



ШУЛЬЦФЕСТ ТА ДРУГА ОСІНЬ У ЧАСИ ВІЙНИ
АНТОЛОГІЯ

SCHULZFEST I DRUGA JESIEŃ W CZASIE WOJNY
ANTOLOGIA

Шульц, застрелений посеред міста, яке він так глибоко й так послідовно переінакшував у своїх текстах, малюнках та візіях, застрелений просто й банально, без жодних химерій і таємниць, є (...) поєднанням убивчої логіки і якоїсь особливої несправедливості, яка коріниться в самій природі зла. З одного боку – один із безлічі загиблих дрогобицьких євреїв, за чийми смертями згасав цілий космос, рушилася історія, обривалося мовлення. З іншого – великий геній, з чією смертю зникла можливість далі витворювати дивовижні й неповторні світи, небачені іншим, чутні лише йому.

*Сергій Жадан, Митець у часи війни:
Шульц утрачений і збережений*

**ШульцФест та Друга Осінь
у часи війни
АНТОЛОГІЯ**

**SchulzFest i Druga Jesień
w czasie wojny
ANTOLOGIA**

редакторка й укладачка Віра МЕНЬОК

Дрогобич – Посвіт – 2025

УДК 821.162.1.09(092):[82:7.079]

Ш 95

ШульцФест та Друга Осінь у часи війни. Антологія | SchulzFest i Druga Jesień w czasie wojny. Antologia / редакторка й укладачка Віра Меньок. – Полоністичний науково-інформаційний центр ім. Ігоря Менька ДДПУ ім. Івана Франка. – Дрогобич: Посвіт, 2025. – 492 с.

ISBN: 978-617-8736-17-0

Антологія містить **двадцять чотири тексти** авторів зі спільноти ШульцФесту та Другої Осені – подій, що понад чверть століття проходять у Дрогобичі – місці життя, творчості й загибелі Бруно Шульца. Після **двадцять четвертого лютого** 2022 року продовжуємо зустрічатися у Дрогобичі, спільно творимо простір уяви, що протистоїть жажіттям війни. Ця двомовна книга є сконденсованим підсумком двох едіцій Міжнародного Фестивалю Бруно Шульца у Дрогобичі / ШульцФесту, що відбулися у липні 2022 та 2024 року, та трьох едіцій щорічного проєкту Друга Осінь (19–20 листопада 2022–2024), який є присвятою авторові *Цинамонових крамниць* на роковини його смерті. Книга є формою вдячності усім співтворцям та хоронителям Планети Шульц на Континенті Дрогобич.

Книжку видано за підтримки



Робота на обкладинці: Олег ГРИЩЕНКО, *Бруно Шульц*, 2024
Дизайн обкладинки: Олег ЛАЗЕБНИЙ
Комп'ютерна верстка: Василь GERMAN

© Полоністичний науково-інформаційний центр імені Ігоря Менька Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
/ Благодійний Фонд „Музей та Фестиваль Бруно Шульца”, 2025
© Посвіт, 2025

ЗМІСТ ♦ SPIS TREŚCI

ШульцФест'22 ♦ SchulzFest'22

Сергій Жадан, <i>Митець у часи війни:</i> <i>Шульц утрачений і збережений</i>	9
Serhij Żadan, <i>Artysta w czasach wojny –</i> <i>Schulz utracony i ocalony</i> , przełożył Bohdan Zadura	15
Віра Меньок, <i>Воєнний ШульцФест у Дрогобичі –</i> <i>спомини замість передслова</i>	21
Wiera Meniok, <i>Wojenny SchulzFest w Drohobyczu –</i> <i>wspomnienia zamiast wprowadzenia</i>	33
Гжегож Юзефчук, <i>Стратегії та горизонти. Мистецтво</i> <i>та зцілення. Мистці ШульцФесту у складні часи,</i> переклала Віра Меньок.....	45
Grzegorz Józefczuk, <i>Strategie i horyzonty. Sztuka i ocalenie.</i> <i>Artyści SchulzFestu w trudnych czasach</i>	53
Павел Прухняк, <i>ШульцФест '22: жахіття й уява (інтродукції),</i> переклала Віра Меньок.....	41
Paweł Próchniak, <i>SchulzFest '22: groza i wyobraźnia (introdukcje)</i>	65
Віра Меньок, „ <i>Світ ніколи не буде таким, як раніше</i> ”. <i>Етична обітниця Іншому у текстах Сергія Жадана</i>	69
Wiera Meniok, „ <i>Świat nigdy nie będzie taki, jak przedtem</i> ”. <i>Zobowiązanie etyczne wobec Innego w tekstach Serhija Żadana</i>	81
Гжегож Гауден, <i>Уява й жахіття</i> , переклала Віра Меньок.....	93
Grzegorz Gauden, <i>Wyobraźnia i groza</i>	97

4 | ЗМІСТ ♦ SPIS TREŚCI

Віра Меньюк, <i>Акустика війни у дрогобицьких великодніх відлуннях</i>	101
Wiera Meniok, <i>Akustyka wojny w wielkoposnych echach drohobyckich</i>	109
Катажина Кучинська-Кошани, <i>Фортеп'яно на барикаді, дзвони на сполох, гімни – всюди (мовлений есей), переклала Віра Меньюк</i>	117
Katarzyna Kuczyńska-Koschany, <i>Fortepian na barykadzie, dzwony na trwoęę, hymny – wszędzie (esej mówiony)</i>	129
Юрко Прохасько, <i>Des Schrecklichen Anfang</i>	141
Jurko Prochańsko, <i>Des Schrecklichen Anfang, przełożyła Wiera Meniok</i>	149
Остап Сливинський, <i>Відносність смерті. Кілька міркувань про танатологію Бруно Шульца, переклала Віра Меньюк</i>	159
Ostap Sływynski, <i>Względnosć śmierci. Kilka myśli o tanatologii Brunona Schulza</i>	167
Євген Нахлік, <i>Бруно Шульц – незвичайний і впізнаваний</i>	175
Jewhen Nachlik, <i>Bruno Schulz – niezwykły i rozpoznawalny</i>	185
Данило Ільницький, <i>Шульц. Антонич. Фогель. Уявлення. Наздоганяння. Пам'ятання</i>	195
Danyło Ilnyckyj, <i>Szulz. Antonycz. Vogel. Wyobrażanie. Doganianie. Pamiętanie, przełożyła Joanna Majewska-Grabowska</i>	215
Алла Татаренко, <i>Жіноча уява і жахлива реальність: шульцолог читає оповідання Нади Гашич</i>	235
Ałła Tatarenko, <i>Kobieca wyobrażenia i rzeczywistość grozy: schulzolog czyta opowiadania Nady Gaśić, przełożyła Maria Szewczuk</i>	241
Агнешка Гіштерович, <i>Динаміка та термодинаміка шульцівського капіталу, переклала Віра Меньюк</i>	247
Agneszka Giszterowicz, <i>Dynamika i termodynamika schulzowskiego kapitału</i>	257
Ігор Фецяк: <i>Кілька світлин ♦ Igor Feciak: Kilka fotografii</i>	267

ШульцФест'24 ♦ SchulzFest'24

Павел Прухняк, <i>Жива поезія, боротьба</i> (зауваги на відкриття ШульцФесту '24), переклала Віра Меньок.....	281
Paweł Próchniak, <i>Poezja żywa, walka</i> (uwagi na otwarcie SchulzFestu '24).....	285
Павел Прухняк, <i>Точно вжиті слова, укриття віршів,</i> переклала Віра Меньок.....	289
Paweł Próchniak, <i>Słowa właściwie użyte, schrony wierszy</i>	291
Мирослав Маринович, <i>Чому Бруно Шульц</i> <i>щоразу повертається?</i>	293
Mirosław Marynowycz, <i>Dlaczego Bruno Schulz wciąż powraca?</i> przełożyła Wiera Meniok.....	297
Юрко Прохасько, <i>Століття пам'яті</i>	301
Jurko Prochaśko, <i>Stulecie pamięci,</i> przełożyła Wiera Meniok.....	317
Данило Ільницький, <i>Пам'ять: включеність,</i> <i>власновільність</i>	335
Danyło Ilnyckyj, <i>Pamięć: włączenie, własnowolność,</i> przełożyła Wiera Meniok.....	339
Карен Андергілл, <i>Картина-загадка голуса у Бруно Шульца,</i> переклала Віра Меньок.....	343
Karen Underhill, <i>Obraz-zagadka golusa u Brunona Schulza,</i> przełożył Jan Godyń.....	351
Даріуш Вояковський, <i>Досвід спільноти ШульцФесту</i> <i>як поміст між минулим та майбутнім,</i> переклала Віра Меньок.....	359
Dariusz Wojakowski, <i>Doświadczenie wspólnoty SchulzFestu</i> <i>jako pomost pomiędzy przeszłością a przyszłością</i>	369
Ігор Фецяк: <i>Кілька світлин</i> ♦ Igor Feciak: <i>Kilka fotografii</i>	377

Друга Осінь ♦ Druga Jesień

Віра Меньок, <i>Друга Осінь. Постановня рукопису</i>	399
Wiera Meniok, <i>Druga Jesień. Stawanie się rękopisu</i>	105
Моніка Шнайдерман, <i>В будинку Бруно Шульца,</i> переклав Дмитро Меньок	411
Monika Sznajderman, <i>W domu Brunona Schulza</i>	429
Остап Сливинський, „Шкода, що поезія не вбиває”. <i>Зміни української поезії перед лицем війни,</i> переклала Віра Меньок	447
Ostap Sływynski, „Szkoda, że poezja nie zabija”. <i>Przemiany poezji ukraińskiej w obliczu wojny</i>	459
Ігор Фецяк: Кілька світлин ♦ Igor Feciak: Kilka fotografii	471
ABSTRACTS, переклав Дмитро Меньок	481

ШульцФест'22 ♦ SchulzFest'22

Сергій Жадан

Митець у часи війни: Шульц утрачений і збережений¹

Ані сила духу (часто підважена депресіями та надламами, а все ж ясна, зрима, чітко проведена життям, наче аркушем), ані глибина мистецьких осягнень, ані, зрештою, добре серце й відсутність злих намірів не здатні врятувати тебе від суцільного, відточенного зла, наділеного силою, коли ти опиняєшся з ним віч-на-віч. Зло, позбавлене обмежень, зло, впевнене в собі, зло, оприявлене в умовах, коли ніхто не здатен його контролювати – таке зло не має стриму. І не має пояснень. Воно є самодостатнім. Воно чинить так, як йому заповідалося при створенні.

Що може мистецтво протиставити нищенню? Мистецтво, яке й саме може витворювати в собі складові нищення, щонайменше для того, хто є його носієм, хто зводить його, як химерну піщану фортецю на літньому узбережжі. Складні й вразливі конструкції з літер, ліній чи звуків, за якими, попри всю ламаність, складність чи парадоксальність усе ж стоїть потреба творення, конструювання, заповнення пустот, видаються беззахисними перед монолітністю нищення, перед цілеспрямованою роботою руйнування. В такому разі чи є сенс узагалі сподіватися на можливу удачу в цьому протиставленні? Чи є в зла шанси на поразку?

Теза про те, що рукописи не горять, насправді є слабкою спробою говорити про віру на згарищі. Рукописи, безперечно, горять. Іноді їх палять надто демонстративно, хоча в більшості випадків зло не докладає особливих зусиль, аби вирізнити поміж нищеного й паленого саме

¹ Есей, виголошений автором 12 липня 2022 року, на 130-ті уродини Бруно Шульца, під час інавгурації X Міжнародного Фестивалю Бруно Шульца у Дрогобичі. Публікується вперше.

рукописи, невидані книжки, неоприлюднені шедеври. Рівень утраченого оцінюється зазвичай тими, для кого сам факт спалення рукописів чи бомбардування театрів є виявами саме зла, потойбічного, повсюдного, позбавленого логіки та виправдання. З боку ж того, в чий системі цінностей винищення культури (зрештою – просто винищення, винищення як таке) не є чимось, що потребує додаткового пояснення чи аргументування, рукопис (як і його автор) так само позбавлений цінності, як будь-що інше. В цьому є певна логіка, логіка зла – перед ним усі рівні, ніхто не має переваги, ніхто не може претендувати на особливе ставлення.

Але, до певної міри, в цьому є й суто людська логіка – ми всі рівні в цьому світі, серед нас немає кращих, немає тих, хто б менше заслуговував на смерть і забуття. Ось просто знищене в рукописах, начерках, шкідках, чи – тим більше – творчих задумах, планах, мріях, не лишається навіть у пам'яті, оскільки позбавлене було розкошу оприлюднення, озвучення, розкошу публікування й поширення, того виходу, за яким твір вписується в якийсь невидимий реєстр набутого цим світом, сприйнятого, обрахованого. Згорілий рукопис, зрештою, як і згорілий чи забитий автор, який сам по собі є наскрізним рукописом, носієм недрукованих і невідчитаних іще ніким знаків та образів, таким чином цілковито переходять у небуття, лишаючи по собі лише простір утраченого, простір нереалізованого, невідчитаного.

Шульц, застрелений посеред міста, яке він так глибоко й так послідовно переінакшував у своїх текстах, малюнках та візіях, застрелений просто й банально, без жодних химерій і таємниць, є саме таким поєднанням убивчої логіки і якоїсь особливої несправедливості, яка коріниться в самій природі зла. З одного боку – один із безлічі загиблих дрогобицьких євреїв, за чиїми смертями згасав цілий космос, рушилася історія, обривалося мовлення. З іншого – великий геній, з чією смертю зникла можливість далі витворювати дивовижні й неповторні світи, небачені іншим, чутні лише йому. На чому тут слід акцентувати увагу? На трагедії мільйонів, винищених свідомо й цинічно? Чи на особливій непоправності загибелі генія? Мені здається, ці дві складові того, що сталося в Дрогобичі восени 42-го, надто міцно між собою переплетені, аби можна було йти за кожною із цих ниточок окремо. Надто болюче це переплетення, надто криваве, аби пробувати його розмотати й розділити. Можемо хіба що спробувати відчутти цю присутність генія в погромному натовпі, приреченому на загибель. Чи є ця приреченість генія якоюсь особливою? Навряд чи. Хіба що в наших рефлексіях, корегованих дистанцією.

А поза тим за постаттю Шульца останніх років його життя справді проступає приреченість. Війна нацистів із більшовиками цю приреченість, як би це жахливо не звучало, улогічна – Шульц не був більшовиком. І Шульц був євреєм. Себто шансів вижити в нього не було.

Прикметно, що про знищення, небуття, Шульцові йшлося ще раніше, наприкінці 20-х, коли помер від сухот його приятель і адресат Владислав Ріф. Потому дезінфектори мусили обробити кімнату небіжчика й знищити, поміж іншим, усі його рукописи (листи Шульца, адресовані йому – так само). Доля зробила свій хід, позбавивши світ присутності ще одного письменника. Цікаво, чи відчув Шульц у цьому всьому певний знак, чи розгледів для себе якесь передбачення? До певної міри щось подібне згодом чекатиме й на нього – дезінфектори історії не надто зважають на мистецьку цінність спадку загиблих. Як і на цінність самого життя.

Паралелі, звісно, напрошуються. Обставини складаються по-різному, проте сутність їхня тотожна: мистецтво не здатне захищати себе саме. Мистецтво, з його силою впливу й ваготою присутності в часі й просторі, виявляє, разом із тим, цілковиту беспорядність перед грубою силою реальності, воно втрачає всю свою чарівність, вагомість та впливовість на чужій території, на території, де людина перестає зважати на мистецьку умовність, де вона (почасти з полегкістю) скидає з себе всю цю цивілізаційну машкару й дозволяє звірам усередині себе вийти назовні, щоби вже ні в чому не відчувати стриму, щоби відкинути всі ці умовності культури, етики та такого смішного й недоречного гуманізму.

Звірі, які вириваються назовні, найменше потребують рукописів. Та й спалення цих рукописів вони не надто потребують. Для них це просто порох на підшві чобота, щось, позбавлене значення взагалі, а отже не варте розмови. І всі нарікання так званих „людей культури” про неправність утрат і неможливість компенсувати знищення написаного, намальованого чи вибудованого просто не знаходять розуміння з боку того, хто нищить. Це різні системи цінностей, різна оптика, різні рецептори в сприйнятті й відчужанні реальності.

Тут згадуються розмови Шульца з Юзефиною Шелінською, Юною, на початку їхнього знайомства. Розмови, в яких виринали Кубін та Гойя, в яких виринав жах. Юна згадувала: „він вбачав у кожній людині якусь схожість із тваринами”. Ця, суто художницька, професійна здатність помічати за зовнішньою подібністю внутрішню сутність насправду наприкінці Шульцового життя набуде свого логічного завершення – люди дійсно почали поводитися як тварини. Ось просто деякі з них виявилися хижакками, а інші – жертвами. Шульц хижакком не був. Шансів

вижити в цьому морозі, де звірі ходили реальними вулицями попри його вигадані цинамонові крамниці в нього не було. Разом із Шульцом, його сусідами, його знайомими, його друзями, його моделями та персонажами в небуття пішло й те, що він не встиг чи не зумів уберегти. Під поверхнею історії зникли цілі острови цього дивного приреченого архіпелагу. Зникли з тим, щоби вже ніколи не вийти на поверхню і хіба що свідчити з глибин небуття. Надійшов час і Шульц отримав змогу на власному – тілесному, межовому – досвіді переконатись, що монстри, які по-гоївськи проступають в наших рухах та поставах, мають здатність прориватись крізь тонку й ненадійну оболонку виховання, культури, освіти, порядності. Війна цю оболонку, це нашарування нормальності, здирає рваним залізом, війна – це та пройма, крізь яку і Кубін, і Гойя, а за ними й Шульц споглядали граційні й загрозливі рухи тварин в наших поставах. Тварини виявилися сильними й голодними. Вони вважали за доцільне знищити все. І їм багато чого вдалося.

Чи не найтрагічнішим у невеликому доробку Шульца є його листування, зібране Єжи Фіцовським. Трагічність, великий смуток цього зібрання кореспонденції за різні роки полягає, власне, в усвідомленні пустот, присутність яких зауважуєш від початку – розуміння того, що більшість його листів (і листів до нього) просто не збереглася, що це комунікування насправду нагадує старі фрески, де оригінальне зображення здебільшого знищене, лишилися хіба що окремі прояви створеного, збереженого, і тобі лишається хіба що здогадуватися, що там було – за межами видимого, на території уявного. Так само і з листуванням Шульца. Що він писав найдорожчим і найбільш близьким? Наскільки щирим був? Наскільки закритим? Чи були в його листуванні якісь ключі, якісь підказки, натяки, які б могли більше сказати про написане ним, краще його пояснити, розкрити, потлумачити? Листи зникли разом із частиною адресатів, разом з епохою, що стояла за цим усім. Війна пережувала своїми сталевими щелепами великий шматок дійсності, який уже ніколи потому не вдалося відтворити, попри всі спроби реставрацій – клопітких, наполегливих, фанатичних. Гірка історія знищення й неможливості відтворення, історія смерті, що насолоджується власною безкарністю.

Справа, звісно ж, не в листах як таких. Справа в крихкості й зникло-мості. Крихкості твореного й зникло-мості найінтимнішого, того, що ти останньою чергою будеш виставляти світу й від чого так само останньою чергою погодишся відмовитися. Час нам постійно нагадує, що не слід на нього особливо покладатися. Історія є, можливо, найкращим підтвер-

дженням умовності наших уявлень про тяглість і тривалість. Скажімо, листи від Юни, які загинули, які не збереглися, які неможливо зачитати, зачитувати, видати. Особливо жорстокий вислід війни, коли гине найприватніше, те, що не означається як публічне, що в принципі не передбачає читача стороннього, оскільки в цьому випадку достатнім є уважне прочитання тим, кому це письмо адресоване.

Те ж саме стосується листів Шульца до Зоф'ї Налковської, які згоріли під час Варшавського повстання. Загалом, історія втрачених листів Шульца є ніби наочною ілюстрацією того, наскільки крихким є світ предметного. Але і світ творчості, простір мистецтва, окреслений присутністю нормальних обставин – він теж передусім про крихкість, про зникомість, про наперед визначену приреченість творення в прямому протистоянні зі злом.

Тож що ми можемо протиставити цьому злу? І що промовляє Шульцом, коли у вересні 41-го він, у листі до Анни Плоцкер, з якою до останнього намагався вести нормальний, повноцінний, себто позбавлений викривленості зовнішнього світу діалог, звертається до неї: „Чи Ви щось пишете? Чи Ви ще живі духовно?“. Йому справді йдеться про письмо, чи духовна складова тут є евфемізмом, іншою назвою на означення того, чи вона, його адресатка, далі годна називати це життям, далі відчуває в собі сміливість признатися живою, приналежною до світу живих, а отже світу тих, хто здатен говорити? Письменник нічим не різниться в натовпі. І не має різнитися. Оскільки натовп – це лише невдале й не надто сердечне окреслення окремих облич, голосів, доль. Обличчя письменника в цьому випадку так само наповнене світлом чи тьмяністю, підкреслене надією чи означене зневірою. І не слід вимагати від долі якихось особливих поступок на користь людини, яка звикла тримати в руці не молоток чи сокиру, а перо. Річ в іншому. За будь-яких обставин, за будь-якого перебігу подій, як би печально та безнадійно вони не складалися, ми покликані захищати від смерті й винищення весь той світ, який ми звикли називати своїм, нашим. Ми маємо захищати життя від проникнення смерті, ми маємо захищати звучання від тотальної тиші, ми маємо відстоювати те, що ми любимо, від того, що нас убиває. Мистецтво в цьому випадку є просто складовою того світу, в який ми прийшли, який ми прийняли для себе, і який, зрештою, збираємося передавати нашим дітям. Складовою, безперечно, значущою, визначальною, глибокою. Проте не єдиною. Захищаючи музеї, ми ж не захищаємо лише пам'ятки старовини. Ми захищаємо своє право на минуле, на пам'ять, на часову й просторову тяглість. Спалені листи, загублені рукописи, знищені малюнки – окремі

нитки, якими наскрізь пронизується структура нашого світосприйняття, структура нашого повітря, наповненого вдячністю й надією.

Нині, коли ми вже п'ятий місяць свідчимо винищення наших міст, бомбардування шкіл, бібліотек, музеїв, театрів, книгарень, коли фізично руйнується й випаюється те, що складає для нас не просто матеріальну цінність – що є для нас цінністю позачасовою – багато історій із двадцятого століття раптово, і на превеликий жаль, набули зовсім іншої ваги та звучання. Зокрема, історія Бруно Шульца – письменника, якого просто збило хвилию хаосу та зла, нещадною хвилию винищення. Історія про те, що смерті не слід давати шансу, що зі злом не варто заgravати, що в будь-якому разі нашою необхідністю та обов'язком є відстоювання нашого права на життя, себто нашого права на свободу. Чи говорив про це сам Шульц? Здається, ні. Але нагадує він, як на мене, саме про це – там, де людина не здатна захистити себе сама, там, де вона не здатна захистити своїх близьких, вона все ж має право розраховувати на захист від інших, на підтримку, на порятунок. Культура, як найбільш не обов'язкова складова нашого дивного, не завжди справедливого життя, можливо, потребує нашого найпершого захисту. Оскільки в багатьох випадках просто не надається до відтворення. Під час війни це відчувається особливо гостро. Ми змушені захищати від вогню наші міста. Зокрема і для того, аби не побиватися згодом за знищеними письменниками. І за їхніми втраченими рукописами.

Serhij Żadan

Artysta w czasach wojny – Schulz utracony i ocalony¹

Ani siła ducha (często podważana przez depresje i załamania, a jednak przecież jasna, widoczna, wyraźnie poprowadzona przez życie, jak przez arkusz papieru), ani głębia artystycznych osiągnięć, ani wreszcie dobre serce i nieobecność złych zamiarów nie są w stanie uratować cię przed powszechnym wyostrzonym złem narzuconym przez siłę, kiedy stajesz z nim oko w oko. Zło pozbawione ograniczeń, zło pewne siebie, zło ujawniające się w okolicznościach, kiedy nikt nie jest w stanie go kontrolować – takie zło nie ma hamulców. I nie ma wyjaśnień. Jest samowystarczalne. Działa tak, jak mu zapisano w testamencie.

Co sztuka może przeciwstawić zniszczeniu? Sztuka, która sama może wytwarzać w sobie elementy destrukcji, przynajmniej wobec tego, kto jest jej twórcą, kto wznosi ją jak chimeryczny zamek z piasku na letnim brzegu. Złożone i wrażliwe konstrukcje z liter, linii czy dźwięków, za którymi niezależnie od całej ich łamliwości, skomplikowania i paradoksalności mimo wszystko stoi potrzeba tworzenia, konstruowania, wypełniania pustek, wydają się bezbronne wobec monolityczności niszczenia, wobec celowej pracy rujnowania. W takim razie czy jest w ogóle sens liczyć na możliwość sukcesu w tym przeciwstawieniu się destrukcji? Czy zło ma jakąkolwiek szansę na porażkę?

¹ Esej wygłoszony przez Serhija Żadana w języku ukraińskim 12 lipca 2022 roku, w 130. urodziny Brunona Schulza, na otwarciu X Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu. Pierwodruk eseju w przekładzie na język polski: „Konteksty” 2023, nr 1–2, s. 303–306.

Teza o tym, że rękopisy nie płoną, naprawdę jest słabą próbą mówienia o wierze na pogorzeliisku. Rękopisy bez wątpienia płoną. Czasem palone są zbyt demonstracyjnie, chociaż w większości przypadków zło nie dokłada szczególnych starań, żeby wśród tego, co niszczy i pali, wyróżnić właśnie rękopisy, niewydane książki, nieopublikowane arcydzieła. Wartość utraconego oceniają zazwyczaj ci, dla których sam fakt spalenia rękopisów czy zombardowania teatrów jest właśnie przejawem zła, niezmiemskiego, wszechobecnego, pozbawionego logiki i uzasadnienia. Ze strony tego, w czym systemie wartości zniszczenie kultury (zresztą – po prostu zniszczenie, zniszczenie jako takie) nie jest czymś, co potrzebuje dodatkowego wyjaśnienia czy uargumentowania, rękopis (podobnie jak jego autor) jest tak samo pozbawiony wartości jak cokolwiek innego. Jest w tym pewna logika, logika zła – wobec niego wszyscy są równi, nikt nie ma przewagi, nikt nie może rościć sobie pretensji do szczególnego traktowania.

Jednak w pewnej mierze jest w tym również logika czysto ludzka – wszyscy na tym świecie jesteśmy równi, nie ma wśród nas lepszych, nie ma takich, którzy mniej zasługiwaliby na śmierć i zapomnienie. Po prostu to, co zniszczone w szkicach, rękopisach, notatkach czy tym bardziej w twórczych zamyślach, planach, marzeniach, nie pozostaje nawet w pamięci, jeśli pozbawione było rozkoszy publikacji, ogłoszenia, rozkoszy opublikowania i rozpowszechnienia, tego ukazania się, po którym utwór wpisuje się w jakiś niewidzialny rejestr nabytego przez ten świat, przyjętego, zarachowanego. Spalony rękopis, tak zresztą jak spalony czy zabity autor, który sam w sobie jest na wskroś rękopisem, nosicielem niedrukowanych i nieprzeczytanych jeszcze przez nikogo znaków i obrazów, w ten sposób całkowicie przechodzi w niebyt, pozostawiając po sobie tylko przestrzeń utraconego, przestrzeń niezrealizowanego, nieodczytanego.

Schulz, zastrzelony w środku miasta, które tak głęboko i tak konsekwentnie przemieniał w swoich tekstach, rysunkach i wizjach, zastrzelony po prostu i banalnie, bez żadnych zwidów i tajemnic, jest takim właśnie połączeniem zabójczej logiki i jakiejś szczególnej niesprawiedliwości, której korzenie tkwią w samej naturze zła. Z jednej strony – jeden z niezliczonych zabitych drohobyckich Żydów, wraz ze śmierciami których gasł cały kosmos, waliła się historia, urywała się mowa. A z drugiej strony – wielki geniusz, wraz ze śmiercią którego znikła możliwość dalszego tworzenia cudownych i niepowtarzalnych światów, niewidzialnych dla innych, słyszanych tylko przez niego. Na czym tutaj należy skupić uwagę? Na tragedii milionów, świadomie i cynicznie wyniszczonych? Czy na szczególnej niestosowności zagłady geniusza? Wydaje mi się, że dwie składowe tego, co

stało się w Drohobyczu jesienią 1942 roku, zbyt mocno są ze sobą splecione, by można podążyć za każdą z tych nitek osobno. Zbyt bolesne było to splecenie, zbyt krwawe, żeby próbować je rozmotać i rozdzielić. Możemy co najwyżej spróbować odczuć obecność geniusza w pogromowym tłumie skazanym na zagładę. Czy to skazanie geniusza jest czymś osobliwym? Przeciwnie. Chyba że w naszych refleksjach, korygowanych przez oddalenie.

A poza tym za postacią Schulza z ostatnich lat jego życia naprawdę pojawia się fatum. Wojna nazistów z bolszewikami, jakkolwiek przerażająco by to brzmiało, uczyniła to fatum bardziej logicznym – Schulz nie był bolszewikiem. Ale był Żydem. To znaczy, że nie miał szans na przeżycie.

Warto zauważyć, że o zniszczeniu, o niebycie Schulz mówił jeszcze wcześniej, pod koniec lat 20., kiedy zmarł na suchoty jego przyjaciel i adresat jego listów Władysław Riff. Po tym dezynfektorzy musieli odkazić pokój nieboszczyka i zniszczyć między innymi wszystkie rękopisy (również adresowane do niego listy Schulza). Los zrobił swój krok, pozbawiając świat obecności jeszcze jednego pisarza. Ciekawe, czy Schulz poczuł w tym wszystkim pewien znak, czy zobaczył w tym jakąś zapowiedź dla siebie? Do pewnego stopnia coś podobnego będzie przecież czekało także na niego – dezynfektorzy historii niezbyt się przejmują artystyczną wartością spadku zgładzonych. Jak i wartością samego życia.

Paralele oczywiście same się narzucają. Warunki układają się różnie, jednak ich istota jest tożsama: sztuka nie jest zdolna obronić samej siebie. Sztuka ze swoją umownością, siłą oddziaływania, z ciężarem obecności w czasie i w przestrzeni jednocześnie przejawia całkowitą bezradność wobec brutalnej siły rzeczywistości, traci cały swój czar, wagę i wpływ na cudzym terytorium, tam, gdzie człowiek przestaje zwracać uwagę na artystyczną umowność, gdzie (częściowo z ulgą) zrzuca z siebie całą tę cywilizacyjną maskę i pozwala bestiom w środku siebie wyjść na zewnątrz, żeby już w niczym nie odczuwać zahamowań, żeby odrzucić wszystkie te umowności kultury, etyki i takiego śmiesznego i niedorzecznego humanizmu.

Bestiom, które wyrývają się na zewnątrz, najmniej potrzebne są rękopisy. Nawet spalenia tych rękopisów nie bardzo potrzebują. Dla nich to po prostu proch na podeszwie buta, coś w ogóle pozbawionego znaczenia, o czym nawet nie warto mówić. I wszystkie narzekania tak zwanych ludzi kultury na temat nieodwracalności strat i niemożności zrekompensowania tego – napisanego, namalowanego czy wybudowanego – co zostało zniszczone, po prostu nie znajdują zrozumienia ze strony tego, kto niszczy. To są różne systemy wartości, różna optyka, różne receptory odbierania i odczuwania rzeczywistości.

Tu przypominają się rozmowy Schulza z Józefiną Szelińską, Juną, w początkach ich znajomości. Rozmowy, w których pojawiali się Kubin i Goya, w których pojawiał się strach. Juna wspominała: „on dostrzegał w każdym człowieku jakieś podobieństwo ze zwierzętami”. Ta czysto artystyczna, zawodowa umiejętność zauważania poza zewnętrznym podobieństwem wewnętrznej istoty naprawdę przy końcu życia Schulza nabierze swego logicznego zwieńczenia – ludzie rzeczywiście zaczęli zachowywać się jak zwierzęta. Oto po prostu niektórzy z nich okazali się drapieżnikami, a inni – ofiarami. Schulz drapieżnikiem nie był. Szans na przeżycie w tym mroku, gdzie zwierzęta chodziły realnymi ulicami obok jego wymyślonych sklepów cynamonowych, nie miał. Wraz z Schulzem, jego sąsiadami, jego znajomymi, jego przyjaciółmi, jego modelami i postaciami w niebyt odeszło i to, czego nie zdołał czy nie potrafił ocalić. Pod powierzchnią historii znikły całe wyspy tego dziwnego skazanego archipelagu. Znikły, żeby już nigdy nie wyłonić się na powierzchnię i świadectwo dawać może tylko z głębin niebytu. Przyszedł czas i Schulz dostał możliwość przekonania się na własnym cieleśnym, granicznym doświadczeniu, że monstra, które jak u Goi przejawiają się w naszych ruchach i postawach, mają zdolność przerywania się przez cienką i nieskuteczną błonę wychowania, kultury, oświaty, przyzwoitości. Wojna tę błonę, tę warstwę normalności zdziera. Wojna to ta wyrwa, przez którą i Kubin, i Goya, a za nimi Schulz oglądali wdzięczne i groźne ruchy zwierząt w naszych postawach. Zwierzęta okazały się silne i głodne, uważały za słuszne zniszczyć wszystko. Udało im się zniszczyć wiele.

Może najbardziej tragiczna w niewielkim dorobku Schulza jest jego korespondencja, zebrana przez Jerzego Ficowskiego. Tragiczność, wielki smutek tego zbioru listów z różnych lat polega właśnie na uświadomieniu sobie luk, których obecność zauważa się od początku – na zrozumieniu tego, że większość jego listów (i listów do niego) po prostu się nie zachowała, że ta korespondencja naprawdę przypomina stare freski, na których oryginalne obrazy w większości są zniszczone, zachowały się może tylko poszczególne fragmenty stworzonego, ocalałego, i pozostaje ci tylko domyślać się, co tam było – za granicami widzialnego, na terytorium wyobrażonego. Tak samo jest z korespondencją Schulza. Co pisał do najdroższych i najbardziej bliskich? Na ile był szczery? Na ile zamknięty? Czy były w jego listach jakieś klucze, jakieś podpowiedzi, aluzje, które mogłyby więcej powiedzieć o tym, co napisał, lepiej go wyjaśnić, odkryć, wytłumaczyć? Listy zniknęły wraz z częścią adresatów, wraz z epoką, która stała za tym wszystkim. Wojna przeżuła swymi stalowymi szczękami wielki kawał rzeczywistości, którego już nigdy potem nie udało się

odtworzyć mimo wszelkich prób restauracji – kłopotliwych, upartych, fanatycznych. Gorzka historia niszczenia i niemożliwości odtworzenia, historia śmierci, która napawa się własną bezkarnością.

Rzecz oczywiście nie w listach jako takich. Rzecz w kruchości i znikomości. Kruchości tworzono i znikomości najintymniejszego, tego, co w ostatniej kolejności będziesz pokazywał światu, i z czego tak samo w ostatniej kolejności zgodzisz się zrezygnować. Czas stale nam przypomina, że nie należy na niego szczególnie liczyć. Historia jest być może najlepszym potwierdzeniem umowności naszych wyobrażeń o ciągłości i trwałości. Powiedzmy, listy od Juny, które zginęły, które nie ocalały, których nie można przeczytać, zacytować, których nie można wydać. Szczególnie okrutny skutek wojny, kiedy ginie najbardziej osobiste, to, co nie uchodzi za publiczne, co w zasadzie nie przewiduje czytelnika postronnego, ponieważ w tym przypadku wystarcza uważna lektura tego, do kogo ten list jest adresowany.

To samo dotyczy listów Schulza do Zofii Nałkowskiej, które spłonęły w czasie powstania warszawskiego. W ogóle historia utraconych listów Schulza jest jak naoczna ilustracja tego, jak bardzo kruchy jest świat rzeczy. Ale i świat twórczości, przestrzeń sztuki, określony obecnością normalnych okoliczności – on też mówi przede wszystkim o kruchości, o znikomości, o skazaniu z góry na przegraną tworzenia w prostej konfrontacji ze złem.

Cóż zatem możemy przeciwstawić temu złu? I co przemawia przez Schulza, kiedy we wrześniu 1941 roku w liście do Anny Płockier, z którą do końca starał się prowadzić normalny, pełnowartościowy, czyli pozbawiony wykrzywień zewnętrznego świata dialog, pyta ją: „Czy Pani coś pisze? Czy Pani jest czynna duchowo?”. Czy naprawdę chodzi mu o pisanie, czy duchowa składowa jest tutaj eufemizmem, inną nazwą na określenie tego, czy ona, jego adresatka, dalej gotowa jest nazywać to życiem, dalej czuje w sobie odwagę nazywania się żywą, przynależną do świata żywych, a więc świata tych, którzy zdolni są mówić? Pisarz niczym nie wyróżnia się w tłumie. I nie powinien. O ile tłum to tylko nieudane i niezbyt serdeczne określenie poszczególnych twarzy, głosów, losów. Twarz pisarza w tym przypadku tak samo jest napełniona światłem czy ciemnością, podkreślona nadzieją czy naznaczona niewiarą. I nie należy wymagać od losu jakichś szczególnych działań na korzyść człowieka, który przywykł do trzymania w ręce nie młotka czy siekiery, a pióra. Rzecz w czym innym. W jakichkolwiek okolicznościach, przy jakimkolwiek przebiegu zdarzeń, jakkolwiek smutno i beznadziejnie by się one układały, jesteśmy powołani, aby bronić przed śmiercią i zniszczeniem cały ten świat, który zwykliśmy nazywać swoim, naszym. Mamy bronić życia od przenikania w nie śmierci, mamy bronić dźwięczności przed totalną ciszą,

mamy stać za tym, co kochamy, przeciw temu, co nas zabija. Sztuka w tym przypadku jest prostą składową tego świata, na który przyszliśmy, który przyjęliśmy dla siebie i który w końcu zamierzamy przekazać naszym dzieciom. Składową bez wątpienia znaczącą, wyznaczalną, głęboką. Jednak niejedyną. Broniąc muzeów, bronimy nie tylko pamiątek przeszłości. Bronimy swojego prawa do przeszłości, do pamięci, do czasowej i przestrzennej ciągłości. Spalone listy, zaginione rękopisy, zniszczone rysunki – to odrębne nitki, które przenikają strukturę naszego światopoglądu, strukturę naszego powietrza, pełnego wdzięczności i nadziei.

Teraz, kiedy już kolejny miesiąc jesteśmy świadkami niszczenia naszych miast, bombardowania szkół, bibliotek, muzeów, teatrów, księgarń, kiedy fizycznie rujnuje się i wypala to, co składa się dla nas nie tylko na materialną wartość – ale jest dla nas wartością ponadczasową – wiele historii z XX wieku nagle i ku wielkiemu żalowi nabrało zupełnie innego ciężaru i znaczenia. W szczególności historia Brunona Schulza, pisarza, którego po prostu zmiotła fala chaosu i zła, bezlitosna fala niszczenia. Historia o tym, że śmierci nie należy dawać szansy, że ze złem nie warto grać, że w każdym razie naszą powinnością i obowiązkiem jest nasze prawo do życia, czyli nasze prawo do wolności. Czy mówił o tym sam Schulz? Chyba nie. Ale przypomina moim zdaniem właśnie o tym, że tam, gdzie człowiek nie jest zdolny obronić samego siebie, tam, gdzie nie jest zdolny obronić swoich bliskich, mimo wszystko ma prawo liczyć na obronę od innych, na wsparcie, na ratunek. Kultura jako najbardziej nieobowiązkowa składowa naszego dziwnego, nie zawsze sprawiedliwego życia być może potrzebuje naszej pierwszej obrony. Ponieważ w wielu przypadkach po prostu nie nadaje się do odtworzenia. W czasie wojny odczuwa się to szczególnie dotkliwie. Zmuszeni jesteśmy bronić przed ogniem nasze miasta. Szczególnie po to, żeby potem nie opłakiwać zniszczonych pisarzy. I ich utraconych rękopisów.

Przełożył **Bohdan Zadura**

Віра Меньок

Воєнний ШульцФест у Дрогобичі – спомини замість передслова

Бруно Шульцові на 130-ті уродини

На вигнанні?

Після 24 лютого 2022 року здавалося, що світ завалився. Світ Шульца також, а може й передусім. На світанні цього дня його „вибраній землі” довелося пригадати жахіття давно минулих днів і ночей, коли Шульц уже не міг сподіватися на порятунок у фортеці, яку задумав як реальний архітектурний об’єкт і водночас – в оповіданні *Республіка мрій* – як місце уявлене, територію юних¹, куди прийде Блакитноокий і збудує твердиню, аби врятувати у ній усіх „гнаних вовками чи розбійниками”². Тоді він нікого не врятував зі Шульцової „особливої провінції”. А тепер? Як тепер змиритися з реальністю жахіття, де виють повітряні тривоги й гинуть люди?

Люди втікали зі своїх домівок, зі своїх міст. Все довкола огортав страх і паніка. Страх перед кожною новою ніччю, кожною новою звісткою. Переляк. Було зрозуміло й очевидно, що запланований на червень десятий

¹ В оповіданні Бруно Шульца *Республіка мрій* читаємо: „Там ми хотіли окопатися, вnezалежитися від дорослих, вийти цілком поза їхню сферу, проголосити республіку юних. У ній ми збиралися узаконити нову й незалежну конституцію, визначити нову ієрархію мір та цінностей. Це мало бути життя під знаком поезії та пригоди, ненастанних осяянь та здивувань. [...] Це мала бути фортеця, блокгауз, укріплений пункт, що контролював би всю околицю, – трохи твердиня, трохи театр, трохи лабораторія візій” (Бруно Шульц, *Цинамонові крамниці та всі інші оповідання в перекладі Юрія Андруховича*, А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, Київ 2012, с. 343–344).

² Бруно Шульц, *Цинамонові крамниці...*, dz. cyt., с. 346.

ШульцФест не може відбутися у Дрогобичі. Ба більше, думка про фестиваль цілком зникла й не квапилась повертатися. Невдовзі виникла ідея провести ювілейний фестиваль у Любліні. „ШульцФест на вигнанні” – саме так тоді подумалось. Мучили сумніви – прецінь місце є головним. Міжнародний Фестиваль Бруно Шульца у Дрогобичі – у Дрогобичі, тож йдеться про місце, від самого початку йшлося передусім про місце. Не може бути інакше, бо в іншому місці фестиваль вже не буде собою, буде чимось іншим.

„Вигнання”. Вже саме це слово накликло невідоме досі відчуття жаху. Павел Прухняк запропонував назву циклу мовлених есеїв: „Жахиття й уява”. Люблінська частина X ШульцФесту, за яку щиро дякую всім, хто до неї спричинився, відбулася 7–10 липня 2022 року³, її прологом став вернісаж колективної виставки *Йти крізь безмір липневої ночі до світлої смуги світанку*, відкриття якої пройшло 30 червня 2022 року в Центрі Зустрічі Культур у Любліні (куратор Гжегож Юзефчук)⁴. Вибрані матеріали з люблінської частини ювілейного ШульцФесту були опубліковані у часописі „Konteksty” № 1–2 / 2022.

Я не познайомилася з Вікторією Амеліною (1 січня 1986 – 1 липня 2023), яка була на ШульцФесті у Любліні в останній день, коли я вже поверталася до Дрогобича. Сьогодні минає дванадцятий день після її смерті від поранень, отриманих під час ракетного обстрілу в Краматорську. Вона знайшла щоденники закатованого росіянами письменника Володимира Вакуленка, померла в день його народження. Не покидають дивні думки: може й добре, що торік у Любліні не познайомилася з нею особисто...

Повернення до місця

Торік, в середині квітня, ми вже знали, що, попри війну, X ШульцФест відбудеться також у Дрогобичі. Це було нелегке рішення. Запитувала чільних українських письменників, які роками приїжджають на фестиваль, і вони відповіли, що ми повинні продовжувати робити те, що робимо завжди, бо якщо цього не робитимемо, це означатиме, що ми здалися, а це не так і так ніколи не станеться. Брак часу спричиняв величезний стрес, але все вдалося, не могло не вдатися. ШульцФест повернувся з вигнання. Не покинув Шульца у важкі часи в його „єдиному на світі місті”.

³ Див. програму люблінської частини X ШульцФесту: <https://teatrnn.pl/antropologia/schulzfest-2022/#Lu>, доступ: 12.07.2023.

⁴ Див. репортаж про виставку: *SchulzFest ШульцФест 2022, Lublin / Люблін. Wernisaż w Centrum Spotkania Kultur*, 30.06.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=ef9M7FRluwY>, доступ: 12.07.2023.

Сьогодні – у день 131-х уродин Шульца, коли пишу цю оповідь – минає рік з моменту того ризикованого, але неунікного повернення фестивалю до Дрогобича. Яким би абсурдно несподіваним це не видавалось, але невідступно думаю, що це була найвдаліша едіція ШульцФесту. Не можу цього витлумачити. Гадаю, ніколи цього не витлумачу.

На фестивалні події приходило багато людей, часто не залишалось вільних місць. Приходили й молоді військові. Пізніше дізналася, що саме тоді їх перевели з Житомира до Дрогобича і вони чекали відправлення на фронт. Були серед них юнаки з Києва та Полтави. Коли їхали до Дрогобича, журилися, що у цьому невеликому місті нічого не діється, тож зраділи, дізнавшись, що упродовж тижня тут триватиме інтенсивна програма ШульцФесту⁵.

Більше нічого не знаю про цих військових. Не знаю, де вони зараз, в якому місці на „нульовій” воюють, чи всі живі, чи хтось уже повернувся з фронту.

Сирена тривоги на 130-ті уродини

Відкриття дрогобицької частини X Міжнародного Фестивалю Бруно Шульца відбулося на його 130-ті уродини, 12 липня 2022 року – за давньою традицією, на сцені дружнього нам театру. Над сценою й глядацькою залом кружляв неспокійний дух Шульца, всюди в повітрі колихався подих війни. Що робитимемо, якщо раптом тривога? – це питання настирливо колувало в повітрі.

Серед промовців був представник Дрогобицького батальйону, в якому воювали й продовжують воювати наші друзі та знайомі. Під час відкриття фестивалю усі говорили з почуттям місії та зворушеністю, а водночас із сум'яттям й неспокоєм. Відтак під час промови Павела Прухняка залунала сирена – Шульц достоту не хотів би такої глорифікації на свої 130-ті уродини. Однак через мить, саме перед тим, як Сергій Жадан розпочав читання свого есею, озвався відбій тривоги. Український поет говорив з Харкова – свого рідного міста, за яке бореться – про речі, винятково важливі у цей жахливий час. Виголошений ним есей публікуємо у цьому числі часопису „Konteksty” [йдеться про № 1–2 за 2023 рік, В.М.].

Після вислухання оповіді Жадана говорили перекладачі й дослідники Шульца з кількох країн. Складали Шульцові уродинні привітання, переказували слова підтримки Україні, читали уривки з *Цинамонових крамниць* та *Санаторію під Клепсидрою*, кожен своєю мовою. Так вигля-

⁵ Див. програму дрогобицької частини X ШульцФесту: <https://teatrnn.pl/antropologia/schulzfest-2022/#Dro>, доступ: 12.07.2023.

дала віртуальна мандрівка місцями життя та творами Бруно Шульца – інакше, ніж зазвичай – нічна смолоскипна хода, яка традиційно відбувається в межах ШульцФесту, під час воєнного стану була неможливою. Цю мандрівку не перервала сирена. Оповіді віртуальних мандрівців із циклу *Шульц, себто світ* також публікуємо у цьому числі часопису [„Konteksty”, № 1–2 / 2023].

Вірші в укриттях

Цикл „Україна віршів. Коментована поетична антологія” та цикл мовлених есеїв „Бруно Шульц: жахіття й уява” об’єднали люблінську й дрогобицьку частини X ШульцФесту. Добірку есеїв, прочитаних у Дрогобичі, публікуємо у цьому числі часопису [„Konteksty”, № 1–2 / 2023].

У Дрогобичі вірші читалися в укриттях. Народжувався особливий спільний ритм української та польської мов, виникало спільне місце поезії – у просторах, досі невидимих і незнаних, захованих у глибині фундаментів добре відомих будівель, як от дрогобицька ратуша. Чи хтось коли-небудь сходив до лабіринту високих пивниць ратуші? Ми зійшли туди. Зійшли в глибину. Усі разом ми були тоді читачами Шульца, котрий – як в оповіданні *Весна*⁶ – тримає нас за руку й провадить до місця, де серед переплетеного коріння прастарих дерев, на самому дні, в похмурій темряві, живуть усі історії – колись уже написані й почуті й ніколи ще не почуті.

Чи серед тих історій, що знав їх Шульц, була записана історія війни, яку зараз переживаємо? А якщо була, чи хочемо пізнати її? Такі питання викликають страх, пробуджують жахіття уяви, але Шульц досі тримає нас за руку, тож намагаємося йти далі, намагаємося бути відважними й читаємо вірші.

В укриттях вони звучать інакше, набувають іншого голосу; читці також по-іншому чують свої власні голоси, намагаються їх розпізнати.

У дрогобицьких укриттях вірші читали: Яцек Подсядло, Марцін Сендецький, Григорій Семенчук, Остап Сливинський, Юрко Федчук, Павел Прухняк, Юзеф Олейнічак, Ія Ківа та Алла Татаренко.

⁶ В оповіданні Бруно Шульца *Весна* читаємо: „Але кінець ще не тут, зійдімо глибше. Тільки не боятися. Прошу подати руку, ще крок – і ми вже біля коренів, тож відразу стає гіллясто, тьмяно і коренево, як у дрімучому лісі. Пахне порохном і дерном, корені пересуваються в темряві, плутаються, підводяться, соки натхненно вливаються в них, ніби усмоктані помпою. Ми на другому боці, на звороті речей [...] Далі ця дорога не поведе. Ми на самому дні, коло темних підмурівків, у Матерів. [...] Усе, що ми коли-небудь читали, всі історії, що їх ми чули, як і всі ті, що вчуваються нам із часів дитинства – ніколи не розчуті, – тут, бо де ж ще їхні дім та вітчизна?” (Бруно Шульц, *Динамонові крамниці...*, dz. cyt., s. 169–170).

Катерина Калитко в останню мить скасувала свій приїзд. 14 липня було збомбардоване її місто Вінниця – там вона була більше потрібна, не могла виїхати.

На Флоріанській

Після Другої світової війни мало хто зі сторонніх міг потрапити до кімнати Шульца в будинку на колишній вулиці Флоріанській. Ми потрапили туди лише зараз, під час війни. Чому саме зараз це стало можливим? У мене немає відповіді на це питання. Не знаю, на які питання можу зараз з певністю відповісти. Шукаю відповідей у текстах Шульца. Й у віршах Жадана.

Завдяки підтримці нашого київського приятеля Павла Фельдблюма, у будинку сестри Шульца на вулиці Флоріанській (нині вулиця Юрія Дрогобича), куди він переселився разом із батьками у 1910 році, у його кімнаті відбулася виняткова подія. Відомий в Україні та за кордоном київський художник Микита Кадан, який під час попереднього пандемічного фестивалю у листопаді 2020 року зробив велику виставку, присвячену Шульцові, під назвою *Скалічений Мім*⁷, тепер у кімнаті Шульца на Флоріанській створив інсталяцію *Зорі Провінції*.

У цілковито темній кімнаті світилися два предмети: на чорній стіні висів light box із фрагментом оповідання *Весна* в оригіналі та в перекладах українською й англійською мовами, а посеред кімнати стояв ще один, у формі великого стола, на якому були розміщені скляні предмети деформованих форм.

Ось уривок з *Весни*, що світився на чорній стіні:

Так ми рушили під ракетами її зірок, прочуваючи в душі, із заплющеними очима, її дедалі вищі й вищі осяяння. Ох, той цинізм переможної ночі! Захопивши тепер ціле небо, вона грала на його територіях у доміно, збайдужило й без рахуби, відсторонено загрибаючи мільйонні виграші. Потім з нудьги почала креслити на побоїську перевернутих костей прозорі мальовидла, усміхнені фізії, весь час той самий усміх, тисячі разів повторений, що за хвилину переходив – уже вічний – до зірок і розсипався в зоряній байдужості⁸.

Зоряне світло може бути теплим. Може вбивати. Потому залишається лише „зоряна байдужість”. Зоряне світло знагла сталося теплим у Гостомелі. Сталося теплим у кожній іншій провінції України. Гостомель і Дро-

⁷ Див. про виставку Микити Кадана *Скалічений Мім*: Grzegorz Józefczuk, Schulz i Kadan. *Awan-garda, rewolucja, pogrom i Sąd Ostateczny*, „Konteksty” 2021, № 4, с. 32–35.

⁸ Бруно Шульц, *Цинамонові крамниці...*, dz. cyt., с. 149.

гобич – одна спільна провінція. На якомусь жахливому відтинку історії зорі провінції стають теплими. Розплавлені предмети, розміщені на столі посеред кімнати Шульца на Флоріанській, Микита Кадан привіз з Гостомеля. Провінція – вона скрізь. І зірки над провінцією – скрізь ті самі. Це послання художника, адресоване Шульцові – в автентичному місці та в особливому часі, коли світло зірок над його „особливою провінцією” й над кожною іншою провінцією знову перестало бути холодним.

Після відвідин Шульцової кімнати на Флоріанській, що ясніла у темряві теплим світлом *Зір Провінції* Микити Кадана, ми стали учасниками чергової виняткової зустрічі – авторського вечора Анджея Стасюка, який уперше завітав на ШульцФест, що було важливим свідченням підтримки письменником України.

Серед виставок та мистецьких дійств, що відбулися у Дрогобичі під час ювілейного Фестивалю Шульца, були традиційна вернісажна мандрівка, на яку Гжегож Юзефчук запросив у день відкриття, перформанс у сутеринах вілли Б'янки⁹ вірного Шульцові львівського мистця Влодка Кауфмана та хепенінг дрогобицького художника Левка Микитича у дворику тієї ж вілли.

Досі залишаються у пам'яті листи з малюнками від Бруно Шульца, що він міг їх надсилати по своїй смерті – в іншому вже часі та іншому просторі. Знадобився час, щоб ці листи прибули, щоб їх було віднайдено через вісімдесят років по смерті автора, щоб віднайшов їх інший мистець, утаємничений в його метафізику. Віднайшов їх Влодко Кауфман – ми були свідками того, як він їх відкривав, витягував малюнки, читав назви, показував та наклеював на стіну. Посмертних листів Шульца з малюнками було чимало. Могло їх бути чимало, якби їхнього автора не було вбито. Нині особливо гостро й болісно відчувається відсутність листів, які Шульц міг би надіслати, малюнків, які міг би створити, текстів, які міг би написати. Своїм дійством, присвяченим Шульцові, Влодко Кауфман нагадав нам про це. Вкотре нагадав, позаяк під час усіх попередніх едіцій ШульцФесту чинив для нього свої мистецькі присвяти¹⁰.

⁹ Дрогобицька вілла, що її Владислав Панас ідентифікував як віллу Б'янки – вигаданої персонажки з оповідання Шульца *Весна*, див.: Władysław Panas, *Willa Bianki. Mały przewodnik drohobycki dla przyjaciół (fragmety)*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2006. Зараз у цій будівлі, що по вулиці Шевченка, 38, розташований Палац мистецтв, один із філіалів тутешнього краєзнавчого музею.

¹⁰ Див. про проекти Влодка Кауфмана, реалізовані в межах попередніх едіцій ШульцФесту: Grzegorz Józefczuk, *Kaufman o Schulzu. Bliskość i paralelność*, „Konteksty” 2021, № 4, с. 26–31.

Відлуння війни у театрі

Досі маю тривке відчуття, що воєнний ШульцФест у Дрогобичі мав подекуди вимір „есхатологічного театру”¹¹, як сказав би Шульц.

Найбільш „шульцівською” і найбільш сценічно відважною була вистава *Universum* у постановці Івана Шарана. Якби не війна, ця вистава ніколи б не з’явилася. У ній грали акторки й актори, які опинилися у Дрогобичі після 24 лютого 2022 року, тікаючи від війни. Приїхали з міст, найбільше постраждалих від жахів руйнувань. Режисер – професійно пов’язаний з Київським Національним академічним драматичним театром імені Івана Франка, також відомий як актор кіно й телебачення. Родом з Борислава, куди приїхав після початку великої війни, відтак зібрав акторів для вистави за мотивами Шульца. Давно думав про виставу за Шульцом. У режисерському описі вистави *Universum* читаємо:

Під час російської агресії проти України намагаємося створити соціально важливий проект та об’єднати українських митців, які були змушені покинути свої домівки внаслідок війни. [...] Наш театральний проект має на меті показати вирішальну роль, яку відіграє культура під час війни, як і те, що ті, хто тікає до інших міст від російських ракет та куль, не здаються, а стають частиною мистецького простору Дрогобича, який стає прихистком для багатьох людей з теренів, де точилися або продовжують точитися інтенсивні бойові дії. [...] Актуальність нашого проекту полягає передусім у тому, що ми створюємо виставу за мотивами текстів відомого польського письменника Бруно Шульца, який народився у Дрогобичі. Тексти, що він написав їх вісімдесят років тому, знову стають актуальними й властивими, позаяк роки життя Бруно Шульца збіглися з гітлерівською окупацією та Другою світовою війною. Сьогодні історія повторюється, а нашим ворогом є російський окупант. У виставі більшість акторів та акторок – внутрішньо переміщені особи, всі вони – професійні актори з театрів Маріуполя, Сіверськодонецька, Харкова та Києва. Деяких із цих театрів більше немає, бо їх знищили російські ракети. Тексти Бруно Шульца набувають нових значень, прецінь виставу грають ті, хто бачив війну на власні очі. Усі актори й акторки мають різні досвіди й рефлексії, по-своєму переживають історію війни, перетворюючи її на театральний досвід спільної вистави. [...] Позаяк раніше актори не працювали разом, важливо було створити творчу спільноту, здатну реалізувати задум режисера. Ключовим елементом репетицій є тренінг, який допомагає акторам стати „єдиним організмом”. Водночас актори дізнаються про творчість і життя Бруно Шульца, аби зануритися в його несамовиту атмосферу. Вистава, як за акторською грою, так і за візуальним стилем, мінімалістична. Драма обертається навколо го-

¹¹ Бруно Шульц, *Анексія підсвідомості (Зауваги про „Чужоземку” Кунцевичевої)*, [в:] того ж, *Літературно-критичні нариси*, опрац. та передмова Малгожата Кітовська-Лисяк, переклад та післямова Віра Меньок, Дух і Літера, Київ 2012, с. 56.

ловного героя, Бруно Шульца, який виступає в ролі оповідача, та персонажів, що його оточують. Домінантним наративом є життя головного героя крізь призму його дитинства. Жанр: сюрреалістична історія з елементами повсякденного життя та перформативного дійства¹².

Прем'єра *Universum* відбулася 14 липня 2022 року під час X Шульц-Фесту. У виставі грали: Олександр Сердюк (Харків) у ролі Бруно Шульца, Лариса Трояновська (Київ), Вікторія Агафонова (Маріуполь), Ліна Підцерковна (Київ), Антоніна Гладка (Сіверськодонецьк), Ірина Панів (Київ), Тетяна Цебак (Київ), Ельнара Алієва (Харків), Даниїл Мисін (Харків), Олександр Максимов (Дрогобич), Єва Райська (Дрогобич) та Мирослав Візор (Дрогобич). Після ШульцФесту виставу було показано у Львові та Івано-Франківську. Більшість з акторського складу вже повернулися до своїх міст. Складно передбачити майбутнє *Universum*, який народився під час війни – для Шульца, у його місті.

Відлуння війни виразно прозвучали й у документальній виставі *Дорослі діти* у постановці Олени Юркевич, пов'язаної зі студентським Театром Альтер з Дрогобича, що його двадцять років тому створили Ігор Меньок (1973–2005) та Анджей Марія Марчевський (1947–2020).

Вистава, поставлена в укритті однієї з дрогобицьких шкіл, де мешкали біженці, була заснована на історіях підлітків з різних українських міст, котрі опинилися у Дрогобичі після початку війни. Олена Юркевич розповідає:

Однією з найскладніших для мене речей на початку війни було знову почати творити, відчувати, що це важливо. Бо театр та інші види мистецтва в Україні – тепер не лише самовираження, а й терапія. За освітою я педагог, від студентських років живу Театром Альтер, який відкрив мені інші, альтернативні форми театру. Працюю в громадському секторі й так склалося, що Всеукраїнська Ініціатива „Активна Громада” познайомила мене з документальним театром й дала поштовх до відновлення театральної діяльності під час війни. Саме театр став терапією для мене та дванадцяти підлітків з вистави *Дорослі діти*, яку ми показали у День захисту дітей та вдруге на Міжнародному Фестивалі Бруно Шульца у Дрогобичі. Акторами були підлітки, які покинули свої домівки через війну, а також підлітки з мого Дрогобича. У виставі вони розповідають свої реальні історії з Сіверськодонецька, Чернігова, Поліг (Запорізька область), Маріуполя, Житомира, Лисичанська (Луганська область), Донецька, Лиману (Донецька область), Харкова. Чи діти все ще можуть бути дітьми, коли в країні війна? Ось про що я запитувала себе, коли працювала з ними. [...] Вистава відбулась

¹² Фрагмент мультимедійної презентації вистави *Universum*, якою поділився режисер Іван Шаран.

у бомбосховищі школи у Дрогобичі, яке стало безпечним та приязним місцем для проведення подій. Спершу разом з внутрішньо переміщеними людьми, які мешкали тоді у школі, та художницею Світланою Забарою ми розмалювали стіни цього бомбосховища. І це бомбосховище з малюнками на стінах, ніби щось архетипове, стало ідеальним місцем для розповідей особистих історій та відображенням того, що відбувалося й далі відбувається у нашій країні. Тоді, влітку 2022 року, ця вистава допомогла нам рухатися вперед й спробувати припинити „далі жити в лютому”...¹³

Після розповідей своїх історій кожен написав одну літеру на стіні укриття. Наприкінці вистави з'явився цілий напис: „Я все ще живу у лютому”. Актори-підлітки знищили його разом, кидаючи в стіну гумові кульки, які тріскали, покриваючи напис рідкою червоною фарбою.

Бруно Шульц написав колись Анджеєві Плесневичу¹⁴, що хоче „дозріти” до дитинства, бо дитинство – це справжня зрілість. Думала про ці його слова, коли дивилася виставу *Дорослі діти*, і думаю зараз, коли повертаюсь до неї у візуальній пам'яті, в якій закарбувалося питання: чи діти з цієї вистави коли-небудь хотітимуть повернутися до свого дитинства, пережити його знову?

Відлуння війни повсякчас ширились на театральній сцені Х ШульцФесту. У двох виставах Дрогобицького музично-драматичного театру: *Ніч Гельвера*¹⁵ за п'єсою Інгмара Вілквіста, у постановці Юрія Федчука та Олександра Короля, та *Смак сонця*¹⁶ у постановці Олександра Короля – за новою п'єсою українського драматурга Олександра Вітра, яку він написав на початку війни, коли тривалий час перебував в укритті у невели-

¹³ З розповіді Олени Юркевич про документальну виставу *Дорослі діти*, наданої авторкою для цієї публікації.

¹⁴ У листі Бруно Шульца до Анджея Плесневича з 4 березня 1936 року читаємо: „той гатунок мистецтва, який мені припав до душі, є власне регресією, є повторним дитинством. Коли б можна було повернути розвиток навспак, осягнути якимось обхідним шляхом повторне дитинство, ще раз здобути його повноту і безмір – це було б здійсненням «геніальної епохи», «часів Месії», які нам обіцяні та шлюбвані усіма міфологіями. Моїм ідеалом є «дозріти» до дитинства. Ото була б допіру справжня зрілість” (Бруно Шульц, *Книга листів*, уклад Єжи Фіцовський, переклад Андрій Павлишин, Дух і Літера, Київ 2012, с. 99).

¹⁵ Див. рецензію: Віра Меньок, *Утілене пророцтво. „Ніч Гельвера” Інгмара Вілквіста в інтерпретації Дрогобицького театру*, „Збруч” 10.04.2022, <https://zbruc.eu/node/111463>, доступ: 12.07.2023. Вистава *Ніч Гельвера* Дрогобицького театру відбулася також у межах люблінської частини Х ШульцФесту, 9 липня 2022 року, на сцені Центру Культури в Любліні; автор п'єси був присутній на виставі.

¹⁶ Через повітряну тривогу вистава не відбулася у запланований час й була перенесена на ранок завершального дня фестивалю. Див. рецензію: Віра Меньок, „Смак сонця”: антропоморфічна візія війни у новій виставі Дрогобицького театру, „Збруч” 22.06.2022, <https://zbruc.eu/node/112278>, доступ: 12.07.2023.

кому містечку під Києвом. Персонажі п'єси – три собаки, кіт та черепаха. Виставу було поставлено на горіщі будівлі театру.

На завершення ШульцФесту відбулася прем'єра моновистави *Панна Ю. або Жінка, що стала світлиною* у постановці Тетяни Авраменко з Києва й виконанні акторки Анни Алененкової з Харкова. Обидві переїхали до Дрогобича через війну, Анна Алененкова з сином досі тут мешкає, бере участь у різних культурних подіях.

Під час X ШульцФесту відбулися вистави, яких ніколи б не було, якби не війна. Чи Шульц цим задоволений? Чи радіє він виставами, які народилися в його місті в умовах війни, на його ювілейний фестиваль?

Музика знімає чари

Музика X ШульцФесту здатна була зняти чари, завдяки тільки їй властивій магії зуміла знести злі прокльони, накликані війною.

Інавгураційний концерт у виконанні Дрогобицького муніципального камерного хору „Легенда” лунав багатоголоссям культури – радісним і натхненним, сповненим віри в силу уяви. Українські поети Григорій Семенчук¹⁷ та Антон Слепаков¹⁸ презентували авторські проекти експериментальної музики – сміливі й шалені, сповнені віри у перемогу. Сповненою сердечності й природної сили була музика львівського гурту *Три кроки в ніч*, з українськими бандурою та сопілкою. Камерний оркестр Sinfonietta Дрогобицького музичного коледжу імені Василя Барвінського зіграв концерт, присвячений сторіччю учня Бруно Шульца Альфреда Шраера. Ольга Міріам Міхаловська виконала фортепіанний концерт з творів Олів'є Мессіана, Павела Микетина, Джорджа Крамба та Йоганна Себастьяна Баха.

Розмаїття музики на ювілейному ШульцФесті народилося несподівано, об'єдналося й пролунало непогамованою силою уяви, яку жодне жахіття не може знищити.

Антон Слепаков, поет і музикант з Дніпра, відомий своєю андеграундною та експериментальною музикою, невдовзі після початку війни

¹⁷ Див. три музичні твори Григорія Семенчука з проекту BRAT, презентованого у Дрогобичі в межах X ШульцФесту: *Культурний шок*, *Миру голуби* та *Тримайся*, *Єрихон*: <https://www.youtube.com/watch?v=sb8pSHPQ9mE>, <https://www.youtube.com/watch?v=CrwyOi0D7u4>, https://www.youtube.com/watch?v=yseTDR_o1qI, доступ: 12.07.2023. Невдовзі перед ШульцФестом Григорій Семенчук написав на своїй сторінці у фейсбуку: „За тиждень зіграємо у Дрогобичі на ШульцФесті і розділимо сцену з Антоном Слепаковим з його проектом *Вагнякання*. Підбираємо коштів для ЗСУ і уважимо великого генія галицької землі Бруно Шульца. Приходьте”, <https://www.facebook.com/bratmusicua/>, доступ: 12.07.2023.

¹⁸ Див. аудіозапис поетично-музичного проекту *Вагнякання* Антона Слепакова (вірші написані після 24 лютого 2022 року), презентованого у Дрогобичі в межах X ШульцФесту: <https://nesmontirovanniy.bandcamp.com/album/war>, доступ: 12.07.2023.

сказав у зв'язку зі своїм поетично-музичним циклом *Варнякання*, що його презентував у Дрогобичі:

Перші два тижні здавалося, що музика померла назавжди. Що найточніша та відповідна ілюстрація спорожнілого міста – дзвінка тиша. Але через якийсь час слова та звуки стали виповзати з віддалених раковин. Поки ми живі й можемо фіксувати те, що відбувається, ми це робитимемо, як можемо та вміємо¹⁹.

У вірші Антона Слепакова *Вдячний* із циклу *Варнякання* читаємо:

ти кажеш, що виглядаю я не дуже
колір обличчя та волосся несвіже
з цим я погоджуюся мій друже
але як можу виглядати як і раніше
коли сплячі райони прасують ракетами
коли по мирних будівлях гатять гарматами
от і мене прицільно вбили та знищили
десь 24го чи 25го²⁰

Воєнний ШульцФест у Дрогобичі став спробою свідчення, що поезію й музику неможливо знищити. Українські поети продовжують писати вірші, які стають музикою, музиканти продовжують писати ноти, які стають поезією.

Висловлюю найщирішу вдячність усім організаторам, співорганізаторам та партнерам воєнного ШульцФесту у Дрогобичі, зокрема Товариству Фестиваль Бруно Шульца в Любліні, Університетові Комісії Національної Освіти у Кракові, часописові „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, Спілці Авторів та Композиторів Сценічних / ZAiKS, Польському ПЕН-клубові та Фондові „Спадщина майбутнього” з Києва. Сердечно дякую Генеральному Консулові Республіки Польща у Львові, Міському голові Дрогобича та Президентові міста Люблін за підтримку та почесний патронат X Міжнародного Фестивалю Бруно Шульца у Дрогобичі.

¹⁹ Див.: <https://nashkiiev.ua/news/spivzasnovnik-vgnvzh-anton-slepakov-ta-andrii-sokolov-vipustili-mi-nialbom-pro-viinu>, доступ: 12.07.2023, а також авторський коментар до проекту *Варнякання*: „Проект *Варнякання* від Антона Слепакова та Андрія Соколова – це мистецький спосіб документування і терапії. А ще можливість залишитись людиною, не захлинутись в чорному потоці ненависті, не збожеволіти, бачачи, що ці нелюди роблять з нашою країною”, <https://www.lvivart.center/events/projekt-warnyakannya/>, доступ: 12.07.2023.

²⁰ Див.: <https://nesmontirovanniy.bandcamp.com/track/--45>, доступ: 12.07.2023.

Wiera Meniok

Wojenny SchulzFest w Drohobyczu – wspomnienia zamiast wprowadzenia¹

Brunonowi Schulzowi w dniu jego 131. urodzin

Na uchodźstwie?

Po 24 lutego 2022 roku wydawało się, że świat się zawalił. Świat Schulza również, a może i przede wszystkim. Jego „wybrana kraina” o świecie tego dnia musiała przypomnieć sobie grozę dawno minionych dni i nocy, kiedy Schulz już nie mógł liczyć na schronienie w fortecy, którą zaprojektował jako realny obiekt architektoniczny oraz – w opowiadaniu *Republika marzeń* – jako miejsce wyobrażone, terytorium młodych², do którego przyjdzie Błękitnooki i zbuduje twierdzę, by ocalić w niej wszystkich „gonionych przez wilki albo zabójców”³. Nie ocalił wtedy nikogo z Schulzowskiej „provincji osobliwej”. A teraz? Jak teraz pogodzić się z rzeczywistością grozy, w której nieustająco wyją alarmy i giną ludzie?

Ludzie uciekali ze swoich domów, ze swoich miast. Wszystko dookoła wypełnione było strachem i paniką. Lęk przed każdą kolejną nocą, przed każdą

¹ Pierwodruk eseju: „Konteksty” 2023, nr 1–2, s. 297–302.

² W opowiadaniu Schulza *Republika marzeń* czytamy: „Tam chcieliśmy się oszańcować, uniezależnić od dorosłych, wyjść zupełnie poza obręb ich sfery, proklamować republikę młodych. Tu mieliśmy ukonstytuować prawodawstwo nowe i niezależne, wznieść nową hierarchię miar i wartości. Miało to być życie pod znakiem poezji i przygody, nieustannych olśnień i zadziwień. [...] Miała to być forteca, blockhaus, ufortyfikowana placówka opanowująca okolice – na wpół twierdza, na wpół teatr, na wpół laboratorium wizyjne” (Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, opracował Jerzy Jarzębski, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1989, s. 329–330).

³ Bruno Schulz, *Opowiadania...*, dz. cyt., s. 332.

nową wiadomością. Przerażenie. Było jasne i oczywiste, że zaplanowany na czerwiec X SchulzFest nie może odbyć się w Drohobyczu. Co więcej, myślenie o festiwalu w ogóle zniknęło i nie chciało powrócić. Wkrótce pojawił się pomysł, by jubileuszową edycję zrobić w Lublinie. „SchulzFest na uchodźstwie” – tak od razu pomyślałam. Miałam opory – przecież liczy się miejsce. Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza w Drohobyczu – w Drohobyczu, a zatem chodzi o miejsce, od początku chodziło przed wszystkim o miejsce. Nie może być inaczej, bo w innym miejscu festiwal nie będzie już sobą, będzie czymś innym.

„Uchodźstwo”. Samo to słowo wywoływało nigdy dotąd nieznaną poczucie grozy. Paweł Próchniak zaproponował tytuł cyklu esejów mówionych: „Groza i wyobraźnia”. Lubelska odsłona X SchulzFestu, za którą bardzo dziękuję wszystkim, którzy się dla niej poświęcili, odbyła się w dniach 7–10 lipca 2022 roku⁴, a jej prologiem był wernisaż zbiorowej wystawy *Iść przez bezmiar nocy lipcowej do jasnej smugi świtu*, otwartej 30 czerwca 2022 roku w Centrum Spotkania Kultur w Lublinie (kurator Grzegorz Józefczuk)⁵. Wybrane materiały lubelskiej odsłony jubileuszowego SchulzFestu zostały opublikowane w „Kontekstach” nr 1–2 / 2022.

Nie poznałam Wiktorii Ameliny (1 stycznia 1986 – 1 lipca 2023), która była na SchulzFeście w Lublinie w ostatnim dniu, kiedy musiałam wrócić do Drohobycza. Dzisiaj mija dwanaście dni od jej śmierci, zmarła na skutek ran odniesionych podczas ataku rakietowego w Kramatorsku. Znalazła dzienniki zamordowanego przez Rosjan pisarza Wołodymyra Wakułenki, zmarła w dniu jego urodzin. Nie opuszczają mnie niedorzeczne myśli: może i dobrze, że nie poznałam jej osobiście rok temu w Lublinie...

Powrót do miejsca

Już w połowie kwietnia ubiegłego roku postanowiliśmy, że wbrew wojnie X SchulzFest odbędzie także w Drohobyczu. Nie była to łatwa decyzja. Pytałam czołowych ukraińskich pisarzy, którzy od lat przyjeżdżają na festiwal, odpowiedzieli, że należy robić to, co robimy zawsze, ponieważ jeśli zrezygnujemy, to będzie oznaczać, że się poddaliśmy, a tak przecież nie jest i nie będzie. Stres czasowy był ogromny, ale wszystko się udało, nie mogło się nie udać. SchulzFest powrócił z uchodźstwa. Nie opuścił Schulza w trudnych czasach w jego „mieście jedynym na świecie”.

⁴ Zob. program lubelskiej odsłony X SchulzFestu: <https://teatrnn.pl/antropologia/schulzfest-2022/#Lu>, dostęp: 12.07.2023.

⁵ Zob. reportaż o wystawie: *SchulzFest ШульцФест 2022, Lublin / Люблін. Wernisaż w Centrum Spotkania Kultur*, 30.06.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=ef9M7FRLuwY>, dostęp: 12.07.2023.

Dzisiaj – w 131. urodziny Schulza, kiedy piszę tę relację – mija rok od tego ryzykownego, ale nieuniknionego powrotu festiwalu do Drohobycza. I wciąż myślę o tym, że – jakkolwiek absurdalnie i nieoczekiwanie to zabrzmia – w moim odczuciu była to najbardziej udana edycja SchulzFestu. Nie umiem tego wytłumaczyć. I sądzę, że nigdy już sobie tego nie wytłumaczę.

Na wydarzenia festiwalowe przychodziło dużo ludzi, często brakowało miejsc. Przychodzili też młodzi wojskowi. Dowiedziałam się później, że akurat wtedy zostali przeniesieni z Żytomierza do Drohobycza i czekali, kiedy wyruszą na front. Byli wśród nich młodzi mężczyźni z Kijowa i Połtawy, martwili się, jadąc do Drohobycza, że w tym niedużym mieście nic się nie dzieje, więc bardzo się ucieszyli, gdy dowiedzieli się, że przez tydzień będzie tu realizowany intensywny program SchulzFestu⁶.

Nic więcej nie wiem o tych wojskowych. Nie wiem, gdzie teraz są, w jakim punkcie na „linii zero” walczą, czy wszyscy żyją, czy może ktoś powrócił już z frontu.

Syrena w 130. urodziny

Otwarcie drohobyckiej odsłony X Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza odbyło się w jego 130. urodziny, 12 lipca 2022 roku – zgodnie z wieloletnią tradycją na scenie naszego zaprzyjaźnionego teatru. Nad sceną i widownią unosił się niespokojny duch Schulza, wszędzie w powietrzu kołysał się oddech wojny. Co zrobimy, jeśli będzie alarm? To pytanie nieustępliwie krążyło w powietrzu.

Wśród przemawiających był także przedstawiciel batalionu drohobyckiego, w którym walczyli i nadal walczą nasi znajomi i przyjaciele. Wszyscy mówili z poczuciem misji i ze wzruszeniem, ale też z niepokojem. I oto w trakcie przemówienia Pawła Próchniaka zawyła syrena – Schulz na pewno nie życzyłby sobie takiej gloryfikacji w 130. urodziny. Wkrótce, tuż przed czytaniem eseju przez Serhija Żadana, alarm został odwołany. Ukraiński poeta mówił z Charkowa – jego rodzinnego miasta, o które walczy – o rzeczach niesłychanie ważnych w tym makabrycznym czasie. Publikujemy jego esej w tym numerze „Kontekstów”.

Po wysłuchaniu wykładu Żadana mówili tłumacze i badacze Schulza z kilku krajów. Składali Schulzowi życzenia urodzinowe, przesyłali słowa wsparcia dla walczącej Ukrainy, czytali fragmenty ze *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*, każdy w swoim języku. Tak wyglądała wirtualna podróż po miejscach życia i dziełach Brunona Schulza, inaczej niż zwykle – w stanie

⁶ Zob. pogram drohobyckiej odsłony X SchulzFestu: <https://teatrn.pl/antropologia/schulzfest-2022/#Dro>, dostęp: 12.07.2023.

wojennym nocną wędrówką z pochodniami, tradycyjnie odbywająca się podczas SchulzFestu, była niemożliwa. Tego spaceru nie przerwała syrena. Wypowiedzi wirtualnych spacerowiczów z cyklu *Schulz czyli świat* również publikujemy w niniejszym numerze.

Wiersze w schronach

Cykl „Ukraina wierszy. Komentowana antologia poetycka” oraz cykl esejów mówionych „Bruno Schulz: groza i wyobraźnia” wspólną osią spajał lubelską i drohobycką odsłonę X SchulzFestu. Wybór esejów czytanych w Drohobyczu publikujemy w tym numerze „Kontekstów”.

W Drohobyczu wiersze były czytane w schronach. Powstawał szczególny wspólny rytm języków ukraińskiego i polskiego, tworzyło się wspólne miejsce poezji – w przestrzeniach dotąd niewidocznych i nieznanymi, ukrytych w głębi fundamentów dobrze znanych budynków, jak choćby drohobycki ratusz. Czy ktoś kiedyś schodził do labiryntu wysokich piwnic ratusza? Myśmy tam zesli. Zesliśmy w głąb. Wszyscy razem byliśmy czytelnikami Schulza, który – jak w opowiadaniu *Wiosna*⁷ – trzyma nas za rękę i prowadzi do miejsca, gdzie wśród posplatanych korzeni prastarych drzew, na samym dnie, w mrocznych ciemnościach mieszkają wszystkie historie – te, co były kiedyś już napisane i usłyszane, i te nigdy jeszcze niesłyszane.

Czy wśród tych historii, o których wiedział Schulz, była zapisana historia wojny, w której teraz jesteśmy? A jeśli była, to czy chcemy ją poznać? Takie pytania wywołują lęk, rozbudzają grozę wyobraźni, ale Schulz wciąż trzyma nas za rękę, więc próbujemy iść dalej, próbujemy być odważni i czytać wiersze.

W schronach brzmiały one inaczej, zyskują inny głos; czytający również inaczej słyszą swe własne głosy, muszą je poznać.

W drohobyckich schronach wiersze czytali: Jacek Podsiadło, Marcin Sendecki, Hryhorij Semenczuk, Ostap Sływynski, Jurij Fedczuk, Paweł Próchniak, Józef Olejniczak, Ija Kiwa i Ała Tatarenko.

Kateryna Kałytko w ostatniej chwili odwołała swój przyjazd. 14 lipca zbombardowano jej miasto Winnicę – była tam bardziej potrzebna, nie mogła wyjechać.

⁷ W opowiadaniu Schulza *Wiosna* czytamy: „Ale nie tu koniec jeszcze, zstępujemy głębiej. Tylko bez strachu. Proszę mi podać rękę, krok jeszcze i jesteśmy u korzeni i natychmiast staje się gałęzisto, mrocznie i korzennie jak w głębokim lesie. Pachnie darnią i próchnem, korzenie wędrują w ciemności, płaczą się, wstają, soki wstępują w nich w natchnieniu, jak w pijących pompach. Jesteśmy po drugiej stronie, jesteśmy u podszewki rzeczy [...] Dalej już ta droga nie prowadzi. Jesteśmy na samym dnie, u ciemnych fundamentów, jesteśmy u Matek. [...] Wszystko cośmy kiedykolwiek czytali, wszystkie zasłyszane historie i wszystkie te, które się nam majaczą od dzieciństwa – nigdy nie zasłyszane – tu, nie gdzie indziej jest ich dom i ojczyzna” (Bruno Schulz, *Opowiadania...*, dz. cyt., s. 159–160).

Na Floriańskiej

Po II wojnie światowej mało kto z zewnątrz mógł wejść do pokoju Schulza w domu przy dawnej ulicy Floriańskiej. Weszliśmy tam teraz dopiero, podczas wojny. Dlaczego teraz właśnie stało się to możliwe? Nie mam odpowiedzi na to pytanie. Nie wiem, na jakie pytania na pewno potrafię teraz odpowiedzieć. Szukam odpowiedzi w tekstach Schulza. I w wierszach Żadana.

Dzięki wsparciu naszego kijowskiego przyjaciela Pawła Feldbluma w domu siostry Schulza przy ulicy Floriańskiej (obecnie ulica Jurija Drohobycza), do którego w 1910 roku przeniósł się razem z rodzicami, w jego pokoju odbyła się rzecz wyjątkowa. Znany w Ukrainie i za granicą kijowski artysta Nikita Kadan, który na poprzednim pandemicznym festiwalu, w listopadzie 2020 roku, zrobił wielką wystawę dedykowaną Schulzowi, zatytułowaną *Okaleczony Mit*⁸, teraz zbudował w pokoju Schulza na Floriańskiej instalację *Gwiazdy Prowincji*.

W zupełnie ciemnym pokoju świeciły się dwa przedmioty: na czarnej ścianie wisiał light box z fragmentem z opowiadania *Wiosna*, w oryginale i w tłumaczeniach na język ukraiński i angielski, a pośrodku pokoju stał drugi, w kształcie dużego stołu, na którym ustawiono szklane przedmioty o zdeformowanych kształtach.

Oto fragment z *Wiosny*, poświetlony na czarnej ścianie:

Tak zśliśmy pod raketami jej gwiazd, antycypując w duchu przymkniętymi oczyma jej coraz wyższe i wyższe olśnienia. Ach, ten cynizm tryumfującej nocy! Objąwszy w posiadanie całe niebo, grała ona teraz w domino na jego przestrzeniach, opieszale i bez rachuby, zagarniając obojętnie milionowe wygrane. Potem, znudzona, kreśliła na pobojowisku odwróconych tabliczek przezroczyste gryzmoły, uśmiechnięte twarze, wciąż jeden i ten sam uśmiech w tysiącnych powtórzeniach, który za chwilę przechodził – już wieczny – do gwiazd, rozsypanywał się w gwiezdnej obojętności⁹.

Światło gwiazd potrafi być ciepłe. Potrafi zabijać. Po czym zostaje tylko „gwiezdna obojętność”. Światło gwiazd nagle stało się ciepłe w Hostomelu. Potrafiło być ciepłe także w każdej innej prowincji w Ukrainie. Hostomel i Drohobycz to jedna wspólna prowincja. Na jakimś strasznym odcinku historii gwiazdy prowincji stają się ciepłe. Roztopione przedmioty, ustawione na stole pośrodku pokoju Schulza na Floriańskiej, Nikita Kadan przywiózł z Hostomelu. Prowincja jest wszędzie. I gwiazdy nad prowincją wszędzie są te same. To przesłanie artysty adresowane do Schulza – w autentycznym miejscu i w szcze-

⁸ Zob. o wystawie Nikity Kadana *Okaleczony Mit*: Grzegorz Józefczuk, *Schulz i Kadan. Awangarda, rewolucja, pogrom i Sąd Ostateczny*, „Konteksty” 2021, nr 4, s. 32–35.

⁹ Bruno Schulz, *Opowiadania...*, dz. cyt., s. 137–138.

gólnym czasie, kiedy światło gwiazd nad jego „prowincją osobliwą” i nad każdą inną prowincją znowu przestało być zimne.

Po odwiedzinach pokoju Schulza na Floriańskiej, jaśniejącego w ciemnościach ciepłym światłem *Gwiazd Prowincji* Nikity Kadana, uczestniczyliśmy w kolejnym wyjątkowym spotkaniu – wieczorze autorskim Andrzeja Stasiuka, który po raz pierwszy przyjechał na SchulzFest, co było ważnym znakiem wsparcia pisarza dla Ukrainy.

Wśród wystaw i działań artystycznych, które odbyły się w Drohobyczu podczas jubileuszowego Festiwalu Schulza, był tradycyjny spacer wernisażowy, na który w dniu otwarcia zaprosił Grzegorz Józefczuk, performans wiernego Schulzowi lwowskiego artysty Włodka Kaufmana w suterenach willi Bianki¹⁰ oraz happening drohobyckiego artysty Lewka Mykytycza na dziedzińcu tejże willi.

Wciąż pozostają w pamięci listy z rysunkami od Brunona Schulza, które mógł wysłać po swojej śmierci – w innym już czasie i w innej przestrzeni. Potrzeba było czasu, by te listy dotarły, by zostały odkryte osiemdziesiąt lat po jego śmierci, by odkrył je inny artysta, wtajemniczony w jego metafizykę. Odkrył je Włodko Kaufman – byliśmy świadkami, jak je otwierał, wyciągał rysunki, czytał tytuły, pokazywał i przyklejał do ściany. Sporo było pośmiertnych listów Schulza z rysunkami. Mogło być sporo, gdyby ich autor nie został zamordowany. Teraz szczególnie ostro i boleśnie odczuwa się brak listów Schulza, jakie mógłby wysłać, rysunków, jakie mógłby stworzyć, tekstów, jakie mógłby napisać. Przypomniał nam o tym Włodko Kaufman działaniem dedykowanym Schulzowi. Przypomniał po raz kolejny, gdyż podczas wszystkich wcześniejszych edycji SchulzFestu robił dla niego swoje dedykacje¹¹.

Echa wojny w teatrze

Wciąż mam nieodparte wrażenie, że wojenny SchulzFest w Drohobyczu miał poniekąd wymiar „teatru eschatologicznego”¹², jak powiedziałby Schulz.

Najbardziej „schulzowski” i najbardziej odważny scenicznie był spektakl *Universum* w reżyserii Iwana Szarana. Ten spektakl nigdy by się nie zdarzył,

¹⁰ Drohobycka willa zidentyfikowana przez Władysława Panasa jako willa Bianki, fikcyjnej postaci z opowiadania Schulza *Wiosna*, zob.: Władysław Panas, *Willa Bianki. Mały przewodnik drohobycki dla przyjaciół (fragmenty)*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2006. Obecnie w tym budynku, pod adresem ul. Szewczenki 38, mieści się Pałac Sztuki, jeden z oddziałów miejscowego muzeum krajoznawczego.

¹¹ Zob. o projektach Włodka Kaufmana realizowanych podczas wcześniejszych edycji SchulzFestu: Grzegorz Józefczuk, *Kaufman o Schulzu. Bliskość i paralelność*, „Konteksty” 2021, nr 4, s. 26–31.

¹² Bruno Schulz, *Aneksja podświadomości (Uwagi o Cudzoziemce Kunciewiczowej)*, [w:] tegoż, *Szkice krytyczne*, oprac. M. Kitowska-Lysiak, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2000, s. 40.

gdyby nie wojna. Zagrali w nim aktorki i aktorzy, którzy po 24 lutego 2022 znaleźli się w Drohobyczu, uciekając przed wojną. Przyjechali z miast najbardziej dotkniętych przez makabrę zniszczenia. Reżyser jest zawodowo związany z Narodowym Akademickim Teatrem Dramatycznym im. Iwana Franki w Kijowie; znany także jako aktor filmowy i telewizyjny, pochodzi z Borysławia, gdzie przyjechał po wybuchu wojny i stworzył zespół aktorski do spektaklu według Schulza. O Schulzowskim spektaklu myślał od dawna. W reżyserskim opisie *Universum* czytamy:

Podczas rosyjskiej agresji na Ukrainę staramy się stworzyć ważny społecznie projekt i zjednoczyć ukraińskich artystów, którzy w wyniku wojny zostali zmuszeni do opuszczenia swoich domów. [...] Nasz teatralny projekt ma na celu pokazanie, jak ważną rolę podczas wojny odgrywa kultura, a ci, którzy uciekają do innych miast od rosyjskich rakiet i kul, nie poddają się, ale stają się częścią artystycznej przestrzeni Drohobycza, która jest schroniskiem dla wielu ludzi z terenów, gdzie toczyły się lub nadal toczą intensywne działania wojenne. [...] Aktualność naszego projektu polega przede wszystkim na tym, że tworzymy spektakl oparty na tekstach urodzonego w Drohobyczu, słynnego polskiego pisarza Brunona Schulza. Teksty, które napisał 80 lat temu, znowu stają się aktualne i właściwe, ponieważ lata życia Brunona Schulza zbiegły się z okupacją hitlerowską i II wojną światową. Dziś historia znów się powtarza, a naszym wrogiem jest rosyjski okupant. W spektaklu większość aktorów i aktorek to osoby wewnętrznie przesiedlone, wszyscy są aktorami zawodowymi w teatrach Mariupola, Siewierodonecka, Charkowa i Kijowa. Niektóre z tych teatrów już nie istnieją, ponieważ zostały zniszczone przez rosyjskie rakiety. Teksty Brunona Schulza nabierają nowych znaczeń, gdyż w spektaklu grają ci, którzy widzieli wojnę na własne oczy. Wszyscy aktorzy i aktorki mają różne doświadczenia i refleksje, na swój sposób doświadczają historię wojny, przekształcając ją w teatralne przeżycie wspólnego spektaklu. [...] Ze względu na to, że aktorzy wcześniej ze sobą nie współpracowali, ważne jest stworzenie zespołu twórczego, który będzie w stanie zrealizować pomysł reżysera. Głównym elementem prób jest trening, który pomoże aktorom zaistnieć jako „jeden organizm”. Równocześnie aktorzy poznają twórczość i życie Brunona Schulza, aby zanurzyć się w jego niesamowitej atmosferze. Spektakl, zarówno w stylu aktorskim, jak i wizualnym, utrzymany jest w pewnym minimalizmie. Dramat zbudowany jest wokół głównego bohatera Brunona Schulza, który jest narratorem, i otaczających go postaci. Dominującym w materiale jest przebieg życia bohatera przez pryzmat jego dzieciństwa. Gatunek spektaklu: opowieść surrealistyczna z elementami życia codziennego i działań performatywnych¹³.

¹³ Fragment z multimedialnej prezentacji spektaklu *Universum* udostępnionej przez reżysera Iwana Szarana.

Premiera spektaklu *Universum* odbyła się 14 lipca 2022 roku podczas X SchulzFestu. W spektaklu zagrali: Ołeksandr Serdiuk (Charków) w roli Brunona Schulza, Łarysa Trojanowska (Kijów), Wiktorija Agafonowa (Mariupol), Lina Pidcerkowna (Kijów), Antonina Gładka (Siewierodoneck), Iryna Paniw (Kijów), Tetiana Cebak (Kijów), Elnara Alijewa (Charków), Danyił Mysin (Charków), Ołeksandr Maksymow (Drohobycz), Ewa Rajska (Drohobycz) i Myrosław Wizor (Drohobycz). Po SchulzFeście spektakl był grany we Lwowie i Iwano-Frankiwsku. Większość zespołu aktorskiego już powróciła do swoich miast. Trudno jest przewidzieć dalsze losy *Universum*, które narodziło się podczas wojny – dla Schulza, w jego mieście.

Echa wojny mocno wybrzmiały także w spektaklu dokumentalnym *Dorośle dzieci*, wyreżyserowanym przez Ołenę Jurkewycz, związaną ze Studenckim Teatrem Alter z Drohobycza, który dwadzieścia lat temu został założony przez Igora Menioka (1973–2005) i Andrzeja Marię Marczewskiego (1947–2020).

Spektakl, zagrany w schronie jednej z drohobyckich szkół, gdzie mieszkali uchodźcy, powstał na bazie historii nastolatków z różnych ukraińskich miast, które po wybuchu wojny znalazły się w Drohobyczu. Ołena Jurkewycz opowiada:

Jedną z najtrudniejszych dla mnie rzeczy na początku wojny było powrócić do twórczości, poczuć, że to jest ważne. Teatr i inne rodzaje sztuki są obecnie w Ukrainie nie tylko formą wyrażania siebie, ale także terapią. Z wykształcenia jestem pedagogiem, od lat studenckich współpracuję z Teatrem Alter, który otworzył mnie na alternatywne formy teatralne. Pracuję w sektorze publicznym i tak się złożyło, że dzięki współpracy podczas wojny z Ogólnoukraińską Inicjatywą „Aktywna Wspólnota” poznałam teatr dokumentalny. Stał się on terapią dla mnie i dwunastu nastolatków ze spektaklu *Dorośle dzieci*, który pokazaliśmy publiczności w Dniu Dziecka i po raz drugi na Międzynarodowym Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu. Aktorami byli nastolatki, którzy z powodu wojny opuścili swoje domy i miasta, a także nastolatki z Drohobycza. W tym spektaklu opowiadane są autentyczne historie pochodzące z Siewierodonecka, Czernihowa, Poliha (obwód zaporoski), Mariupola, Żytomierza, Łysyczańska (obwód ługański), Doniecka, Łymana (obwód doniecki), Charkowa. Czy dzieci mogą nadal być dziećmi, gdy kraj jest w stanie wojny? Wciąż zadawałam sobie to pytanie, kiedy z nimi pracowałam. [...] Spektakl odbył się w schronie przeciwbombowym szkoły w Drohobyczu, który wspólnie zmieniliśmy w przyjazne miejsce do spotkań. Najpierw razem z uchodźcami mieszkającymi w szkole i drohobycką artystką Switłaną Zabarą pomalowaliśmy ściany tego schronu. Schron z rysunkami na ścianach – niby coś archetypowego – nieoczekiwanie stał się idealnym miejscem dla opowiadanych historii oraz odzwierciedleniem tego, co działo się i nadal dzieje się w naszym kraju. Wtedy, latem 2022 roku, ten spektakl pomógł nam ruszyć dalej i spróbować przestać „nadal żyć w lutym”...¹⁴

¹⁴ Z relacji Ołeny Jurkewycz o spektaklu dokumentalnym *Dorośle dzieci*, napisanej i udostępnionej na moją prośbę, przekład mój, W.M.

Po przedstawieniu swoich historii każda osoba pisała literę na ścianie schronu. Na zakończenie spektaklu powstał napis: „Nadal żyję w lutym”, wspólnie zniszczony przez aktorów-nastolatków poprzez rzucanie o ścianę gumowych piłeczek, które pękały, pokrywając napis rozciekającą się czerwoną farbą.

Bruno Schulz napisał kiedyś do Andrzeja Pleśniewicza¹⁵, że chciałby „dojrzeć” do dzieciństwa, ponieważ to dzieciństwo jest prawdziwą dojrzałością. Myślałam o tych jego słowach, gdy oglądałam spektakl *Dorośle dzieci* i myślę teraz, gdy wracam do niego w wizualnej pamięci, w której utkwiło pytanie: czy dzieci z tego spektaklu kiedykolwiek będą chciały wrócić do swojego dzieciństwa, znowu go przeżyć?

Wojenne echa wciąż były obecne na teatralnej scenie X SchulzFestu. W dwóch spektaklach Drohobyckiego Teatru Muzyczno-Dramatycznego: *Noc Helvera*¹⁶ na podstawie dramatu Ingmara Villqista, w reżyserii Jurija Fedczuka i Ołeksandra Korola oraz *Smak słońca*¹⁷ w reżyserii Ołeksandra Korola, na podstawie nowej sztuki ukraińskiego dramatopisarza Ołeksandra Witra, którą napisał na początku wojny, długo siedząc w schronie w małej miejscowości pod Kijowem, bohaterami są trzy psy, kotka i żółw; spektakl został zagrany na poddaszu budynku teatru.

Na zakończenie SchulzFestu odbyła się premiera monodramu *Panna J. albo Kobieta, która stała się fotografią* w reżyserii Tetiany Awramenko z Kijowa i wykonaniu aktorki Anny Alenienkowej z Charkowa; obie z powodu wojny przeniosły się do Drohobycza, Anna Alenienkowa z synem wciąż tu mieszka, bierze udział w różnych wydarzeniach kulturalnych.

Podczas X SchulzFestu odbyły się spektakle, które nigdy by nie powstały, gdyby nie wojna. Czy Schulz jest z tego zadowolony? Czy cieszy się ze spekta-

¹⁵ W liście Brunona Schulza do Andrzeja Pleśniewicza z 4 marca 1936 roku czytamy: „ten rodzaj sztuki, jaki mi leży na sercu, jest właśnie regresją, jest powrotnym dzieciństwem. Gdyby można było uwstecznic rozwój, osiągnąć jakąś okrężną drogą powtórnie dzieciństwo, jeszcze raz mieć jego pełnię i bezmiar – to byłoby to ziszczeniem «genialnej epoki», «czasów mesjaszowych», które nam przez wszystkie mitologie są przyrzeczone i zaprzysiężone. Moim ideałem jest «dojrzeć» do dzieciństwa. To by dopiero była prawdziwa dojrzałość” (Bruno Schulz, *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku Jerzy Ficowski, wyd. II, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 113–114).

¹⁶ Zob. recenzję: Wiera Meniok, *Proroctwo ucieleśnione. „Noc Helvera” Ingmara Villqista w interpretacji Teatru w Drohobyczu*, „Kultura enter” 2022, nr 2 (103–104), <https://kulturaenter.pl/article/omowienie-treatr-ua/>, dostęp: 12.07.2023. Spektakl *Noc Helvera* Teatr z Drohobycza zagrał także w ramach lubelskiej odsłony X SchulzFestu, 9 lipca 2022 roku, na scenie Centrum Kultury w Lublinie; autor sztuki był obecny na spektaklu.

¹⁷ Z powodu alarmu przeciwlotniczego spektakl nie mógł odbyć się w zaplanowanym czasie i został przeniesiony na poranek ostatniego dnia festiwalu. Zob. recenzję: Віра Меньок, „Смак сонця”: антропоморфічна візія війни у новій виставі Дрогобицького театру, „Збруч”, <https://zbruc.eu/node/112278>, dostęp: 12.07.2023.

kli, które w wojennych okolicznościach powstały w jego mieście, na jego jubileuszowy festiwal?

Muzyka odczarowuje

Muzyka X SchulzFestu potrafiła odczarowywać, poprzez jej tylko właściwą magię potrafiła znieść złe klątwy rzucone przez wojnę.

Koncert inauguracyjny w wykonaniu Drohobyckiego Miejskiego Chóru Kameralnego „Legenda” wybrzmiał wielogłosem kultury – radosnym i inspirującym, pełnym wiary w siłę wyobraźni. Autorskie projekty muzyki eksperymentalnej, odważnej i przekornej, a przy tym pełnej wiary w zwycięstwo, przedstawili ukraińscy poeci Hryhorij Semenczuk¹⁸ i Anton Slepakow¹⁹. Pełna delikatności i autentycznej siły była muzyka lwowskiego zespołu *Trzy kroki w noc*, z ukraińskimi bandurą i sopilką. Koncert w setną rocznicę ucznia Brunona Schulza Alfreda Schreyera zagrała Orkiestra Kameralna Sinfonietta Kolegium Muzycznego im. Wasyla Barwińskiego w Drohobyczu. Zabrzmiał też recital fortepianowy Olgi Miriam Michałowskiej z utworami Oliviera Messiaena, Pawła Mykietyna, George’a Crumba i Johanna Sebastiana Bacha.

Różnorodność muzyki na jubileuszowym SchulzFeście pojawiła się niespodziewanie, zintegrowała się i wybrzmiała żywiołową siłą wyobraźni, której żadna groza nie potrafi zniszczyć.

Anton Slepakow, poeta i muzyk z Dnipra, znany z muzyki undergroun-dowej i eksperymentalnej, niedługo po wybuchu wojny powiedział w związku z jego cyklem poetycko-muzycznym *Варнякання*, jaki zaprezentował w Drohobyczu:

Przez pierwsze dwa tygodnie wydawało się, że muzyka umarła na zawsze. Że najbardziej trafną i odpowiednią ilustracją opustoszałego miasta jest dźwięczna cisza. Ale po jakimś czasie słowa i dźwięki zaczęły wydobywać się z oddalonych

¹⁸ Zob. trzy piosenki Hryhorija Semenczuka z projektu BRAT zaprezentowanego w Drohobyczu podczas X SchulzFestu: *Szok kulturowy, Gołębie pokoju, Trzymaj się, Jerycho*: <https://www.youtube.com/watch?v=sb8pSHPQ9mE>, <https://www.youtube.com/watch?v=CrwyOi0D7u4>, https://www.youtube.com/watch?v=yseTDR_o1qI, dostęp: 12.07.2023. Tydzień przed SchulzFestem Hryhorij Semenczuk napisał na swojej stronie facebookowej: „Za tydzień zagramy w Drohobyczu na SchulzFeście, rozdzielimy scenę z Antonem Slepakowem z jego projektem *Варнякання*. Zbierzemy środki dla Sił Zbrojnych Ukrainy i uczymy Brunona Schulza, wielkiego geniusza ziemi galicyjskiej. Zapraszamy”, <https://www.facebook.com/bratmusicua/>, dostęp: 12.07.2023, przekład mój, W.M.

¹⁹ Zob. wersję audio poetycko-muzycznego cyklu *Варнякання* Antona Slepakowa (wiersze napisane po 24 lutego 2022 roku), zaprezentowanego w Drohobyczu podczas X SchulzFestu: <https://nesmon-tirovanni.bandcamp.com/album/war>, dostęp: 12.07.2023.

muszli. Dopóki żyjemy i jesteśmy w stanie rejestrować to, co się dzieje, będziemy to robić najlepiej, jak tylko potrafimy²⁰.

W wierszu Antona Slepakowa *Wdzięczny* z cyklu *Варнякання* czytamy:

mówisz, że nie wyglądam zbyt dobrze
kolor twarzy i włosów nie jest świeży
zgadzam się z tym, mój przyjacielu
ale jak mogę wyglądać jak wcześniej
kiedy sen dzielnic prasowany jest przez rakiety
kiedy w pokojowe budynki wałą z armat
ja też byłem wycelowany i zabity
gdzieś między 24-ym a 25-ym²¹

Wojenny SchulzFest w Drohobyczu był próbą świadectwa wiary, że poezji i muzyki nie da się zniszczyć. Ukraińscy poeci wciąż piszą wiersze, które stają się muzyką, muzycy piszą nuty, które stają się poezją.

Składam najserdeczniejsze podziękowania wszystkim organizatorom, współorganizatorom i partnerom wojennego SchulzFestu w Drohobyczu, w szczególności Stowarzyszeniu Festiwal Brunona Schulza (Lublin), Uniwersytetowi Pedagogicznemu im. KEN w Krakowie, czasopismu „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, ZAiKS-owi, Polskiemu PEN Clubowi oraz Fundacji „Dziedzictwo Przyszłości” (Kijów). Dziękuję Konsulatowi Generalnemu RP we Lwowie, merowi miasta Drohobycz, Prezydentowi miasta Lublin za wsparcie i objęcie honorowym patronatem X Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu.

²⁰ Zob.: <https://warnyakannya.pp.ua>, dostęp: 12.07.2023, przekład mój, W.M., a także autorski komentarz do projektu *Варнякання*: „Muzyczny projekt dokumentalno-terapeutyczny Antona Slepakowa (poezja) i Andrija Sokołowa (akompaniament elektroniczny). Projekt powstaje w czasie rzeczywistym i jest rodzajem refleksji i artystycznej reakcji na pełnoskalową inwazję rosyjskich wojsk okupacyjnych na Ukrainę”, tamże, przekład mój, W.M.

²¹ Zob.: <https://nesmontirovanniy.bandcamp.com/track/--45>, dostęp: 12.07.2023, przekład mój, W.M.

Гжегож Юзефчук

Стратегії та горизонти. Мистецтво та зцілення. Мистці ШульцФесту у складні часи

Перспектива ювілейного, десятого Шульцівського фестивалю у Дрогобичі, запланованого на липень 2022 року, раптом стала похмурою й невизначеною. П'ять місяців перед задуманим терміном я кілька днів був у Дрогобичі й обговорював з Вірою Меньок різні варіанти фестивалю. 22 лютого 2022 року сів в автобус й трохи за північ 23 лютого перетнув кордон з Польщею у Раві Руській. Черга була довгою, подорож виснажливою, приїхав додому до Любліна вранці, зробив усе необхідне, що треба зробити після повернення, трохи закупів, вдихнув польське повітря... а вдосвіта 24 лютого мене розбудив телефонний дзвінок. О п'ятій ранку росіяни напали на Україну. Фестиваль зник з поля зору. Важило щось інше.

Даруйте, що цей мій текст поєднуватиме щось на кшталт репортажних спостережень із критичними думками та емоційним тлом, що написаний у вільній формі й лишень побіжно шкіцує категоріальне угрунтування того, чого стосується.

Не можна здаватися. Ми провели фестиваль, і це було непросто, два роки тому, у 2020 році, „у реальному вимірі” під час ковідної пандемії, то чому зараз має бути інакше, хоча ніхто при здоровому глузді не порівняв би ковід із війною, але чи хтось відважиться поїхати на фестиваль „під бомбами”? Розсвітити й подолати темряву, але як? Чи буде ШульцФест змушений емігрувати? Еміграція могла стати конечною, але це б супере-

чило самій ідеї Міжнародного Фестивалю Бруно Шульца, позаяк за задумом місцем його існування є неодмінно Дрогобич, саме тут маємо відновлювати пам'ять про Нього – художника й письменника – і про те, що було забуто й стерто, саме тут мають обговорюватися цінності культури понад поділами й кордонами, ба більше – цінності культури у контексті реальних поділів і кордонів, саме тут є те місце зустрічі, яке надає діалогові вартості й вагомості, а водночас привабливості.

Безмір липневої ночі

Драматургія й невизначеність тих днів були немислимыми. Планувати доводилося у ситуації хаосу й рішення приймати також посеред хаосу, у перспективі війни, яка уневажнює мистецькі забаванки. Можна б написати про це багатосюжетну повість – про те, як усе змінилося й крутило нами, мов дзигою, як складно було планувати й постійно змінювати наміри та їх утілення, та все ж обмежимося тут констатацією, що до еміграції не дійшло і ШульцФест тоді роздвоївся, а точніше – помножився на дві частини – люблінську та дрогобицьку.

Йти крізь безмір липневої ночі до світлої смуги світанку – такою була назва колективної виставки, відкриття якої відбулося 30 червня 2022 року в галереї City Projekt Центру Зустрічі Культур у Любліні. Відкриваючи ювілейний ШульцФест, назва виставки відсилала до уривка з Шульцового оповідання *Липнева ніч*. Як куратор, у таких драматичних обставинах я не міг керуватися якимось однорідним посланням, дивився у минуле – на доробок фестивальних виставок від 2004 року, на наявні засоби й депозити, а водночас ставав чутливим до раніше незнаних мені мистецьких ініціатив, які тепер набули виняткової сили й неочікуваного контексту, а ще більше до теперішніх мистецьких жестів, безпосередньо пов'язаних зі совєцькою агресією проти України. Матерія мистецтва ставала – і саме цього вимагала у ній шукати – проявом і символом найважливіших і найпростіших, очевидних цінностей свободи й добра, зцілення життя, сили віри, а водночас межових станів агресії й поневолення, осамітнення, відчуження ідентичності й втрати місця свого існування.

Крик і ви-люднення

За рекомендацією мого приятеля, видатного художника, професора Варшавської Академії образотворчих мистецтв Станіслава Бая, на виставці в люблінському Центрі Зустрічі Культур були представлені роботи його учениці Яни Макух з Миколаєва – міста, яке переживало трагічні часи. Молода художниця мала потребу висловити протест проти війни,

її експресія, її крик набули простої, сконцентрованої форми – це були невеликі таблички з назвами українських міст, на які напали москалі, та картини, схожі на плакати. Я розмістив таблички у галереї так, щоб вони відтворювали мапу України – мапу агресії. Попри буквальний та відверто ідеологічний характер послання, – так ніби картини мали стати інструментом національної, патріотичної боротьби на культурному фронті, – відчувався талант цієї студентки: володіння формою й кольором, занурення у малярську матерію, енергія. Нещодавно прочитав, що Яна, яка тоді жила у Варшаві, вважала мистецтво чимось мізерним і неважливим у цій трагедії, однак тепер вона пододала свій стан безпорадності, відкрила у мистецтві власний інструмент мови всупереч трагедії.

Тоді мені також порекомендували Діму Красного, молодого художника з Київської області, якого війна застала в Іданську. Його невеликі чорно-білі графічні роботи (або, можливо, фото-графічні) були красиві й стримані. Художник вміє виражати драму існування через мініатюризацію та монохромність, своєрідне призупинення того, що діється тут і зараз, також у космічному вимірі, редукує фігури та їхні жести. У цій графіці я побачив дивовижний образ ви-люднення, без-домності, осамітнення, які вражають людство, відчуження від спільноти, або, навпаки, різкого й небажаного тиску з боку цієї спільноти, відбирання права на приватність й інтимність, права на свободу, навіть на свободу до анархії. Тож війна тут не є темою. Однак війна залишається, навіть якщо цього не хочеться, неявно, ніби нав'язана реальністю. Пам'ятаю, як художник надіслав мені свої роботи, запаковані у валізу, з якою люди нині подорожують – певно, служила вже довгі роки – була загорнута у плівку й посклеювана скотчем, „зліплена” поспіхом. Така валіза є мотивом подорожі, до якої людина змушена.

Наводжу приклад цих двох молодих українських художників як своєрідну точку відліку у накресленні панорами того, як все воно було, як молоде мистецтво реагує на загрози та якими є його обшири, перспективи й контексти чутливості. Обидвоє є нині активними художниками у Польщі. Побачимо, куди прямуватиме українське мистецьке „Покоління 2022”.

На виставці *Йти крізь безмір липневої ночі до світлої смуги світанку*, що викликала непідробне зацікавлення, були представлені роботи таких художників: Станіслава Бая, Люціяна Демідовського, Маріуша Джевінського, Влодзімежа Фінке, Романа Голюки (1882–1952), Дмитра Красного, Лолі Кантор, Влодка Кауфмана, Януша Кноровського, Лаури Макабреску, Яни Макух, Лешека Мондзіка, Бартоломея Міхаловського, Тадеуша

Мисловського, Станіслава Ожуга, Бертольда Шенкельбаха (1893–1942); була також документація ШульцФестів, записи дрогобицьких відеоперформансів львів'янина Влодка Кауфмана, історичні й сучасні артефакти. Кульмінацією відкриття був перформанс Еви Зажицької *Завжди Дрогобич (4)*, упродовж багатьох років пов'язаної зі ШульцФестом, лавреатки престижної Премії ім. Катажини Кобро; її мистецтво є окремим, унікальним розділом польського перформансу.

Вчора й сьогодні Планети Шульц

Кожен мистець заслуговує на окрему увагу, кожен важливий, кожен іде своїм шляхом й досягає успіхів, що їх тепер куратор виставки включив до констеляцій Планети Шульц. Виставка – те розмаїття особистостей і самого мистецтва, шкатулкова множинність, продуманий підбір підписів – рішення завше залишає за відбирачем: що його цікавить, що обере з цієї пропозиції та куди це його приведе.

Ще кілька слів додам про участь „історичних постатей”. Мене завжди інтригує конфронтація колись-тепер – річ не лише в артефактах минулого та залученні пам'яті, а радше в дистанції до стилю „актуального мистецтва”, яке в певному сенсі уневажнює вкорінення в минулому, без якого немає відкритості до майбутнього. Бертольд Шенкельбах був дрогобицьким фотографом, закоханим у красу міста й природу, захопленим Гуцульщиною. У нього Бруно Шульц брав затемнені скляні негативи, на яких „видряпував” свої графічні роботи. Як і Шульц, намагався вижити після 1939 року, за часів нових правителів, але можливість порятунку виявилась ілюзією. У нього немає могили. Як і в Шульца.

Роман Голюка був учителем історії та географії у дрогобицькій гімназії імені Владислава Ягайла, як і Бруно Шульц. Вони були колегами й навіть друзями. Голюка мав хист до мистецтва, малював цікаві мініатюри з подорожей, пейзажі, тварин.

У люблінській частині X ШульцФесту прозвучав також важливий голос Кшиштофа М. Беднарського – видатного скульптора, автора блискучих шульцівських плакатів, якого впровадив до струменя фестивалівських подій Збігнев Бенедиктович. Конче слід виокремити його цикл *Українська Стабат Матер*, заснований на помноженні образу Мадонни „як втілення кожної української жінки”.

Інавгурація української частини X ШульцФесту 12 липня 2022 року мала іншу структуру. Сьогодні вже не таким драматичним здається той факт, що ця інавгурація, яка проходила у завше гостинному дрогобицькому театрі імені Юрія Дрогобича, була перервана звуком сирени пові-

тряної тривоги. Перервана саме тоді, коли я збирався розповісти про мистців.

Шульц – це світ, у багатьох сенсах цього слова, тому так винятково звучали слова солідарності від приятелів Шульца, Дрогобича та Шульц-Фесту з багатьох країн світу, які завдяки сучасним технологіям змогли бути присутніми з нами онлайн на інавгурації 12 липня. Не знаю, чи існує таке поняття, як міжнародне зворушення. Прекрасне і неповторне.

Дім і Міт

Від недавна маємо доступ до колишнього будинку Бруно Шульца на колишній вулиці Флоріанській, де були створені *Цинамонові крамниці* та *Книга ідолопоклоніння*, хоча це вельми обмежений доступ. Тут, 14 липня 2022 року, Нікіта Кадан представив свій артистичний об'єкт *in situ Зорі провінції*. Киянин, один серед найоригінальніших, найвідоміших та найавангардніших художників сучасної України, який може похвалитися багатою художньою біографією та незаперечним міжнародним успіхом. Його мистецтво пристрасне, заглиблюється у світ болісних і складних питань, у темряву сучасності, приховану під її політичними, суспільними й культурними масками, під тиском колоніальних та ґендерних домінувань, а водночас демаскує заідеологізовану пам'ять про минуле.

У 2020 році Нікіта Кадан створив для ШульцФесту виставку *Скалічений Міт*, у якій зіставив свої малюнки вугіллям великого формату, що є копіями фотографій з львівського погрому 1941 року, та графічні роботи Бруно Шульца з *Книги ідолопоклоніння*. А тепер привіз, щоб нам показати, щось з Бучі та Ірпеня – упродовж трьох місяців досліджував ці зруйновані москалями міста.

Кімната у Домі Шульца була повністю заслонена чорною матерією, наче простір без зірок, посередині стояв невеличкий light box – білий столик, який світився, а на ньому дрібні предмети, які Кадан викопав з руїн згорілих будинків – скляні предмети, що колись слугували якимось утилітарним чи естетичним цілям. Тепер це невідомо що – просто безформні форми! Однак вони зберегли одну перевагу – вони об'ємні й вони зроблені зі скла!

Скло маємо розуміти як витвір цивілізації, тисячоліть багатьох цивілізацій. Скло містить у собі красу, а отже, добро та істину, а також силу й банківську вартість, аргумент торгів, себто предмет розмови. У Бучі був завод скла.

Створімо Музей Знищеного

Знищення скла є свідченням дії зла, агресії, свідомої деструкції цивілізації. Це деструкція просторової й духовної форми, яку надає матерії виключно людина, долаючи її (матерії) виклики та безформність і створюючи нові значення. Це код, символ і наслідок насилля: знищення скла, яке ні в чому не винне. Маю лиш один коментар: треба створити Музей Знищеного Скла.

Колись давно в Бещадських горах, на місці, де колись було українське село, яке тепер називається Явожець, між Ветліною та Цісною, де зараз, мабуть, лишилася тільки туристична база, але внизу над потоком побачимо і покинутий цвинтар, і обриси руїн, я також знайшов скляні артефакти. Викопав їх, а разом з ними фрагменти гранатів, обвуглені священні книги та ще щось з-під шарів нового ґрунту, що нагромадився упродовж десятиліть після Винищення, немов плащем укриваючи це місце. Відчував себе так, наче вдираюся у чийсь приватність та інтимність, у життя або смерть когось невідомого, і що відкопування розплавленого у вогні предмета, який був колись скляною вазою, не тільки не принесе зцілення жертві злочину, а ще й незрозуміло, чи це відновлення пам'яті, чи ідеологізація або естетизація артефактів злочину. Чи потрібні нам експозиції доказів злочину, аби чинити добро? Що робити, якщо не хочу, щоб мою кістку виставляли на загальний огляд і використовували як доказ у справі?

Радість кольорів, себто життя

А тепер перейду до XI ШульцФесту 2024 року. Антон Логов – постабстракціоніст (як він себе називає), завжди в чорному капелюсі, надзвичайно приємний новий приятель ШульцФесту; сорокарічний хлопець з-під Одеси, який мешкає в Києві, один із найвідоміших художників свого покоління; з іншою духовністю, ніж у Нікіти Кадана. Ми виставили його величезні полотна, яких галерея Дрогобицької художньої школи ще не бачила; це радикально абстрактні роботи.

Антон Логов викликає моє непідробне захоплення, бо він постійно малює свої відчуття краси всього, що довкола і що розкривається у барвистості світу – просто шаліє з кольорами. Читаю його картини як універсальне забороло проти зла. Водночас це малярство надії.

Олег Грищенко – наш черговий новий приятель ШульцФесту – родом із Житомира, знає Дрогобич, бо провів тут кілька місяців, коли йому довелося покинути Київ на початку війни. Серію великої цифрової графіки Олег Грищенко намалював як книжкові ілюстрації, але ці роботи мають

таку силу, якої художник може й не очікував. Кольори дуже тривожні, поверхні, що їх дисциплінують, дуже пронизливі. На архітектурні форми накладаються обличчя, будівлі та „грубо висічені” інші обличчя. Композиційно ця досконала цілість є „важкою” через насиченість кольором та змістом, домінує у будь-якому просторі й не потребує жодного сусідства.

Бракує місця

Експозиції ШульцФесту – це події, які, окрім свого художнього виміру, є спробою відродити багатокультурний Дрогобич, якого вже немає. З маніакальною наполегливістю зміряємо до цього через місця проведення виставок – у святинях, художніх галереях, колишніх палацах, які тепер здебільшого є будівлями публічного ужитку. Безлічі таких імплементацій неможливо тут детально описати. Хотів би згадати про виставку Фонду Бенте Каган з Вроцлава та український феміністичний проект *Шити по живому*, запропонований нам Євою Райською, про концерт Яцека Клейфа та ідею Івана Шарана вистави *Universum*, про перформанс Андрія Юркевича, про кіно- та відеопокази, а також про дискусії, суперечки та коньяк... – без яких немає мистецтва.

А що вже казати про абсолютну неможливість коротко описати два мистецькі дієства Влодка Кауфмана – художнього керівника легендарної львівської „Дзиги”, роками пов’язаного із ШульцФестом.

Хоча сирена повітряної тривоги перервала інавгурацію X Фестивалю у Дрогобицькому театрі імені Юрія Дрогобича, вона не перешкодила концертів хору „Легенда” з Дрогобича, яким керує й диригує Наталія Самокішин. „Легенда” вражає свободою у виборі репертуару, музичною панорамою – від... державних гімнів України та Польщі до поезії... Мирона Бялошевського. Прочитати й зрозуміти Бялошевського – це вже мистецтво, не кажучи вже про те, аби його заспівати!

Хотів би багато написати про чудового Григорія Семенчука зі Львова, поета й музиканта, творця блискучих проєктів та культурних фестивалів. Його хіп-хоповий проєкт BRAT зібрав натовпи молоді публічності на ШульцФесті 2022. Енергія проєкту BRAT має в собі силу виклику й заклику, руху й слуху, танцю й думки, ба більше – традиції й авангарду. Наскільки ж відрізняється ця музична Україна від відомої з пісенного конкурсу Євробачення, зокрема у постаті Kalush Orchestra.

Погладила мене по серцю

Як тут не згадати про зустріч Оркестру Святого Миколая з Любліна згуртом Jorgj Kjos зі Львова під час XI ШульцФесту у липні 2024-го

в Дрогобичі! Їхній спільний концерт інавгурував одинадцятую едицію ШульцФесту. Ідея цієї музичної зустрічі у Дрогобичі виникла завдяки їхньому спільному, чудовому альбомові *Muzyka Pogranicza – Muza*, записаному торік – Јогуј Кјос співає польською, а Оркестр – українською.

Антон Лубій, лідер гурту Јогуј Кјос, людина непересічна – скульптор, який став музикантом; зміг приїхати на концерт завдяки перепустці з фронту. Розповідав, що телефонував друзям, і вони попросили: „Зіграй добре, не зганьби нас!”. Служив у Бахмуті, його підрозділ був оточений, і він думав, що це кінець. Йому було дуже важко, особливо тому, що кілька тижнів не мав зв'язку зі сім'єю. Аж раптом – розповів він зворушеним учасникам ШульцФесту – до нього уві сні прийшла дружина й погладила його по серцю. Це був знак, що все буде добре.

Sambaleo з Мадрида повернеться до Дрогобича

Переплітаються різні обставини, контексти, переживання. Камерний театр Sambaleo Teatro з Мадрида мав нелегку подорож – до Варшави летіли літаком, але до Дрогобича мусили добиратися автобусом, тож подорож тривала кільканадцять годин через довжелезну чергу на кордоні. Попри це, переконаний, що вони були задоволені сприйняттям їхньої вистави на фестивалі, а також, гадаю, самим досвідом перебування в Україні. Вони захоплюються українцями, які перед лицем війни продовжують бути нормальними людьми. Актори обіцяють, що повернуться до Дрогобича з виставою саме про це – про життя між темрявою й світлом. Обіцянка є знаком успіху ШульцФесту.

Убиті не повстануть із мертвих.

Вигнані не повернуться.

Бруно Шульц – убитий, вигнаний, і він ніколи не повернеться до себе.

Тому кличе мистців на зустріч до Дрогобича. Де його немає і де він постійно є.

Переклала **Віра Менюк**

Grzegorz Józefczuk

Strategie i horyzonty. Sztuka i ocalenie. Artyści SchulzFestu w trudnych czasach

Perspektywa jubileuszowego, dziesiątego schulzowskiego festiwalu w Drohobyczu, planowanego na lipiec 2022 roku, nieoczekiwanie stała się mroczna i niejasna. Pięć miesięcy wcześniej byłem kilka dni w Drohobyczu i ustalałem z Wierą Meniok rozmaite jego warianty. 22 lutego 2022 roku wsiadłem do autobusu i tuż po północy 23 lutego w Rawie Ruskiej przekroczyłem granicę, wjeżdżając do Polski. Kolejka była długa, podróż męcząca, rano dotarłem do domu w Lublinie, zrobiłem to, co trzeba po powrocie, jakieś zakupy, pooddychałem polskim powietrzem... i rano 24 lutego zbudził mnie telefon. O godzinie 5 rano Rosjanie zaatakowali Ukrainę. Festiwal znikł z perspektywy. Ważne było coś innego.

Proszę wybaczyć, że poniższy tekst łączy relacje, krytyczne opinie i fale emocji, że jest frywolny w formie i relacji oraz zaledwie szkicowo systematyzuje kategoryalnie to, czego dotyczy.

Nie można się poddać. Zrobiliśmy festiwal, było to trudne, dwa lata wcześniej, w 2020 roku „w realu” podczas covidowej pandemii, więc dlaczego teraz ma być inaczej, chociaż przecież nikt o zdrowych zmysłach nie porównuje covidu do wojny, ale czy ktoś zdecyduje się jechać na festiwal „pod bombami”. Mrok rozświetlić i pokonać, tylko – jak? Czy SchulzFest będzie zmuszony udać się na emigrację? Emigracja mogła stać się konieczna, jednakże byłaby przeciw idei Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza, albowiem z założenia miejscem jego lokacji jest niezbywalnie Drohobycz, tutaj ma być przywracana pamięć o Nim – o artyście i pisarzu – oraz o tym, co zapominano

i wymazywano, właśnie tutaj powinno się dyskutować o wartościach kultury ponad podziałami i granicami, więcej – o wartościach kultury wobec realnych podziałów i granic, tutaj jest to miejsce spotkania, które dialogowi nadaje wartość i wielkość oraz atrakcyjność.

Bezmiar nocy lipcowej

Dramaturgia i niepewność tamtych dni były przejmujące. Trzeba było planować w sytuacji chaosu i determinacji wobec chaosu, wobec wizji wojny, która likwiduje artystyczne zachcianki. Mogłaby o tym powstać wielowątkowa narracja, jak to wszystko zmieniało się i kręciło nami jak frygą, jak trudne było planowanie i zmienianie zamiarów i realizacji, zostańmy przy konstatacji, że do emigracji nie doszło, a SchulzFest tamtego roku rozdzielił się, albo lepiej – pomnożył, na dwie odsłony, lubelską i drohobycką.

Iść przez bezmiar nocy lipcowej do jasnej smugi świtu – nazwa wystawy zbiorowej, jaka została otwarta 30 czerwca 2022 roku w galerii City Projekt Centrum Spotkania Kultur w Lublinie, inaugurując jubileuszowy Festiwal, nawiązywała do passusu z schulzowskiego opowiadania *Noc lipcowa*. Jako kurator nie mogłem w tak dramatycznych chwilach kierować się jednolitym przesłaniem, patrzyłem w przeszłość – na dorobek festiwalowych wystaw od 2004 roku, na posiadane zasoby i depozyty, a równocześnie stawałem się wyczulony na nieznaną mi wcześniej artystyczne działania, teraz nabierające wyjątkowej mocy i nieoczekiwanego kontekstu, a tym bardziej na bieżące gesty artystyczne wprost związane z sowiecką agresją na Ukrainę. Materia sztuki okazywała się – i tego kazała w sobie szukać, manifestacją i symbolem wartości najważniejszych i najprostszych, oczywistych, wolności i dobra, ocalenia życia, mocy wiary, jak i stanów granicznych, agresji i zniewolenia, osamotnienia, obdarca z tożsamości i utraty miejsca egzystencji.

Krzyk i wy-ludnienie

Dzięki rekomendacji mojego przyjaciela, wybitnego malarza, profesora Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie Stanisława Baja, na wystawie w CSK w Lublinie znalazły się prace jego studentki Yany Makukh z przeżywającego tragiczne chwile Mykołajewa. Młoda artystka musiała wyrazić protest wobec wojny, jej ekspresja, jej krzyk przyjął formę prostą, skumulowaną – były to niewielkie tabliczki z nazwami miast Ukrainy, atakowanymi przez Moskali, oraz obrazy podobne plakatom. Tabliczki ustawiłem w galerii tak, żeby odzwierciedlały mapę Ukrainy, mapę agresji. Mimo dosłowności i wprost ideologiczności przekazu, jakby obrazy miały być narzędziem narodowej, patriotycznej walki na froncie kultury, czuło się talent tej studentki, panowanie nad formą i kolorem, wgłębianie w materię malarską, energię. Niedawno przeczytałem,

że mieszkająca w Warszawie Yana uważała wtedy sztukę za coś małego i nieznaczącego w obliczu tragedii, zaś teraz wyszła ze stanu bezradności, odkryła w sztuce własne narzędzie mowy wobec tragedii.

Zarekomendowano mi wtedy też Dimę Krasnego, pochodzącego z rejonu kijowskiego, młodego artystę, którego wojna zastała w Gdańsku. Piękne i skromne są jego niewielkie czarno-białe prace graficzne (a może foto-graficzne). Artysta umie przez miniaturyzację gabarytu i monochromatyczność wyrazić dramat egzystencji, jakieś zawieszenie tego, co tu i teraz, wobec kosmosu, redukuje postacie i ich gesty. Widziałem w tych grafikach znakomity obraz wy-ludnienia, bez-domności, osamotnienia, jakie dotyka człowieka, obdzierania ze wspólnoty społecznej albo przeciwnie – drastycznej, niechcianej presji ze strony owej wspólnoty, niszczenia prawa do prywatności i intymności, do wolności, nawet – wolności do anarchii. Zatem wojna nie jest tu tematem. Jednak wojna pozostaje, nawet jakby się nie chciało, w domyślności niejako z przymusu rzeczywistości. Pamiętam, że artysta przesłał prace zapakowane do walizki, z jakimi dzisiaj podróżują ludzie, ale dobre lata służby miała już za sobą, musiała być owinięta folią i cała pozaklejana taśmą, zlepiona jak popadło. Taka waliza to motyw podróży, do jakiej jest się zmuszonym.

Przywołuję tę dwójkę młodych ukraińskich artystów jako sugestię do szkicu panoramy tego, jak było, jak młoda sztuka reaguje w obliczu zagrożenia oraz jakie są jej obszary, perspektywy i konteksty wrażliwości. Oboje są aktywni jako artyści w Polsce. Zobaczymy, dokąd zmierza artystycznie ukraińskie „pokolenie 2022”.

Na wystawie *Iść przez bezmiar nocy lipcowej do jasnej smugi świtu*, która cieszyła się niekłamany z zainteresowaniem, prezentowane były prace następujących autorów: Stanisław Baj, Lucjan Demidowski, Mariusz Drzewiński, Włodzimierz Finke, Roman Holuka (1882–1952), Dmytro Krasnyi, Loli Kantor, Włodko Kaufman, Janusz Knorowski, Laura Makabresku, Yana Makukh, Leszek Mądzik, Bartłomiej Michałowski, Tadeusz Mysłowski, Stanisław Ożóg, Bertold Schenkelbach (1893–1942), była też dokumentacja SchulzFestów, zapisy drohobyckich video performansów Włodka Kaufmana ze Lwowa, artefakty dawne i współczesne. Zwieńczeniem wernisażu było performance Ewy Zarzyckiej *Zawsze Drohobycz (4)*, laureatki prestiżowej Nagrody im. Katarzyny Kobro; od lat związanej z SchulzFestem, jej sztuka jest odrębnym, wyjątkowym rozdziałem polskiego performansu.

Wczoraj i dzisiaj Planety Schulz

Każdy artysta zasługuje na omówienie, każdy jest ważny, kroczy własną drogą i z sukcesami, teraz wpisany przez kuratora wystawy w konstelacje Pla-

nety Schulz. Wystawa – różnorodność osobowości i sztuki, szkatułkowa wielość, przemyślany wybór sygnatur, do odbiorcy należy decyzja, co go zainteresuje, co wybierze z tej oferty i dokąd dojdzie.

Muszę dodać jeszcze słowo o udziale „postaci historycznych”. Intryguje mnie taka konfrontacja kiedyś-teraz, rzecz nie jedynie w artefaktach z przeszłości i w mobilizacji pamięci, raczej w dystansie do stylu „sztuki aktualnej”, która zdaje się unieważniać zakorzenienia w przeszłości, bez czego nie ma otwarcia na przyszłość. Bertold Schenkelbach był drohobyckim fotografikiem, zakochanym w urodzie miasta i przyrodzie, miłośnik Huculszczyzny, od niego Bruno Schulz brał zaczernione szklane negatywy, na których „wydrapywał” swoje grafiki. Próbował, tak jak Schulz, żyć po 1939 roku, w czasach nowych władców, uległ złudzeniu, że się uratuje. Nie ma grobu. Jak Schulz.

Roman Holuka był nauczycielem historii i geografii w drohobyckim gimnazjum Władysława Jagiełły, jak i Bruno Schulz, kolegowali się, a nawet przyjaźnili; miał talent plastyczny, malował ciekawe miniatury z podróży, motywy przyrodnicze, zwierzęta.

W lubelskiej odsłonie X Festiwalu pojawił się też ważny głos Krzysztofa M. Bednarskiego, wybitnego rzeźbiarza, autora znakomitych plakatów schulzowskich, którego w nurt wydarzeń wprowadził Zbigniew Benedyktowicz. Trzeba koniecznie odnotować jego cykl *Ukraińska Stabat Mater*, oparty na multiplikacji obrazu Madonny „jako ucieleśnienia każdej ukraińskiej kobiety”.

Inauguracja w dniu 12 lipca 2022 roku ukraińskiej odsłony X SchulzFestu miała inną konfigurację. Dzisiaj wydaje się to już nie tak dramatyczne, że tę inaugurację w zawsze gościnnym drohobyckim teatrze im. Jurija Drohobycza przerwała syrena alarmu lotniczego. Przerwała, kiedy to ja miałem powiedzieć o artystach.

Schulz to świat, w wielu znaczeniach tego słowa, dlatego tak wyjątkowo wybrzmiały słowa solidarności od przyjaciół Schulza, Drohobycza i SchulzFestu z wielu krajów świata, którzy dzięki współczesnej technice mogli on-line być z nami obecni na inauguracji 12 lipca. Nie wiem, czy jest takie pojęcie: wzruszenie międzynarodowe. Piękne i jedyne.

Dom i Mit

Od niedawna mamy dostęp do dawnego domu Brunona Schulza przy dawnej ulicy Floriańskiej, miejsca, gdzie powstały *Sklepy cynamonowe* i *Xięga Bałwochwacza*, aczkolwiek jest to dostęp reglamentowany. Tutaj 14 lipca 2022 roku Nikita Kadan zaprezentował artystyczny obiekt in situ *Gwiazdy prowincji*. Kijowianin jest jednym z najbardziej oryginalnych, znanych i awangardowych, twórców współczesnej Ukrainy o bogatej biografii artystycznej, odnoszącym

nieklamane sukcesy na rynku międzynarodowym. Jego sztuka jest gorąca, wnika w świat spraw bolących i trudnych, w mroki współczesności skrywane pod jej politycznymi, społecznymi i kulturalnymi maskami, w presjach dominacji kolonialnych i płciowych, oraz demaskuje zideologizowaną pamięć przeszłości.

