



O dwóch notatkach z archiwum Leopolda Buczkowskiego*

Figurę tropienia, której używam na określenie pracy z notatkami archiwalnymi Leopolda Buczkowskiego, zapożyczam z frazy będącej tytułem jednego z dwóch niewielkich załączków esejów tego pisarza przechowywanych w zbiorach Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie. Choć Buczkowski nigdy nie skończył swoich szkiców, obu nadał chwytliwe tytuły: „Na tropach sztuki”¹ i „Od pędzla do dłuta”².

Te niespełna dwustronicowe rękopiśmienne próbki zostały włączone do archiwalnego zbioru „Drobne teksty literackie i publicystyczne”; zapiski na luźnych kartkach zeszytowych (formatu A5) w linię sąsiadują tam z maszynopisami innych niewielkich, drukowanych i niepublikowanych tekstów. Pierwszy esej został napisany czarnym piórem³, zawiera jedynie dwie niewielkie wstawki ołówkiem, jest roboczy, pełen skreśleń i poprawek, ale mimo to wydaje się bardziej dopracowany niż drugi, dużo krótszy szkic. W notatce „Od pędzla do dłuta” tylko pierwszy akapit stanowi zwarty tekst, napisany prawdopodobnie tym samym czarnym piórem, na pozostałą część składają się zaś luźne i skrótowe notatki sporządzone ołówkiem, pooddzielane od siebie poziomymi kreskami, co podkreśla ich fragmentaryczny i szkicowy charakter.

O ogólnym sensie tropienia, czyli badania, ale też podawania do druku archiwalnej „drobnicy”: notatek, treści brudnopisów czy notatników pisarzy, nie trzeba już chyba dziś nikogo przekonywać⁴. Przygotowując katalog wystawy prac

plastycznych Leopolda Buczkowskiego⁵, nie miałam więc najmniejszych wątpliwości, że znalezione w archiwum dwa drobne rękopisy nieukończonych notatek do planowanych tekstów są jednymi z ważniejszych tropów pozwalających zrozumieć sztukę i literaturę tego artysty. Zwłaszcza że niektóre sformułowania szkicu „Na tropach sztuki” brzmią aż nazbyt znajomo dla każdego, kto wcześniej czytał opublikowany w 2001 roku *Dziennik wojenny*⁶. Stąd też decyzja o podaniu notatek do druku jako samodzielnych tekstów, *Na tropach sztuki*⁷ i *Od pędzla do dłuta*⁸, mimo ich szczątkowości i niedopracowania. Jaki pożytek przyniosło zajmowanie się dwoma brudnopisami mikroskopijnej wielkości?

Na tropach

Tropiąc proces powstawania tych szkiców w archiwum Buczkowskiego, bardzo szybko odkrywamy, że pojedyncze frazy lub większe całości planowanego eseju *Na tropach sztuki* powtarzają się w kilku miejscach i postaciach.

Rozproszone zdania, większe fragmenty szkicu oraz notatki do niego – w podobnym lub takim samym kształcie – znajdziemy w drugim zeszycie notatników pisarza, który można datować na lata czterdzieste XX wieku, prawdopodobnie na ok. 1945–1946 rok⁹, skoro na okładce zeszytu autor umieścił cyfrę 2, na okładce kolejnego – 3 i tytuł „Zapamiętaczka” oraz daty roczne 1947–1948, a na zeszycie oznaczonym jako czwarty – 1950 rok. Są to sporządzone ołówkiem nieuporządkowane zapiski, wyraźnie wcześniejsze względem eseju, którego początek ma charakter zwartej i ciągłej wypowiedzi, figurujące obok wypisów z lektur, nazwisk artystów, poetów, tytułów dzieł sztuki i książek, cyfr przypominających sygnatury biblioteczne, skrótowych haseł oraz drobnych rysunków.

Po raz trzeci znaczne fragmenty rękopisu „Na tropach sztuki” pojawiają się w teczce „Dziennik, tom II”, ale tym razem szkic nosi tytuł „Notatki o sztuce”¹⁰. Są to przepisane odręcznie do zeszytu w kratkę (formatu A5) elementy wcześniej przygotowywanej wersji eseju, a zarazem jest to jego następna redakcja: prawie nie ma tu skreśleń i poprawek, ale zniknęło wiele akapitów, Buczkowski nie rozbudował też wątków zaplanowanych w końcówce „Na tropach sztuki”, pojawiły się za to nowe zdania. W zeszycie ze zbioru „Dziennik, tom III”¹¹, będącym podstawą edycji ostatniej części diariusza, fragmenty tekstu zostały z kolei już przetworzone i włączone w zapiski krakowskie z 1945 roku, szkic nie stanowi tu odrębnej całości wydzielonej tytułem.

Biorąc pod uwagę to, że ani opublikowana wersja dziennika, ani szkicu *Na tropach sztuki* nie została ostatecznie przygotowana, przepisana na maszynie (jak inne dzieła, które Buczkowski wydawał za życia) i podana do druku przez autora, można powiedzieć, że mamy tu do czynienia jedynie z kilkoma wersjami notatek do dzieła. Ołówkowe luźne zapiski w notesie (1) stały się załączkami eseju (2), który nigdy nie przybrał ostatecznej postaci i stanowi jedynie urywający się szkic utrzymany również w poetyce rękopiśmiennej notatki do większej całości. Fragment eseju został z kolei zmodyfikowany i przepisany, stając się notatką (3) do wpisów dziennikowych. Jednocześnie zapisy diariusza (4), w których wykorzystano elementy szkicu, zachowują notatkowy charakter również z racji cech gatunku – notatkowość czy wyrywkowość są nieodłącznie związane z diarystyką, zwłaszcza taką, która dotyczy traumatycznych doświadczeń wojennych¹².

Wrażenie niegotowości wzmacnia to, że *Koniec wojny* to tytuł ostatniej części dziennika, zawierającej fragmenty eseju o sztuce, nadany przez edytorów diariusza, a nie przez autora¹³: w przeciwieństwie do dwóch pierwszych brulionów („Grząski sad” i „Powstanie na Żoliborzu”) zeszyt zawierający partie interesującego mnie tekstu nie został przez niego opatrzony tytułem. W każdym tomie na trzeciej karcie zeszytu znajdziemy zaś tajemnicze odręczne adnotacje: „I. 87”, „II. 87”, „III. 87”. Można to rozumieć jako oznaczenie 1987 roku – momentu porządkowania i opracowywania zapisków z lat czterdziestych XX wieku¹⁴. Choć nie sposób mieć pewności, w jakim konkretnie momencie pisarz wykonywał tę pracę, to nie ma wątpliwości, że esej „Notatki o sztuce” został włączony do dziennika i był wtórnie opracowywany w funkcji diarystycznej, a pierwotnie – mimo że czas jego tworzenia zasadniczo pokrywa się z datami podawanymi przez Buczkowskiego w dzienniku nad wpisami, w których wykorzystał częściowo ten tekst – miał służyć innym celom, powstał z zupełnie innego powodu.

