał płasko przy ścierni w czerwieniejący się promień, zamykając w jedną barwę pnie grabczaków obsypanych kaszą przejrzałego szałwieja. Późną jesienią wymarły cmentarze żydowskie. Zielone, mszyste macejły zaścieliły szosy (Buczkowski 1965: 71).

Narrator obserwuje świat z coraz niższej perspektywy: z poziomu leśnego podszycia, a więc z wysokości krzewów, schodzi do wysokości ścierni, czyli ściętych po żniwach zbóż, by w końcu obserwować porośłe mchem macejły, ścielące się na szosie. Niewiele ponad podszycie wyrastają młode graby. Wszystko oblewa jednakowo czerwonym niskim światłem zachód słońca. Takich przedstawień we wczesnej twórczości Buczkowskiego jest więcej, wszystkie świadczą o jego rozbudowanej wyobraźni operatorsko-fotograficznej.

W *Czarnym potoku* (i innych książkach) odnajdujemy też przykłady literackich realizacji widocznej na zdjęciach tendencji do zasłaniania widoku. Oto

typowa scena z powieści – świat pogrążony jest w mroku, ale wysyła sygnały innym zmysłom niż wzrok (to zresztą osobna kwestia, ale warta może zasygnalizowania, że przedstawione w *Czarnym potoku*, a także w *Wertepach* realia ujmowane są tak, żeby dało się je odczuć słuchowo, węchowo i dotykowo). Ten opis, zawężający perspektywę spojrzenia, uruchamia zmysł słuchu i węchu:

Rodzi się wrzawa wieczoru, krzyki, spory, strzały z biczca, stuk młotków, turkot wozów, z głębi cieniów powstaje wielkie miasto, zapach tabaki, zgorzkniałych fajek fernalskich, wichry, jęczące pod drzwiami, mirty, luleby, tykanie starego zegara – ludzie sprawdzają uprząże przy świetle latarni (Buczkowski 1965: 82).

Jeśliby spojrzeć na fragment wzrokocentrycznie, do czego uprawnia porównanie literatury ze sztuką fotografii, świat odsłania się odrobinkę: w słabym, wąskim kręgu światła latarni, w którym widać tylko postacie kontrolujące uprząż. Jednak bogactwo dźwięków działa w tej prozie trochę tak, jak ucięte postacie na brzegu kadru odcinającego fotografowany świat, tzn. zaświadcza o tym, czego nie widać, intryguje nieobecny, czyli rzeczywistością, którą zasłonił mrok nocy. Poza zwyczajnym przegłędem sprzętu koniarzy mocno jeszcze sugeruje swe istnienie intrygujący, wciągający obraz wielkiego miasta, które paradoksalnie powstaje z głębi cieniów. Ileż pytań rodzi się wokół tego ciemnego niewidoku – co to znaczy: z głębi cieniów? Może nadjechał samochód nazistowskich funkcjonariuszy i pokazał rzeczywistość w długich światłach? Może to metafora wspomnień czy wyobrażeń? Co to za wielkie miasto? Wiele się dzieje poza kadrem fotografa i narratora.

W kolejnych książkach perspektywa narratora coraz mniej przypomina spojrzenie, z którym czytelnik mógłby się identyfikować (tj. coraz mniej naśladuje realne patrzenie), coraz bardziej komplikuje się ono, udziwnia, nabiera umownych znaczeń, aż w końcu całkiem się „retoryzuje”. W *Kąpielach w Lucca* narrator już niczego nie pokazuje, a tylko problematyzuje możliwość pokazywania świata w prozie:

Chcesz się znaleźć na wsi w jednej chwili, wśród puszystych, dać się owinąć swobodzie powietrza, czuć zapach ziemi? Trudno o wierniejsze oddanie obrazu zakątka [...] A jednak tu bliżej postaci wiarygodne, aż do szczegółów, że zdaje się niemożliwym ocenić z uszu osobę (Buczkowski 1979: 29).

