

Zapowiedź rzeczy przyszłych.

Szyfr zagłady w galicyjskich opowiadaniach Zygmunta Haupta

Marek Wilczyński

ORCID: 0000-0002-6486-6001

Każdy rodzaj badania określonej formy epickiej ma do czynienia ze stosunkiem, w jakim ta forma pozostaje do historiografii.

Walter Benjamin

Jak wiemy, niemal cała proza artystyczna Zygmunta Haupta odnosi się do przeszłości, czy to poprzedzającej wybuch drugiej wojny światowej, czy wojennej, a niekiedy nawet znacznie dalej. Czytelnik szybko zauważa, że zwłaszcza w opowiadaniach i fragmentach, które nawiązują do wspomnień z okresu poprzedzającego wymuszoną przez wojnę emigrację pisarza, często pojawiają się długie wyczerpania rzeczowników. Zadaniem takich nagromadzeń, nierzadko o charakterze metonimicznym, jest przywoływanie rzeczy – przedmiotów bądź nazw własnych zachowanych w pamięci. Mają one zapewne tworzyć tekstową namiastkę rzeczywistości odległej w czasie i przestrzeni, służyć jako narzędzie pamiętania i zarazem zapomnienia: pamiętania o tym, co było, i zapomnienia choćby na chwilę o tym, co jest. Najbardziej pod tym względem charakterystyczne jest opowiadanie tytułowe zbioru *Pierścień z papieru*, które składa się z trzech powiązanych ze sobą rzeczownikowych serii dotyczących różnych ras i maści koni oraz elementów uprzęży, w znacznej mierze już dzisiaj nieznanymi ogromnej większości odbiorców¹.

¹ Zygmunt Haupt, *Baskijski diabeł*, zebrał i oprac. Aleksander Madyda (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2016), 422–426. Wszystkie cytaty z tej edycji oznaczone są skrótem BD.

Ostentacyjna rzeczowość Hauptowskiego opisu zdaje się sugerować realistyczną konwencję przedstawieniową, ale jest to sugestia fałszywa. Nad mimesis wyraźnie panuje diegesis, akt wypowiedzania. Co rusz ujawnia się ze swoimi dylematami narrator, niezbyt pewny, czy pamięć mu dopisuje i czy on sam nie dopisuje do opowieści czegoś, co odbyło się inaczej lub, co gorsza, nie miało miejsca w ogóle. W ten sposób tekstowe wyspy rzeczownikowej rzeczy/wistości tracą złudną materialność, jaką obdarza je dyskurs realistyczny, i prezentują swoją ewidentnie znakową naturę. (Przypomnijmy w skrócie słynną formułę *l'effet de réel* zaproponowaną przez Rolanda Barthes'a: „Semiotycznie rzecz biorąc, «konkretny szczegół» tworzy się przez bezpośrednie nałożenie przedmiotu odniesienia i znaczącego; znaczone wygnane jest ze znaku, a wraz z nim, rzecz jasna, możliwość rozwinięcia formy znaczonego, czyli samej narracyjnej struktury. [...] Oto co moglibyśmy nazwać referencjalnym złudzeniem”²). U Haupta rozbudowane szeregi przedmiotów jednocześnie narrację uzupełniają i spowalniają. Nasycone afektem, są źródłem krótkotrwałej radości wspominającego „ja”, namiastką bycia w świecie, do którego nie ma już dostępu.

Jest też jednak w galicyjskich opowiadaniach autora *Lutni* inny sposób przejawiania się ukrytego: zjawisk i wydarzeń nienależących do głównej płaszczyzny dziania się, do podstawowego porządku narracji. W sposób zawoalowany, metaforyczny został on zasygnalizowany pod koniec późnego szkicu *Z Łaczczyzny* w opisie gry światła wśród różnokształtnych chmur na niebie. Rezultaty tej gry układają się w wielki, fantasmagoryczny obraz, z całą pewnością nieistniejący fizycznie w atmosferze:

Wieczór ciągnął się długo. Nad nim pionowo w górę wznosiły się zamki z chmur postawione jeden na drugim. Pomiedzy ich różowymi blankami przedzierało się niebo błękitne i fioletowe w górę, a nad nim nowe kondygnacje murów, fos, przypór i baszt chmurowych. Pomiedzy zamkami otwierały się dalekie krajobrazy w głąb i w górę i cieniowały się liliowo. Były wpośród nich drogi wijące się stokami wzgórz, urwiska, skarpy i przepaście. Pomiedzy murami wznoszącymi się na tych stokach wykwitwały nowe widoki: dalekie i wysokie zbiorowiska chmur jak szranki wojsk uszykowanych do szarży. Wymieniały się pomiedzy tymi widokami tęcze, mosty, łuki, fantastyczne akwedukty, gaje, fontanny, szpalery i perspektywy. I nagle wystrzelała ponad nimi w górę masa wieży aż czarnej od cienia, ażeby przez okna jej ukazać niebo tym różowsze i tym błękitniejsze. Pomiedzy tymi krajobrazami wojny i zawieruchy bitewnej jak strzały z armat i moździerzey oblężniczych wymieniały się błyskawice pozostałe po burzy. Te dreszcze błyskawic rozświetlały na mgnienie oka partie murów w cieniu i ukazywały ukryte dotąd dla oczu nowe krajobrazy i widoki (BD 633).

Opis ten, niczym palimpsest, ma dwie warstwy, czy też drugie dno, którego trudno się domyślić, skupiając uwagę tylko na warstwie wierzchniej. Tę ostatnią stanowi bogata powłoka chmur obserwowana w dzień w całej gamie kolorów przywodzącej na myśl włoskie malarstwo manierystyczne, barok bądź rokoko: róż, błękit, fiolet, liliowy i oczywiście biel. Z drugiej strony rzutowana na chmury rozległa architektura wyimaginowanych zamków połączonych „tęczami, mostami, łukami, fantastycznymi akweduktami” każe dopatrywać się w tej panoramie inspiracji Piranesiego, ale czerni właściwej *carceri d'invenzione* Rzymianina jest tu niewiele – zaledwie jedna wieża położona w głębokim cieniu. Nagle jednak w tych malowniczych, nieco

² Roland Barthes, „Efekt rzeczywistości”, tłum. Michał Paweł Markowski, *Teksty Drugie* 4 (2012): 124–125.

teatralnych dekoracjach pojawiają się stojące w ordynku wojska i zaczyna się bitwa znaczo-
na zygzakami błyskawic. Wspomniane armaty wraz z moździerzami obłędnymi pozwalają
przypuszczać, że nie jest to wojna XX-wieczna, raczej zmagania z wieku XVII, jakieś obłę-
nie Zbaraża, Chocimia albo Kamieńca Podolskiego. Tak czy inaczej, początkowy obraz bliski
idylli ujawnia warstwę dotąd ukrytą, na którą składają się groza, niebezpieczeństwo, prze-
moc i śmierć. Realizowane podobnie raptowne objawienie – apokalipsę – upadku czy rozpadu
świata znaleźć można u Haupta również w innych tekstach. Miewa ona bliższą nam w czasie
konkretyzację historyczną, nieznaną wprawdzie pisarzowi z doświadczenia, niemniej pozna-
ną przez niego dostatecznie dobrze dzięki historiografii, świadectwom osobistym ocalałych
i literaturze. W scenerii krajobrazów i wewnątrz pamiętanych apokalipsa będzie dawać znać
o strasznych rzeczach przyszłych – nieuchronnemu przeznaczeniu Roksolanii. Wspominający
przeszość podmiot, najczęściej ulokowany w konkretnej przestrzeni i czasie minionym, zyska
migawkowy dostęp do zdarzeń mających dopiero nastąpić, przez co straci tożsamość właściwą
prozatorskiemu realizmowi. Jak zauważa Frank Kermode: „Najwyraźniej warunkiem myślenia
o przyszłości jest przyjęcie, iż łączy ją z naszym własnym czasem jakiś szczególny związek.
Czas nie jest wolny – jest niewolnikiem mitycznego końca. Uznajemy nasz własny kryzys za
poważniejszy, bardziej niepokojący, ba, ciekawszy niż inne”³. Kryzys Haupta to koniec świata
takiego, jaki znał, w tym kres polskiej obecności w Galicji i na Podolu.