W 2020 roku Nikita Kadan przygotował dla SchulzFestu wystawę *Skaleczony Mit*, zestawił wykonane przez siebie wielkoformatowe rysunki węglem – kopie fotografii z pogromu we Lwowie roku 1941 i grafiki Brunona Schulza z *Xięgi Bałwochwalczej*. Teraz przywiózł, aby nam pokazać, coś z Buczy i Irpienia, przez trzy miesiące penetrował zabite przez Moskali miasta.

Pokój w Domu Schulza został całkowicie zaciemniony czarną materią, jak przestrzeń bez gwiazd, jedynie na środku ustawiono niewielki light box, świecący biały stoliczek, a na nim małe obiekty, jakie Kadan wydobył z ruin spalonych domów, obiekty szklane, niegdyś spełniające określone funkcje użytkowe i estetyczne. Teraz – nie wiadomo co, bezkształtne formy! Zachowały jednak jeden atut – że są przestrzenne i że są ze szkła!

Szkło powinniśmy czytać jako wytwór cywilizacji, tysiąceci wielu cywilizacji. W szkle jest piękno, a zatem i dobro i prawda oraz siła i wartość bankowa, argument przetargu, czyli rozmowy. W Buczy była fabryka szkła.

Zróbmy Muzeum Zniszczonego

Zniszczenie szkła jest dowodem działania sił zła, agresji, świadomej destrukcji cywilizacji. Jest to destrukcja formy przestrzennej i duchowej, jaką materii nadaje wyłącznie człowiek, pokonując jej, materii, wyzwanie i bezkształtność i kreując nowe sensy. Oto kod, symbol i efekt przemocy: zniszczenie szkła, które nie jest niczemu winne. Mój komentarz jest jeden: powinno powstać Muzeum Zniszczonego Szkła.

Kiedyś w Bieszczadach, w miejscu, gdzie była ukraińska wioska, dzisiaj to miejsce nazywa się Jaworzec, między Wetliną a Cisną, gdzie obecnie jest chyba tylko schronisko turystyczne, ale nad potokiem poniżej zobaczymy i zapomniany cmentarz i zarysy ruin, znalazłem takie same szklane artefakty. Wygrzebałem je, ale też szczątki granatów, zwęglone święte księgi i coś jeszcze, spod warstw nowej gleby, jaka nawarstwiła się przez dziesięciolecia od zagłady i niby płaszcz przykrywała to miejsce. Poczuję się tak, jakbym wkraczał w czyjąś prywatność i intymność, w życie albo śmierć nie wiadomo kogo, i że wydobyć roztopionego w ogniu obiektu, który był kiedyś szklanym wazonikiem, nie dość że nie przyniesie ocalenia ofierze zbrodni, to jeszcze nie wiadomo, czy jest przywracaniem pamięci, czy ideologizacją lub estetyzacją artefaktów zbrodni. Żeby czynić dobro, potrzebujemy ekspozycji dowodów

zbrodni? A jeżeli nie chcę, aby moja kość była wystawiona na widok publiczny i jako argument w sprawie?

Szczęście kolorów czyli życia

Teraz przeskoczę do XI SchulzFestu 2024 roku. Anton Logov – postabstrakcjonista (tak mówi o sobie) zawsze w czarnym kapeluszu, niezwykle sympatyczny nowy przyjaciel SchulzFestu, czterdziestolatek spod Odessy, który mieszka w Kijowie, jeden z najbardziej znanych malarzy swego pokolenia; o innej duchowości niż Nikita Kadan. Wystawiliśmy jego ogromne płótna, jakich galeria szkoły plastycznej nie widziała, radykalnie abstrakcyjne.

Anton Logov budzi mój podziw dlatego, że nieustannie maluje odczuwanie piękna tego co wokół, objawiającego się w barwności świata, wprost wariuje z kolorami. Czytam jego obrazy jako uniwersalną tarczę przeciwko złu. Jest to zarazem malarstwo nadziei.

Oleg Hryszczenko, drugi nasz nowy przyjaciel SchulzFestu, pochodzi z Żytomierza, zna Drohobycz, bo był tutaj kilka miesięcy, kiedy na początku wojny musiał opuścić Kijów. Cykl dużych grafik cyfrowych przygotowanych przez Olega Hryszczenkę z intencją ilustracji książkowej, ma siłę, której artysta nie przewidział. Barwy, bardzo niepokojące, dyscyplinujące je płaszczyzny bardzo dosadne. Na formy z architektury nałożone są twarze, inne budowle i oblicza „grubo ciosane”. Całość, perfekcyjna kompozycyjnie, jest ciężka pod względem barwowym i znaczeniowym, dominująca – i nie potrzebuje żadnego sąsiedztwa.

Brakuje miejsca

Ekspozycje SchulzFestu to wydarzenia, które poza swym wymiarem artystycznym są próbą przywołania wielokulturowego Drohobycza, jakiego już nie ma, dbamy o to z uporem maniaka przez lokacje ekspozycji, czy to w świątyniach, czy w galeriach sztuki lub w dawnych pałacach, jakie dzisiaj są głównie obiektami publicznymi. Wielość takich implementacji nie da się tutaj wyszczególnić, chciałbym napisać o wystawie Fundacji Bente Kahan z Wrocławia albo o ukraińskim, feministycznym projekcie *Szyj po żywym* sprowadzonym przez Ewę Rajską, o koncercie Jacka Kleyffa, o Iwana Szarana pomyśle spektaklu *Universum*, o performensie Andrija Jurkiewicza, o pokazach filmów i zapisów wideo, o dyskusjach, sporach i koniakach... – bez których nie ma sztuki.

A cóż dopiero powiedzieć o niemożliwym tutaj do spełnienia obowiązku opisu dwóch artystycznych działań Włodka Kaufmana, artystycznego szefa legendarnej lwowskiej Dzygi, który z SchulzFestem jest związany od lat.

Wprawdzie syrena alarmu lotniczego przerwała inaugurację X Festiwalu w drohobyckim teatrze im. Jurija Drohobycza, lecz nie przeszkodziła w koncercie chóru *Legenda z Drohobycza*, kierowanego i dyrygowanego przez Natalię Samokiszyn. *Legenda* imponuje swobodą w doborze repertuaru, muzyczną panoramą od... hymnów Ukrainy i Polski po poezję... Mirona Białoszewskiego. Przeczytać, a do tego zrozumieć Białoszewskiego – to już sztuka, a cóż dopiero go zaśpiewać!

Chciałbym napisać wiele o wspomniałym Hryhoriju Semenczuku ze Lwowa, poecie i muzyku, kreatorze świetnych projektów i festiwali kulturalnych. Jego hip-hopowy projekt BRAT przyciągnął tłumy młodej publiczności SchulzFestu 2022. Energia BRATA działa siłą wezwania i wyzwania, ruchu i słuchu, tańca i myślenia, nawet – tradycji i awangardy. Jakże to inna muzyczna Ukraina niż ta znana z konkursu Eurowizji w postaci Kałusz Orkiestra.

Pogładziła mnie po sercu

Jakże nie napisać o spotkaniu Orkiestry św. Mikołaja z Lublina z zespołem Joryj Kłoc ze Lwowa podczas XI Festiwalu 2024 w lipcu w Drohobyczu – ten koncert inaugurował XI edycję SchulzFestu. Pomysł tego muzycznego spotkania w Drohobyczu wziął się nam za sprawą ich wspólnej, bardzo dobrej płyty *Muzyka Pogranicza – Muza*, nagranej w ubiegłym roku; Joryj Kłoc śpiewa po polsku, a Mikołaje po ukraińsku.

Anton Łubij, lider Joryj Kłoc, człowiek niezwykły, rzeźbiarz, który stał się muzykiem, mógł przyjechać na koncert dzięki przepustce z frontu. Jak mi powiedział, dzwonił do kolegów, a ci poprosili: graj dobrze, nie zrób nam wstydu. Służył w Bachmucie, jego oddział został okrążony, myślał, że to koniec, było mu bardzo ciężko, tym bardziej że od kilku tygodni nie miał kontaktu z rodziną. I wtedy – opowiadał wzruszonej publiczności SchulzFestu – we śnie przyszła do niego żona i pogładziła go po sercu. To był znak, że będzie dobrze.

Cambaleo z Madrytu powróci do Drohobycza

Splatają się różne okoliczności, konteksty, postawy, przeżycia. Kameralny Cambaleo Teatro z Madrytu nie miał łatwej podróży, bo wprawdzie do Warszawy przyleciał samolotem, ale do Drohobycza musiał przybyć autobusem, podróż była kilkunastogodzinna, kolejka na granicy długa. A mimo to, myślę, byli zadowoleni z przyjęcia ich spektaklu przez festiwalową publiczność, a zapewne i z samego doświadczenia bycia w Ukrainie. Podziwiają Ukraińców, że w obliczu wojny chcą być normalnymi ludźmi. Artyści deklarują powrót do Drohobycza ze spektaklem właśnie o tym, jak się żyje między ciemnością a jasnością. Deklaracja to stygmat sukcesu SchulzFestu.

Zabici nie powstaną.

Wyniani nie powrócą.

Bruno Schulz jest zabitym, jest wygnanym i nigdy nie powróci do siebie.

Dlatego wzywa artystów na spotkanie w Drohobyczu. Tam, gdzie go nie ma i jest.

Павел Прухняк

ШульцФест '22: жахіття й уява (інтродукції)

Їхати до Дрогобича¹

Триває війна. Недалеко звідси, безпосередньо нас стосується. Україна бореться за свою свободу, за правду свого існування, але також за свободу нас усіх і за правду того, ким ми є як люди. Бореться в обороні власної суверенності, але боронить також те, що є фундаментом нашої спільної культури – свідомої свого коріння, суверенної, заснованої на людській гідності культури Європи й вільного світу.

Цьогоріч дрогобицький ШульцФест – як виняток – має також люблінську частину, своєрідний передтакт. Це вираз солідарності з Україною, що бореться – символічний акт і водночас реальна дія. Вірю у справжню силу таких актів. Вірю в глибоку людську вартість того, що ми тут, що декотрі з нас невдовзі будуть також у Дрогобичі – на головній частині ШульцФесту.

Обидві частини цього річного – ювілейного – ШульцФесту підтримало багато інституцій. Серед них Польський ПЕН-клуб, який маю за честь представляти. Згадую про підтримку ПЕН-клубу, аби нагадати початкове речення Міжнародної Хартії ПЕН – нагадати як мотто, яке освітлює те, до чого долучаємось, беручи участь у ШульцФесті. Початок *Хартії П.Е.Н.* звучить так:

¹ Текст виголошений як інтродукція до люблінської частини пов'язаного зі словом пасмом ШульцФесту 2022 (Люблін, 8 липня 2022 р.).

Література не визнає кордонів і повинна залишатися спільною цінністю націй всупереч політичним чи міжнародним потрясінням.

За будь-яких обставин, а особливо в часи війни, витвори мистецтва – і загалом культурна спадщина людства – повинні залишатися недоторканими з боку національних та політичних інтересів.

Члени ПЕН повинні повсякчас використовувати будь-який свій вплив задля взаєморозуміння та взаємоповаги між націями і народами; вони зобов'язуються робити все можливе, аби розвіювати будь-яку ненависть та обстоювати ідеал єдиного людства, що живе в мирі й рівності в єдиному світі².

Саме це ми робимо. Саме так бачу ШульцФест. Вірю, що наша присутність тут – це особлива вартість, символічний акт, який має реальну силу.

Ми є людьми слова, людьми думки й уяви. Нашою цариною є культура, мистецтво, символічне плетиво світу. Це дозволяє нам бачити людську реальність в її повному спектрі. Не закриваємо очі на жахіття війни, на її жорстокість та безглуздість. Навпаки. Наші очі широко відкриті. У них є жах і гнів. Є їдкий дим фосфорних бомб. І є сльози. Однак, ми не повинні дозволити, щоб наш світ до останку був писаний алфавітом війни, щоб це вона нам диктувала. Саме тому повертаємось до Шульца, тому ми тут, тому ідемо до Дрогобича.

Ми тут, ми в Дрогобичі³

Україна є серцем Європи. Сьогодні це серце стікає кров'ю. Тому ми тут.

Україна бореться за свою свободу, за правду свого існування, але також за свободу нас усіх і за правду того, ким ми є як люди. Бореться в обороні власної суверенності, але боронить також те, що є фундаментом нашої спільної культури – свідомої свого коріння, суверенної, заснованої на людській гідності культури Європи й вільного світу.

Цьогорічний ШульцФест – це символічний акт і водночас реальна дія. Вірю у справжню силу таких актів. Вірю в глибоку людську вартість того, що ми тут, що безглуздому, жорсткому нападові Росії на вільну Україну протиставляємо мистецтво⁴.

² Цитата зі сайту Українського ПЕН-клубу: <https://pen.org.ua/hartiya>

³ Текст виголошений під час відкриття дрогобицької частини ШульцФесту 2022 (Дрогобич, 12 липня 2022 р.).

⁴ Коли лунали ці слова, озвалися сирени, що сповіщали про загрозу російського бомбардування (це була перша з кількох повітряних тривог, які звучали у Дрогобичі під час ШульцФесту 2022).

Мистецтво не є слабким і безпорадним. У ньому є реальна сила – сила заклинання, сила обітниці. Мистецтво ніколи не здається. Можна вбити мистця, але мистецтво вистоїть. У ньому є життя й правда. Є свобода. Так, живе мистецтво є вільним – вчить нас свободи, нагадує, що за свободу треба боротися. І приходять нам на допомогу у найважчі миті. Як молитва.

ШульцФест є місцем мистецтва і тому є також формою боротьби. Творимо простір для мистецтва, але не закриваємо очі на жахіття війни, на її жорстокість та безглуздість. Навпаки. Наші очі широко відкриті. У них є жах і гнів. Є їдкий дим фосфорних бомб. І є сльози. Однак, ми не повинні дозволити, щоб наш світ до останку був писаний алфавітом війни, щоб це вона нам диктувала. Саме тому повертаємось до Шульца, тому ми тут – у Дрогобичі, у скривавленій Україні, у живому серці Європи й вільного світу. Нашою силою є уява. Вільна й відважна. Без неї здобуття перемоги було б складнішим. Вірю, що ШульцФест наближає нас до цієї перемоги.

Переклала **Віра Меньок**

Paweł Próchniak

SchulzFest '22: groza i wyobraźnia (introdukcje)¹

Jechać do Drohobycza²

Trwa wojna. Jest niedaleko stąd, bezpośrednio nas dotyczy. Ukraina walczy o swoją wolność, o prawdę swojego istnienia, ale również o wolność nas wszystkich i o prawdę tego, kim jesteśmy jako ludzie. Walczy w obronie własnej suwerenności, ale broni też tego, co jest fundamentem naszej wspólnej kultury – świadomej swoich korzeni, suwerennej, opartej na ludzkiej godności kultury Europy i wolnego świata.

W tym roku drohobycki SchulzFest – wyjątkowo – ma również lubelską odsłonę, rodzaj przedtaktu. To wyraz solidarności z walczącą Ukrainą – akt symboliczny i zarazem realne działanie. Wierzę w rzeczywistą siłę takich aktów. Wierzę w głęboko ludzką wartość tego, że tu jesteśmy, że niektórzy z nas będą niedługo także w Drohobyczu – na głównej odsłonie SchulzFestu.

Obu częściom tegorocznego – jubileuszowego – SchulzFestu udzieliło wsparcia wiele instytucji. Jest wśród nich również Polski PEN Club, który mam zaszczyt reprezentować. Wspominam o wsparciu PEN Clubu, żeby przywołać początkowe zdania Międzynarodowej Karty PEN – przywołać jako motto oświecające to, w czym uczestniczymy, biorąc udział w SchulzFeście. Początek *Karty P.E.N.* brzmi tak:

¹ Pierwodruk eseju: „Konteksty” 2022, nr 1–2, s. 217.

² Tekst wygłoszony jako introdukcja lubelskiej odsłony związanych ze słowem pasm SchulzFestu 2022 (Lublin, 8 lipca 2022 r.).

Literatura, aczkolwiek w swojej genezie narodowa, nie zna granic i winna pozostać wspólną własnością narodów, bez względu na polityczne czy narodowościowe wstrząsy.

W żadnych okolicznościach, a zwłaszcza podczas wojny, dziełom sztuki i bibliotekom – spuściznie całej ludzkości – nie powinna zagrażać zaciekłość narodowa czy polityczna.

Członkowie PEN Clubu winni zawsze wszelkim dostępnym im wpływem przyczyniać się do porozumienia i wzajemnego szacunku między narodami. Zobowiązują się czynić wszystko, co w ich mocy, by przeciwdziałać nienawiści rasowej, klasowej i narodowej, i bronić ideału jednej ludzkości żyjącej w pokoju na świecie³.

To właśnie robimy. Tak widzę SchulzFest. Wierzę, że nasza obecność tutaj to szczególna wartość, że jest symbolicznym aktem, który ma realną siłę.

Jesteśmy ludźmi słowa, ludźmi myśli i wyobraźni. Naszą domeną jest kultura, sztuka, symboliczna tkanka świata. To pozwala nam widzieć ludzką rzeczywistość w jej pełnym spektrum. Nie zamykamy oczu na grozę wojny, na jej okrucieństwo i bezsens. Przeciwnie. Mamy oczy szeroko otwarte. Jest w nich przerażenie i gniew. Jest gryzący dym fosforowych bomb. I są łzy. Ale nie powinniśmy też pozwolić, żeby nasz świat był bez reszty pisany alfabetem wojny, żeby to ona nam dyktowała. Również dlatego wracamy do Schulza, jesteśmy tutaj, jedziemy do Drohobycza.

Ми тут, ми в Дрогобичі⁴

Ukraina jest sercem Europy. To serce dziś krwawi. Dlatego tu jesteśmy.

Ukraina walczy o swoją wolność, o prawdę swojego istnienia, ale również o wolność nas wszystkich i o prawdę tego, kim jesteśmy jako ludzie. Walczy w obronie własnej suwerenności, ale broni też tego, co jest fundamentem naszej wspólnej kultury – świadomej swoich korzeni, suwerennej, opartej na ludzkiej godności kultury Europy i wolnego świata.

Tegoroczny SchulzFest to akt symboliczny i zarazem realne działanie. Wierzę w rzeczywistą siłę takich aktów. Wierzę w głęboko ludzką wartość tego, że tu jesteśmy, że bezsensownej, bestialskiej napaści Rosji na wolną Ukrainę przeciwstawiamy sztukę⁵.

Sztuka nie jest słaba i bezradna. Jest w niej realna siła – siła zaklęcia, siła obietnicy. Sztuka nigdy się nie poddaje. Można zabić artystę, ale sztuka prze-

³ Cytat za witryną internetową Polskiego PEN Clubu: penclub.com.pl.

⁴ Tekst wygłoszony podczas otwarcia drohobyckiej części SchulzFestu 2022 (Drohobycz, 12 lipca 2022 r.).

⁵ W trakcie wypowiedzania tych słów odezwały się syreny alarmu sygnalizujące zagrożenie rosyjskim bombardowaniem (był to pierwszy z kilku „alarmów powietrznych”, które ogłoszono w Drohobyczu podczas trwania SchulzFestu 2022).

trwa. Jest w niej życie i prawda. Jest wolność. Tak, żywa sztuka jest wolna – uczy nas wolności, przypomina, że o wolność trzeba walczyć. I przychodzi nam z pomocą w najtrudniejszych momentach. Jak modlitwa.

SchulzFest jest miejscem sztuki i dlatego jest też formą walki. Tworzymy przestrzeń dla sztuki, ale nie zamykamy oczu na grozę wojny, na jej okrucieństwo i bezsens. Przeciwnie. Mamy oczy szeroko otwarte. Jest w nich przerażenie i gniew. Jest gryzący dym fosforowych bomb. I są łzy. Nie powinniśmy jednak pozwolić, żeby nasz świat był bez reszty pisany alfabetem wojny, żeby to ona nam dyktowała. Również dlatego wracamy do Schulza, jesteśmy tutaj – w Drohobyczu, w krwawiącej Ukrainie, w żywym sercu Europy i wolnego świata. Naszą siłą jest wyobraźnia. Wolna i odważna. Bez niej zwycięstwo byłoby trudniejsze. Wierzę, że SchulzFest do tego zwycięstwa nas przybliży.

Віра Меньок

„Світ ніколи не буде таким, як раніше”. Етична обітниця Іншому у текстах Сергія Жадана

Сергій Жадан пише поезії про війну в особливий спосіб: вони не потребують спеціальних коментарів, їх оголений нерв лежить на поверхні, неможливо його не торкнутись, коли читаєш, неможливо не відчутти, як він тривожно звучить. Молоді військові, „розгнівані чоловіки”, йдуть до сповіді перед боєм. І немає жодного значення, чи вони побожні. Значення має тільки те, що військовий капелан Ігор є для них останньою надією, вони квапляться вкласти йому в долоні свої гріхи-каміння, бояться спізнитись. І тільки капелан достеменно знає, що „Всі встигнуть. / Ніхто не запізниться”¹ (вірш *Капелан* зі збірки *Життя Марії*). Він також не спізниться – конче мусить знати про це. Поет також доконечно знає про це – записує власні, не чужі історії. Його вірші – наче сторінки щоденника, які найскладніше читати, тож вони перетворилися на вірші.

Німецькомовне видання книги Сергія Жадана *Життя Марії* вийшло у престижному берлінському видавництві Зуркамп під назвою *Чому мене немає в соціальних мережах*². Від українського видання цієї збірки

¹ Сергій Жадан, *Життя Марії*, Книги – XXI, Meridian Czernowitz, Чернівці 2015, с. 71.

² Serhij Zhadan, *Warum ich nicht im Netz bin. Gedichte und Prosa aus dem Krieg*, Aus dem Ukrainischen von Claudia Dathe, Suhrkamp Verlag, Berlin 2016. В анотації змісту книги на видавничій сторінці Зуркамп читаємо: „Складно зрозуміти, як народжується історія. Від літа 2014-го Сергій Жадан записує, що пережив під час своїх поїздок до зони військових дій на сході України. Це ліричні кадри, завдяки яким найістотнішими стають несподівані, короткі оповідання про людей, які раптом опинилися по різних боках, або не знають, де їхнє місце та що з ними буде далі. Всього кілька рядків промовляють про трагедію мільйонів людей”, https://www.suhrkamp.de/buecher/warum_ich_nicht_im_netz_bin-serhij_zhadan_7287.html, дата звернення: 16.04.2022, переклад мій, В.М. У видавництві Зуркамп вийшло чимало книжок Сергія Жадана, зокрема: *Internat, Mesopotamien, Die Erfindung des Jazz im Donbass, Big Mäc, Hymne der demokratischen Jugend, Anarchy in the UKR, Depeche Mode, Geschichte der Kultur zu Anfang des Jahrhunderts*.

воно суттєво відрізняється тим, що вірші доповнено вступним есеєм поета під назвою *Капелани та атеїсти* (не опублікованим в українському оригіналі) та щоденником – записами з війни, роздумами про долі конкретних людей, яких поетові довелося пізнати. „Щоденник, – за визнанням Жадана, – принципово не може мати кульмінації й щасливого фіналу. Автор чесного щоденника фінал зазвичай записати не встигає...”³.

Складно із цим не погодитись, особливо, коли йдеться про автентичний запис війни. Та, попри все, есей *Капелани та атеїсти* закінчується чимось на кшталт оптимістичного прогнозу:

Війна все одно закінчиться, навіть якщо сьогодні вона виглядає безкінечною. Лишаються міста, лишаються дороги, лишаються голоси, лишається бажання говорити, бажання слухати⁴.

Постать капелана неодноразово з’являється у текстах Сергія Жадана про війну. Скажімо, у поезії *Я знав священника, який був у полоні...* зі збірки *Тамплієри* читаємо:

Війна мене навчила не говорити про втрати.
З живими краще. Живих принаймні можна порятувати.
В живих є те, що не дає їм лягти в траншею.
Здається ви, атеїсти, називаєте це душею.

Я думаю іноді, чи зрозуміють нас наші діти.
Серце моє легке і обійми мої розпростерті.
Моєї любові стане на всіх,
навіть на тих, хто хотів мене вбити.
Піду, до речі, нагадаю їм, що їх чекає по смерті⁵.

У есеї *Капелани та атеїсти* поет пише про капеланів як про професію, яка раніше, до війни, йому взагалі не була відома:

Про капеланів я читав лише у книгах. Не зовсім розумів їхнього призначення. Капелани асоціювались у мене зі Швейком – розвалена імперія, безнадійна війна, продажна церква, бог, який помер і забув воскреснути, священники, які символізують не так віру, як її цілковиту відсутність. Натомість із початком війни на Донбасі трапилось познайомитись із багатьма

³ Тут і далі – з неопублікованого українського оригіналу есею Сергія Жадана *Капелани та атеїсти*, наданого автором.

⁴ З неопублікованого есею *Капелани та атеїсти*.

⁵ Сергій Жадан, *Тамплієри*, Книги – XXI, Meridian Czernowitz, Чернівці 2016, с. 34–35.

справжніми капеланами. Вони виникли ніби нізвідки – раніше, до війни, їх просто не було. Але до війни не було й самої війни⁶.

У цьому ж есеї Сергій Жадан наводить та пояснює п’ять незворотних змін, які неминуче відбуваються через війну.

Зміна словництва:

Війна змінює лексику. Вона активізує слова, які до цього траплялися лише в історичних романах. Можливо тому, що вона так чи інакше активізує історію. Історія стає видимою, її можна відчутти на смак, можна відчутти її запах. Зазвичай, це запах горілого⁷.

Зміна інтонації:

Війна змінює також інтонацію. В багатьох випадках недоречними стають сарказм та іронія, зайвим стає пафос, шкідливим – гнів. Так чи інакше корегуєш своє мовлення з огляду на війну, з огляду на те, що невірною чи невчасно промовлене слово може завершитись не просто порушенням семантичної рівноваги, а чимось – цілком реальною та безпосередньою – смертю. Смерть загалом приступає так близько, що багато речей починаєш узгоджувати саме з нею⁸.

Зміна кольорів:

Ще війна змінює кольори. Для багатьох назавжди зникають відтінки, світ стає чорно-білим, чітко окресленим, рельєфним. Відповідно, мова теж для багатьох стає чорно-білою. Вага її збільшується, проте сфера застосування – різко скорочується. Мова війни малозрозуміла поза її межами⁹.

Зміна „центру текстової ваги”:

Війна зміщує центр текстової ваги. Ти так чи інакше ти змушений думати не лише про тих, хто читає, а й про тих, про кого пишеш. Адже якщо в мирному, безвоєнному житті поганим перебігом подій для героя є невдале кохання чи зламана кар’єра, то у випадку з війною цей поганий перебіг завершується загибеллю¹⁰.

⁶ З неопублікованого есею *Капелани та атеїсти*.

⁷ Там само.

⁸ Там само.

⁹ Там само.

¹⁰ Там само.

Зміна героя, автора та читача:

Самого героя війна теж змінює. Можливо, це найголовніше – поява зовсім нових голосів, поява цілком інакшої поведінки, мотивації, психології. До цих героїв потрібно зводити – і авторів, й читачів. Але річ у тім, що війна змінює також і автора з читачем. Автор змушений розуміти цілковиту інакшість нових обставин, їх відмінність від усього того, з чим доводилося мати справу до війни. І читач так само стикається з тим, що пропонуване йому письмо має в собі зовсім інше співвідношення таких понять, як життя і смерть, цілком інакшу механіку перетікання мудрості в шаленство, любові в ненависть і віри в зневіру. По-іншому говорити починають усі – і капелани, й атеїсти¹¹.

У текстах Сергія Жадана, що відбивають ставлення поета до війни на сході України (книги поезій *Життя Марії*¹², *Тамплієри*¹³, *Антенa*¹⁴, *Список кораблів*¹⁵ та *Псалом авіації*¹⁶, а також роман *Інтернат*¹⁷), проблема Іншого окреслена вельми чітко. Часто розважувані у філософії, соціології, антропології та у теорії культури, в тому числі у теорії літератури, дихотомії „інший / ідентичний”, „інший / свій”, „інший / чужий” у текстах Жадана починають набувати особливого значення у вимірі етичних міркувань.

Автотематичний ліричний суб'єкт присвоює Іншого не за Еммануелем Левінасом: як буття „всупереч мені самому”¹⁸ або як спокутувальна „спільна ідентичність з іншістю”¹⁹, що має слугувати покутою, викупленням вини перед Іншим, або ж як страждання, що його приймаємо за благословення та покійно підставляємо другу щоку, себто пасивне страждання, завдяки якому сподіваємося віднайти „анархічний слід Бога”²⁰. Для ліричного суб'єкта Жадана, як і – припускаємо – для самого поета, Інший є передусім вельми складним простором присвоєння як е т и ч н а о б і т н и ц я стосовно нього (Іншого).

Войцех Каляга пише на цю тему:

¹¹ Там само.

¹² Сергій Жадан, *Життя Марії*...

¹³ Сергій Жадан, *Тамплієри*...

¹⁴ Сергій Жадан, *Антенa*, Meridian Czernowitz, Чернівці 2018.

¹⁵ Сергій Жадан, *Список кораблів*, Meridian Czernowitz, Чернівці 2020.

¹⁶ Сергій Жадан, *Псалом авіації*, Meridian Czernowitz, Чернівці 2021.

¹⁷ Сергій Жадан, *Інтернат*, Meridian Czernowitz, Чернівці 2017.

¹⁸ Emmanuel Lévinas, *Inaczej niż być lub ponad istotą*, przeł. Piotr Mrówczyński, Fundacja Aletheia, Warszawa 2000, s. 25; тут і далі переклад мій, В.М.

¹⁹ Там само, с. 200.

²⁰ Там само, с. 198.

Підвалини філософії Левінаса – віра в Добро та Нескінченного – властиво, не підлягають дискусії: їх можна просто прийняти або відкинути. [...] етичний чин (і етика) мусять бути результатом свідомого вибору [...] відповідальність [...] не може бути буттям замість-Іншого, „всупереч мені самому”, мусить бути обітницею [...] Тому народження самосвідомості від самого початку супроводжується боргом, зобов’язанням перед Іншим...²¹.

У поезіях Жадана знайдемо розмаїті, відверто гетерогенні й водночас неоднозначно метафоризовані, ситуативні розв’язання проблеми присвоєння Іншого та – що найістотніше – сплати боргу перед ним, сповнення стосовно нього етичної обітниці. Наведу кілька прикладів з віршів *Довго стоять на залізничній платформі...*, *Здавалося б, найпростіше...* та *Мародер*:

[...]
Цілуйся з тими, хто ні в що не вірить,
цілуйся з тими, хто втратив мужність.
Даруй їм рештки солодкого кисню.
Даруй повітря
тим,
хто задихається²².

[...]
Хай його слова будуть нічого не вартими,
але ніхто не вижене його з твоєї вулиці,
доведеться слухати, що він там співатиме –
серйозний, мов пес на ранковій прогулянці.

Здавалося б, неможливо все передбачити.
Здавалося б, не можна звикнути до цього протягу.
Зливи, мов жінки у вежах, засинають, ридуючи.
Дерева, як підлітки, виростають із власного одягу²³.

»[...]
Ти теж народився тут.
Ти знаєш, як воно все.
Скажи слідом за мною:

²¹ Wojciech Kalaga, *Obowiązek Innego. Trzeci*, [w:] *Dylematy wielokulturowości*, red. Wojciech Kalaga, Universitas, Kraków 2007, s. 42–43, переклад мій, В.М.

²² Serhij Żadan, *Drohobycz...*, s. 32. Оригінальний вірш не увійшов до українських видань поетичних збірок Сергія Жадана, текст наданий автором.

²³ Сергій Жадан, *Тамплієри...*, с. 96–97.

життя – жорстоке й несправедливе,
життя – безнадійне й коротке,
життя – безрадісне й підле.
Той, хто нічого не має,
нічого й не матиме,
той, кому немає чого втрачати,
нічого не втратить”
[...]
„Спасибі, що пишеш, – дякує він, –
спасибі, що пишеш”
„Немає за що”, – відповідаю я.
Справді – немає за що²⁴.

Есей Сергія Жадана *Дрогобич та околиці* відкриває томик його віршів під назвою *Дрогобич* (Варшава, 2018), виданий лише польською мовою; до нього увійшли три цикли поезій Жадана у перекладі культового польського поета Яцека Подсядла. Есей *Дрогобич та околиці* побудований на своєрідних відлуннях та тінях Шульца й Дрогобича, що формуються через власне досвідчання та автоінтерпретацію поета. Місто Дрогобич та автор *Цинамонових крамниць* є для Жадана також тим Іншим, до якого він має не лише поетичний стосунок, що очевидно, але й перед яким відчуває потребу етичної обітниць, що її сповнює в особливий спосіб, не лише за посередництвом уяви:

Що я знаю про це місто? Це місто, про яке писав Бруно Шульц, і скільки б разів я сюди не приїздив, скільки б цікавого та дивовижного не трапилось мені тут побачити, відчутти й пережити, я відчитуватиму його, це місто, все одно літерами цинамонових крамниць, чудернацькими химерними реченнями, з яких вибудовував свій світ Шульц²⁵.

Особливо вартісною сутністю у поезіях Жадана є категорія „брата”, з очевидною суб’єктністю Іншого, стосовно якого ліричний суб’єкт намагається сповнити свою етичну обітницю. Саме з цієї причини для виправданої Еммануелем Левінасом²⁶ „онтологічної” відповіді Каїна

²⁴ Сергій Жадан, *Життя Марії...*, с. 64, 67.

²⁵ Serhij Żadan, *Drohobycz, przeł. Jacek Podsiadło*, PIW, Warszawa 2018, s. 10. Український оригінал есею *Дрогобич та околиці* наразі не публікувався, наданий авторці Сергієм Жаданом.

²⁶ Левінас тлумачить байдужість відповіді Каїна на питання Бога „де твій брат?” тим, що Каїн думає та відповідає з онтологічної, а не етичної позиції, а саме, що він та його брат Авель – це окремі буття, які з онтологічних причин можуть співіснувати, однак це не означає, що кожне їх окреме буття вписане в етичну перспективу, тому жоден з них не несе відповідальності за буття іншого й не має перед ним жодних моральних зобов’язань, позаяк вони є онтологічно окремими існуваннями (див.: Wojciech Kalaga, *Obowiązek Innego...*, s. 44).

на питання Бога „де твій брат?” поет шукає етичних пояснень – він не сприймає Іншого як „терен без моральності”²⁷, за відомим окресленням Зигмунта Баумана, а як етичні міжсуб’єктні відношення не „замість”, а „задля” Іншого / „з” Іншим.

Категорія „брата” побудована у Жадана саме на цій лінії – на лінії буття задля Іншого та разом з Іншим: нічого на заміну, нічого замість, а водночас нічого відособлено, окремо, автономно – тільки буття разом з „братом”, буття наче всередині у ньому, занурене в нього. Тому на питання „де твій брат?” поет дає відповідь протилежну, ніж Каїн – не онтологічну, яка полягає у тому, що кожен з нас є окремим буттям (Каїн відповідає на питання Бога у такий спосіб: „Я – це я, а він – це він. Ми – окремі буття”²⁸), а етичну, що ґрунтується на сповненні етичного зобов’язання перед Іншим:

– Де твій брат, чуєш, де твій брат?
Чому він не приходить останні дні?
Хіба там, де він є, так багато принад?
Що він ховається, ніби риба на дні?

– У цьому місті стоїть сто церков,
безліч костелів і ціла тьма синагог.
Звідки я знаю, де він? Темніє під нігтями кров.
Бог розбереться сам, якщо він справді бог.

Кров проступає на одязі, ніби лик,
кров гірчить на яснах і на зубах.
Ніби у вішалника, висне в небі сонця язик.
Стоять чорні воли дощу на важких горбах.

У цьому місті в кожного є таємниці свої,
тут завжди вистачало золота і вина,
не вистачало хіба що пристрасті, саме її,
а брата завжди цікавила вона одна.

Саме у нього завжди був найкращий товар,
в нього було чорне око і гострий слух.
А я сидів і випасав табуни примар.
Що я можу знати? Я просто пастух.

Що я тепер розповім про його сорочки,
які я доношував ціле життя за ним,

²⁷ Zygmunt Bauman, *Etyka ponowoczesna*, PWN, Warszawa 1996, s. 96, переклад мій, В.М.

²⁸ Цит. за: Wojciech Kalaga, *Obowiązek Innego...*, s. 44, переклад мій, В.М.

про всі його звички, про всі його балачки,
про нашу родину, що трималася ним одним?

Що я розповім тепер про ту ніч,
коли він привів цю жінку до нас у дім,
про те, що я ніколи не бачив таких облич –
такого шалу, як у погляді її твердім,

про те, що її волосся мало таку вагу,
аж ніколи не розсипалося, а текло, наче мед,
що я брав з її рук посуд на кухні, як річ дорогу,
і ховав її паспорт у себе, мов коштовний предмет,

про те, що з нею легко було втратити лік
безкінечним дням і коротким ночам,
про те, що хотілося вбити кожного, хто в її не дивився бік,
тим більше – кожного, хто її помічав.

...Зранку в місті голосять церкви, всі сто.
Тремтить у лісі налякана дичина.
Про те, з чого складається пристрасть, не знає ніхто.
Вона ось знає. Але не розповість і вона²⁹.

У цьому вірші присутня прихована відповідь Каїна на питання Бога, але інша – щемко особиста й болісна. Скоріше – відсутність відповіді, позаяк ліричний суб'єкт, переживаючи втрату свого брата з незалежних від нього й невідворотних причин, має засадничо інакше ставлення до Бога: „Бог розбереться сам, якщо він справді бог”. Ліричному суб'єктові, – як і його братові, коли він жив і кохав, – найбільше залежить на пристрасті, якої бракує і якої більше ніколи не буде. У цьому й полягає його визнання й у цьому полягає його сповнений моральний обов'язок перед братом, якого більше немає.

І ще два поетичні втілення етичних взаємин ліричного суб'єкта з братом у віршах *Пошуковик* та *Їй п'ятнадцять і вона торгує квітами на вокзалі...*:

Довго її розшукував. Номер вона змінила,
з міста втекла, соціальними мережами
не користувалась. Через знайомих знайти
не вдалося, через церкву теж.
А потім сама написала: про справи,
про переїзд, про нові обставини, про звикання.

²⁹ Сергій Жадан, *Тамплієри...*, с. 64–65.

Розповіла про брата, думаю, заради цього й писала –
щоби розповісти про брата, про його смерть.

[...]

Брат займався музикою. Мав хорошу гітару.
В нього її постійно позичали.
Ось що з нею тепер робити? – питала вона. –
Я брала, пробувала грати, порізала пальці з незвички.
Дуже боліло. Досі не заживає³⁰.

[...]

Ніхто не пояснює їй, у чому причина.
Ніхто не приносить квіти на могилу її старшому брату.
Крізь сон чути, як у темряві формується батьківщина,
ніби хребет у підлітка з інтернату.

Формуються світло й темрява, складаючись разом.
Літнє сонце перетікає в зими.
Все, що діється нині з ними всіма, називається часом.
Головне розуміти, що все це діється саме з ними.

Формується її пам'ять, формується втіха.
В цьому місті народилися всі, кого вона знає.
Засинаючи, вона згадує кожного, хто звідси поїхав.
Коли згадувати більше немає кого, вона засинає³¹.

Розповісти про смерть брата – це розповісти про рану, яка не загоюється. У цьому оприявнюється збереження етичного міжсуб'єктного зв'язку, а також моральне визнання, що ця смерть змінила все, що було перед тим. І нестерпно невідомо, що робити з цією смертю, як і невідомо, що робити з гітарою, яка залишилася після брата: можна спробувати на ній зіграти, але тільки пораниш свої невірні пальці. „Дуже боліло. Досі не заживає” – це і є найважливіше свідчення присвоєння Іншого через буття для нього, заради нього та разом з ним. Ба більше, – як ідеться у другому вірші, – „Головне розуміти, що все це діється саме з ними”, себто з ліричним суб'єктом та Іншим, без якого мають заново сформуватися „світло й темрява”, бо без нього світ припинив своє існування. Саме з таких визнань найвідчутніше виринає етична перспектива взаємин з Іншим, сповнення перед ним найважливішої й уже остаточної етичної обітниці.

³⁰ Сергій Жадан, *Життя Марії...*, с. 57.

³¹ Сергій Жадан, *Тамплієри...*, с. 6–7.

У інтерв'ю для *espresso.tv*, наданому 14 жовтня 2017 року у зв'язку з виходом роману *Інтернат*, Сергій Жадан сказав:

Є конкретні люди, на яких лежить провина за те, що відбувається. Власне, і підходити до вирішення цієї проблеми треба, як на мене, з урахуванням того, що є закон і є етичні норми, засади. Зокрема, вони мали б нагадувати, що не можна покладати колективну вину на кілька мільйонів людей, за кожним із яких є своя історія, міра включеності й відповідальності³².

„Війна зміщує центр текстової ваги”. Змінюється перспектива стосунків з Іншим. Такі зміщення й зміни відбуваються через те, що світ вже ніколи не буде таким, як колись – він не може бути таким, як колись, бо ми не дозволимо йому цього, як твердить ліричний суб'єкт Сергія Жадана у вірші *Носоріг* з поетичного тому *Життя Марії*:

[...]

А куди дівати смерть?
Носити її за спиною,
мов циганське дитя:
ніхто не любить його,
і воно нікого не любить.
Любові так мало,
любов така беззахисна.

Плач і розбивай темряву своїми теплими руками.
Плач і не відходь від нього ні на крок.
Світ ніколи не буде таким, як раніше.
Ми нізащо не дозволимо йому
бути таким, як раніше³³.

Закінчую писати цей есей. Поволі надходить світання. 19 березня 2022 року, двадцять четвертий день війни, розв'язаної в Україні російським агресором – державою-терористом, імперським режимом зла. Харків лежить далеко на схід від мого Дрогобича, там світання вже дуже прозоре, ясне. Думаю про Сергія Жадана та про його місто, що стоїть

³² Анастасія Герасимова, *Сергій Жадан: Цю війну не помістив в жодну літературу*, 2017, https://espresso.tv/article/2017/10/14/sergiy_zhadan_cyu_viynu_ne_pomistysh_v_zhodnu_literaturu, дата звернення: 19.03.2022.

³³ Сергій Жадан, *Життя Марії...*, с. 74–75.

серед руїн і стікає кров’ю, але від цього стає ще сильнішим. На думку спадають слова з відомого вірша Чеслава Мілоша *Ти, що скривдив*: „Не будь безпечний. Поет пам’ятає. / Можеш його вбити – інший постане. / Вчинки і слова вкарбуються детально” (переклад Станіслава Шевченка³⁴).

Сергій Жадан залишається у Харкові. Бореться за своє місто. На своїй офіційній сторінці у фейсбуку веде хроніку війни. На кожен його допис щодня чекають десятки, сотні тисяч людей. Пише – значить живе. Пише – значить Харків стоїть.

Учора, на початок двадцять третього дня боротьби за Харків та Україну, поет написав:

У Харкові сонячно й прозоро. Людей на вулицях мало, загалом можна подумати, що нині неділя. На жаль, далі тривають обстріли, постійно десь гримить. Місто тримається, всі на своїх місцях. Друзі-волонтери зранку працюють – зустрічають гуманітарку, складають адреси, розвозять допомогу. Волонтерять сотні людей. Всі об’єднані єдиною метою – вистояти й перемогти. Над містом майорять наші прапори³⁵.

У відозві Комітету літературознавчих наук Польської Академії Наук, датованій 1 березня 2022 року, Анна Лебковська та Павел Прухняк написали:

Ми прийняли ухвалу про висунення Сергія Жадана на Нобелівську премію у галузі літератури. Жадан – один серед найвидатніших поетів України та блискучий прозаїк, його твори перекладені багатьма мовами та нагороджувани у світі, – ми переконані, що це письменник щабля Нобелівської премії. Його голос як поета вже багато років має особливе значення для українців. Вільна Україна значною мірою говорить і думає словами Жадана, уважно вслухається у них. Сьогодні поет у своєму Харкові. Він бореться³⁶.

Думаю про сьогоднішній перший допис Сергія Жадана в його особистій хроніці війни. Про допис, на який чекаю. Думаю про те, аби у Харкові повсякчас було сонячно й прозоро, аби над ним й усіма українськими містами завше майорів синьо-жовтий стяг. Й у цій сподіваній прозорості світання відлунням плинуть поетові слова: „Світ ніколи не буде таким, як раніше”.

³⁴ Див.: <https://monitorwolynski.com/uk/news/567-cheslav-milosh-ponad-chasom>, дата звернення: 19.03.2022.

³⁵ Див.: <https://uk-ua.facebook.com/serhiy.zhadan>, дата звернення: 19.03.2022.

³⁶ Див.: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3428671-u-polsi-visunuli-kandidaturu-zadana-na-zdobia-butta-nobelivskoi-premii.html>, „Укрінформ”, дата звернення: 19.03.2022.

Wiera Meniok

„Świat nigdy nie będzie taki, jak przedtem”. Zobowiązanie etyczne wobec Innego w tekstach Serhija Żadana¹

Serhij Żadan pisze wiersze o wojnie w sposób szczególny – nie potrzebują one specjalnych komentarzy, ich nerw leży na powierzchni, obnażony, trudno go nie dotknąć czytając, trudno nie poczuć, jak drży niepokojąco. Młodzi mężczyźni, bojownicy, „ogłuszeni i gniewni” grzesznicy idą do spowiedzi. Nie ma żadnego znaczenia, czy są wierzący. Znaczenie ma tylko to, że wojskowy kapelan Igor jest dla nich ostatnią nadzieją, chcą zdążyć włożyć mu w dłonie swoje grzechy-kamienie, boją się spóźnić. I tylko kapelan dokładnie wie, że „Wszyscy zdążą. / Nikt się nie spóźni” (wiersz *Kapelan* z tomu *Drohobycz*²). On również się nie spóźni – musi o tym wiedzieć. Poeta tym bardziej – wie na pewno, zapisuje własne, nie cudze historie. Jego wiersze – niczym kartki z pamiętnika, które najtrudniej czytać, więc przeistoczyły się w wiersze.

Niemieckojęzyczne wydanie książki Serhija Żadana *Życie Marii* ukazało się w prestiżowym berlińskim wydawnictwie Suhrkamp pod tytułem *Dla czego mnie nie ma w sieciach społecznościowych*³. Różni się od ukraińskie-

¹ Pierwodruk eseju: „Konteksty” 2022, nr 1–2, s. 218–223.

² Serhij Żadan, *Drohobycz*, przeł. Jacek Podsiadło, PIW, Warszawa 2018, s. 92.

³ Serhij Żadan, *Warum ich nicht im Netz bin. Gedichte und Prosa aus dem Krieg*, przeł. Claudia Dathe, Suhrkamp Verlag, Berlin 2016. W opisie zawartości książki na stronie wydawnictwa Suhrkamp czytamy: „Trudno dostrzec, jak powstaje historia. Od lata 2014 roku Serhij Żadan zapisuje, co przeżył podczas swoich podróży do strefy działań wojennych na Wschodzie Ukrainy. Są to liryczne migawki, które sprawiają, że najistotniejsze stają się niespodziewane, krótkie opowiadania o ludziach, którzy nagle stoją po obu stronach, albo nie wiedzą, gdzie ich miejsce i co z nimi będzie. Kilka wersetów przemawia o tragedii milionów osób...”, https://www.suhrkamp.de/buecher/warum_ich_nicht_im_netz_bin-serhij_zhadan_7287.html, dostęp: 19.03.2022, tłumaczenie moje, W.M. W Suhrkamp ukazało się wiele książek Serhija Żadana, między innymi *Internat*, *Mesopotamien*, *Die Erfindung des Jazz im Donbass*, *Big Mäc*, *Hymne der demokratischen Jugend*, *Anarchy in the UKR*, *Depeche Mode*, *Geschichte der Kultur zu Anfang des Jahrhunderts*.

go wydania tomu poetyckiego *Życie Marii*⁴, jest jego rozbudowaną wersją: wiersze zostały dopełnione wstępnym esejem poety pt. *Kapelani i ateści* oraz pamiętnikiem, czyli zapisem z wojny, refleksją o losach konkretnych ludzi, których przyszło mu poznać. „Pamiętnik – jak wyznaje Żadan – z założenia nie może mieć kulminacji i szczęśliwego zakończenia. Autor nieudawanego pamiętnika zazwyczaj nie ma już czasu na zapisanie finału...”⁵.

Trudno się z tym nie zgodzić, tym bardziej, jeśli chodzi o autentyczny zapis wojny. Niemniej jednak esej *Żadana Kapelani i ateści* kończy się rodzajem optymistycznej prognozy:

Wojna jednak kiedyś się skończy, nawet jeśli dzisiaj wygląda na nieskończoną.
Pozostają miasta, pozostają drogi, pozostają głosy, pozostaje pragnienie mówienia,
pragnienie słuchania⁶.

Postać kapelana niejednokrotnie pojawia się w tekstach *Żadana o wojnie*. W wierszu *Znałem duchownego, który kiedyś siedział... ze zbioru Drohobycz* czytamy:

Wojna nauczyła mnie, że strat nie ma co rachować.
Z żywymi lepiej. Tych można przynajmniej próbować ratować.
Jest w nich coś, że do legnięcia w dole się nie zmuszą.
Zdaje się, że wy, ateści, nazywacie to duszą.

Myślę czasem, czy rozumiem nas nasze dzieci.
Szeroko otwieram ramiona, lekko mi na sercu.
Moja miłość obejmie wszystkich jak obszerny habit,
nawet i tych, co chcieli mnie zabić.
Pójdę już, przypomnę im, co czeka ich po śmierci⁷.

W eseju *Kapelani i ateści* poeta pisze o kapelanach jako o zawodzie, który wcześniej (przed wojną) w ogóle nie był mu znany:

O kapelanach czytałem tylko w książkach. Nie całkiem rozumiałem ich przeznaczenie. Kapelani kojarzyli mi się ze Szwejkiem – upadłe imperium, beznadziejna wojna, przekupny kościół, bóg, który zmarł i zapomniał zmartwychwstać, księża, którzy symbolizują nie tak wiarę, jak całkowity jej brak. Lecz gdy zaczęła się wojna na Donbasie, przyszło mi poznać niejednego prawdziwego kapelana. Oni

⁴ Серій Жадан, *Життя Марії*, Книги – XXI, Meridian Czernowitz, Чернівці 2015.

⁵ Tu i dalej tłumaczenia moje, W.M., z nieopublikowanego ukraińskiego oryginału eseju Serhija *Żadana Kapelani i ateści*, udostępnionego przez autora.

⁶ Z nieopublikowanego oryginału, udostępnionego przez autora, tłumaczenie moje, W.M.

⁷ Serhij *Żadan, Drohobycz...*, dz. cyt., s. 52.

pojawił się jakby znikąd – wcześniej, przed wojną, nie było ich po prostu. Ale przed wojną samej wojny też nie było⁸.

W tymże eseju Serhij Żadan wyjaśnia pięć nieodzownych i nieodwracalnych zmian zachodzących z powodu wojny.

Zmiana słownictwa:

Wojna zmienia słownictwo. Aktywuje słowa, które przed tym zdarzały się tylko w powieściach historycznych. Być może dlatego, że wojna tak czy inaczej aktywuje historię. Historia staje się widoczna, można ją poczuć na smak, można poczuć jej zapach. Zazwyczaj jest to zapach popieliska⁹.

Zmiana intonacji:

Wojna zmienia także intonację. W wielu przypadkach sarkazm i ironia tracą swój sens, zbędny staje się patos, szkodliwy – gniew. Tak czy inaczej, korygujesz swoją wypowiedź ze względu na wojnę, ze względu na to, że niewłaściwie lub nietrafnie wypowiedziane słowo może spowodować nie tylko zakłócenie równowagi semantycznej, ale czyjaś – całkiem realną i autentyczną – śmierć. Śmierć w ogóle zaczyna być tak blisko, że wiele rzeczy zaczynasz oceniać właśnie ze względu na nią¹⁰.

Zmiana kolorów:

Wojna zmienia także kolory. Dla wielu na zawsze znikają odcienie, świat staje się czarno-biały, ściśle określony, wyraźnie zarysowany. Przez to język również staje się dla wielu czarno-biały. Jego ciężkość się zwiększa, lecz zakres użycia znacznie się zmniejsza. Język wojny jest niezrozumiały poza granicami wojny¹¹.

Zmiana „środka ciężkości tekstu”:

Wojna przesuwa środek ciężkości tekstu. Tak czy inaczej, jesteś zmuszony myśleć nie tylko o tych, którzy czytają, ale także o tych, o których piszesz. W końcu, jeśli w spokojnym życiu bez wojny złym biegiem wydarzeń dla bohatera jest nieodwzajemniona miłość lub zepsuta kariera, to w przypadku wojny ten zły bieg wydarzeń kończy się śmiercią¹².

⁸ Z nieopublikowanego oryginału, udostępnionego przez autora, tłumaczenie moje, W.M.

⁹ Tamże.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże.

¹² Tamże.

Zmiana bohatera, autora i czytelnika:

Bohatera wojna również zmienia. Być może to najważniejsze – pojawienie się zupełnie nowych głosów, zupełnie innego zachowania, motywacji, psychiki. Do tych bohaterów należy się przyzwyczaić – musi to zrobić zarówno autor, jak i czytelnik. Ale wojna zmienia także autora i czytelnika. Autor musi zrozumieć całkowitą inność nowych okoliczności, ich odmienność od wszystkiego, z czym miało się do czynienia przed wojną. Czytelnik również musi przyjąć, iż oferowane mu pisarstwo polega na zupełnie innych relacjach takich kategorii jak życie i śmierć, na zupełnie innym mechanizmie zmiany mądrości w szaleństwo, miłości w nienawiść, wiary w niewiarę. Wszyscy zaczynają mówić inaczej – i kapelani, i ateści¹³.

W tekstach Serhija Żadana ukazujących stosunek do działań wojennych na Wschodzie Ukrainy (tomy poetyckie *Życie Marii*¹⁴, *Templariusze*¹⁵, *Antena*¹⁶, *Lista okrętów*¹⁷ oraz najnowszy tom *Psalm awiacji*¹⁸, a także powieść *Internat*¹⁹) problem Innego został zarysowany bardzo wyraźnie. Często rozważane w filozofii, socjologii, antropologii oraz w teorii kulturowej, w tym w teorii literatury, dychotomie „inny / tożsamy”, „inny / swój”, „inny / obcy” w tekstach Żadana zaczynają mieć szczególne znaczenie w sferze rozważań etycznych.

Autotematyczny podmiot liryczny przyswaja Innego nie po Lévinasowsku: jako bycie „wbrew mnie samemu”²⁰ lub ekspiacyjną „jedną tożsamość z innością”²¹, która służyć ma odpokutowaniu, odkupieniu winy przed Innym; czy też cierpienie, które przyjmujemy jako błogosławieństwo i z pokorą nastawiamy drugi policzek, czyli bierne cierpienie, dzięki jakiemu spodziewamy się odnaleźć „anarchiczny ślad Boga”²². Dla podmiotu lirycznego Żadana, jak i – w domyśle – dla samego poety Inny jest przede wszystkim bardzo trudnym terenem przyswajania jako zobowiązanie etyczne wobec niego (Innego).

Wojciech Kalaga pisze na ten temat:

¹³ Tamże.

¹⁴ Сергій Жадан, *Життя Марії*, Книги – XXI, Meridian Czernowitz, Чернівці 2015.

¹⁵ Сергій Жадан, *Тамплієри*, Книги – XXI, Meridian Czernowitz, Чернівці 2016.

¹⁶ Сергій Жадан, *Антенa*, Meridian Czernowitz, Чернівці 2018.

¹⁷ Сергій Жадан, *Список кораблів*, Meridian Czernowitz, Чернівці 2020.

¹⁸ Сергій Жадан, *Псалом авіації*, Meridian Czernowitz, Чернівці 2021.

¹⁹ Сергій Жадан, *Інтернат*, Meridian Czernowitz, Чернівці 2017.

²⁰ Emmanuel Lévinas, *Inaczej niż być lub ponad istotą*, przeł. Piotr Mrówczyński, Fundacja Aletheia, Warszawa 2000, s. 25.

²¹ Tamże, s. 200.

²² Tamże, s. 198.

Fundamenty filozofii Lévinasa – wiara w Dobro i Nieskończonego – nie podlegają właściwie dyskusji: można je po prostu przyjąć albo odrzucić. [...] działanie etyczne (i etyka) musi wynikać z wyboru świadomego [...] odpowiedzialność [...] nie może być byciem za-Innego, „wbrew mnie samemu”, musi być zaangażowaniem [...] Narodzinom jaźni towarzyszy zatem od samego początku dług, zobowiązanie wobec Innego...²³.

W tomie *Drohobycz* znajdziemy różnorodne, wprost heterogeniczne a zarazem zmetaforyzowane, sytuacyjne rozwiązania kwestii przyswajania Innego oraz, co najistotniejsze, spłacenia długu przed nim, spełnienia wobec niego zobowiązania etycznego. Oto kilka przykładów z wierszy *Długo stoją na peronie...*, *Zdawałoby się, najprościej...* i *Szabrownik*:

[...]
Całuj się z tymi, którzy w nic nie wierzą,
całuj się z tymi, co stracili męstwo.
Podaruj im resztki słodkiego tlenu.
Podaruj powietrze
tym,
którzy się duszą²⁴.

[...]
Choćby jego słowa nie miały znaczenia,
to z twojej ulicy nikt go nie zabierze,
trzeba będzie słuchać, co ma do powiedzenia
– poważny jak pies na porannym spacerze.

Zdawałoby się – wszystkiego przewidzieć się nie da.
Zdawałoby się – nie można przywyknąć do tego przewiewu.
Ulewy zasypiają, łkając, jak kobiety w wieżach.
Jak nastolatki wyrastają ze swych ubrań drzewa²⁵.

»[...]
Ty też tu się urodziłeś.
Wiesz, jak to jest.
Powtarzaj za mną:
życie – okrutne i niesprawiedliwe,
życie – beznadziejne i krótkie,
życie – pozbawione radości i podłe.
Ten, kto nie ma nic,

²³ Wojciech Kalaga, *Obowiązek Innego. Trzeci*, [w:] *Dylematy wielokulturowości*, red. Wojciech Kalaga, Universitas, Kraków 2007, s. 42–43.

²⁴ Serhij Żadan, *Drohobycz...*, dz. cyt., s. 32.

²⁵ Tamże, s. 66–67.

niczego mieć nie będzie,
ten, kto nie ma nic do stracenia,
niczego nie straci”.

[...]

„Dzięki, że piszesz – dziękuję –
dzięki, że piszesz”.

„Nie ma za co” – odpowiadam.
Poważnie – nie ma za co²⁶.

Esej Serhija Żadana otwierający tomik jego poezji *Drohobycz* nosi tytuł *Drohobycz i okolice* i nawiązuje do Schulza i Drohobycza poprzez autopsję i autointerpretację poety. Warto podkreślić, iż to miasto i twórca *Sklepów cynamonowych* również są dla Żadana tym Innym, do którego ma stosunek nie tylko poetycki, co jest oczywiste, ale też wobec którego poczuwa się do obowiązku i na swój własny sposób go spełnia, nie tylko za pośrednictwem wyobraźni:

Co wiem o tym mieście? To miasto, o którym pisał Bruno Schulz, i ile razy bym tu nie przyjeżdżał, ilu ciekawostek i niesamowitości nie zdarzyłoby mi się tu zobaczyć, poczuć i przeżyć, zawsze czytam je, to miasto, literami sklepów cynamonowych, dziwnymi chimerycznymi zdaniem, z jakich zbudował swój świat Schulz²⁷.

Wartością szczególną w wierszach Żadana jest kategoria „brata”, z oczywistą podmiotowością Innego, wobec którego podmiot liryczny usiłuje spełnić swe zobowiązanie etyczne. Z tego powodu właśnie dla uzasadnionej przez Emanuela Lévinasa²⁸ „ontologicznej” odpowiedzi Kaina na pytanie Boga: „Gdzie twój brat?” poeta szuka wyjaśnień etycznych: nie odbiera Innego jako „teren bez moralności”²⁹, lecz traktuje to jako etyczną relację międzypodmiotową nie „za”, tylko „dla” Innego / „z” Innym.

Kategoria „brata” jest wybudowana u Żadana na tej właśnie linii – na linii bycia dla Innego i razem z Innym: nic w zastępstwie, nic zamiast, jak też nic z osobna, pojedynczo, autonomicznie – tylko bycie razem z „bratem”, bycie

²⁶ Tamże, s. 86–87.

²⁷ Tamże, s. 10.

²⁸ Lévinas uzasadnia obojętność odpowiedzi Kaina na pytanie Boga: „Gdzie twój brat?” tym, że Kain myśli i odpowiada z pozycji ontologicznej, a nie etycznej, a mianowicie że on i jego brat Abel są odrębnymi bytami, które z przyczyn ontologicznych mogą być ze sobą, co nie oznacza, że każdy ich byt z osobna wpisuje się w perspektywę etyczną, a więc żaden z nich nie ponosi odpowiedzialności za byt innego i nie ma wobec niego żadnych zobowiązań moralnych, ponieważ są bytami odrębnymi (zob.: Wojciech Kalaga, *Obowiązek Innego...*, dz. cyt., s. 44).

²⁹ Zygmunt Bauman, *Etyka ponowoczesna*, PWN, Warszawa 1996, s. 96.

niejako w środku niego, wewnątrz, a więc na pytanie: „Gdzie twój brat?” poeta udziela odpowiedzi przeciwnej niż Kain, bo nie ontologicznej, polegającej na tym, że każdy z nas jest bytem odrębnym (Kain odpowiada na pytanie Boga w taki sposób: „Ja jestem ja, a on jest on. Jesteśmy odrębnymi bytami”³⁰), lecz etycznej, która stanowi o spełnieniu zobowiązania etycznego wobec Innego:

– Gdzie twój brat, słyszysz, gdzie twój brat?
Czemu w ogóle nie przychodzi ostatnio?
Jakież to przynęty ma na niego świat,
że się chowa przy dnie, jak ryba przed matnią?

– W mieście jest sto cerkwi, między nimi tkwią
niezliczone kościoły i liczne synagogi.
Skąd mam wiedzieć, co z nim? Paznokcie podbiegają krwią.
Bóg da sobie radę, jeśli naprawdę jest bogiem.

Krew jak odbicie twarzy wychodzi na odzież,
krew gorzknieje na dziąsłach i w kącikach ust.
Język słońca na niebie jak u wisielca na brodzie.
Na ciężkich wzgórzach stoją czarne woły dżdżu.

Każdy w tym mieście jakiś sekret w sobie nosi,
niczego tu nie brak, jest wino i złoto,
brak może namiętności, tak, jej w szczególności,
a bratu zawsze chodziło właśnie o to.

Prowadził interes z towarem bez wad,
miał oko na wszystko i czujne ucho.
Ja tylko siedziałem i pilnowałem stad
zjaw. Co ja tam wiem? Byłem zwykłym pastuchem.

Co mam dziś powiedzieć o jego koszulach,
które zawsze donosiłem po nim, nawet teraz,
o wszystkich jego nawykach, o jego gadulstwie,
o rodzinie, której byt na nim się opierał?

Co mam teraz powiedzieć na temat wrażeń
z nocy, kiedy przywiódł tę kobietę do nas,
o tym, że nie spotkałem drugiej takiej twarzy –
takiego szafu w oczach, jaki miała ona,

że podziwiałem u niej ciężkie zwoje włosów,
że się nie rozsypują, lecz jak miód się leją,

³⁰ Cyt. za: Wojciech Kalaga, *Obowiązek Innego...*, dz. cyt., s. 44.

że naczynie w kuchni brałem od niej jak dar od losu,
a jej paszport przechowywałem jak kosztowny klejnot,

o tym, jak łatwo było z nią stracić
rachubę dni bez końca i nocy namiętnych,
że chciało się zabić każdego, kto się na nią gapił
i bić każdego, kto przeszedł obok obojętnie.

...Rano w mieście sto cerkwi podnosi swój krzyk.
Spłoszona zwierzyna drży w lesie.
Tego, skąd bierze się namiętność, nie wie nikt.
Ona jedna. Lecz tego i ona nie rozniesie³¹.

W tym wierszu tkwi ukryta odpowiedź Kaina na pytanie Boga, tylko inna, bardzo osobista i bolesna. Jest nią raczej brak odpowiedzi, albowiem podmiot liryczny, doświadczając utraty swego brata z powodów od niego niezależnych, ale jakże dotkliwie okrutnych, ma zupełnie inny stosunek do Boga: „Bóg da sobie radę, jeśli naprawdę jest bogiem”. Podmiotowi lirycznemu – jak i jego bratu, kiedy żył i kochał – najbardziej zależy na namiętności, której właśnie brak i której już raczej nie będzie. Na tym polega jego wyznanie i na tym polega jego spełniony obowiązek moralny wobec brata, którego już nie ma.

Jeszcze dwa przykłady relacji etycznych z bratem, ukazanych w wierszach *Poszukiwacz* oraz *Ma piętnaście lat i sprzedaje kwiaty w dworcowej hali...*

Długo jej szukałem. Zmieniła numer,
uciekła z miasta, z sieci społecznościowych
nie korzystała. Szukanie przez znajomych
nie przyniosło efektów, przez cerkiew też nie.
A potem sama napisała: o życiu,
o przeprowadzce, o obecnych warunkach, o przywykaniu.

Opowiedziała o bracie, myślę, że po to napisała –
żeby opowiedzieć o nim, o jego śmierci.
[...]
Brat zajmował się muzyką. Miał dobrą gitarę.
Ciągle ją komuś pożyczał.
I co mam z nią zrobić? – pytała. –
Brałam, próbowałam grać, miałam bąble na nienawykłych palcach.
Naprawdę bolało. I wciąż się nie goi³².

[...]

³¹ Serhij Żadan, *Drohobycz...*, dz. cyt., s. 64–65.

³² Tamże, s. 74–75.

Nikt jej nie wyjaśnia przyczyn krok po kroku.
Nikt nie przynosi na grób jej starszego brata kwiatów.
Przez sen słyhać, jak ojczyzna formuje się w mroku,
niczym kręgosłup chłopaka z internatu.

Formują się światło i mrok, składają się razem.
Letnie słońce przesącza się w zimy.
Wszystko, co z nimi wszystkimi dziś się dzieje, nazywamy czasem.
Najważniejsze to pojąć, że to wszystko dzieje się właśnie z nimi³³.

Opowiedzieć o śmierci brata to opowiedzieć o ranie, która się nie goi. W tym również tkwi zachowanie etycznej więzi międzypodmiotowej, jak też wyznanie moralne, że ta śmierć zmieniła wszystko, co było przedtem. I wciąż nie wiadomo, co z nią zrobić, jak też nie wiadomo, co zrobić z gitarą, która została po bracie: można spróbować zagrać na niej, ale tylko zrani się nienawykłe palce. „Naprawdę bolało. I wciąż się nie goi” – to najistotniejsze świadectwo przyswojenia Innego poprzez bycie dla niego i z nim. Ponadto – jak w drugim wierszu – „Najważniejsze to pojąć, że to wszystko dzieje się właśnie z nimi”, czyli z podmiotem lirycznym i Innym, bez którego od nowa musi sformować się „światło i mrok”, ponieważ bez niego świat przestał istnieć. Z takich wyznań najmocniej wyłania się etyczna perspektywa relacji z Innym, spełnienia wobec niego najważniejszego i ostatecznego już zobowiązania etycznego.

W wywiadzie udzielonym dla *espresso.tv* 14 października 2017 roku w związku z ukazaniem się powieści *Internat* Serhij Żadan powiedział:

Są konkretni ludzie, na których spoczywa odpowiedzialność za to, co się odbywa. Dlatego podchodzić do rozwiązania tego problemu należy, kierując się tym, że istnieje prawo i istnieją normy etyczne, zasady. Miałyby one przypominać o tym, że nie można przekładać zbiorowej winy na kilka milionów ludzi, ponieważ w każdym z nich [w każdym człowieku] tkwią własne historie, własna miara włączenia i odpowiedzialności³⁴.

„Wojna przesuwą środek ciężkości tekstu”. Zmienia się perspektywa relacji z Innym. Te przesunięcia i zmiany zachodzą dlatego, że świat już nie będzie taki jak był – nie może być taki, bo nie pozwolimy mu na to, jak stwierdza pod-

³³ Tamże, s. 47, 50.

³⁴ Анастасія Герасимова, *Сергій Жадан: Цю війну не помістив в жодну літературу*, 2017, https://espresso.tv/article/2017/10/14/sergiy_zhadan_cyu_viynu_ne_pomistysh_v_zhodnu_literaturu, dostęp: 19.03.2022, tłumaczenie moje, W.M.

miot liryczny Serhija Żadana w wierszu *Nosorożec*, zamykającym tomik poezji pt. *Drohobycz*:

[...]
 Gdzie podziąć śmierć?
 Nosić ją na plecach
 jak cygańskie dziecko:
 nikt go nie kocha
 i ono nie kocha nikogo.
 Tak mało jest miłości,
 jest taka bezbronna.

Płacz i rozbijaj ciemność ciepłymi rękami.
 Płacz i nie odstępuj go na krok.
 Świat nigdy nie będzie taki, jak przedtem.
 Za nic mu nie pozwolimy
 być takim, jak przedtem³⁵.

Kończę pisać ten esej. Powoli nadciąga świt. Jest 19 marca 2022 roku, dwudziesty czwarty dzień wojny, rozpętanej w Ukrainie przez rosyjskiego agresora – państwo-terrorystę, imperialny reżim zła. Charków jest położony daleko na wschód od mojego Drohobycza, tam świt jest już bardzo przejrzysty, jasny. Myślę o Serhiju Żadanie i jego mieście, które stoi wśród ruin i krwawi, ale przez to staje się jeszcze mocniejsze. Na myśl przychodzą słowa ze znanego wiersza Czesława Miłosza *Który skrzywdziłeś*: „Nie bądź bezpieczny. Poeta pamięta. / Możesz go zabić – narodzi się nowy. / Spisane będą czyny i rozmowy”.

Serhij Żadan wciąż jest w Charkowie. Walczy o swoje miasto. Na swojej oficjalnej stronie facebookowej spisuje kronikę wojny. Na każdy jego wpis codziennie czekają dziesiątki, setki tysięcy osób. Píše, więc żyje. Píše, więc Charków stoi.

Wczoraj, na rozpoczęcie dwudziestego trzeciego dnia walki o Charków i Ukrainę, poeta napisał:

W Charkowie jest słonecznie i przejrzyste. Na ulicach mało jest ludzi, w ogóle można pomyśleć, że dzisiaj niedziela. Ostrzały niestety wciąż trwają, gdzieś ciągle dudni. Miasto się trzyma, wszyscy są na swoich miejscach. Przyjaciele wolontariusze pracują od rana – odbierają pomoc humanitarną, układają listę adresatów, rozwożą pomoc. Setki ludzi uprawiają wolontariat. Wszystkich łączy wspólny cel – przeżyć i zwyciężyć. Nad miastem powiewają nasze flagi³⁶.

³⁵ Serhij Żadan, *Drohobycz...*, dz. cyt., s. 101.

³⁶ Patrz: <https://uk-ua.facebook.com/serhiy.zhadan>, dostęp: 19.03.2022, tłumaczenie moje, W.M.

W Apelu Komitetu Nauk o Literaturze PAN, datowanym 1 marca 2022 roku, Anna Łebkowska i Paweł Próchniak napisali:

Podjęliśmy [...] uchwałę o wysunięciu kandydatury Serhija Żadana do literackiej Nagrody Nobla. Żadan – jeden z najwybitniejszych poetów Ukrainy i znakomity prozaik, tłumaczony i nagradzany na świecie – jest w naszej opinii pisarzem noblowskiej miary. Jego głos jako poety pozostaje od lat szczególnie ważny dla Ukraińców. Wolna Ukraina w znacznej mierze mówi i myśli słowami Żadana, uważnie ich słucha. Dzisiaj poeta jest w swoim Charkowie. I walczy³⁷.

Myślę o dzisiejszym pierwszym wpisie Serhija Żadana do jego własnej kroniki wojny. O wpisie, na który czekam. Myślę o tym, by w Charkowie nadal było słonecznie i przejrzyste, by nad nim i nad wszystkimi ukraińskimi miastami powiewała niebiesko-żółta flaga. I w tej przeczuwanej przejrzystości poranka echem płyną słowa poety: „Świat nigdy nie będzie taki, jak przedtem”.

³⁷ Zob.: <https://wyborcza.pl/7,75410,28187225,wolna-ukraina-mowi-glosem-zadana-apel-o-literackiego-nobla.html>, „Gazeta Wyborcza”, dostęp: 19.03.2022.

Гжегож Гауден

Уява й жахіття

Януш Маєвський, чудовий режисер, корінний львів'янин, у збірці *Маленька* опублікував три оповідання з присвятою: „На пошану Бруно Шульцові”. Героєм двох з них є великий письменник з Дрогобича.

Оповідання *Лавочка у Трускавці* показує героя влітку 1939 року. Шульц піддається еротичному захопленню випускницею школи Маріанною Ямругевич, яка щойно поступила на полоністику до Львова. Дівчина розумна, красива. Крім цього – шанувальниця його прози.

Він зустрічає її на початку липня під час прогулянки у Трускавці. Відтак упродовж кількох тижнів переживає цю зустріч. Прагне зустріти її знову. Радіє, що вона теж хоче зустрітися з ним. Сподівається, що зможе побачити її у Львові на своїй лекції в Оссолінеумі, запланованій на 17 вересня 1939 року.

Історія закінчується 31 серпня 1939 року, коли Шульц увечері у своєму будинку на Флоріанській у Дрогобичі стоїть біля відчиненого вікна й відчуває, як спливає час його депресії, безпорадності й сумнівів. Відтак спокійно засинає.

Дати говорять самі за себе. Так само відбувається й у другому оповіданні Маєвського *Операція „Масада”*. У цій фантастично-сенсаційній історії група агентів Моссаду прибуває до околиць Дрогобича, аби дістатися до таємничих підземель.

Вивозять звідти таблицю, а точніше фрагмент тиньку, на якому є список імен дрогобицьких єврейських родин та запис про те, що вони

переховувалися там від 19 листопада 1942 року. Це день убивства Шульца на дрогобицькій вулиці гестапівцем Карлом Гюнтером.

Також на цій таблиці міститься інформація: „Нашу фортецю спроектував інженер Шульц Бруно у співпраці з Бергманом Самуелем”.

Януш Маєвський подає джерела оповідання. Це розповідь Самуеля Бергмана про останні тижні життя Шульца, яку автор знайшов у книзі Анни Кашуби-Дембської *Бруно. Геніальна епоха*.

Маєвський цитує фрагмент розповіді Бергмана як окрему прикінцеву примітку:

В останні тижні свого життя Бруно Шульц розвивав ідею будівництва великої фортеці, „потужної та безпечної, неприступної для ворога. Фортеця була чудовим витвором його фантазії, ми всі мали там сховатися... життя там мало бути щасливим, гармонійним і прекрасним... Розповідаючи про свою омріяну Фортецю, він забував про реальність, бадьорився й жвавішав, а його очі, потьмянілі від голоду й страждань, знову горіли як раніше. Описи Фортеці були настільки переконливими..., що, слухаючи їх, ми по trochu починали вірити у цю прекрасну вигадку...

Поведінка Шульца влітку 1939 року є витвором уяви Маєвського. Оповідач знає про майбутнє героя. Знає, що станеться. Знає про жахіття, яке надійшло.

У першому оповіданні уяву Шульца цілковито полонила молода дівчина, розквіт її жіночності. Постать Маріанни Ямругевич поглинає його думки упродовж літніх місяців 1939 року.

Це час, коли насувається війна. Преса рясніє повідомленнями про збір коштів на зброю, оголошено мобілізацію.

У цій історії Шульц узагалі не зважає на жахіття, що насувається. Не думає про те, що світ, у якому він живе, ось-ось завалиться. Не бачить неминучої катастрофи.

Не хотів про це думати? Не тільки він. Сьогодні ми знаємо, що тоді ніхто не міг собі навіть уявити того, що принесе майбутнє.

Бруно Шульца, героя першого оповідання, невдовзі досягне це неімовірне жахіття. Справжнє жахіття – не уявлене. Реальне жахіття, якого раніше не знала історія, яке уб’є його та мільйони інших євреїв.

У другому оповіданні Шульц, розчавлений „неймовірним”, яке надійшло й редукувало його до особи, яку мають убити, бо він єврей, тікає у свою уяву.

„Художня вигадка” Шульца у світі Голокосту, про яку говорить Бергман і яку реконструює Маєвський, є для нього порятунком, його розпачливою втечею від справжнього жахіття в уявлений світ.

У ньому він будує фортецю зцілення, місце виживання для себе та багатьох інших євреїв. Уява стає порятунком від реального жахіття. Неймовірного жахіття.

Слово „неймовірне” часто вживається *ex post*, коли ЩОСЬ ЖАХЛИВЕ вже сталося. Відбулося. Неймовірними є трагедії, страждання, злочини, катастрофи. Це слово близьке за значенням до слова „немислиме”.

Неймовірне перетворюється на ймовірне лише тоді, коли воно стало реальністю, яку переживаємо.

Утім, ми бачимо явища, що відбуваються поруч, які принесуть жахливі наслідки, в тому числі й особисто для нас, спостерігачів. І не можемо собі уявити цих наслідків. А може, не хочемо. Може, ми боїмося уяви.

Неймовірним був досвід ХХ століття.

Такою була Перша світова війна. Поважна преса великих європейських країн рясніла аналітичними публікаціями про те, що війни не буде, прецінь вона нікому не принесе користі. Довгий час війна здавалася немислимою. І достоту ніхто не уявляв собі масштаби страждань, які вона принесе. Однак потворне жахіття цієї війни стало реальністю.

Більшовицький переворот у Петрограді 1917 року розв’язав жахливий терор у Росії, який згодом поширився на весь світ. Він тривав десятиліттями. Убив мільйони людей. Якщо уважно вчитатися у декларації комуністів, це було передбачувано. Але це було неймовірно.

Так багато німців не могли собі уявити, що гасла Гітлера стануть реальністю. Як і лідери та суспільства стількох країн. Вони не могли уявити собі такого жахіття. А воно надійшло й убило десятки мільйонів людей. Включно з Шульцом.

Сьогодні терор знову розпочав свій марш по Європі. В Україні. Комусь бракує уяви? Можливо, після досвіду двох світових війн, не всім її бракує? Можна лиш сподіватися на це.

Уже немає потреби уявляти собі жахіття, що діється саме зараз. Діється в інших місцях, але на наших очах. Можна це щодня оглядати онлайн, в реальному часі. Чи це пробудить нашу уяву й змусить уявити собі жахіття, яке насувається?

Немає фортеці, збудованої в уяві Шульца. Вона не захистить нас. Нікого не врятує. Як не захистила Шульца, який вигадував її вже у безвиході, усвідомлюючи долю, яку німці призначили йому та його народові.

Зигмунт Бауман, пишучи про Голокост, стверджував, що цей досвід змушує нас сьогодні намагатися уявити немислиме. Принаймні спробувати.

Це нечувано важливе послання у 2022 році.

Уявлення неймовірного може спонукати байдужих людей до усвідомлення жахіття, що його Росія несе зараз Дрогобичеві.

І решті світу.

Переклала **Віра Меньок**

Grzegorz Gauden

Wyobraźnia i groza¹

Janusz Majewski, znakomity reżyser, rodowity lwowianin, opublikował w zbiorze *Maleńka* trzy opowiadania opatrzone dedykacją: „W hołdzie Brunonowi Schulzowi”. Bohaterem dwóch z nich jest wielki pisarz z Drohobycza.

Opowiadanie *Ławeczka w Truskawcu* pokazuje bohatera latem 1939 roku. Schulz ulega podszytej erotyzmem fascynacji maturzystką Marianną Jamrógiewicz, która właśnie dostała się na polonistykę we Lwowie. Dziewczyna jest inteligentna, piękna. W dodatku jest wielbicieleką jego prozy.

Spotyka się z nią w początkach lipca na promenadzie w Truskawcu. A potem przez kilka tygodni przeżywa to spotkanie. Pragnie ją spotkać ponownie. Cieszy się, że ona także chce go spotkać. Ma nadzieję, że będzie mógł ją zobaczyć we Lwowie na jego wykładzie w Ossolineum planowanym na 17 września 1939 roku.

Opowiadanie kończy się 31 sierpnia 1939 roku, kiedy Schulz wieczorem w swoim domu na Floriańskiej w Drohobyczu stoi w otwartym oknie i czuje, że mija dla niego czas depresji, niemocy i zwątpienia. A potem spokojny zasypia.

Daty przemawiają. Tak jest też w drugim opowiadaniu Majewskiego *Operacja „Masada”*. W tej fantastyczno-sensacyjnej historii grupa agentów Mossadu przybywa w okolice Drohobycza, by dotrzeć do tajemniczych podziemi.

Wywożą z nich tablicę, a właściwie fragment tynku, na którym jest lista nazwisk drohobyckich rodzin żydowskich i informacja, że tam ukrywały się od

¹ Pierwodruk eseju: „Konteksty” 2022, nr 1–2, s. 225–226.

19 listopada 1942 roku. To dzień zamordowania Schulza na drohobyckiej ulicy przez gestapowca Karla Guenthera.

Jest na niej także informacja: „Twierdzę naszą zaprojektował inż. Schulz Bruno przy współpracy Bergmana Samuela”.

Janusz Majewski wskazuje inspirację opowiadania. Jest nią relacja Samuela Bergmana o ostatnich tygodniach życia Schulza, którą znalazł u Anny Kaszuby-Dębskiej w książce *Bruno. Epoka genialna*.

Majewski cytuje fragment relacji Bergmana jako odrębny końcowy przypis:

W ostatnich tygodniach swego życia Bruno Schulz rozwijał pomysł budowy wielkiej twierdzy „potężnej i bezpiecznej, nie do zdobycia przez wroga. Twierdza – wspaniały wytwór jego fantazji, mieliśmy się tam wszyscy schronić... życie tam miało być szczęśliwe, harmonijne i piękne... Opowiadając o swojej wymarzonej Twierdzy zapominał o rzeczywistości, zapalał się i ożywiał, a jego oczy przygasłe od głodu i udręki, nabierały dawnego blasku. Opisy Twierdzy były tak sugestywne..., że słuchając ich zaczynaliśmy wierzyć po trosze w tę piękną fikcję...

Zachowanie Schulza latem 1939 roku to wytwór wyobraźni Majewskiego. Narrator zna przyszłość bohatera. Wie co się zdarzyło. Zna grozę, która nadeszła.

Wyobraźnię Schulza w pierwszym opowiadaniu całkowicie zawłaszcza młoda dziewczyna, jej rozkwitająca kobiecość. Postać Marianny Jamrógiewicz absorbuje jego myśli przez letnie miesiące 1939 roku.

To czas nadchodzącej wojny. Prasa pełna jest informacji o zbiórkach pieniędzy na uzbrojenie, ogłoszona zostaje mobilizacja.

Schulz w tej opowieści nie zwraca w ogóle uwagi na grozę, która nadciąga. Nie myśli, że świat, w którym żyje, właśnie za chwilę ma się zawalić. Nie dostrzega zbliżającej się katastrofy.

Czy nie chciał o tym myśleć? Nie tylko on. Dziś wiemy, że wtedy nikt nie potrafił sobie wyobrazić tego, co przyniosła przyszłość.

Brunona Schulza, bohatera pierwszego opowiadania, dopiero dotknie niewyobrażalna groza. Groza prawdziwa, a nie wyobrażona. Groza rzeczywista, nieznaną wcześniej w historii, zabije jego i miliony innych Żydów.

W drugim opowiadaniu Schulz zmiażdżony przez „niewyobrażalne”, które nadeszło i zredukowało go do osobnika, który ma być zabity, bo jest Żydem, ucieka w wyobraźnię.

„Piękna fikcja” Schulza w świecie Holokaustu, o której mówi Bergman, a którą rekonstruuje Majewski, jest jego ratunkiem, jest rozpaczliwą ucieczką przed prawdziwą grozą w świat wyobrażony.

Buduje w niej twierdzę ocalenia, miejsce przetrwania, swojego i wielu innych Żydów. Wyobrażnia staje się ratunkiem przed realną grozą. Niewyobrażalną grozą.

Słowo „niewyobrażalne” często używane jest *ex post*, kiedy TO STRASZNE już się stało. Zaistniało. Niewyobrażalne są tragedie, cierpienia, zbrodnie, katastrofy. To słowo bliskie znaczeniu „nieprawdopodobne”.

Niewyobrażalne przeistacza się w wyobrażalne, dopiero kiedy stało się rzeczywistością, której doświadczamy.

A przecież oglądamy zjawiska obok nas, które przyniosą straszne konsekwencje, także osobiście dla nas obserwatorów. I nie potrafimy sobie wyobrazić ich konsekwencji. A może nie chcemy. Może boimy się wyobraźni.

Niewyobrażalne były doświadczenia XX wieku.

Taka była I wojna światowa. Poważna prasa wielkich krajów europejskich pełna była analitycznych publikacji, że wojny nie będzie, bo nikomu się nie opłaca. Wojna długo była nieprawdopodobna. A już na pewno nikt nie wyobrażał sobie skali cierpień, jakie przyniesie. Potworna groza tej wojny stała się jednak rzeczywistością.

Zamach stanu bolszewików w Piotrogradzie w 1917 roku rozpoczął straszliwy terror w Rosji poniesiony potem w świat. Trwał dziesiątki lat. Zabił miliony ludzi. Przy uważnym wczytaniu się w deklaracje komunistów był przewidywalny. Ale był niewyobrażalny.

Tak wielu Niemców nie wyobrażało sobie, że hasła głoszone przez Hitlera staną się rzeczywistością. Także przywódcy i społeczeństwa tylu krajów. Nie stać ich było na wyobrażenie sobie takiej grozy. A ta nadeszła i zabiła dziesiątki milionów ludzi. W tym Schulza.

Dziś groza rozpoczęła ponownie swój marsz na Europę. W Ukrainie. Komu brakuje wyobraźni? Może jednak po doświadczeniach dwóch wojen światowych nie wszystkim? Można mieć nadzieję.

Grozy doraźnej już nie trzeba sobie wyobrażać. Dzieje się w innych miejscach, ale na naszych oczach. Można ją oglądać codzienne online, w czasie

rzeczywistym. Czy to uruchomi wyobraźnię i każe nam wyobrazić sobie grozę nadciągającą?

Nie istnieje twierdza zbudowana w wyobraźni Schulza. Nie ochroni nas. Nikogo nie uratuje. Tak jak nie ochroniła Schulza, który wymyślał ją osaczony, świadomy losu, jaki przeznaczyli jemu i jego narodowi Niemcy.

Zygmunt Bauman, pisząc o Zagładzie, twierdził, że jej doświadczenie nakazuje nam współczesnym starać się wyobrazać sobie niewyobrażalne. Przy najmniej próbować.

To niesłychanie ważne przesłanie w roku 2022.

Wyobrażenie niewyobrażalnego może skłonić ludzi obojętnych do uświadomienia sobie grozy, którą Rosja niesie teraz ku Drohobyczowi.

I ku reszcie świata.

Віра Меньок

Акустика війни у дрогобицьких великодніх відлуннях

Бог розбереться сам...

Сьогодні 24 квітня 2022 року. Два місяці минає від початку повномасштабної російської агресії проти України. Шістдесятий день людинобивчої війни у моїй країні. Вечір добігає кінця, повільно перетікає у ніч. Жодного світла немає на вулицях ані у вікнах помешкань. У місті панує суцільна темрява. Тепер так постійно. До цього, я виявилось, можна звикнути. Все ж невідступно відчуваю цей краєвид, наче чорну безодню, що наповнює все навколо, торкається мене темною вологістю, а над нею – недоступна зоряна височінь. Ніколи раніше не бачила такого ясного світіння сузір'їв на чорноті нічного неба.

Зараз Великдень у східному обряді, не лише православному, а й греко-католицькому, до якого належить більшість вірян із західної України й не лише західної. Не було великоднього чування усю ніч. Комендантська година.

На великодньому світанні урочисто били дзвони у двох церквах поблизу мого дому, на північній та південній сторонах мого дрогобицького світу, Шульцової „вибраної землі”. Вранішні дзвони, які, на щастя, акустично не контрастували з виттям сирени повітряної тривоги (цього вечора була лише одна тривога), нагадали мені вірш із поетичної збірки Сергія Жадана *Дрогобич*:

– Де твій брат, чуєш, де твій брат?
Чому він не приходить останні дні?
Хіба там, де він є, так багато принад?
Що він ховається, ніби риба на дні?

– У цьому місті стоїть сто церков,
безліч костелів і ціла тьма синагог.
Звідки я знаю, де він? Темніє під нігтями кров.
Бог розбереться сам, якщо він справді бог¹.

Від давнього приятеля з Варшави, з яким познайомилася понад двадцять років тому у Львові як з головним тоді дипломатом Польщі, цієї великодньої неділі отримала вірш отця Яна Твардовського *Великоднє Ягня* (*Baranki Wielkanocny*). Вірш закінчується рефлексією, стилізованою на бароковий концепт: *справді, треба дістати палищею, / щоб повірити знову* (*prawda, że trzeba dostać pałą / by wierzyć znowu*).

Відразу пригадалось інше ягня з вірша Тадеуша Ружевича *Білість* (*Biel*). Про біле ягня зі встромленою в око хоруговкою та кров'ю, що дзюркотіла йому з рота, кров'ю, що плинула чорними ріками. Про біле ягня, яке зміло гріхи цього світу, а тепер – сплюндроване й приречене – лежить на секційному столі, святково прикрашеному зеленню, оточене купою нечистот у білому пір'ї. Думала про те біле ягня, яке більше ніколи не повірить, марно, що його тіло начинили надією. Долинали відлуння, як мекає те ягня. Серед акустики війни, яка два місяці безжально наповнювала весь мій світ і наповнюватиме його ще настільки довго, наскільки захоче, нікого не питаючи про згоду.

Вирішила, що не святкуватиму як зазвичай, залишусь вдома сама, не сяду за святковим столом, до якого мене запросять. А ввечері вислухала коротке звернення захисника Маріуполя з полку «Азов». Юнак у військовій формі говорив дуже спокійно, без жодного патосу, говорив про смерть, а наприкінці сказав, аби усі пам'ятали про те, що, коли надсилатимемо одне одному великодні листівки й святкуватимемо, в ту саму мить на металургійному комбінаті «Азовсталь» у Маріуполі падатимуть бомби на невинних дітей та мирних мешканців.

Раптом усвідомила, наскільки добре знаю тепер, про що написав український пророк Тарас Шевченко у своєму найважливішому вірші *Заповіт*:

¹ Сергій Жадан, *Тамплієри*, Чернівці: Meridian Czernowitz 2016, с. 64. Тут згадується збірка Сергія Жадана *Дрогобич*, яка існує лише у польському виданні, у перекладі Яцека Подсядло; до неї увійшли окремі вірші зі збірок Жадана *Життя Марії* (2015) та *Тамплієри* (2016). Див. цитований уривок у польському перекладі: Serhij Żadan, *Drohobycz*, przeł. Jacek Podsiadło, Warszawa: PIW 2018, s. 64.

Як понесе з України
 У синєє море
 Кров ворожу... отойді я
 І лани, і гори –
 Все покину і долину
 До самого Бога
 Молитися... а до того
 Я не знаю Бога.

Не до того. До того – він не знає Бога. У цьому немає боротьби міцкевичівського Конрада з мовчазним і байдужим Богом. Ближче до Шевченкового пророцтва є візія Сергія Жадана, найважливішого у наші часи поетичного голосу України: *Бог розбереться сам, якщо він справді бог.* Або в іншому вірші поета:

Ти не винен, що все так дивно і так несхоже.
 Іди собі з богом, бог із тобою, боже.
 Ти нас не зрозумієш зі своєю трубою.
 Просто ми все повторювали за тобою².

Спитай мене про воскресіння...

Не пам'ятаю докладно, з ким розмовляла, що кому казала, про що думала 24 лютого. Відкрила листування з сином, яке ми вели того дня. Він повертався до Варшави з Барселони, був там на коротких вакаціях. Не знав, що йому робити, куди подітись. Пори все, намагався мене заспокоїти, лаконічно писав, що виїхати я завжди встигну, якщо прийму таке рішення, що зараз на всіх кордонах величезні натовпи, що варто зачекати, дати собі час, аби втихомириться. Тоді здавалося, що втихомирення й заспокоєння межують з дивом.

Отримувала безліч дзвінків з Польщі, з явним чи прихованим повідомленням, що маю виїхати, що, коротко кажучи, мені слід тікати. Не хотіла тікати, навіть у цій акустичній паніці знала, що не можу тікати й не зроблю цього, що залишуся, хоча анітрохи не уявляла, що станеться завтра чи через годину.

До мене звернувся наш приятель-домініканець з пильним проханням надіслати йому кілька речень про те, як переживаю початок війни, мав намір написати фейлетон. Не зуміла сказати нічого путнього, написала доволі хаотично: „Знаю лиш те, що потрібно зберігати спокій, хоча паніка наростає, дізналася про це під час ранкової онлайн-зустрічі ви-

² Сергій Жадан, *Псалом авіації*, Чернівці: Meridian Czernowitz 2021, с. 9.

кладачів мого факультету, домовилися зустрічатися двічі на день, принаймні доки буде доступний інтернет. Бомбардування було зовсім поруч із Дрогобичем. Виють сирени. Намагаюся зберігати спокій. Більше зараз не напишу, треба вийти з дому, владнати кілька справ. Раджу переглядати новини на сайтах «Радіо Свобода» та «Українська правда». Прошу про молитву». Страх більшав сильно й стрімко.

Залишилася у моєму дрогобицькому світі. І з моїм світом. Син повернувся до Варшави. Цілковито занурився у співтворення каналу „Український телеграф” у Telegram: подають новини виключно з перевірених українських джерел, перекладаючи зміст польською мовою.

Кільком особам з мого оточення заборонила надсилати повідомлення, які ширили паніку й істеріку. Тимчасом акустика війни робилася дедалі сильнішою й грізнішою. Світання, ранки, пополудні, смеркання й ночі зливалися в один нескінченний день, а точніше, одну ніч – ніч війни з її жахливими звуками та апокаліптичними образами.

Тут було й досі є відносно спокійно, за винятком ракетного обстрілу – на першому світанні, якому довелося стати свідком війни – військової частини поблизу Самбора, зовсім поруч, та пізніших бомбардувань в Івано-Франківську, Яворові та Львові, а також тепер, на сам Великдень, поблизу Львова. Ця нескінченна ніч з її акустикою втіленого зла ставала дедалі моторошнішою. Треба було навчитися стійкості. Досі не навчилася.

Через кілька днів після початку війни в місті вже з’явилися перші біженці. Це ще не були люди з найдраматичнішими історіями, які вже невдовзі часто чути мемо, зокрема від біженців, що мешкають в університетському гуртожитку, якими опікується наш університет та яких підтримують наші друзі й партнери з Польщі. Тоді, на початку війни, зауважила молоду жінку, яка стояла під крамничкою з ковбасами неподалік Ринку й голосно розмовляла телефоном з подругою або родичкою, захоплено пропонуючи їй приїхати саме до Дрогобича, позаяк тут у магазинах є багато буженини, ковбас та м’яса.

Того ж дня зайшла до іншої крамнички, також неподалік Ринку, на Шульцівській вулиці Крокодилів, де мене застала повітряна тривога. Говорячи гучніше, щоб голос не заглушило виття сирени, запитала продавчиню, чи сходить вона у таких випадках до укриття, на що вона відповіла: „Я ж на роботі, як я можу кудись піти?” Дивовижна відповідь, – подумала собі, – ніщо не є очевидним. І тільки війна є очевидна. Очевидні смерті та руйнування.

Після двотижневої перерви у навчанні, що була після 24 лютого, відновилися заняття. Повернулася до моїх студентів з полоністичних студій,

а вони повернулися до мене. Дистанційний формат занять вже не сприймався так неохоче, як під час пандемії, ба більше, – всі остаточно забули про коронавірус. Важливо було те, що ми знову зустрічаємося й розмовляємо. Найбільше прагнула, щоб усі студенти були в безпеці, а водночас раділа, що майже ніхто з них не виїхав, що всі на місці. І що я на своєму місці. Мене тоді переповнювали запал, сила та гнів, хотілося зробити зі студентами щось більше, щось важливіше, ніж просто лекції. І це вдалося. Кілька особливих „відлунь” залишилось нам зі студентами з тих днів, які зараз здаються такими далекими. Серед іншого, відео, на якому мої студентки читають *Заповіт* Тараса Шевченка в українському оригіналі та в польському перекладі Павела Прухняка³. Невдовзі надійшли зміни. Наміри й дії, що народжувались зі сили гніву, все частіше поступалися почуттю безпорадності, однак ми продовжуємо діяти, тримаємо нашу лінію оборони. Продовжуємо вчитися стійкості.

Закривавлену іграшку, знайдену українською патрульною поліцією на залізничному двірці Краматорська, який 8 квітня 2022 року був атакований ракетами російських агресорів, надіслали до Організації Об'єднаних Націй. „Нехай ця іграшка нагадує їм у їхній роботі про всі ті долі українських дітей, які були знищені ракетами і бомбами рашистів”, – написав начальник Департаменту патрульної поліції Краматорська Олексій Білошицький⁴.

У нашому гуртожитку мешкає одна сім'я – п'ятеро дітей, старшому синові нещодавно виповнилося вісімнадцять років, прибули гуманітарним коридором з Донецької області. Цілі та неушкоджені, але їхньої матері з ними немає. Її вбила російська ракета на очах у старшого сина. Тепер він єдиний опікун своїх молодших братів та сестер.

Цей Великдень приніс сентенцію, що мала б звучати оптимістично: „Христос воскрес – воскресне Україна”. Не можу позбутися думки, що ця сентенція сумна. Христос мусив померти. Україна не помре. Конче мушу чути це серед акустики війни. Відлунням плинуть слова Сергія Жадана з вірша *Я знав священика, який був у полоні...*:

³ Див.: <https://pl-pl.facebook.com/tekstualia/videos/710162253338667>, коментар до відео: „Студентки другого курсу філологічного факультету Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (Катерина Кутова, Анастасія Колібек, Ірина Сало, Віталія Качмарик, Андріана Димінська та Юлія Ярушак), натхненні викладачкою Вірою Меньок, читають вірш Тараса Шевченка *Заповіт* в оригіналі та в перекладі Павела Прухняка. У тлі звучить лемківська народна пісня *Пливе кача по Тисині*, що стала символом Небесної Сотні”, доступ: 25.04.2022.

⁴ Див.: <https://suspilne.media/227287-zakrivavleni-ditacu-igrasku-z-vokzalu-kramatorska-pereda-dut-oon/>, доступ: 25.04.2022.

[...] інститут церкви
 поєднує нас усіх подібно до цегли,
 випалює нас у вогні, скріплює нас для ґрунтовки,
 хоча все це втрачає сенс уже під час артпідготовки.

Ще він говорив: спитай мене про воскресіння –
 я відповім: щоби воскреснути, потрібне везіння.
 Праведникам якраз не щастить в основній їхній масі.
 Я люблю говорити про ворогів у минулому часі.

Спитай мене про прощення, я маю що відповісти:
 прощення передбачає, що частина мирян – атеїсти.
 Я принесу своїм ворогам на могили квіти.
 Кара господня настигне всіх.
 Вам, атеїстам, не зрозуміти.

Війна мене навчила не говорити про втрати.
 З живими краще. Живих принаймні можна порятувати.
 В живих є те, що не дає їм лягти в траншею.
 Здається ви, атеїсти, називаєте це душею.

Я думаю іноді, чи зрозуміють нас наші діти.
 Серце моє легке і обійми мої розпростерті.
 Моєї любові стане на всіх,
 навіть на тих, хто хотів мене вбити.
 Піду, до речі, нагадаю їм, що їх чекає по смерті⁵.

Завтра прокинемось...

Добігає кінця другий день Великодніх свят. Сьогодні не було вихідного дня. Його скасували по всій Україні. Сирена вила чотири рази. У мене було чотири заняття зі студентами, відтак вийшла на прогулянку. Місто було прозоро весняне, пахло свіжою зеленню. На вулицях було багато людей.

„Ти лиш поглянь, які гарні будики!” – захоплено говорив якийсь чоловік, показуючи своїй співрозмовниці на відео у телефоні дрогобицьку синагогу, повз яку ми власне разом проходили. Відлунням промайнула в голові коротка фраза Сергія Жадана, який залишився у Харкові й бореться за своє місто. На своїй сторінці у фейсбуку веде хроніку війни⁶. 15 березня, на двадцятий день війни, опублікував світлини вулиці Сумської в історичному центрі Харкова, зруйнованої російськими обстрілами, і запитав: „Хтось ще хоче поговорити про Достоєвського?”⁷.

⁵ Сергій Жадан, *Тампліери*, Чернівці: Meridian Czernowitz 2016, с. 34–35.

⁶ Див.: <https://uk-ua.facebook.com/serhiy.zhadan>, доступ: 25.04.2022.

⁷ Там само, пост 15.03.2022, 11:28.

Поруч із площею Ринок, на вулиці Малій, з якої відкривається найгарніший вигляд на міську ратушу, стояла доволі довга черга за морозивом. Морозиво виглядало барвисто й привабливо, люди охоче його купували. Сергій Жадан з гроном волонтерів час від часу привозить ласощі дітям, які вже понад два місяці мешкають у харківському метро. У тому ж метро проводить концерти для дітей та організовує зустрічі. Там познайомився з двома братами – Кирилом та Тимофієм, 12 та 9 років, – які опікуються молодшими дітьми на двох станціях метро і водночас дистанційно відвідують уроки. 2 квітня поет привіз кілька килимів – брати просили, щоб малюки не повзали по холодній підлозі у метро⁸.

Біля готичного костелу св. Варфоломія, гарно освітленого передвечірнім сонцем, мама щось лагідно говорила молодшому хлопчикові та старшій дівчинці мелодійною українською мовою. Ніхто тут не розмовляє такою мовою, – подумалось одразу. Щойно на нашій чудово відремонтованій площі Ринок також чула відлуння іншої, виразно недрогобицької української мови. Люди сиділи на лавках і спокійно собі розмовляли. Дрогобич має багато нових мешканців. Склалося враження, що вони добре тут почувуються. Це тішило. Пригадала, як Сергій Жадан радіє, коли чує „милу слобожанську українську”⁹, якою говорять працівниці однієї з харківських лікарень, куди поет з друзями привозили гуманітарну допомогу.

На колишній вулиці Панській, пізніше Міцкевича, тепер Шевченка, зустріла знайому з двома доньками, кожна із задоволенням їхала на своєму самокаті. У Харкові, в перервах між обстрілами, діти роблять те саме. „Особливо прекрасні діти, які вже відчули весну й ганяють вулицями на самокатах”¹⁰, – розповідає Сергій Жадан.

На терасі кав'ярні на розі Ринку, навпроти красивої вулички Гончарської, не було жодного вільного місця. Гарна погода, святковий день, люди п'ють каву, спілкуються. У Харкові також можна насолодитися кавою чи навіть почистувати кавою військових, які іноді ненадовго приїжджають до міста з передової, щоб щось купити, щось владнати, з кимось зустрітися. Читаємо пост Жадана з 31 березня: „Запрацювали деякі кав'ярні. Люди гріються на сонці, п'ють каву з тістечками. Харків'яни та харків'янки намагаються пригостити військових, ті соромляться й відмовляються, харків'яни та харків'янки наполягають, від чого черга рухається дуже повільно. Хтось плаче від розчулення, хтось радісно обіймається, побачивши знайомих. Таке враження, що збірна України виграла чемпіонат

⁸ Пост 02.04.2022, 12:32.

⁹ Пост 05.04.2022, 15:20.

¹⁰ Пост 23.03.2022, 20:00.

світу з футболу. На околицях багато кинутих псів, сваряться між собою, не знайдуть собі місця. Стояли в центрі, раптом сильно прилетіло, пішов дим. В принципі, такого кілька днів не було”¹¹.

Деякий уже час останній пост кожного дня у своїй хроніці війни Сергій Жадан завершує реченням: „Завтра прокинемось ще на один день ближче до нашої перемоги”. Якими нечувано істотними є сьогодні ці прості слова. І ще одне: „Головне розуміти, що все це діється саме з ними”¹². Діється з нами. У Харкові та Дрогобичі. В усій Україні. У кожному місці. У той самий момент, тієї самої миті.

„Місто звучить і не здається”¹³, – пише поет. Звучить музикою концертів, що відбуваються у метро, лікарнях та підземеллях. І звучить постійними обстрілами. Відлуння війни дуже віддалені, але одне неухильно повертається, також у Дрогобичі та інших містах, де [наразі] немає обстрілів і ракетних атак. Повертається й плине: *завтра прокинемось...*

¹¹ Пост 31.03.2022, 18:49.

¹² Сергій Жадан, *Тамплієри...*, с. 6.

¹³ Пост 28.04.2022, 18:27.

Wiera Meniok

Akustyka wojny w wielkanocnych echach drohobyckich¹

Bóg da sobie radę...

Dzisiaj jest 24 kwietnia 2022 roku. Mija dwa miesiące po rozpoczęciu pełnowymiarowej agresji federacji rosyjskiej wobec Ukrainy. Sześćdziesiąty dzień ludobójczej wojny w moim kraju. Wieczór dobiega końca, powoli przeistacza się w noc. Żadne światła nie palą się na ulicach ani w oknach mieszkań. W mieście panuje całkowita ciemność. Teraz jest tak cały czas. Do tego, jak się okazało, można się przyzwyczaić. Wciąż jednak czuję ten widok niczym czarną otchłań, która wypełnia wszystko dookoła, dotyka mnie mroczną wilgotnością, a nad nią – niedosiężna wysokość gwiezdna. Nigdy wcześniej nie widziałam tak jasno świejących konstelacji na hebanowym nocnym niebie.

Jest Wielkanoc w obrządku wschodnim, nie tylko prawosławnym, ale też greckokatolickim, do którego należy większość wiernych z zachodniej Ukrainy i nie tylko zachodniej. Nie było wielkanocnego czuwania przez całą noc. Godzina policyjna.

O wielkanocnym poranku uroczyście biły dzwony w dwóch cerkwiach, które są w pobliżu mojego domu, na północnej i południowej stronie mojego świata drohobyckiego, Schulzowskiej „wybranej krainy”. Poranne bicie dzwónów, które na szczęście nie kontrastowało akustycznie z wyciem syreny przeciwlotniczej (dziś był tylko jeden alarm wieczorem), przypomniało mi wiersz z tomu poetyckiego *Drohobycz* Serhija Żadana:

¹ Pierwodruk eseju: „Konteksty” 2022, nr 1–2, s. 269–272.

– Gdzie twój brat, słyszysz, gdzie twój brat?
 Czemu w ogóle nie przychodzi ostatnio?
 Jakież to przynęty ma na niego świat,
 że się chowa przy dnie, jak ryba przed matnią?

– W mieście jest sto cerkwi, między nimi tkwią
 niezliczone kościoły i liczne synagogi.
 Skąd mam wiedzieć, co z nim? Paznokcie podbiegają krwią.
 Bóg da sobie radę, jeśli naprawdę jest bogiem².

Od dawnego przyjaciela z Warszawy, którego ponad dwadzieścia lat temu poznałam we Lwowie jako głównego wówczas dyplomatę polskiego, dostałam w tę niedzielę wielkanocną wiersz ks. Jana Twardowskiego *Baranku Wielkanocny*. Wiersz kończy się refleksją próbującą udawać koncept barokowy: *prawda, że trzeba dostać pałą / by wierzyć znowu*.

Pomyślałam od razu o innym baranku z wiersza *Biel* Tadeusza Różewicza. O białym baranku z chorągiewką wbitą w oko i krwią tryskającą z pyszczka, krwią czarnymi rzekami płynącą. O baranku białym, który gładził grzechy tego świata, a teraz – opluty i skazany – leży na sekcyjnym stole, świątecznie przystrojonym zielenią, a wokół siedzi kupka nieczystości w białych pióropuszech. O tym baranku białym myślałam, który nigdy już nie uwierzy, choć jego ciało zostało nadziane nadzieją. Słyszałam echo beczenia tego baranka właśnie. Wśród akustyki wojny, która od dwóch miesięcy bezlitośnie wypełnia cały mój świat i będzie wypełniać go tak długo jak zechce, nikogo o nic nie pytając.

Postanowiłam, że nie świętuję jak zwykle, że zostanę sama w domu, nie siadę przy stole świątecznym, do którego mnie zaproszą. A wieczorem odśluchałam krótkiego apelu obrońcy Mariupola z pułku Azow. Młody chłopak w wojskowym mundurze mówił bardzo spokojnie, bez żadnego patosu, mówił o śmierci, a na końcu powiedział, aby wszyscy pamiętali o tym, że gdy wysyłają sobie kartki wielkanocne i świętują, to w mariupolskich zakładach Azowstal spadają bomby na niewinne dzieci i cywilów.

Zrozumiałam, jak silnie teraz wiem, o czym napisał ukraiński wieszcz Taras Szewczenko w jego najważniejszym wierszu – *Ostatniej woli (Zanosim)*:

I jak z Ukrainy niesie
 Do siniego morza
 Krew jej wrogów... Wtedy wstanę,
 Porzucę step, wzgórze...
 Wszystko rzucę i ulecę

² Serhij Żadan, *Drohobycz*, przeł. Jacek Podsiadło, Warszawa: PIW 2018, s. 64.

Do samego Boga,
By się modlić... Lecz nie wcześniej,
Wcześniej nie znam Boga.

[Przekład Pawła Próchniaka]

Nie wcześniej. Wcześniej nie zna Boga. Nie ma w tym walki mickiewiczowskiego Konrada z Bogiem milczącym i obojętnym. Bliżej przepowiedni Szewczenki jest wizja Serhija Żadana, najważniejszego w obecnych czasach poetyckiego głosu Ukrainy: *Bóg da sobie radę, jeśli naprawdę jest bogiem*. Albo w innym wierszu poety:

Tyś nie winien, że wszystko jest tak dziwnie rozdrożne.
Idź sobie z bogiem, bóg z tobą, mój boże.
Nie zrozumiesz nas nigdy z tą trąbą twoją.
Przecież zawsze powtarzaliśmy tylko za tobą³.

Spytaj mnie o zmartwychwstanie...

Nie pamiętam dokładnie, z kim rozmawiałam, co komu mówiłam, o czym myślałam 24 lutego. Otworzyłam korespondencję z synem, jaką tego dnia prowadziliśmy. Wracał do Warszawy z Barcelony, był tam na krótkich wakacjach. Nie wiedział, co ma zrobić, gdzie ma się podziać. Mimo to starał się mnie uspakajać, lakonicznie pisał, że zawsze zdążę wyjechać, jeśli się zdecyduję, że teraz na wszystkich przejściach są ogromne tłumy, że warto odczekać, dać sobie chwilę na wyciszenie. Wydawało się wtedy, że cisza i uspokojenie graniczą z cudem.

Odbierałam mnóstwo telefonów z Polski, z wypowiedzianym wprost bądź ukrytym przesłaniem, że powinnam wyjechać, że muszę, krótko mówiąc, uciekać. Nie chciałam uciekać, wiedziałam nawet w tej bardzo akustycznej panice, że nie mogę uciekać i tego nie zrobię, że zostanę, choć kompletnie nie wiedziałam, co będzie jutro czy za godzinę.

Zwrócił się do mnie nasz przyjaciel dominikanin z pilną prośbą, bym wysłała mu kilka zdań o tym, jak przeżywam wybuch wojny, zamierzał napisać felieton. Nie potrafiłam nic sensownego powiedzieć, napisałam dość chaotycznie: „Wiem tylko, że należy zachować spokój, mimo że panika narasta, przekonałam się o tym podczas porannego spotkania on-line pracowników mojego wydziału, umówiliśmy się spotykać dwa razy codziennie, przynajmniej póki

³ Przekład mój, W.M., w oryginale czytamy: „Ти не винен, що все так дивно і так несхоже. / Іди собі з богом, бог із тобою, боже. / Ти нас не зрозумієш зі своєю трубою. / Просто ми все повторювали за тобою” (Сергій Жадан, *Псалом авіації*, Чернівці: Meridian Czernowitza 2021, s. 9).

jest Internet. Bombardowanie było całkiem blisko Drohobycza. Wyjął syreny. Staram się zachować spokój. Więcej nie napiszę, muszę wyjść z domu, załatwić kilka spraw. Radzę przeglądać wiadomości na stronach Radio Swoboda i Ukraińska Prawda. Proszę o modlitwę”. Niepokój narastał mocno i intensywnie.

Zostałam w moim świecie drohobyckim. I z moim światem. Syn wrócił do Warszawy. Cały zanurzył się we współtworzenie kanału w Telegramie – Ukraiński Telegraf: podają wiadomości wyłącznie ze sprawdzonych źródeł ukraińskich, tłumacząc treść na język polski.

Kilku osobom z mojego otoczenia zakazałam wysyłania wiadomości sugerujących panikę i histerię. Niemniej akustyka wojny stawała się coraz silniejsza i groźniejsza. Świty, poranki, popołudnia, zmierzchy i noce połączyły się w jeden niekończący się dzień, raczej jedną noc – noc wojny, z jej przerażającymi dźwiękami i apokaliptycznymi obrazami.

Tu było i nadal jest względnie spokojnie, poza atakiem raketowym – o pierwszym świecie, któremu przyszło zostać świadkiem wojny – jednostki wojskowej w pobliżu Sambora, całkiem blisko, i późniejszymi bombardowaniami w Iwano-Frankiwsku, Jaworowie i Lwowie oraz teraz, na samą Wielką noc, w pobliżu Lwowa. Ta niekończąca się noc z jej akustyką wcielonego zła stawała się coraz bardziej makabryczna. Trzeba było nauczyć się wytrwałości. Nie nauczyłam się.

Kilka dni po rozpoczęciu wojny w mieście widać już było pierwszych uchodźców. Nie byli to jeszcze ludzie z bardzo dramatycznymi historiami, jakie wkrótce często będziemy słyszeć, także od uchodźców zamieszkałych w uniwersyteckim akademiku, którymi opiekuje się nasz uniwersytet, a nasi przyjaciele i partnerzy z Polski nas w tym wspierają. Wtedy, na początku wojny, zwróciłam uwagę na młodą kobietę – stojąc pod sklepikiem z wędlinami, niedaleko Rynku, głośno rozmawiała przez telefon z koleżanką lub krewną entuzjastycznie sugerując jej, aby przyjechać do Drohobycza, ponieważ jest tu w sklepach sporo wędlin, kiełbas i mięsa.

Tego samego dnia weszłam do innego sklepiku, także w pobliżu Rynku, na Schulzowskiej ulicy Krokodyli, gdzie zastał mnie alarm przeciwlotniczy. Podnosząc głos, by nie zagłuszyło go wycie syreny, zapytałam sprzedawczynię, czy schodzi do schronu w takich wypadkach, na co ona odparła: „Przecież jestem w pracy, jak mogę gdzieś iść?”. Zdumiewająca odpowiedź, pomyślałam, nic nie jest oczywiste. I tylko wojna jest oczywista. Oczywiste są śmierci i zniszczenia.

Po dwutygodniowej przerwie, jaka nastąpiła w nauczaniu akademickim po 24 lutego, wróciły zajęcia. Wróciłam do moich studentów ze studiów polonistycznych i oni do mnie wrócili. Zdalna forma zajęć już nie była odbierana tak niechętnie, jak dotychczas w okresie pandemicznym, poza tym wszyscy

całkowicie zapomnieli o koronawirusie. Ważne było, że znowu spotykamy się i rozmawiamy. Najbardziej chciałam, by wszyscy studenci byli bezpieczni, a jednocześnie cieszyłam się, że prawie nikt z nich nie wyjechał, że wszyscy są na miejscu. I że ja jestem na moim miejscu. Miałam w sobie wiele entuzjazmu, siły i gniewu, chciałam zrobić ze studentami coś więcej, coś ważniejszego niż tylko wykłady. I udało się. Kilka szczególnych „ech” zostało nam ze studentami z tamtych dni, które teraz wydają się bardzo odległe. Między innymi nagranie czytania przez moje studentki *Ostatniej woli* Tarasa Szewczenki w ukraińskim oryginale i polskim przekładzie Pawła Próchniaka⁴. Za jakiś czas nadeszły zmiany. Intencje i działania wyłaniające się z siły gniewu coraz częściej ustępowały poczuciu bezsilności, mimo to wciąż działamy, trzymamy naszą linię obrony. Wciąż uczę się wytrwałości.

Zakrwawiona zabawka, znaleziona przez ukraińską policję patrolową na dworcu w Kramatorsku zaatakowanym przez rakiety rosyjskich agresorów 8 kwietnia 2022 roku, została wysłana do Organizacji Narodów Zjednoczonych. „Niech ta zabawka przypomina im w ich pracy o losach ukraińskich dzieci, zabitych przez rakiety i bomby raszystów” – napisał Ołeksij Biłoszycki, szef Departamentu Policji Patrolowej Kramatorska⁵.

W naszym akademiku mieszka jedna rodzina – pięcioro dzieci, najstarszy syn ukończył niedawno 18 lat, przybyli korytarzem humanitarnym z obwodu donieckiego. Są cali i zdrowi, tylko matki z nimi nie ma. Została zabita przez rosyjski pocisk na oczach starszego syna. Teraz on jest jedynym opiekunem młodszych braci i siostr.

Te święta wielkanocne przyniosły sentencję, która miała być optymistyczna: „Chrystus zmartwychwstał – zmartwychwstanie Ukraina”. Nie opuszcza mnie myśl, że ta sentencja jest smutna. Chrystus musiał umrzeć. Ukraina nie umrze. Muszę to słyszeć wśród akustyki wojny. Echem płyną słowa Serhija Żadana z wiersza *Znałem duchownego, który kiedyś siedział...*:

[...] instytucja cerkwi
spaja nas jak mur pojedyncze cegły,
wypala nas w ogniu, układa, zespala,
choć wszystko to traci sens przy wstępnym ostrzale.

⁴ Patrz: <https://pl-pl.facebook.com/tekstualia/videos/710162253338667>, komentarz do nagrania: „Studentki II roku Wydziału Filologii Państwowego Uniwersytetu Pedagogicznego im. Iwana Franki w Drohobyczu (Katarzyna Kutowa, Anastazja Kolibek, Iryna Sało, Witalija Kaczmaryk, Andriana Dymińska i Julia Jaruszak) zainspirowane przez dr Wierę Meniok czytają wiersz Tarasa Szewczenki pt. *Zapowit* w oryginale i w tłumaczeniu Pawła Próchniaka. W tle łemkowska pieśń ludowa *Płynie kaczę po Tysynie*, która stała się symbolem Niebieskiej Sotni”, dostęp: 25.04.2022.

⁵ Zob.: <https://suspilne.media/227287-zakrivavlenu-ditacu-igrasku-z-vokzalu-kramatorska-peredat-oon/>, dostęp: 25.04.2022.

I mówił jeszcze: spytaj mnie o zmartwychwstanie,
a odpowiem – szczęśliwi, którzy mogą liczyć na nie.
Cnotliwym akurat nie szczęści się raczej.
O wrogach chętnie mówię w czasie przeszłym, nie inaczej.

Spytaj o przebaczenie, odpowiedź mam i na to:
przebaczenie zakłada, że ateści są częścią laikatu.
Przyniosę swoim wrogom na mogiły kwiaty.
Gniew pański dosięgnie wszystkich.
Wy, ateści, nie znacie się na tym.

Wojna nauczyła mnie, że strat nie ma co rachować.
Z żywymi lepiej. Tych można przynajmniej próbować ratować.
Jest w nich coś, że do legnięcia w dole się nie zmuszą.
Zdaje się, że wy, ateści, nazywacie to duszą.

Myszę czasem, czy zrozumieją nas nasze dzieci.
Szeroko otwieram ramiona, lekko mi na sercu.
Moja miłość obejmie wszystkich jak obszerny habit,
nawet i tych, co chcieli mnie zabić.
Pójdę już, przypomnę im, co czeka ich po śmierci⁶.

Jutro obudzimy się...

Dobiega końca drugi dzień świąt wielkanocnych. Nie było dzisiaj dnia wolnego. Został skasowany w całej Ukrainie. Cztery razy wyła syrena. Miałam cztery zajęcia ze studentami, potem wyszłam na spacer. Miasto było przejrzyste wiosenne, pachnące świeżą zielenią. Na ulicach było sporo ludzi.

„Ty tylko popatrz, jakie piękne budynki!” – z zachwytem mówił pan, pokazując swojej rozmówczyni na wideo w telefonie drohobycką synagogę, którą właśnie razem mijaliśmy. Echem zabrzmiała mi krótka wypowiedź Serhija Żadana, który został w Charkowie i walczy o swoje miasto. Na swojej oficjalnej stronie facebookowej spisuje kronikę wojny⁷. 15 marca, w dwudziestym dniu wojny, opublikował zdjęcia zniszczonej przez rosyjskie ostrzały ulicy Sumskiej w historycznym centrum Charkowa i zapytał: „Czy ktoś wciąż chce porozmawiać o Dostojewskim?”⁸.

Tuż przy Rynku, na ulicy Małej z najpiękniejszym widokiem na ratusz, stała dość spora kolejka po lody. Lody wyglądały kolorowo i zachęcająco, ludzie kupowali je z przyjemnością. Serhij Żadan z ekipą wolontariuszy co jakiś czas

⁶ Serhij Żadan, *Drohobycz...*, s. 51–52.

⁷ Zob.: <https://uk-ua.facebook.com/serhiy.zhadan>, dostęp: 25.04.2022.

⁸ Tamże, wpis 15.03.2022, godz. 11:28, tu i dalej przekład mój, W.M.

przywozi smakołyki dzieciom, które przeszło dwa miesiące mieszkają w metrze charkowskim. Także w metrze gra koncerty dla dzieci i organizuje spotkania. Poznał tam dwóch braci – Cyryła i Tymoteusza, 12 i 9 lat, którzy opiekują się młodszymi dziećmi na dwóch stacjach metra i jednocześnie mają zdalne lekcje szkolne. 2 kwietnia poeta przywiózł kilka dywanów – bracia poprosili, by maluchy nie łążyły po zimnej podłodze w metrze⁹.

Przy gotyckim kościele św. Bartłomieja, pięknie oświetlonym przedwieczornym słońcem, matka coś łagodnie mówiła do młodszego chłopczyka i starszej dziewczynki śpiewnym ukraińskim językiem. Nikt tutaj nie mówi takim językiem, pomyślałam od razu. Przed chwilą też słyszałam na naszym pięknie wyremontowanym Rynku echa innego, wyraźnie niedrohobyckiego języka ukraińskiego. Ludzie siedzieli na ławkach i rozmawiali sobie spokojnie. Drohobycz ma wielu nowych mieszkańców. Odniosłam wrażenie, że dobrze tu się czują. I to mnie ucieszyło. Przypomniało mi się, jak Serhij Żadan cieszy się, gdy słyszy „uroczy słobożański język ukraiński”¹⁰, którym mówią pracowniczki jednego ze szpitali charkowskich, gdzie poeta z przyjaciółmi przywoził pomoc humanitarną.

Na dawnej ulicy Pańskiej, później Mickiewicza, obecnie Szewczenki, spotkałam znajomą z dwiema córeczkami, każda wesoło jechała na hulajnodze. W Charkowie, w przerwach między ostrzałami, dzieci również tak robią. „Szczególnie cudowne są dzieci, które już poczuły wiosnę i jeżdżą po ulicach na hulajnogach”¹¹ – opowiada Serhij Żadan.

W ogródku kawiarni na rogu Rynku, naprzeciwko pięknej uliczki Honczarskiej, nie było żadnego wolnego miejsca. Piękna pogoda, świąteczny dzień, ludzie piją kawę, rozmawiają. W Charkowie również można napić się kawy lub nawet poczęstować kawą wojskowych, którzy przyjeżdżają czasem na krótko z linii frontu do miasta, by coś kupić, coś załatwić, z kimś się spotkać. Czytam wpis Żadana z 31 marca: „Niektóre kawiarnie są już czynne. Ludzie wygrzewają się w słońcu, piją kawę z ciasteczkami. Charkowianie i charkowianki próbują poczęstować wojskowych, ci są skrępowani i dziękują, charkowianie i charkowianki znowu zapraszają, z tego powodu kolejka przesuwana się bardzo wolno. Ktoś płacze ze wzruszenia, ktoś radośnie ściska się ze znajomymi, których spotkał. Odnosi się wrażenie, że reprezentacja Ukrainy wygrała mistrzostwa świata w piłce nożnej. Na obrzeżach miasta jest wiele porzuconych psów, kłócą się ze sobą, nie znajdują sobie miejsca. Staliśmy w centrum, nieoczekiwanie mocno uderzyło, dym się rozwiął. Przez kilka już dni takiego nie było”¹².

⁹ Wpis 02.04.2022, godz. 12:32.

¹⁰ Wpis 05.04.2022, godz. 15:20.

¹¹ Wpis 23.03.2022, godz. 20:00.

¹² Wpis 31.03.2022, godz. 18:49.

Od jakiegoś już czasu ostatni wpis każdego dnia w swojej kronice wojny Serhij Żadan kończy zdaniem: „Jutro obudzimy się o jeszcze jeden dzień bliżej naszego zwycięstwa”. Jak niesłychanie istotne są dziś te proste słowa. I jeszcze jedno: „Najważniejsze to pojąć, że to wszystko dzieje się właśnie z nimi”¹³. Dzieje się z nami. W Charkowie i w Drohobyczu. W całej Ukrainie. W każdym miejscu. W tym samym momencie, w tej samej chwili.

„Miasto brzmi i nie poddaje się”¹⁴ – pisze poeta. Brzmi w nim muzyka koncertów, które odbywają się w metrze, w szpitalach, w podziemiach. I brzmiały w nim ciągle ostrzały. Bardzo odległe od siebie są echa wojny, ale jedno wciąż powraca, również w Drohobyczu i innych miastach, gdzie nie ma [jeszcze] ostrzałów i ataków raketowych. Powraca i płynie: *jutro obudzimy się...*

¹³ Serhij Żadan, *Drohobycz...*, s. 50.

¹⁴ Wpis 28.04.2022, godz. 18:27.

Катажина Кучинська-Кошани

Фортеп'яно на барикаді, дзвони на сполох, гімни – всюди (мовлений есей)

Під час Революції Гідності в Києві у 2013 та 2014 роках, після Маршу мільйонів та під час зіткнень з „Беркутом”, вперше за майже вісім століть (з часів татарської навали та хана Батия у 1240 році) били на сполох дзвони Михайлівського собору¹. Принагідно нагадаю про значення дзвону Зигмунта у Польщі, а також про Артура Грайзера, гауляйтера Третього Рейху Країни Варти (Warthegau), одним з перших наказів якого було демонтувати всі дзвони у Вартегау та вирвати їхні серця. Також нагадаю, що російські демократи на чолі з Александром Герценом – сьогодні можна б їх назвати дисидентами – створили екстериторіальний простір свободи у часописі-інституції „Колокол”, себто „Дзвін”.

Від 24 лютого український гімн співають всюди; навіть найменш музично обдаровані люди впізнають його мелодію. Місця й міста України, які окуповуються й відвойовуються, не мовчать – їх супроводжує гімн. Його співають хори, військові, маленькі дівчатка в метро, надломлені голоси старих людей і ті, на кого вже чигає смерть. Його мелодію грають на знак солідарності в Королівському замку у Варшаві, замість Маріацького гейналу у Кракові та багатьох інших польських містах, його співають разом із нашим національним гімном, а синьо-жовтий та біло-червоний стяги майорять один біля одного.

¹ Авторка наводить цю інформацію на основі магістерської роботи Мацея Гузарського *Спільнота сенсу та Євромайдан*, написаної під керівництвом проф. Александра Вірпші (факультет прикладної лінгвістики Варшавського університету, 2021), с. 52, прим. 146.

Так є тепер, під час війни.

Нагадаю самий початок Української революції та слова пісні гурту „Гринджоли” з Івано-Франківська з першого Майдану 2004 року. Польський репортер написав тоді:

„Разом нас багато, нас не подолати!” (Jest nas razem dużo, nie da się nas rokoпаć) став гімном Української Помаранчевої революції, магічним кличем, який об’єднував людей, заохочував їх до боротьби, зміцнював їхню надію на перемогу².

Одностайний ритм цього репу міг би стати ритмом сьогоднішньої польсько-української та європейсько-української солідарності. Нехай так і буде. „Разом нас багато, нас не подолати!”

Хотіла б повернутися саме до початку Української революції – того, що так розлютило російського диктатора – і нагадати про ще один інструмент, окрім дзвона, що власним серцем б’є на сполох й вібрує від потрясіння, є голосом відваги. Це фортеп’яно. Фортеп’яно, яке, пригадаймо, супроводжувало біженок, біженців та біженців-дітей на одному з кордонних переходів між Україною та Польщею – несло надію на життя, так само як і прапори Молдови, Литви, Польщі та Європейського Союзу.

Хотіла б – услід за суворим, простим і, як мені видається, величним віршем німецького поета Райнера Кунце – запитати про основоположне фортеп’яно, засновницьке для української незалежності. Хочу водночас показати, як воно – те фортеп’яно з барикади – було збудоване зі слів у європейської поезії, перш ніж потрапити на Майдан у Києві.

Але спершу Райнер Кунце та його *Вірш революційний*:

*Поміж фронтами стояло піаніно
пофарбоване національними кольорами
К.В., Київ, зима 2013–2014*

Піаніно мов блакитне небо й пшеничне поле
стояло у двадцятиградусний мороз
на вулиці

І одні грали
гімн і Шопена,
а інші у гімн і Шопена
стріляли³

² Marcin Wojciechowski, *Pomarańczowy Majdan*, W.A.B., Warszawa 2006, с. 254–256.

³ Переклад В.М. за польським перекладом Якуба Екера: Reiner Kunze, *Wiersz rewolucyjny*, przeł. Jakub Ekier, „Odra” 2020, nr 3, с. 52. [прим. В.М.]

Будування фортеп'яно та його встановлення в Альпах – це витвір відомого деструктора європейської міщанської уяви й одного з перших у Європі перформерів – Жана Артюра Рембо, який був дивовижним архітектором: усе робив інакше, наперекір; спершу багато писав (деструкційно), відтак багато подорожував, торгував, будував. Спершу переживав жахіття франко-пруської війни, зокрема колективне згвалтування самого себе – тоді, можливо, вперше став самим собою як іншим, що філологи сприймають як примху солецизму, а філософи – як похмуру аксіому. Написав вірш *Сплячий в улоговині*⁴ / *Le dormeur du Val*, у якому молодий воїн наче застиг уві сні, а насправді його досягла смерть: „І в грудях має він дві дірочки червоні”. (У польському перекладі Броніслави Островської: „W prawym boku ma dwie jamki krwawe”⁵, у перекладі Томаша Ружицького: „Dwie czerwone dziury w swoim prawym boku”⁶; завдяки перекладові Ружицького можна зауважити, що „dziura w zieleni, w której śpiewa strumyk”⁷ з ініціального рядка цього сонета – це місце, що залишилось після людини, воно „римується” з тими двома слідами смертельного влучення, що нагадують рани у боці Христа). Воїн убитий і застиг у цій смерті, наче заснув⁸. Рембо – свідок, а дехто каже, що й доброволець Паризької комуни – написав захопливу й водночас хлоп'ячо безпосередню *Паризьку військову пісню*⁹ / *Chant de guerre parisienne*, а також створив гіркий, сповнений сардонічних докорів вірш *Paris se repeuple* (*Паризька оргія, або Париж заселяється знову*¹⁰) – після пацифікації Комуни та перемоги версальців¹¹.

⁴ Переклад Дмитра Павличка, далі цитуємо за цим перекладом: <https://shron1.chtyvo.org.ua/Rembo/Virshi.htm#18>, дата звернення: 10.10.2025 [прим. В.М.].

⁵ Artur Rimbaud, *Poezje*, red. Adam Ważyk, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1969, с. 51.

⁶ Artur Rimbaud, *Śpiący w dolinie*, przeł. Tomasz Różycki, „Kresy Południowo-Wschodnie” 2004, zeszyt specjalny: *Rimbaud w Przemyślu*, с. 7.

⁷ Ініціальний рядок вірша у перекладі Дмитра Павличка: „Цей отвір зелені, де джерело співає”. У перекладі Павличка римуються вирази „в грудях має / джерело співає”: воїн має в грудях дві дірки від смертельних куль, а по його смерті залишається місце – джерело, і воно співає [прим. В.М.].

⁸ У винятковому пацифістському маніфесті Ернста Фрідріха, опублікованому у польському перекладі (*Wojna wojnie. Krieg dem Kriege. Guerre à la guerre. War against war*, концерсія і переклад Zuzanna Sękowska, Oficyna Wydawnicza Bractwa Trojka, Poznań 2017) є постаті, застигли з піднятими руками в трупному заокостенінні після газових атак. Поетична уява знову випереджає жахіття війни.

⁹ Див. переклад Всеволода Ткаченка: <https://shron1.chtyvo.org.ua/Rembo/Virshi.htm#28>, дата звернення: 10.10.2025 [прим. В.М.].

¹⁰ Див. переклад Всеволода Ткаченка: <https://shron1.chtyvo.org.ua/Rembo/Virshi.htm#34>, дата звернення: 10.10.2025 [прим. В.М.].

¹¹ Цей вірш надихнув Тувіма на створення *Весни*. Написала про це в нарисі *Tuwim dla dzieci, Tuwim od łobuzów, rimbaudysta Julian T.*, „Porównania” 2019, t. 25, nr 2, с. 313–336. Див. також розлогішу версію: Katarzyna Kuczyńska-Koschany, *Tuwim. Pęknięcie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2021, с. 128–144.

У вірші прозою *Après le Kluge (Після Потопу)*¹², який мене тут найбільше цікавить і який відкриває феноменальні, сяйливі, неперевершені *Люмінації (Осяяння)*¹³, останній відомий твір Рембо як поета), після того, як „післяпотопове” поетичне „я” перелічує дії з відновлення ладу (по катастрофі) у світі людей і тварин („по кожній війні хтось мусить поприбирати”, – сказала б Шимборська), з’являється та загадкова фраза: „Madame*** établit un piano dans les Alpes”, яку Zenon Пшесмицький (Міріам)¹⁴, відтак, в охопленому революцією Києві 1917 року, Ярослав Івашкевич та Єжи Ритард¹⁵ й урешті Артур Мендзижецький суголосно переклали як „Pani X / Pani*** ustawiła fortepian w Alpach”¹⁶ („Пані X / Пані*** поставила фортеп’яно в Альпах”). Від цього моменту – називаю його імагінарною цезурою / цезурою уяви, бо воно (фортеп’я-

¹² Див. переклад Юрка Покальчука: <https://shron1.chtyvo.org.ua/Rembo/Osiaiannia.htm?#01>, дата звернення: 10.10.2025 [прим. В.М.].

¹³ Така назва виступає у перекладі Юрка Покальчука та інших українських перекладач [прим. В.М.].