Na tropach dziennika

Rękopis „Notatki o sztuce” będący podstawą edycji tego tekstu został przepisany w drugim tomie archiwalnej wersji dziennika, datowanym przez pisarza na okładce na 1944 rok. Pojawia się po notatce z 19 września (k. 117), ale najpierw następuje karta ze spisem ponumerowanych nazw ok. 20 warszawskich ulic (k. 120) i dokończenie poprzedniej notatki (k. 121). W trzecim tomie archiwalnym i opublikowanej

wersji dziennika fragmenty obu esejów lub frazy zaczerpnięte z nich zostały rozsiane po kilku wpisach z różnych dni. Pogrubiam je w cytatach niżej, zaznaczając różnice między wersją opublikowaną (zgodną z archiwalnym tomem trzecim dziennika [NS]) i tą z pierwszego szkicu eseju, zachowując proponowaną w nim kolejność wywodu [NTS]):

Tabela 1.

Dziennik wojenny	Notatki o sztuce
Przed sztuką stoją „ wielkie tematy ”, jak pisze tu w Krakowie anno 1945 jakiś wyjebek pigmejowskiego śpiecia! <i>Non licet!</i> (8 maja 1945 r., s. 95)	Nie ma też tematyki wielkiej . Po wielką tematykę sięgał stary Styka [...] (s. 108).
„ Słodko jest spać – Michał Anioł powiada – a jeszcze słodsza rzeczą być kamieniem i to tak długo, jak długo trwać będzie nędza i hańba ” ¹⁵ (12 czerwca 1945 r., s. 96).	Bez zmian (s. 109).
Tak, dzieło sztuki nie jest odosobnieniem (12 czerwca 1945 r., s. 96).	[...] dzieło sztuki nie może być odosobnieniem (s. 108).
Plastyka odtwarza stosunki organiczne i moralne . Muzyka (architektura) kombinuje stosunki matematyczne. Muzyka nie jest sztuką naśladowczą (tematyczną!). Obowiązkiem sztuki – przedstawić to, co najwznioślejsze i uczucie to ukazać wszystkim! (21 czerwca 1945 r., s. 97)	[...] że musi [dzieło sztuki – A. K.] odtworzyć stosunki organiczne i moralne i jej obowiązkiem przedstawić to, co najwznioślejsze i umieć to przedstawić wszystkim (s. 108).
Co historia ujawniła, to sztuka streszcza (21 czerwca 1945 r., s. 96).	Co historia ¹⁶ ujawniła – czy ujawnić pragnie – to sztuka obiektywnie i niemiłosiernie streści (s. 108).
Człowiek jest dziełem sztuki? Ale teraz, czy jest dziełem sztuki dogmatycznej czy historycznej? Dogmatyczna: potępia, napomina, rozkazuje , rozgrzesza (biskup w spodniach i biskup w konfesjonale!). Koniunkturalna? Ortodoksyjna? Narodowa? (12 czerwca 1945 r., s. 96).	– Tołkaczew streścił mały odcinek sztuki dogmatycznej , która, wiadomo: potępia, wskazuje, napomina (s. 108).

Notatki pozwalają zarówno zrekonstruować dialogiczny charakter diarystycznego wpisu Buczkowskiego, jak i doprecyzować datę oraz okoliczności jego powstania. I pierwsza rękopiśmienna próbka eseju (NTS ML), i jej przepracowana forma (NS ML) zaczyna się bowiem od słów, które ostatecznie zostały usunięte przez Buczkowskiego, gdy włączał fragmenty tego tekstu do trzeciego tomu dziennika:

Zastanawia się Z. Bieńkowski, „czy w malarstwie rozmieszczenie plam światła będzie kategorią decydującą. Może sztuka nowoczesna zmuszona przez rzeczywistość,

swoje własne drogi poszerzy i wytyczy je w stronę tematyki wielkiej. Chyba nie. Rozmieszczenie »plam« światła będzie bez zmian” (NTS, s. 107; NTS ML, k. 25; NS, k. 132).

W załączkach esejów pisarz ujawnia się więc jako polemiczny czytelnik czasopisma „Odrodzenie”, przytaczający słowa z artykułu Zbigniewa Bieńkowskiego:

Czy w literaturze troska o oryginalność i zasada eliminacji efektów będą troską najważniejszą i zasadą główną? Czy w malarstwie rozmieszczenie plam światła będzie kategorią decydującą? Może na oba pytania przyszłość da odpowiedź twierdzącą. Może sztuka nowoczesna zmuszona przez rzeczywistość, swoje własne drogi poszerzy i wytyczy je w stronę tematyki wielkiej¹⁷.

Artykuł Bieńkowskiego jest z kolei recenzją wystawy prac Zinowija Tołkaczewa „Majdanek” i „Kwiaty Oświecimia”, która odbywała się w krakowskich Sukiennicach w 1945 roku, a wcześniej była pokazywana w Lublinie i Rzeszowie, wzbudzając ogromne zainteresowanie i wywołując liczne dyskusje; w swoich pracach Tołkaczew przedstawiał – ale nie są to rysunki czysto dokumentacyjne – obóz zagłady, w którego wyzwalaniu uczestniczył¹⁸. Recenzja została opublikowana w „Odrodzeniu” 22 kwietnia 1945 roku, co oznacza, że problem „wielkiej tematyki” i pomysł Buczkowskiego, by włączyć się w dyskusję o powojennej powinności sztuki, nie mógł zrodzić się wcześniej.

