

[odczytania]

# Marek Wilczyński: Polska proza galicyjska przed wojną i po wojnie. Bruno Schulz w kontekście literatury katastrofy

Pewnego dnia brat mój, wróciwszy ze szkoły, przyniósł nieprawdopodobną, a jednak prawdziwą wiadomość o bliskim końcu świata.

Bruno Schulz

Motto niniejszego wywodu pochodzi z opowiadania Brunona Schulza *Kometa*, ogłoszonego w roku 1938 w 35 numerze „Wiadomości Literackich” na krótko, o czym autor nie mógł naturalnie w momencie publikacji wiedzieć, przed niesławnej pamięci Kristallnacht z 9 na 10 listopada. Niemniej zdawał sobie zapewne sprawę z tego, co działo się już od pewnego czasu w Niemczech, i z oczywistych powodów musiał odczuwać co najmniej niepokój. Niestety nic, co napisał po wybuchu wojny, a potem po agresji III Rzeszy na Związek Radziecki i ustanowieniu drohobyckiego getta, nie ocalało. Nadużyciem byłoby więc spekulować o artystycznych zamysłach Schulza w obliczu końca jego świata i jego samego, historyk literatury ma jednak do czynienia z procesem – ciągiem tekstów, pośród których wcześniejsze powstały bez wiedzy o późniejszych, a przecież ich sąsiedztwo w perspektywie *ex post* nie jest sprawą pozbawioną znaczenia.

W tyleż zwięzłym – trzy strony – co błyskotliwym eseju pod tytułem *Kafka i jego prekursorzy* Jorge Luis Borges oznajmia: „Bezsprzecznie każdy

nie  
spekulować

pisarz t w o r z y własnych prekursorów. Jego dzieło modyfikuje nasze postrzeżenie przeszłości tak samo, jak będzie musiało zmodyfikować przyszłość. Nie ma dla tej współzależności żadnego znaczenia tożsamość ludzi ani ich wielość”<sup>1</sup>. Zanim pojawia się ta dobitna konkluzja, pada stwierdzenie, które wynika z poprzedzających ją zestawień utworów pochodzących z różnych epok i krajów z prozą autora *Zamku*: „Jeżeli się nie mylę, niejednorodne utwory, które wymieniłem, przypominają Kafkę; jeżeli się nie mylę, nie wszystkie są do siebie podobne. To ostatnie jest najbardziej znamienne. W każdym z tekstów są cechy w mniejszym lub większym stopniu charakterystyczne dla Kafki, ale gdyby Kafka nie pisał, nigdy byśmy ich nie dostrzegli; a więc nie istniałyby”<sup>2</sup>. Nieprzypadkowo Borges przywołuje też w przypisie *Tradycję i talent indywidualny* T. S. Eliota<sup>3</sup>. Dobrze wie, że Eliot ponad trzydzieści lat wcześniej skonstatował właściwie to samo: wybitny poeta nie tylko wywiera wpływ na następców, lecz także każe inaczej patrzeć na poprzedników dlatego właśnie, że stają się oni jego poprzednikami. Innego przykładu podobnego stylu myślenia dostarcza Harold Bloom, twórca ezoterycznej typologii relacji między „poetami silnymi” a ich zbuntowanymi spadkobiercami<sup>4</sup>. W tym wypadku kierunek oddziaływania jest jednoznaczny: przeszłość kształtuje terażniejszość. Co wszakże dzieje się z historią literatury, jeśli zaakceptować paradoksalną perspektywę Borgesa? Czy lektura pisarza „silnego”, jakim bez wątplenia był Schulz, może nabrać niespodziewanych sensów w konfrontacji z narodzonymi później?

„silny” pisarz  
Schulz

Zapowiedziany nagle w *Komecie* koniec świata nie dochodzi do skutku z osobliwego powodu. Oto ni stąd, ni zowąd groźne ciało niebieskie po prostu z czasem wychodzi z mody, tak jak wyszła z mody jako temat w prasie kometa Halleya w roku 1910. „Bolida”, jak pisze samowolnie Schulz zapewne przez analogię z „satelitą”, „odpadł bezsilnie w konkursie, siła aktualności wyczerpała się, nikt nie troszczył się o zdystansowanego. Pozostawiony sobie, wiądnął po cichu wśród powszechnej obojętności”<sup>5</sup>. Z pozoru podobnie ma się rzecz w opowiadaniu *Idy Fink*, rodem ze Zbaraża w sąsiadującym ongiś z województwem lwowskim, do którego należał Drohobycz, województwie tarnopolskim. W utworze tym, zatytułowanym *Mój pierwszy koniec świata*, wieść o nieuchronnej globalnej katastrofie przynosi służąca: „Wiadomość o mającym nastąpić końcu świata przyniosła Agafia z targu. Wpadła do kuchni zadyszana, na twarzy blada, koszyk z za-

1 J. L. Borges, *Kafka i jego prekursorzy*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, w: idem, *Eseje zebrane*, t. 2, Barcelona 1998, s. 115.

2 Ibidem.

3 Zob. T. S. Eliot, *Tradycja i talent indywidualny*, przeł. H. Pręczkowska, w: idem, *Szkice literackie*, Warszawa 1963, zwł. s. 3–4.