¹⁴ Тут цитую блискучий переклад Міріама під назвою *Po potopie* (за виданням: Miriam [Zenon Przesmycki], *U poetów* [1921], wybrał, oprac. i posłowiem opatrzył Paweł Hertz, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1992, c. 68–69):

Jak tylko idea Potopu szczęściwała:

Zając zatrzymał się wśród falujących koniczyn i dzwonek i odmówił modlitwę do tęczy poprzez sieć pajęczyn.

Oh! drogie kamienie kryć się jęły, kwiaty spoglądać już.

W wielkiej brudnej ulicy stanęły stragany, poczęto ciągnąć barki ku morzu piętrzącemu się tam w górze, jak na starych rycinach.

Krew popłynęła u Sinobrodego, w jatkach, w cyrkach, kędy pod pieczęcią Boga bledną otwory okienne. Krew i mleko popłynęły.

Bobry jęły budować, mazagrany parować w kawiarniach.

W wielkim domu, o szybach jeszcze ociekających wodą, dzieci w żalobie oglądały precudne obrazki. Drzwi skrzypane i na placu wioskowym dziecko obróciło się w kółko z wyciągniętymi rękoma, podobnie jak chorągiewki i koguty na wszystkich dzwonnicach, pod nagłą ulewą.

Pani *** ustawiła fortepian w Alpach. Odprawiono mszę i pierwsze komunie przy stu tysiącach ołtarzy w katedrze.

Karawany wyruszyły. Pośród chaosu lodów i w mrokach nocy biegunowych pobudowano *Splendid-hotele*.

Odtąd księżyc słyszał znowu szakale sklamrzące w pustyniach cząbrów – i eklogi dwukopytne krzające w sadzie. Potem, w borze fioletowym, całym w nowych latoroślach, Eucharis powiedziała mi, że to wiosna.

Rozlej się, stawie – piany, zatopcie most i rozfalujcie się nad drzew szczytami – kiry i organy, błyskawice i grzmoty, wzbierzcie i toczcie się – wody i smutki, wzbierzcie i zastąpcie dawne potopy.

Bo odkąd te wyparowały, odkąd – oh! skryły się drogie kamienie a kwiaty otwarły – nuda, nuda bezbrzeżna! – a Królowa Czarownica, utrzymująca żar w garnku glinianym, nie zechce nigdy opowiedzieć nam, co wie, a co nam niewiadome!

¹⁵ Поп. Artur Rimbaud, *Poezje*, dz. cyt., c. 125–126.

¹⁶ Поп. Arthur Rimbaud, *Sezon w piekle. Iluminacje*, przeł. i posłowiem opatrzył Artur Międzyrzecki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, c. 91.

но) міститься приблизно посередині тексту й сигналізує про раптову зміну ритму й поетики – світ, що рятується після потопу, вислизає від логіки повторного встановлення ладу, відновлення та реституції. З'являється щось нове. Безлад по катастрофі? Уява по врятованих життях?¹⁷ Що саме чинить пані, коли ставить фортеп'яно в Альпах? Цей жест здебільшого прочитується як поетична примха, пресюрреалістичний жест митця. Однак, передусім це засновницький акт: велика свобода, фантазії про цю свободу (що межують з анархією, якщо послуговуватись тільки розумом і здоровим глуздом) є протиотрутою від диктатури, але також від версальців, від проповідників меншого зла та від тих, хто нав'язує гідке перемир'я, – якщо тільки у світі Ноевого Ковчега (читай: того, що вдасться врятувати з війни, попелища й повені; читай: миру) парадоксально знайдеться місце для особливих уявлень, навіть найнесподіваніших (як для особливих видів)¹⁸.

Наводимо вірш прозою Рембо у перекладі Юрка Покальчука¹⁹, (підкреслення К.К.-К.):

Щойно опала ідея Потопу,
Заєць зупинився серед конюшини і тремтячих дзвіночків і помолвився до
райдуги крізь павутиння.
О, яке дорогоцінне каміння ховалось, які квіти розплющили очі.
На широкій заболоченій вулиці почали ставити прилавки, тягнути човни
до моря, що височіло вгорі, як на гравюрах.
Потекла кров у Синьої Бороди – на бойнях, у цирках, де печать Бога зблі-
дила вікна. Кров і молоко потекли.
Бобри узялись за будівання. „Мазаграни” димували у кав'ярнях.
У великому будинку з численними вікнами, який ще будувався, діти, одяг-
нені в жалобне, розглядали чудові малюнки.
Клацнули двері; і на сільській площі хлопчик простягнув руки, охопивши
флюгери й півнів, під блискучим весняним дощем.
Мадам*** встановила фортепіано в Альпах.
Відправляли месо і перші причастя у сотнях тисяч соборних олтарів.

¹⁷ Непереборні асоціації з *Європою після дощу* Макса Ернста.

¹⁸ „Альберт Генрі нагадує про природну суть потопу: Рембо, на його думку, пов'язує делювіальний образ [потоп у геологічному сенсі – прим. К.К.-К.] з «метеорологічним потопом» як фактором людської уяви, а соціальний та історичний Потоп стає передумовою уяви та афекту для самого Рембо” (Rimbaud, *Œuvres complètes*. Édition établie par André Guyaux, avec la collaboration D'Aurélia Cervoni. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 2009, с. 948; перекл. В.М. за перекладом К.К.-К. – коментар до *Осяянь*). Пор. Albert Henry, *Contributions à la lecture de Rimbaud*, Académie Royale de Belgique, Bruxelles 1998, с. 23. Коментатори взірцевого видання трактують Потоп як алегорію Революції, натомість „Потоп Рембо” ототожнюють з Паризькою комуною (Rimbaud, *Œuvres complètes*, dz. cyt. с. 947).

¹⁹ Переклад Юрка Покальчука: <http://ukrkniga.org.ua/ukrkniga-text/357/1/#01>, дата звернення: 10.10.2025 [прим. В.М.].

Каравани рушили. І Чудовий Готель збудовано серед хаосу льодів і полярної ночі.

Відтоді Місяць чув, як скиглять шакали²⁰ в тим'янових пустелях, – і еклоги в сабо буркочуть у садку.

Потім, у фіолетовому, набубнявілому бруньками гаю, сказала мені Еухаріс, що це – весна.

Розлийся, ставок; – піно, котись на мости і над лісами; – чорні покривала й органи; – громи й блискавки, підносьтесь і розкочуйтесь; – води й печалі, підносьтесь і поверніть Потопи.

Тому що відтоді, як вони щезли, – о, затаєне коштовне каміння, о, квіти розкриті! – як нудно!

І Королева, Чаклунка, яка розпалює жар у горщику землі, ніколи не захоче розповісти нам те, що знає і що нам невідоме²¹.

Збігнєв Герберт, здається, не зрозумів Рембо – не мав поетичних інструментів, аби його зрозуміти – і написав вірш, у якому полемізує з ідеєю встановлення фортеп'яно в Альпах. Бо Герберт, всупереч самому собі, мав внутрішній імператив приборкування митця в собі, повсякчасного гамування уяви, що розгулялась надміру, самосвідомості, іронії та передусім автоіронії, яка захищала від згуби, що нею – на його переконання – було ототожнення з романтично-модерністською моделлю митця, одним із найрадикальніших втілень якої був прецінь Артур Рембо.

Лише один раз ім'я Рембо з'являється у поезії Герберта, і цей єдиний раз підтверджує переплетення раннього захоплення з брутальною ініціацією, різким і раптовим входженням у дорослість. У листі до Завейського Герберт зізнавався, що вірші, написані у стилі *П'яного корабля*²², акомпанували смерті його молодшого брата, натомість

²⁰ Тема шакалів та їх асоціації з пустелею є у воєнному вірші Тувіма під назвою *Prośba o pustynię*. Пор. Julian Tuwim, *Prośba o pustynię* [Paryż 1939], [в:] tegoż, *Pisma zebrane: Wiersze 2*, oprac. Alina Kowalczykowa, Czytelnik, Warszawa 1986, с. 323. Першодрук: „Wiadomości Polskie” 1940, nr 1, с. 2. Окремий інтерпретаційний нарис про цей вірш готую до друку.

²¹ Переклад Юрка Покальчука: <http://ukrkniga.org.ua/ukrkniga-text/357/1/#01>, дата звернення: 10.10.2025 [прим. В.М.]. Див. оригінал: Jean Arthur Rimbaud, *Après le Déluge*, [в:] того ж, *Œuvres complètes*. Édition établie par André Guyaux, avec la collaboration D'Aurélia Cervoni, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 2009, с. 289–290.

²² Можливо, певним відлунням віршів, писаних у стилі *П'яного корабля*, але вже після Голлокусту, які демонструють розрив із цією манерою, є вірш Ришарда Криницького *Żegluga*, прочитаний з рукопису та опублікований у збірці *Utwory rozproszone (Rekonosans)*, wybór i oprac. edytorskie Ryszard Krynicki, a5, Kraków 2010, с. 29–30. У коментарі на с. 356 видавець припускає, що цей недатований вірш, ймовірно, був написаний у 1949–1950 роках; таке припущення ґрунтується на датуванні всієї колекції віршів у AZH (*Utwory poetyckie różne*, t. 2, plik 2).

у вірші *Як нас ввели у світ*²³ зі збірки *Гермес, пес і зірка* – пов'язаному радше з поколінням, ніж індивідуальним досвідом²⁴ – поет „мурмотів під носа” Рембо, який має силу злого прокляття, зваблює „лицемірних покровителів”, яким присвячено вірш:

Я на вулиці грався
за мною ніхто не дивився
я ліпив пасочки із піску
і Рембо мурмотів під носа

раз це почув немолодий добродій
о та ти хлопче поет
а ми якраз творимо зараз
низовий літературний процес

по брудній голові погладив
дав мені великого смоктуна
і купив одежину навіть
захисного кольору юності²⁵

Чергові етапи „втаємничення” в небажану дорослість (історія втрати власного голосу) – це участь у балу разом з іншими подібно „перевдягненими” хлопцями, вимушена „забава”, перший протест і голод, жорстоко придушені:

відтак нас умить посадили
довкруг великого столу
дали нам водички з соком
і по шматочку торта

і хлопці тепер вставали
перевдягнені як дорослі
хвалили нас грубими голосами
чи лупили по пальцях

²³ Переклад Маріанни Кіяновської; далі цитуємо за виданням: Збігнев Герберт, *Гермес, пес і гілочка тамариску*, пер. та упор. Маріанни Кіяновської, Дух і літера, Київ 2024, с. 124–125 [прим. В.М.].

²⁴ Хоча Станіслав Бараньчак називає цей твір одним із „найбільш автобіографічних віршів”, у якому Герберт „розповідає історію своєї офіційної літературної ініціації в роки «відлиги», тож це водночас автоіронічний вірш”. Див. S. Barańczak, *Ironie*, [в:] *Poznawanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998, с. 387–388.

²⁵ Збігнев Герберт, *Гермес, пес і гілочка тамариску...*, dz. cyt., с. 124 [прим. В.М.]. Див. оригінальне видання: Zbigniew Herbert, *Jak nas wprowadzono*, [в:] *Hermes, pies i gwiazda*, [1957], Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1997, с. 96, підкр. К.К.-К.

а ми нічого не чули
ми нічого не відчували
зосереджено витріщаючись
на шматочок торта який
підтавав причому дедалі більше
у наших гарячих руках
і солодкість ця у житті найперша
зникала в темному рукаві²⁶

У вірші *Пан Когіто та уява* зі збірки *Репорт з обложеного Міста* Герберт наче застерігає від наслідків проголошення уяви найвищою поетичною інстанцією:

І
Пан Когіто ніколи не довіряв
вивертам уяви

фортеп'яно на вершині Альп
грало йому фальшиві концерти

не цінував лабіринти
сфінкс напував його огидою

жив у домі без підвалів
дзеркал та діалектики

джунглі склубочених образів
не були його батьківщиною

рідко здіймався
на крилах метафори
падав відтак як Ікар
в обійми Великої Матері

любив тавтології
переклад
idem per idem

що птах є птахом
полон полоном
ніж є ножем
смерть смертю

²⁶ Там само, с. 125 [прим. В.М.].

любив
плоский горизонт
пряму лінію
земне тяжіння

2

Пана Когіто буде залічено
до гатунку *minores*

байдуже вирок прийме
майбутніх дослідників літери

уяву використовував
зовсім для інших цілей

хотів учинити її
інструментом співчуття

прагнув до кінця зрозуміти

- ніч Паскаля
- природу діаманта
- меланхолію пророків
- гнів Ахіллеса
- божевілля людиновбивць
- сни Марії Стюарт
- страх неандертальця
- відчай останніх ацтеків
- довге конання Ніцше
- радість художника з Ласко
- зростання й падіння дуба
- зростання й падіння Риму

а ще оживляти мертвих
зберегти заповіт

уява пана Когіто
подібна до маятника

рухається бездоганно
від страждання до страждання

нема у ній місця
на штучні вогні поезії

хотів би лишитися вірним
непевній певності²⁷

Очевидна алюзія з'являється у першій частині наведеного вірша й уписується у суперечку між двома протилежними різновидами уяви: з одного боку, уява „вивертів”, жонгливання, хизування, можна сказати – уява автотелічна, зосереджена на самій собі, архітектонічним еквівалентом якої є лабіринти, а візуальним – „джунглі склубочених образів” (це найкоротший опис поетики *Осяянь* та *Сезону у неклі* Рембо), а з іншого боку, – уява без ефектів, яка уклала не найвигіднішу угоду з істиною, тавтологічна, позбавлена таємниці²⁸.

У вірші Герберта та у його суперечці з Рембо уява делексикалізована; вона не протікає непередбачувано, онірично, приголомшливо, від образу до образу, як в *Осяяннях*, а „бездоганно / від страждання до страждання”. Вдруге Герберт використовує у вірші формулу з негативним відтінком: „штучні вогні поезії”, які є наслідком „вивертів уяви”, але той, хто прямує до осяянь, не може „лишитися вірним / непевній певності”.

Рембо й Герберт мають радикально різне ставлення до уяви, а водночас ідентичне ставлення до диктатури, насильства, війни. Цитуючи французького поета, Герберт досліджує іншу ситуацію – ідеологічної спокуси, а не відновлення світового ладу після потопу чи війни. Рембо – своїм власним коштом – досліджує межі уяви, сягає невимовного, серцевини семантичної темряви, надає першість уявленому (у сенсі потоку образів). Герберт прагне приборкати уяву, не ставить її на перше місце, боїться неконтрольованих переваг; постулює простоту; як у вірші *Пан Когіто та уява*, його увагу притягає скоріше незбагненне, ніж невимовне / неймовірне.

Можна сказати, що від Рембо (та його жесту, лише позірно пресюрреалістичного) через Герберта (та його антитоталітарний жест) до Кунце спостерігаємо три яви жажіття у конфронтації з трьома поетичними уявами: уявою як свободою, уявою як брязканням („суха поема мораліста”) та уявою як провіщенням²⁹.

²⁷ Переклад В.М. за виданням, наведеним авторкою: Zbigniew Herbert, *Raport z obłązonego Miasta i inne wiersze*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1992, с. 25–27, підкреслення К.К.-К. [прим. В.М.].

²⁸ Пор. Agata Stankowska, *Kształt wyobraźni. Z dziejów sporu o „wizję” i „równanie”*, Universitas, Kraków 1998, с. 61. Див. також Jerzy Kwiatkowski, *Zbigniew Herbert*, [в:] того ж, *Magia poezji. O poetach polskich XX wieku*, wybór Maria Podraza-Kwiatkowska i Anna Łebkowska, postłowie Marian Stala, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1995, с. 324.

²⁹ Польський перекладач Кунце Якуб Екер зауважує, що німецький поет „відрізняється від Пана Когіто: його уява також, щоправда, рухається «від страждання до страждання», але він не любить «земного тяжіння»” (Jakub Ekier, *Postłowie*, [в:] Reiner Kunze, *Remont poranka*, wybór, przekład i postłowie Jakub Ekier, Biuro Literackie, Wrocław 2008, с. 265).

І на завершення повернись до цього прозоро чистого вірша Райнера Кунце – повторю його ще раз:

Піаніно мов блакитне небо й пшеничне поле
стояло у двадцятиградусний мороз
на вулиці

І одні грали
гімн і Шопена,
а інші у гімн і Шопена
стріляли

Цей вірш не є ані результатом боротьби з феєрією власної уяви перед лицем війни та після війни (випадок Рембо), ані поемою мораліста, який відкидає всілякі спокуси уяви. Кунце, старий поет, ясно бачить фортеп'яно на барикаді (фортеп'яно на барикаді – це набагато більше, ніж фортеп'яно в Альпах!) – як стяг України (той, що з епіграфа) і як буфер між прихильниками суверенності та прихильниками залежності своєї держави. Ті, хто „грали / гімн і Шопена”, і ті, хто „у гімн і Шопена / стріляли” (їх розділило перенесення та відмінність порядку слів – синтаксичного, бойового), опинилися не лише по різні боки барикади, а й по два різні боки світу. З одного боку – фортеп'яно в кольорах українського прапора та ті, хто грав на ньому (гімн і Шопена – слава свободі й слава уяві), з іншого – ті, хто хоче розстріляти і свободу, і уяву. Двадцятиградусний мороз зафіксував цю ситуацію в кадрі. Але фортеп'яно – на барикаді, на боці тих, хто грає гімн і Шопена; фортеп'яно завше на боці свободи й уяви, а одна без одної вони неможливі. До цього дуету ще прибуває – тепер, у 2022 році – підкріплення чеснотою, властивою небагатьом, та в Україні – це чеснота колективна. Її ім'я: відвага. Їх тепер уже троє: відвага, уява, свобода. І невідомо, яка з них найбільша.

Переклала **Віра Меньок**

Katarzyna Kuczyńska-Koschany

Fortepian na barykadzie, dzwony na trwozę, hymny – wszędzie (esej mówiony)¹

W czasie rewolucji godności w 2013 i 2014 w Kijowie, po marszu miliona i podczas starć z Berkutem były na trwozę dzwony soboru Mychajłowskiego, pierwszy raz od prawie ośmiu wieków (od najazdu tatarskiego i Batu-Chana w 1240 roku)². Przypomnę tu znaczenie dzwonu Zygmunta w Polsce, a także fakt, że Arthur Greiser, Gauleiter wcielonego do III Rzeszy Kraju Warty (Warthegau) jako jedną ze swych pierwszych decyzji podjął tę o zdemontowaniu wszystkich dzwonów Warthegau i pozbawił je serc. Przypomnę również, że demokraci rosyjscy, z Aleksandrem Hercenem na czele – dziś powiedzielibyśmy: dysydenci – stworzyli eksterytorialną przestrzeń wolności w piśmie-instytucji, które nazwali „Kołokoł”, czyli „Dzwon”.

Hymn ukraiński od 24 lutego śpiewany jest wszędzie; nawet ludzie najbardziej niemuzykalni rozpoznają jego melodię. Miejsca i miasta Ukrainy tracone i odzyskiwane są nie w ciszy – towarzyszy im hymn. Śpiewany przez chóry, żołnierzy i małe dziewczynki w metrze, przez łamiące się głosy starców i przez tych, na których śmierć już czeka za rogiem. Solidarnie gra się jego melodię w Zamku Królewskim w Warszawie, zamiast hejnału mariackiego w Krakowie i w wielu innych polskich miastach, śpiewa się go razem z naszym hymnem na-

¹ Pierwodruk eseju: „Konteksty” 2022, nr 1–2, s. 251–257.

² Wiadomości te podają za pracą magisterską Macieja Huzarskiego *Wspólnota sensu i Euromajdan*, napisaną pod kierunkiem prof. Aleksandra Wirpszy (Wydział Lingwistyki Stosowanej UW, 2021), s. 52, przyp. 146.

rodowym, tak jak obok siebie wywiesza się flagi: niebiesko-żółtą i biało-czerwoną.

Tak jest teraz, w czasie wojny.

Przywołam też sam początek ukraińskiej rewolucji i słowa piosenki grupy Gryndzoły z Iwano-Frankiwska z pierwszego Majdanu, z roku 2004. Tak pisał o niej polski reportażysta:

„Razom nas bahato, nas ne podołaty!” (Jest nas razem dużo, nie da się nas pokonać) stało się hymnem ukraińskiej pomarańczowej rewolucji, magicznym okrzykiem, który jednoczył ludzi, zagrzewał do walki i wzmacniał nadzieję na zwycięstwo³.

Solidarnościowy rytm tamtego rapu może także być rytmem dzisiejszej solidarności polsko-ukraińskiej i europejsko-ukraińskiej. Oby był. „Razom nas bahato, nas ne podołaty!”

Chciałabym do tego właśnie początku ukraińskiej rewolucji powrócić – do tego, co tak rozsierdziło rosyjskiego dyktatora, i upomnieć się o inny instrument niż bijący na trwogę własnym sercem dzwon i wibrujący ze wzruszenia, niesiony odwagą głos. To fortepian. Fortepian, który zresztą towarzyszył uchodźczyniom, uchodźcom i uchodźczątkom na jednym z przejść granicznych między Ukrainą a Polską – niósł nadzieję na życie, podobnie jak niosły ją flagi Mołdawii, Litwy, Polski i Unii Europejskiej.

Chciałabym – za surowym, prostym, i, jak mi się zdaje, wielkim wierszem wiekowego niemieckiego poety Reinera Kunzego – zapytać o fortepian założycielski, fundacyjny dla ukraińskiej niezależności. Chcę również pokazać, jak go – ów fortepian z barykady – budowano w europejskiej poezji ze słów, nim trafił na kijowski Majdan.

Ale najpierw Reiner Kunze i jego *Wiersz rewolucyjny* (cytuję w przekładzie Jakuba Ekiera):

*Między frontami stało pianino
malowane w barwy narodowe
K.B., Kijów, zima 2013–2014*

Pianino jak błękitne niebo i pole pszenicy
stało przy dwudziestu stopniach mrozu
na ulicy

I jedni grali
hymn i Chopina,

³ Marcin Wojciechowski, *Pomarańczowy Majdan*, W.A.B., Warszawa 2006, s. 254–256.

a drudzy w hymn i Chopina
strzelali⁴

Budowa fortepianu i ustawienie go w Alpach to dzieło znanego destruktora europejskiej wyobraźni mieszczańskiej i jednego z pierwszych w Europie performerów, Jeana Artura Rimbauda, który był architektem przedziwnym – wszystko robił inaczej, na wspak; najpierw dużo pisał (destrukcyjnie), a potem dużo podróżował, handlował, budował. Najpierw doświadczał grozy wojny francusko-pruskiej, w tym zbiorowego gwałtu na sobie samym – wtedy to być może po raz pierwszy stał się sobą samym jako innym, co filologowie biorą za sołecyzmowy kaprys, a filozofowie za ponury aksjomat. Napisał wiersz o *Śpiącym w dolinie / Le dormeur du val* – gdzie, jak pamiętamy, pozornie zastygły we śnie żołnierz okazuje się dotknięty przez stężenie pośmiertne („W prawym boku ma dwie jamki krwawe”⁵ – tak w przekładzie Bronisławy Ostrowskiej; „dwie czerwone dziury w swoim prawym boku”⁶ – w spolszczeniu Tomasa Różyckiego; dzięki tłumaczeniu Różyckiego można zauważyć, że „dziura w zieleni, w której śpiewa strumyk” z inicjalnego wersu tego sonetu, miejsce po człowieku, „rymuje się” z tymi dwoma śladami śmiertelnego ugodzenia, podobnymi do ran w boku Chrystusa); został zabity i zamarł w tej upozowanej na sen – śmierci⁷. Napisał też Rimbaud – świadek, a niektórzy powiadają, że także ochotnik Komuny Paryskiej – porywającą i chłopięcą jednocześnie *Paryską piosenkę wojenną / Chant de guerre parisienne*, wreszcie stworzył gorzki, pełen sardonicznych wyrzutów wiersz *Paris se repeuple (Paryż zaludnia się na nowo / Paryż się budzi)* – po pacyfikacji Komuny i zwycięstwie wersalczyków⁸.

W wierszu prozą, który mnie tu jednak istotnie interesuje (*Après le Kluge*, czyli *Po Potopie*), otwierającym zjawiskowe, olśniewające, nieprześcignione *Iluminacje* (ostatnie znane dzieło Rimbauda jako poety), po tym, jak poetyckie ja „popopotowe” enumeracyjnie nazywa czynności porządkujące (po katastrofie) w świecie ludzi i zwierząt („po każdej wojnie trzeba posprzą-

⁴ Reiner Kunze, *Wiersz rewolucyjny*, przeł. Jakub Ekier, „Odra” 2020, nr 3, s. 52.

⁵ Por. Artur Rimbaud, *Poezje*, red. Adam Ważyk, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1969, s. 51.

⁶ Artur Rimbaud, *Śpiący w dolinie*, przeł. Tomasz Różycki, „Kresy Południowo-Wschodnie” 2004, zeszyt specjalny: *Rimbaud w Przemysłu*, s. 7.

⁷ W niezwykłym manifeście pacyfistycznym Ernsta Friedricha, wydanym niedawno po polsku (*Wojna wojnie. Krieg dem Kriege. Guerre à la guerre. War against war*, koncepcja i przekład Zuzanna Sękowska, Oficyna Wydawnicza Bractwa Trojka, Poznań 2017) są takie postaci zamarłe w stężeniu pośmiertnym po atakach gazowych, na przykład z podniesioną ręką. Wyobraźnia poetycka znów wyprzedza groźbę wojenną.

⁸ Ten wiersz stał się inspiracją *Wiosny* Tuwima. Pisałam na ten temat w szkicu *Tuwim dla dzieci, Tuwim od łobuzów, rimbaudysta Julian T.*, „Porównania” 2019, t. 25, nr 2, s. 313–336. W wersji poszerzonej zob. Katarzyna Kuczyńska-Koschany, *Tuwim. Pęknięcie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2021, s. 128–144.

tać” – rzekłaby Szymborska), pojawia się owo zagadkowe sformułowanie: „Madame*** établit un piano dans les Alpes”, co Zenon Przesmycki (Miriam)⁹, a później, w ogarniętym rewolucją Kijowie w roku 1917 Jarosław Iwaszkiewicz i Jerzy Rytard¹⁰, wreszcie Artur Międzyrzecki spolszczają zgodnie jako „Pani X / Pani*** ustawiła fortepian w Alpach”¹¹. Od tego momentu – nazywam go *średniówką imaginacyjną / średniówką wyobraźni*, mieści się bowiem mniej więcej w połowie tekstu, a sygnalizuje nagłą zmianę rytmu i poetyki – ratowany po potopie świat wymyka się logice powtórnego nadawania ładu, przywracania, restytucji. Pojawia się to, co nowe. Nieład po katastrofie? Wyobraźnia po ocaleniu życia?¹² Co czyni pani ustawiająca fortepian w Alpach? Ten gest odczytuje się najczęściej jako poetycki kaprys, presurrealny gest artysty. Jest on jednak przede wszystkim aktem założycielskim: wielka wolność, fantazje o takiej wolności (ocierające się o anarchię, gdy uruchamiać wyłącznie rozum i zdrowy rozsądek) są antidotum na dyktaturę, lecz także na wersalczyków, na głosicieli mniejszego zła i tych, co wymusza-

⁹ Tu cytuję przekład Miriama (wielkiej urody), zatytułowany *Po potopie* (za wydaniem: Miriam [Zenon Przesmycki], *U poetów* [1921], wybrał, oprac. i posłowiem opatrzył Paweł Hertz, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1992, s. 68–69):

Jak tylko idea Potopu szczęśliwa:

Zając zatrzymał się wśród falujących koniczyn i dzwonek i odmówił modlitwę do tęczy poprzez siecie pajęczyn.

Oh! drogie kamienie kryć się jęły, kwiaty spoglądać już.

W wielkiej brudnej ulicy stanęły stragany, poczęto ciągnąć barki ku morzu piętrzącemu się tam w górze, jak na starych rycinach.

Krew popłynęła u Sinobrodego, w jatkach, w cyrkach, kędy pod pieczęcią Boga bledną otwory okienne. Krew i mleko popłynęły.

Bobry jęły budować, mazagrany parować w kawiarniach.

W wielkim domu, o szybach jeszcze ociekających wodą, dzieci w żalobie oglądały precudne obrazki. Drzwi skrzypnęły i na placu wioskowym dziecko obróciło się w kółko z wyciągniętymi rękoma, podobnie jak chorągiewki i koguty na wszystkich dzwonicach, pod nagłą ulewą.

Pani *** ustawiła fortepian w Alpach. Odprawiono mszę i pierwsze komunie przy stu tysiącach ołtarzy w katedrze.

Karawany wyruszyły. Pośród chaosu lodów i w mrokach nocy biegunowych pobudowano *Splendid-hotele*.

Odtąd księżyc słyszał znowu szakale sklamrzące w pustyniach cząbrów – i eklogi dwukopytne krzające w sadzie. Potem, w borze fioletowym, całym w nowych latoroślach, Eucharis powiedziała mi, że to wiosna.

Rozlej się, stawie – piany, zatopcie most i rozfalujcie się nad drzew szczytami – kiry i organy, błyskawice i grzmoty, wzbierzcie i toczcie się – wody i smutki, wzbierzcie i zastąpcie dawne potopy.

Bo odkąd te wyparowały, odkąd – oh! skryły się drogie kamienie a kwiaty otwarły – nuda, nuda bezbrzeżna! – a Królowa Czarownica, utrzymująca żar w garnku glinianym, nie zechce nigdy opowiedzieć nam, co wie, a co nam niewiadome!

¹⁰ Por. Artur Rimbaud, *Poezje*, dz. cyt., s. 125–126.

¹¹ Por. Arthur Rimbaud, *Sezon w piekle. Iluminacje*, przeł. i posłowiem opatrzył Artur Międzyrzecki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, s. 91.

¹² Nieodparte są skojarzenia z *Europą po deszczu* Maxa Ernsta.

ją paskudny rozejm, gdy tylko w świecie Arki Noego (czytaj: tego, co uda się uratować z wojny, pożogi i potopu; czytaj: pokoju) paradoksalnie znajduje się miejsce dla pojedynczych wyobrażeń, także tych najniezwykleszych (jak dla pojedynczych gatunków)¹³.

Cytuję wiersz prozą Rimbauda w przekładzie Iwaszkiewicza i Rytarda (podkr. K.K.-K):

Jak tylko opadła idea Potopu,
Zając się zatrzymał wśród pola koniczyn i drżących dzwoneczków i zmówił pa-
cierz do tęczy poprzez pajęczyny.
Ach, jakież drogie kamienie się chowały – jakie kwiaty rozkwitały!
Na szerokiej, zabłoconej ulicy poczęto ustawiać stragany, ciągniono łodzie ku
morzu, spiętrzonemu w górze jak na starych rycinach.
U Sinobrodego krew popłynęła – w rzeźniach, w cyrkach, gdzie pod pieczęcią
Boga bladły jamy okien. Krew i mleko pocięły.
Bobry zaczęły budować. Mazagrany dymiły w cukierniach.
W wielki domu, za oknami ociekającymi jeszcze deszczem, dzieci w żalobie
oglądały cudowne obrazki.
Drzwi skrzypnęły; a na placu wioskowym dziecko wyciągając ręce zakręciło się
w kółko jak chorągiewki i kogutki na wszystkich wieżach wśród kaskady deszczu.
P a n i X u s t a w i ł a f o r t e p i a n w A l p a c h .
Odprowadzono mszę i pierwszą komunię przy tysiącach katedralnych ołtarzy.
Karawany wyruszyły. A Splendid Hotel zbudowano pośród chaosu lodów i nocy
polarnych.
I znowu odtąd słyszał Księżyc, jak skomlą szakale wśród pustyni¹⁴ cząbrę – i jak
eklogi kopyt chrząkają w ogródkach. A później w liliowym rozwijającym się bo-
rze Eucharis powiedziała mi, że to już wiosna.
Rozlej się, stawie; – piano, zalej mosty i wzbierz ponad lasy; – kiry i organy, trony
i błyskawice, przybierzcie i roztoczcicie się; – wody i smutki, zastąpcie mi dawne
Potopy.

¹³ „Albert Henry przywołuje sens naturalny *potopu*: Rimbaud, jego zdaniem, kojarzy obraz dylu-
wialny [potopowy w znaczeniu geologicznym – przyp. K.K.-K.] «potop meteorologiczny» staje się
czynnikiem ludzkiej wyobraźni, a Potop społeczny i historyczny staje się warunkiem wyobraźni
i afektu – Rimbauda” (Rimbaud, *Œuvres complètes*. Édition établie par André Guyaux, avec la
collaboration D'Aurélia Cervoni. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 2009, s. 948, przeł.
K.K.-K. – noty do *Illuminacji*). Por. Albert Henry, *Contributions à la lecture de Rimbaud*, Académie
Royale de Belgique, Bruxelles 1998, s. 23. Komentatorzy wydania wzorcowego dostrzegają w Potopie
alegorię Rewolucji, zaś „Potop Rimbauda” utożsamiają z Komuną Paryską (Rimbaud, *Œuvres
complètes*, dz. cyt. s. 947).

¹⁴ Temat szakali i ich asocjacja z pustynią występują w wierszu wojennym Juliana Tuwima pt. *Prośba
o pustynię*. Por. Julian Tuwim, *Prośba o pustynię* [Paryż 1939], [w:] tegoż, *Pisma zebrane: Wiersze 2*,
oprac. Alina Kowalczykowa, Czytelnik, Warszawa 1986, s. 323. Pierwodruk: „Wiadomości Polskie”
1940, nr 1, s. 2. Osobny szkic interpretacyjny na temat tego wiersza przygotowuję właśnie do druku.

Gdyż od kiedy one opadły – drogie kamienie się skryły, a kwiaty rozkwitły – nuda zapanowała! A Królowa, Czarownica, która rozpała żar w glinianym garnku, nigdy nie powie nam, co wie, a czego my nie wiemy¹⁵.

Zbigniew Herbert na pozór nie zrozumiał Rimbauda – nie miał poetyckich narzędzi, by go zrozumieć – i napisał wiersz będący polemiką z pomysłem ustawiania fortepianu w Alpach. Był bowiem w Herbercie, wbrew niemu samemu, wewnętrzny imperatyw okiełznywania artysty w sobie, nieustanne nakładanie wędzideł wyobraźni zbyt rozhułanej, samoświadomość, ironia, a przede wszystkim autoironia chroniąca przed zgubnym – jego zdaniem – utożsamieniem z romantyczno-modernistycznym modelem artysty, którego jednym z najbardziej radykalnych wcieleń był przecież Artur Rimbaud.

Tylko jeden raz nazwisko Rimbauda pojawia się w poezji Herberta i ten jeden raz potwierdza istnienie splotu wczesnej fascynacji z brutalną inicjacją, ostrym i nagłym wejściem w dorosłość. W liście do Zawieyskiego Herbert wyznawał, że wiersze pisane w manierze *Statku pijanego*¹⁶ akompaniowały śmierci młodszego brata, natomiast w utworze *Jak nas wprowadzono* z tomu *Hermes, pies i gwiazda* – związanym z przeżyciem raczej pokoleniowym niż jednostkowym¹⁷ – Rimbaud, „mruczany pod nosem”, ma siłę złego zaklęcia, przywabia „obłudnych protektorów”, którym zadedykowany został wiersz:

Bawiłem się na ulicy
nikt mną się nie zajmował
robiłem babki z piasku
m r u c z a c p o d n o s e m R i m b a u d a

raz starszy pan to posłyszał
jesteś chłopcze poetą
my właśnie teraz robimy
oddolny ruch literacki

¹⁵ Oryginał: zob. Jean Arthur Rimbaud, *Après le Déluge*, [w:] tegoż, *Œuvres complètes*. Édition établie par André Guyaux, avec la collaboration D'Aurélia Cervoni, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 2009, s. 289–290.

¹⁶ Być może jakimś refleksem wierszy pisanych w manierze *Statku pijanego*, ale już po Zagładzie, i w tym sensie zerwaniem z manierą, jest *Żegluga*, wiersz odczytany z rękopisu przez Ryszarda Krynickiego i opublikowany w zbiorze *Utwory rozproszone (Rekonesans)*, wybór i oprac. edytorskie Ryszard Krynicki, a5, Kraków 2010, s. 29–30. W komentarzu na s. 356 wydawca sugeruje, iż ten niedatowany wiersz prawdopodobnie powstał w latach 1949–1950; przypuszczenie owo wysnuwa z datowania całego pliku wierszy w AZH (*Utwory poetyckie różne*, t. 2, plik 2).

¹⁷ Chociaż Stanisław Barańczak nazywa ten utwór jednym z „najbardziej autobiograficznych wierszy”, w którym Herbert „opowiada historię swojej oficjalnej literackiej inicjacji w latach «odwilży», jest to więc wiersz także autoironiczny”. Zob. S. Barańczak, *Ironie*, [w:] *Poznanowanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998, s. 387–388.

pogładził po brudnej główce
 dał mi dużego lizaka
 a nawet kupił ubranie
 w ochronnej barwie młodości¹⁸

Kolejne etapy „wtajemniczenia” w niechcianą dorosłość (dzieje utraty własnego głosu) to uczestnictwo w balu wraz z innymi podobnie „przebranymi” chłopcami, wymuszona „zabawa”, pierwszy sprzeciw i głód, brutalnie stłumione:

więc zaraz nas posadzono
 wokół wielkiego stołu
 dano nam wody z sokiem
 i po kawałku tortu

teraz wstawali chłopcy
 przebrani za dorosłych
 grubym głosem chwalili
 lub bili nas po łapach

niczegośmy nie słyszeli
 niczegośmy nie czuli
 wpatrzeni wielkimi oczami
 w kawałek tortu który
 coraz bardziej się topił
 w gorących naszych rękach
 i słodycz ta pierwsza w życiu
 ginęła w ciemnym rękawie¹⁹

W wierszu *Pan Cogito i wyobraźnia* z tomu *Raport z oblężonego Miasta* Herbert zdaje się przestrzegać przed konsekwencjami uznania wyobraźni za ostateczną instancję poetycką:

l
 Pan Cogito nigdy nie ufał
 sztuczkom wyobraźni

fortepian na szczycie Alp
 grał mu fałszywe koncerty

¹⁸ Zbigniew Herbert, *Jak nas wprowadzono*, [w:] *Hermes, pies i gwiazda*, [1957], Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1997, s. 96, podkr. K.K.-K.

¹⁹ Tamże, s. 97–98.

nie cenił labiryntów
sfinks napawał go odrazą

mieszkał w domu bez piwnic
luster i dialektyki

dżungle skłębionych obrazów
nie były jego ojczyzną

unosił się rzadko
na skrzydłach metafory
potem spadał jak Ikar
w objęcia Wielkiej Matki

u w i e l b i a ł t a u t o l o g i e
t ł u m a c z e n i e
i d e m p e r i d e m

że ptak jest ptakiem
niewola niewolą
nóż jest nożem
śmierć śmiercią

kochał
płaski horyzont
linię prostą
przyciąganie ziemi

2
Pan Cogito będzie zaliczony
do gatunku *minores*

obojętnie przyjmie wyrok
przyszłych badaczy litery

u ż y w a ł w y o b r a ż n i
d o c a ł k i e m i n n y c h c e l ó w

c h c i a ł z n i e j u c z y n i ć
n a r z ę d z i e w s p ó ł c z u c i a

pragnął pojąć do końca

– noc Pascala

- naturę diamentu
- melancholię proroków
- gniew Achilleśa
- szaleństwa ludobójców
- sny Marii Stuart
- strach neandertalski
- rozpacz ostatnich Azteków
- długie konanie Nietzschego
- radość malarza z Lascaux
- wzrost i upadek dębu
- wzrost i upadek Rzymu

zatem ożywiać zmarłych
dochować przymierza

wyobraźnia Pana Cogito
ma ruch wahadłowy

przebiega precyzyjnie
od cierpienia do cierpienia

nie ma w niej miejsca
na sztuczne ognie poezji

chciałby pozostać wierny
niepewnej jasności²⁰

Czytelna aluzja pojawia się w pierwszej części przytoczonego wiersza i jest wkomponowana w spór dwóch przeciwstawnych odmian wyobraźni, tej „od sztuczek”, kuglarskiej, popisowej, chciałoby się powiedzieć: autotelicznej, skupionej na sobie samej jako wyobraźni, której ekwiwalentem architektonicznym są labirynty, a wizualnym – „dżungle skłębionych obrazów” (to najkrótszy opis poetyki z *Iluminacji* i *Sezonu w piekle* Rimbauda), i tej nie efektownej, która zawarła nieatrakcyjny pakt z prawdą, tautologicznej, pozbawionej tajemniczości²¹.

Wyobraźnia jest w wierszu Herberta i w jego sporze z Rimbaudem zdelektalizowana; nie przebiega nieprzewidywalnie, onirycznie, zaskakująco, od

²⁰ Cyt. za: Zbigniew Herbert, *Raport z obłąkanego Miasta i inne wiersze*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1992, s. 25–27, podkr. K.K.-K.

²¹ Por. Agata Stankowska, *Kształt wyobraźni. Z dziejów sporu o „wizję” i „równanie”*, Universitas, Kraków 1998, s. 61. Zob. też Jerzy Kwiatkowski, *Zbigniew Herbert*, [w:] tegoż, *Magia poezji. O poetach polskich XX wieku*, wybór Maria Podraza-Kwiatkowska i Anna Łebkowska, posłowie Marian Stala, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1995, s. 324.

obrazu do obrazu, jak w *Iluminacjach*, lecz „precyzyjnie / od cierpienia do cierpienia”. Po raz drugi w wierszu używa Herbert formuły nacechowanej negatywnie: „sztuczne ognie poezji” są konsekwencją „sztuczek wyobraźni”, a ten, kto podąża za olśnieniami, nie może „pozostać wierny / niepewnej jasności”.

Rimbaud i Herbert mają skrajnie różny stosunek do wyobraźni, a jednocześnie identyczny stosunek do dyktatury, przemocy, wojny. Herbert, cytując francuskiego poetę, bada inną sytuację – ideologicznego uwodzenia, a nie porządkowania świata po potopie czy wojnie. Rimbaud bada, kosztem siebie samego, jej granice, dociera do niewyraźnego, do jądra ciemności semantycznej, daje prymat właśnie wyobrażonemu (w sensie potoku obrazów). Herbert chce wyobraźnię ujarzmić, nie stawia jej na pierwszym miejscu, lęka się niekontrolowanych przewag; postuluje prostotę; jak w wierszu *Pan Cogito i wyobraźnia* jego uwagę przykuwa raczej niepojęte niż niewyraźne / niewyobrażalne.

Można by powiedzieć, że od Rimbauda (i jego gestu, pozornie tylko surrealistycznego) przez Herberta (i jego gest antytotalitarny) do Kunzego obserwujemy trzy odsłony grozy w konfrontacji z trzema wyobraźniami poetyckimi: wyobraźnią jako wolnością, wyobraźnią jako kołatką („suchy poemat moralisty”) oraz wyobraźnią jako jasnowiedzeniem²².

I tu wracam do owego krystalicznego wiersza Reinera Kunzego – przytoczę go jeszcze raz:

Pianino jak błękitne niebo i pole pszenicy
stało przy dwudziestu stopniach mrozu
na ulicy

I jedni grali
hymn i Chopina,
a drudzy w hymn i Chopina
strzelali

Nie jest on ani wynikiem zmagania z feerią własnej wyobraźni w obliczu wojny i po wojnie (casus Rimbauda), ani poematem moralisty odrzucającego wszelkie pokusy wyobraźni. Kunze, stary poeta, widzi fortepian na barykadzie jasno (forte pian na barykadzie to o wiele więcej niż forte pian w Alpach!) – jako flagę Ukrainy (tę z motta) oraz jako bufor między zwolennikami suwerenności i zwolennikami zależności ich państwa. Ci, co „grali / hymn i Chopina”, i ci,

²² Polski tłumacz Kunzego Jakub Ekier zauważa, że niemiecki poeta „różni się od Pana Cogito: jego wyobraźnia także wprawdzie przebiega «od cierpienia do cierpienia», on jednak nie kocha «przyciągania ziemi»” (Jakub Ekier, *Posłowie*, [w:] Reiner Kunze, *Remont poranka*, wybór, przekład i posłowie Jakub Ekier, Biuro Literackie, Wrocław 2008, s. 265).

co „w hymn i Chopina / strzelali” (oddziela ich i przerzutnia, i różnica szyku – składniowego, bojowego), znajdowali się nie tylko po dwóch stronach barykady, ale i po dwóch różnych stronach świata. Po jednej fortepian w kolorach ukraińskiej flagi i ci, co na nim grali (hymn i Chopina – czyli pochwałę wolności i pochwałę wyobraźni), po drugiej – ci, co chcą rozstrzelać i wolność, i wyobraźnię. Dwudziestostopniowy mróz zatrzymał tę sytuację w kadrze. Ale fortepian jest na barykadzie, jest po stronie tych, co grają hymn i Chopina; fortepian przeważa na stronę wolności i wyobraźni, a jedna bez drugiej jest niemożliwa. Do tego duetu przybywa jeszcze – teraz, w roku 2022 – jako posiłki właściwość nielicznych, lecz w Ukrainie cnota zbiorowa. Jej imię: odwaga. I są już trzy: odwaga, wyobraźnia, wolność. I nie wiadomo, która z nich największa.

Юрко Прохасько

*Des Schrecklichen Anfang*¹

I

Цьому є незаперечні свідоцтва. Незадовго до початку великої війни Бруно Шульц часто вибирався на – як би це краще назвати: перехід? виправу? експедицію? пленер? Бо вже напевно не прогулянку, не на спациєр Дрогобичем. Виходив з дому і сновигав собі середмістям і блукав собі ближчими й дальшими передмістями, зокрема Ланом, з нотатником і шкіцівником. Ходив начебто спроквола, незосереджено, як то Шульц, незграбний і кострубатий, але вдивлявся і приглядався пильно. Іноді зупинявся, то стоячи, то десь присівши, робив якісь швидкі замальовки у шкіцівнику, черкав якісь кілька слів коментаря, мабуть, зазначав дату, може, теж вказував місце. А, може, і ні, бо навіщо йому було вказувати місце того міста, яке він знав так докладно, так доглибно, так інтимно, як ніхто його, мабуть, ні до нього, ні після нього вже не знав і знати не буде? І тут починається велика гра уяви над малим питанням: зазначав місце, чи не зазначав? Бо від цієї обставини все залежить.

Бо всі ці перелітні шкіци і короткі коментарі Шульц, не раз питаний, навіщо це йому здалося, робив з однієї-єдиної причини: він знав, що Дрогобича скоро не стане. Не буде вже такого Дрогобича, його спіткає загибля, то й Дрогобич, його зруйнує грядуща війна разом з його настоячими атмосферами, мінкими, але тривкими кліматами, настроями й відтінками, його урбанними контекстами й констеляціями. Але також з його мешканцями, принаймні великою частиною мешканців. І не йому

¹ „Початок жакливого” – вираз походить з *Дуїнських елегій* Р. М. Рільке, елегія перша, примітка перекладачки [В.М.], див. також примітку 6.

це придасться, бо він – щодо цього в нього не було найменших сумнівів – теж увійде в число і склад отих знищених. А отже він робить це не для себе. Йому цього не потрібно з подвійної навіть причини: по-перше, він і так досконало знає, що де є і яке воно; а, по-друге, воно йому і так скоро вже не знадобиться. А для кого тоді? А для кого він писав? Для кого рисував? Для кого невпинно перетворював матерію цього міста, його життєсвіти, на нетлінну субстанцію прози й графіки? Для кого утривалював, як виглядало певне місце в місті, якого скоро не стане? Для кого лаштував посеред Дрогобича земного Дрогобич Небесний? *Дрогобич-Дрогобич...*²

II

Шульц не був ангелом, навіть близько не був, усупереч поширеному хибному враженню про його безстатевість, безтілесність, безшелесність. Не був він ангелом і для близьких, найближчих, люблених й улюблених, для коханих. Ніхто ніколи не називав його так навіть у лагідному самозабутті, навіть у пароксизмі вдячності й визнання, в конвульсії ніжності.

Але в цьому чині – спробі утривалити приречене на загибелю, в цій незмозі відірвати погляд від п р и р е ч е н о г о – сказаного вже на небуття, від того, чого вже не буде в майбутньому, що за мить перетвориться на руїни, зникне, щезне Бруно Шульц дивовижно зближається з Янголом Історії Вальтера Беньяміна, з *Angelus Novus* Пауля Клеє:

Є один образ Клеє, називається він *Angelus Novus*. На ньому зображений ангел, що виглядає, ніби лаштується віддалитися від чогось, на що невідривно зорить. Очі його широко розплющені, рот розверстий, а крила розчепірені. Так мусить виглядати Ангел Історії. Він звернув свій лик до минулого. Де перед нами з'являється низка подій, він бачить суцільну катастрофу, яка безупинно громадить румовища на румовищах і жбурляє їх йому під ноги. Либонь, йому хотілося б затриматися, розбудити мертвих і зцілити розтрощене. Але з Раю дме вихор, він заплутався в його крилах і такий потужний, що Ангел вже не годен їх зімкнути. Цей вихор нестримно несе його в майбутнє, до якого він повернутий спиною, в той час, як румовище перед ним виростає до небес. Те, що ми називаємо поступом – ось чим є цей вихор³.

² Алюзія на назву збірки оповідань польського письменника Генрика Грінберга (Henryk Grynberg), див.: Генрик Грінберг, *Дрогобич, Дрогобич...*, пер. Андрій Павлишин, Дух і літера, Київ 2012.

³ Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, Werke und Nachlass – Kritische Gesamtausgabe, Bd. 19, Hrsg. von Gérard Raulet, Suhrkamp, Berlin 2010 (Enthält alle überlieferten Fassungen sowie Entwürfe, Varianten, Erläuterungen, Kommentare, Dokumente), с. 19–20 [Вальтер Беньямін, *Про поняття історії*, теза IX, переклад з німецької – Ю.П.].

III

З чим маємо справу в цій Шульцовій візії (скорого) майбутнього: з грою уяви, з силою уяви чи профетизмом? Знаємо, що таке уява – це здатність являти те, чого перед тим не було, виявляти, проявляти. А чим загалом є здатність передбачати майбутнє: провісництвом (від слова „відати”, тобто знанням, що так буде), пророцтвом (від „ректи”, тобто мовити, промовляти), чи провидництвом (коли будучність являється видом, візією, прозрінням і образом, без посередництва знання і мовлення), чи сумішшю усіх трьох, чи іноді тим, а іноді іншим? І якщо п р о р о ц т в о м, то який стосунок профетичних візій до уяви? Як відбувається прорікання, пророкування: чи береться воно зі складання можливостей мови, з укладання слів у певних приголомшливих, але не цілком незбагненних послідовностях, які своєю чергою укладають образи уяви. Тому що так можна поукладати слова, бо таке взагалі можна уявити, бо так можна? Бо наша мова, наша граматики дає нам такі можливості комбінацій. Як вони даються, як приходять, як відкривається майбутнє: через виснуване з попереднього досвіду і спостереження знання про логіку речей і перебіги, нанизування подій, які неминуче чи з великою вірогідністю допровадять саме до такого, а не іншого майбутнього? Через сперту на проекцію досвідів гру уяви, через можливості мови, які відкривають можливості втілення, чи через безпосередне, неопосередковане ні знанням, ні мовою споглядання? Чи є вони врешті-решт також лиш породженнями уяви, подібно як сновидіння, на питання Фрейда, можливо, теж є нічим іншим, як спогадами?⁴ Чим є касандричні візії: спертою на можливості комбінаторики апокаліптичною Йоанівською уявою, чи безпосереднім Сивіллиним спогляданням?

І чи не є так, що справжнім двигуном уяви є тривога? Але чи не сперта тривога на досвіді? Чи, може, це тривога живиться уявою, а не навпаки? Найповніші втілення прекрасної і жахливої екстрем уяви є – Рай і пекло. І втрата Раю як видозміна найжахливішого, що може нас спікати.

IV

Щонайменше не йдеться про просте і простодушне протиставлення жахливої дійсності і прекрасної уяви. Дійсність іноді теж може бути лагідна й прекрасна. А уява дуже навіть часто виявляється жорстокою й жаскою, жахливою й жахітною. Іноді тільки уява вносить замішання і бентегу в лагідну дійсність, тільки вона.

⁴ Sigmund Freud: *Die Traumdeutung*.

Але про що ж ідеться жакливій уяві? На чому їй залежить, на чому розходитьса? Звісно, на чому: на тому, щоби мучити, терзати й тортурувати.

Це настирливості, нічні кошмари, невідступні візії, психотичні марення, маячення та галюцинації. Це тривожні думки, фобії, страхи. Хто скаже, що їх мало в житті? Чому їх так багато, чому їх завжди за багато, але ніколи не досить.

Яка структура жакливого, про що ж ідеться йому? Про біль, муку і страх. Всі вони спричиняють страждання. Біль беретьса від втрати. Мука від болю. Біль від руйнування, розчленування, фрагментації, дезінтеграції. Чи, може, втрата і дезінтеграція це одне і теж? Мабуть, ні, бо є ще анігіляція, розчинення, зникнення.

У жаху два джерела і два головних річища: страх і біль втрати, тобто зникнення чогось, що було. І поява – поява чогось страшного, жакливого, чого перед тим не було. Або страх появи чогось чи когось: страховиська, чудовиська, насильника, лиходія, чужого, що з'являється і загрожує. Чим? Вторгненням і проникненням, яке несе втрати, руйнування, розбиття, тортури, муки. Тобто біль і страждання.

Що таке моторошне? Це теж поява, радше повернення: чогось колись рідного, близького, доброзичливого у відчуженій, зверненій до протилежного, зміненій і підміненій подобі.

V

Це провадить нас до іншого знаменитого Ангела Новочасності – до Ангела Рільке з *Першої Дуїнської елегії*:

[...] und gesetzt selbst, es nähme
einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge von seinem
stärkeren Dasein. Denn das Schöne ist nichts
als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen,
und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäh't,
uns zu zerstören. Ein jeder Engel ist schrecklich⁵.

Каже нам Рільке на самому початку *Першої Дуїнської елегії*. В перекладі Миколи Бажана це звучить так:

Хто з сонму ангелів вчує мій клич, коли скрикну?
Хай би якийсь і почув, і притис би мене
раптом до серця, – я згину тоді, бо сильніший
він є від мене. Адже ж краса – не що інше,
як початок жакливого. Ми іще терпим його

⁵ Rainer Maria Rilke, *Duineser Elegien*, Im Insel-Verlag zu Leipzig 1923, с. 4.

і дивуємось дуже, чому краса не воліє
знищити нас. Кожен-бо ангел – жахливий⁶.

Отож, краса – це ангел, ангел – це краса. І кожен ангел – жахливий, бо гарний, бо є красою, що є нічим іншим, як початком жахливого.

Чому так є? Чому так має бути? І передусім: як розуміти ці слова, як розуміти цю думку? Який стосунок краси до жахливого?

Це можна було б пробувати розуміти так: досвід краси завжди є ризиком. Досвідчування краси завжди може обернутися пронизливим захопленням, навальним захватом. Тут захват не означає нічого доброго, а тільки моторошне: досвід краси може знести дамбу стерпного. Краса може її прорвати, коли рине притомність того, що краса є чимось, що незмірно перевищує індивідуальність, а отже грозить її затопити, розмити й змести. Коли вутлий, без керми човник самості підхопить такими потужними струменями трансцендентного, що він загубиться, розчиниться у чомусь незмірно більшому, у чомусь великому, у чомусь власне незмірному, безмірному.

Тоді жах краси означає загрозу, або й досвід розчинення себе, а отже й утрати себе, зникнення. Цей жах достоту екзистенційний, бо анігіляційний.

Втім, Рільке готує нам інше тлумачення:

Природа, речі нашого обходження і вжитку – тимчасовості й вразливості; однак вони, допоки ми тут, наша власність і наша дружба, співзнавці нашої скрути й радості, як були вже повірниками наших предків. Отож належить усе тутешнє не тільки не обмовляти й не понижувати, а якраз, задля нашої тимчасовості, яку воно з нами розділяє, ми повинні ці явища й речі схоплювати найщирішим розумінням і перетворювати. Перетворювати? Так, бо нашим завданням є вкарбувати в себе цю тимчасову, вразливу Землю так глибоко, так стражденно і пристрасно, щоб її суть знову воскресла в нас „незримо”. Ми – бджоли незримого. [...] І ця діяльність дивовижно підтримувана і гнана щораз швидшим зникненням стільки всього видимо-го, яке вже не буде замінене. Ще для наших дідів „дім”, „криниця”, знайома вежа, ба, власний одяг, плащ були чимось нескінченно більшим, нескінченно ріднішим; мало не кожна річ – посудина, в якій вони знаходили людське і до якої додавали людського.

У Землі нема іншого виходу, іншого порятунку, як стати незримою: в нас, що ми однією частиною нашого ества співчасні в незримому, маємо (принаймні) посвідки участі в ньому, і можемо примножувати наші посілості в незримому під час нашого перебування тут – тільки в нас може відбутися це інтимне й тривке перетворення зримого в незримо, від зримого й до-

⁶ Райнер Марія Рільке, *Вибрані вірші*, пер. з німецької Миколи Бажана та ін., А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, Київ 2022, с. 142.

тичного вже незалежного, як наша власна доля в нас постійно стає водночас присутнішою й незримою. Елегії встановлюють цю норму тут-буття: вони запевняють, вони святкують цю свідомість. [...]

„Ангел” Елегій не має нічого спільного з християнськими Небесами (радіше вже з янгольськими постатями ісламу)... Ангел Елегій – це те створіння, в якому перетворення видимого в невидиме, що його ми здійснюємо, видається вже звершеним. Для Ангела Елегій всі минущі вежі й палаци досі існують, бо давно вже невидимі, а ще існуючі вежі й мости нашого буття вже невидимі, хоч вони ще (для нас) тілесно тривають. Ангел Елегій – це та істота, що відповідальна за те, щоби в невидимому розпізнати й визнати вищий ступінь реальності. – Відтак і „жахливий” для нас, бо ми, його любленці й перетворювачі, все-таки залежимо від видимого. – Усі світи Всесвіту кидуються в невидиме, як у найближчу за глибиною дійсність; деякі зорі здійснюються безпосередньо й конають в нескінченній свідомості ангелів; інші ж залежні від істот, що повільно й натужно їх перетворюють, в чиїх жахиттях і захватах вони сягають свого наступного невидимого здійснення. Ми – ще раз варто наголосити – в розумінні Елегій ми і є цими родичами Землі, все наше буття, злети й падіння нашої любові, все успроможнює нас до цього завдання (поряд з яким немає, по суті, ніякого іншого)⁷.

VI

Отож, ідеться про стосунок зримого і незримого, його, з дозволу сказати, діалектику. В німецькій мові є важлива й амбівалентна пара понять: *auswendig* / *inwendig*.

Ліричному героєві Рільке жах спричиняє Ангел. Він ототожнений з красою. Краса ж – початок жаху. Цей жах береться з нездатності людини дорівнятися до того ступеня незримості, на який здатний Ангел. Тобто це страх перед незримістю? Чи здатність до незримості?

Уява – це оприявлення, рух зсередини назовні. Уява – це начебто чин *auswendig*.

Краса – це начебто теж оприявлення, одкровення, епіфанія.

Але краса Ангела Рільке – це інша краса, це краса перетворення видимого в невидиме, недосяжна для нас, а тому й жахлива для нас.

Тому краса у Рільке – це рух *inwendig*. Увнутрішнення, а тому й утривалення у вічності всього минушого, крихкого, вразливого.

Цілком можливо, що Рільке тут – модерний спадкоємець давньої гностичної лінії, що в самому сотвореному, сотворенному, явному, явленому вбачає вияв і втілення зла. А не тільки переконання, що правди-

⁷ Rainer Maria Rilke, *Brief vom 13. November 1925 an Witold Hulewicz*, Briefe, hg. Vom Rilke-Archiv in Weimar. In Verbindung mit Ruth-Sieber-Rilke, besorgt durch Karl Altheim, Insel, Frankfurt am Main 1987, 1–3, (Briefe), 3, с. 899 [Лист до Вітольда Гулевича від 13 листопада 1925, переклад з німецької – Ю.П.].

во незагрозеним може бути тільки неявне, незриме. Помислене, але не здійснене, уявлене, але не явлене.

VII

Для нас квінтесенцією жахиття є три феномени: зникнення, втрата і дезінтеграція, фрагментація, втрата цілості й повноти. Втрата як така.

А, можливо, це, по суті, одне. Сама втрата.

Війна завдає найвищої міри жахиття. Війна нищить, забирає, калічить. Розбиває, розриває, розчленовує.

VIII

Це приводить нас до Лакана, до його категорії, його реєстру Уявного – *Imaginaire*⁸.

Уявне взагалі дає змогу уявляти собі якісь цілості, щось як ціле, себе як цілого, нас як цілість, місто як цілість, країну, культуру, ідентичність, категорію. Без Уявного було б суцільне Реальне. Уявне те, що утримує вкупі, що забезпечує когерентність, консистенцію, когезію. Що заслоняє нас і береже нас від неблаганності й нещадності Реального. Щось, що присутнє постійно, але не сміє бути проглянутим, розпізнаним, демаскованим, бо тоді розпадеться, розсиплеться, чар порсне, і все стане незв'язним, фрагментованим і розчленованим, без жодного стосунку між собою, без жодного стосунку до мене.

Сама Краса, зрештою, у такому розумінні теж є наслідком Уявного. Без Уявного ми не могли б мати ані відчуття, ані концепту Краси, ані можливості її опису, утривалення, ані пожадання краси.

Зрештою, це Уявне дозволяє нам приховати імагінарну структуру самосвідомості, Суб'єкта, Самості, власного Я.

Тоді розлади, дірявість, лакуни, несправності чи збої Уявного є брамою до Жахливого. Коли воно не здатне вберегти нас від вторгнень Реального, коли мережа рветься, витоншується, зношується.

Тоді на нас, каже Лакан, чигає фантазм розчленованого тіла, розрізаних органів – один із наймучівніших, найнестерпніших психотичних феноменів, які доводять до шалу, зводять з глузду й одночасно є ознакою сходження з глузду.

Саме це бачимо на одній із найвідоміших картин Ієроніма Боша: розрізнені органи, укладені в диких і нових композиціях, поєднані з найнесподіванішими речами світу.

⁸ Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre IV. La relation d'objet, 1956–57*, red. Jacques-Alain Miller, Seuil, Paris 1994.

IX

Що це: небезпека слабкості Уявного, чи незмінно присутня потенційно небезпека самої уяви?

Цілком можливо, передумовою людського жахіття як такого і є здатність уяви. Бо саме в уяві можливі поєднання речей, які в природі й тваринному світі ніколи не поєднуються, не мають шансу поєднатися, бо в них нема уяви, яка може переукласти лад світу, природу речей. Тільки людині це доступно, бо вона має уяву. Відтак власне уява як винятково людський феномен є підставою і запорукою не тільки жахіття, а й самого зла як такого. Бо зло людське діється також тільки тому, що може діятися, що має таку змогу, що може бути уявлене – а отже й здійснене.

То якому ж закону кориться жахлива уява, уява жахливого – закону чистої комбінаторики, нескінченної гри чистого розуму, принципу *anything goes*, чи за ним є якась структура, скажімо, структура бажання?

X

Що для мене в ці дні, тижні й місяці є жахіттям краси? Не те, що для Рільке. Не її здатність перетворювати зримає в незримає і так зціляти від заглади, зберігати для вічності у вічності як вищий, незмірно вищий, досконалий, бо незнищений ступінь дійсності.

І не моя прив'язаність до краси зримої, тутешньої, поцейбічної. І не страх її втрати, і не страх болю від її можливої втрати. Цих страхів мені не бракує і без краси.

І не страх розчинитися, втратити себе у стихіях, що ринуть, несучи погибель, на хвилях краси.

Справжнім жахом для мене є лихе, зачакловане коло, лукаве коло: почуття провини й сорому за те, що я не воюю, що за мене і за мою спроможність сприймати красу воюють і вмирають, не дозволяють втішатися красою, чию наполегливу присутність я так незмірно відчуваю. Провина й сором змушують до утримання, абстинентності, посту, зречення, коли я знаю, що є тепер стільки ближніх, воїнів і невоїнів, жертв і нежертв, страждених і нестраждених, яким тепер не до краси, бо в них є страждання, або в них є пильніші обов'язки.

І водночас пекучого почуття провини й сорому, що я не здатен втішатися цією красою так, як вони мені велять, як, зрештою, заповідають: ми робимо це для вас, ми воюємо, страждаємо і вмираємо саме задля того, аби ви могли відчувати красу життя і нею втішатися. Ось тут пекельне коло замикається. І з нього наразі нема для мене доброго виходу.

Jurko Prochaśko

*Des Schrecklichen Anfang*¹

I

Są na to niepodważalne dowody: niedługo przed wybuchem wielkiej wojny Bruno Schulz często wybierał się na – jak by to lepiej nazwać: przejście? wyprawę? ekspedycję? plener? Bo na pewno nie na przechadzkę, nie na spacer po Drohobyczu. Wychodził z domu i snuł się po śródmieściu, błąkał się przez bliższe i dalsze przedmieścia, szczególnie przez Łan, z notatnikiem i szkicownikiem. Chodził jak gdyby niepewnie, nieskupiony, jak to Schulz, niezgrabny i nieporadny, ale wpatrywał się i przypatrywał uważnie. Czasem się zatrzymywał, stojąc albo gdzieś przykucając, robił jakieś szybkie szkice, kreślił kilka słów komentarza, pewnie zapisywał datę, może też wskazywał miejsce. A może nie, bo po co mu było wskazywać miejsce tego miasta, które znał tak dokładnie, tak głęboko, tak intymnie, jak być może nikt ani przed nim, ani po nim nie znał i znać już nie będzie? I tu zaczyna się wielka gra wyobraźni z powodu drobnego pytania: zaznaczał to miejsce czy nie zaznaczał? Ponieważ od tej okoliczności zależy wszystko.

Bo te ulotne szkice i krótkie komentarze Schulz – nieraz pytany, na co mu się to przydało – robił z jednego tylko powodu: wiedział, że Drohobycza wkrótce nie będzie. Nie będzie już takiego Drohobycza, ten Drohobycz spotka zagładę, zostanie zniszczony przez nadchodzącą wojnę wraz z jego nasyconymi atmosferami, ze zmiennymi, lecz trwałymi klimatami, nastrojami i odcieniami, z jego urbanistycznymi kontekstami i konstelacjami. A także z jego mieszkańcami, a przynajmniej dużą ich częścią. I nie jemu to się przyda, bo on – co

¹ „Początek przerażenia”, wyraz pochodzący z *Elegii duinejskich* R. M. Rilkego, elegia pierwsza, przy tłumaczkę [W.M.], zob. także przypis 6. Pierwodruk eseju: „Konteksty” 2023, nr 1–2, s. 315–318.

do tego nie miał najmniejszych wątpliwości – także znajdzie się wśród tych, którzy będą zgładzeni. Dlatego robi to nie dla siebie. Nie jest mu to potrzebne z dwóch powodów: po pierwsze i tak już doskonale wie, co, gdzie i jak tu jest; a po drugie, w najbliższym czasie już nie będzie tego potrzebował. Więc dla kogo w takim razie? Dla kogo on pisał? Dla kogo rysował? Dla kogo nieustannie przeobrażał materię tego miasta, jego światów, w nieprzemijającą substancję prozy i grafiki? Dla kogo utrwał to, jak wygląda jakieś miejsce w mieście, którego wkrótce nie będzie? Dla kogo tworzył pośród Drohobycza ziemskiego Drohobycz niebiański? *Drohobycz-Drohobycz...*²

II

Schulz wcale nie był aniołem, wbrew powszechnemu mylnemu wrażeniu o jego bezpłciowości, bezcielesności i bezszelestności. Nie był aniołem też dla swoich bliskich, najbliższych, drogich i umiłowanych, dla kochanych. Nikt nigdy go tak nie nazwał, nawet w chwilach łagodnego samozapokojenia, nawet w paroksyzmie wdzięczności i uznania, w konwulsjach czułości.

Ale w tym akcie – próbie uwiecznienia skazanego na zagładę, w tej niemożności odwrócenia wzroku od *s k a z a n e g o* – już wypowiedzianego niebytu, od tego, czego już nie będzie w przyszłości, co za chwilę obróci się w ruinę, zniknie, zginie, Bruno Schulz jest zadziwiająco bliski Aniołowi Historii Waltera Benjamina, postaci Angelusa Novusa Paula Klee:

Jest jeden obraz Klee, nazywa się Angelus Novus. Przedstawia anioła, który wygląda tak, jakby zamierzał oddalić się od czegoś, na co nieustająco patrzy. Jego oczy są szeroko otwarte, usta rozchylone, a skrzydła rozpostarte. Tak powinien wyglądać Anioł Historii. Twarz odwrócił ku przeszłości. Tam, gdzie przed nami pojawia się szereg zdarzeń, on widzi kompletną katastrofę, która nieustannie piętrzy rumowiska na rumowiskach i rzuca mu je do stóp. Zapewne chciałby się zatrzymać, obudzić umarłych i ocalić zniszczone. Ale z Raju wieje wicher, który zaplątał się w jego skrzydłach i jest tak potężny, że Anioł nie jest już w stanie ich złożyć. Ten wicher niepowstrzymanie niesie go w przyszłość, do której on jest odwrócony plecami, podczas gdy rumowisko przed nim rośnie do nieba. To, co nazywamy postępem, jest właśnie tym, czym jest ten wicher³.

² Aluzja do tytułu zbioru opowiadań polskiego pisarza Henryka Grynberga: Henryk Grynberg, *Drohobycz, Drohobycz*, W.A.B., Warszawa 1997.

³ Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, Werke und Nachlass – Kritische Gesamtausgabe, Bd. 19, Hrsg. von Gérard Raulet, Suhrkamp, Berlin 2010 (Enthält alle überlieferten Fassungen sowie Entwürfe, Varianten, Erläuterungen, Kommentare, Dokumente), s. 19–20. Przekład tłumaczki [W.M.] na podstawie przekładu autora [J.P.] na język ukraiński.

III

Z czym mamy do czynienia w tej Schulzowskiej wizji (niedalekiej) przyszłości: z grą wyobraźni, siłą wyobraźni czy profetyzmem? Wiemy, czym jest wyobraźnia – jest zdolnością jawienia tego, czego wcześniej nie było. A czym w ogóle jest umiejętność przewidywania przyszłości: przepowiednią (od słowa „wiedzieć”, czyli wiedzą, że tak będzie), prorocstwem (od „rzec”, czyli mówić, przemawiać), czy przewidzeniem (kiedy przyszłość jawi się jako widzenie, wizja, objawienie i obraz, bez pośrednictwa wiedzy i języka), czy mieszanką wszystkich trzech czynności albo czasem tylko jedną, a czasem drugą? A jeśli *p r o r o c t w e m*, to jaki jest stosunek profetycznych wizji do wyobraźni? Jak odbywa się rokowanie, prorokowanie: czy bierze się ono z połączenia możliwości języka, z układania słów w jakieś zdumiewające, lecz nie do końca niepojęte sekwencje, które z kolei układają się w obrazy wyobraźni? Dlatego że w taki sposób da się poukładać słowa, że coś takiego w ogóle można sobie wyobrazić, że to jest możliwe? Bo nasz język, nasza gramatyka daje nam takie możliwości kombinacji. Jak one są możliwe, jak nadchodzą, jak otwiera się przyszłość: dzięki wysnuciom z wcześniejszego doświadczenia i obserwowaniu wiedzy o logice rzeczy i przebiegów, ciągłości zdarzeń, które nieuchronnie lub z dużym prawdopodobieństwem doprowadzą właśnie do takiej, a nie innej przyszłości? Poprzez grę wyobraźni opartą na projekcji doświadczenia, poprzez zdolności języka otwierające możliwości ucieleśnienia, czy poprzez bezpośrednie, niezapośredniczone ani przez wiedzę, ani przez język kontemplowanie? Czy są one wreszcie również tylko wytworami wyobraźni, podobnie jak marzenia sennie, które według Freuda też być może są niczym innym niż wspomnieniami?⁴ Czym są wizje kasandryczne: apokaliptyczną wyobraźnią Jana opartą na możliwościach kombinatoryki czy bezpośrednim kontemplowaniem Sybilli?

I czy nie jest tak, że prawdziwym motorem wyobraźni jest niepokój? Ale czy niepokój nie jest oparty na doświadczeniu? A może to niepokój karmi się wyobraźnią, a nie odwrotnie? Najpełniejszymi wcieleniami pięknych i przerażających ekstremów wyobraźni są raj i piekło. I utrata raj u jako modyfikacja najstraszniejszego, co może nas spotkać.

IV

Nie chodzi bynajmniej o proste i prostoduszne przeciwstawienie makabrycznej rzeczywistości i pięknej wyobraźni. Rzeczywistość też czasem potrafi być łagodna i piękna. A wyobraźnia dość często nawet okazuje się okrutna i okropna, potworna i przerażająca. Czasem tylko wyobraźnia wprowadza zamieszanie i zamęt w łagodną rzeczywistość – tylko ona.

⁴ Sigmund Freud: *Die Traumdeutung*.

O co jednak chodzi straszliwej wyobraźni? Na czym jej zależy, na czym stoi? Wiadomo: chce dręczyć i torturować.

Są to obsesje, nocne koszmary, męczące wizje, psychotyczne urojenia, majaczenia i halucynacje. Są to niepokojące myśli, fobie, lęki. Czy ktokolwiek powie, że jest ich w życiu za mało? Dlaczego jest ich tak dużo, dlaczego zawsze jest ich za dużo, ale nigdy dość?

Jaka jest struktura grozy, o co jej chodzi? O ból, mękę i strach. Wszystkie powodują cierpienie. Ból bierze się z utraty. Męka z bólu. Ból ze zniszczenia, rozczłonkowania, fragmentacji, dezintegracji. Czy może utrata i dezintegracja to jedno i to samo? Raczej nie, bo jest jeszcze anihilacja, rozpuszczenie, zniknięcie.

Groza ma dwa źródła i dwa główne tory: strach i ból utraty, czyli zniknięcie czegoś, co było. I pojawienie się – pojawienie się czegoś straszliwego, groźnego, czego wcześniej nie było. Lub strach przed pojawieniem się czegoś lub kogoś: oprawcy, potwora, gwałciela, niegodziwca, obcego, który pojawia się i grozi. Czym? Wtargnięciem i napaścią, która przynosi utraty, rujnacje, zniszczenia, tortury, męki. Czyli ból i cierpienie.

Co to jest przerażenie? To także pojawienie się, a raczej powrót: czegoś niegdyś rodzimego, bliskiego, życzliwego w wyobcowanej, obróconej w przeciwieństwo, odmienionej postawie.

V

Prowadzi nas to do innego sławnego Anioła Nowoczesności – do Anioła Rilkego z *Pierwszej Elegii Duinejskiej*:

[...] und gesetzt selbst, es nähme
einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge von seinem
stärkeren Dasein. Denn das Schöne ist nichts
als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen,
und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäh't,
uns zu zerstören. Ein jeder Engel ist schrecklich⁵.

Tak mówi nam Rilke na samym początku *Pierwszej Elegii Duinejskiej*. W ukraińskim tłumaczeniu Mykoły Bażana brzmi to tak:

Хто з сонму ангелів вчує мій клич, коли скрикну?
Хай би якийсь і почув, і притис би мене
раптом до серця, – я згину тоді, бо сильніший
він є від мене. Адже ж краса – не що інше,

⁵ Rainer Maria Rilke, *Duineser Elegien*, Im Insel-Verlag zu Leipzig 1923, s. 4.

як початок жахливого. Ми іще терпим його
і дивуємось дуже, чому краса не воліє
знищити нас. Кожен-бо ангел – жахливий⁶.

Otóż piękno jest aniołem – anioł jest pięknem. I każdy anioł jest straszny, bo jest piękny, bo jest pięknem, które jest niczym innym jak początkiem przerażenia.

Dlaczego tak jest? Dlaczego tak musi być? I przede wszystkim: jak zrozumieć te słowa, jak zrozumieć tę myśl? Na czym polega związek między pięknem i przerażeniem?

Można próbować zrozumieć to w taki sposób: doświadczanie piękna zawsze wiąże się z ryzykiem. Doświadczanie piękna zawsze może zamienić się w przeszywający, zniewalający zachwyty. Tutaj zachwyty nie oznacza nic dobrego, lecz jedynie przerażenie: doświadczenie piękna może zburzyć tamę tego, co znośne. Piękno może rozbić tamę, gdy wytryśnie świadomość tego, że piękno jest czymś, co niezmiernie przekracza ludzką miarę, a przez to grozi zatopieniem, rozmyciem i zmieceniem. Wówczas, gdy wątlą, pozbawioną steru łódkę jaźni poniesie przez tak potężne strumienie transcendencji, że ona się zgubi, rozpuści się w czymś nieskończenie większym, w czymś ogromnym, w czymś naprawdę niezmiernym, bezmiernym.

Wtedy groza piękna oznacza zagrożenie albo doświadczenie samozatrącenia, a więc utraty samego siebie, zniknięcia. Taka groza jest nieodwołalnie egzystencjalna, anihilacyjna.

Jednakże Rilke przygotował dla nas inne wytłumaczenie:

Natura, przedmioty naszego obiegu i użytku są tymczasowe i wrażliwe; jednak dopóki jesteśmy tutaj, są one naszą własnością i naszą przyjaźnią, współzawcami naszego smutku i naszej radości, jak były już kiedyś powiernikami naszych przodków. Dlatego wszystkiego, co tutejsze, nie tylko nie należy zniesławiać i poniżać, ale właśnie ze względu na naszą tymczasowość, jaką ono z nami dzieli, powinniśmy te zjawiska i rzeczy chwycić najbardziej szczerym naszym rozumieniem i je przeistaczać. Przeistaczać? Tak, ponieważ naszym zadaniem jest wryć w siebie tę tymczasową, wrażliwą Ziemię tak głęboko, tak boleśnie i namiętnie, aby jej istota „niewidzialnie” znowu w nas się odrodziła. Jesteśmy pszczołami niewidzialnego. [...] I ta nasza działalność jest zdumiewająco wspierana i napę-

⁶ Райнер Марія Рільке, *Вибрані вірші*, пер. з німецької Миколи Бажана та ін., А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, Київ 2022, s. 142. [W polskim tłumaczeniu Andrzeja Lama przytoczony początek pierwszej elegii ze zbioru Rilkego *Elegie duinejskie* brzmi tak: „Któż gdybym krzychał, usłyszałby mnie z anielskich / zastępów? i nawet gdyby wziął to sobie nagle / któryś do serca: i tak bym się zatracił przed jego / bytem silniejszym. Bo nie czym innym jest piękno, / jak przerażenia początkiem, który jeszcze znosimy, / i podziwiamy je tak, gdyż nami po cichu pogardza, / aby nas zniszczyć. Każdy anioł jest straszny”; <https://rilke.pl/elegie-duinejskie>, dostęp: 10.07.2023, przyp. tłum.].

dzana coraz szybszym znikaniem tego wszystkiego, co widoczne, co nie będzie już niczym zastąpione. Dla naszych dziadków „dom”, „studnia”, znajoma wieża, a nawet własne ubranie, płaszcz były czymś nieskończenie większym, nieskończenie bliższym; prawie każda rzecz była niczym naczynie, w którym odnajdywali ludzkie i do którego dodawali ludzkie.

Ziemia nie ma innego wyjścia, innego zbawienia, jak stać się niewidzialna: my, którzy jedną częścią naszego jestestwa jesteśmy współobecni w niewidzialnym, mamy (przynajmniej) dowody uczestnictwa w nim i możemy pomnażać nasze bytności w niewidzialnym podczas naszego tutaj istnienia – tylko wewnątrz nas może odbyć się owo intymne i trwałe przestoczenie widzialnego w niewidzialne, przejście od widzialnego i namacalnego do już niezależnego, jak i nasz własny los nieustannie staje się jednocześnie bardziej w nas rozpoznawalny i niewidzialny. Elegie ustanawiają tę normę tutaj-bycia: zapewniają ją, celebrują jej uświadomienie. [...]

„Anioł” Elegii nie ma nic wspólnego z chrześcijańskimi Niebiosami (raczej już z anielskimi postaciami islamu)... Anioł Elegii jest stworzeniem, w którym przestoczenie widzialnego w niewidzialne, jakiego dokonujemy, wydaje się już zakończone. Dla Anioła Elegii wszystkie minione wieże i pałace nadal istnieją, ponieważ już dawno stały się niewidzialne, a wciąż istniejące wieże i mosty naszego istnienia są dla niego niewidzialne, chociaż one nadal (dla nas) trwają cieleśnie. Anioł Elegii jest istotą odpowiedzialną za rozpoznawanie i utwierdzenie w niewidzialnym wyższego stopnia rzeczywistości. – Dlatego jest on „straszny” dla nas, bo my, jego ulubieńcy i przetwarzacze, wciąż jesteśmy uzależnieni od widzialnego. – Wszystkie światy wszechświata rzucają się w niewidzialne jak w najbliższą głębię rzeczywistości; niektóre gwiazdy wschodzą bezpośrednio i konają w nieskończonej świadomości aniołów; inne natomiast zależne są od istot, które powoli i mozolnie je przestaczają, w czyich przerażeniach i zachwytach dosięgają one swego kolejnego niewidzialnego spełnienia. My – warto to jeszcze raz podkreślić – w traktowaniu Elegii jesteśmy tymi krewnymi Ziemi, całe nasze istnienie, uniesienia i upadki naszej miłości, wszystko nas dźwiga do spełnienia tego zadania (obok którego nie ma zresztą żadnego innego)⁷.

VI

Chodzi więc o relacje między widzialnym i niewidzialnym, o, by tak rzec, ich dialektykę. W języku niemieckim występuje ważna i ambiwalentna para pojęć: *auswendig* / *inwendig*.

Podmiot liryczny Rilkego jest przerażony Aniołem. Anioł jest utożsamiony z pięknem. Piękno jest początkiem przerażenia. Owo przerażenie bierze się z niezdolności człowieka do osiągnięcia tego stopnia niewidzialności, do któ-

⁷ Rainer Maria Rilke, *Brief vom 13. November 1925 an Witold Hulewicz*, Briefe, hg. Vom Rilke-Archiv in Weimar. In Verbindung mit Ruth-Sieber-Rilke, besorgt durch Karl Altheim, Insel, Frankfurt am Main 1987, 1– 3, (Briefe), 3, s. 899. Przekład fragmentu z listu Rilkego do Witolda Hulewicza tłumaczki [W.M.], na podstawie przekładu autora [J.P.] na język ukraiński.

rego zdolny jest Anioł. Czy to jest lęk przed niewidzialnością? Czy zdolność do niewidzialności?

Wyobraźnia to uwidocznienie, ruch od środka na zewnątrz. Wyobraźnia jest jak czynność *auswendig*.

Piękno to w gruncie rzeczy także uwidocznienie, objawienie, epifania.

Ale piękno Anioła Rilkego to inne piękno, to piękno przeistoczenia widzialnego w niewidzialne, dla nas nieosiągalne i przez to przerażające.

Dlatego piękno u Rilkego jest ruchem *inwendig*. Uwewnętrznienia, a więc utrwalenia w wieczności wszystkiego, co przemijające, kruche, wrażliwe.

Jest całkiem możliwe, że Rilke jest tutaj modernistycznym spadkobiercą dawnej gnostyckiej linii, która w stworzonym, jawionym, jawnym, objawionym widzi objawy i ucieleśnienie zła. A nie tylko przekonanie, że naprawdę niezagrożone może być tylko niejawne, niewidzialne. Pomyślane, ale niezrealizowane, wyobrażone, ale niejawione.

VII

Dla nas kwintesencją grozy są trzy fenomeny: zniknięcie, utrata i dezintegracja, fragmentacja, utrata całości i pełni. Utrata jako taka.

A może tak naprawdę jest to tylko jedno. Sama utrata.

Wojna wywołuje najwyższy stopień grozy. Wojna niszczy, odbiera, kaleczy. Rozbija, rozrywa, rozczłonkuje.

VIII

Prowadzi to nas do Lacana, do jego kategorii, jego rejestru Wyobrazonego – *Imaginaire*⁸.

W gruncie rzeczy Wyobrazone pozwala wyobrazić sobie jakieś całości, coś jako całość, siebie jako całość, nas jako całość, miasto jako całość, kraj, kulturę, tożsamość, kategorię. Bez Wyobrazonego byłoby tylko samo Realne. Wyobrażone jest tym, co spaja, co zapewnia koherencję, konsystencję, kohezję. Co osłania nas i chroni przed bezwzględnością i bezlitosnością Realnego. Coś, co jest stale obecne, ale nie odważa się zostać zauważone, rozpoznane, zdemaskowane, bo wtedy się rozpadnie, rozproszy, czar pryśnie i wszystko stanie się niespójne, pofragmentowane i rozczłonkowane, bez żadnego związku ze sobą, bez żadnego związku ze mną.

Samo Piękno zresztą w tym rozumieniu także jest konsekwencją Wyobrazonego. Bez Wyobrazonego nie byłyby nam dostępne ani doznanie, ani koncept Piękna, ani możliwości jego opisywania i uwieczniania, ani jego pożądania.

⁸ Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre IV. La relation d'objet, 1956–57*, red. Jacques-Alain Miller, Seuil, Paris 1994.

To przecież Wyobrażone pozwala nam ukryć imaginacyjną strukturę samoświadomości, Podmiotu, Jaźni i naszego własnego Ja.

Wtedy zaburzenia, dziury, luki, niesprawności lub zakłócenia Wyobrażonego stają się bramą do Grozy. Kiedy ono nie jest w stanie ochronić nas przed inwazją Realnego, kiedy sieć pęka, staje się zwyrodniała i zużyta.

Wtedy, mówi Lacan, czyha na nas fantazmat rozczłonkowanego ciała, rozdzielonych organów – jeden z najbardziej męczących, najbardziej nieznośnych fenomenów psychotycznych, które doprowadzają nas do szału, powodują szaleństwo i jednocześnie są objawem szaleństwa.

Widzimy to na jednym z najsłynniejszych obrazów Hieronima Boscha: rozdzielone organy ułożone w nowe dzikie kompozycje, połączone z najbardziej nieoczekiwanymi rzeczami na świecie.

IX

Co to jest: niebezpieczeństwo wątpliwości Wyobrażonego czy potencjalnie nieustająco obecne niebezpieczeństwo samej wyobraźni?

Jest całkiem możliwe, że warunkiem ludzkiego przerażenia jako takiego jest zdolność wyobraźni. Bo to w wyobraźni właśnie możliwe są połączenia rzeczy, które w przyrodzie i świecie zwierząt nigdy się nie łączą, nie mają szansy się połączyć, ponieważ przyroda i świat zwierząt nie posiadają wyobraźni, która potrafi przemienić układ świata, naturę rzeczy. Tylko człowiekowi jest to dostępne, ponieważ ma wyobraźnię. Dlatego właśnie wyobraźnia jako fenomen wyłącznie ludzki jest podstawą i gwarancją nie tylko grozy, ale i samego zła jako takiego. Bo ludzkie zło również dzieje się tylko dlatego, że może się dziać, ponieważ ma taką zdolność, że może być wyobrażone – a więc spełnione.

Jakiemu więc prawu podlega przerażająca wyobraźnia, wyobraźnia grozy – prawu czystej kombinatoryki, nieustającej gry czystego rozumu, zasadzie *anything goes* czy też kryje się za tym jakaś struktura, powiedzmy: struktura pożądania?

X

Co dla mnie w tych dniach, tygodniach i miesiącach jest grozą wyobraźni?

Nie to, co dla Rilkego. Nie jej zdolność do przeobrażania widzialnego w niewidzialne i tym samym ocalania z zagłady, uchronienia dla wieczności jako wyższy, niezmiernie wyższy, doskonały, bo niezniszczalny stopień rzeczywistości.

I nie moje przywiązanie do piękna widzialnego, tutejszego, doczesnego. I nie lęk przed jego utratą, ani lęk przed bólem z powodu możliwej jego utraty. Nie brak mi tych lęków nawet bez piękna.

I nie lęk przed rozpusczeniem, zatraceniem siebie w żywiołach, które wzbiorą, niosąc śmierć na falach piękna.

Prawdziwą grozą jest dla mnie złe, obłudne, błędne koło: poczucie winy i wstydu za to, że nie walczę, że za mnie i za moją zdolność postrzegania piękna walczą i giną, nie pozwalają cieszyć się pięknem, którego uporczywą obecność tak niezmiernie odczuwam. Wina i wstyd zmuszają do wstrzeźliwości, abstynencji, postu, wyrzeczenia, kiedy wiem, że jest teraz tak wielu bliźnich, żołnierzy i nieżołnierzy, tak wiele ofiar i nieofiar, cierpiących i niecierpiących, dla którym piękno nie jest na czasie, ponieważ cierpią lub mają ważniejsze obowiązki.

A jednocześnie palące poczucie winy i wstydu, że nie mogę cieszyć się tym pięknem tak, jak oni mi nakazują, jak zresztą przekazują: robimy to dla was, walczymy, cierpimy i umieramy właśnie po to, abyście mogli poczuć piękno życia i nim się cieszyć. Tu zamyka się to piekielne koło. I póki co nie ma dla mnie dobrego zeń wyjścia.

Przełożyła **Wiera Meniok**

Остап Сливинський

Відносність смерті. Кілька міркувань про танатологію Бруно Шульца

Вислів „доки живемо – найбільше боїмося смерті” видається надто простим. Надто простим – не означає неправдивим, радше – неточним. Бо наш страх викликають тільки ті уявлення й атрибути смерті, які є доступними нашій свідомості, які можемо собі уявити. Сама по собі смерть не має імен – вона міститься у царині невимовного й немислимого. Однак це твердження також є спрощенням. Простір невимовного й немислимого не має чітко окресленої межі; немає жодної лінії, за якою слова раптово закінчуються. Слова втрачають значення поступово, в міру наближення до смуги смерті, коли наша свідомість потроху втрачає здатність розділяти речі, аби їх усвідомлювати.

Ми призвичаїлись пов'язувати смерть з темрявою й невиразністю форм, але в цьому також криється парадокс: виразність бачення смерті посилюється саме тоді, коли наближуємось до серцевини темряви. Ця закономірність нагадує амплітуду: тривога через зникання значень слабшає там, де слова стають остаточно непотрібними. Однак над далекими периферіями якогось незворотного факту неіснування простягається смуга півтіні, яка вміщує більшість метонімів смерті.

Абсолютно необхідний нам механізм, що сигналізує про смерть – її присутність, її прихід або принаймні небезпеку її приходу – може дати збій, і це стається тієї миті, коли потрапляємо до тієї смуги півтіні, яка, як уже говорилося, не має чітко окресленої зовнішньої межі. Це та смуга

га, яку Фройд назвав *das Unheimliche*. Польською цей термін зазвичай перекладається як „моторошний”, що також межує із поняттями „три-вожний”, „неприборканий”, „загрозливий”. У будь-якому разі він означає щось таке, що оприявнюється на межі, де панують нечіткість і розмитість. Смугу „моторошного” можна порівняти з перехідними порами дня – смерканням і світанням, або з перехідними просторами – краєм лісу чи берегом моря. Саме тут перед нашими очима не раз з’являється щось, що може бути загрозливою об’єктивністю, а водночас може виявитись незагрозливим маренням. Ми не знаємо, що розгортається перед нами в ту чи іншу конкретну мить.

Німецький психіатр Ернст Єнч, на працю якого *Про психологію моторошного* посилався Фройд, одним із головних джерел моторошного вважав „сумніви щодо того, чи істота, яка здається живою, насправді жива, і навпаки: чи мертвий предмет випадково не є живим”¹. Єнч стверджує, що саме від цього походить страх епілептичного нападу або симптомів божевілля, позаяк вони спричиняють неконтрольовані людиною, механічні, а отже, неживі процеси, які можуть відбуватися в її тілі. Це викликає жах.

Відносність межі між життям та смертю була однією з найпотужніших і наймоторошніших інтуїцій, які навідували неспокійні голови ХХ століття. Йдеться передусім про тих, кого слідом за Міхалом Павелом Марковським можемо назвати представниками „критичної новочасності”², себто модерністів, чия свідомість пережила й увібрала в себе кризу цінностей та уявлень, спричинену Першою світовою війною, і через це вони остаточно відділились від спадщини романтизму та *fin de siècle*.

Який це має зв’язок з Першою світовою війною? А власне такий, що жодна подія в історії не ставила так глибоко під сумнів цінність людського життя, тож і цінність смерті також. Ніколи раніше смерть не набувала такої механічної, безособової, масової й байдужої форми. Пілотові винищувача, оспіваного Марінетті, було байдуже кого він убив десь там далеко внизу; той, хто випускав отруйний газ на полі бою, не мусив – і радше не був у стані – уявити собі обличчя тих, хто ним задихнеться. Ба більше, ніколи раніше не було такого відсотка поранених і контужених: солдати часто поверталися з поля бою на межі життя і смерті – перетворені на органічну масу, позбавлені кінцівок, щоб рухатися, зору, щоб бачити, слуху, щоб чути, голосу, щоб говорити.

¹ E. Jentsch, *O psychologii niesamowitego*, „Autoportret” 2014, № 4 [47], с. 33.

² M.P. Markowski, *Co to jest krytyczna nowoczesność?* [в:] того ж, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Universitas, Kraków 2007, с. 54–60.

Наважусь сказати, що без досвіду Великої Війни не було б Мисливця Гракха Кафки, котрий, хоч і давно помер, безцільно блукає морями, аби час від часу розповідати свою історію – без жодного сенсу й надії. Припускаю, що могло б не бути й Марціна Свободи з однойменного вірша Болеслава Лесьмяна: ця постать, розчавлена гірською лавиною, перетворена на „людську масу”, на „калюжу тіла”, перестає бути собою, робиться органічною річчю. Невпізнаний своєю дівчиною, сподівається лише на остаточну смерть.

Було б навіть дивно, якби у творчості Бруно Шульца – цього рівного Кафці й Лесьмянові експерта з помежів'їв та перехідних територій, невизначених фігур зі смуги півтіні – смерть мала б схематичні й конкретні виміри. Танатологічна уява Шульца складна: часто не можемо сказати з певністю: маємо ми справу з життям чи вмиранням, з живими чи мертвими. З упевненістю можемо сказати лиш одне: тут діється *das Unheimliche* – моторошне.

Наведене твердження не вичерпує сумнівів. Прецінь у Шульца складно визначити однозначно, що насправді є перед нами: вже-мертве чи ще-мертве, вже- чи ще-живе. У світі Шульца вся матерія перебуває в безупинному русі між тим, що органічне, та тим, що неорганічне. Відомим мотивом у Шульца є оживання мертвої матерії. Це давній, архаїчний мотив моторошного, відображений у численних забобонах і віруваннях, як, скажімо, переконання, що глисти й блохи народжуються з бруду й гнилі (*ex putri materia*). Сліди цього повір'я присутні навіть в одній з перших польських універсальних енциклопедій – *Нових Атенах* Бенедикта Хмельовського з 1745 року.

Прикметно, що чинником народження життя з рухливої, але неживої матерії може бути подих духу, що по суті суголосне з юдео-християнською космологією. У лекції батька з *Трактату про манекенів, або Ще однієї Книги Буття* це пояснено саме так:

Уся матерія схвильована безміром можливостей, що проходять крізь неї млюсними турбаціями. Чекаючи життєдайного натхнення, вона без кінця переливається сама в собі, зваблює тисячами солодких заокруглень і м'яких улоговин, якими марить про себе у сліпих видіннях³.

Існує, однак, інший, темніший шлях виникнення життя, яке народжується попри волю й знання будь-якої духовної інстанції, як-от життя глистів та інших паразитів, і який ніколи не виходить з тіні смерті,

³ Б. Шульц, *Динамонові крамниці та всі інші оповідання в перекладі Юрія Андруховича*, А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, Київ 2012, с. 38.

від самого початку залишаючись її метонімом, від моменту народження, чи радше „народження”. Щось подібне спостерігаємо в оповіданні *Вихола*, де неорганічна матерія старого посуду й приладь, покинута на горищах сама собі, починає оживати, але залишається формою темряви, що у світі уявлень Шульца можна трактувати у такий спосіб, що її не стати на справжнє життя, тож вона задовольняється лише його імітацію (подібно, як імітацією життя є вимріяне батьком Якубом так зване *generatio aequivoca* – ніби-існування, народжене з колоїдних суспензій у розчині кухонної солі – чисте, лабораторно отримане моторошне, яке навіть дишає й нагадує нижчі форми фауни, хоча й не містить жодних білкових сполук). Можна припустити, що те нічне ніби-життя посуду й мотлоху прагне здійснитися, вийти з темряви на світло: капелюхи й циліндри товчуться один на одному, нагромаджуються, чимось нагадуючи Вавилонську вежу, але їхні незграбні форми розсипаються, навіть не наблизившись до неба.

Розвиваючи свої фантазії про створення життя з неживої матерії, про поновлення жесту деміурга, нехай навіть тільки в лабораторних умовах, наприкінці *Трактату про манекенів*, піддавшись „незнаним рядам асоціацій”, батько несподівано наводить, здавалося б, достоту абсурдні приклади. Розповідає дівчатам, своїм слухачкам, про бальзамування мертвих, про капітана, який замовив лампу, зроблену з тіла своєї вбитої коханки, з прикріпленими до її голови рогами; й урешті – про власного брата, який „унаслідок довгої та невиліковної хвороби поступово перетворився на сплетіння гумових кишок”⁴. „Чи буває що-небудь сумніше за людину, перетворену на гумову кишку?”⁵ – зітхає батько.

Цей „незнаний ряд асоціацій” зовсім не випадковий. Розкладання органічної матерії, повільне прогресування смерті всередині живого організму – це той самий рух, який видобуває живе з неживого; стрілка на циферблаті існування входить у його темну половину. Це протилежність самозародженого життя, та частина шляху, яку матерія мусить пройти в темряві, щоб у ній знову міг спалахнути потенціал живого. Триптих про манекенів описує повний цикл обміну речовин, доки Польда, одна з дівчат, не змушує батька замовкнути, бо не може більше того слухати: найтемніша частина шляху нестерпна, невимовна, її треба пройти мовчки.

І все ж тут також є свої метафори, свій словник образів, своя ідеографія. Загрозлива, моторошна, тож Шульц наче проносить її контрабандою, удоступнює потайки, з-під прилавка. Це ідеографія смерті. При-

⁴ Б. Шульц, *Цинамонові крамниці...*, dz. cyt., с. 50.

⁵ Там само.

гадуємо, що раніше вже зустрічали гумову кишку, в оповіданні *Ошаління*. Там вона уподібнюється з „болючою пуповиною”, яка з’єднує батька з темрявою (через неї він п’є якийсь „темний флюїд”):

Тоді бувало, що він тихенько дріботів від ліжка в куток кімнати, ближче до стіни, де висів добре знаний інструмент. Це було щось на зразок клепсидри, себто великої скляної ємності з унцієвими поділками, наповненої темним флюїдом. Батько під’єднувався до цього інструменту довгою гумовою кишкою, схожою на кручену й болючу пуповину, і таким чином сполучений з отим нікчемним пристроєм зосереджено завмирав; його очі темнішали, а на поблідлому лиці з’являвся вираз чи то страждання, чи то гідної осуду насолоди⁶.

Наразі ця кишка – лише образ із тривожного сну, але згодом, у *Трактаті про манекенів*, знаходимо чітке пояснення. Так, батько не лише втратив глузд – він тоді помирав.

Серед речей, що викликають найглибший жах моторошного, Фрейд називає відокремлені частини тіла, особливо ті, що мають властивість „самостійної активності”⁷. Вони повсякчас оточують батька в *Ошалінні* та – наче ота гумова кишка – постійно пов’язані з темрявою: під час його нічного чування довкола нього відкриваються пучки вушних раковин, які наслуховують, та усміхнених темних вуст. Він невідступно відчуває позаду себе „виплоджені самою ніччю пучки з очима й вухами, що росли і множилися, вимарюючи все нові пагони й відгалуження з матірнього пупка пільми”⁸. І навіть коли на світанні батько будить продавців („суб’єктів”) у тильній частині своєї крамниці, він бачить лише їхні бридкі босі ноги, відтак – їхні роти, роззявлені в судомному позіханні, що нагадує блювоту.

Якщо, коли читаємо *Ошаління*, все ще можемо плекати якісь кволі надії щодо цих безіменних очей та вуст, то *Трактат про манекенів* розвіює будь-які сумніви. Ці відокремлені частини тіла є протилежністю бязким, ще безформним зародкам нового життя. Це залишки колишніх тіл, сліди біологічного існування. Це свідчення смерті. Якби все ж пояснення з *Трактату про манекенів* виявилось непереконливим, то маємо один з найжахливіших і наймоторошніших епізодів з усього Шульцового доробку – з оповідання *Ніч великого сезону*:

⁶ Б. Шульц, *Ошаління*, [в:] того ж, *Цинамонові крамниці...*, dz. cyt., с. 18.

⁷ S. Freud, *Niesamowite*, [в:] того ж, *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, wydawnictwo KR, Warszawa 1997, с. 255.

⁸ Б. Шульц, *Ошаління...*, dz. cyt., с. 19.

Ця сутінкова зараза підступно й отруйно ширилася навсід, просувалася від речі до речі, а все, чого вона торкнулася, вмить розкладалося, чорніло, розсипалося в порошок. Люди втікали від неї з тихим ляком, і вона їх умить наздоганяла, мов пошесть, темною висипкою на чолах, і вони втрачали обличчя, що відвалювалися великими безформними плямами, й далі прямували вже без рис, без очей, гублячи на шляху маску за маскою, тож сутінки вже аж кишка кишіли від отих скинутих личин, що встеляли шлях їхньої втечі⁹.

Можна було б спокуситися розглядати це скидання масок як метафору десоціалізації: ніч нібито відновлює автентичність, звільняючи від необхідності грати соціальні ролі. Але уява Шульца діє не соціологічно, а танатологічно. Під масками немає нічого, кора темряви відшаровується від тіл, оголюючи чорну гниль, яка вмить розсипається на порох.

Цікаво, що тіло батька в *Ошалінні* не розпадається, як можна було б очікувати. Навпаки: воно дивовижно зростається, стаючи, так би мовити, надмірно ущільненим. Ця щільність хвороблива, нелюдська. Нагадує сутність каменю – одночасно повного й порожнього, позбавленого змісту. Батько меншає, немов горіх, що „всихається всередині шкаралуці”¹⁰; його деменція набуває органічного виміру, позаяк думка все тісніше переплітається з фізіологією. Постійно занурений у власне тіло (у „лабіринти власних нутрощів”¹¹), батько ніби вкоротився: здавалося, що те місце у ньому, яке раніше було призначене для розумового й духовного життя, стало непотрібним і раптово зменшилось.

Маємо тут справу з моторошним – з тим різновидом моторошного, що супроводжує кожен серйозний психічний розлад: тіло, все ще фізіологічно функціональне, поступово перестає кому-небудь належати, починає самотійно ходити, ба більше, стає свідченням влади якоїсь темної, сліпої сили, яка не має нічого спільного з людиною. Це механіка Голема. Від наростальної страхітливості Голема батька (точніше те, що від нього залишилося) рятує лише мізерність і зникомість його тілесної оболонки. Ми стаємо свідками фантастичного вмирання. Це не стільки перехід у сферу неорганічного, скільки зміна масштабу: його тіло, все ще живе, механічно активне, переходить у комахоподібну форму, у систему координат, майже недоступну для людської оптики. Його можна випадково викинути, наче „сіру купку сміття в кутку, що її Аделя кожного дня вносила з дому”¹².

⁹ Б. Шульц, *Ніч великого сезону*, [в:] того ж, *Цинамонові крамниці...*, dz. cyt., с. 106.

¹⁰ Б. Шульц, *Ошаління...*, dz. cyt., с. 22.

¹¹ Там само, с. 19.

¹² Там само, с. 23.

Якщо у світі Шульца і є щось – якась форма життя, яка може по-стійно, не розпадаючись на неорганічну матерію ані не претендуючи на повноцінне існування, перебувати у сфері моторошного, у смузі півтіні, то це таргани. Шульц завжди описує їх однаково: як сліпих безголових тулубів, схожих на якісь механізми, що швидко бігають на своїх павучих (*sic!*) ногах. У їхніх постанях через щілини й тріщини у наш світ просочується темрява, яка, як пам'ятаємо, є однією з форм смерті. Вона проступає навіть в очах молодих панянок з крамниці на вулиці Крокодилів; можливо, це не зіпсуття чи темна пристрасть, а саме смерть у вигляді „лискучо-масної чорноти” виривається з їхніх зіниць „зигзагом лискучого тарганячого бігу”¹³. Дівчата мертві серед мертвонароджених проявів розкоші й розпусти.

Що це за вперте експонування відсутності чіткої межі між життям та смертю? Це точно не профанація матерії: їй до цього байдуже, якою б вона не була – живою чи мертвою, ще-мертвою чи вже-живою. Найімовірніше, це свідомо потреба людини, яка живе у „постгуманістичному” ХХ столітті – побачити справжнє місце, в яке вона потрапила: десь поміж кволим зародком матерії, в якій народжуються перші білкові сполуки, та „калюжею тіла”, розчавленого лавиною часу. Так, тільки це.

„Людина не існує – є лише безмежно далекі один від одного та суверенні способи буття”, – написав Бруно Шульц 1934 року у листі до Марії Каспрович¹⁴. Не існує людини як інституції, як винятку з порядку існування, як привілейованого клаптика матерії, захищеного інтелектом. Це намагалися показати Кафка, Лесьмян і Віткацій, відтак Ружевич і Кантор; у візуальному мистецтві – Френсіс Бекон, Герман Нітш та Отто Мюль. Бруно Шульц є серед них тим, хто опосередковано ставить питання: хіба завдання мистецтва не полягає також у тому, аби підготувати людину до найгіршого з можливих сценарію? До невловного вмирання, до довгого блукання у півтіні, до повної відсутності будь-яких слідів після власного існування? Прецінь довідатись, що не все так погано, завжди встигнемо.

Переклала **Віра Меньок**

¹³ Б. Шульц, *Вулиця Крокодилів*, [в:] того ж, *Цинамонові крамниці...*, dz. cyt., с. 83.

¹⁴ Б. Шульц, *Книга листів*, уклад і підготував до друку Єжи Фіцовський, переклад Андрія Павлишина, *Дух і літера*, Київ 2012, с. 40.

Ostap Sływinski

Względność śmierci. Kilka myśli o tanatologii Brunona Schulza¹

Wydaje się zbyt proste powiedzenie: póki żyjemy, najbardziej boimy się śmierci. „Zbyt proste” nie oznacza: nieprawdziwe. Oznacza jedynie: nieprecyzyjne. Bowiem nasz strach wywołują tylko te reprezentacje oraz atrybucje śmierci, które należą do porządku naszej świadomości i dają się pomyśleć. Śmierć zaś sama w sobie nie zawiera imion i leży w przestrzeni niewyraźnego i niewyobrażalnego. Takie twierdzenie jednak też jest uproszczeniem. Przestrzeń niewyraźnego i niewyobrażalnego bowiem nie ma wyraźnie określonej granicy; nie istnieje żadna linia, za którą nagle kończą się słowa. One wyczerpują swe znaczenie stopniowo, w miarę zbliżenia się do sfer śmierci, a nasza świadomość powoli traci zdolność do rozdzielania rzeczy, by móc je pomyśleć.

Przywykliśmy wiązać śmierć z ciemnością i niewyraźnością kształtów, lecz tutaj też kryje się paradoks: ostrość widzenia śmierci wzrasta w miarę zbliżenia się do jądra ciemności. Ta prawidłowość przypomina amplitudę: trwoga z powodu umykania znaczeń słabnie tam, gdzie słowa stają się zupełnie niepotrzebne. A jednak na dalekich peryferiach pewnego i nieodwołalnego faktu nieistnienia rozciąga się strefa półcienia, do której należy większość metonimów śmierci.

Absolutnie niezbędny dla nas mechanizm sygnalizujący śmierć – jej obecność, jej nadejście lub przynajmniej niebezpieczeństwo jej nadejścia – może

¹ Pierwodruk eseju: „Konteksty” 2023, nr 1–2, s. 319–322.

zawodzić, i staje się to w chwili wkroczenia do tej strefy półcienia, która, jak już powiedzieliśmy wyżej, nie ma wyraźnie zaznaczonej zewnętrznej granicy. Jest to strefa, którą Freud określił terminem *das Unheimliche*. Po polsku ten termin zazwyczaj jest tłumaczony jako „niesamowite”, ale ociera się on także o pojęcia „niepokojącego”, „nieoswojonego”, „groźnego”. Jest to w każdym razie coś, co ujawnia się na granicy, gdzie panuje niewyraźność, nieostrość. Strefę „niesamowitego” można porównać do przejściowych pór dnia – zmierzchu i świtu, a także do przejściowych przestrzeni – skraju lasu oraz brzegu morza. Właśnie tutaj przed naszym wzrokiem nie raz jawi się coś, co może być groźną obiektywnością, ale może także stanowić nieszkodliwą złudę. Co jest przed nami w pewnym konkretnym momencie, nie wiemy.

Niemiecki psychiatra Ernst Jentsch, do którego studium pt. *O psychologii niesamowitego* odwołuje się Freud, jednym z podstawowych źródeł owego niesamowitego uważał „wątpliwość co do tego, czy żywa – jak się zdaje – istota jest rzeczywiście ożywiona, i odwrotnie: czy martwy przedmiot nie jest przypadkiem ożywiony”². Stąd, jak twierdzi Jentsch, bierze się strach przed atakiem epilepsji lub objawami szaleństwa, albowiem przywodzą one na myśl niekontrolowane przez człowieka, mechaniczne, a więc nieożywione procesy mogące przebiegać wewnątrz jego ciała. To wywołuje grozę.

Względność granicy między życiem a śmiercią stanowiła jedną z potężnych i niesamowitych intuicji, które nawiedzały niespokojne umysły XX wieku. Chodzi przede wszystkim o tych, których w ślad za Michałem Pawłem Markowskim możemy określić jako przedstawicieli „nowoczesności krytycznej”³, czyli modernistów, których świadomość przeżyła i wchłonęła w siebie kryzys wartości i wyobrażeń spowodowany I wojną światową, i w ten sposób ostatecznie odcięła się od spuścizny romantyzmu oraz *fin de siècle’u*.

Jaki związek ma to z I wojną światową? A taki właśnie, że żadne wydarzenie w historii nie podało tak głęboko w wątpliwość wartość ludzkiego życia, a więc i wartości umierania. Nigdy też wcześniej śmierć nie zyskiwała tak mechanicznej, bezosobowej, masowej i obojętnej postaci. Pilotowi opiewanego przez Marinettiego bombowca było obojętne, czy i kogo on zabił tam, daleko na dole; ten, kto wypuszczał na polu walki gaz trujący, nie musiał – i raczej nie był w stanie – wyobrazić sobie twarzy tych, którzy będą się od niego dusić. Poza tym nigdy wcześniej nie było takiego odsetka rannych i kontuzjowanych: żołnierze często wracali z pola bitwy, które zawieszono było na granicy między życiem a śmiercią, zamienione na organiczną miazgę, pozbawione kończyn,

² E. Jentsch, *O psychologii niesamowitego*, „Autoportret” 2014, nr 4 [47], s. 33.

³ M.P. Markowski, *Co to jest krytyczna nowoczesność?* [w:] tegoż, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Universitas, Kraków 2007, s. 54–60.

żeby się przemieszczać, wzroku, żeby widzieć, słuchu, żeby słyszeć, głosu, żeby mówić.

Zaryzykuję stwierdzenie, że bez doświadczenia Wielkiej Wojny nie powstałby Myśliwy Grakchus Kafki, który, mimo iż dawno umarł, włóczy się bez celu po morzach, żeby od czasu do czasu opowiadać swą historię – bez sensu i nadziei. Przypuszczam też, że mogłoby nie być Marcina Swobody z wiersza Bolesława Leśmiana o tym samym tytule: ta postać, zmiażdżona przez górską lawinę, zamieniona w „miazgę człowieczą”, w „kałużę ciała”, przestaje być sobą, staje się organiczną rzeczą. Nie rozpoznany przez własną dziewczynę, ma on nadzieję jedynie na ostateczną śmierć.

Byłoby nawet dziwne, gdyby u Brunona Schulza – tego równego Kafce i Leśmianowi znawcy granic i stref przejściowych, postaci niepewnych, pochodzących z obszarów półcienia – śmierć miała wymiary schematyczne i konkretne. Wyobraźnia tanatologiczna Schulza jest skomplikowana: często bowiem nie możemy stwierdzić z pewnością, czy mamy do czynienia z życiem czy z umieraniem, z żywym czy z martwym. Z pewnością możemy stwierdzić tylko jedno: wydarza się tutaj *das Unheimliche*, niesamowite.

Powyższe stwierdzenie to nie koniec wątpliwości. U Schulza bowiem trudno jest jednoznacznie ustalić, co właśnie jest przed nami: już-martwe czy jeszcze-martwe, już- czy jeszcze-żywe. W świecie Schulza cała materia przebywa w nieustannym ruchu między tym, co organiczne, i tym, co nieorganiczne. Dobrze znanym motywem u Schulza jest ożywienie martwej materii. To dawny, archaiczny motyw niesamowitego, który znalazł swe odzwierciedlenie w licznych zabobonach i wierzeniach, jak np. w wierzeniu, iż glisty i pchły rodzą się z brudu i zgnilizny (*ex putri materia*). Ślad tego wierzenia obecny jest nawet w jednej z pierwszych polskich encyklopedii powszechnych – *Nowych Atenach* Benedykta Chmielowskiego z 1745 roku.

Znamienne, iż czynnikiem narodzin życia z niespokojnej, ale nieożywionej materii może być powiew ducha, co zasadniczo jest w zgodzie z kosmologią judeochrześcijańską. W wykładzie ojca z *Traktatu o manekinach albo wtórej księgi rodzaju* wszystko jest wytłumaczone właśnie w taki sposób:

Cała materia faluje od nieskończonych możliwości, które przez nią przechodzą mdłymi dreszczami. Czekając na ożywcze tchnienie ducha, przelewa się ona w sobie bez końca, kusi tysiącem słodkich okrągłizn i miękkości, które z siebie w ślepych rojeniach wymajacza⁴.

⁴ B. Schulz, *Traktat o manekinach albo wtóra księga rodzaju*, [w:] tegoż, *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod Klepsydrą*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1999, s. 38.

Istnieje jednak inna, bardziej mroczna droga powstawania życia, które rodzi się bez woli i wiedzy jakiegokolwiek instancji duchowej, jak na przykład życie glist i innego robactwa, która nigdy nie wymyka się z cienia śmierci, pozostając jej metonimem od samego początku, od chwili narodzin, czy raczej „narodzin”. Coś podobnego obserwujemy w opowiadaniu *Wichura*, gdzie nieorganiczna materia starych naczyń i sprzętów, pozostawiona sama sobie na strychach, zaczyna ożywać, ale pozostaje formą ciemności, co w świecie wyobrażeń Schulza można traktować w ten sposób, iż nie zdobywa się ona na prawdziwe życie, a zadowala się jedynie jego imitacją (podobnie jak imitacją życia jest wymarzone przez ojca Jakuba tzw. *generatio aequivoca*, niby-istnienie, zrodzone z zawieszin koloidalnych w roztworze soli kuchennej – czyste, laboratoryjnie uzyskane niesamowite, które niby oddycha i przypomina „niższe formy fauny”, choć nie zawiera w sobie żadnych związków białkowych). Można przypuszczać, że owo nocne niby-życie naczyń i rupieci ma ambicje urzeczywistnienia, wyjścia z ciemności do światła: kapelusze i cylindry gramolą się jedno na drugie, piętrzą się, tworząc coś, co nieco przypomina wieżę Babel, lecz ich niezgrabne kształty rozsypują się, nawet nie zbliżywszy się do nieba.

Rozwijając swe fantazje na temat powstania życia z materii nieożywionej, na temat powtórzenia gestu demiurga, choćby nawet w skali tygła laboratoryjnego, ojciec w zakończeniu *Traktatu o manekinach*, poddawszy się „nie wiedzieć jakim asocjacjaom”, niespodziewanie przytacza, wydawałoby się, zupełnie niedorzeczne przykłady. Opowiada słuchającemu go dziewczynom o balsamowaniu umarłych, o kapitanie, który zamówił lampę, wykonaną z ciała jego zamordowanej kochanki, w dodatku z rogami przytwierdzonymi do jej głowy; wreszcie o własnym bracie, który „na skutek długiej i nieuleczalnej choroby zamienił się stopniowo w zwój kiszek gumowych”⁵. „Czy może być coś smutniejszego niż człowiek zamieniony w kiskę hegarową”⁶, wzdycha ojciec.

Te „nie wiedzieć jakie asocjacje” nie są bynajmniej przypadkowe. Degradacja materii organicznej, powolny postęp śmierci wewnątrz żywego organizmu jest bowiem tym samym ruchem, który wyprowadza żywe z nieżywego; wskazówka na cyferblacie istnienia wkracza na jego ciemną połowę. Jest to przeciwieństwo samorodnego życia, ta część drogi, którą materia musi pokonać w mroku, żeby w niej znowu mógł zapłonąć potencjał żywego. Tryptyk o manekinach opisuje pełny cykl przemiany materii, aż póki Polda, jedna z dziewczyn, nie ucisza ojca, nie będąc w stanie dalej tego słuchać: najciemniejsza część drogi jest nie do zniesienia, jest niewyraźna, powinna odbyć się w milczeniu.

⁵ B. Schulz, *Traktat o manekinach. Dokończenie*, [w:] tegoż, *Sklepy cynamonowe...*, dz. cyt., s. 50.

⁶ Tamże.

A jednak tutaj też są swoje metafory, swój słownik obrazów, swoja ideografika. Jest groźna, niesamowita, i Schulz niejako przemycza ją, udostępnia po kryjomu, spod lady. Jest to ideografika śmierci. Przypominamy sobie, że gumową kizkę napotkaliśmy już wcześniej, w opowiadaniu *Nawiedzenie*. Jest tam upodobniona do „bolesnej pępowiny”, która łączy ojca z ciemnością (przez nią pije jakiś „ciemny fluid”):

Wówczas bywało, że zbiegał po cichu z łóżka w kąt pokoju, pod ścianę, na której wisiał zaufany instrument. Był to rodzaj klepsydry wodnej albo wielkiej fioli szklanej, podzielonej na uncje i napełnionej ciemnym fluidem. Mój ojciec łączył się z tym instrumentem długą kizką gumową, jakby krętą, bolesną pępowiną, i tak połączony z żalosnym przyrządem – nieruchomiał w skupieniu, a oczy jego ciemniały, zaś na twarz przybladłą występował wyraz skupienia czy jakiejś występnej rozkoszy⁷.

Na razie ta kizka to tylko obraz z niepokojącego snu, ale później, w *Traktacie o manekinach*, otrzymujemy jego wyraźne wytłumaczenie. Tak, ojciec nie tylko postradał zmysły – on wtedy umierał.

Wśród rzeczy, wywołujących najgłębszą groźbę niesamowitości Freud wymienia oddzielone części ciała, zwłaszcza takie, które posiadają cechę „samodzielnej aktywności”⁸. Otaczają one ojca w *Nawiedzeniu* przez cały czas i są – podobnie jak gumowa kizka – stale połączone z ciemnością: w czasie nocnego czuwania wokół niego otwierają się pąki nasłuchujących małżowin usznych i uśmiechających się ciemnych ust. Cały czas za plecami czuje on „pęki oczu i uszu, które noc wyroiła ze siebie i które rosły i zwielokrotniały się, wymajacząc coraz nowe pędy i odnogi z macierzystego pępka ciemności”⁹. I nawet budząc nad ranem sprzedawców („subiektów”) na zapleczu swojego sklepu, ojciec widzi tylko ich bose brzydkie nogi, a później – usta, rozwarte w konwulsyjnym ziewaniu przypominającym wymiotowanie.

Jeśli czytając *Nawiedzenie*, możemy jeszcze mieć jakieś płochy nadzieje dotyczące tych bezimiennych oczu i ust, to *Traktat o manekinach* rozwiewa wszelkie wątpliwości. Te oddzielone części ciała to przeciwieństwo lęklwych, bezkształtnych jeszcze zarodków nowego życia. Są resztkami byłych ciał, śladem biologicznego istnienia. Są świadectwem śmierci. Gdyby jednak objaśnienie z *Traktatu o manekinach* okazało się mało przekonujące, mamy jeden z najgroźniejszych – najbardziej niesamowitych – epizodów w całym dorobku Schulza, pochodzący z opowiadania *Noc wielkiego sezonu*:

⁷ B. Schulz, *Nawiedzenie*, [w:] tegoż, *Sklepy cynamonowe...*, dz. cyt., s. 19.

⁸ S. Freud, *Niesamowite*, [w:] tegoż, *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 255.

⁹ B. Schulz, *Nawiedzenie...*, dz. cyt., s. 20.

Zdradliwie i jadowicie szerzyła się [...] zaraza zmierzchu wokoło, szła od rzeczy do rzeczy, a czego dotknęła, to wnet butwiało, czerniało, rozpadało się w próchno. Ludzie uciekali przed zmierzchem w cichym popłochu i naraz dosięgał ich ten trąd, i wysypywał się ciemną wysypką na czole, i tracili twarze, które odpadały wielkimi, bezkształtnymi plamami, i szli dalej już bez rysów, bez oczu, gubiąc po drodze maskę po masce, tak że zmierzch roił się od tych larw porzuconych, sypiących się za ich ucieczką¹⁰.

Być może chciałoby się doszukać w tym odpadaniu masek metafory desocjalizacji: noc jakoby przywraca autentyczność, uwalniając od konieczności odgrywania ról społecznych. Ale wyobraźnia Schulza działa w sposób nie socjologiczny, lecz tanatologiczny. Pod maskami nie ma nic, kora ciemności odpada od ciała, by odsłonić czarne próchno, które w mgnieniu oka rozsypuje się w pył.

Ciekawe, że ciało ojca w *Nawiedzeniu* nie rozpada się, jak można by było oczekiwać. Wręcz odwrotnie: ono w zadziwiający sposób scala się, staje się, by tak rzec, nadmiernie uszczelnione. Jego szczelność jest chorobliwa, nieludzka. Przypomina istotę kamienia, który jest jednocześnie absolutnie pełny i pusty, pozbawiony treści. Ojciec maleje, niby orzech, który „zsyca się wewnątrz łupiny”; jego demencja nabiera wymiaru organicznego, bowiem myśl coraz szczelniej splata się z fizjologią. Cały czas zasłuchany we własne ciało (w „labirynty własnych wnętrzości”), ojciec niby skurczył się: wydaje się, iż to miejsce w nim, które wcześniej było przeznaczone dla życia umysłowego i duchowego, stało się niepotrzebne i gwałtownie zmniejszyło się.

Mamy tu do czynienia z niesamowitym – z tym rodzajem niesamowitego, który towarzyszy każdemu poważnemu zaburzeniu umysłowemu: ciało, wciąż jeszcze fizjologicznie sprawne, stopniowo przestaje do kogokolwiek należeć, zaczyna chodzić samo, co więcej, staje się świadectwem władzy jakiejś ciemnej, ślepej mocy, niemającej niczego wspólnego z człowiekiem. Jest to mechanika Golema. Przed narastającą monstrualnością Golema ojca (a raczej to, co po nim pozostało) ratuje tylko marność i znikomość jego cielesnej powłoki. Jesteśmy świadkami fantastycznego umierania. Jest ono nie tyle przejściem w strefę nieorganicznego, ile zmianą skali: jego ciało, wciąż żywe, mechanicznie aktywne, przechodzi w wymiar owadzi, w układ współrzędnych, prawie niedosiężny dla ludzkiej optyki. Można go przypadkowo wyrzucić, jak „szarą kupkę śmieci, gromadzącą się w kącie, którą Adela co dzień wynosiła na śmietnik”¹¹.

¹⁰ B. Schulz, *Noc wielkiego sezonu*, [w:] tegoż, *Sklepy cynamonowe...*, dz. cyt., s. 103.

¹¹ B. Schulz, *Nawiedzenie...*, dz. cyt., s. 24.

Jeśli istnieje w świecie Schulza coś – jakaś forma życia – która może trwale, nie zapadając się w materię nieorganiczną ani nie wybijając się na pełnowartościowy byt, trwać w strefie niesamowitego, w pasie półcienia, to są to karakony. Schulz opisuje je zawsze jednakowo: jak ślepe kadłuby bez głowy, podobnie do jakichś mechanizmów szybko biegnące na swych pajęczych (*sic!*) nogach. Pod ich postacią z szczelin i pęknięć w nasz świat wydobywa się nic innego, jak ciemność, która, jak pamiętamy, jest jedną z postaci śmierci. Wydobywa się ona nawet z oczu panienek ze sklepu na ulicy Krokodyli; być może to nie zepsucie lub ciemna namiętność, a właśnie śmierć pod postacią „tłustej czarności” wybiega z ich źrenic „zygzakiem lśniącego karakoniego biegu”¹². Dziewczyny są martwe wśród martwo urodzonych scenerii luksusu i rozpusty.

Czym jest to uparte eksponowanie braku wyraźnej granicy między życiem a śmiercią? Na pewno nie profanacją materii: jej to obojętne, jakkolwiek by była – żywą czy martwą, jeszcze-martwą czy już-żywą. Najprawdopodobniej jest to uświadomiona potrzeba człowieka żyjącego w „posthumanistycznym” XX wieku, zobaczyć prawdziwe miejsce, w którym on się znalazł: gdzieś między płochym załączkiem materii, w której rodzą się pierwsze związki białkowe, a „kałużą ciała”, zmiążdżonego przez lawinę czasu. Tak, tylko to.

„Nie ma człowieka – są tylko nieskończenie odległe od siebie i suwerenne sposoby bycia” – napisał Bruno Schulz w 1934 roku w liście do Marii Kasprowiczowej¹³. Nie ma człowieka jako instytutu, jako wyjątku z porządku istnienia, jako uprzywilejowanego strzępu materii, wziętego pod obronę przez intelekt. Próbowali to pokazać Kafka, Leśmian i Witkacy, później – Różewicz i Kantor; w sztukach plastycznych – Francis Bacon, Hermann Nitsch i Otto Mühl. Bruno Schulz jest wśród nich tym, kto w sposób pośredni zadaje pytanie: czy nie jest zadaniem sztuki również przygotowanie człowieka do możliwego najgorszego scenariusza? Do niezauważalnego umierania, do długiego błędzenia w półcieniu, do zupełnego braku śladu po istnieniu? Bo przecież dowiedzieć się, że wszystko nie jest aż tak źle, zawsze zdążymy.

¹² B. Schulz, *Ulica Krokodyli*, [w:] tegoż, *Sklepy cynamonowe...*, dz. cyt., s. 80.

¹³ B. Schulz, *Z listów odnalezionych*, słowo wstępne, wybór, objaśnienia Jerzy Ficowski, Chimera, Warszawa 1993, s. 91.

Євген Нахлік

Бруно Шульц – незвичайний і впізнаваний¹

Признаюсь, попервах мені було важко приступити до осягнення, чи спершу навіть до *освоєння*, а вже потім *осягнення*, літературного світу Бруно Шульца. Надто вже відрізняється він од літературних світів тих письменників, яких я зазвичай досліджую, – чи то просвітника, класициста й сентименталіста Котляревського, чи романтиків Шевченка, Куліша, Міцкевича, Словацького, Красінського, Пушкіна, Лермонтова, чи позитивіста, реаліста й раннього модерніста (декадента, неоромантика й символіста) Франка, чи натуралістки й реалістки Запольської, чи символістів Яцкова й Авдиковича, провісника експресіонізму й екзистенціалізму Олексія Плюща, чи неоромантика Маланюка, чи навіть модерніста Антонича, як також сучасних поетів Івана Лучука та Василя Куйбіди. Творчість цих романтиків, як і Франка та Маланюка, за всіх ідеологічних та художніх відмінностей, узагалі розвивалася за певною парадигмою: на біблійній, фольклорній та античній основі, у річищі загальноєвропейських рухів Просвітництва, романтизму, позитивізму й модернізму, з поєднанням у творчості громадянської патетики й особистісно-психологічної рефлексійності. Осторонь цієї парадигми стоїть екзистенційна проза Яцкова, ліричний міфосвіт Антонича й постмодерна поезія Івана Лучука, але й до їхніх феноменів удавалося мені, гадаю, підібрати інтерпретаційні ключі.

¹ Першодрук есею із назвою *Моя спроба осягнення Бруно Шульца* опубліковано в: *Dialog dwóch kultur / Діалог двох культур*, Rocznik XVI, 2021, Nr 1, Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku 2022, с.138–149, <https://muzeumpilsudski.pl/wp-content/uploads/2022/12/Dialog-Dwoch-Kultur-2021-1-XVI.pdf>.

Зовсім інша річ, як видається за перших спроб читання, зі словесним плетивом Шульца. Він постає надто невпізнаваним, якщо розглядати його крізь призму феноменів згаданих письменників. Марно накладати на нього загальну матрицю, вироблену на осмисленні їхньої творчості. На перший погляд, літературний світ Шульца зовсім інакший. Одразу кидається у вічі брак діалогів і полілогів, розвиненої фабули, напруженої дії, гострої конфліктності. Натомість маємо справу з ліричною оповіддю про нечисленне родинне й близьке оточення, вузький світ провінційного міста, до того ж локалізований переважно до дільниці мешкання – на Ринку, щоправда, із долученням до сфери зображення – та й то лише описового, не більше – ще однієї міської дільниці. Уся суть цього густого словесного нарративу – у вираженні сприйняття ліричним оповідачем (чи, точніше, ліричним героєм, якщо вжити усталений термін на позначення суб'єктної організації лірики та ліро-епіки) своєї родини та свого місця проживання.

Однак при глибшому зануренні в ліро-епічний нарратив Шульца стають помітними характерні вияви, на свій лад, тих дискурсивних практик, архетипів, екзистенціалів, топосів і концептів, що притаманні творчості повищих письменників: дискурс долі (у Шульца – *losu*), метафізика й магія буття, занурення у світ дитинства, інтимні образи батька й матері, що так надаються до застосування літературознавчого психоаналізу, міфологізація, символізм, поєднання натуралістичного зображення із фантазмагоричним, побутових та фізіологічних деталей, не раз аж надто відразливих, – із міфопоетичними асоціаціями, змалювання реальних подій та образів – з оніричними фантазіями, а пластичних пейзажів – із психологічною насиченістю і символіко-метафоричною образністю, змисловими (чуттєвими) порівняннями, ба – й ідилізму з трагізмом. Інакше кажучи, попри позірну окремішність літературний світ Шульца стремить до тих прикметних категорій і понять, які віддавна визначають творчість індивідуальних митців слова і з допомогою яких вони свідомо чи позасвідомо виражають свою екзистенційну стурбованість, душевний неспокій.

Уже в першій оповідці циклу *Sklepy synatonowe* – творові *Sierpień* – Шульц насичує семантикою *losu* кілька абзаців майже поспіль: „prawdziwe oblicze domów, fizjonomię losu i życia, które formowało je od wewnątrz” (s. 10)²; „życie tych ludzi, [...] sekret ich losu, zawarty niedostrzegalnie w codziennym mijaniu ich własnego, odrębnego czasu” (s. 17); „weszliśmy w ich życie. Siedzieli jakby w cieniu swego losu i nie bronili się – w pierwszych

² Тут і далі цитую названий цикл оповідок Шульца за першим виданням окремою збіркою, значаючи в дужках сторінку: Bruno Schulz, *Sklepy synatonowe*, Towarzystwo Wydawnicze „Rój”, Warszawa 1934.

niezręcznych gestach wydali nam swoją tajemnicę. Czyż nie byliśmy krwią i losem spokrewnieni z nimi?” (s. 18); „Przysiedliśmy się do nich, jakby na brzeg ich losu” (s. 18); „Wuj Marek, [...] pogodzony z losem” (s. 19).

Ці шульцівські поєднання концептів *losu* і *życia* (долі й життя), побіжні зауваги про „sekret losu” спонукують згадати філософсько-екзистенційні шукання не лише названих романтиків, а й модерніста Михайла Яцкова, котрий, як і його герої, „губився” „в таємних ходах, якими блукає людська судьба” (новела *Архитвір* у збірці *Смерть бога. Нариси й новелі*, 1913)³.

Дискурс *losu* виринає знову в *Traktacie o manekinach. Ciąg dalszy* – у довільних, на позір дивакуватих розмислах старого Якуба:

Materia nie zna żartów. Jest ona zawsze pełna tragicznej powagi. Kto ośmiela się myśleć, że można grać z materią, że kształtować ją można dla żartu, że żart nie wrasta w nią, nie wżera się natychmiast jak los, jak przeznaczenie? Czy przeczuwacie ból, cierpienie głuche, nie wyzwolone, zakute w materię cierpienie tej pałuby, która nie wie, czemu nią jest, czemu musi trwać w tej gwałtem narzuconej formie, będącej parodią? [...] Tłum śmieje się z tej parodii. Płacicie, moje panie, nad losem własnym, widząc nędzę materii więzionej, gnębionej materii, która nie wie, kim jest i po co jest, dokąd prowadzi ten gest, który jej raz na zawsze nadano. [...] przecież płakać nam, moje panie, trzeba nad losem własnym na widok tej nędzy materii, gwałconej materii, na której dopuszczono się straszego bezprawia (s. 83–84).

У цьому імпровізаційному монолозі впадає в око семантика іронії та пародії. А в оповідці *Ulica Krokodyli* наратор зауважує: „Zresztą nie brak w obrazie miasta i pewnych cech autoparodii” (s. 164). Так у модерністській стихії Шульца зароджуються приквіткості постмодернізму.

Образ оповідачевого батька, Якуба, доморощеного філософа, близький до героя філософського неореалістичного оповідання Михайла Яцкова *Де правда?* (львівська газета: „Будучність”, 1909, № 89; збірка *Adagio consolante*, 1912) почмейстера Мартина Гробмана, який, проживши шістдесят літ, замислюється над метафізичними загадками буття. Тільки Якуб претензійно висловлює певні філософські сентенції (утім, на погляд його ближніх, старечо-дивакуваті), а герой Яцкова лише ставить філософські запитання, але не знаходить на них відповідей⁴.

³ Михайло Яцків, *Архитвір*, [в:] Михайло Яцків, *Смерть бога: Нариси й новелі*, Львів 1913, с. 30.

⁴ Михайло Яцків, *Де правда?*, [в:] Михайло Яцків, *Adagio consolante: з портретом автора і вступним словом [Б. Данчицького] про М. Яцкова*, Львів 1912, с. 73–84.

Нагазал якщо шукати паралелі Шульцові серед українських письменників – його попередників і сучасників, то, зважаючи на поєднання міметичного (життєподібного) зображення із фантастичним, вільні, плавні переходи з реалістичної площини в символіко-міфологічну, можна сказати, що він найближчий до Яцкова⁵.

У циклі *Sklepy cynamonowe* з дискурсом Іоса тісно пов'язана споріднена з ним семантика пророцтв, фатальности, напередвизначення („przeznaczenia”, про яке мовить Якуб у цитованому вище фрагменті з *Traktatu o manekinach. Ciąg dalszy*, s. 83). У тому-таки „трактаті” натрапляємо на прикметне спостереження наратора: „W twarzy mego ojca [...] utworzył się wir zmarszczek, lej rosnący w głęb, na którego dnie gorzało groźne oko prorocze” (s. 85–86).