W „Notatkach o sztuce” (NS ML, k. 33) Buczkowski pozostawił jeszcze nazwisko Tołkaczewa, zniknęło ono dopiero w trzecim tomie dziennika, w którym refleksja o relacji między sztuką a historią została oderwana od komentarza do prac Tołkaczewa, a co za tym idzie – od kontekstu zagładowego. Pisarz nie tylko wymazał bezpośrednie odniesienie do głośnej wtedy wystawy, uruchamiającej etyczno-artystyczny problem (nie)możliwości przedstawienia Holocaustu w sztuce, lecz także zdecydował się usunąć i nie rozwijać myśli kryjących się za hasłem: „Zabity w gazie”, które zapisał w pierwszej wersji tekstu (NTS ML, k. 26). Jest ono szczególnie ze względu na formę graficzną: artysta zanotował te słowa na końcu szkicu, po środku kartki (NTS ML, k. 26), litery są dodatkowo wytłuszczone, wyraźnie dominują na stronie; widać, że pisarz wodził po nich piórem kilka razy, frazę wieńczy zaś wielka kropka. Dodatkowo sformułowanie zostało obramowane liniami od góry oraz z prawej i lewej strony, co jeszcze bardziej przykuwa do niego wzrok. Ponadto słowa te

są powtórzeniem, zostały bowiem wydobyte graficznie po fragmencie, w którym Buczkowski zastanawia się, czy:

[...] rewolucyjna tendencja w malarstwie, szczególnie dziś, czerpać ma idee winy w sztuce dawnej, od szukania utraconych przede wszystkim po trosze cudzych i rodzimych praw malarstwa. Rozum jest smutny – czy malarstwo też posmutnieje? – Taki zabity w gazie! – (NTS ML, k. 26).

Pod wytłuszczonym hasłem, przekraczając linie obramowujące je z prawej i lewej strony, pisarz dodał uwagę:

A rozumując nie jest jeszcze rzeczą rozstrzygniętą, czy ów rycerz nie zrównoważony Don Kiszot z Manczy, który przeczytawszy wiele mądrych książek – widział wszędzie olbrzymów szkaradnych, czy jego analfabeta giermek Sanczo, który go przestrzegał, że to tylko wiatraki – kto tu ma rację? (NTS ML, k. 26)

W trakcie redakcji dziennika zostały więc usunięte fragmenty sugerujące bezpośrednie nawiązania do zagłady Żydów w obozach śmierci, a także refleksje sugerujące rozważanie tamtych zdarzeń – zabijania ludzi w komorach gazowych – w kategoriach czegoś nie do uwierzenia, jak można rozumieć wzmiankę o Don Kichocie i jego giermku. Esej dowodzi niezbicie, że przemyślenia charakterystyczne dla współczesnej refleksji o postpamięci i reprezentacji Zagłady¹⁹ kształtowały sztukę i filozofię Buczkowskiego tuż po wojnie.

Fraza „zabity w gazie” w wersji rękopiśmiennej jest paradoksalna: wytłuszczona, skupiająca uwagę, dominująca na zeszytowej stronie, a jednocześnie wyraża milczenie. Po pierwsze, zawarta w niej myśl nie ulega rozwinięciu, pisarz niejako medytuje nad nią w ciszy, wodząc ponownie piórem po literach formujących hasło, przepisuje je ponownie, jakby spowodowało ono chwilowy zastój, zamarcie czy niemoc formułowania i zapisywania myśli. Po drugie, po tych słowach esej zaczyna się urywać i – jak już wiemy – nigdy nie zostanie dokończony. Sytuacja jest paradoksalna również dlatego, że koszmar mordów, okrucieństwa, krwawych rzezi i zabijania jest stałym tematem dziennika zarówno z 1943 roku, jak i z czasu powstania warszawskiego, a także rysunków z lat czterdziestych²⁰; Buczkowski nie wycofywał się więc ani z opisywania, ani rysowania bestialstwa wojennego, było wręcz przeciwnie. Słowa „zabity w gazie” wydają się jednak go mrozić, pozostawiać oniemiałym. Ten proces redakcji szkicu o sztuce koresponduje ze spostrzeżeniami Luizy Nader

badającej wątek zagłady Żydów w plastyce autora *Pierwszej świętości*. Badaczka zauważyła, że w swojej twórczości plastycznej z czasów rzezi, również w rysunkach wojennych, malarz unikał tematu zagłady Żydów, choć nieustannie ten temat opracowywał w literaturze²¹. Nader ma świadomość, że rysunki mogły istnieć, ale się nie zachowały, jednak w świetle „Na tropach sztuki” ten brak może wydawać się znaczący i potwierdzać interpretację badaczki:

Niebezpieczeństwo powtórzenia przemocy poprzez jej reprezentację, a zarazem stałą krytyczną czujność w odniesieniu do własnego doświadczenia zauważam w przypadku prac rysunkowych, a zarazem pracy wyobraźni i pozycji podmiotowej Buczkowskiego. [...] Możliwe jest też jednak, że artysta nie był w stanie w mediach wizualnych przekazać reprezentacji bestialstwa dotyczącego ofiary. [...] Zagłada Żydów powraca w twórczości wizualnej artysty później, inaczej, w odrębnych modusach ekspresji w niektórych tzw. obrazach abstrakcyjnych²².

Sadzę, że „apori[a] niemal kompulsywnego zapisu, towarzyszącej mu niemożności wypowiedzenia i prób ekspresji »mimo wszystko«”²³, dotyczy również tekstów literackich Buczkowskiego. Wyobrażenie śmierci w komorze gazowej – zapośredniczone przez recenzję i przedrukowane obok niej prace Tołkaczewa (a może również zwiedzenie wystawy, skoro pisarz przebywał w Krakowie od lutego 1945 roku)²⁴ – stanowi punkt graniczny. Ponadto, podobnie jak w przypadku prac plastycznych analizowanych przez Nader, rzeźb i obrazów abstrakcyjnych, również w dorobku literackim Buczkowskiego wątek Holokaustu, a zwłaszcza ludzi „zabijanych w gazie”, powraca później, w następnych dekadach i powieściach; w eseu o sztuce odbiera zaś pisarzowi głos.

Decyzję o nierozwijaniu i usunięciu tej frazy z notatek dziennika można rozumieć jeszcze inaczej. Jak już ustaliłam, pierwszy akapit „Notatek o sztuce” (NS ML) i „Na tropach sztuki” (NTS ML) jest identyczny. Zaraz po nim w pierwszej chronologicznie próbie eseju dostajemy odpowiedź na pytanie inspirowane wywodem Bieńkowskiego, jednak przepisany wariant szkicu znacznie różni się od pierwszej wersji:

Chyba nie. Rozmieszczenie „plam” światła będzie bez zmian. Zmieni się może grunt, może na bardziej gruboziarnisty i wówczas światła wyskoczą z całym doznaniem, **jak piszą poeci** [dopisane w NS ML]. Nie plamy światła i nie światłocienie, ~~jak mówią i piszą inni~~, [usunięte w NS ML] decydują o **drodze i** losach malarstwa. **Może**

umierająca brzoza w trotylu, gołębie Starego Miasta pod „stukaniem”, pancera na dwu nogach, lufa wypchana w usta dziecka? – albo po prostu cienie! – Był i jest Rembrandt i byli mali Flamandowie. Był i jest Masaccio, z którego

Od autorska redakcja tych fragmentów prowadzi do wyeliminowania tragicznych i poruszających obrazów, jakby pisarz wybierał ostatecznie postawę „narrator[a]-Artysty”²⁵ czy teoretyka lub filozofa sztuki, a nie świadka grozy historii. Można w tym widzieć pracę wyciszania wątku, a jednocześnie redukcji emocji: wściekłości, rozpacz, nienawiści, bezsilnej złości, od których aż kipią poprzednie partie dziennika. Postrzegam ten finał – napisany na nowo lub porządkowany w 1987 roku – jako próbę terapeutycznego oczyszczenia, domknięcia, poradzenia sobie z traumą wojny. Jest to jednak tylko próba, bo przecież praca nad ostateczną wersją dziennika nie została zakończona (np. przygotowaniem tekstu do druku)²⁶ ani w 1987 roku, ani wcześniej, ani później.