A oto stadium pośrednie między przedstawieniem świata (jak w *Czarnym potoku*) a przedstawieniem przedstawienia (w *Kąpielach w Lucca*). W *Doryckim krążganku* natrafiamy jeszcze na opis, ale już powątpiewamy w jego wiarygodność:

Między dębami ciągnie się wąski strumień, wywodzi się z lasu, a dalej za trzema górami już jest głęboką rzeką – wielokrotnie opiewaną przez poetów. Woda zawsze hałasuje

je, dzwoni jak szkło, rozpryskuje się w biały pył, cmokcze, goni się nawzajem, zasypa-
na jest mącznym pyłem, muchami, drewniakami. Albo kiedy przełamuje opór grobli
– glina stęka jak wół. I młyn wciąż miele i miele – noc i dzień. Mielnik ma czerwone
oczy. Kielbie, raki, wierzby. Światło na łotokach połyskuje. Łopaty biją: bach-bach-
-bach! Dalej pasieka. Gołębie latają razem z chmurami i łapia coś – czy to nietoperze?
Mały chłopiec liczy nietoperze. Widać ogonki i pazurki. Świsł opadających gruszek.
Skrzypi studnia. Dziwne to stworzenie na tym świecie! A tam dalej ludzie wgrzyli się
ze swoimi chałupami w ziemię, a nad chatami białe obłoczki i fartuszki, maki, gęsi
i łasice (Buczkowski 1969: 241).

Jest to w istocie gra z perspektywą; każde ze zdań nakreśla fragment jakiegoś krajo-
brazu, ale nie składają się one w sumie na obraz jednej przestrzeni, a przynajmniej
trudno sobie wyobrazić, że może to być relacja pojedynczej osoby obserwującej
świat z jednego punktu widzenia. Tak jeszcze wygląda opis górskiego strumienia
(choć z poczucia wyjątkowości, oryginalności ujęcia tego motywu wytrąca nas
zaraz wstawka o jego konwencjonalności). Jednak gdy tylko woda „przełamuje
opór grobli”, perspektywa przybliżyła się i oddala, by znowu przybliżyć, chaotycz-
nie naświetla różne punkty świata przedstawionego. Glina pod wpływem wody
stęka jak wół, a zaraz młyn miele mąkę, nagle narrator przybliżył nas do mielnika
na tyle, byśmy zobaczyli jego zaczerwienione oczy; zaraz jednak oddaliśmy się od
niego znacznie i widzimy syntezę krajobrazu, skrót opisu w trzech migawkach:
kielbie – raki – wierzby. A po chwili szczegół: połyskujące światło (znów motyw
fotograficzny), potem narrator nastawia nas na odbiór słuchowy (po stękającej
jak wół glinie, wizualnej obserwacji świata z różnych perspektyw, znowu z bliska
słyszemy łopatę „bach-bach-bach”). „Dalej pasieka” (znów „dalej”!). Widzimy
nietoperze złapane przez gołębie, a po chwili już nietoperza chwycił chłopiec,
patrzmy – dla odmiany z bardzo bliska – na zwierzęce ogonki i pazurki.
Wtem słychać opadające gruszki i skrzypiącą studnię. A po chwili „tam dalej”
na horyzoncie chałupa, a nad nimi obłoczki, ale też wiejski inwentarz, którego
nie spodziewalibyśmy się na niebie: fartuszki, maki i łasice. Próżno szukać
bezpośredniego odwzorowania tego stanu rzeczy na fotografii; zresztą zmiany
perspektywy – oddalającej się i przybliżającej oraz przełączającej odbiór z wzro-
kowego na słuchowy – są zbyt dynamiczne, by móc je pokazać na jednym, siłą
rzeczy nieruchomym kadrze (ale gdyby tak wyobrazić sobie awangardowy film
Buczkovskiego...). Natomiast perspektywa na zdjęciach Buczkovskiego jest
niewątpliwie „udziwniona” i zdynamizowana za pomocą środków dostępnych
fotografii: w kadrach skomponowanych po przekątnej, w poruszeniu obiektów,
w pogrywaniu z konwencjonalnymi regułami kompozycyjnymi (wyróżnianie
przedmiotów nieznaczających i marginalizowanie interesujących). Z pewnością

perspektywa to wspólna literaturze i fotografii kategoria, którą Buczkowski w dziełach z obydwu tych dziedzin czyni przedmiotem swego eksperymentu.