4 Zob. np. H. Bloom, *Lęk przed wpływem*, przeł. A. Bielik-Robson, Kraków 2002.

5 B. Schulz, *Komety*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1998, s. 370.

kupami rzuciła w ką i krzyknęła do matki przerażonym głosem: – Pani wie, na targu mówią, że za miesiąc będzie koniec świata!”<sup>6</sup>. Jak można się domyślać na podstawie opisanych w tekście okoliczności, czas wydarzeń to lato, a ściśle lipiec roku 1939. Zniecierpliwiona matka odrzuca słowa Agafii jako „brednie”, ale sąsiad, partner wakacyjnych rozrywek, który dla narratorki „był [...] mistrzem i wyrocznią”, przyjmuje zapowiedź apokalipsy zaskakująco poważnie: „– Szkoda by było – odezwał się nagle Wojciech, po czym zabrał się do rozdawania kart, ale nagle rzucił je na stół i nie mówiąc słowa, poleciał do swego domu”<sup>7</sup>. Dokładnie po miesiącu i czterech dniach, w sierpniu, przydarzają się potężna burza i ulewa, a jedna z postaci opowiadania określa ją przypadkowo jako koniec świata, co narratorka podchwytuje z pewną ulgą jako spełnienie złej wróżby. Po burzy krajobraz ma jednak fantastyczny, nierealny koloryt, kojarzący się po trosze z płótnami El Greca: „Pioruny ucichły, ulewa ustała, tylko niebo rozświetlały jeszcze nieme, blade błyski. Stromo opadającą ulicą leciały strumienie żółtej wody, powietrze miało dziwny, ostry zapach i dziwny żółty kolor. Także niebo było szarżółte, żółte chmury po nim biegły, żółte drzewa stały przy drodze. Świat pożółkł”<sup>8</sup>. Jeśli pamiętać, że Fink była pisarką Zagłady i większość jej utworów Zagładę właśnie tak czy inaczej przedstawia, ta niezwykła żółtość nabiera wymiaru niemal alegorycznego, zapowiadając barwę narzuconych wkrótce Żydom opasek identyfikacyjnych z gwiazdą Dawida – znakiem śmierci, który poprzedzał „ostateczne rozwiązanie”. Jak się zdaje, Agafia wie o tym najlepiej, a w każdym razie o czymś, co jeszcze nadejdzie. Kiedy po burzy narratorka żartobliwie próbuje rozwiązać jej obawy, reaguje nieprzekonana: „– Nie śmiej się – odpowiedziała surowo. – Tym razem [koniec świata – M. W.] przeszedł bokiem, ale przyjdzie jeszcze, jeszcze przyjdzie... zobaczysz...”<sup>9</sup>. Wojna miała wybuchnąć najdalej za kilkanaście dni.

pierwszy  
koniec świata

żółtość  
alegoryczna

Fink przyznaje Agafii rację w opowiadaniu *Odplywający ogród*, bezsprzecznie dalszym ciągu *Mojego pierwszego końca świata*. Pomimo dominacji realistycznej konwencji przedstawieniowej utwór ten zdradza miejscami wyraźne pokrewieństwo z Schulzowskim sposobem obrazowania, jak choćby w akapicie wstępnym:

„Zdarzyło się raz, że widziałam odplywający ogród, był to ogród sąsiadów, podobnie jak nasz piękny i bujny, w którym – podobnie jak w naszym – rosły owocowe drzewa. Widziałam, jak oddalał się powoli i ma-

6 I. Fink, *Mój pierwszy koniec świata*, w: eadem, *Odplywający ogród. Opowiadania zebrane*, Warszawa 2001, s. 277.

7 Ibidem, s. 279.

8 Ibidem, s. 281.

9 Ibidem, s. 282.

jestatycznie w niedosiężną dal. Popołudnie było łagodne i ciepłe, siedziałam z siostrą na stopniach ganku, a przed nami jak na dłoni oba ogrody, Wojciecha i nasz, spojone ze sobą w jeden, gdyż żaden płot ich nie dzielił (płot – mówiono – obcym byłby elementem), tylko aleja porzeczkowa zszywała je równym ścięciem”<sup>10</sup>.

Sceneria obydwu opowiadań jest identyczna – nie ma wprawdzie Agafii, która odegrała już swoją rolę Kasandry, ale jest Wojciech, zrywający z siostrą renety, co wskazuje na wczesną jesień, powracającą u Schulza, po *Sierpniu*, który otwiera *Sklepy cynamonowe*, dwukrotnie: raz w *Sanatorium pod Klepsydrą* i raz z osobna, w 1938 roku w „Sygnałach”. W ogrodzie istotnie nie ma płotu, ale krzątanie po jednej stronie odpowiada bezruch po drugiej. Ojciec narratorki, zamiast zrywać owoce, pogrążony jest od dłuższego czasu w rozmowie na nieznaną jeszcze czytelnikowi temat z „panią Kasińską”. W *Jesieni* Schulza odbywa się odjazd z letniska, w *Odplywającym ogrodzie* znajdujemy ten sam motyw, choć wykorzystany nieco inaczej: „Patrzyłam uważnie, z natężeniem, aż od tego patrzenia rozboleły mnie oczy. Słońce rozpałiło na masztach drzew ogniska. Skąd mogłam wiedzieć, że to sygnał odjazdu? Ogród Wojciecha, przyjaciela naszego dzieciństwa, drgnął nagle, poruszył się, zakołysał, i zaczął wolno odpływać jak wielki, zielony okręt. Oddalał się powoli, lecz nieustannie, odległość pomiędzy nim a nami zwiększała się gwałtownie, malał, nikł. Odpływał w dal niedosiężną, nie do pokonania”<sup>11</sup>. Fink zbliżyła się tu raz jeszcze do dykcji autora *Komety*, czego czytelną oznaką, prócz oniryczności, jest chociażby inwersja „dal niedosiężna” zamiast „niedosiężnej dali”. Po tym *forte* następuje jednak raptowne przejście ze świata wyobraźni do świata historii, od fantazji do teraźniejszości. Do pogrążonej w wizjonerskiej zadumie narratorki odzywa się karcąco siostra: „Nie mruż tak oczu. Jak mrużysz oczy, zaraz poznać, że jesteś Żydówką”<sup>12</sup>. Pointa opowiadania nie daje już na siebie długo czekać: „Głos ojca wezwał nas do gabinetu, do energicznej pani Kasińskiej, która, po uzgodnieniu zapłaty, obiecała wyrobić nam kenkarty, żebyśmy mogły się ratować, żeby nas nie zabili”<sup>13</sup>.