В оповідці *Sklepy cynamonowe* герой-наратор у напрочуд ясну місячну ніч відчуває благодію пророчий Божий вплив – „wieszczę tknięcia palca bożego” (s. 149). В *Ulicy Krokodyli* оповідач говорить про „fatalność dzielnicy” (s. 169) Дрогобича – „dystrykt przemysłowo-handlowy” (s. 155). А в оповідці *Wichura* „старший продавець” Теодор наслукує „proroctw strychowych” (s. 196) (зрозуміло, мовиться у метафоричному сенсі, але й таким суто образним ужитком доповнюється наскрізна в циклі доле-носна семантика).

Метафізичний складник цілого циклу витворюється атмосферою дива, таємничости, містики, езотерики, якою огорнута нарація. Зокрема, в оповідці *Sklepy cynamonowe* фігурує „profesor” „do ćwiczeń rysunkowych” (s. 138) „z piękną brodą, pełen ezoterycznych uśmiechów, dyskretnych przemilczeń i aromatu tajemnicy” (s. 139). У гімназійній залі для малювання „Pokazywał nam wśród ezoterycznych gestów stare litografie wieczornych pejzaży, gęstwiny nocne” (s. 140); „Te nocne seanse pełne były dla mnie tajemnego uroku” (s. 142), – згадує оповідач. „W [...] czarnej gęstwinie parku, we włochatej sierści zarośli” він бачить своїм міфопоетичним поглядом „gniazda najgłębszej puszystej czarności, pełne płataniny, sekretnych gestów” (s. 141). А в *Manekinach* виявнюється семантика магії: з „lamp [...] jak z pękających czarodziejskich tortów ulatywały skrzydlate fantazmaty, rozbijające powietrze na talie kart magicznych” (s. 57).

Дискурс долі у циклі *Sklepy cynamonowe*, як і загалом авторські скоки в метафізику, овіяний іронією наратора, яка йде не від скептицизму щодо існування надприродного світу, а радше від усвідомлення

⁵ Див.: Євген Нахлік, *Екзистенціал долі у версії Михайла Яцкова: До 60-річчя пам'яті письменника-модерніста (5 листопада 1873 р. – 9 грудня 1961 р.)*, <https://zbruc.eu/node/109230>, дата публікації: 09.12.2021.

неможливості пізнати долю, метафізичну сферу тощо: „rzeczy wszystkie cofały się niejako do korzenia swego bytu, odbudowywały swe zjawisko aż do metafizycznego jądra, wracały niejako do pierwotnej idei, ażeby w tym punkcie sprzeniewierzyć się jej” (*Manekiny*, s. 66).

А проте цей „агностицизм” (визнання людської неспроможности пізнати долевизначальну метафізику) провадить у Шульца „do przyjęcia, do pogodzenia się z eksperymentem życia” (s. 105):

Ale przede mną leżała jeszcze cała przyszłość. Jakiż bezmiar doświadczeń, eksperymentów, odkryć otwierał się teraz! Sekret życia, jego najistotniejsza tajemnica sprowadzona do tej prostszej, poręczniejszej i zabawkowej formy odsłaniała się tu nienasyconej ciekawości (*Nemrod*, s. 102).

У поетичному осягненні світу потік авторської свідомости може рухатися вперед – до майбутнього, а може назад – до минулого. Наприклад, порив до майбутнього охопив мрійливі голови романтиків, що виявилось в їхній схильності до історіософських роздумів (Мицкевич, Красінський, Словацький, Шевченко, Куліш) і в розбудові міленаристичної візії „тисячолітнього Царства Божого” на землі (Мицкевич, Красінський, Шевченко)⁶.

З іншого боку, в еволюції європейської поезії спостерігається рух авторської свідомости у минуле. У міфосвіті Антонича поетичний вектор спрямований зазвичай у минуле, лірична свідомість простежує еволюцію неживої та живої природи не в поступальному напрямку (як у генезійській філософській системі Словацького), а в зворотному⁷.

У циклі *Sklepy sunatonowe*, жанр якого Шульц визначив як „автобіографічна повість” (у листі з квітня 1935 р. до Станіслава Ігнація Віткєвича)⁸, він не сягав ні далекого майбутнього, ні незвіданого минулого, а зосередився на повороті авторської свідомости до минулого, але свого, родинного, – його спогадово-художній плин спрямова-

⁶ Див.: Євген Нахлік, *Доля – Los – Судьба: Шевченко і польські та російські романтики*, Львів 2003; Євген Нахлік, *Історіософські погляди П. Куліша в типологічному контексті слов'янського романтизму* (М. Гоголь, М. Грабовський, З. Красінський, Ц. Норвід, П. Прерадович), [в:] *Слов'янські літератури: Доповіді. XII Міжнародний з'їзд славістів* (Краків, 27 серпня – 2 вересня 1998 р.), Київ 1998, с. 105–138.

⁷ Див.: Євген Нахлік, *До „прапервнів”: міфопоетичний вектор ліричної свідомости Богдана Ігоря Антонича*, [в:] Євген Нахлік, *Від преромантизму до постмодернізму: Силуетки письменників. Літературно-критичні статті та рецензії. Екскурси до класики. Теоретико-компаративістичний уступ*, Львів 2016, с. 134–146.

⁸ „Uważam Sklepy za powieść autobiograficzną” (St. I. Witkiewicz, *Wywiad z Brunonem Schulcem. Bruno Schulc do St. I. Witkiewicza*, „Tygodnik Ilustrowany” 1935, nr 17, 28 kwietnia, s. 323).

ний у власне дитинство. Він дивиться на світ свого дитинства двоюко: наче очима себе як дитини, а насправді зором себе теперішнього, свідомістю дорослого. При цьому його батько й мати, тітка, служниця, дівчата-швачки, вуйко є повноцінними персонажами, які діють і переживають, а сам я-оповідач, наратор від першої особи, хоча й також є персонажем, – насправді переважно спостерігач, а не дійова особа. Та саме він не лише візуалізує та артикулює персонажів, інтер'єр та екстер'єр, події та обставини, а й накладає на них визначальне емоційне тло, почуттєву тональність і, врешті, інтерпретаційну перспективу, виводить життєподібний ланцюг подій на універсальний вимір і міфологічну символіку.

У його белетризованому світі дитинства майже немає інших дітей як персонажів. Діти трапляються хіба що оказіонально, як ось його сестра у перших у віці статевого дозрівання, з якою він лише привітався під час відвідин тітчиного дому (*Sierpień*, s. 20), або „mała gromadka pilnych” школярів (s. 138), „rozrzucenych małymi grupkami” (s. 140) на факультативних зайняттях із малювання („ćwiczeniach rysunkowych”, s. 138) у гімназії, – „koledzy moi” (s. 140), про яких він згадує в оповідці *Sklepy synatopowe*, або „koledzy z książkami pod rączą”, тобто школярі-підлітки, притому також усі безіменні, які стрінулися йому на дорозі й разом із ним пішли „gromadą na spacer” (наприкінці тієї самої оповідки, s. 149–150). Навпаки, погляд дитини-наратора зосереджений на старості, на старіні передусім батька, меншою мірою матері – таким чином, повертаючись у дитинство, герой-наратор насправді вдивляється у свою майбутню старість. У белетризованих і міфологізованих спогадах Шульца про родинні враження з дитячих літ найбільше вражає реалістичне зображення повільного згасання батька, Якуба, з його віковими дивацтвами й безжалісною поступовою деменцією.

В оповідці *Sklepy synatopowe* наратор є основним персонажем, він наче й діє (зображена його „jazda świetlista w najjaśniejszą noc zimową”, s. 147), але, врешті, його дія зводиться до сприймання всіма органами чуття (зміслами) „magii nieba” (s. 149), „magii nosu” (s. 150), „nosu czarodziejskiej” (s. 149) – це спостерігання, вслухання, нюхання, відчування на дотик (тактильне).

Якщо новела – це одна незвичайна пригода, що трапилася, то Шульцові оповідки (не так оповідання, як радше шкіци, ескізи) – зазвичай антиновелістичні: у них немає якихось незвичайних пригод, це радше зображення звичних буденних подій, які, однак, інколи набувають досить драматичного й навіть трагічного характеру, але не так самі по собі,

як за викладом, сприйняттям і переживанням оповідача. Повільне й невідворотне насування небажаних станів, вікових змін, зрештою, вікової межі. Плин звичайних побутових подій, піднесених до рівня м е т а ф і з и к и б у т т я .

У претензійному філософуванні батька Якуба вражають роздуми про матерію в *Traktacie o Manekinach, albo wtóra księga rodzaju*:

Pozbawiona własnej inicjatywy, lubieżnie podatna, po kobiecemu plastyczna, uległa wobec wszystkich impulsów – stanowi ona teren wyjęty spod prawa, otwarty dla wszelkiego rodzaju szarlatanerii i dyletantyzmów, domenę wszelkich nadużyć i wątpliwych manipulacji demiurgicznych. Materia jest najbierniejszą i najbezbronniejszą istotą w kosmosie. [...] Nie ma żadnego zła w redukcji życia do form innych i nowych. Zabójstwo nie jest grzechem. Jest ono nieraz koniecznym gwałtem wobec opornych i skostniałych form bytu, które przestały być zajmujące. W interesie ciekawego i ważnego eksperymentu może ono nawet stanowić zasługę. Tu jest punkt wyjścia dla nowej apologii sadyzmu (s. 71–72).

За іронією долі, Шульц переповів цей батьків трактат про матерію 1933 року, коли написав цикл оповідок *Sklepy synatopowe*, – саме тоді, коли Гітлер прийшов до влади. Чи згадував Шульц потім – 1939 року чи у 1941–1942 роках, коли гітлеризм разом зі сталінізмом розв’язав безпрецедентно жорстоку війну і коли тривав Голокост, – чи згадував він тоді цей аматорський філософський трактат і це уможлидне антихристиянське виправдання убивства й садизму, визнання за ними певної історичної доцільності й кінченості в матеріальному світі? Звісно, одна річ – снувати абстрактні розмисли про еventуальну безгріховність убивства на світі, про допустимість убивства для проведення соціального експерименту (а такі ідеї не раз утілювано в життя в ході кривавих соціальних революцій), а інша – переживати масове убивство одноплемінників, яке загрожує й твоїм рідним, близьким і тобі самому. Завважмо: Якуб говорить не про вимушені справедливі війни на захист рідної землі, своєї країни, держави чи про okazіональний захист особи від нападника, а про вбивство в принципі – як інструмент „wobec opornych i skostniałych form bytu”, про що сама думка видається блюзнірською. Цим допусканням убивства в історії Шульц нагадує Словацького з його генезійською історіософією, у якій Король-Дух (поема *Król-Duch*), утілюючись у різних осіб для своєї історичної місії провадження польського народу до досконалості, обирає, зокрема, жорстокого Попеля.

Утім, Шульців оповідач-спостерігач тримається осторонь цієї антигуманної філософії – ретранслюючи її, не висловлює свого ставлення до неї.

Новелістичний світ Бруно Шульца – світ контрастів. Один із них – контрастний вплив на людину урбаністичного і природного середовищ: контраст між редукованим існуванням людини в несприятливих умовах міста і її тілесним та душевним відродженням на природі. Контраст ерзацу – і повноти життя, моральної та фізіологічної редукції, з одного боку, і буяння природних сил – з другого.

Для міських мешканців, наче живих „манекенів”, узимку, в „żałobnej szarości miasta” (s. 56), „w zimnych pokojach” „Tygodnie [...] stały pod znakiem dziwnej senności” (s. 58), з банальною „prozą rozmów” (s. 59) і звичним ритуалом „kalendarzowej ceremonii” (s. 60). Перебути такий зимовий день, що тягнеться довго переважно в задоволенні щоденних фізіологічних потреб, – це мовби виконати необхідну тривіальну повинність, вимушено здолати набридлу перешкоду (для висловлення цього стану є такі фразеологізми, як „збути день” чи навіть „убити день”): „czuliśmy wszyscy, że dzień został wspólnymi siłami pokonany” (*Manekiny*, s. 60).

„Odorem zepsucia” „na prawdziwą wielkomiejską rozpustę” „tchnie Ulica Krokodyli” в однойменній оповідці (s. 168). Як зауважує наратор, „W tym mieście taniego materiału ludzkiego brak także wybujałości instynktu, brak niezwykłych i ciemnych namiętności” (*Ulica Krokodyli*, s. 172).

Натомість в оповідці *Sklepy cynamonowe* нудному існуванню людей (перебуванню, чи то пак убиванню часу) у міському приміщенні – „wielkiej, źle oświetlonej i brudnej sali, pełnej sennego gwaru ludzkiego i bezładnego zamętu” (s. 131) (чи також в „zimnych pokojach”, як у щойно згаданих *Manekinach*) – або в частині (дільниці) міського простору (як в *Ulicy Krokodyli*) протиставлено буяння сил живої та неживої природи, відродження міської людини серед грудневого морозного лісу, що пахне фіалками, своєрідне весняне оздоровлення у місячну ніч на грудневому морозі:

Nie zapomnę nigdy tej jazdy świetlistej w najjaśniejszą noc zimową. [...] Powietrze stało się lekkie do oddychania i świetlane jak gaza srebrna. Pachniało fiołkami. [...] Las cały zdawał się iluminować tysiącnymi światłami, gwiazdami, które rześiście ronił grudniowy firmament. Powietrze dyszało jakąś tajną wiosną, niewypowiedzianą czystością śniegu i fiołków (s. 147).

Це сприйняття усіма фібрами душі буяння живої природи (органічної та неорганічної) охоплює наратора відчуттям щастя – таким рідкіс-

ним у художньо-мемуарній прозі Шульца: „Byłem szczęśliwy. Pierś moja wchłaniała tę błogą wiosnę powietrza, świeżość gwiazd i śniegu. [...] Czułem się dziwnie lekki i szczęśliwy” (s. 148). Це відчуття наче вилюпується через край у піднесено-мальовничій картині одухотвореного небозводу:

W pobliżu miasta zahamowałem ten bieg tryumfalny, zmieniając go na przyzwoity krok spacerowy. Księżyc stał jeszcze ciągle wysoko. Transformacje nieba, metamorfozy jego wielokrotnych sklepień w coraz to kunsztowniejsze konfiguracje nie miały końca. Jak srebrne astrolabium otwierało niebo w tę noc czarodziejską mechanizm wnętrza i ukazywało w nieskończonych ewolucjach złocistą matematykę swych kół i trybów (s. 148).

На противагу нудному дневі, що його хочеться здолати, в таку магичну ніч не хочеться спати. І хоча ця ясна ніч не хотіла закінчуватись, вона спонукує містян до пробудження, а отже – до життя:

Na rynku spotkałem ludzi zażywających przechadzki. Wszyscy, oczarowani widowiskiem tej nocy, mieli twarze wzniesione i srebrne od magii nieba. [...] W taką noc, jedyną w roku, przychodzą szczęśliwe myśli, natchnienia, wieszczę tknięcia palca bożego. Pełen pomysłów i inspiracji, chciałem skierować się do domu, gdy zaszli mi drogę koledzy z książkami pod pachą. Zbyt wcześnie wyszli do szkoły, obudzeni jasnością tej nocy, która nie chciała się skończyć. Poszliśmy gromadą na spacer stromo spadającą ulicą, z której wiał powiew fiołków, niepewni, czy to jeszcze magia nocy srebrzyła się na śniegu, czy też świt już wstawał... (s. 149–150).

Водночас із цим зображенням чарівної місячної ночі, яка благотворно впливає на людей, контрастує інше зображення буяння сил природи у місті – грізної віхоли в оповідці *Wichura*. Не завжди природа діє сприятливо на людину. Художній світ Шульца – контрастний і різноманітний за емоційною гамою відчуттів.

Назвавши есей *Бруно Шульц – незвичайний і впізнаваний*, я мав на думці свій літературознавчий досвід, на основі якого підходив до сприймання та освоєння (або, кажучи науковими термінами, перцепції та ре-цепції) феномена Бруно Шульца. Для мене Шульц – спершу незвичайний і невпізнаваний, а в міру заглиблення у його мистецтво слова – щораз більше впізнаваний, близький і зрозумілий, притому зрозумілий у категоріях міфокритики й архетипного літературознавства. Це дає мені змогу краще відчувати естетичний чар художнього слова Шульца, його непов-

торної образности й мальовничої пластики, пронизаної асоціативними скоками в міфічне й божественне, позасвідоме й містичне, універсальне й непроминальне.

Бруно Шульц як мистецький феномен належить трьом народам – польському, єврейському та українському. Етнічний єврей, він обезсмертив себе в літературних текстах, написаних польською мовою, і в них, а також у малярських творах обезсмертив не лише свій родинний, а й загалом містечковий світ Дрогобича. Це також наш вітчизняний митець, який творив в Україні й, зокрема, для України. І нині його творчість єднає наші народи – у вшануванні його пам'яті, у пізнанні, вивченні та популяризації його спадщини, у пошуках у ній відповідей на одвічні загадки буття, в осмисленні разом із Шульцом філософсько-екзистенційних проблем. А завдяки цьому – слугує прекрасною можливістю для Дрогобича, для місцевих і загалом українських письменників, митців і вчених вийти на світові простори літератури, мистецтва й гуманітарної науки.

Jewhen Nachlik

Bruno Schulz – niezwykły i rozpoznawalny¹

Przyznaję, że na początku trudno było mi zacząć pojmować, a nawet od razu *opanować*, a dopiero potem *pojść* literacki świat Brunona Schulza. Bardzo różni się od literackich światów tych pisarzy, których zwykle badam – czy oświeceniowca, klasycysty i sentymentalisty Kotlarewskiego, czy romantyków Szewczenki, Kulisza, Mickiewicza, Słowackiego, Krasieńskiego, Puszkina, Lermontowa, czy pozytywisty, modernisty (dekadenta, neoromantyka i symbolisty) Franki, czy naturalistki i realistki Zapolskiej, czy symbolistów Jackowa i Awdykowicza, prekursora ekspresjonizmu i egzystencjalizmu Ołeksija Pluszcza, czy neoromantyka Małaniuka, czy nawet modernisty Antonycza, a także poetów współczesnych Iwana Łuczuka i Wasyla Kujbidy. Przy wszystkich różnicach ideowych i artystycznych twórczość tych romantyków, podobnie jak Franki i Małaniuka, podążała za określonym paradygmatem: na bazie biblijnej, ludowej i antycznej, zgodnie z ogólnoeuropejskimi ruchami Oświecenia, romantyzmu, pozytywizmu i modernizmu, łącząc tematykę społeczną i narodową z osobistą i psychologiczną refleksyjnością. Daleko od tego paradygmatu są egzystencjalna proza Jackowa, liryczny świat mitologiczny Antonycza i postmodernistyczna poezja Łuczuka, ale myślę, że i do ich fenomenów udało mi się znaleźć klucze interpretacyjne.

Zupełnie inaczej, jak się wydaje przy pierwszych próbach czytania, wygląda słowna plecionka Schulza. Wydaje się zbyt mało rozpoznawalny, gdy patrzy się na niego przez pryzmat zjawisk omawianych pisarzy. Bezużytecz-

¹ Pierwodruk eseju: „Konteksty” 2023, nr 1–2, s. 323–327.

ne jest narzucanie na nią ogólnej matrycy, wypracowanej ze zrozumienia ich twórczości. Na pierwszy rzut oka literacki świat Schulza jest całkowicie odmienny. Od razu rzuca się w oczy brak dialogów i polilogów, rozwiniętej fabuły, trzymającej w napięciu akcji i przejmującego konfliktu. Zamiast tego mamy do czynienia z liryczną relacją o małej rodzinie i zaściankowym świecie prowincjonalnego miasteczka, z opowieścią ograniczoną w przeważającej mierze do dzielnicy zamieszkania – Rynku, choć z dodatkiem w sferze reprezentacji (tylko opisowej, nie więcej) innej dzielnicy miasta. Cały sens tej gęstej narracji słownej polega na wyrażeniu postrzegania przez narratora lirycznego (czy raczej bohatera lirycznego, by użyć ugruntowanego terminu na podmiotową organizację liryki i liryczno-epiki) swojej rodziny i miejsca zamieszkania.

Jednak głębsze wniknięcie w liryko-epicką narrację Schulza ujawnia charakterystyczne przejawy praktyk dyskursywnych, archetypów, egzystencjalizmów, topoi i konceptów właściwych dla twórczości wspomnianych pisarzy: dyskurs losu, metafizyka i magia bytu, zanurzenie w świat dzieciństwa, intymne obrazy ojca i matki, tak nadające się do zastosowania literackiej psychoanalizy, mitologizacja, symbolizm, łączenie naturalistycznych przedstawień z fantasmagorycznymi, domowych i fizjologicznych szczegółów – nieraz zbyt odrażających – z mitopoetyckimi skojarzeniami, przedstawianie prawdziwych wydarzeń i obrazów z onirycznymi fantazjami, plastycznych pejzażów – z psychologicznym nasyceniem i symboliczno-metaforycznym obrazowaniem, zmysłowymi porównaniami, a idylliczności – z tragizmem. Innymi słowy, mimo pozornej odrębności, literacki świat Schulza skłania się ku tym rozpoznawalnym kategoriom i pojęciom, które od dawna określają twórczość poszczególnych artystów słowa i poprzez które świadomie lub nieświadomie wyrażają oni swoje egzystencjalne troski, swój psychiczny niepokój.

Już w pierwszym opowiadaniu z cyklu *Sklepy cynamonowe* – mianowicie *Sierpień* – Schulz niemal kolejno nasycy kilka akapitów s e m a n t y k ą l o s u : „prawdziwe oblicze domów, fizjonomię losu i życia, które formowało je od wewnątrz” (s. 10)²; „życie tych ludzi, [...] sekret ich losu, zawarty niedostrzegalnie w codziennym mijaniu ich własnego, odrębnego czasu” (s. 17); „weszliśmy w ich życie. Siedzieli jakby w cieniu swego losu i nie bronili się – w pierwszych niezręcznych gestach wydali nam swoją tajemnicę. Czyż nie byliśmy krwią i losem spokrewnieni z nimi?” (s. 18); „Przysiedliśmy się do nich, jakby na brzeg ich losu” (s. 18); „Wuj Marek, [...] pogodzony z losem” (s. 19).

² Dalej przytaczam cykl opowiadań Schulza z pierwszego wydania jako osobny zbiór, notując w nawiasie stronie: Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe*, Towarzystwo Wydawnicze „Rój”, Warszawa 1934.

Te Schulzowskie połączenia pojęć *losu* i *życia*, pobieżne uwagi o „sekrete losu” skłaniają do przypomnienia filozoficzno-egzystencjalnych poszukiwań nie tylko nazwanych romantyków, ale także modernisty Mychajły Jackowa, który podobnie jak jego bohaterowie „gubił się” „w tajemnych drogach, którymi wędruje ludzki los” (opowiadanie *Архитвір* [*Arcydzieło*], w zbiorze Jackowa *Смерть бога. Нариси й новели* [*Śmierć Boga. Eseje i opowiadania*], Lwów, 1913)³.

Dyskurs losu pojawia się ponownie w *Traktacie o manekinach. Ciąg dalszy* – w samowolnych, pozornie dziwnych rozmyślaniach starego Jakuba:

Materia nie zna żartów. Jest ona zawsze pełna tragicznej powagi. Kto ośmiela się myśleć, że można grać z materią, że kształtować ją można dla żartu, że żart nie wrasta w nią, nie wżera się natychmiast jak los, jak przeznaczenie? Czy przeczuwacie ból, cierpienie głuche, nie wyzwolone, zakute w materię cierpienie tej pałuby, która nie wie, czemu nią jest, czemu musi trwać w tej gwałtem narzuconej formie, będącej parodią? [...] Tłum śmieje się z tej parodii. Płaczcie, moje panie, nad losem własnym, widząc nędzę materii więzionej, gnębionej materii, która nie wie, kim jest i po co jest, dokąd prowadzi ten gest, który jej raz na zawsze nadano. [...] przecież płakać nam, moje panie, trzeba nad losem własnym na widok tej nędzy materii, gwałconej materii, na której dopuszczono się strasznego bezprawia (s. 83–84).

W tym improwizowanym monologu rzuca się w oczy *semantyka ironii i parodii*. A w opowiadaniu *Ulica Krokodyli* narrator zauważa: „Zresztą nie brak w obrazie miasta i pewnych cechach autoparodii” (s. 164). W modernistycznym żywiole Schulza pojawiają się więc *związki postmodernizmu*.

Wizerunek narratora, Jakuba, domorosłego filozofa, bliski jest wizerunkowi bohatera z neorealistycznego opowiadania filozoficznego *Де правда?* (*Gdzie jest prawda?*) autorstwa Mychajły Jackowa (lwowska gazeta: „Будучність” [„Przyszłość”], 1909, nr 89; zbiór Jackowa *Adagio consolante*, 1912). W tym utworze stary poczmistrz Marcin Grobman, przeżywszy sześćdziesiąt lat, zastanawia się nad metafizycznymi zagadkami istnienia. Tylko Jakub pretensjonalnie wypowiada pewne filozoficzne maksymy, choć w opinii jego najbliższych starczo dziwaczne, natomiast bohater Jackowa zadaje tylko filozoficzne pytania, ale nie znajduje na nie odpowiedzi⁴.

³ Михайло Яцків, *Архитвір*, [в:] Михайло Яцків, *Смерть бога: Нариси й новели*, Львів 1913, с. 30.

⁴ Михайло Яцків, *Де правда?*, [в:] Михайло Яцків, *Adagio consolante: з портретом автора і вступним словом [Б. Данчицького] про М. Яцкова*, Львів 1912, с. 73–84.

W ogóle, jeśli szukać paraleli do Schulza wśród pisarzy ukraińskich, jego poprzedników i współczesnych, to biorąc pod uwagę połączenie mimetycznego przedstawienia z fantastycznym, swobodne, płynne przejścia z płaszczyzny realistycznej na symboliczną i mitologiczną, można powiedzieć, że jest najbliższy Jackowowi⁵.

W cyklu *Sklepy cynamonowe* ściśle związana z dyskursem losu jest pokrewna mu semantyka proroctwa, predestynacji („przeznaczenia”, o którym mówi Jakub w cytowanym fragmencie *Traktatu o manekinach. Ciąg dalszy*, s. 83). W tym samym „traktacie” natrafiamy na znamienne spostrzeżenie narratora: „W twarzy mego ojca [...] utworzył się wir zmarszczek, lej rosnący w głąb, na którego dnie gorzało groźne oko prorocze” (s. 85–86).

W opowiadaniu *Sklepy cynamonowe* bohater-narrator doświadcza dobroczynnego proroczego wpływu Boga w zaskakująco jasną księżycową noc – „wieszczę tknięcia palca bożego” (s. 149). W *Ulicy Krokodyli* mówi o „fatalności dzielnicy” (s. 169) Drohobycza – „dystrykt przemysłowo-handlowy” (s. 155). A w opowiadaniu *Wichura* „starszy subiekt” (sprzedawca w sklepie) Teodor słucha „proroctw strychowych” (s. 196) (oczywiście mowa tutaj w sensie metaforycznym, ale to czysto figuratywne użycie również uzupełnia fatalną semantykę, która jest w cyklu przekrojowa).

Metafizyczny komponent całego cyklu tworzy atmosfera cudowności, tajemniczości, mistycyzmu, ezoteryki, którymi ogarnięta jest narracja. W szczególności w opowiadaniu *Sklepy cynamonowe* pojawia się „profesor” „do ćwiczeń rysunkowych” (s. 138) „z piękną brodą, pełen ezoterycznych uśmiechów, dyskretnych przemilczeń i aromatu tajemnicy” (s. 139). W gimnazjalnej „sali rysunkowej” „Pokazywał nam wśród ezoterycznych gestów stare litografie wieczornych pejzaży, gęstwiny nocne” (s. 140); „Te nocne seanse pełne były dla mnie tajemnego uroku” (s. 142) – wspomina narrator. W „czarnej gęstwinie parku, we włochatej sierści zarośli” widzi swoim mitopoetyckim okiem „gniazda najgłębszej puszystej czarnośći, pełne płataniny, sekretnych gestów” (s. 141). A w *Manekinach* widoczna jest semantyka magii: z „lamp [...] jak z pękających czarodziejskich tortów ulatywały skrzydlate fantazmaty, rozbijające powietrze na talie kart magicznych” (s. 57).

Dyskurs losu w cyklu *Sklepy cynamonowe*, jak również skoki autora w metafizykę w ogóle, jest nasycony ironią narratora, która pochodzi nie ze sceptycyzmu wobec istnienia świata nadprzyrodzonego, ale raczej

⁵ Zob.: Євген Нахлік, *Екзистенціаль долі у версії Михайла Яцкова: До 60-річчя пам'яті письменника-модерніста (5 листопада 1873 р. – 9 грудня 1961 р.)*, <https://zbruc.eu/node/109230>, publikacja: 09.12.2021.

ze zrozumienia niemożności poznania losu, sfery metafizycznej itp.: „rzeczy wszystkie cofały się niejako do korzenia swego bytu, odbudowywały swe zjawisko aż do metafizycznego jądra, wracały niejako do pierwotnej idei, ażeby w tym punkcie sprzeniewierzyć się jej” (*Manekiny*, s. 66).

Jednak ten „agnostycyzm” (uznanie ludzkiej niemożności poznania metafizyki przeznaczenia) prowadzi u Schulza „do przyjęcia, do pogodzenia się z eksperymentem życia” (s. 105):

Ale przede mną leżała jeszcze cała przyszłość. Jakież bezmiar doświadczeń, eksperymentów, odkryć otwierał się teraz! Sekret życia, jego najistotniejsza tajemnica sprowadzona do tej prostszej, poręczniejszej i zabawkowej formy odsłaniała się tu nienasyconej ciekawości (*Nemrod*, s. 102).

W poetyckim pojmowaniu świata strumień świadomości autora może poruszać się do przodu – w kierunku przyszłości, lub może się cofać – w kierunku przeszłości. Na przykład pęd ku przyszłości ogarnął marzące głowy romantyków, co przejawiało się w ich skłonności do refleksji historiozoficznej (Mickiewicz, Krasiński, Słowacki, Szewczenko, Kulisz) oraz w rozwoju milenistycznej wizji „tysiącletniego królestwa Bożego” na ziemi (Mickiewicz, Krasiński, Szewczenko)⁶.

Z drugiej strony, w ewolucji poezji europejskiej mamy do czynienia z ruchem świadomości autorskiej w przeszłość. W mitotwórstwie Antonycza wektor poetycki skierowany jest zwykle w przeszłość, świadomość liryczna śledzi ewolucję przyrody nieożywionej i żywej nie w kierunku progresywnym (jak w genezyjskim systemie filozoficznym Słowackiego), lecz w kierunku przeciwnym⁷.

W cyklu *Sklepy cynamonowe*, który Schulz zaklasyfikował jako „powieść autobiograficzną” (w liście z kwietnia 1935 roku do Stanisława Ignacego Witkiewicza)⁸, nie zbliżył się do odległej przyszłości czy niezbadanej przeszłości, ale skupił się na zwróceniu myśli autorskiej ku przeszłości, ale

⁶ Zob.: Євген Нахлік, *Доля – Los – Судьба: Шевченко і польські та російські романтики*, Львів 2003; Євген Нахлік, *Історіософські погляди П. Куліша в типологічному контексті слов'янського романтизму* (М. Гоголь, М. Грабовський, З. Красінський, Ц. Норвід, П. Прерадович), [в:] *Слов'янські літератури: Доповіді. XII Міжнародний з'їзд славістів* (Краків, 27 серпня – 2 вересня 1998 р.), Київ 1998, с. 105–138.

⁷ Zob.: Євген Нахлік, *До „прапервнів”: міфопоетичний вектор ліричної свідомості Богдана Ігоря Антоновича*, [в:] Євген Нахлік, *Від преромантизму до постмодернізму: Силуетки письменників. Літературно-критичні статті та рецензії. Екскурси до класики. Теоретико-компаративістичний уступ*, Львів 2016, с. 134–146.

⁸ „Uważam *Sklepy* za powieść autobiograficzną” (St. I. Witkiewicz, *Wywiad z Brunonem Schulcem. Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, „Tygodnik Ilustrowany” 1935, nr 17, 28 kwietnia, s. 323).

własnej, rodzinnej – jego nurt wspomnieniowo-artystyczny skierowany jest na własne dzieciństwo. Patrzy na świat swojego dzieciństwa w dwojaki sposób: jakby oczami swoimi jako dziecka, a w rzeczywistości poprzez wizję swojego obecnego „ja”, świadomość dorosłego. Jego ojciec i matka, ciotka, służąca, szwaczki, wuj to pełnoprawne postacie, które działają i przeżywają, natomiast sam narrator pierwszoosobowy, choć jest postacią, to tak naprawdę jest głównie obserwatorem, a nie działającym bohaterem. Ale to właśnie on nie tylko wizualizuje i artykułuje postaci, wnętrza i zewnątrz, wydarzenia i okoliczności, ale także nakłada na nie definiujące tło emocjonalne, zmysłowy ton i wreszcie perspektywę interpretacyjną, nadając życiowemu łańcuchowi zdarzeń wymiar uniwersalny i mitologiczną symbolikę.

W jego zbeletryzowanym świecie dzieciństwa prawie nie ma innych dzieci jako postaci. Dzieci pojawiają się tylko sporadycznie, jak jego dojrzewająca kuzynka, z którą przywitał się tylko podczas wizyty w domu ciotki (*Sierpień*, s. 20), lub „mała gromadka pilnych” uczniów (s. 138), „rozrzuconych małymi grupkami” (s. 140) na nadobowiązkowych „ćwiczeniach rysunkowych” (s. 138) w gimnazjum, – „koledzy moi” (s. 140), o których wspomina w opowiadaniu *Sklepy cynamonowe*, lub „koledzy z książkami pod pachą”, czyli nastoletni uczniowie, wszyscy także bezimienni, którzy zaszli mu drogę i poszli z nim razem „gromadą na spacer” (pod koniec tego samego opowiadania, s. 149–150). Przeciwnie, spojrzenie narratora-dziecka skupia się na starości, na starzeniu się przede wszystkim ojca, w mniejszym stopniu matki – tym samym, wracając do dzieciństwa, bohater-narrator właściwie podgląda swoją przyszłą starość. To, co najbardziej uderza w zdradzonych i zmitologizowanych wspomnieniach Schulza o rodzinnych doświadczeniach z dzieciństwa, to realistyczny portret powolnego upadku ojca Jakuba, z jego wiekowymi dziwactwami i bezwzględnie postępującą demencją.

W opowiadaniu *Sklepy cynamonowe* narrator jest głównym bohaterem, wydaje się działać (przedstawiona jest jego „jazda świetlista w najjaśniejszą noc zimową”, s. 147), ale ostatecznie jego działanie sprowadza się do postrzegania wszystkimi zmysłami „magii nieba” (s. 149), „magii nocy” (s. 150), „nocy czarodziejskiej” (s. 149) – jest to obserwacja, słuchanie, wachanie, odczuwanie dotykiem.

Opowiadania Schulza (w zasadzie są to nie tyle opowiadania, co szkice) nie zawierają żadnych niezwykłych przygód, przedstawiają raczej wydarzenia powszednie, codzienne, które nie tyle same w sobie, co w odbiorze i doświadczeniu narratora są czasem dość dramatyczne i tragiczne. Powoli i nieuchronnie zbliżają się niepożądane stany, zmiany związane z wiekiem człowieka,

w końcu granica jego wieku. Przepływ zwykłych, codziennych zdarzeń, podniesiony do poziomu metafizyki bytu.

W pretensjonalnym filozofowaniu ojca Jakuba uderza refleksja nad materią w *Traktacie o Manekinach, albo wtórej księdze rodzaju*:

Pozbawiona własnej inicjatywy, lubieżnie podatna, po kobiecemu plastyczna, uległa wobec wszystkich impulsów – stanowi ona teren wyjęty spod prawa, otwarty dla wszelkiego rodzaju szarlatanerii i dyletantyzmów, domenę wszelkich nadużyć i wątpliwych manipulacji demiurgicznych. Materia jest najbierniejszą i najbezbronniejszą istotą w kosmosie. [...] Nie ma żadnego zła w redukcji życia do form innych i nowych. Zabójstwo nie jest grzechem. Jest ono nieraz koniecznym gwałtem wobec opornych i skostniałych form bytu, które przestały być zajmujące. W interesie ciekawego i ważnego eksperymentu może ono nawet stanowić zasługę. Tu jest punkt wyjścia dla nowej apologii sadyzmu (s. 71–72).

Jak na ironię Schulz odtworzył z pamięci ten ojcowski traktat o materii w 1933 roku, pisząc cykl opowiadań *Sklepy cynamonowe* – właśnie wtedy, gdy Hitler doszedł do władzy. Czy Schulz w 1939 roku lub w latach 1941–1942, kiedy hitleryzm wraz ze stalinizmem rozpętał bezprecedensowo brutalną wojnę i kiedy trwał Holocaust, przypomniał sobie wtedy ten amatorski traktat filozoficzny i to spekulatywne antychrześcijańskie uzasadnienie mordu i sadyzmu, uznanie dla nich pewnej historycznej celowości i konieczności w świecie materialnym? Oczywiście, czym innym jest abstrakcyjne rozważanie o ewentualnej bezgrzeszności mordu w świecie, o dopuszczalności mordu dla eksperymentu społecznego (a takie pomysły są wielokrotnie wcielane w życie w krwawych rewolucjach społecznych), a czym innym doświadczenie masowego mordu współplemieńców, który zagraża twoim krewnym, bliskim i tobie samemu. Uwaga: Jakub nie mówi o wymuszonych wojnach sprawiedliwych w obronie ojczyzny, kraju, państwa czy okazjonalnej obronie jednostki przed napastnikiem, ale o morderstwie z zasady – jako narzędziu „wobec opornych i skostniałych form bytu”, o czym sama myśl wydaje się bluźniercza. Tym przyznaniem się do morderstwa w historii Schulz przypomina Słowackiego z jego historiozofią genezyjską, w której Król-Duch (tytułowy poemat), wcielając się w różne osoby dla swej dziejowej misji prowadzenia narodu polskiego do doskonałości, wybiera zwłaszcza brutalnego Popiela.

Jednak Schulzowski narrator-obszernik zachowuje dystans wobec tej antyludzkiej filozofii – przekazuje ją, nie wyrażając swojego stosunku do niej.

Opowieściowy świat Brunona Schulza to świat kontrastów. Jednym z nich jest kontrastowe oddziaływanie środowiska miejskiego i natu-

ralnego na człowieka: kontrast między zredukowaną egzystencją człowieka w niedoścignionych warunkach miasta a jego cielesnym i psychicznym odrodzeniem w naturze. Kontrast między erzacem a pełnią życia, redukcją moralną i fizjologiczną z jednej strony a bujnością sił natury z drugiej.

Dla mieszkańców miast, niczym żywe „manekiny”, zimą, w „żałobnej szarości miasta” (s. 56), „w zimnych pokojach” „Tygodnie [...] stałe pod znakiem dziwnej senności” (s. 58), z banalną „prozą rozmów” (s. 59) i zwyczajowym rytuałem „kalendarzowej ceremonii” (s. 60). Spędzić taki zimowy dzień przeciągając się głównie w zaspokajaniu codziennych potrzeb fizjologicznych, to tak jakby spełnić konieczny, banalny obowiązek, musieć pokonać uciążliwą przeszkodę (dla wyrażenia tego stanu istnieją takie frazeologizmy jak „sprzedać dzień” czy nawet „zabić dzień”): „czuliśmy wszyscy, że dzień został wspólnymi siłami pokonany” (*Manekiny*, s. 60).

„Odorem zepsucia” „na prawdziwą wielkowiejską rozpustę” „tchnie Ulica Krokodyli” w narracji o tej samej na zwie (s. 168). Jak zauważa narrator, „w tym mieście taniego materiału ludzkiego brak także wybujałości instynktu, brak niezwykłych i ciemnych namiętności” (*Ulica Krokodyli*, s. 172).

Natomiast w opowiadaniu *Sklepy cynamonowe* nudnej egzystencji ludzi – przebywaniu, czyli zabijaniu czasu, w mieszkaniu miejskim – „wielkiej, źle oświetlonej i brudnej sali, pełnej sennego gwaru ludzkiego i bezładnego zamętu” (s. 131) (jak też w „zimnych pokojach”, na przykład w *Manekinach*) – lub w części przestrzeni miejskiej (jak w *Ulicy Krokodyli*) przeciwstawia się gra sił przyrody żywej i nieożywionej, a w efekcie odrodzenie człowieka miejskiego wśród pachnącego fiołkami grudniowego mroźnego lasu, swoiste wiosenne uzdrowienie w księżycową noc na grudniowym mrozie:

Nie zapomnę nigdy tej jazdy świetlistej w najjaśniejszą noc zimową. [...] Powietrze stało się lekkie do oddychania i świetlane jak gaza srebrna. Pachniało fiołkami. [...] Las cały zdawał się iluminować tysiącnymi światłami, gwiazdami, które rześście ronił grudniowy firmament. Powietrze dyszało jakąś tajną wiosną, niewypowiedzianą czystością śniegu i fiołków (s. 147).

To postrzeganie rozedrgania żywej przyrody (organicznej i nieorganicznej) otacza narratora uczuciem szczęścia – tak rzadkim w prozie fabularno-wspomnieniowej Schulza: „byłem szczęśliwy. Pierś moja wchłaniała tę błogą wiosnę powietrza, świeżość gwiazd i śniegu. [...] Czuję się dziwnie lekki i szczęśliwy” (s. 148). To jest uczucie, które zdaje się przelewać przez kra- wędź w podniosłym, malowniczym obrazie ożywionego nieba:

W pobliżu miasta zahamowałem ten bieg tryumfalny, zmieniając go na przyzwoity krok spacerowy. Księżyc stał jeszcze ciągle wysoko. Transformacje nieba, metamorfozy jego wielokrotnych sklepień w coraz to kunsztowniejsze konfiguracje nie miały końca. Jak srebrne astrolabium otwierało niebo w tę noc czarodziejską mechanizm wnętrza i ukazywało w nieskończonych ewolucjach złocistą matematykę swych kół i trybów (s. 148).

W przeciwieństwie do nudnego dnia, który chce się pokonać, w taką magiczną noc nie chce się spać. I choć ta jasna noc „nie chciała się skończyć”, zachęciła mieszczan do przebudzenia, a więc do życia:

Na rynku spotkałem ludzi zażywających przechadzki. Wszyscy, oczarowani widowiskiem tej nocy, mieli twarze wzniesione i srebrne od magii nieba. [...] W taką noc, jedyną w roku, przychodzą szczęśliwe myśli, natchnienia, wieszczce tknięcia palca bożego. Pełen pomysłów i inspiracji, chciałem skierować się do domu, gdy zaszli mi drogę koledzy z książkami pod pachą. Zbyt wcześnie wyszli do szkoły, obudzeni jasnością tej nocy, która nie chciała się skończyć. Poszliśmy gromadą na spacer stromo spadającą ulicą, z której wiał powiew fiółków, niepewni, czy to jeszcze magia nocy srebrzyła się na śniegu, czy też świt już wstawał... (s. 149–150).

Jednocześnie ten obraz magicznej, korzystnej dla ludzi księżycowej nocy zostaje skontrastowany z innym obrazem – szalejących w mieście sił natury, groźnej zamieci w opowieści *Wichura*. Natura nie zawsze działa korzystnie dla człowieka. Świat artystyczny Schulza jest kontrastowy i różnorodny w swej emocjonalnej gamie doznań.

Zatytułowałem ten esej *Bruno Schulz – niezwykły i rozpoznawalny*. Oczywiście chodziło mi o siebie, o moje doświadczenie literackie, na podstawie którego podchodziłem do postrzegania i przyswajania (czy też, ujmując to w kategoriach naukowych, percepcji i recepcji) fenomenu Brunona Schulza. Dla mnie to Schulz jest z początku niezwykły i nierozpoznawalny, ale w miarę zagłębiania się w jego sztukę słowa staje się coraz bardziej rozpoznawalny, intymny i zrozumiały, co więcej – rozumiały w kategoriach mitokrytyki i archetypowej krytyki literackiej. Dzięki temu lepiej odczuwam i rozumiem estetyczny powab Schulzowskiego słowa artystycznego, jego niepowtarzalną obrazowość i malarską plastyczność, przepojoną skojarzeniowymi skokami w stronę tego, co mityczne i boskie, nieświadome i mistyczne, uniwersalne i ponadczasowe.

Bruno Schulz jako zjawisko artystyczne należy do trzech narodów – polskiego, żydowskiego i ukraińskiego. Etniczny Żyd, uwiecznił się w tekstach literackich pisanych po polsku, a w nich, jak i w malarstwie, uwiecznił nie tylko swoją rodzinę, ale też świat miejski Drohobycza. To także nasz krajowy artysta, który tworzył w Ukrainie i zwłaszcza dla Ukrainy. A teraz jego dzieło łączy nasze narody – w czczeniu jego pamięci, w poznawaniu, badaniu i popularyzowaniu jego spuścizny, w poszukiwaniu odpowiedzi na odwieczne tajemnice istnienia, w myśleniu razem z Schulzem o problemach filozoficznych i egzystencjalnych. To wielka szansa dla Drohobycza, dla miejscowych i w ogóle dla ukraińskich pisarzy, artystów i uczonych na dotarcie do światowych aren literackich, artystycznych i naukowych.

Данило Ільницький

Шульц. Антонич. Фогель Уявляння. Наздоганяння. Пам'ятання¹

Дякую:

Зоряні Рибчинській – за первинну інспірацію

Вірі Меньок – за підтримку та увагу

Олі Чаплі – за Дрогобич

Шульц. Антонич. Фогель

Наздоганяння

Львів

Щоразу, коли з'являється нагода, потреба чи бажання ставити поруч цікавих особистостей літературного модернізму, які належали до різних культур та писали різними мовами, виникає дилема: яким буде головний методологічний принцип у їхньому зіставленні, яким буде найголовніший, стрижневий критерій цієї розмови.

Безумовно, є різні шляхи. Наприклад, намагатися прирівнювати когось, так би мовити, менш „розкрученого” з них до когось більш відомого, культового. Не хочу йти цим шляхом.

Мені постійно випадає нагода і можливість спілкуватися з різними середовищами. Наприклад, в одному з них Бруно Шульц є цілком і беззаперечно культовою особистістю, яка, не раз творячи велику притягальну

¹ Першодрук есею: „Zbruc”, 07.07.2024, <https://zbruc.eu/node/118879>.

силу рецепцією своїх текстів, затьмарює інші голоси, інші візії тодішнього і, зокрема, Шульцового *Zeitgeist*'у.

В інших же середовищах великим авторитетом модерністичного письма і загалом важливим голосом є Богдан Ігор Антонич. Захоплюючись його мітосвітом та самобутнім, великою мірою індивідуально винайденим способом вислову, його читачі та поціновувачі думають і реконструюють радше індивідуальні джерела (*Ursprung*'и, кажучи за Гайдеггером) і глибини його творчості, аніж скеровують свій фокус на *Zeitgeist* та можливі цікаві паралелі, перегуки, суголосності.

І те, і те важливе. Як у випадку Шульца, так і у випадку Антонича. Але мені йдеться про рівновагу. Як мінімум тому, що це цікаво.

У третіх середовищах мова йде про Дебору Фогель. На разі з нею ситуація найскладніша, бо процес занурення в її доробок, дослідження її ідей, а водночас розповідання про неї назовні почалися відносно недавно.

Якщо у шульцознавчому наративі щодо Фогель одним із фокусів є контактологічний аспект, то у випадку Антонича зіставлення з Шульцом може здаватися непереконливою постановкою проблеми чи натягнутим намаганням шукати перегуки й суголосності там, де їх нема. Не хочу йти таким шляхом. Не лише тому, що антоничівсько-шульцівські паралелі насправді вкрай актуальні й цілком доречні, і тому, що їх більше, ніж здається на перший погляд... А й тому, що мені йдеться про рівновагу.

Отже, можна зіставляти та інтерпретувати ці три постаті – у всіх можливих комбінаціях – у дискурсі канону. Пробувати „підтягувати” одних до інших, пробувати легалізувати важливість кожного з них, пробувати встановлювати історико-літературну рівновагу, доводячи співзвучність їхніх ідей і творчих наративів із глобальним духом їхнього часу, ба навіть більше: показувати їхню оригінальність, самобутність та унікальність на тлі цього глобального духу часу. Інфраструктурно найбільше такий шлях розпрацьований щодо Шульца.

Інші дві постаті – Антонича й Фогель – заслуговують на таке розпрацювання не тому, що в чомусь перегукуються зі славним дрогобичанином і що можемо зіставити їхні ідеї з Шульцовими, а відтак претендувати на легітимність їхнього входження до топ-рівня модерністичного канону. Аж ніяк. Їхня самодостатність потребує занурення, а їхнє зіставлення, наприклад, із Шульцом – це те, що в медіасфері можна було б назвати інфоприводом. Дозволю собі таку наукову метафору.

Але є ще інший спосіб ставити поруч ці три особистості, рефлексувати про них, пробувати вибудовувати щодо них той чи той зіставний дискурс. Цей спосіб, цей шлях – це шлях-читання, шлях рецепції. Своєрідне,

можна сказати, грайливе, навмисне, ба навіть експериментальне відмежування від дискурсу канону і творення зіставного дискурсу в чистому вигляді: є три постаті, є потрійний комплекс творчих та інтелектуальних ідей, є спільні біографічні контексти, є нагода читати, перечитувати, занурюватися, зіставляти і мати їх на своїй умовній книжковій полиці поруч. Хоча б у дечому, не конче повністю.

Таким способом зіставлення – способом *a priori* антиканонічним – послуговуватися як мінімум цікаво, а може й корисно. Безумовно, канон буде. Але потім.

Цей текст – це свідчення від дослідника-читача, своєрідна історія культурологічної, топографічної, мітотворчої і, безумовно, літературознавчої рецепції; колажне розгортання вражень, зіставлень і висновків крізь призму особистого сприйняття і прийняття цих трьох особистостей та їхніх текстів.

Шульц. Антонич. Фогель

Уявлення. Пам'ятання

Львів – Дрогобич – Львів

Кожен із цих трьох митців мав потребу рефлексувати про творчість. Можна про це говорити як про канонічну характеристику модерністичності. Можна про це говорити як про який-небудь – більш чи менш випадковий – культурно-історичний збіг, типологічний перегук поміж цими особистостями. А можна говорити про дух часу, про *Zeitgeist*. Втім, з не меншою рівноправністю треба говорити і про дух простору (*Raumgeist*).

Станом на зараз не могу авторитетно стверджувати про те, чи знали (або ж: що *не* знали) одне одного Антонич і Шульц, чи знали одне одного Антонич і Фогель. Але якщо мислити категорією невидимих інтерсуб'єктивних зв'язків, то таке взаємознання очевидне. І має воно два виміри: літературно-інтелектуальний, чи то пак літературно-рефлексійний, а також – літературно-інтермедіальний.

Шульц висловлюється про мистецтво, психологію творчості й тексти інших авторів – метафорично. Він метафоризує творчий процес і коли йдеться про власний досвід, і на підставі спостережень над досвідом інших. Зрештою, він метафоризує творчий процес у своїй авто-психо-біографії, доводячи автобіографізм творчості до граничної межі, по суті, абсолютизуючи автобіографічність як творчу характеристику, ознаку, як щось екзистенційно синонімічне до творчості.

Фогель проблематизує, вона – в системі координат теорії мистецтва, вона творить концептосферу.

Шульц – плинний, він, метафорично кажучи, бароковий, він орнаментальний.

Фогель – струнка, інтелектуальна, лаконічна й точна. У формі своїх творів вона сувора. Що не означає суворості змістовної, а навіть суворості настроєвої, суворості як поетичного посилу. Це означає формальну суворість як естетичну настанову, як доконечну потребу шукати рівновагу поміж схвильованим, бурхливим, емоційно наснаженим і навіть гендерно зумовленим внутрішнім станом – та потребою належного, доречного мистецького обґрунтування цього вислову.

Антонич формує і формулює свою концепцію мистецтва системно й цілісно, як дискурс взаємопов'язаних категорій, що перебувають у вічній і повсякчас сплетеній кореляції між собою. Відмовившись від академічної кар'єри, написавши близько трьох десятків есеїв, літературно-критичних статей чи рецензій, йому вдалося сформулювати феноменологічну теорію читання, найбільш теоретично струнку галицько-українську теорію *homo legens*.

Не менш важливими від творчих для Антонича є сприймальні уявління та вражіння (запозичую ці слова з його лексикону). Говорячи про вкрай важливу й найбільш актуальну для українського літературно-інтелектуального дискурсу тему національного мистецтва, національності мистецтва і національного у мистецтві, Антонич говорить про важливість відгомону закладених у тексті уявлінь, вражінь, архетипів, ментальних точок опори – в аналогічному дискурсі читача (ширше – сприймача).

Антонич не лише втілює у своїй літературній творчості особливий спосіб світовідчування, сконтамінувавши ідею прапервісного світогляду рідної Лемківщини з модерністичними та авангардними експериментами сучасних малярів, а й зумів універсальні теоретичні концепції читання витончено екстраполювати на українські реалії літературного процесу (літературно-ідеологічні дискусії; протистояння поміж різними уявленнями про роль літератури, різними програмними концепціями того, яку роль вона має відігравати у, зокрема, суспільно-політичних процесах; дискусія про світогляд письменника).

Найвищі, найцікавіші, найбільш експериментальні – змістовно чи формально – творчі ідеї Антонича пов'язані з джерелом, з корінням, навіть якщо воно має певну не-лінійність, містить елементи мультикультурності, зазнає певної еволюції. Джерело, коріння, ви-

тік творчої енергії в Антонича міцно зрощені з тим краєм, де дитиною майбутній письменник вперше поконтрактував з ландшафтом природи та середовищем людей. Але цей акцент наскільки ж локальний, настільки й універсальний: рефлексія, пригадування про початки свого існування і першо-сприймання всього навколо водночас є рефлексією та якимось універсальним пригадуванням про феномен творчості, про природу уяви, про роль і функцію пам'яті, є якимось універсальним про-чуванням ідентичності митця в собі.

Отож із Шульцом Антонича поєднують акценти, точки опори у (концепції) творчості, що своїм корінням – байдуже, чи це висловлено категорією, чи метафорою – перебуває у феноменології. Тут ідеться не так про те, що для читання і прочитування їхніх текстів феноменологічний підхід є прояснювальним, як про те, що хронотоп їхнього письма, хронотоп їхнього, так би мовити, буття в тексті, є феноменологічний за своєю сутністю, у вертикально-горизонтальних перехрещеннях їхніх ж и т т е - в и х с в і т і в ² та духу їхнього часу.

Із Фогель Антонича поєднує коріння Львівсько-варшавської філософської школи, інтелектуальний первень в осмисленні того, що він називає е к с т а з о ю творчості.

Їх споріднює не просто модерністичний тип митця-інтелектуала, що синхронно поєднує діяльності, перемикаючись між ними, а те, що первинна потреба слово-творення і рефлексія про цей процес є взаємо-перетікальними.

А цікаве, несподіване, новаторське, подекуди дивне накладання різних характеристик на ті чи ті об'єкти та явища в поезії (наприклад, геометричних фігур – на настрої і дух міста або побутових реалій – на первісне світовідчуття колообігу природи) є ознакою метафори не просто як художнього інструменту чи естетичної забавки, а ширшої концепції метафоричності як способу творення, як, кажучи по-шульцівськи, авторської м і т и з а ц і ї д і й с н о с т і.

Мені цікаво пізнавати Шульца через Фогель, а Фогель через Шульца; усвідомлювати Антонича через Шульца і Фогель; порівнювати Фогель із Антоничем; канонізувати усіх трьох не через прирівнювання одне до іншого, а через розгляд і зіставлення їхнього самодостатнього розташування поруч.

² Lebenswelt.

Шульц
Наздоганяння
 Дрогобич зі Львова

Ти жадібно пізнаєш його тексти, ти рухаєшся з ними водно, ти ніколи дотепер свідомо не знайомився з Дрогобичем, і хоча це місто жодного разу не назване у *Цинамонових крамницях*, ти пізнаєш його завдяки авторовій уяві. Ба більше: ти пізнаєш його т і л ь к и завдяки авторовій уяві, через неї. У твоїй свідомості – знані тобі маленькі львівські вулички та химерні спогади з якихось відвідин маленьких провінційних містечок Польщі.

Ти запам'ятовуєш своє пізнавання Шульца так надовго, що, здається, цей досвід рецепції тебе тримає дотепер. Юрій Андрухович писав про те, що ще до читання текстів Шульца (бо не було до них доступу), той – через мітологізацію сприйняття у середовищі – н а п е р е д став його улюбленим письменником³.

Ти ж не хочеш абияк пере-прочитувати Шульца, пере-пізнавати його, щоб не втратити первинну точку опори, точку, в якій сталася пере-ємність між авторовою уявою – і твоєю уявою. Втім, процес пере-читування неминує відбувається...

Питання, яке всерйоз мене починає хвилювати: чи місто-світ Шульца є плодом його екзистенції, його всуціль авторського фокусу, а чи, може, *Цинамонові крамниці* є все ж продуктом якогось дрогобицького автентизму? Дотепер я був переконаний у першому: що провінційному Дрогобичу неминує й незрозуміло чому пощастило з Шульцом. Так само могло пощастити якому-небудь Самбору, Стрию, Сокалеві... Бо цей дивак міг би народитися саме там і скерував би свій напружений, енергійний, хоч і самознищувальний фокус – туди.

Але тепер, не без немалого впливу Гомбровича⁴, я починаю думати про Дрогобич як про шульцівський *genius loci*. Але *genius loci*, так би сказати, фатальний. У своїй герметичній потенціальності. У потенціальності, яка завжди хоче вийти за межі і зреалізуватися, але цього не робить. Якій добре у своїх застигlostях, якій комфортно зі самою собою. Яка завжди випромінює неймовірні надії на розвиток своїх претензій, але чомусь вичікує інших моментів. Іван Франко виїхав з Дрогобича, для

³ Юрій Андрухович, *Останній з Атлантиди: післямова перекладача*, [в:] Бруно Шульц, *Цинамонові крамниці та всі інші оповідання в перекладі Юрія Андруховича*, А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, Київ 2013.

⁴ Вітольд Гомбрович, *Бруно Шульц*, переклад з польської Світлани Бреславської, „Zbruc”, 07.09.2022, <https://zbruc.eu/node/113059>.

нього це проміжний пункт. Таємниця Шульца в тому, що змітологізувавши свою герметичність, втіливши себе в місті, а місто в собі, почав притягувати до Дрогобича. Втім, ефект рецепції шульцівського світу інший: ти розширюєш межі міста – як реального, так і уявного, – тебе до нього тягне не як до провінційного затишку⁵, а як до нагоди розширювати й свої межі.

Дрогобич зачудований собою, а водночас свідомий і певний власної провінційності. Він бачить у собі чудо, бачить в собі ембріон можливого універсального дива, а водночас певний власного затишшя.

„Це Дрогобич!“ – звучить як запрошення до спів-творення міту, до ознайомлення з ним, до занурення в нього, а відтак до помноження його. Запрошення до зачудування, до закоханості, до твого дозволу притягальної силі діяти, дозволу манити й заманити тебе.

„Це ж Дрогобич...“ – звучить як зізнання-виправдання того, що місто нешвидко розширює свої межі, мляво виходить за них. Це звучить як констатація певної застигlosti, певного не те, щоб законсервованого, але вкрай усталеного трибу буття. Який водночас є чимось притягальним у своїй соковитості, у своїй доладності та доцільності.

Оця двосторонність, цей повсякчасний реверс, оцей дрогобицький і н ь - я н ь , напевно, є його найбільшою загадкою, найважливішою особливістю, показовою характеристикою. Дрогобич і Шульц варті одне одного. Вони свідомі одне одного, вони не могли би статися одне без одного. Звісно, Шульц виходить за межі Дрогобича, і, звісно, Дрогобич виходить за межі Шульца. Та все ж у цій кореляції (первинно і в сучасному сприйнятті) є взаємозумовленість.

Отже, я підважую свою ранішу переконаність у тому, що Шульцове око домінує, що його фокус робить єдино-вирішальну справу. Думати про це мене провокував живий контакт із Дрогобичем, до якого я рухався, долаючи свої львівські межі. Як кожен порядний дослідник локального тексту, а тим паче як кожен порядний читач Шульца, я не міг врешті не накласти шульцівський світ на сучасний-реальний Дрогобич, відтак змішавши і прикрасивши це своїм фокусом на естетику Шульца, рівно ж своїм фокусом на сучасний-реальний Дрогобич.

Дрогобич вірний собі, дотепер він ще до кінця не спромігся по-шульцівськи промаркуватися, наситити себе досвідом Шульца (яким би він був неоднозначним) — Шульц залишається мітологією для посвячених. Але таку потенціальність – стати промаркованим по-шульцівськи – він має і зберігає постійно.

⁵ Провінційний затишок Дрогобича – це вже поза-шульцівські контексти.

І, безумовно, в цьому є своя краса, своя приваба, своя перевага, своєрідна заманливість. Суто дрогобицька.

Фогель

Наздоганяння

Львів

Все почалося зі стану здивування й підсиленої опуклості, перечуленого пере-живання її історій – внутрішніх та зовнішніх.

Вона промовила не лише своїми текстами, але й концепцією, щільно зв'язаною з ними, і – своїми історіями: творчою, інтелектуальною, ідентичнісною, психологічно-індивідуальною, просто життєвою. Може, мене цим перейняли Оксана Мельник⁶ та Юрко Прохасько⁷, але я зі старту відчув спільне поле з Деборою, яке укріпилося відчуттям важливості будинку на Лісній, 18 – не просто будинком відповідного архітектурного стилю, а дуже важливою символічною точкою на моїй львівській мапі.

Безумовно, однією з актуальних проблем є контекст сприйняття Фогель в Україні, у Львові, в Дрогобичі... Наскільки літературно зацікавлена спільнота (про ширші параметри суспільства я взагалі мовчу) є не лише світоглядно, але й естетично підготовлена до акцептації її творів, до мислення її в координатах спадщини цього простору, до того, щоби час від часу практикувати погляд на місто її очима, її текстами.

Індивідуальних історій проникнення творами Фогель в урбан-простір Львова, певного його перетворення, є як мінімум кілька.

Чи зможуть вони бути переконливими? Чи зможуть не лише стати предметом певної зміни в уявленні про єврейський літературний вимір Львова, а й увійти в інфраструктуру мітологізації міста?

Чи можуть вони з переконливою силою, з переконливою ефективністю розкрити важливі художні досвіди цього міста? Чи стануть вони саме тією причиною, яка надихне, а може й змусить пересічні міські спільноти, хай і культурно орієнтовані, визнати її досвід як важливий, та й, зрештою, просто як такий, *що є*.

Але цей шлях – лише через занурення. Наздоганяння – через заглиблення. Не перескочимо, не обійдемо, не обманемо її простір польоту, наздоженемо її лише через занурення.

Бо не тому лиш, що жінка, бо не тому лиш, що жертва Голокосту, а передусім тому, що Vogel. Передусім тому, що птаха.

⁶ Львівська літературознавиця, редакторка і перекладачка, авторка виголошеного, але не опублікованого дослідження про поезію Дебори Фогель.

⁷ Перекладач поетичних і прозових творів Фогель українською мовою.

Антонич

Жахіття. Уявлення

Львів

Розтерзане, розхристане українське життя. Життя, що в своєму суспільному вимірі, у своїх політичних інтенціях, вимогах і викликах розконцентровує мистецьку увагу. Водночас, абсолютно дивним чином, амбівалентно підсилює, поглиблює, увиразнює її. Робить її сильнішою. Антонич – мистець уяви і пам'яті. І дивовижного поетичного емпіричного досвіду. Знаючи про жахіття 1934-го, він не зазнав жахів 1937-го і 1939-го, зрештою, подальших жахів, але він передбачив, а радше передчув їх.

Таку думку наважуюся сказати з огляду на те, що його здатність не лише споглядальної, але й занурювальної емпатії через творчість стосується й інших тем, інших вимірів людського життя, вимірів людського себе-пізнання у просторі світу. Світу істот, світу ідей, світу, так би мовити, енергій. Це тема людського народження і людської смерті (в універсальному плані), тема поєднання чоловіка і жінки, тема космічно-часового виміру існування землян... Тема людської скінченності, але й тема кінченності людського життя...

Звичайно, рано чи пізно, рефлексуючи про творчість, ти впираєшся в концепт таємниці. Але, безумовно, феномен Антонича, як і інших сучасних йому візіонерів, у тому, що внутрішня наснаженість зору і слуху, внутрішня „розкрутка” пам'яті та уяви сполучаються з великим градусом наелектризованості часу. Дух часу знаходить на особистість, яка крізь свою призму перетворює його грані й рівні – у власні химерні образи, модуляції ідей, ланцюжки асоціацій, метафоричні експерименти. Тож жахіття доби, жахіття, так би мовити, політичні, ідеологічні, зрештою, просто життєві жахіття, – ідуть поруч із жахіттям уяви. Інша річ, що ці жахіття уяви є не раз дивним, але кінчним перетворенням атмосфери часопростору. Не завжди можемо знайти пряму кореляцію між жахіттям доби і жахіттям індивідуальної творчої уяви, адже друга не раз не є само-усвідомленою. Але важливо суто методологічно усвідомлювати ці відносини, цю кореляцію.

Бо це не божевільна уява, це не уява збоченця, це не уява втікача. Це уява, побудована на перетворенні; це пропрацьована уява людини, сильно наснаженої досвідом, людини, що будує химеру поетичної дійсності на чітких параметрах свого світовідчуження, опертого на синкретичний досвід світу, який йому довелося пізнавати, з якого йому довелося виростати, в якому йому просто довелося бути.

І важливим засвідченням актуальності антоничівської уяви, її творчої валентності є те, що вона вже не одне десятиліття відлунує в наступних пластах досвідів його читачів, поціновувачів, інтерпретаторів.

Слово до розстріляних

Це правда:
кров з каміння може змити дощ,
червона місяця хустина може стерти,
але наймення ваші
багряніш від рож
горять у пам'яті на плитах незатертих.

Змагались ви уперто й мріяли, й жили,
кохалися в суворості, як ми у гулях,
і ваші очі
сяли вічністю,
коли
у серці, мов зоря, застрягла біла куля.

Грудень 1934

(із *Книги Лева*, Львів, 1936)⁸

Фогель
Уявлення
Дрогобич

Читаючи Фогель, я думаю про Дрогобич. Перед очима моєї пам'яті (або ж перед пам'яттю моїх очей) – бордюри, тротуари цього міста, його мури, його небо. Я не знаю, що таке дрогобицьке небо, але я його бачу тут, у Фогель:

В сірому небі стояли мури, білі, мов атлас. Стояли мури, на вигляд, як лак і папір. Вулицями йшли люди: постаті, вийняті й дібрані з романсу, званого життям (*Вулиці й небо*).

Перед моїми очима – перехрестя цього міста, його водойма і – дерева. Я чую його ненав'язливий нейтральний запах, відчуваю невідомість його доріг і доріжок, я чую його пласку тишу.

⁸ Богдан Ігор Антонич, *Слово до розстріляних*, [в:] Антонич Б. І., *Вибрані твори*, упорядник Данило Ільницький, Смолоскип, Київ 2012, с. 189–190.

[...] липка лакована спека і ходіння вулицями; кобальтові „сади вечірніх вулиць” і туга за шорсткими речами; речі: різні речі, круглі, прямокутні, квадратні; речі тверді, липкі, еластичні, і банальні зустрічі: зустрічі, схожі на запашні метали. [...]

Від полової грудки пилу повіяло запахом спеки і невідомих можливостей.

І не було вже часу, який можна було потратити (*Вуличний пил*).

Яким є місто Фогель? Якою вона є у своєму місті? Якою вона є зі своїм містом? Якою вона є у зіставленні зі своїм містом?

І от що: вона тепла, душевна і сердечна у своєму фокусі на нього.

Її конструктивізм – це не штукарство. Так, вона – метамистецька особистість. І її авто-програмні положення, висловлені у передмові до поетичних *Фігур днів*⁹, стосуються і її прозових циклів¹⁰. Вона пише так, як глядить на мистецтво. Проте в її колажному місті є доцільність любові.

Як цікаво екстраполювати її міські пасажі на свої міста..! Переставляти у своєму фокусі об'єкти. Переставляти у своєму фокусі також предмети: якщо предметом можна назвати не лише структурний образ постійно баченого в місті, а й також ритм його дихання, живу геометрію зростання його трав і квітів.

Любов до простору у Фогель – властивість не зовнішнього, а внутрішнього її фокусу на місто, фокусу синкретичного. Фокусу не конче об'ємного, розпрацьованого за обсягом, за масштабами, фокусу приватно доладного і особисто переконливого.

Рух по місту Фогель – це рух по місту свого чуття, ба не лише рух, а живе та актуальне перебування з ним віч-на-віч. З радісним бігом, зі сльозами, з викликами його щоденних вечорів та ранків.

Для Данила:

визначальна книжка ця мала й печальна.

Юрко Прохасько

Дрогобич, 19 листопада 2022

(автограф-дедикація на українському виданні Акації квітнуть. Монтаж)

⁹ Дебора Фогель, *Передмова*, [в:] Фогель Д., *Фігури днів. Манекени*, переклад з ідишу Юрка Прохаська, Дух і літера, Київ 2015, с. 12–13.

¹⁰ Дебора Фогель, *Акації квітнуть. Монтаж*, переклад з польської Юрка Прохаська, Дух і літера, Київ 2018.

Антонич і Фогель. Уявлення. Львів
Антонич і Шульц. Уявлення. Місто

Антонич та Фогель – важлива паралель, завдяки якій можна говорити про львівський *Zeitgeist*, про його органічну реальність, про його переконливість та доладність. Так само, як шукаємо доказів конкретних перетинів у випадку Антонича та Інгардена, бачимо цей перетин між Фогель та Антоничем, і не лише тому, що вони друкувалися в журналі „Сигнали” („*Sygnaly*”), а й тому, що є надія, що могли знати про існування одне одного. Це підсилюється схожістю внутрішніх доль, концепцій, культуртрегерських стратегій, ідей та мислення. Вони схожі своїм доладним інтелектуалізмом, взаємообумовленостями теорії і практики, візуальністю віршів та повсякчасною синестезійністю. Вони були внутрішніми культуртрегерами – у тому сенсі, що, може, не створили якихось масштабних проєктів як менеджери, але постійно мислили культурою, що й тепер їхні міркування актуальні для теоретико-мистецького балансування поміж, з одного боку, загрузлими в експериментах та, з другого боку, безнадійно трендовими митцями.

Львів. Це їхнє місто. І це безумовно. Попри те, що Фогель народилася в Бурштині, що на території теперішньої Івано-Франківської області, а Антонич родом із прапервісної мітологічної Лемківщини, з Горлицького повіту...

Вона конструює його через безперервні візуальні образи, вона архітектурно складає його, перемішуючи геометрію з кольором, створюючи дифузію між кубізмом та імпресіонізмом (*sic!*). Вона не пропонує топонімічних переліків, вона не поспішає повсякчас називати Львів...

Він мітологізує місто стереоскопічно. Лише прямий (чи, може, не прямий?) натяк на символ Лева. Але в його текстах, а відтак у нашому сприйнятті – універсальне місто, можливо, місто-привид, можливо, місто-апокаліпсис, можливо, просто тихе, подекуди спекотне, подекуди весняно-осіннє місто. Зі своїм візуальним і звуковим ландшафтом. Підшкірний звуковий ландшафт Антоничевого міста – це найцікавіший аспект його способу урбан-мітологізації¹¹.

З іншого боку, місто – це територія, де шукаєш себе. І тут парадокс: бо ж шукати себе треба там, звідки вийшов. Але саме місто стає тією точкою само-концентрації, що каталізує пошук себе в собі. У своїй мові, у власному неповторному індивідуально зумовленому вияві своєї глобальної культури. Безумовно, цей пошук сповнений освіченості, комунікативного і сві-

¹¹ „І місто котиться в провалля / Під лопіт крил і мегафонів” (*Кінець світу*, зі збірки *Ротації*, Львів, 1938, посмертне видання).

тоглядного обертання у середовищі, намацуванні модерних культурних та естетичних кодів. Але, тим не менше, воно стає цікавим, наснаженим досвідом погляду назад, шляхом до себе. Для Антонича це було віднайдення себе в українській літературній мові та в українській глобальній культурі, осмислення себе в дискурсі актуальної української літератури. Для Фогель це було віднайдення мови їдиш, осмислення себе в дискурсі актуальної єврейської модерністичної літератури.

Шукання мови й закріплення її своїм мистецьким словом стає глобальнішим пошуком і засвідченням своєї ідентичності, а відтак глобальнішим вдосконаленням ідентичності своєї культури. Простіше кажучи, відтепер всім нам до цього є діло: саме тому нас тягне до їхніх міст – шукаючи їхню ідентичність, шукаємо ідентичність свою. Різногранну чи лінійну, загублену чи віднайдену, ледь прочуту чи ту, яка вже тривалий час формуються. *Genius loci. Genius hominis.*

Антонич не називає Львів. Шульц не називає Дрогобич. Але ж ми розуміємо. Але ж ми відчуваємо. Цей надзвичайно цікавий процес вічного, безперервного бажання блукати цими містами у пошуках улюблених візій від улюблених авторів, віднайдення ефемерних маршрутів, маршрутів крізь рожевий пил (кажучи за Вітліном і Нижанківським¹²) стає теж цікавим віднайденням та утворенням свого тонкого, можливо ефемерного стосунку з цими містами, уявлень і мрій про ці міста, уявлень про себе у цих містах.

Мітологічна реальність політичних і прозових візій про місто стають більш важливою реальністю, ніж фізична реальність цих просторів, – як влучно наводив про це культурні слова Шульца Анджей Хцюк¹³.

Фогель

Жахіття. Уявлення

Львів

Що було б, якби Дебора Фогель не загинула внаслідок Голокосту, якби їй вдалося емігрувати до США чи Канади і вона продовжувала би розви-

¹² Юзеф Вітлін, *Мій Львів / Богдан Нижанківський, Я вернувся до мого міста.*

¹³ „Власне кажучи, дійсність не існує. Є тільки одна правда і дійсність – та, яку створив митець...” (Анджей Хцюк, *Бруно Шульц – зачарований і звичайний*, [в:] Хцюк А., *Атлантида: Розповідь про Велике Князівство Балаку; Місяцева земля: Друга розповідь про Велике Князівство Балаку*, переклад з польської, примітки та переднє слово Наталки Римської, Критика, Київ 2011, с. 109).

вати свою естетичну платформу і писати художні тексти? Це питання постає, звісно, не лише щодо неї, а й щодо інших представників єврейської, зокрема тодішньої ідишомовної літератури, а також і щодо українських жертв сталінського терору, знаних як Розстріляне Відродження, як рівно ж щодо Богдана Ігоря Антонича, який через хворобу відійшов за два роки до початку Другої світової війни.

Що зробив один тоталітарний режим із Шульцом та Фогель, ми знаємо. А що міг би зробити інший тоталітарний режим щодо всіх трьох, якби їм довелося в ньому опинитися – Шульцові, Антоничеві та Фогель, – можемо лише здогадуватися. Навряд чи митці з делікатним, подекуди вкрай неординарним, а деколи й зовсім дивацьким світовідчуванням, мали б відчуття комфорту щодо розгортання своєї діяльності у зрілому віці в таких умовах.

Що ж, вони позалишалися у т о м у часі, щоправда, Шульц і Фогель зазнали насильницької смерті, Антонич, якщо так можна висловитися, м а в щ а с т я відійти через хворобу.

Але якщо розконцентрувати суто біографічні аспекти, чіткі історико-літературні факти, якими б вони жажітливими не були, а глянути на це символічно, то всі троє митців, про яких говоримо, у той чи інший спосіб у свій доленосний і люблений міжвоєнний час безперервно відчували і латентно знали, що таке жажіття...

Антонич і Шульц
Пам'ятання та уявлення
Львів – Дрогобич

Не хочу свідчити про стовідсоткове відлуння, зводити до безумовного спільного знаменника, ставити знак рівності. Різницювання Антонича і Шульца – не менш цікавий процес, аніж пошук їхніх перегуків. І, власне, можна починати порівняльний розгляд із того, ким вони між собою *не є*, а не з того, ким вони один для одного *є*. І тут буде що сказати: іншість національних дискурсів; іншість викликів, що їх формулювали та провокували середовища; жанрові, стилістичні, тематико-сюжетні різниці; різниці в техніці образотворення, у специфіці будування та розгортання наративу, словом, усе те, що можна укласти в порівняльну текстову таблицю фактів біографії та артефактів слова, яка мала б стати доказом відмінностей поміж двома митцями. Ця оптика різниці допомагає розфокусуватися, побачити очевидні не-паралелі – для того, щоб відтак із підготовленим ґрунтом

та згущеною думкою сфокусуватися вже на паралелях. А паралелі між Антоничем і Шульцом дивні, бо за переліченими вище різницями¹⁴ вони – ці паралелі – сховані й потребують глибшого осягнення творчої природи митців і шукання схожостей за специфічною авторською мовою, особливим індивідуально вираженим способом коментувати й обґрунтовувати свою теорію творчості.

Їхня схожість фундаментальна, вона стосується принципово важливих аспектів глобальнішого виміру, аніж те, яку роль втілювали більш чи менш типові сучасники Антоничевого та Шульцового середовищ: писати, публікуватись, бути впливовим і тішитися славою, відповідати тим чи іншим ідеологічно-кон'юнктурним вимогам доби, вписуватися у звично-людські, якісь провінційно-традиційні уявлення та стереотипи про ідентичність митця.

Що ж, безумовно, і Антонич, і Шульц – люди земні. Вони були учасниками літературного процесу, вели комунікацію, хотіли бути прочитаними (зрештою, чому б це мало не личити навіть найбільш самодостатнім митцям?). Але йдеться про інше: про фундаментальну позицію-опінію щодо мистецтва як регенеративної стратегії видобування та актуалізації сенсів. Я б сказав, що обидва письменники цікаві як автори вертикального плану: шукають сенси, образи та історії з глибин (своєї культури, свого роду, свого колективного підсвідомого, свого індивідуального підсвідомого), а водночас здійснюються догори. Або ж інакше: спускаються згори. Своєю ідентичністю і земним образом викликають у нашому сприйнятті ефект прибульця. Звісно, метафоричного. Поєднують зовнішнє дивацтво – з внутрішньою іронією ерудованості та політичною адекватністю.

У формулюваннях шульцівсько-антоничівської паралелі можна рухатися комбінуванням трьох найголовніших концептів їхньої спорідненості: пам'ять – уява – дитинство. Це може бути, з одного боку, зміна послідовності окремих концептів, а отже, акценту важливості. З другого – різна комбінація у змішуванні цих досвідів-фокусів творчості. Де кожен елемент важливий зосібна, але також важливий і цікавий у своїх взаємозв'язках, у своїй „співпраці”.

Цю комбінацію можна побудувати, наприклад, ось такою градацією:

¹⁴ Втім, типажі реальних особистостей Антонича і Шульца мають певні подібності в поведінкових моделях.

пам'ять та уява;
дитинство;
пам'ять дитинства;
уява дитинства;
пам'ять про уяву дитинства.

Комбінуючи поміж собою концепти уяви та пам'яті, можна теж піти грайливим, ігрово-філологічним їх переставлянням, однак насправді автентичним поглядом на їхню феноменологічну співпрацю:

пам'ять про уяву;
пам'ять уяви;
уява пам'яті;
уява про пам'ять.

І навіть якщо ефект філологічної забавлянки та метафоричності, з якої починає вислизати сенс, тут, безумовно, є, все ж ці перестановки свідчать не так про взаємозамінність, як про якусь дивну, проте успішну і навіть функціонально доречну взаємно-оберненість цих кореляцій.

Дивлячись і на Шульца, і на Антонича, бачу в їхніх особистостях втілення модерністичності, її розгортання та оприявлення. Безумовно, при такій розмові варто було б розпочати з дефініцій і критеріїв: що таке модерн, модернізм, модерністичність, як їх сприймати і класифікувати. Зрештою, навіть у найбільш класичному й підручниковому сприйманні модернізму бачимо його радше як загальне налаштування і різнояку парадигму уявлень про мистецтво та його втілення у практиці, а не щось цілісне й послідовне. Так от: шульцівський та антоничівський спосіб творчого існування, природа творчого вияву має своїм важливим елементом своєрідну легалізацію власної художньої концепції, що є неодмінним атрибутом модерністичного світогляду. Своєрідну теоретичну, але висловлену чи то художньо, чи то есеїстично, чи то епістолярно, чи то, врешті-решт, металітературно – теорію творчості.

І тут можна спостерегти одну дуже цікаву і, безумовно, тонку грань: намагання (чи бажання) пояснити особливості руху свого письма (від невербального ембріона до втілення у наративі) врешті є не лише інтелектуальним, естетичним, якимось метатеоретичним супроводом... У певний момент розгортання цих думок і рефлексій теж стає автентичною творчістю, виходить за межі визначеного жанру, стає самодо-

статнім і самобутнім способом говорити про світ, про міти, що розгортаються з дитячої уяви-пам'яті, про прапервісний світогляд і прапервісне світовідчужання, про якісь зовсім невидимі або ледь проглядальні моменти початку творчості, що плодять мало не безкінечну регенерацію образів цієї уяви-пам'яті.

Шульцівська мітологізація дійсності перегукується з антоничівською космогонією, а водночас із зануренням у глибини слова-кореня, слова-світу („У дно, у суть, у корінь речі, в лоно, / у надро слова і у надро сонця!”¹⁵). А відтак вона, ця мітологізація дійсності, перегукується з антоничівськими уявліннями: вони стають довербальним втіленням тої дійсності мистецтва, яку Антонич вважає окремою, а Шульц – самодостатньою. Врешті для обох авторів вона є неминучою потребою, неминучим способом існування вже й на вербально-літературному рівні.

Шульц

Жахіття. Пам'ятання

Дрогобич – Львів

Чи актуальна шульцівська уява сьогодні?

Чи те, що називаємо жахіттям, варто долати і поборювати для того, щоби відтак могли розгорнутися своєю уявою по-шульцівськи?

Чи його всесвіт – це те, що поставало собі колись перед війною, чи те, що може (і має) народжуватися, розвинути, бути після війни?

Чи може шульцівська уява промовляти з огляду на обставини сучасної війни? Чи біографічної голокостівської паралелі 1942-го року достатньо для паралелі щодо війни 2022-го?

У контексті сучасної рецепції Шульца я б не говорив про те, що перемога військового і культурного фронтів полягає в тому, щоби уява могла реалізовуватися лиш в і д т а к і лиш в і д т а к ставати предметом зацікавлення і навіть культивування... Я б радше говорив про творчість Шульца у контексті великого передчуття великої війни, у контексті стиснутого, а тому дуже насиченого і творчо поспішного міжвоєнного часу.

Уява розгортається тоді, коли митець підсвідомо передчуває жахіття. Пам'ять не може зраджувати, коли жахіття актуалізуються.

Пам'ять про уяву не може зраджувати.

Уява – це повнота буття.

¹⁵ Богдан Ігор Антонич, *Хліб насущний*, [в:] Антонич Б. І., *Вибрані твори*, Смолоскип, Київ 2012, с. 212.

Шульц. Антонич. Фогель
Жахіття. Відвага і не-страх
Дрогобич – Львів

Шульц не боявся називати. Так, безумовно, ми говоримо про нього як про майстра слова щонайвищого ґатунку, який не перестає зацікавлювати і манити своїм способом о-словлення. Який не боїться переходити межі. Але мені зовсім не йдеться про межі дозволеного, про перехід за межі можливостей уяви, про межі граничних психічних станів. Ні. Мені йдеться про те, що він не мав страху у своїй філігранній орнаментальності і в своїй самобутній творчій манері насправді бути точним, не мав страху, входячи у межовість сприйняття, – бути в собі і бути собою. Цей химерний, дивацький, нахилений, а то й згорблений чоловік, має відвагу і силу. Його голос рівний і впевнений, він не-травматично пропрацьовує надломи. Безумовно, зараз йдеться не про соціокультурне чи історико-політичне опрацювання актуальних тем його сучасності. Мова про його естетичний світ. А хіба це не важливо?

Антонич має відвагу суцільно метафоризувати світ. Він цікавить його як мереживо можливих метафоричних перехрещень: коли щось може мати властивості чогось іншого, і так безмежно... Цікаво: іззовні скромний молодий чоловік, елегантно одягнутий, із вродженою короткозорістю, а отже в окулярах, проте йому не чужа відвага поетичного пере-живання якнайрізноманітніших досвідів пізнання себе і пізнання світу. Це чи не найголовніша таємниця, а водночас найголовніша характеристика Антонича.

Водночас – він творець свого *Zeitgeist*'у. Точне розуміння соціокультурних викликів, добре усвідомлення неминучостей доби. І саме на цьому ґрунті – усвідомлене конструювання своєї естетичної платформи. Впевнене впливання з потоків вужчих літературно-ідеологічних дискусій та намагань скеровувати літературу у конкретне русло – і відвага тексти вільно.

Врешті скромний молодий поет стає частіше суголосним наступним поколінням, аніж поважні творці тих чи інших суспільних концептів. Хай навіть це не симптоматично, але: хіба це не важливо?

Фогель долає межі тим, що контамінує їх у творчості: переходить з одного в інше поле, відтак повертається до попереднього, потім творить третє поле, а водночас усі перехрещує. Її життєві дискурси схожі до естетичної концепції: геометричні фігури, що контамінуються з кольорами й накладаються на психологічне відчуження міста.

Її усвідомлене повернення до первинної мови свого роду, їдиш, чимось схоже на заміну зрусифікованого прізвища на українське звучання.

Відвага оживити себе, тнучи культурний простір поколінь, відвага не заперечити себе, укріплу в дискурсах польської культури.

Відвага розуміти, що адекватна рецепція точно буде пізніше. Відвага бути належно не прочитаною.

А головне: відвага не просто продовжувати бути репрезентанткою своєї культури, свого світу, а не-страх продовжувати, спокійно та органічно, робити це тоді, коли дуло геноцидної зброї наближається все ближче і ближче.

Фогель

Жахіття. Пам'ятання

Львів

Мій колега Юрко Прохасько писав, що ми не винні перед Деборою Фогель. Ми винні їй. Ми винні знати її¹⁶. Додам від себе: ми винні пам'ятати її.

І в цьому – ані патетична настанова, ані трагічна до знемоги ситуація, лиш через пам'ятання – простір до творчого спів-переживання, уявлення, занурення.

Коли виникає питання: чия Фогель?, відповіді допомагає Сенека, а услід за ним Сковорода. Транслюючи їхній посил, скажу так: „Все, що я полюбив – стає моїм, все, чому я дозволив проникнути в себе – стає моїм”.

Останки Дебори Фогель лежать у моєму місті.

Саме тому Львів починає любити Фогель.

Вона тут житиме й надалі, як і жила раніше.

Антонич

Пам'ятання

Львів

Літній вечір

Від спеки місто важко дише
й чоло його шорстке й червоне
під віялом нічної тиші
поволі стигне і холоне.

¹⁶ Юрко Прохасько, *Птаха Фогель*, [в:] Дебора Фогель, *Фігури днів. Манекени*, переклад з їдишу Юрка Прохаська, Дух і літера, Київ 2015, с. 9.

Тремке надхнення віддзвеніло,
застигло в мудрій вірша брилі.
Твоє чи не твоє це діло,
ти сам збагнути вже не в силі.

Крізь гамір дня незмінне „завжди”.
Заснеш, заснеш без зір, поете,
життя на звуки розмінюючи,
мов золото в дрібні монети.

(із *Книги Лева*, Львів, 1936)¹⁷

У театрі міста Дрогобича на липневому ШульцФесті 2022 звучить
пісня *Літній вечір* львівського гурту „Три кроки в ніч”.

Далі буде...
липень 2022 – лютий 2023

¹⁷ Богдан Ігор Антонич, *Літній вечір*, [в:] Антонич Б. І., *Вибрані твори*, Смолоскип, Київ 2012, с. 171.

Danyło Ilnyckyj

Schulz. Antonycz. Vogel Wyobrażanie. Doganianie. Pamiętanie¹

Dziękuję:

Zorianie Rybczyńskiej – za inspirację

Wierze Meniok – za wsparcie i uwagę

Oli Czapli – za Drohobycz

Schulz. Antonycz. Vogel

Doganianie

Lwów

Za każdym razem, kiedy pojawia się okazja, potrzeba czy też chęć zestawiania ze sobą interesujących postaci literatury modernizmu, które należały do różnych kultur i pisały w różnych językach, pojawia się dylemat: jakie założenia metodologiczne należy przyjąć, co będzie rdzeniem, zasadniczym kryterium rozmowy.

Niewątpliwie istnieją różne drogi. Na przykład próby porównywania kogoś, by tak rzec, mniej „popularnego”, do kogoś bardziej znanego i kultowego. Nie chcę iść tą drogą.

Tak się ciągle składa, że mam okazję i możliwość prowadzenia rozmów z różnymi środowiskami. Na przykład w jednym z nich postacią w pełni i bezapelacyjnie kultową jest Bruno Schulz, który niejednokrotnie – poprzez recep-

¹ Pierwodruk eseju: „Konteksty” 2023, nr 1–2, s. 329–337.

cję swoich tekstów – emanował tak ogromną siłą przyciągania, że przyćmiewał inne głosy i inne wizje tamtego czasu, w tym także schulzowskiego *Zeitgeistu*.

W innych środowiskach wielkim autorytetem modernistycznej literatury i w ogóle ważnym głosem jest Bohdan Ihor Antonycz. Zachwycając się światem jego mitu i indywidualnym, w dużej mierze samodzielnie wypracowanym sposobem wyrazu, jego czytelnicy i miłośnicy rozważają i rekonstruują raczej indywidualne źródła (*Ursprung*, powtarzając za Heideggerem) oraz głębie jego twórczości, niż zwracają uwagę na *Zeitgeist* i potencjalnie interesujące paralele, zbieżności czy współbrzmienia.

I to, i to jest istotne. Zarówno w przypadku Schulza, jak i w przypadku Antonycza. Mnie jednak chodzi o równowagę. Choćby dlatego, że to interesujące.

W jeszcze innych środowiskach mówi się o Deborze Vogel. W jej przypadku sytuacja jest na razie najtrudniejsza, bo proces zgłębiania jej dorobku, badań idei, a jednocześnie opowiadania o niej szerszemu ogółowi rozpoczął się stosunkowo niedawno.

O ile w schulzologicznych narracjach odnoszących się do Vogel jednym z badanych aspektów jest ich kontakt, o tyle w przypadku Antonycza zestawienie z Schulzem może wydawać się nieprzekonującym podejściem do problemu lub naciągany poszukiwaniem współbrzmienia i podobieństw tam, gdzie ich nie ma. Nie chcę iść tą drogą. Nie tylko dlatego, że antonyczo-schulzowskie paralele są naprawdę niezwykle aktualne i zupełnie rozsądne i że punktów wspólnych jest więcej, niż się zrazu, przy tworzeniu paraleli, wydaje... Także dlatego, że chodzi mi o równowagę.

Można więc zestawiać i interpretować te trzy postacie – we wszystkich możliwych kombinacjach – w dyskursie kanonu. Próbować „podciągać” do siebie nawzajem, uzasadniać znaczenie każdego z nich, zaprowadzać historyczno-literacką równowagę, udowadniając współbrzmienie ich idei i twórczych narracji z ogólnym duchem ich czasu, ba, nawet więcej: ukazywać ich oryginalność, swoistość i unikatowość na tle owego ogólnego ducha czasu. Pod względem struktury ta droga jest najlepiej opracowana w przypadku Schulza.

Pozostałe postacie – Antonycz i Vogel – zasługują na takie opracowanie nie dlatego, że w jakiś kwestiach współbrzmiały ze sławnym drohobyczaninem i że możemy zestawić ich idee z ideami Schulza, przez co udowodnią swoje prawo na znalezienie się w czołówce modernistycznego kanonu. Absolutnie nie. Ich własna wyjątkowość wymaga zgłębiania, a ich zestawienie, na przykład z Schulzem – to to, co w sferze medialnej można było nazwać newsbreakiem. Pozwolę sobie na taką naukową metaforę.

Jest jednak jeszcze inny sposób zestawiania ze sobą tych trzech osobistości, poddawania ich refleksji, podejmowania prób zbudowania dla nich takiego

czy innego dyskursu porównawczego. Ten sposób, ta droga, to droga czytania, droga recepcji. Swoiste, by tak rzec, nęcące, umyślne, ba! nawet eksperymentalne odgrodenie się od dyskursu kanonu i tworzenie dyskursu porównawczego w czystszej postaci: mamy trzy osoby, jest konieczny kompleks twórczych i intelektualnych idei, są wspólne konteksty biograficzne, jest okazja do czytania, ponownej lektury, zagłębienia się, zestawienia i posiadania ich na swojej wyobrażonej książkowej półce na wyciągnięcie ręki. Chociażby w niektórych kwestiach, niekoniecznie w całości.

Posługiwanie się takim sposobem porównywania – sposobem *a priori* antykanonicznym – jest co najmniej interesujące, a może i korzystne. Niewątpliwie dojdziemy do kanonu, ale później.

Ten tekst jest świadectwem badacza-czytelnika, swoistą historią kulturologiczną, topograficzną, mitotwórczą i niewątpliwie literaturoznawczą recepcji: kolażowym przeglądem wrażeń, zestawień i wniosków dokonywanych przez pryzmat osobistej *p o s t r z e g a n i a i p o j m o w a n i a* tych trzech osobistości i ich tekstów.

Schulz. Antonycz. Vogel
Wyobrażanie. Pamiętanie
Lwów – Drohobycz – Lwów

Każde z trojga artystów odczuwało potrzebę refleksji nad twórczością. Można to traktować jako kanoniczną cechę modernizmu. Można o tym myśleć jako o dowolnym – mniej lub bardziej przypadkowym – kulturowo-histerycznym zbiegu okoliczności, typologicznym współbrzmieniu pomiędzy tymi postaciami. A można mówić o duchu czasu, o *Zeitgeist*. Przy tym na równych prawach trzeba mówić też o duchu przestrzeni (*Raumgeist*).

Na chwilę obecną nie mogę z pozycji autorytetu stwierdzić, czy znali się (lub też *nie* znali) Antonycz i Schulz, czy znali się Antonycz i Vogel. Jednak jeśli myśleć kategoriami niewidzialnych intersubiektywnych związków, to taka znajomość jest oczywista. I ma ona dwa wymiary: literacko-intelektualny, czy też inaczej literacko-refleksyjny, a także literacko-interdyscyplinarny.

Schulz wypowiadał się na temat sztuki, psychologii twórczości oraz tekstów innych autorów – metaforycznie. Metaforyzował proces twórczy również w przypadku własnych doświadczeń i na podstawie spostrzeżeń odnoszących się do doświadczenia innych. Zresztą metaforyzuje on twórczy proces za pomocą autopsychobiografii, doprowadzając autobiografizm w twórczości do granic, właściwie absolutyzując autobiograficzność jako cechę twórczą, wyróżnik, jako coś egzystencjalnie synonimicznego wobec twórczości.

Vogel problematyzuje, wchodzi w system współrzędnych teorii sztuki, tworzy własną sferę konceptualną.

Schulz jest płynny, mówiąc metaforycznie: barokowy, ornamentalny.

Vogel jest spójna, intelektualna, lakoniczna i dokładna. Forma jej utworów jest surowa. Nie oznacza to jednak surowości treści ani nawet surowości nastroju, surowości jako przesłania poetyckiego. Oznacza to formalną surowość jako podstawę estetyczną, jako nieodzowną potrzebę poszukiwania równowagi pomiędzy wewnętrznym stanem zaniepokojenia, wzburzenia, emocjonalnego wyczerpania i nawet stanem uwarunkowanym genderowo a potrzebą należnego, odpowiedniego artystycznego uzasadnienia danego sformułowania.

Antonycz formuje i formułuje swoją koncepcję sztuki systematycznie i całościowo jako dyskurs wzajemnie powiązanych kategorii, które przebywają w wiecznej i na wieki splecionej korelacji. Rezygnując z kariery akademickiej, po napisaniu prawie trzydziestu esejów, tekstów krytycznoliterackich i recenzji, zdołał sformułować fenomenologiczną teorię czytania, najbardziej teoretycznie spójną galicyjsko-ukraińską teorię *Homo legens*.

Nie mniej istotne od twórczych są dla Antonycza poznawcze wyobrażenia i wrażenia (zapożyczam te słowa z jego leksykonu). Mówiąc o niezwykle ważnym i najbardziej aktualnym dla ukraińskiego literacko-intelektualnego dyskursu temacie sztuki narodowej, narodowości sztuki i narodowości w sztuce, Antonycz mówi o istocie rezonansu zawartych w tekście wyobrażeń, wrażeń, archetypów, mentalnych punktów oparcia – w analogicznym dyskursie czytelnika (czy szerzej: odbiorcy).

Antonycz nie tylko wpisał w swoją twórczość literacką szczególny sposób odczuwania świata, kontaminując go z pradawną ideą widzenia świata z rodzinnej Łemkowszczyzny oraz modernistycznymi i awangardowymi eksperymentami ówczesnych malarzy, ale był też w stanie umiejętnie ekstrapolować uniwersalne teoretyczne koncepcje czytania na ukraińskie realia procesu literackiego (literacko-ideologiczne dyskusje; starcie różnych wyobrażeń na temat roli literatury, różnych programowych koncepcji tego, jaką rolę ma odgrywać, szczególnie w procesach społeczno-politycznych; dyskusję o światopoglądzie pisarza).

Najwyższe, najciekawsze, najbardziej eksperymentalne – pod względem treści czy formy – twórcze idee Antonycza związane są ze źródłem, z korzeniami; nawet jeśli mają one w sobie pewną nieliniowość, mieszczą elementy wielokulturowości, doznają pewnej ewolucji. Źródło, korzenie, przejaw twórczej energii jest u Antonycza mocno zrośnięty z krainą, w której jako dziecko przyszły pisarz po raz pierwszy miał kontakt z krajobrazem przyrody i światem ludzi. Ten akcent jest jednak tak samo lokalny, jak i uniwersalny: refleksja,

przypominanie o początkach swojego istnienia i pierwszym poznaniu wszystkiego wokół jest jednocześnie refleksją i jakimś uniwersalnym przypomnieniem o fenomenie twórczości, o naturze wyobraźni, o roli i funkcji pamięci; jest uniwersalnym prze-czuciem tożsamości artysty w sobie.

Otóż Schulza z Antonyczem łączą akcenty, punkty oparcia w (koncepcji) twórczości, które korzeniami – obojętne, czy to wyrażone kategorią, czy metaforą – sięgają fenomenologii. Chodzi tu nie tyle o to, że podejście fenomenologiczne jest kluczem do czytania i odczytywania ich tekstów, ale o to, że chronotop ich pisania, chronotop ich, by tak rzec, bycia w tekście, jest fenomenologiczny w swojej istocie, w wertykalno-horyzontalnych przecięciach ich życiowych światów² i ducha ich czasu.

Z Vogel Antonycza łączą korzenie lwowsko-warszawskiej szkoły filozoficznej, intelektualny trzon w myśleniu o tym, co nazywa on *ekstazą twórczości*.

Łączy ich nie tylko modernistyczny typ artysty-intelektualisty, który synchronicznie spaja różne typy działalności, przełączając się między nimi, ale też to, że pierwotne potrzeby słowotwórstwa i refleksji o tym procesie wzajemnie się przenikają.

A ciekawe, nieoczekiwane, nowatorskie, czasami dziwne nakładanie się różnych cech na te czy inne obiekty i zjawiska w poezji (na przykład figur geometrycznych na nastrój i ducha miasta albo realiów codziennych na pierwotne odczuwanie cykli przyrody) jest symbolem metafory nie tyle artystycznego instrumentu czy estetycznej zabawy, ile szerszej koncepcji metaforyczności, jako sposobu tworzenia, jako, mówiąc po schulzowsku, autorskiej *mityzacji rzeczywiśności*.

To dla mnie ciekawe, żeby poznawać Schulza przez Vogel, a Vogel przez Schulza; uświadamiać sobie Antonycza przez Schulza i Vogel, porównywać Vogel z Antonyczem; wprowadzać do kanonu wszystkich troje nie przez wzajemne porównywanie, ale przez analizę i zestawianie ich samowystarczalnego bytu.

Schulz

Doganianie

Drohobycz ze Lwowa

Zachłannie zapoznajesz się z jego tekstami, podążasz za nimi, nigdy dotąd świadomie nie poznawałeś Drohobycza i chociaż to miasto ani razu nie zostało nazwane w *Sklepacech cynamonowych*, poznajesz je dzięki wyobraźni autora. Co

² Lebenswelt.

więcej: poznajesz go tylko dzięki autorskiej wyobraźni, poprzez nią. W świadomości pojawiają się znane ci maleńkie lwowskie uliczki i przedziwne wspomnienia z odwiedzin w prowincjonalnych polskich miasteczkach.

Proces poznawania Schulza zapamiętujesz na tak długo, że masz wrażenie, że doświadczenie recepcji trzyma cię nadal. Jurij Andruchowycz pisał o tym, że jeszcze przed przeczytaniem tekstów Schulza (bo nie miał do nich dostępu), autor – przez mitologizację recepcji utworów w środowisku – *z wyprzedzeniem* stał się jego ulubionym pisarzem³.

Nie chcesz przecież czytać Schulza byle jak ponownie, ponownie go poznawać, żeby nie utracić pierwszego punktu zaczepienia, punktu, w którym jak równa z równą spotkały się wyobraźnia autora i twoja. Przy tym proces ponownego czytania odbywa się nieuchronnie...

Pytanie, które zaczyna mnie poważnie frapować: czy miasto-świat Schulza jest owocem jego egzystencji, jego zupełnie autorskiego punktu widzenia, czy może jednak *Sklepy cynamonowe* są produktem jakiegoś drohobyckiego autentyzmu? Dotąd byłem przekonany o pierwszym, że prowincjonalnemu Drohobyczowi w oczywisty sposób i nie wiadomo dlaczego poszczęściło się z Schulzem. Tak samo mogło się poszczęścić dowolnemu Samborowi, Stryjowi czy Sokalowi... Bo ten dziwak mógłby urodzić się w jednym z nich i wtedy skierowałby swoje skoncentrowane, energiczne, choć i destrukcyjne spojrzenie – tam.

Jednak teraz, nie bez niemałego wpływu Gombrowicza⁴, zaczynam myśleć o Drohobyczu jako o schulzowskim *genius loci*, chociaż, by tak rzec, fatalnym. W swojej hermetycznej potencjalności. W potencjalności, która zawsze chce wyjść poza granice i się realizować, ale tego nie robi. Której jest dobrze w swoim zastaniu, której jest komfortowo z samą sobą. Która zawsze promienieje niesamowitymi nadziejami na samorozwój, ale czemuś wyczekuje na inny moment. Iwan Franko wyjechał z Drohobycza, dla niego był to punkt tranzytowy. Tajemnica Schulza polega na tym, że mitologizując swoją hermetyczność, wcielając siebie w miasto, a miasto w siebie, zaczął przyciągać do Drohobycza. Efekt recepcji schulzowskiego świata jest jednak inny: rozszerzasz granice miasta – zarówno prawdziwego, jak i wyobrazonego – ciągnie cię do niego nie jak do prowincjonalnego zacisza⁵, a jak do okazji poszerzania też własnych granic.

³ Юрій Андрухович, *Останній з Атлантиди: післямова перекладача*, [w:] Бруно Шульц, *Цинамонові крамниці та всі інші оповідання в перекладі Юрія Андруховича*, А-БА-БА-ГА-ЛІА-МА-ГА, Київ 2013.

⁴ Witold Gombrowicz, *Bruno Schulz*, [w:] *O literaturze polskiej*, Kraków 2006.

⁵ Prowincjonalna zacisza Drohobycza – to już poza schulzowskie konteksty.

Drohobycz jest sobą oczarowany, a jednocześnie jest świadom i pewien własnej prowincjonalności. Widzi w sobie wyjątkowość, embriion możliwego uniwersalnego cudu, a jednocześnie jest pewien własnej zaciszności.

„To Drohobycz!” – brzmi jak zaproszenie do współtworzenia mitu, do zapoznania się z nim, do zanurzenia weń, a przez to do jego pomnożenia. Zaproszenie do zachwytu, do zakochania, abyś zezwolił sile przyciągania działać, pozwolił wabić i zwabić.

„To przecież Drohobycz...” – brzmi jak wyznanie-usprawiedliwienie tego, że miasto bez pośpiechu rozszerza swoje granice, powolnie je przekracza. To brzmi jak konstatacja pewnej zastygłości, pewnego – nie to, że zakonserwowanego, ale w pełni ustalonego – trybu bycia, który jednocześnie jest czymś pociągającym w swojej soczystości, w swoim uporządkowaniu i celowości.

Ta dwustronność, ten odwieczny rewers, ten drohobycki *yin-yang*, z pewnością jest jego największą zagadką, najważniejszą osobliwością, cechą charakterystyczną. Drohobycz i Schulz są siebie wari. Są siebie nawzajem świadomi, nie mogliby się bez siebie wydarzyć. Oczywiście Schulz wychodzi za granicę Drohobycza i oczywiście Drohobycz wychodzi poza granice Schulza. A mimo to w tej korelacji (pierwotnie i we współczesnym postrzeganiu) są wzajemnie powiązani.

Podważam więc swoje wcześniejsze przekonanie o tym, że Schulzowe oko dominuje, że jego punkt widzenia decyduje o wszystkim. Do rozmyślań sprowokował mnie żywy kontakt z Drohobyczem, do którego zmierzałem, pokonując swoje lwowskie granice. Jak każdy porządny badacz lokalnego tekstu, a tym bardziej jak każdy porządny czytelnik Schulza, nie mogłem nie nałożyć wreszcie schulzowskiego świata na współczesny rzeczywisty Drohobycz, w ten sposób mieszając i upiększając go swoim spojrzeniem na estetykę Schulza, tak samo jak swoim spojrzeniem na współczesny-prawdziwy Drohobycz.

Drohobycz jest sobie wierny, nadal jeszcze niezupełnie odważył się zaznać Schulza w przestrzeni, nasycić jego doświadczeniem (jakkolwiek byłoby niejednoznaczne) – Schulz pozostaje mitologią dla tych, którzy wiedzą. Jednak potencjał, żeby tego dokonać, posiada i zachowuje nadal.

I niewątpliwie jest w tym swoje piękno, powab, zaleta, swoisty urok. Czysto drohobyckie.

Vogel
Doganianie
Lwów

Wszystko zaczęło się od stanu zadziwienia i wyraźnego uwypuklenia, zintensyfikowanego przeżywania jej historii – wewnętrznych i zewnętrznych.

Przemówiła nie tylko w swoich tekstach i historiach, lecz także w koncepcji ściśle z nimi powiązanej: twórczej, intelektualnej, tożsamościowej, psychologicznie indywidualnej, zwyczajnie życiowej. Możliwe, że wyczulili mnie na to Oksana Melnyk⁶ i Jurko Prochaśko⁷, ale ja od początku czułem wspólne pole z Deborahą, które umocniło się poprzez poczucie wagi domu przy Leśnej 18 – nie tyle budynku odpowiedniego stylu architektonicznego, co bardzo ważnego symbolicznego punktu na mojej lwowskiej mapie.

Niewątpliwie jednym z aktualnych problemów jest kontekst recepcji Vogel w Ukrainie, we Lwowie, w Drohobyczu... Na ile środowisko zainteresowane literaturą (społeczeństwo w szerszych kategoriach w ogóle pomijam milczeniem) jest nie tylko światopoglądowo, ale i estetycznie przygotowane do przyjęcia jej utworów, do postrzegania jej w kategoriach dziedzictwa tej przestrzeni, na to, żeby od czasu do czasu praktykować patrzenie na miasto jej oczami, jej tekstami.

Indywidualnych historii przeniknięcia utworów Vogel do przestrzeni miejskiej Lwowa, pewnego przetworzenia go, jest co najmniej kilka.

Czy będą przekonujące? Czy będą w stanie stać się nie tylko przedmiotem pewnej zmiany w wyobrażeniu o żydowskim literackim wymiarze Lwowa, lecz także wejść w infrastrukturę mitologizacji miasta?

Czy będą w stanie z przekonującą siłą i efektywnością odkryć ważne artystyczne doświadczenia tego miasta? Czy staną się one właśnie tą przyczyną, która zainspiruje, a może i zmusi zwykłych mieszkańców, niechby i tych zorientowanych na kulturę, do uznania jej doświadczenia za istotne, i w ogóle za i s t n i e j ą c e .

Jednak ta droga prowadzi tylko przez zanurzenie. Dogonienie – przez zagłębienie się. Nie przeskoczymy, nie obejdziemy, nie oszukamy jej trajektorii lotu, dogonimy ją tylko przez zanurzenie.

Nie tylko dlatego, że to kobieta, nie tylko dlatego, że to ofiara Holokaustu, ale przede wszystkim dlatego, że *Vogel*. Przede wszystkim dlatego, że ptak.

Antonycz

Groza. Wyobrażenie

Lwów

Rozdarte, obnażone ukraińskie życie. Życie, które w swoim społecznym wymiarze, w swoich politycznych intencjach, wymogach i wyzwaniach dekon-

⁶ Lwowska literaturoznawczyni, redaktorka i tłumaczka, autorka wygłoszonego, ale nie opublikowanego badania o poezji Debory Vogel.

⁷ Tłumacz poezji i tekstów prozatorskich Vogel na język ukraiński.

centruje artystyczną uwagę. Jednocześnie w absolutnie dziwny sposób, ambiwalentnie wzmacnia, pogłębia ją, uwyrażnia. Czyni silniejszą. Antonycz – artysta wyobraźni i pamięci. I niesamowicie poetyckiego empirycznego doświadczenia. Będąc świadomym grozy 1934 roku, nie zaznał okropieństw 1937 i 1939 roku ani późniejszych okropieństw, ale przewidywał je, albo raczej przeczuwał.

Odważę się wygłosić taką myśl, ponieważ jego umiejętność wykazywania nie tylko obserwacyjnej, lecz także dogłębnej empatii poprzez twórczość dotyczy też innych tematów, innych wymiarów ludzkiego życia, wymiarów ludzkiego samopoznania w przestrzeni świata. Świata istot, świata idei, świata, by tak rzec, energii. To temat ludzkich narodzin i ludzkiej śmierci (w uniwersalnym znaczeniu), pojednania mężczyzny i kobiety, temat kosmiczno-czasowego wymiaru istnienia ziemian... Temat ludzkiej skończoności, ale i konieczności ludzkiego życia...

Oczywiście wcześniej czy później, poddając twórczość refleksji, stykasz się z koncepcją tajemnicy. Fenomen Antonycza, jak i innych współczesnych mu wizjonerów, niewątpliwie polega jednak na tym, że wewnętrzne wyęźnianie wzroku i słuchu, wewnętrzne „rozczłonkowanie” pamięci i wyobraźni łączy się z wielkim stopniem naelektryzowania czasu. Duch czasu nakłada się na osobowość, która przez swój pryzmat przetwarza jego granice i poziomy – we własne dziwaczne obrazy, modelowanie idei, łańcuchy skojarzeń, metaforyczne eksperymenty. Dlatego groza doby, groza, by tak rzec, polityczna, ideologiczna, wreszcie zwyczajne życiowe lęki – idą w parze z grozą wyobraźni. Inna rzecz, że ta groza wyobraźni nieraz okazuje się dziwnym, ale koniecznym *p r z e t w o r z e n i e m* atmosfery czasoprzestrzeni. Nie zawsze możemy znaleźć bezpośrednią korelację między grozą doby i grozą indywidualnej wyobraźni twórczej, w końcu nieraz okazuje się, że ta druga nie jest samouświadomiona. Ważne jest jednak, żeby czysto metodologicznie uświadamiać sobie te relacje i te korelacje.

Ponieważ to nie jest chora wyobraźnia, wyobraźnia zboczeńca albo uciekiniera. To wyobraźnia zbudowana na przetworzeniu: to przepracowana wyobraźnia człowieka mocno naznaczonego doświadczeniem, człowieka, który buduje dziwną rzeczywistość poetycką na jasnych parametrach swojego odczuwania, opartego na synkretycznym doświadczeniu świata, który przyszło mu poznać, z którego przyszło mu wyrastać i w którym przyszło mu istnieć.

Ważnym świadectwem aktualności Antonyczowskiej wyobraźni, jej twórczej walencyjności jest to, że już niejedno dziesięciolecie pobrzmiwa w kolejnych warstwach doświadczenia swoich czytelników, miłośników i interpretatorów.

*Słowo do rozstrzelanych*⁸

To prawda:
 krew może z kamienia zmyć deszcz,
 czerwona księżycy chuścina może zetrzeć,
 ale imiona wasze
 bardziej karmazynowe od róż
 w pamięci płoną na płytach niezatartych.

Zmagaliście się uparcie i marzyli, i żyli,
 kochali w surowości, jak my w płasach,
 i wasze oczy
 pały wiecznością
 kiedy
 w sercu, jak gwiazda utknęła biała kula.

Grudzień 1934

(z *Księgi Lwa*, Lwów 1936)⁹

Vogel
Wyobrażanie
Drohobycz

Czytając Vogel, myślę o Drohobyczu. Przed oczyma mojej pamięci (albo przed pamięcią moich oczu) – elewacje, chodniki tego miasta, jego mury, jego niebo. Nie wiem, czym jest drohobyckie niebo, ale widzę je tu, u Vogel:

W szarym niebie stały mury, białe jak alabaster. Stały mury, z wyglądu jak lakier i jak papier. Ulicami szli ludzie: postacie, wyjęte i dobrane z romansu, nazywanego życiem¹⁰.

(Ulice i niebo)

Przed moimi oczami – skrzyżowania tego miasta, jego zbiorniki wodne i drzewa. Czuję jego nienachalny neutralny zapach, odczuwam nieznaną jego dróg i drózek, słyszę jego płaską ciszę.

⁸ Wszystkie wiersze i fragmenty w tłumaczeniu filologicznym, chyba że zaznaczono inaczej.

⁹ Богдан Ігор Антонич, *Слово до розстріляних*, [в:] Антонич Б. І., *Вибрані твори*, упорядник Данило Ільницький, Смолоскип, Київ 2012, с. 189–190.

¹⁰ Debora Vogel, *Akacje Kwitną. Montaże*, ilustracje: Henryk Strenga, posłowie: Karolina Szymaniak, Kraków 2006, s. 11.

[...] lepkie upały lakierowe i chodzenie ulicami; kobaltowe „ogrody wieczornych ulic” i tęsknota za szorstkimi rzeczami; rzeczy: różne rzeczy, okrągłe, prostokątne, kwadratowe; rzeczy twarde, lepkie, elastyczne i spotkania banalne: spotkania, do metali pachnących podobne. [...]

Od płowej grudki prochu zaleciało zapachem upałów i nieznanym możliwości.

I nie było już więcej czasu do stracenia¹¹.

(*Pył uliczny*)

Jakie jest miasto Vogel? Jaka ona jest w swoim mieście? Jaka jest ze swoim miastem? Jaka jest w zestawieniu ze swoim miastem?

I oto co: jest ciepła, czuła i serdeczna w swoim na niego patrzeniu.

Jej konstruktywizm to nie sztuczki. Tak, to matematyczno-artystyczna osobowość. I jej własne programowe założenia, wyrażone w przedmowie do poetyckich *Figur i dni*, dotyczą też jej cykli prozatorskich. Pisze tak, jak patrzy na sztukę. W jej kolażowym mieście jest jednak miejsce na miłość.

Jak ciekawie jest ekstrapolować jej miejskie pasaże na s w o j e miasta! Stawiając w centrum zainteresowania obiekty. Stawiając w centrum zainteresowania również rzeczy: jeśli rzeczą można nazwać nie tylko strukturalny obraz ciągle widziany w mieście, lecz także rytm jego oddechu, żywą geometrię wzrastania jego traw i kwiatów.

Miłość do przestrzeni u Vogel to właściwość nie zewnętrznej, lecz jej wewnętrznej patrzenia na miasto, patrzenia synkretycznego. Patrzenia niekoniecznie pojemnego, rozpracowanego pod kątem zakresu, ze skalą, patrzenia prywatnego uporządkowanego i osobiście przekonującego.

Ruch po mieście Vogel to ruch po mieście swojego czucia. Ba, nie tylko ruch, lecz żywe i aktualne przebywanie z nim oko w oko. Z radosnym biegiem, ze łzami, z wyzwaniem jego codziennych wieczorów i poranków.

Dla Danyły:

znacząca książka ta mała i bolesna.

Jurko Prochaśko

Drohobycz 19 listopada 2022

(dedykacja w ukraińskim wydaniu *Akacje kwitną. Montaż*)

Antonycz i Vogel. Wyobrażanie. Lwów

Antonycz i Schulz. Wyobrażanie. Miasto

Antonycz i Vogel – ważna paralela, dzięki której można mówić o lwowskim *Zeitgeist*, o jego organicznej rzeczywistości, przekonującej i uporząd-

¹¹ Tamże, s. 12–13.

kowanej. Podobnie jak szukamy konkretnych dowodów na spotkanie Antonycza i Ingardena, widzimy ten potencjał między Vogel i Antonyczem, i nie tylko dlatego, że oboje publikowali w czasopiśmie „Sygnały”, ale i dlatego, że istnieje nadzieja, że mogli wiedzieć o swoim istnieniu. To poczucie wzmacnia podobieństwo wewnętrznych losów, koncepcji, kulturtregerkich strategii, pomysłów i myślenia. Są podobni w swoim uporządkowanym intelektualizmie, wzajemnych zależnościach teorii i praktyki, wizualnością wierszy i odwieczną synestezyjnością. Byli wewnętrznymi kulturtregerami – w tym sensie, że może i nie stworzyli jakichś wielkich projektów jako menedżerowie, ale ciągle myśleli kulturą, tak że i teraz ich rozważania są aktualne dla teoretycznego balansowania pomiędzy z jednej strony artystami, którzy ugrzęźli w eksperymentach, i z drugiej tymi, którzy już nieodwołalnie utknęli na szczycie.

Lwów to ich miasto. I to niezaprzeczalnie. Mimo że Vogel urodziła się w Bursztynie, który dziś jest częścią obwodu iwano-frankińskiego, a Antonycz pochodził z pradawnej mitologicznej Łemkowszczyzny, z powiatu gorlickiego...

Ona konstruuje go przez nieustanne wizualne obrazy, buduje go architektonicznie, mieszając geometrię z kolorem, tworząc dyfuzję między kubizmem i impresjonizmem (*sic!*). Nie proponuje list toponimów, nie spieszy, by na zawsze nazywać Lwów...

On mitologizuje miasto stereoskopowo. Tylko bezpośrednio (a może niebezpośrednio?) wspomnienie o symbolu Lwa. Jednak w jego tekstach – a w związku z tym w naszej recepcji – miasto jest uniwersalne, może to miasto widmo, może miasto-apokalipsa, może po prostu miasto ciche, czasem upalne, czasem wiosenno-jesienne. Ze swoim wizualnym i dźwiękowym krajobrazem. Podskórny krajobraz dźwiękowy to najciekawszy aspekt Antonyczowej miejskiej mitologizacji¹².

Z drugiej strony, miasto to terytorium, gdzie szuka się siebie. I tu paradoks, bo szukać siebie trzeba tam, skąd się przyszło. Jednak właśnie miasto staje się tym punktem samokoncentracji, który katalizuje poszukiwania siebie w sobie. W swoim języku, we własnym, niepowtarzalnym, indywidualnie uwarunkowanym przejawie swojej ogólnej kultury. Niewątpliwie to poszukiwanie wypełnione jest edukacją, komunikatywnym i światopoglądowym obracaniem się w środowisku, namacywaniem nowoczesnych kulturowych i estetycznych kodów. Niemniej jednak staje się ono ciekawym, silnym doświadczeniem spoglądania wstecz, drogą do siebie. Dla Antonycza było to znalezieniem siebie w ukraińskim literackim języku i ukraińskiej kulturze, przemyśleniem siebie

¹² „I miasto stacza się w otchłań / Pod łopot skrzydeł i megafonów” (*Koniec świata*, ze zbioru *Rotacje*, Lwów 1938, wydanie pośmiertne).

w dyskursie aktualnej ukraińskiej literatury. Dla Vogel to było odkrycie języka jidysz, przemyślenie siebie w dyskursie aktualnej żydowskiej literatury modernistycznej.

Poszukiwania języka i umocowanie go swoim artystycznym słowem staje się szeroko zakrojonym tropieniem i zaświadczeniem swojej tożsamości, a przez to szerokim udoskonalaniem tożsamości swojej kultury. Mówiąc prościej, od teraz wszystkich nas to dotyczy: właśnie dlatego ciągnie nas do ich miast – szukając ich tożsamości, szukamy swojej tożsamości. Wielobocznej czy liniowej, zagubionej czy znalezionej, ledwie usłyszanej lub takiej, która już przez dłuższy czas się kształtuje. *Genius loci. Genius hominis.*

Antonycz nie nazywa Lwowa. Schulz nie nazywa Drohobycza. A przecież rozumiemy. A jednak czujemy. Ten nadzwyczaj ciekawy proces wiecznego, nieustannego pragnienia błąkania się po tych miastach w poszukiwaniu ulubionych wizji ulubionych autorów, znajdowania efemerycznych tras, tras przez różowy pył (powtarzając za Wittlinem i Nyżankiwskim¹³) staje się też ciekawym odkryciem i utworzeniem swojego specyficznego, być może efemerycznego stosunku między tymi miastami, wyobrażeniami i marzeniami o nich, wyobrażeniami o samych sobie.

Mitologiczna rzeczywistość politycznych i prozatorskich wizji miasta staje się ważniejsza niż fizyczna rzeczywistość tych przestrzeni – jak trafnie przytaczał te kultowe słowa Andrzej Chciuk¹⁴.

Vogel

Groza. Wyobrażanie

Lwów

Co by było, gdyby Debora Vogel nie zginęła w Holokauście, gdyby udało jej się wyemigrować do USA albo Kanady i kontynuowałaaby rozwijanie swojej estetycznej platformy i pisanie artystycznych tekstów? To pytanie nie dotyczy oczywiście tylko jej przypadku, lecz także innych przedstawicieli ówczesnej żydowskiej, a w szczególności jidyszowej literatury, a także ukraińskich ofiar stalinowskiego terroru, znanych jako Rozstrzelane Odrodzenie, jak również Bohdana Ihora Antonycza, który przez chorobę odszedł na dwa lata przed wybuchem drugiej wojny światowej.

¹³ Józef Wittlin, *Mój Lwów* / Богдан Нижанківський, *Я вернувся до мого міста*.

¹⁴ „Rzeczywistość właściwie nie istnieje. Jest tylko jedna prawda i rzeczywistość, ta stworzona przez artystę...” (Andrzej Chciuk, *Atlantyda. Opowieść o Wielkim Księstwie Bałaku*, Londyn 1969, s. 68).

Co zrobił jeden totalitarny reżim z Schulzem i Vogel, wiemy. A co mógłby zrobić inny totalitarny reżim z ich trojgiem, gdyby przyszło im w nim żyć – Schulzowi, Antonyczowi i Vogel – możemy się tylko domyślać. Wątpliwe, czy artyści o delikatnym, czasem niezwykłym, a czasem zupełnie dziwnym sposobie odbierania świata mogliby czuć się komfortowo, rozwijając swoją działalność w dojrzałym wieku w takich okolicznościach.

Cóż, pozostali w t a m t y m czasie. Co prawda o ile Schulz i Vogel zaznali śmierci wskutek przemocy, to Antonycz, jeśli się można tak wyrazić, m i a ł s z c z ę ś c i e odejść z powodu choroby.

Gdyby jednak rozbić na części czysto biograficzne aspekty, pojedyncze historyczno-literackie fakty, jakkolwiek przerażające by były, i popatrzeć na to symbolicznie, to wszyscy troje artyści, o których mówimy, w ten czy inny sposób w swoim newralgicznym i ulubionym okresie międzywojennym bez przerwy czuli i dogłębnie wiedzieli, co to takiego groza...

Antonycz i Schulz

Pamiętanie i wyobrażanie

Lwów – Drohobycz

Nie chcę dowodzić stuprocentowego współbrzmienia, sprowadzać do niepodważalnego wspólnego mianownika, stawiać znaku równości. Różnicowanie Antonycza i Schulza to nie mniej ciekawy proces niż poszukiwanie wzajemnych ech. Dlatego właśnie analizę porównawczą można zacząć od tego, kim dla siebie n i e s ą , a nie od tego, kim dla siebie s ą . I tu będzie o czym mówić: odmienność narodowych dyskursów; odmienność wyzwań, które kształtowały i prowokowały środowiska; gatunkowe, stylistyczne, tematyczno-fabularne różnice; różnice w technice obrazowania, w specyfice budowania i rozwijania narracji, słowem: wszystko to, co można wpisać do porównawczej tabeli faktów biografii i artefaktów słowa, która miałaby stać się dowodem na różnicę pomiędzy tymi dwoma artystami. Ta optyka różnicy pomaga spojrzeć szerzej, zobaczyć oczywiście nieparalele – po to, żeby z tak przygotowanym gruntem i zagęszczoną myślą skupić się już na podobieństwach. A paralele między Antonyczem i Schulzem są dziwne, bo poza wyliczonymi wyżej różnicami¹⁵ są ukryte i potrzebują głębszego wglądu w twórczą naturę obu artystów i poszukiwań podobieństw pod względem specyficznego autorskiego języka, szczególnego indywidu-

¹⁵ Przy czym typy rzeczywistych osobowości Antonycza i Schulza mają pewne podobieństwa modeli zachowania.

alnie artykułowanego sposobu komentowania i motywowania swojej teorii twórczości.

Ich podobieństwo jest fundamentalne, dotyczy zasadniczo ważniejszych aspektów ogólnego znaczenia niż to, jaką funkcję pełnili mniej lub bardziej typowi członkowie ówczesnych środowisk Antonycza i Schulza: pisać, publikować, być wpływowym i cieszyć się sławą, odpowiadać tym lub innym ideologicznie-koniunkturalnym wymogom doby, wpisywać się w zwykłe, ludzkie, prowincjonalno-tradycyjne wyobrażenia i stereotypy o tożsamości artysty.

Cóż, bez wątplenia i Antonycz, i Schulz to ludzie przyziemni. Byli uczestnikami procesu literackiego, wchodzili w dialog, chcieli być czytani (zresztą czemu nie miałyby to przystawać nawet najbardziej samowystarczalnym artystom?). Chodzi jednak o coś innego: o fundamentalny pogląd, opinię na temat sztuki jako regeneracyjnej strategii budowania i aktualizacji sensów. Powiedziałbym, że obaj pisarze są ciekawi jako autorzy wertykalnego planu: szukają sensów, obrazów i historii w głębinach (swojej kultury, swojego rodu, podświadomości zbiorowej i swojej indywidualnej podświadomości), a jednocześnie unoszą się w górę. Albo inaczej: opuszczają się z góry. Swoją tożsamością i ziemskim obrazem wywołują w naszym pojęciu efekt przybyśsza. Oczywiście metaforycznego. Łączą zewnętrzne działy z wewnętrzną ironią erudycji i polityczną adekwatnością.

W formułowaniu schulzowsko-antonyczowskich paraleli można poruszać się za pomocą kombinacji trzech najważniejszych konceptów ich pokrewieństwa: p a m i ę ć – w y o b r a ż n i a – d z i e c i ń s t w o . To może być z jednej strony zmiana następstwa poszczególnych konceptów, a przez to przeniesienie akcentu. Z drugiej – różna kombinacja w m i e s z a n i u tych doświadczeń twórczości. Każdy element jest tu ważny z osobna, ale także ważny i ciekawy w swoich wzajemnych związkach, we „współpracy”.

Kombinację można zbudować na przykład w takiej gradacji:

pamięć i wyobraźnia;
dzieciństwo;
pamięć dzieciństwa;
wyobraźnia dzieciństwa;
pamięć o wyobraźni dzieciństwa.

Kombinując pomiędzy sobą koncepty wyobraźni i pamięci, możemy też pójść kuszącym, zabawowo-filologicznym szlakiem – ich przestawianiem, jednak naprawdę autentycznym spojrzeniem na ich fenomenologiczną współpracę:

pamięć o wyobraźni;
 pamięć wyobraźni;
 wyobrażenia pamięci;
 wyobrażenie o pamięci.

I nawet jeśli w tym przypadku niewątpliwie otrzymany efekt filologicznej zabawki i metaforyczności, z której zaczyna się wymykać sens, ostatecznie wszystkie te przedstawienia świadczą nie tyle o zamienności, ile o jakiejś dziwnej, lecz udanej i nawet funkcjonalnie sensownej wzajemnej wymienności tych korelacji.

Patrząc i na Schulza, i na Antonycza, widzę w ich osobach wcielenia modernistyczności, jej rozwijanie i manifestowanie. Przy takiej rozmowie niewątpliwie warto byłoby rozpocząć od definicji i kryteriów: co to takiego modern, modernizm, modernistyczność, jak je postrzegać i klasyfikować. Zresztą nawet w najbardziej klasycznym i podręcznikowym postrzeganiu modernizmu widzimy go raczej jako ogólne uwarunkowanie i różnorakie paradygmaty wyobrażeń o sztuce i jej wcielaniu w praktyce, a nie coś całościowego i konsekwentnego. Schulzowski i antonyczowski sposób twórczego istnienia, natura twórczych przejawów, ma za jeden z ważnych elementów swoistą legalizację własnej artystycznej koncepcji, co jest nieodmiennym atrybutem modernistycznego światopoglądu. Jest swoistą teoretyczną, ale wyrażoną – czy to artystycznie, czy eseistycznie lub epistolarnie, czy to wreszcie metaliteracko – teorią twórczości.

I tu można zauważyć ciekawą i niewątpliwie cienką granicę: staranie (lub pragnienie) wyjaśnienia osobliwości ruchu swojego pisania (od niewerbalnego embrionu do wcielenia w narracji) jest nie tylko intelektualnym, estetycznym czy jakież metateoretycznym tłem... W pewnym momencie rozwijanie tych myśli i refleksji też staje się autentyczną twórczością, wychodzi poza granice wyznaczonego gatunku, jest samowystarczalnym i samodzielnym sposobem mówienia o świecie, o mitach, które rozwijają się z dziecięcej wyobraźni-pamięci, o pierwotnym światopoglądzie i pierwotnym odczuciu świata, o jakiś niewidzialnych albo ledwie zauważalnych początkach twórczości, które płodzą niemal nieskończoną regenerację obrazów tej wyobraźni-pamięci.

Schulzowska mitologizacja rzeczywistości wchodzi w dialog z antonyczowską kosmogonią wraz z zanurzeniem się w głębiny słowa-korzenia, słowa-świata („Aż do korzeni rzeczy, dna, istoty, łona, / do jądra słowa

do trzewi jasności”¹⁶). W ten sposób mitologizacja rzeczywistości współbrzmi z antonyczowskim wyobrażaniem: stają się one w ten sposób przedwerbalnym wcieleniem tej rzeczywistości sztuki, którą Antonycz uważa za osobną, a Schulz za samowystarczającą. Wreszcie dla obu autorów jest ona nieodwołalną potrzebą, nieuniknionym sposobem istnienia już na werbalno-literackim poziomie.

Schulz

Groza. Pamiętanie.

Drohobycz – Lwów

Na ile aktualna jest dziś schulzowska wyobraźnia?

Czy to, co nazywamy grozą, warto pokonywać i zwalczać po to, by dzięki temu móc rozwinąć swoją wyobraźnię po schulzowsku?

Czy jego wszechświat to to, co powstało sobie kiedyś przed wojną, czy to, co może (i ma) narodzić się, rozwinąć, istnieć po wojnie?

Czy schulzowska wyobraźnia może przemawiać do nas ze względu na sytuację współczesnej wojny? Czy biograficznie paralele Holocaustu 1942 roku to dość, by stworzyć paralele wojny 2022 roku?

W kontekście współczesnej recepcji Schulza nie mówiłbym o tym, że zwycięstwo frontów wojskowego i kulturowego polega na tym, żeby wyobraźnia mogła realizować się tylko p o t e m i tylko p o t e m stawać się przedmiotem zainteresowania, a nawet kultuwowania. Mówiłbym raczej o twórczości Schulza w kontekście wielkiego przeczucia wielkiej wojny, w kontekście ściśniętego, a przy tym bardzo nasyczonego i twórczo pospiesznego okresu międzywojennego.

Wyobraźnia rozwija się wtedy, kiedy artysta podświadomie przeczuwa grozę. Pamięć nie może zdradzać, kiedy groza nabiera aktualności.

Pamięć o wyobraźni nie może zdradzać.

Wyobraźnia to pełnia bytu.

Schulz. Antonycz. Vogel

Groza. Odwaga i nie-strach

Drohobycz – Lwów

Schulz nie bał się nazywać. Tak, niewątpliwie mówimy o nim jako o mistrzu słowa najwyższego gatunku, który nie przestaje nas ciekawić i wabić

¹⁶ Bohdan Ihor Antonycz, *Cheb powszedni*, tłum. Stanisław Ulicki, [w:] tegoż, *Księga Lwa*, wybrał i wstępem opatrzył Florian Nieuważny, Warszawa 1981, s. 129.

swoim sposobem u-słowienia, nie boi się przekraczać granic. Zupełnie nie chodzi mi jednak o granice dozwolonego, o przejście za granice możliwości wyobraźni, o graniczne stany psychiczne. Nie. Chodzi mi o to, że nie bał się w swojej filigranowej ornamentyce i w swojej samodzielnej twórczej manierze być naprawdę dokładnym, nie bał się wychodzić na granicę recepcji – być w sobie i być sobą. Ten dziwny, nietypowy, pochylony, a nawet zgarbiony człowiek miał odwagę i siłę. Jego głos jest równy i pewny, bez traumy przetwarzuje uszczerbki. Niewątpliwie chodzi teraz nie o społeczno-kulturowe czy historyczno-polityczne opracowanie aktualnych tematów jego współczesności. Chodzi o jego estetyczny świat. Czyż to nie jest ważne?

Antonycz ma odwagę w pełni metaforyzować świat. Interesuje go on jak koronka możliwych metaforycznych powiązań: kiedy coś może mieć właściwości czegoś innego i tak bez końca... Ciekawe: z zewnątrz skromny młody człowiek, elegancko ubrany, z wrodzoną krótkowzrocznością i przez to w okularach, nie jest mu jednak obca odwaga poetyckiego przeżywania najrozmaitszych doświadczeń poznawania siebie i poznawania świata. To chyba najważniejsza tajemnica, a jednocześnie najdokładniejsza charakterystyka Antonycza.

Równocześnie – jest twórcą swojego *Zeitgeistu*. Dokładne rozumienie socjologiczno-kulturowych wyzwań, dobre uświadomienie sobie nieuchronności doby. I właśnie na tym gruncie – świadome konstruowanie swojej platformy estetycznej. Śmiałe wypływanie z węższych potoków literacko-ideologicznych dyskusji i starań ukierunkowania literatury w konkretne koryto – i odwaga, by płynąć swobodnie.