Ułożony przez Aleksandra Madydę tom zatytułowany *Baskijski diabeł* otwiera opowiadanie
Entropia, opublikowane w roku 1944. Jego pierwszy akapit przynosi wyjaśnienie terminu ty-
tułowego, konieczne dla czytelników słabo obeznanych z podstawami fizyki: „Kto zajmował
się termodynamiką, natknął się zapewne na pesymistyczną formułę powiadającą że «entropia
wzrasta do zera». Różne temperatury dążą do wyrównania. Takie samo zjawisko inwolucji za-
chodzi wszędzie, napięcia elektryczne chcą się wyładować, kolory zmieszane dają jeden kolor
szary [...] Kiedy się tak wędruje po świecie, wydaje się, że nawet pory roku tracą swe oczywiste
granice i zlewają się w jedną szarą, gdyby nawet była kalifornijską wiosną, porę roku” (BD 21).
Samo jednak opowiadanie, jeśli nie liczyć teoretycznego wstępu, składa się z pięciu wyod-
rębnionych typograficznie części odnoszących się do czterech różniących się pór roku, co do-
wodzi udanego wysiłku powstrzymywania entropii w obronie zachowanego w pamięci nadal
wyrazistego obrazu przeszłości. Opisy galicyjskiej wsi i otaczającej ją przyrody są, jak zwykle
u Haupta, plastyczne i językowo wysmakowane, w części drugiej pojawia się akapit poświęco-
ny, a jakże, zmiennym kształtom chmur, tu i ówdzie zdarza się także przebłysk rzeczy przy-
szłych, na przykład sokół porównany do myśliwskiego samolotu Hawker Hurricane, o którym
pisarz miał się dowiedzieć dopiero podczas wojny w Wielkiej Brytanii. Część ostatnia kończy
się natomiast wizerunkiem miasta, nieobecnego w partiach poprzedzających:

Miasteczko ze swymi domami, które słoty i ubóstwo poplamiały trądem, było szare i płaskie pod
sklepieniem niebios. [...] Obszerny rynek jest źle zniwelowany i podle zabrukowany, ale dzieje się
to w cieniu wspaniałej kolegiaty o liniach renesansu tak czystych, że doznaje się wprost fizyczne-
go ukojenia. Harmonia gmachu, jego spokój, duma, skończoność dają wrażenie zamkniętej myśli
ludzkiej. To nic, że dzieje się ta architektura na najbardziej ubogim tle, że ubóstwo i pustka jej

³ Frank Kermode, *Znaczenie końca*, tłum. Olga i Wojciech Kubińscy (Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu
Gdańskiego, 2010), 78.

towarzyszące, zapomnienie i nieuchronna groźba czasu nad nią zawieszona chciałyby pomniejszyć tę wspaniałość. [...] Różowy marmur jest świeży i rumiany, jakby nim okładano ściany nie trzysta lat temu, ale wczoraj. Ciężkie płótna obrazów Altomontego czernią się kolosalnymi kwadratami na murach naw i u dołu wiszą fałdą jak żagle. Alabaster pomników nagrobkowych ma ciepło skóry kobiecej. Kopuła na transepcie pęka i wpuszcza wodospad światła (BD 31).

Nazwy miasta brak, niemniej każdy, komu zdarzyło się odwiedzić Żółkiew, rozpozna je natychmiast: rynek pozostał właściwie taki sam, chociaż jego poziom podniósł się nieco, a odrestaurowana stosunkowo niedawno przez ekipę konserwatorów z Polski kolegiata jest równie wspaniała jak niegdyś w oczach narratora. Nie ma w niej tylko wielkoformatowych obrazów Martino Altomontego upamiętniających zwycięskie bitwy Jana III Sobieskiego pod Wiedniem i Parkanami ani płócien wcześniejszych uwieczniających tryumf Stanisława Żółkiewskiego pod Kłuszynem i zwycięstwo Sobieskiego pod Chocimiem. (Dzieła Altomontego zawisną w niedalekiej przyszłości w centralnej części restaurowanego zamku Sobieskich). W opowiadaniu widok Żółkwi odśladnia niedostatki rynku i otaczającej go zabudowy, a ulubiony zamek Jana III nie został nawet wspomniany, lecz idealne miasto, które powstało z woli Hetmana Wielkiego Koronnego, trzyma się na osi swej najpiękniejszej chyba budowli – kolegiaty św. Wawrzyńca. Jej architektoniczny majestat narzuca otoczeniu pewien porządek wbrew chaosowi biednego sztetla – kościół dzieli od wielkiej, obronnej synagogi, innego kluczowego punktu urbanistycznej siatki, mniej więcej dwieście metrów. Traf zrządził, że wizyta narratora i Panny w mieście przypadła akurat w żydowskie święto Purim, nazwane w tekście osobliwie „świętem Hamana”, tak jakby to krwiożerczy urzędnik perskiego króla z Księgi Estery, przecież za karę powieszony, zatryumfował i pognebił niedoszłe ofiary. Na ulicach natknąć się można na „dziecięcoapokaliptyczne pochodny”, kojarzące się raczej z niesławnej pamięci dziecięcą krucjatą z drugiej dekady XIII wieku niż z coroczną radością Izraelitów. Skąd to odwrócenie? Odpowiedzi trzeba szukać poza *Entropią*.

Pierwsza z nich pada w opowiadaniu *O Stefci, o Chaimie Immerglücku i o scytyjskich bransoletkach* (1953) włączonym do *Pierścienia z papieru*. Narrator, tym razem bez wątpienia dający się utożsamiać z autorem, trafia do Żółkwi we wrześniu 1939, krótko przed opuszczeniem kraju wraz z wycofującą się na Węgry 10. Brygadą Pancerno-Motorową:

Liczę na palcach, ileż to: dwa? trzy lata, jak tu byłem? Rynek, na rynku ta sama studnia ze statua Matki Boskiej i z podstawy jej biją dwie szpryce wody ze źródeł na wzgórzach sprowadzanej, i wybrukowany plac naokoło, i szczeliny pomiędzy kamieniami zawsze wilgotne, i u studni małowmiasteczkowy nosiwoda, na pół idiota, z tym samym idiotycznym: „A ga! A ga!” Zamek wystercza ponad akacjąowymi drzewami i poza nim wieże kolegiaty i banie cerkwi Bazylianów. Po drugiej stronie, naprzeciw, sklep tytoniowy rozbity i szkło okienne szczerbi się i lśni na chodniku, i puste tekturowe pudełka po papierosach wszędzie porozrzucane (BD 233).