Tropienie notatek estetycznych Buczkowskiego ujawnia więc jednocześnie ropienie, niegojącą się, ropiejącą ranę. Jej gojenie i poszukiwanie form czy środków wyrazu, które by na to pozwalały, rozciągnęło się zaś na cały artystyczny wizualno-literacki projekt autora *Czarnego potoku*. Esej *Na tropach sztuki*, w którym Buczkowski prawdopodobnie planował sformułować swoją teorię sztuki po Holokauście, pozostał niedomknięty jako tekst niemożliwy do napisania.

„Na tropach sztuki” Buczkowskiego

W ostatnich wpisach opublikowanego dziennika, do którego trafiły zredukowane fragmenty esejów estetycznych, narastają odwołania do historii sztuki. Malarstwo europejskie staje się w zasadzie głównym jego tematem. Notatkowy tekst *Na tropach sztuki* jest pod tym względem jeszcze bardziej rozbudowany niż wpisy, w których został przetworzony:

Bo oto szpicielek wyciąga z ogonka M. Kotarbińskiego, bo oto trzech mocnych bandytów rozbijają pistoletami głowę Cieślowskiemu T. (synowi), oto z cichej kawiarenki na Mikołajskiej szpicel wyprowadza J. Makarewicz²⁷. Można by potytułowować te zdarzenia: malarz i śmierć; człowiek i śmierć bezpotrzebna. Ale to nie jest ważne. Ważne jest malarstwo – jako zjawisko społeczne – sztuka jest zjawiskiem socjalnym.

To by nie była „Przypowieść o ślepcach” Breugla i nie, lekcja anatomii – tu nasze malarstwo tematowe włącza tych, wśród których jest Kantor, może sobie uczyć: sprowadzając wszystko do jednego mianownika, jakim jest światło i w tym świetle pokaże zadumanej ludzkości nową „Przypowieść o ślepcach”, nową „lekcję anatomii”. Zresztą tak wiele jest sposobów oddania prawdy w malarstwie. I tematów przeszłych, a tak zasadniczych: – wypaczenie ludzkiego oblicza, czy z miłością patrzysz na świat i czynisz cuda? Będzie dużo, bardzo dużo – jeżeli dasz ludzkości jednego Masaccia prawdę –, w każdym wypadku Fontenelle miał rację – rozum jest smutny, a często nawet nie potrzebny! – Rozum jest smutny (NTS, s. 109; NTS ML, k. 25–26; fragment został usunięty w NS ML).

W pierwszych drobnych notatkach do eseju o sztuce, po następujących dalej rozważaniach o „prawach malarstwa”, Buczkowski dodatkowo zanotował: „Dwaj geniusze, Tycjan i Rembrandt, nimi szczyty się ludzkość – oddali tę ogromną moc najsmutniejszych uczuć ludzkich – matki oplakującej syna, ojca błogosł. syna nawróconego”²⁸. Wybrane fragmenty tych notatnikowych zapisków wracają ponadto do ostatniej redakcji zakończenia dziennika, choć autor zrezygnował z nich, opracowując „Notatki o sztuce” w drugim tomie archiwalnego diariusza: „Jak rysują pejzaż klasycy – Canaletto – Guardi – Van Dyck, Rubens! Rembrandt!”²⁹. Niektóre nazwiska malarzy nie występują z kolei w wersji opublikowanej, ale figurują w obu wcześniejszych notatkach (NTS ML, NS ML), jak np. Masaccio, i znikają dopiero w trzeciej redakcji notatek. Jeśli uwzględnimy również pokrewny szkic *Od pędzla do dłuta*, nazwiska malarzy, poetów i pisarzy ulegną namnożeniu: Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, Paul Valéry, Jerzy Andrzejewski (porównany do księdza Henriego Brémonda), Jan Cybis, William Hogarth, Julian Przyboś, Witkacy, Leonardo, Artur Grottger³⁰, Rafał Malczewski, Platon, Balzac... Widać też przetwarzanie przez Buczkowskiego w różnych formach i z coraz większym oderwaniem od źródła fraz i wypowiedzi innych twórców, np. tytułu jednego z rozdziałów książki Bernarda le Bovierde Fontenelle’a *Rozmowy zmarłych*³¹. Te szkice dowodzą niezbicie, że Buczkowski, kreujący częstokroć siebie na amatora, samouka i osobę odrzucającą wiedzę akademicką, ok. 1945 roku czytał – lub rekonstruował z pamięci dawne lektury – nad wyraz obficie, zwłaszcza na temat historii sztuki, malarstwa, oglądał, jak można przypuszczać, albumy albo przypominał sobie czy rekonstruował z notatek wcześniejsze studia.

Przywołania mają najczęściej polemiczny charakter, Buczkowski deprecjonuje tu zwłaszcza ideę „sztuki czystej” zarówno w literaturze, jak i plastyce; drwi z rozważań natury estetycznej, które jednocześnie przecież sam podejmuje: „Ośw[iadczenie – A. K.] Cybisa jest niezmiernie cenne dla estetyków. A estetyka, jako nauka, ze spokojem i obiektywnie zakonotuje to oświadczenie” (OPD, s. 110), i akademickiego kształcenia malarzy:

Powiada Jan Cybis w swoim artykule („Odrodzenie”, nr 27), że zadaniem Akademii Sztuk Pięknych jest wychowywać „artystów”. Nie, nie wychowuje Akademia artystów. Akad. wyeliminować może w ciągu kilku lat kilku młodzieńców, których osobowość po wielu latach, zdawałoby się, bezsensownego łazikowania, krzepnie w wieku męskim na mniej lub więcej tęgie zjawisko. Zaiste poplątana jest droga tych ludzi. Obfity materiał dla badaczy w tym dziale i neurologów. Artystów wychowuje wszystko, cały banalny kłak bzdur tego świata i jego bezgraniczny smutek i nieusuwalna, dominująca, kapitalna uroczystość przyrody (OPD, s. 110).