Wreszcie skromny młody poeta częściej współbrzmi z następnymi pokoleniami niż z poważnymi twórcami tych czy innych społecznych konceptów. Niech to nawet nie będzie symptomatyczne, ale czyż to nie ważne?

Vogel pokonuje granice tym, że kontaminuje je do swojej twórczości: przechodzi z jednego w inne, wracając do poprzedniego, potem tworzy kolejne, a jednocześnie wszystkie ze sobą krzyżuje. Ich życiowe dyskursy są podobne do estetycznej koncepcji: geometryczne figury, które kontaminują się z kolorami, nakładają na psychologiczne odczuwanie miasta.

Jej świadomy powrót do języka swojej rodziny, jidysz, przypomina zmianę zrusyfikowanego nazwiska na jego ukraińskie brzmienie.

Odwaga ożywiać siebie, tnąc kulturową przestrzeń pokoleń, odwaga zaprzeczania sobie umocowana w dyskursach polskiej kultury.

Odwaga rozumienia, że adekwatna recepcja niewątpliwie dopiero nadejdzie; odwaga bycia niezrozumianą.

A przede wszystkim odwaga, by nie tyle po prostu kontynuować i być reprezentantką swojej kultury, swojego świata, ale zamiast tego niestrach konty-

nuacji, spokojne i organiczne robienie tego wtedy, kiedy lufa broni ludobójstwa zbliża się coraz bardziej.

Vogel

Groza. Pamiętanie

Lwów

Mój kolega Jurko Prochaśko pisał, że nie jesteśmy winni przed Deborą Vogel. My jesteśmy jej winni. Powinniśmy ją znać¹⁷. Dodam od siebie: jesteśmy jej winni pamięć.

I nie ma w tym ani poetyckiego nastawienia, ani niemożliwie tragicznej sytuacji, tylko przez pamięć – przestrzeń do twórczego współprzeżywania, wyobrażania, zagłębiania.

Kiedy pojawia się pytanie: czyja jest Vogel? Odpowiedzieć pomaga Seneka, a w ślad za nim Skoworoda. Tłumacząc ich przesłanie, powiem tak: „Wszystko co ja pokochałem – staje się moje, wszystko, czemu pozwoliłem przenikać do siebie – staje się moje”.

Szczałki Debory Vogel leżą w moim mieście.
Właśnie dlatego Lwów zaczyna kochać Vogel.
Ona będzie tu żyła dalej, jak żyła wcześniej.

Antony cz

Pamiętanie

Lwów

Letni wieczór

Od upału miasto ciężko oddycha
i czoło jego szorstkie i czerwone
pod wachlarzem nocnej ciszy
powoli stygnie i chłonie.

Melodyjne natchnienie zadźwięczało,
zastygło w mądrej wiersza bryle.
Twoja czy nie twoja to sprawa,
ty sam już nie masz sił by pojąć.

Przez gwar dnia niezmiennie „zawsze”.
Zaśniesz, zaśniesz bez gwiazd, poeto,

¹⁷ Юрко Прохасько, *Птаха Фогель*, [в:] Дебора Фогель, *Фігури днів. Манекени*, переклад з їдишу Юрка Прохаська, Дух і літера, Київ 2015, с. 9.

życie i dźwięki rozmieniwszy
jak złoto i drobne monety.

(z *Księgi Lwa*, Lwów 1936)¹⁸

W teatrze miasta Drohobycza na SchulzFeście w lipcu 2022 roku rozbrzmiewa pieśń *Letni wieczór* lwowskiego zespołu *Trzy Kroki w Noc*.

Ciąg dalszy nastąpi...
lipiec 2022 – luty 2023

Przełożyła **Joanna Majewska-Grabowska**

¹⁸ Богдан Ігор Антонич, *Літній вечір*, [в:] Антонич Б. І., *Вибрані твори*, Смолоскип, Київ 2012, с. 171.

Алла Татаренко

Жіноча уява і жахлива реальність: шульцолог читає оповідання Нади Гашич

На перетині реальності й уяви народжується світ літератури. На перетині уяви й реальності народжується також страх – як моторошне поєднання гуркоту грому й завивань сирени, коли звуки грози можуть видатись вибухами.

Невидиме й видиме, уява і реальність утворюють візерунок жаху у книзі оповідань сучасної хорватської письменниці Нади Гашич *Останнє, що вони бачили* (2022). Авторка побудувала її, об'єднавши чотирнадцять оповідань у своєрідні пари: часто йдеться про чоловічу й жіночу версію життєвої драми, про дві варіації одного мотиву. Читач мусить відгадати, що пов'язує між собою ці історії й чому саме в поєднанні вони осягають нові сенси. У взаємному віддзеркаленні тексти постають у несподіваних ракурсах й інакшому освітленні.

Принцип непрямого, асоціативного зв'язку дозволяє пошукати в новому тексті ключ до прочитання попереднього, класичного. Так я спробувала побачити у дзеркалі текстів хорватської письменниці твори Бруно Шульца. На початку лютого я працювала над книжкою про його творчість – можливо, саме тому зустріч зі збіркою оповідань Нади Гашич, першою книжкою, яку я прочитала за останні місяці, була позначена символікою його письма й життя. Поштовхом до написання цього тексту став перетин реальності й читання. Приклади такого перетину ви-

користовує Вільям Данн у своїй теорії паралельних часів, яка може бути одним з ключів розуміння таємниці Шульцового світу.

Назва збірки Нади Гашич вказує на візуальний компонент дійсності, а читач оповідань Шульца може замислитись над питанням: чому в назвах його збірок – об'єкти, видимість яких неоднозначна? Цинамонові крамниці несподівано стають невидимими, а санаторій Під клепсидрою навряд чи можна віднести до „загальновидимої” дійсності. Можливо, саме це і є шульцівською формулою співвідношення уяви й реальності? Зв'язки між ними, як і між видимим та невидимим, є міцними й глибинними...

Цинамонові крамниці, як довідується читач, отримали свою назву за кольором дерев'яної обшивки цих приміщень. Цинамоновий або коричневий – це коричневий колір. Брунатний. Це колір імені Бруно Шульца, який став жертвою коричневої чуми. Хоча, як доводять історики, сорочки фашистів насправді не були коричневими, а мали світлий, піщаний колір. Колір піску, який у клепсидрі життя письменника відміряв його короткий земний вік. Не врятувало німецьке прізвище, дев'яте за поширеністю. Не допомогло й цинамонове, коричневе ім'я.

В імені й прізвищі вбивці письменника (Карл Гюнтер) закладені завоюницькі асоціації (Карл Великий) та конотації („битва”, „армія”). Наприклад, Германом Гюнтером назвали свого спецагента автори популярної відеогри *Deus Ex*. Гюнтер водночас може бути й іменем, так само як Бруно – прізвищем. Джордано Бруно вірив у магічність всесвіту і множинність світів...

Нада Гашич залишає більшість своїх персонажів без імені, демонструючи універсальність їхніх історій. Натомість промовисті імена мають героїні тих оповідань, в яких розпізнаємо ключові для авторки питання. У протагоністки оповідання *Від номера 1 до номера 3* їх навіть два. Героїня обирає собі звучне ім'я Анда Палма, яке не вказує на національну приналежність. Як не складно здогадатись, її власне (Міра Леві) було впізнавано національним – і вказувало воно на приналежність до народу Бруно Шульца. Для своїх центральних героїв автор *Цинамонових крамниць* обирає біблійні імена – Юзеф і Якуб, хоча вони є типовими й для польського середовища. Батька письменника звали Якуб, як і Батька-героя його оповідань. Сина, свого літературного двійника, Шульц називає Юзефом, адже в Біблії сином Якова є Йосип. Ім'я самого письменника пов'язане, ймовірно, з датою його народження: 12 липня святкують іменини Бруно. Його б р у н а т н і с т ь вгадується у цинамоновому кольорі крамниць.

Серед наділених іменем образів Нади Гашич окремо стоїть Лу. Це ім'я протагоніст оповідання *Неперекладна?* дав жінці своєї мрії. В історії культури воно відоме завдяки Лу Саломе, яка залишила помітний слід у житті й творчості Ніцше, Фройда, Рільке. Саме така *femme fatale*, гордовита, домінантна є частою героїнею малюнків Бруно Шульца. Цікаво, що свою наречену він зобразив як аскетичну провінційну вчительку. Натомість фотографія засвідчує, що це була фатальна красуня. Можливо, історія вчителя географії, який свою Лу хотів бачити як надзвичайно скромну, вбачаючи в цьому, вочевидь, особливий еротизм, у чомусь перегукується з історією вчителя малювання та його Юні? Юзефіні Шелінській Шульц присвятив *Санаторій Під Клепсидрою*, а співзвучність її імені та імені протагоніста оповідань Юзефа може бути випадковою, а може бути знаком особливої близькості.

У книжці Нади Гашич іменами наділені пані Соня, протагоністка оповідання *Мене засліпило сонце* та дружина Синьї Бороди, ім'я якої винесено в заголовок останнього оповідання *Моє ім'я Есперанс*. Ці оповіді можна вважати поетикально наголошеними, а тому вартими особливої читацької уваги. Вчителька історії пані Соня, Софія – це та рідкісна в наш час Мудрість, яка помічає небезпеку й злочин там, де поліціянти залишаються засліпленими. Ні, не сонцем. Історія, вчителька життя, не належала, вочевидь, до їхніх улюблених предметів. А немолода жінка видається їм смішною, бо надзвичайно детально розповідає про можливий злочин, скоєний чоловіком, за яким, здається, тягнувся довгий хвіст. Яскраве сонце не дало пані Соні його роздивитись. Читач Бруно Шульца, який знає про здатність до перетворень його героїв, не здивується – на відміну від словенських поліціянтів. Убивця зі щурячим (чи диявольським?) хвостом з'являється, зауважує пані Соня, в багатьох країнах. Саме його вона підозрює у вбивстві молодої української танцівниці. Перша версія оповідання була написана 2015 року, друга – наприкінці 2021-го. Напад людини-щура, людини-зла на українку став своєрідним пророцтвом письменниці. На щастя, сонце не засліпило європейців, які стали свідками злочинної агресії Росії.

Перше оповідання збірки Нади Гашич *Пальчик, шовк* розпочинається спогадом про сонце. *Цинамонові крамниці* відкриває оповідання *Серпень*, теж сповнене сонця і літнього буяння. Сонце позначає перший дитячий спогад героїні оповідання Гашич і останній день її життя. Коли вона виходить з підвалу, посміхаючись, тримаючи в кишені руку, на якій від народження бракує трьох пальців, солдат ворожої армії розстрілює її з автомата. Причина, яку він навів у суді, нагадує пояснення російських військових, які стрі-

ляли на вулицях у мирних жителів – стара жінка не вийняла руку з кишені, вона могла тримати там зброю. Нада Гашич не згадує, чи це було в Другу світову, чи під час громадянської війни у Хорватії чи Боснії 90-х. Це могло статися й 2022-го у Бучі чи Ірпені, а можливо, у Старому Салтові. Героїня цього твору могла мати українське ім'я...

А могла мати й інакше. Під час „дикої акції” від кулі німецького військового загинув незброєний, мирний мешканець Дрогобича Бруно Шульц. Можливо, він тримав за пазухою руку з хлібом, можливо, випадково потрапив під кулю карателів, опинившись не в той час і не в тому місці... А, можливо, Карл Гюнтер навмисне вистежував його, щоб убити. І причиною були, як і в оповіданні Гашич, теж руки – руки художника. Бруно Шульц малював казки на стінах вілли Фелікса Ландау, і його вбивство мало стати помстою гестапівцю, на якого він працював.

В останній період свого життя Шульц створював кольорові казки: вже на початку XXI століття були віднайдені його настінні розписи. Есперанс, героїня останнього оповідання збірки Нади Гашич, в юності придумувала казки, які згодом опублікував під власним іменем її вчитель і коханець. Так отримали чоловічий підпис жіночі казки про зачаровану красуню й Червону Шапочку – історії щасливого порятунку завдяки хоробрим чоловікам.

Серед казок, відомих світові як казки Шарля Перро, є також історія про Синю Бороду, сюжет якої покладено в основу двох останніх „парних” оповідань збірки Гашич – *Синя, як перо навича* та *Моє ім'я Есперанс*. Отже, серед казок, які дівчина розповіла своєму вчителю, була й історія її майбутнього життя: шлюб з Синьою Бородою, відвідини забороненої кімнати, в якій висіли на стінах тіла її убитих попередниць. У казці Шарля Перро дівчину рятують від смерті брати – як лісоруби рятують від вовка Червону Шапочку та її бабусю. Есперанс не має на кого сподіватися, лише на лист-сповідь, який вона зашиває у поділ сукні. Вона вірить у силу писаного слова, у силу Книги – а про Книгу у творчості Шульца написано чимало досліджень. Коханця, який своєю крадіжкою вбив письменницю у молодій Есперанс, звали Шарль, у перекладі німецькою – Карл, як вбивцю Бруно Шульца. Ім'я Есперанс у перекладі з французької – Надія. Хорватською – Нада.

Жіноча уява Нади Гашич подарувала читачам книжку про страх та про його подолання. Досвід громадянської війни 90-х забарвив її справжністю переживання. Жах може бути народжений уявою, але найчастіше його коріння виростає з реальності.

Письменниця найчастіше промовляє про страх голосами жінок. Жінки на малюнках Шульца іноді мають риси його обличчя. Чоловіче й жіноче виступають у нього в опозиції, яка передбачає поєднання. У творчості Бруно Шульца уявні простори та простори реальні теж є нероздільними: ява, сон, фантазія творять неповторний текст-світ, компоненти якого функціонують лише у переплетінні. Так, найжаданішою з цинамонових крамниць для героя цього Шульцового оповідання була книгарня. Зникнувши зі звичної топографії міста, ці крамниці кольору сепії переселилися у світ уяви. Цинамонові крамниці – це також оповідь про небо, яке має в оповіданні два виміри. Це неймовірне „реальне” небо, зміни якого бачить над собою Юзеф, і небо театральної завіси. Тремтіння, яке пробігає великим обличчям того мистецького неба, викликає трепет дійсності, який в метафізичні хвилини сприймаємо як мерехтіння таїни. Трансформації неба, метаморфози його склепінь, його золотиста математика – це те, що є метафізичною паралеллю до блукань шукача цинамонових крамниць. „Sklep” польською – це не лише крамниця, це також склепіння. На світанку, коли завершується пригода Шульцового героя, небесне склепіння забарвлює зоря. Можемо уявити цей колір як цинамоновий.

Зникнення крамниць і цілих вулиць зі звичного пейзажу викликають жах. Опанувати його героєві допомагає магія вічного неба й мистецької уяви, яка є частиною його реальності.

Обкладинка першого видання *Цинамонових крамниць* витримана у пісочно-коричних тонах. Цинамоновий колір описують і як темний, і як яскравий. Обкладинка книги Нади Гашич поєднує чорний і зелений – жах і надію. Обираючи між ними, пам’ятаймо, що навіть зимової ночі герой Бруно Шульца зумів побачити весну. І відчути запах фіалок.

Ała Tatarenko

Kobieca wyobraźnia i rzeczywistość grozy: schulzolog czyta opowiadania Nady Gašić¹

Na styku rzeczywistości i wyobraźni rodzi się świat literatury. Na styku wyobraźni i rzeczywistości rodzi się również strach jako makabryczne połączenie grzmotu i wycia syreny, kiedy odgłosy burzy mogą wydawać się wybuchami.

To, co niewidzialne i widzialne, wyobraźnia i rzeczywistość składają się na wzór grozy w zbiorze opowiadań współczesnej chorwackiej pisarki Nady Gašić *Ostatnia rzecz, którą widzieli* (2022). Autorka zbudowała go, łącząc czternaście opowiadań w swoiste pary: często chodzi o męską i kobiecą wersję życiowego dramatu, dwie wariacje tego samego motywu. Czytelnik musi odgadnąć, co łączy te historie i dlaczego w połączeniu zyskują one nowe sensy. Odzwierciedlając się nawzajem, teksty prezentują się w niespodziewanych ujęciach i w innej barwie.

Zasada pośredniego, skojarzeniowego powiązania pozwala szukać w nowym tekście klucza do odczytania poprzedniego, klasycznego tekstu. Spróbowałam więc zobaczyć w lustrze tekstów chorwackiej pisarki dzieła Brunona Schulza. Na początku lutego pracowałam nad książką poświęconą jego twórczości – być może właśnie dlatego spotkanie ze zbiorem opowiadań Nady Gašić – pierwszą książką, jaką przeczytałam od kilku miesięcy – naznaczone było symboliką jego pisarstwa i życia. Impulsem do napisania tego tekstu stało się nałożenie rzeczywistości i czytania. Przykładami takiego nakładania posłu-

¹ Pierwodruk eseju: „Konteksty” 2023, nr 1–2, s. 339–341.

guje się John William Dunne w swojej teorii czasów równoległych, która może być jednym z kluczy do zrozumienia tajemnicy świata Schulza.

Tytuł zbioru Nady Gaścić wskazuje na wizualny element rzeczywistości, z kolei czytelnik opowiadań Schulza może się zastanowić, dlaczego w nazwach jego zbiorów występują przedmioty, których widzialność nie jest jednoznaczna. Sklepy cynamonowe nagle stają się niewidoczne, a sanatorium Pod Klepsydrą trudno przypisać „publicznie widocznej” rzeczywistości. Być może jest to schulzowska formuła relacji wyobraźni do rzeczywistości? Powiązania między nimi, jak również między tym, co widzialne, a tym, co niewidzialne, są silne i głębokie...

Tytuł *Sklepów cynamonowych*, jak się dowiaduje czytelnik, wywodzi się od koloru drewnianej okładziny ścian tych lokali. Kolor cynamonowy to kolor brązowy. Brunatny. Jest to barwa imienia Brunona Schulza, który padł ofiarą brunatnej dżumy. Chociaż, jak dowodzą historycy, koszule faszystów w rzeczywistości nie były brązowe, lecz miały jasny, piaskowy kolor. Kolor piasku, który w klepsydrze życia pisarza mierzył jego krótki ziemski wiek. Nie uratowało dziewięte pod względem popularności niemieckie nazwisko. Nie pomogło też cynamonowe, brązowe imię.

Imię i nazwisko zabójcy pisarza (Karl Günther) zawiera podbojowe skojarzenia (Karol Wielki) i konotacje („bitwa”, „wojsko”). Na przykład autorzy popularnej gry komputerowej *Deus Ex* nazwali swojego agenta specjalnego Gunther Hermann. Gunther, tak jak Bruno, może być jednocześnie imieniem i nazwiskiem. Giordano Bruno wierzył w magiczność wszechświata i wielość światów...

Nada Gaścić pozostawia większość swoich bohaterów bez imion, demonstrując w ten sposób uniwersalność ich historii. Wymowne imiona mają natomiast bohaterki tych opowiadań, w których rozpoznajemy kluczowe dla autorki zagadnienia. Protagonistka opowiadania *Od numeru 1 do numeru 3* ma ich nawet dwa. Bohaterka wybiera dla siebie dźwięczne imię Anda Palma, z którego nie da się wysnuć wniosku o jej przynależności narodowej. Nietrudno się domyślić, iż jej własne imię (Mira Levi) wskazywało na narodowość – tę samą, do której należał Bruno Schulz. Dla swoich głównych bohaterów autor *Sklepów cynamonowych* wybiera imiona biblijne – Józef i Jakub – chociaż są one równie typowe dla środowiska polskiego. Ojciec pisarza miał na imię Jakub, podobnie jak Ojciec będący bohaterem jego opowiadań. Schulz nazywa Syna, swojego literackiego sobowtóra, Józefem, gdyż w Biblii syn Jakuba miał na imię Józef. Imię samego pisarza jest prawdopodobnie związane z datą urodzenia: imieniny Brunona są obchodzone 12 lipca. Jego b r u n a t n o ś ć można dostrzec w cynamonowym kolorze sklepów.

Spośród posiadających imię bohaterów Nady Gaścić wyróżnia się Lou. Tak bohater opowiadania *Nieprzetłumaczalna?* nazywa kobietę swoich marzeń. W historii kultury imię to znane jest dzięki Lou Salomé, która zostawiła zauważalny ślad w życiu i twórczości Nietzschego, Freuda, Rilkego. Taka dumna, dominująca *femme fatale* często występuje jako bohaterką rysunków Brunona Schulza. Ciekawe, że zobrazował swoją narzeczoną jako ascetyczną prowincjonalną nauczycielkę. Zdjęcie jednak udowadnia, że była to fatalna piękność. Być może historia nauczyciela geografii, który chciał widzieć swoją Lou niezwykle skromną, dostrzegając w tym prawdopodobnie szczególnie erotyzm, w jakiś sposób przypomina historię nauczyciela rysunku i jego Juny? Schulz zadedykował Józefinie Szelińskiej *Sanatorium pod Klepsydrą*, a podobieństwo jej imienia do imienia bohatera opowiadań Józefa może być przypadkowe, a może być oznaką szczególnej bliskości.

W książce Nady Gaścić mają imiona pani Sonia, protagonistka opowiadania *Oślepiło mnie słońce*, oraz żona Sinobrodego, której imię widzimy w tytule ostatniego opowiadania *Mam na imię Espérance*. Historie te można uznać za poetycko zaakcentowane, a więc godne szczególnej uwagi czytelnika. Nauczycielka historii pani Sonia, czyli Zofia, jest tą rzadką w naszych czasach Mądrością, która dostrzega niebezpieczeństwo i zbrodnię tam, gdzie policja pozostaje zaślepiona. Nie, nie przez słońce. Historia, n a u c z y c i e l k a z y c i a , nie należała ewidentnie do ulubionych przedmiotów szkolnych policjantów z tego opowiadania. A starsza kobieta wydaje im się zabawna, bo bardzo szczegółowo opowiada o możliwej zbrodni popełnionej przez mężczyznę, który, jak się wydawało, ciągnął za sobą długi ogon. Jaskrawe słońce nie pozwoliło pani Soni dokładnie go obejrzeć. Czytelnik Brunona Schulza, który wie o zdolności jego bohaterów do przemian, nie będzie zaskoczony – w przeciwieństwie do słoweńskich policjantów. Jak zauważa pani Sonia, zabójca z ogonem szczura (lub diabła?) pojawia się w wielu krajach. To właśnie jego podejrzewa o zabójstwo młodej ukraińskiej tancerki. Pierwsza wersja opowiadania powstała w 2015 roku, druga zaś pod koniec 2021 roku. Atak człowieka-szczura, człowieka-diabła na Ukrainę stał się rodzajem przepowiedni pisarki. Na szczęście słońce nie oślepiło Europejczyków, którzy stali się świadkami zbrodniczej agresji Rosji.

Pierwsze opowiadanie ze zbioru Nady Gaścić *Palczyk, jedwab* zaczyna się od wspomnienia o słońcu. *Sklepy cynamonowe* otwiera opowiadanie *Sierpień*, również pełne słońca i letniej obfitości. Słońce cechuje pierwsze wspomnienie z dzieciństwa bohaterki opowiadania Gaścić oraz ostatni dzień jej życia. Gdy wychodzi z piwnicy, uśmiechnięta, trzymając w kieszeni dłoń, na której od urodzenia brakuje trzech palców, wrogi żołnierz strzela do niej z karabinu ma-

szynowego. Powód, który podał w sądzie, przypomina wyjaśnienia rosyjskich żołnierzy, którzy rozstrzelali cywilów na ulicach: staruszka nie wyjęła ręki z kieszeni, mogła tam trzymać broń. Nada Gašić nie precyzuje, czy chodziło o wydarzenia drugiej wojny światowej, czy wojny domowej w Chorwacji lub Bośni w latach 90. Mogło się to wydarzyć także w 2022 roku – w Buczy lub Irpieniu, a może w Starym Sałtowie. Bohaterka tego utworu mogłaby mieć ukraińskie imię...

Ale mogłaby mieć też inne. Podczas „dzikiej akcji” na skutek strzału niemieckiego żołnierza zginął nieuzbrojony mieszkaniec Drohobycza Bruno Schulz. Może trzymał pod kurtką rękę z chlebem, może przypadkowo wpadł pod kulę katów, będąc w niewłaściwym czasie i w niewłaściwym miejscu... A może Karl Günther celowo go wytropił, żeby zabić. A powodem były, jak u Gašić, również ręce – ręce artysty. Bruno Schulz malował bajki na ścianach willi Felixa Landaua i jego zabójstwo miało być zemstą na gestapowcu, dla którego pracował.

W ostatnim okresie życia Schulz tworzył kolorowe bajki – już na początku XXI wieku odnaleziono jego malowidła ściennie. *Espérance*, bohaterka ostatniego opowiadania w zbiorze Nady Gašić, w młodości wymyślała bajki, które później pod własnym nazwiskiem opublikował jej nauczyciel i kochanek. W ten sposób kobiece bajki o zaczarowanej urodzie i Czerwonym Kapturku otrzymały męski podpis – historie o szczęśliwym ratunku dzięki odważnym mężczyznom.

Wśród bajek znanych światu jako bajki Charles’a Perraulta znajduje się również historia Sinobrodego, której fabuła jest podstawą dwóch ostatnich „sparowanych” opowieści ze zbioru Nady Gašić – *Niebieska jak pawie pióro* i *Mam na imię Espérance*. Wśród bajek, które dziewczyna opowiadała swojemu nauczycielowi, znalazła się więc historia jej przyszłego życia: małżeństwo z Sinobrodym, odwiedziny w zakazanej komnacie, gdzie na ścianach wisiały zwłoki jej zamordowanych poprzedniczek. W bajce Charles’a Perraulta dziewczyna zostaje uratowana przed śmiercią przez swoich braci – podobnie jak drwał uratował Czerwonego Kapturka i jej babcię przed wilkiem. *Espérance* nie ma na kogo liczyć poza listem-spowiedzią, który wszyła w rąbek sukni. Wierzy w moc słowa pisanego, w moc Księgi – a na temat Księgi w twórczości Schulza napisano wiele opracowań. Kochanek, który zabił pisarkę w młodej *Espérance* swoją kradzieżą, nazywał się Charles, w wersji niemieckiej imię to brzmi Karl, podobnie jak imię zabójcy Brunona Schulza. Imię *Esperance* zaś tłumaczy się z francuskiego jako Nadzieja. Po chorwacku – Nada.

Kobieca wyobraźnia Nady Gašić podarowała czytelnikom książkę o strachu i jego pokonywaniu. Doświadczenie wojny domowej lat 90. zabarwiło ją

autentycznością doświadczeń. Groza może rodzić się z wyobraźni, ale najczęściej jej korzenie wyrastają z rzeczywistości.

Pisarka najczęściej mówi o strachu głosami kobiet. Kobiety na rysunkach Schulza czasem mają jego rysy twarzy. Męskość i kobiecość występują u niego w opozycji, która przewiduje połączenie. W twórczości Brunona Schulza nieodłączne są również przestrzenie wyobrażone i realne: rzeczywistość, sen i fantazja tworzą niepowtarzalny tekstowy świat, którego składniki funkcjonują jedynie w splocie. Najbardziej pożądanym ze sklepów cynamonowych dla bohatera tego opowiadania Schulza była więc księgarnia. Zniknąwszy ze zwykłej topografii miasta, te sklepy w kolorze sepii przeniosły się do świata wyobraźni. *Sklepy cynamonowe* to także opowieść o niebie, które w opowiadaniu ma dwa wymiary. Jest to niesamowite „realne” niebo, którego zmiany widzi nad sobą Józef, ale także niebo kurtyny teatralnej. Drzenie przebiegające przez wielkie oblicze tego artystycznego nieba wywołuje drzenie rzeczywistości, które w chwilach metafizycznych postrzegamy jako przebłysk tajemnicy. Transformacje nieba, metamorfozy jego sklepień, jego złocista matematyka stanowią metafizyczną paralełę wędrówek poszukiwacza sklepów cynamonowych. „Sklep” w języku polskim oznacza nie tylko lokal handlowy, lecz także sklepienie. O świcie, kiedy kończy się przygoda bohatera Schulza, niebiańskie sklepienie barwi zorza. Możemy sobie wyobrazić ten kolor jako cynamonowy.

Zniknięcie sklepów i całych ulic ze zwykłego krajobrazu budzi grozę. W jej opanowaniu bohaterowi pomaga magia wiecznego nieba i artystycznej wyobraźni stanowiącej część jego rzeczywistości.

Okładka pierwszego wydania *Sklepów cynamonowych* wykonana została w tonacji piaskowo-cynamonowej. Kolor cynamonowy opisywany jest jako ciemny, ale także jako jaskrawy. Okładka książki Nady Gaśić łączy w sobie czerń i zieleń – grozę i nadzieję. Wybierając między nimi, pamiętajmy, że nawet w zimową noc bohater Brunona Schulza potrafił zobaczyć wiosnę. I poczuć zapach fiołków.

Przełożyła **Maria Szewczuk**

Агнешка Гіштерович

Динаміка та термодинаміка шульцівського капіталу

Міждисциплінарна дослідницька програма¹, в межах якої було написано цей текст, базується на визначенні науки Пітером Аткінсом². У ньому стверджується, що наука – це пошук невловного духу досліджуваних явищ і теорій, сформульованих деінде. Згідно з цією ідеєю, теорію рахунковості шукають у різних артефактах й водночас використовують для „досягнення сутності інших [примітка – А.Г.] явищ та формулювання великих теорій про них”³. Метою цих досліджень є послідовне віднаходження нових наративних стилів для теорії рахунковості та одночасна колонізація цієї теорії, тобто феномен проникання елементів рахунковості до культури, мистецтва, різних наукових дисциплін та широкого публічного й приватного дискурсу. Ця мета досягається, серед іншого, на основі студіювання творів Бруно Шульца.

¹ У межах програми, здійсненої у Краківському економічному університеті, було реалізовано: п'ять авторських проєктів з помежив'я дисциплін (мистецтво/артистична креація vs. менеджмент/рахунковість), результатом яких стало кілька публікацій, зокрема: *Artist-manager. Imagination driven management, Management & Tridimensionalism, Brand vs. Institutional Memory, Creativity – identification and measurement*; також у Катовицькому економічному університеті: *Empatyczne zarządzanie w czasach kreatywności performatywnej* (співавторка), *Projekt przestrzeni pracy wspierający fazę współpracy wielopokoleniowego zespołu, Pomędzy sztuką i nauką. Rachunkowość integrująca, Kapitał jako zdolność do wykonywania pracy i antecedensy teorii*. Поточні дослідження (реалізовані у Краківському університеті Анджея Фрича Моджевського) зосереджені на літературі, бухгалтерському облікові, рахунковості (типу *science*) та їх термодинамічних засадах.

² Peter Atkins, *Palec Galileusza. Dziesięć wielkich idei nauki*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2005, s. 134.

³ Там само, с. 134.

Наукове підґрунтя для роздумів створюють: Пітер Аткінс та його книга *Палець Галілея: 10 великих ідей науки*⁴, Ілля Пригожин – співавтор книги *Новий діалог між людиною і природою. Від хаосу до порядку*⁵ та Мечислав Добія – співзасновник наукової теорії капіталу та термодинамічних основ рахунковості.

Першим дослідженням, спрямованим на досягнення цієї мети, була робота *Шляхи пізнання шувльцівської рахунковості*⁶. Найновіша робота у цьому контексті – *Рахунковість і термодинаміка у „Знедолених” Віктора Гюґо*⁷. Цей роман виявився взірцевим балансом, звітом про протидію ентропії або, за словами І. Пригожина, результатом конкуренції між енергією та ентропією⁸.

Усі ці розробки в галузі рахунковості та термодинаміки стали можливими завдяки відкриттю значної ролі термодинамічних засад у теоретичних основах рахунковості. Як відомо, в них домінує принцип дуальності. Широко відоме правило балансу Wn-Ма свідчить про спрощене розуміння цього принципу. Варто пригадати, що здатність зводити складні явища до простих засад, як це є у випадку рахунковості, була однією з рис Галілея. Саме ця простота й поетична стислість були й залишаються джерелом багатьох художніх захоплень, зокрема Й. В. Гете, який писав, що рахунковість „є одним із найпрекрасніших винаходів людського духу”⁹. Ця захоплива й геніальна система обліку, заснована на принципі дуальності, метою якої є узгодження економічного життя з ритмом Всесвіту, не могла б функціонувати без знання невлонної природи капіталу. Капітал, згідно з науковою теорією та концепцією мистців Відродження, є абстрактною здатністю виконувати роботу. Активи є його відображенням і водночас його концентрованою формою. Авторка підсумовує й систематизує ці питання у своїй статті *Капітал як здатність виконання роботи та антецеденти теорії*¹⁰.

⁴ Peter Atkins, *Palec Galileusza...*, dz. cyt.

⁵ Ilya Prigogine, Isabelle Stengers, *Z chaosu ku porządkowi. Nowy dialog człowieka z przyrodą*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990.

⁶ Agnieszka Giszterowicz, *Ścieżki poznania schulzowskiej rachunkowości*, „Konteksty” 2019, nr 1–2, s. 182–193.

⁷ Agnieszka Giszterowicz, *Pomiędzy sztuką i nauką. Rachunkowość i termodynamika w Nędznikach Victora Hugo*, „Na pograniczach...”, UP w Sanoku, Polskie Towarzystwo Historyczne (у друці).

⁸ I. Prigogine, I. Stengers, *Z chaosu...*, dz. cyt., s. 139.

⁹ Johann Wolfgang von Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, księга I, rozdział X: „Co za korzyść przynosi księgowość podwójną kupcowi! Jest to jeden z najpiękniejszych wynalazków ducha ludzkiego; każdy dobry gospodarz powinien ją zaprowadzić w swoim gospodarstwie” – ці слова Гете вкладає у уста купця Вернера, J.W. von Goethe, 1824.

¹⁰ Agnieszka Giszterowicz, *Капітал jako zdolność do wykonywania pracy i antecedeny teorii*, „Przegląd Nauk Stosowanych” 2019, nr 2, s. 23–35.

„Як дух оживляє тіло, так капітал робить активи здатними генерувати майбутній дохід”¹¹, – пише Мечислав Добія. Ці міркування спричинилися до відкриття очевидних зв’язків між категорією капіталу в економіці й рахунковості та категорією енергії у фізиці. Це значно поглибило наше розуміння капіталу. Термодинаміка дала відповіді, серед іншого, на такі питання: чи може капітал виникати з нічого (що пов’язано з першою засадою) та чи підлягає він природній дифузії (що пов’язано з другою засадою)¹². Бруно Шульц також ділиться цим особливим знанням капіталу. Передусім це стосується осіннього капіталу в оповіданні *Ніч великого сезону*, а також епіфанійного капіталу в оповіданнях *Весна*, *Осінь* та *Друга осінь*¹³.

Перша характерна риса капіталу і водночас його правильне визначення, себто визначення, суголосне науковій теорії, полягає в тому, що природа капіталу невлонна, а сам він є абстрактною здатністю виконання роботи. В оповіданні *Ніч великого сезону* Бруно Шульц ілюструє цю здатність, ототожнюючи капітал із масою нарощуваної сили. Ця маса, що вибухає „по всьому місту”¹⁴, може бути обмінана на готівку¹⁵. Капітал, що ним „вібрує Підземелля”¹⁶ у *Весні*, є своєрідною рушійною силою. Його носієм є письменник – творець, який використовує капітал для своїх концепцій, саме з нього черпає „відвагу для вигадування”¹⁷. У Підземеллях капітал – це „курильні сюжети і казок”, „події”, „оповідання”, „долі”, „шепоти”, „затаєний гомін землі”, „пропозиції” та „історії”¹⁸. Варто зазначити, що все це „безтілесне”. Тільки весна, що є їхнім „воскресінням”, – „жива”¹⁹, відчутна, видима й конкретна.

¹¹ Mieczysław Dobija, *Ewolucja koncepcji rachunkowości, kapitału i pieniądza*, [w:] *Historia, współczesność i perspektywy rachunkowości w Polsce*, red. Sławomir Sojak, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2003.

¹² Це дозволило науковцям (М. Добія, Б. Курек) здійснити відкриття константи потенційного зростання p , що дорівнює 8% на рік, та запропонувати теоретичне розв’язання низки соціально-економічних питань (економічне зростання, криза, соціальна нерівність, справедлива заробітна плата тощо (М. Добія, Я. Ренкас, В. Козьол)). Добре продумана система, якою є подвійний облік, окрім існування константних та абстрактних категорій, що потребують математичного опису, – дотримується фундаментальних принципів, тому постулат про включення рахунковості до наук типу *science* є повністю виправданим.

¹³ Бруно Шульц, *Цинамонові крамниці та всі інші оповідання в перекладі Юрія Андруховича*, А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, Київ 2012.

¹⁴ Бруно Шульц, *Цинамонові крамниці...*, dz. cyt., с. 105.

¹⁵ Там само, с. 105.

¹⁶ Там само, с. 170.

¹⁷ Там само, с. 170.

¹⁸ Там само, с. 170–171.

¹⁹ Там само, с. 171.

Наведене доводить, що шульцівський капітал – зрештою, згідно з науковою теорією – завжди потребує якогось матеріального носія. Це співіснування капіталу та активів можна додатково проілюструвати уривком з книги *Осінь* – фрагментом, який допомагає студентам менеджменту та рахунковості зрозуміти принцип дуалізму, історію й сутність рахунковості:

Осінь – це туга людської душі за матеріальним, за сутнісним, за межами. Коли з недосліджених причин метафори, проекти та людські мрії починають прагнути реалізації, надходить час осені. Ті примари, які до цього часу, розпоршені в найдальших сферах людського космосу, забарвлювали його високі склепіння своїми видіннями, тепер сходять до людини [...] ніші, в якій стоїть її ліжко. Житло людини стає, ніби вифлеємська стаєнька, ядром, навколо якого простір згущують усі демони, всі духи вищих і нижніх сфер²⁰.

Повертаючись до абстрактної й невловної природи шульцівського капіталу, окрім порівняння його з масою нарощуваної сили, необхідно згадати про „самовпевнену потужність”, „кольоровість речей” та „струмені кольоровості”²¹, які Шульц зробив його компонентами. Варто наголосити, що в менеджменті та економіці капітал також має різні „обличчя” й прикмети. Йдеться про капітал людський, інтелектуальний, політичний, освітній, про креативність, міждисциплінарність, соціальну відповідальність і, врешті, про екологічну свідомість. Ба більше, у творчості Шульца ця абстрактна категорія є надзвичайно динамічною. У *Ночі великого сезону* капітал „росте”, „темнішає”, „розсідається”, „поповнюється”, „побільшується”, „множиться”, „насичується”, поки нарешті не „виплескує” й „вибухає”²². Рух шульцівського капіталу – це „кружляння”, „рух”, „тиснява”, „кишіння”, „місиво” й „плутанина”²³. Шульцівський капітал – це зразковий *soundscaping*. Прагнення створити таку атмосферу можна спостерігати у багатьох мистців. Яскравим прикладом цього є Ден Флавін з його флуоресцентною звуковою інсталяцією²⁴ у лондонській галереї Hayward Gallery.

²⁰ Там само, с. 336.

²¹ Там само, с. 104–105.

²² Там само, с. 104–105.

²³ Там само, с. 169–170.

²⁴ Dan Flavin, *A Retrospective*, 19 Jan – 2 Apr 2006, Hayward Gallery, South Bank Centre – London, *Obrazy i ścieżki dźwiękowe*: <https://sound-art-text.com/post/28657571224/flavin-and-greyworld-above-are-images-of-the>, дата звернення: 09.12.2021.

Однак, не лише динаміка свідчить про невловну природу шульцівського капіталу, а і його розташування. Шульц робить капітал невловним, повсякчас розміщуючи його десь глибоко всередині: всередині крамниці, „у глибині тьмяних полиць”, у „коморах”, „сховищах”, „нутрощах високих шаф”²⁵, а також у Підземеллі, „на другому боці”, „на звороті речей”, „у пільмі, наметаній плутоною фосфоресценцією”, „на самому дні”, „коло темних підмурівків”, „у Матерів”²⁶. Все це створює враження, що до капіталу немає доступу. Такий підхід відомий також з пізнішого тексту *OK, або торгівля With Care* Марка Шелла: „Коли хтось приходять до нього [банкіра – примітка А.Г.] з банкнотами, банкір повертає зі свого сховища монети, які перед тим були туди покладені на зберігання. З політичних причин потрібен міф про те, що суттєвий зміст завжди там зберігається: під землею, де чекає свого видобуття; у глибинах моря, де чекає на осушення (як у голландців); за океаном, де чекає на використання (як французьке золото з Міссісіпі); або в підвалах Форт-Нокса, що належить власникові застави й чекає, аби його звідти забрали (як у випадку американців 1992 року)”²⁷.

Варто ще раз звернутися до атрибута капіталу, про який йшлося раніше і яким є його здатність матеріалізуватися, концентруватися й утілюватися у конкретних (себто відчутних та осяжних) активах. За словами П. Аткинса, абстрактні здібності без матеріального носія з’являються у всесвіті виключно як атрибут Творця. У крамниці з тканинами, який є частиною всесвіту, капітал матеріалізувався/„насичувався”, себто концентрувався у „партіях товару”, „арсеналах сукняної осені”²⁸. Натомість з Підземель капітал видобувався весною, тому „вона аж так обтяжена”²⁹. Весна – це матеріальна форма капіталу: „тільки вона жива серед усіх безтілесних”³⁰. Весняним, тілесним носієм капіталу, себто „всією сумою забутого” є „запах черемхи, що плине єдиним, вічним, нескінченним потоком, який помістив у собі все”³¹. Знову ж таки варто звернутися до науки рахунковості. Цитований уривок допомагає зрозуміти описаний у підручниках феномен потоку абстрактного капіталу через бухгалтерські рахунки (!), тобто рахунки економічних величин. З невловної, абстрактної й „безтілесної” природи капіталу та

²⁵ Бруно Шульц, *Цинамонові крамниці...*, dz. cyt., с. 104–105.

²⁶ Там само, с. 169–170.

²⁷ Marc Shell, *OK, lub Handel With Care*, „Konteksty” 1999, nr 3, s. 13.

²⁸ Бруно Шульц, *Цинамонові крамниці...*, dz. cyt., с. 104–105.

²⁹ Там само, с. 171.

³⁰ Там само.

³¹ Там само.

з першого закону термодинаміки впливає, що капітал є нестворюваним і може виникнути лише в результаті роботи. Робота є його динамічним аспектом, і лише завдяки роботі може виникати капітал. У процесі роботи відбувається явище трансферу капіталу на об'єкт роботи. Тому капітал не може виникати самостійно, і Шульц слушно приймає цей принцип. Капітал втілений у сукні – „партії товарів”, що їх „разом із ранковим холодом заносили, крекчучи, на своїх ведмежих плечах бородаті вантажники”, відтак продавці „старанно, до останньої шпарини та прогалини, забивали ними нутрощі високих шаф”³². Натомість роль Якуба полягала у тому, аби „заспокоїти й зацитькати ті масиви” та „їхню нарослу міць”, „якомога довше утримувати цілими й неущкодженними всі ті запаси”³³. Саме як роботу, себто трансфер капіталу, в результаті чого капітал може постійно виникати, „багатіти” й „добирати відсотки”³⁴, описано у *Весні „рух”, „тисняву”, „кишіння”, „місиво” й „плутанину”*³⁵. Щоб це абстрактне середовище могло оприявнитися у весні, необхідна уся ця динаміка, той механізм, який нівелює спонтанну дифузію.

Тут, своєю чергою, проявляється другий закон термодинаміки, згідно з яким капітал спонтанно розчиняється, якщо цьому процесові не протидіяти. Саме тому у Шульцовому Підземеллі є „книжки-ніколи-не-написані” й „книжки-вічні-претенденти”³⁶. У такий спосіб Шульц об'єднав капітал із працею. Якуб охороняв ці „арсенали”, „заспокоював” і „зацитькував ті масиви”, щоб „якомога довше утримувати цілими”, доки вони не „вибухнуть по всьому місту”³⁷. Завдяки цій роботі, завдяки трансферові капіталу можна протидіяти неминучому й спонтанному розщепленню енергії, тобто ентропії. Прояви ентропії повсюдно присутні у творчості Шульца. Як і способи протидії їй, або наслідки її відсутності. Явище ентропії чітко спостерігається на прикладі Якуба, поглинутого роботою. Доки він присвячує себе сімейним та купецьким обов'язкам, бухгалтерії й торговим книгам, доти можливі його творчі злети й подорожі у „глибини” й таємні „лабіринти власних нутрощів”:

Іноді він підводив голову над рахунками, ніби випірнувши, знов набирив повітря [...] Днями і тижнями, відколи він, здавалося, поринув у заплутані поточні рахунки, його думка потайки вирушала в лабіринти власних ну-

³² Там само, с. 104–105.

³³ Там само, с. 105.

³⁴ Там само, с. 104.

³⁵ Там само, с. 169–170.

³⁶ Там само, с. 172.

³⁷ Там само, с. 105.

трощів. Він затримував дихання й наслухав. І коли його погляд, мутний та збілий, повертався з отих глибин, він заспокоював його усміхом³⁸.

Коли ж настає час „розкішного творення”³⁹, час „згуби у деміургічних спекуляціях”⁴⁰, тобто час, коли Якуб повністю „занапащений, запроданий, заприсяглий сферам іншого”⁴¹, коли „від практичних справ буденщини він відділявся все більше”⁴², „відійшов від усього людського і справжнього”⁴³, – тоді він „піддається фізичній деградації, його тілесна, людська форма повільно зникає”⁴⁴. Цей процес є незворотним, що важливо для подальших роздумів.

У оповіданнях Шульца, як і в *Знедолених* Гюго, можна віднайти „дух парового двигуна”⁴⁵ Аткінса. Найважливішим його елементом є радіатор, хоча сама парова машина фактично його не має. Так само як не існує більша частина атома – цю ідею Войцех Орлінський використав у біографії Станіслава Лема, провівши аналогію та написавши, що спогади Лема складаються головно з порожнечі, і те, „чого немає у цих спогадах, важливіше за те, що у них є”⁴⁶. Отже, радіатор символізує ентропію. У тепловому двигуні (у формі поршня та циліндра)⁴⁷ добута з джерела енергія протікає через механізм, який перетворює тепло на роботу і повертається до радіатора. Якби вся енергія, добута з джерела, потрапляла в радіатор, ентропія б „перемогла”. Тоді ми мали б справу з абсолютно „безцільним погіршенням світу”. Саме так П. Аткинс визначає ентропію. Таке безцільне, неминуче погіршення світу може, однак, одночасно бути рушійною силою змін. Чому? Тому що у цей

³⁸ Там само, с. 18–19.

³⁹ Radosław Kostrzewa, „Pater familias” – rozważania o wizerunkach ojca w twórczości Brunona Schulza, „Pamiętnik Literacki” 1995, t. 86, nr 4, s. 39.

⁴⁰ R. Kostrzewa, „Pater...”, dz. cyt., s. 41.

⁴¹ Бруно Шульц, *Цинамонові крамниці...*, dz. cyt., с. 65.

⁴² Там само, с. 25.

⁴³ Там само, с. 23.

⁴⁴ R. Kostrzewa, „Pater...”, dz. cyt., s. 42.

⁴⁵ P. Atkins, *Palec Galileusza...*, dz. cyt., s. 134.

⁴⁶ Wojciech Orliński, *Lem. Życie nie z tej ziemi*, Wydawnictwo Czarne, Wydawnictwo Agora, Wołowiec 2017, s. 15.

⁴⁷ „[...] Та що то за поїзд – куди і чого?

І ЩО-то-там, ЩО-то-там штурха його, –

аж весь трясеться, аж буха – бух-бух!..

То пара гаряча зчинила той рух!..

Й веселі колеса потуркують стукотом –

ТАК-то-то, ТАК-то-то, ТАК-то-то, ТУК-то-то...”

Юліан Тувім, *Локомотив*, переклад Івана Малковича, <https://audiomama.com.ua/product/179-lokomotyv-julian-tuvim>, дата звернення: 10.10.2025.

процес можна конструктивно втрутитися. Наче мимохідь може відбуватися робота, яка спричинить, – як пише П. Аtkінс, – появу прекрасних і неймовірно складних форм матерії. Ентропія є фактом, вона зростає попри роботу (безлад все одно зростає, хаос є „безапеляційний”), але, по-перше, робота не порушить передачу енергії від джерела (!) – ця передача залишається спонтанною, а по-друге, робота сприяє зростанню порядку. Саме тому [цитую:] „ми, люди, [...] є а н к л а в а м и порядку серед хаосу”⁴⁸.

Чимало дослідників (зокрема Міхал Темпчик⁴⁹) пишуть, що на межі ХХ – ХХІ століть теорія хаосу проникла навіть у теорію Сонячної системи. Виявилося, що її зачатки містяться в гармонійних, зворотних рухах планет. Це відкриття належить І. Пригожину, засновникові нелінійної термодинаміки. Він не погоджувався з картиною світу, в якій, з одного боку, всі фундаментальні процеси є зворотними у часі, а з іншого, – майже все відбувається у незворотний спосіб. Пригожин вважає, що зворотні процеси є по суті ідеалізацією справжніх незворотних процесів. З середини ХХ століття дослідник послідовно розробляє так звану теорію процесів, що відбуваються віддалено від рівноваги. В результаті виникають абсолютно нові структури. Існування цих структур, однак, залежить від припливу ентропії. Важливо, що ці процеси відбуваються не лише у складних системах, а й на всіх рівнях будови матерії. Таких же поглядів дотримувався і Людвіг Больцман, засновник термодинаміки. Однак його теорії були спростовані іншими, які стверджували, що ентропія виникає лише у складних системах, а передусім вона є мірою людського невігластва. Тоді не дійшли висновку, що ентропія є рушійною силою. Саме І. Пригожин надав ентропії та незворотним процесам особливого значення. Відомо, що, поряд з розкладанням та дистиляцією, до цих незворотних процесів належать також агонія і смерть.

Цей момент видається властивим спробі переосмислення Другої Осені та *Другої осені*. Прецінь вона є результатом незворотних процесів, внаслідок яких, – як пише Пригожин, – виникають цілком нові структури, або, як пише П. Аtkінс, – прекрасні й складні форми матерії. До них належать також „пересолоджений клімат”, „красива малярійна гарячка” та „кольорові марення”⁵⁰ другої осені. Ці новоутворені структури

⁴⁸ P. Atkins, *Palec Galileusza...*, dz. cyt., s. 151.

⁴⁹ Michał Tempczyk, *Kres pewności: czas, chaos i nowe prawa natury* (рецензія), „Studia Philosophiae Christianae” 2001, t. 37, nr 2, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, s. 197.

⁵⁰ Бруно Шульц, *Цинамонові крамниці...*, dz. cyt., s. 236.

все ж не є остаточними. Ці прекрасні й складні форми матерії здаються лише прелюдією до чогось більшого. Краса, хоча і є „темною заповіддю розпаду” й „таємничою інфекцією”, „підводиться з глибин досконалості, де її вітають зітханням найглибшого щастя”⁵¹ і „за кожним лаштунком [...] виринає нова сяйлива декорація”⁵². У цьому й полягає суть ентропії: „розв’язання, в якому незворотність зводиться до ілюзії, не можемо далі приймати, позаяк знаємо, що саме вона може бути джерелом порядку, узгодженості й організації”⁵³. Друга осінь – спричинений ентропією тяглий і неминучий потік капіталу від конкретного до абстрактного. У *Ночі великого сезону*, *Весні* чи *Осені* капітал „шукав” матеріального носія, у *Другій осені* капітал, охоплений „виродженням мистецтва бароко, нагромадженого в наших музеях”⁵⁴, під впливом дистиляції та під тиском років (!) „удзеркалюється в наше небо” й творить „аранжування хмар, велетенські і фантастичні”⁵⁵. Варто повторити, що ці новостворені структури все ж не є остаточними: „Н і к о л и н е д і й д е ш д о ж о д - н о ї с у т і [підкреслення – А.Г.]”⁵⁶. Навіщо ж тоді ця інтелектуальна пригода? Пригожин дає відповідь, цитуючи *La Mentalité Primitif* (Л. Леві-Брюль, 1922): „Почуття інтелектуальної безпеки настільки глибоко у нас вкорінене, що ми навіть не можемо собі уявити, що воно могло б похитнутися”⁵⁷. Тож ми не дійдемо до суті, але наука може забезпечити психологічний комфорт і відчуття інтелектуальної безпеки. „Займатися наукою означає маніпулювати природою, але водночас наука – це спроба зрозуміти природу, спроба дійти до суті питань, які людство ставить собі упродовж багатьох поколінь”⁵⁸.

Нарис загальної систематики осені, заняття порівняльною метеорологією, основи досліджень специфічного клімату та пояснення похідного, вторинного характеру другої осені⁵⁹ є свідченням того, що Якуб займається наукою саме для цього: намагаючись дійти до суті речей, він надає відчуття інтелектуальної безпеки. Це також підлягає ентропії, але водночас породжує надію, бодай обмежену. Як пише Пригожин, „навіть незначні флуктуації можуть посилюватися й змінювати структуру

⁵¹ Там само, с. 237.

⁵² Там само, с. 239.

⁵³ I. Prigogine, I. Stengers, *Z chaosu...*, dz. cyt., s. 30.

⁵⁴ Бруно Шульц, *Цинамонові крамниці...*, dz. cyt., с. 236.

⁵⁵ Там само, с. 239.

⁵⁶ Там само, с. 239.

⁵⁷ I. Prigogine, I. Stengers, *Z chaosu...*, dz. cyt., s. 311.

⁵⁸ Там само, с. 310.

⁵⁹ Бруно Шульц, *Цинамонові крамниці...*, dz. cyt., с. 236.

цілості”⁶⁰. Однак наприкінці твору він цитує Талмуд й оклик сумніву Бога: „Нехай хоча б цей триває”, що мало б означати: людський світ, який вийшов з хаосу, не захищений жодними гарантіями. „Будь-яка мить його тривання є [примітка – А.Г.] видовженим понад міру і ледь не болісним дивом”⁶¹.

Переклала **Віра Менюк**

⁶⁰ I. Prigogine, I. Stengers, *Z chaosu...*, dz. cyt., s. 333.

⁶¹ Бруно Шульц, *Цинамонові крамниці...*, dz. cyt., с. 240.

Agnieszka Giszterowicz

Dynamika i termodynamika schulzowskiego kapitału¹

Interdyscyplinarny program badawczy², w ramach którego powstał niniejszy tekst, bazuje na definicji nauki Petera Atkinsa³. Głosi ona, że nauka jest poszukiwaniem ulotnego ducha badanych zjawisk i sformułowanych teorii gdzieś indziej. Zgodnie z tą ideą poszukuje się teorii rachunkowości w różnorodnych artefaktach i jednocześnie korzysta z niej, aby „dotrzeć do istoty innych [przyp. – A.G.] zjawisk i sformułować na ich temat wielkie teorie”⁴. Celem wymienionych działań jest sukcesywne pozyskiwanie dla teorii rachunkowości nowych stylów narracji i jednoczesna kolonizacja tej teorii, czyli zjawisko przenikania elementów rachunkowości do kultury, sztuki, różnych dyscyplin naukowych oraz szerokiego dyskursu publicznego i prywatnego. Cel powyższy realizowany jest m.in. poprzez studium utworów Brunona Schulza. Tło naukowe dla rozważań tworzą natomiast: Peter

¹ Pierwodruk eseju: „Konteksty” 2023, nr 1–2, s. 255–259.

² W ramach programu zrealizowano na Uniwersytecie Ekonomicznym w Krakowie: pięć autorskich projektów z pogranicza dyscyplin (sztuka/kreacja artystyczna vs. zarządzanie/rachunkowość), których rezultatem jest kilkanaście publikacji m.in. *Artist-manager. Imagination driven management, Management & Tridimensionalism, Brand vs. Institutional Memory, Creativity – identification and measurement*; na Uniwersytecie Ekonomicznym w Katowicach: *Empatyczne zarządzanie w czasach kreatywności performatywnej* (współautor), *Projekt przestrzeni pracy wspierający fazę współpracy wielopokoleniowego zespołu, Pomiędzy sztuką i nauką. Rachunkowość integrująca, Kapitał jako zdolność do wykonywania pracy i antecedensy teorii*. Obecne badania (realizowane na KAAFM) skupiają się wokół literatury, księgowości, rachunkowości (typu *science*) i ich termodynamicznych podstaw.

³ Peter Atkins, *Palec Galileusza. Dziesięć wielkich idei nauki*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2005, s. 134.

⁴ Tamże, s. 134.

Atkins i książka *Palec Galileusza. 10 Wielkich Idei Nauki*⁵, Ilya Prigogine – współautor *Nowego dialogu człowieka z przyrodą. Z chaosu ku porządkowi*⁶ oraz Mieczysław Dobija – współtwórca naukowej teorii kapitału i termodynamicznych podstaw rachunkowości.

Pierwszą pracą, która ten cel realizowała, była praca pt. *Ścieżki poznania schulzowskiej rachunkowości*⁷. Najnowszą jest *Rachunkowość i termodynamika w „Nędznikach” Victora Hugo*⁸. Dzieło to okazało się wzorcowym bilansem, raportem z przeciwdziałania entropii lub – posługując się słowami I. Prigogine’a – wynikiem współzawodnictwa między energią a entropią⁹.

Wszystkie te „rachunkowościowo-termodynamiczne rozwinięcia” stały się możliwe dzięki odkryciu znaczącej roli zasad termodynamiki w teoretycznych podstawach rachunkowości. Dominuje w nich – jak wiadomo – zasada dualizmu. Powszechnie znana reguła równowagi bilansowej Wn-Ma jest dowodem na rozumienie w minimalnym zakresie właśnie tej zasady. Warto wspomnieć, że umiejętność sprowadzania skomplikowanych zjawisk do prostych zasad – a tak dzieje się w przypadku rachunkowości – było jednym z atrybutów Galileusza. To właśnie ta prostota oraz poetycka zwięzłość bywała i jest źródłem wielu artystycznych zachwyty, m.in. J.W. Goethego, który napisał, że rachunkowość „to jeden z najpiękniejszych wynalazków ducha ludzkiego”¹⁰. Ten zachwycający i genialny – oparty na zasadzie dualizmu – system rachunkowości, którego celem jest dopasowanie życia gospodarczego do rytmu wszechświata, nie mógłby funkcjonować bez wiedzy o nieuchwytniej naturze kapitału. Kapitał – zgodnie z naukową teorią i zgodnie z zamysłem mistrzów renesansu – jest abstrakcyjną zdolnością do wykonywania pracy. Aktywa są jego odbiciem, a zarazem jego skoncentrowaną formą. Kwestie te podsumowane i uporządkowane zostały przez autorkę w artykule pt. *Kapitał jako zdolność do wykonywania pracy i antecedensy teorii*¹¹.

⁵ Peter Atkins, *Palec Galileusza...*, dz. cyt.

⁶ Ilya Prigogine, Isabelle Stengers, *Z chaosu ku porządkowi. Nowy dialog człowieka z przyrodą*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990.

⁷ Agnieszka Giszterowicz, *Ścieżki poznania schulzowskiej rachunkowości*, „Konteksty” 2019, nr 1–2, s. 182–193.

⁸ Agnieszka Giszterowicz, *Pomiędzy sztuką i nauką. Rachunkowość i termodynamika w Nędznikach Victora Hugo*, „Na pograniczach...”, UP w Sanoku, Polskie Towarzystwo Historyczne (w druku).

⁹ I. Prigogine, I. Stengers, *Z chaosu...*, dz. cyt., s. 139.

¹⁰ Johann Wolfgang von Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, księga I, rozdział X: „Co za korzyść przynosi księgowość podwójną kupcowi! Jest to jeden z najpiękniejszych wynalazków ducha ludzkiego; każdy dobry gospodarz powinien ją zaprowadzić w swoim gospodarstwie” – kwestię tę wkłada Goethe w usta kupca Wernera, J.W. von Goethe, 1824.

¹¹ Agnieszka Giszterowicz, *Kapitał jako zdolność do wykonywania pracy i antecedensy teorii*, „Przegląd Nauk Stosowanych” 2019, nr 2, s. 23–35.

„Jak duch ożywia ciało, tak kapitał czyni aktywa zdolnymi do generowania przyszłych wpływów”¹² – pisze Mieczysław Dobija. Takie rozumowanie pozwoliło na odkrycie oczywistych związków pomiędzy kategorią kapitału w ekonomii i rachunkowości a kategorią energii w fizyce. Dzięki temu znacząco pogłębił o nim wiedzę. Dzięki termodynamice dostarczono m.in. odpowiedzi na pytanie, czy kapitał może powstawać z niczego (co wiąże się z I zasadą) oraz czy podlega on naturalnej dyfuzji (co wiąże się z zasadą II)¹³. Tę szczegółową wiedzę o kapitale przekazuje także Bruno Schulz. Chodzi w szczególności o kapitał jesieni z *Nocy wielkiego sezonu*, a także kapitał objawiony w *Wiośnie*, *Jesieni* oraz *Drugiej jesieni*¹⁴.

Pierwszą charakterystyczną cechą kapitału, a zarazem prawidłową jego definicją, czyli definicją zgodną z naukową teorią, jest to, że natura kapitału jest nieuchwytna, a on sam jest abstrakcyjną zdolnością do wykonywania pracy. Bruno Schulz w opowiadaniu *Noc wielkiego sezonu* tę zdolność ilustruje poprzez utożsamienie kapitału z masą o wzbierającej mocy. Masa ta poprzez „wybuch na miasto całe”¹⁵ może zostać wymieniona na gotówkę¹⁶. Kapitał, „którym wibrują Podziemia”¹⁷ w *Wiośnie*, jest natomiast rodzajem siły sprawczej. Jego nośnikiem jest pisarz – twórca, który wykorzystuje kapitał z niego „biorąc swe koncepcje” i „czerpiąc odwagę do wymyślenia”¹⁸. W Podziemiach z kolei kapitał to „mgliste fajczarnie fabuły i bajek”, „zdarzenia”, „dzieje”, „losy”, „szepoty”, „mrużący gwar”, „propozycje” oraz „historie”¹⁹. Warto zwrócić uwagę, że wszystkie one są „bezciesne”. Jedynie wiosna, która jest ich „zmartwychwstaniem”, jest „żywa”²⁰, namacalna, widoczna i konkretna.

Powyzsze jest dowodem na to, że kapitał schulzowski – zgodnie zresztą z naukową teorią – zawsze potrzebuje jakiegoś materialnego nośnika. To

¹² Mieczysław Dobija, *Ewolucja koncepcji rachunkowości, kapitału i pieniądza*, [w:] *Historia, współczesność i perspektywy rachunkowości w Polsce*, red. Sławomir Sojak, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2003.

¹³ To z kolei pozwoliło naukowcom (M. Dobija, B. Kurek) na odkrycie stałej potencjalnego wzrostu p wynoszącej 8% rocznie i rozstrzygnięcie teoretyczne wielu kwestii społeczno-ekonomicznych (wzrost gospodarczy, kryzys, nierówności społeczne, płace godziwe itd. (M. Dobija, J. Renkas, W. Kozioł)). Przemysłany system – jakim jest rachunkowość podwójna – oprócz istnienia stałych oraz abstrakcyjnych kategorii wymagających matematycznego opisu – respektuje fundamentalne zasady, stąd też postulat dotyczący włączenia rachunkowości do nauk typu *science* jest w pełni uzasadniony.

¹⁴ Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, opracowanie Jerzy Jarzębski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1989.

¹⁵ B. Schulz, *Opowiadania...*, dz. cyt., s. 95.

¹⁶ Tamże, s. 95.

¹⁷ Tamże, s. 160.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże, s. 161.

współwystępowanie kapitału i aktywów można dodatkowo zilustrować fragmentem *Jesieni*, fragmentem, który pomaga studentom zarządzania i rachunkowości zrozumieć zasadę dualizmu, historię i istotę rachunkowości:

Jesień to tęsknota duszy ludzkiej do materialności, do istotności, do granic. Gdy z niezbadanych przyczyn metafory, projekty, marzenia ludzkie zaczynają tęsknić do realizacji, przychodzi czas jesieni. Te fantomy, które dotychczas rozprośzone w najdalszych sferach ludzkiego kosmosu zabarwiały jego wysokie sklepienia swymi widmami – ściągają teraz do człowieka [...] niszy, w której stoi jego łóżko. Dom człowieka staje się, jak stajenka betlejemska, jądrem, dookoła którego zagęszczają przestwór wszystkie demony, wszystkie duchy górnych i dolnych sfer²¹.

Wracając do kwestii abstrakcyjnej i nieuchwytniej natury kapitału schulzowskiego, należy – obok porównania do masy o wzbierającej mocy – wymienić jeszcze „spokojną potęgę”, „kolorowość rzeczy” czy „strumienie kolorowości”²², które Schulz uczynił jego składnikami. Warto nadmienić, że w zarządzaniu i ekonomii kapitał także posiada przeróżne „oblicza” i cechy. Mówimy przecież o kapitale ludzkim, intelektualnym, politycznym, edukacyjnym, o kreatywności, o interdyscyplinarności, o społecznej odpowiedzialności czy wreszcie o ekologicznej świadomości. Dodatkowo ta abstrakcyjna kategoria jest u Schulza niezwykle dynamiczna. W *Nocy wielkiego sezonu* kapitał „rośnie”, „ciemnieje”, „rozsiada się”, „uzupełnia”, „pomnaża”, „procentuje”, „syci”, „wzbiera”, aż wreszcie „wylewa się” i „wybuchą”²³. Ruch schulzowskiego kapitału to „krążenie”, „ciżba”, „wędrówka”, „płatanina”, „tumult” i „zgiełk”²⁴. Kapitał schulzowski to wzorcowy soundscaping. Ambicje kreowania takiej atmosfery można obserwować u wielu twórców. Przykładem jest Dan Flavin i jego fosforescencyjno-dźwiękowa instalacja²⁵ w londyńskiej *Hayward Gallery*.

Jednak to nie tylko dynamika świadczy o nieuchwytniej naturze schulzowskiego kapitału, ale także jego lokowanie. Schulz czyni kapitał nieuchwytnym również poprzez ciągłe umieszczanie go gdzieś w głębi: wewnątrz sklepu, „w ciemnych półkach”, „spichrzach”, „lamusach”, w „ciemnych sukiennych szafkach”²⁶ oraz w Podziemiach, „po drugiej stronie”, „u podszewki rzeczy”, „w ciemności fastrygowanej płaczącą się fosforescencją”, „na samym dnie”,

²¹ Tamże, s. 321.

²² Tamże, s. 94–95.

²³ Tamże.

²⁴ Tamże, s. 159, 161.

²⁵ Dan Flavin, *A Retrospective*, 19 Jan – 2 Apr 2006, Hayward Gallery, South Bank Centre – London, Obrazy i ścieżki dźwiękowe: <https://sound-art-text.com/post/28657571224/flavin-and-greyworld-above-are-images-of-the>, dostęp: 09.12.2021.

²⁶ B. Schulz, *Opowiadania...*, dz. cyt., s. 93–94.

„u ciemnych fundamentów”, „u Matek”²⁷. Wszystko to kreuje wrażenie jakoby nie było do kapitału żadnego dostępu. To podejście znamy też z młodszego tekstu – *OK, lub Handel With Care*, którego autorem jest Marc Shell: „Kiedy ktoś przyjdzie do niego [do bankiera – przyp. A.G.] z banknotami, bankier oddaje ze swego magazynu [*restores from his storehouse*] monety, które pierwotnie u niego zdeponowano. Ze względów politycznych potrzeba mitu, który głosiłby, że istotna treść zawsze się tam znajduje: pod ziemią, gdzie czeka na wydobycie; w *głębiniach morza*, gdzie czeka na osuszenie (jak dla Holendrów); za oceanem, gdzie czeka na wykorzystanie (jak złoto Francji znad Missisipi); albo w piwnicach Fort Knox, należących do posiadacza zastawu, gdzie czeka, by ją stamtąd zabrać (jak w przypadku Amerykanów w roku 1992)”²⁸.

W tym miejscu właśnie warto jeszcze raz odnieść się do omówionego już atrybutu kapitału, jakim jest możliwość materializowania się, koncentrowania się i ucieleśniania w konkretnych (czyli namacalnych i uchwytnych) aktywach. Według P. Atkinsa abstrakcyjne zdolności bez materialnego nośnika występują we wszechświecie „jedynie” jako atrybut Stwórcy. W sklepie bławatnym, będącym częścią wszechświata, kapitał materializował się/„sycił” czyli koncentrował się w „ładunkach towaru”, „arsenałach sukiennej jesieni”²⁹. Z Podziemi natomiast kapitał był wydobywany przez wiosnę „dlatego jest ona [przyp. – A.G.] tak ciężka”³⁰. To wiosna jest materialną formą kapitału, „ona jedna wśród tych bezcielesnych jest żywa”³¹. Wiosennym, namacalnym nośnikiem kapitału, czyli „całej sumy zapomnianego” jest „woń czeremchy, płynąca jednym, wiecznym, nieskończonym tokiem, w którym jest wszystko”³². Znowu, warto odnieść się do nauczania rachunkowości. Przytoczony fragment pomaga bowiem pojąć opisywane w podręcznikach zjawisko przepływu abstrakcyjnego kapitału przez konta księgowo (!), czyli rachunki wielkości ekonomicznych. Z nieuchwytniej, abstrakcyjnej i „bezcieleśnej” natury kapitału i z pierwszej zasady termodynamiki wynika, że kapitał jest niestwarzalny i może on powstać jedynie w wyniku pracy. Praca jest jego dynamiczną stroną i tylko dzięki niej kapitał może powstawać. W procesie pracy zachodzi zjawisko transferu kapitału do obiektu pracy. Kapitał zatem samoistnie powstawać nie może i tę regułę Schulz oczywiście respektuje. Kapitał ucieleśniony w suknie, „ładunkach towaru” zostaje „wraz z rannym chłodem wniesiony na niedźwiedzich barach, stękających, brodatych tragarzy”, a następnie wyładowany przez subiektów,

²⁷ Tamże, s. 159–160.

²⁸ Marc Shell, *OK, lub Handel With Care*, „Konteksty” 1999, nr 3, s. 13.

²⁹ B. Schulz, *Opowiadania...*, dz. cyt., s. 94.

³⁰ Tamże, s. 161.

³¹ Tamże.

³² Tamże.

którzy „wypełniali nim” i „kitowali starannie wszystkie szpary i luki wysokich szaf”³³. Rolą Jakuba było natomiast „uspokajanie i uciszanie tych mas” i „ich wzbierającej mocy”, aby „jak najdłużej utrzymać te rezerwy”³⁴ w całości. Pracą, czyli transferem kapitału, w wyniku którego kapitał może wciąż powstawać, „mnożyć się” i „procentować”³⁵ jest opisany w *Wiośnie* „ruch”, „tumul”, „ciżba”, „płatnina” i „zgiełk”³⁶. Aby to abstrakcyjne medium mogło objawić się w wiosnie potrzebna jest właśnie ta „cała dynamika”, ten „mechanizm”, który niweluje spontaniczną dyfuzję.

W tym miejscu uwypatnia się z kolei już druga zasada termodynamiki. Zgodnie z nią kapitał spontanicznie rozplywa się, jeśli nie przeciwdziała się temu procesowi. Stąd u Schulza w Podziemiach znajdują się „książki nigdy nie napisane” i „książki – wieczni pretendenci”³⁷. Schulz „związał” w ten sposób kapitał z pracą. Jakub pilnował „arsenałów”, „uspokajał” i „uciszał” te masy, aby jak najdłużej „utrzymać je [przyp. – A.G.] w całości” zanim „wybuchną na miasto całe”³⁸. Dzięki tej pracy, dzięki transferowi kapitału przeciwdziała się nieuniknionemu i spontanicznemu rozproszeniu energii, czyli entropii. Przejawy entropii są natomiast u Schulza wszechobecne. Podobnie jak sposoby jej przeciwdziałania, czy skutki braku przeciwdziałania. Wyraźnie można dostrzec zjawisko entropii na przykładzie Jakuba pochłoniętego pracą. Dopóki Jakub poświęca się swoim obowiązkom rodzinnym i kupieckim, rachunkom i księgom handlowym, jego twórcze wzloty i podróże po „głębinach” i „tajnych labiryntach własnych wnętrzości” są możliwe:

Chwilami wynurzał głowę z tych rachunków jakby dla zaczerpnięcia tchu [...] Od dni, od tygodni, gdy zdawał się być pogrążonym w zawitych kontokorrentach – myśl jego zapuszczała się tajnie w labirynty własnych wnętrzości. Wstrzymywał oddech i nasłuchiwał. I gdy wzrok jego wracał zbiełały i mętny z tamtych głębin, uspokajał go uśmiechem³⁹.

Kiedy natomiast nastaje czas „rozzutnego tworzenia”⁴⁰, czas „zatrzyty w demiurgicznych spekulacjach”⁴¹, czyli czas całkowitego „zatracenia, zaprze-

³³ Tamże, s. 94.

³⁴ Tamże, s. 94–95.

³⁵ Tamże, s. 94.

³⁶ Tamże, s. 159.

³⁷ Tamże, s. 162.

³⁸ Tamże, s. 95.

³⁹ Tamże, s. 15–16.

⁴⁰ Radosław Kostrzewa, „*Pater familias*” – rozważania o wizerunkach ojca w twórczości Brunona Schulza, „Pamiętnik Literacki” 1995, t. 86, nr 4, s. 39.

⁴¹ R. Kostrzewa, „*Pater...*”, dz. cyt., s. 41.

dania, zaprzysiężenia tamtej sferze⁴² i „oddalenie od spraw praktycznego życia”⁴³, „od wszystkiego co ludzkie i rzeczywiste”⁴⁴, Jakub „ulega fizycznej degradacji, jego cielesna, człowiecza forma powoli zanika”⁴⁵. Ten opisany proces jest procesem nieodwracalnym, co ma znaczenie dla późniejszych rozważań.

W opowiadaniach Schulza, podobnie jak w *Nędznikach* Hugo, można odnaleźć atkinsowskiego „ducha silnika parowego”⁴⁶. Najważniejszym jego elementem jest chłodnica, chociaż sam silnik parowy jej *de facto* nie posiada. Podobnie jak „nie istnieje” większa część atomu, co w biografii Stanisława Lema wykorzystał Wojciech Orliński czyniąc analogię i pisząc, że wspomnienia Lema składają się głównie z pustki i to, „czego w tych wspomnieniach nie ma, jest ważniejsze od tego, co w nich jest”⁴⁷. Chłodnica symbolizuje więc entropię. W silniku cieplnym (pod postacią tłoku i cylindra)⁴⁸ pobrana ze źródła energia przepływa przez mechanizm zmieniający ciepło na pracę i jest oddawana do chłodnicy. Jeśli cała energia pobrana ze źródła trafiłaby do chłodnicy, to entropia „wygrałaby”. Mielibyśmy zatem do czynienia z totalnie „bezcelowym psuciem się świata”. Tak właśnie entropię definiuje P. Atkins. To bezcelowe, nieuniknione psucie się świata może być jednak jednocześnie motorem zmian. Dlaczego? Dlatego, że w ten proces można *k o n s t r u k t y w n i e i n g e r o w a ć*. „Po drodze” może „zdarzyć się” praca, która spowoduje, że powstaną – jak pisze P. Atkins – przepiękne i niezwykle skomplikowane formy materii. Entropia jest faktem, wzrasta pomimo pracy (nieporządek i tak narasta, chaos jest „bezapelacyjny”), ale po pierwsze: praca nie zaburzy przekazu energii ze źródła (!) – ten przekaz pozostaje samorzutny, a po drugie: praca przyczynia się do wzrostu porządku. Tym samym [cytu-

⁴² B. Schulz, *Opowiadania...*, dz. cyt., s. 57.

⁴³ Tamże, s. 21.

⁴⁴ Tamże, s. 20.

⁴⁵ R. Kostrzewa, „*Pater...*”, dz. cyt., s. 42.

⁴⁶ P. Atkins, *Palec Galileusza...*, dz. cyt., s. 134.

⁴⁷ Wojciech Orliński, *Lem. Życie nie z tej ziemi*, Wydawnictwo Czarne, Wydawnictwo Agora, Wołowiec 2017, s. 15.

⁴⁸ „[...] A skądże to, jakże to, czemu tak gna?

A co to to, co to to, kto to tak pcha?

Że pędzi, że wali, że bucha, buch-buch?

To para gorąca wprawiła to w ruch,

To para, co z kotła rurami do tłoków,

A tłoki kołami ruszają z dwóch boków

I gnają, i pchają, i pociąg się toczy,

Bo para te tłoki wciąż tłoczy i tłoczy,

I koła turkocą, i puka, i stuka to:

Tak to to, tak to to, tak to to, tak to to!..”

Julian Tuwim, *Lokomotywa*

ję:] „my, ludzie [...], jesteśmy enklawami porządku pośród chaosu”⁴⁹.

Wielu badaczy (m.in. Michał Tempczyk⁵⁰) pisze, że teoria chaosu na przełomie XX i XXI wieku przeniknęła nawet do teorii Układu Słonecznego. Okazało się, że harmonijne odwracalne ruchy planet mają w sobie jego zalążki. Stało się to za sprawą I. Prigogine’a – twórcy termodynamiki nieliniowej. Nie zgodził się on z takim obrazem świata, w którym z jednej strony wszystkie podstawowe procesy są odwracalne w czasie, a z drugiej prawie wszystko przebiega w sposób nieodwracalny. Prigogine uważa, że procesy odwracalne są w gruncie rzeczy idealizacjami prawdziwych procesów nieodwracalnych. Od połowy XX wieku badacz konsekwentnie rozwijał więc tzw. teorię procesów zachodzących daleko od stanu równowagi. W ich wyniku powstają całkiem nowe struktury. Istnienie tych struktur zależy natomiast od dopływu entropii. Co ważne, procesy te zachodzą nie tylko w układach złożonych, ale na wszystkich poziomach budowy materii. Tak myślał także twórca termodynamiki Ludwig Boltzman. Jego teorie „przegrały” jednak z teoriami głoszącymi, iż entropia zachodzi tylko w układach złożonych, a przede wszystkim, że jest miarą ludzkiej niewiedzy. Nie stwierdzono wtedy, by entropia była jakąś siłą sprawczą. Dopiero I. Prigogine nadał entropii oraz procesom nieodwracalnym doniosłe znaczenie. Wiadomo, że do tych nieodwracalnych procesów obok rozkładu czy destylacji zaliczyć można także agonię i śmierć.

Ten moment wydaje się zatem być właściwy, aby spróbować przemyśleć Drugą Jesień i *Drugą jesień*. Jest ona przecież wynikiem procesów nieodwracalnych, w efekcie których powstają – jak pisze Prigogine – całkiem nowe struktury, bądź jak pisze P. Atkins – przepiękne i skomplikowane formy materii. Są nimi także: „przesłodzony klimat”, „piękna malaryczna febra” i „kolorowe deliria”⁵¹ drugiej jesieni. Te nowo powstałe struktury nie są jednak ostateczne. Te przepiękne i skomplikowane formy materii wydają się dopiero zapowiedzią czegoś więcej. Piękno, chociaż jest „ciemną zapowiedzią rozkładu” i „tajemniczą infekcją”⁵², „wstaje z głębi doskonałości” i „jest witane przez doskonałość westchnieniem najgłębszego szczęścia”, „za każdą kulisą [...] kryje się nowy i promienny prospekt”⁵³. To właśnie jest istota entropii: „rozwiązania, w którym nieodwracalność jest sprowadzona do złudzenia, nie możemy dłużej ak-

⁴⁹ P. Atkins, *Palec Galileusza...*, dz. cyt., s. 151.

⁵⁰ Michał Tempczyk, *Kres pewności: czas, chaos i nowe prawa natury* (recenzja), „Studia Philosophiae Christianae” 2001, t. 37, nr 2, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, s. 197.

⁵¹ B. Schulz, *Opowiadania...*, dz. cyt., s. 227.

⁵² Tamże, s. 227.

⁵³ Tamże, s. 229.

ceptować, skoro wiemy, że właśnie ona bywa źródłem porządku, spójności i organizacji⁵⁴. Druga jesień to wywołany entropią ciągły i nieunikniony przepływ kapitału od konkretnego do abstraktu. W *Nocy wielkiego sezonu*, *Wiosnie czy Jesieni* kapitał „szukał” materialnego nośnika, w *Drugiej jesieni* kapitał uwięziony w „przejrzalej i wyradzającej się sztuce barokowej stłoczonej w muzeach”⁵⁵ pod wpływem destylacji pod ciśnieniem lat (!), „wzwierciedla się w niebo” i tworzy „arrangementy obłoczne, ogromne i fantastyczne”⁵⁶. Trzeba powtórzyć, że te nowo powstałe struktury nie są jednak ostateczne: „N i g d y n i e d o t r z e ć d o ż a d n e g o s e d n a [podkreślenie – A.G.]”⁵⁷. Po co w takim razie ta przygoda intelektualna? Odpowiedzi udziela Prigogine cytując *La Mentalité Primitif* (L. Levy-Bruhl, 1922): „Poczucie intelektualnego bezpieczeństwa tkwi w nas tak głęboko, że nawet nie jesteśmy w stanie sobie wyobrazić, iż mogłoby ono zostać zachwiane”⁵⁸. Do sedna zatem nie dotrzemy, ale nauka może zapewnić komfort psychiczny i poczucie intelektualnego bezpieczeństwa. „Uprawianie nauki wiąże się z manipulowaniem przyrodą, ale jednocześnie jest nauka próbą zrozumienia przyrody, próbą dotarcia do sedna pytań, które ludzkość stawiała od pokoleń”⁵⁹.

Zarys ogólnej systematyki jesieni, studia nad meteorologią porównawczą, położenie podstaw pod analizę formacji klimatycznych oraz wyjaśnienie wtórnego, pochodnego charakteru drugiej jesieni⁶⁰ jest dowodem na to, że Jakub uprawia naukę właśnie w tym celu: próbując dotrzeć do sedna, zapewnia poczucie intelektualnego bezpieczeństwa. Ono także podlega entropii, ale też rodzi nadzieję, a przynajmniej ograniczoną nadzieję. Jak pisze Prigogine: „nawet niewielkie fluktuacje mogą spotęgować się i zmienić strukturę całości”⁶¹. Na końcu dzieła powołuje się jednak na Talmud i powątpiewający okrzyk Boga: „Niechby ten chociaż trwał” mający oznaczać, że świat człowieka, który wypłynął z chaosu, nie jest opatrzony żadnymi gwarancjami. „Każda chwila trwania jest więc [przyp. – A.G.] cudem przedłużonym nad miarę i niemal bolesnym”⁶².

⁵⁴ I. Prigogine, I. Stengers, *Z chaosu...*, dz. cyt., s. 30.

⁵⁵ B. Schulz, *Opowiadania...*, dz. cyt., s. 226.

⁵⁶ Tamże, s. 229.

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ I. Prigogine, I. Stengers, *Z chaosu...*, dz. cyt., s. 311.

⁵⁹ Tamże, s. 310.

⁶⁰ B. Schulz, *Opowiadania...*, dz. cyt., s. 226.

⁶¹ I. Prigogine, I. Stengers, *Z chaosu...*, dz. cyt., s. 333.

⁶² B. Schulz, *Opowiadania...*, dz. cyt., s. 231.

ШульцФест'22 ♦ SchulzFest'22

Дрогобич, 12–17 липня 2022 року ♦ Drohobycz, 12–17 lipca 2022 roku



Інавгурація X Міжнародного Фестивалю Бруно Шульца у Дрогобичі
Inauguracja X Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu



Сергій Жадан: інавгураційний есеї
Serhij Zadan: esej inauguracyjny



*Шульц, тобто світ: відеозв'язок із перекладачами Шульця та шульцознавцями зі світу
Schulz czyli świat: połączenie wideo z tłumaczami Schulza i schulzologami ze świata*



*Бруно Шульц: жахіття й уява / цикл мовлених есеїв
Bruno Schulz: groza i wyobraźnia / cykl esejów mówionych*



*Бруно Шульц: жахіття і уява / цикл мовлених есеїв
Bruno Schulz: groza i wyobraźnia / cykl esejów mówionych*



*Україна віршів / вірші в укриттях: коментована поетична антологія
Ukraina wierszy / wiersze w schronach: komentowana antologia poetycka*



Україна віриів / вірші в укриттях: коментована поетична антологія
Ukraina wierszy / wiersze w schronach: komentowana antologia poetycka



Україна віриів / вірші в укриттях: коментована поетична антологія
Ukraina wierszy / wiersze w schronach: komentowana antologia poetycka



Перевізник: зустріч з Анджеєм Стасюком
Przewoźnik: spotkanie z Andrzejem Stasiukiem



Play-off: зустріч з Олександром Бойченком
Play-off: spotkanie z Ołeksandrem Wojczenką



Мандрівка вернісажами: відвідини з куратором
Spacer wernisażowy: oprowadzanie kuratorskie



Влодко Кауфман: Шульцівський перформанс
Włodko Kaufman: performans Schulzowski



*Зорі Провінції: Нікіта Кадан / мистецька інсталяція у будинку Шульца на Флоріанській
Gwiazdy Prowincji: Nikita Kadan / instalacja artystyczna w domu Schulza na Floriańskiej*



*Зорі Провінції: Нікіта Кадан / мистецька інсталяція у будинку Шульца на Флоріанській
Gwiazdy Prowincji: Nikita Kadan / instalacja artystyczna w domu Schulza na Floriańskiej*



*Багатоголосся культури: Дрогобицький муніципальний камерний хор „Легенда”
Wielogłos kultury: Drohobycki Miejski Chór Kameralny „Legenda”*



*BRAT: музичний проєкт Григорія Семенчука
BRAT: projekt muzyczny Hryhorija Semenczuka*



вагнякання: музичний проєкт Антона Слепакова та Андрія Соколова
вагнякання: projekt muzyczny Antona Slepakowa i Andrija Sokołowa



Висока вода: гурт „Три кроки в ніч”
Wysoka woda: zespół „Trzy kroki w noc”



Universum: вистава за Бруно Шульцом, реж. Іван Шаран
Universum: spektakl według Brunona Schulza, reż. Iwan Szaran



Смак сонця: вистава за п'єсою Олександра Вітра, реж. Олександр Король
Smak słońca: spektakl na podstawie sztuki Oлександра Witra, reż. Oлександr Korol



Панна Ю. або Жінка, що стала світлиною: моновистава, реж. Тетяна Авраменко
Panna J. albo Kobieta, która stała się fotografią: monodram, reż. Tetiana Awramenko



Дорослі діти: документальна вистава, реж. Олена Юркевич
Dorose dzieci: spektakl dokumentalny, reż. Olena Jurkewycz



Дорослі діти: документальна вистава, реж. Олена Юркевич / малюнки в укритті
Dorosłe dzieci: spektakl dokumentalny, reż. Olena Jurkewycz / rysunki w schronie

ШульцФест'24 ♦ SchulzFest'24

Павел Прухняк

Жива поезія, боротьба (зауваги на відкриття ШульцФесту '24)¹

1

Марек Едельман – один із провідників героїчного повстання у Варшавському гетто – казав, що найголовнішим є життя, а якщо життя врятоване, то найголовнішою є свобода. Тоді маємо бути готові віддати життя за свободу. Так, життя за свободу – не навпаки.

2

Українці на фронті віддають життя за свободу. Тому Україна є нині серцем Європи. Те серце стікає кров'ю, але бореться. І переможе. Врятує свободу й збереже життя. Я переконаний у цьому, бо Україну в серцях неможливо побороти. Неможливо побороти українців, які свободу мають у крові й уміють її боронити – зі зброєю в руках, але також пером, порухами уяви.

3

Україна великою мірою є Україною віршів, великою мірою її творили й творять поети. І тому її неможливо побороти, бо неможливо побороти живу поезію. Це висловлення повторюю за Ришардом Криницьким, який у вірші *Жива поезія* говорить:

¹ Текст, виголошений автором на відкриття XI ШульцФесту, Дрогобич, 7 липня 2024 року; див. публікацію в інтернет-газеті „Збруч”, у співавторстві з Вірою Меньок: <https://zbruc.eu/node/119014>, дата звернення: 10.10.2025.

Поезія – це
як трансфузія крові в роботі серця:
хоч би й донори давно вже померли
у нещасних випадках, їхня кров
живе – й чужі кровотоки зрідняє,

й чужі оживляє вуста².

4

Ця трансфузія поезії – це трансфузія живої крові. Споріднені нею кровотоки пульсують усередині нас ритмом життя, що триває й бореться. Б'ється за свободу. Вашу й нашу. Цей спільний пульс, це переплетіння кровотоків творить вузол братерства вільних людей. Це також обітниця. Саме тому ми тут. Тому разом творимо ШульцФест. Він також є формою боротьби. І ця боротьба точиться й у наших серцях.

5

Болеслав Міцінський – один серед найвидатніших, найпроникливіших есеїстів, котрі писали польською мовою – у нарисі *Думки про війну* занотував:

Людина, попри всю позірність, не воює ні за зерно, ні за нафту – справжня причина воєн полягає у неправильно визначених моральних межах³.

Це добре видно очима мистецтва. У проникливому погляді митця, у візії, що народжується з цього погляду, – світ постає у правді. Й у правді постає також і наше життя. Жахіття війни робить це ще гострішим. Дозволяє чітко побачити щось таке, що – безумовно – викликає крижане дрижання страху, холодить кров у жилах, але й визволяє, позаяк дає можливість усвідомити – по-справжньому, з усією гостротою – істину, яку Болеслав Міцінський висловив ось так:

Життя стає убогим і втрачає свій сенс тієї миті, коли ми не хочемо ризикувати найвищою ставкою, себто життям⁴.

Наші серця це розуміють. Тому ми тут.

² Ryszard Krynicki, *Poezja żywa*, [w:] tegoż, *Wiersze wybrane*, wyd. nowe, popr., wybór i układ autora, Kraków 2015, s. 39 (вірш записаний курсивом, присвячений Генрикові Ванеку); переклад українською В.М.

³ Bolesław Miciński, *Myśli o wojnie*, [w:] tegoż, *Pisma. Esej, artykuły, listy*, wybór i oprac. A. Micińska, Kraków 1969, s. 150.

⁴ Там само, с. 152.

6

Не слід розуміти це надто просто. Подих війни не очищає сердець, не лікує душі. Навпаки. Міцінський пише – цілком слушно, – що війна спотворює наші душі, нівечить їх людське ество, бо роз’ятрює в нас ненависть, а разом із ненавистю щось таке, що в людині не є людським. Це правда – війна отрує наші серця, але водночас пробуджує в них відвагу, прагнення бути вільними, загострює розпізнання того, що справді важливе. Погоджуюся з Міцінським, який каже:

Тому варто, варто ненавидіти, страждати й боротися, аби заслужити на повагу у власних очах [...] і в очах тих, кому хочемо донести вартість життя, гідну людини – не раба⁵.

7

У тому ж відчутті, що варто, дозволяє нам вистояти мистецтво – твезе й проникливе, візійне, вільне, народжене з порухів „уяви, що творить”, налаштоване на „людську ноту”. Так, мистецтво є справою уяви, що творить, й справою людської ноти. Ці вирази винайшов Юзеф Чехович – геніальний поет польської мови, „поцілений бомбою серед стел” у воєнному Любліні. Згадую його наприкінці, аби довершити ці зауваги фіналом його пророчого вірша:

о спалахів й гулу жнива жнива
чи братньої крові іржу змиє стрімка ріка
заки колони столиць знов наді мною зринуть
заметіллю налетить ластів’я
свисне над головою крило крізь темінь пташину
ну ж бо йди далі⁶

Тримаймося цього „йди далі”.

Дрогобич, 7 липня 2024

Переклала **Віра Меньок**

⁵ Там само, с. 153.

⁶ Józef Czechowicz, *żał, [w:] tegoż, Wiersza, wybrał i przedmową poprzedził Cz. Miłosz, Warszawa 1997, s. 195 (вірш зі збірки *nuta człowieka*); переклад українською В.М.*

Paweł Próchniak

Poezja żywa, walka (uwagi na otwarcie SchulzFestu '24)¹

1

Marek Edelman – jeden z przywódców heroicznego powstania w getcie warszawskim – mówił, że najważniejsze jest życie, a gdy ocali się życie, to najważniejsza jest wolność. Potem musimy być gotowi oddać życie za wolność. Tak, życie za wolność – nie odwrotnie.

2

Ukraińcy na froncie oddają życie za wolność. Dlatego Ukraina jest dziś sercem Europy. To serce krwawi, ale walczy. I zwycięży. Ocali wolność i zachowa życie. Jestem tego pewien, bo Ukrainy w sercach nie da się pokonać. Nie da się pokonać Ukraińców, którzy mają we krwi wolność i umieją jej bronić – z bronią w ręku, ale też piórem, poruszeniami wyobraźni.

3

Ukraina w niemałej mierze jest Ukrainą wierszy, w niemałej mierze tworzyli ją i tworzą poeci. Także dlatego nie sposób jej pokonać, bo nie można pokonać poezji żywej. Biorę to sformułowanie od Ryszarda Krynickiego, który w wierszu *Poezja żywa* mówi tak:

¹ Pierwodruk: „Konteksty” 2024, nr 3, s. 289–290.

*Poezja – jest
 jak transfuzyjna krew dla pracy serca:
 choćby dawcy już dawno pomarli
 w nagłych wypadkach, to ich krew
 żyje – i cudze krwiobieg pokrewnia,
 i cudze ożywia wargi².*

4

Ta transfuzja poezji to transfuzja żywej krwi. Spokrewnione nią krwiobieg tętnią w nas pulsem życia, które trwa i walczy. Biję się o wolność. Waszą i naszą. Ten wspólny puls, ten przepłot krwiobiegów jest węzłem braterstwa ludzi wolnych. Jest też zobowiązaniem. To dlatego tu jesteśmy. Dlatego wspólnie tworzymy SchulzFest. On również pozostaje formą walki. I ta walka toczy się także w naszych sercach.

5

Bolesław Miciński – jeden z najświetniejszych, najbardziej przenikliwych eseistów, którzy pisali po polsku – w szkicu *Myśli o wojnie* zanotował:

Człowiek wbrew pozorom nie walczy ani o zboże, ani o naftę – właściwym powodem wojen są źle wytyczone granice moralne³.

Widać to dobrze okiem sztuki. W przenikliwym spojrzeniu artysty, w rodującej się z tego spojrzenia wizji – świat staje w prawdzie. I w prawdzie staje też nasze życie. Groza wojny jeszcze to wyostrza. Pozwala widzieć jasno coś, co – owszem – przyprawia o zimny dreszcz trwogi, ścina krew w żyłach, ale też wyzwala, ofiarowuje bowiem możliwość uświadomienia sobie – na serio, z całą ostrością – prawdy, którą Bolesław Miciński ujął w ten sposób:

Życie staje się ubogie i traci swój sens z chwilą, gdy nie chcemy zaryzykować najwyższej stawki, to znaczą życia⁴.

Nasze serca to rozumieją. Dlatego tu jesteśmy.

² Ryszard Krynicki, *Poezja żywa*, [w:] tegoż, *Wiersze wybrane*, wyd. nowe, popr., wybór i układ autora, Kraków 2015, s. 39 (wiersz zapisany kursywą, dedykowany Henrykowi Wańkowi).

³ Bolesław Miciński, *Myśli o wojnie*, [w:] tegoż, *Pisma. Esej, artykuły, listy*, wybór i oprac. A. Micińska, Kraków 1969, s. 150.

⁴ Tamże, s. 152.

6

Nie wolno tego pojmować nazbyt prostodusznie. Oddech wojny nie oczyszcza serc, nie leczy duszy. Przeciwnie. Miciński pisze – ze wszech miar słusznie – że wojna zniekształca nasze dusze, niweczy ich ludzki rdzeń, bo rozjątrza w nas nienawiść, a wraz z nienawiścią coś, co w człowieku nie jest ludzkie. To prawda, wojna zatruwa nasze serca, ale budzi też w nich odwagę, pragnienie bycia wolnym, wyostrza rozeznanie tego, co naprawdę ważne. Zgadzam się z Micińskim, który mówi:

Dlatego warto, warto nienawidzić, cierpieć i walczyć, aby zasłużyć sobie na szacunek w oczach własnych [...] i w oczach tych, którym chcemy przekazać wartość życia godną człowieka – nie niewolnika⁵.

7

Również w tym poczuciu, że warto, pozwala trwać sztuka – trzeźwa i przenikliwa, wizyjna, wolna, zrodzona z poruszeń „wyobraźni stwarzającej”, zestrojona z „nutą człowieczą”. Tak, sztuka jest sprawą wyobraźni stwarzającej i nuty człowieczej. Te sformułowania ukuł Józef Czechowicz – genialny poeta polszczyzny, w wojennym Lublinie „bombą trafiony w stallach”. Przywołuję go na koniec, żeby domknąć te uwagi finałem jego proroczego wiersza:

o żniwa żniwa huku i blasków
czy zdąży kręta rzeka z braterskiej krwi odrdzawieć
nim się kolumny stolic znów podźwigną nade mną
naleci wtedy jaskółek zamieć
świśnie u głowy skrzydło poprzez ptasią ciemność
idźże idź dalej⁶

I tego „idź dalej” będziemy się trzymać.

Drohobycz, 7 lipca 2024

⁵ Tamże, s. 153.

⁶ Józef Czechowicz, *żał*, [w:] tegoż, *Wiersza*, wybrał i przedmową poprzedził Cz. Miłosz, Warszawa 1997, s. 195 (wiersz z tomu *nuta człowiecza*).

Павел Прухняк

Точно вжиті слова, укриття віршів¹

1

Слова, точно вжиті, мають силу заклинання. Можуть захистити. Стають опертям. Залишаються з нами. Приходять нам на допомогу навіть у найчорніші миті – у годину страхіть, у годину відчаю. З’являються тоді, коли нас огортає темрява, коли потопаємо в безодні. Це вони укладаються у псалом й звучать із дна жахіття, може так:

З глибини я взиваю [...],
і на слово [...] вповаю.

Ці рядки Псалма 130 – сильні, стискають горло, випалені у вогні горя, повторювані віками – проливають світло на те, що зараз намагаюся сказати.

2

Слово, точно вжите, може стати молитвою. Словом, точно вжитим, є слово поезії. Саме молитви й вірші приходять до нас як захист. Вони немов укриття. І вони з нами в укриттях. У годину жахіть тримаємося за них, як за останню соломинку порятунку.

3

Але вони з нами в укриттях ще й тому, що слово крихке. Без нашої турботи, без нашої чуйності – воно помре. Слово потребує наших уст.

¹ Текст, виголошений автором на відкриття циклу „вірші в укриттях” XI ШульцФесту, Дрогобич, 8 липня 2024 року; див. публікацію в інтернет-газеті „Збруч”, у співавторстві з Вірою Меньок: <https://zbruc.eu/node/119014>, дата звернення: 10.10.2025.

І повітря, яким дихаємо. Це наше дихання несе слова, дарує їм життя. Й особливо це стосується тих слів найважливіших, рятівних – слів, точно вжитих, слів, які приходять нам на допомогу.

4

Такі слова варто захищати, варто їх оберігати. Варто нести їх у серці й у пам'яті. Варто їх припоминати й переповідати, як урок з дитинства. Переповідати собі й іншим.

5

Саме цим є наше читання віршів в укриттях. Має нагадувати, що слово, точно вжите, захищає нас. І водночас це ми мусимо його оберігати. Мусимо охороняти слово, яке нас творить, бо завдяки цьому зцілюємо у собі щось, що є глибоко й справді людське. Зцілюємо у собі й у світі божу іскру – ту, що долає темряву, творить, вибавляє, воскрешає.

6

Та іскра – це сяйво поезії. Застигла у вірші епіфанія сенсу. Світ мистецтва керується власними законами. Час у ньому плине інакше. У людському світі сяяння поезії триває лиш мить. Тому поетичний акт, акт звучання у вірші містерії точно вжитих слів – треба безустанно поновляти.

7

Читання віршів в укриттях – це символічний акт. Є в ньому щось від літургії. Але є в ньому також людський тон, правда свідчення, сила живої, справжньої присутності. У такий спосіб мистецтво єднається із досвідчуванням. Дає нам прихисток. І дозволяє віднайти себе посеред слів, точно вжитих, у світлі, що зоріє у них із силою заклинання.

Переклала **Віра Менюк**

Paweł Próchniak

Słowa właściwie użyte, schrony wierszy¹

1

Słowa właściwie użyte mają siłę zaklęcia. Potrafią ochronić. Dają oparcie. Trwają przy nas. Przychodzą nam z pomocą również w tych najczarniejszych chwilach – w godzinie przerażenia, w godzinie rozpacz. Zjawiają się, gdy dosięga nas ciemność, gdy toniemy w otchłani. To one układają się w psalm z dna grozy, choćby tak:

Z głębokości wołam [...],
W słowie [...] pokładam nadzieję.

Te wyimki z Psalmu 130 – mocne, chwytające za gardło, wytrawione w ogniu nieszczęścia, powtarzane przez wieki – rzucają światło na to, co staram się powiedzieć.

2

Słowo właściwie użyte bywa modlitwą. Słowem właściwie użytym jest słowo poezji. To właśnie modlitwy i wiersze zjawiają się nam ku obronie. Są jak schron. I są z nami w schronach. W godzinie grozy trzymamy się ich jak ostatniej deski ratunku.

3

Ale są z nami w schronach również dlatego, że słowo jest kruche. Bez naszej troski, bez naszej czułości – umrze. Potrzebuje naszych ust. I powietrza,

¹ Prolog do pasma „wiersze w schronach” XI SchulzFestu, Drohobycz, 8 lipca 2024.

którym oddychamy. To nasz oddech niesie słowa, daje im życie. I dotyczy to zwłaszcza tych słów najważniejszych, ocalających – słów właściwie użytych, słów, które przychodzą nam z pomocą.

4

Takich słów warto bronić, warto ich strzec. Warto nieść je w sercu i w pamięci. Warto je przywoływać i przepowiadać jak lekcję z dzieciństwa. Przepowiadać sobie i innym.

5

Tym właśnie jest nasze czytanie wierszy w schronach. Ma przypominać, że słowo właściwie użyte chroni nas. I jednocześnie to my powinniśmy je ochraniać. Powinniśmy strzec słowa, które nas stwarza, bo w ten sposób ocalamy w sobie coś, co jest głęboko i prawdziwie ludzkie. Ocalamy w sobie i w świecie boską iskrę – przełamującą ciemność, stwarzającą, zbawczą, rezurekcyjną.

6

Ta iskra jest błyskiem poezji. Jest epifanią sensu zakrzepłą w wiersz. Świat sztuki rządzi się własnymi prawami. Czas biegnie w nim inaczej. W ludzkim świecie rozbłysk poezji trwa jedynie chwilę. Dlatego akt poetycki, akt wybrzmiewającego w wierszu misterium słów właściwie użytych – trzeba nieustannie ponawiać.

7

Czytanie wierszy w schronach to akt symboliczny. Ma w sobie coś z liturgii. Ale jest w nim też ludzki ton, prawda świadectwa, siła żywej, rzeczywistej obecności. W ten sposób sztuka sprzymierza się z doświadczeniem. Udziela nam schronienia. I pozwala odnaleźć się pośród słów właściwie użytych, w świetle, które w nich świta z siłą zaklęcia.

Мирослав Маринович

Чому Бруно Шульц щоразу повертається?¹

Проілюструю це на прикладі його передчуття нікчемності епохи, яка насувалася і входила в силу. Це був не ідеологічний погляд, який бачить усе у світлі політичної доктрини, а погляд із біблійного ракурсу, а ще – з глибин мистецьких прозрінь. Але навіть оті міркування з біблійного ракурсу нічим не нагадують нам, скажімо, наукові пасажі професійного богослова. Бо ніякий богослов не скаже оте знамените: „Ми хочемо створити людину вдруге, на образ і подобу манекена”².

Я не хочу ставити під сумнів важливість ідеологічної перспективи, але водночас хочу наголосити, що оцей настояний на Біблії шульцівський погляд бачить передусім ціннісну деградацію епохи: „Деміюргос кохався в добірних, досконалих і скомплікованих матеріалах, ми ж даємо першість тандиті [нагадаю: недбало зробленим речам, М.М.]. Попросту пориває нас, захоплює дешевість, нікчемство, тандитність матеріялу...”³. Відтак для Шульца світ довкола – це лише „Вавилонська вежа масок, які не можуть потрапити у свої справжні шати”.

Зрештою, інакше й не могло бути, бо все ХХ століття люди зрікалися Книги, „щодня видираючи з неї картки – на м’ясо до яток і на снідання

¹ На основі виступу автора під час панельної дискусії „пам’ять: присутність, повернення” у межах XI Міжнародного Фестивалю Бруно Шульца у Дрогобичі, 8 липня 2024 року.

² Бруно Шульц, *Цинамонові крамниці. Санаторій Під Клепсидрою*, перекл. і словник незвичайних слів уклад Андрій Шкраб’юк, Просвіта, Львів 1995, с. 40.

³ Там само.

для батька...⁴. Тому й вболівав він над долею Автентика, „...до скалічених решток якої неспромога було прихилити нічийого співчуття”⁵.

Чим це обернулося бачимо ми сьогодні. Бо ми сьогодні якраз і боримося найбільше з ціннісною кризою людської цивілізації. Демократії занепадають саме тому, що голосують не лише обізнані й досвідчені, а якраз ті, яких „захоплює дешевість, нікчемство, тандитність матеріалу”⁶. Чи не найкращою ілюстрацією є те, як багато американців просто шаленіють від захоплення, спостерігаючи за дешевістю трюків свого кумира Трампа, за його нікчемними викрутасами й цинічною брехливістю.

Тому Бруно Шульц такий актуальний і суголосний з нинішньою епохою. Нам тільки бракує того філософського спокою і суму, з яким він стежить за поступом епохи, за тими кроками смерті у *Lacrimosa* з моцартівського *Реквієму*.

Втім на цьому не хочеться ставити крапку, бо є у Шульца віконце надії. Кажучи про „позичене життя” звичайних книг, він ніби пророкує і про загублене життя людей. Бо все „в момент злету вертається до свого старого джерела. Це значить, що книжок убуває, а Автентик росте”⁷. І Біблію ще визнають люди як джерело Божого Слова, в поверненні до якого й буде спасіння людства.

Символічність смерті

Паралелізм злочинних тоталітарних систем спричинює і паралелізм людських доль. Бруно Шульц був убитий тільки тому, що він – єврей. Підставою для вбивства була його ідентичність. Сьогодні комуністичний режим реінкарнований у путінському режимі, але стиль той самий: український письменник і поет Володимир Вакуленко після катувань був убитий пострілом у потилицю, а тіло викинули на вулицю. Тільки тому, що він – свідомий українець. Тобто знову ідентичність. І яка іронія долі: його вбивця похвалявся: „Ми вбили одного «нацика»”⁸. Коло замкнулося...

Думаючи про того вбивцю, я хотів би доповнити перелік тих характеристик, якими опишуть химерні творіння нової епохи. У Шульца це: „...ми дамо їм, приміром, тільки одну сторону обличчя, одну руку, одну

⁴ Там само, с. 95.

⁵ Там само, с. 93.

⁶ Там само.

⁷ Там само, с. 98.

⁸ Вікторія Стрельцова, „Якби то хоч росіяни були”: батьки вбитого Володимира Вакуленка розповіли моторошні подробиці страти сина, ТСН, 27.11.2023: <https://tsn.ua/exclusive/yakbito-hoch-rosiyani-buli-batki-vbitogo-volodimira-vakulenska-rozpozvili-motoroshni-podrobici-stratisina-2459152.html>, дата звернення: 11.04.2025.

ногу, а саме ту, яка в їх ролі буде їм потрібна”⁹. Я б додав: ми дамо їм, приміром, тільки одну звивинку в мозку, тільки одне прагнення – убивати, і тільки одну ідеологічну формулу виправдання, а саме ту, яка в їх ролі буде їм потрібна.

Дрогобич

Роки значною мірою стерли вигляд шульцівського Дрогобича. Спершу телевизор, а тоді інтернет вбили традицію променадів молоді по парку й площі. І розбишацький вітер уже безпорадно мечеться поміж столиками кав’ярень, бо дівчата вже ходять не у „кольорових сукенках” і „фуркотливих спідничках”, а у джинсах або туго обтягнутих шортах. А хлопці не носять „весняні капелюші” і вже зовсім втрапили вправність „недбало тримати рукавички у долоні”. Тому, я певен, що Шульц навідується до Дрогобича поночі, бо тоді є шанс упізнати душу його міста: „Вікна, осліплені блиском порожньої площі, спали; балкони визнавали перед небом свою порожнечу; відчинені сіни пахли холодом і вином”¹⁰.

Знову про повернення

Всі ми пам’ятаємо оту прекрасну сцену повернення птахів у *Ночі великого сезону*, за яким Бруно Шульц упізнав долю біблійного народу і його повернення до Святої землі: „Як же зворушило батька те несподіване повернення, як же зумівався він над пташачим інстинктом, над тим прив’язанням до Вчителя, яке вигнаний отой рід плекав у душі як легенду, щоб нарешті, по багатьох генераціях, в останній день перед згасанням племені, потягнутись назад у прадавню вітчизну!”¹¹.

Мені б хотілося продовжити отой ряд повернень. У християнській традиції парадигмальним є повернення блудного сина. А мені з початком нинішньої війни увиразнилось чергове повернення духу стародавнього Києва до свого джерела. Після геополітичного розвороту Хмельницького із Варшави до Москви українські еліти спершу повірили, що вони зіпруться на потугу московської держави й реалізують у союзі з нею свої ідеї. Так принаймні стверджує гарвардський історик українського походження Сергій Плохій. Якоюсь мірою їм вдалося європеїзувати московські концепції, але згодом дух Києва заблукав у підвалах імперських палаців і перестав існувати як самостійний феномен.

⁹ Бруно Шульц, *Цинамонові крамниці...*, dz. cyt., с. 95.

¹⁰ Там само, с. 18.

¹¹ Там само, с. 87.

Все почало мінятися з українських Майданів, які освітили всю планету яскравим сяйвом духовних цінностей. Київ – отой в очах європейців непривабливий Назарет, з якого не може прийти нічого доброго (пор. Йо. 1:46), – раптом запалахкотів чимось новим і цікавим. Стало зрозуміло, що дух того давнього Києва повертається до свого джерела, пробираючись крізь імперські загати. Відтак Зло усвідомило: допустити новий спалах світла – смертельно небезпечно. Бо тоді його потік уже не стримаєш.

Так розпочалася нинішня російсько-українська війна. „Горе вам, земле і море, бо спустився до вас диявол із лютістю великою, знаючи, що короткий час має” (Од. 12:12). Пароксизм люті Зла – безконечний. Воно вже не просто гасить світло української зорі – воно прагне знищити саме його джерело. Це його останнє відчайдушне зусилля: Зло пішло ва-банк. Але волі Провидіння йому вже не стримати, і Тайні, що так довго перебувала за сімома печатами, призначено явитися людям. З жертви невинно убієнних і незмірно скатованих полине повноцінне світло воскреслого Києва, на горах якого, за пророцтвом Андрія Первозванного, „возсіяє благодать Божа”.

Я не один так думаю. Ось як описала нинішній процес Іванка Крип’якевич-Димид, мати загиблого героя Артемія Димида:

Зараз відбувається дуже цікава річ. Історія України нагадує тканину розміром з чотири футбольні поля. І ця тканина сотні років тонула в крові, її рвали на шматки, кусків бракує. А тепер її реставрують, зшивають, перуть, чистять, допасовують частини. Шиють кров’ю і жилами наших Героїв, мучеників, молитвами бабусь. І коли вона дійсно засяє золотом та срібним шитвом, це буде фантастично¹².

¹² Іванка Крип’якевич-Димид, *Зараз немає художників та поетів – зараз усі солдати одного українського фронту*, „Твоє Місто”, 03.07.2022; https://tvoemisto.tv/exclusive/zaraz_nemaie_hudozhnykiv_ta_poetiv__zaraz_usi_soldaty_odnogo_ukrainskogo_frontu__ivanka_dymydkrypyakevych_134356.html?fbclid=IwAR2LFXBhwEcZOK5qJe9D_kPgP_9CEs3Xc77GVtQRX9AuTSKhxWoUvqJm6IM, дата звернення: 11.04.2025.

Myrosław Marynowycz

Dlaczego Bruno Schulz wciąż powraca?¹

Odpowiedź na pytanie zawarte w tytule eseju zilustrowałbym przede wszystkim obrazem przewidzianej przez Brunona Schulza nikczemności nadciągającej epoki. Nie był to pogląd ideologiczny, w ramach którego wszystko postrzega się w świetle doktryny politycznej, lecz spojrzenie z perspektywy biblijnej – i jednocześnie z głębi olśnienia artystycznego. Ale nawet jego rozważania z biblijnej perspektywy zupełnie nie przypominają, powiedzmy, naukowych wywodów zawodowego teologa, ponieważ żaden teolog nie wypowiedziałby tych oto przenikliwych słów: „Chcemy stworzyć po raz wtóry człowieka, na obraz i podobieństwo manekina”².

Nie zamierzam kwestionować znaczenia perspektywy ideologicznej, równocześnie jednak chcę podkreślić, iż ten oparty na Biblii schulzowski pogląd jest przede wszystkim konstatacją degradacji wartości epoki: „Demiurgos kochał się w wytrawnych, doskonałych i skomplikowanych materiałach – my damy pierwszeństwo tandecie. Po prostu porywa nas, zachwyca taniość, lichota, tandetność materiału...”³. Dlatego dla Schulza świat wokół niego jest tylko „wieżą Babel masek, które nie mogą trafić do swych szat prawdziwych”⁴.

¹ Tekst powstał na bazie wystąpienia autora na XI Międzynarodowym Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu, podczas panelu dyskusyjnego „pamięć: obecność, powroty” 8 lipca 2024 roku. Artykuł ukaże się w: „Konteksty” 2025, nr 3.

² Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. Jerzy Jarzębski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1989, s. 36.

³ Tamże, s. 35.

⁴ Tamże, s. 230.

Nie mogło zresztą być inaczej, skoro przez cały XX wiek ludzie wyrzekali się Księgi, codziennie wydzierając z niej „kartki na mięso do jatek i na śniadanie dla ojca...”⁵. Dlatego Schulz ubolewał nad losem Autentyku, nad jego „okaleczonymi resztkami”, dla których nie zdołał „zjednać niczyjego zrozumienia”⁶.

Widzimy, do czego to doprowadziło. To dziś najsilniej bowiem zmagamy się z kryzysem wartości ludzkiej cywilizacji. Demokracje upadają właśnie dlatego, że głosują nie tylko ludzie świątli i doświadczeni, lecz także ci, których „zachwyca taniość, lichota, tandetność materiału”. Być może najlepszym przykładem jest to, jak wielu Amerykanów wręcz szaleje z zachwytu, obserwując tricki swojego idola Trumpra, jego nikczemne zagrywki i cyniczne kłamstwa.

Dlatego Bruno Schulz jest tak aktualny i tak dobrze współbrzmi z naszą epoką. Brakuje nam tylko filozoficznego spokoju i smutku, z jakimi obserwował wpływ epoki, tych kroków śmierci jak w *Lacrimosa z Requiem Mozarta*.

Nie chcę jednak na tym kończyć, albowiem Schulz mimo wszystko pozostawia nam cień nadziei. Mówiąc o „wypożyczonym życiu” zwykłych książek, zdaje się prorokować o utraconym życiu ludzi. Ponieważ wszystko „w momencie wlotu wraca do swego starego źródła. Znaczy to, że książek ubywa, a Autentyk rośnie”⁷. A zatem ludzie jeszcze powrócą do Biblii jako źródła Słowa Bożego, i w tym powrocie będzie ich zbawienie.

Symbolizm śmierci

Paralelizm zbrodniczych systemów totalitarnych skutkuje paralelizmem ludzkich losów. Bruno Schulz został zamordowany tylko dlatego, że był Żydem. Przyczyną morderstwa była jego tożsamość. Dziś reżim komunistyczny odrodził się jako reżim putinowski, ale styl jest dokładnie taki sam: ukraiński pisarz i poeta Wołodymyr Wakułenko po straszliwych torturach został zabity strzałem w tył głowy, a jego ciało wyrzucono na ulicę. Tylko dlatego, że był Ukraińcem. Znowu chodzi więc o tożsamość. I cóż za ironia losu – jego zabójca chwalił się: „Zabiliśmy jednego «nazistę»”⁸. Koło się zamyka...

Myśląc o tym mordercy, chciałbym uzupełnić listę cech, za pomocą których opisywane będą odrażające twory nowej ery. U Schulza brzmi to tak: „damy im na przykład tylko jedną stronę twarzy, jedną rękę, jedną nogę, tę mianowicie, która im będzie w ich roli potrzebna”⁹. Dodałbym: damy im na

⁵ Tamże, s. 110.

⁶ Tamże, s. 109.

⁷ Tamże, s. 116.

⁸ Вікторія Стрельцова, „Якби то хоч росіяни були”: батьки вбитого Володимира Вакуленка розповіли моторошні подробиці страти сина, ТСН, 27.11.2023: <https://tsn.ua/exclusive/yak-bi-to-hoch-rosiyani-buli-batki-vbitogo-volodimira-vakulenka-rozpovili-motoroshni-podrobi-ci-strati-sina-2459152.html>, dostęp: 11.04.2025.

⁹ B. Schulz, *Opowiadania...*, dz. cyt., s. 35.

przykład tylko jeden zakręt mózgowy, tylko jedno pragnienie – zabijania, i tylko jedną ideologiczną formułę usprawiedliwienia, mianowicie taką, która im będzie w ich roli potrzebna.

Drohobycz

Upływ czasu w znacznym stopniu zatarł wizerunek Schulzowskiego Drohobycza. Najpierw telewizja, a potem internet zniszczyły tradycję spacerów młodych ludzi po parkach i placach. Zabijaka wiatr bezradnie miota się między stolikami kawiarni, bo dziewczyny nie ubierają się już w kolorowe sukienki i puszyste spódniczki, lecz noszą dżinsy lub obcisłe szorty. A chłopcy nie zakładają wiosennych kapeluszy i całkowicie utracili nawyk niewymuszonego trzymania rękawiczek w dłoniach. Dlatego wydaje mi się, że Schulz odwiedza Drohobycz w nocy, bo tylko wówczas jest szansa rozpoznać duszę jego miasta, w którym „okna, oślepione blaskiem pustego placu, spały; balkony wyznawały niebu swoją pustkę; otwarte sale pachniały chłodem i winem”¹⁰.

Jeszcze o powrotach

Wszyscy pamiętamy piękną scenę powrotu ptaków w *Nocy wielkiego sezonu*, w której Bruno Schulz rozpoznał los biblijnego narodu, jego powrót do Ziemi Świętej:

Jakże wzruszył ojca ten powrót niespodziany, jakże zdumiewał się nad instynktem ptasim, nad tym przywiązaniem do Mistrza, które wygnany ów ród piastował, jak legendę, w duszy, ażeby wreszcie po wielu generacjach, w ostatnim dniu przed wygaśnięciem plemienia, pociągnąć z powrotem w pradawną ojczyznę¹¹.

Chciałbym poszerzyć to pasmo powrotów. W tradycji chrześcijańskiej paradigmatycznym jest powrót syna marnotrawnego, a wraz z wybuchem dziesięcioletniej wojny uświadomiłem sobie ponowny powrót do swego źródła ducha starożytnego Kijowa. Po geopolitycznym zwrocie Chmielnickiego z Warszawy ku Moskwie ukraińskie elity początkowo uwierzyły, że przy wsparciu potęgi państwa moskiewskiego, w sojuszu z nim, zdołają wcielić w życie swoje idee. Tak przynajmniej twierdzi pochodzący z Ukrainy harwardzki historyk Serhij Płochij. W jakiejś mierze udało im się zeuropeizować moskiewskie koncepcje, lecz później duch Kijowa zaginął w piwnicach carskich pałaców i przestał istnieć jako samoistny fenomen.

¹⁰ Tamże, s. 5.

¹¹ Tamże, s. 103.

Wszystko zaczęło się zmieniać wraz z ukraińskimi Majdanami, które oświetliły całą planetę jasnym blaskiem wartości duchowych. Kijów – ów mały atrakcyjny w oczach Europejczyków Nazaret, z którego nie może przyjść nic dobrego (por. J 1:46) – nagle zajaśniał czymś nowym i porywającym. Stało się jasne, że duch starożytnego Kijowa wraca do swego źródła, przełamując imperialne bariery. Wówczas Zło uświadomiło sobie, że dopuszczenie do nowego blasku światła byłoby śmiertelnie niebezpieczne. Bo wtedy już nie da się powstrzymać jego strumienia.

Tak rozpoczęła się obecna wojna rosyjsko-ukraińska. „Biada ziemi i morzu – bo zstąpił na was diabeł, pałając wielkim gniewem, świadom, że mało ma czasu” (Obj. 12:12). Paroksyzm furii Zła jest nieskończony. Nie tylko gasi światło ukraińskiego świtu, ale dąży do zniszczenia samego jego źródła. To jego ostatni rozpaczliwy wysiłek: Zło poszło na całość. Nie potrafi już jednak powstrzymać woli Opatrzności, ani Tajemnicy, która tak długo przebywała za siedmioma pieczęciami i której przeznaczono, by objawiła się ludziom. Z ofiary niewinnie zamordowanych i bezlitośnie torturowanych popłynie światło zmartwychwstałego Kijowa, na którego górach, według proroctwa Andrzeja Apostoła, zajaśnieje Łaska Boża.

Nie jestem osamotniony w takim myśleniu. Oto jak opisała to, co się dziś wydarza, Iwanka Krypiakewycz-Dymyd, matka poległego bohatera Artemija Dymyda:

Dzieją się teraz rzeczy zupełnie zaskakujące. Historia Ukrainy przypomina tkaninę wielkości czterech boisk piłkarskich. Tkanina ta przez setki lat tonęła we krwi, rozrywano ją na strzępy, niektórych kawałków brakuje. A teraz jest odnawiana, zszywana, prana, czyszczona, jej części są dopasowywane. Zszywana krwią i żyłami naszych Bohaterów i męczenników oraz modlitwami naszych babć. Kiedy już naprawdę zabłyśnie złotym i srebrnym haftem, będzie fantastyczna¹².

Przełożyła Wiera Meniok

¹² Іванка Крип'якевич-Димид, *Зараз немає художників та поетів – зараз усі солдати одного українського фронту*, „Твое Місто”, 03.07.2022; https://tvoemisto.tv/exclusive/zaraz_nemaie_hudozhnykiv_ta_poetiv_zaraz_usi_soldaty_odnogo_ukrainskogo_frontu_ivanka_dymydkrypyakevych_134356.html?fbclid=IwAR2LFXBhwEcZOK5qJe9D_kPgP_9CEs3Xc77GVtQRX9AuTSK-hxWoUvqJm6IM, dostęp: 11.04.2025.

Юрко Прохасько

Століття пам'яті

I

Довге, дуже довге ХХ століття, чий відлік розпочинається в цьому нарисі не, як у знаменитому фільмі Бернардо Бертолуччі *Двадцяте століття* (1976, інша назва: *1900*), зі смерті Джузеппе Верді, а від франко-прусської війни 1870-1871 років і заснування Другого Німецького Райху, тож Звитязна колона (Siegessäule) не даремно посідає таке чільне місце в *Берлінському дитинстві* Вальтера Беньяміна, яке саме розгортається довкола 1900 року¹. Обидві ці – зрештою, пов'язані між собою невблаганною історичною логікою події – і війна, і об'єднання Німеччини канцлером Бісмарком та проголошення єдиної держави, кожна по-своєму й по-різному по обидва боки, вперше так виразно й так всеосяжно виявили практики та ритуали модерного обходження з колективною (у цьому випадку національною) пам'яттю. По боці французів, що зазнали поразки, це були новочасні військові цвинтарі, а також дискурсивне та медіальне плекання антинімецького ресентименту, а ресентимент потребує плекання пам'яті про образу й кривду. По боці звитязців, німців – розмаїті й розвинуті форми меморіалізації: назви топонімів, пам'ятні дні (*der Sedantag*, 2 вересня), військові паради й меморіали, таблиці з переліком полеглих: в церквах, на сільських хрестах і стелах; музеалізація, різноманітні вистави й виставки, виготовлення сувенірів для масового вжитку, іменні державні пенсії для ветеранів, цілий масив фольклору та професійної літератури тощо. Приблизно 20 років перед тим, під час Кримської

¹ Walter Benjamin, *Die Siegessäule*, [в:] *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, Suhrkamp, Berlin 2010.

війни, з'явилися й перші фотографічні зображення баталій і полів битви, перші воєнні фоторепортажі. Деякі стали іконічними, всі дотепер є вирішальними опорами пам'яті про ту війну, візуальним утриваленням території та технологій, одностроїв та настроїв².

Це довге ХХ століття стало не тільки великою епохою великих теорій, не тільки Століттям Теорії поготів, але й – за аналогією до „довгої ночі музеїв”³ – „довгою ніччю” теорій пам'яті. Ніколи перед тим цей фундаментальний людський феномен в найрізноманітніших його виявах і вимірах не викликав і, здається, навіть не вимагав такої уваги від таких різних дисциплін науки й досліджень. Зрештою, ніколи перед тим не було й стільки дисциплін, а деякі, як-от психологія, психіатрія, психопатологія, соціологія, ембріологія, порівняльна анатомія, фізіологія, еволюційна теорія, криміналістика, антропологія, політологія, психоаналіз, міжнародне право і багато-багато інших, покликаних до життя Модерністю, саме тоді тільки й починали складатися. Ніколи доти поняття і питання пам'яті не перебували в самісінькому дискурсивному ядрі наук про людину і масових політичних практик. Попередні епохи міркували про подібне в явищах пам'яті: як вона постає, як зміцнюється і змінюється, як спотворюється, затирається, нищиться і зникає, як поширюється і закріплюється, але робили це зовсім інакше, ніж Довге ХХ століття. Тепер же зробили відкриття, що пам'ять не тільки не конче мусить бути циклічною, але й лінійною вона бути не конче мусить; тепер ішлося не тільки про забування і забуття, але й про витіснення, захист і заперечення, про контамінацію і маніпуляцію пам'яті, про її зв'язки з політичними практиками, урядуванням, ідеологіями та пропагандою; йшлося вже не тільки про пам'ять спільнот, але і пам'ять суспільств, груп і колективів, пам'ять не тільки про жертв, але й пам'ять самих жертв та упосліджених, пам'ять непривілейованих, субальтернів, селян, емігрантів, вигнанців і біженців. Особливо йшлося про пам'ять мас, масову пам'ять, амнезію та амнезію; про репродукцію і репрезентацію, архівацію й архаїку, каталогізацію і класифікацію, генезу і генерування, компактність, компаративність і компатибельність пам'ятей.

Тож перший висновок, який тут насувається: всі ці зміни у статусі пам'яті, а також всі численні породжені Довгим ХХ століттям теорії та

² Ulrich Keller, *Das Bild des Krieges: Der Krimkrieg (1853–1856)*, [в:] *European History Online (EGO)*, Leibniz Institute of European History (IEG), Mainz, 26.04.2013; www.ieg-ego.eu/kelleru-2013-de, дата звернення: 20.04.2025.

³ Див. Bartłomiej Gutowski, *Europejska Noc Muzeów*, [в:] *Konsumując Coolture. Europejska Noc Muzeów w Warszawie*, red. Sławomir H. Zaręba, Marcin Choczyński, Kontrast, Warszawa 2013; www.academia.edu/19223347/Europejska_Noc_Muzeów, дата звернення: 20.04.2025.

концептуалізації пам'яті не варто, а то й неможливо, мабуть, розглядати поза річищем самих теорій Модерності, зокрема теорій модернізації, яких в цей час теж постало зовсім немало і доволі різних.

Над деякими – зовсім небагатьма, далеко не всіма – обставинами й перипетіями теорій пам'яті у ХХ столітті застановляється ця розправа.

II

Окреслення „століття пам'яті” не позбавлене іронічних обертонів, принаймні двох, утім, не відразу очевидних. По-перше, можна запитати, чому саме це століття дістало тут назву „століття пам'яті”: а як же виглядала справа з пам'яттю в інші часи, інші століття? Що такого особливого саме в цьому довгому столітті короткої пам'яті, що чи то дозволяє, чи навіть спонукає говорити саме про нього як про „століття пам'яті” *par excellence*. Чи, може, річ не так у цьому особливому відрізку часу, як в особливій, не знаній чи не баченій доти якості й складі пам'яті, тобто у зміні складу чи конфігурації самого феномена? Втім, якщо поважно поставитися до теорії історичних епістем Фуко, то імпліцитно це означає, що й пам'ять у цій новій констеляції Модерності, в її численних і часто дуже фрагментованих дискурсивностях мусила б бути побачена, а отже й помислена по-іншому, ніж колись давніше. Ба більше: можливо, змінилися й самі конфігурації пам'яті чи модальності пам'ятання?

Далі можна запитати: гаразд, це століття ми відвели на пам'ятання, а далі що? Відбули й забули? Так, ніби минув День вдячності, і далі знову можна бути невдячним. Минуло „століття пам'яті” – і має настати: забуття? Непам'ятання? Чи інші способи обходження з пам'яттю, орудування нею, покликання на пам'ять, репрезентації пам'яті, а може, й дослідження та теоретизування про неї? Одне бачимо вже напевне: це стосується принаймні технологій збереження й відтворення пам'яті, цифровізації, що відкриває, однак, нові шляхи й для маніпуляції, фальшування, поширення, але також вибіркості чи навіть самої доступності до змістів та змістів пам'яті. Недарма категорія „пам'яті” стала також – а може, передусім, одним з визначальних параметрів комп'ютерних пристроїв (їх потужності й процесорні швидкості, а отже й „обсяги пам'яті” потужності невпинно зростають), а опція „нагадування” про „події” чи прикметні дати належить до підставових служб будь-якого сучасного обладнання. Іншим, уже цілком очевидним ефектом розвитку цифрових технологій є здатність (ба, навіть, здається, якась особлива схильність) ШІ спотворювати, перекручувати, вигадувати чи заперечувати минуле – подавати як таке, що було, те, чого ніколи не було чи, навпаки, заперечувати, ого-

лошувати вигадкою або взагалі безслідно усувати те, що справді було. Тут ідеться про достовірність і верифікацію пам'яті, про інстанції цієї достовірності, їх конкуренцію чи навіть протистояння. Про наслідки цих технологічних можливостей для старої доброї людської здатності пам'ятати вже навіть не кажу: перекладання цієї здатності на цифрові технології матиме (і вже має) подібні ефекти, як і перекладання рахування, самого мислення, здійснення вибору, прийняття рішень тощо з суб'єкта чи колективу на алгоритм. Коли за мене пам'ятає щось, я вже не мушу сам нічого „носити в пам'яті”. Йдеться вже навіть про виготовлення цифрових двійників особи, дигітальних клонів індивіда, що не тільки диспонують начебто тотожним із фізичним носієм вмістом спогадів і пам'яті, але й можуть ними вільно розпоряджатися.

III

Але головна частка неочевидної іронії цього заголовка припадає на ту обставину, що окреслення „століття пам'яті” майже достеменно відповідає значенню давнього поняття *saeculum*, а тому й містить прихований патос похідного від нього поняття секуляризації. Сто років – це той засяг, що відпущений для пізнання життя кожному обмеженому, конечному індивідуальному існуванню (Гайдеггер назвав би його *Dasein*) в цьому світі, без обрїю трансцендентного, обрїю вічності у вірі. Ці сто років – *saeculum* – це не власне тривалість власного пересічного життя. Це обрїй пам'яті й досвіду життєсвіту, доступний суб'єктові за життя, який можна пізнати зі спогадів покоління дідів⁴, з тривання власного життя, але також проєкція власного досвіду, залишена в переказі для нащадків: дітей, онуків та правнуків. Секулярна пам'ять – це той обмежений обрїй, те найбільше охоплення пам'яті, на які прирікає себе земне існування, позбавлене виміру вічності, виміру Спасіння.

Це спостереження відкриває для нас другий вимір Довгого століття пам'яті: зміни, спричинені секуляризацією, спонукали винаходити інші чи вдаватися до інших способів пам'ятати, пригадувати й передавати. Секуляризація, про яку так проникливо й всебічно писав Чарльз Тейлор⁵, і сама є (в тому числі) частковим ефектом модернізації.

Ще одним, нерозривно пов'язаним із двома попередньо згаданими, вирішальним контекстом, де виникали передумови для нових теорій і практик пам'яті, був, звісно, занепад традиційних життєсвітів, що, при-

⁴ Згадаймо, яку важливу роль виконує ця пам'ять у конституюванні матеріалів, скажімо, творчості романтизму, зокрема Шевченка: діди, які пам'ятають ще з власного дитинства гайдмачину й занепад козаччини, схилок Гетьманщини.

⁵ Charles Taylor, *A Secular Age*, Belknap Press, Cambridge 2007.

наймні в „західному світі” набув тоді нечуваного розмаху й пришвидшення. Це стосувалося і трансформації станових суспільств, і технологічних змін, які докорінно змінили побут, і збільшення мобільності, і самого створення умов для загальної мобілізації, і появи нових „уявлених спільнот”, і зміни самих засад політичної партиципації, і стрімкої урбанізації, і появи масових політичних рухів та партій, нечуване пришвидшення й наростання обсягів обігу інформації – загалом усього того, що ми тепер розуміємо під модернізацією. Тепер уже неможливо було утримувати родинну, родову, локальну та персональну пам'ять усталеними донедавна засобами – через присутність, повторюваність і передання, через безпосередню спадкоємність в одному й тому самому місці, яке саме тому надіяли особливими значеннями через особливі знаки: найдрібніші топоніми, церковні свята й церемонії, культ місцевих святих, відтворюваний колообіг подій, місцеві перекази, обряди, легенди тощо. Мінялося також значення і розуміння власного призначення.

У давній Галичині ці зміни, пов'язані із занепадом традиційних життєсвітів під тиском модернізації, охопили всі без винятку виміри соціального та індивідуального життя і поширилися на всі без винятку людські групи: русинів, євреїв, поляків і німців, привели до нечуваної перед тим еміграції, пролетаризації, до зросту вагомості вільних професій, але також до швидких і докорінних змін в освіті: не тільки у так званих „системах освіти”, але й передусім у зміні ваги самої освіти як вирішального способу емансипації й засобу знаходження нового місця, нового значення й призначення у цьому новому світі. З'явилися також нові, модерні моделі ідентифікації та взірці для вибудовування ідентичності: національні, державні, політичні, ідеологічні.

Ширилася писемність, а з нею й спроможність записувати події, вести щоденники, писати спогади, провадити літописи не тільки династичні, парохіяльні, придворні, державні чи діоцезальні, але й родинні та індивідуальні.

Першим середовищем, де далися взнаки зміни стосунків з пам'яттю, способи обходження з пам'яттю, стала література. Романи становлення, романи виховання, романи розвитку засвідчили спроможність й охоту художньої літератури проникнути в історичність, процесуальність людських світів. Що таке романи Бальзака чи Стендаля, Діккенса чи Гюґо, як не втілений метод Гегеля? Як не практикована оптика історичного часу? Коли й так звані звичаї, і психіка, й логіка чуттєвості, погляди, переконання і побут – все стає матерією історичної змінності.

До романтичного методу пам'яті історичного роману, започаткованого свого часу Вальтером Скоттом, який відкрив можливість відтворювати минуле в художніх формах літератури, додався метод (критичного) міщанського реалізму з його увагою до історичності сучасності, до невинності й повсюдності змін як таких.