Wyróżniłabym również wspólną fotografiom i prozie Buczkowskiego kategorię z porządku estetyki: zasadniczy dla tych zdjęć i częsty w jego literaturze antyestetyzm. Patrząc na zdjęcia z Podkamina i Podola lat 30., można pomyśleć, że rejestrowanie niedoskonałości, zwłaszcza z intencją krytyczną, nie było celem fotografowania chwili dnia targowego; chodziło raczej o pozytywny portret ludzi i wiejskich obyczajów, które – jak wiemy z jego późnej autobiograficznej prozy mówionej – Buczkowski wspomina z sentymentem i aprobatą, jako życiodajny, wielokulturowy, różnorodny kosmos. Brudne bose nogi, podarte ubrania, nieorganizowana, zabałaganiona przestrzeń – to po prostu elementy tego ubożego świata, które znalazły się w kadrze, niecenzurowane i niekorygowane.

Co innego zdjęcia z Paryża z lat 50., a więc z okresu powojennego rozczarowania Buczkowskiego. W jego późnej prozie wybija się przekonanie o wytyczonej przez wojnę historycznokulturowej cezurze, po której twórczość referencyjna traci sens, a rolą artysty jest manifestowanie nieufności wobec konwencji nieprzystających do utrwalania obrazu świata zdziczałego, zdegradowanego przez wojnę. Fotografie przedstawiające wysypiska śmieci dają, jak można przypuszczać, niemiarodajny obraz Paryża. W latach 50., jak zawsze, był on przecież nie tylko zaśmiecony, ale również piękny; nadal stały tam zabytki, dla których od stuleci uznaje się to miasto za cel godny wyprawy. Fotografie paryskie to cykl rozmyślnie tendencyjny, nastawiony na pokazanie brudu, „pogorszenie świata”, jakby powiedział Białoszewski. Można sądzić, że Buczkowski celowo wybrał trasy nieturystyczne, wyprawił się na przedmieścia, zajrzał na zaplecza sklepów, chcąc złapać w kadrze widok tak beznadziejny jak góra śmieci na środku ulicy. I powiedzieć: uważacie się za wrażliwych dziedziców sztuki, dumnych potomków Napoleona, a spójrzcie na swój śmietnik. Albo: zastanówcie się, do czego jesteście zdolni. Widok tych śmieci oddziałuje silnie zwłaszcza w nieodzownym, choć niewidocznym kontraście z tym, co zastępują, zamiast czego wystąpiły na zdjęciu z Paryża. Na tym samym kontraście brzydoty i skompromitowanej wzniosłości czy piękna opiera się reguła wprowadzania turpistycznych elementów do prozy.

Brzydota, potworność *Czarnego potoku* czy *Dziennika wojennego* jest regułą świata przedstawionego, wydaje się niekiedy: zwyczajnie odwzorowaną, choć bywa, że autor nawet w scenach przedstawiających spokojny bieg rzeczy buduje opis z komponentów naznaczonych skatologicznie i zwykle traktowanych jako obrzydliwe: „Wróble gziły się pod sakwami końskimi. Pociąg ciągle jeszcze nie nadchodził. Portier stał na progu i dłubał w podocznym zębie, ślina ściekała do kulaka” (Buczkowski 1965: 60).

Warto dodać, że abiektalne elementy opisu odgrywają nieco inną rolę w książkach, które Buczkowski pisał później. Oto rzeczywistość opowiadania pod znaczącym tytułem *Ponadto zajmujemy się obszernie uczuciem zdziwienia* z tomu *Młody poeta w zamku*:

Autentyczne fragmenty historii leżały tam pomieszane z bajczarskimi urojeniami, którym, jak wiadomo, nie brak rzeczywistości. Oto Jozue brnie przez Jordan. Słysząc plusk Nilu – to przeprawia się Cezar. Oto Ganges z nie nazwanymi jeszcze i nie oglądany miastami i puszciami. [...] Anioły dmące w trąby i wymachujące palmowymi liśćmi. Witraże bardzo mierne. I rozmaite wizerunki wichru. Przeszliśmy dział symetrii i eurytmii, nawet dział przeciwności i antytez, pyzatyh dzieci i rozbebeszonych fosforem żołnierzy, flety i basetle, szczytność, znaki mimiczne i Wenus Kapitolińską (Buczkowski 1976: 64–65).