Opis żółkiewskiego rynku został tu potraktowany inaczej, bardziej szczegółowo: przed wejściem do zamku widnieje studnia z małą fontanną i posągami Matki Boskiej, dziś po długiej przerwie ustawionym na nowo, widać również fakturę bruku, a oprócz kolegiaty mamy sąsiadującą z nią cerkiew Bazylianów. Zgadza się. Teraz po drugiej stronie rynku zieją niewypełnione jamy tam, gdzie kiedyś stały trzy kamieniczki. Być może w jednej z nich znajdował się wspomniany sklep tytoniowy, który nie doczekał się remontu. Tymczasem narrator ciągnie dalej:

Na drugim końcu rynku spotkałem Chaima Immerglücka – pamiętam go z dawnych czasów, miał sklep z żelazem i farbami, i narzędziami, sznurami i łańcuchami – i poznał mnie od razu, chociaż to dobrych parę lat, jak tu byłem. Poznał mnie z jakimś błyskiem porozumienia w oczach. To porozumienie akceptujące mnie, zjawiającego się z tą wojną, w pewnej mierze wojnę tę tu ze sobą przywiozłem, byłem jednym z jej współtwórców, jej bogów. [...] Może błysk porozumienia w oczach Chaima Immerglücka to złudzenie, a może ma ono skonstrastować, powiedzieć, że nic już nie jest ważne. Że ludzie, jakich widzę na rynku: zbieranina tępych twarzy, oddech ich zmieszany z powietrzem – a żebym był nawet zwiastunem złych czy dobrych nowin, to nie ma dla nich apelu. Są bezosobowi jak chrobot, szurgot szczurów za ścianą domu, bezosobowy i martwy chlupot wody rozbijającej się o kamienie potoku, skrzyp gałęzi giętych porywem wiatru (BD 233–234).

Krótko przed wybuchem wojny ludność Żółkwi liczyła 11 100 osób, w tym 38% Żydów, czyli nieco ponad 4 tysiące. Chodząc po miasteczku, Haupt natrafił akurat na znajomego Żyda, imiennie wyróżnionego spośród całej populacji. W kolejnym akapicie pojawia się uzupełnienie: „Tych trochę ludzi to tak jak muchy na twarzy osoby umarłej”. Właściwie Żółkwi już nie ma, a żywym znakiem jej zmierzającego ku nieistnieniu szczątkowego bycia jest właśnie Chaim Immerglück, nie Polak ani Ukrainiec. Stąd już bardzo blisko do zupełnie innego tekstu, pisanego w bunkrze w latach 1942–1944 dziennika mieszkanki miasta Clary Kramer, która uratowała się z Zagłady razem z 73 innymi obywatelami narodowości żydowskiej. Któregoś dnia roku 1942 Clara Kramer, wówczas jeszcze Schwarz, zanotowała, co następuje:

W mieście spustoszenie, płacz i lament. Zwożą furami trupy ludzi, których zastrzelili na miejscu (dlatego że uciekali lub podnieśli się z klęczek, gdy gestapowcy kazali klęczeć na rynku), i tych, którzy ciężko ranni ponieśli śmierć, [...], umarli z głodu, albo zostali wydani przez okolicznych chłopów na zagładę. Reli (żona Joska) zabrali matkę, brata i bratową. Bratowa wróciła, tamci nie. Patrontaschowi zastrzelili siostrę Pepkę z dzieckiem (biegła na umówione miejsce do katoliczki, a ta w krytycznym momencie nie chciała jej wpuścić). Taube opowiadał, że widział ją po drodze, leżącą przy torze we krwi. Chciał ją podnieść, ale ona z powrotem upadła⁴.

Oto ponownie trafiamy na ten sam rynek w Żółkwi, gdzie teraz naprawdę tryumfuje Haman, tak zagadkowo wspomniany w *Entropii*, lecz zarazem dystans między tamtym rynkiem, zaniedbanym i pogrążonym w bezruchu, a scenerią masowego mordy jest ogromny. Między nimi sytuuje się rynek, na którym narrator-podporucznik Haupt natknął się na Chaima Immerglücka. Niby nic się jeszcze wtedy nie stało, ale już jakby wszystko wiadomo. Po mieście przemykają nie ludzie, tylko szczury, latają muchy, jakby spodziewały się obfitości zwłok, a zamiast chóru głosów słyszeć „bezosobowy chlupot wody”. W takiej perspektywie opowiadanie Haupta nabiera charakteru wyraźnie apokaliptycznego – zdaje się zapowiadać to, co się stanie, pomimo że nikt nie potrafił sobie zawczasu wyobrazić Szoa. Oczywiście w roku 1953 sprawa była jasna, niemniej jednoznacznego śladu wiedzy o niewyobrażalnym w opowiadaniu brak. Kończy je, trochę ni stąd, ni zowąd, wzmianka o scytyjskim kurhanie – grobie królowny pochowanej w „diademie ze złotych blaszek”, ze złotymi bransoletkami na przegubach. Żeby nie było wątpliwości, że chodzi o śmierć.

⁴ Clara Kramer, *Tyleśmy już przeszli. Dziennik pisany w bunkrze (Żółkiew 1942–1944)*, red. Anna Wylegała (Warszawa: Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, 2017), 41–42.

Oczywiście najważniejszym utworem Haupta poświęconym Żółkwi jest zamieszczona w pośmiertnie wydanym zbiorze *Szpica* (1989) *Lutnia*, bezsprzecznie jedno z jego największych literackich osiągnięć. Znakomitej, wieloaspektowej analizy *Lutni* dokonał Andrzej Niewiadomski, wyliczając w jej przedostatniej partii zatytułowanej *Wirtuozeria i horror vacui* wszystkie groby, jakie można w niej znaleźć, a więc nagrobki na żółkiewskim cmentarzu, zapieczętowany pokój podporucznika Sterby, który z nieszczęśliwej miłości popełnił samobójstwo, kryptę w kolegiacie pełną zmurszałych trumien i raz jeszcze kurhan scytyjskiej królowny⁵. Odsłonił też Niewiadomski schemat kompozycyjny opowiadania, oparty na sekwencji „Moskwa-Żółkiew-śmierć-Moskwa-Żółkiew-Moskwa-Żółkiew-śmierć”⁶. Zamiast prosto do Żółkwi na początku czytelnik trafia do Moskwy zhołdowanej przez Tatarów, zredukowanych znacznie później do roli kelników przyjmujących napiwki w moskiewskich restauracjach, potem zostaje przeniesiony do Żółkwi okresu międzywojennego i pod Kłuszyn, skąd na krótką chwilę wraca do miasteczka, aby przyjrzeć się „naznaczonemu śmiercią” pocztowi sztandarowemu Szóstego Pułku Strzelców Konnych. Następnie kierowany jest znów do Moskwy, tym razem zdobytej przez Polaków, z których jeden ponosi okrutną karę za zbezczeszczenie ikony Matki Boskiej, i jeszcze raz do idealnego miasta Pana Hetmana, gdzie natrafia na splot informacji o włoskim budowniczym synagogi Battisście di Quadro di Lugano, międzywojennym geniuszu konserwacji zabytków Galicji Antonim Łobosie, strzelcach konnych, których spotkała gwałtowna śmierć, oraz właścicielu majątku Opłytna panu Żarczewskim o rodowym nazwisku Witz. Po raz ostatni droga wiedzie do Moskwy, by towarzyszyć opuszczającemu ją Żółkiewskiemu, i wreszcie – ostatecznie – kończy się w Żółkwi wraz z nadchodzącym załamaniem się jej historii parę dni przed 17 września 1939.