В основі будь-якого уявлення про розвиток лежить поняття зміни в часі, тобто історичності. Дві великі парадигми часовості XIX сторіччя визначили обрії й обсяги уяви, в тому числі теоретичної, наступного століття: феноменологія духу Гегеля та еволюційна теорія Дарвіна (яка й сама, зрештою, могла виникнути лише на підставі уявлення про Абсолютний світовий дух).

А ці три великі й пов'язані між собою в часі постання і вже в кожному разі в укладі дискурсивності способи відстежування процесів історичності – Гегелева філософська система феноменології духу, еволюційна теорія Дарвіна і (критичний) реалізм у мистецтвах (трохи згодом до них додався ще й Марксовий історичний матеріалізм) – поєднували відчуття задоволення і навіть тріумфу від впорядкування часу, опанування розумінням логіки розвитку, а отже, й можливості владнання пам'яті, можливості не тільки тлумачення минулого, але й передбачення майбутнього, втіхи від ладу поступу. Тепер ми не тільки знаємо, як влаштований час минулого, як структурований час сучасності, але й можемо – якщо не впливати, то вже з певністю передбачати майбутнє. До соціалістичних утопій додаються твори технологічної та соціальної футурології *à la* Жюль Верн.

IV

Дві експліцитні новітні теорії пам'яті, з'явившись достоту одночасно, ініціювали всі подальші теоретичні міркування про пам'ять в суворо календарному XX сторіччі: клінічний дискурс істерії Фройда і філософія тривання Анрі Бергсона.

„Істерики потерпають передусім від ремінісценцій”⁶, – стверджує знаменита теза Броера і Фройда з *Дослідження істерії* (1895). Ремінісценція – це спогад, а отже феномен пам'яті, але спогад неусвідомлений, недоступний для усвідомлення, несвідомий. Рання психоаналітична теорія відкриває новітні перспективи розуміння пам'яті: її відокремленість від свідомості внаслідок діяльності тієї позасвідомої психічної сили, яку Фройд (і це було його найперше, найоригінальніше і, зрештою, найважливіше для становлення цілої подальшої теоретичної споруди психо-

⁶ *Studien über Hysterie von Dr. Jos. Breuer und Dr. Sigm. Freud*, Franz Deuticke, Leipzig–Wien 1895, с. 5.

аналізу відкриття) спершу називає *Abwehr* (відсіч), аби вже незабаром замінити його усталеним відтоді поняттям *Verdrängung* (витіснення). Травматичний зміст спогаду внаслідок витіснення немов капсулюється, ізолюється від свідомого психічного процесу, але й далі діє зсередини, в постаті мучивного симптому і впливає на симптоматичні рішення і вчинки. Пов'язані з цим змістом афекти або згнічуються, або залишаються активними, позбувшись, однак, свого зв'язку з подією і ставши відтак позбавленими значення, тобто незрозумілими. Терапевтичним завданням психоаналітичної процедури стає „пригадування” травматичної події, реконструкція спогаду у зв'язку з його афективним наснаженням та інтеграція цілого переживання в усвідомлений психічний процес. В такий спосіб Фройд – після недовгої психофізіологічної інтерлюдії – засновує неймовірно продуктивну лінію динамічного розуміння феномену пам'яті.

Вже незабаром, у *Тлумаченні сновидінь*⁷ (1900) він описує прерізні перипетії спотворення спогадів: через способи, якими послуговується також „робота сновидіння” (згущення, зміщення, обернення на протилежність, огляд на візуальну зображальність; через кілька десятиліть, у 1950-х роках, Жак Лакан у своєму структурному психоаналізі⁸ ототожнить згущення з принципом метафори, а зміщення – з механізмом метонімії), а згодом теж через різноманітні механізми психічного захисту (витіснення, заперечення, роздільне мислення, від- і розщеплення, дисоціація, але також проєкція чи контамінація).

Фройд також багато розмірковує про зв'язок пам'яті з досвідом задоволення і незадоволення, її зв'язок із категорією бажання. Ще у 1890-х роках він також застановляється над причинами так званої „дитячої амнезії”, пов'язує її з едипальністю, а також постулює існування *Deckerinnerungen*, „покривних спогадів”, присутніх у свідомості радше приємних, але невідступних дитячих спогадів, що покликані захищати від спогадів прикрих, травматичних⁹. Ще важливішим відкриттям, здається, є існування „хибних спогадів”¹⁰: таких переконли-

⁷ Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, Band 2/3 in *Gesammelte Werke* S. Fischer, Frankfurt am Main 1900. Новий український переклад: Зигмунд Фройд, *Тлумачення снів*, пер. Володимира Чайковського, Фоліо, Харків 2019.

⁸ Jacques Lacan (1973 [1953]), *Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse*, [в:] idem, *Schriften I*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 64, 2010, с. 385–407.

⁹ Sigmund Freud, *Über Kindheits- und Deckerinnerungen*, „Monatsschrift für Psychiatrie und Neurologie” 1899, а також: *Über Deckerinnerungen*, *Gesammelte Werke*, вид. 3., т. I, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1953, с. 531–554.

¹⁰ Emil Kraepelin, *Ueber Erinnerungsfälschungen*, „Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten” 1886, т. 17, № 3, с. 830–843.

вих фантазій, що викликають переконання, ніби так і було насправді й здобувають відтак суб'єктивний статус спогаду. Зрештою, в одному місці *Тлумачення сновидінь*, Фройд, покликаючись на Фрідріха Геббеля, дає зрозуміти, що й самі сновидіння можна вважати також формою спогаду¹¹, і вони так само улягають трансформаціям і спотворенням, стають матеріалом для витіснення, що вони так само мінкі і є не так точними відтвореннями незмінно того самого, як постійним „перепишуванням”, „редагуванням”, до того ж залученими до багатовимірної мережі „наддетермінації”, а отже, й властиво невечерпних версій тлумачення, інтерпретації.

Найважливішим для майбутніх теорій пам'яті у ХХ столітті відкриттям раннього психоаналізу залишається, втім, передусім її зв'язок із феноменом психічної травми, що дається взнаки, зокрема, не тільки у витісненні, не лише у симптомі, але й у (головне відкриття пізньої психоаналітичної теорії 1920–1923 років, так званої „другої топіки”)¹² явищі настирливого повторення. Психоаналіз відкриває пам'ять бажану і небажану, пам'ять, якої прагнеш, і таку, від якої хочеться захиститися, якої хочеться позбутися, яка переслідує, вдирається, мучить, руйнує і нищить.

Не менш центральними є і два інші пов'язані з феноменом пам'яті відкриття психоаналізу: пам'ять як засаднича конституента (персональної) ідентичності, одне зі свідчень і один з гарантів переживання і відчуття (індивідуальної) тотожності; а також асоціативна природа пам'яті і спогадів.

Підставовими для багатьох пізніших теорій пам'яті ХХ століття є також імпліцитні наслідки для самого розуміння часовості, що їх містить класичний психоаналіз. Один з них – часовий парадокс несвідомого: саме несвідоме не має часу, воно позачасове, первинний процес ігнорує часову логіку, а отже, й логіку послідовностей, а також причинно-наслідковість. Але от становлення кожного індивідуального, неповторного несвідомого ще і як відбувається в біографічному часі, на ньому вирішальним чином позначається історія суб'єкта.

Іншою пов'язаною з часовістю інтуїцією класичного психоаналізу є уявлення про те, що – позаяк ми є суб'єктами несвідомого – ніхто й ніколи не може знати всього, принаймні не все одразу. Два феноме-

¹¹ „Letzlich sind Träume auch Erinnerungen, Alle Träume sind vielleicht nur Erinnerungen!?” Friedrich Hebbel, *Tagebücher*, Nach der historisch-kritischen Ausgabe von R.M. Werner, 1903–1904, 1841.

¹² Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, Internationaler psychoanalytischer Verlag, Leipzig–Wien–Zürich 1920, с. 15–20.

ни – „повернення витісненого” (*Wiederkehr des Verdrängten*) і „післячасовість” (*Nachträglichkeit*)¹³ є вирішальними ускладнювачами суб'єктивної структури часовості й ведуть до того, що деякі усвідомлення, розуміння, в тому числі феномени пам'яті, спогади приходять не одразу й не нараз, а лише з часом, і цей час ніколи не є визначеним напевно, його неможливо ні гарантувати, ні передбачити. Ми ніколи не можемо знати всього, так чи інак, ми ніколи не можемо знати всього нараз, ми ніколи не можемо пам'ятати всього, ніколи не можемо пам'ятати всього нараз. До того ж пам'ять – феномен динамічний, тобто улягає не просто забуттю, але й витісненню, і це витіснення значуще: воно має свою семантику, свою мотивацію, має ієрархію і свої вельми витончені способи. Феномен *Nachträglichkeit*, зокрема, засвідчує, що спогадам, навіть якщо вони правдиві, *post factum* може бути надано іншого значення, ніж те, що переважало в момент події. Ба більше, що з плином часу (наприклад, в різні періоди того самого життя) ті самі спогади можуть мати різне значення і різний статус.

А одне з головних відкриттів психоаналізу, концепт „повернення витісненого”, взагалі стало підставою для численних сучасних теорій і практик пам'яті: „минуле визначає нас”; „забуття дорівнює повторенню”; „пам'ятати, аби запобігти”; „ніколи знову” – ось лише кілька найвідоміших тез, що результують з цих відкриттів.

Попри еволюцію поглядів та розвиток теорій і технік психоаналітичної терапії незмінним терапевтичним ідеалом для Фрейда залишалася, однак, реконструкція переживань власне через *p r i g a d u v a n n y* первинних подій¹⁴ – важливішим від усвідомлення через осяяння, через відкриття внаслідок вдалого тлумачення, важливішим за усвідомлення особливостей перенесення, спротиву та захисних механізмів. Саме пригадування, відбудова в пам'яті є, на його переконання, головною й обов'язковою передумовою подолання травми, а отже, й зцілення¹⁵. Це положення матиме доленосні наслідки для всього пізнішого часу і визначальним чином досі складає підставу нашого уявлення про важливість пам'яті – індивідуальної та колективної.

¹³ Sigmund Freud, *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose*, GW XII, 1914 [1918], с. 29–157.

¹⁴ Sigmund Freud, *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten (Weitere Ratschläge zur Technik der Psychoanalyse II (1914))*, Studienausgabe, Ergänzungsband, Fischer Verlag, Sonderausgabe, Frankfurt 2000, с. 205–215.

¹⁵ Sigmund Freud, *Massenpsychologie und Ichanalyse*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1921.

V

Не встигли ще гегеліанство, дарвінізм, марксизм і реалізм натішитися ладом в розумінні часу та процесуальності, як лінійні структури часовості під впливом новітніх відкриттів та інтуїцій зазнали якщо не обов'язково завжди краху, то в кожному разі замішання й занепаду, якщо не розпаду й падіння, то принаймні подрібнення. Теорія відносності, відкриття елементарних частинок матерії та їх химерної поведінки, можливості одночасно перебувати в різних станах, теорія несвідомого знову неймовірно ускладнили уявлення про походження, подієвість і призначення пам'яті. Модернізм в літературі та інших мистецтвах, усі знакові системи культури засвідчили нечувану фрагментацію, розпад самої можливості єдиної чи бодай якоїсь цілісної картини світу. Сам модернізм тут же розколовся на безліч то симультанних, то стрімко змінюваних деномінацій. Всі вони засвідчують новочасні пригоди й новочасну складність пам'яті, суперечливість та амбівалентність сучасної пам'яті, її розірваність, неєдиність, непослідовність, подрібненість.

Більш-менш у той самий час, коли Фройд описує істеричний, як він спершу гадав, феномен „ремінісценції” (1895), Анрі Бергсон публікує працю *Матерія і пам'ять* (1896)¹⁶, де постулює існування двох відмінних видів пам'яті – двох різних „пам'ятей”, „узвичаєної” та „чистої”, рефлектує їх стосунок до цілого суб'єкта, до цілості суб'єктивності, „коекзистивність” пам'яті щодо самої свідомості, пронизаність цілої людської істоти та її стосунку до себе й інших пам'яттю, виявляє їх специфічну неоднорідну часовість, уміщеність пам'яті в категорії „тривання”, які створюють саму можливість „історичності” людського суб'єкта, чуття історії, саму спроможність історичного чуття і сприйняття, історичної сприйнятливості.

Усе це читається як теоретична інспірація чи навіть мало не інструкція до втіленого зовсім незабаром після того Марселем Прустом небаченого доти, нечувано модерного способу, ба, методу художнього письма. Сьогодні саме Пруста вважаємо й вшановуємо патріархом і покровителем, засновником і святим-заступником „літератури пам'яті”, тієї поетики, що через нескінченні плетива асоційованих синестетичних спогадів, до яких залучені велетенські, розгалужувані в усіх напрямках мережі речей, атмосфер, кліматів, предметів, просторів, вражень, настроїв і станів, здатна реконструювати не тільки сукупні „життєсвіти”, зниклі в минулому почасти чи повністю, але й цілі нескінченні душевні ландшафти, внутрішні світи суб'єкта.

¹⁶ Henri Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, вид. 8., Quadrige u.a., Paris 2008.

Цей зв'язок між спогадами, пам'яттю, речами, ідентичністю і конструюванням життєвого проекту виявляє в дуже поетичний спосіб і Рільке в його *Нотатках Мальте Лявридса Бригге* (1910)¹⁷.

Поль Рікер був далеко не першим, хто догледів типологічну спільність цих трьох: Фрейда, Бергсона і Пруста, об'єднав їх під спільною назвою „адвокатів незабутнього” у своїй фундаментальній праці *Пам'ять, історія і забуття* (2000)¹⁸, яка й сама відразу стала віхою і своєрідним підсумком теорій пам'яті у ХХ сторіччі. Цю спільність між ними трьома Рікер добачає, зокрема, в тому, що всі вони проголошують неповторність, сингулярність індивідуального часу, пам'яті й спогадів; усі добре розуміють їх „вписаність” у дух та тіло; всі бачать їх як мережу за асоціативним принципом; усі розуміють, що справа пам'яті й пам'ятання, справа спогадів нерозривно пов'язані з проблемами непам'ятання, труднощів пригадування, забування й витіснення; всі перейняті практичними труднощами при подоланні забування і відживленні спогадів, поверненні спогадів до та у життя. Спільність полягає також в усвідомленні інтерсуб'єктивності спогадів, тільки так вони стають по-справжньому „суб'єктивними”: зв'язок пам'яті з досвідом задоволення і досвідом травми, психоаналітичний едипальний цикл, теорія нарцизму і нарцисичного лібідо, концепт ідентифікації, структурна теорія, так звана „друга топіка” Фрейда, пізніша теорія об'єктних стосунків – усі вони пронизані усвідомленням важливості пам'яті та спогадів для суб'єктивності суб'єкта. Незаперечна – і, можливо, найголовніша спільність, однак, полягає в тому, що всі вони трактують пам'ять, спогади, пригадування, забування і непам'ятання як засадничо д и н а м і ч н і феномени вирішальним чином пов'язані з такою самою динамічною та неоднорідною і д е н т и ч н і с т ю : індивідуальною, родинною і родовою, груповою і колективною.

Клінічний досвід психоаналізу знову й знов засвідчує, як минуле визначає теперішнє суб'єкта, але водночас вказує на те, що пам'ять означає не тільки прив'язаність і тяглість ідентичності, але й допіру відкриває можливості змін та емансипації. Аби змінитися, треба пригадати. Аби звільнитися, слід згадати. Згадати – це усвідомити, усвідомити – це звільнитися від цього змісту, нагода переписати розповідь і перебіг свого життя. Відкритися для нового, іншого. Інакше ми приречені на настирливе повторення того самого.

¹⁷ Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, Sämtliche Werke*, т. 6, Wiesbaden-Frankfurt a.M. 1955–1966.

¹⁸ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, Paris 2000.

Психоаналітична масова психологія відкриває шлях до розуміння суспільних та політичних імплікацій пам'яті, а також зумовленість пам'яті історичним контекстом.

VI

Величезна й потужна, започаткована Гуссерлем феноменологічна лінія вже дуже скоро – так само як психоаналіз, що, на переконання Фуко, достоту започаткував цілу нову парадигматичність в науках про людину – вийшла поза межі академічної філософії й позначилася на цільній ділянці наук про дух (*Geisteswissenschaften*). Феноменологічний аналіз часовості, а також пізніша окрема феноменологія пам'яті неймовірно позначилися на її розумінні у XX столітті.

Найцікавішими є тут наслідки, що випливають з різних феноменологій часовості, особливо в самого Гуссерля¹⁹, а також часовості „буття-у-світі” в Гайдеггеровому *Буття і час* для філософської герменевтики та пізнішої рецептивної естетики Констанцької школи²⁰.

Часовість стає невилучною парадигмою будь-якого тлумачення, його засновком, умовою і передумовою. Усвідомлення того, що й саме розуміння є не лише актом, але й історичним процесом, що значення теж відкриваються тільки з часом, що кожна нова епоха дістає нові можливості розуміння через розкриття нових контекстів і розгортання нових конотацій, одне слово – що інтерпретація теж є процесом питома історичним, і вона ніколи не може бути завершеною й остаточною вже бодай тому, що розгортається в часі й міняється в часі, залежить від свого часу, а плин часу і плинність значень неможливо скасувати²¹.

Тут важлива потрійна перспектива: психоаналітичні теорії творчості конституювали „автора, який не знає” про всі значення власного твору, коли існує величезна різниця між свідомо закладеними інтенціями значень і значеннями несвідомими, що їх може розкрити тлумачення інших, рецепція читача і сам плин часу. Ролан Барт (1967) проголосив „смерть автора”²², а Мішель Фуко (1970) увиразнив вирішальну вагомість дискурсу, в якому твір постає²³. Рецептивна естетика відкрила очі й на

¹⁹ Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Halle an der Saale*, Verlag von Max Memeyer, Halle (Saale) 1922.

²⁰ Wolfgang Iser, *Die Appellstruktur der Texte*, [в:] *Rezeptionsästhetik*, ред. R. Warning, вид. 4, München 1994.

²¹ Hans Robert Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, [в:] *Rezeptionsästhetik*, dz. cyt.

²² Roland Barthes, *La mort de l'auteur*, „Manteia” 1968, № 5, с. 12–17.

²³ Michel Foucault, *L'ordre du discours: leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Gallimard, Paris 1971.

участь, співтворчість, а отже й надавання значень читачем. А сучасні теорії мови – на те, що рецепція та інтерпретація міняються не тільки під впливом історичного перебігу, але й унаслідок змін у самій мові, невпинного семіозису, який ніколи не спить.

Час у такій парадигмі постає як сувій, що розгортається поступово, дозволяючи саме сучасникам кожного неповторного моменту історії відчитати те, що перед тим було просто недоступне попередникам. Але сувій, що розгортається з одного боку, так само згортається з іншого, на завжди закриваючи інші можливості прочитання, тлумачення та інтерпретації.

Під цим оглядом переклади класичних творів літератури належить робити знову і знов не тільки тому, що неможливо перекласти усього нараз, не просто тому, що міняється мова перекладу, але й тому, що в кожен новий відрізок історії відкриваються нові, недоступні перед тим можливості інтерпретації (і закриваються інші)²⁴.

Ще одну перспективу часовості означив у другій половині ХХ століття Жак Лакан²⁵, розмірковуючи про специфічну часовість психоаналітичної процедури як про *futurum exactum*, доконаний майбутній час, збагачений (чи то обтяжений) ще й модальністю припущення (мабуть, на той час я вже буду таким), але й засадничою двозначністю, бо ж може означати одночасно припущення про те, як було в минулому (мабуть, я був тоді таким).

Спільними, за всіх відмінностей, у цих численних і таких різних теорій є таке: пам'ять не є чимось єдиним, якимось однорідним і завжди тотожним собі феноменом; пам'ять складна і складена; пам'ять мінка й рухлива; пам'ять вирішально пов'язана з ідентичністю, індивідуальною, груповою і масовою; пам'ять політична; пам'ять має прагматику і патос; має різні стосунки із Собою, Самістю, Своїм, Іншим і Чужим; улягає численним і різнорідним спотворенням, викривленням і може бути маніпульована, навмисне чи ненавмисне.

VII

Зовсім нова парадигма починається з „колективної пам'яті” та „соціальних рамок” Мориса Альбвакса²⁶. Йому йдеться вже не тільки про фундаментальну роль пам'яті у витворенні, підтримуванні та відтворенні

²⁴ Roman Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Niemeyer, Tübingen 1968 = Roman Ingarden, *Gesammelte Werke*, т. 13, Niemeyer, Tübingen 1997.

²⁵ Jacques Lacan, *Ecrits*, Seuil, Paris 1966.

²⁶ Maurice Halbwachs, *La mémoire collective et le Temps*, „Cahiers internationaux de sociologie” 1947, т. 2, с. 3–31.

ні індивідуальної ідентичності, самого підложжя витворення й підтримування її тяглості, як радше про особливості соціального, спільнотного виміру тотожності пам'яті – колективної, а також про взаємозв'язки й взаємовпливи індивідуальної та колективної пам'ятей. Його теорії, що поставали під впливом філософії Берґсона, соціології Дюркгайма та історичної школи Анналів, теж стали справді парадигматичними. Відтоді історикам і всім, хто має справу з часом і пам'яттю, вже неможливо не замислюватися про історію історіографії, про історію як конструювання, залежне від самого моменту в історії.

Далі П'єр Нора запропонував поняття і теорію „місць пам'яті” (1984–1992) та пов'язані з ним концепти еґо-історії, „національного роману”, „доби комеморації” чи „меморіальної доби”²⁷. Неймовірної ваги набуває „усна історія”. Своєю чергою, праці Аляйди Ассманн про „культурну пам'ять”²⁸ породили цілий каскад похідних теорій, без них сьогодні також неможливо.

У сьогоднішній Україні неймовірно важливою справою є збирання свідощів про воєнні злочини в очевидців і жертв. Ця праця вимагає особливо високого вишколу, має особливі формалізовані протоколи, і кожен, хто її виконує чи виконував (як загибла від російської ракетної атаки письменниця Вікторія Амеліна, яка докладно розповідала мені про це) знає, яка вона складна, як важливо опитати й записати свідощтва так, аби вони змогли стати підставою для звинувачення в майбутніх судових процесах.

Одночасно в деяких країнах, як-от Федеративній Республіці Німеччина, створювали, запроваджували й утілювали програми „політики пам'яті”, плекали „культуру пам'яті”. Пам'ять про минулі трагедії утримують при житті, аби уникнути, ба, унеможливити їх повторення. Чільними поняттями стали „опрацювання історії” (*Geschichtsaufarbeitung*) і навіть „подолання минулого” (*Vergangenheitsbewältigung*) з перспективи справців. У кількох країнах Центральної Європи засновано державні Інститути національної пам'яті, які дбають передусім про те, аби не дозволити забути страждання і трагедії жертв – індивідів та колективів.

Події останніх років засвідчують, якими застиглими, неспроможними описати зміни, а відтак нежиттєспроможними стають деякі положення канонізованих стратегій „політики пам'яті” і „культури пам'яті”. Власне німецький приклад показує, що іноді пам'ятають не те не про те, а те про те, що варто було б пам'ятати – не пам'ятають. Або ж роблять хибні висновки з хибно засвоєних уроків пам'ятання.

²⁷ Pierre Nora, *Présent, nation, mémoire*, Gallimard, Paris 2011.

²⁸ Aleida Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, C.H. Beck, München 2006.

Важливим експонентом сучасних теорій пам'яті є Ганс Ульрих Гумбрехт з його концепціями „історичного часу” та „складного часу сучасності”²⁹, конституційованого симультанністю різних переживань часу, подекуди в різних місцях світу, подекуди в тому самому місці. Його міркування про становлення „історичного часу” певною мірою перегукуються з ідеями Чарльза Тейлора в його *Секулярній добі*³⁰, але теж пов'язані з дещо давнішими рефлексіями Райнгарда Козеллека³¹. Зрозуміло, що тепер ми вже неспроможні помислити будь-що поза історією, а історичність давно вже вкоренилася як вимога, очікування й умова будь-якої „науковості”. Історія понять, історія ідей, історія теорій, а також теорії історій є засновками наших дискурсивних полів.

Теоретики постмодернізму міркують про цей стан – чи „ситуацію”, зокрема, і як про „втрату історичності”, „забуття історії” (Фредрик Джеймісон³²), спробу оперувати поза межами історичного.

Про альтернативи „історичному часові” рефлектують, зокрема, теорії міту, що пропонують поняття різних нелінійних часів: сакрального, ритуального, колового, апокаліптичного, мітологічного. Ернст Кассирер³³, Ервін Панофскі, Ернст Канторович³⁴, але також Мірча Еліаде³⁵, Ганс Блюменберг³⁶, Ролан Барт і Клод Леві-Стросс.

Читаючи Бруно Шульца, важко, а іноді просто-таки неможливо втриматися від спокуси вважати, що свої твори він умисно, свідомо укладав у поезиці міту серед іншого власне для того, аби в такий спосіб забезпечити невмирущість пам'яті. Вичулений до історичності, свідомий минулості, перечулений на проминальність, вразливий до крихкості, він був свідомий ненадійності секулярної пам'яті, навіть утриваленої, здавалося б, в артефактах. Обрав міт – міт дитинства, міт деміюргічний, міт першопочатку, міт вічного переродження і перевтілення – як форму

²⁹ Hans Ulrich Gumbrecht, *Unsere breite Gegenwart*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2010.

³⁰ Див. переклад польською: Charles Taylor, *Epoka świecka i różne ścieżki wiary*, przeł. Adam Pawelec, „Znak” 2010, nr 665.

³¹ Reinhard Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1979.

³² Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991.

³³ Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Berlin 1923–1929.

³⁴ Ernst Kantorowicz, *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton University Press, Princeton 1957.

³⁵ Mircea Eliade, *Mythos und Wirklichkeit*, Insel-Verlag, Frankfurt am Main–Leipzig 1988.

³⁶ Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1979.

непроминальності певних особливих вмістів і змістів пам'яті, на переказі яких йому найбільше залежало. Небесний Єрусалим, однак, тривкіший і триваліший від земного.

Свідомством того, як розгортання історичного часу, зміни контекстів, моментів та обставин впливає на розкриття значення, на парадигму розуміння, на конфігурації тлумачення, є невинні зміни в інтерпретації творчості Шульца, що відбуваються просто на наших очах, упродовж нашого життя.

У ці дні, місяці й роки війни в Україні знову дуже гостро зустрічаємося з двома протилежними, але, безумовно, взаємопов'язаними вимогами й викликами пам'яті: з одного боку, прагнемо запам'ятати все про цю війну, про себе та інших у цій війні, не забути нічого й нікого, не оминати, також не дати забути, бо маємо відчуття, що не сміємо забути, що втратимо себе і щось невимовно важливе, коли дозволимо собі забути. Що вчинимо зраду, якщо забудемо. Що маємо пильнувати неспотворену пам'ять і берегти її від занепаду і можливих перекручень, викривлень, зловживань. Що зобов'язані подбати, аби ця пам'ять жила і діяла. З іншого боку, це добре видно в щоденній клінічній практиці, зустрічаємося з пам'яттю небажаною, руйнівною, пам'яттю травматичною, якої хочеться спекатися, не впускати, але вона вривається непрошена знов і знов.

І в цій напрузі, в цій нечуваній діалектиці різних пам'ятей знову знаходять відображення всі найголовніші прозріння й пошуки, всі манівці й апорії, всі ходи й безвиході Століття пам'яті. Між страхом втратити те, що не вільно забути; страхом забути те, чого не вільно втратити; страхом свавільного повернення спогадів про те, що прагнеш забути; страхом непрошеного повторення того, що не варто було забувати (пам'ятати, аби „ніколи більше” не повторити) і спробами запевнити пам'ять про те, що не сміє „ніколи більше” повторитися. Пам'ять про те, що надто коштовне, аби його забути, і пам'ять про те, що надто небезпечне, аби його забути.

Jurko Prochańsko

Stulecie pamięci¹

I

Długi, bardzo długi był XX wiek, a jego odliczanie rozpoczyna się w tym szkicu nie, jak w słynnym filmie Bernarda Bertolucciego *Wiek XX* (1976), śmiercią Giuseppe Verdiego, lecz wojną francusko-pruską z lat 1870–1871 i proklamacją Drugiej Rzeszy. Nie bez powodu Kolumna Zwycięstwa (Siegessäule) zajmuje tak ważne miejsce w *Berlińskim dzieciństwie na przełomie wieków* Waltera Benjamina², gdzie akcja rozgrywa się właśnie wokół roku 1900. Oba te wydarzenia, zresztą połączone nieubłaganą historyczną logiką – zarówno wojna, jak i zjednoczenie Niemiec przez Bismarcka, każde po obu stronach konfliktu na swój własny sposób – po raz pierwszy tak wyraźnie i tak wszechstronnie ujawniły praktyki i rytuały modernego³ podejścia do zbiorowej (w tym wypadku narodowej) pamięci. Pokonani Francuzi zakładali nowoczesne cmentarze wojskowe, a także dyskursywnie i medialnie pielęgnowali antyniemiecki resentment, który wymagał kultywowania pamięci o upokorzeniu i krzywdzie. Przejawiał się on zresztą także poprzez rozwój nowoczesnego antysemityzmu politycznego, jaki znalazł wyraz w aferze Dreyfusa. Z kolei zwycięzcy Niemcy praktykowali rozmaite i rozbudowane formy memoryzacji – poprzez toponi-

¹ Esej ukaże się w: „Konteksty” 2025, nr 3.

² Walter Benjamin, *Die Siegessäule*, [w:] *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, Suhrkamp, Berlin 2010. Wydanie polskie: *Berlińskie dzieciństwo na przełomie wieków*, przeł. Bogdan Baran, Aletheia, Warszawa 2010.

³ Autor stosuje autorskie pojęcie Moderności, które wraz z tłumaczką proponujemy odczytywać, podążając za uzusem na przykład Tadeusza Buksińskiego. Moderność w tym kontekście nie odsyła do moderny jako formacji kulturowej, ma też w zamierzeniu celowo szersze (a także uniwersalne) znaczenie niż nowoczesność – różnorodna, posiadająca wiele twarzy, wersji i modeli [przyj. red.].

my, dni pamięci (na czele z Dniem Sedanu, *der Sedantag*, 2 września), wojskowe defilady i pomniki, tablice ze spisami poległych umieszczane na wiejskich kościołach, krzyżach i stelach; muzealizację, różnorodne spektakle i wystawy, masowe produkowanie pamiątek, państwowe renty dla weteranów, całe masy folkloru i literatury profesjonalnej etc. Do tego, już niecałe dwadzieścia lat wcześniej, w trakcie wojny krymskiej, pojawiły się pierwsze fotograficzne ujęcia batalii i pól bitewnych, pierwsze fotoreportaże wojenne. Niektóre z nich stały się prawdziwie ikoniczne, a wszystkie do dzisiaj są kluczowymi filarami pamięci o tamtej wojnie, wizualnym zapisem terytoriów i technologii, strojów i nastrojów⁴.

Ten Długi Wiek XX stał się nie tylko wielką epoką wielkich teorii, wręcz Stuleciem Teorii, ale także – przez analogię do „długiej nocy muzeów”⁵ – „długą nocą” teorii pamięci. Nigdy przedtem ten fundamentalny ludzki fenomen w najróżniejszych jego przejawach i wymiarach nie przyciągał i nie domagał się takiej uwagi ze strony tak różnych dyscyplin nauki. Nigdy przedtem nie istniało zresztą aż tyle dyscyplin naukowych oraz obszarów badań, a niektóre z nich – jak psychologia, psychiatria, psychopatologia, socjologia, embriologia, anatomia porównawcza, fizjologia, teoria ewolucji, kryminologia, antropologia, politologia, psychoanaliza, prawo międzynarodowe i wiele, wiele innych – właśnie wtedy zaczynały się kształtować, powołane do życia przez Moderność. Nigdy wcześniej pojęcie i zagadnienie pamięci nie mieściły się w samym dyskursywnym jądrze nauk o człowieku i zbiorowych praktyk politycznych. Poprzednie epoki oczywiście zastanawiały się nad pamięcią: jak ona powstaje, jak się utrwała i zmienia, jak się zniekształca, wymazuje, niszczy i znika, jak się rozprzestrzenia i utwierdza. Czyniły to jednak inaczej niż Długi Wiek XX. Tymczasem u jego zarania odkryto, że pamięć nie tylko niekoniecznie musi być cykliczna, ale też niekoniecznie musi być liniowa. W centrum dyskusji i praktyk znalazły się nie tylko zapominanie i zapomnienie, ale też wypieranie i wyparcie, obrona i zaprzeczanie, a także kontaminacja i manipulacje pamięcią, jej związki z praktykami politycznymi, rządami, ideologiami i propagandą. Stawką była już pamięć nie tylko lokalnych wspólnot, ale też szerszych grup, kolektywów oraz całych społeczeństw, nie tylko pamięć o ofiarach, lecz także pamięć samych ofiar, pamięć nieuprzywilejowanych – podległych, chłopów, emigrantów, wygnańców i uchodźców. Przede wszystkim chodziło tu jednak

⁴ Ulrich Keller, *Das Bild des Krieges: Der Krimkrieg (1853–1856)*, [w:] *European History Online (EGO)*, Leibniz Institute of European History (IEG), Mainz, 26.04.2013; www.ieg-ego.eu/kelleru-2013-de, dostęp: 20.04.2025.

⁵ Zob. m.in. Bartłomiej Gutowski, *Europejska Noc Muzeów*, [w:] *Konsumując Coolture. Europejska Noc Muzeów w Warszawie*, red. Sławomir H. Zaręba, Marcin Choczyński, Kontrast, Warszawa 2013; www.academia.edu/19223347/Europejska_Noc_Muzeów, dostęp: 20.04.2025.

o pamięć mas, pamięć masową, o amnezję i amnestię; o reprodukcję i reprezentację, o archiwizację i to, co archaiczne, o katalogowanie i klasyfikację, genezę i generowanie, kompaktowość, komparatywność i kompatybilność pamięci.

Wszystkich tych zmian statusu pamięci, jak również licznych jej teorii i konceptualizacji zrodzonych przez Długi Wiek XX, nie warto a nawet, jak sądzę, nie da się rozpatrywać w oderwaniu od całego wachlarza samych teorii Moderności, zwłaszcza teorii modernizacji, których sformułowano wówczas tak wiele, i w takiej różnorodności.

Nad niektórymi spośród okoliczności i perypetii pamięci w XX wieku skupia się niniejsza rozprawa.

II

Fraza „stulecie pamięci” nie jest pozbawiona ironicznych reperkusji. Po pierwsze, można zapytać, dlaczego ten właśnie wiek został tak nazwany: a zatem jak wyglądała sprawa z pamięcią w innych czasach? Cóż jest takiego szczególnego w tym właśnie długim stuleciu krótkiej pamięci, że pozwala nam czy nawet nakłania do mówienia o nim jako o „stuleciu pamięci” *par excellence*? A może chodzi nie tyle o ten szczególny odcinek czasu, ile o szczególną, dotąd nieznaną lub niespotykaną jakość i zawartość pamięci, czyli o zmianę składu lub konfiguracji samego fenomenu? Jeśli potraktujemy poważnie Foucaultowską teorię *episteme*, to implicytnie oznacza to, że w tej nowej konstelacji Moderności, w jej licznych i często fragmentarycznych dyskursywnościach pamięć także musiałaby być postrzegana, a zatem i pomyślana inaczej niż dawniej. Co więcej, być może zmieniłyby się też same jej konfiguracje albo modalności pamiętania.

Następnie można zapytać: dobrze, ten wiek przeznaczyliśmy na pamiętanie, a co dalej? Odbyliśmy i zapomnieliśmy? To tak, jakby minęło Święto Dziękczynienia, a potem znowu można było być niewdzięcznym. „Stulecie pamięci” minęło, ale co powinno nadejść w zamian? Zapomnienie? Niepamiętanie? A może jeszcze inne sposoby ustosunkowywania się wobec pamięci, zarządzania nią i powoływania się na nią, reprezentacji pamięci, a może też badania i teoretyzowania o niej? Jedno jest dla nas jasne już teraz: problematyka ta dotyczy także nowych cyfrowych technologii zapisu i odtwarzania pamięci, które niosą ze sobą też nowe sposoby manipulacji, fałszerstw, a także wybiórczości czy zniekształcania pamięci i związanych z nią wartości poprzez selekcję dostępnych materiałów. Nie bez powodu kategoria ta stała się również (a może przede wszystkim) jednym z podstawowych parametrów urządzeń komputerowych – ich moce, prędkości procesorów, a więc i „pojemności pamięci”, nieustająco rosną – a opcja „przypomnienia” o „wydarzeniach” czy ważnych datach należy do podstawowych usług każdego nowoczesnego sprzętu. Innym,

dzisiaj już oczywistym efektem rozwoju technologii cyfrowych jest zdolność (a nawet, powiedziałbym, szczególna skłonność) SI do zniekształcania, przekręcania, wymyślenia lub negowania przeszłości – przedstawiania jako rzeczywistego czegoś, co nigdy się nie wydarzyło – lub odwrotnie: zaprzeczania faktom lub uznawania ich za zmyślane, a nawet aktywnego wymazywania śladów po tym, co wydarzyło się naprawdę. Stawką jest tu wiarygodność i weryfikacja pamięci, instancje jej wiarygodności, ich konkurencja czy wręcz przeciwstawność. O konsekwencjach tych możliwości technologicznych dla zwyczajnej ludzkiej zdolności przechowywania informacji w pamięci już nawet nie mówię: scedowanie tej zdolności na technologie cyfrowe będzie miało (i już ma) efekty podobne do przekazywania algorytmom przez podmiot lub zbiorowości obliczania, podejmowania decyzji, dokonywania wyboru i wreszcie samego myślenia. Kiedy coś pamięta zamiast mnie, to sam już niczego nie muszę „nosić w pamięci”. Pojawiają się wówczas wizje produkcji cyfrowych sobowtórów, digitalnych klonów jednostki, które nie dość, że dysponują rzekomo identyczną z nośnikiem fizycznym zawartością wspomnień i pamięci, to jeszcze mogą swobodnie nimi zarządzać.

III

Główna częśćka nieoczywistej ironii tytułu tej rozprawy wiąże się jednak z tym, że określenie „stulecie pamięci” niemal dokładnie odpowiada znaczeniu starożytnego pojęcia *saeculum*, a zatem zawiera ukryty patos wywodzącego się zeń pojęcia sekularyzacji. Sto lat to zasięg, jaki zostaje przydzielony na poznawanie życia każdemu odrębnemu, koniecznemu istnieniu indywidualnemu (Heidegger nazwałby je *Dasein*) na tym świecie, bez horyzontu transcendentnego, bez horyzontu wieczności w wierze. Te sto lat – *saeculum* – nie oznacza przeciętej długości indywidualnego życia. To horyzont pamięci i doświadczenia życia-świata⁶, dostępny podmiotowi poprzez wspomnienia pokolenia dziadków⁷, trwanie własnego życia, a z drugiej strony – zasięg projekcji własnego doświadczenia, które możemy bezpośrednio przekazać potomkom: dzieciom, wnukom i prawnukom. Pamięć sekularna to ograniczony horyzont, największy obszar pamięci, na jaki ziemskie istnienie samo siebie skazuje, pozabawione perspektywy wieczności, wymiaru Zbawienia.

⁶ Autorski termin, oznacza życie w świecie, życie otoczone światem, w otoczeniu świata, zanurzone w świat, uzależnione od świata itp., które zmienia się w zależności od tego, jak zmienia się świat dookoła, w tym jak zmieniają się teorie i praktyki pamięci, ponieważ – w koncepcji autora – osnową życia-świata jest właśnie pamięć, pamiętanie, zapamiętywanie, bądź odwrotnie: zapominanie, niepamiętanie, także wyparcie [przyp. tłum].

⁷ Przypomnijmy, jak ważną rolę odgrywa ten rodzaj pamięci dla twórczości doby romantyzmu, zwłaszcza Szewczenki: dziadkowie, którzy z własnego dzieciństwa pamiętają hajdamaczyznę i upadek kozaczyzny, schyłek hetmańszczyzny.

To spostrzeżenie otwiera nas na drugi aspekt długiego stulecia pamięci: zmiany spowodowane sekularyzacją skłoniły do wynalezienia innych bądź odwoływania się do innych sposobów pamiętania, przypominania i przekazywania. Sekularyzacja, o której tak przenikliwie pisał Charles Taylor⁸, sama już jest (w tym także) częściowym efektem modernizacji.

Dodajmy do tego postępujący upadek tradycyjnych żyć-światów, który – przynajmniej na Zachodzie – nabrał wówczas niebywałego przyspieszenia. Dotyczyło to zarówno transformacji społeczeństw klasowych, jak i zmian technologicznych, które zasadniczo zmieniły życie codzienne; zarówno wzrostu mobilności i samego kreowania warunków do powszechnej mobilizacji, jak i powstawania nowych wspólnot wyobrażonych; zarówno zmiany podstaw partycypacji politycznej, jak i narastającej urbanizacji; zarówno pojawienia się masowych ruchów oraz partii politycznych, jak i niebywałego przyspieszenia wzrostu objętości obiegu informacji – a więc wszystkiego tego, co dziś rozumiemy przez modernizację. Jeszcze do niedawna rodzinna, rodowa, lokalna i osobista pamięć była wytwarzana oraz kształtowana poprzez obecność, powtarzalność i osobiste przekazywanie, poprzez bezpośrednie dziedziczenie i związany z tym związek z poszczególnymi miejscami, którym z tego właśnie powodu przypisywano wyjątkowe znaczenia za pomocą szczególnych znaków: najdrobniejsze toponimy, kościelne święta i ceremonie, kult lokalnych świętych, odtwarzany cykl zdarzeń, miejscowe podania, obrządki, legendy etc. W obliczu zachodzących zmian wszystkie te narzędzia podtrzymywania pamięci stały się po prostu niewystarczające. Zmieniło się także znaczenie i sposób pojmowania własnego przeznaczenia.

W dawnej Galicji zmiany te, związane z upadkiem tradycyjnych żyć-światów pod presją modernizacji, objęły wszystkie wymiary życia społecznego i indywidualnego, dotykając wszystkich bez wyjątku: Rusinów, Żydów, Polaków i Niemców. Doprowadziły do niespotykanej przedtem fali emigracji, a także do proletaryzacji i wzrostu znaczenia wolnych zawodów. Co więcej, przyniosły też szybkie, zasadnicze zmiany w edukacji: nie tylko w systemie oświaty, ale przede wszystkim w zmianie wagi samej edukacji jako podstawowej metody emancypacji oraz środka do odnajdywania nowego miejsca, znaczenia i przeznaczenia w tym nowym świecie. Pojawiły się też nowe, moderne modele identyfikacji oraz wzorce budowy zbiorowych tożsamości: narodowe, państwowe, polityczne oraz ideologiczne.

Wzrastała piśmienność, a wraz z nią możliwości zapisywania wydarzeń, pisania pamiętników, notowania wspomnień, prowadzenia kronik nie tylko dynastycznych, parafialnych, dworskich, państwowych czy diecezjalnych, ale także rodzinnych i prywatnych.

⁸ Charles Taylor, *A Secular Age*, Belknap Press, Cambridge 2007.

Zachodzące zmiany w relacjach z pamięcią oraz w samych podejściach do niej ujawniły się najpierw na gruncie literatury. Powieści edukacyjne, pararenetyczne, podejmujące tematykę rozwoju osobistego, udowodniły możliwości oraz ambicje literatury pięknej do przenikania w historyczność, procesualność ludzkich światów. Czym są powieści Balzaka czy Stendhala, Dickensa czy Hugo, jeśli nie ucieleśnioną metodą Hegła? Czym, jeśli nie doświadczalną optyką czasu historycznego? Czasu, w którym zarówno tak zwane obyczaje, jak i psychika, logika zmysłowości, a także poglądy, przekonania i życie codzienne – wszystko staje się materią zmienności historycznej.

Do romantycznej metody pamięci powieści historycznej, zapoczątkowanej swego czasu przez Waltera Scotta – odkrywcę możliwości odtwarzania przeszłości w artystycznych formach literatury – dołączyła metoda (krytycznego) realizmu mieszczańskiego, z jego wyczuleniem na historyczność nowoczesności, a także powszechność nieustannie zachodzących zmian.

Osnową każdego wyobrażenia rozwoju jest pojęcie zmiany w czasie, czyli historyczności. Dwa wielkie paradygmaty czasowości XIX wieku wyznaczyły horyzonty oraz obszary wyobraźni, także teoretycznej, następnego stulecia: fenomenologia ducha Hegła oraz teoria ewolucji Darwina (zresztą ona sama mogła powstać tylko na podstawie wyobrażenia o absolutnym duchu świata).

Z kolei trzy wielkie, powiązane ze sobą w czasie objawienia, a zarazem sposoby obserwowania procesów historyczności w różnych układach dyskursywności – heglowska fenomenologia ducha, teoria ewolucji Darwina i (krytyczny) realizm w sztukach (nieco później dołączył do nich jako czwarty materializm historyczny Marksa) – łączyły poczucie zadowolenia i nawet triumfu z uporządkowania czasu, objęcia rozumem logiki rozwoju, a zatem także możliwości władania pamięcią, możliwości nie tylko tłumaczenia przeszłości, ale i przewidywania przyszłości, pociechy z ładu postępu. W efekcie do powstających już wcześniej socjalistycznych utopii dołączyły dzieła technologicznej i społecznej futurologii spod znaku Juliusza Verne'a. Co więcej, dzięki tym teoriom nie tylko wiemy dzisiaj, jak jest uporządkowany czas przeszłości, jak ustrukturuwany czas terażniejszości, ale także możemy jeśli nie wpływać na przyszłość, to z całą pewnością ją przewidywać.

IV

U progu wieku XX rozumianego ściśle „kalendarzowo” równocześnie pojawiły się dwie eksplicytne, nowoczesne teorie pamięci, inicjując wszystkie późniejsze rozważania teoretyczne o pamięci po roku 1900: kliniczny dyskurs hysterii Freuda i filozofia trwania Henriego Bergsona.

„Histerycy cierpią przede wszystkim z powodu reminiscencji”⁹ – głosi słynna teza Breuera i Freuda ze *Studiów nad histerią* (1895). Reminiscencja to wspomnienie, a więc fenomen pamięci, ale wspomnienie nieświadomione, niedostępne dla świadomości, nieświadome. Wczesna teoria psychoanalityczna otwiera nowe perspektywy rozumienia pamięci: jej oddzielenie od świadomości w wyniku działania owej nieświadomej siły psychicznej, którą Freud (i było to jego pierwsze, najbardziej oryginalne i ostatecznie najważniejsze odkrycie dla kształtowania całego późniejszego teoretycznego gmachu psychoanalizy) najpierw nazwał *Abwehr* (obrona), by już wkrótce zastąpić go ustalonym od tego czasu pojęciem *Verdrängung* (wyparcie). W wyniku wyparcia traumatyczna treść wspomnienia niejako zamyka się w kapsule, odizolowuje się od świadomego procesu psychicznego, ale nadal działa od wewnątrz, w formie bolesnego symptomu, i wpływa na decyzje i uczynki. Związane z tą treścią afekty albo zostają stłumione, albo pozostają aktywne, tracą jednak związek ze zdarzeniem. Zostają pozbawione znaczenia, stają się niezrozumiałe. Zadaniem terapeutycznym postępowania psychoanalitycznego staje się „przypominanie” zdarzenia traumatycznego, rekonstrukcja wspomnienia w powiązaniu z jego afektywnym nasyceniem oraz integracja całego doświadczenia w świadomy proces psychiczny. W ten sposób Freud – po krótkim psychofizjologicznym interludium – ustanawia niezwykle produktywną linię d y n a m i c z n e g o rozumienia fenomenu pamięci.

Już wkrótce w *Objaśnieniu marzeń sennych*¹⁰ (1900) opisuje rozmaite perypetie zniekształcenia wspomnień: poprzez sposoby, jakimi posługuje się również „praca marzenia sennego” – zagęszczenie, przesunięcie, zastępowanie przeciwieństwem, przyglądanie się obrazowości wizualnej (kilkadziesiąt lat później, w latach 50. XX wieku, Jacques Lacan w swojej psychoanalizie strukturalnej¹¹ utożsamia zagęszczenie z zasadą metafory, a przesunięcie z mechanizmem metonimii) – a później także poprzez rozmaite mechanizmy obrony psychicznej, takie jak wyparcie, zaprzeczenie, myślenie dychotomiczne, od- i rozszczepienie, dysocjacja, ale także projekcja lub kontaminacja.

Freud dużo rozmyślał nad związkiem pamięci z doświadczeniem zadowolenia i niezadowolenia, jej związkiem z kategorią pożądania. W latach 90. XIX wieku zastanawia się też nad przyczynami tak zwanej amnezji dziecięcej, wiąże

⁹ *Studien über Hysterie von Dr. Jos. Breuer und Dr. Sigm. Freud*, Franz Deuticke, Leipzig–Wien 1895, s. 5. Wydanie polskie: Sigmund Freud, Josef Breuer, *Studia nad histerią*, przeł. Robert Reszke, KR, Kock 2008.

¹⁰ Sigmund Freud, *Objaśnienie marzeń sennych*, przeł. Robert Reszke, KR, Kock 1991.

¹¹ Jacques Lacan (1973 [1953]), *Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse*, [w:] tegoż, *Schriften I*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 64, 2010, s. 385–407.

ją z edypalnością, a także postuluje istnienie *Deckerinnerungen*, „wspomnień pokrywczych”, obecnych w świadomości raczej przyjemnych, ale uporczywych wspomnień z dzieciństwa, które mają chronić przed przykrymi, traumatycznymi wspomnieniami¹². Jeszcze ważniejszym odkryciem wydaje się istnienie „fałszywych wspomnień”¹³: fantazji tak mocno przekonujących, że powodują przeświadczenie, iż tak właśnie było naprawdę, i w ten sposób zyskują subiektywny status wspomnienia. Wreszcie w jednym z fragmentów *Objaśniania marzeń sennych*, powołując się na Friedricha Hebbela, Freud daje do zrozumienia, że marzenia senne również można uważać za formę wspomnienia, albowiem nie jest wykluczone, że wszystkie sny są tylko wspomnieniami¹⁴, i tak samo ulegają transformacjom i zniekształceniom, stając się materiałem do wyparcia; że są tak samo zmienne, będąc nie tyle dokładnymi odtworzeniami niezmiennie tego samego, ile ciągłym „przepisywaniem” czy też „redagowaniem” – uwikłanym w wielowymiarową sieć „naddeterminacji”, a więc niewyczerpanych wersji tłumaczenia, interpretacji.

Odkryciem wczesnej psychoanalizy, najważniejszym dla przyszłych teorii pamięci w XX wieku, pozostaje jednak przede wszystkim jej związek z fenomenem traumy psychicznej, przejawiającej się nie tylko w wyparciu, nie tylko w symptomie, lecz także w zjawisku natarczywego powtarzania (główne odkrycie późnej teorii psychoanalitycznej lat 1920–1923, tak zwana druga topika)¹⁵. Psychoanaliza odsłania pamięć pożądaną i niepożądaną, pamięć, do której tęsknisz, oraz tę, przed którą chcesz się obronić, której chcesz się pozbyć, która prześladowuje, wdziera się, męczy, niszczy i unicestwia.

Nie mniej istotne są dwa inne odkrycia psychoanalizy związane z fenomenem pamięci: po pierwsze pamięć jako podstawowe ogniwo (osobowej) tożsamości, jedno ze świadectw i gwarantów przeżycia i doznania (osobistej) tożsamości; a po drugie asocjacyjna natura pamięci i wspomnień.

U podstaw wielu późniejszych teorii pamięci XX wieku leżą także implicytne konsekwencje dla samego rozumienia czasowości, zawarte w klasycznej psychoanalizie. Jedną z nich jest czasowy paradoks nieświadomego: właśnie nieświadome nie ma czasu, ono jest pozaczasowe, pierwotny proces ignoruje

¹² Sigmund Freud, *Über Kindheits- und Deckerinnerungen*, „Monatsschrift für Psychiatrie und Neurologie” 1899, oraz w: *Über Deckerinnerungen*, Gesammelte Werke, wyd. 3., t. I, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1953, s. 531–554.

¹³ Emil Kraepelin, *Ueber Erinnerungsfälschungen*, „Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten” 1886, t. 17, nr 3, s. 830–843.

¹⁴ „Letzlich sind Träume auch Erinnerungen, Alle Träume sind vielleicht nur Erinnerungen!” Friedrich Hebbel, *Tagebücher*, Nach der historisch-kritischen Ausgabe von R.M. Werner, 1903–1904, 1841.

¹⁵ Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, Internationaler psychoanalytischer Verlag, Leipzig–Wien–Zürich 1920, s. 15–20. Wydanie polskie: *Poza zasadą przyjemności*, przeł. Jerzy Prokopiuk, PWN, Warszawa 2012.

logikę czasową, a zatem logikę następstw oraz związku przyczynowo-skutkowe. Jednakże kształtowanie się każdego indywidualnego, niepowtarzalnego nieświadomego nieuniknienie odbywa się w czasie biograficznym – historia podmiotu odciska się na nim w sposób zasadniczy.

Inną intuicją klasycznej psychoanalizy, związaną z czasowością, jest przeświadczenie, że skoro jesteśmy podmiotami nieświadomego, nikt i nigdy nie może wiedzieć wszystkiego, a przynajmniej nie wszystkiego naraz. Dwa fenomeny – „powrót wypartego” (*Wiederkehr des Verdrängten*) i „naznaczenie wsteczne” (*Nachträglichkeit*)¹⁶ są istotnymi czynnikami komplikującymi subiektywną strukturę czasowości i sprawiającymi, że niektóre uświadomienia, czy też rozumienia, w tym wspomnienia i inne fenomeny pamięci, przychodzą nie natychmiast i nie naraz, ale dopiero z upływem czasu, a czas ten nigdy nie jest definitywnie określony, nie da się go ani zagwarantować, ani przewidzieć. Nigdy nie możemy wiedzieć wszystkiego i nigdy nie możemy wiedzieć wszystkiego naraz, nigdy nie możemy pamiętać wszystkiego i nigdy nie możemy pamiętać wszystkiego naraz. Ponadto pamięć to fenomen dynamiczny. Podlega nie tylko zapominaniu, ale i wyparciu, które jest znaczące: ma własną semantykę, motywację, hierarchię i bardzo wysublimowane sposoby działania. Fenomen *Nachträglichkeit* poświadcza między innymi, że wspomnieniom, nawet jeśli są prawdziwe, *post factum* może być nadane inne znaczenie niż to, które dominowało w momencie zdarzenia. Co więcej, z biegiem czasu (na przykład w różnych okresach życia) te same wspomnienia mogą mieć różne znaczenia i różny status.

Natomiast jedno z głównych odkryć psychoanalizy – koncept „powrotu wypartego” – stało się podstawą wielu współczesnych teorii i praktyk pamięci: „przeszłość nas definiuje”; „zapomnienie oznacza powtórzenie”; „pamiętać, aby zapobiec”; „nigdy więcej” – to tylko kilka powszechnie znanych haseł wynikających z kulturowej wagi tego odkrycia.

Mimo ewolucji poglądów, a także rozwoju teorii i technik terapii psychoanalitycznej niezmiennym ideałem terapeutycznym dla Freuda pozostała jednak rekonstrukcja doświadczeń właśnie poprzez p r z y p o m i n a n i e pierwotnych zdarzeń¹⁷ – ważniejszym od uświadomienia przez olśnienie, czy przez odkrycie wskutek udanego tłumaczenia, ważniejszym od uświadomienia osobliwości przesunięcia, oporu i mechanizmów obronnych. Właśnie przypominanie, odbudowywanie w pamięci jest, zgodnie z jego przekonaniem, główną i obowiązkową przesłanką pokonania traumy, a ostatecznie powrotu do zdro-

¹⁶ Tenze, *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose*, GW XII, 1914 [1918], s. 29–157.

¹⁷ Tenze, *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten (Weitere Ratschläge zur Technik der Psychoanalyse II (1914))*, Studienausgabe, Ergänzungsband, Fischer Verlag, Sonderausgabe, Frankfurt 2000, s. 205–215.

wia¹⁸. To założenie będzie miało przełomowe konsekwencje dla późniejszej kultury i najwyraźniej stanowi podstawę naszego dzisiejszego wyobrażenia o doniosłości pamięci – indywidualnej i zbiorowej.

V

Heglizm, darwinizm, marksizm i realizm nie zdążyły jeszcze nacieszyć się łaodem w pojmowaniu czasu i procesualności, gdy liniowe struktury czasowości, pod wpływem najnowszych odkryć i intuicji początku Długiego Wieku XX, zostały jeśli nie obalone, to przynajmniej zachwiane, i uległy jeśli nie rozpadowi, to przynajmniej parcelacji. Teoria względności, odkrycie elementarnych cząstek materii i ich chimerycznego zachowania, możliwości jednoczesnego przebywania w różnych stanach, a także teoria nieświadomego – wszystko to ponownie skomplikowało wyobrażenia o pochodzeniu, zdarzeniowości i przeznaczeniu pamięci. Modernizm w literaturze i innych sztukach, jak również wszystkie znakowe systemy kultury, stanowiły świadectwo niebywałej fragmentacji rzeczywistości, rozpadu samej możliwości istnienia pojedynczego lub przynajmniej dominującego, całościowego obrazu świata. Sam modernizm natychmiast podzielił się na mnóstwo albo symultanicznych, albo szybko zmieniających się zjawisk. Wszystkie one świadczą o nowoczesnych przygodach i nowoczesnej złożoności pamięci – o sprzeczności i ambiwalencji współczesnej pamięci, jej rozbiciu, niespójności, niesekwencyjności i rozczłonkowaniu.

Mniej więcej w tym czasie, gdy Freud opisuje historyczny, jak najpierw myślał, fenomen „reminiscencji” (1895), Henri Bergson publikuje *Materię i pamięć* (1896)¹⁹, w której postuluje istnienie dwóch odrębnych rodzajów pamięci. Bergson zakłada funkcjonowanie dwóch różnych pamięci: „nawykowej” i „czystej”. Ukazuje w swym wywodzie ich stosunek do całego podmiotu, do całości subiektywności. „Koegzystencjalność” pamięci w odniesieniu do samej świadomości – przesiąknięcie pamięcią całej istoty ludzkiej i jej stosunku wobec siebie i innych – ujawnia ich specyficzną niejednorodną czasowość, umiejscowienie pamięci w kategorii „trwania”, które stwarzają samą możliwość „historyczności” podmiotu ludzkiego, poczucie historii, a także zdolność historycznego poczucia i postrzegania, czyli wrażliwości historycznej.

¹⁸ Sigmund Freud, *Massenpsychologie und Ichanalyse*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1921. Wydanie polskie: *Psychologia zbiorowości i analiza „ja”*, [w:] *Pisma społeczne*, przeł. Robert Reszke, Aleksander Ochocki, Marcin Poręba, KR, Warszawa 2009.

¹⁹ Henri Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, wyd. 8., Quadrige u.a., Paris 2008. Wydanie polskie: *Materia i pamięć. O stosunkach ciała do ducha*, przeł. Władysław Filewicz, Vis-à-Vis Etiuda, Kraków 2006.

Wszystko to da się odczytać jako teoretyczną inspirację lub wręcz instrukcję do wkrótce potem ucieleśnionego przez Marcela Prousta, dotąd niespotykanego i niesłychanie modernego sposobu, czy raczej metody pisarstwa artystycznego. Dziś to właśnie Prousta cenimy i czcimy jako patriarchę i protektora, założyciela i świętego patrona „literatury pamięci”, tej poetyki, która poprzez nieskończone przeploty asocjatywnych synestetycznych wspomnień – obejmujących gigantyczne, rozgałęzione we wszystkich kierunkach sieci rzeczy, atmosfer, klimatów, przedmiotów, przestrzeni, wrażeń, nastrojów i stanów – potrafi zrekonstruować nie tylko spójne „życio-światy”, częściowo lub całkowicie zanikłe w przeszłości, ale także całe nieskończone duchowe landszafty, wewnętrzne światy podmiotu.

Ten związek między wspomnieniami, pamięcią, rzeczami, identycznością i konstruowaniem życiowego projektu w bardzo poetycki sposób wyraża również Rilke w swych *Zapiskach Maltego Lauridsa Brigge* (1910)²⁰.

Paul Ricœur nie był pierwszym, który zauważył typologiczne podobieństwo myśli Freuda, Bergsona i Prousta, połączył ich wspólnym mianem „obrońców niezapomnianego” w swoim fundamentalnym dziele *Pamięć, historia, zapomnienie* (2000)²¹, które od razu stało się ważnym punktem odniesienia i swoistym podsumowaniem teorii pamięci w XX wieku. Wspólne wątki w myśli tej trójki Ricœur dostrzega między innymi w tym, że wszyscy głoszą niepowtarzalność i osobność indywidualnego czasu, pamięci i wspomnień; każdy z nich dobrze rozumie związek tych kategorii z duchem i ciałem. Wszyscy trzej postrzegają je jako sieć na zasadzie asocjatywnej. Rozumieją, że kwestie pamięci i pamiętania, a także wspomnień są nierozzerwalnie związane z problematyką niepamiętania, z trudnościami przypominania, zapominania i wypierania. Zajmują ich praktyczne trudności związane z pokonaniem zapominania i ożywianiem wspomnień, przywróceniem wspomnień do życia i w życie. Wspólność polega także na świadomości intersubiektywności wspomnień, tylko w ten sposób stają się one naprawdę „subiektywne”: związek pamięci z doświadczeniem przyjemności i doświadczeniem traumy, psychoanalityczny cykl edypalny, teoria narcyzmu i narcystycznego libido, koncept identyfikacji, teoria strukturalna, tak zwana druga topika Freuda, późniejsza teoria relacji z obiektem – wszystkie one są przesiąknięte świadomością doniosłości pamięci i wspomnień dla subiektywności podmiotu. Niezaprzeczalna – i być może najważniejsza – wspólnota polega jednak na tym, że wszyscy oni traktują pamięć, wspomnienia, przypomina-

²⁰ Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Sämtliche Werke, t. 6, Wiesbaden–Frankfurt a.M. 1955–1966. Wydanie polskie: *Zapiski Maltego Lauridsa Brigge*, przeł. Piotr Wiktor Lorkowski, Topos, Gdynia 2004.

²¹ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, Paris 2000. Wydanie polskie: *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. Janusz Margański, Universitas, Kraków 2007.

nie, zapominanie i niepamiętanie jako zasadniczo dynamiczne fenomeny, istotnie powiązane z taką samą dynamiczną i niejednorodną tożsamością: indywidualną, rodzinną i rodową, grupową i zbiorową.

Kliniczne doświadczenie psychoanalizy raz po raz dowodzi, jak przeszłość wyznacza teraźniejszość podmiotu, ale jednocześnie wskazuje, że pamięć nie tylko oznacza przywiązanie i ciągłość tożsamości, lecz także dopiero otwiera możliwości zmian i emancypacji. Aby się zmieniać, trzeba sobie przypominać. Żeby się uwolnić, należy wspominać. Wspominać – to uświadamiać sobie, uświadamiać – to uwalniać się od danej treści, dawać sobie okazję, by napisać na nowo opowieść i przebieg swojego życia. Dzięki temu można otworzyć się na to, co nowe, inne. Inaczej jesteśmy skazani na natarczywe powtarzanie tego samego.

Umasowienie dostępu do psychologii psychoanalitycznej otwiera drogę do rozumienia społecznych i politycznych implikacji pamięci, a także uwarunkowania pamięci przez kontekst historyczny.

VI

Olbrzymia i potężna linia fenomenologiczna, zapoczątkowana przez Husserla, bardzo szybko – podobnie jak psychoanaliza, która zdaniem Foucaulta zapoczątkowała nowy paradygmat w naukach o człowieku – przekroczyła granice filozofii akademickiej i pozostawiła ślad w całej dziedzinie nauk o duchu (*Geisteswissenschaften*). Fenomenologiczna analiza czasowości, a także późniejsza odrębna fenomenologia pamięci wywarły niebываły wpływ na jej rozumienie w XX wieku.

Najciekawsze są tu konsekwencje wynikające z różnych fenomenologii czasowości, szczególnie u samego Husserla²², a także czasowości „bycia-w-świecie” w Heideggerowskim *Byciu i czasie*, dla hermeneutyki filozoficznej i późniejszej estetyki recepcji szkoły z Konstancji²³.

Czasowość staje się niezbywalnym paradygmatem każdego tłumaczenia, jego podstawą, warunkiem i przesłanką. Pojawia się świadomość tego, że również samo rozumienie jest nie tylko aktem, lecz także procesem historycznym; że znaczenia też otwierają się dopiero wraz z upływem czasu; że każda nowa epoka zyskuje nowe możliwości rozumienia poprzez odkrywanie nowych kontekstów i rozbudowanie nowych konotacji, jednym słowem – że interpretacja też jest procesem immanentnie historycznym i nigdy nie może być zakończona ani ostateczna choćby dlatego, że rozwija się i zmienia

²² Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Halle an der Saale*, Verlag von Max Memeyer, Halle (Saale) 1922.

²³ Wolfgang Iser, *Die Appellstruktur der Texte*, [w:] *Rezeptionsästhetik*, red. R. Warning, wyd. 4, München 1994.

w czasie, zależy od swojego czasu, a upływu czasu ani płynności znaczeń nie sposób wyeliminować²⁴.

Ważna jest tutaj potrójna perspektywa: psychoanalityczna teoria konstytuowała „autora, który nie wie” o wszystkich znaczeniach własnego dzieła, gdyż istnieje ogromna różnica między świadomie założonymi intencjami znaczeń a znaczeniami nieświadomymi, które może odkryć tłumaczenie innych, recepcja czytelnika i sam upływ czasu. Roland Barthes ogłosił „śmierć autora” (1967)²⁵, a Michel Foucault uwybraźnił zasadniczą wagę dyskursu, w którym dzieło powstaje (1970)²⁶. Estetyka recepcji otworzyła oczy także na uczestnictwo, współtworzenie, a zatem również nadawanie znaczeń przez czytelnika. Współczesne teorie języka zwróciły zaś uwagę na to, że recepcja i interpretacja zmieniają się nie tylko pod wpływem przebiegu historii, ale także wskutek zmian w samym języku, nieustającej semiozy.

W takim paradygmacie czas jawi się jako zwój, który rozwija się stopniowo, pozwalając współczesnym każdego wyjątkowego momentu dziejów odczytać to, co wcześniej było po prostu niedostępne dla poprzedników. Jednakże zwój, który rozwija się po jednej stronie, jednocześnie zwiija się po drugiej, na zawsze zamykając inne możliwości odczytania, tłumaczenia i interpretacji.

W takim ujęciu przekłady klasycznych dzieł literackich należy robić wciąż na nowo nie tylko dlatego, że nie da się przetłumaczyć wszystkiego naraz, nie jedynie dlatego, że zmienia się język przekładu, ale również dlatego, że na każdym nowym odcinku historii otwierają się nowe, przedtem niedostępne możliwości interpretacji (a inne się zamykają)²⁷.

Kolejną perspektywę czasowości określił w drugiej połowie XX wieku Jacques Lacan²⁸, zastanawiając się nad specyficzną czasowością procedury psychoanalitycznej jako *futurum exactum*, czasem przyszłym dokonany, wzbogacony (lub obciążony) także modalnością założenia (być może w tym czasie już będą taki), ale też zasadniczą dwuznacznością, gdyż może to jednocześnie oznaczać założenie o tym, jak było w przeszłości (być może wtedy byłem taki).

Mimo wszystkich odmienności, w tych licznych i tak różnych teoriach wspólne jest jedno: pamięć nie jest czymś pojedynczym, jakimś jednorodnym

²⁴ Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, [w:] *Rezeptionsästhetik*, dz. cyt.

²⁵ Roland Barthes, *Śmierć autora*, przeł. Michał Paweł Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2, s. 247–251.

²⁶ Michel Foucault, *Ordre du discours: leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Gallimard, Paris 1971.

²⁷ Roman Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Niemeyer, Tübingen 1968 = Roman Ingarden, *Gesammelte Werke*, t. 13, Niemeyer, Tübingen 1997.

²⁸ Jacques Lacan, *Écrits*, Seuil, Paris 1966.

i zawsze tożsamym sobie fenomenem; pamięć jest skomplikowana i złożona; pamięć jest zmienna i ruchliwa; pamięć jest zasadniczo powiązana z tożsamością (jednostkową, grupową i zbiorową); pamięć jest polityczna; pamięć zawiera pragmatykę i patos; ma różne relacje z Sobą, Jaźnią, Swoim, Innym i Obcym; ulega licznym i różnorodnym zniekształceniom lub wykrzywieniom i może być manipulowana, umyślnie albo nieumyślnie.

VII

Zupełnie nowy paradygmat niosą koncepcje „pamięci zbiorowej” i „ram społecznych” Maurice’a Halbwachsa²⁹. W tym wypadku chodzi już nie tylko o fundamentalną rolę pamięci w wytwarzaniu, podtrzymywaniu i odtwarzaniu indywidualnej identyczności – o samo podłoże wytwarzania i podtrzymywania jej ciągłości – ale raczej o osobliwości społecznego, wspólnotowego wymiaru tożsamości pamięci zbiorowej, a także o wzajemne powiązania i oddziaływania indywidualnej i zbiorowej pamięci. Jego teorie, powstałe pod wpływem filozofii Bergsona, socjologii Durkheima i historycznej szkoły Annales, również stały się prawdziwie paradygmatyczne. Odtąd historycy i wszyscy, którzy mają do czynienia z czasem i pamięcią, już nie mogą uchylać się od rozważań na temat historii historiografii czy natury historii jako konstruktu zależnego od samego momentu w dziejach.

Następnie Pierre Nora zaproponował pojęcie i teorię „miejsc pamięci” (1984–1992) oraz powiązane z nimi koncepty „ego-historii”, „powieści narodowej”, „doby komemoracji” czy „doby memorialnej”³⁰. Wpływ jego myśli stał się jednym z czynników współczesnego wzrostu znaczenia historii mówionej. Z kolei prace Aleidy Assmann na temat „pamięci kulturowej”³¹ dały początek całej kaskadzie teorii pochodnych – bez nich również nie da się dziś obejść.

W dzisiejszej Ukrainie niezwykle ważną sprawą jest zbieranie świadectw zbrodni wojennych od naocznych świadków i ofiar. Ta praca wymaga szczególnego przeszkolenia, ma specjalne, sformalizowane protokoły i każdy, kto się nią zajmuje lub zajmował (jak poległa wskutek rosyjskiego ataku rakietowego pisarka Wiktoria Amelina, która w szczegółach mi o tym opowiadała), wie, jakie to jest trudne, jak ważne jest przepytanie i zapisanie świadectwa tak, aby mogły stać się podstawą oskarżeń w przyszłych procesach sądowych.

²⁹ Maurice Halbwachs, *La mémoire collective et le Temps*, „Cahiers internationaux de sociologie” 1947, t. 2, s. 3–31. Wydanie polskie: *Społeczne ramy pamięci*, przeł. Marcin Król, Aletheia, Warszawa 2022.

³⁰ Pierre Nora, *Présent, nation, mémoire*, Gallimard, Paris 2011. Wydanie polskie: *Między pamięcią a historią*, przeł. Jan Maria Kłoczowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2022.

³¹ Aleida Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, C.H. Beck, München 2006. Wydanie polskie: *Między historią a pamięcią. Antologia*, przeł. Agata Teperek i in., red. i postłowie Magdalena Saryusz-Wolska, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.

Jednocześnie w niektórych krajach, na przykład w Republice Federalnej Niemiec, tworzono, wprowadzano i wdrażano programy „polityki pamięci”, pielęgnowano „kulturę pamięci”. Pamięć o tragediach przeszłości jest podtrzymywana po to, aby uniknąć czy wręcz uniemożliwić ich powtórzenie. Przewodnymi pojęciami stały się „przetwarzanie historii” (*Geschichtsaufarbeitung*), a nawet „przewycięzanie przeszłości” (*Vergangenheitsbewältigung*) naznaczonej długim cieniem sprawców. W kilku krajach Europy Środkowej powstały państwowe Instytuty Pamięci Narodowej, które dbają przede wszystkim o to, aby nie pozwolić na zapomnienie cierpień i tragedii ofiar – jednostek i grup.

Wydarzenia ostatnich lat świadczą o tym, jak zastygłe, niezdolne do opisanie zmian, a przez to bezużyteczne stały się niektóre założenia kanonicznych strategii „polityki pamięci” i „kultury pamięci”. Właśnie niemiecki przykład pokazuje, że czasem społeczeństwa pamiętają „nie to i nie o tym”, a o czym warto by było pamiętać – nie pamiętają. Albo wyciągają wadliwe wnioski z wadliwie przyswojonych lekcji pamiętania.

Ważnym przedstawicielem współczesnych teorii pamięci jest Hans Ulrich Gumbrecht ze swymi koncepcjami „czasu historycznego” i „złożonego czasu współczesności”³², konstytuowanego na symultaniczności różnych doświadczeń czasu, niekiedy w różnych częściach świata, niekiedy w tym samym miejscu. Jego przemyślenia na temat kształtowania się „czasu historycznego” w pewnym stopniu odwołują się do idei Charlesa Taylora z *Epoki świeckiej*³³, ale nawiązują także do nieco wcześniejszych refleksji Reinharta Kosellecka³⁴. Współcześnie nie jesteśmy już w stanie pomyśleć czegokolwiek poza historią, a historyczność dawno zakorzeniła się jako wymóg, oczekiwanie i warunek wszelkiej „naukowości”. Historia pojęć, historia idei, historia teorii, a także teorie historii są podwalinami naszych pól dyskursywnych.

Teoretycy postmodernizmu postrzegają ten stan – zwłaszcza „sytuację” – jako „utrata historyczności”, „zapomnienie historii” (Fredric Jameson³⁵), próbę działania poza granicami historycznego.

³² Hans Ulrich Gumbrecht, *Unsere breite Gegenwart*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2010. Zob. także: tenże, *Produkcja obecności. Czego znaczenie nie może przekazać*, przeł. Krzysztof Hoffmann, Weronika Szwebs, Wydawnictwo UAM, Poznań 2016; tenże, *Po roku 1945. Latencja jako źródło współczesności*, przeł. Aleksandra Paszkowska, Krytyka Polityczna, Warszawa 2016.

³³ Charles Taylor, *Epoka świecka i różne ścieżki wiary*, przeł. Adam Pawelec, „Znak” 2010, nr 665.

³⁴ Reinhard Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1979. Zob. także: Reinhart Koselleck, *Krytyka i kryzys. Studium patogenezy świata mieszczańskiego*, przeł. Jakub Duraj, Marcin Moskalewicz, Res Publica Nowa, Warszawa 2015; tegoż, *Semantyka historyczna*, przeł. Wojciech Kunicki, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2001.

³⁵ Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991.

Poszukiwania alternatyw dla „czasu historycznego” dotyczą między innymi teorie mitu, które proponują pojęcia różnych rodzajów czasów nieliniarnych: sakralnego, rytualnego, kołowego, apokaliptycznego czy mitologicznego. Tego typu pojęcia proponowali na przykład Ernst Cassirer³⁶, Erwin Panofsky, Ernst Kantorowicz³⁷, ale także Mircea Eliade³⁸, Hans Blumenberg³⁹, Roland Barthes i Claude Lévi-Strauss.

Czytając Brunona Schulza trudno, a czasami wręcz nie sposób oprzeć się pokusie przeświadczenia, że swe dzieła umyślnie, świadomie umieszczał w poetyce mitu, między innymi po to właśnie, aby w ten sposób zapewnić nieśmiertelność pamięci. Wyczulony na historyczność, świadomy upływu czasu, przewrażliwiony na punkcie przemijania, wrażliwy na kruchość, był świadom niepewności sekularnej pamięci, nawet, wydawałoby się, utrwalonej w artefaktach. Wybrał mit – mit dzieciństwa, mit demiurgiczny, mit praźródła, mit wiecznego preistoczenia i przeobrażenia – jako formę nieprzemijalnego trwania pewnych szczególnych zawartości i wartości pamięci, na których przekazywaniu zależało mu najbardziej. Albowiem niebiańska Jerozolima jest wytrzymalsza i trwalsza niż ziemską.

Dowodem na to, jak rozprzestrzenianie czasu historycznego, zmiany kontekstów, momentów i okoliczności wpływają na odkrywanie znaczeń, na paradygmat rozumienia, na konfiguracje odczytywania, są nieustające zmiany w interpretacji dzieła Schulza, które dzieją się wprost na naszych oczach, w ciągu naszego życia.

W tych dniach, miesiącach i latach wojny w Ukrainie znowu bardzo dotkliwie stajemy przed dwoma przeciwstawnymi, lecz z pewnością powiązаныmi wymogami i wyzwaniem pamięci: z jednej strony staramy się zapamiętać wszystko o tej wojnie, o nas samych i innych, nie zapomnieć o niczym i nikim, nie przeoczyć, a także nie pozwolić zapomnieć – bo mamy poczucie, że nie śmiemy zapomnieć, że stracimy siebie i coś niebywale ważnego, jeśli pozwolimy sobie zapomnieć. Że jeśli zapomnimy – dopuścimy się zdrady. Że musimy strzec nieskażonej pamięci i chronić ją przed zanikiem oraz możliwymi zniekształceniami, wykrzywieniami i nadużyciami. Że jesteśmy zobowiązani zadbać o to, by ta pamięć żyła i działała. Z drugiej strony, co dobrze widać w co-

³⁶ Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Berlin 1923–1929.

³⁷ Ernst Kantorowicz, *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton University Press, Princeton 1957.

³⁸ Mircea Eliade, *Mythos und Wirklichkeit*, Insel-Verlag, Frankfurt am Main–Leipzig 1988. Wydanie polskie: *Aspekty mitu*, przeł. Piotr Mrówczyński, KR, Warszawa 1998.

³⁹ Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1979.

dziennej praktyce klinicznej, stykamy się z pamięcią niepożądaną, rujnąjącą, z pamięcią traumatyczną, której chcemy się pozbyć, nie wpuszczając jej, lecz ona, nieproszona, wdziera się znowu, raz po raz.

I w tym napięciu, w tej niesłychanej dialektyce różnych pamięci znowu odbijają się wszystkie najważniejsze olśnienia i poszukiwania, wszystkie manowce i aporie, wszystkie drogi i bezdroża stulecia pamięci. Pomiędzy strachem przed utratą tego, czego nie można zapomnieć; strachem przed zapomnieniem tego, czego nie można utracić; strachem przed swawolnym powrotem wspomnień tego, co chcesz zapomnieć; wreszcie strachem przed niechcianym powtórzeniem tego, czego nie należało zapominać (pamiętać, aby „nigdy więcej” nie powtórzyć) – a próbami utrwalenia pamięci o tym, co nie śmie „nigdy więcej” się powtórzyć. Tam właśnie odbija się pamięć o czymś zbyt cennym, by o nim zapomnieć, i pamięć o czymś zbyt niebezpiecznym, by o nim zapomnieć.

Przełożyła **Wiera Meniok**

Opracowanie redakcyjne: Antoni Michnik

Данило Ільницький

Пам'ять: включеність, власновільність¹

Вітаю всіх шульцолюбів, шульцознавців і шульцонезнавців (ну, а шульцонелюбів тут немає)!

Кожен зі співрозмовників нашої пам'яті в ої дискусії висловився неповторно й доречно, міркування, які ми почули, – справді філігранні, підсилені методологічним досвідом і шармом внутрішньої суб'єктності. І ці репліки, акцентовані настанови чи мікро-сюжети можуть тривати й тривати далі, перманентно множачи спільне знання і розуміння². Мої міркування будуть маленьким струменем долучення до загального калейдоскопу цих мікрорефлексій, який і по завершенні сьогоднішньої розмови гратиме кольорами й далі і, може, збере нас до купи ще.

Що мене цікавить і вабить – це те, як із минулого можна зробити нагоду. Трохи перефразовую мою колегу Олену Галету, яка формулює у своїй свіжій книзі мотто „не стача як нагода”³. Зокрема їй ідеться про нестачу в каноні і, наприклад, нестачу повнометражних текстів – як нагоду. Якщо розвинути цей фокус, то можемо вкрай плідно перетворити нашу різногранну пам'ять на нагоду творити себе. І це зокрема те, чим я займаюся в літературознавстві.

¹ На основі виступу під час панельної дискусії „пам'ять: присутність, повернення” у межах XI Міжнародного Фестивалю Бруно Шульца у Дрогобичі, 8 липня 2024 року. Першодрук есею: „Україна модерна”, 15.06. 2025, <https://uamoderna.com/blogy/pam'iat-vkliuchenist-vlasnovilnist/>.

² Олена Галета, *Лист до Данила Ільницького від 13 травня 2018 року*, приватний архів адресата.

³ Олена Галета, *Нова словесність: українська література в антропологічній перспективі*, Видавництво Українського католицького університету, Львів 2023, с. 7.

Оскільки ми на ШульцФесті, то хочеться звернутися до досвіду Бруно Шульца. Погодьмося, що його концепція мітологізації дійсності – це про пам'ять. Бо ж твердить він про те, що мітологізуючи дійсність, звертається до свого духовного родоводу, і все своє доросле, свідоме творче життя повертається до якоїсь первинної точки, коли йому в дів'ятиріччю (можливо трішки й в юності) щось відкри(ва)лося⁴. Щось особливе, якийсь наперед даний зміст (кажучи за Гуссерлем), якийсь осяяння, якась таємниця, яку він намагається розгадувати. Йому не йдеться про те, щоб запропонувати чітку формулу цього процесу, цієї естетичної настанови, а радше про те, щоби зізнатися в цьому, і далі продовжувати це робити, бути у стані мітологізування і пам'ятання. Тож цікаво, що звернення до пам'яті є не намаганням зафіксувати щось важливе тому, що так треба, що так мусиш, що так вчили, чи ще там щось. Це стає нагодою для творчості, для пізнання себе, для створення дійсності – окремої, цікавої, несамовитої. В цьому випадку – шульцівської, яка, як бачимо, досі нас цікавить і збирає докупи.

Фокусуєтесь на темі сьогоднішньої події – „пам'ять: присутність, повернення” – думаю про те, як реалізувати цю присутність і як реалізувати це повернення. І, власне, гадаю, що ці дві категорії можна змодулювати у дві інші. Перша з них – це вклученість. Бо плідною, доцільною, зрештою, ефективною пам'ять є тоді, коли ми включені постійно, не чекаємо якогось особливого моменту, щоб фіксувати і злущувати щось у пам'ятеві згустки. Натомість постійно пам'ятаємо вже сьогодні. Далі – актуалізація. Її методологічна специфіка, стильовий шарм, ідеологічний посил. Насправді це банальність, але ж розуміємо, що багато залежить від характеру розповіді про те, що хочемо актуалізувати з пам'яті. Як, наприклад, оповідаємо про Шульца, як розказуємо про Дрогобич, як презентуємо себе etc., врівноважуючи назбиране і даючи пробу цілісної візії (або ж: квазі-візії). Саме тому у всіх цих актуалізаційних процесах багато залежить від особистості та її середовища, словом, від живої енергії, хай навіть втіленої у цілком виважений продукт. Мені приходить на гадку Єжи Фіцовський, прецінь багато з того, на чому будуємо свої шульцівські досліди і досвіди, імпресії та епіфанії, починається з однієї людини, яка заживила майбутню актуалізацію, яка розкрутила двигун шульцолюбства.

Тож аби добре й плідно актуалізувати і спровокувати довготривале відлуння, треба бути включеним і креативним. Пам'ять треба три-

⁴ Бруно Шульц до Ст. І. Віткевича, [в:] Бруно Шульц, *Літературно-критичні нариси*, опрацювання та передмова: Малгожата Кітовська-Лисяк, переклад з польської та післямова: Віра Меньок, Дух і літера, Київ 2012, с. 28–29.

мати на своїх живих плечах. Схоже, як у теперішній час вояки і воячки, ризикуючи своїм життям, втримують на своїх плечах українську дійсність, так само і в контексті пам'яті та її культурно-антропологічного осмислення – конкретні живі люди на своїх плечах втримують те, що передаватиметься далі. Те, що актуалізуючись, стає живим, що урухомлює дійсність. Дуже важливо усвідомлювати роль всіх цих урухомлювачів та агентів пам'яті, розуміти їхній внесок.

Втім, у всьому цьому є й певний виклик: бачу певну двоколіїність, ба навіть антиномію у розмові про пам'ять. Бо включеність та актуалізація можуть містити в собі ідеологічну компоненту (більш чи менш сильну), а не раз і кон'юнктуру. Колеги-співрозмовники говорили про конструювання пам'яті. Це, з одного боку, страшенно цікаво. З іншого боку, це може чинити певний тиск. Бо я не завжди хочу, щоб мені пропонували якусь конструкцію пам'яті. Так і хочеться сказати: залишіть її собі. Сподіваюсь, добре й адекватно розуміємо, про що мова.

Бо з іншого боку, на противагу сконструйованій пам'яті, пам'яті як інструменту і функціонально керованого чинника, – є суб'єктивна пам'ять. Дуже особиста. Дуже серединна. Пам'ять приватної топології, пам'ять внутрішньої правди. Пам'ять, яку неможливо спроектувати чи осідлати, сфокусувати і перетворити у методологічне ложе. Дика пам'ять. Розхристана. А водночас якась монолітна у своєму потоці, якась доладна у своїй примхливості і непричесаності. Пам'ять, яка має безумовне право на себе. Пам'ять, яка це безумовне право на себе передає нам. Пам'ять, з якою народжуємося, пам'ять, з якою відходимо. Пам'ять, з якою вступаємо до розмови і з якою мовчимо. Часом – пам'ять, якою мовчимо. Пам'ять, яку не обираємо, але яка обирає нас. Пам'ять, з якою не раз можемо боротися, але яку врешті приймаємо. Не так за змістом її повідомлень, як за її свобідною природою – розхристаною правдою, небезпечною красою, виструненим хребтом неминучости, солодкою екзистенцією рідности.

Моя пам'ять належить мені. І якщо вона так чи інак буде витіснена, то врешті повернеться до мене, зробить своє природне коло. Пригадую собі слова Цезари Андрушевського: „Історія не забудеться. Бо якщо забути її, вона сама про себе нагадає. І цілком можливо, що в найбільш трагічний спосіб”⁵. Ця властивість пам'яті – і у вимірі суспільно-історичному, і у вимірі особисто-внутрішньому – свідчить про умовність панування людської суб'єктности над нею.

⁵ Документальний фільм *Gente Ruthenus, Nazione Polonus* | *Dziedzictwo Jana Andruszewskiego ze Smolina* (2023), <https://www.youtube.com/watch?v=6-j-IlcgzBI&t=2s> (репліка Цезари Андрушевського у проміжку між 31:14 і 31:25).

І тут хочу згадати свого колегу Євгена Гулевича – культуролога, перекладача, інтелектуала, поета, прозаїка і мандрівника, який теж, як і ми з вами, мислив про пам'ять. Долучившись до українська війська, він загинув біля Бахмута 31 грудня 2022 року. В останньому дописі на своїй сторінці у Фейсбуку він висловив міркування про в л а с н о в і л ь н і с ь т ь п а м ' я т и . І це якраз друга категорія, про яку мені сьогодні йдеться. Цим словом Євген напрочуд легко, а водночас вільно-впевнено сконцентрував опозицію ідеологічній пам'яті, тій пам'яті, яку конструємо. Бо ж ідеться про пам'ять, яку не можемо загнуждати, пам'ять, яку не можемо проконтролювати. Йдеться про пам'ять, що чиниться сама.

Тож на завершення процитую Євгенів допис. За три дні до своєї загибелі, 28 грудня 2022 року, він написав (зберігаю пунктуацію):

під час війни гігантською лавиною коїться те, що западає в пам'ять безпричинно, тобто саме собою, і разом з тим те, що вивіряє великим камертоном спільної уваги особисту, таку різну пам'ять. лавина пам'яті поступово стане монотонною подією, річчю, яку неможливо загубити і забути. це, звісно, щось більше, ніж війна з її завісами. навіть з одної сцени бою двоє інтенсивно пам'ятатимуть різне. треба говорити, щоб дійти згоди. треба не говорити, щоб почути. пам'ять діється власновільно, незалежно від того, що ми робимо⁶.

...

Дякую!

⁶ Євген Гулевич, Допис у соціальній мережі Facebook, 28.12.2022, <https://www.facebook.com/yevhen.hulevych/>; посилання на допис: <https://www.facebook.com/yevhen.hulevych/posts/pfbid0iUtxicn7vSHw6CNtodmVu31aVQaWZoSUMFi5KcmqhuuX5ru7xud1Bx43Th5Nfrf1l>.

Danyło Ilnyckyj

Pamięć: włączenie, własnowolność¹

Witam wszystkich miłośników Schulza, schulzoznawców i schulzonieznawców (bo właściwie niemiłośników Schulza tu nie ma)!

Każdy z prelegentów naszej dyskusji o pamięci wypowiedział się w sposób niepowtarzalny i istotny; przemyślenia, jakich wysłuchaliśmy, były doprawdy kunsztowne, wzmocnione doświadczeniem metodologicznym i urokiem własnej podmiotowości. Te przyczynki, wyakcentowane sugestie i miniatury fabularne mogą trwać nadal i wciąż, w permanentny sposób pomnażając w s p ó l - n ą w i e d z ę i r o z u m i e n i e². Moje przemyślenia to niewielki strumień w ogólnym kalejdoskopie tych mikrorefleksji, który także po zakończeniu dzisiejszej rozmowy będzie bawić kolorami i być może zbierze nas razem ponownie.

Najbardziej interesuje mnie i wabi to, w jaki sposób przeszłość można przekształcić w okazję. Nieco parafrazuję tu moją koleżankę Ołenę Hałetę, która w swojej najnowszej książce sformułowała sentencję „n i e d o s y t j a k o o k a z j a”³. Chodzi jej przede wszystkim o niedosyt kanonu oraz, między innymi, o niedosyt na przestrzeni pełnometrażowych tekstów – jako okazji. Jeśli spróbować rozbudować to określenie, na pewno uda nam się niebywale owocnie przekształcić naszą wielotorową pamięć w okazję do tworzenia samych siebie. Tym właściwie zajmuję się w ramach literaturoznawstwa.

¹ Tekst powstał na podstawie wystąpienia autora na XI Międzynarodowym Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu (inaczej: SchulzFest'24), podczas panelu dyskusyjnego „pamięć: obecność, powroty”, który odbył się 8 lipca 2024 roku. Artykuł ukaże się w: „Konteksty” 2025, nr 3.

² Z listu Ołeny Hałety do autora, 13 maja 2018 roku [z prywatnego archiwum autora, D.I.].

³ Олена Галета, *Нова словесність: українська література в антропологічній перспективі*, Видавництво Українського католицького університету, Львів 2023, s. 7. [W oryginale przytoczony wyraz brzmi: *нестача як нагода*].

Ponieważ jesteśmy na SchulzFeście, zwrócę się do doświadczeń Brunona Schulza. Zgódźmy się, że jego koncepcja m i t y z a c j i r z e c z y w i s t o ś c i traktuje o pamięci. Ponieważ Schulz twierdzi, że mitologizując rzeczywistość, powraca ku swojemu duchowemu rodowodowi i przez całe swe dorosłe, świadome życie twórcze wraca do jakiegoś punktu pierwotnego, kiedy coś zostało mu objawione w jego dzieciństwie⁴ (być może częściowo też w młodości). Coś szczególnego, jakies z góry antycypowane znaczenia (według Husserla), jakies olśnienie, jakaś tajemnica, którą próbuje odkryć. Nie chodzi mu o zaproponowanie ścisłej formuły tego procesu, tego postulatu estetycznego, lecz raczej o to, by przyznać się do tego i nadal to czynić – b y ć w stanie mityzacji i pamiętania. Ciekawe więc, że zwracanie się do pamięci nie jest próbą utrwalenia czegoś ważnego, ponieważ jest to konieczne, ponieważ tak trzeba, ponieważ tak nas uczono albo z jeszcze jakiegoś powodu. Staje się to okazją do twórczości, do poznawania samego siebie, do tworzenia rzeczywistości – odrębnej, intrygującej, niesamowitej. W tym przypadku – schulzowskiej, która, jak widać, nadal nas interesuje i zbiera razem.

Skupiając się na temacie dzisiejszego wydarzenia – „pamięć: obecność, powroty” – myślę o tym, jak urzeczywistnić t e o b e c n o ś ć i jak urzeczywistnić t e p o w r o t y . I równocześnie myślę, że te dwie kategorie da się przetworzyć w dwie inne. Pierwsza z nich – to w ł ą c z e n i e . Ponieważ owocna, właściwa i w końcu skuteczna pamięć możliwa jest wtedy, gdy jesteśmy stale włączeni, nie czekamy na jakiś szczególny moment, by coś utrwalić, coś wyłuskać z zakamarków pamiętania. Innymi słowy, pamiętamy nieustannie, już dzisiaj. Następnie – a k t u a l i z a c j a . Jej specyfika metodologiczna, urok stylistyczny, przekaz ideologiczny. W zasadzie jest to banalne, niemniej na pewno rozumiemy, że wiele zależy od charakteru opowiadania o tym, co chcemy aktualizować w pamięci. Jak, powiedzmy, opowiadamy o Schulzu, jak mówimy o Drohobyczu, jak prezentujemy siebie itp., równoważąc to, co udało nam się zebrać, i jednocześnie podejmując próbę całościowej wizji (albo: quasi-wizji). Właśnie dlatego we wszystkich tych procesach aktualizacji wiele zależy od osobowości i jej otoczenia, czyli od żywej energii, niech nawet będzie ucieleśniona w wytworze zupełnie zrównoważonym. Przychodzi mi na myśl Jerzy Ficowski, bowiem sporo z tego, na czym budujemy nasze schulzowskie dociekania i doświadczenia, impresje i epifanie, zaczyna się od jednej osoby, która zapoczątkowała przyszłą aktualizację, która rozkręciła silnik zamięłowania Schulzem.

Otóż by skutecznie i owocnie aktualizować pamięć i spowodować długotrwałe echo, trzeba być włączonym i kreatywnym. Pamięć należy nieść na

⁴ *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, [w:] Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. Jerzy Jarzębski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1989, s. 442–446.

swych żywych barkach. Podobnie jak w dzisiejszych czasach żołnierze i żołnierki, ryzykując życie, dźwigają na swych barkach ukraińską rzeczywistość, tak samo w kontekście pamięci i jej kulturowo-antropologicznego uświadomienia – konkretni żywi ludzie dźwigają na swych barkach to, co zostanie przekazane dalej. To, co poprzez aktualizację staje się żywe, co wprawia rzeczywistość w ruch. Bardzo ważne jest, by mieć świadomość roli wszystkich tych czynników uruchamiających i agentów pamięci, aby zrozumieć ich wkład.

Zresztą jest w tym wszystkim jakieś wyzwanie: w rozmowie o pamięci widzę pewną dwutorowość, a nawet antynomię. Ponieważ włączenie i aktualizacja mogą zawierać komponent ideologiczny (mniej lub bardziej silny), a niekiedy i koniunkturę. Koledzy prelegenci mówili o k o n s t r u o w a n i u pamięci. Z jednej strony jest to szalenie ciekawe. Z drugiej zaś, może powodować rodzaj presji. Bowiem nie zawsze chciałbym, by proponowano mi jakąś konstrukcję pamięci. Od razu chce się powiedzieć: zachowajcie ją dla siebie. Mam nadzieję, że dobrze rozumiemy, o co chodzi.

Z innej zaś strony, w przeciwieństwie do pamięci skonstruowanej, pamięci jako instrumentu i czynnika kontrolowanego funkcjonalnie – istnieje pamięć s u b i e k t y w n a . Bardzo osobista. Bardzo intymna. Pamięć prywatnej topologii, pamięć wewnętrznej prawdy. Pamięć, której nie da się zaprojektować lub osiodłać, sfokusować i przekształcić w ramy metodologiczne. Pamięć dzika. Nieokiełznana. A jednocześnie niejako monolityczna w swoim strumieniu, niejako uporządkowana w swej kapryśności i nieuczեսaniu. Pamięć, która ma bezwarunkowe prawo do siebie. Pamięć, która to b e z w a r u n k o w e p r a w o d o s i e b i e przenosi na nas. Pamięć, z którą się rodzimy, pamięć, z którą umieramy. Pamięć, z którą przystępujemy do rozmowy i z którą milczymy. Czasem – pamięć, j a k ą milczymy. Pamięć, której nie wybieramy, ale która wybiera nas. Pamięć, z którą nie raz możemy walczyć, ale którą ostatecznie przyjmujemy. Nie tyle w treści jej przesłań, ile w jej wolnej naturze – nieokiełznanej prawdy, groźnego piękna, spiętego kręgosłupa nieuchronności, słodkiej egzystencji pokrewieństwa.

Moja pamięć należy do mnie. A jeżeli w ten lub inny sposób zostanie ona wypchnięta, to ostatecznie powróci do mnie, zatoczy swój naturalny krąg. Przypominam sobie słowa Cezarego Andruszewskiego: „Historia nie zostanie zapomniana. Bo jeśli zostanie zapomniana, przypomni się nam sama. Być może w najbardziej tragiczny sposób”⁵. Ta właściwość pamięci – zarówno w wymiarze społeczno-historycznym, jak i indywidualno-wewnętrznym – świadczy o umowności panowania nad nią ludzkiej podmiotowości.

⁵ Film dokumentalny *Gente Ruthenus, Nazione Polonus* | *Dziedzictwo Jana Andruszewskiego ze Smolina* (2023), <https://www.youtube.com/watch?v=6-j-IIcgzbl&t=2s>, dostęp: 17.09.2025. [przytoczone tu słowa Cezarego Andruszewskiego padają między 31:14 a 31:25 min.]

W tym miejscu chcę wspomnieć o moim przyjacielu Jewhenie Hułewyczu – kulturoznawcy, tłumaczu, intelektualistcie, poecie, prozaiku i podróżniku, który, podobnie jak my, również myślał o pamięci. Wcielił się do armii ukraińskiej, zginął pod Bachmutem 31 grudnia 2022 roku. W ostatnim wpisie na swoim portalu facebookowym pozostawił przemyślenia o w ł a s n o w o l n o ś c i p a m i ę c i . To druga kategoria, o którą mi tutaj chodzi. W tym określeniu Jewhen zadziwiająco lekko, a zarazem swobodnie i pewnie ujął opozycję wobec pamięci ideologicznej, pamięci, którą konstruujemy. Ponieważ chodzi o pamięć, której nie możemy nadzorować, pamięć, nad którą nie mamy kontroli. Chodzi o pamięć, która sama siebie czyni.

Na zakończenie przytoczę wpis Jewhena. Trzy dni przed śmiercią, 28 grudnia 2022 roku, napisał (zachowuję interpunkcję autorską):

podczas wojny nadciąga gigantyczna lawina tego, co zapada w pamięć bez powodu, czyli samo z siebie, a jednocześnie czegoś, co wielkim kamertonem wspólnej uwagi weryfikuje osobistą, bardzo różną pamięć. lawina pamięci z czasem stanie się monotonnym wydarzeniem, rzeczą, jakiej nie da się utracić ani zapomnieć. to oczywiście coś więcej niż wojna z jej kotarami. nawet z tej samej sceny boju dwie osoby będą pamiętać rzeczy zupełnie różne. trzeba rozmawiać, aby dojść do zgody. nie trzeba rozmawiać, aby usłyszeć. pamięć działa własnowolnie, niezależnie od tego, co robimy⁶.

...

Dziękuję!

Przełożyła Wiera Meniok

⁶ Jewhen Hułewycz, wpis na portalu Facebook z 28 grudnia 2022 roku.

Карен Андергілл

Картина-загадка голуса у Бруно Шульца¹

Пам'яті Єжи Яжембського

Для мене честь приєднатися до моїх колег у цій дискусії, присвяченій вшануванню пам'яті професора Єжи Яжембського, який мав такий глибокий вплив як на дослідження творчості Бруно Шульца, так і на дух Шульцівського Фестивалю у Дрогобичі. Водночас мушу визнати, що серед тих, хто так глибоко й так довго був пов'язаний з професором Яжембським, особливо усвідомлюю свій статус аутсайдерки, або принаймні людини, яка знала Юрека та його творчість на певній відстані: як читачка, перекладачка й поціновувачка. І все ж, саме завдяки своєму статусові аутсайдерки та іноземки можу говорити про ключові якості, притаманні особистості й творчості професора Яжембського: його відкритість, доброзичливість і гостинність – у найбільш фундаментальному й безумовному сенсі цього слова².

Як американська дослідниця польської літератури – і творчості Шульца – пізнала Єжи як людину, яка навдивовижу щедро відкривала іншим ландшафт польської прози. Не як вартовий, а як співучасник, який запрошував початківця відкрити для себе країну, таємниці й закутки якої він так

¹ Текст написано на основі виступу авторки під час XI Міжнародного Фестивалю Бруно Шульца у Дрогобичі (ШульцФест), в межах дискусійної панелі „Читання місця. Пам'яті Єжи Яжембського”, яка відбулася 9 липня 2024 року [прим. В.М.].

² Щодо суперечності між умовним та безумовним сприйманням чужого див. Jacques Derrida, *Hospitality*, т. 1 (2023). Дерріда твердить, що хоча умовна гостинність необхідна для підтримання порядку, „справжня” гостинність вимагає етичної відкритості до чужого, навіть якщо це може передбачати ризик.

добре знав. Замість того щоб охороняти й захищати свою територію, Єжи з рідкісною серед науковців доступністю відмикав двері, запрошуючи інших до спільноти читачів – Шульца, польської літератури та місця: Дрогобича.

Під час другої едиції ШульцФесту, у 2006 році, саме професор Яжембський утаємничив нас, – які вперше прибули з Франції та Бельгії, Японії та США, Австрії, Австралії, Великої Британії та Сербії, – у мову Дрогобича, відкрив нам шульцівські місця, вулички й закамарки, з особливою лагідністю й невибагливістю, з майже дитячою інтригою запросив нас до спільної пригоди. Для тих серед нас, хто тоді був учасником ШульцФесту, ця прогулянка з ним була чимось на кшталт „скороченого шляху”, завдяки якому ми миттєво стали спільнотою втаємничених та співучасників. Приятельства, що зав’язалися тоді упродовж цих перших двох годин перебування у Дрогобичі, досі тривають. Такою була сила гостинності й любові професора Яжембського до Шульца та цього місця.

Як студентка й викладачка польської літератури у Сполучених Штатах, зустрілася з духом щедрості й гостинності Єжи, відображеним також у його літературно-критичному письменстві, особливо у чіткому й прозорому *Вступі* до виданої Польською національною бібліотекою книги: Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*³. Прикметно, що цей *Вступ* промовляє як до початківців, так і до досвідчених шульцознавців – кожного вітає у спільноті читачів. Цей текст виражає дух дрогобицького фестивалю і водночас запрошує читача відчутти у творчості Шульца е т и ч н и й імпульс, який долає межі польського й українського довоєнних контекстів і звертається до сьогодення: „Приклад Шульца демонструє не лише те, що філософське й мистецьке послання найвищого штибу може міститися у кількох коротких творах, але й смертельну небезпеку, що загрожує творчій особистості з боку організованої нетолерантності, яка зневажає цінності гуманізму”⁴. Тепер, коли Юрека більше немає з нами, його неоціненна праця надалі залишається відчиненими дверима для майбутніх поколінь читачів Шульца.

Приймаючи запрошення до розмови про місце – про Дрогобич, дім Шульца, але також про дім і батьківщину в ширшому сенсі, хочу впорядкувати свої короткі зауваги довкола ідеї та парадигми *солуса*. Це слово мовою їдиші має два значення: *ді а с п о р и* та *в и г н а н н я*. Подібно, як багато слів у поетичному словнику Шульца, *солус* є фігурою з двома обличчями, двома аспектами або ж валентностями. Можна сказати, що одна з них позитивна – діаспора, а інша радше негативна – вигнан-

³ Bruno Schulz, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, red. Jerzy Jarzębski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1989.

⁴ Там само, с. V.

ня. У такий спосіб образ *голуса* функціонує, послуговуючись терміном Шульца, як картина-загадка або картина-талісман. Фігура, яка вміщує у собі нерозв'язну напругу чи проблему. Автор персоніфікував цей сугестивний образ в оповіданні *Мертвий сезон*:

То була картина-талісман, незбагненна картина, картина-загадка, ніколи до кінця не витлумачена, що передавалася з покоління в покоління. Що на ній було? Це був безконечний диспут, який точився століттями, ніколи не завершений процес між двома взаємозаперечними засадами. Там стояли один навпроти одного двоє купців, дві антитези, два світи⁵.

Як і картина-загадка Шульца, термін *голус* містить дилему, нерозв'язану упродовж багатьох поколінь: коли *голусова* екзистенція є домом, а коли місцем вигнання? *Голус* – це географічний чи політичний стан, який можна модифікувати? А може це онтологічний стан, у якому вся матерія й уся мова існують в історичному плині часу, розпорошені у своїх повсякденних та проминальних формах? Для Вальтера Беняміна, сучасника Шульца, такою фігурою – своєрідним вислідом Шульцової картини-загадки – був *denkbild*, себто діалектичний образ – вельми складна фігура (як його Янгол Історії), яка запрошує до екзегези, а водночас віддзеркалює усвідомлення сучасного стану⁶.

Один із цих аспектів, *д і а с п о р а*, можна вважати таким, що має позитивне значення: жити в діаспорі – це жити як громадянин світу, жити з іншими та серед інших, творити й цінувати плюралізм. Однак, *голус* означає також *в и г н а н н я*: бути поза межами свого місця; далеко від батьківщини; або ще не вдома, перед прибуттям до місця – до такого світу, яким він має бути. У світському єврейському дискурсі на початку ХХ століття фігура повернення з вигнання й настання месіанських часів – *m e s h i a k h - t s a u t* – щоразу частіше використовувалася в метафоричному, а не тільки суто теологічному сенсі. Ця фігура з'являлася й у низці світських політичних дискурсів, від соціалістичних до сіоністських, увиразнюючи зорієнтованість на майбутній стан справедливості, рівності й безпеки, якого ще не досягнуто, однак його контури вже помітні на горизонті. Сьогодні можемо сказати, що йдеться також про закінчення війни й настання миру.

⁵ Бруно Шульц, *Мертвий сезон*, [в:] того ж, *Цинамонові крамниці та всі інші оповідання в перекладі Юрія Андруховича*, А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, Київ 2012, с. 253.

⁶ Walter Benjamin, *On the Concept of History*, [в:] *Selected Writings*, т. 4: 1938–1940, Belknap Press of Harvard University, Cambridge, MA 2006. Див. також: Susan A. Handelman, *Fragments of Redemption: Jewish Thought & Literary Theory in Benjamin, Scholem, & Levinas*, Indiana University Press, Bloomington, IN 1991.

Навіть, здавалося б, „негативний” аспект *голуса* – його обличчя, що трактується як стан загрози й невизначеності – не означає покору чи втрату волі. Він символізує будувannya місць прихистку й сховку, а також творення спільноти в очікуванні кращої ери. У цьому сенсі *голус* означає дім.

Шульц не використовував вислову *голус* у своїй прозі чи літературній критиці. Ключовою стратегією його „поетики перекладу” (англ. *translational poetics*)⁷ була зумисна універсалізація змісту, пов’язаного з єврейською культурою, віднайдення польських та європейських еквівалентів для понять, почерпнутих з життя єврейської спільноти та її словництва. Навіть у творчості Вігольда Гомбровича він дошукувався резонансу з досвідом діаспори – себто розсіювання – і повернення: показав Гомбровича як автора, який повертає гідність частинкам людських страждань, що криються за нашими масками й зовнішніми позами: „відкликає її [втрачену гідність – В.М.], – пише Шульц, – з довгого вигнання й розпорошення”⁸.

Завдяки цій трансляторській стратегії Шульца слово *голус*, запозичене ним з мови їдиш, відкрилося нам – його сучасним читачам – лише у 2015 році, коли Пйотр Сіткевич та Богдан Лазорак віднайшли есей Шульца з 1937 року про Ефраїма Мойсея Лілієна (1874–1925) – дрогобичанина, який мав потужний вплив на формування Шульцовой діаспорної єврейської естетики. У цьому есеї, опублікованому в місцевому часописі „Przegląd Podkarpacka”, пов’язаному з нафтогазовою промисловістю у Дрогобицько-Бориславському регіоні, Шульц написав про творчість Лілієна – і свою власну – як „tworze zrodzonym z golusowej tęsknoty...”⁹.

⁷ Див. Wail S. Hassan, *Translational Literature and the Pleasures of Exile*, „PMLA” 2016, т. 131, № 5, с. 1435–1443.

⁸ Бруно Шульц, „Фердидурке”, [в:] того ж, *Літературно-критичні нариси*, опрацювання та передмова: Малгожата Кітовська-Лисяк, переклад з польської та післямова: Віра Меньок, Дух і літера, Київ 2012, с. 126.

⁹ Bruno Schulz, E.M. Lilien, „Schulz/Forum” 2015, № 6, с. 88. Див. вступну статтю Пйотра Сіткевича щодо есею про Лілієна, опубліковану у „Schulz/Forum” № 6 (березень 2016 р., с. 97–104), для отримання додаткової інформації як про „Przegląd Podkarpacka”, так і про його редактора Генрика Шпрінгера. Есей про Лілієна вперше було опрацьовано, перекладено українською мовою та надруковано у Дрогобичі, у листопаді 2015 року, у двомовному виданні: *Художники з Дрогобича, Лілієн та Ляхович*, за ред. Віри Меньок та Гжегожа Юзефчука, переклад з польської Віри Меньок, „Acta Schulziana” № 1, Люблін – Дрогобич 2015. [У моєму українському перекладі есею Шульца про Лілієна не збережено окреслення „голусовий”; така трансляторська стратегія була подиктована потребою віднайдення лексичного еквівалента, зрозумілого українському читачеві – у перекладі наведений уривок звучить так: „той витвір, народжений із туги відчуження...” (Бруно Шульц, *Ефраїм Мойсей Лілієн*, [в:] *Художники з Дрогобича...*, dz. cyt., с. 39; прим. В.М.).]

Через цю фразу та цей есей Шульц брав участь у розмові зі своїми колегами-письменниками про *голусову* екзистенцію – польсько-єврейське існування у міжвоєнній Польщі, де зростали антисемітизм та екструзивний націоналізм (англ. *extrusionary nationalism*)¹⁰. У 1937 році багато людей з різних єврейських громад вирішили покинути Польщу й переїхати до Палестини – єдиного місця, відкритого для них¹¹. Для єврейських письменників і художників, які прагнули зберегти існування й тяглість єврейської культури, дебати на тему *golus-existenz* були також пов'язані з мовою. У міжвоєнній Польщі польська мова почала замінювати їдиш як мову єврейської вулиці, але що означало писати мовою національної держави в часи зростання націоналізму? Окремі сучасники й друзі Шульца з єврейських літературних середовищ Галичини, включаючи Дебору Фогель та Рахіль Корн, боролися з тривожним питанням: чи варто продовжувати реалізувати свій літературний талант польською мовою – їхньою першою мовою, чи все ж краще опанувати їдиш як літературну мову й у такий спосіб підкреслити свою відданість єврейській автономії та культурній тяглістості? Як писав Бен'ямін Гаршав, у цьому повному драматизму середовищі опозиційних політичних та культурних програм не могло бути нейтральної позиції. Для єврейських авторів публічне писання, публічне використання мови неодмінно означало вираження своєї позиції та залучення до комплексу тих чи інших культурних програм і пропозицій:

Ворожнеча між усіма внутрішніми течіями та асиміляціоністами, між соціалістами та сіоністами [...] між їдишем та івритом, між західними та східними євреями була в центрі суспільної свідомості та публічних дебатів. Здавалося, що жоден єврей не міг би жити у цей секуляризований період, не маючи активної свідомості, а в тому, як діяли євреї, не могло бути усвідомлення без вираження власної позиції у дебатах¹².

В есеї про Лілієна – якоюсь мірою скорботній апології – Шульц наголошував, що не міг і не хотів робити вибору, і що саме нерозв'язна природа й мінливий ландшафт *голуса* – тільки в Дрогобичі й тільки польською мовою – був його єдиною батьківщиною. Австрійська й галицька мрія про плюралістичне співіснування була джерелом його мистецького натхнення та універсального заглиблення. Тільки тут і тільки в цьому

¹⁰ Див. щодо „екструзивного націоналізму” в політиці національної демократії у Польщі наприкінці 1930-х років: Kenneth M. Moss, *An Unchosen People: Jewish Political Reckoning in Interwar Poland*, Harvard University Press, Cambridge, MA 2021.

¹¹ Там само, с. 315–322.

¹² Benjamin Harshav, *Language in Time of Revolution*, University of California Press, Berkeley 1993.

місці діаспори та вигнання, у цій діаспорній польсько-єврейській мові могла творитися його поезія, „народжена голусовою тугою”. Як Юзеф з *Весни*, він „хотів протриматися на посту, який йому визначила доля”¹³. Тому значення й глибокий, тривалий внесок поезії Шульца тісно пов’язані з нерозв’язною картиною-загадкою, яка є невіддільною частиною *голуса*.

Отож, Шульц не вибирав між діаспорою та вигнанням. Натомість йому вдалося активно використати картину-загадку *голуса*, щоб створити літературу, яка може сприйматися як уособлення нерозв’язної напруги життя єврейського письменника в Європі національних держав після Першої світової війни. І, як писали багато читачів і критиків його творчості, тривким досягненням Шульца було відкриття цього особливого єврейського досвіду для чужого та для іншого. Розумію це так, що Шульц умисно універсалізував досвід *голуса* – свій власний та досвід свого покоління – створюючи словництво й набір образів, які персоніфікували *голуса* як стан не лише людини єврейського походження, але й людської істоти загалом: мови та самої матерії. Це жест безумовної гостинності від самого Шульца.

Єжи Яжембський не використовував єврейських термінів, щоб говорити про поетику Шульца, однак у своїх текстах про автора *Цинамонових крамниць* він вловив етичне осердя його естетики *голуса*. Це осердя мало три аспекти. По-перше, в історії до інших – відсутність або проникність кордонів; по-друге, антиція – зорієнтованість на світ, яким він має бути і яким він буде; і по-третє, приток – будівництва санктуарію чи притулку для спільноти поетів і читачів, доки цей очікуваний світ не прийде.

Семиденна ініціатива „вірші в укриттях”, що була однією з центральних тем ШульцФесту влітку 2024 року, нагадала нам, що, як і в часі есею про Ефраїма Мойсея Лілієна (1937), у центрі літературного пейзажу Шульца знову виник образ фортеці. В оповіданні *Республіка мрій* наратор описує дитячу мрію про заснування „республіки юних” та фортеці поезії у „нічийній та Божій країні”, „де кордони держав губилися”:

¹³ „Його душа не була відокремлена від племінних джерел, від натхнень, зачерпнутих з глибини раси”, – пише Шульц у своєму есеї про Лілієна й продовжує: „навіпаки, він був репрезентантом спільноти, з якої вийшов [...]”. Він утілює міф, на який могли собі дозволити його епоха і спільнота, з якої вийшов” (Бруно Шульц, *Ефраїм Мойсей Лілієн*, [в:] *Художники з Дрогобича...*, dz. cyt., с. 45). Подібні слова Шульц вклав у уста оповідача з оповідання *Весна* (написаному незадовго до есею про Лілієна), який виправдовує свою вперту прихильність до утопійного проекту визволення і так це пояснює: „Я хотів протриматися на посту, який мені визначила доля” (Бруно Шульц, *Весна*, [в:] того ж, *Цинамонові крамници...*, dz. cyt., с. 215).

Це мало бути життя під знаком поезії [...] Це мала бути фортеця [...] трохи твердиня, трохи театр, трохи лабораторія візій [...]. Ми мріяли про те, щоб околиці загрожувала незрозуміла небезпека, пронизана таємничим жахом. [...] Наші брами поглинали втеклих з-під розбійничого ножа. [...] Ми приймали в себе гідних і таємничих незнайомців. [...] Увечері всі збились у великій залі, де при мерехтливих свічках ми вислуховували чергові історії та зізнання¹⁴.

Слова наратора, створеного Шультцом, нагадують незмінний мотив втечі від політичних реалій оточення, який відіграв важливу роль у формуванні ностальгійної й водночас утопійної поетики автора.

Ця потрійна інтуїція відкритості, антиципації та прихистку продовжує оприявнюватися у тому місці, де вона народилася – тут, у Дрогобичі, на цьому фестивалі й у творчості згуртованих тут письменників і поетів. Саме той, заснований на довірі, інстинкт, що його так витончено втілював для нас Юрек, продовжуватиме – міцно в це вірю – додавати нам сил і солідарності, а передусім надію у ці важкі часи.

Переклала **Віра Меньок**

¹⁴ Бруно Шультц, *Республіка мрій*, [в:] того ж, *Динамонові крамниці...*, dz. cyt., с. 343–345.

Karen Underhill

Obraz-zagadka *golusa* u Brunona Schulza¹

Pamięci Jerzego Jarzębskiego

To zaszczyt dołączyć do kolegów w dyskusji mającej na celu uczczenie i upamiętnienie profesora Jerzego Jarzębskiego, który wywarł tak głęboki wpływ zarówno na dziedzinę studiów nad twórczością Brunona Schulza, jak i na ducha Festiwalu Schulzowskiego w Drohobyczu. Jednocześnie muszę wyznać, że wśród osób tak głęboko i tak długo związanych z profesorem Jarzębskim szczególnie mocno zdaję sobie sprawę z mojego statusu outsiderki – a przynajmniej kogoś, kto znał Jurka i jego twórczość z pewnego dystansu: z pozycji czytelniczki, tłumaczki i wielbicielki. A jednak właśnie ze względu na mój status outsiderki i cudzoziemki jestem w stanie mówić o cechach, które były tak kluczowe dla osobowości profesora Jarzębskiego i jego pracy: jego otwartości, wielkoduszności i gościnności – w najbardziej fundamentalnym i bezwarunkowym znaczeniu tego słowa².

Jako amerykańska studentka literatury polskiej – i twórczości Schulza – poznałam Jerzego jako osobę, która niezwykle szczerze odsłaniała przed ludźmi krajobraz polskiej prozy. Nie jako strażnika wrót, ale jako współpi-

¹ Tekst powstał na podstawie wystąpienia autorki podczas XI Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu (SchulzFest), w ramach panelu dyskusyjnego „Czytanie miejsca. Pamięci Jerzego Jarzębskiego”, który odbył się 9 lipca 2024 roku. Artykuł ukaże się w: „Konteksty” 2025, nr 3 [przyp. W.M.].

² Na temat napięcia między warunkowym i bezwarunkowym przyjmowaniem obcego zob. Jacques Derrida, *Hospitality*, t. 1 (2023). Derrida twierdzi, że podczas gdy warunkowa gościnność jest konieczna do utrzymania porządku, „prawdziwa” gościnność wymaga etycznego otwarcia się na obcego, nawet jeśli może wiązać się z podejmowaniem ryzyka.

skowca, zapraszającego przybysza, by odkrył krainę, której tajemnice i zaufki on sam tak dobrze znał. Zamiast pilnować wejścia i strzec swojego terytorium, Jerzy z rzadką u badaczy przystępną otwierał drzwi, zapraszając innych do wspólnoty czytelników – Schulza, polskiej literatury i miejsca: Drohobycza.

Podczas drugiej edycji festiwalu, w 2006 roku, to właśnie Profesor Jarzębski wprowadził nas – przybyłych po raz pierwszy z Francji i Belgii, Japonii i USA, Austrii, Australii, Wielkiej Brytanii i Serbii – w mowę Drohobycza, otwierając przed nami schulzowskie miejsca, ulice i zakątki, z rozbijającą łagodnością i całkowicie bezpretensjonalnie, z niemal dziecięcym zaintrygowaniem zapraszając do przygody. Dla tych z nas, którzy uczestniczyli wówczas w festiwalu, ten spacer z nim był swego rodzaju „skrót”, który natychmiast uczynił z nas wspólnotę wtajemniczonych i współpiskowców. Przyjaźnie nawiązane w ciągu tych pierwszych dwóch godzin trwały przez dziesięciolecia. Taka była siła gościnności i miłości Profesora Jarzębskiego do Schulza i do tego miejsca.

Jako studentka i nauczycielka literatury polskiej w Stanach Zjednoczonych odnalazłam tego samego ducha szczodrości i gościnności Jerzego, odzwierciedlonego w jego piarstwie krytycznym – zwłaszcza w jasnym i przystępnym *Wstępie* do wydanego przez Bibliotekę Narodową tomu: Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*³. Co charakterystyczne, ów *Wstęp* przemawia zarówno do początkujących, jak też do doświadczonych schulzologów – witając wszystkich we wspólnocie czytelników. Tekst ten, oddając ducha festiwalu w Drohobyczu, zaprasza również czytelnika do doświadczenia w twórczości Schulza impulsu e t y c z n e g o , który wykracza poza specyficzne przedwojenne polskie i ukraińskie konteksty i odwołuje się do współczesności: „Przykład Schulza świadczy nie tylko o tym, że w niewielu krótkich utworach zawrzeć można przesłanie filozoficzne i artystyczne najwyższej rangi, ale też o śmiertelnym niebezpieczeństwie, grożącym twórczej jednostce ze strony gardzącej wartościami humanizmu, zorganizowanej nietolerancji”⁴. Teraz, gdy Jurka nie ma już z nami, jego nieoceniona praca nadal pozostawia drzwi otwarte dla przyszłych pokoleń czytelników Schulza.

Przyjmując zaproszenie do rozmowy o miejscu – o Drohobyczu, domu Schulza, ale także o domu i ojczyźnie w szerszym sensie, pragnę uporządkować swoje krótkie uwagi wokół idei i paradygmatu *golusa*. Jest to słowo, które w języku jidysz ma dwa znaczenia: d i a s p o r y , a także w y g n a n i a . Jak wiele słów w poetyckim słowniku Schulza, *golus* jest więc figurą o dwóch obliczach, dwóch aspektach czy też wartościowościach. Można powiedzieć, że

³ Bruno Schulz, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, red. Jerzy Jarzębski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1989.

⁴ Tamże, s. V.

jedna z nich jest pozytywna – diaspora, a druga bardziej negatywna – wygnanie. W ten sposób obraz *golusa* funkcjonuje, by użyć określenia Schulza, jako o b r a z - z a g a d k a lub o b r a z - t a l i z m a n . Figura, która zawiera w sobie nierozwiązywalne napięcie lub pytanie. Autor przedstawił ten sugestywny obraz w opowiadaniu *Martwy sezon*:

Był to obraz-talizman, obraz niedocieczony, obraz-zagadka, interpretowany bez końca, wędrujący z generacji w generację. Cóż przedstawiał? Była to nieskończona dysputa tocząca się od wieków, nigdy nie dokończony proces między dwiema rozbieżnymi zasadami. Stali tam naprzeciw siebie dwaj kupcy, dwie antytezy, dwa światy⁵.

Podobnie jak obraz-zagadka Schulza, termin *golus* zawiera nierozwiązywalny od pokoleń dylemat: kiedy *golusowa* egzystencja jest domem, a kiedy miejscem wygnania? Czy *golus* jest stanem geograficznym lub politycznym, który można zmodyfikować? A może jest to stan ontologiczny, w którym cała materia i cały język istnieją, rozproszone w swoich potocznych i przemijających formach, w historycznym torze czasu? Dla Waltera Benjamina, dokładnie współczesnego Schulzowi, taką figurą, następstwem Schulzowskiego obrazu-zagadki, był *denkbild*, czyli obraz dialektyczny – nierozwiązywalna figura (jak jego Anioł Historii), która zapraszała do egzegezy, a także zawierała w sobie wgląd w kondycję nowoczesną⁶.

Można powiedzieć, że jedno z tych oblicz, diaspora, ma pozytywną wartość: żyć w diasporze to żyć jako obywatel świata – żyć z innymi i wśród innych, tworzyć i cenić pluralizm. Jednak *golus* oznacza również wygnanie: bycie nie na miejscu; z dala od swojej ojczyzny; lub jeszcze nie w domu, przed przybyciem na miejsce – do świata takiego, jakim powinien być. W świeckim dyskursie żydowskim na początku XX wieku obraz powrotu z wygnania i nadchodzących czasów mesjańskich – *m e s h i a k h - t s a y t n* – był coraz częściej używany w sensie metaforycznym, nie tylko ściśle teologicznym. Przyjęto go w szeregu świeckich dyskursów politycznych, od socjalistycznych po syjonistyczne, podkreślając orientację na przyszły stan sprawiedliwości, równości lub bezpieczeństwa – jeszcze nieosiągniętego, ale rysującego się na horyzoncie. Dziś moglibyśmy powiedzieć, że na kres wojny i czas pokoju.

⁵ Bruno Schulz, *Opowiadania...*, s. 243.

⁶ Walter Benjamin, *On the Concept of History*, [w:] *Selected Writings*, t. 4: 1938–1940, Belknap Press of Harvard University, Cambridge, MA 2006. Zob. także: Susan A. Handelman, *Fragments of Redemption: Jewish Thought & Literary Theory in Benjamin, Scholem, & Levinas*, Indiana University Press, Bloomington, IN 1991.

Nawet pozornie „negatywny” aspekt *golusa* – jego oblicze rozumiane jako stan zagrożenia i niepewności – nie oznacza więc rezygnacji czy też tracenia mocy sprawczej. Oznacza budowanie miejsc azylu i schronienia oraz budowanie wspólnoty, przygotowując się na lepszą erę. W tym sensie *golus* oznacza dom.

Schulz nie używał wyrazu *golus* w swojej prozie czy krytyce literackiej. Kluczową strategią jego „poetyki przekładu” (ang. *translational poetics*)⁷ było celowe uniwersalizowanie treści związanych z kulturą żydowską, znajdowanie polskich i europejskich odpowiedników dla pojęć zaczerpniętych z życia społeczności żydowskiej i jej słownictwa. Nawet w twórczości Witolda Gombrowicza odnajdywał rezonans z doświadczeniem diaspory – czyli rozproszenia – i powrotu: przedstawiał Gombrowicza jako autora, który przywraca godność części ludzkiego cierpienia, kryjącym się za naszymi maskami i zewnętrznymi pozami: „odwołuje je – pisze Schulz – z długiego wygnania i rozproszenia”⁸.

W wyniku tej strategii translatorskiej zaczerpnięte z jidysz słowo *golus* objawiło się nam – jego współczesnym czytelnikom – dopiero w 2015 roku, kiedy Piotr Sitkiewicz i Bohdan Łazorak odkryli esej Schulza z 1937 roku o Efraimie Mojżesz Lilienie (1874–1925), drohobyczaninie, który miał wpływ na kształtowanie się żydowskiej estetyki diasporycznej Schulza. W eseju tym, opublikowanym w lokalnym piśmie „Przegląd Podkarpacia”, które związane było z przemysłem naftowym i gazowym regionu drohobycko-borysławskiego, Schulz pisał o twórczości Lilienia – a także o własnej twórczości – jako o „tym tworze zrodzonym z *golusowej* tęsknoty...”⁹.

Poprzez tę frazę i ten esej Schulz brał udział w rozmowie ze swoimi kolegami po piórze na temat *golusowej* egzystencji – polsko-żydowskiego bytowania w międzywojennej Polsce, gdzie narastały antysemityzm i ekstruzyjny, rugujący nacjonalizm (ang. *extrusionary nationalism*)¹⁰. W 1937 roku wiele osób z różnorodnych społeczności żydowskich postanowiło opuścić Polskę i udać

⁷ Zob. Waïl S. Hassan, *Translational Literature and the Pleasures of Exile*, „PMLA” 2016, t. 131, nr 5, s. 1435–1443.

⁸ Bruno Schulz, *Ferdynand*, [w:] *Opowiadania...*, s. 386.

⁹ Bruno Schulz, *E.M. Lilien*, „Schulz/Forum” 2015, nr 6, s. 88. Zob. artykuł wstępny Piotra Sitkiewicza na temat eseju o Lilieniu, opublikowany w „Schulz/Forum” nr 6 (marzec 2016, s. 97–104), aby uzyskać dodatkowe informacje zarówno na temat „Przeglądu Podkarpacia”, jak i jego redaktora, Henryka Springera. Artykuł o Lilieniu został po raz pierwszy opracowany i przedrukowany w całości w Drohobyczu w listopadzie 2015 roku w dwujęzycznym wydaniu (oryginał i przekład na język ukraiński): *Artyści z Drohobycza, Lilien i Lachowicz*, pod red. Wiery Meniok i Grzegorza Józefczuka, „Acta Schulziana” nr 1, Lublin–Drohobycz 2015.

¹⁰ Na temat „ekstruzyjnego nacjonalizmu” w polityce Narodowej Demokracji w Polsce pod koniec lat 30. XX wieku zob. Kenneth M. Moss, *An Unchosen People: Jewish Political Reckoning in Interwar Poland*, Harvard University Press, Cambridge, MA 2021.

się do Palestyny, jedyne miejsce, które stało przed nimi otworem¹¹. Dla żydowskich pisarzy i artystów, zaangażowanych w zachowanie istnienia i ciągłości żydowskiej kultury, debaty na temat *golus-existenz* były również związane z językiem. W międzywojennej Polsce język polski zaczął zastępować jidysz jako język żydowskiej ulicy, ale co to znaczy pisać w języku państwa narodowego w czasach rosnącego nacjonalizmu? Niektórzy spośród współczesnych i przyjaciół Schulza z żydowskiego środowiska literackiego w Galicji – w tym Debora Vogel i Rokhl Korn – zmagali się z kłopotliwym pytaniem: czy nadal pożytkować swój talent literacki na tworzenie po polsku – ich pierwszym języku – czy też opanować jidysz jako język literacki i w ten sposób podkreślić swoje zaangażowanie w żydowską autonomię i ciągłość kulturową? Jak napisał Benjamin Harshav, w tym pełnym napięcia środowisku konkurujących ze sobą programów politycznych i kulturalnych nie było neutralnej pozycji. Dla żydowskich autorów publiczne pisanie, publiczne używanie języka, zawsze oznaczało zajęcie stanowiska i włączenie się w kompleks konkurujących ze sobą programów i propozycji kulturowych:

Wrogość między wszystkimi wewnętrznymi nurtami a asymilacjonistami, między socjalistami a syjonistami [...] między jidysz a hebrajskim, między Żydami zachodnimi a Żydami wschodnimi, znajdowała się w centrum świadomości społecznej i debaty publicznej. Wydawało się, że żaden Żyd nie jest w stanie żyć w tym zsekularyzowanym okresie nie posiadając aktywnej świadomości, a w sposobie działania Żydów nie było świadomości bez zajęcia stanowiska w debacie¹².

W eseju o Lilienie, będącym w pewnym stopniu żałosną apologią, Schulz podkreślał, że nie mógł i nie chciał dokonać wyboru – i że właśnie nierozwiązywalny charakter i zmieniający się krajobraz *golusa* – w Drohobyczu, w języku polskim, był jego jedyną ojczyzną. Austriackie i galicyjskie marzenie o pluralistycznym współistnieniu było źródłem jego artystycznej inspiracji i uniwersalnej przenikliwości. Tylko tu i tylko w tym miejscu *d i a s p o r y i w y g n a n i a*, w tym diasporycznym polsko-żydowskim języku mogła powstać jego poezja „zrodzona z *golusowej* tęsknoty”. Podobnie jak Józef z *Wiosny*, „chciał wytrwać na posterunku, na którym go los jego postawił”¹³. Tak więc sens i głę-

¹¹ Tamże, s. 315–322.

¹² Benjamin Harshav, *Language in Time of Revolution*, University of California Press, Berkeley 1993.

¹³ „Dusza jego nie była odcięta od źródeł plemiennych, od natchnień czerpanych z głębi rasy”, pisze Schulz w swoim eseju o Lilienie – z refleksją ujętą tymi słowami: „przeciwie – był reprezentantem społeczności, z której wyszedł [...]. Ucieleśnił mit, na jaki stać było jego epokę i społeczność, z której wyszedł” (Bruno Schulz, *E.M. Lilien*, „Schulz/Forum” 2015, nr 6, s. 96). Schulz włożył podobne słowa w usta narratora w opowiadaniu *Wiosna* (napisanym na krótko przed esejem o Lilienie), który uzasadnia swoje uparte przywiązanie do utopijnego projektu wyzwolenia, wyjaśniając: „Chciałem wytrwać na posterunku, na którym mnie los mój postawił” (Bruno Schulz, *Opowiadania...*, s. 206).

boki, trwały wkład poezji Schulza jest ściśle związany z nierozwiązywalnym obrazem-zagadką, będącym integralną częścią *golusa*.

Tak zatem, Schulz nie wybierał między obliczami *diaspory* i *wygnania*. Zamiast tego udało mu się aktywnie wykorzystać obraz-zagadkę *golusa*, aby stworzyć literaturę, która mogłaby zawrzeć w sobie nierozwiązywalne napięcie życia żydowskiego pisarza w Europie państw narodowych po I wojnie światowej. I jak pisało wielu czytelników i krytyków jego twórczości, trwałym dokonaniem Schulza było *otwarcie* tego specyficznego żydowskiego doświadczenia na obcego i na drugą osobę. Rozumiem przez to, że Schulz celowo uniwersalizował doświadczenie *golusa* – swoje i swojego pokolenia – tworząc słownictwo i zestaw obrazów, które przedstawiały *golusa* jako kondycję nie tylko jednostki pochodzenia żydowskiego, ale także istoty ludzkiej; języka i samej materii. Jest to gest bezwarunkowej gościnności samego Schulza.

Jerzy Jarzębski nie sięgał po terminy żydowskie, by mówić o Schulzowskiej poetyce – a jednak w swoich tekstach o autorze *Sklepów cynamonowych* uchwycił etyczny rdzeń jego estetyki *golusa*. Rdzeń ten miał trzy aspekty. Była to, po pierwsze, *otwartość* na innych – brak lub przepuszczalność granic; po drugie, *antycypacja* – orientacja na świat, jaki powinien być i jaki będzie; i po trzecie, *schronienie* – budowanie sanktuarium lub azylu, a w nim wspólnoty poetów i czytelników, dopóki ów antycypowany świat nie nadejdzie.

Siedmiodniowa inicjatywa „wiersze w schronach”, będąca latem 2024 roku centralnym punktem Festiwalu Schulzowskiego, przypomniła nam, że w tym samym okresie co esej o Efraimie Mojżeszu Lilienie (1937) w centrum literackiego pejzażu Schulza znalazł się obraz twierdzy. W opowiadaniu *Republika marzeń* narrator opisuje dziecięce marzenie o założeniu „republiki młodych” i twierdzy poezji na „ziemi niczyjej i bożej”, „gdzie gubiły się rubieże państw”:

Miało to być życie pod znakiem poezji [...] Miała to być forteca [...] na wpół twierdza, na wpół teatrem, na wpół laboratorium wizyjne [...]. Marzyliśmy o tym, by okolica była zagrożona nieokreślonym niebezpieczeństwem, przesiana tajemniczą grozą. [...] Bramy nasze wchłaniały zbiegów spod noży zbójceckich. [...] Gościliśmy dostojnych i tajemniczych nieznanomych. [...] Wieczorami gromadzili się wszyscy w wielkim hallu, przy świetle migotliwych świec, słuchaliśmy kolejnych historii i zwierzeń¹⁴.