Są to oczywiście papierowi bohaterowie i scenki wykrojone z różnych, również fikcyjnych światów, ale bardziej niż one nie pasują do siebie nawzajem, odróżniają się od nich rozbebeszeni żołnierze, a żeby tak rażąco nie pasowali, żeby mocniej szokowali swoim rozbebeszeniem, wstawiono im do sąsiedztwa pyzate dzieci i anioły dmące w trąby. Motyw tych żołnierskich zwłok oczywiście ma szokować i przerażać na poziomie estetycznym, ale jest zarazem swego rodzaju ironicznym napomnieniem kierowanym do czytelników uduchowionych, wyrafinowanych, dumnych ze swoich starannie wykoncypowanych idei: nie możecie pomijać tego, co się stało.

Zdarzają się w prozie Buczkowskiego turpistyczne akcenty o lżejszej wymowie. Zazwyczaj w komiczny sposób kwestionują one rangę opisywanego wydarzenia czy centralnej dla niego postaci. Każdy szanowany urzędnik czy wojskowy autoritet z książek Buczkowskiego prędzej czy później wydlubuje sobie coś z zębów. Albo: dłubanie w zębach jest odnotowywane w protokole:

Posiłkowy znalazł zapis, że ten, jakiś tam, siedział za stołem i wykałaczką czy też szpilką Tekli usuwał resztki salcesonu ze spróchniałego zęba. Toteż miło to skonstatować, że stan jest nie zwykłym kłopotem, trudnością, objawem chwilowego braku odpowiedzi na postawione pytanie, lecz stałym sposobem zachowania się umysłu, trwałym stanem wątplenia. Wszędzie widoczne jest szukanie pochodzące z poczucia braku (Buczkowski 1978: 66–67).

Wedle zasady kontrastowego przedstawienia elementów turpistycznych szczegóły dotyczące resztek jedzenia między zębami znalazły się pośród okrągłych słów z rozprawki filozoficznej. Akcentowanie brzydoty ma niekiedy naturę czysto językową:

Podchorąży jest tylko ogniwiem ciągłości pokolenia ludzkiego, a w tym ważny jest akt płciowy, zapłodnienia, urodzenia, wychowania w szkole kadetów. Tak wyodrębniony z tej ciągłości, stał się przedmiotem docieklivosti filozoficznej. Śledczy pytał go: jak ci smakują pieczone kartofle, job twego boga mać? To jobanie boga wskazuje, że w powietrzu epoki wisi zamówienie na sformułowanie istoty zwątpienia dręczącego człowieka naturalizmu, określa się nowy kierunek dążeń (Buczkowski 1978: 76).

Ewidentnie „brzydkie” słowa „job twego boga mać” znalazły się wśród „ślicznych” sformułowań typu „istota zwątpienia” czy „kierunek dążeń”. Jeśli jednak wczytamy się w tę wyszukaną narrację, możemy odczuć, że trudno zorientować się w znaczeniu dopełnień: czy to zwątpienie dręczy człowieka, czy naturalizm? „Wisi zamówienie na sformułowanie” to również stylistyczny potworek z koszmarnego snu redaktorki, podobnie jak „pokolenie ludzkie”. Jest to zatem słowo brzydkie na tle innych brzydkich, lecz w zamyśle ładnych. Tak się z grubsza określa „nowy kierunek dążeń”.

