



## „Wtedy przyjdzie ktoś i przerzuci przez Kłodnicę most z papieru” Górny Śląsk jako mit i utopia w twórczości Horsta Bienka

### Uwagi wstępne

Horst Bienek był do śmierci osobą bardzo znaną, wpływową i niezwykle cenioną w środowisku literackim RFN. Martin Broszat, ówczesny Dyrektor Instytutu Historii Współczesnej w Monachium, twierdził, iż spośród „wielkich powieściopisarzy”, którzy po 1945 roku opisali w swojej twórczości najnowszą historię Niemiec, to właśnie Horst Bienek (a dopiero po nim Uwe Johnson) „w szczególnie sposób zasłużył na nagrodę za historyczną dokładność i sumienność”<sup>1</sup>. Wprowadził on bowiem – dalej Broszat – w sposób jeszcze bardziej konsekwentny i dokładny niż Grass historię współczesną:

konsekwentny, ponieważ fikcyjne wątki jego powieści osadzone są w dokładnie opracowanej archiwalnie i dokumentalnie historii najnowszej, miejsca akcji są historycznie dokładnie wyznaczone, a wątki zgrupowane są wokół rzeczywistych historycznych postaci i wydarzeń<sup>2</sup>.

A po śmierci Bienka Axel Thorer napisał w swoim wspomnieniu pośmiertnym: „Kim był Bienek? Wielu mówi, że był ważniejszy niż Grass [...] był niezwykle cenionym pisarzem, nikt inny nie otrzymał tylu nagród i wyróżnień co on, również Grass nie”<sup>3</sup>.

---

1. Martin Broszat, *Eine zeitgeschichtliche Roman-Tetralogie*, w: *Horst Bienek. Aufsätze. Materialien. Bibliographie*, red. Tilman Urbach, Carl Hanser Verlag, München 1990, s. 110.

2. Broszat, *Eine zeitgeschichtliche Roman-Tetralogie*, s. 107.

3. Axel Thorer, *Aids. Des Dichters Bienek lange Reise in den Tod*, „Bunte”. 19.12.1990, s. 50.

Bez wątpienia właśnie biografia Horsta Bienka i jego dzieło są swego rodzaju „destylatem najważniejszych kolektywnych doświadczeń »krótkiego« XX wieku”<sup>4</sup>. Na przykładzie jego osobistego i literackiego życiorysu zobaczyć można jak w soczewce epokę permanentnego nadzoru i kontroli, „samodyscypliny i wykluczenia, aż do gułagu i Holocaustu”<sup>5</sup>, utraty ojczyzny i uchodźstwa. Wyłania się z tego nie tylko opis indywidualnej biografii pisarza, lecz także szersza płaszczyzna refleksyjna na tle niemieckiej, polskiej i środkowoeuropejskiej historii XX wieku, do której należą m.in. alternatywne (dla klimatu politycznego w Niemczech po 1949 roku) sposoby odczytywania kompleksu, związanego z „wyznaniem i wypędzeniem” (które proponuje Horst Bienek w swojej twórczości) czy medialne samo-konstrukcje autorów.

Jak ważnym współcześnie pisarzem dla literatury śląskiej był właśnie Horst Bienek pokazuje dobitnie choćby pierwszy numer nowo powstałego (w roku 2012) w Katowicach kwartalnika *Fabryka Silesia*, który w pierwszym numerze przeznaczył bardzo dużo miejsca na ankietę dotyczącą kanonu Literatury Górnego Śląska, a która to przynosi „miażdżące zwycięstwo Horsta Bienka”<sup>6</sup>.

Horst Bienek jako „Horst Bienek” funkcjonował w sposób trochę wirtualny. Sam sobie wymyślił, kim jest, na zasadzie: sam siebie opiszę najlepiej. Życie i dzieło, które zbudowało i ugruntowało ten wizerunek Bienka, odnosi się właśnie do mitu, który sam o sobie stworzył<sup>7</sup>, prawda miesza się w nim z fikcją, a jego świat jest pełen autokreacji. W moim tekście chciałbym pokazać przede wszystkim strategię poetologiczną i „metodykę”, którą posługiwał się gliwicki pisarz, tworząc swoje mityczne wyobrażenia o Śląsku i (co jest nierozdzielne w przypadku jego twórczości) równocześnie o sobie samym. Tym samym nie chcę jedynie przywoływać i odtwarzać stworzonych przez Bienka mitów i utopii<sup>8</sup> Górnego Śląska (czyńnię to w końcowej części tekstu), lecz zwrócić uwagę na sposoby i techniki, jakimi w ich konstruowaniu się posługiwał. Artykuł ten nie interpretuje więc tworzonych przez Bienka mitów i utopii, ale pokazuje, jak bogaty wachlarz poetologiczny został wykorzystany przez autora, aby uzyskać zamierzone przez niego efekty, by stworzone przez gliwickiego autora mity i utopie oddziaływały na czytelnika

---

4. Hubert Orłowski, *Überwachung und Ausgrenzung. Horst Bienek. Das allmähliche Ersticken von Schreien. Sprache und Exil heute*, w: *Literatur und Herrschaft – Herrschaft und Literatur*, red. Hubert Orłowski, *Oppelner Beiträge zur Germanistik*, T. 2, Peter Lang Verlag, Opole 2000, s. 269.

5. Orłowski, *Überwachung und Ausgrenzung. Horst Bienek...*, s. 269.

6. Jan F. Lewandowski, *Czterdziestu wybiera kanon*, w: „Fabryka Silesia”, Katowice 2012, Nr 1, s. 16. Całość ankiety prezentowana jest na stronach 15–41.

7. Daniel Pietrek, *Ich erschreibe mich selbst. (Autor)Biografisches Schreiben bei Horst Bienek*. Thelem Verlag, Dresden 2012.

8. Tym samym interpretuję utopię i utopijność, jako coś wyidealizowanego, nie do końca realnego (choć sprawiającego wrażenie realności), jako ideału, który nie ma i nie musi mieć odpowiednika w rzeczywistości. Por. *Słownik Języka Polskiego*, t. III, Warszawa 1989, s. 632.

stosownie do zamierzonych celów. Bo zarówno poglądy polityczne, jak i wyznaczniki estetyczne były efektem wcześniejszych jego doświadczeń, do których należały też doświadczenia związane z recepcją jego utworów, ich pozycjonowaniem w polu literackim<sup>9</sup> oraz brakiem sukcesu komercyjnego.

## 1. Geneza

Najważniejszą częścią dzieła Horsta Bienka jest powstała w latach 1975–1982 tetralogia gliwicka, której akcja dzieje się w latach 1939–1945 w Gliwicach (a w ostatniej części również i w Dreźnie). W fikcyjne wątki wplataną są co prawda (bardzo ważne zresztą) wydarzenia historyczne, ale historia uzupełniana jest przez fikcję, przez co w literacki sposób wskrzeszany jest świat, który historycznie skończył się w roku 1945, a który za sprawą literatury może trwać nadal. Jak zauważył Heinrich Böll, bohaterem całej tetralogii są Gliwice i cały Górny Śląsk. Ten niemiecki noblista stwierdził, iż proza Bienka jest „hymnem pochwalnym na cześć górnośląskiej ziemi i ludzi, którzy na niej żyli i pracowali”<sup>10</sup>. Sam piewca Gliwic przedstawił genezę powstawania tetralogii w *Opisie pewnej prowincji*<sup>11</sup>. W roku 1965 pozostawał jeszcze pod wpływem doświadczeń i przeżyć z gułagu, pisał *Celę* (*Die Zelle*). Jak wielokrotnie to przedstawiał, niespodziewanie pojawił się wtedy zupełnie nowy temat, od którego już nie mógł się uwolnić. Powstał wtedy wiersz *Gleiwitzer Kindheit* (*Gliwickie dzieciństwo*), który „unaocznia gwałtowną ucieczkę”<sup>12</sup> z „wąskiego więziennego świata w wolność rozległego, poznawalnego zmysłami krajobrazu Wschodu, w niezmierną przestrzeń dzieciństwa, w historię Gliwic i Górny Śląsk”<sup>13</sup>. Ale tak prezentowane okoliczności powstawania tetralogii też są mitem – strategią tekstualizacyjną, która nadaje „sens rozproszonej całości

---

9. Pierre Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. Andrzej Zawadzki, Wydawnictwo Universitas, Warszawa 2001.