Jednocześnie odrzuca sztukę historyczną, tzw. narodową, której symbolem jest Jan Styka, lwowski malarz obrazów o tematyce historycznej, święący pędzle przed rozpoczęciem malowania obrazu *Bitwa pod Racławicami*, i pomysłodawca Panoramy Racławickiej, reprezentujący malarstwo batalistyczne i religijne. Buczkowski neguje wszelkie formy dogmatyczne, sztukę realistyczną i werystyczną, ale wielokrotnie podkreśla, że malarstwo jest zjawiskiem społecznym, że powinno być zakorzenione w doświadczeniu i otoczeniu malarza. Jaka sztuka więc pozostaje?

Jedną z odpowiedzi znajdziemy we fragmencie „Na tropach sztuki”, który wyjaśnia także, skąd u Buczkowskiego szczególne zainteresowanie Rembrandtem, malarstwem flamandzkim czy dziełem Michała Anioła:

Każdy w Polsce wie, kto to był Michał Anioł, Beethoven i Rembrandt, w czym leży ich wspaniała wielkość: chyba w epoce. Koszmarna ona była dla każdego z nich. „Słodką rzeczą jest spać – powiada Michał Anioł – a jeszcze słodsza być z kamienia, i to tak długo, jak długo trwać będzie nędza i hańba”. A nie pospał ani chwili (NTS, s. 108–109; NTS ML, k. 25; w NS fragment nie występuje).

Buczkowski sugeruje więc w roku zakończenia wojny, że koszmar został przez nich przetworzony w sztuce. Zdaje się, że mimo ironii, którą jest prześląknięty dziariusz, w refleksji Buczkowskiego pod koniec wojny – zredukowanej podczas późniejszego opracowywania notatek – sztuka wciąż pozostaje czymś, co może (mogłoby?) nieść ratunek, okiełznać grozę i przerażenie. Trudno mieć pewność, że to realna inspiracja, ale tytuł *Od pędzla do dłuta* również przywodzi na myśl jeden z epigramatów Michała Anioła; ten, w którym artysta pod naporem nieszczęścia zaczyna wątpić w sztukę:

Wiem, że fantazji zapalna ochota,
Co samowładcę i bóstwo mi rodzi
Z sztuki, do błędu jedynie przywodzi
I że nieszczęściem jest własna tęsknota.
[...]
Pędzel i dłuto nie ucisza zgoła
Duszy, [...] ³².

Buczkowski neguje wszelkie formy dogmatyczne, sztukę realistyczną i werystyczną

Nie można przy tym zapominać, że znaczną część *Dziennika wojennego* można potraktować jako notatki artystyczne – zapiski pomysłów na dzieła plastyczne lub literackie: „To do scenariusza” ³³; „Na nowelę przygotować opis” ³⁴; „Trzeba zrobić nowelę

Kryminały puste” ³⁵; „Zrekonstruować moje studium o Turnerze”; „Narysować to też trzeba” ³⁶; „Śmierć w mazepince” – „trzeba to narysować” ³⁷, planuje tu również tom opowiadań *Czarna stopa, krwawy ślad* ³⁸. Choć mało wiadomo o realizacji wielu z tych pomysłów, to załączki niektórych prac są udokumentowane w brulionach pisarza, pozwalają dowodzić, że narracja dziennika dotyczy utworów realnie planowanych lub kiedyś przygotowanych, lecz zaginionych w wojennej połodze Podola, a potem powstania warszawskiego.

Za przykład niech posłuży „studium o Turnerze”, które Buczkowski planuje zrekonstruować. W notatkach z lat czterdziestych faktycznie znajdziemy drobne uwagi potwierdzające i fascynację tym malarzem, i plany napisania o nim artykułu: „Jakie śmieszne są pierwsze akwarele Turnera, np. Pałace Lambeth, 1790 – a jak w roku 1794! Cathedral – The Paul! – Trochę błękitu i sadzy! –”; „trochę rudego sosu! Potem fiolety – cykl na »zimno«”; „Launceston! 1827 – subtelne cudo!”; „Bernard Castle – ! nic lepszego w akwareli na świecie nie będzie! Lausanne – 1842 – siena palona gdzie niegdzie kreska [rysunek kresiek – A. K.] – góra bordowa – księżyc – czerwień ang[ielska]” ³⁹.

Buczkowski naprawdę traktował zapiski diaryistyczne nie tylko (a czasem nie tyle) jako medium dokumentujące dziejące się, tragiczne wydarzenia i ich doświadczanie, lecz także (czasem przede wszystkim) jako dziennik pracy oraz szansę na zapamiętanie tego, co ze swojego dorobku musiał zarzucić lub zostawić, gdy wielokrotnie uciekał przed śmiercią. Z jednej strony widzenie realnych wydarzeń w formie reprezentacji, jako tematu do niezrealizowanego dzieła, pozwala zdystansować się od grozy obserwowanych wydarzeń⁴⁰, z drugiej zaś strony zderzanie obrazów rzezi z kanonem historii sztuki ma częstokroć wydźwięk ironiczny, bywa formą oskarżenia europejskiej cywilizacji. Jednak nie można zapominać, że dziennik jest również zapisem realnej, gorączkowej próby ocalenia – sztuki, a także siebie za pomocą sztuki. „[B]o przecież już jestem ten, który nie zna ani sztuki, ani literatury. Żyję w okresie powstania warszawskiego”⁴¹ – drwi na początku *Dziennika wojennego*. Ale w zakończeniu skupia się głównie na niej, a w innym miejscu wspomina, jak uciekając z Żoliborza, zgubił teczkę z zapiskami i rysunkami: „[...] i odczułem to tak, jakby one były ważniejsze ode mnie samego. Można powiedzieć, że ważniejsza była dla mnie dusza niż ciało”⁴².