Sam koniec świata, a raczej koniec pewnej części jego mieszkańców, zostaje przez Fink opisany z drugiej ręki w opowiadaniu *Skrawek czasu*. Narratorka, znowu razem z siostrą, obserwuje z bezpiecznego ukrycia w krzakach na szczycie wzgórza przebieg „akcji”, być może w Zbarażu, aby o jej finale dowiedzieć się już po wojnie od chłopca, przypadkowego świadka: „Ów chłop [...] powiedział wszystko. Odbyło się to w [...] lesie, rozległym,

te same  
motywy

10 Ibidem, s. 53.

11 Ibidem, s. 55.

12 Ibidem.

13 Ibidem, s. 56.

niemłodym, osiem kilometrów za miastem, w godzinę po opuszczeniu przez auta rynku. Sama egzekucja trwała krótko. Więcej czasu zajęło uprzednie kopanie grobu<sup>14</sup>. W ten sposób ostatecznie dopełnia się w prozie autorki *Podróży* zapowiedź przyniesiona ongiś z targu przez Agafię, lecz również – jeśli przystać na intertekstualny związek pomiędzy *Moim pierwszym końcem świata* a *Kometą* – potwierdzona losem Schulza przepowiednia, którą brat Józefa trochę wcześniej zasłyszał w szkole. Cóż bowiem z tego, że „bolida”, efemeryczny przedmiot zainteresowania gazet, wyszedł z mody? Korekta przepowiedni nastąpiła wkrótce, gdy modę zastąpił dobrze zorganizowany program oparty na zasadach eugeniki.

korekta  
przepowiedni

Poprzez lakoniczny realizm Fink prześwituje tu i ówdzie, jak na przykład w momencie dziwnego „pożółknięcia” świata po ulewie, alegoria, która nabiera sensu, kiedy umieścić ją w kontekście historycznym, a ściśle – w kontekście zaświadczonej przez historię katastrofy. Jak pisze Walter Benjamin w swoim studium o barokowej *Trauerspiel* po katastrofie wojny trzydziestoletniej w Niemczech: „Jeśli wraz z dramatem żałobnym na scenę wkracza historia, czyni to jako pismo. Na obliczu natury widnieje «historia» wypisana znakowym pismem, jakie pozostawia to, co minęło<sup>15</sup>. Tak właśnie na obliczu świata w sierpniu 1939 roku – i później, na fizjonomii ogrodu w przeddzień Szoa – piszą się dzieje ponownego wygnania z raju Ew wraz z Adamami i ich potomstwem. Co więcej, poetyce Fink zaskakująco odpowiada spostrzeżenie cytowane przez Benjamina, odnoszące się do lokalnej barokowej ikonografii: „Trafnie wszak spostrzegł Hausenstein, że w apoteozach malarskich pierwszy plan przedstawia się zazwyczaj z przesadnym realizmem, by tym bardziej spolegliwie ukazać odleglejsze elementy wizyjne. Drastyczny pierwszy plan stara się skupić w sobie wszystko, co dzieje się w świecie nie tylko po to, by wyjaskrawić rozpiętość między immanencją a transcendencją, lecz także aby nadać tej ostatniej możliwie największą, wyłączną i bezlitosną moc<sup>16</sup>. W wypadku Fink oczywiście bezlitosna moc nie ma z transcendencją nic wspólnego, jednak jej działanie – przyszłe lub teraźniejsze – nadaje pewien nadmiar sensu elementarnym, zdawałoby się, opisom znajomego świata. Jak się okazuje, spojrzenie narratorki jest w istocie spojrzeniem melancholijnym, pod którym rzeczy nabierają nowych znaczeń: „Jeśli pod wpływem melancholijnego spojrzenia przedmiot staje się alegoryczny, jeśli melancholia sprawia, że uchodzi z niego życie, jeśli zostaje porzucony – martwy, ale jednak zabezpieczony na wieczność – to alegoryk ma go do swojej dyspozycji: [...] To znaczy: od tej chwili jest on całkowicie niezdolny do

bezlitosna  
moc

14 Ibidem, s. 18.

15 W. Benjamin, *Źródło żałobnego dramatu w Niemczech*, przeł. A. Kopacki, Warszawa 2013, s. 234.

16 Ibidem, s. 242.

emanowania znaczeniem czy sensem: znaczenia przysługuje mu tyle, ile udzieli go alegoryk. Ten wkłada je w przedmiot i sięga w głąb: taki jest tu stan rzeczy w wymiarze nie psychologicznym, lecz ontologicznym. W rękę alegoryka rzecz staje się czymś innym, przeto mówi on o czymś innym i oto owa rzecz staje się dlań kluczem do dziedziny wiedzy ukrytej, której emblemat on w tej rzeczy czci<sup>17</sup>. I znów: w wypadku Fink „wiedza ukryta” jest wiedzą o losie Żydów w Galicji po wkroczeniu tam w czerwcu 1941 roku Niemców. U Schulza spotyka się raczej pewien symbolizm, w stosunku do którego opowiadania Fink mogą odgrywać rolę czegoś w rodzaju pragmatycznego filtra warunkującego odbiór.