Najpierw ogarnięty poczuciem dziwności narrator zauważa przewróconą do góry kołami słynną luxtorpedę – jednowagonowy spalinowy pociąg kursujący między Lwowem a Zakopanem, Borysławiem, Kołomyją i Tarnopolem. (Zgodnie z faktami było to jednak niemożliwe, ponieważ cztery spośród sześciu pojazdów szynowych tego typu, jakimi dysponowały PKP, uległy zniszczeniu gdzie indziej, a pozostałe dwa nie ucierpiały). W opowiadaniu ma to znaczenie symboliczne: oto kolejowy symbol nowoczesności II Rzeczypospolitej przeistoczył się nagle w „symbol klęski”, końca marzeń o postępie i modernizacji. Bateria Haupta była rozlokowana w pobliżu zamku, mógł on więc – jak się okazało, po raz ostatni – odwiedzić znajomą siedzibę króla-zwycięzcy. Przed wojną w jednym ze skrzydeł mieścił się magistrat i miejskie archiwum, w którym przez niemal trzysta pięćdziesiąt lat gromadzono świadectwa trwania Żółkwi: „tomiska, foliały, szpargały, pracowicie pozszywane kopiariusze, teki, z których wysypuje się zawartość” (BD 459). Panujący tam przez wieki jako tako strzeżony przez urzędników porządek ustąpił nieładowi: „pod sklepieniami, na półkach góry papierzysków: akta, stosy ksiąg, foliałów, fascykułów dzienników podawczych” (BD 458). Wśród tego bałaganu leży lutnia: „wdzięczna jej szyja, gryf i cudowne ciało, sklejone kiedyś z cieniutkich wiórów, drzazg, deszczulek, podbiega do spodu i zbiega się w uchwycie, czerni się jej wewnątrz nabrzmałem rezonansem” (BD 461). Zdaniem narratora piękny stary instrument dobrze współbrzmi z książkami, zwłaszcza autorstwa poetów, w tym cytowanego Mikołaja Sępa Szarzyńskiego, lecz poryw wyobraźni trwa tylko moment:

⁵ Andrzej Niewiadomski, „*Jeden jest zawsze ostrzem*”. *Inna nowoczesność Zygmunta Haupta* (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2015), 67.

⁶ Niewiadomski, 41.

Wdzięczy się ta lutnia, ale brakło młodej ręki, by z niej głos wydobyć. Śliczne drzewo, dźwięczne struny, ale jest w nim martwota, jakby nie była to lutnia, ale trumna, trumienka, pusta kołyska. Brał ją kiedyś ktoś w ręce i wykołysywał słowa, i słowa przebrzmiały, i wargi zniechęcone zwiędły. Tak jak to miasto kiedyś rozbrzmiewające głosami, echem młodych kroków, szumem liści i zgrzytem kry lodowej po wodzie; a dzisiaj po nim pozostał tylko pusty grób – *kenotaph* (BD 461).

Lutnia okazuje się ekwiwalentem, metaforą Żółkwi, również przekształconej w pusty grób samej siebie, w którym żywi jeszcze ludzie są jedynie cieniami dawnych mieszkańców. Haupt, pisząc opowiadanie *post factum*, ponad dwadzieścia lat później, po raz kolejny wydaje się przewidywać rzeczy przyszłe; stwierdza i zarazem antycypuje koniec żółkiewskiego świata – upadek miasta powołanego niegdyś do istnienia wołą fundatora. Ofiarami zagłady w sensie dosłownym stali się przede wszystkim prawie bez wyjątku Żydzi, jednak świat rozpadł się nie tylko im, lecz również wygnanym z miasta Polakom i Ukraińcom, na dziesięciolecia pozbawionym prawa decydowania o swoim kraju. Zabytkowe budowle Żółkwi w większości przetrwały w niezłym stanie: kolegiata, cerkiew Bazylianów, drewniana cerkiew św. Trójcy z początków XVII wieku, dawny kościół dominikanek. Hitlerowcy zniszczyli wprawdzie wewnątrz synagogi, jednak mury stoją i przywrócony został dach, zrujnowany zamek czeka kolejna odbudowa, ale ich żywa treść albo całkiem zniknęła, albo ledwie dziś przypomina tę ze wspomnień pisarza.

Lutnię zamyka – tu zgoda z Niewiadomskim – śmierć. Po wojnie, w roku 1951, nawet nazwa Żółkwi została wymazana z mapy i zastąpiona nową, brzmiącą dość obco: Niestierow. Powołując się na *Wielką Encyklopedię Sowiecką*, Haupt informuje, że jest to nazwisko „carskiego awiatora”, który na początku pierwszej wojny światowej, w sierpniu 1914 roku, strącony został przez przeciwnika w pobliżu miasta (BD 462). Nasuwa się w związku z tym pytanie, na które nie ma miarodajnej odpowiedzi: dlaczego sowieccy władcy Ukraińskiej Republiki Socjalistycznej, zamiast poszukać stosownego bohatera Związku Radzieckiego, wybrali na patrona spuścizny Stanisława Żółkiewskiego postać z epoki przedrewolucyjnej? To zagadka, podobnie jak pozostawienie w spokoju kolegiaty, gdzie znajduje się przecież epitafium okupanta Kremla. Niestierow mieści się jednak dobrze w wewnętrznej logice opowiadania: zaczyna się ono od Moskwy i na Moskwie – carskiej, imperialnej – kończy. W ten sposób stolica Rosji tryumfuje nad Żółkwią: wymazując jej własną nazwę, symbolicznie mści się za XVII-wieczną zniewagę tak, aby po polskim zdobywcy nie pozostał onomastyczny ślad. Powrót do nazwy historycznej w odrodzonym państwie ukraińskim jest więc także do pewnego stopnia aktem wskrzeszenia pamięci o Hetmanie Wielkim Koronnym, który szanował Rusinów, mówił po rusku, a dowódcą chorągwi stanowiącej jego osobistą ochronę był ojciec Bohdana Chmielnickiego, poległy pod Cecorą.

Motywy profetyczne występują również w dwóch opowiadaniach z cyklu powiązanych imieniem Nietoty, dziewczyny z dobrego domu, która uczyła się na pensji w klasztorze Panien Benedyktynek w Przemyślu. Pierwsze z nich to *Perekotypole*, opowiadanie o ukraińskim tytule zapożyczonym rzekomo z zielnika Nietoty – jeszcze jednej okazji dla pisarza, by sporządzić długi, polsko-łaciński spis tym razem lokalnych galicyjskich roślin. Panna objaśnia:

A to? To? To *perekotypole*. *Perekotypole*? No tak, ze ślazowatych. *Salsola pestifer*. Tu nie jego miejsce, bo to zielnik roślin leczniczych, ale zabłąkał się. Bo wiesz, błąka się, nie czepia miejsca, toczy się kulą po ziemi, czepia płotów i krzaków, wiatr niesie nim, sam widziałeś, nie? *Perekotypole*... (BD 514).

Osobliwą kulę określić by można mianem rośliny-migrantki, która nie potrafi nigdzie zagrzać miejsca i skazana jest na ustawiczną tułaczkę po równinie, po stepie, gnana wiatrem w suchym stepowym pyle. Ma ona jednak również osobliwą funkcję wewnątrztekstową, gdyż niejako „napędza” fabułę, czy też raczej zmianę scenerii, zespołu skojarzeń od Salomei Wiśniowieckiej i jej licznych posiadłości w powiecie krzemienieckim, poprzez Fryderyka Barbarosę, migawki z dzieciństwa, gry karciane, lata pierwszej wojny i następujący po niej okres chaosu, kiedy Wołyń i Galicja wielokrotnie przechodziły z rąk do rąk, aż po wzmiankę o medycznych studiach Nietoty i jej pokoju w sanatorium, dokąd trafiła być może na skutek zaburzeń nerwowych. Przez to wszystko przewija się motyw strachu, który bierze początek od ducha ksieni przemyskiego klasztoru, podobno ukazującego się uczennicom z pensji. Narrator poświęca strachowi cały analityczny akapit:

No bo oczywiście strachy. Jest coś niesamowitego w trwodze, zmorze, drzeniu i dygocie przed sprawami strasznymi, a zarazem czemuś one pociągają i wabią, choć dojmują i wstrząsają, i za tym wstrząsem, dreszczem coś ciągnie porywa, tak jak pociąga nas ostrze opartej o ścianę siekiery, błękitnej zastygłej w grozie stali, albo kiedy nieuniknienie ciągnie urwa, przepaść, obryw skalny, czy przerębł w lodzie, czy toń bezdena wody, czeluść klatki schodowej w wielopiętrowym domu, gzymsowanie na wieży zapraszające do przejścia się pomiędzy niebem i ziemią (BD 507–508).