Wszystko jest notatką*

Na tropach sztuki i Od pędzla do dłuta to mikroskopijny wycinek archiwum Buczkowskiego, znajdują się tam zarówno robocze notesy pisarza, jak i wiele utworów niedokończonych, zarzuconych, mnóstwo niezrealizowanych pomysłów na powieści czy scenariusze filmowe, a nawet pomysłów na pomysły na tekst⁴³. O dalszych losach wielu z tych projektów dzieł planowanych lub zaczętych niewiele wiadomo, ale niektóre, podobnie jak frazy z nieukończonych esejów o sztuce, wielokrotnie powracały w różnych postaciach. Buczkowski wykorzystywał bowiem powtórnie pewne ich fragmenty, koncepcje bądź zaczerpnięte z nich motywy, mniej lub bardziej je modyfikując. Za wyrazisty przykład niech posłuży zawartość archiwalnej teczki z opowiadaniem z tomu *Młody poeta w zamku* wydanego po raz pierwszy w 1959 roku, w której Sławomir Buryła znalazł „urywek prozatorski *Sium sisarum*”. Jego „passusy weszły w skład opowiadania pt. *W Urpen*”⁴⁴, lecz opublikowany tekst nie jest tożsamy z żadną z wersji odnalezionych przez badacza w tezcze. Dodatkowo opowiadanie pod tym samym tytułem opublikowano w *Księdze pamiątkowej ku czci Leopolda Staffa* z 1949 roku: „Ze słownikowej informacji dowiadujemy się, iż jest to fragment (zarzuconej?) powieści”⁴⁵.

Na niestanny ruch, krążenie tych samych fragmentów po opublikowanych i niewydanych tekstach Buczkowskiego wskazywał inny badacz, celnie łącząc tę charakterystykę archiwaliów z poetyką powieści autora *Pierwszej świetności*: „Pojedyncze, zapadające w pamięć słowa, a nawet całe zdania, powtarzają się na kartach kolejnych rękopisów, maszynopisów i utworów, tworząc coś na kształt kłacza”⁴⁶. Czasem Buczkowski powtarzał i wykorzystywał ponownie nie tylko pojedyncze frazy czy fragmenty oraz całe opublikowane już raz teksty, wprowadzając mniej bądź bardziej znaczące modyfikacje⁴⁷. Podkreśla to recykling jako istotną cechę jego procesu twórczego, nie tylko jeśli chodzi o zapożyczanie i parafrazowanie cytatów z twórczości innych autorów, o czym już sporo wiemy⁴⁸, ale także z własnych utworów, na co dotychczas nie zwracano szczególnej uwagi.

Taki sposób pracy Buczkowskiego problematyzuje również relacje między tekstem i przed-tekstem⁴⁹: skoro coś, co znamy jako opublikowane opowiadanie, samodzielną całość, w świetle zbiorów archiwalnych może okazać się jednocześnie innym utworem potencjalnym, szkicem albo fragmentem planowanej całości, a więc stanowić niegotową notatkę do innego dzieła. Sprawa nie jest może zbyt skomplikowana, gdy dysponujemy utworem ostatecznie przygotowanym i podanym do druku przez autora (jak opowiadanie *W Urpen*), choć patrząc z perspektywy archiwum, trudno nie dostrzegać dwoistej ontologii takiego tekstu będącego zarówno samodzielnym domkniętym utworem, jak i notatką do zarzuconego dzieła. Rzecz komplikuje się bardziej, gdy sytuacja dotyczy utworów wydawanych po śmierci pisarza, takich jak *Dziennik wojenny*, który zachował się jedynie w postaci uporządkowanych przez autora – czy w ostatecznej formie? – rękopisów.

Już drobne eseje stanowiące źródło niektórych przemysłów i zapisów artysty ujawniły ukrytą w ostatecznej wersji dialogiczność i polemiczność, włączanie w tekst autorski rozmaitych wypisków z lektur lub ich parafraz, posługiwanie się kryptocytatami, a są to przecież również najbardziej znane cechy poetyki Buczkowskiego narastające od tomu *Młody poeta w zamku*. Ślady tych źródeł czasem udaje się zlokalizować właśnie w notesach Buczkowskiego, które mogą wspomagać tropienie intertekstualności owych dzieł:

Badanie przed-tekstów umożliwia odsłonięcie ciekawych relacji intertekstualnych, które w znaczący sposób uzupełniają dotychczasowe interpretacje poszczególnych utworów. Uświadamiają też fakt, że tekst już raz wydrukowany pozostaje otwarty, nieskrępowany i nieograniczony – dzięki badaniom jego przed-tekstów perspektywy lektury

ulegają znaczącemu rozszerzeniu i pozwalają postawić wiele istotnych pytań związanych ściśle z genezą tekstu, której status nigdy nie jest jednoznacznie określony⁵⁰.

W przypadku pisarstwa Buczkowskiego granica między dziełem a notatką do niego wydaje się bardzo płynna i nie-szczelna, a rozmywa się jeszcze bardziej, jeśli przypomnimy za Segiuszem Starna-Wachowakiem, że również opublikowane prozy Buczkowskiego zostały skonstruowane tak, jakby były jedynie notatkami do dzieła⁵¹. Zgadza się z tą diagnozą, Buryła podsumowywał: „Pisarz, tworząc powieści-dokumenty, dysponuje jedynie strzępami informacji, luźnymi, niepowiązаныmi materiałami, które skrzętnie gromadzi do dzieła mającego powstać w przyszłości. To, co posiada, to niewiele więcej niż projekt przyszłego *opus magnum*”⁵².

Pisarz zresztą świadomie stosował pojęcie „notatka”, opowiadając Zygmuntowi Trziszce o swojej twórczości plastycznej: „To z Budapesztu takie moje notatki rysunkowe, z małego miasteczka węgierskiego widoczek: dorożkarze stoją pod teatrem. Strasznie dziewiętnastowieczne to miasteczko, tak się tu u mnie, na kartce zatrzymało”⁵³. Część jego prac plastycznych, zwłaszcza rysunków, przypomina wizualne notatki: szkice miejsc, ludzi i budynków znajdziemy zarówno w jego archiwum plastycznym zdeponowanym w Muzeum Sztuki w Łodzi, jak i w rękopiśmiennych brulionach; parietnograficzne notatki-dokumenty rysunkowe⁵⁴ i fotograficzne⁵⁵ odpowiadają notesom, w których malarz zapisywał pojedyncze słowa jidysz lub ukraińskie, gwarowe powiedzonka, podolskie anegdoty czy przysłówki. Zwracano też uwagę na notatkowość muzyki tworzonej przez autora *Czarnego potoku*, „chaotyczne (wykonywane na skrzypcach i harmonijce ustnej) muzyczne »notatki« do *Wesela chłopskiego* mają pewien walor dokumentalny”⁵⁶.

Notatkowość, a więc wszystko to, co charakteryzuje notatkę jako gatunek: otwartość na recykling – ponowne wykorzystanie i opracowanie, a także włączanie w różne całości – fragmentaryczność, niegotowość, potencjalność, zapisywanie na przyszłość i w funkcji mnemonicznej, charakter roboczy i projektowy, można potraktować jako cechę zarówno poetyki Buczkowskiego, jak i jego archiwum oraz sposobu pracy literackiej.