10. Heinrich Böll, *Das Schmerzliche an Oberschlesien*, w: „Frankfurter Rundschau”, 11 października 1975.

11. Horst Bienek, *Beschreibung einer Provinz. Aufzeichnungen. Materialien. Dokumente*, Carl Hanser Verlag, München 1983, s. 7.

12. Narracyjne poszukiwania „ojczyzny” u Bienka można lepiej zrozumieć dzięki doświadczeniom nauki o traumie. Funkcja terapeutyczna „pracy nad traumą” nie opiera się na „historycznej” prawdzie, tylko na wydobywaniu historii, „pamięci narratywnej”, która czyniłaby znośnym napięcie pomiędzy zapominaniem i pamiętaniem/wspominaniem. Por. E. Bronfen, B. R. Erdle, S. Weigel, (Wyd.): *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*, Böhlau Verlag, Köln–Weimar–Wien 1999 (*Literatur – Kultur – Geschlecht*, Kleine Reihe 14).

13. Horst Bienek, *Beschreibung einer Provinz. Aufzeichnungen. Materialien. Dokumente*, Carl Hanser Verlag, München 1983, s. 7.

życiowych działań, narzucając selekcję i uporządkowanie, maskuje i zniekształca też źródłową »sobość« jednostki»<sup>14</sup>.

Pomiędzy *Gliwickim dzieciństwem* i *Tetralogią* znajdują się jeszcze mało znane utwory, takie jak *Bakunin-Invention*, eksperyment z *Vorgefundenen Gedichte* (*Znalezionymi wierszami*), tom *Solschenizyn und andere* czy też własna adaptacja filmowa *Zelle* (*Celi*). Sam pisarz określał je jako „drogi okrężne”, „wymówki”, „uniki” i dowód na obawę przed wielkim tematem<sup>15</sup>. Chętnie też podkreślał, że styl tetralogii oznacza zerwanie z dotychczasowym stylem pisarskim. Jeśli jednak dokładniej przyrzeć się całości *oeuvre* Bienka, to widać, że nie jest to zerwanie, a raczej bezpośrednia kontynuacja i ewolucja. Z perspektywy ogromnego sukcesu *Tetralogii*, w rekonstruowanym post factum procesie jej powstawania (zdecydowana większość literatury przedmiotu przywołuje jako tekst referencyjny *Opis pewnej prowincji*), bardzo chętnie wielki wtedy już pisarz Horst Bienek traktował te utwory jako swoiste „grzechy młodości”, ale to też jest auto(r)biograficznym mitem i samokreacją. Bez tych wcześniejszych utworów nie byłoby *Tetralogii* w takiej postaci, w jakiej ją znamy. W *Poèmes trouvés* i *Bakuninie* doprowadza Bienek wszystkie swoje eksperymenty stylistyczne, poetologiczne i językowe do granic możliwości, a doświadczenia i nauczki, które z tego wynosi, na przykład w kwestii ich komercyjnego niepowodzenia, jak również przećwiczone i wypróbowane techniki pisarskie spotkamy wszystkie w gliwickiej sadze.

Proklamowany i nagłaśniany przez samego autora „nowy styl” powieści gliwickich zawiera bowiem wszystkie „osiągnięcia” wspomnianych utworów – w tetralogii są one jedynie opakowane w czytelną i „przyjemną” dla czytelnika formę, której Bienek nadał określenie „poetyckiego realizmu”.

## 2. *Poèmes trouvés*

W tym małym tomiku Bienek wykorzystuje słowa i język jako materiał, który nie jest „domknięty”, „ukończony” – interesuje go w języku to, co organiczne i żywe, co otacza na co dzień ludzi, a czego nie dostrzegają. I tak w wierszu *Zutreffendes ankrentzen* (*Właściwe zakreślić*) wykorzystuje materiały reklamowe, które znalazł w swojej skrzynce pocztowej, natomiast w wierszu *Fernsprechbuch/Kommunikation*<sup>16</sup>

---

14. Ryszard Nycz, *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności*, w: *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. Edward Balcerzan, Włodzimierz Bolecki, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2000, s. 16.

15. Horst Bienek, *Beschreibung einer Provinz. Aufzeichnungen. Materialien. Dokumente*, Carl Hanser Verlag, München 1983, s. 10.

16. Horst Bienek, *Kommunikation*, w: *Vorgefundene Gedichte. Poèmes trouvés*, Carl Hanser Verlag, München 1969, s. 15.

– cytując stronę z książki telefonicznej, która zawiera w zdecydowanej większości imiona i nazwiska obcokrajowców, Bienek chciał tym samym zademonstrować „kosmopolityzm”<sup>17</sup>, multikulturowy charakter niemieckiego społeczeństwa i to w jednej z centralnych dzielnic Monachium<sup>18</sup>. Do redaktora *Merkura* (w którym ten wiersz też się ukazał) pisał, iż zmienił tytuł tego wiersza z *Książki telefonicznej* na *Komunikację*, ponieważ sens tego wiersza nie został właściwie odczytany, a tytuł w swym nowym brzmieniu miał umożliwiać szersze pole interpretacyjne. Książka telefoniczna służy komunikacji; w kontekście wielokulturowego charakteru społeczeństwa niemieckiego jest ona podstawą dla zrozumienia innych kultur, które z kolei zawsze stanowi podwaliny tolerancji. Jakkolwiek by patrzeć na owe próby interpretacyjne, ważne jest, że wszystkie elementy znajdziemy ponownie w sadze gliwickiej. Również tam znajdują się listy z nazwiskami czy wymienione nazwy ulic i placów. Mamy narracyjne skoki i pęknięcia oraz elementy, które „leżą na ulicy”. Do nich należą (tak jak w prezentowanym tomiku poezji): hasła reklamowe, obwieszczenia urzędowe oraz sformułowania dialektalne (brzmiące dla niemieckiego czytelnika obco) – następujące bezpośrednio po sobie, ze sobą sklejone, równocześnie jednak typograficznie rozróżnione, które w swoim wielopoziomowym kodowaniu posiadają tę samą „wartość”:

Valeskas Augen tasteten die Werbesprüche ab, ohne sie

richtig zur Kenntnis zu nehmen:

*Bewunderung ein Schuh erregt*

*der ständig mit Egü gepflegt*

Dazwischen in dicken schwarzen Buchstaben:

HIER WIRD NUR DEUTSCH GESPROCHEN

Sie sah auf ein paar alte Frauen mit weißen Kopftüchern, mit Gesichtern, die das ober-schlesische Land gefurcht und versteint hatte, die Lippen dünn und zusammengepresst, damit ihnen kein Wort entschlüpfte. Sie sahen sich manchmal an, nickten sich zu, eine von ihnen zeigte auch mal mit dem Finger nach draußen. Zu Haus sprachen sie eine Sprache, die hier verboten war. Hier waren sie Stumme. Valeska hätte sie fragenkönnen: *Jak wom idzie*<sup>\*19?</sup>

17. List Horsta Bienka do Carla Hansera z 27 marca 1969, w: Archiwum Carl Hanser Verlag.

18. Horst Bienek, *Vorgefundene Gedichte. Poèmes trouvés*, w: „Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken”, r. XXIII, z. 3, marzec 1969, s. 265.