Od tych i dalszych podobnych dywagacji płynne przejście wiedzie ku wspomnieniu z czasów pierwszej wojny światowej, związanemu z oczekiwaniem na jakiejś stacji węzłowej na „pociąg uciekinierski”, który najpewniej zawieźć miał rodzinę (Hauptów?) w bezpieczne miejsce, dostatecznie daleko od przesuwającego się w głąb Austro-Węgier frontu. W fikcję wdziera się nagle przeżyta historia, sugerując chwilowo zwrot w kierunku autobiografii, a więc pewnej formie ciągłości, zaraz jednak ponownie zerwanej. Rozważając cechy dyskursu biograficznego w jego relacji z historiografią, Karlheinz Stierle zauważa: „Jeśli przedmiotem biografii są nadrzędne związki całego życia, a przez to kontinuum życia, to tej formie narracyjnej przeciwstawia się inna forma, której chyba najlepszymi ekwiwalentami w dziedzinie literatury są dramat i nowela, i którą za J. G. Droysenem można określić mianem «historiografii katastroficznej». Historiografia katastroficzna uwydatnia zdarzeniowe momenty nadrzędnego kontekstu historycznego, czyniąc je przedmiotem historii”⁷.

O ile w odniesieniu do galicyjskich opowiadań autora *Perekotypołe* można mówić o ich sporadycznych bądź nawet zasadniczo głębokich związkach z historiografią, to jest to właśnie owa „historiografia katastroficzna”, po Benjaminowsku kładąca nacisk na szczególnie wymowne „momenty zdarzeniowe”, które rzucają ostre światło na pewien dający się wyodrębnić oraz nazwać proces. Obraz ewakuacji, przebiegającej zapewne późnym latem lub wczesną jesienią roku 1914, zapisał się w pamięci narratora uderzająco plastycznie, lecz co ważniejsze, ma on potencjał, aby przenieść czytelnika w dosyć odległą przyszłość, dla Haupta w chwili pisania znaną nie z autopsji, lecz jedynie z literatury przedmiotu, niekiedy też ze świadectw ocalałych:

Przed nami czeluść towarowego wagonu. Odsunięte na rolkach ciężkie drzwi, brudnocegłana wypełzła od słońca i pluch barwa desek oszalowujących ściany, szczeliny wąskich okienek, znaczone

⁷ Karlheinz Stierle, „Doświadczenie i forma narracyjna. Uwagi na temat ich związku w fikcji i historiografii”, tłum. Jerzy Kałużny, w: *Opowiadanie historii w niemieckiej refleksji teoretyczno-historycznej i literaturoznawczej od oświecenia do współczesności*, red. Jerzy Kałużny (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2003), 381.

białą farbą hieroglify metryki wagonowej, cyfry, zrudziałe żelazo okuć, sztab, śrub. Przed tłoczącą się ciżbą ludzką rozdziawiona straszliwa paszczyka drzwi wagonu towarowego. W lata potem miał wyglądać tak samo, tyle że szczeliny okienek oplatał drut kolczasty, a za siatką ramki despeczer-skiej widnieją kartki ceduł frachtowych i destynacji dla tych, co na torach rozrządowych zestawiają eszelony, [kartki] pedantycznie informujące o miejscach przeznaczenia: Birkenau, Bełżec, Sobibór, Theresienstadt, Dalstroj, Wostok, Gułag... (BD 509).

W tym fragmencie obraz rzeczy przyszłych, osnuty wokół kolei, obejmuje wyjątkowo obydwa totalitaryzmy i obydwa kierunki likwidacji czy to „niższej rasy”, czy „wrogów ludu i władzy radzieckiej”. Przewożeni do obozów zagłady i łagrów ludzie traktowani są jak towar, rzeczy już z góry martwe, fracht opatrzony zgodnie z przepisami stosowną dokumentacją. Straszna, znacznie bardziej precyzyjna wizja pociągu transportującego ofiary przypuszczalnie do obozu zagłady w Bełżcu, dokąd wywieziono na śmierć większość Żydów z Galicji, w tym i ze Lwowa, pojawia się również w opowiadaniu *El Pelele*, pochodzącym z tego samego okresu co *Perekotypole*:

I oto nagle wydaje mi się, że wagon jest w ruchu. Najwyraźniej słyszę stuk jego obręczy kół na spojeniach szyn, przez szczeliny w deskach widzę migające drzewa, na krzywiźnie toru podłoga wagonu chyli się i chwieje i daleko, daleko, gdzieś na początku wielkiego zestawu wagonów pociągu wyje lokomotywa, i głos jej miesza się z wyciem, rykiem tłumu, pochlipywaniem dzieci, bezsilnym tępym łomotem pięści ludzkich tłukących w deski oszalowania wagonów, i straszny chóralny krzyk: „Gewaaalt!” zwierzęcy, bezsilny strachu i rozpaczony ludzkiej ludzi stojących po kostki w gruzowisku wapna, jakim podłogi wagonów wysypano precyzyjnie dla dezynfekcji. A potem już, po wyładowaniu ciżby ludzkiej, wagony już puste i lekkie, w stukocie, w metalicznym stuku zderzaków przebiegającym jak dreszcz zestawami eszelonów rozrządzanych, przestawianych i szczepianych na torach, dobrze wydezynfekowane wagony odchodzą po nowy i nowy ładunek ludzki (BD 522).

I znów dokumentalne potwierdzenie tej wizji znajdujemy w dzienniku Clary Kramer z 1942 roku, w zapisie sporządzonym zapewne późną jesienią, zanim diarystka wraz z rodziną trafiła do kryjówki u państwa Becków. Wówczas jeszcze nadal pozostawała w kontakcie z innymi bezpośrednio zagrożonymi mieszkańcami Żółkwi i wiedziała, co się wokoło dzieje:

W mieście strach i panika. Żydzi budują schrony, czyli różnego rodzaju lochy podziemne, jak i schronienia u aryjczyków, inni znów załamują ręce i rozpaczają po stracie bliskich. Powodem tego są codzienne transporty Żydów, przejeżdżające przez stację miejską do Bełżca. Wożą ich po kilka tysięcy ludzi, w kilkudziesięciu wagonach (zamkniętych), po 100-150 ludzi w jednym wagonie. Okolice Bełżca stanowią rozległe lasy, w których zabijają tych ludzi. Jakiego rodzaju jest śmierć ich, nie wiadomo. Jedni mówią, że trują ich gazem, inni twierdzą, że zabijają ich prądem elektrycznym, palą lub rozstrzelują. Wiadomo jest tylko jedno, że powrotu stamtąd nie ma⁸.

Nieporównywalny horror Zagłady naznaczył prozę Haupta szczególnie drastycznie, niemniej opisany rozpad jego domowego świata nie ogranicza się do Żydów, lecz obejmuje również inne galicyjskie nacje, dwojako scharakteryzowane w opowiadaniu *To ja sam jestem Emmą Bovary* (1969). Żydzi pojawiają się w nim jako pierwsi:

⁸ Kramer, 39.