Trzecią kategorią, która, jak mi się wydaje, wiąże podobieństwem prozę i fotografię Buczkowskiego, jest purnonsens, bardziej wyrazisty w tekstach literackich, ale nieobcy fotografii, a ponadto dominujący w rzeźbach i rysunkach z lat 60. przedstawiających sceny historyczne. Figurą purnonsensu na fotografii jest np. gruba kolumna występująca jako zasadniczy motyw zdjęcia, które przedstawia (poza nią) grupę chłopców obserwujących niewiadome (przysłonięte przez ów główny obiekt zdjęcia) zjawisko. Ta kompozycja fotografii jest wyrazem oparłego na purnonsensie założenia, by odwrócić rangę tego, co przedstawione: za najmniej interesujące uznać w kompozycji zdjęcia to, co obiektywnie najbardziej interesuje jego bohaterów, a centralnym jego punktem uczynić element najmniej dla tych chłopców istotny. Na podobnym absurdzie opiera się zestawienie wiejskiego ubożego chłopca z kolumną dorycką czy postać bezgłowego szofera ucinającego sobie pogawędkę (mimo tej istotnej w rozmowie niekompletności ciała) z elegancką paryżanką. Purnonsensowe są stopy śmieci, zwłaszcza te ułożone (np. tworzące ścianę skrzynki), stanowiące tło dla siedzącej przed nimi postaci.

Figurą purnonsensu w prozie Buczkowskiego są obszernie wyliczenia przedmiotów czy istot, celowo przeciążające opis. W przesadnie długim rejestrze „dziwią się sobie” zjawiska nietworzące żadnej wspólnej kategorii, a nawet, by tak powiedzieć, różne ontologicznie, np. realnie istniejące i abstrakcyjne:

Ostre głosy, niebezpieczeństwa, odlewy gipsowe, torowanie drogi w walce niechlujnej z wymagowanym prześladowcą – to wszystko wymysł nieprzytomnego, leżącego w bezruchu, patrzącego w hałas pożeranych przez słońce prastarych parków wraz z kochankami, trawą, zakłęciami, wrzawą wron, godłami, liczbami, urnami poetów, wartą królewską i strokaną kobietą. Zachęcano do rewolucji, gdyż ciała poetów – mówili

– zakute w kamień i cynk w bezsłonecznej oligarchii piwnic, czyż nie mają prawa być pełną cykorią, dziewanną, koprem, łątką lub promykiem w umywalni dziewczyny?
(Buczkowski 1976: 43–44).

Oto istic surrealna scena: ciała poetów chciałyby być cykorią i promykiem w dziewczęcej umywalni, a na pożar prastarych parków patrzą liczby, wrzawa wron, zakłęcia, godła, trawa i kochankowie. Ale być może jest to tylko wymysł leżącego, podobnie jak odlewy gipsowe i torowanie drogi. To jedna z wielu dziwnych, jednak wcale nie najdziwniejsza scena ze zbioru opowiadań *Młody poeta w zamku*. Sporo takich obrazów odnajdziemy również w *Doryckim krążanku*. W poniższym przykładzie rzeczy ułożone są w osobliwe kategorie; powołany *ad hoc* porządek rozsadzają coraz ekscentryczniejsze elementy inwentarza:

I rozpoczęło się narodowe przedsięwzięcie – kompania szupo wyprowadziła rozdrobionymi uliczkami w nieznanym kierunku konie, źrebięta, cieliczki, [...] krowy dojne z opustoszałych domów zdrowia, [...] szpaki z zajadami, kundle z pipakami na odbytnicach, łasice, szczury z siwymi wąsami [...]. Bliżej ścian, przysiadając na gyzmсах, przesypywały się smugi rozlicznych motyli, ciem, bąków, much, [...] śmierdzieli, pajaków i sinawy pył moli. A w ślad za tym, dzwoniąc i sepleniąc – leciały kapelusze damskie, mufki, welony weselne, płaszcze z aksamitnymi kołnierzami, franki pluszowe, pędzle, obciążki do mięsa, profesorskie kapoty, burnusy teatralne, peruki, fotele, [...] krochmal i parasole. Potem wyprowadzeni zostali fornele, pastuchy, dojarzki [...], cyrkowcy z przepuklinami [...] emerytowani oficerowie z ostrogami i trzcianami w kułakach [...], druciarze z wywichniętymi zuchwami, [...], gryzmoły listów miłosnych, [...] chędodzy organiści, zapowiadacze pogody i staruszkowie. Specjalny pluton wyprowadził z miasta [...] kancelistów w hrabiowskich ubraniach, [...] radców w nowiutkiej bieliźnie, dyrygentów orkiestr strażackich, [...] dwóch ostatnich kataryniarzy, hodowców wszy dla pewnego lekarza [...] dependentów i szadchenów (Buczkowski 1969: 69–70).