19. Horst Bienek, *Die erste Polka*, Carl Hanser Verlag, München 2000, s. 63. Celowo cytuję w tym miejscu niemiecki oryginał, ponieważ wyraźniej w nim widać „tektonikę” tekstu i tekstury niż w zunifikowanym polskim tłumaczeniu. Dla porównania przytaczam również polskie tłumaczenie, nie odnosząc się do kwestii związanych z przekładem, ponieważ wykraczałoby to poza zakres tego artykułu. „Oczy Valeski przeszliżywały się po reklamowych sloganach, nie przyjmując

W *Pierwszej polce* tekstury te wykorzystane są, by podkreślić śląską wyjątkowość, ekskluzywność śląskiej tożsamości – w opozycji do Niemców z Rzeszy. Tymi cytatami podkreślona zostaje skonstruowana w całej *Tetralogii* zasadnicza opozycja Śląska i Ślązaków do reżimu nazistowskiego i nazistowskiej ideologii. Językowo i stylistycznie dzieje się to podobnie jak w prezentowanym tomiku – różnica polega jednak na tym, że wszystkie te typograficznie wyróżnione z otaczającej rzeczywistości fragmenty są wtopione i osadzone w narracyjną łuskę, skorupę. Integruje ona fragmenty, tworząc z nich całość, czyniąc prozę zdecydowanie przyjaźniejszą dla czytelnika. Owe fragmenty nie sprawiają już tak awangardowego wrażenia (nie odstraszały tym samym części odbiorców), tylko zostają poprzez narrację „złapane” i „włączone” do całości. Estetycznie zabieg ten pozbawił je efektu „niedopasowania” i wystawionej na pokaz obcości poprzez uniknięcie zbyt nachalnych, celowych „zgrzytów” stylistycznych – wszystkie te zabiegi powodujące pozorną konwencjonalność nie oznaczały jednak rezygnacji z modernistycznych technik pisarskich, ale ich odpowiednio wysublimowane włączenie do nadal modernistycznego kosmosu tekstualnego. Fakt, iż Bienek dostosował również i sposób narracji (łącząc fragmenty w całość) do „konwencjonalnych” czytelników, nie oznacza, że wszystkich tych modernistycznych elementów zupełnie już nie widać. Tak nie jest – w pierwszej części są one ciągle jeszcze wyróżnione typologicznie, a w pozostałych jedynie zamaskowane<sup>20</sup>.

### 3. *Bakunin*

Również tutaj Bienek wykorzystuje techniki, które w zmodyfikowany sposób zostaną zastosowane w powieściach o Śląsku – trzeba bowiem pamiętać, że nasz śląski autor „zintegrować” musiał ogromną liczbę materiałów historycznych i ar-

---

ich naprawdę do wiadomości:/Chcesz, by but twój budził podziw,/Pastą Egü czyść go co dzień./  
Wśród nich grube czarne litery:/TU MÓWI SIĘ TYLKO PO NIEMIECKU

Popatrzyła na kilka starych kobiet w białych chustkach na głowach, z twarzami pobrużdżonymi i skamieniałymi za sprawą górnośląskiej ziemi, z cienkimi, mocno zaciśniętymi wargami, by nie wysliznęło się z nich ani słowo. Od czasu do czasu spoglądały na siebie, kiwały sobie głowami, jedna z nich pokazywała czasem palcem za okno. W domu mówiły językiem, który tu był zabroniony. Tu były nieme. Valeska mogłaby spytać je po polsku: Jak się pani wiedzie?” Horst Bienek, *Pierwsza polka*, tłum. M. Przybyłowska, Wydawnictwo „Wokół nas,” Gliwice 2008, s. 53–54.

20. Zob. Jürgen Joachimsthaler, *Das Atmen der Sätze in der Enge des Wort-Raums. Zu Horst Bieneks Schreibweise*, w: *Horst Bienek: Ein Schriftsteller in den Extremen des 20. Jahrhunderts*, red. Reinhard Laube / Verena Nolte, Wallstein Verlag, Göttingen 2012, s. 78–91.

chiwalnych. W *Bakuninie* wypróbowane zostały wszystkie możliwości związane z kolażami montażem nakładających się na siebie, semantycznie jednak rozbieżnych bloków tekstualnych. Również i inne ówczesne techniki nowoczesnego pisarstwa zostały przez autora „przećwiczone”: zmiana focalizacji narracyjnej, autoreferencjalne ukazanie/wyjawienie procesu narracyjnego jako konstrukcji i „inwencji” oraz jako językowo autorefleksyjnie produkującego się wynalazku/wymyślenia, likwidacja zamkniętego ciągu akcji czy też wymieszanie gatunków tekstów oraz montaż dokumentów i znalezionej „na ulicy” materiału tekstualnego<sup>21</sup>. O tym, że zastosowanie tych technik w tetralogii sprawiło samemu autorowi kłopoty, świadczy zapis na jednym z manuskryptów czwartej (!) części *Tetralogii* – powstałej w 1982 roku *Erde und Feuer* – dokonany przez lektora i wydawcę *Dzieł* Bienka, Michaela Krügera: „To nie jest w ogóle opowiedziane, to jest tylko zmontowane”<sup>22</sup>.

Króciutką powieść *Bakunin* można też zinterpretować jako „poradnik” metodologiczny o pisaniu Bienkowego „Autorschaft”, którego znaczenie wykorzystałem w swojej monografii o Bienku i zapisałem w tytułowej grze pojęciowej o (auto[r])biograficznym (o)pisaniu, polegającym na wykształceniu jego (autor)biografii (dla mnie Bienka, dla Bienka Bakunina) jako części rzeczywistej autobiografii, jakkolwiek w tym, co nazwiemy tu prawdą lub rzeczywistością, mieszają się koncept, imaginacja, pomysł na rolę (społeczną) oraz świat (konkretnego) życia. Tak, jak będący głównym bohaterem powieści *Bakunin* student, w swojej nieudanej próbie opisanie ostatnich lat Bakunina, podejmuje równocześnie próbę, by samego siebie stworzyć („Piszę, więc jestem...”), (auto[r])biograficznie (o)pisać, jest w tym elemencie tożsamy z autorem tekstu Horstem Bienkiem. Również w *Tetralogii* mamy podobny trójskok: w *Pierwszej polce* jest on realizowany przez fakt, iż Georg Montag, pracując nad biografią Wojciecha Korfantego (i jego rozterkami tożsamościowymi) – próbuje dociec własnej tożsamości, równocześnie jednak mierzy się z zagadnieniem tożsamości śląskiej i procesami przypisywania tożsamości generalnie, tak istotnymi dla samego Bienka. Widać to we fragmencie *Pierwszej polki*, który dotyczy motywacji Georga Montaga:

Rozmyślał on tym, dlaczego pochyła się nad starymi wycinkami z gazet, pożółkłymi ulotkami, nad podartymi broszurami, które z trudem tłumaczył z polskiego (gdyż jego znajomość polskiego nie była znowu taka dobra), dlaczego kazał sobie przysyłać książki z bibliotek i wypisywał z nich ręcznie całe strony cytatów, dlaczego rozsyłał listy z pytaniami i pytaniami w odpowiedzi na pytania; z poprawkami i potwierdzeniami. Może

---

21. Zob. Joachimsthaler, *Das Atmen der Sätze in der Enge des Wort-Raums. Zu Horst Bieneks Schreibweise*, s. 78–91.

22. Komentarz Michaela Krügera w typoskrypcie powieści Horsta Bienka *Erde Und Feuer*, w: Horst Bienek Archiv, Biw 34, s. 410.

robił to wszystko, by siedzieć, pisać i przez to współprzeżywać inne życie, egzystować w innej osobie, przynajmniej ułamkowo.