Nazywali się: Ajzyk, Aszkenazy, Mordka, Szmul, Judka, Symche, Kimmel, Brajtszwancowa, Sobel, Grünbaum, Tennenbaum, Eck, Wassermann, Glück, Bickels, Szlome, Icyk, Mejr, Mendel, Mendelson, Zwiebel, Brillant, Jojne, Cukier, dzieci ich nazywały się pieścziotliwie: Sara, Sarusia, Jankiel, Mojsze, Izio [...], z całego żydowskiego folkloru małomiasteczkowego dochodziło nas: „pod chajrem”, „chazoka”, „cheder”, „makagiga”, „puryc”, „majufes”, „myszygene”, „mazel tow”, „szabes goj”, „Hamanowe ucho”, na drzwiach niskich domów były skośnie przybite w blaszanej oprawie „przykazania” [...] (BD 476).

Rekonstruując mozaikę ludnościową Żółkwi, na którą składały się trzy żyjące razem, a przecież jednocześnie osobno społeczności wyznające trzy różne religie i kultywujące odmienne obyczaje, Haupt wybiera metodę swoiście pointylistyczną. Najpierw przywołuje bez zasady porządkującej charakterystyczne imiona i nazwiska, co w przypadku Żydów jest szczególnie przejmujące, ponieważ niemal wszystkie zniknęły bezpowrotnie razem z ich nosicielami, zatem samo ich wyliczenie brzmi jak apel poległych. Za Jean-François Lyotardem powiedzieć można, iż w ten sposób uratowany zostaje przynajmniej „honor imienia”⁹ postaci włączonych do bezimiennego tłumu ofiar masowych egzekucji i komór gazowych. Dołączone do imion ułamki hebrajszczyzny słyszanej o czasie do czasu uchem goja są niczym kamienie położone na zbiorowym grobie, którego nie ma na żółkiewskim cmentarzu.

W drugiej kolejności zjawiają się Ukraińcy, czy też raczej Rusini, najczęściej niezamożni, przeważnie zamieszkujący wioski wokół Żółkwi i odwiedzający miasto w sprawach urzędowych, w poszukiwaniu pomocy medycznej lub po to, aby nabyć tam tylko dostępne towary przemysłowe. Ich język również rozbrzmiewa w pamięci pisarza:

Wieś podchodziła pod miasteczko i tu nazywali się: Hrycaj, Kołcan, Onufrej, Kłym, Hilko, Wołodyszyn, Wasyl, Petro, Matwuj, Czmoła, Pajuk, Kłymowycz, Zazula, Krywyj, Ostafij, czyli Eustachy, Panas, czyli Atanazy, Kołymyszyn, Stup, Werbowyj, Bajan, Mykoła, Naum, Palij, Maksym, [...] Kowalczuk, Borowyj, Jewka [...] Mówią: „Onufreju, tela zariż... Poobidały taj piszły w połe zaty... Widczyny dweri...”, chwałą Boga: „Sława Isusu Chrystu... Nawiky-wikiw... Maty Preczystaja...”, wspominają: „Ne tak buło za cisara... Buwało, horiwka za try krejczary i miszok jaczmieniu za piwtora rynskoho... Pojichały na prażnyk na Światoju Pokrowu...” [...] (BD 477–478).

Ukraińcy zjawiają się w prozie Haupta rzadko, czasem neutralnie, niekiedy jako wrogowie Polaków, choć i tacy potrafią wspominać z nostalgią służbę w polskim wojsku pod dowództwem rotmistrza, który traktował podkomendnych po ludzku, a nawet zdarzało mu się być „i ojcem i matką w jednej osobie dla swoich konnych strzelców” (BD 455). Inny zacieklej nacjonalista, napotykanym w Paryżu rozbitek ocalały z Ukraińskiej Republiki Ludowej, na koniec sprzeczeki prosi o „siedemdziesiąt centymów na metro” (BD 214) i otrzymuje je, bo to jednak przecież

⁹ W ostatnim akapicie znanego tekstu *Odpowiedź na pytanie, co to jest postmoderna?* Lyotard pisze: „Wiek XIX i XX obdarowały nas terrorem w całej pełni. Zapłaciliśmy dość za tęsknotą za całością i za jednym, za pojednaniem pojęcia i tego, co zmysłowe, za doświadczeniem przejrzystym i komunikowalnym. [...] Odpowiedzią jest wypowiedzenie wojny całości; zaświadczamy o nieprzedstawialnym, [...], ocalmy honor imienia”. „Odpowiedź na pytanie, co to jest postmoderna?”, tłum. Maria Gołębiowska, w: *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, red. Stanisław Czerniak i Andrzej Szahaj (Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN, 1996), 43. Słowa „całość” i „nieprzedstawialne” nabierają w kontekście prozy Haupta nieoczekiwane znaczenia.

krajan, mimo iż jednoznacznie grozi polskim mieszkańcom „Zachodniej Ukrainy” śmiercią. Bywa i tak, jak w *Pokerze w Gorganach*, że narrator natrafia tylko na wymowny ukraiński ślad – napis cyrylicą w wagoniku górskiej kolejki: „*Proklatyje Lachy...*” (BD 242). Z jednej strony pisarz nie pokrywa etnicznego konfliktu milczeniem, ale z drugiej „Rusini” są dla niego naturalnym elementem społecznego pejzażu, obecnym w sposób oczywisty w jego opowiadaniach choćby za sprawą echa ich języka.

Trzecią, usytuowaną najwyżej składową żółkiewskiej populacji są, jak można się spodziewać, Polacy: rzemieślnicy, drobni przedsiębiorcy, sklepikarze, funkcjonariusze aparatu sprawiedliwości i policji, lekarze, aptekarze, adwokaci, urzędnicy, wojskowi, duchowni – bez wyjątku „panowie”, „panie” albo „panny”:

A przedmieście to pan Lenartowicz (zakład ślusarski), pan Domerecki, pan Sadłowski (betoniarnia i studnie artezyjskie), pan Kwaszczyszyn [zapewne spolszczony Rusin – M.W.], pan Turczaniewicz (sklep kolonialny i pokój do śniadań [...]), pan Nowaczek, pan Wysocki, pan Kozorys, pan Smalaski (plenipotent folwarku radziwiłłowskiego [...]), pan Gwóźdź, Hawrysz, Machan, Motowidło, Salewicz, Zuber, Sadowski, Wantuła, pan Roszlakowski i pan Pierdziel (legionista-inwalida – miał kiosk koło izby skarbowej: papierosy i gazety [...]) Tytułowali się: sędzia Baryński, radca Kudlicki, radca Steinberger, aplikant Słomka, dependent adwokacki Szmurło, pan mecenas Czesny, dyrektor Ferdynand Ślepowron-Wierzbicki, komendant Wołoszyn, naczelnik Braun i doktor Owocowicz, i sekretarz Aleksander Bułka, kontroler Bazyli Skowroda, doktor Pfau, doktor Gegenwarten, profesor Konstanty Leliwa-Podhajski, inspektor Weltschmertz, magister Podsoński [...], ksiądz dziekan Paweł Suhecki i ksiądz katecheta Browniak, kapitan Trznadel, podkomisarz Wijun, doktor Umański i doktor Eisennagel [...] (BD 479–480).