Słowa narratora stworzonego przez Schulza przywołują nieprzemijający motyw ucieczki od politycznych realiów otoczenia, który odegrał ważną rolę w kształtowaniu nostalgicznej, a zarazem utopijnej poetyki autora.

¹⁴ Bruno Schulz, *Opowiadania...*, s. 329–330.

Ta potrójna intuicja gościnności, antycypacji i schronienia nadal realizuje się w miejscu, w którym się narodziła – tutaj, w Drohobyczu, na tym festiwalu i w twórczości zgromadzonych tu pisarzy i poetów. To właśnie ten oparty na zaufaniu instynkt był czymś, co tak wdzięcznie modelował dla nas Jurek, i co – wierzę gorąco – nadal będzie nam dodawało siły i solidarności, a przede wszystkim nadziei w tych trudnych czasach.

Przełożył **Jan Godyń**

Даріуш Вояковський

Досвід спільноти ШульцФесту як поміст між минулим та майбутнім

Категорія пам'яті зазвичай асоціюється з минулим. Якщо йти шляхом, прокладеним Морісом Гальбваксом¹, то першою соціологічною асоціацією з пам'яттю є той факт, що вона є явищем теперішнього: це спогад, пригадування того, що було раніше. Тож засаднича функція пам'яті полягає у тому, що вона поєднує минуле з теперішнім. Ба більше, з погляду суспільного конструювання пам'яті, вона набагато важливіша для теперішнього, ніж для минулого, незалежно від того, що оперує фактами й даними з минулого. Пам'ять надає минулим подіям найактуальніших цінностей, найчастіше позитивних, хоча можна навести чимало ситуацій, коли минуле стає негативною точкою відліку. Так чи інакше, валоризація минулого поміщена у теперішньому часі й виражає наш поточний, індивідуальний чи суспільний, стан та ставлення до минулого. Поза сумнівами, саме так слід розуміти будь-які чинності й усю історію ШульцФесту у Дрогобичі, якщо зосереджуватимемось на пам'яті про творчість Шульца, а також нерозривно пов'язаної із культивуванням цієї творчості пам'яті про Дрогобич та його мешканців².

Однак, oprіч цієї пам'яті про Шульца та його місто, феномен ШульцФесту привертає увагу до появи „другого минулого”. Це минуле творить історія самого фестивалю та організацій і осіб, які його проводять від

¹ Maurice Halbwachs, *On Collective Memory*, Chicago University Press, Chicago–London 1950.

² Поп. *O Drohobycz, trójmieście i zagłębiu. Polsko-ukraińskie studia z socjologii historycznej*, red. Jacek Kurczewski, Dariusz Wojakowski, Leonid Tymoszenko, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2016.

2004 року. Позаяк п'ять років тому, через пандемію, суспільні процеси були радикально порушені, а в українському досвіді цей зрив посилився російським вторгненням у 2022 році, процеси відновлення пам'яті про Шульця та будівництва нової ідентичності для Дрогобича до 2020 року³ стали історичним часом, часом „до війни” – саме цим „другим минулим”. Нинішні наслідки попередніх едіцій ШульцФесту та процесів, що виникли довкола них, є головною темою цієї статті.

Ключовою функцією пам'яті та минулого є функція ідентичності. Пам'ять, непам'ять та акт пригадування визначають нашу теперішню ідентичність. Жан-Клод Кауфман⁴ наголошує на ролі цього акту. Він акцентує на пригадуванні як тимчасовому акті видобування певного досвіду з минулого. Деталь, про яку раніше не пам'яталося, може стати початком цілком нового ідентичнісного процесу, метаморфоз сприймання самого себе. Раптові ситуації та пригадування формують нашу ідентичність, позаяк можуть трансформувати та детермінувати наше дотеперішнє уявлення про себе.

Здається, стосовно „першої пам'яті” Фестиваль Бруно Шульця завжди діяв саме в цьому вимірі – стосовно часів його життя та творчості. Кожна чинність, реалізована в межах фестивалю чи довкола нього, спричинялася до перемін ідентичностей його учасників, до перемін у творчості запрошуваних на фестиваль письменників, поетів та художників. У певному сенсі ШульцФест можна вважати інституціоналізацією акту пригадування – акту, що творить громадян Республіки Мрій. Соціологічні дослідження показали, що ШульцФест став частиною ідентичності Дрогобича, а тому не лише змінив індивідуальні ідентичності його учасників, а й вплинув на самосприймання мешканців міста⁵. Передусім він сформував розуміння сучасної багатокультурності стосовно колишньої багатокультурності, утриваленої у Шульцових малюнках та оповіданнях⁶.

Коли йдеться про „перше минуле”, що стосується Бруно Шульця, істотним аспектом його творчості й біографії, – позначеним теперішністю 2024 року, – є воєнний контекст та контекст Голокосту. Сьогодні ці посилення набувають зовсім іншого виміру. Вони нібито надалі є тією

³ Див. Jacek Kurczewski, Dariusz Wojakowski, *O Drohobyczu, odkrywanej wielokulturowości i niewypowiedzianym pojednaniu*, [w:] *Antagonizm i pojednanie w środowiskach wielokulturowych*, red. Jacek Kurczewski, Aleksandra Herman, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012, s. 177–214.

⁴ Jean-Claude Kaufmann, *Kiedy „Ja” jest innym*, Oficyna Wydawnicza, Warszawa 2013.

⁵ Див. J. Kurczewski, D. Wojakowski, *O Drohobyczu, odkrywanej wielokulturowości...*, dz. cyt.

⁶ Поп. Wiera Meniok, *Bruno „nieocalony” w czasoprzestrzeni ukraińskiej*, „Konteksty” 2019, nr 1–2 (324–325), s. 431–432.

ж пам'яттю, що й кількома роками раніше, але вже не такою самою. Ці переміни розуміння минулого через зміну способу його інтерпретації спостерігаємо у тій формі, яку зараз приймає ШульцФест. Виявляється, що біографічний досвід Шульца, історія воєнного (а не лише довоєнного, багатокультурного) Дрогобича та історія Голокосту дають нинішнім мешканцям міста й учасникам фестивалю – мешканцям Республіки Мрій – інструмент для подолання того, що вони зараз переживають: жаху несправедливої війни та кривди її жертв. Це найістотніший ідентичнісний елемент, який об'єднує мистецьку й локальну спільноту.

Присутність цієї мистецької спільноти, що я її метафорично назвав мешканцями/громадянами Республіки Мрій, у соціологічній перспективі сама по собі є істотним ідентичнісним феноменом. Історія осіб, пов'язаних із ШульцФестом, – це окреме „друге минуле”. Це нова оповідь, що формувалася довкола центральної оповіді про Бруно Шульца⁷. Не минуло в історичному вимірі, а саме те минуле, яке часто стає предметом соціологічного аналізу. Йдеться про біографічну історію учасників фестивалю, а також історію інституції. ШульцФест – це інституція сама в собі, але довкола нього діє чимало інших інституцій; звісно, не можна забувати про засновника фестивалю, себто про Полоністичний центр імені Ігоря Менька у Дрогобичі.

Здається, 2022 рік розкрив цю історію ШульцФесту саме в категоріях минулого. Це був момент раптового пригадування – як у концепції Кауфмана – цілого обширу минулого, який може радикально змінити нашу теперішність. Це минуле, яке заново конструює ідентичність його учасників і певною мірою також ідентичність міста, змушує нас пригадати, що фестиваль – це не одноразова подія. Упродовж свого тривання ШульцФест сформував спільноту, і ця спільнота охоче прийняла б назву Республіка Мрій, неодноразово використовувану під час численних едіцій цієї події. Ба більше, – як далі намагатимусь продемонструвати у цій статті, – ця метафора, взята з короткого оповідання Бруно Шульца, говорить більше про спільноту, згуртовану довкола ШульцФесту, ніж соціологічна категорія спільноти. Це поняття охоплює питання свободи, рівності й урешті, – позаяк це Республіка, – громадянства, яке породжує права та обов'язки.

Це парадоксально, що спершу пандемія, відтак ще сильніше повномасштабна війна, доводять нашому сьогоденню, що ми повинні думати про фестиваль не як про подію, а як про тривалу спільнотну цілість. Йдеться не лише про його циклічність, але й про факт, що в його творен-

⁷ Пор. *SchulzFest / ШульцФест 2004–2024*, red. Grzegorz Józefczuk, Lublin 2024.

ня – цього циклу подій, які відбуваються кожні два роки – залучені інституції у Дрогобичі, Україні та в усій Польщі. Водночас ШульцФест – це концептуальна праця, виконувана групою людей, які постійно контактують між собою й упродовж багатьох років діяльності створили міцну мережу співпраці.

Те, що зараз пишу про механізм постійних контактів, є вже твердженням *post factum* – після акту пригадування та оприявлення спільноти, яке спостерігалось передусім у 2022 році. Соціологічна реконструкція поетичного концепту Республіки Мрій дозволяє на розлогіше розуміння пам'яті як спільнотного феномену. Шульцівська спільнота, яка усвідомила новий вимір свого існування перед обличчям жорстокості війни, демонструє, що питання пам'яті не лише пов'язує минуле з теперішнім, а й може скеровувати до майбутнього.

Ба більше, історія ШульцФесту є відображенням майбутнього потенціалу, властивого спільноті Республіки Мрій. Переконаний, – і для цього є емпіричні докази, – що Республіка – не просто утопія чи метафора, прецінь після 24 лютого 2022 року вона втілила свою нову суспільну якість. Стала проявом творення нових суспільних явищ, що мають вельми складний характер і водночас, як підказують сучасні соціологічні концепції, є резильєнтними за своєю природою. Ця природа полягає у здатності до трансформування окремих осіб, спільноти та середовища цієї спільноти в умовах загрози⁸. Результатом цієї трансформації може стати подолання загрози, також вона містить потенціал для створення нових правил суспільного життя.

Перш ніж перейти до емпіричних даних, варто наголосити, що соціологічні знання на тему резильєнтності спільноти Дрогобича з об'єктивних причин є вторинними. Попри це, присутність у публічному просторі локальних акторів, яких досліджувано у цьому місті до 2020 року, дозволяє виявити принаймні деякі зміни у локальній активності. Ключовим інституційним актором є Полоністичний центр імені Ігоря Менька у Дрогобичі, який від початку ХХІ століття ініціює події та проекти, спрямовані на локальну багатокультурність. Довкола нього виникли інші локальні організації (наприклад, театр Альтер) та ініціативи, з якими у просторі багатокультурності постійно співпрацюють інші локальні актори (місцеве самоврядування, релігійні

⁸ Поп. Gabriela C. Pascariu, Gilles Rouet, *Introduction: resilience and the Eastern Partnership – what relevance for policies?*, [w:] *Resilience and the EU's eastern neighbourhood countries from theoretical concepts to a normative agenda*, red. Gabriela C. Pascariu, Gilles Rouet, Palgrave Macmillan, Cham 2019, s. 3–24.

спільноти та національні меншини), а також іноземні актори (приватні особи та орієнтовані на багатокультурність громадські організації, передусім з Польщі). Вироблені до пандемії міжособистісні та інституційні відносини були ефективно продовжені після оголошення локдауну.

Трансформація, що відбулася після 24 лютого 2022 року у функціонуванні цих організацій та відображена у наявних даних, передусім полягає у зміні сфери діяльності (а точніше, її розширенні) та активізації контактів у соціальних мережах.

Мережа зв'язків у Дрогобичі ефективно об'єднала організації та окремих осіб з Польщі з лінією фронту в Україні. Інформаційні канали про культурні події перетворилися на канали, що повідомляють про потреби на полі бою. Митці стали тими, хто підтримує боротьбу на передовій, а найупізнаванішою постаттю у цій спільноті є Сергій Жадан, чий соціальні мережі стали інструментом для організації допомоги мешканцям та військовим у Харкові⁹:

Багато моїх друзів з мистецького середовища залишилися в місті. До початку війни вони не були волонтерами, деякі їздили лише на Донбас, наприклад, музиканти. Вони навіть особливо не цікавилися політикою. Але коли почалася війна, багато хто з них вирішив залишитися тут і зайнятися допомогою. Хтось пече хліб, хтось розвозить ліки, хтось вивозить людей з місць, що перебувають під обстрілом¹⁰.

Подібну зміну пережили багато мешканців Республіки Мрій. Ось як згадував про це Яцек Подсядло:

Я повернувся до Ополя й наслуховував, чого там потребують. Підтвердилося, що м'яких іграшок навезли з надлишком. Тепер зверталися з проханням про базову допомогу жінкам з дітьми, які стояли у величезних чергах на кордонних переходах: теплий одяг, якусь їжу, воду, олію для немовлят, памперси. [...] Узяв з Ополя одяг та запас памперсів й олію, зібрані Воеводською бібліотекою, купив те, на що мене було стати, і поїхав. Вразили поліціанти з радаром поблизу Ярослава – коли дізналися, що їду до Львова, пробачили мені штраф¹¹.

⁹ Див. www.facebook.com/search/top?q=Сергій%20Жадан [офіційна сторінка].

¹⁰ Piotr Andrusieczko, Serhij Żadan, „Jeśli stąd wyjadę, to tylko z ukraińską armią”. Rozmowa z pisarzem Serhijem Żadanem, obrońcą Charkowa, „Gazeta Wyborcza”, 26.03.2022; <https://wyborcza.pl/7,75399,28263122,jesli-stad-wyjade-to-tylko-z-ukrainska-armia-rozmowa-z-pisarzem.html>, дата звернення: 10.04.2025.

¹¹ Jacek Podsiadło, *Imiona wojny*, 2023; <https://jaco.pl/imiona-wojny/>, дата звернення: 10.04.2025.

Отож, як бачимо, змінилася водночас і практика, і форма комунікації. Розширення сфери діяльності спричинило, що орієнтовані на багатокультурність громадські організації та пов'язані з ними особи не відмовились від колишньої активності. У Дрогобичі надалі організовують багатокультурні події, ба більше: події, присвячені Дрогобичеві та Шульцові, відбуваються також у польських містах (у Любліні, Вроцлаві та Ополі). Однією з найважливіших подій стала чергова едиція ШульцФесту – Х Міжнародного Фестивалю Бруно Шульца, який проходив у Дрогобичі 12 – 17 липня 2022 року. Можливість проведення багатокультурної події у воєнних умовах спонукала міські громадські організації та їхніх міжнародних партнерів повністю реалізувати календар фестивальних подій, задуманий ще до пандемії.

Мистці та активісти із цих середовищ продовжують провадити літературну та „івентову” діяльність, а також беруть участь в акціях збору допомоги. Сергій Жадан згадує:

З ранку до вечора я поглинутий логістикою. Хтось телефонує і просить дістати машину, хтось хоче отримати контакти медиків, а хтось шукає медикаменти. Моя роль у тому, аби зв'язати тих, хто потребує, з людьми, які можуть допомогти¹².

Люди з цієї спільноти беруться за абсолютно нові завдання суто допоміжного характеру – спершу спонтанно, відтак переходять до організованої мережі:

Дивне відчуття – знати, що тисячі людей чекають на когось такого, як ти, і жоден серед них не дочекається. Ніколи не зумів із цим упоратись, але відчув полегшення, коли отримав завдання зібрати спортивне спорядження для дітей та молоді біженців у Дрогобичі. Донині, завдяки Конрадові Кручковському та товариству „Весна”, а також власним зусиллям зі збору коштів, продовжую везти до України то паливо, то військове спорядження, то генератор¹³.

Соціальні мережі стали інструментом для організації акцій допомоги. З часом суспільний резонанс акцій мистців значно зріс, а їхня діяльність знайшла широкий відгук у традиційних медіа. Прикладом може слугувати акція „Газети Виборчої”, проведена з нагоди присвоєння Сергієві Жаданові звання Людини Року:

¹² P. Andrusieczko, S. Żadan, „Jeśli stąd wyjadę, to tylko z ukraińską armią”..., dz. cyt.

¹³ J. Podsiadło, *Imiona wojny...*, dz. cyt.

Пам'ятаймо про те, що Харків і Жадан воюють також і за нас. Якщо вони не зупинять Росію, то Росія прийде і до нас. Рано чи пізно. Вона завжди це робила¹⁴.

Мережі Полоністичного центру та інших громадських організацій з Дрогобича стали тоді частиною загальної мережі підтримки:

Пошуки інструкцій щодо подальших дій привели мене на сторінку у Facebook „Grupa Transport – UA/PL” та канал „Перевезення до Польщі” у Telegram. Я захоплювався їхніми авторами через те, що вони зуміли зібратися й організуватися за такий короткий час. Лише згодом зрозумів, що ці канали вже існували раніше і просто займалися організацією комерційних перевезень з України до Польщі, тепер вони волею-неволею стали координаторами масштабного гуманітарного проекту, який на них звалився¹⁵.

З соціологічного погляду, можна сказати, що воєнна ситуація виявила певні елементи функціонування локальних громадських організацій у Дрогобичі, які, ймовірно, існували раніше, але не відігравали суттєвої ролі у контексті локальної активності та автоперцепції мешканців. Успішна організація міжнародного культурного фестивалю у маленькому місті вимагала міжнародної мережі контактів. Попередні дослідження зосереджувалися на локальних наслідках використання цієї мережі. Криза воєнного часу показала, що вона може діяти й далеко поза межами локальності, використовуючи ці зв'язки. Це красномовний приклад того, як створена на локальному рівні багатокультурна структура може трансформувати зовнішнє середовище завдяки відповідно активованим соціальним мережам.

Динаміка співпраці, її масштаби та публічний резонанс значно перевищують розуміння цього феномену як звичайної мистецької спільноти, а в перспективі досліджень резильєнтності як простої аналогії до моделі поєднання дій, ініційованих знизу та зверху, у часи загрози¹⁶. Межі локальної (але й національної) спільнотної системи зникають. Республіка Мрій нагадує Тернерівську *communitas*, що розкривається у лімінальних ситуаціях та досвіді¹⁷. На переконання Віктора Тернера, цей суспільний

¹⁴ „W imieniu wszystkich Ukraińców”. Nagroda dla Serhija Żadana – Człowieka Roku „Gazety Wyborczej”, „Gazeta Wyborcza”, 19.08.2022; <https://wyborcza.pl/7,82983,28808177,odbieram-te-nagrode-w-imieniu-wszystkich-ukraincow-serhij.html>, дата звернення: 10.04.2025.

¹⁵ J. Podsiadło, *Imiona wojny...*, dz. cyt.

¹⁶ Див. Carolyn Waddell, *Multiculturalism, Community Resilience and Emergency Management – The Power of One: Collaborative Approach*, Floodplain Management, Gold Coast 2013.

¹⁷ Victor W. Turner, *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, Cornell University Press, Ithaca, NY 1969.

стан становить опозицію до усталених суспільних структур, демонструє їх тимчасове скасування на користь „суспільства як неструктурованої або рудиментарно структурованої й відносно недиференційованої *communitas*, спільноти чи навіть єдності рівних суб'єктів”¹⁸.

Якщо Республіка Мрій є такою *communitas*, то слід додати, що це спільнота помічників, себто зосереджена на підтримці інших, але також і одне одного у кризовій ситуації. Однак, враховуючи визначення Тернера, це тимчасово обмежений стан суспільства, який проявляється як розрив структури. Опозиційні стосунки між структурою та *communitas* утворюють циклічний процес розвитку, „в якому протилежності, так би мовити, конституують одна одну та є взаємно необхідними”¹⁹.

Специфіка Республіки Мрій полягає у тому, що процеси, пов'язані з формуванням лімінальної спільноти, відбуваються одночасно з трансформацією структур (організацій) та функцій систем (включаючи виконання роботи). Додатковою особливістю є трансформаційна резильєнтність тих соціальних мереж, які й раніше формували літературну і мистецьку активність спільноти. Простіше кажучи, ця трансформаційна резильєнтність означає володіння здатністю до опору, абсорбції, адаптації та трансформації перед обличчям загрози²⁰.

Що ж тоді конститує цю *communitas* надавачів допомоги та Республіку Мрій? Якою мірою маємо справу з резильєнтними особами, мережами та системами? Це вимагає врахування ситуації на польсько-українському прикордонні – або, що доречніше, в Європі, позаяк прикордоння є лише вузлом у щонайменше континентальній мережі допомоги – в усіх аспектах суспільного життя. Те, що відбувається у зв'язку з діяльністю з надання допомоги, є одночасною трансформацією *communitas* (індивідів), структур та мереж. Усі ці суспільні форми перетинаються: мережі (індивідуальні та інституційні) слугують своєрідним трансферним поясом між *communitas* (спільнотою надавачів допомоги) та *societas* (системою, що регулюється відповідними правилами). Ці форми стають модальностями суспільства, що співіснують у той самий час. Маса *communitas* організовується та/або вписується в потоки мереж допомоги (й у такий спосіб створюються нові мережі та зміцнюються інші), а ці, своєю чергою, стимулюють структури мобілізувати свої ресурси та, – можливо, позаяк ще немає достатньої часової перспективи, – трансформувати їх.

¹⁸ Там само, с. 96.

¹⁹ Там само, с. 97.

²⁰ Див. G.C. Pascariu, G. Rouet, *Introduction: resilience and the Eastern Partnership...*, dz. cyt.

Цей стан існування в усіх модальностях може нагадувати короткочасну спільноту, описану Войцехом Сітеком²¹ під час загрози повені у міських середовищах. Однак модальності *societas* – мережевих потоків – *communitas* не були помітні в цьому дослідженні. Під час повені спільнота існувала тут і тепер. Під час кризи біженства подібна спільнота з'явилася „скрізь” одночасно. Така природа Республіки Мрій: це одночасна мережа, яка поширюється далеко за межі вузла локальної спільноти Дрогобича, охоплюючи з одного боку всю Європу, а з іншого – лінію фронту в Україні. Це трансформаційний і водночас трансгресивний феномен. Ця друга риса пов'язана з фактом, що пам'ять у діяльності спільноти Республіки Мрій використано для проектування майбутнього, тож вона перетнула межі зв'язків між минулим та теперішнім.

Переклала **Віра Меньок**

²¹ Див. Wojciech Sitek, *Wspólnota i zagrożenie. Socjologiczny przyczynek do analizy krótkotrwałej wspólnoty*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1997.

Dariusz Wojakowski

Doświadczenie wspólnoty SchulzFestu jako pomost pomiędzy przeszłością a przyszłością¹

Kategoria pamięci potocznie kojarzona jest z przeszłością. Jeśli podążymy ścieżką wytyczoną przez Maurice'a Halbwachsa², pierwszym socjologicznym skojarzeniem z pamięcią będzie fakt, że jest ona zjawiskiem teraźniejszym: jest przypominaniem, przywoływaniem tego, co było wcześniej. Podstawową funkcją pamięci jest więc łączenie przeszłości z teraźniejszością. Co więcej, w perspektywie społecznego konstruowania pamięci dla teraźniejszości jest ona znacznie ważniejsza niż dla przeszłości, niezależnie od tego, że operuje faktami i danymi z przeszłości. Pamięć przypisuje tym minionym zdarzeniom jak najbardziej aktualne wartości, najczęściej pozytywne, choć można też przywołać wiele sytuacji, kiedy przeszłość staje się negatywnym punktem odniesienia. Tak czy inaczej owa waloryzacja przeszłości umiejscowiona jest w teraźniejszości i wyraża nasz obecny, indywidualny lub społeczny stan i stosunek do przeszłości. Bez wątplenia właśnie tak należy rozumieć wszelkie działania i całą historię SchulzFestu w Drohobyczu, jeśli orientujemy się na pamięć twórczości Schulza, ale też nieodłączną w pielęgnowaniu tej twórczości pamięć Drohobycza, oraz jego mieszkańców³.

Jednak oprócz i obok tej pamięci Schulza i jego miasta fenomen SchulzFestu zwraca uwagę na ujawnianie się „drugiej przeszłości”. Tę przeszłość stanowi

¹ Artykuł ukaze się w: „Konteksty” 2025, nr 3.

² Maurice Halbwachs, *On Collective Memory*, Chicago University Press, Chicago–London 1950.

³ Por. *O Drohobyczu, trójmieście i zagłębiu. Polsko-ukraińskie studia z socjologii historycznej*, red. Jacek Kurczewski, Dariusz Wojakowski, Leonid Tymoszenko, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2016.

historia samego festiwalu oraz organizacji i osób ją tworzących od 2004 roku. Ponieważ pięć lat temu z powodu pandemii procesy społeczne zostały radykalnie zerwane, a w doświadczeniu ukraińskim zerwanie to dopełniła inwazja Rosji w 2022 roku, procesy wydobywania pamięci o Schulzu i budowania nowej tożsamości Drohobycza przed 2020 rokiem⁴ stały się czasem historycznym, czasem „przed wojną” – tą właśnie „drugą przeszłością”. Współczesne konsekwencje wcześniejszych edycji SchulzFestu i procesów, jakie się wokół nich wytworzyły, są głównym wątkiem niniejszego artykułu.

Istotną funkcją pamięci i przeszłości jest ta tożsamościowa. Pamięć, nie-pamięć oraz akt przypominania określają naszą obecną tożsamość. Rolę tego ostatniego aktu podkreśla Jean-Claude Kaufmann⁵. Zwraca on uwagę na przypominanie jako doraźny akt wydobywania pewnego doświadczenia z przeszłości. Szczegół, którego nie pamiętało się wcześniej, może być zaczątkiem całkiem nowego procesu tożsamościowego, metamorfozy postrzegania samego siebie. Nagłe sytuacje i przypomnienia kreują naszą tożsamość, gdyż są w stanie przemienić i zdeterminować nasze wyobrażenie siebie.

Wydaje się, że w takim właśnie wymiarze funkcjonował zawsze Festiwal Brunona Schulza w odniesieniu do „pierwszej pamięci” – do czasów jego życia i twórczości. Z każdym działaniem podejmowanym w ramach festiwalu albo wokół niego dochodziło do przemiany tożsamości uczestników tej imprezy, do przemiany twórczości zapraszanych tutaj pisarzy, poetów i artystów sztuk plastycznych. W pewnym sensie SchulzFest może być uważany za instytucjonalizację aktu przypominania – aktu kreującego obywateli Republiki Marzeń. Badania socjologiczne wykazały, że SchulzFest stał się elementem tożsamości Drohobycza, a zatem nie tylko zmienił indywidualne tożsamości uczestników, lecz także wpłynął na to, jak postrzegają siebie mieszkańcy tego miasta⁶. Pozwolił zwłaszcza określić rozumienie obecnej wielokulturowości wobec wielokulturowości dawnej, utrwalonej w rysunkach i opowiadaniach Schulza⁷.

Pozostając przy tej „pierwszej przeszłości”, która odnosi się do Brunona Schulza, istotnym aspektem jego dorobku i biografii – naznaczonym współczesnością AD 2024 – jest kontekst wojenny oraz kontekst Holokaustu. Dzisiaj odniesienia te nabierają zupełnie innego wymiaru. Są niby tą samą pamięcią jak kilka lat wcześniej, ale już nie taką samą. Tę przemianę rozumienia przeszłości

⁴ Zob. Jacek Kurczewski, Dariusz Wojakowski, *O Drohobyczu, odkrywanej wielokulturowości i niewypowiedzianym pojednaniu*, [w:] *Antagonizm i pojednanie w środowiskach wielokulturowych*, red. Jacek Kurczewski, Aleksandra Herman, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012, s. 177–214.

⁵ Jean-Claude Kaufmann, *Kiedy „Ja” jest innym*, Oficyna Wydawnicza, Warszawa 2013.

⁶ Zob. J. Kurczewski, D. Wojakowski, *O Drohobyczu, odkrywanej wielokulturowości...*, dz. cyt.

⁷ Por. Wiera Meniok, *Bruno „nieocalony” w czasopiśmie ukraińskiej, „Konteksty” 2019, nr 1–2 (324–325), s. 431–432.*

przez zmianę sposobu jej interpretowania widzimy w formie, jaką przybiera obecnie SchulzFest. Okazuje się, że doświadczenie biograficzne Schulza, historia wojennego (a nie tylko przedwojennego, wielokulturowego) Drohobycza i historia Holokaustu dają współczesnym mieszkańcom miasta oraz uczestnikom festiwalu – mieszkańcom Republiki Marzeń – narzędzie do radzenia sobie z tym, czego obecnie doświadczają: z horrorem niesprawiedliwej wojny i krzywdą jej ofiar. Jest to istotny element tożsamościowy zespalający wspólnotę artystyczną i lokalną.

Obecność tej artystycznej wspólnoty, którą metaforycznie określiłem mianem mieszkańców/obywateli Republiki Marzeń, z perspektywy socjologii sama w sobie jest jednak istotnym tożsamościowym fenomenem. Historia osób związanych z SchulzFestem to osobna „druga przeszłość”. Jest to nowa opowieść, która toczyła się wokół centralnej opowieści o Brunonie Schulzu⁸. Nie jest to przeszłość w wymiarze historycznym, ale dokładnie taka, jaka często staje się przedmiotem analizy socjologicznej. Chodzi o historię biograficzną uczestników festiwalu, ale także historię instytucji. SchulzFest sam w sobie jest instytucją, lecz wokół niego funkcjonuje wiele innych instytucji; nie wolno oczywiście zapominać o podmiocie założycielskim festiwalu, czyli o Centrum Polonistycznym im. Igora Menioka w Drohobyczu.

Wydaje się, że rok 2022 wydobył tę historię SchulzFestu właśnie w kategoriach przeszłości. Był to moment nagłego przypomnienia sobie – jak w koncepcji Kaufmanna – całego obszaru przeszłości, który może radykalnie zmienić naszą terażniejszość. Owa przeszłość, na nowo konstruująca tożsamość jego uczestników, a do pewnego stopnia także tożsamość miasta, każe sobie przypomnieć, że festiwal nie jest jednorazowym wydarzeniem. W ciągu swojego trwania SchulzFest wytworzył wspólnotę, i wspólnota ta bez oporów przyjęłaby wielokrotnie przywołaną podczas wielu edycji imprezy nazwę Republiki Marzeń. Co więcej – mam nadzieję wykazać to w dalszej części artykułu – ta metafora, wzięta z krótkiego opowiadania Brunona Schulza, mówi więcej o społeczności skupionej wokół SchulzFestu niż socjologiczna kategoria wspólnoty. W pojęciu tym mieszczą się bowiem kwestie wolności, równości, aż wreszcie – ponieważ jest to Republika – także obywatelstwa, z którego wynikają prawa i obowiązki.

W paradoksalny sposób najpierw pandemia, a potem jeszcze wyraźniej pełnoskalowa wojna ujawniły w naszej terażniejszości to, że o festiwalu powinniśmy myśleć nie jako o wydarzeniu, ale jako o trwałej społecznej całości. Chodzi nie tylko o jego cykliczność, lecz także o fakt, że w jego tworzenie – w pewien cykl wydarzeń, które odbywają się co dwa lata – zaangażowane są instytucje w Drohobyczu, ale też w Ukrainie i w całej Polsce. SchulzFest to

⁸ Por. *SchulzFest / ШулъуФестм 2004–2024*, red. Grzegorz Józefczuk, Lublin 2024.

również praca koncepcyjna wykonywana przez grupę ludzi, którzy są w stałym kontakcie i poprzez lata działalności stworzyli trwałą sieć współpracy.

To, co piszę o mechanizmie stałych kontaktów, jest już stwierdzeniem *post factum*, po akcie przypomnienia i po objawieniu się wspólnoty, które dokonało się przede wszystkim w 2022 roku. Socjologiczna rekonstrukcja poetyckiego konceptu Republiki Marzeń pozwala na pełniejsze zrozumienie pamięci jako fenomenu społecznego. Wspólnota schulzowska, która uświadomiła sobie nowy wymiar swojego istnienia wobec okrucieństwa wojny, pokazuje, że kwestia pamięci nie tylko wiąże przeszłość z teraźniejszością, ale może także orientować się ku przyszłości.

Co więcej, historia SchulzFestu wydaje się interesująca jako przyszły potencjał tkwiący we wspólnocie Republiki Marzeń. Jestem przekonany – i są na to dowody empiryczne – że Republika nie jest wyłącznie utopią czy metaforą, ale po 24 lutego 2022 roku zrealizowała nową jakość społeczną. Jest ona przejawem wytwarzania się nowych zjawisk społecznych, które mają bardzo złożony charakter i jednocześnie – jak podpowiadają współczesne koncepcje socjologiczne – ma rezylientną naturę. Polega ona na zdolności do transformacji jednostek, wspólnoty i otoczenia tej wspólnoty w warunkach zagrożenia⁹. Wynikiem takiej transformacji może być poradzenie sobie z zagrożeniem, ale jest w niej też potencjał do stworzenia nowych reguł życia społecznego.

Przechodząc do dowodów empirycznych, muszę zastrzec, że wiedza socjologiczna na temat rezyliencji społeczności Drohobycza jest z przyczyn obiektywnych wiedzą z drugiej ręki. Mimo to obecność w przestrzeni publicznej lokalnych aktorów, którzy byli badani w tym mieście przed 2020 rokiem, pozwala wskazać przynajmniej niektóre przemiany lokalnej aktywności. Kluczowym aktorem instytucjonalnym jest Centrum Polonistyczne im. Igora Menioka w Drohobyczu, które od początku XXI wieku jest inicjatorem wydarzeń i projektów zorientowanych na lokalną wielokulturowość. Wokół niego pojawiły się inne lokalne organizacje (na przykład teatr Alter) oraz inicjatywy, z którymi w obszarze wielokulturowości stale współpracują pozostali aktorzy lokalni (samorząd, wspólnoty religijne i mniejszości narodowe) oraz zagraniczni (osoby prywatne i zorientowane na wielokulturowość organizacje pozarządowe, przede wszystkim z Polski). Wypracowane przed pandemią relacje międzyludzkie i instytucjonalne zostały skutecznie podtrzymane po ogłoszeniu lockdownu.

Transformacja, jaka zaszła po 24 lutego 2022 roku w funkcjonowaniu tych organizacji, widoczna w danych zastanych, to przede wszystkim zmiana obsza-

⁹ Por. Gabriela C. Pascariu, Gilles Rouet, *Introduction: resilience and the Eastern Partnership – what relevance for policies?*, [w:] *Resilience and the EU's eastern neighbourhood countries from theoretical concepts to a normative agenda*, red. Gabriela C. Pascariu, Gilles Rouet, Palgrave Macmillan, Cham 2019, s. 3–24.

ru działalności (właściwie jego poszerzenie) oraz intensyfikacja relacji w mediach społecznościowych.

Sieć powiązań w Drohobyczu skutecznie łączyła organizacje i osoby prywatne z Polski z linią frontu w Ukrainie. Kanały informacji o wydarzeniach kulturalnych zamieniły się w kanały raportujące o potrzebach na polu walki. Artyści stali się jednocześnie osobami wspierającymi pierwszą linię frontu, a najbardziej rozpoznawalną postacią z tego środowiska jest Serhij Żadan, którego media społecznościowe stały się narzędziem organizowania pomocy dla mieszkańców i wojskowych w Charkowie¹⁰:

Wielu moich przyjaciół ze środowiska artystycznego zostało w mieście. Do wybuchu wojny nie byli wolontariuszami, niektórzy najwyżej jeździli do Donbasu, jak na przykład muzycy. Oni nawet nie bardzo interesowali się polityką. Ale kiedy zaczęła się ta wojna, wielu z nich zdecydowało się pozostać tutaj i zająć się pomocą. Ktoś wypieka chleb, ktoś rozwozi leki, ktoś wywozi ludzi z miejsc, które są pod ostrzałem¹¹.

Podobna zmiana była doświadczeniem wielu obywateli Republiki Marzeń. Tak wspominał to Jacek Podsiadło:

Wróciłem do Opolą, nasłuchiwałem, czego tam potrzeba. Potwierdziło się, że pluszaków zmobilizowano w nadmiarze. Teraz apelowano o podstawową pomoc dla kobiet z dziećmi stojących w ogromniejących kolejkach do przejść granicznych: ciepłe ubrania, jakieś jedzenie, wodę, oliwkę dla niemowląt, pampersy. [...] Wziąłem z Opolą ubrania oraz zapas pampersów i oliwki zebrany przez Bibliotekę Wojewódzką, dokupiłem, na co było mnie stać, i pojechałem. Zrobili na mnie wrażenie policjanci z radarem pod Jarosławiem – kiedy się dowiedzieli, że jadę do Lwowa, darowali mi mandat¹².

Widać więc, że jednocześnie zmienia się zarówno praktyka, jak i forma komunikacji. Poszerzanie obszarów działalności sprawiło, że organizacje pozarządowe zorientowane na wielokulturowość i osoby z nimi związane nie rezygnują z dotychczasowej aktywności. W Drohobyczu nadal organizowane są wydarzenia wielokulturowe, co więcej: wydarzenia dedykowane Drohobyczowi i Schulzowi odbywają się również w polskich miastach (w Lublinie, Wrocławiu, Opolu). Jednym z najważniejszych wydarzeń była kolejna edycja

¹⁰ Zob. www.facebook.com/search/top?q=Сергій%20Жадан [офіційна сторінка].

¹¹ Piotr Andrusieczko, Serhij Żadan, „Jeśli stąd wyjadę, to tylko z ukraińską armią”. Rozmowa z pisarzem Serhijem Żadanem, obrońcą Charkowa, „Gazeta Wyborcza”, 26.03.2022; <https://wyborcza.pl/7,75399,28263122,jesli-stad-wyjade-to-tylko-z-ukrainska-armia-rozmowa-z-pisarzem.html>, dostęp: 10.04.2025.

¹² Jacek Podsiadło, *Imiona wojny*, 2023; <https://jacpo.pl/imiona-wojny/>, dostęp: 10.04.2025.

SchulzFestu – X Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza – w dniach 12–17 lipca 2022 roku w Drohobyczu. Możliwość realizacji wielokulturowego wydarzenia w warunkach wojennych skłoniła miejskie organizacje pozarządowe i ich zagranicznych partnerów do utrzymania kalendarza wydarzeń festiwalowych, który został wdrożony przed pandemią.

Artyści i aktywiści z tych środowisk cały czas prowadzą więc działalność literacką czy „eventową”, a jednocześnie uczestniczą w akcji pomocowej. Serhij Żadan wspomina:

Od rana do wieczora pochłania mnie logistyka. Ktoś telefonuje i prosi, żeby załatwić samochód, ktoś inny chce, aby przekazać kontakty do medyków, jeszcze inny szuka preparatów medycznych. Moją rolą jest skontaktowanie potrzebujących z osobami, które mogą pomóc¹³.

Osoby z tej wspólnoty podejmują się zupełnie nowych zadań o charakterze *stricte* pomocowym, początkowo spontanicznie, następnie przechodzą do zorganizowanej sieci:

To dziwne uczucie, kiedy wiesz, że tysiące ludzi czekają na kogoś takiego jak ty i żaden się nie doczeka. Nigdy sobie z nim nie poradziłem, ale ulżyło mi, kiedy dostałem zadanie zbierania sprzętu sportowego dla uchodźczych dzieci i młodzieży w Drohobyczu. Do dziś, dzięki Konradowi Kruczkowskiemu i stowarzyszeniu Wiosna, a także własnym zbiórkom ciągle się przydają do wożenia na Ukrainę a to paliwa, a to wyposażenia żołnierskiego, a to agregatu prądotwórczego¹⁴.

Media społecznościowe stały się narzędziem do organizowania akcji pomocowych. Z czasem społeczny oddźwięk akcji artystów stał się większy, a ich działania znalazły liczne powielenia w mediach tradycyjnych. Przykładem może być akcja Gazety Wyborczej przeprowadzona z okazji przyznania Serhijowi Żadanowi tytułu Człowieka Roku:

Pamiętajmy o tym, że Charków i Żadan walczą też za nas. Jeśli nie powstrzymają Rosji, Rosja w końcu przyjdzie do nas. Prędzej czy później. Zawsze tak robiła¹⁵.

Sieci Centrum Polonistycznego i innych organizacji pozarządowych z Drohobycza stały się częścią ogólnej sieci wsparcia z tego okresu:

¹³ P. Andrusieczko, S. Żadan, „Jeśli stąd wyjadę, to tylko z ukraińską armią”..., dz. cyt.

¹⁴ J. Podsiadło, *Imiona wojny...*, dz. cyt.

¹⁵ „W imieniu wszystkich Ukraińców”. Nagroda dla Serhija Żadana – Człowieka Roku „Gazety Wyborczej”, „Gazeta Wyborcza”, 19.08.2022; <https://wyborcza.pl/7,82983,28808177,odbieram-te-nagrodę-w-imieniu-wszystkich-ukraincow-serhij.html>, dostęp: 10.04.2025.

Mnie poszukiwanie wskazówek, jak działać, doprowadziło do facebookowego profilu „Grupa Transport – UA/PL” oraz do kanału „Pieriewozki w Polsce” na Telegramie. Podziwiałem ich autorów, że potrafili się skrzyknąć i zorganizować w tak krótkim czasie. Dopiero później zdałem sobie sprawę, że to kanały istniejące już wcześniej i zajmujące się po prostu organizacją komercyjnych przejazdów z Ukrainy do Polski, które chcąc nie chcąc, stały się koordynatorami wielkiego przedsięwzięcia humanitarnego, które spadło im na głowę¹⁶.

Z perspektywy analizy socjologicznej można więc powiedzieć, że sytuacja wojenna ujawniła pewne elementy funkcjonowania lokalnych organizacji pozarządowych w Drohobyczu, które prawdopodobnie istniały wcześniej, ale nie były znaczące w obserwacji lokalnej aktywności i autopercepcji mieszkańców. Żeby z sukcesem zorganizować międzynarodowy festiwal kulturalny w małym mieście, trzeba było mieć międzynarodową sieć kontaktów. Wcześniejsze badania koncentrowały się jednak na lokalnych konsekwencjach korzystania z tej sieci. W warunkach kryzysu wojennego okazało się, że może ona działać także daleko poza lokalnością, wykorzystując tę sieć relacji. To mocny przykład tego, jak lokalnie tworzona wielokulturowa struktura jest w stanie przekształcać otoczenie zewnętrzne za pomocą odpowiednio aktywowanych sieci społecznych.

Dynamika współpracy, jej zasięg i publiczny rezonans znacząco przekraczają rozumienie tego zjawiska jako zwykłej wspólnoty artystycznej, a w perspektywie badań nad rezyliencją jako prostej analogii wobec modelu łączenia działań o charakterze oddolnym i odgórnym w warunkach zagrożenia¹⁷. Granice lokalnego (ale i krajowego) systemu wspólnotowego zostają zniesione. Wylaniająca się Republika Marzeń przypomina Turnerowską *communitas*, ujawniającą się w sytuacjach i doświadczeniach liminalnych¹⁸. W ujęciu Victora Turnera ten stan społeczny stanowi opozycję wobec uznanych struktur społecznych, jest ich czasowym zniesieniem na rzecz „społeczeństwa jako nieustrukturyzowanego lub rudymenarnie ustrukturyzowanego i względnie niezróżnicowanego *communitas*, wspólnoty czy nawet komunii równych jednostek”¹⁹.

Jeżeli Republika Marzeń jest taką *communitas*, to należy dodać, że jest ona wspólnotą pomocników, czyli taką, która koncentruje się na wspieraniu innych, ale także siebie nawzajem w sytuacji kryzysowej. Biorąc jednak pod uwagę definicję Turnera, jest to czasowo ograniczony stan społeczeństwa, który ujawnia się jako przerwa w strukturze. Opozycyjna relacja struktura vs. *com-*

¹⁶ J. Podsiadło, *Imiona wojny...*, dz. cyt.

¹⁷ Zob. Carolyn Waddell, *Multiculturalism, Community Resilience and Emergency Management – The Power of One: Collaborative Approach*, Floodplain Management, Gold Coast 2013.

¹⁸ Victor W. Turner, *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, Cornell University Press, Ithaca, NY 1969.

¹⁹ Tamże, s. 96.

munitas układa się w cykliczny proces rozwojowy, „w którym przeciwieństwa niejako konstytuują się nawzajem i są wzajemnie niezbędne”²⁰.

Specyfika Republiki Marzeń polega na tym, że procesy związane z tworzeniem się społeczności liminalnej zachodzą równocześnie z transformacją struktur (organizacji) i funkcji systemów (w tym wykonywanej pracy). Dodatkową cechą jest transformacyjna rezyliencja tych sieci społecznych, które już wcześniej stanowiły o aktywności literackiej i artystycznej wspólnoty. W prostych słowach ta transformacyjna rezyliencja oznacza posiadanie zdolności oporu, absorpcji, adaptacji i transformacji wobec stanu zagrożenia²¹.

Co zatem konstytuuje ową *communitas* pomagających oraz Republikę Marzeń? W jakim stopniu mamy tu do czynienia z rezyliencyjnymi jednostkami, sieciami i systemami? Wymaga to ujmowania sytuacji na polsko-ukraińskim pograniczu – lub, bardziej adekwatnie, w Europie, ponieważ pogranicze jest jedynie węzłem w co najmniej kontynentalnej sieci pomocy – we wszystkich aspektach życia społecznego. To, co się dzieje w związku z działalnością pomocową, to jednoczesna transformacja *communitas* (jednostek), struktur i sieci. Wszystkie te formy społeczne nakładają się na siebie: sieci (indywidualne i instytucjonalne) są rodzajem pasa transmisyjnego między *communitas* (społecznością pomocników) a *societas* (systemem rządzonym odpowiednimi zasadami). Formy te stają się modalnościami społeczeństwa, które są współobecne w jednym czasie. Masy *communitas* układają się i/lub wpasowują w strumienie sieci pomocowych (i w ten sposób tworzą się nowe sieci, a inne się wzmacniają), te zaś stymulują struktury do mobilizacji swoich zasobów i – być może, ponieważ nie ma tu jeszcze wystarczającej perspektywy czasowej – do ich przekształcenia.

Ten stan istnienia w czasie wszystkich modalności może przypominać krótkotrwałą wspólnotę opisaną przez Wojciecha Sitka²² podczas zagrożeń powodziowych w środowiskach miejskich. Jednak modalności *societas* – przepływy sieciowe – *communitas* nie były widoczne w tamtym badaniu. W czasie powodzi wspólnota istniała tu i teraz. W kryzysie uchodźczym podobna wspólnota pojawiła się „wszędzie” naraz. Taka jest natura Republiki Marzeń: jest to jednoczasowa sieć, która wykracza daleko poza węzeł lokalnej społeczności Drohobyca, obejmując całą Europę z jednej strony i linię frontu w Ukrainie z drugiej. Jest to fenomen transformacyjny i zarazem transgresyjny. Ta druga cecha wiąże się z faktem, że pamięć w aktywności pomocowej wspólnoty Republiki Marzeń została wykorzystana do projektowania przyszłości, wykroczyła więc poza związek przeszłości z teraźniejszością.

²⁰ Tamże, s. 97.

²¹ Zob. G.C. Pascariu, G. Rouet, *Introduction: resilience and the Eastern Partnership...*, dz. cyt.

²² Zob. Wojciech Sitek, *Wspólnota i zagrożenie. Socjologiczny przyczynek do analizy krótkotrwałej wspólnoty*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1997.

ШульцФест'24 ♦ SchulzFest'24

Дрогобич, 7–13 липня 2024 року ♦ Drohobycz, 7–13 lipca 2024 roku



Інавгурація XI Міжнародного Фестивалю Бруно Шульца у Дрогобичі
Inauguracja XI Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu



Інавгурація XI Міжнародного Фестивалю Бруно Шульца у Дрогобичі
Inauguracja XI Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu



*Несподівана злива: Ришард Криницький / інавгураційний есей, вірші
Niespodziewana ulewa: Ryszard Krynicki / esej inauguracyjny, wiersze*



*Пам'ять: присутність, повернення / дискусійна панель
Pamięć: obecność, powroty / panel dyskusyjny*



*Пам'ять: присутність, повернення / дискусійна панель
Pamięć: obecność, powroty / panel dyskusyjny*



*Читання місця: пам'яті Єжи Яжембського / дискусійна панель
Czytanie miejsca: pamięci Jerzego Jarzębskiego / panel dyskusyjny*



Вірші в укриттях: Ришард Криніцький, Юрій Андрухович
Wiersze w schronach: Ryszard Krynicki, Jurij Andruchowycz



Вірші в укриттях: Яцек Подсядло, Григорій Семенчук
Wiersze w schronach: Jacek Podsiadło, Hryhorij Semenczuk



Вірші в укриттях: Альфред Вежбіцький, Олександр Ірванець
Wiersze w schronach: Alfred Wierzbicki, O Aleksandr Irwanec



Вірші в укриттях: Томаш Ружицький, Остап Сливинський
Wiersze w schronach: Tomasz Różycki, Ostap Sływinski



Вірші в укриттях: Кшиштоф Чижевський, Олена Рибка, Наталія Ткачик
Wiersze w schronach: Krzysztof Czyżewski, Ołena Rybka, Natalia Tkaczyk



Вірші в укриттях: Наталія Бельченко, Катерина Гладка,
Катажина Кучинська-Кошани
Wiersze w schronach: Natalia Belczenko, Kateryna Hładka,
Katarzyna Kuczyńska-Koschany



Вірши в укриттях: Адам Міхнік, Юрко Прохасько, Юзеф Олейнічак, Мацей Трамер
Wiersze w schronach: Adam Michnik, Jurko Prochaśko, Józef Olejniczak, Maciej Tramer



Вірши в укриттях: Збігнєв Бенедиктович, Віра Меньок,
Євген Нахлік, Павел Прухняк
Wiersze w schronach: Zbigniew Benedyktowicz, Wiera Meniok,
Jewhen Nachlik, Paweł Próchniak



Bruno4ever: Дрогобич і світ / Гжегож Юзефчук
Bruno4ever: Drohobycz i świat / Grzegorz Józefczuk



Bruno4ever: сюжети історій / Гжегож Юзефчук
Bruno4ever: fabuły historii / Grzegorz Józefczuk



*Мандрівка вернісажами: відвідини з куратором
Spacer wernisażowy: oprowadzanie kuratorskie*



*Мацева: Влодко Кауфман / перформанс
Masewa: Włodko Kaufman / performans*



Незавершені життя: Фонд Бенге Каган
Nieukończonye życie: Fundacja Bente Kahan



Шити по живому: Валерія Плехотько, Соня Юхимова, Єва Райська
Шити по живому: Waleria Plechotko, Sonia Juchimowa, Ewa Rajska



*Сторінками майбутнього нероману: Юрій Андрухович, Олександр Бойченко
Stronice przyszłej nierpowieści: Jurij Andruchowycz, Ołeksandr Bojczenko*



*Перед лицем війни: Кшиштоф Чижевський
W obliczu wojny: Krzysztof Czyżewski*



Читання: Юрій Винничук
Czytanie: Jurij Wynnyczuk



Шульцівський словник: Андрій Павлишин / презентація
Słownik Schulzowski: Andrij Pawłyszyn / prezentacja



*Наративи захисту й прямиостояння: Олена Рибка, Остап Сливинський
Оповіді о обороні і триванні: Олена Рибка, Остап Сливинський*



*Війна 2022: Наталя Ткачик, Яцек Подсядло
Wojna 2022: Natalia Tkaczyk, Jacek Podsiadlo*



У прѣсвѣтї: Катажина Кучинська-Кошани, Віра Меньок,
Кшиштоф Чижевський, Павел Прухняк
W prześwici: Katarzyna Kuczyńska-Koschany, Wiera Meniok,
Krzysztof Czyżewski, Paweł Próchniak



Війна і не обов'язково мир: Кшиштоф Савіцький
Wojna i nie koniecznie pokój: Krzysztof Sawicki



Вірші про боротьбу України: Маріуш Ольбромський
Wiersze o walczącej Ukrainie: Mariusz Olbromski



Оркестр Святого Миколая / концерт
Orkiestra Świętego Mikołaja / koncert



Юрґй Клоґ / коґцерт
Joryj Kłoc / koncert



Радио Ноч: Юрґй Андрухович & Karbido
Radio Noc: Jurij Andruchowycz & Karbido



De la noche una canción : Cambaleo Teatro



*Харків! Харків! : Світлана Олешко (1973–2024) про виставу
Charków! Charków! : Switłana Ołeszko (1973–2024) o spektaklu*



*Серенада: Юрко Федчук / вистава
Serenada: Jurko Fedczuk / spektakl*



*Подорож Альтеру довжиною у 20 років: Андрій Юркевич
Podróż Alteru trwa już 20 lat: Andrij Jurkewycz*



Я збочив у відому мені вулицю: мандрівка, читання фрагментів із прози Бруно Шульца
Skręciłem w wiadomą mi ulicę: spacer, czytanie fragmentów prozy Brunona Schulza



Я збочив у відому мені вулицю: мандрівка, читання фрагментів із прози Бруно Шульца
Skręciłem w wiadomą mi ulicę: spacer, czytanie fragmentów prozy Brunona Schulza



Броницький ліс
Las Bronicki



Броницький ліс
Las Bronicki

Друга Осінь ♦ Друга Jesień

Віра Меньок

Друга Осінь. Поставання рукопису

Пам'яті Єжи Яжембського

1

Друга осінь – єдиний текст Бруно Шульца, рукопис якого не втрачено. Єдиний його літературний манускрипт, який пережив Другу світову війну. У часи жахів знайшов притулок в архіві Зенона Васневського, аби згодом бути врятованим Єжи Фіцовським¹, відтак самотньо вікувати у каталозі рукописів свого автора².

Коли запізнілий рукопис *Другої осені* врешті потрапив до „Камени”, Шульц написав до Васневського: „Задум трохи ризикований, і не знаю, чи вдалося мені передати ту квінтесенцію осені, якою мав би бути цей «метеорологічний трактат»³».

У цьому листі, написаному дев'яносто років тому, Шульц називає *Другу осінь* фрагментом. Не оповіданням чи новелою, а саме фрагментом. Припускає, що фрагмент цей задовгий, тож не спосіб його помістити в одному числі часопису. Фрагмент більшої цілості та фрагмент як цілість – ризикований задум, що ним досі залишається єдиний вцілілий рукопис Шульцового літературного твору. Манускрипт „квінтесенції осені” – також квінтесенції власної осені, що нею станеться смерть на одній із вулиць Дрогобича.

¹ *Шульцівський словник*, опрац. та ред. Влодзімеж Болецький, Єжи Яжембський, Станіслав Росек; переклад Андрій Павлишин, Дух і Літера, Київ 2022, с. 109–110.

² Див.: Schulz/forum – Rękopisy Schulza – Utwory literackie, <https://schulzforum.pl/pl/zrodla/utwory-literackie>, дата звернення: 12.09.2024.

³ Бруно Шульц, *Книга листів*, уклад Єжи Фіцовський, переклад Андрій Павлишин, Дух і Літера, Київ 2012, с. 64.

Рукопис *Другої осені* – фрагмент, що народився „поміж ударами катастроф і поразок”⁴ – надалі залишається ризикованим задумом досліджень „специфічного клімату нашої провінції з його унікальними у своїй специфіці особливостями”⁵, який неодмінно допускає винятки, проектує місця для Дон Кіхотів зі Сопліцова чи Робінзонів з Болехова. Допускає винятки також для нас – у Дрогобичі – місці, де той „задум трохи ризикований” повсякчасно є звабленим і жахливим, повсякчасно є епіфанією таємниці на межі життя і смерті, де знову й знову постає єдиний вцілілий літературний манускрипт Шульца.

Щороку, вже понад двадцять літ, присвячуємо авторові *Другої осені* нашу спільну з ним Другу Осінь. У просторі народження рукопису й невідворотно повторюваному часі його катастрофи. У місці життя й смерті Шульца плакаємо поставання його рукопису, відновлюємо його ризикований задум, щоразу заново відчитуємо фрагмент більшої цілості, що нею є його життя по смерті.

2

Чому Друга Осінь? Не раз намагалася й далі намагаюся відповісти на це питання⁶, хоча одна конкретна відповідь у цьому випадку неможлива й небажана, тож не маю її, й це незнання щораз більше – як у посланні Шимборської – нагадує „рятивне поруччя”.

Не маю раціональної відповіді, але маю виразне усвідомлення присвяти Шульцові у роковини його смерті як нашої спільної місії⁷ – усіх, хто брав і бере участь у Другій Осені – від її початку 19 листопада 2001 року до сьогодні. Також тих, котрі у 50-ті роковини загибелі Шульца вперше ініціювали екуменічну зустріч на місці його вбивства – серед них Єжи Фіцовський, Владислав Панас, Малгожата Кітовська-Лисяк, Єжи Яжембський. Для Шульца, для них та для інших – тих, хто назавше вписаний в обрії цієї місії – щороку 19 листопада зустрічаємось у Дрогобичі на розі колишніх вулиць Міцкевича й Чацького.

Дві попередні наші зустрічі, як і цього річн, присвячуємо також загиблим захисникам і захисницям та цивільним жертвам російського терору.

⁴ Бруно Шульц, *Цинамонові крамниці та всі інші оповідання в перекладі Юрія Андруховича*, А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, Київ 2012, с. 236.

⁵ Там само.

⁶ Див.: Wiera Meniok, *Wiosna, której jeszcze [wciąż] nie było... a jutro Druga Jesień*, „Konteksty” 2022, nr 1–2, s. 131.

⁷ Див.: Zbigniew Benedyktowicz, Paweł Próchniak, Wiera Meniok, Grzegorz Józefczuk, *Planeta Schulz w kosmosie SchulzFestu. Rozmowa o Międzynarodowym Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, „Konteksty” 2019, nr 1–2, s. 12–13.

Від найсумнішого місця вбивства мистця другоосінні стежки розгалужуються Дрогобичем – „єдиним на світі містом”⁸, в якому поставання Шульцового рукопису є повсякчасно можливим. І ми є учасниками цього таємничого й водночас оприявленого процесу.

І все ж чому Друга Осінь? Нехай це буде одна з можливих відповідей:

Бруно Шульц написав оповідання з такою назвою. Таку ж назву має щорічний літературно-мистецький проєкт, організований у роковини загибелі Шульца [...] поетична сентенція „Друга Осінь” звучить як метафора другого життя, життя після смерті Бруно Шульца, його повернення до властивого місця, до його власних „регіонів великої ересі”. Від 2001 року „Друга Осінь” розпочинається щорік 19 листопада об 11-й годині Спільною Молитвою в інтенції Бруно Шульца на місці його загибелі. В Екуменічній Зустрічі беруть участь представники різних конфесій та різних національностей. Промовляються кадиш та молитви за померлих у римо-католицькому, греко-католицькому та православному обрядах. Саме тепер Шульц особливим способом нагадує про те, що Дрогобич – його „особлива провінція” – це багатокультурне місто з винятковою і непростю долею, зі складною історією злетів і падінь⁹.

3

Мистецький твір сильніший за смерть. У своїй останній книзі *Жити аж до смерті*¹⁰ – незадовго до смерті – Поль Рікер говорить про прагнення до кінця жити тим, що в ньому є сильніше за смерть. У „проєктуванні собі себе поза межами смерті”¹¹ Рікер думає передусім про життя у творі, сила якого більша за силу смерті. Віра у безсмертну силу твору пояснює його висловлювання про самогубство власного сина у порівнянні зі смертю Мірчі Еліаде:

Кілька днів після цієї катастрофи у Чикаго, де був тоді мій прихисток, я супроводжував мого друга Мірчу Еліаде аж до самісінького порогу смерті й був пригнічений нав’язливо відчутним контрастом між цими двома долями, поміж яких лиш одна залишить по собі слід твору, інша ж – узагалі нічого, принаймні в людських очах¹².

⁸ Бруно Шульц, *Цинамонові крамниці...*, dz. cyt., с. 325.

⁹ *Друга осінь. Листопадові читання у Дрогобичі*, ред. Віра Меньок, Гжегож Юзефчук, „Acta Scholastica” 2017, № 2, с. 7.

¹⁰ Paul Ricœur, *Życie aż do śmierci oraz fragmenty*, przeł. Anna Turczyn, Universitas, Kraków 2008.

¹¹ Paul Ricœur, *Krytyka i przekonanie: rozmowy z François Azouvim i Markiem de Launay*, przeł. Marek Drwięga, KR, Warszawa 2003, s. 222, переклад мій, В.М.

¹² Tamże, s. 134, переклад мій, В.М.

Шульц залишив по собі понадчасовий „слід твору” – марно усі тоталітаризми намагалися його стерти. Він повсякчасно присутній у ньому – у своєму творі, рукопис якого безустанно постає й ніколи не лишається на самоті, навіть якщо фізично вцілів манускрипт лиш одного фрагмента.

Друга Осінь – це один серед незліченних шляхів поставання рукопису Шульцового твору – у Дрогобичі й цілому світі – також і *Другої осені*, що є окремим фрагментом, опублікованим у „Камені”, й водночас фрагментом цілості *Санаторію під Клепсидрою*, як і всієї творчості письменника й художника. Разом із текстом його життя та смерті. Разом із життям по смерті. І неперервним поставанням його рукопису, також у чинах *Другої Осені*.

4

Місія *Другої Осені* заснована на ідеї чину. На шляхах і роздоріжжях розпізнавання реальності, – раніше незнаній, тепер оприявленої, – що у ній упродовж довгих років Шульц перебував у своєму власному місці, Друга Осінь керується стратегією тяглості чину у суспільно-культурному середовищі, а не факту в ньому доконаного, лиш не конче ним прийнятого.

Павел Прухняк – співторець кількох останніх едицій *Другої Осені* – пояснює це так:

Важливою програмною настановою *Другої Осені* є провадження пізнавальних розважань у такий спосіб, аби вони втілювались у діях, суголо-сних культурній та суспільній місії як гуманітаристики, так і мистецтва. Тому Другу Осінь співтворюють – на засаді комплементарності – презентації наукових пошуків та мистецькі дійства, а їхня цілість є формою синергії пізнавальної думки й пізнавальної уяви та перформативно присутньої роботи пам’яті й спогадування (як форми пізнання – культурного анамнезису)¹³.

Друга Осінь – як оприявлена ідея чину – зміряє до пробудження пам’яті, також тієї, що досі була поза межами персональної чи колективної пам’яті. Зміряє до пробудження подеколи приспаних потреб відкриття й пам’ятання того, що найважливіше, що не піддається простим механізмам забування.

Друга Осінь є наче нагадуванням, що нас стане на щось більше, ніж тільки на „паперову імітацію чи фотомонтаж, зібраний із

¹³ Paweł Próchniak, *Druga Jesień, Drohobycz*, „Konteksty” 2021, nr 3, s. 16, переклад мій, В.М.

вирізок залежаних торішніх газет”¹⁴, як у фіналі Шульцової *Вулиці Крокодилів*.

5

Від початків Другої Осені тримаємось припущення, що Шульц був пророком. Навіть якщо – як у *Пісеньці про кінець світу* Мілоша – він був лиш старим мудрецем, „який міг би бути пророком, / але не пророк, / їх і так багато повсюди”¹⁵. Шульц не був пророком, яких „багато повсюди”, він мав іншу роботу – творив рукопис твору сильнішого за смерть. У розважаннях Рікера про профетичне покликання й фігуру пророка читаємо:

Пророк – це фігура кризи. [...] більшою чи меншою мірою стереотипна по-
стать, чії історії про покликання, перетворені на письмо, підтверджують
волю пророка-письменника вписати себе у профетичну традицію – від
Мойсея до останнього пророка, котрий говорить¹⁶.

Шульц говорив і повсякчас говорить. Був і незмінно залишається фігурою кризи. У 2023 році Друга Осінь вдруге відбулася під час повномасштабної війни з російським терором. У часи жахиття Сергій Жадан присвятив авторові *Другої осені* цикл „Шульц. Псалми”, в якому неперервно триває історія сили й безсилля поета-пророка – спільна історія Шульца і власна поетова історія:

Я той, хто не здатен нічого зупинити,
як тисячі тих, хто не здатен нічого зупинити,
тисячі тих, хто навіть у фресках смерті
до останнього хоче розгледіти логіку твоєї майстерності¹⁷.

У парку, неподалік пам’ятної дошки, вбудованої у тротуар на розі колишніх вулиць Міцкевича й Чацького, кілька місяців тому з’явилася Алея пам’яті – місце вшанування воїнів, які загинули на фронті, захищаючи Україну. Тепер є й така – можливо, невивадкова – форма поставання рукопису *Другої осені* й усієї творчості Бруно Шульца. Чи й це та-

¹⁴ Бруно Шульц, *Цинамонові крамниці...*, dz. cyt., с. 89.

¹⁵ Чеслав Мілош, *Пісенька про кінець світу*, переклад Сергій Жадан, [в:] Сергій Жадан, *Життя Марії*, Книги – XXI, Meridian Czernowitz, Чернівці 2015, с. 145.

¹⁶ Paul Ricœur, *Miłość i sprawiedliwość*, przeł. Marek Drwięga, Universitas, Kraków 2010, s. 109–110, переклад мій, В.М.

¹⁷ Сергій Жадан, *Скрипниківка*, Meridian Czernowitz, Чернівці 2023, с. 108.

кож містилося в його провидіннях катастрофи, як у цьому – з оповідання *Віхола*?

Здоровезні буки обіч костелу стояли з піднятими руками, наче свідки приголомшливих об'яв, – і кричали, кричали.

Далі за дахами Ринку я побачив далекі вогняні мури, голі вершки стін на передмісті. Вони спинались один понад одного й росли, залякли й остовпілі...¹⁸

¹⁸ Бруно Шульц, *Цинамонові крамниці...*, dz. cyt., с. 97.

Wiera Meniok

Druga Jesień. Stawanie się rękopisu¹

Pamięci Jerzego Jarzębskiego

I

Druga jesień to jedyny tekst Brunona Schulza, którego rękopis nie zaginął. Jedyny jego manuskrypt literacki, który przetrwał II wojnę światową. W czasach grozy znalazł schronienie w archiwum Zenona Waśniewskiego, by potem zostać ocalonym przez Jerzego Ficowskiego², a dziś samotnie trwać w katalogu rękopisów swego autora³.

Po oddaniu zaległego rękopisu *Drugiej jesieni* do druku w „Kamienie” Schulz napisał do Waśniewskiego: „Pomysł trochę ryzykowny i nie wiem, czy udało mi się dać tę kwintesencję jesieni, którą ma być ten «traktat meteorologiczny»”⁴.

W tym liście, napisanym dziewięćdziesiąt lat temu, Schulz nazywa *Drugą jesień* fragmentem. Nie opowiadaniem czy nowelą, lecz fragmentem. Przypuszcza, że ów fragment jest za długi i nie da się go umieścić w jednym numerze czasopisma. Fragment większej całości i fragment jako całość – ryzykowny pomysł, jakim wciąż pozostaje jedyny ocalały rękopis literackiego dzieła Schulza. Manuskrypt „kwintesencji jesieni”, także kwintesencji własnej jesieni, którą stanie się śmierć na jednej z ulic Drohobycza.

¹ Pierwodruk eseju: „Konteksty” 2024, nr 3, s. 253–256.

² *Słownik schulzowski*, oprac. i red. Włodzimierz Bolecki, Jerzy Jarzębski, Stanisław Rosiek, wyd. II, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2006, s. 94.

³ Zob. portal: Schulz/forum – Rękopisy Schulza – Utwory literackie: <https://schulzforum.pl/pl/zrodla/utwory-literackie>, dostęp: 12.09.2024.

⁴ Bruno Schulz, *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku Jerzy Ficowski, wyd. II, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2002, s. 71.

Rękopis *Drugiej jesieni* – fragmentu powstającego „pomiędzy ciosami klęsk i katastrof”⁵ – wciąż jest ryzykownym pomysłem studiów nad „specyficznym klimatem naszej prowincji, pełnym jedyńcych w swoim rodzaju osobliwości”⁶, który nieodzwrotnie zakłada wyjątki, projektuje miejsca dla Don Kichotów z Sopllicowa czy Robinsonów z Bolechowa. Zakłada wyjątki także dla nas – w Drohobyczu – miejscu, gdzie ten „pomysł trochę ryzykowny” wciąż jest uwodziecielski i przerażający, wciąż jest objawieniem tajemnicy na pograniczu życia i śmierci, gdzie nadal staje się jedyny zachowany literacki manuskrypt Schulza.

Corocznie, od ponad dwudziestu lat, dedykujemy autorowi *Drugiej jesieni* naszą wspólną z nim Drugą Jesień – w przestrzeni narodzin rękopisu i nieuchronnie powracającym czasie jego katastrofy. W miejscu życia i śmierci Schulza pielęgnujemy stawanie się jego rękopisu, wznawiamy jego ryzykowny pomysł, wciąż na nowo odczytujemy fragment większej całości, którą jest jego życie po śmierci.

2

Dlaczego Druga Jesień? Próbowałam i nadal próbuję odpowiedzieć na to pytanie⁷, mimo że jedna konkretna odpowiedź nie jest w tym przypadku możliwa ani pożądana, więc wciąż nie wiem i ta niewiedza coraz bardziej, jak w przesłaniu Szymborskiej, wydaje się „zbawienną poręczą”.

Racjonalnej odpowiedzi nie mam, ale mam mocną świadomość dedykacji Schulzowi w rocznicę jego zamordowania jako naszej wspólnej misji⁸ – misji wszystkich, którzy uczestniczyli i uczestniczą w Drugiej Jesieni – od jej rozpoczęcia 19 listopada 2001 roku do dziś. Także tych, którzy w 50. rocznicę śmierci Schulza po raz pierwszy zainicjowali spotkanie ekumeniczne w miejscu jego zamordowania – wśród nich Jerzy Ficowski, Władysław Panas, Małgorzata Kitowska-Łysiak, Jerzy Jarzębski. Dla Schulza i dla nich oraz innych – tych, którzy na zawsze są wpisani w horyzonty tej misji – corocznie 19 listopada spotykamy się w Drohobyczu na rogu dawnych ulic Mickiewicza i Czackiego.

Dwa poprzednie nasze spotkania, jak i tegoroczne, które wkrótce się odbędą, dedykujemy również poległym obrońcom i obrończyniom Ukrainy oraz cywilnym ofiarom rosyjskiej agresji.

⁵ Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. Jerzy Jarzębski, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław 1989, s. 226.

⁶ Tamże.

⁷ Zob.: Wiera Meniok, *Wiosna, której jeszcze [wciąż] nie było... a jutro Druga Jesień*, „Konteksty” 2022, nr 1–2, s. 131.

⁸ Zob.: Zbigniew Benedyktowicz, Paweł Próchniak, Wiera Meniok, Grzegorz Józefczuk, *Planeta Schulz w kosmosie SchulzFestu. Rozmowa o Międzynarodowym Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, „Konteksty” 2019, nr 1–2, s. 12–13.

Od najsmutniejszego miejsca zamordowania artysty drugojesienne ścieżki rozgałęziają się po całym Drohobyczu – „mieście jedynym na świecie”⁹, w którym stawanie się rękopisu Schulza wciąż jest możliwe. Uczestniczymy w tym tajemniczym i jednocześnie bardzo namacalnym procesie.

Dlaczego Druga Jesień? Oto jedna z możliwych odpowiedzi:

Bruno Schulz napisał opowiadanie o takim tytule. Taki tytuł ma także coroczny projekt literacko-artystyczny, organizowany w rocznicę śmierci Schulza [...] sentencja poetycka „Druga Jesień” wydaje się być metaforą drugiego życia, życia po śmierci Brunona Schulza, jego powrotu do właściwego miejsca, do jego własnych „regionów wielkiej herezji”. Od 2001 roku Druga Jesień zaczyna się zawsze 19 listopada o godzinie 11 Wspólną Modlitwą w intencji Brunona Schulza w miejscu jego śmierci. W Spotkaniu Ekumenicznym biorą udział przedstawiciele różnych wyznań i różnych narodowości. Odmawiany jest kadsiz oraz modlitwy za zmarłych w obrządkach rzymskokatolickim, grekokatolickim i prawosławnym. Dzisiaj właśnie Schulz w szczególny sposób przypomina o tym, iż Drohobycz – jego „prowincja osobliwa” – to wielokulturowe miasto o wspaniałych i trudnych losach, o złożonej historii wzlotów i upadków¹⁰.

3

Dzieło silniejsze jest od śmierci. W swojej ostatniej książce *Życie aż do śmierci*¹¹ – niedługo przed śmiercią – Paul Ricœur mówi o pragnieniu, by do końca żyć w tym, co jest w nim silniejsze niż śmierć. W „projektowaniu sobie siebie poza śmierć”¹² Ricœur myśli przede wszystkim o życiu w dziele, które ma większą siłę niż śmierć. Wiara w nieśmiertelną siłę dzieła wyjaśnia jego wypowiedź o samobójczej śmierci własnego syna w porównaniu ze śmiercią Mircei Eliadego:

Kilka dni po tej katastrofie w Chicago, gdzie się schroniłem, towarzyszyłem aż do progu śmierci memu przyjacielowi Mircei Eliademu i byłem w pewien sposób przygnębiony – widocznym i natarczywym – kontrastem pomiędzy tymi dwoma losami, z których tylko jeden pozostawi po sobie ślad dzieła, drugi nic z tego rodzaju, przynajmniej w ludzkich oczach¹³.

⁹ Bruno Schulz, *Opowiadania...*, dz. cyt., s. 325.

¹⁰ *Druga Jesień. Czytania listopadowe w Drohobyczu*, red. Wiera Meniok, Grzegorz Józefczuk, „Acta Schulziana” 2017, nr 2, s. 6.

¹¹ Paul Ricœur, *Życie aż do śmierci oraz fragmenty*, przeł. Anna Turczyn, Universitas, Kraków 2008.

¹² Paul Ricœur, *Krytyka i przekonanie: rozmowy z François Azouvim i Markiem de Launay*, przeł. Marek Drwięga, KR, Warszawa 2003, s. 222.

¹³ Tamże, s. 134.

Schulz pozostawił po sobie ponadczasowy „śląd dzieła” – daremnie w czasach totalitaryzmów starano się go wymazać. Wciąż jest w nim obecny – w jego dziele, które wciąż się staje, którego rękopis nigdy nie jest samotny, nawet jeśli fizycznie ocalał manuskrypt tylko jednego fragmentu.

Druga Jesień to jedna wśród niezliczonych dróg stawania się rękopisu dzieła Schulza – w Drohobyczu i na całym świecie – zarówno *Drugiej jesieni* będącej odrębnym fragmentem opublikowanym w „Kamienie” oraz fragmentem całości *Sanatorium pod Klepsydrą*, jak i całego dzieła pisarza i artysty. Wraz z tekstem jego życia i śmierci. Wraz z życiem po śmierci. I nieprzerwanym stawaniem się jego rękopisu, także w działaniach Drugiej Jesieni.

4

Misja Drugiej Jesieni polega na idei działania. Na drogach rozpoznania rzeczywistości, w której Schulz przez długie lata był w jego własnym miejscu – wcześniej nieznanym, a obecnie odkrywanej i przyswajanej – Druga Jesień kieruje się strategią ciągłego działania w środowisku społeczno-kulturowym, a nie faktu w nim dokonanego, lecz niekoniecznie przezeń przyswojonego.

Paweł Próchniak – współtwórca kilku ostatnich edycji Drugiej Jesieni – wyjaśnia to tak:

Ważną dyrektywą programową Drugiej Jesieni jest prowadzenie namysłu o charakterze poznawczym w taki sposób, by przekładał się on na działania wychodzące naprzeciw kulturowym i społecznym zobowiązaniom zarówno humanistyki, jak i sztuki. Dlatego Drugą Jesień współtworzą – na zasadzie komplementarności – prezentacje dociekań naukowych i działania artystyczne, a całość jest formą synergii poznającej myśli i poznającej wyobraźni oraz performatywnie uobecnianej pracy pamięci i odpominania (jako formy poznania – kulturowej anamnezy)¹⁴.

Druga Jesień – jako uobecniania idea działania – dąży do rozbudzenia pamięci, również tej, która dotąd była poza zasięgiem pamięci personalnej czy wspólnotowej. Zmierza do przebudzenia niekiedy uspiionych potrzeb odkrywania i pamiętania tego, co najważniejsze, co nie jest podwładne prostym mechanizmom zapominania.

Druga Jesień niejako przypomina, że stać nas na coś więcej niż tylko na „papierową imitację, [...] fotomontaż złożony z wycinków zleżałych, zeszlórocznych gazet”¹⁵, jak w finale Schulzowskiej *Ulicy Krokodyli*.

¹⁴ Paweł Próchniak, *Druga Jesień, Drohobycz*, „Konteksty” 2021, nr 3, s. 16.

¹⁵ Bruno Schulz, *Opowiadania...*, dz. cyt., s. 80.

5

Od początków Drugiej Jesieni przyjmujemy, iż Schulz był prorokiem. Nawet jeśli – jak w *Piosence o końcu świata* Miłosza – był tylko mędrce-m-starsuzkiem, „który byłby prorokiem, / ale nie jest prorokiem, / bo ma inne zajęcie”. Schulz miał inne zajęcie – tworzył rękopis dzieła silniejszego niż śmierć. W rozważaniach Ricœura o profetycznym wezwaniu i figurze proroka czytamy:

Prorok jest postacią kryzysu. [...] mniej lub bardziej stereotypowa postać, w jakiej opowieści o powołaniu zostały przekazane pismu, potwierdzają wolę proroka-pisarza wpisania się w tradycję profetyczną, od Mojżesza do ostatniego proroka, który mówi¹⁶.

Schulz mówił i wciąż mówi. Był i nadal jest postacią kryzysu. W 2023 roku Druga Jesień po raz drugi odbyła się podczas pełnowymiarowej wojny z rosyjskim najeźdźcą. W czasie grozy ukraiński poeta Serhij Żadan zadedykował autorowi *Drugiej jesieni* cykl „Schulz. Psalmi”, w którym nieprzerwanie trwa historia siły i bezsilności misji poety-proroka – wspólna historia Schulza i jego własna:

Jam ten, który nie jest w stanie niczego zatrzymać,
jak tysiące tych, którzy nie są w stanie niczego zatrzymać,
tysiące tych, co nawet we freskach śmierci
do końca chcą dopatrzeć się logiki twojego mistrzostwa¹⁷.

W parku, nieopodal tablicy pamiątkowej wmurowanej w chodnik na rogu dawnych ulic Mickiewicza i Czackiego, od kilku miesięcy znajduje się Aleja Pamięci – miejsce uhonorowania żołnierzy poległych na froncie w obronie Ukrainy. Również taka – być może nieprzypadkowa – forma stawania się rękopisu *Drugiej jesieni* i całego dzieła Brunona Schulza. Czy także i ją przepowiedział w wizjach katastrofy, jak w tej z opowiadania *Wichura*?

Ogromne buki koło kościoła stały z wzniesionymi rękami, jak świadkowie wstrząsających objawień, i krzyczały, krzyczały.
Dalej za dachami rynku widziałem dalekie mury ogniowe, nagie ściany szczytowe przedmieścia. Wspiwały się jeden nad drugi i rosły, zeszytywniały z przerażenia i osłupiały...¹⁸

¹⁶ Paul Ricœur, *Miłość i sprawiedliwość*, przeł. Marek Drwięga, Universitas, Kraków 2010, s. 109–110.

¹⁷ Przekład Bohdana Zadury, zob. oryginał: Сергій Жадан, *Скрипниківка*, Meridian Czernowitz, Чернівці 2023, s. 108.

¹⁸ Bruno Schulz, *Opowiadania...*, dz. cyt., s. 87.

Моніка Шнайдерман

В будинку Бруно Шульца

Довгий одноповерховий будинок вкритий шпичастим дахом. Фронтальний вхід був розташований посередині лицьового боку і провадив кількома східцями на балкон-ганок із входом до великої кімнати, в якій мешкав Бруно. Поруч із цією кімнатою була кімната сестри та небожа, а з іншого боку – кімната для квартирантів, у пізніші роки її також зайняв Шульц, із третього ж боку – веранда, якою користувався Зигмунт, званий Зигусем. Окрім того, була ще довга кімната, яку час від часу займали піднаймачі, велика кухня, розлогий коридор і комірчина без вікон [...]. Над усім помешканням тягнулося горище, цвинтар мотлоху, місце заслання старого непотребу¹.

Тієї осені другого (хоч насправді вже дев'ятого) року війни ми пішли до будинку Бруно Шульца на вулиці Флоріанській, 10 – зараз вона має ім'я Юрія Дрогобича, а будинок стоїть під номером дванадцять. Мешкав тут упродовж тридцяти одного року, тут померли його батьки, тут він жив і творив, аж поки німці не виселили його, сестру й племінника на вулицю Столярську – до гетто. Відчувалася атмосфера хворобливої меланхолії, якою було просякнуте життя Шульца та його родини, ніби ця меланхолія назавжди оселилася у темних закамарках й кутах, облєтєних павутинням. Так, ніби був це саме той тихий вечір, коли, як писала поетка Рахіль Г. Корн,

вітряний смуток
опустився на верхів'я дерев і домів²

¹ Єжи Фіцовський, *Регіони великої ересі та околиці. Бруно Шульц і його міфологія*, переклад з польської А. Павлишина, Дух і літера, Київ 2010, с. 185–186.

² Rachela H. Korn, *Papierowe róże*, przeł. Karolina Szymaniak, [в:] *Moja dzika koza. Antologia poetek jidysz*, Austeria, Kraków–Budapeszt–Syraquzy 2018, с. 300. [Переклад Д.М.]

А може, це враження викликало пригасле листопадове світло? Не знаю. Більша кімната була порожня, лише коричнева кахельна піч праворуч від дверей підпирала стіну. Друга була більш захаращена. У цій анфіладі він колись жив. Крізь матове венеційське скло у дверях ванної кімнати просвічувало жовте полум'я лампи. Витравлені на цьому склі сецесійні візерунки – амфора, янголята, квіти – виглядали, мов „грона білих вишень”³, – як написала Зузанна Гінчанка у вірші *Styczniove porównania* (Січневі порівняння), описуючи крижані візерунки – знаки з іншого світу на шибці взимку, коли вранці на них падає промінь сонця, а ми намагаємося зішкребти іній.

Але зі шибки дверей до ванної кімнати в будинку на вулиці Флоріанській нічого не зішкребти, вона завжди залишатиметься такою, як зараз – вкритою сріблястими кристаликами квітів, ніби прозорою, але не цілком прозорою, а силуети, що снують за нею, дедалі менше нагадуватимуть людей, а більше – якісь постаті з розмитими контурами, „у туманній і невиразній формі”, – як пише про померлих релігієзнавець Герард ван дер Леу⁴, – тіні. Ніби ця непрозорість старої шибки встановлює межу між світами, що співіснують тут одночасно й паралельно, поруч один з одним. Між часами – нинішнім і минулим, давнім, але все ще присутнім. Ніби дозволяє тим мешканцям – тіням, померлим – перебувати, як пише в цьому контексті Пйотр Пазінський у книзі *Rzeczywistość poprzecierana* (Проперта реальність)⁵, десь поруч, близько до нас, але залишає їм безпечний простір для існування. Тому не варто бути надто наполегливими у наших зусиллях зустріти їх, доторкнутися до них, подивитися їм в очі, бо вони легко обернуться в ніщо – померлі підуть, зникнуть назавжди. Їхня слабка присутність стане ще слабкішою, аж врешті вони розчиняться в повітрі.

Пйотрові Пазінському завдячую кількома слідами, якими йтиму далі. У згаданому ним оповіданні Єжи Фіцовського *Okno na świat* (Вікно у світ) оповідач, сидячи на кухні, дивиться крізь замерзлі вікна, крізь „непрополотий сад морозу”⁶. За вікном видно лише білизну. „Іноді цупка незмінність краєвиду забирає надію на те, що коли-небудь буде інакше, але достатньо короткого лету омелюха, щоб знову все здавалося можливим”⁷. Разом із летом омелюха відбуваються й інші речі: простір при-

³ Zuzanna Ginczanka, *Styczniove porównania*, [в:] тієї ж, *Poezje zebrane* (1931–1944), Marginesy, Warszawa 2019, с. 45.

⁴ Gerardus van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, przeł. Jerzy Prokopiuk, Książka i Wiedza, Warszawa 1978, с. 171.

⁵ Por. Piotr Paziński, *Rzeczywistość poprzecierana*, Austeria, Kraków 2015, с. 323.

⁶ Jerzy Ficowski, *Okno na świat*, [в:] того ж, *Czekanie na sen psa*, Nisza, Warszawa 2014, с. 55.

⁷ Там само, с. 56.

марніє⁸; з-за стовбура старого горіха виходить померлий батько оповідача – „з довгою, давно не голеною бородою, зі снігом у волоссі”⁹, – пише Фіцовський. У вкритому білизною саду він починає щепити здичавілі кущі троянд якоюсь шляхетною породою. До речі, цей образ закорінений у спогадах молодого Фіцовського: „Батько вирощував сад біля їхнього варшавського будинку на вулиці Фільтровій, 5, працював над воскресенням втраченого раю на найближчому Сході, а подорож сина до нього стала мандрівкою поета до *arche*”¹⁰, – пише Кшиштоф Чижевський у післямові до *Нещоденника (Niepamiętnik)*. Син, тільки-но бачить батька, намагається очистити шибку від інею й додмухатись до „такої досконалої прозорості, що не тільки не буде перешкоджати зорові, але й стане проникною, як чисте повітря, щоб пропустити батька звідти – сюди, до мене, на цей бік”¹¹. „Він налаштовує зіниці, наче пастки”¹². Та що більше він дмухає на шибку, то густіше вона обростає інеєм, а „білі квіти морозу на шибках, просякнуті світлом заходу, – жовті, рожевуваті, червоні”¹³. Пара з його вуст замість того, щоб зробити скло чистішим і відслонити сад у всій його чіткості, стає, як пише Фіцовський, „матеріалом білизни, останній краєвид покриває прожилками інею, що наростає щоразу товстішими, заледенілими шарами”¹⁴, як інкрустована візерунками шибка у ванній кімнаті Шульца. Скло у вікні заростає у Фіцовського інеєм, тінь батька не може проникнути всередину. Помічений у мить ока, він з’являється разом із летом омелюха у раптово примареному просторі, але зникає, як тільки зіниці намагаються упіймати його у свої тенета. Зникає – як пише Антоній Слонімський й вірші *Romans astralny (Астральний романс)* –

За кристалом, що відділяв повний світ від злуди¹⁵

Померлі не відходять, вони живуть поруч із нами – про це найкраще знав В.Г. Зебальд. Вони мешкають у мовчанні й забутті („З відкритим

⁸ Поняття „примарніє” [в оригіналі: „widmowieje”, прим. Д.М.] вживаю за: Katarzyna Kończal, *Sygnatury Sebald. Zwierzęta – Widma – Ruiny*, Ossolineum, Wrocław 2022, поп. с. 52.

⁹ Там само.

¹⁰ Krzysztof Czyżewski, *Pradzieciństwo Jerzego Ficowskiego*, [в:] того ж, *Jerzy Ficowski, Niepamiętnik czyli podróż do Górczakowa i jeszcze dawniej*, Fundacja Pogranicze i Ośrodek „Pogranicze – sztuk, kultur, narodów”, Sejny 2019, с. 262.

¹¹ J. Ficowski, *Okno na świat*, [в:] *Czekanie...*, dz. cyt., с. 57.

¹² Там само, с. 56.

¹³ Там само, с. 57.

¹⁴ Там само, с. 58.

¹⁵ Antoni Słonimski, *Romans astralny*, [в:] того ж, *Poezje*, Czytelnik, Warszawa 1954, с. 214. [Переклад Д.М.].

оком / у подертих сандалях / я вступаю в бездонне забуття”¹⁶, – писав поет Іцик Мангер). Темні закутки міст і старі єврейські квартали, вимерлі санаторії й закриті цвинтарі, покинуті будинки й зарослі сади, забуті поля битв і простори Винищення. Іноді вони виходять до нас, нагадують про себе, а іноді живуть на віддалі й так добре маскуються, що навіть вцілілим важко помітити їхні сховки, їхні світи. В.Г. Зебальд пише:

Буває мряковиння,
що його не розвіяти
жодному окові¹⁷

За чимось на кшталт мряковиння ховається, наприклад, герой іншого оповідання Єжи Фіцовського – ефемерне, створене автором „на одну мить за вікном потяга”¹⁸ „проїзне поселення”, яке з’являється й зникає, і ніхто не знає, де воно насправді знаходиться. Ніхто й ніколи не бачив його мешканців, всі вони вимерли від чуми у 40-х роках дев’ятнадцятого століття, і тільки „дерева поселення вибігають назустріч потягам”¹⁹. „Я не знаю й ніколи не знав його назви”²⁰, – пише автор про цю чергову примаротопію, місце, розташоване поза географією, позбавлене топографічної назви. Простору, – як пише Катажина Кончал, описуючи „примаротопію”, – „хиткого”, позбавленого „коренів й ґрунту”, „де минуле гострим клином впивається у теперішнє”²¹.

Але хоч поселення й лежить невідомо де, його легко впізнати – „за його короткочасністю, за швидким проминанням, коли вітаємо його, швидкоплинне, майже в ту саму мить, як вже мусимо з ним прощатися”²². Видиме лише у просвітах, і то не завжди: взимку його неможливо побачити, бо „товстий шар інею на шибках затуляє будь-який краєвид”²³. Добре, що потяг тут не зупиняється, – пише Фіцовський. Бо навіть якби я хотів – додає – навіть якби

доля, всупереч моїм бажанням, змусила мене зробити вимушену зупинку
й схилила до прогулянки за ряд перших акацій, я б не зміг домовитися

¹⁶ Icyk Manger, *Cmentarna cisza*, przeł. Jerzy Ficowski, [в:] *Antologia poezji żydowskiej*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983, с. 313.

¹⁷ W.G. Sebald, *Wyjechali*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, W.A.B., Warszawa 2005, с. 35. [Переклад Д.М.]

¹⁸ J. Ficowski, *Osada przejezdna*, [в:] того ж, *Czekanie...*, dz. cyt., с. 12.

¹⁹ Там само, с. 13.

²⁰ Там само, с. 11.

²¹ K. Kończal, *Sygnatury...*, dz. cyt., с. 62.

²² J. Ficowski, *Osada przejezdna*, [в:] того ж, *Czekanie...*, dz. cyt., с. 11.

²³ Там само, с. 14.

з ніким у поселенні, яке, зрештою, населяли лише іноземці. [...] Щасливо забуті на бічній колії, вони побудували на пустирі проїзне поселення зі залізничних шпал і старих вагонів – і якимось собі живуть²⁴.

Як пише Пйотр Пазінський, інтерпретуючи оповідання *Osada przejezdna* (Проїзне поселення), щоб померлі лишилися в полі нашого зору й не зникли, ми повинні споглядати їх здалеку – не нав'язливо, а краєм ока, у межах можливостей, які нам дає забруднене вікно: потяга, сільської хати, рідного дому, а може й шкільного класу. Через шибки, вкриті інеем, всього з однією маленькою щілинкою, яка дозволяє крадькома глянути. І утримаймося від гучної балаканини, вигуків, криків. З померлими можемо говорити лише пошепки. Синові з оповідання *Вікно у світ*, який так хотів, щоб батько перейшов сюди, до нього, на інший бік, залишився – дозволю собі, може й не цілком правомірно, запозичити слова з вірша Ришарда Криницького *Szron* (Іній) – „тільки сірий іній шепоту”²⁵.

І тільки – тут роблю примітку, яка переносить нас на інший, хоча це не означає, що менш важливий, рівень реальності – для поета Мавриція (Моше) Шимеля у вірші *Śnieg mojej matki* (Сніг моєї матері)

мороз на шибках – жодні це квіти –
через мороз цей просто здорожчає молоко,
і масло буде для багатих вже тільки,
і в мами кашель почнеться, і буде нелегко²⁶.

Взимку важко й бідно, ще важче й бідніше, ніж зазвичай, особливо під час окупації, особливо в гетто, коли приходять хвороби, холод і голод, тому мороз та іній на шибках змушують забути про метафори й нагадують поетові лише „відчай моєї матері”. Сніг не потребує для свого опису „сріблястих слів” –

він був білий просто,
а не – як сказав би поет заплутано й переносно –
бузковий, фіалковий чи водорослий...²⁷.

Хіба не дивно, що Шимель, який загинув у Львові 1942 року, так точно передбачив слова поета, котрий творив кілька десятиліть потому?

²⁴ Там само, с. 15. [Переклад Д.М.].

²⁵ Ryszard Krynicki, *Szron*, [в:] того ж, *Wiersze wybrane*, a5, Kraków 2009, с. 313.

²⁶ Maurycy (Mosze) Szymel, *Śnieg mojej matki*, przeł. Witold Dąbrowski, [в:] *Antologia poezji...*, dz. cyt. с. 319. [Переклад Д.М.].

²⁷ Там само, с. 319. [Переклад Д.М.].

Нагадаю: у Фіцовського „білі квіти морозу” наче „просякнуті світлом заходу, – жовті, рожевуваті, червоні”. Поета, який міг собі дозволити метафори, бо не пережив трагедію щоденного життя в ґетто?

А потім вузькими, звивистими сходами за димарем – „За плитою та широким чорним димарем виднілося кілька сходинок до дверей горища”²⁸, – пише Шульц, – ми піднялися на горище, де наступні покоління воєнних і повоєнних мешканців залишили по собі сліди життя. Тут – чийсь весільне фото, приперте до цегляної стіни: молодята мають серйозні, урочисті обличчя; там – дитяче відерце й жовта ковдра на пошарпаній мотузці. Тут – стара поржавіла миска, підставлена, щоб не капало, з боків угорі – клубок кабелів; під іншою стіною – фотографія гарної чорноволосої дівчини, може навіть дівчинки, поруч – якісь ганчірки. Під вікном із зеленою рамою, вкритим павутиною, стоїть порізаний інструментами дерев’яний робочий стіл. Без сумніву, саме рука Шульца є авторкою цих надрізів і глибоких борозен – він був учителем ручної праці, працював у майстерні. Хоча, певно, шашіль також до цього долучився. Крізь брудну шибку ледве пробивалося листопадове сонце, залишаючи слабкі плями світла всередині. У повітрі нерухомо висіли ледь помітні частинки пилу, що переливалися золотом, коли на них падали промені. У темних кутах ховалися сірі клубочки, які в народі звать котами. „Мешканцем горища є пил”, – пише в чудовому есеї про ейдетіку горища й пивниці філософ Стефан Симотюк у книзі *Філософія і genius loci*.

Горище вкрите пилом, наче м’яким килимом, вовняною тканиною, ніжною й пухкою постіллю. [...] Пісок пересипався у пісочних годинниках, пил пересипається у порожнечі вічності. Пил приглушує кроки, наче демонструє марність дій у застиглому часі²⁹.

Ми увійшли на горище Шульца, як у м’яку тканину, як в оксамитову завісу забутого театру, як у всеохопний туман, і ледве вибиралися зі сувоїв невидимої матерії, щоб охопити поглядом цей піднебесний світ – палімпсест людських доль, купу чужих речей, змішаних із пилом, адже Бруно Шульца з родиною не було тут від 1941 року, та й пізніших мешканців давно вже немає. Та чи варто дивуватися, якщо ще раніше, у *Вихолі*, він писав про те, що комори й горища (в тому числі, мабуть, і його власне) прибирали не надто нечасто, тож вони ставали окремими світами, у яких

²⁸ Бруно Шульц, *Вихола*, [в:] того ж, *Цинамонові крамниці та всі інші оповідання в перекладі Юрія Андруховича*, А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, Київ 2012, с. 99.

²⁹ Stefan Symotiuk, *Filozofia i genius loci*, Wydawnictwo Instytutu Kultury, Warszawa 1997, с. 71. [Переклад Д.М.]

точилося якесь таємне, невідоме мешканцям життя: „звалища з битими горщиками по горщиках і пляшками по пляшках, з незліченними батареями пустих посудин”³⁰. То що ж тоді казати про горище майже через століття? Попри все, маю відчуття, що він щойно спустився вниз. „Час на горищі стоїть або, точніше, зависає. Як час уві сні”³¹, – додає Симолюк. Час на горищі „розсіюється у закутках пам’яті, посеред колись уживаних скринь, крісел та інструментів. Час ніби гние, вивітрується й осідає смугами пилу, матеріалізуючи в ньому свої мікросекунди”³².

Після нього самого – після Шульца – майже нічого не залишилось, заледве кілька фотографій та кілька листів з численної кореспонденції від друзів, що були знайдені після війни й відправлені за кордон. Все інше було втрачено. Це все одно багато, бо, наприклад, після матері поетки Рахілі Г. Корн не залишилося

ні листа, ні клаптя паперу,
лиш зв’язані дротом горшки на горищі
мовчазні свідки минулої
правди³³.

Коли ввечері переглядаю фотографії з того дня й знову опиняюся на горищі Бруно Шульца, думаю також про інші піддашся з їхнім потаємним життям. Подібна як на горищі Бруно Шульца, панувала тиша й на горищі, куди піднявся оповідач новели *Il ritorno in patria* В. Г. Зебальда. Чого там тільки не було: „Скрині й кошики стояли одне на одному, мішки, ремені, дзвіночки, мотузки, мишоловки, петлі й усілякі накидки звисали з балок. У кутку басова труба матово просвічувалася з-під шару пилу, що її вкривав, поруч, на колись червоній перині лежало величезне, давно покинуте осине гніздо, й обидва предмети – мідна труба та сіре, крихке, мов папір, гніздо – свідчили про повільний розпад у повній тиші, що панувала на горищі. І все ж цій тиші не можна було довіряти”³⁴. Бо все це піднебесне життя ще мить тому вирувало, „було в русі, в процесі еволюції, і лише тепер, через нашу присутність, завмерло беззвучно, ніби нічого не сталося”³⁵. А коли ми підемо, коли зникнемо, все почнеться знову.

³⁰ Б. Шульц, *Віхола*, dz. cyt., с. 95.

³¹ S. Symotiuk, *Filozofia...*, dz. cyt., с. 71. [Переклад Д.М.].

³² Там само.

³³ Rachela H. Korn, *Pokolenia*, przeł. Karolina Szymaniak, [в:] *Moja dzika...*, dz. cyt., с. 95. [Переклад Д.М.].

³⁴ W.G. Sebald, *Czuje. Zawrót głowy*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998, с. 160. [Переклад Д.М.].

³⁵ Там само.

Бо горище завжди щось приховує, завжди є чимось більшим, ніж позірно звичайним шматком простору під самим дахом, гніздом на верхівці будівлі, що увінчує будинок ще одним приміщенням, тільки зі скошеними стінами. На горищі упродовж століть – про це можна багато писати – відбувалися таємні зустрічі коханців, там ховали сімейні скарби й закриті у скринях спогади, а під час окупації – євреїв. Тож горище завжди мало бути майстром маскуванню, хоронителем секретів, вдаючи місце інше, ніж воно є насправді, і – через цю вдавану звичайність – охоронцем таємниць³⁶.

На піддашші старого будинку, який упродовж багатьох поколінь належав родині шевців, а його стіни „були немов книга пам'яті, у якій потай записувалася історія родини”³⁷, тепер самотньо живе останній із них – Аба Шустер – герой оповідання Ісаака Башевіса Зінгера *Mali szewcy* (*Маленькі шевці*). На горищі його дому, як і на горищі будинку Шульца на Флоріанській у Дрогобичі, „цвинтарі мотлоху, місці заслання старого непотребу”³⁸, безладно розкидані предмети – свідки кількох століть, осиротілі, непотрібні, забуті: „столи й крісла, шевські стільці й колодки, точильні камені й ножі, старий одяг, товкачі, каструлі, діжі, дошки для соління, діряві горщики, колиски й ходунки”³⁹, – перелічуючи, Зінгер описує той світ. І ще якісь дрібниці: окремі аркуші зошитів, молитовників і книг – усе це ледь видиме під павутиною й пилом.

Попри це, Аба любив залазити в літні дні на горище, і коли він стояв там на сонці у повній тиші, вбираючи атмосферу лагідного згасання світу, „до нього долинали шелести, свисти, шурхіт і тихі зітхання, ніби хтось невидимий безперервно з чимось порався, розмовляючи мовою не з нашого світу”⁴⁰.

Також в оніричному будинку французького філософа Гастона Башляра горище є місцем, яке не має меж, місцем, де зустрічаються світи. „Завдяки горищу, – пише філософ у *Поетичній уяві*, – будинок підноситься вгору, бере участь у повітряному житті зірок. Через горище будинок взаємодіє з вітром [...]”⁴¹.

³⁶ Пор. також, що пише про горище в єврейському контексті Марта Кобель-Токарська: Marta Cobel-Tokarska, *Bezludna wyspa, nora grób. Wojenne kryjówki Żydów w okupowanej Polsce*, Instytut Pamięci Narodowej, Warszawa 2012.

³⁷ Isaac Bashevis Singer, *Mali szewcy*, przeł. Mariusz Lubyk, [в:] того ж, *Trzydzieści sześć opowiadań*, Ossolineum, Wrocław 2024, с. 228. [Переклад Д.М.].

³⁸ Єжи Фіцовський, *Регіони великої ереси та околиці...*, dz. cyt., с. 186.

³⁹ I.B. Singer, *Mali...*, [в:] того ж, *Trzydzieści sześć...*, dz. cyt., с. 228. [Переклад Д.М.].

⁴⁰ Там само.

⁴¹ Gaston Bachelard, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, przeł. Henryk Chudak i Anna Tatarkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, с. 313. [Переклад Д.М.].

Стефан Симолюк порівнює горище з готичним храмом (на відміну від романського, який асоціюється з пивницею), високим, стрімким, близьким до зірок, повним повітря. Горище для нього є

простором „прозорості”, його природа полягає в тому, що світло проникає у нього всередину, подібно до решток затонулого корабля, і перетинається окремими променями, наче промені прожекторів, що під час війни шукають на нічному небі приховані літаки. Горище має в собі щось від структури вітража, почорнілого від старості й бруду, воно сповнене липкою легкістю запиленого повітря [...]. Світло пробігає ним з пташиним поспіхом, ніби проникає в нього й підглядає. Струмені світлості вриваються, мов злодії, потайки, але з відчаєм. Пробивають сонну плутанину балок, мов ніж⁴².

Якщо підвал – це печера, то горище – гніздо. Як у Бруно Шульца, в будинку з часів його дитинства – тому, що на ринковій площі, з галантерейною крамницею – і в тому пізнішому, на Флоріанській. В оповіданні *Птахи з Цинамонових крамниць* Якуб живе в оточенні екзотичних птахів, які замовляє по всьому світу. З часом він все більше занурюється в їхній світ.

Не зупиняючись на самому тільки висиджуванні все нових особин, батько влаштував на горищі пташині весілля, вислав сватів, у всіх можливих дірках та заглибинах спаровував звабливих та спраглих одне одного молодят і таким чином перетворював дах нашого дому, величезний двосхильний гонтовий дах на справжню пташину домівку, на Ноїв ковчег, до якого злітали різного штибу крилаті з найдальших країв. Навіть і згодом, уже після ліквідації того пташиного хазяйства, у пташиних середовищах довго ще підтримувалася традиція нашого дому, і в часи весняних перельотів нам на дах нерідко всідалися цілі хмари журавлів, пеліканів, павичів та іншої пташні.

Однак незабаром уся та розвага набула – після нетривалої приємної фази – досить сумного вигляду. Уже невдовзі довелося переводити батька до двох кімнат на піддашші, що насправді слугували звалищами для всякого мотлоху. Звідти вже о світанковій ранній порі долітав змішаний клекіт пташиних голосів. Дерев’яні коробки кімнат на горищі, підсилювані резонансом піддашого простору, аж двигтіли від шуму, тріпотіння, співу, токування і булькання. Так ми втратили батька на кілька тижнів – принаймні з поля зору. Дуже зрідка він, утім, ще спускався в помешкання, й у такі хвилини можна було побачити, як він меншає, худне і немовби скарлючується. Іноді він у непам’яті зривався на рівні з крісла при столі і, тріпочучи руками,

⁴² S. Symotiuk, *Filozofia...*, dz. cyt., с. 63. [Переклад Д.М.]

наче крилами, протяжно піяв, очі ж його при цьому зтягувалися млою більма⁴³.

На горищі Бруно Шульца ця повітряна реальність „проявляється, – як зауважує Павел Прухняк в есеї *Пташина матерія. Причинок до лектури „Ночі великого сезону”*, – у тріпотіннях і подмухах якоїсь іншої яви, що часом навідується у наш світ”⁴⁴.

Через втручання Аделі та її щітки все це невдовзі мало скінчитися. Відтак мала статися ще більша катастрофа, від якої згорить не тільки будинок, а й весь світ.

Мрія стати птахом є також у оповідача *Zdarzeń w bliskiej nierzeczywistości (Подій у близькій нереальності)* румунського письменника єврейського походження Макса Блехера. У домі своїх дідуся й бабусі він підіймається на горище й намагається вести там „нормальне» життя – у тонкому й різкому повітрі висоти рухатися без страху та без особливого відчуття порожнечі. Я думав, що якби мені це вдалося, я відчув би у своєму тілі більш гнучку й легку вагу, яка б повністю перетворила мене й зробила з мене людину-птаха”⁴⁵. На жаль, ця мрія виявляється нереальною. Простір горища відрізняється від простору решти дому, а час там тече зовсім інакше – набагато повільніше, ніж унизу, він сочиться й капає. Герой оповідання підіймається на горище будинку і, хоча йому здається, що був там доволі довго, коли спускається вниз, бачить на зеленому порцеляновому годиннику в дідовій кімнаті, що минуло заледве кілька хвилин. „Час, певно, ставав щоразу щільнішим стосовно того, як «діявся» вище”⁴⁶, – констатує він. Марно намагається подовжити його й урівняти з тим, що внизу – „нормальне” життя на горищі й пташина екзистенція для нього неможливі.

Мені також пригадується вірш поета з Чернівців Іцика Манґера, який писав мовою їдиш; наводжу вірш у перекладі Антонія Слонімського⁴⁷ – тут оповідач також мріяв бути птахом. Ось що він пише своїй матері:

⁴³ Б. Шульц, *Птахи*, [в:] того ж, *Динамонові крамниці...*, dz. cyt., с. 28.

⁴⁴ Paweł Próchniak, *Ptasia materia. Przyczynek do lektury „Nocy wielkiego sezonu” Brunona Schulza*, „Konteksty” 2019, nr 1–2 (324–325), с. 407–411. [Переклад Д.М.]

⁴⁵ Max Blecher, *Zdarzenia w bliskiej nierzeczywistości. Dzieła zebrane*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2025, с. 54. [Переклад Д.М.]

⁴⁶ Там само.

⁴⁷ Див. польський переклад Антонія Слонімського, наведений авторкою в оригіналі есею: „Słuchaj, mamo, / Starczy jedno okamgnienie / Jeśli tylko nie przeszkodzisz, / W małego ptaka się zamienię”. І дві наступні строфи, наведені нижче: „Podniosłem skrzydła, były ciężkie, / I natężyłem siły do ostatka, / Ale zbyt wiele rzeczy na me skrzydła, / Zbyt wiele włożyła matka. / I patrzyłem smutnie w jej oczy, / W oczy matki, której miłość była taka, / Że nie dała mi, nie pozwoliła / Zamienić się w ptaka” (Icyk Manger, *Na drodze stało drzewo*, przeł. Antoni Słonimski, [в:] *Antologia poezji...*, dz. cyt., с. 287). [Прим. Д.М.]

Послухай, мамо,
 Всього лиш в мить одну,
 Якщо не перешкодиш,
 Я перетворюсь на пташку малу.

Однак мати, турбуючись про сина, велить йому надягти стільки шарів одягу, що вірш закінчується такими рядками:

Підняв я крила, були важкі,
 Тоді напружив сили до останку,
 Але занадто всього на крила мої,
 Занадто поклала мати.

І я сумно дивився в очі її,
 В очі матері, повні любові й страху,
 Що не дала, не дозволила мені
 Перетворитись на птаха⁴⁸.

Птахом можна стати лише в одну таємничу мить – лише у мить ока, у раптовому спалахові можливості, в одержимості іншою реальністю – не в поті чола, вперто долаючи опір матерії. Своєю приземленістю мати з вірша Мангера нагадує Шульцівську Аделю.

Зі смутком і розчаруванням героя вірша *Na drodze stało drzewo* (*На дорозі стояло дерево*) перегукується меланхолія горища з однойменного вірша Беати Обертинської, де мешкають

Зблякли надії – кульгаві злеті,
 порожні бляшанки повідла, оман і примх,
 обіч погнутих посохів – туги череп'я
 і клунки з подертим пір'ям зламаних крил⁴⁹

Повертаючись до Якуба – він не просто живе на горищі, він на горищі гніздує, або – якщо говорити словами з оповідання Єжи Фіцовського *Radość rzeczy martwych* (*Радість мертвих речей*)⁵⁰ – гніздиться. Гніздиться у двох значеннях – мешкає в гнізді й у великій тісноті, серед птахів, яких була ціла хмара: „Вони обсідали карнизи фіранок, виступи шаф, гніздилися у гущавині цинкового гілля та арабесок на розгалужених підвісних

⁴⁸ Icyk Manger, *Na drodze stało drzewo*, przeł. Antoni Słonimski, [в:] *Antologia poezji...*, dz. cyt., с. 287. [Переклад Д.М.].

⁴⁹ Beata Obertyńska, *Strych*, [в:] тієї ж, *Wiersze wybrane*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983. [Переклад Д.М.].

⁵⁰ J. Ficowski, *Radość rzeczy martwych*, [в:] того ж, *Czekanie...*, dz. cyt., с. 93.

лампах”⁵¹. Прив’язані до простору горища – як і саме горище, подібне до „летких конструкцій крил, – як пише Стефан Симолюк, – відчуваємо, що лише легка поверхня бляхи чи кераміки відділяє нас від простору світу. Тиша горища просякнута тонким, ніби кошачиним, шумом далекого міста чи села; у ній звучить ледь відчутна музика вітру, що просочується крізь щілини, чи щебет світла”⁵².

На горищі, у просторі, який переживає таємницю перетворення буття, у просторі нуміотичному – в розумінні Рудольфа Отто⁵³ – насиченому всім тим, що інше, дивне, незбагненне й невідоме, Якуб, оточений речами, гніздує у, здавалося б, домашній, звичайній „коморі мотлоху”. Але ці вже давно нікому не потрібні речі, не використовувані в повсякденному житті, які знайшли прихисток у просторі, вилученому з будь-якої утилітарності, втрачають своє попереднє значення і – як пише Малгожата Реске у статті *Domowe repozytoria (Домашні репозитарії)* – „сповільнені, перебувають у стані підвишеності, у застиглому часі горища – нерідко впродовж довгих років, а то й цілих поколінь”⁵⁴. Бо, як вже згадувала, повітряна реальність устанавлює якийсь інший, піднебесний час, який не підлягає ритмові земного, звільняється від кайданів повсякденного тривання, – і якийсь інший, піднебесний простір.

Якуб повністю розриває зв’язок із матеріальним світом, світом хто-нічим, і на мить стає повітряною істотою – мешканцем піднебесся, що не знає меж, відкритим на неможливе, на все. Але водночас крихким, кожної миті вразливим до болю, до знищення. До вигнання з гнізда. А потім – до знищення дому, на верхів’ї якого має своє гніздо, й самого гнізда – у пожежі під час Великої Війни. Бруно Шульц теж утратив дім, і навіть два: батьківський, біля ринкової площі, з часів дитинства, у 1910 році, й той на Флоріанській – тридцять один рік потому. Це було закладено в генотип родини й у генотип епохи. Він мав особливий знак – амулет, що оберігав його від страху –

знак хатинки: прямокутник зі стійком даху і пагоном комина – як на простенькому дитячому рисунку, – пише Єжи Фіцовський у *Регіонах великої єресі*. – Він малював його пальцем на стіні, в повітрі, на столі – олівцем на шматку паперу. Цим по-інфантильному забобонним магічним жестом він

⁵¹ Б. Шульц, *Птахи*, [в:] того ж, *Цинамонові крамниці...*, dz. cyt., с. 27.

⁵² S. Symotiuk, *Filozofia...*, dz. cyt., с. 64. [Переклад Д.М.]

⁵³ Пор. Rudolf Otto, *Świętość. Elementy racjonalne i irracjonalne w pojęciu bóstwa*, przeł. Bogdan Kupis, Thesaurus Press, Wrocław 1993.

⁵⁴ Małgorzata Roeske, *Domowe repozytoria. Strychy jako prywatne miejsca pamięci*, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej” 2017, nr 4, с. 16. [Переклад Д.М.]

повертав собі затишок, затьмарений наступаючими на нього подмухами чужості.

Оту хатинку треба було відбудовувати марновірним жестом щоразу знову. Але надходив час утрати віри в магію нереальної „хатинки”, коли найтовщі мури справжніх будинків переставали слугувати заслоною⁵⁵.

У вірші *Tak, miałem kiedyś dom* (Так, я колись мав дім) Мордехай Ге-біртіг натомість пише:

І відтоді кружляю бездомний, наче птах над мертвим гніздом⁵⁶

Був травень 1941 року. Того ж року, кілька місяців потому, Шульца разом із рештою родини вигнали з Флоріанської до ґетто – в одну тісну кімнатку на вулиці Столярській.

Повітряна природа горища, його розмови з вітром, хмарами, птахами. Птахи, що шугають горищем і злітають у небо, сповнене щебету розмите світло, повітряність як стан буття, як протилежна земній батьківщина „не з цього світу” – все це нагадало мені зависле у хмарах *Мертве місто* з однойменного оповідання одного з батьків літератури їдиш Іцхока Лейбуша Переца. Перец описує в ньому певне місце, яке неможливо знайти на мапі (знання географії тут нічим не допоможе: „Ми, євреї, живемо без географії!”⁵⁷, – сказано в тексті) – „справжнє єврейське місто”⁵⁸, що, подібно як проїзне поселення Фіцовського, лежить десь осторонь, існування якого від початку – з різних причин – висіло на волосині. А тепер, – як пояснює оповідачеві випадково зустрінутий чоловік, – коли ця волосина обірвалася, воно зависло в повітрі. „Ні на чому не тримається, – цитую Переца. – І саме тому, що не тримається ні на чому, а висить у повітрі, – це мертве місто”⁵⁹. У цьому місті нібито живі, але насправді від народження напівмертві люди, занурені в нескінченний сон, живуть у країні Злуди; поруч із ними мешкають померлі, які виявляються живішими за них. У місячному світлі вони виходять з могил, виповзають на поверхню й повертаються до своїх домів, „прокравшись усередину, – пише Перец, – кризь двері чи вікно, або через комин”⁶⁰. Вони йдуть до си-

⁵⁵ Єжи Фіцовський, *Регіони великої ересі та околиці...*, dz. cyt., с. 93.

⁵⁶ Mordechaj Gebirtig, *Tak, miałem kiedyś dom*, przeł. Zbigniew Jerzyzna, [в:] *Antologia poezji...*, dz. cyt., с. 88. [Переклад Д.М.].

⁵⁷ Icchok Lebusz Perce, *Martwe miasto*, [в:] *Martwe miasto i inne opowiadania*, przeł. Bella Szwarzman-Czarnota, Austeria, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2019, с. 116. [Переклад Д.М.].

⁵⁸ Там само.

⁵⁹ Там само, с. 120.

⁶⁰ Там само, с. 127.

нагоги, до штибля, до лазні. Невдовзі їх стає вже так багато, що живі починають умирати – „від нестачі місця, від нестачі повітря. Але передусім від голоду”⁶¹, – пише Перець. І тепер саме померлі правлять містом. Але які ж це привиди, які ж це мертві? „У нашому містечку майже ніхто ніколи по-справжньому не помер, бо ніхто по-справжньому не жив”⁶². Про все це мандрівник дізнається вночі, при місячному світлі, від випадково зустрінутого єврея з дивним голосом і племенистими очима, який на запитання про прощання, хто він, відповідає: „Я? Я напівмертвий”⁶³. Опримарений простір мертвого міста „характеризується послабленням зв’язків, що його сполучають, а отже – чітких поділів на живе / мертве, присутнє / відсутнє, видиме / невидиме”⁶⁴, – якщо говорити словами Катажини Кончал. Мертве місто розташоване „поза цими бінарностями: воно має розмиті контури й порушені межі, а духи померлих з’являються тут на рівних правах поруч із живими, навідують їхні простори, тривожать і підточують онтологічні аксіоми”⁶⁵.

Звісно, від перекладачки Белли Шварцман-Чарноти знаємо, що *Мертве місто* виникло після того, як автор об’їхав штетли Томашівського повіту й присвятив їм репортаж *Obrazy z podróży po prowincji (Картини з подорожі провінцією)*. Джерелом оповідання стало почуття жалю, милосердя (мовою їдиш: *rakhmones*). Це була сповнена співчуття літературна відповідь на злидні й занепад єврейських містечок, чії громади мертві у самих своїх підвалинах, – пише Белла Шварцман-Чарнота, – разом із рабином і рештою еліти. Занепалих містечок у стані цілковитого розкладу, які тхнуть. Так, все це мені відомо, але, мабуть, не без причини подумала про це повітряне місто – на завислому в хмарах горищі Бруно Шульца на Флоріанській. Так само як і про вірші Пауля Целяна, а особливо про найвідоміший з них – вірш *Фуга смерті*, присвячений народові з хмар, народові, що плине з повітрям й у повітрі, народові, приреченому розчинитися в хмарах, народові, який з димом злетить у повітря й викопує собі могилу в піднебессі, знайде могилу в повітрі.

У єврейській літературі, починаючи з кінця дев’ятнадцятого століття, існує традиція називати бідних штетлових євреїв, яким нічого покласти в каструлю, людьми, що живуть повітрям (мовою їдиш: *luftmensch*). „Багато ашкеназьких євреїв вели таке життя – на вузькому клаптику між безнадією й надією, – пише Пйотр Мативецький. – Над цим клаптиком

⁶¹ Там само, с. 128.

⁶² Там само, с. 126.

⁶³ Там само, с. 130.

⁶⁴ К. Kończal, *Sygnatury...*, dz. cyt., с. 52. [Переклад Д.М.]

⁶⁵ Там само.

кружляли почуття надії й тривоги, переходили одне в одне, колували у страшній розгубленості⁶⁶.

А коли настало Винищення, з *luftmensch* євреї перетворилися на людей, що „злітають у повітря, Volk-vom-Gewölk (Народом з – хмар – як перекладає Ришард Криницький)⁶⁷.

Oko, ciemne
jak okno chaty. Zbiera
co było światem, co ze świata zostało: wędrowny
Wschód,
Płynących w powietrzu,
Ludzi – i – Żydów,
Naród – z – obłoków⁶⁸

– пише поет у вірші *Okno chaty* (*Вікно хати*).

Сутність життя повітрям, а потім – після Винищення – у повітрі, вдало відтворює відомий Шагалівський мотив Єврея, який ширяє над Вітебськом, – пише Йоанна Рошак⁶⁹. Над Вітебськом, над Чернівцями, над Шульцівським Дрогобичем, якому Пауль Целян також присвячує вірш⁷⁰ і який – разом із Чернівцями та Вітебськом – належить до найважливіших місць утраченої поетом назавжди єврейської батьківщини.

Для Целяна „єврейськість” нероздільно пов’язана з духовністю, а духовність – з подихом, з повітрям. Так він пояснює це у листі до ізраїльського видавця Гершома Шокена: „Я, звісно, єврей. [...] Звісно, єврейськість має тематичний аспект, її можна описати. Проте я вважаю, що сама лише тематичність недостатня, щоб визначити те, що є єврейським. Єврейськість – це також духовне [*pneumatisch*] питання⁷¹. Щоб означити цю духовність, „для визначення власної ідентичності та ідентичності своїх віршів (вибрав – моя примітка) грецьке слово πνεύμα – повітря, подих, близьке до біблійного *ruah*”⁷².

⁶⁶ Piotr Matywiecki, *Medytacje o żydowskich przysłowiach*, [в:] *Dwa oddechy. Szkice o tożsamości żydowskiej i chrześcijańskiej*, Więź, Warszawa 2010, с. 52. [Переклад Д.М.]

⁶⁷ Там само, с. 285.

⁶⁸ Paul Celan, *Okno chaty*, [в:] того ж, *Psalm i inne wiersze*, przeł. Ryszard Krynicki, a5, Kraków 2013. [Див. послівний переклад: „Око, темне / як вікно хати. Збирає / що було світом, що від світу лишилось: мандрівний / Схід / Тих, що линуть в повітрі, / Людей – і – Євреїв, / Народ – з – хмар”; переклад Д.М.]

⁶⁹ Joanna Roszak, (*Mgliste*) *miejsca w poezji Paula Celana. Żydostwo pneumatyczne i geopoetyka pneumatyczna*, „Porównania” 2012, t. XI, nr 11, с. 285.

⁷⁰ Пор. J. Roszak, (*Mgliste*)..., dz. cyt.; наводить вірш *Barani krąg* у перекладі Йоанни Рошак та Даниєля Томчака, с. 286.

⁷¹ Цит. за: Йоанна Рошак. [Переклад Д.М.]

⁷² Там само.

Але це повітря – від часів Винищення – забарвлене кров'ю. Коли вдихаємо, відчуваємо газ і сморід. Саме тут, у блакитних просторах, євреї, котрі „з димом злетіли в повітря”, копають собі могили. „Там не тісно лежитьсья”⁷³, – напише поет, або – у перекладі Пйотра Лахмана: „ніщо в ньому не тисне”.

Сину смерті, ми не бажаємо тобі смерті.
Живи так довго, як ніхто ніколи не жив:
Переживи п'ять мільйонів безсонних ночей,
І щоночі хай тебе переслідує плач кожного, хто бачив,
Як зачинені двері відсікають повернення,
Як темніє довкола, а повітря наповняється смертю⁷⁴

– пише у 1960 році Прімо Леві у вірші *Dla Adolfa Eichmanna* (Для Адольфа Ейхмана).

Урешті єврейство стає смертельним повітрям, населеним смертю, єдиним домом, єдиною могилою винищених. Саме тут шукає своїх близьких поетка Шева Гляц-Рознблум, яка пережила Винищення:

У хмарках шукаю власні могили
І відбитки ваших постатей⁷⁵.

А Рахіль Г. Корн, яка також не може знайти своїх родичів, просить у вірші *Poszukiwani krewni* (Розшукуються родичі):

А якщо вже не тут
То нехай хоча б з високості
Ім'я моє назвуть –
Розшукується батьком, братом, мамою –
Рахіль, донька Зева, донька Хани⁷⁶.

А на Райзу Жихлінську мати дивиться з хмар „простреленими очима”⁷⁷.

⁷³ Paul Celan, *Fuga śmierci*, [в:] *Psalm...*, przeł. Stanisław Jerzy Lec, [в:] того ж, *Psalmy...*, dz. cyt., с. 39. [Переклад Д.М.]

⁷⁴ Primo Levi, *Dla Adolfa Eichmanna*, [в:] того ж, *Ocalały / Il superstite. Wybór wierszy / Poesie scelte*, przeł. Jarosław Mikołajewski, Austeria, Kraków–Budapeszt 2014, с. 34. [Переклад Д.М.]

⁷⁵ Szewa Glaz-Roznblum, *Macewy*, [в:] тієї ж, *Słowa pośród nocy. Poetyckie dokumenty Holokaustu*, przeł. Agnieszka Żółkiewska, Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa 2012, с. 414. [Переклад Д.М.]

⁷⁶ Rachela H. Korn, *Poszukiwani krewni*, przeł. Natalia Krynicka, [в:] тієї ж, *Moja dzika...*, dz. cyt., с. 472. [Переклад Д.М.]

⁷⁷ Rajza Żychlińska, *Z obłoków*, przeł. Jerzy Górzeński, [в:] *Antologia poezji...*, dz. cyt., с. 442. [Переклад Д.М.]

У вірші *Listy już nie przychodzą* (*Листи вже не приходять*) Кадя Моłodовська бачить в небесах, у повітрі „еврейську зірку”, оповиту димом:

Шмат вогню в небі
розвіюється в ніщо –
в дим.
Так власне може є
у Бога там нагорі –
розвівається зірка єврейська⁷⁸.

Ті, кого задушили газом у камерах Треблінки, Белжеця, Собібору чи Аушвіцу, мали синій колір шкіри. Ця синя блакить осідала й на мурах газових камер – кольорова пляма на тлі сірої стіни. Спогади про синьо-блакитні тіла жертв повторюються у свідченнях небагатых уцілілих євреїв та неєврейських очевидців Винищення. Про це знав і Пауль Целян – від наочного свідка з Треблінки, Оскара Бергера, який згадував: „Іноді прибував транспорт зі самими лиш трупами. Підозрюю, що цих людей отруїли газом у вагонах, бо на них не було видно жодних ран. Тіла були зчеплені одне з одним, шкіра була синя”⁷⁹. Плине народ із хмар крізь блакитне небо, плинуть люди-хмари, які набувають кольору неба. Серед тих, що плинуть, були мій прадід, дідусь і малий хлопчик – його син. Це й про них писав Пауль Целян, це й для них його вірші. Саме для них викопано таку могилу – „могилу в хмарах”, „могилу в повітрі” – іншої вони не мали. Може, у цих могилах їм не так тісно, як перед тим – у гетто, на Умшлагплацах у Варшаві чи Фаленіці, може, їх вже нічого не тисне?

Надходить вечір. У присмерку горище в будинку Бруно Шульца змінюється. Сонця давно вже нема – адже це листопад – мимоволі знижуємо голос. „Півморок, – пише Симотиук, – це світло у стані шелесту, шуму, шепоту. А шепіт, своєю чергою, має в собі щось від пригаслого світла”⁸⁰. Горище у півморочу – розшепотіле, розшелестіле; в тиші пересуваються нечіткі постаті. Зупиняються в просвіті, але перш ніж встигнемо їх розгледіти, розвіюються в повітрі. Пересувається й тінь Бруно Шульца, хоч його самого вже так давно тут немає. І все ж здається, ніби він був тут постійно. „Тінь Шульца промайнула відразу, щойно спали сутінки”⁸¹, – свідчить Сергій Жадан у збірці *Дрогобич*.

⁷⁸ Kadia Mołodowska, *Listy już nie przychodzą*, przeł. Bella Szwarzman-Czarnota, [w:] *Moja dzika...*, dz. cyt., s. 467. [Переклад Д.М.].

⁷⁹ P. Paziński, *Rzeczywistość...*, dz. cyt., s. 134. [Переклад Д.М.].

⁸⁰ S. Symotiuk, *Filozofia...*, dz. cyt., s. 75. [Переклад Д.М.].

⁸¹ Serhij Żadan, *Drohobycz*, przeł. Jacek Podsiadło, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2018, s. 7. [Наводимо цитату з неопублікованого українського оригіналу есею Сергія Жадана *Дрогобич та околиці*, Д.М.].

„Вечірнє горище, – знову за Башляром, – навідують примари. Про них писала сестра Алена Фурньє в *Images d'Alain Fournier*:

Але все це – горище вдень. А як би Анрі витримав це піддашся вночі? Як би він із цим упорався? Як би витримав самотність у тому іншому світі, до якого там потрапляєш, у світі без форм і меж, відкритому під мертвим світлом ночі для незліченних присутностей і дотиків, для безлічі порухів і шепотів?”⁸².

Горище Аби Шустера з оповідання *Маленькі шевці* Ісаака Башевіса Зінгера – його гніздо на верхівці дому-дерева – вінчає халупу, де все осипається. Але для Аби цей болісний занепад матерії не має жодного значення. Більше, ніж в реальному, він живе у сновидному домі, в домі уявленому, у прихистку своєї пам'яті – в іншій реальності, де поруч із ним мешкають померлі – покоління маленьких шевців, що були тут до нього. Як пише Беата Обертинська:

Застоєм і тишею
у кутах повних старовини просякнуті тіні.

Так само – як горище дому Аби – сповнене „незліченних присутностей і дотиків”, чийось таємних появ і крадькома вимовлених шепотів, є горище будинку на вулиці Флоріанській у Дрогобичі. Острівець, що відокремився від архіпелагу й самотньо дрейфує на хвилях, несучи у невідоме свій власний світ. Порт, у якому причалив той паралельний – минулий, але все ще присутній – час.

Переклад Дмитро Меньок

⁸² G. Bachelard, *Ziemia...*, [в:] того ж, *Wyobraźnia...*, dz. cyt., с. 313. [Переклад Д.М.].

Monika Sznajderman

W domu Brunona Schulza¹

Długi, parterowy budynek pokryty spadzistym dachem. Wejście frontowe mieściło się w połowie długości domu i prowadziło po kilku schodkach na balkon-ganek, z wejściem do dużego pokoju, w którym mieszkał Bruno. Pokój ten sąsiadował z pokojem siostry i siostrzeńca, a z drugiej strony – z pokojem odnajmowanym, w późniejszych latach również zajęty przez Schulza, z trzeciej zaś z werandą użytkowaną przez Zygmunta zwanego Zygusiem. Ponadto był jeszcze drugi pokój, zajmowany okresowo przez sublokatorów, duża kuchnia, obszerny korytarz i komórka-ciemnia [...]. Nad całym mieszkaniem rozciągał się strych, cmentarzysko rupieci, miejsce zesłania starych gratów².

Tamtej jesieni drugiego (choć naprawdę dziewiątego już) roku wojny poszliśmy do domu Brunona Schulza przy Floriańskiej 10 – teraz nosi ona imię Jurija Drohobycza, a dom stoi pod numerem dwanaście. Mieszkał w nim przez trzydzieści jeden lat, tu umarli jego rodzice, tu żył i tworzył aż jego, jego siostrę i siostrzeńca Niemcy wysiedlili na Stolarską, do getta. Czuć było nastrój chorobliwej melancholii, którą przesycone było życie Schulza i jego rodziny, jakby ta melancholia osiadła już na zawsze w ciemnych zakamarkach i pełnych pajęczyn kątach. Albo jakby był to akurat ten cichy wieczór, kiedy, jak pisała poetka Rachela H. Korn:

wietrzny smutek
opadł na głowy drzew i domów³

¹ Pierwodruk eseju ukaże się w: „Konteksty” 2025, nr 3.

² Jerzy Ficowski, *Okolice sklepów cynamonowych*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 76.

³ Rachela H. Korn, *Papierowe róże*, przeł. Karolina Szymaniak, [w:] *Moja dzika koza. Antologia poetek jidysz*, Austeria, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2018, s. 300.

A może to wrażenie wywołane było zgaszonym listopadowym światłem? Nie wiem. Większy pokój był pusty, jedynie brązowy kaflowy piec po prawej stronie od drzwi podierał ścianę. Drugi był bardziej zagraco-ny. W tym w amfiladzie mieszkał kiedyś on. Przez matowe weneckie szkło w drzwiach łazienki przeświecał żółty płomień lampy. Wytrawione na tym szkle secesyjne wzory – amfora, aniołki, kwiaty – wyglądały jak „białych wiśni okiście”⁴ – takiego określenia użyła Zuzanna Ginczanka w *Stycznio-wych porównaniach*, opisując lodowe rysunki, znaki z innego świata na szybie w zimie, gdy pada na nie promień słońca z rana, a my staramy się zeskrobać szron.

Ale z szyby drzwi do łazienki w domu przy Floriańskiej niczego nie da się zeskrobać, zawsze już będzie taka jak teraz – pokryta srebrzystymi kryształkami kwiatów, niby przezroczysta, lecz nie do końca przejrzysta, a przesuwające się za nią sylwetki mniej przypominać będą ludzi, a bardziej – jakieś postaci o rozmytych konturach, „w formie mglistej i niewyraźnej”, jak pisze o zmarłych religioznawca Gerardus van der Leeuw⁵, cienie. Jakby ta nieprzejrzystość starej szyby ustanawiała granicę pomiędzy światami, istniejącymi tu równocześnie i równoległe, obok siebie. Między czasami, tym teraz i tym wtedy, dawnym, ale wciąż obecnym. Jakby pozwalała tamtym mieszkańcom – cieniem, zmarłym – na bytowanie, że użyję słowa przywołanego w tym kontekście przez Piotra Pazińskiego w książce *Rzeczywistość poprzecierana*⁶, gdzieś obok, blisko nas, ale zostawiając im bezpieczną przestrzeń do istnienia. Nie powinniśmy być więc nadto natarczywi w naszych wysiłkach, by ich spotkać, dotknąć, spojrzeć w oczy, bo łatwo obrócą się one wniwecz – zmarli odejdą, znikną na zawsze. Ich słaba obecność stanie się jeszcze słabsza aż w końcu rozplyną się w powietrzu.

Piotrowi Pazińskiemu zawdzięczam kilka tropów, którymi pójdę dalej. W przywołanym przez niego opowiadaniu Jerzego Ficowskiego *Okno na świat* narrator, siedząc w kuchni, wygląda przez zamrożone okna, przez „nieplewiony ogród mrozu”⁷. Za oknem widać tylko biel. „Chwilami sztywna niezmiennosc krajobrazu odbiera nadzieję na to, że kiedykolwiek będzie inaczej, ale wystarczy krótki przelot jemioluszki, aby znów wszystko wydało się możliwe”⁸. Wraz z przelotem jemioluszki dzieją się i inne rzeczy, przestrzeń

⁴ Zuzanna Ginczanka, *Stycznio-we porównania*, [w:] *też*, *Poezje zebrane* (1931–1944), Marginesy, Warszawa 2019, s. 45.

⁵ Gerardus van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, przeł. Jerzy Prokopiuk, Książka i Wiedza, Warszawa 1978, s. 171.

⁶ Por. Piotr Paziński, *Rzeczywistość poprzecierana*, Austeria, Kraków 2015, s. 323.

⁷ Jerzy Ficowski, *Okno na świat*, [w:] *tegoż*, *Czekanie na sen psa*, Nisza, Warszawa 2014, s. 55.

⁸ Tamże, s. 56.

widmowieje⁹; zza pnia starego orzechowego drzewa wychodzi zmarły ojciec narratora – „z długą, od dawna nieogoloną brodą, ze śniegiem we włosach”¹⁰, pisze Ficowski. W pokrytym bielą ogrodzie zaczyna szczepić dziedziczące krzaki róż jakąś szlachetną odmianą. Skądinąd obraz ten ma korzenie we wspomnieniach młodego Ficowskiego: „Ojciec tworząc ogród przy ich warszawskim domu na ulicy Filtrowej 5, pracował nad wskrzeszeniem raju utraconego na najbliższym Wschodzie, a podróż syna ku niemu staje się wędrówką poety ku *arche*”¹¹ – to Krzysztof Czyżewski w posłowniu do *Niepamiętnika*. Syn, widząc ojca, próbuje oczyścić szybę ze szronu i dochuchać się do „tak doskonałej przejrzystości, że nie tylko nie będzie stanowić żadnej przeszkody dla widzenia, ale stanie się przenikalna jak czyste powietrze, aby przepuścić ojca stamtąd – tu, do mnie, na tę stronę”¹². „Nastawia źrenice jak sidła”¹³. Ale im bardziej chucha na szybę, tym bardziej ta obrasta szronem, a „białe kwiaty mrozu na szybach, które nasiąkają światłem zachodu – są żółte, różowiejące, czerwone”¹⁴. Para z jego ust zamiast sprawić, że szyba będzie coraz czystsza i ogród odsłoni się w całej swej ostrości, staje się, jak pisze Ficowski, „tworzywem bieli, okrywa ostatni widok żyłkowanym szronem, narastającym w coraz grubszych, zlodowaciałych warstwicach”¹⁵, jak inkrustowana wzorami szyba w łazience Schulza. Szkło w oknie u Ficowskiego zarasta szronem, cień ojca nie może przedostać się do środka. Dostrzeżony w mgnieniu oka, pojawia się wraz z przelotem jemioluszki w zwidmowionej nagle przestrzeni, ale znika, gdy chcą złapać go w swe sidła źrenice. Znika – że posłużę się słowami Antoniego Słonimskiego z wiersza *Romans astralny* –

Za kryształem, co dzielił pełny świat od złudy¹⁶

Zmarli nie odchodzą, żyją obok nas, najlepiej wiedział o tym W.G. Sebald. Zamieszkują milczenie i niepamięć („Z otwartym okiem / w podartych sandałach / wstępuję oto w niepamięć bezdenną”¹⁷, napisze poeta, Icyk Man-

⁹ Pojęcia „widmowieje” używam za: Katarzyna Kończal, *Sygnatury Sebaldy. Zwierzęta – Widma – Ruiny*, Ossolineum, Wrocław 2022, por. s. 52.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Krzysztof Czyżewski, *Pradzieciństwo Jerzego Ficowskiego*, [w:] tegoż, *Jerzy Ficowski, Niepamiętnik czyli podróż do Górczakowa i jeszcze dawniej*, Fundacja Pogranicze i Ośrodek „Pogranicze – sztuk, kultur, narodów”, Sejny 2019, s. 262.