■

W *Drugiej jesieni* Schulza ojciec wygłasza fantastyczną apoteozę tej pory roku wokół miasta jako wędrownego teatru:

„Ta druga jesień naszej prowincji nie jest niczym innym jak chorą fatamorganą, wypromieniowaną w wyolbrzymionej projekcji na nasze niebo przez umierające, zamknięte piękno naszych muzeów. Jesień ta jest wielkim wędrownym teatrem kłamiącym poezją, ogromną kolorową cebulą, łuszczącą się płatek po płatku coraz nową panoramą. Nigdy nie dotrzeć do żadnego sedna. Za każdą kulisą, gdy zwiędnie i zwinie się z szelestem, ukazuje się nowy i promienny prospekt, przez chwilę żywy i prawdziwy, zanim, gasnąc, nie zdradzi natury papieru. I wszystkie perspektywy są malowane i tylko zapach jest prawdziwy, zapach wędnących kulis, zapach wielkiej garderoby, pełen szminki i kadzidła. A o zmierzchu ten wielki nieporządek i gmatwanina kulis, ten zamęt porzuconych kostiumów, wśród których brodzi się bez końca. Jak wśród szeleszczących zwiędłych liści. I jest wielkie bezhołowie, i każdy ciągnie za sznury kurtyn, i niebo, wielkie jesienne niebo wisi w strzępach prospektów i pełne jest skrzypienia bloków. I ta pośpieszna gorączka, ten zdyszany i późny karnawał, ta panika nadrannych sal balowych i wieża Babel masek, które nie mogą trafić do swych szat prawdziwych<sup>18</sup>.”

W opowiadaniu *Cyrk* pióra innego polskiego mieszkańca przedwojennej Galicji, Zygmunta Haupta, który, choć rodem z Podola, sporo lat spędził w Żółkwi i we Lwowie, spektakl „drugiej jesieni” z okolic Drohobycza zastępuje we wrześniu roku 1939 sztuka jarmarczna, jakkolwiek z wędrownym, a więc mocno tandetnym teatrem blisko spokrewniona:

„Cyrk był trzeciorzędnym wędrownym cyrkiem: wozy pomalowane w wypełzłe, jaskrawe kolory, z wielkimi napisami «CYRK», firaneczkami

17 Ibidem, s. 243.

18 B. Schulz, op. cit., s. 241.

w oknach, z killkoma nędznymi zwierzętami w śmierdzących klatkach, nawet skóra starego słonia wydawała się zniszczona i wytarta jak skóra starej walizy, umęczone i posmarowane twarze kłownów i ich najtrywialniejsze, jarmarczne numery, wystające przez skórę obojczyki woltyżerki i przybrukany trykot akrobatów. [...] Jeszcze był pokaz akrobatycznej jazdy na rowerach, welocypedach, bicyklach, trycyklach, na karykaturach kół, na kołach elipsowatych, na fantastycznych kombinacjach kół, na ich obręczach opisujących jakieś ewoluty i ewolwenty, i epicykle, potwory, maskary, kłowny, pierrotty, motyle, stwory, niedźwiedzie, małpy, ptaki, owady, żyrafy, co tylko teratologia ma w zapasie, jakieś fantazje jak z obrazów Bruegla lub kuszenia świętego Antoniego, harpie, ludzie-żołądki i ludzie lichtarze, węże lamparty i zupełne fantazje do niczego niepodobne, i ten tłum strzyg i dziwołogów krążył obłądną karuzelą, *merry-go-round*, wirem, malstroemem absurdu pod kaskadami światła, jakby świat z *Ali w Krainie Czarów* wypełnił nagle nędzne wnętrze namiotu prowincjonalnego cyrku. A rano budził mnie adiutant i wołał do mnie: «Wykonać 390! Pomóż mi, na miłość boską, telefonuj po bateriach»<sup>19</sup>. *Cyrk* Haupta, z brawurowym stylistycznie wyliczeniem, nieodległym pod względem klimatu od enumeracji Schulza, odnosi się w warstwie fabularnej do kampanii wrześniowej 1939 roku, w której autor wziął udział jako oficer artylerii, i podobnie jak w prozie Fink wahadło konwencji przedstawieniowej wychyla się w nim to w kierunku fantastyczności, to w stronę reporterskiego świadectwa zmagają na froncie. Zmagania te dobiegają wkrótce końca na granicy z Węgrami, o czym z kolei przeczytać można między innymi w utworze *Polonez na pożegnanie ojczyzny* (*Opowiadanie ułana Czuchnowskiego*), gdzie poetyka nagromadzenia przedmiotów wyraża się w przykładzie, tyleż zwięźlejszym, co zdecydowanie bardziej melancholijnym: „W Rachow olbrzymie obozowisko ludzi, sprzęty, palą się stopy karabinów, rzucone na kupę, leżą wysypane do rowów wory z kawą, skrzynie konserw, walają się maski pe-gaz, zdefektowane samochody, wesołym kolorem i mosiężnymi częściami bawi oko motopompa z wielkim napisem: «Straż Ogniowa Miasta Bydgoszczy»”<sup>20</sup>.