To, co z początku było możliwymi do ukazania motywami, przestało już być dla niego ważne, teraz już nie, zapomniał o tym, zepchnął w podświadomość, wymyślając sobie nowe motywy. Ale w końcu pozostała tylko jego własna osoba, siedział przy stole, z dłońmi w kręgu lampy, mając przed sobą kartkę papieru, pióro, kilka stron z nabazgranymi notatkami.

I ten inny czas. Jego czas<sup>23</sup>.

Trzeba bowiem pamiętać, że tak charakterystyczne dla twórczości gliwickiego pisarza „sytuacje graniczne”<sup>24</sup>, a wraz z nimi „ludzie pogranicza”, służą jako pretekst, o którym mówił podczas jednego ze spotkań z czytelnikami: „tym, czym się interesuję są sytuacje graniczne, i próby ich przezwyciężenia, i to nie w wymiarze politycznym, ale te zakotwiczone w ludzkiej naturze, w jego języku i psychice”<sup>25</sup>. W tym znaczeniu Gliwice były dla „piewcy Gliwic” jedynie pretekstem, dzięki któremu można było wszystkie te konflikty pokazać, jak podkreśla w niepublikowanych *Dziennikach*, a tym, co go interesuje, są „sytuacje graniczne i ich przekraczanie”. Bohaterowie *Pierwszej polki* demonstrują to (m.in. podczas przyjęcia weselnego Armii) przez język, którym się posługują: dla Niemców z Rzeszy jest on dziwny i polsko brzmiący, a w odczuciu Polaków jest językiem niemieckim:

Niech pan siada, panie feldwebel – powiedział nagle proboszcz nadzwyczaj ostrym głosem. [...] I niech pan słucha! Również i wy, moi panowie, i pan, i pan, i pan! – Rozejrzał się wokoło. – Nie zrozumieliście tego kraju i nie zrozumiecie go, i zbliża się pora, proszę wybaczyć, że to mówię, byście znowu ten kraj opuścili.[...]

Wyśmiewacie się – ciągnął ksiądz – z kilku nazw miejscowości i miast, gdyż z trudem przechodzą przez wasze twarde gardła. Ale moi panowie, pomyślcie, to jest kraina historycznie wyrosła między Germanami a Słowianami, Niemcami i Polakami, i każda z tych nazw o tym świadczy... [...] Czy mam wam powiedzieć, gdzie byłem, tak, posłuchajcie tej muzyki słów: byłem w Budtkowitz, Jellowa, Knurow, LauraHütte, Malapane, Gogolin, Zaborze, Miechowitz i Krappitz, Bobrek, Potempa, w Kulisch, Pitschen, Bielitz... Niechże sobie przypomnę: w Straduna, Rybnik, Niewodnik, Leschnitz Patschkau, Peiskretscham, Zernitz, Jasten, Korkwitz, Ostrosnitz, Nieborowitz, Wischnitz, in Zawada... To wszystko przypadek, co mi tu przychodzi do głowy, ale posłuchajcie tej muzyki... tych słów... Kottlischowitz i Schelitz, Collonowska i Tillowitz, Brolawitz i Poppelau, Markowitz

---

23. Horst Bienek, *Pierwsza polka*, Wydawnictwo „Wokół nas”, Gliwice 2008, s. 35.

24. Bienek rozwinął swoją koncepcję „sytuacji granicznych” z własnych doświadczeń, bez odniesień do istniejących koncepcji filozoficznych, jak na przykład Karla Jaspersa, *Psychologie der Weltanschauungen*, Berlin 1919.

25. Horst Bienek, *Einführung in eine Lesung (Typoskrypt)*, w: *Horst Bienek Archiv*, Biw 31.



i Tropplowitz, Schammerwitz i Steugerwitz, a także Steuberwitz, Miedar, Brynnek, Hannusek... Tworog, Piltsch, Botzanowitz...<sup>26</sup>

Poza elementami odpowiednio dozowanej estetyki modernistycznej – nie konkretnych miejscowości ten fragment dotyczy, a raczej „materiału akustycznego”, języka w swojej plastycznej „dźwięczności” i melodyjności, swoistej relacji pomiędzy znaczonego a znaczącym – ma ten cytat też swoją wymowę polityczno-kulturową<sup>27</sup>. „Górnośląski” oznacza tutaj syntezę elementów polskich i niemieckich. „Obcy” są opisywani przez trzy elementy: etniczny, bo pochodzą spoza Górnego Śląska, mentalny, bo nie rozumieją tego regionu i po trzecie poprzez język, bo nie znają dialektu, a ich nazwiska brzmią dla Górnoślązaków obco<sup>28</sup>. Nie sposób nie wspomnieć jeszcze tutaj o zasadniczej sytuacji granicznej, odnoszącej się przede wszystkim do jego osoby – o rozdarciu pomiędzy homoerotyzmem a katolicyzmem. Bienek tworzył te wszystkie rzeczywistości tekstualne, bowiem jak to opisuje Ryszard Nycz:

autor przedstawia tu coś, jednocześnie przedstawiając siebie i swoje przedstawienie; jest częścią świata, który opisuje i, w pewnym sensie, tekstu, w którym się wypowiada. Bowiem osoba opowiadająca staje się tu zarazem osobą opowieści; ta zaś nie daje się oddzielić ani od swoich doświadczeń, ani od snucia opowiadania – za sprawą czego zapewnia sobie zresztą poczucie ciągłości i integralności własnej osoby, swą empiryczną tożsamość<sup>29</sup>.

*Bakunin* kończy się w ten sposób, że na żadne ze sformułowanych na początku powieści pytań nie otrzymujemy odpowiedzi. W ten jednak sposób znajduje potwierdzenie motto (w sposób zmodyfikowany) zaczerpnięte z Roberta Musila, które przytoczone zostało na pierwszej stronie tej powieści Bienka: „Historia tej powieści polega na tym, że historia, która miała być opowiedziana, nie zostaje opowiedziana”<sup>30</sup>. I znajduje to potwierdzenie i dookreślenie w podtytule tej powieści: „Inwencja” – to nie jest ani powieść, ani dokumentacja, ani studium historyczne. Fakty nakładają się na fikcję, a fikcja uzupełnia fakty. Ale przecież

---

26. Bienek, *Pierwsza polka*, s. 195–196,

27. Zob. Jürgen Joachimsthaler, *Das Atmen der Sätze in der Enge des Wort-Raums. Zu Horst Bieneks Schreibweise*, w: *Horst Bienek: Ein Schriftsteller in den Extremen des 20. Jahrhunderts*, red. Reinhard Laube / Verena Nolte, Wallstein Verlag, Göttingen 2012, s. 78–91.

28. Zob. również: Izabela Surynt, *Assimilation, Abgrenzung und Austausch als kategoriale Formen der Interkulturalität in der Namensgebung bei Bienek*, w: *Assimilation – Abgrenzung – Austausch. Interkulturalität in Sprache und Literatur*, red. Maria Katarzyna Lasatowicz, Jürgen Joachimsthaler, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 1999, s. 327–343, tutaj s. 332.