Może więc nadszedł czas, by na archiwalne zapiski Buczkowskiego spojrzeć jak na centrum, a nie jak na marginesy jego wizualno-literackich dzieł-notatek?

Key Words: Leopold Buczkowski, *Dziennik wojenny*, *Na tropach sztuki*, *Od pędzla do dłuta*, note, note-writing

Abstract: This article proposes the category of note-writing as a characteristic of both Leopold Buczkowski's multi-media work and his literary archive deposited at the Adam Mickiewicz Museum of Literature in Warsaw and compiled by custodian Małgorzata Wichowska. This trait is confronted by an analysis of a selection of Buczkowski's handwritten scribbles and small notes, particularly in the context of the fragments of the – unfinished and first published in 2022 – essays on art: *The Art Tracking* and *From Brush to Chisel*. As well as being the only known attempts by Buczkowski to articulate a coherent aesthetic theory, they are also important for editing and fully understanding the final inscriptions of the last part of the War Diary. The text demonstrates that the analysis of unpublished notes, small notes and scribbles contextualises literary works, but above all brings us closer to reconstructing the creative process. In Buczkowski's case, it coincides with the poetics of individual works and the aesthetics of the multi-media work in progress of which they are an element. Notes and note-taking thus turn out not to be the margins of literature and art, but its centre.

*Badania zostały sfinansowane ze środków Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego, grant Narodowego Programu Humanistyki, „Inedita Leopolda Buczkowskiego”, Narodowy Program Rozwoju Humanistyki, nr NPRH/DN/SP/0134/2023/12, kier. dr hab. A. Karpowicz, prof. ucz.

⁵¹ L. Buczkowski, „Na tropach sztuki”, w: idem, „Drobne teksty literackie i publicystyczne”, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie (dalej: ML), sygn. 1629, k. 25–26. Dalej w tekście głównym skrót NTS ML z podaniem numeru karty.

⁵² Idem, „Od pędzla do dłuta”, w: idem, „Drobne teksty literackie i publicystyczne”, k. 27–28. Dalej w tekście głównym skrót OPD ML z podaniem numeru karty.

⁵³ Dziękuję kustosz Małgorzacie Wichowskiej za pomoc w ustaleniu narzędzia, którym pisał Buczkowski.

⁵⁴ Mam tu na myśli rozpoznania współczesnej krytyki genetycznej. Zob. zwłaszcza A. Dziadek, *Przed-teksty a relacje intertekstualne (w kontekście krytyki genetycznej)*, „Forum Poetyki” 2019, nr 17, s. 6–25; M. Baron-Milian, *Historia niezdyktowanego rozumu. O „Notatnikach” Aleksandra Wata*, „Teksty Drugie” 2017, nr 4, s. 131–151.

⁵⁵ Leopold Buczkowski. *Przebiegi historii, przelotne obrazy*, red. A. Karpowicz i P. Polit, Łódź 2021.

⁵⁶ L. Buczkowski, *Dziennik wojenny*, oprac. S. Buryła i R. Sioma, Olsztyn 2001.

⁷ Idem, *Na tropach sztuki*, w: *Leopold Buczkowski*, s. 107–110. Dalej w tekście głównym skrót NTS z podaniem numeru strony według tego wydania.

⁸ Idem, *Od pędzla do dłuta*, w: ibidem, s. 110–112. Dalej w tekście głównym skrót OPD z podaniem numeru strony według tego wydania.

⁹ Idem, „Notatniki”, ML, sygn. 1642, k. 28–33 i 35–36.

¹⁰ Idem, „Notatki o sztuce”, w: „Dziennik, tom II”, ML, sygn. 1641_2, k. 123–124. Dalej w tekście głównym NS z podaniem numeru karty.

¹¹ Idem, „Dziennik, tom III”, ML, sygn. 1641_3, k. 55 i 59–63.

¹² S. Buryła, *Postowie*, w: L. Buczkowski, *Dziennik wojenny*, s. 111–113.

¹³ O tym i innych problemach edytorskich z dziennikiem Buczkowskiego zob. M. Libich, *Leopolda Buczkowskiego zapiski wojenne. Kilka uwag z perspektywy edytora*, „Sztuka Edycji. Studia Tekstologiczne i Edytorskie” 2024, nr 1 (25): *Zapisywanie wojny. O materialności dzienników*, red. M. Libich i P. Rodak, s. 71–79.

¹⁴ S. Buryła, *Wstęp*, w: L. Buczkowski, *Dziennik wojenny*, s. 18.

¹⁵ Jak podają edytorzy dziennika, jest to parafraza epigramu Michała Anioła Buonarrotiego (*Poezje wybrane*, tłum. L. Staff, Warszawa 1973, s. 69). Buczkowski miał możliwość zapoznania się z tym utworem zarówno jako czytelnik tomu *Poezje* w przekładzie Staffa wydanego w Warszawie w 1922 roku (s. 156), jak i książki Rollanda Romaina, w której wykorzystano ten i inne epigramaty w tłumaczeniu poety (*Żywot Michała Anioła*, tłum. W. Berent, Warszawa 1924, s. 77).

¹⁶ W edycji notatek zdecydowałam się na zachowanie pisowni Buczkowskiego wynikającej z normy ortograficznej właściwej przedwojennej formacji kulturowej, z której wyrastał i w której się kształcił (eliminując przy tym oczywiste błędy literowe. Zachowałam również oryginalną interpunkcję autora, traktując ją jako właściwy mu środek wyrazu.

¹⁷ Z. Biełkowski, *Wystawa prac Zinowija Tolkaczewa*, „Odrodzenie” 1945, nr 21 (22 kwietnia 1945 r.), s. 8.

¹⁸ Poglębiającą analizę wystawy i prac Tolkaczewa oraz ich znaczenia dla polskiej dyskusji o sposobach reprezentowania Zagłady w sztuce przedstawia A. Pietrasik, *Symbol, Testimony, Evidence: Representations of Majdanek in the 1944–45 Work of Zinovy Tolkachev*, „Miejsce” 2020, nr 6, s. 1–19, <https://miejsce.asp.waw.pl/english-symbol-testimony-evidence-representations-of-majdanek-in-the-1944-45-work-of-zinovy-tolkachev/> (dostęp: 30.12.2024).

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Kolekcję prac plastycznych z tego okresu można obejrzeć w katalogu internetowym Muzeum Sztuki w Łodzi; wybrane rysunki znalazły się również w katalogu wystawy (*Leopold Buczkowski*).