Z różnych względów – etnicznych, losowych – dla Haupta wojna była innym rodzajem katastrofy niż dla Schulza czy Fink. Wraz ze swoją jednostką pisarz przekroczył granicę węgierską, a następnie trafił kolejno do armii polskiej we Francji i Wielkiej Brytanii, by w końcu ożenić się z Amerykanką i osiąść w Nowym Orleanie. W Stanach Zjednoczonych

cyrkowa  
teratologia

przykład  
bardziej  
melancholijny

19 Z. Haupt, *Cyrk*, w: idem, *Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże*, oprac. A. Madyda, Warszawa 2007, s. 527–528.

20 Ibidem, s. 534.

aż po  
rogatki

też zmarł. Po 19 września 1939 roku nie było mu już dane powrócić do Galicji ani na Podole, został więc klasycznym wygnańcem – emigrantem, który poprzez literaturę próbował odtworzyć utraconą przestrzeń „małej ojczyzny” w pamięci i wyobraźni. Jednym z najbardziej udanych rezultatów tego wysiłku jest obszerne opowiadanie *Lutnia*, w całości poświęcone Żółkwi i jej założycielowi pod tą nazwą, hetmanowi polnemu koronnemu Stanisławowi Żółkiewskiemu. Końcowa część opowiadania, usytuowanego na pograniczu prozy fabularnej, wspomnienia i eseju, to powrót do, jak się okazało, ostatniej wizyty Haupta w Żółkwi na parę dni przed opuszczeniem kraju: „Koleje wojny zawiodły mnie niespodziewanie aż po roгатki Żółkwi. [...] Dziwnie było znaleźć się tu w tak niezwykłych okolicznościach, ale na dziwowanie się niewiele było czasu. Trzeba było wyszukać dla baterii stanowiska, okopać działa i wreszcie wytchnąć. Spać można było tylko przy baterii, to nawet do domu, w którym dawno nie byłem, zajść nie było można. Ale że było to tuż pod zamkiem, to w wolniejszej chwili wybrałem się tam powalęsać trochę [...]”<sup>21</sup>. Narrator przechadza się po opustoszałym dawnym zamku Sobieskich, zamienionym w urząd miejski i archiwum, zwiedza trudno niegdyś dostępne gabinety urzędników, aż wreszcie trafia do magazynu bibliotecznego: „Na półkach, wzdłuż ścian, na podłodze, pod sklepieniem piętrzą się zwały tomów, książek. Nikt tu nie zachodzi od lat, od dziesiątków lat, wszystko przysypane warstwą kurzu dziewczą, po której nie wodzi żaden palec. Leżą te książki uśpione jakimś snem na jawie, łuszczy się skóra na grzbietach tomów, zrudziałe oprawy, złożone, szerniałe i wklęsłe litery: antykwa, italiiki, pergamin jaśniejse swą błoną aż przezroczyście, papier poźółkły, ale to wciąż świetny papier owych czasów, skruszały na brzegach, ale się trzyma. Tomiska, foliały, szpargały, pracowicie pozszywane kopiariusze, teki, z których wysypuje się zawartość”<sup>22</sup>. Zaraz potem czytelnik otrzymuje wyliczenie rozdziałów „pierwszej z brzegu” książki – *Składu abo Skarbca Znakomitych Sekretów Oekonomii Ziemiańskiej* – prawdziwe *tour de force* staropolszczyzny; co jednak wydaje się w tej chwili naprawdę ważne, decydujące, to świadomość autora, że zapomniana przez wszystkich biblioteka jest w gruncie rzeczy figurą katastrofy.

książki  
uśpione

O tym, że Haupt pisał swoje teksty *ex post*, na drugim brzegu Atlantyku, świadczy inna reminiscencja tego samego, ostatniego postoju w Żółkwi zawarta w opowiadaniu *O Stefci, o Chaimie Immerglücku i o scytyjskich bransoletkach* z wydanego w roku 1963 u Jerzego Giedroycia tomu *Pierścień z papieru*. Tam pisarz, a raczej jego *porte-parole*, spotyka na