29. Ryszard Nycz, *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności*, w: *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. Edward Balcerzan, Włodzimierz Bolecki, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2000, s. 18.

30. Motto Roberta Musila na pierwszej stronie powieści Horsta Bienka: *Bakunin, eine Invention*. Carl Hanser Verlag, München 1970.

w ten sam sposób Bienek konstruuje rzeczywistość w *Tetralogii gliwickiej*, o czym już powyżej pisałem. W fikcyjne wątki wplataną się co prawda (bardzo ważne zresztą) wydarzenia historyczne, ale historia uzupełniana jest przez fikcję, przez co w literacki sposób wskrzeszany jest świat, który historycznie skończył się w roku 1945, a który za sprawą literatury może trwać nadal.

Różnica pomiędzy powieściami gliwickimi z jednej strony a *Bakuninem* i prezentowanym tomikiem poezji *Vorgefundene Gedichte* z drugiej, polega na tym, że w tych wcześniejszych utworach, które celowo mają awangardowy wygląd, wszystkie narracyjne przejścia i pęknięcia, fragmenty tekstów z różnych źródeł i o różnym statusie referencjalności<sup>31</sup>, przezroczyście wręcz autoreferencjalność (jak w *Bakuninie*), polifonicznie otwarte tekstury, których nie da się do końca opanować, są poprzez zastosowaną typografię zaznaczone, a często nawet podkreślone. W *Gliwickiej kronice* natomiast wszystkie te tekstury i źródła zostały zintegrowane do opowieści w ten sposób, że czytelnik wszystkich tych przeskoków i pęknięć na pierwszy rzut oka nie dostrzega – one wyścielają przestrzeń językową, która celowo robi wrażenie tradycyjnej i konwencjonalnej<sup>32</sup>. Taką jednak nie jest – na jednym z przykładów chciałbym zaprezentować sposób, w jaki tekstury zintegrowane zostały w *Tetralogii* i jakie mitotwórcze możliwości stworzyły.

#### 4. Arthur Silbergleit

W przedstawieniu śląskiego mikrokosmosu postać Arthura Silbergleita odgrywa kluczową rolę<sup>33</sup>. Nie jest on jedynie zastępstwem dla Georga Montaga, który w *Pierwszej polce* popełnił samobójstwo, a postacią, która w jeszcze pełniejszym stopniu umożliwia (re)konstruowanie mitycznego Górnego Śląska z perspektywy jej żydowskich współobywateli. Co więcej, poprzez wprowadzenie Silbergleita, rzeczywistej historycznej postaci, z jej autentycznym nazwiskiem i egzemplifikacyjną biografią, cała perspektywa powieści przesuwa się ponownie w stronę „autentyczności historycznej”, jakkolwiek również i tutaj (we fragmentach dotyczących Silbergleita) uzupełniana jest ona przez fikcję. Przesunięcie to ma po-

---

31. Autentyczna korespondencja; dokumenty; opracowania historyczne; zapisane osobiste wspomnienia autora; „Inskrypcje zapisane na ścianach Bawarskiej Akademii Sztuki w Monachium zapisane 17. Lipca 1969 na dzień przed [...] zamknięciem wystawy”; łacińskie epitafium nagrobne na grobie Bakunina, protokoły rozmów, notatka policyjna dot. Bakunina. Berlin 26 czerwca 1848 r., ulotka Living-Theater; fragmenty z *Reguł dla rewolucjonistów*, pieśń włoskich anarchistów itp.

32. Zob. Jürgen Joachimsthaler, *Das Atmen der Sätze in der Enge des Wort-Raums. Zu Horst Bieneks Schreibweise*, w: *Horst Bienek: Ein Schriftsteller in den Extremen des 20. Jahrhunderts*, red. Reinhard Laube / Verena Nolte, Wallstein Verlag, Göttingen 2012, s. 78–91.

33. Dokładniej na temat por. również: Daniel Pietrek, *Ich erschreibe mich selbst. (Autor)Biografisches Schreiben bei Horst Bienek*, Thelem Verlag, Dresden 2012, s. 387–398.

tęgować u czytelnika „iluzję referencjalnej autentyczności”<sup>34</sup> i podkreślać intencję całej powieści: połączyć ze sobą czas, świadomość, historię i własną auto(r)biografię. Tym samym jedna z najsilniej ugruntowanych historycznie postaci zawiera również najwięcej cech autobiograficznych. Możliwość dokumentalnej weryfikacji jest więc obiektywizującą przeciwwagą dla zbytniego przesunięcia w stronę elementów tylko autobiograficznych, czy nawet prywatnych. Podkreślają tym samym założenie poetologiczne całej *Tetralogii*: odrzucenie form charakterystycznych dla powieści historycznej i literatury faktu na rzecz „poetyckiego realizmu”<sup>35</sup>.

Wprowadzenie postaci Arthura Silbergleita miało na celu upamiętnienie tych autorów, o których nie można przeczytać „w historii literatury Sorgela, Lennartza czy Brockhaus’a”, a którzy zostali zamordowani w obozach hitlerowskich<sup>36</sup>. Silbergleit reprezentuje – jak mówi Bienek w posłowniu nowego wydania *Der ewige Tag. Gedichte* Silbergleita – „tych mniej znanych autorów, talentów, którzy zostali zabici, a nie uczy się o nich w szkołach, na ich domach nie ma tablic upamiętniających dla tych, których nawet raz nie wymieniono w stosownych kompendiach wiedzy”<sup>37</sup>. Mimo że dzieło Silbergleita, poza kilkoma wyjątkami, było dosyć konwencjonalne, jego biografia jest egzemplifikacyjna<sup>38</sup>.

Postać Arthura Silbergleita zostaje wprowadzona w trzecim rozdziale *Wrześniowego światła*; mieszka z żoną Ilse<sup>39</sup> w Berlinie, akurat ukończył pisanie listu do Hermanna Hessego. Bienek cytuje w powieści autentyczny list Silbergleita do Hessego, który to przez przypadek znaleziono w archiwum w Marbachu<sup>40</sup>.

---

34. Hans Otto Horch, *Gleiwitz, Lubowitz, Auschwitz. Die Dimension der Schoah in den Gleiwitz-Romanen Horst Bieneks*, w: „Zeitschrift für Deutsche Philologie”, 1995, nr 114, s. 85–113, tutaj s. 111.

35. Wolfgang Frühwald, *Grenzgänger der Erinnerung*, w: Horst Bienek, *Aufsätze. Materialien. Bibliographie*, red. Tilman Urbach, Carl Hanser Verlag, München 1990, s. 29

36. Horst Bienek, *Porträtskizze eines Vergessenen. Arthur Silbergleit*, w: *Der Blinde in der Bibliothek. Literarische Porträts*, Carl Hanser Verlag, München 1986, s. 83.

37. Cytuję tutaj artykuł Bienka: *Porträtskizze eines Vergessenen*, Bienkowegotomu: *Der Blinde in der Bibliothek*, w której zostało wykorzystane posłowie Horsta Bienka napisane do nowego wydania zbioru wierszy Silbergleita (Arthur Silbergleit, *Der ewige Tag. Gedichte*, red. Horst Bienek, Berlin 1978, s. 83) oraz z artykułu w *Süddeutsche Zeitung* z 17.03.1979 roku, w którym owo posłowie zostało wykorzystane.