W owym „narodowym przedsięwzięciu” pluton żołnierzy wyprowadza kolejne grupy postaci. Ogólna sytuacja fabularna, gdyby przedstawić ją bez szczegółów, od razu kojarzy się z eksterminacją. Jednak potencjalny tragizm tego wydarzenia całkowicie znosi sprzeczna z nim, zamierzona błazenada opisu wypełniającego fabularny szkielet. Oczywiście niedorzeczne są „ofiary” samego wojskowego proceduru; trudno sobie wyobrazić wyprowadzanie szpaków z zajadami czy sinawego pyłu moli, szczególnie zaś teatralnego inwentarza, niezdolnego do chodzenia, a więc wyprowadzenia nawet w tak dziwnym świecie. Zresztą welony weselne, aksamitne kołnierze czy peruki to kategoria rzeczy najmniej użytecznych na wojnie, tym bardziej więc znalazły się w scenie wyśrubowanego do granic absurdu – jako atrybuty czy metonimie wysokoartystycznych pretensji, z których

tak chętnie pokpiwa Buczkowski w całej swojej twórczości. Dalej pojawiają się postacie tworzące prawdziwy zbiór osobliwości. By spotęgować purnonsens, narrator przywołuje ich w parach czy grupach, w każdym razie występują w liczbie mnogiej, i akurat każda postać z danej grupy cierpi na identyczną przypadłość czy trudni się tym samym. Mamy tu więc np. cyrkowców z przepuklinami czy druciarzy z wywiniętymi zuchwami i grupy kilku innych, możliwie najbardziej dziwnych osobników.

Jak pisze François Brunet w książce *Photography and Literature*, na przestrzeni XIX i XX wieku zmienił się zasadniczo cel reprezentacji w fotografii. Początkowo służyła ona w dużej mierze ujawnianiu obecności świata, mimetycznie go prezentowała, malowała światłem, była próbą świadectwa; w stosunku do rzeczywistości fotografia funkcjonowała jako znak ikoniczny (za: Koszowy 2013: 33). W fotografii XX wieku doszło do zwrotu ku estetyce braku i nieobecności, ciszy i milczenia. Toteż współczesne zdjęcia (również, dodajmy, Buczkowskiego) rejestrują przemijanie, znikanie, ślady, nieobecność i brak. „Nie ratują” znikających zjawisk, tylko pokazują ich znikanie. Fotografia nie jest już znakiem ikonicznym, powołanym na zasadzie podobieństwa do obiektu upragnionego jako obecny, lecz stanowi indeks, ślad obiektu obserwowanego jako nieobecny (za: Koszowy 2013: 33). Wskazana tendencja odpowiada w pewnym sensie zagadnieniom, które André Rouillé opisał w książce *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*. Autor wyróżnia m.in. dwa typy fotografii, również wypracowane diachronicznie, w historii tego medium, a mianowicie opozycję fotografii-dokumentu i fotografii-ekspresji. Ten rodzaj opozycji, jak sądzę, dobrze charakteryzuje specyfikę fotografii Buczkowskiego i jego fotograficznego myślenia widocznego w prozie. Fotografia-dokument występuje u niego jako negatywny wzorzec, a fotografia-ekspresja jako pozytywny, czyli taki, z którym można identyfikować zdjęcia autora *Czarnego potoku*. Fotografia-dokument to typ fotografii, która coś odzwierciedla, stanowi bezpośredni odcisk rzeczywistości, a „fotografia-ekspresja wyraża wydarzenie, ale go nie przedstawia” (Rouillé 2005: 157). Uznaje przy tym swój pośredni charakter, nie tworzy kopii przystawalnej do modelu, ale „prowadzi grę, w której uczestniczą rzeczy i obrazy-które-już-są, obrazy już wcześniej widziane, a więc klisze, metody zapisu, subiektywności” (Rouillé 2005: 183). Fotografiię-ekspresję wyróżnia pochwała formy i indywidualności fotografującego. Uwzględnia ona proces, nie ślad; problematykę i wydarzenie, a nie rzeczy i obiekty (Rouillé 2005: 187). Widoczność nie wydobywa się tu bezpośrednio z przedmiotów, ale uzyskuje się ją pośrednio przez pracę nad formą, obrazem i fotograficznym zapisem (Rouillé 2005: 188), toteż ważna jest świadomość tej formy: roli kadru, punktu widzenia, światła, kompozycji, odległości, barwy, materiału, ostrości.