21 Ibidem, s. 263–264.

22 Ibidem, s. 264.



żółkiewskim rynku, wzorowanym na rynku w Zamościu, znajomego właściciela sklepu żelaznego Chaima Immerglücka, o którym 18 lat po wojnie wszystko już mniej więcej wiadomo: nazwisko – *immer Glück*, czyli „zawsze szczęście” – brzmi ironicznie, bo Chaim zapewne nie okazał się szczęściarzem, zagazowany w niedalekim Bełżcu albo rozstrzelany razem z Żydami ze Lwowa w Lasach Janowskich. Narrator opisuje spotkanie tak: „Poznał mnie z jakimś błyskiem porozumienia w oczach. To porozumienie akceptujące mnie, zjawiającego się z tą wojną, w pewnej mierze wojnę tę tu ze sobą przywiozłem, byłem jednym z jej współtwórców, jej bogów. [...] Wydało mi się, że jakby nagle przedstawił sobie, że bierzemy udział w karnawale, że poznaje mnie w przebraniu, że rozumie, że nie ma pretensji, że jakby to było nawet komiczne: ja w tym przebraniu, w hełmie stalowym na głowie i z kolekcją ręcznych granatów, zahaczonych o pas, z warstwą kurzu na cholewkach butów, na kłapach kieszeni, na policzkach, na nosie, aż po brwi”<sup>23</sup>. Nagle, na kilka wrześnieowych dni u progu tej jak najbardziej realnej „trzeciej jesieni”, „wielka garderoba”, „szminka i kadzidło” z *Drugiej jesieni* Schulza posłużyły za rekwizyty w innym przedstawieniu, w którym podczas charakteryzacji nakłada się kurz, a nie puder, prawdziwa krew zaś zastępuje sok malinowy, подарowany przez ojca strażakom. Chwilę później w oczach podporucznika Haupta przemiana znajomego świata pod wpływem nowych okoliczności dopełnia się ostatecznie: „Może błysk porozumienia w oczach Chaima Immerglücka to złudzenie, a może ma ono skonstrastować, powiedzieć, że nic już nie jest ważne. Że ludzie, jakich widzę na rynku; zbieranina tępych twarzy, oddech ich zmieszany z powietrzem – a żebym był zwiastunem złych czy dobrych nowin, to nie ma dla nich apelu. Są bezosobowi jak chrobot, szurgot szczurów za ścianą domu, bezosobowy i martwy chlupot wody rozbijającej się o kamienie potoku, skrzyp gałęzi giętych porywem wiatru”<sup>24</sup>. Kulminacja tego procesu następuje w momencie, gdy Żółkiew zastyga pod nagle obcym spojrzeniem jej niedawnego mieszkańca w emblemat, niczym pośmiertna maska miasta i jego straumatyzowanej wojną społeczności: „Kiedy idę powoli, powoli przez ulice miasteczka, to tak, jakbym nie chciał zamącić tego, co tu jest, do czego już nie należę. Mimo że jest trochę ludzi tych, to wydaje się pusto. Trochę tych ludzi, to tak jak muchy na twarzy osoby umarłej. Podrywają się z brzękiem z kącików ust, z kącików powiek i zaraz potem siadają z powrotem, *mouches* na pudrowanej twarzy, zrywają się i siadają”<sup>25</sup>.

krew i sok  
malinowy

23 Ibidem, s. 48.

24 Ibidem, s. 48–49.

25 Ibidem, s. 49.

figura  
trupa

Opowiadania *Lutnia* i *O Stefci, o Chaimie Immerglücku i o scytyjskich bransoletkach* są zapisami świata tuż przed katastrofą, sporządzonymi po niej z pełną świadomością jej konsekwencji. Być może zbiegiem okoliczności Haupt, pogrążony w melancholii emigranta, posłużył się w nich chwytami o proveniencji barokowej – wszak, jak twierdzi Benjamin, „alegoria to przecież jedyne i przemożne *divertissement* melancholika”<sup>26</sup>. Stąd w *Lutni* zjawia się obraz biblioteki jako ślad „barokowego ideału wiedzy: magazynowania, którego pomnikiem były ogromne sale z książkami”<sup>27</sup>. Benjamin zwraca też uwagę, że „w siedemnastowiecznym dramacie żalobnym zwłoki stają się wprost najważniejszym rekwizytem emblematycznym”<sup>28</sup>. Tak też dzieje się w opowieści o pożegnaniu Żółkwi. Przeistacza się ona w figurę trupa – antycypację i zarazem epitafium dla wielu trupów – żydowskich, polskich, ukraińskich, niemieckich, rosyjskich, które miały wkrótce zastąpić większość dotychczas żywej populacji miasta. Tym samym rzeczy, które dotąd służyły żywym do pracy lub rozrywki, zostały przez nich porzucone i gromadziły się w beużytecznych już stertach lub leżały beładnie rozrzucone, by co najwyżej stanowić podstawę wycień, spisów i rejestrów – inwentaryzacji za pomocą wyobraźni, przeprowadzanej na odległość w czasie i przestrzeni przez powodowanych nostalgią ocalałych.

Ostatnim z nich, o którym będzie mowa, jest Leopold Buczkowski, urodzony w Nakwaszy na Podolu, przed wojną mieszkający w Podkamieniu koło Brodów, na pograniczu Galicji i Wołynia, a następnie, od połowy roku 1943, w Warszawie i pobliskim Konstancinie. Trzy pierwsze powieści Buczkowskiego – napisane jeszcze w latach trzydziestych *Wertepy*, wydane w roku 1947 (fragment ukazał się w roku 1937 w „Sygnałach”), *Czarny potok* z roku 1954 oraz opublikowany trzy lata później *Dorycki krążganek* – dzieją się przed wojną lub w czasie wojny w Galicji. Powieści powojenne opowiadają – w sposób osobliwy i pokrętny<sup>29</sup> – o losach grup uzbrojonych Żydów, starających się przetrwać niemiecką okupację w lesnym ukryciu i sporadycznie, w razie bezwzględnej konieczności, podejmujących walkę z regularnymi i pomocniczymi formacjami wroga lub likwidujących niebezpiecznych donosicieli. Równoległym wątkiem *Doryc-*

26 W. Benjamin, op. cit., s. 245.

27 Ibidem, s. 243.

28 Ibidem, s. 295.

29 Arkadiusz Kalin wyróżnia trzy podstawowe podejścia krytyków i badaczy do prozy autora *Doryckiego krążganek*: mimetyczne, epistemologiczne i formalne, połączone wspólnym mianownikiem „chaosu”. Zob. A. Kalin, *Problem spójności prozy Leopolda Buczkowskiego*, w: ...zimą bywa się pisarzem... *O Leopoldzie Buczkowskim*, red. S. Buryła, A. Karpowicz, R. Sioma, Kraków 2008, s. 27–59. W niniejszym tekście przyjmuję za Jerzym Stempowskim perspektywę mimetyczną, w której wojenne powieści Buczkowskiego traktowane są jako świadectwa historycznej katastrofy.