38. Bienek, *Porträtskizze eines Vergessenen*, s. 83.

39. W rzeczywistości żona Arthura Silbergleita nazywała się Gertrud. Bienek zmienił zarówno jej imię, jak i datę ślubu pary – z roku 1931 na 1924. Największe zmiany dotyczą aresztowania i mordu na Silbergleitsie: inaczej niż w akcji powieści został on aresztowany 3 marca 1943 roku, bez podania przyczyn, w jego berlińskim mieszkaniu przy Ansbacherstraße, potem przewieziono go do więzienia gestapo na placu Aleksandra, a następnie transportem do Auschwitz. Por. Bienek, *Beschreibung...*, s. 130–132; Bienek, *Porträtskizze eines Vergessenen...*, s. 90.

40. Pfaefflin odkryła trzy listy Silbergleita podczas przeglądania zbioru Hessego w celu przygotowania wystawy dotyczącej Hessego. Bienek, *Beschreibung...*, s. 106.

Dzięki temu listowi Bienek mógł „wejść w psychologię Silbergleita”<sup>41</sup> i pokazać ją czytelnikom tetralogii. Równocześnie zastosowanie oryginalnego dokumentu wzmacnia ponownie autentyczność na poziomie historii współczesnej i kontrpunktuje poprzez elementy fikcyjne „poetycki realizm” wszystkich czterech powieści. Prośba skierowana do Hessego (by pomógł mu uciec do Szwajcarii, stamtąd natomiast Silbergleit chciał udać się do USA) pozostała bez odpowiedzi. Z tym wątkiem powiązany zostaje też w trzecim tomie Gerhart Hauptmann (przy okazji uzupełniając galerię wielkich pisarzy w *Tetralogii*). Na rampie w Auschwitz-Birkenau, w momencie, gdy kapo:

sprzątali wagony, niemal z każdego wywlekając jakieś zwłoki. I liczne bagaże [...]. Na jeden wózek rzucano zwłoki, na drugi bagaż. Silbergleit przypomniał sobie, jak pewnego dnia pojechał do Jagniątkowa. Wysłał mu wcześniej swoje książki, napisał do niego listy. Nigdy jednak nie otrzymał odpowiedzi. Tak jak wtedy, przed wojną, gdy napisał do niego listy. Nigdy nie otrzymał odpowiedzi. Tak jak wtedy, przed wojną, gdy napisał list do Montagolii. Tylko, że między nim a Wiesenstein [w oryginale: „Haus Wiesenstein” – D.P.] nie było żadnej granicy<sup>42</sup>.

Ten bardzo mocny przeskok z rampy w Auschwitz-Birkenau do „Haus Wiesenstein”<sup>43</sup> w Jagniątkowie i tym samym do Gerharta Hauptmanna został złagodzony poprzez fakt, że wydarzenie to opisane jest jako wspomnienie<sup>44</sup>, ponadto nazwisko śląskiego noblisty nie pada bezpośrednio, jednak dzięki wskazówkom typu „pan z Wiesenstein” wiadomo o kim mowa. Dalej w omawianej scenie krytyczny kontekst, w którym przywołany został Hauptmann, zostaje jeszcze rozbudowany i wzmocniony. Silbergleit nie został wpuszczony do „twierdzy” Hauptmanna: „Nie wpuszczono go do środka. Oddał swoją wizytówkę, napisawszy coś na niej. Pan z Wiesenstein nie czuł się dobrze i nie przyjmował gości. Z takim nazwiskiem na wizytówce... Ten dom przez długi czas był jego nadzieją. W tej chwili przestał nim być”<sup>45</sup>. Hauptmann zachował się prawie tak samo jak gospodarz w „Oberschlesischer Hof” w Jagniątkowie<sup>46</sup>, gdzie Silbergleit musiał przenocować: „Pieniądze

41. Bienek, *Beschreibung...*, s. 106.

42. Horst Bienek, *Czas bez dzwonów*, Wydawnictwo „Wokół nas”, Gliwice 1999, s. 295.

43. O siedzibie Hauptmanna „Haus Wiesenstein” jako medialnej auto(r)kreacji por. Walter Schmitz, *Das Haus Wiesenstein. Gerhart Hauptmanns dichterisches Wohnen*, Thelem Verlag, Dresden 2009.

44. W notatkach do tego tomu i pierwszych szkicach występują wersje, w których Hauptmann osobiście (!) pojawia się w czasie selekcji na rampie. Por.: Horst Bienek *Archiv*, Biw. 9.

45. Horst Bienek, *Czas bez dzwonów*, s. 295.

46. Również i na tym elemencie można pokazać, jak skrupulatnie, dokumentarnie pracował Bienek, podczas pisania swoich powieści: dotarł do rozkładów kolejowych, by dokładnie odtworzyć drogę do Jagniątkowa, sprawdził ówczesne ceny hotelowe, sprawdził wszystkie możliwe szczegóły topograficzne itp. A przecież mógł „uporać” się z tymi dwiema stronami jedynie za pomocą fikcji.

gospodarz wziął, nie wpisał jednak jego nazwiska do książki hotelowej, takiego nazwiska... Przesunęli się na rampie dalej do przodu [...]”<sup>47</sup>.

Tak więc po wspomnieniu gospodarza w Jagniątkowie następuje ponownie mocny przeskok – do Żydów na rampie. W ten sposób Bienek powiązuje list Silbergleita do Hessego i jego wizytę u Gerharta Hauptmanna. Podobnie jak Georg Montag również i Silbergleit – w obliczu śmiertelnego zagrożenia z zewnątrz – uświadamia sobie swoją tożsamość. Kontynuując ten wątek z historii Montaga, jak i fakt, że Silbergleit udaje się do miasta swojej młodości, autor tej powieści – Horst Bienek – może prowadzić swoją „narracyjną grę pomyłek”<sup>48</sup> i „plątaninę gier tożsamościowych”, by siebie w „sobąpisaniu” (s)tworzyć. Nie bez powodu powieściowy Silbergleit i rzeczywisty Bienek tak wiele ze sobą dzielą: dzieciństwo w Gliwicach, późniejsze życie w Berlinie i ewolucję od poety do powieściopisarza<sup>49</sup>. W jednym z ważniejszych wywiadów Bienka przyznał on, że jego postacie, co prawda, mówią w pierwszej osobie liczby pojedynczej, ale „czasem same siebie obserwują. Nie podkreślałem tego przez zastosowanie cudzysłowu, ponieważ to się ze sobą zlewa”<sup>50</sup>. Nawet w obrębie jednego zdania zmienia on trzecią na pierwszą osobę liczby pojedynczej. Ruch w odwrotnym kierunku – przeskok z pierwszej do trzeciej osoby w obrębie jednego zdania – jak sam przyznaje we wspomnianym wywiadzie – następuje gdy któraś z jego fikcyjnych postaci odczuwa coś, co znajduje się poza nią. Gdy na przykład do czegoś nie chce się przyznać (np. homoerotyczne podniecenie) ucieka ona do trzeciej, oddalonej osoby, podobnie jak komentowana w niepublikowanych *Dziennikach* Bienka zmiana perspektywy narracyjnej u Sartra w *Chemin de la liberté*<sup>51</sup>. Często po wypowiedzianym zdaniu następuje komentarz, który nie wiadomo komu przypisać, powodujący, że „pełen napięcia dystans, pomiędzy auktorialnym narratorem a horyzontem poszczególnych postaci, stanowi podstawowe zagadnienie dla „uporania” się z fabułą, która ma być opowiedziana”<sup>52</sup>.