²¹ L. Nader, „Otóż wyobraź sobie, od kilku lat reżnię w drewnie...” *Rysunki wojenne, „rzeźnione” monumenty i „rozstrzelane” obrazy Leopolda Buczkowskiego*, „Prace Polonistyczne” 2024, nr 79, s. 127–151. Zob. też: P. Sadzik, *Traumatografie Leopolda Buczkowskiego*, „Rana. Literatura – Doświadczenie – Tożsamość” 2020, nr 1, s. 69–88; D. Skrabek, *Leopold Buczkowski – traumatyczna tkanka prozy*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 177–190; M. Tomczok, *Syreni śpiew i narodziny alternatywy: literatura Edmonda Jabésa, Leopolda Buczkowskiego i Haliny Birenbaum wobec Zagłady*, „Ruch Literacki” 2008, z. 2, s. 193–212.

²² L. Nader, op. cit., s. 129.

²³ Ibidem, s. 141.

²⁴ L. Buczkowski, *Znakiem tego udialogujemy dalej*; w: idem, *Dziennik wojenny*, s. 172.

²⁵ S. Buryła, *Posłowie*, w: ibidem, s. 131.

²⁶ Jedną z przyczyn bez wątpienia była cenzura i powojenna sytuacja polityczna w Polsce. Zwracał na to uwagę sam Buczkowski, mówiąc: „Jest już rok 1945, osiedliłem się w Krakowie i natychmiast zrozumiałem, że nie mogę ujawnić całej przeżytej prawdy; mogę przedstawić tylko jej wycinek i to w uproszczonej formie. Zrozumiałem, w jakim czasie przyjdzie mi żyć”; L. Buczkowski, *Koszmama międzyepoki*, w: ibidem, s. 158.

²⁷ Więcej o tych malarzach i wykładowcach akademickich, których nazwiska pojawiają się w tym fragmencie, zob. przypisy 15, 17, 18, NTS, s. 108. Wszyscy trzej zginęli tragicznie w czasie wojny.

²⁸ L. Buczkowski, „Notatniki”, k. 26.

²⁹ Ibidem, k. 28. W druku: „Wspaniale rysują ołówkiem pejzaż Canaletto, Guardi, van Dyck, Rubens, Rembrandt!”, L. Buczkowski, *Dziennik wojenny*, s. 97.

³⁰ Artur Grottger to dobry przykład pokazujący wagę mało zbadanego dotąd wątku cytatów wizualnych w literaturze Buczkowskiego. Malarz powraca do niego kilkakrotnie, np. 5 listopada 1943 roku w *Grzęskim sadzie* (*Dziennik wojenny*, s. 34) i w jednym z opowiadań z tomu *Młody poeta w zamku* opublikowanego po raz pierwszy w 1959 roku, które nosi tytuł *U Grottgera*.

³¹ B. le Bovier de Fontenelle, *Rozmowy zmarłych*, tłum. J. German, Warszawa–Lwów 1911 (pierwsze polskie wydanie).

³² Michał Aniol Buonarroti, *Poezje*, s. 280; cyt. za: R. Romain, op. cit., s. 141.

³³ L. Buczkowski, *Dziennik wojenny*, s. 23.

³⁴ Ibidem, s. 25.

³⁵ Ibidem, s. 43.

³⁶ Ibidem, s. 90.

³⁷ Ibidem, s. 51.

³⁸ Ibidem.

³⁹ L. Buczkowski, „Notatniki z lat 40.”, k. 21–22.

⁴⁰ Szczegółowo pisałam o tym w tekstach: A. Karpowicz, *Rozstrzelanie. Ruchome linie Leopolda Buczkowskiego*, „Konteksty” 2020, nr 1–2, s. 316–324; eadem, „Pójść plastycznym wspomnieniem po tylu trupach”. *O rysowaniu historii*, w: *Leopold Buczkowski*, s. 85–100.

⁴¹ L. Buczkowski, *Dziennik wojenny*, s. 83.

⁴² Idem, *Koszmama międzyepoki*, s. 158.

⁴³ Zapożyczam tytuł książki Leopolda Buczkowskiego i Zygmunta Trziszki *Wszystko jest dialogiem* (Warszawa 1984).

⁴⁴ S. Buryła, *Edytorskie aspekty twórczości Leopolda Buczkowskiego: rekonesans*, „Pamiętnik Literacki” 2008, z. 2, s. 167–189.

⁴⁵ Ibidem, s. 177.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ M. Libich, op. cit., s. 78.

⁴⁸ Na przykład tekst Leopolda Buczkowskiego *Kwaszkiewicz* został opublikowany w katalogu wystawy malarstwa Marka Kwaszkiewicza, która odbyła się w maju 1980 roku w Galerii Rzeźby SBWA (*Marek Kwaszkiewicz – malarstwo, rysunek. Wystawa: Galeria Rzeźby*, red. A. Goliszewska, Warszawa 1980), a następnie w innym miejscu jako recenzja („Magazyn Kulturalny” 1981, z. 1, s. 34). Artykuł ten został włączony do książki przygotowanej

przez Zygmunta Trziszkę na podstawie rozmów magnetofonowych z Buczkowskim (*Proza żywa*, Bydgoszcz 1986, s. 106–107) w niemal niezmienionej postaci, bez podania źródła pierwodruku.

⁴⁹ Zob. zwłaszcza R. Nycz, *O kolażu tekstowym. Zarys dziejów pojęcia*, w: idem, *Tekstowe światy. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 247–280.

⁵⁰ A. Dziadek, op. cit.

⁵¹ Ibidem, s. 24.

⁵² S. Sterna-Wachowiak, *Notatki do dzieła*, „Twórczość” 1980, nr 1.

⁵³ S. Buryła, *Poza konwencją. Poszukiwania artystyczne w prozie Leopolda Buczkowskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1999, nr 3, s. 76. Badacz powołuje się tu również na tekst: S. Sterna-Wachowiak, „Poszukiwanie pola kuli”. *Wokół prozy Leopolda Buczkowskiego*, „Odra” 1985, nr 10.

⁵⁴ L. Buczkowski, *Wszystko jest dialogiem*, s. 21–22.

⁵⁵ A. Karpowicz, *Rozstrzelanie*.

⁵⁶ K. Józwiak, *Świat ocalały w strzępach. Rejestracje Podola w twórczości fotograficznej Leopolda Buczkowskiego*, w: *Leopold Buczkowski*, s. 17–30.

⁵⁷ A. Wiedeman, *Miejsce i rola muzyki w twórczości Leopolda Buczkowskiego*, „Teksty Drugie” 1997, nr 1–2, s. 236.