*kiego krążganku* jest absurdalna, podjęta przez majora Wehrmachtu Osnabricka próba filmowej rekonstrukcji życia przedwojennych Brodów, w których najliczniejszą grupą narodowościową byli Żydzi. Kłopot w tym, że Żydów prawie już nie ma, ponieważ zostali wysiedleni i zlikwidowani, a jedynym źródłem informacji o przeszłości pozostał stary Cukier, zasypujący majora mnogością szczegółów nieukładających się w żadną sensowną całość. Recenzujący Buczkowskiego na łamach „Kultury” Jerzy Stempowski bronił pisarza przed powtarzającymi się zarzutami niezrozumiałości jego prozy: „Jego wizja tonącego świata Brodów ma być przede wszystkim prawdziwa, autentyczna, bezpośrednia. Dlaczego czytelnik ma mnie rozumieć? Ja sam nic z tego nie rozumiem. Stoję jak św. Jan na wyspie Patmos i widzę. Kto szuka rzeczy jasnych i zrozumiałych, niech czyta Moliera”<sup>30</sup>.

tonący świat  
Brodów

Remedium na rozmiar i niezrozumiałość wydarzającej się katastrofy okazuje się, podobnie jak u Haupta, enumeracja, która osiąga niekiedy iście Schulzowski poziom werbalnej dezynwoltury: „[...] wyprowadzeni zostali fornale, pastuchy, dojarki, miasarze, czarownice, szynkarki, cyrulicy, złodzieje w okularach, cyrkowcy z przepuklinami, gręplarki, emerytowani oficerowie z ostrogami i trzcinami w kułakach, dżokeje, ptasznicy, hycle, szlamownicy, poborcy, druciarze z wywichniętymi żuchwami, faktorzy, gryzmoły listów miłosnych, wdowy, chędogodzy organiści, zapowiadacze pogody i staruszkowie. Specjalny pluton wyprowadził z miasta psy myśliwskie, kancelistów w hrabiowskich ubraniach, roztyłe i nieplodne niewiasty, komisarzy ziemskich, radców w nowiutkiej bieliźnie, dyrygentów orkiestr strażackich, nauczycieli tańca, fagasów, egzekutorów, szulerów, prokurentów, komiwojażerów piwa, rozpylaczy wody kolońskiej w kinach, właścicieli karuzeli, dozorców łaźni, sprzedawców starzyzny, krojących z teatru, grabarzy, taksatorów, kustoszy, tapicerów, sztukatorów, jubilerów, parasolników, dwóch ostatnich kataryniarzy, hodowców wszy dla pewnego lekarza, rajfurki, lokajów, kelnerów, tragarzy, praczki, hafciarki, fotografów, szklarzy, zdunów, kuśnierzy, dependentów i szadchenów”<sup>31</sup>. Wszystkich ich czekało zapewne to samo, co spotkało orkiestrę przygrywającą robotnikom, którzy budowali „wiosną roku czterdziestego trzeciego” szosę Południe: „Orkiestra, odegrawszy ostatnią eroikę batalionom robotniczym, powlokła się procesją do kamieniołomów na rozstrzelanie”<sup>32</sup>. Napięcie między lakonicznością tego zdania a rozpasanym wielosłowiem listy „wyprowadzonych” (w tekście ciągnie się ona

i znów  
enumeracja

30 J. Stempowski, *Kaprysy kosmiczne i ich konsekwencje literackie. Trzy powieści Leopolda Buczkowskiego*, w: idem, *Klimat życia i klimat literatury 1948–1967*, oprac. J. Timoszewicz, Warszawa 2001, s. 147–148.

31 L. Buczkowski, *Dorycki krążganeek*, Kraków 1977, s. 41–42.

32 Ibidem, s. 7.

jeszcze dłużej) odzwierciedla podstawowy dylemat literatury Zagłady, czy też szerzej, literatury totalnej katastrofy: jak dać wyraz zdarzeniu, którego najprostsza postać słowna brzmi „wszyscy zostali zabici”. Co to właściwie znaczy „wszyscy”? Jak ująć niwelującej mocy takiego uogólnienia?