Takie prowadzenie fabuły pozwala też Bienkowi „opowiedzieć” nieopowiedane – Shoah – i w tej relacji posunąć się bardzo daleko: opisuje więc przybycie transportu, selekcję, drogę do komór gazowych, aż do zamknięcia ciężkich, stalowych drzwi. Jak to trafnie wykazał Thomas Ahrens, gliwicki pisarz używa

---

47. Bienek, *Czas bez dzwonów*, s. 295.

48. Hubert Orłowski, *Überwachung und Ausgrenzung. Horst Bienek. Das allmähliche Ersticken von Schreiben. Sprache und Exil heute*, w: *Literatur und Herrschaft – Herrschaft und Literatur*, red. Hubert Orłowski, *Oppelner Beiträge zur Germanistik*, T. 2, Peter Lang Verlag, Opole 2000, s. 275.

49. Zob. również: Wolfgang Frühwald, *Grenzgänger der Erinnerung*, s. 25.

50. Por. *Aussage zur Person. Zwölf deutsche Schriftsteller im Gespräch mit Ekkehart Rudolph*. Tübingen/Basel 1977, s. 43. Zob. również: Orłowski, *Überwachung und Ausgrenzung...*, s. 275.

51. *Fragmenty wcześniejszych Dzienników z lat 1976–1978*, w: *Horst Bienek Archiv*, Biw, s. 31–35.

52. Orłowski, *Überwachung und Ausgrenzung...*, s. 275.

w rozdziałach poświęconych Silbergleitowi trzech różnych płaszczyzn czasu i rzeczywistości: „1. Historyczną, odnoszącą się do sytuacji w teraźniejszości, 2. Przeszłości historycznej w postaci retrospektywy, 3. Asocjacyjnych obrazów wspomnieniowych, które włączone zostają w dwie powyższe płaszczyzny, a które to zwracają na siebie uwagę przez ich szczególną formę”<sup>53</sup>. Dodatkowo jeszcze wmontowuje Bienek do tekstu powieści znalezione przez siebie fragmenty z tekstów Arthura Silbergleita. Przykładem pierwszej płaszczyzny jest np. marsz żydowskich więźniów do dworca głównego w Katowicach, z którego odtransportowani zostają do Auschwitz. Te fragmenty są opisywane za pomocą narratora personalnego, dzięki któremu pokazana jest nie tylko brutalność kapo i całość okrucieństwa, ale i postawa wielu Żydów, którzy starali się zanegować tę rzeczywistość. Druga płaszczyzna to opis egzystencji w celi (przede wszystkim w więzieniu gestapo). Na to nakładane są obrazy przepełnione różnymi skojarzeniami, które formalnie podkreślone są poprzez brak interpunkcji. Te płaszczyzny są przeplatane autentycznymi cytatami z nieopublikowanej powieści Silbergleita *Der Leuchter*. Bardzo ważnym jest w tak wielopoziomowo utkanym tekście, że dystynkcja pomiędzy poszczególnymi płaszczyznami jest wtórna – najważniejszym jest świadomość symultaniczności: „Bienek ewokuje przez to obraz bezgranicznego cierpienia”<sup>54</sup>. Wszystkie te elementy najdobitniej widać w centralnej scenie tej powieści<sup>55</sup>:

Jeden z kapo otworzył ciężkie, stalowe drzwi prowadzące do pomieszczenia z prysznicami i mężczyźni zaczęli posłusznie wchodzić do środka. [...] Z sufitu sterczało sześć rur. Jak wszyscy mieli się pod nimi zmieścić? Ktoś zapytał o mydło. Mydła jednak nie było.

*Gdy pachniał jaśmin zawsze myślałem o tobie widziałem cię po raz ostatni gdy stałaś na dole pod domem z bukietem jaśminu w ramionach zapach jaśminu przenikał przez wszystkie korytarze wszystkie drzwi wszystkie szpary do kryjówki w piwnicy na Niederwallstraße gdzie schowaliśmy swoje Tory.*

po każdym zapisanym świętym słowie pisarz musi brać kąpiel co się stało z małym Aronem to jaśmin tak pachnie i przypomina mi ciebie... Ma nischtana ha-lejla ha-se

Coraz więcej mężczyzn wsuwało się do ciasnego pomieszczenia z prysznicami, chociaż w środku panował już tłok. Silbergleit słyszał łagodny, uspokajający głos Salo Weissenberga, zagłuszony nagle krzykiem z przedsonka. Wciśnięty między inne nagie ciała, nie wiedział, co się tam działo. Głos Weissenberga przybierał na sile

---

53. Thomas B. Ahrens, *Heimat in Horst Bieneks Gleiwitzer Tetralogie. Erinnerungsdiskurs und Erzählverfahren*, Peter Lang Publishing Inc., New York 2003, s. 158.

54. Ahrens, *Heimat in Horst Bieneks Gleiwitzer Tetralogie*, s. 158–160.

55. Recenzent „Süddeutsche Zeitung” wskazał w swoim omówieniu, że właśnie w tym fragmencie: „To czego nie da się wyartykułować przenosi się na czytelnika za sprawą techniki epickiej, która celowo przestaje działać.” Por. K. H. Kramberg: *Gleiwitz, Karfreitag 1943*, w: „Süddeutsche Zeitung”, 21/22.01.1978.

*drzewo nie traci bowiem nadziei nawet gdy zostanie ścięte może się na nowo zazielenić i wypuścić nowe pędy kiedy umrze człowiek to już po nim zginie człowiek – gdzie jest wtedy? Tak jak opadająca woda jeziora, jak wysychająca rzeka tak i człowiek gdy raz się położy więcej już nie wstanie nie zbudzi się dopóki trwa niebo nie zostanie też zbudzony ze swego snu.*

Słysząc było rżenie mężczyzny, którego dwaj kapo wcisnęli do pomieszczenia z prysznicami, Silbergleit wspiął się na palcach, dojrzał tylko zakrwawioną, lekko przekrzywioną na bok głowę mężczyzny – i zobaczył w tej chwili, jak zamknęły się za nim ciężkie, stalowe drzwi.

W przedśionku kapo zaczęli zbierać pozostawione tam tobołki<sup>56</sup>.

Zapachowi jaśminu przypisał Bienek w tej części tetralogii rolę jednego z centralnych motywów: symbolizuje on miłość pomiędzy Silbergleitem i jego żoną, która jest silniejsza niż nieludzki czas, w którym żyli. Już pod koniec szóstego rozdziału w *Czasie bez dzwonów*, gdy kolumna Żydów podążała do dworca w Katowicach, Silbergleit przypominał sobie sytuację, gdy jego żona pojechała za nim do Gliwic (a przecież by ją chronić opuścił w powieści Berlin) i nie był w stanie jeszcze raz się z nią spotkać:

wiem bo zakwitł właśnie jaśmin rozsiewając dookoła zapach wiesz jak zawsze lubiłem jaśmin a także czerwone i białe piwonie [...]

byłem pewien że przyjedziesz poprosiłem pana Kochmanna żeby ci powiedział że wyjechałem jednak oczywiście ty wiedziałaś że w tych czasach Żydzi nigdzie nie wyjeżdżają stanęłaś więc po drugiej stronie ulicy z bukietem jaśminu w ramionach czekałaś patrząc na dom [...]

i powiedział proszę niech pan wejdzie i niech pan się temu przyjrzy tam na dole czeka pana żona z jaśminem w ramionach i nie chce odejść czy potrafi pan to znieść<sup>57</sup>.