Istotne w teorii Rouillégo jest przeniesienie uwagi z przedmiotu na kreatywnie działające podmioty-fotografa. „Sensu, jako niematerialnego atrybutu rzeczy i ich stanów – pisze filozof – nie należy odkrywać, rejestrować czy odtwarzać; sens ten powinien być stworzony i wyrażony” (Rouillé 2005: 193). Co więcej, fotografia-ekspresja nie tyle przedstawia i stanowi odniesienie, ile sama oddziałuje na przedmioty (Rouillé 2005: 192). Zasadniczą wartością tego rodzaju fotografii jest zatem kreatywność i ekspresja fotografa, istotną kwestią – uznanie miejsca podmiotu, jego odczuć, pragnień, marzeń i ułomności; trzeba „przypisać mu centralne miejsce w procesie fotograficznym, tak aby przeobrazić maszynę dokumentalną w subiektywną maszynę ekspresji” (Rouillé 2005: 203). Wówczas jasne się stanie – gdy przez ten pryzmat spojrzymy na fotografie Buczkowskiego – dlaczego „decydujący moment”, by użyć terminów przywołanych przez Rouillégo, zastąpiła u Buczkowskiego „fotografia pustego czasu”, na której „nie dzieje się nic”. Nie ma na tych zdjęciach scen uchwyconych w momencie kulminacyjnym, nie chodzi tu w zasadzie o fotografowanie ludzi, konkretnych postaci (mimo że są widoczne, choć często odwrócone). To bowiem rodzaj specyficznego reportażu dialogicznego – jak można by powiedzieć za Rouillé – którego celu nie stanowi przedstawienie, wychwycenie, rejestrowanie pozorów, ale wyrażenie życiowych sytuacji wykraczające poza sferę widzialnego; tak rozumiane zdjęcie jest nie produktem punktowego działania, ale efektem pracy sięgającej dalej niż moment wykonania zdjęcia (Rouillé 2005: 211). Podobnie jak w innych pracach stanowiących przykład fotografii-ekspresji, na zdjęciach Buczkowskiego chodzi może bardziej o wyrażenie antylogosu, „świata fragmentarycznego, pozbawionego logicznej jedności i organicznej całości; świata rozbitego, którego nic nie jest w stanie zespolić w jedną całość” (Rouillé 2005: 189). Są to zdjęcia i teksty niereprezentacyjne w podwójnym znaczeniu: reprezentowania rzeczywistości i pokazywania świata skonwencjonalizowanego, efektownego i ładnego. Co zatem przedstawiają diagonalnie skomponowane kadry Buczkowskiego, jego dziwne, zmienne perspektywy, antyestetyczne motywy (zwłaszcza gdy całkiem dominują nad obrazem), purnonsensowe akcenty? Zdaje się, że głównie to, czego nie ma; to, co spoza kadru, bogaty kontekst znaczeń, przeciwko którym buntuje się fotograf. To, co, widzimy, to, co jest „zamiast” – to tylko negatyw.

BIBLIOGRAFIA

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

Buczkowski Leopold. 1965. *Czarny potok*. Warszawa: Czytelnik.

Buczkowski Leopold. 1969. *Dorycki kruźganek*. Warszawa: Czytelnik.

Buczkowski Leopold. 1976. *Młody poeta w zamku*. Wyd. II. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Buczkowski Leopold. 1978. *Kamień w pieluszkach*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Buczkowski Leopold. 1979. *Kąpiele w Lucca*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Buczkowski Leopold. 1985. *Na nowo i poniekąd inaczej. Fragmenty „prozy żywej”, rysunki*. Do druku przygot. Jan Kaja, Jerzy Pluta, Zygmunt Trziszka. Bydgoszcz: Galeria Autorska J. Solińskiego i J. Kaji [druk broszurowy na prawach rękopisu].