Większość nazwisk to nazwiska typowo polskie. Niewielu tylko: lekarze, jeden radca, komendant i kontroler, być może inspektor, to etniczni Żydzi lub Ukraińcy, którzy dostąpili awansu z uwagi na wykształcenie, zmianę wyznania bądź inne szczególne okoliczności. Widać wszakże wyraźnie, że to Polacy stanowią małomiasteczkową elitę: piastują stanowiska, czuwają nad przestrzeganiem prawa, leczą, sprawują pieczę nad krzewieniem rzymskokatolickiej religii. Ich język odpowiada wykonywanym zawodom i wykształceniu, stanowi posiadania, aspiracjom i sytuacjom, w jakich mogą się znaleźć i znajdują:

Mówią: „grzech”, „przylepka”, „oścież”, brytfanna”, „kataster”, „onyks”, mówią: „kolastra”, „krzywa Queteleta”, „płonica”, „okrężne”, mówią: „a szlag by to trafił”, „sen kataleptyczny”, mówią: „ni w pięć, ni w dziewięć”, mówią: „cud”, „zalecać” i „przedrzeźniać”, mówią: „na ukos”, „wzdęcie”, „szablon”, „anachronizm”, „baju, baju”, „orli nos”. Mówią, mówią – słowa, słowa (BD 480).

Naszkirowany znajomą metodą wyliczenia potrójny portret ze słów, przywodzący na myśl Bachtinowskie rozważania o języku Dostojewskiego – literacką socjologię mowy – ukazuje hierarchię widzianą w tamtym czasie adekwatnie w perspektywie Haupta-Polaka, który jednocześnie ironicznie się od niej dystansuje. („Słowa, słowa” to przecież połowiczny cytat z *Hamleta*, podający w wątpliwość ich wpływ na rzeczywistość). Bogata panorama nazwisk, zawodów, zajęć, rang, tytułów i stanowisk w połączeniu z właściwą im różnorodną leksyką, tyleż

charakterystyczną, co dobraną dość przypadkowo, składa się w sumie na sporą masę żywego świata, który wypełniał sobą zarys granic miasta Żółkwi, wywołując złudne, jak się okazało, wrażenie trwałości, odporności na zniszczenie. *Perekotypołe* przynosi obraz złudzenie to rozwiewający. Przed wojną Nietota zabrała narratora do prosektorium, gdzie pokazała mu zwłoki starej kobiety: „wymoczone w formalinie ciało koloru mahoni z wydatnym nawet u staruszki wżgórkciem Wenery” (BD 514). Znacznie później wspomnienie tego widoku nabrało za sprawą wydarzeń historycznych dodatkowego sensu:

I znowu po latach przyszło to nawrotem, kiedy na świadectwo czasom pogardy ukazano nam setki, tysiące fotografii stosów ludzkich trupów w obozach śmierci czy u rozkopanych dołów masowych egzekucji. Wyszchłe i kanciaste od kości obciągniętych skórą, straszliwy teatr lalek, manekinów, żebra, piszczele, miednice, wyszczerzone zęby i golone czaszki, spiczaste kolana i stawy łokciowe, skóra napięta na kościach policzkowych, wpadłe w oczodoły, zagasłe oczy – i w tym ciała kobiece bezwstydne w ich nagości, ukazujące właśnie ów sterczący wżgórek Wenery. Widoki jakby z obrazu jakiegoś mistrza z quattrocenta, góry zwłok jakby w ruchu, jakby podnoszących się z ziemi, powstających z martwych, by pójść tłumem, zdążyć długim wijącym się węzłem ku dolinie sądu ostatecznego (BD 514–515).

Przywołanie „jakiegoś mistrza z quattrocenta” każe myśleć na przykład o znajdującym się w Muzeum Narodowym w Gdańsku tryptyku Hansa Memlinga *Sąd Ostateczny*, namalowanym na przełomie lat 60. i 70. XV wieku. W jego części centralnej dokonuje się zmartwychwstanie, po czym archanioł Michał waży ciała i dusze, by skierować zbawionych na prawo (ze swojej perspektywy) do nieba lub na lewo do piekła. Tam potępionymi zajmują się na różne sposoby groteskowe diabły, nie szczędząc im mąk. Podobnie jak w *Boskiej Komedii*, w piekle Memlinga dzieje się znacznie więcej niż w kolejce do wrót niebieskich, gdzie św. Piotr, nie spiesząc się zbyt, wita przybyłych. Ciał jest na płótnie bardzo dużo – szczęśliwych, nieszczęśliwych i owładniętych niepokojem o wynik ważenia – lecz są to jednak ciała kompletne, nienaruszone, więc daleko im do obrazu Haupta.

Bliżej mu raczej do zdjęć zrobionych przez fotografów armii amerykańskiej tuż po wyzwoleniu obozu koncentracyjnego Buchenwald koło Weimaru w kwietniu 1945 roku. Istnieje znaczne prawdopodobieństwo, że pisarz je widział, gdyż obieżyły one kroniki filmowe i prasę państw alianckich jako ikoniczne świadectwa nazistowskiego bestialstwa. Z czasem pojawiało się takich i podobnych fotografii coraz więcej – jak się okazało, wiele z nich wykonali członkowie *Einsatzgruppen* masowo rozstrzeliwujących Żydów również na przedwojennych terenach Polski okupowanych po 17 września 1939 przez ZSRS. Ofiarami byli w ogromnej większości członkowie pierwszej ze wspomnianych w *To ja jestem Emmą Bovary* społeczności, ale zwłoki tak przerażająco plastycznie opisane w opowiadaniu nie mają narodowości, można zatem przyjąć, iż przynajmniej część z nich to zabici przez Niemców lub przez NKWD Ukraińcy oraz Polacy, także ci zesłani do łagrów bądź skazani na przymusowe osiedlenie w Kazachstanie czy na Syberii. Hauptowski obraz trupów jest więc czymś w rodzaju zbiorowego epitafium żywej niegdyś Żółkwi – świata, który zniknął bezpowrotnie niemal bez śladu.

Niemal, bo ślad pozostał jednak w jednostkowej pamięci narratora *O Stefci, o Chaimie Immerglücku i o scytyjskich bransoletkach, Lutni i El Pelele*:

Myśmy tam żyli, współżyli z ludźmi, którzy podobnie, ale inaczej mówili, inaczej żyli, pazurami z tej ziemi wydzielali sobie byt, kochali, umierali... Mówili podobnie, ale inaczej: z przydechem, *aspiré*, od nich przychodziło wiele do nas, do lwowszczyzny, do tej szlacheckiej, mieszczańskiej, inteligenckiej polszczyzny, przydając jej prowincjonalizmy, prowincjonalny rozpoznawczy akcent. I owszem, dumki, zaśpiewy ruskie, bo mówiło się u nas „ruski”, „Rusini”, mówiło się: „greckokatolicki”, a nie jak Kongresowiacy, co to mówili: „rusiński”, „unicki” (BD 526).

W tym miejscu uwaga wspominającego koncentruje się z jednej strony na relacjach pomiędzy galicyjską wsią, przeważnie „ruską”, a miastem, przeważnie polskim, i ogólniej, między Polakami a Ukraińcami. Żydów w polu widzenia brakuje, zapewne dlatego, że wymiana językowa żydowsko-polska czy żydowsko-ukraińska i na odwrót zachodziła na znacznie mniejszą skalę. Do dziś w galicyjskiej odmianie ukraińskiego trwają niezrozumiałe w innych regionach kraju dość liczne polonizmy, obecne zwłaszcza w mowie mieszkańców Lwowa, traktujących polskie zapożyczenia jako coś oczywistego (np. filizanka, fotel, kalafior, kieliszek, kredens, marynarka, parter, rower). Znacznie mniej jest natomiast zapożyczeń ukraińskich w dzisiejszej polszczyźnie, po części ze względu na słabą obecność polską na obszarze dawnych województw południowo-wschodnich. Pozostały one, wraz z osobliwościami fonetycznymi, praktycznie tylko w językowej pamięci osób w przedwojennej Galicji urodzonych i wychowanych.