¹² J. Ficowski, *Okno na świat*, [w:] tegoż, *Czekanie...*, dz. cyt., s. 57.

¹³ Tamże, s. 56.

¹⁴ Tamże, s. 57.

¹⁵ Tamże, s. 58.

¹⁶ Antoni Słonimski, *Romans astralny*, [w:] tegoż, *Poezje*, Czytelnik, Warszawa 1954, s. 214.

¹⁷ Icyk Manger, *Cmentarna cisza*, przeł. Jerzy Ficowski, [w:] *Antologia poezji żydowskiej*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983, s. 313.

ger). Ciemne zaułki miast i stare żydowskie dzielnice, umarłe sanatoria i nieczynne cmentarze, opuszczone domy i zarośnięte ogrody, zapomniane pola bitewne i przestrzenie Zagłady. Czasami wychodzą do nas, przypominają o sobie, a czasami żyją w oddaleniu i tak dobrze się kamuflują, że nawet ocalałym trudno dostrzec ich schronienia, ich światy. W.G. Sebald pisze:

Bywają mgławice,
których nie rozproszy
żadne oko¹⁸

Za czymś w rodzaju mgławicy skryta jest na przykład bohaterka innego opowiadania Jerzego Ficowskiego – efemeryczna, powołana przez autora do istnienia „na jedną chwilę za oknem pociągu”¹⁹ „osada przejezdna”, która pojawia się i znika, i nikt nie wie, gdzie tak naprawdę jest. Nikt też nigdy nie widział jej mieszkańców, wszyscy wymarli na cholera w latach 40. dziewiętnastego wieku, i tylko „drzewa osady wybiegają pociągom na spotkanie”²⁰. „Nie znam i nigdy nie znałem jej nazwy”²¹ – pisze autor o tej kolejnej widmotopii, miejscu położonym poza geografą, pozbawionym topograficznej nazwy. Przestrzeni – jak pisze Katarzyna Kończal, definiując „widmotopię” – „rozchwianej”, pozbawionej „zakorzenienia i ugruntowania”, „gdzie przeszłość wbija się ostrym klinem w teraźniejszość”²².

Ale choć osada leży nie wiadomo gdzie, łatwo można ją rozpoznać – „po jej krótkotrwałości, po szybkim mijaniu, kiedy witamy ją, przelotną, niemal w tej samej chwili, w której musimy się z nią rozstać”²³. Widzialną jedynie w prześwicie, ale i to nie zawsze: nie można jej dostrzec zimą, gdyż „gruba warstwa szronu na szybach przesłania wszelki widok”²⁴. To dobrze, że pociąg nie zatrzymuje się tutaj, pisze Ficowski. Bo nawet gdybym chciał, dodaje, nawet gdyby

los zrządził, wbrew moim chęciom, przymusowy postój i skłonił mnie do wędrówki za rząd pierwszych akacji, nie dogadałbym się z nikim w osadzie, zamieszkałej przecież przez samych cudzoziemców. [...] Zapomniani szczęśliwie na bocznym torze, zbudowali na pustkowiu osadę przejezdną z podkładów kolejowych i starych wagonów – i jakoś żyją²⁵.

¹⁸ W.G. Sebald, *Wyjechali*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, W.A.B., Warszawa 2005, s. 35.

¹⁹ J. Ficowski, *Osada przejezdna*, [w:] tegoż, *Czekanie...*, dz. cyt., s. 12.

²⁰ Tamże, s. 13.

²¹ Tamże, s. 11.

²² K. Kończal, *Sygnatury...*, dz. cyt., s. 62.

²³ J. Ficowski, *Osada przejezdna*, [w:] tegoż, *Czekanie...*, dz. cyt., s. 11.

²⁴ Tamże, s. 14.

²⁵ Tamże, s. 15.

Jak pisze Piotr Paziński, interpretując *Osadę przejeżdżną*, po to, by umarli pozostali w naszym polu widzenia, nie zniknęli, powinniśmy im się przyglądać z odległości, nie natarczywie, lecz przez mgnienie oka, w ramach możliwości, jakie daje nam przybrudzone okno: pociągu, wiejskiej chałupy, rodzinnego domu, może też klasy szkolnej. Przez szyby pokryte szronem z jednym tylko małym prześwitem, który umożliwia ukradkowe spojrzenie. I wstrzymajmy się od głośnego mówienia, wołania, jakichś krzyków. Ze zmarłymi możemy rozmawiać tylko szeptem. Synowi z opowiadania *Okno na świat*, który tak bardzo chciał, by ojciec przeszedł tu, do niego, na drugą stronę, pozostał tylko „szary szron szeptu”²⁶, że pozwolę sobie – być może bezprawnie – wykorzystać słowa z wiersza Ryszarda Krynickiego *Szron*.

I tylko – tu robię przypis przenoszący nas na inny, choć nie znaczy to, że mniej ważny, poziom rzeczywistości – dla poety Maurycyego (Mosze) Szymela w wierszu *Śnieg mojej matki*

mróz na szybach to nie żadne kwiaty –
ten mróz znaczy po prostu, że zdrożeje mleko,
że masło będzie odtąd tylko dla bogatych,
że matka zacznie kasłać, że będzie nielekko²⁷.

W zimie jest ciężko i biednie, jeszcze ciężiej i biedniej niż zazwyczaj, zwłaszcza podczas okupacji, zwłaszcza w getcie, kiedy nadchodzą choroby, chłód i głód, dlatego mróz i szron na szybach każą zapomnieć o metaforach i przypominają poecie tylko „*rozpacz mojej matki*”. Śnieg dla swego opisu nie domaga się „słów srebrzystych” –

biały był po prostu,
a nie – jak chce poeta przenośnią zawiłą –
liliowy, fioletowy, barwy wodorostów...²⁸.

Czy nie jest czymś niezwykłym, że tak dokładnie przewidział Szymel, który zginął we Lwowie w 1942 roku, słowa poety tworzącego kilkadziesiąt lat później? Przypomnę: u Ficowskiego „białe kwiaty mrozu” powoli „nasiąkają światłem zachodu, są żółte, różowiejące czerwone”. Poety, który mógł sobie pozwolić na metafory, bo nie doświadczył tragedii codziennego życia w getcie?

²⁶ Ryszard Krynicki, *Szron*, [w:] tegoż, *Wiersze wybrane*, a5, Kraków 2009, s. 313.

²⁷ Maurycy (Mosze) Szymel, *Śnieg mojej matki*, przeł. Witold Dąbrowski, [w:] *Antologia poezji...*, dz. cyt. s. 319.

²⁸ Tamże.

A potem wąskimi, krętymi schodami za kominem – „Za ogniskiem kuchennym i czarnym szerokim okapem komina prowadziło parę stopni do drzwi strychu”²⁹, pisze Schulz – weszliśmy na strych, gdzie kolejne pokolenia wojennych i powojennych lokatorów zostawiły po sobie znaki życia. Tu czyjeś ślubne zdjęcie oparte pod ceglana ścianą, para młoda ma poważne, uroczyste miny, tam dziecięce wiaderko i żółta kołdra na sparcialym sznurku. Tu stara porzewiała miska, podstawiona, by nie kapało, po bokach u góry węzowisko kabli, pod inną ścianą fotografia pięknej czarnowłosej dziewczyny, dziewczynki nawet może, obok jakieś szmaty. Pod pokrytym pajęczyną oknem z zieloną ościeżnicą poryty narzędziami drewniany warsztatowy stół. Z pewnością to dłoń Schulza jest autorką tych nacięć i głębokich bruzd – był nauczycielem prac ręcznych, pracował w warsztacie. Choć pewnie i kołatek dołożył tu swoje. Przez brudną szybę z trudem przebijało się listopadowe słońce i zostawiało słabe plamy światła na środku. W powietrzu wisiały nieruchomo ledwie widoczne drobinki kurzu, mieniące się złoto, gdy padały na nie promienie. W ciemnych kątach ukryły się szare kłaczkę, zwane potocznie kotami. „Mieszkańcem strychu jest kurz – pisze w pięknym eseju o ejdetyce strychu i piwnicy filozof Stefan Symotiuk w książce *Filozofia i genius loci*:

Strych wyścielany jest kurzem, jakby rodzajem miękkiego dywanu, wełnistej tkaniny, delikatnej i mięsistej pościeli. [...] Piasek przesypywał się w klepsydach, kurz przesypuje się w pustce wieczności. Kurz tłumi kroki, jakby ukazując daremność czynności w zawieszonym czasie³⁰.

Weszliśmy na strych Schulza jak w miękką tkaninę, jak w aksamitną kotarę w zapomnianym teatrze, jak w pochłaniającą wszystko mgłę, i z trudem wydostawaliśmy się ze zwojów niewidzialnej materii, by objąć spojrzeniem ten podniebny świat – palimpsest ludzkich losów, pryzmę cudzych rzeczy przemieszanych z kurzem, w końcu Brunona Schulza z rodziną nie było tam od 1941 roku, a i późniejszych lokatorów od dawna już nie ma. Ale czemu się dziwić, skoro już wcześniej, w *Wichurze*, pisał o tym, że graciarni i strychów (w tym pewnie i jego własnego) nie sprzątało zbyt często, wskutek czego stawały się one osobnymi światami, w których toczyło się jakieś tajemne, nieznanne domownikom życie, „stłaczano garnki na garnkach i flaszki na flaszki, pozwalano narastać bez końca pustym bateriom butelek”³¹. To co dopiero powiedzieć o strychu po następnym niemal stuleciu? Mimo to mam wrażenie, że

²⁹ Bruno Schulz, *Wichura*, [w:] tegoż, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, opracowanie Jerzy Jarzębski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1989, s. 90.

³⁰ Stefan Symotiuk, *Filozofia i genius loci*, Wydawnictwo Instytutu Kultury, Warszawa 1997, s. 71.

³¹ B. Schulz, *Wichura*, dz. cyt., s. 85.

on dopiero co zszedł na dół. „Czas na strychu bowiem stoi lub – właśnie – tkwi w zawieszeniu. Tak jak czas we śnie”³² – dopowiada Symotiuk. Czas na strychu „rozprasza się w zaułkach pamięci, pośród dawniej używanych kufrów, krzeseł i narzędzi. Czas jakby próchnieje, wietrzeje i opada smugami kurzu, materializując w nim swoje minisekundy”³³.

Po nim samym, po Schulzu, niemal nic tam nie zostało, kilka zdjęć i kilka listów z bogatej korespondencji od przyjaciół ledwie, które po wojnie znaleziono i wysłano za granicę. Cała reszta przepadła. To i tak sporo, bo na przykład po matce poetki Racheli H. Korn nie został

żaden list ani kawałek papieru,
tylko drutowane garnki na strychu,
niemi świadkowie minionej
prawdy³⁴.

Kiedy wieczorami oglądam zdjęcia z tamtego dnia i znów jestem na strychu Brunona Schulza, myślę także o innych poddaszach z ich potajemnym życiem. Podobna jak na strychu Brunona Schulza cisza panowała na strychu, na który wdrapał się narrator opowiadania *Il ritorno in patria* W.G. Sebald. Czego tam nie było: „Skrzynie i kosze stały jedne na drugich, worki, rzemienie, dzwonki, sznury, pułapki na myszy, węzy i wszelkiego rodzaju okrycia zwisały z belek. W kącie tuba basowa przeświecała matowo spod pokrywającej ją warstwy kurzu, obok na niegdyś czerwonym piernacie znajdowało się kolosalne, dawno opuszczone gniazdo os, i oba przedmioty, mosiężna tuba oraz szare, papierowo kruche gniazdo, znamionowały powolny rozkład w panującą na strychu zupełną ciszę. A jednak tej ciszy nie można było zawierzyć”³⁵. Bo całe to podniebne życie chwilę wcześniej jeszcze wrzało, „znajdowało się w ruchu, w trakcie ewolucji, i tylko teraz, ze względu na naszą obecność, zastygło bezdźwięcznie, jak gdyby nigdy nic”³⁶. A gdy odejdziemy, gdy znikniemy, wszystko rozpocznie się na nowo.

Bo strych zawsze coś ukrywa, zawsze jest czymś więcej niż pozornie zwyczajnym kawałkiem przestrzeni pod samym dachem, gniazdem u szczytu budynku, wieńczącym dom kolejnym pomieszczeniem, tyle że o spadzistych ścianach. Na strychu od stuleci – dużo by o tym pisać – odbywały się sekretne schadzki kochanków, tam ukrywano rodzinne skarby i zamknięte w skrzy-

³² S. Symotiuk, *Filozofia...*, dz. cyt., s. 71.

³³ Tamże.

³⁴ Racheli H. Korn, *Pokolenia*, przeł. Karolina Szymaniak, [w:] *Moja dzika...*, dz. cyt., s. 95.

³⁵ W.G. Sebald, *Czuje. Zawrót głowy*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998, s. 160.

³⁶ Tamże.

niach wspomnienia, a w czasie okupacji Żydów. Strych musiał więc zawsze być mistrzem kamuflażu, depozytariuszem sekretów, udającym miejsce inne niż faktycznie jest, i – poprzez tę udawaną zwyczajność – strzegącym tajemnic³⁷.

Na poddaszu pewnego starego domu, który od pokoleń należał do rodziny szewców, a jego ściany „były niczym księga pamiątkowa, w której skrycie zapisane zostały rodzinne dzieje”³⁸, mieszka teraz samotnie ostatni z nich, bohater opowiadania *Mali szewcy* Isaaca Bashevisa Singera Aba Szuster. Na strychu jego domu, jak na strychu domu Schulza przy Floriańskiej w Drohobycz, „cmentarzysku rupieci, miejscu zesłania starych gratów”³⁹, walają się w bezładzie przedmioty – świadkowie kilku stuleci, osierocone, niepotrzebne, zapomniane: „stoły i krzesła, szewskie zydle i kopyta, oselki i noże, stare ubrania, tłuczki, garnki, dzieże, deski do solenia, dziurawe doniczki, kołyski i chodziki”⁴⁰ – wyliczając, opisuje tamten świat Singer. I jeszcze jakieś szpargały, luźne kartki z zeszytów, modlitewników i ksiąg, a wszystko ledwie widoczne pod pajęczynami i kurzem.

Mimo to Aba lubił wspinać się w letnie dni na poddasze i kiedy stał tam w słońcu i w całkowitej ciszy, chłonąc atmosferę łagodnego schyłku świata, „docierały do niego szelesty, świsty, drapanie i ciche westchnienia, tak jakby ktoś niewidzialny parał się czymś bez ustanku, przemawiając językiem nie z tego świata”⁴¹.

Także w domu onirycznym francuskiego filozofa Gastona Bachelarda strych to miejsce, które nie ma granic, miejsce, w którym spotykają się światy. „Dzięki strychowi – pisze filozof w *Wyobraźni poetyckiej* – dom urasta wzwyż, uczestniczy w powietrznym życiu gwiazd. Poprzez strych dom współżyje z wiatrem [...]”⁴².

Stefan Symotiuk porównuje strych do świątyni gotyckiej (w przeciwieństwie do romańskiej, która wiąże się z obrazem piwnicy), wysokiej, strzelistej, bliskiej gwiazdom, pełnej powietrza. Strych jest dla niego

obszarem „przejrzystości”, do jego natury należy to, iż światło przeciska się w jego wnętrze, podobne do wraku zatopionego okrętu i krzyżuje się poje-

³⁷ Por. też co pisze o strychu w kontekście żydowskim Marta Cobel-Tokarska, *Bezludna wyspa, nora grób. Wojenne kryjówki Żydów w okupowanej Polsce*, Instytut Pamięci Narodowej, Warszawa 2012.

³⁸ Isaac Bashevis Singer, *Mali szewcy*, przeł. Mariusz Lubyk, [w:] tegoż, *Trzydzieści sześć opowiadań*, Ossolineum, Wrocław 2024, s. 228.

³⁹ J. Ficowski, *Okolice...*, dz. cyt., s. 76.

⁴⁰ I.B. Singer, *Mali...*, [w:] tegoż, *Trzydzieści sześć...*, dz. cyt., s. 228.

⁴¹ Tamże.

⁴² Gaston Bachelard, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, przeł. Henryk Chudak i Anna Tatarkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 313.

dynczymi strugami na podobieństwo smug reflektorów, poszukujących na nocnym niebie w czasie wojny ukrytych samolotów. Strych ma w sobie coś ze struktury poczerńałego od starości i brudu witraża, pełen jest kleistej lekkości zakurzonego powietrza [...]. Światło przebiega go z ptasią spiesznością, jakby penetrując go i podglądając. Strumienie świetlistości wdzierają się jak złodzieje, ukradkiem, ale z desperacją. Przebijają senną płataninę belek, jak nóż⁴³.

O ile piwnica jest jaskinią, poddasze jest gniazdem. Jak u Brunona Schulza, w domu z lat dziecińczych, tego przy rynku, ze sklepem bławatnym, i w tym późniejszym, przy Floriańskiej. W opowiadaniu *Ptaki ze Sklepów cynamonowych* Jakub żyje otoczony sprowadzonymi ze świata egzotycznymi ptakami. Z czasem coraz bardziej pogrąża się w ich świecie.

Nie poprzestając na wylęganiu coraz nowych egzemplarzy, ojciec mój urządził na strychu wesela ptasie, wysyłał swatów, uwiązywał w lukach i dziurach strychu ponętne, stęsknione narzeczone i osiągnął w samej rzeczy to, że dach naszego domu, ogromny, dwuspadowy dach gontowy, stał się prawdziwą gospodą ptasią, arką Noego, do której zlatywały się wszelkiego rodzaju skrzydłace z dalekich stron. Nawet długo po zlikwidowaniu ptasiego gospodarstwa utrzymywała się w świecie ptasim ta tradycja naszego domu, i w okresie wiosennych wędrówek spadały nieraz na nasz dach całe chmury żurawi, pelikanów, pawi i wszelkiego ptactwa.

Impreza ta wzięła jednak niebawem – po krótkiej świetności – smutny obrót. Wkrótce okazała się bowiem konieczna translokacja ojca do dwóch pokojów na poddaszu, które służyły za rupieciarnie. Stamtąd dochodził już o wczesnym świecie zmieszany klangor głosów ptasich. Drewniane pudła pokojów na strychu, wspomagane rezonansem przestrzeni dachowej, dźwięczały całe od szumu, trzepotu, piania, tokowania i gulgotu. Tak straciliśmy ojca z widoku na przeciąg kilku tygodni. Rzadko tylko schodził do mieszkania i wtedy mogliśmy zauważyć, że zmniejszył się jakoby, schudł i skurczył. Niekiedy przez zapomnienie zrywał się z krzesła przy stole i trzępiąc rękoma jak skrzydłami, wydawał pianie przeciągłe, a oczy zachodziły mu mgłą bielma⁴⁴.

Na strychu Brunona Schulza ta napowietrzna rzeczywistość „manifestuje się – jak zauważa Paweł Próchniak w eseju *Ptasia materia. Przyczynek do lektury „Nocy wielkiego sezonu”* – w trzepotach i podmuchach jakiejś innej jawy, nawiedzającej niekiedy nasz świat”⁴⁵.

⁴³ S. Symotiuk, *Filozofia...*, dz. cyt., s. 63.

⁴⁴ B. Schulz, *Ptaki*, [w:] tegoż, *Opowiadania...*, dz. cyt., s. 24–25.

⁴⁵ Paweł Próchniak, *Ptasia materia. Przyczynek do lektury „Nocy wielkiego sezonu” Brunona Schulza*, „Konteksty” 2019, nr 1–2 (324–325), s. 407–411.

To wszystko z pomocą Adeli i jej szczotki miało się jednak wkrótce skończyć. A później miała przyjść jeszcze większa katastrofa, od której spłonie nie tylko dom, ale i cały świat.

Marzenie, by zostać ptakiem, ma także narrator *Zdarzeń w bliskiej nierzeczywistości* rumuńskiego pisarza żydowskiego pochodzenia Maxa Blechera. W domu dziadków wspina się on na strych i stara się wieść tam „normalne» życie i w subtelnym i ostrym powietrzu wysokości poruszać się bez strachu i bez specjalnego poczucia próżni. Myślałem, że jeśli udałoby mi się to osiągnąć, odczuwałbym w moim ciele ciężkości bardziej elastyczne i zwiewne, które przemieniłyby mnie całkowicie i uczyniły ze mnie człowieka-ptaka⁴⁶. Niestety to marzenie okazuje się nierealne. Przestrzeń strychu różni się od przestrzeni reszty domu, a czas biegnie tam zupełnie inaczej, dużo wolniej niż na dole, sączy się i kapie. Bohater opowiadania wchodzi na poddasze domu i choć wydaje mu się, że spędza tam dłuższą chwilę, po zejściu na dół na zielonym porcelanowym zegarze w pokoju dziadka widzi, że minęło ledwie kilka minut. „Czas stawał się prawdopodobnie coraz gęstszy, w miarę jak «dział się» wyżej⁴⁷, stwierdza. Nadaremnie próbuje go wydłużyć i zrównać z tym na dole – „normalne” życie na strychu i ptasia egzystencja są dla niego niemożliwe.

Przypomina mi się też wiersz piszącego w jidysz poety z Czerniowiec, Icka Mangera, który podaję w tłumaczeniu Antoniego Słonimskiego, i którego narrator także zapragnął być ptakiem. Tak pisze do matki:

Słuchaj, mammo,
Starczy jedno okamgnienie
Jeśli tylko nie przeszkodzisz,
W małego ptaka się zamienię.

Jednak matka, w trosce o syna, każe mu nałożyć tyle warstw ubrań, że wiersz kończy się zwrotkami:

Podniosłem skrzydła, były ciężkie,
I natężyłem siły do ostatka,
Ale zbyt wiele rzeczy na me skrzydła,
Zbyt wiele włożyła matka.

I patrzyłem smutnie w jej oczy,
W oczy matki, której miłość była taka,

⁴⁶ Max Blecher, *Zdarzenia w bliskiej nierzeczywistości. Dzieła zebrane*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2025, s. 54.

⁴⁷ Tamże.

Że nie dała mi, nie pozwoliła
Zamienić się w ptaka⁴⁸.

Ptakiem można stać się tylko w jednej, tajemnej chwili, tylko w okamgnieniu, w nagłym przebłysku możliwości, w nawiedzeniu przez inną rzeczywistość – nie w pocie czoła, mozolnie pokonując opór materii. Matka z wiersza Mangera przypomina w tym sprowadzaniu na ziemię Schulzowską Adele.

Ze smutkiem i rozczarowaniem bohatera wiersza *Na drodze stało drzewo* dobrze rezonuje melancholia strychu z wiersza Beaty Obertyńskiej pod tym samym tytułem, zamieszkałego przez

Wypłowiąle nadzieje – okulałe wzloty,
puste puszki z zachcianek, złudzeń i powideł,
obok spaczonych klepek – czerepy tęsknoty
i worki z dartym pierzem połamanych skrzydeł⁴⁹

Wracając do Jakuba – on nie mieszka na strychu, on na strychu gniazduje, albo – że posłużę się słowami z opowiadania Jerzego Ficowskiego *Radość rzeczy martwych*⁵⁰ – gnieździ się. Gnieździ w dwóch znaczeniach – zamieszkiwania w gnieździe i w ogromnej ciasnocie, wśród ptaków, których były całe chmary, „Obsiadały one karnisze firanek, gzymsy szaf, gnieździły się w gęstwinie cynowych gałęzi i arabesek wieloramiennej lamp wiszących”⁵¹. Przypisani do przestrzeni strychu – tak jak strych podobny jest „ulotnym konstrukcjom skrzydeł – jak pisze Stefan Symotiuk – czujemy, że tylko lekka powierzchnia blachy lub ceramiki dzieli nas od przestrzeni świata. Cisza strychu przesycona jest delikatnym, jakby owadziim szumem dalekiego miasta lub wioski, trwa w niej nikła muzyka wiatru przeciskającego się między szczeplinami lub świergot światła”⁵².

Na strychu, w przestrzeni doświadczającej tajemnicy przeistaczania się bytów, w przestrzeni numinotycznej, w rozumieniu Rudolfa Otto⁵³, nasączonoj tym wszystkim, co inne – dziwne, niepojęte i nieznanne, Jakub, otoczony rzeczami, gniazduje w pozornie udomowionej, zwyczajnej „rupieciarni”. Ale rzeczy te, nikomu od dawna niepotrzebne, nieużywane w życiu powszednim,

⁴⁸ Icyk Manger, *Na drodze stało drzewo*, przeł. Antoni Słonimski, [w:] *Antologia poezji...*, dz. cyt., s. 287.

⁴⁹ Beata Obertyńska, *Strych*, [w:] tejeż, *Wiersze wybrane*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983.

⁵⁰ J. Ficowski, *Radość rzeczy martwych*, [w:] tegoż, *Czekanie...*, dz. cyt., s. 93.

⁵¹ B. Schulz, *Ptaki*, dz. cyt., s. 23.

⁵² S. Symotiuk, *Filozofia...*, dz. cyt., s. 64.

⁵³ Por. Rudolf Otto, *Świętość. Elementy racjonalne i irracjonalne w pojęciu bóstwa*, przeł. Bogdan Kulpis, Thesaurus Press, Wrocław 1993.

rzeczy, które znalazły schronienie w przestrzeni wyłączanej z jakiegokolwiek użyteczności, tracą swe dotychczasowe znaczenie i – jak pisze Małgorzata Roeske w artykule *Domowe repozytoria* – „zahibernowane, trwają w zawieszaniu, w czasie zawieszonym strychu nierzadko przez długie lata, nieraz przez całe pokolenia”⁵⁴. Bo, jak już wspomniałam, napowietrzna rzeczywistość ustanawia jakiś inny podniebny czas, nie podlegający rytmowi tego ziemskiego, wyzwalaający się z okowów codziennego trwania, i jakąś inną podniebną przestrzeń.

Jakub zrywa więc całkowicie ze światem materii, światem chtonicznym, i na moment staje się bytem powietrznym, nie znajdującym granic mieszkańcem przestworzy, otwartym na niemożliwość, na wszystko. Ale też kruchym, w każdej chwili podatnym na zranienie, na unicestwienie. Na wygnanie z gniazda. A potem – na unicestwienie domu, u którego szczytu ma gniazdo, i samego gniazda, w pożarze podczas Wielkiej Wojny. Bruno Schulz także utracił dom, a nawet dwa – ten ojcowski przy rynku, z lat dziecięcych, w 1910 roku, i ten przy Floriańskiej trzydzieści jeden lat później – to było wpisane w genotyp rodziny i w genotyp czasów. Miał specjalny znak amulet, broniący go przed lękiem,

znak domku: prostokąt ze stożkiem dachu i wyrostkiem komina, jak na prymitywnym dziecięcym rysunku – pisze Jerzy Ficowski w *Rejonach wielkiej herezji*. – Rysował go palcem na ścianie, w powietrzu, na stole – ołówkiem na skrawku papieru. Tym infantylnie zabobonnym gestem magicznym odtwarzał w sobie zacisność, zakłóconą przez napierające nań podmuchy obcości. Ten domek trzeba było odbudowywać wciąż na nowo. Ale zbliżał się czas utraty wiary w magię nierealnego „domku”, kiedy najgrubsze mury domów prawdziwych przestały być osłoną⁵⁵.

W wierszu *Tak, miałem kiedyś dom* Mordechaj Gebirtig napisze natomiast:

I krążę odtąd bezdomny, jak ptak nad umarłym gniazdem⁵⁶

Był maj 1941 roku. W tym samym roku, parę miesięcy później, Schulz wraz z resztą rodziny wygnano z Floriańskiej do getta, do jednej izdebki przy Stolarskiej.

⁵⁴ Małgorzata Roeske, *Domowe repozytoria. Strychy jako prywatne miejsca pamięci*, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej” 2017, nr 4, s. 16.

⁵⁵ Jerzy Ficowski, *Regiony wielkiej herezji. Bruno Schulz i jego mitologia*, Fundacja Pogranicze i Ośrodek „Pogranicze – sztuk, kultur, narodów”, Sejny 2002, s. 93.

⁵⁶ Mordechaj Gebirtig, *Tak, miałem kiedyś dom*, przeł. Zbigniew Jerzyna, [w:] *Antologia poezji...*, dz. cyt., s. 88.

Powietrzna natura strychu, jego obcowanie z wiatrem, z chmurami, z ptakami. Ptaki śmigające po strychu i ulatujące w niebo, pełne świergotu rozmyte światło, powietrzność jako stan istnienia, jako, przeciwstawiona ziemskiej, ojczyzna „nie z tego świata” – to wszystko przywiodło mi na myśl zawieszony w chmurach *Martwe miasto* z opowiadania pod tym samym tytułem jednego z ojców literatury jidysz Icchoka Lejbusza Pereca. Perek opisuje w nim pewne niemożliwe do znalezienia na mapie (znajomość geografii nic nam tu nie da, „My, Żydzi, mieszkamy bez geografii!”⁵⁷, pada w tekście), leżące – podobnie jak osada przejezdna Ficowskiego – gdzieś na uboczu „prawdziwie żydowskie miasto”⁵⁸, którego istnienie wszakże od początku – z rozmaitych przyczyn – wisiało na włosku. A teraz, kiedy, jak objaśnia narratorowi przygodnie spotkany człowiek, ten włoszek się urwał, wisi w powietrzu. „Nie trzyma się na niczym – cytuję Pereca. – A dlatego, że nie trzyma się na niczym, lecz unosi się w powietrzu, jest to martwe miasto”⁵⁹. W tym mieście niby żywi, ale w istocie od urodzenia na wpół martwi, pogrążeni w niekończącym się śnie, żyją w krainie Ułudy, obok nich zaś bytują zmarli, którzy okazują się bardziej żywi od nich. W świetle księżyca powychodzili z grobów, powypelzali na powierzchnię i wracają teraz do swoich domów, „zakradłszy się do środka – pisze Perek – przez drzwi czy przez okno, bądź przez komin”⁶⁰. Idą do synagogi, do sztibla, do łaźni. Wkrótce jest ich już tak wielu, że żywi zaczynają umierać – „z braku miejsca, z braku powietrza. Ale przede wszystkim z głodu”⁶¹, pisze Perek. I teraz to zmarli rządzą miastem. Ale jakie to z nich duchy, jacy to z nich zmarli? „W naszym miasteczku prawie nikt nigdy nie umarł naprawdę, ponieważ nikt naprawdę nie żył”⁶². Tego wszystkiego dowiaduje się podróżnik nocą, w świetle księżyca od przypadkowo spotkanego Żyda o dziwnym głosie i pałających oczach, który przy pożegnaniu, zapytany, kim jest, odpowiada: „Ja? Ja jestem na wpół martwy”⁶³. Zwidomowioną przestrzeń martwego miasta „charakteryzuje osłabienie spajających go wiązań, a więc wyrazistych podziałów na żywe / umarłe, obecne / nieobecne, widzialne / niewidzialne”⁶⁴ – mogłabym powiedzieć słowami Katarzyny Kończal. Martwe miasto sytuuje się „poza tymi binarnościami, ma rozmyte kontury i zaburzone granice, a duchy zmar-

⁵⁷ Icchok Lebusz Perek, *Martwe miasto*, [w:] *Martwe miasto i inne opowiadania*, przeł. Bella Szwarcman-Czarnota, Austeria, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2019, s. 116.

⁵⁸ Tamże.

⁵⁹ Tamże, s. 120.

⁶⁰ Tamże, s. 127.

⁶¹ Tamże, s. 128.

⁶² Tamże, s. 126.

⁶³ Tamże, s. 130.

⁶⁴ K. Kończal, *Sygnatury...*, dz. cyt., s. 52.

łych pojawiają się tu na równych prawach obok żywych, nawiedzają ich przestrzenie, niepokoją i podmywają ontologiczne pewniki⁶⁵.

Oczywiście, wiadomo od tłumaczki Belli Szwarzman-Czarnoty, że *Martwe miasto* powstało po tym jak autor objechał sztetle w powiecie tomaszowskim i poświęcił im reporterskie *Obrazy z podróży po prowincji*. Że u źródeł opowiadania leży uczucie litości, miłosierdzia (w jidysz *rakhmones*). Że było pełną współczucia literacką odpowiedzią na nędzę i upadek żydowskich miasteczek, których społeczności są martwe w samych swych fundamentach, pisze Bella Szwarzman-Czarnota, łącznie z rabinem i resztą elity. Miasteczek upadłych, które są w całkowitym rozkładzie, które cuchną. Tak, wszystko to wiem, ale chyba nie bez przyczyny pomyślałam o tym powietrznym mieście na zawieszonym w chmurach strychu Brunona Schulza przy Floriańskiej. Podobnie jak o wierszach Paula Celana, a zwłaszcza najśłynniejszym z nich zatytułowanym *Fuga śmierci*, poświęconym narodowi z obłoków, narodowi płynącemu z powietrzem i w powietrzu, narodowi przeznaczonemu do rozpląnięcia się w chmurach, narodowi, który z dymem wzleci w powietrze i grób wykopie w przestworzach, grób znajdzie w powietrzu.

W literaturze żydowskiej począwszy od końca dziewiętnastego wieku istnieje tradycja nazywania biednych sztetlowych Żydów, niemających co do garnka włożyć, ludźmi żyjącymi powietrzem, w jidysz *luftmensz*. „Wielu Żydów aszkenazyjskich takie życie pędziło – na wąskim skrawku między beznadzieją a nadzieją – pisze Piotr Matywiecki. – Nad tym skrawkiem wirowały uczucia nadziei i trwogi, przechodziły jedne w drugie, kołowały w szalonej rozterce⁶⁶.

A gdy nadeszła Zagłada, z *luftmenszów* Żydzi stali się ludźmi „wzlatującymi w powietrze, Volk-vom-Gewölk (Narodem z – obłoków – jak tłumaczy Ryszard Krynicki)⁶⁷.

Oko, ciemne
jak okno chaty. Zbiera
co było światem, co ze świata zostało: wędrowny
Wschód,
Płynących w powietrzu,
Ludzi – i – Żydów,
Naród – z – obłoków⁶⁸

– pisze poeta w wierszu *Okno chaty*.

⁶⁵ Tamże, s. 52.

⁶⁶ Piotr Matywiecki, *Medytacje o żydowskich przysłowiach*, [w:] *Dwa oddechy. Szkice o tożsamości żydowskiej i chrześcijańskiej*, Wiąż, Warszawa 2010, s. 52.

⁶⁷ Tamże, s. 285.

⁶⁸ Paul Celan, *Okno chaty*, [w:] tegoż, *Psalm i inne wiersze*, przeł. Ryszard Krynicki, a5, Kraków 2013.

Istotę życia powietrzem, a potem – po Zagładzie – w powietrzu dobrze obrazuje znany Chagallowski motyw Żyda unoszącego się nad Witebskiem, pisze Joanna Roszak⁶⁹. Nad Witebskiem, nad Czerniowcami, nad Schulzowskim Drohobyczem, któremu Paul Celan także poświęca wiersz⁷⁰, i który – wraz z Czerniowcami i Witebskiem – należy do najważniejszych miejsc utraconej przez poetę na zawsze żydowskiej ojczyzny.

Dla Celana „żydowskość” nierozłącznie związana jest z duchowością, a ta – z oddechem, z powietrzem. Tak to tłumaczy w liście do izraelskiego wydawcy, Gershoma Schockena: „jestem oczywiście Żydem. [...] Oczywiście żydowskość ma aspekt tematyczny, można ją opisać. Jednakże uważam, że sama tylko tematyczność nie wystarcza do zdefiniowania tego, co żydowskie. Żydowskość to również duchowa [*pneumatisch*] kwestia”⁷¹. Do określenia owej duchowości, „dla określenia swej tożsamości i tożsamości swych wierszy (wybrał – dopisek mój) greckie słowo πνεύμα – powietrze, oddech, bliskie biblijnemu *ruah*”⁷².

To powietrze jednak od czasu Zagłady zabarwione jest krwią, gdy bierzemy oddech, czujemy gaz i swąd. To tu, w błękitnych przestworzach, Żydzi, którzy „z dymem wlecieli w powietrze”, kopią sobie groby. „tam się nie leży ciasno”⁷³, napisze poeta, lub – w przekładzie Piotra Lachmanna: „nic w nim nie uwiera”.

Synu śmierci, nie życzymy ci śmierci.
Obyś żył tak długo, jak nikt nigdy nie żył:
Obyś przeżył bezsennych pięć milionów nocy,
A co noc niech nawiedza cię skarga każdego, co widział,
Jak drzwi zamknięte odcinają powrót,
Jak wokół ciemnieje, a powietrze zaludnia się śmiercią⁷⁴

– pisze w 1960 roku w wierszu *Dla Adolfa Eichmanna* Primo Levi.

Ostatecznie żydowskość okazuje się śmiertelnym powietrzem zaludnionym przez śmierć, jedynym domem, jedynym grobem zgładzonych. To tu właśnie szuka swoich bliskich ocalała z Zagłady poetka Szewa Glaz-Roznblum:

⁶⁹ Joanna Roszak, (*Mgliste*) *miejsca w poezji Paula Celana. Żydostwo pneumatyczne i geopoetyka pneumatyczna*, „Porównania” 2012, t. XI, nr 11, s. 285.

⁷⁰ Por. J. Roszak, (*Mgliste*)..., dz. cyt.; przytacza wiersz *Barani krąg* w tłumaczeniu Joanny Roszak i Darniela Tomczaka, s. 286.

⁷¹ Cyt. za: Joanna Roszak.

⁷² Tamże.

⁷³ Paul Celan, *Fuga śmierci*, [w:] *Psalm...*, przeł. Stanisław Jerzy Lec, [w:] tegoż, *Psalm...*, dz. cyt., s.39.

⁷⁴ Primo Levi, *Dla Adolfa Eichmanna*, [w:] tegoż, *Ocalały / Il superstite. Wybór wierszy / Poesie scelte*, przeł. Jarosław Mikołajewski, Austeria, Kraków-Budapeszt 2014, s. 34.

W chmurach szukam waszych grobów
I odbicia waszych postaci⁷⁵.

A Rachela H. Korn, która także nie może znaleźć swoich krewnych, prosi w wierszu *Poszukiwani krewni*:

a jeśli już nie tutaj
To niechaj choć z wysokości
Wywołają moje imię –
Poszukiwana jest przez ojca, braci, mamę –
Rachela, córka Zewa, córka Chany⁷⁶.

Także na Rajcę Żychlińską matka patrzy z obłoków „przestrzelonymi oczami”⁷⁷.

W wierszu *Listy już nie przychodzą* Kadia Mołodowska „gwiazdę żydowską” także widzi w przestworzach, w powietrzu, spowitą w dym:

Kawał ognia w niebie
rozwija się w nicość –
w dym.
Tak właśnie chyba
u Boga tam na górze –
rozwija się gwiazda żydowska⁷⁸.

Ci, których zagazowano w komorach Trebłinki czy Bełżca, Sobiboru czy Auschwitz, mieli siną barwę skóry. Ten siny błękit osadzał się też na murach komór, kolorowa plama na tle szarej ściany. Wspomnienia o sino-niebieskich ciałach ofiar powtarzają się we wspomnieniach nielicznych ocalałych Żydów i nieżydowskich świadków Zagłady. Wiedział o tym też Paul Celan od naocznego świadka z Trebłinki Oskara Bergera, który wspomina: „Czasami przychodził transport z samymi trupami. Podejrzewam, że ludzie ci zostali zagazowani w samochodach, bowiem nie było widać żadnych ran. Ciała były szczipione ze sobą, skóra była niebieska”⁷⁹. Płyńcie naród z obło-

⁷⁵ Szewa Glaz-Roznblum, *Macewy*, [w:] tejsze, *Słowa pośród nocy. Poetyckie dokumenty Holokaustu*, przeł. Agnieszka Żółkiewska, Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa 2012, s. 414.

⁷⁶ Rachela H. Korn, *Poszukiwani krewni*, przeł. Natalia Krynicka, [w:] tejsze, *Moja dzika...*, dz. cyt., s. 472.

⁷⁷ Rajza Żychlińska, *Z obłoków*, przeł. Jerzy Górczański, [w:] *Antologia poezji...*, dz. cyt., s. 442.

⁷⁸ Kadia Mołodowska, *Listy już nie przychodzą*, przeł. Bella Szwarzman-Czarnota, [w:] *Moja dzika...*, dz. cyt., s. 467.

⁷⁹ P. Paziński, *Rzeczywistość...*, dz. cyt., s. 134.

ków przez błękitne niebo, płyną ludzie-obłoki, które przyjmują kolor nieba. Wśród tych płynących byli mój pradziadek, dziadek i mały chłopiec, jego syn. To o nich też pisał Paul Celan, to dla nich także są jego wiersze. Taki grób dla nich właśnie wykopano – „grób w chmurach”, „grób w powietrzu”, innego nie mieli. Może w tych grobach nie jest im tak ciasno, jak przedtem – w getcie, na Umschlagplatzach w Warszawie i w Falenicy, może nic ich nie uwiera?

Nadchodzi wieczór, o zmierzchu strych w domu Brunona Schulza się zmienia. Słońca dawno już nie ma, w końcu to listopad, mimowolnie ścisząmy głos. „Półmrok – pisze Symotiuk – jest światłem w stanie szemrania, szumu, szmeru. Szept zaś w kolei ma w sobie coś z przygaszonego światła”⁸⁰. Strych w półmroku jest rozszeptany, rozsziemrany, w ciszy przesuwają się niewyraźne kształty. Przystają w prześwicie, ale zanim zdążymy im się przyjrzeć, rozwiewają się w powietrzu. Przesuwa się też cień Brunona Schulza, choć jego samego od tak dawna tu nie ma. A jednak wydaje się, jakby wciąż był. „Cień Schulza przemknął zaraz, jak tylko zapadł mrok”⁸¹ – zaświadcza Serhij Żadan w *Drohobyczu*.

„Strych wieczorny – to znów Bachelard – nawiedzany jest przez strachy. Pisała o nich siostra Alaina Fourniera w *Images d’Alain Fournier*:

Ale to wszystko to strych za dnia. A jak Henri mógłby wytrzymać to poddasze nocą? Jak by sobie z tym poradził? Jak wytrzymałby samotność w tym innym świecie, do jakiego się tam wkracza, w świecie bez kształtów ni granic, otwartym pod martwym światłem nocy na niezliczone obecności, muśnięcia, na niezliczone zaczepki i szepty?”⁸².

Strych Aby Szustera z opowiadania *Mali szewcy* Singera, jego gniazdo na szczycie domu-drzewa, wieńczy rudere, w której wszystko się sypie. Ale dla Aby ten dojmujący upadek materii nie ma żadnego znaczenia. Bardziej niż w realnym mieszka w domu sennym, domu wyobrażonym, schronieniu dla jego pamięci, w innej rzeczywistości, w której obok niego żyją zmarli – pokolenia małych szewców, którzy byli tu przed nim. Jak pisze Beata Obertyńska:

Zastojem i ciszą
w kątach pełnych starzyzny nasiąkają cienie.

⁸⁰ S. Symotiuk, *Filozofia...*, dz. cyt., s. 75.

⁸¹ Serhij Żadan, *Drohobycz*, przeł. Jacek Podsiadło, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2018, s. 7.

⁸² G. Bachelard, *Ziemia...*, [w:] tegoż, *Wyobraźnia...*, dz. cyt., s. 313.

Także – jak strych domu Aby – pełen „niezliczonych obecności i muśnięć”, czyichś tajnych obecności i ukradkowych szeptów, jest strych domu przy ulicy Floriańskiej w Drohobyczu. Wysepka, która odłączyła się od archipelagu i samotnie dryfuje na falach, unosząc ze sobą w nieznane swój świat. Port, w którym przycupnął tamten równoległy – przeszły, lecz wciąż obecny – czas.

Остап Сливинський

„Шкода, що поезія не вбиває”. Зміни української поезії перед лицем війни

„Мені шкода, що поезія не вбиває”. Цими словами українська поетка Галина Крук завершила свій виступ на відкритті Берлінського поетичного фестивалю у червні 2022 року¹, викликавши збентеження та, певною мірою, шок. Текст цього виступу замикає антологію *Поміж сирен*² – добірку віршів, написаних українськими поетами упродовж першого року повномасштабної війни Росії проти України.

Книга, видана харківським видавництвом Vivat, має майже 500 сторінок й містить вірші 59 поетів та поеток, що свідчить про небувале поетичне піднесення у найдраматичніший момент в історії незалежної України. Водночас висловлювання Галини Крук, використане як своєрідне мотто збірки, вказує на глибші процеси змін у самосприйманні української поезії на тлі трагічного повсякдення, на її спробу вийти поза власні межі, в певному сенсі припинити бути поезією. Аби здобути силу безпосереднього, радикального впливу на реальність, чи не повинна поезія фактично зректися себе, відсторонитися, поступаючись місцем чомусь іншому – документові чи просто чинові? „Війна робить усе однозначним настільки, що місця для поезії практично не залишається”, – каже Галина Крук у згаданій промові. І додає: „Тільки для свідчення”³.

¹ Галина Крук, *Мені шкода, що поезія не вбиває*, PEN Ukraine, 20.06.2022, <https://pen.org.ua/meni-shkoda-csho-poeziya-ne-vbivae-promova-galini-kruk-na-vidkritti-poetichnogo-festivalyu-v-berlini>, дата звернення: 10.10.2025.

² *Поміж сирен. Нові вірші війни*, упорядник Остап Сливинський, Vivat, Харків 2023.

³ Галина Крук, *Мені шкода...*, dz. cyf.

І все ж – попри сумніви, висловлювані багатьма українськими авторами щодо значення й місця поетичної творчості *inter arma* – поезія розвивається, хоча стріляти нею в буквальному сенсі неможливо. Можемо спостерігати дещо парадоксальне явище: усвідомлення власної неактуальності, навіть недоречності, наче підштовхує поезію, змушуючи її набирати обертів попри власну неспроможність. Хіба це не бунт проти безпорадності слів перед лицем неймовірної жорстокості й таких же неймовірних страждань?

Якщо це справді так, то маємо справу з бунтом аж ніяк не спонтанним, хаотичним, ірраціональним: йдеться про глибоко усвідомлену небезпеку мовчання в ситуації екстремальної загрози, якою є війна. „Мова війни – це потік мовлення, в якому говорить травма. Травма не може мовчати”, – наголошує український письменник Олександр Михед в есеї *Мова війни*⁴. Мовчазна травма – це не лише чинник, який руйнує особистість і спільноту, це відсутність свідчення, що в майбутньому унеможливить відновлення справедливості.

На конечності говорити навіть у ситуації повної відсутності слів (у ситуації „семантичного шоку”, якщо послужитись термінологією Поля Рікера) часто наголошує українська правозахисниця й лауреатка Нобелівської премії миру Олександра Матвійчук⁵. На її думку, масові звірства, скоєні російськими військами проти цивільного населення, – насамперед зґвалтування й тортури, – це свідомо стратегія, спрямована на дезінтеграцію спільноти та, як наслідок, зменшення її волі до спротиву. „Семантичний шок”, викликаний жорстокістю цих злочинів, посилюється – особливо у випадку зґвалтувань – зрозумілим соромом, що в результаті повністю блокує комунікацію. Саме про це йдеться загарбникам: спільнота, охоплена мовчанням та недомовленостями, розпадається, втрачає здатність до самоорганізації й опору.

У цьому сенсі відновлення здатності говорити та, врешті, висловлювати жахливий досвід має виняткове значення – власне, це одна з умов виживання – письменники це повністю усвідомлюють. Сергій Жадан в есеї *Хай це буде текст не про війну*, виголошеному у 2022 році під час вручення йому Премії миру від Німецької асоціації видавців і книгорозповсюджувачів, порівняв стан мови після початку війни з порушеним

⁴ Олександр Михед, *Мова війни*, „Українська правда” 2023, <https://www.pravda.com.ua/cdn/cd1/bforum/a9.html>, дата звернення: 10.09.2024.

⁵ Oleksandra Matviichuk, *Sexual violence is integral to the policy of terror, which the Russian army are pursuing in Ukraine*, „Center for Civil Liberties”, 26.04.2022, <https://ccl.org.ua/en/news/sexual-violence-is-integral-to-the-policy-of-terror-which-the-russian-army-are-pursuing-in-ukraine-oleksandra-matviichuk>, дата звернення: 10.09.2024.

мурашником, у якому зруйнувалися значення. Письменник, хоча він також є „тією ж таки мурахою, зацікавленою, як і всі”⁶, має завдання першим спробувати відновити зруйновану мову, діагностувати нові зв’язки між словами й речами, встановити нові правила гри. Зрештою, сам Жадан ще у 2018 році, під час війни на сході України, але задовго до повномасштабного російського вторгнення, спробував „встановити правила” поезії у часи війни у циклі *Новий правопис*:

Давайте також відразу домовимось про те,
якими мають бути вірші.
[...]
Вірш має бути простим.
Не складнішим за абетку.
Вірш має бути коротким.
Вірш має бути як рецепт⁷.

За чотири роки до великого вторгнення, коли війна (яку тоді часто сором’язливо називали „операцією” чи „конфліктом”) точилася десь на далеких східних околицях України, багато українських авторів і читачів могли б вважати цю „інструкцію” нудною чи навіть манірною. Сьогодні, коли майже вся українська поезія пережила раптові зміни на всіх рівнях – від форми й словництва до етичних питань щодо авторської позиції – це виглядає зовсім інакше.

Нижче, спираючись на мої спостереження за українською поезією першого року великої війни та на коментарі її авторів, спробую окреслити найважливіші зміни, що виникли внаслідок раптово виявлених й досі відчутних тріщин і зсувів у просторі між мовою та реальністю, між автором та реципієнтом (не вимовлю слова „аудиторія” у цьому контексті), між тим, на що здатна поезія, та тим, які – на думку багатьох поетів – стоять перед нею завдання.

Подолання самотності

Вже вкотре скептицизм щодо можливості художнього перетворення жорстокої реальності війни торкається передусім поезії. Відому формулу Теодора Адорно з його есею *Kulturkritik und Gesellschaft* (1947) – „писати поезію після Аушвіцу – це варварство”, від якої він, зрештою, пізніше відмовився, сьогодні часто розглядають з перспективи питання „як писати?”

⁶ Сергій Жадан, *Хай це буде текст не про війну*, „Читомо”, 23.10.2022, <https://chytomo.com/serhij-zhadan-khaj-tse-bude-tekst-ne-pro-vijnu>, дата звернення: 10.09.2024.

⁷ Сергій Жадан, *Список кораблів*, Meridian Czernowitz, Чернівці 2020, с. 74.

а не „чи писати?”. В есеї про Тадеуша Ружевича Кшиштоф Беджицький перекоонує, що Адорно насправді запитував про поетику („максимально аскетичну”), а не про екзистенцію вірша. „Саме надлишок здавався варварським після Аушвіцу”⁸, – стверджує він.

Однак, серед полум’я найбільшого конфлікту на європейському континенті з часів Другої світової війни, українські поети знову ставлять собі питання про екзистенцію, а не про поетику вірша. Прикметно, що роблять вони це – знову ж таки парадоксально – через поезію; поезія запитує про сенс власного існування.

„Поетка не може писати про війну”, – бідкається Ірина Шувалова у поетичному циклі *Київ – Нанкін*. „Війна роздала всім ролі – яка твоя? / затискати долонею рота?”⁹ – запитує з гіркотою.

Якщо Ірина Шувалова зупиняється на риторичному питанні, то Павло Коробчук йде далі й постулює мовчання – добровільну відмову від слів як найдодільніший і найшляхетніший вчинок перед лицем безсилля мови:

не можу говорити не хочу говорити
бо слова продовжують існувати
а вбиті російськими покидьками люди – ні

як виміняти слова на тих людей
щоб вони знову почали жити
[...]
бо нащо нам слова
коли нема кому їх казати

хочу радісно говорити до ожилых так:
.....¹⁰

Такі реакції цілком зрозумілі, особливо враховуючи, що цитовані вірші були написані буквально в перші тижні російської агресії. Пам’ятаю ті часи: загроза всім аспектам існування була тоді настільки великою, що лише практичні дії могли мати якийсь сенс. Однак поступово, упродовж наступних місяців, поверталось усвідомлення важливості мистецьких справ. Навесні 2022 року ми почали організовувати літературні зустрічі, вистави й виставки у львівських театрах, галереях та осередках культу-

⁸ Krzysztof Biedrzycki, *Ociosywanie traumy. Tadeusz Różewicz i (bez)siła poezji*, „Więź”, 25.09.2018, <https://wiesz.pl/2018/09/25/ociosywanie-traumy>, дата звернення: 10.09.2024.

⁹ Ірина Шувалова, *поетка не може писати про війну*, [в:] *Поміж сирен...*, dz. cyt., с. 75.

¹⁰ Павло Коробчук, *не можу говорити не хочу говорити...*, [в:] *Поміж сирен...*, dz. cyt., с. 54.

ри, які тоді функціонували як прихистки для біженців. Усі ці ініціативи мали потужний відгук, бо люди, дезорієнтовані й розчаровані, згромаджені у місцях, де вони не мали наміру залишатись, потребували чогось, що відновило б їм сенс існування й допомогло віднайти себе у спільноті.

В інтерв'ю саме з того часу поетка Катерина Калитко сказала: „[...] це дуже людська емоційна реакція зараз – говорити, що мистецтво не потрібне. Але мистецтво – це також про присутність, про мову самоопису. [...] Мистецтво, як мені здається, дуже важливе з тієї точки зору, що ти відчуваєш несамотність, можеш побачити, що хтось разом із тобою проживає, відрефлексовує цей час, що є щось спільне, що твориться просто зараз і залишиться надалі, бо ми зробимо зусилля, щоб це лишилося”¹¹.

Сила творення та підтримування відчуття спільноти через проговорювання спільного досвіду й спільних цінностей – це риса літератури й мистецтва, яка під час воєн і катастроф виходить на перший план. Я з подивом спостерігав (і продовжую спостерігати) за реакцією на вірші українських поетів, публіковані в їхніх профілях у соціальних мережах: там безліч коментарів, лайків та поширень. У коментарях люди дякують за вірші, обіймають та втішають одне одного.

Потужним чинником творення спільноти є також ритуал. Вірш стає символічною колективною дією або її елементом, словесним витлумаченням. Посилення ритуальної комунікації типове для суспільства, яке довго перебуває у стані екзистенційної загрози. Щоденне співіснування зі смертю поглиблює віру в магічну силу слова й чину, а культура, особливо масова, стає формою ритуального практикування цієї віри. Тому не дивно, що одним з найпопулярніших українських хітів у часи великої війни стала пісня *Враже*¹² поп-гурту *Angy Kreйда*, створена на слова вірша Людмили Горової, який є своєрідною стилізацією народних проклять. Ця пісня – ритуал, метою якого є знищення ворога за допомогою магічних формул.

Галина Крук звернула увагу на це явище у контексті професійної поезії. Наведу довший фрагмент її інтерв'ю з березня 2023 року:

[...] наша література повертається до дуже первісних базових функцій.
[...] Наприклад, у багатьох текстах поезія наближається до молитви, замовляння чи прокляття, до сповіді чи меморіальної присвяти. Це все ті форми та функції, які існували у первісній синкретичній поезії. Це те, що

¹¹ Катерина Калитко, *Я ціную вірш за те, що це миттєва нервова реакція на реальність*, інтерв'ю Олесі Богдан, „Тиктор медіа”, 4.11.2022, <https://tyktor.media/portret/kateryna-kalytko>, дата звернення: 10.09.2024.

¹² Див. кліп пісні *Враже* гурту „Angy Kreйда” на слова Людмили Горової: https://www.youtube.com/watch?v=cdEEff7_rU, дата звернення: 10.09.2024.

атрофувалося з розвитком суспільства та культурною диференціацією, однак під час війни воно знову вийшло на поверхню¹³.

Серед віршів українських поетів початку великого вторгнення знайдемо, наприклад, текст-прокляття, що поєднує емоційну сповідь та магичну формулу. Йдеться про вірш поетки й біженки з Бучі Олени Степаненко *прокидатися вдосвіта...*¹⁴, який завершується потужною й нецензурною формулою, що містить різке, вульгарне прокляття – тут цей вираз справді вжитий для того, аби проклясти ворога, убити його словом: „вони думають / що живуть / вони думають / що їдять / думають / що можуть нас убити. / Хуй вам!”¹⁵.

У творчості Люби Якимчук, Олени Герасим'юк, Артура Дроня та інших поеток і поетів також знаходимо молитви, здебільшого *Pater noster* (*Отче наші*), так само псалми; ці тексти складно назвати стилізаціями, позаяк функціонально вони залишаються молитвою, але пронизаною досвідом людини, яка саме зараз переживає жорстокість війни. Якби не натуралізм і непристойність (насамперед у вірші Олени Герасим'юк), ці тексти могли б доповнити корпус християнських молитов і використовуватися в церкві. Але вони саме такі, якими є – натуралістичні й непристойні, бо проблематичною стала не лише реальність, яка від якогось моменту стала нестерпною, а й стосунки між людиною та Богом, який, очевидно, втратив орієнтацію у тому, що відбувається у створеному ним світі. І все ж, жоден із цих гірких віршів не є текстом, написаним людиною, яка втратила віру.

Поет Максим Кривцов, який загинув на фронті 7 січня 2024 року, створив текст, що поєднує сучасний епос із реквіємом. У вірші *Він переїхав у Бучу в середині березня 2021-го...* розповідає історії трьох людей, чоловіка та двох жінок, завершуючи кожну, немов ритуальною формулою, таким реченням: „тут спочиває номер [...] вічна пам'ять”¹⁶. Завершальна частина вірша нагадує молитву за померлих, якби не те, що замість імен є тільки номери. Пейзаж Бучанського кладовища, повного безіменних могил з табличками та номерами, прикріпленими до хрестів, залишається цілковито німим.

¹³ Галина Крук, *Поетія емоційного факту. Інтерв'ю з поеткою та волонтеркою Галиною Крук, інтерв'ю Катерини Яковленко, „Суспільне Культура”, 14.03.2023, <https://suspilne.media/culture/413172-poezia-emocijnogo-faktu-intervu-z-poetkou-ta-volonterkou-galinou-kruk>, дата звернення: 10.09.2024.*

¹⁴ Олена Степаненко, *прокидатися вдосвіта...*, [в:] *Поміж сирен...*, dz. cyt., с. 129–130.

¹⁵ Там само, с. 130.

¹⁶ Максим Кривцов, *Він переїхав у Бучу в середині березня 2021-го...*, [в:] *Поміж сирен...*, dz. cyt., с. 425–429.

Особливе місце займає тут вірш Павла Коробчука. Це не прощення ворога, а радше текст, народжений почуттям провини, яка мучить майже кожного, хто опинився в лещатах війни: цивільні відчують провину перед військовими, ті, хто залишився вдома, відчують провину перед тими, хто втратив свій дім, живі відчують провину перед мертвими. Це постійний (і доволі небезпечний, виснажливий) стан суспільства, що його поет намагається виправити за допомогою ритуалу взаємного прощення:

Я винен, що я лише поет.
Я винен, що досі не вбив ворога.
Я винен, що не загинув на війні.

Пробач мені.
Хоч ти і почувашся таким само винним.
А я – пробачаю тобі¹⁷.

Цей „спільний спів”, якщо послужитися висловом Чеслава Мілоша, ці ритуали виживання, перенесені поезією з давніх часів до наших днів, – не що інше, як спроба подолання самотності, яка в часи війни виявляється такою ж небезпечною, як і мовчання.

„Военний стан” мови

Сергій Жадан не єдиний, хто діагностував раптові зміни у мові після початку війни – подібні спостереження знайдемо у багатьох українських письменників. Наприклад, Олександр Михед пише: „Мова війни – пряма, як наказ, що не може мати подвійного трактування чи потребувати уточнень. Ми говоримо чіткіше, простіше, рубаними фразами, економлячи час одне одного і насичуючи розмову інформацією. Без плачів. Без риторичних запитань”¹⁸.

Окрім самотності й мовчання є ще одна річ, яка, як і дві попередні, може здаватися абсолютно нешкідливою в мирний час, але стає загрозою у военний час; можливо, саме тому її так ненавидять військові, волонтери, госпітальєри й усі, хто перебуває у безпосередній близькості від воєнних дій. Йдеться про двозначність, семантичну невідзначеність.

Конкретність, лапідарність, однозначність, зосередженість на фактах, а не на емоціях чи враженнях – це перша, фундаменталь-

¹⁷ Павло Коробчук, *Я винен, що я лише поет...*, [в:] *Поміж сирен...*, dz. сут., с. 64.

¹⁸ Олександр Михед, *Мова війни...*, dz. сут.

на риса мови в умовах „воєнного стану”, яка проникає також у поезію. „Об’єктивну”, фактографічну, репортажну поезію, що ґрунтується на спостереженнях та документах, можна знайти у творчості багатьох українських поетів після 24 лютого 2022 року. Павло Коробчук пише вірші¹⁹, що складаються з випадково почутих або знайдених у мережі висловлювань різних людей – вони творять мозаїку голосів війни, яка є сумішшю абсурду, моторошності й особливого людського тепла, що вивільняється в момент екзистенційного випробування. Анна Грувер створює цикл віршів²⁰ на основі свого листування зі знайомим іноземцем, відверто об’єктивно демонструючи несумісність досвіду війни та досвіду миру.

Для деяких поетів, таких як Дмитро Лазуткін, поворот до репортажної поезії був продиктований зміною життєвих обставин. Після деокупації Київської області навесні 2022 року він, спортивний телеведучий, приєднався до групи журналістів, які вирушили туди, щоб документувати російські воєнні злочини. Результатом цієї експедиції став цикл віршів, які з надзвичайною стилістичною ощадливістю розповідають історії окремих людей та включають їхні висловлювання²¹. Емоційна стриманість і простота цих оповідей найімовірніше пояснюється тим, що самі розказані факти й історії настільки моторошні, що перетинають межі будь-якої уяви, набуваючи символічної промовистості й універсального значення – без особливих для цього зусиль з боку поета.

Окрім цього, як наголошувала Галина Крук у наведеному тут інтерв’ю, поети часто спонтанно й інтуїтивно обирають саме таку „поетику факту”, бо вона найбільше придатна для свідчення. Додатковим підтвердженням цього є той факт, що після 24 лютого 2022 року набагато частіше, ніж будь-коли раніше, автори позначають дати під віршами, пов’язуючи тексти з конкретними подіями – це відразу помітить кожен, хто відкриє антологію *Поміж сирен*. Книга стає своєрідною поетичною хронікою початку великої війни.

Другою відмінною рисою „воєнного стану” мови є д е м е т а ф о р и з а ц і я . Це пов’язано з тією ж потребою однозначності та прозорості комунікації, але проявляється на суто семантичному рівні, позаяк метафора впроваджує семантичну туманність там, де правильне розуміння може бути питанням виживання. В українських медіях та висловлюван-

¹⁹ Павло Коробчук, – *побачила вибух на власні очі...*, [в:] *Поміж сирен...*, dz. cyt., с. 60–61.

²⁰ Анна Грувер, *Я просто хочу поділитися моментом*, [в:] *Поміж сирен...*, dz. cyt., с. 442–450.

²¹ Дмитро Лазуткін, *К’янті*, [в:] *Поміж сирен...*, dz. cyt., с. 232–233; Дмитро Лазуткін, *Індійський океан*, [в:] *Поміж сирен...*, dz. cyt., с. 234–238.

нях різних, більш чи менш публічних осіб, часто можна почути думку про неприпустимість використання таких термінів, як „фронт” чи „наступ” у переносних значеннях, у цивільному контексті (наприклад, „економічний фронт” чи „культурний контрнаступ”). Це вважається не лише неповагою до тих, хто воює на реальному фронті, але й небезпечним відволіканням уваги від простору, в якому точиться екзистенційна боротьба за саме існування держави й нації. Тому перед лицем реальної війни терміни з первинною мілітарною семантикою повинні повернутися до своїх буквальних значень.

Роздуми про подібну демегафоризацію знайдемо й у поезії. Наприклад, у вірші *що, занадто гаряча кава?...* Лесь Белей просить вибачення в анонімного співрозмовника за необережно сказане: „я вип’ю її [каву – О.С.] залпом”. Вжите тут слово „залп” буквально означає те, що означає, але вся ідіома „випити залпом” не має мілітарного значення. „Ні, не тим залпом, – перепрошує герой вірша Белей, – не бійся”. Текст закінчується чотиривіршем:

і не п’ю я,
я вбиваю час,
поки він
не вбив мене²²

Так, „вбивати час” – це також табуїтована ідіома. Під час війни не слід гратися такими метафорами.

Третя, остання важлива риса „воєнного стану” мови – це а к т у а л і з а ц і я значень воєнного часу. Йдеться не про буквільне чи метафоричне використання слів, а про різні значення багатозначних слів, які раніше існували поруч, але з початком війни „мирне” значення витіснилося значенням, яке стосується виняткової реальності, реальності катастрофи. Показовий приклад такого зсуву навела письменниця Лариса Денисенко в есеї *Воєнна абетка чутливості*²³. У розмові подруга авторки розповідає про своїх дітей, які „знову влаштували бучу”. Слово „буча” означає сварку або безлад, гармидер. Однак тепер звичайне, розмовне значення цього слова поступилося місцем назві містечка під Києвом, де російські війська влаштували щось інше – не безлад, а різанину. Почувши це слово, „ми разом тримали паузу, разом думали про одне й те саме”, – розповідає Лариса Денисенко.

²² Лесь Белей, *що, занадто гаряча кава?...*, [в:] *Поміж сирен...*, dz. cyt., с. 310.

²³ Лариса Денисенко, *Воєнна абетка чутливості*, „The Ukrainians”, 17.07.2023, <https://theukrainians.org/voien-na-abetka-chutlyvosti>, дата звернення: 10.09.2024.

Приклад актуалізації значень воєнного часу, яка не дозволяє використовувати багато слів, як ми це робили в мирний час, знаходимо у вірші Ольги Ольхової *Математика війни*:

але як же я чекаю останнього дзвоника цієї війни
щоб знову займатися лише своєю гуманітаркою
хоча навіть це слово математика війни вкрала собі²⁴

„Гуманітарка” – це розмовне слово, яке в мирний час означало передусім гуманітарні науки, але зараз воно означає гуманітарну допомогу; інші асоціації відійшли на другий план.

Щось подібне помічає Дмитро Лазуткін у контексті слова „ракета”:

чому ми думали
що ракети –
це про космос?

чому нам не сказали
що ракети –
це про темні підвали?
(Марія)²⁵

Мова у „воєнному стані” справляє враження травмованої, понівеченої мови. Загоєння ран, завданих мові війною, може зайняти багато часу. Можливо, література, передусім поезія, повинна відігравати значну роль не лише в діагностуванні, а й у терапії ран мови? Але поки що – доки триває агресивна війна проти України – важко говорити про початок цього процесу.

Окрім семантичних зсувів, є ще один – емоційний – чинник, який має потужний вплив на стан мови та її сприймання в поезії. Цей чинник – ненависть.

Мова поранена – мова, що раниць

„Хейтспіч, якого так бояться адміністратори західних соціальних мереж, настільки відвоював собі позиції в Україні, що його теж сприймають як зброю. Усі розуміють логічну присутність мови ненависті і приймають її”²⁶, – пише літературознавець Ростислав Семків, дещо перебільшуючи

²⁴ Ольга Ольхова, *Математика війни*, [в:] тієї ж, *Якщо не тепер?*, Видавництво Старого Лева, Львів 2024, с. 11.

²⁵ Дмитро Лазуткін, *Марія*, [в:] *Поміж сирен...*, dz. cyt., с. 226.

²⁶ Ростислав Семків, *Хейтспіч, суржик та мовна толерантність*, „Суспільне Культура”, 6.03.2023, <https://suspilne.media/culture/405251-hejtspic-surzik-ta-movna-tolerantnist-literaturoznavec-rostislav-semkiv-pro-movu-vijni>, дата звернення: 10.09.2024.

повсюдне визнання цієї мови („усі розуміють”), але справедливо щодо її явної легітимізації в українському суспільстві. Складно, зрештою, розглядати згадані вище ритуальні прокляття поза контекстом мови ненависті.

Якщо такі емоції, як гнів чи лють, зазвичай сприймаються як виправдані, природні й корисні для людини, яка стала жертвою неспровокованої агресії, позаяк допомагають в опорі й боротьбі, то ненависть викликає більше сумнівів, прецінь вона нібито працює в обидва боки – руйнує не лише свій об’єкт, а й суб’єкта.

У антології *Поміж сирен* знайдемо три вірші, у назві або інципіті яких є слово „ненависть”. Менш явно цей мотив з’являється ще частіше. Ненависть, безумовно, є важливою темою рефлексувань українських поетів, вона їх непокоїть.

Ірина Шувалова трактує ненависть як щось абсолютно необхідне, як обов’язок:

щовечора
спати лягаючи
не забуваю запалити
маленьку свічку ненависті
аби не гасла аж до ранку
(свічка)²⁷

Для авторки ненависть – необхідна, але вимушена („і доки у наших вікнах / не можна засвітити світло любові”²⁸) – є єдиним світлом, яке дозволяє побачити те, що діється довкола.

Однак більшість авторок відчувають ненависть як емоцію, яка спотворює бачення, перешкоджає спілкуванню та – що видається особливо важливим – руйнує мову. У вірші *Мова ненависті* Олена Павлова пише:

Розкидані містом, лежать їжаки,
наче літери, вирвані з мови.
[...]
Тепер кожне наше слово
може перерізати шию²⁹.

Вірш Олени Степаненко з такою ж назвою – це, по суті, прощання з мовою невинності, що є тим чинником, який організовує світ і пов’язує

²⁷ Ірина Шувалова, *свічка*, [в:] *Поміж сирен...*, dz. cyt., с. 72.

²⁸ Там само, с. 73.

²⁹ Олена Павлова, *Мова ненависті*, [в:] *Поміж сирен...*, dz. cyt., с. 337.

з часом дитинства. Ця мова поступилася місцем іншій, яка оплакує мертвих і вимагає помсти. Між цими двома мовами утворилася прірва:

колись
 дуже-дуже давно
 я мала мову і дім
 повні любові
 нині
 мною говорять мертві
 і вони ненавидять³⁰

І все ж ця небажана, болісна, зруйнована й руйнівна мова ненависті відчувається як цінність, своєрідна коштовність, останній прихисток для збольованої свідомості, останній притулок для залишків сенсу: „я несу свою мову ненависті / як безцінний ковчег заповіту”³¹.

„У моєї мови любові вибиті зуби”³², – зізнається Галина Крук. Мова з вибитими зубами не просто потворна – вона небезпечна, може поранити, як посуд чи вікно, що колись утворювали дім, а тепер перетворилися на уламки з гострими краями.

Ненависть в українській поезії часів війни – це емоція, яка руйнує мову, зводить її до голих, базових структур, повертає назад у часі, але водночас перетворює на зброю. Ненависть найбільше наближає поезію до стану, в якому нею – повертаючись до наведених на початку слів Галини Крук – вже можна стріляти.

Сьогодні, у третій вже рік повномасштабної війни з Росією³³, українська поезія – як і українська культура загалом – зазнає подальших змін. „Семантичний шок” першого року вторгнення неминуче минає, поступово поступаючись місцем спокійнішій рефлексії, пошукові нових способів говорити про жорстоку реальність війни. Однак „воєнний стан” мови, найімовірніше, триватиме набагато довше, ніж фактичний воєнний стан у країні чи війна як така. Загоєння ран мови, як це було після Другої світової війни, є одним із найважливіших завдань, які українська поезія має виконати у найближчі десятиліття.

Переклала **Віра Менюк**

³⁰ Олена Степаненко, *Мова ненависті*, [в:] *Поміж сирен...*, dz. cyt., с. 128.

³¹ Там само.

³² Галина Крук, *у моєї мови любові вибиті зуби...*, [в:] *Поміж сирен...*, dz. cyt., с. 28.

³³ Есей був написаний автором у вересні 2024 року [примітка В.М.].

Ostap Sływinski

„Szkoda, że poezja nie zabija”. Przemiany poezji ukraińskiej w obliczu wojny¹

„Szkoda, że poezja nie zabija”. Tymi słowami ukraińska poetka Hałyna Kruk zakończyła swoje przemówienie podczas otwarcia Berlińskiego Festiwalu Poetyckiego w czerwcu 2022 roku, czym wywołała zamieszanie, a poniekąd szok. Właśnie tekst tego przemówienia zamyka antologię *Wśród syren*² – wybór wierszy napisanych przez poetów ukraińskich w ciągu pierwszego roku pełnoskalowej wojny Rosji przeciwko Ukrainie.

Książka, wydana przez charkowskie wydawnictwo Vivat, liczy prawie 500 stron, a zamieszczone w niej zostały wiersze 59 poetów i poetek, co świadczy o niebywałym podniesieniu poetyckim w niewątpliwie najbardziej dramatycznym momencie historii niepodległej Ukrainy. Jednocześnie formuła Hałyny Kruk, użyta jako swoiste motto zbioru, wskazuje na głębsze procesy zmian w samopostrzeganiu ukraińskiej poezji na tle tragicznej codzienności, na jej usiłowanie wyjścia poza siebie, przestania bycia poezją właśnie. Czy, chcąc uzyskać moc bezpośredniego, radykalnego wpływu na rzeczywistość, poezja nie powinna właściwie wyrzec się siebie, wycofać się, ustępując miejsca czemuś innemu – dokumentowi lub po prostu czynowi? „Wojna czyni wszystko na tyle jednoznacznym, iż miejsca dla poezji praktycznie nie pozostaje” – wyznaje we wspomnianym przemówieniu Hałyna Kruk. I dopowiada: „Tylko dla świadectwa”.

A jednak – mimo wyrażanych przez wielu ukraińskich twórców wątpliwości co do sensu i miejsca twórczości poetyckiej *inter arma* – poezja rozwija się,

¹ Pierwodruk eseju: „Konteksty” 2024, nr 3, s. 257–262.

² *Поміж сирен. Нові вірші війни*, упорядник Остап Сливинський, Vivat, Харків 2023.

choć w dalszym ciągu nie da się z niej strzelać w sensie dosłownym. Możemy obserwować zjawisko nieco paradoksalne: świadomość własnej nieaktualności, wręcz nieostosowności, niejako napędza poezję, każąc jej nabierać rozmachu wbrew własnej niemożliwości. Czy nie jest to bunt przeciwko bezradności słów w obliczu niewyobrażalnego okrucieństwa i równie niewyobrażalnego cierpienia?

Jeśli tak, to mamy do czynienia z buntem wcale nie spontanicznym, chaotycznym, irracjonalnym: chodzi o dobrze uświadomione niebezpieczeństwo milczenia w sytuacji ekstremalnego zagrożenia, którym jest wojna. „Język wojny to strumień mowy, przez który przemawia trauma. Trauma nie może milczeć” – podkreśla ukraiński pisarz Ołeksandr Myched w eseju *Język wojny*³. Przemilczana trauma bowiem to nie tylko czynnik rujnujący osobowość i wspólnotę, to nieobecność świadectwa, która w przyszłości uniemożliwi przywrócenie sprawiedliwości.

Na konieczność mówienia nawet w sytuacji kompletnego braku słów (w sytuacji „szoku semantycznego”, jeśli posłużyć się terminem Paula Ricœur’a) często zwraca uwagę ukraińska obrończyni praw człowieka, laureatka Pokojowej Nagrody Nobla Ołeksandra Matwijczuk⁴. Jej zdaniem dokonywanie masowych zbrodni na ludności cywilnej przez wojska rosyjskie – przede wszystkim chodzi o gwałty i tortury – jest świadomą strategią mającą na celu dezintegrację wspólnoty, a co za tym idzie, zmniejszenie jej woli do sprzeciwu. Do „szoku semantycznego”, wywołanego przez brutalność tych zbrodni, dochodzi – zwłaszcza w przypadku gwałtów – zrozumiały wstyd, co w konsekwencji zupełnie blokuje komunikację. O to właśnie chodzi zaborcom: ogarnięta milczeniem i nieświadomością wspólnota rozpada się, traci zdolność do samoorganizacji i oporu.

W tym sensie przywrócenie zdolności do mówienia i, wreszcie, wyrażenia okropnego doświadczenia jest sprawą wyjątkowej wagi – właściwie jednym z warunków ocalenia – czego pisarze są w pełni świadomi. Serhij Żadan w eseju *Niech to będzie tekst nie o wojnie*, wygłoszonym w 2022 roku podczas wręczenia mu Nagrody Pokojowej Stowarzyszenia Księgarzy Niemieckich⁵ porównał stan języka po wybuchu wojny do naruszonego mrowiska, w którym dokonało się załamanie znaczeń. Pisarz zaś, choć jest tylko „jedną z mrówek, oniemiałą jak wszyscy”, ma zadanie jako pierwszy zabrać się do naprawy zrujnowanego języka, zdiagnozować nowe związki między słowami a rzeczami, ustalić nowe

³ Олександр Михед, *Мова війни*, „Українська правда” 2023, <https://www.pravda.com.ua/cdn/cd1/bforum/a9.html>, dostęp: 10.09.2024.

⁴ Oleksandra Matviichuk, *Sexual violence is integral to the policy of terror, which the Russian army are pursuing in Ukraine*, „Center for Civil Liberties”, 26.04.2022, <https://ccl.org.ua/en/news/sexual-violence-is-integral-to-the-policy-of-terror-which-the-russian-army-are-pursuing-in-ukraine-oleksandra-matviichuk>, dostęp: 10.09.2024.

⁵ Сергій Жадан, *Хай це буде текст не про війну*, „Читомо”, 23.10.2022, <https://chytomo.com/serhij-zhadan-khaj-tse-bude-tekst-ne-pro-vijnu>, dostęp: 10.09.2024.

reguły gry. Zresztą sam Żadan jeszcze w 2018 roku, w trakcie wojny na wschodzie Ukrainy, ale długo przed rosyjską wielką inwazją, spróbował „ustalić reguły” poezji czasów wojny w cyklu *Nowa pisownia*:

Umówmy się także od razu,
jakie powinny być wiersze.
[...]
Wiersz powinien być prosty.
Prosty jak alfabet.
Wiersz powinien być krótki.
Wiersz powinien być jak przepis⁶.

Cztery lata przed wielką inwazją, kiedy wojna (wtedy często wstydliwie nazywana „operacją” lub „konfliktem”) tliła się gdzieś na dalekich wschodnich obrzeżach Ukrainy, wielu ukraińskim twórcom i czytelnikom ta „instrukcja” mogła się wydawać nudziarstwem lub wręcz manieryzmem. Dziś – kiedy niemal cała ukraińska poezja przeżyła gwałtowne zmiany na wszystkich poziomach, zaczynając od formy i słownictwa, a kończąc na kwestiach etycznych dotyczących postawy twórcy – wygląda to zupełnie inaczej.

Poniżej, opierając się na moich obserwacjach ukraińskiej poezji pierwszego roku wielkiej wojny oraz na komentarzach jej twórców, spróbuję naszkicować najważniejsze zmiany wynikające z nagle ujawnionych i wciąż odczuwalnych pęknięć i przesunięć w przestrzeni między językiem a rzeczywistością, między twórcą a odbiorcą (nie przechodzi mi w tym kontekście przez gardło słowo „publiczność”), między tym, do czego poezja jest zdolna, a tym, co – w świadomości wielu poetów – ma do wykonania.

Pokonywanie samotności

Już po raz kolejny sceptycyzm wobec możliwości artystycznego przetworzenia rzeczywistości okrutnej wojny uderza przede wszystkim w poezję. Słynna formuła Theodora Adorno z eseju *Kulturkritik und Gesellschaft* (1947) – „pisanie wierszy po Auschwitz jest barbarzyństwem” – z której zresztą później się wycofał, dziś często jest traktowana z perspektywy pytania o to „jak pisać?”, a nie „czy pisać?”. Krzysztof Biedrzycki w szkicu o Tadeuszu Różewiczu przekonuje, iż Adorno w istocie pytał o poetykę („maksymalnie ascetyczną”), a nie o egzystencję wiersza. „Właśnie naddatek wydawał się po Auschwitz barbarzyństwem”⁷ – twierdzi.

⁶ Tłumaczenia moje, O.S.

⁷ Krzysztof Biedrzycki, *Ociosywanie traumy. Tadeusz Różewicz i (bez)siła poezji*, „Więź”, 25.09.2018, <https://wiesz.pl/2018/09/25/ociosywanie-traumy>, dostęp: 10.09.2024.

A jednak ukraińscy poeci w płomieniach największego konfliktu na europejskim kontynencie od czasów II wojny światowej znowu zadają sobie pytania dotyczące właśnie egzystencji, a nie poetyki wiersza. Charakterystyczne jest, że robią to – znów paradoksalnie – poprzez poezję; poezja zadaje pytanie o sens własnego istnienia.

„Poetka nie może pisać o wojnie” – ubolewa Iryna Szuwałowa w cyklu poetyckim *Kijów – Nankin*. „Wojna dała każdemu rolę – jaka jest twoja? / Zaciśkać dłońią usta?”⁸ – pyta z goryczą.

Jeśli Iryna Szuwałowa poprzestaje na retorycznym pytaniu, to Pawło Korobczuk posuwa się dalej i postuluje milczenie, dobrowolną rezygnację z wypowiedziania słów jako najbardziej stosowny i szlachetny czyn w obliczu niemości języka:

nie mogę mówić nie chcę mówić
bo słowa nadal istnieją
a ludzie zabici przez rosyjskich drani – nie

jak wymienić słowa na tych ludzi
żeby oni wrócili do życia
[...]
bo po co nam słowa
skoro nie mamy do kogo ich mówić

chciałbym radośnie mówić do wskrzeszonych tak:
.....⁹

Takie reakcje są dość zrozumiałe, zwłaszcza jeśli wziąć pod uwagę, że przytoczone wiersze zostały napisane dosłownie w pierwszych tygodniach rosyjskiej agresji. Pamiętam te czasy: zagrożenie wszystkich aspektów istnienia było wtedy na tyle duże, iż jakkolwiek sens wydawało się mieć tylko działanie praktyczne. Stopniowo – w ciągu następnych miesięcy – powracała jednak świadomość wagi spraw artystycznych. Wiosną 2022 roku zaczęliśmy w funkcjonujących wówczas jako schroniska dla uchodźców teatrach, galeriach i ośrodkach kultury w moim mieście – Lwowie – organizować spotkania literackie, spektakle i wystawy. Wszystkie te inicjatywy miały duży odzew, bowiem ludzie, zdezorientowani i sfrustrowani, zgromadzeni w miejscach, w których nie mieli zamiaru być, potrzebowali czegoś, co przywróciłoby im sens istnienia i pomogłoby poczuć się jako wspólnota.

⁸ Ірина Шувалова, *poetka nie może писати про війну*, [w:] *Поміж сирен...*, dz. cyt., s. 75.

⁹ Павло Коробчук, *не можу говорити не хочу говорити...*, [w:] *Поміж сирен...*, dz. cyt., s. 54.

W pochodzącym właśnie z tego czasu wywiadzie poetka Kateryna Kałytko powiedziała: „Stwierdzenie, że sztuka nie jest potrzebna, jest obecnie bardzo ludzką reakcją emocjonalną. Ale sztuka to także obecność, język samoopisu. [...] Sztuka wydaje mi się bardzo ważna z punktu widzenia tego, że nie czujesz się sam, widzisz, że ktoś z tobą przeżywa ten czas i próbuje nadać mu sens”¹⁰.

Moc tworzenia i wspierania poczucia wspólnoty poprzez artykułowanie wspólnego doświadczenia i wspólnych wartości – to cecha literatury i sztuki, która w czasie wojen i katastrof wychodzi na pierwszy plan. Ze zdumieniem obserwowałem (i wciąż obserwuję) reakcje na wiersze ukraińskich poetów na bieżąco publikowane na ich profilach w sieciach społecznościowych: jest tam mnóstwo komentarzy, polubień i udostępnień. W komentarzach ludzie dziękują za wiersze, przyciągają się, pocieszają się nawzajem.

Potężnym czynnikiem tworzenia wspólnoty jest także rytuał. Wiersz staje się symboliczną czynnością wykonywaną zbiorowo lub jej elementem, jej werbalną wykładnią. Nasilenie rytualnej komunikacji jest typowe dla społeczeństwa, trwale znajdującego się w stanie egzystencjalnego zagrożenia. Codzienna koegzystencja ze śmiercią wyzwala wiarę w magiczną moc słowa i czynu, a kultura – zwłaszcza kultura popularna – staje się formą rytualnego praktykowania tej wiary. Nic więc dziwnego, że jednym z najpopularniejszych ukraińskich przebojów czasu wielkiej wojny stała się piosenka zespołu popowego Angy Kreyda pt. *Wraże*¹¹, której tekst – będący właściwie utworem poetyckim Ludmyły Horowej – jest stylizacją ludowych kłąt. Ta piosenka to rytuał mający na celu uśmiercenie wroga za pomocą magicznych formuł.

W kontekście profesjonalnej poezji zwróciła na to zjawisko uwagę Hałyna Kruk. Pozwolę sobie przytoczyć dłuższy cytat z jej wywiadu z marca 2023 roku:

Nasza literatura powraca do bardzo pierwotnych, podstawowych funkcji. [...] Na przykład w wielu tekstach poezja zbliża się do modlitwy, zaklęcia lub przekleństwa, spowiedzi lub pieśni żałobnej. To wszystko są formy i funkcje, które istniały w pierwotnej poezji synkretycznej. Jest to coś, co zanikło wraz z rozwojem społeczeństwa i zróżnicowaniem kultury, ale powróciło podczas wojny¹².

¹⁰ Катерина Калитко, *Я ціную вірш за те, що це миттєва нервова реакція на реальність*, інтерв'ю Олесі Богдан, „Тиктор медіа”, 4.11.2022, <https://tyktor.media/portret/kateryna-kalytko>, dostęp: 10.09.2024.

¹¹ Zob. nagranie piosenki-kławy *Wraże* [Враже] zespołu „Angy Kreyda” na słowa Ludmyły Horowej: https://www.youtube.com/watch?v=cdEEffF7_rU, dostęp: 10.09.2024.

¹² Галина Крук, *Поезія емоційного факту. Інтерв'ю з поеткою та волонтеркою Галиною Крук*, інтерв'ю Катерини Яковленко, „Суспільне Культура”, 14.03.2023, <https://suspilne.media/culture/413172-poezia-emocijnogo-faktu-intervu-z-poetkou-ta-volonterkou-galinou-kruk>, dostęp: 10.09.2024.

Wśród wierszy ukraińskich poetów z początku wielkiej inwazji znajdziemy na przykład tekst-zakłęcie łączący w sobie emocjonalną spowiedź i magiczną formułę. Chodzi o wiersz poetki i uchodźczyni z Buczy Ołeny Stepanenko *bu-dzić się przed świtem...*¹³, kończący się formułą potężną i obsceniczną, zawierającą ostre, niecenzuralne przekleństwo – tutaj ten wyraz jest użyty faktycznie po to, żeby przekląć wroga, żeby zabić go słowem.

W twórczości Luby Jakymczuk, Ołeny Herasymiuk, Artura Dronia i innych poetek i poetów napotykaemy także modlitwy, najczęściej *Pater noster* (*Ojciec nasz*), a także psalmy; trudno te teksty nazwać stylizacjami, bowiem funkcjonalnie pozostają one modlitwą, lecz przepuszczoną przez doświadczenie osoby aktualnie przeżywającej brutalną wojnę. Gdyby nie naturalizm i obsceniczność (przede wszystkim w wierszu Ołeny Herasymiuk), te teksty właściwie mogłyby uzupełnić korpus chrześcijańskich modlitw i być używane w kościele. Ale są właśnie takie, jakie są – naturalistyczne i obsceniczne, ponieważ problematyczną stała się nie tylko rzeczywistość, będąca od pewnego momentu nie do zniesienia, ale też stosunek między człowiekiem i Bogiem, który najwidoczniej stracił orientację w tym, co dzieje się w stworzonym przez niego świecie. A jednak żaden z tych gorzkich wierszy nie jest tekstem napisanym przez kogoś, kto stracił wiarę.

Poeta Maksym Krywcow, który zginął na froncie 7 stycznia 2024 roku, stworzył tekst będący połączeniem współczesnego eposu i requiem. W wierszu *Przeprowadził się do Buczy w połowie marca roku 2021...* opowiada on historii trzech osób, mężczyzny i dwóch kobiet, każdą kończąc, niczym rytualną formułą, zdaniem: „Tutaj spoczywa numer [...] wieczny odpoczynek”¹⁴. Ostatnia część wiersza to coś, co przypominałoby modlitwę za zmarłych, gdyby nie to, że zamiast imion mamy wyłącznie numery. Krajobraz cmentarza w Buczy, pełen bezimiennych grobów, gdzie na krzyżach są przymocowane tabelki z liczbami, pozostaje zupełnie niemy.

Wyjątkowe miejsce zajmuje tu wiersz Pawła Korobczuka. Nie jest to przebaczenie wrogowi – raczej tekst powstały z poczucia winy nękającego niemal każdego, kto znalazł się w zasięgu wojny: cywile czują się winni wobec żołnierzy, ci, którzy pozostali w domu, czują się winni wobec tych, co dom stracili, żywi czują winni wobec umarłych. Jest to stały (i dość niebezpieczny, osłabiający) stan społeczeństwa, któremu poeta próbuje zaradzić – poprzez rytuał wzajemnego przebaczenia:

¹³ Олена Степаненко, *прокидатися вдосвіта...*, [w:] *Поміж сирен...*, dz. cyt., s. 129–130.

¹⁴ Максим Кривцов, *Він переїхав у Бучу в середині березня 2021-го...*, [w:] *Поміж сирен...*, dz. cyt., s. 425–429.

To moja wina, że jestem tylko poetą.
To moja wina, że do tej pory nie zabiłem wroga.
To moja wina, że nie zginąłem na wojnie.

Wybacz mi.
Chociaż czujesz się tak samo winny.
A ja wybaczam tobie¹⁵.

To „śpiewanie razem”, jeśli posłużyć się sformułowaniem Czesława Miłosza, te rytuały przetrwania przeniesione przez poezję do współczesności z zamierzchłych czasów – to nic innego jak próba pokonywania samotności, która w czasie wojny okazuje się równie niebezpieczna, co milczenie.

„Stan wojenny” języka

Nie tylko Serhij Żadan zdiagnozował gwałtowne zmiany języka po wybuchu wojny – podobne obserwacje znajdziemy u wielu ukraińskich pisarzy. Na przykład Ołeksandr Myched pisze: „Język wojny jest bezpośredni, jak rozkaz, który nie może mieć podwójnej interpretacji ani wymagać wyjaśnienia. Mówimy wyraźniej, prościej, krótkimi zdaniem, oszczędzając sobie nawzajem czas i nasycając rozmowę informacjami. Bez płaczu. Żadnych pytań retorycznych”¹⁶.

Oprócz samotności i milczenia istnieje jeszcze jedna rzecz, która, podobnie jak dwie poprzednie, może zdawać się zupełnie niegroźną w czasie pokoju, ale staje się zagrożeniem podczas wojny; być może dlatego tak nienawidzą jej wojskowi, wolontariusze, sanitariusze, wszyscy, którzy znajdują się w bezpośrednim zasięgu działań wojennych. Jest nią *d w u z n a c z n o ś ć , n i e w y r a ż n o ś ć s e m a n t y c z n a*.

Konkret, lapidarność, jednoznaczność, skupienie na fakcie, a nie na emocji czy wrażeniu to pierwsza, podstawowa cecha języka w „stanie wojennym”, która przenika również do poezji. Poezję „obiektywną”, faktologiczną, reportażową, osadzoną na obserwacjach i dokumentach znajdziemy po lutym 2022 roku u wielu ukraińskich poetów. Pawło Korobczuk pisze wiersze¹⁷ składające się z przypadkowo zasłyszanych lub napotkanych w sieci zdań różnych osób – tworzą one mozaikę głosów wojny, będącą mieszanką absurdu, niesamowitości i szczególnego, wyzwolonego w chwili próby egzystencjalnej, ludzkiego ciepła. Anna Gruwer tworzy cykl wierszy¹⁸ na podstawie swojej korespondencji ze znajomym obcokrajowcem,

¹⁵ Павло Коробчук, *Я винен, що я лише поет...*, [w:] *Поміж сирен...*, dz. cyt., s. 64.

¹⁶ Олександр Михед, *Мова війни...*, dz. cyt.

¹⁷ Павло Коробчук, – *побачила вибух на власні очі...*, [w:] *Поміж сирен...*, dz. cyt., s. 60–61.

¹⁸ Анна Грувер, *Я просто хочу поділитися моментом*, [w:] *Поміж сирен...*, dz. cyt., s. 442–450.

w okrutnie obiektywny sposób ukazując nieprzystawalność doświadczenia wojny i doświadczenia pokoju.

W przypadku niektórych poetów, takich jak Dmytro Łazutkin, zwrot w stronę poezji reportażowej został podyktowany przez zmianę okoliczności życiowych. Po deokupacji obwodu kijowskiego wiosną 2022 roku on, sportowy prezenter telewizyjny, dołączył do ekipy dziennikarskiej, która udała się na te tereny, żeby zadokumentować rosyjskie zbrodnie wojenne. W wyniku tej ekspedycji powstał cykl wierszy opowiadający, w sposób stylistycznie niezwykle oszczędny, historie poszczególnych osób oraz zawierający ich wypowiedzi¹⁹. Emocjonalna powściągliwość i prostota tych opowieści zdaje się wynikać z tego, że same przytoczone fakty i historie są tak niesamowite, iż wykraczają poza granice wszelkiej wyobraźni, uzyskując symboliczną wymowność i uniwersalne znaczenie bez szczególnego wysiłku artystycznego ze strony poety.

Poza tym – w myśl tego, co powiedziała Hałyna Kruk w cytowanym powyżej wywiadzie, ale, zdaje się, często spontanicznie, intuicyjnie – poeci wybierają właśnie taką „poetykę faktu”, bo jest ona najbardziej odpowiednia dla świadectwa. Dodatkowym dowodem na to jest fakt, że po 24 lutego 2022 roku znacznie częściej niż kiedykolwiek wcześniej zaznaczają pod wierszami daty, przywiązując teksty do konkretnych wydarzeń – rzuci się to w oczy każdemu, kto otworzy antologię *Wśród syren*. Dzięki temu książka staje się także swoistą kroniką poetycką początku wielkiej wojny.

Drugą wyraźną cechą „stanu wojennego” języka jest *d e m e t a f o r y z a c j a*. Wynika ona z tejże potrzeby jednoznaczności, klarowności komunikacji, ale ujawnia się na poziomie czysto semantycznym. Metafora bowiem to wprowadzenie mgławicy semantycznej tam, gdzie poprawne zrozumienie może być kwestią przeżycia. W ukraińskich mediach oraz wypowiedziach różnych, bardziej lub mniej publicznych osób często można usłyszeć opinię o niedopuszczalności użycia terminów, takich jak „front”, „ofensywa” w znaczeniu przenośnym, w kontekście cywilnym (np. „front ekonomiczny” lub „kontrofensywa kulturalna”). Traktuje się to nie tylko jako brak szacunku dla osób walczących na froncie prawdziwym, ale też jako niebezpieczne odwracanie uwagi od przestrzeni, w której toczy się egzystencjalna walka o samo istnienie państwa i narodu. Terminy o znaczeniu pierwotnie militarnym powinny więc w obliczu realnej wojny wrócić do znaczeń dosłownych.

Refleksje nad podobną demetaforyzacją znajdziemy również w poezji. Na przykład Łeś Belej w wierszu *i co, kawa zbyt gorąca?...* prosi anonimowego rozmówcę o wybaczenie za nieostrożnie wypowiedziane zdanie: „я вип’ю її

¹⁹ Дмитро Лазуткін, *К’янті*, [w:] *Поміж сирен...*, dz. cyt., s. 232–233; Дмитро Лазуткін, *Індійський океан*, [w:] *Поміж сирен...*, dz. cyt., s. 234–238.

[каву – O.S.] залпом”. Użyty tutaj wyraz „залп” dosłownie oznacza „salwa”, ale cały idiom „випити залпом” znaczy tyle, co „wypić duszkiem”. „Nie ta salwa – przeprasza bohater wiersza Beleja – nie bój się”. Tekst kończy czterowiersz:

nie piję wcale,
tylko zabijam czas,
póki on
nie zabił mnie²⁰

Tak, „zabijać czas” to także idiom tabu. W czasie wojny nie należy bawić się takimi metaforami.

Ostatnia, trzecia ważna cecha „stanu wojennego” języka to *a k t u a l i z a - c j a z n a c z e ń w o j e n n y c h*. Nie chodzi tutaj o użycie wyrazów w sposób dosłowny lub metaforyczny, lecz o różne znaczenia wyrazów wieloznacznych, które wcześniej występowały równolegle, ale z początkiem wojny znaczenie „pokojowe” zostało zepchnięte na margines przez znaczenie odwołujące się do rzeczywistości wyjątkowej, rzeczywistości katastrofy. Bardzo wymowny przykład takiego przesunięcia przytoczyła pisarka Łarysa Denysenko w eseju *Wojenny alfabet wrażliwości*²¹. W rozmowie przyjaciółka autorki powiedziała o swoich dzieciach, że „znów urządziły buczę”. Wyraz „bucz” (буча) w języku ukraińskim oznacza kłótnię, bałagan. A jednak zwykle, potoczne znaczenie ustąpiło w świadomości miejsca nazwie miasteczka pod Kijowem, gdzie wojska rosyjskie urządziły coś innego – nie bałagan, tylko rzeź. Po wybrzmieniu tego słowa „zamilkłyśmy i myślałyśmy o tym samym”, opowiada Łarysa Denysenko.

Przykład aktualizacji znaczeń wojennych, która nie pozwala już używać wielu słów tak, jak to robiliśmy w czasach pokoju, znajdziemy w wierszu Olhy Olchowej *Matematyka wojny*:

och jakże czekam na ostatni dzwonek tej wojny
żeby znów zająć się swoją „humanitarką”
ale nawet to słowo matematyka wojny zabrała sobie²²

„Humanitarka” to potoczny wyraz, który w czasach pokoju oznaczałby przede wszystkim nauki humanitarne, ale obecnie to pomoc humanitarna; inne skojarzenia zostały wyparte na margines.

Coś podobnego zauważa Dmytro Łazutkin w kontekście słowa „rakiety”:

²⁰ Лесь Белей, *що, занадто гаряча кава?...*, [w:] *Поміж сирен...*, dz. cyt., s. 310.

²¹ Лариса Денисенко, *Воєнна абетка чутливості*, „The Ukrainians”, 17.07.2023, <https://theukrainians.org/voienna-abetka-chutlyvosti>, dostęp: 10.09.2024.

²² Ольга Ольхова, *Математика війни*, [w:] Ольга Ольхова, *Якщо не тепер?*, Видавництво Старого Лева, Львів 2024, s. 11.

dlaczego myśleliśmy
 że w raketach
 chodzi o kosmos?

dlaczego nikt nam nie powiedział
 że rakiety
 to ciemne piwnice?
 (Maria)²³

Język w „stanie wojennym” sprawia wrażenie języka strauumatyzowanego, okaleczonego. Leczenie ran, zadanych językowi przez wojnę, może zająć długi czas. Być może literatura, zwłaszcza poezja, powinna odegrać znaczącą rolę nie tylko w diagnozowaniu, ale też w terapii ran języka? Lecz na razie – dopóki trwa agresywna wojna przeciwko Ukrainie – trudno mówić o rozpoczęciu tego procesu.

Poza przesunięciami semantycznymi istnieje jeszcze jeden – emocjonalny – czynnik, który wywiera potężny wpływ na stan języka i jego postrzeganie w poezji. Tym czynnikiem jest nienawiść.

Język zraniony, język raniący

„Hate speech, którego tak obawiają się administratorzy zachodnich sieci społecznościowych, na tyle wzmocnił swoje pozycje w Ukrainie, że jest postrzegany jako broń. Każdy rozumie logiczną obecność mowy nienawiści i ją akceptuje” – pisze literaturoznawca Rostysław Semkiw²⁴, nieco przesadzając wprawdzie z powszechnością akceptacji tej mowy („każdy rozumie”), ale mając rację co do jej wyraźnej legitymizacji w ukraińskim społeczeństwie. Trudno zresztą rozpatrywać na przykład rytualne przekleństwa, o których była mowa wyżej, poza kontekstem mowy nienawiści.

O ile jednak takie emocje, jak gniew czy wściekłość, są zazwyczaj postrzegane jako usprawiedliwione, naturalne i korzystne w sytuacji kogoś, kto stał się ofiarą niesprokowanej agresji, bo pomagają w oporze i walce, o tyle nienawiść wywołuje więcej wątpliwości, bo rzekomo działa dwustronnie – rujnuje nie tylko swój przedmiot, ale i podmiot.

W antologii *Wśród syren* znajdziemy aż trzy wiersze mające w tytule lub incipicie słowo „nienawiść”. Mniej jawnie ten motyw występuje jeszcze częściej. Nienawiść z pewnością jest ważnym przedmiotem refleksji dla ukraińskich poetów, niepokoi ich.

²³ Дмитро Лазуткін, *Марія*, [w:] *Поміж сирен...*, dz. cyt., s. 226.

²⁴ Ростислав Семків, *Хейтспіч, суржик та мовна толерантність*, „Суспільне Культура”, 6.03.2023, <https://suspilne.media/culture/405251-hejtspic-surzik-ta-movna-tolerantnist-literaturo-znavec-rostislav-semkiv-pro-movu-vijni>, dostęp: 10.09.2024.

Iryna Szuwałowa traktuje nienawiść jako coś zupełnie koniecznego, jako obowiązek:

co wieczór
kładąc się do snu
nie zapominam zapalić
małeńką świeczkę nienawiści
żeby nie zgasła aż do rana
(*świeczka*)²⁵

Dla autorki nienawiść, choć konieczna, wymuszona („dopóki w naszych oknach nie możemy zapalić światła miłości”), jest jedynym światłem, które pozwala zobaczyć to, co się dzieje.

A jednak większość autorek odczuwa nienawiść jako emocję zakłócającą widzenie, utrudniającą komunikację i – co wydaje się szczególnie znaczące – rujnującą język.

W wierszu *Mowa nienawiści* Ołena Pawłowa pisze:

Rozrzucone po mieście, leżą jeże przeciwzłożowe,
jak litery, wyrwane z języka.
[...]
Teraz każde nasze słowo może podciąć szyję²⁶.

Wiersz Ołeny Stepanenko pod takim samym tytułem jest właściwie pożegnaniem z językiem niewinności będącym czynnikiem, który porządkuje świat i łączy z czasami dzieciństwa. Ten język ustąpił innemu, który oplakuje martwych i domaga się zemsty. Między tymi dwoma językami rozwarła się przepaść:

kiedyś dawno, dawno temu
miałam język i świat
pełne miłości
dziś
przeze mnie przemawiają martwi
oni nienawidzą²⁷

A jednak ta niechciana, bolesna, zrujnowana i rujnująca mowa nienawiści jest odczuwana jako wartość, swoisty klejnot, ostatnie schronienie dla obolałej

²⁵ Ирина Шувалова, *Свічка*, [w:] *Поміж сирен...*, dz. cyt., s. 72.

²⁶ Олена Павлова, *Мова ненависті*, [w:] *Поміж сирен...*, dz. cyt., s. 337.

²⁷ Олена Степаненко, *Мова ненависті*, [w:] *Поміж сирен...*, dz. cyt., s. 128.

świadomości, ostatni schówek dla resztek sensu: „niosę swoją mowę nienawiści / jak bezcenną arkę przymierza”²⁸.

„Moja mowa miłości ma wybite zęby”²⁹ – wyznaje Hałyna Kruk. Mowa z wybitymi zębami jest nie tylko brzydka – jest niebezpieczna, raniąca, jak naczynie lub okno, kiedyś tworzące dom, a teraz zamienione na odłamki z ostrymi krawędziami.

Nienawiść w ukraińskiej poezji czasów wojny to emocja rujnująca język, sprowadzająca go do nagich, podstawowych struktur, cofająca w czasie, ale czyniąca z niego broń; najbardziej zbliżająca poezję do stanu, w którym z niej – w myśl powiedzenia Hałyny Kruk, przytoczonego na początku – da się już strzelać.

Obecnie, w trzecim już roku pełnoskalowej wojny z Rosją, poezja ukraińska – podobnie jak cała ukraińska kultura – przeżywa dalsze zmiany. „Szok semantyczny” pierwszego roku inwazji z konieczności mija, powoli ustępując miejsca spokojniejszej refleksji, poszukiwaniu nowych sposobów mówienia o brutalnej wojennej rzeczywistości. „Stan wojenny” języka jednak najprawdopodobniej potrwa znacznie dłużej niż faktyczny stan wojenny w państwie lub wojna jako taka. Leczenie ran języka, podobne do tego, które trwało po drugiej wojnie światowej, to jedno z najważniejszych zadań, które będzie miała do wykonania poezja ukraińska w następnych dziesięcioleciach.

²⁸ Tamże.

²⁹ Галина Крук, *у моєї мови любові вибиті зуби...*, [w:] *Поміж сирен...*, dz. cyt., s. 28.

Друга Осінь'23 ♦ Druga Jesień'23

Дрогобич, 19–20 листопада 2023 року ♦ Drohobycz, 19–20 listopada 2023 roku



Екуменічна зустріч на місці загибелі Бруно Шульца
Spotkanie ekumeniczne w miejscu śmierci Brunona Schulza



Екуменічна зустріч на місці загибелі Бруно Шульца
Spotkanie ekumeniczne w miejscu śmierci Brunona Schulza



Екуменічна зустріч на місці загибелі Бруно Шульца
Spotkanie ekumeniczne w miejscu śmierci Brunona Schulza



У домі на Флоріанській: Олександр Максимов
W domu na Floriańskiej: Ołeksandr Maksymow



Стежки слів: Андрій Юркевич, Гжегож Юзефчук
Ścieżki słów: Andrij Jurkewycz, Grzegorz Józefczuk



Стежки слів...
Ścieżki słów...



Що чувати: Яцек Подсядло, Павел Прухняк
Со слыхаць: Jacek Podsiadło, Paweł Próchniak



Алича: Остап Сливинський, Віра Меньок, Данило Ільницький
Alycza: Ostap Sływynski, Wiera Meniok, Danyło Ilnyckyj



Лексикон уяви: Андрій Павлишин
Leksykon wyobraźni: Andrij Pawłyszyn



Музей Кімната Бруно Шульца: відвідини
Muzeum Pokój Brunona Schulza: zwiedzanie



*Листопадові читання
Czytania listopadowe*



*Листопадові читання
Czytania listopadowe*



*Листопадові читання
Czytania listopadowe*



*Листопадові читання
Czytania listopadowe*



*Вірші, українські теми, Мрожек: зустріч з Анною Насілівською
Wiersze, wątki ukraińskie, Mrożek: spotkanie z Anną Nasilowską*



*Вірші, українські теми, Мрожек: зустріч з Анною Насілівською
Wiersze, wątki ukraińskie, Mrożek: spotkanie z Anną Nasilowską*



Серенада: вистава за Славомиром Мрожеком, реж. Олександр Король
Serenada: spektakl według Sławomira Mrożka, reż. Ołeksandr Korol



З доріг і повернень: Ольга Ольхова-Сухомлин та Юлія Бережко-Камінська,
провадить Єва Райська
Z dróg i powrotów: Olga Olchowa-Suchomłyn i Julia Berezko-Kamińska,
prowadzi Ewa Rajaska



ABSTRACTS

Serhiy Zhadan, *Artist in Wartime – Schulz Lost and Saved*. This is the third essay about Bruno Schulz, written by Ukrainian poet and writer Serhiy Zhadan. The Polish translation of the essay by Bohdan Zadura was published in the magazine “Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” [Contexts. Polish Folk Art], No. 1–2/2023. We are publishing the Ukrainian original of the essay in this anthology for the first time. Zhadan presented this text on July 12, 2022, on Bruno Schulz’s 130th birthday, at the inauguration of the Drohobych part of the 10th International Bruno Schulz Festival in Drohobych, which took place during the war. That was the first time Serhiy Zhadan participated remotely in SchulzFest. He spoke from Kharkiv, his hometown, which he continues to defend on the cultural front line and now on the front line of the war, enlisted in the Khartia military unit. Before Zhadan’s speech, which was heard by the participants and guests of the 10th SchulzFest in the auditorium of the Drohobych theater, the air raid siren was silenced. The poet’s words can silence the alarm siren, imagination can overcome terror. On the 130th anniversary of Bruno Schulz’s birth, the poet, whose voice is now widely recognized in Ukraine, Poland, and other countries, said: “Schulz, shot in the middle of the city that he so deeply and consistently transformed in his texts, drawings, and visions, shot simply and trivially, without any visions or mysteries, is [...] a combination of deadly logic and a particular injustice, the roots of which lie in the very nature of evil. On the one hand, he was one of the countless Jews killed in Drohobych, with the deaths of whom the entire cosmos faded away, history collapsed, and speech ceased. On the other hand, he was a great genius, with whose death the possibility of creating further wonderful and unique worlds, invisible to others and heard only by him, disappeared.”

Vira Meniok, *Wartime SchulzFest in Drohobych – memories instead of an introduction*. This essay is a report on the Drohobych part of the 10th International Bruno Schulz Festival in Drohobych, which took place during the war, from July 12 to 17, 2022. The SchulzFest was inaugurated on Bruno Schulz’s 130th birthday, featuring the eminent Ukrainian poet Serhiy Zhadan reading a specially written essay, appearances by translators and researchers of Schulz from various countries. Referring to the contexts of the work and biography of *The Republic of Dreams* author, in the face of wartime reality, the author of the essay, director of SchulzFest, recounts the most significant moments of the jubilee Festival, such as poetry readings in shelters by Ukrainian and Polish poets, an art installation by the well-known Ukrainian artist Nikita Kadan in Schulz’s house on the former Florianska Street, a performance piece by the Lviv artist Vlodko Kaufman in Bianka’s villa, a meeting

with Andrzej Stasiuk, *Universum*, a Schulz-inspired play performed by a group of actors from various Ukrainian cities, the documentary play *Adult Children* featuring teenagers displaced to Drohobych from the areas hardest hit by the war, original music projects by Ukrainian poets Hryhoriy Semenchuk and Anton Slepakov. She expresses her gratitude to all the organizers, co-organizers, and partners of the wartime SchulzFest in Drohobych.

Grzegorz Józefczuk, *Strategies and Horizons. Art and Survival. SchulzFest Artists in Difficult Times*. The author, in a concise and essential manner, seeks to understand artists' responses to war and aggression. War is something real, while art, by its very nature, seeks to depart from the literalness of reality and create its own visions of the world. For artists, war is a provocation that directs them towards new ways of using artistic means of expression. The author compares the artistic activities (visual and performative, i.e., visual arts and theater) of various artists and groups, often geographically and mentally distant from the war in Ukraine. An important question arises about the significance of this in the context of Bruno Schulz's work and biography. It is not war, but the figure of Bruno Schulz that calls artists to meet in Drohobych.

Paweł Próchniak, *SchulzFest 2022: terror and imagination (introductions)*. The author highlights key issues involved in carrying out cultural activity during wartime. The essay consists of two introductions delivered in Lublin and Drohobych, respectively, during the inaugurations of both parts of SchulzFest 2022. The theses and insights formulated in this diptych show the intellectual, imaginative, and, in part, ideological foundation of the constellation of events that made up the first edition of SchulzFest after Russia's open aggression against Ukraine. They also shed light on the complex relationships between terror and imagination, and on the creative power of art as a form of struggle and an act of freedom.

Vira Meniok, "The world will never be the same again." Ethical commitment to the Other in the texts of Serhiy Zhadan. The author focuses on Serhiy Zhadan's poetic and prose texts from 2014–2015, particularly his poetry collections *The Life of Maria* (2015), *The Templars* (2016), and *Drohobych* (2018), which was published only in Polish translation by Jacek Podsiadło. These books express the poet's attitude toward the war in eastern Ukraine under Russian occupation and clearly outline the problem of the Other. The poet writes about five irreversible changes caused by the war: a change in vocabulary, a change in intonation, a change in colors, a change in the "center of gravity of the text," and a change in the hero, author, and reader. The self-referential lyrical subject assimilates the Other not in the Levinasian sense: as "against me alone," as an expansive "identity with otherness," or as passive suffering, seen as "an anarchic trace of God," but rather as ethical acceptance. For Cain's ontological answer to God's question, "Where is your brother?" Zhadan seeks ethical explanations: he does not perceive the Other as "a terrain without morality" (Zygmunt Bauman), but as ethical intersubjective relations not toward the Other (i.e., separately), but for the Other (i.e., together, jointly). To speak of the death of a brother in Zhadan is to

speak of a wound that does not heal: this reveals an ethical intersubjective connection and moral recognition that this death changed everything that was before. Zhadan writes: “The main thing is to understand that all this is happening precisely with them,” that is, with the lyrical subject and the Other, without whom light and darkness must be reformed, because without him the world has ceased to exist. Such poetic confessions reveal an ethical perspective on relations with the Other, the fulfilment of the most important and final ethical vow before him.

Grzegorz Gauden, *Imagination and Horror*. The author recalls two stories by Janusz Majewski, one of Poland’s most distinguished film directors. Born in 1930 in Lviv, he always maintained a spiritual bond with that part of the world. In two stories, he reconstructs Schulz’s imagined behavior. In the first story, in the summer of 1939, Bruno Schulz, fascinated by a young woman, does not see the approaching horror. His extraordinary imagination remains unmoved by the approaching war. On the evening of August 31, 1939, in his home in Drohobych, he was only thinking about his upcoming meeting with the woman who had captured his feelings and imagination. In his second story, Schulz, in 1942, shortly before his murder by a Gestapo officer, uses his brilliant imagination to escape the terrible reality. With all his mastery, he describes to those around him an imagined fortress that will offer shelter from the Shoah for himself and his loved ones. This illusion is meant to be his salvation. The author of the essay recalls that Zygmunt Bauman urged people to attempt to imagine the unimaginable, because it could stop the madness of war and crime. “Imagining the unimaginable may prompt indifferent people to realize the horror that Russia is now bringing to Drohobych – and to the rest of the world,” concludes Gauden in 2022.

Vira Meniok, *The Acoustics of War in Drohobych’s Easter Echoes*. In an essay written in Drohobych during Easter 2022, begun on the sixtieth day of Russia’s full-scale aggression against Ukraine, the author shares her personal feelings, reflections, and observations on the tangible and intangible changes taking place in her city and within herself. The acoustics of the echoes of war, heard in fragments and captured sensorially, are transformed into metaphorical expressions and metaphysical signs of one’s own place, which has acquired a new sound caused by the intrusion of a previously unknown resonance. The acoustic reflections of war involuntarily observed and carefully noted in the space of the city, intertwine with the voices of poetry, which emerge spontaneously and resonate against the wailing of air raid sirens. Among these voices, the most enduring and conclusive is the voice of Serhiy Zhadan – his poems and entries in his Kharkiv chronicle of the war. Zhadan’s acoustic phrases shape the sensory-metaphorical relief of the essay and give it unity: *God will take care of it Himself – Ask me about resurrection – Tomorrow we shall wake.*

Katarzyna Kuczyńska-Koschany, *Piano on the Barricades, Alarm Bells, Anthems – Everywhere (spoken essay)*. The author reflects on a special kind of courage demonstrated by the defenders of Ukraine, starting with the Orange Revolution, through the Revolution of Dignity – at Kyiv’s Maidan of Independence, and the heroic defense of their sovereign state against Russian aggression since 2014 and after 2022. The essay suggests that unprec-

edented courage is a function of collective and individual imagination, and at the same time the only path to freedom, both for the community and the individual. Among the symbols evoked are the bells of St. Michael's Cathedral, ringing for the first time in almost eight centuries (since the Tatar invasion led by Batu Khan in 1240) to sound the alarm in 2014; the piano on the Maidan barricade, immortalized in Reiner Kunze's *Revolutionary Poem*, and, finally, the significance of the Ukrainian national anthem and its performances of solidarity. The author explores the unconventional paths of imagination, recalling the poems of Arthur Rimbaud and Zbigniew Herbert. Courage, imagination, and freedom allow Ukraine and its civil society to resist Putin's Russia as a state of ontological lie (Alain Besançon's thesis).

Yurko Prokhasko, *Des Schrecklichen Anfang*. This short wartime essay reflects on selected aspects of the complex relationship between the categories of Imagination and Horror in modernist Western culture. Based on Bruno Schulz's visions of the impending annihilation of the entire pre-war European world and his desire to preserve that doomed world through his artwork, this essay – through the images of Walter Benjamin's Angel of History and Rilke's Angel in the *Duino Elegies* – explores the dialectic of the visible and the invisible, of Beauty and Horror, and considers the essence of Horror's grounding in Imagination: annihilation, disintegration, suffering from loss, and also raises the question of the possibility of imagining horror through seeing (pro-vision), knowledge grounded in experience (pro-knowing), and the possibilities opened by the immanent structure of language (pro-forecasting), while exploring the very nature of imagination as one of the most powerful sources of the potential for Evil in its connection with Horror, among other things through Jacques Lacan's register of the Imaginary. Finally, an attempt is made to identify some important personal dimensions of the phenomenological relationship between Beauty and Horror during wartime.

Ostap Slyvynskyi, *The Relativity of Death. A Few Reflections on Bruno Schulz's Thanatology*. Bruno Schulz's thanatological imagination is complex and precise, defying simple categorization. Death and dying have a dichotomous nature in his work: on the one hand, they are often presented through concrete, tangible images (rubber intestine, cockroaches, etc.), and on the other hand, they are uncertain, indefinite, located on the misty border between existence and non-existence, organic and inorganic matter. Although Schulz's approach to death is entirely original, this way of thinking about death was shared by many artists of the 20th century: similarities can be found, for example, in the works of Franz Kafka and Bolesław Leśmian. The most appropriate philosophical framework for this disturbing type of thanatological imagination seems to be Ernst Jentsch's concept of "das Unheimliche," developed by Sigmund Freud. This concept, which assumes the existence of a whole range of empirically experienced phenomena on the border between life and death that are a constant source of anxiety, stems both from archaic mythological structures and from the experiences of 20th-century man, who had lived through the First World War. The mass deaths and mutilations of this war may have intensified the sense of depersonalization and objectification of the human body, influencing the transformation

of death's imagery. Bruno Schulz's stories – primarily *Visitation*, *The Night of the Great Sea-son*, *The Gale*, *Treatise on Tailor's Dummies*, and *Treatise on Tailor's Dummies. Conclusion* – are outstanding testimonies to this process.

Jevhen Nakhlik, *Bruno Schulz – extraordinary and recognizable*. In this essay, the author proposes his own approach to perceiving and interpreting the phenomenon of Bruno Schulz based on his literary experience within the discourses of fate, the semantics of prophecy and destiny, the metaphysics and magic of being, mythologization, and symbolism. In *The Cinnamon Shops* cycle, Schulz focused on his family's past – his autobiographical and artistic tendency is centered on his own childhood. He looks at the world of his childhood in two ways: as if through the eyes of himself as a child, and in reality through the vision of his present “self,” the consciousness of an adult. His father and mother, aunt, maid, seamstresses, and uncle are fully realized characters who act and experience life, while the first-person narrator, although a character, is in fact mainly an observer rather than an active protagonist. In general, if we were to look for parallels to Schulz among Ukrainian writers, his predecessors and contemporaries, then, considering the combination of mimetic representation with the fantastic and the fluid, seamless transitions from the realistic to the symbolic and mythological, we could say that he is closest to Mykhailo Yatskiv (1873–1961).

Danylo Ilnytskyi, *Schulz. Antonych. Vogel. Imagining. Catching Up. Remembering*. By juxtaposing, comparing, and analyzing three iconic figures of literary modernism – Bruno Schulz, Bohdan Ihor Antonych, and Deborah Vogel – the author reflects on Lviv, Drohobych, and Galicia as a resonant space of aesthetic ideas and literary expression. Although they lived and worked in the same time and space, the three figures discussed in this essay never sat at the same table in a literary club, café, or university auditorium. Nevertheless, their shared focus on art and their need to articulate their theory of creativity in a systematic and structured way unite them most profoundly. According to the author, the social, artistic, literary, and intellectual *Zeitgeist* of interwar Galicia offers a fruitful perspective for revisiting and reinterpreting the (non)intersections among key figures and ideas of Polish, Ukrainian, and Jewish culture. This perspective involves considering invisible intersubjective connections that, although lacking any direct contact-based foundation, are the fruit of the special atmosphere of a strange cultural crossroads between two world wars; they emerge *post factum* – or rather *post scriptum* – as intersections occurring after the act of writing, within contemporary reception, within a new comparative canon. The originality of their creative myths, the invention of a new language, the blurring of its expressive boundaries, the pervasive synesthesia, and the constant accompaniment of their primary artistic texts (whether poetic or prose) with articles, essays, prefaces, or letters that explain, justify, conceptualize, and manifest their theory of creativity – this is what profoundly and essentially unites Schulz, Antonych, and Vogel. Each of these three author's theories is based on the path and experience of classical modernism, sometimes growing out of, sometimes departing from the civilizational processes of modernization, based on the theoretical and intellectual context of the time, but to a large extent is also the fruit of

local existence – what we can undoubtedly call the mythologization of their beloved city, the primary world of their ideas and insights, which, in Schulz, Antonych, and Vogel, takes on different external aesthetic and stylistic forms, yet resonates and echoes in their shared fundamental approach to the nature of art as a modernist synthetic actualization of the author's myth, or, more simply, the author's world. The author divides the essay into sections, the titles of which alternately combine and echo three key words: imagining, catching up, and remembering. These metaphorical concepts are twofold: on the one hand, they are foci directed toward the three authors in question, as they grow out of their concept of creativity. On the other hand, they embody the author's subjective research and largely personal view of the rediscovery and rereading of their work. This is how the essay is structured: the research synthesis is reinforced by the experience of personal reading, and private receptive contact is conceptualized, becoming a broader generalization of the intellectual and aesthetic atmosphere, personified by three iconic figures – Schulz, Antonych, and Vogel.

Alla Tatarenko, *Female Imagination and the Reality of Horror: A Schulzologist Reads the Prose of Nada Gašić*. The principle of indirect, associative connection makes it possible to seek in a new text the key to interpreting an earlier, classic work. The author of the essay attempted to see the work and life of Bruno Schulz in the mirror of Croatian writer Nada Gašić's prose. The impulse for writing this essay arose from the overlap between reality and reading. Examples of such overlap are used by John William Dunne in his theory of parallel times, which may be one of the keys to understanding the mystery of Schulz's world. The reading of Gašić's short story collection *Posljednje što su vidjele* [*The Last Thing They Saw*] (2022) was infused with the symbolism of Schulz's writing and life, allowing parallels between the two authors' works to be seen. Particular attention was paid to the strategy of naming the characters in the prose of Bruno Schulz and Nada Gašić, the themes of fear, sunlight, fairy tales, and the color scheme of the works.

Agnieszka Giszterowicz, *The dynamics and thermodynamics of Schulz's capital*. The aim of this interdisciplinary study is the gradual incorporation of new narrative styles into accounting theory and, at the same time, its integration among other academic disciplines. This objective is pursued through an analysis of the works of Bruno Schulz and the scientific contributions of Peter Atkins, Ilya Prigogine, and Mieczysław Dobija. To describe the essence of accounting, the principles of duality and rules derived from classical thermodynamics are applied. The definition of capital is likewise adopted from scientific theory.

Paweł Próchniak, *Living Poetry, Struggle (Remarks at the Opening of SchulzFest '24)*. This essay serves as an introduction to the questions posed by the cognitive and artistic activities that constitute SchulzFest '24 and, more broadly, by the presence of art in a reality dominated by war and the profound destruction associated with it, taking place in all dimensions of the world – from the material through the existential, social, and cultural to the spiritual. The author emphasizes the particular role of the poetic act, whose

sense-making and redemptive potential in the face of the catastrophe of war appears especially vital. He also argues that the poetic act of art most fully reveals the truth about the world and, at the same time, is an act through which the “creative imagination” harmonizes with the “human note,” thus bringing a soteriological element to a reality subjected to the destruction of war.

Paweł Próchniak, *Words Used Appropriately, Shelters of Poems*. The author argues that in the face of terror (including terror that takes material form in war), the rightly used words – especially words of poetry—are not only capable of providing strong existential support (and in this sense, offering us a shelter), but also changing reality (becoming a form of resistance), and the analogues of words understood and functioning in this way are the prayers and incantations that have accompanied people for centuries. At the same time, it is precisely these linguistic forms – providing shelter for deeply human experiences, expressing hope and the need to resist evil – that are extremely fragile and need protection. This aporia lies at the heart of the project entitled “Poems in Shelters” (more information: teatrnn.pl/wiersze-w-schronach), and this essay is an introduction to a series of poetry readings (in Ukrainian and Polish) that were part of the “Poems in Shelters” cycle and took place during SchulzFest ‘24, constituting one of its main thematic strands.

Myroslav Marynovych, *Why Does Bruno Schulz Keep Coming Back?* The author reflects on the meanings of Bruno Schulz’s work, life, and murder within the particular acoustics and exegetical resonance of his enduring presence in his hometown, as well as on the dramatic reasons for his irrevocable returns in memory and post-memory during the ongoing war in Ukraine. Based on allusions taken from Schulz’s stories, such as *The Treatise on Tailors’ Dummies*, *The Book*, *The Dead Season*, *August*, and *The Night of the Great Season*, bridges have been built between the Catastrophe that has already happened and the Catastrophe that is happening today. The author’s reflection weaves together theosophical and anthropological paths, linking the foundations of past and present, with Schulz remaining the figure who embodies and illuminates these connections and echoes – absorbed through the eternal antagonisms of the essential and the trivial, the sacred and the profane, the sacrificial and the criminal. The essay recalls both the paradoxical and irreversible returns of the consequences of the macabre events that unfolded: the shots to the back of the head of Schulz and of the Ukrainian writer Vakulenko. The drama of the brutal war in Ukraine is presented in a biblical and historical context as the paroxysm of the fury of Evil, which, despite everything, cannot overturn the will of Providence.

Yurko Prokhasko, *A Century of Memory*. The essay presents an overview of the most important achievements in various disciplines, traditions, and paradigms, as well as several literary phenomena that have influenced the current understanding of memory. The period under consideration, the “Long Twentieth Century,” raises the question of why, in

this historical era, such diverse theories of memory gained such prominence – and why it became the very “century of memory.” Within the broad contexts of theories of Modernity, modernization, secularization, and the collapse of traditional lifeworlds, the essay explores several fundamental intuitions, theories, and conceptual frameworks derived from Freudian and Lacanian psychoanalysis, Bergsonism, various currents of phenomenology, hermeneutics and reception aesthetics, poststructuralism, contemporary historical and humanistic studies, as well as theories of collective, mass, and cultural memory. Particular attention was paid to ways of treating the poetics of Bruno Schulz’s memory. Constellations and challenges of memory related to the current war in Ukraine were noted. The essay seeks to define the most significant themes of memory in contemporary times, including the dialectic between the fear of forgetting, understood as the fear of loss, and the fear of the unwanted return (repetition) of the repressed and forgotten.

Danylo Ilnytskyi, *Memory: Inclusion, Free Will*. The text was written based on the author’s speech during the XI. International Bruno Schulz Festival in Drohobych (also known as SchulzFest ‘24), as part of the discussion panel “Memory: Presence, Returns”, held on July 8, 2024. The title of the series, “Short Circuits of Meaning”, which included the panel, was taken from Schulz’s essay *The Mythologization of Reality*. The discussion was attended by: Myroslav Marynovych, Bogumiła Berdychowska, Dariusz Wojakowski, Oleksandr Boichenko, Yevhen Nakhlik, Danylo Ilnytskyi, and Olesia Nakhlik, and the panel was moderated by Fr. Alfred Wierzbicki and Yurko Prokhasko. Based on the topic of the discussion, the author proposes to develop the categories of presence and returns into two further concepts: inclusion and free will. This reflection is structured around a contrast – or rather an antinomy – between responsible memory, a memory of continual inclusion that can turn into construction, ideological conditioning, or even opportunism, and self-willed memory: one that creates itself, sometimes wild and untamed, yet invariably monolithic in its authenticity and free nature. Finally, the author cites the cultural scholar and soldier Yevhen Hulevych, who reflected on memory in his final post, written shortly before he was killed near Bakhmut in 2022.

Karen Underhill, *The Enigmatic Image of Golus in Bruno Schulz’s Work. In Memory of Jerzy Jarzębski*. In this essay, written in honor of the late Prof. Jerzy Jarzębski, a discussion of the Yiddish term “golus” – a bivalent word meaning both “exile” and “diaspora” – becomes an opportunity to reflect on several themes that define and link the work of Bruno Schulz, the life and scholarship of Jerzy Jarzębski, and also the context of shelter and solidarity created at the 2024 SchulzFest in Drohobycz. In his 1937 essay on the artist E.M. Lilien, Schulz described Lilien’s work as a “creation born of the longing of golus.” This article proposes that in his diasporic modernist poetics, Bruno Schulz succeeded in actively harnessing the “obraz-zagadka” of golus to create a literature that could encapsulate the unresolvable tension of life as a Jewish writer in the post-WWI Europe of nation states, and, that the author’s lasting gesture was to open this specific Jewish experience to the stranger, and to the other.

Dariusz Wojakowski, *The Experience of the SchulzFest Community as a Bridge between Past and Future*. The aim of this article is to demonstrate the role played by the SchulzFest artistic community in Drohobych in the context of the social crisis caused by the outbreak of full-scale war in Ukraine. This role is discussed both in relation to practices that reinterpret the past evoked by the work and life of Bruno Schulz, and in relation to the biographical and institutional significance of the “second past” – the events and actors involved in preserving Schulz’s memory over the past two decades. This “second past” has created a specific network of social connections, which in wartime conditions have manifested themselves as a specific community – referred to here as the “Republic of Dreams.” This community is marked by its capacity to transform its activities, goals, and structures. It is resilient and represents a *communitas* of helpers who support both others and one another.

Vira Meniok, *The Second Autumn. The Becoming of a Manuscript*. The author of the essay presents key figures and symbolic meanings which have shaped the literary and artistic project Second Autumn that has been dedicated to Bruno Schulz for over twenty years on the anniversary of his tragic death. The events of Second Autumn begin annually on November 19 with an ecumenical meeting at the place where Schulz was murdered. *The Second Autumn* is his only text, the manuscript of which survived and now continues to evolve through the activities of Second Autumn – one among countless forms of the author’s life after death – life in his work that is stronger than death. Second Autumn is a project-mission based on the idea of action dedicated both to Schulz and to all those who have been forever inscribed in the horizon of this mission, including, more recently, those who have given their lives in the war against the Russian invader. The idea of action is also a symbolic act of awakening dormant needs to remember what is the most important and resists oblivion. According to Paul Ricœur, Schulz emerges in Second Autumn as a prophet who continues to speak and to remain a figure of crisis. In his writings, he left testimonies of terror. In the cycle *Schulz. Psalms*, Serhiy Zhadan speaks – both in Schulz’s and in his own name – of the helplessness and strength of the poet-prophet in the time of catastrophe.

Monika Sznajderman, *At the Home of Bruno Schulz*. For the author of this article the home of Bruno Schulz in Drohobycz, preserving invisible traces of the artist’s life, becomes a point of departure or rather an excursion involving other “ghostly” spaces according to a description by Katarzyna Kończal, who refers them to the works of W.G. Sebald, spaces in which the living dwell next to the dead and time becomes suspended. Forays along literary trails in search for traces of those slain in the Holocaust.

Ostap Slyvynskyi, “A Pity that Poetry Does Not Kill”. *Transformations in Ukrainian Poetry in the Face of War*. Since the beginning of the Russian invasion of Ukraine (2022), Ukrainian poetry has been undergoing changes at various levels – starting with form and vocabulary and ending with ethical issues concerning the attitude of the creator

and the tasks that poetry has to perform in a situation of existential threat to the individual and the community. In this essay, I try to diagnose the most important of them, looking at poems by Ukrainian poets written during the first year of the full-scale war, and taking into account the poets' comments and reflections, expressed in interviews and essays. The most significant of these changes are: a specific ritualization of the poem at the level of theme and form, resulting not only from the return of faith in the "magical power" of language, but also from the awareness of the need for solidarity, unification of the community through culture; reflections on the so-called "martial law" of language, which is characterized by the concretization, demetaphorization, and emphasizing of the "military" meanings of individual words; a reflection on hate speech that permeates not only everyday communication, but also the language of poetry and is treated as something destructive to language, but at the same time inevitable in times of brutal war.

**ШульцФест та Друга Осінь
у часи війни
АНТОЛОГІЯ**

**SchulzFest i Druga Jesień
w czasie wojny
ANTOLOGIA**

редакторка й укладачка Віра МЕНЬОК

Макетування та верстка
Василь Герман

Дизайн обкладинки
Олег Лазебний

Здано до набору 03.10.2025 р. Підписано до друку 13.01.2025 р.
Гарнітура Minion Pro. Формат 70x100/16.
Друк офсетний. Папір офсетний.
Ум. друк. арк. 39,97. Зам. № 14413.

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру видавців,
виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції
Серія ДК № 2509 від 30.05.2006 р.

Друк ПП «ПОСВІТ»
Адреса: вул. І. Мазепи, 7, м. Дрогобич, 82100 Україна
e-mail: posvitdruk@gmail.com, posvit-druk@ukr.net

*Schulz, zastrzelony w środku miasta, które tak głęboko
i tak konsekwentnie przemieniał w swoich tekstach,
rysunkach i wizjach, zastrzelony po prostu i banalnie,
bez żadnych zwidów i tajemnic, jest (...) połączeniem
zabójczej logiki i jakiejś szczególnej niesprawiedliwości,
której korzenie tkwią w samej naturze zła. Z jednej strony –
jeden z niezliczonych zabitych drohobyckich Żydów, wraz
ze śmierciami których gasł cały kosmos, waliła się historia,
urywała się mowa. A z drugiej strony – wielki geniusz, wraz
ze śmiercią którego znikła możliwość dalszego tworzenia
cudownych i niepowtarzalnych światów, niewidzialnych dla
innych, słyszanych tylko przez niego.*

Serhij Żadan, *Artysta w czasach wojny –
Schulz utracony i ocalony*
Przełożył Bohdan Zadura