Buczkowski Leopold. 1986. *Proza żywa*. Wstęp Zygmunt Trziszka. Bydgoszcz: Wydawnictwo Pomorze.

Buczkowski Leopold. 2001. *Dziennik wojenny*. Oprac. Sławomir Buryła, Radosław Sioma. Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego.

Buczkowski Leopold, Trziszka Zygmunt. 1989. *Żywe dialogi*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Pomorze.

(Dy)fuzje. Związki literatury i sztuki w Polsce po 1945 roku. 2019. Red. Magdalena Lachman, Paweł Polit. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Muzeum Sztuki w Łodzi.

Falkiewicz Andrzej. 1982. *Fragmenty o polskiej literaturze*. Warszawa: Czytelnik.

Jóźwiak Karol. 2021. *Świat ocalały w strzępach. Rejestracje Podola w twórczości fotograficznej Leopolda Buczковского*. W: *Leopold Buczkowski. Przebłyski historii, przelotne obrazki*. Red. Agnieszka Karpowicz, Paweł Polit. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi. S. 17–30.

Karpowicz Agnieszka. 2021. *„Pójść plastycznym wspomnieniem po tych trupach”. O rysowaniu historii*. W: *Leopold Buczkowski. Przebłyski historii, przelotne obrazki*. Red. Agnieszka Karpowicz, Paweł Polit. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi. S. 85–100.

Koszowy Marta. 2013. *W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii w współczesnej prozie polskiej*. Kraków: Universitas.

Leopold Buczkowski. Przebłyski historii, przelotne obrazki. Red. Agnieszka Karpowicz, Paweł Polit. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi.

Nycz Ryszard. 1977. *Oko i dłoń pisarza. Próba interpretacji dzieła Leopolda Buczковского*. „Teksty”, nr 3. S. 34–49.

Rouillé André. 2005. *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*. Przeł. Oskar Hedemann. Kraków: Universitas.

Staroń Justyna. 2012. *Sztu(cz)ki Leopolda Buczковского*. Wirtualne Muzeum Konstancina [online]. Protokół dostępu: http://www.muzeumkonstancina.pl/1019_sztuczki_leopolda_buczковского [15.06.2023].

Staroń Justyna. 2019. *Dialog sztuk. O twórczości artystycznej Leopolda Buczковского*. W: *(Dy)fuzje. Związki literatury i sztuki w Polsce po 1945 roku*. Red. Magdalena Lachman, Paweł Polit. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Muzeum Sztuki w Łodzi. S. 87–117.

Uniłowski Krzysztof. 2006. *Granice nowoczesności. Proza polska i wyczerpanie modernizmu*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Zasoby Muzeum Sztuki w Łodzi: Leopold Buczkowski [online]. Protokół dostępu: <https://zasoby.msl.org.pl/martists/view/3197> [15.10.2024].

„...zimą bywa się pisarzem...”. *O Leopoldzie Buczkowskim*. 2008. Red. Sławomir Buryła, Agnieszka Karpowicz, Radosław Sioma. Kraków: Universitas.

Marta Bukowiecka

THE ANGLE OF VIEW. LITERATURE AND PHOTOGRAPHY IN THE WORKS OF LEOPOLD BUCZKOWSKI

(abstract)

The article compares Leopold Buczkowski's photography and literature. Although they do not present similar themes or motifs, they have much in common: they are grounded in similar artistic principles, and use similar techniques and artistic conventions. Both in his photography and prose, Buczkowski experiments with various perspectives. These types of works are based on the principle of anti-aestheticism and feature elements of pure nonsense. Developing his art, Buczkowski gradually moves away from documentary realism and probability, and places more and more emphasis on individual creative expression. He draws attention to the invisible, the atypical, and the unexpected, and thus plays with the conventions of presenting reality in photography.

KEYWORDS

Leopold Buczkowski; literature; photography; documentalism; perspective; anti-aestheticism; grotesque; pure nonsense