W szkicu *Fragmenty* o charakterze szczególnie osobistym, wyraźnie autobiograficznym, w którym Haupt obok innych miejscowości wymienia podolskie „Ułaskowce, gdzie się urodziłem” (BD 427) i swoją domową rzekę Seret, porusza on również temat ulotnej fragmentaryczności wspomnień, z czasem coraz bardziej zatracających spójność:

Gont na dachu, gont poczerniały na sinoszaro, wyszurane chodnikowe płyty miasta, bańka wydęta z poślaczanego szkła w mieszczańskim ogródku, zapocony kołnierz marynarki, zapocony na czarno u tragarza przepasanego sznurami, łydki dziewczyny służącej trzepiącej dywan na galerijce balkonu, suchotniczy kelner w restauracji ścierający nieschludną serwetą plamy z piwa po poprzednim gościu (po poprzednim gościu – po człowieku, po królu stworzenia, po bliźnim – zostały tylko plamy z piwa i połamane wykałaczki w solniczce; jak Boga kocham, to prawdziwa tragedia zniknięcia!). To to tak więc powraca do nas dawne życie? To tyle zostało z tamtego świata? Tylko tyle? (BD 429).

Trudno jednoznacznie zdecydować, czy wzmianka o „poprzednim gościu” jest żartobliwa, czy poważna. Ostatecznie wydaje się on nieistotny, nie ma czego aż tak spektakularnie żałować, ale co, jeżeli to właśnie plamy z piwa po nim, w połączeniu z „nieschludną serwetą” chorego kelnera, współtworzą rzednącą substancję zapamiętanego i nie ma wyboru? Jeśli tak jest, to zapominanie, choć niezawinione, może być potraktowane jako swoisty współudział w eksterminacji niegdysiejszych znajomych, sąsiadów i obcych mijanych na ulicach Lwowa lub Żółkwi przed wojną, która ich rzeczywiście zmiotła – pozbawiła życia bądź zmusiła do zmiany adresu? W końcu termin „tragedia zniknięcia” pasuje do różnych kontekstów, od zagłady Żydów, poprzez wywózki politycznie aktywnych Ukraińców na Syberię i wypędzenia Polaków na zachód, aż po to, co mimowolnie zawsze dzieje się z ludzką pamięcią. Wspólnym mianownikiem tych sytuacji jest bezwzględna przemiana bytu w niebyt, obecność zastąpiona nieobecnością, jakkolwiek dosłowne porównywanie losów żydowskiej i nieżydowskiej społeczności Galicji nie wchodzi naturalnie w grę.

Bibliografia

- Barthes, Roland. „Efekt rzeczywistości”. Tłum. Michał Paweł Markowski. *Teksty Drugie* 4 (2012): 119–126.
- Haupt, Zygmunt. *Baskijski diabeł*. Zebrane i opracowane przez Aleksander Madyda. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2016.
- Kermode, Frank. *Znaczenie końca*. Tłum. Olga i Wojciech Kubińscy. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2010.
- Kramer, Clara. *Tyleśmy już przeszli. Dziennik pisany w bunkrze (Żółkiew 1942–1944)*. Red. Anna Wylegała. Warszawa: Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, 2017.
- Liotard, Jean-François. „Odpowiedź na pytanie, co to jest postmoderna?”. Tłum. Maria Gołębiewska. W: *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, red. Stanisław Czerniak, Andrzej Szahaj, 29–43. Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN, 1996.
- Niewiadomski, Andrzej. „Jeden jest zawsze ostrzem”. *Inna nowoczesność Zygmunta Haupta*. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2015.
- Stierle, Karlheinz. „Doświadczenie i forma narracyjna. Uwagi na temat ich związku w fikcji i historiografii”. Tłum. Jerzy Kałużny. W: *Opowiadanie historii w niemieckiej refleksji teoretyczno-historycznej i literaturoznawczej od oświecenia do współczesności*, red. Jerzy Kałużny, 363–393. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2003.

SŁOWA KLUCZOWE:

GALICJA

ŻÓŁKIEW

zagłada

ABSTRAKT:

Tematem artykułu jest swoiście zaszyfrowana w galicyjskich opowiadaniach Zygmunta Haupta, zamieszczonych w tomie *Baskijski diabeł*, zagłada istniejącej przez setki lat zróżnicowanej etnicznie, religijnie i językowo społeczności Galicji i Podola. Pisarz przedstawił ten proces, zapoczątkowany wybuchem drugiej wojny światowej, za pomocą metody wspomnieniowego palimpsestu, często umieszczając wydarzenia w Żółkwi – galicyjskim miasteczku, z którym łączyła go szczególna osobista więź. Jedynym instrumentem oporu przez zapomnieniem o zaginionym świecie jest pamięć, z upływem czasu coraz bardziej ułomna, opierająca się na fragmentarycznych skojarzeniach i działającej wstecz wyobraźni.

ś m i e r ć

PALIMPSEST

p a m i ę ć

NOTA O AUTORZE:

Marek Wilczyński (ur. 1960) – prof. dr hab., pracownik Ośrodka Studiów Amerykańskich Uniwersytetu Warszawskiego. Zainteresowania polonistyczne obejmują romantyzm polski w perspektywie porównawczej, prozę polską XX wieku oraz polską literaturę galicyjską. Wybrane publikacje polonistyczne: „Zasypie wszystko, zawieje...? Pisanie kresów Włodzimierza Odojewskiego”, w: *Kresy – dekonstrukcja*, red. Krzysztof Trybuś, Jerzy Kałużny, Radosław Okulicz-Kozaryn (Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2007), 277–288; „Najmniej słów. Doświadczenie Zagłady w prozie Idy Fink”. w: *Wojna i postpamięć*, red. Zbigniew Majchrowski, Wojciech Owczarski (Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2011), 133–141; „Szyfr masochizmu. Amerykańskie konteksty prozy Brunona Schulza”, *Schulz/Forum* 1 (2012): 47–61; „Emigranci 2. Jak jest zrobione Polowanie na karaluchy”, w: *Dramaturgia Janusza Głowackiego – trochę teatru*, red. Jan Ciechowicz (Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2013), 179–184; „Psychoanaliza ognia. Księga ognia Stefana Grabińskiego”, w: *Światło i ciemność V. Podróż inicjacyjna, podróż metafizyczna, podróż metaforyczna*, red. Diana Oboleńska, Monika Rzeczycka (Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2014), 227–246; „Redeemer Nations: Polish and American Romantic Rhetoric of Mission”, w: *Affinities. Essays in Honour of Professor Tadeusz Rachwał*, red. Agnieszka Pantuchowicz, Sławomir Masłoń (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2014), 191–200; „Polska proza galicyjska przed wojną i po wojnie. Bruno Schulz w kontekście literatury katastrofy”, *Schulz/Forum* 5 (2015): 5–17; „Ciągłość szyn, ciągłość rynków i ogrodów. Wspólne przestrzenie Romana Jaworskiego, Stefana Grabińskiego i Brunona Schulza”, *Schulz/Forum* 8 (2016): 31–42; „Powtórzenie. Haupta Kierkegaardem raz jeszcze”, w: *Jestem bardzo niefortunnym wyborem*. *Studia i szkice o twórczości Zygmunta Haupta*, red. Andrzej Niewiadomski, Paweł Panas (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2018), 49–59.