W *Doryckim krużganku* Buczkowski odwrócił zabieg teologii negatywnej, apofatycznej, zastosowany w I wieku po Chrystusie przez Pseudo-Dionizego Areopagitę w słynnym, jednostronicowym, piątym rozdziale traktatu *O teologii mistycznej*<sup>33</sup>. Rozdział ten – stronica – dotyczy niemożliwości określenia istoty Boga za pomocą określeń twierdzących, zamienionych przez autora w szereg negacji. Skoro wyliczenie wszystkiego tego, czym Bóg nie jest, pozwala możliwie maksymalnie zbliżyć się do tego, czym jest, może więc kompletna lista tych, którzy zostali wypędzeni z Brodów i zamordowani, pozwoli na wypełnienie sensem rzeczownika „wszyscy”? W ten sposób uda się, być może, zbliżyć do doświadczenia katastrofy (Zagłady) jako zaprzeczenia doświadczenia, gdyż – jak pisze w *L'Écriture du désastre* Maurice Blanchot – jest to *de facto* „nadmiar” niedający się wykorzystać, jak to zwykle z doświadczeniem bywa, w dalszym życiu: „Doświadczenie, które nie jest przeżytym zdarzeniem, i które nie dotyczy tego, co obecne, jest już nie-doświadczeniem [...]. To tylko nadmiar doświadczenia, i choć może mieć charakter afirmatywny, nie przydarza się jako doświadczenie – nie może ukonstytuować się w chwili i znaleźć w niej spoczynek, ani też ofiarować się szczerze w momencie rozbłysku: oznacza tylko wykluczenie takiego momentu. Wyczuwamy, że nie może być żadnego doświadczenia katastrofy, nawet gdybyśmy mieli ją rozumieć jako doświadczenie ostateczne. To jedna z jej cech: katastrofa zubaża wszelkie doświadczenie, pozbawia je jakiegokolwiek autentyczności: czuwa jedynie wtedy, gdy czuwa noc, nie czuwając nad niczym”<sup>34</sup>. W tym kryje się zapewne różnica między wyliczeniami Schulza – na przykład tym z *Drugiej jesieni* – a enumeracjami Haupta czy Buczkowskiego. U Schulza dynamiką procesu i wielością szczegółów rządzi metafora, semantycznie upostaciowana siła życia, które przekształca się, przepoczwarza na potęgę, nawet jeżeli jest to potęga u swego schyłku. Inaczej z Buczkowskim i Hauptem: ich równie bogate, a niekiedy nawet bogatsze wyliczenia są metonimiczne, martwe – tam przyległość to tylko sąsiedztwo, bez przebiegającej między poszczególnymi elementami układanki energii, często bez ruchu, chyba że jest to ruch ku rychłej

sens  
rzeczownika  
„wszyscy”

żywa  
metafora

martwe  
metonimie

33 Zob. Pseudo-Dionizy Areopagita, *O teologii mistycznej*, w: idem, *Pisma teologiczne*, przeł. M. Dzielska, Kraków 2005, s. 332.

34 M. Blanchot, *The Writing of the Disaster*, przeł. A. Smock, Lincoln 1986, s. 50–51. Fragment w tłumaczeniu autora artykułu.

śmierci. Rozpędzona Schulzowska maszynieria nieodwołalnie traci rozpęd, zamiera – jej gorączkowa produktywność kończy się statycznym *tableau*, czymś w rodzaju cmentarza. A jednak bez tej maszynierii *Lutni, O Stefci, o Chaimie Immerglücku i o scytyjskich bransoletkach czy Doryckiego krużganku* by nie było, albo przynajmniej byłyby to teksty całkiem inne. Bez Schulza nie byłoby też, choć w odmiennym trybie, niektórych opowiadań Idy Fink.

Polska proza galicyjska, zjawisko przynależące do dwudziestolecia międzywojennego i mniej więcej trzech dziesięcioleci po II wojnie światowej, obejmuje oczywiście nie tylko twórczość czworga wspomnianych pisarzy, lecz także dorobek innych autorów, których trudno powiązać z Schulzem zarówno pod względem poetyki, jak i tonów zapowiadających bądź zaświadcujących katastrofę. Do tego samego kręgu geokulturowego przynależą również: Julian Strykowski, urodzony w Stryju, po wojnie mieszkający w Polsce; Andrzej Chciuk, rodem z Drohobycza, po wojnie przebywająca na emigracji w Australii; Herminia Naglerowa, pochodząca z Zalisz koło Brodów, po wojnie przebywająca w Londynie; Andrzej Stojowski ze Lwowa czy niesławnej pamięci Andrzej Kuśniewicz z Kowienic koło Sambora – obaj po wojnie mieszkający w kraju. Strykowski, jak wiadomo, w ramach realistycznej konwencji przedstawieniowej opisuje w czterech powieściach kryzys tradycyjnej społeczności żydowskiej w Galicji, w dwóch innych tworzy autobiografię ideowego, a później rozzarowanego komunisty. Chciuk rysuje w swoich książkach wspomnieniowych dość idylliczny wizerunek Lwowa i Drohobycza, chociaż, co zdarza się w polskiej prozie galicyjskiej nieczęsto, pojawiają się u niego liczniej niż u kogokolwiek innego różnie portretowani Ukraińcy. Naglerowa pisała o Galicji przed wojną, natomiast jej powojenne opowiadania i powieść dotyczą głównie przeżyć Polaków w sowieckich więzieniach i na Syberii. Stojowski i Kuśniewicz, każdy na swój sposób, dali wyraz stylizowanej nostalgii. Być może warto napisać monografię tego nurtu, zwłaszcza że stosunkowo świeżej daty geopoetyka proponuje dla niego metodologiczny i pojęciowy układ odniesienia<sup>35</sup>.

krąg  
geokulturowy

**35** Próbę opisu nurtu galicyjskiego w powojennej prozie polskiej podjęła Ewa Wiegandt w opublikowanej w roku 1988 (wyd. 2, 1997) monografii zatytułowanej *Austria felix, czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej* (Wydawnictwo Naukowe UAM). Niestety, najprawdopodobniej ze względów cenzuralnych zabrakło w niej omówienia twórczości pisarzy emigracyjnych, a ponadto autorkę interesowała głównie mitologizacja imperium austro-węgierskiego. Zaletą studium Wiegandt jest natomiast postawiona w konkluzji teza o wpływie poetyki Schulza na pisarzy powojennych.