Na krótko przed śmiercią motyw ten zostaje ponownie przywołany, a razem z nim wspomnienie o żonie i wzajemnej miłości. Brutalne, niedające się pogodzić połączenie życia i śmierci, styk siebie samego okłamującej świadomości i podświadomego przekonania o zbliżającej się śmierci, powoduje, że to, co jest niewyobrażalne, pozostaje nadal niewyobrażalne, ale staje się teraz niemożliwe i obecne<sup>58</sup>.

Arthur Silbergleit jest w tetralogii co najmniej tak samo ważny jak Gerhart Hauptmann i Joseph von Eichendorff. Ten ostatni przywołany zostaje już w trzecim rozdziale *Pierwszej polki*, w miejscu, w którym Georg Montag, zastanawiając się

56. Bienek, *Czas bez dzwonów*, s. 298–299.

57. Bienek, *Czas bez dzwonów*, s. 54.

58. Zob. Wolfgang Frühwald, *Grenzgänger der Erinnerung*, s. 26–27.

nad dzieciństwem Korfantego i jego narodową tożsamością, stwierdza, że „może powinien ująć to raczej w formę opowiadania, [...] odpowiednia atmosfera mogłaby te zdania złagodzić”<sup>59</sup>, po czym bierze z regału jedną z książek i zaczytuje się w niej. W tym miejscu następuje całostronicowy cytat z *Z życia nicponia* Eichendorffa, kończący się jednoznacznym gestem: „Montag zamknął książkę, w ten sposób nie posuwał się naprzód, był to świat, który mógł sobie wymyślić taki Eichendorff, nie było go nigdy w okręgu przemysłowym Górnego Śląska, po prawej stronie Odry [...]. Tu były twardsze czasy”<sup>60</sup>. Tym samym Montag nie tylko ocenia świat literacki Eichendorffa, lecz także pokazuje, że we współczesnym poszukiwaniu śląskiej tożsamości Eichendorff nie jest już przydatny. Znaczenie pisarza z Lubowitza zawiera się w jego „funkcji kontrastującej”<sup>61</sup>. Powyższa scena ma tym samym charakter stanowiska polityczno-kulturalnego samego Bienka (który przecież za sprawą Korfantego/Montaga artykułował swoje wyobrażenie o Śląsku): sprzeciwia się ona wykorzystywaniu i zawłaszczaniu (np. przez Związek Wypędzonych) Eichendorffa jako „najbardziej niemieckiego, spośród niemieckich poetów”<sup>62</sup>. Taki sposób odczytania tej sceny jest zbieżny z intencją całej *Tetralogii*, by zrehabilitować pojęcie „Heimatu” w niemieckiej kulturze i nadać określeniu „Heimatliteratur” nowego znaczenia, zdejmując z niego całe odium. Wprowadzając do tetralogii Eichendorffa, Bienek manifestuje swoje postrzeganie Górnego Śląska jako miejsca pamięci – należy do niego Lubowitz (miejsce urodzin Eichendorffa), Gleiwitz (jego rodzinne miasto), ale również i Auschwitz. Także we wprowadzeniu do tetralogii Silbergleita widać Bienkowską wizję dotyczącą relacji pomiędzy literaturą i pamięcią kolektywną<sup>63</sup>. Wprowadzając zapomnianego pisarza Silbergleita, wskazuje on na aktywną moc literatury, za sprawą której konstruowane są kolektywne wyobrażenia o pamięci<sup>64</sup>. Dzięki

---

59. Bienek, *Pierwsza polka...*, s. 32.

60. Bienek, *Pierwsza polka...*, s. 33.

61. Walter Dimter, *Kontrastierung und Mitexistenz. Zur Bedeutung Eichendorffs bei Bienek*, w: Horst Bienek, *Aufsätze. Materialien. Bibliographie*, red. Tilman Urbach, Carl Hanser Verlag, München 1990, s. 54.

62. Zob. monografię Martina Hollendera, *Die politische und ideologische Vereinnahmung Joseph von Eichendorffs. Einhundert Jahre Rezeptionsgeschichte in der Publizistik (1888–1988)*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 1997, s. 16.

63. Aleida Assmann, Dietrich Harth red., *Mnemosyne. Formen und Funktionen kultureller Erinnerung*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1993; Aleida Assmann, *Geschichte im Gedächtnis*, w: *Nach der Sozialgeschichte. Konzepte für eine Literaturwissenschaft zwischen Historischer Anthropologie, Kulturgeschichte und Medientheorie*, red. Martin Huber, Gerhard Lauer, Niemeyer, Tübingen 2000, s. 15–28.

64. Astrid Erll, *Erinnerungshistorische Literaturwissenschaft*, w: *Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft: Disziplinäre Ansätze, theoretische Positionen und transdisziplinäre Perspektiven*, red. Ansgar Nünning, Roy Sommer, Gunter Narr Verlag, Tübingen 2004, s. 115–128, tutaj s. 118.



temu nie tylko ratuje autora Arthura Silbergleita od całkowitego zapomnienia, także – na płaszczyźnie pamięci kulturowej – czyni z niego reprezentanta wkładu kultury żydowskiej do kultury Górnego Śląska (tych osobowości z kręgu kultury żydowskiej, których nie znajdziemy w wielkiej encyklopedii Brockhaus, ale które należą do tej krainy kulturowej).

## 5. Polityka historyczna

Powstałej w latach 1975–1982 *Tetralogii gliwickiej* Bienka nie należy traktować (co już powyżej wykazywałem) jak „podręcznika do historii”. Autor *Pierwszej polki* bardzo chętnie posługiwał się dla wyjaśnienia swojego pisarstwa kategorią „poetyckiego realizmu”. Gliwice i Górny Śląsk stają się, przy całym ich realizmie, owocem jego wyobraźni, wydobywanym często z najgłębszych zakątków jego osobowości. Podczas pracy nad czwartą częścią tetralogii *Ziemia i ogień*, Bienek zapisuje w swoich *Dziennikach* (z dnia 28 stycznia 1982 roku) następujące spostrzeżenie: „dziś w nocy po raz pierwszy śniłem o wkroczeniu Rosjan do Gliwic. To dobrze, cały materiał przedostał się już do podświadomości, a to jest niezmiernie istotne przy pisaniu powieści. Pojawiają się wtedy nagle wspomnienia, które od dawna były zapomniane i pojawiają się pomysły, na które świadomie bym nie wpadł”<sup>65</sup>. Pomimo dbałości o szczegóły w opisie (Bienek spędził całe miesiące w archiwach na gromadzeniu materiałów oraz prowadził bardzo ożywioną korespondencję ze wszystkimi, którzy w jakikolwiek sposób mogli przyczynić się do wyjaśnienia różnego rodzaju zagadek historycznych, takich jak na przykład losy Arthura Kochmanna) nie było jego zamierzeniem zrekonstruowanie obiektywnych realiów, ale przedstawienie swojej wersji rzeczywistości i to właśnie czyni z tetralogii literaturę. Śląsk Horsta Bienka jest rekonstruowany i konstruowany jako miejsce wspomnień i miejsce pamięci (*Gedächtnisraum*)<sup>66</sup>. Dzięki takiej (re)konstrukcji, „pamięć indywidualna” miała się stać (co w większości się ziściło) częścią „pamięci kolektywnej” (Ślązaków mieszkających w RFN), a później składnikiem „pamięci kulturowej” (RFN). Horst Bienek (bardzo świadomie) konstruuje w ten sposób model pamięci, alternatywny w stosunku do przedstawicieli Związku Wypędzonych<sup>67</sup>.

65. Horst Bienek, *Dziennik 9*, w: Horst Bienek Archiv, Bil. 131/9.

66. Aleida Assmann, Dietrich Harth (red.), *Mnemosyne. Formen und Funktionen kultureller Erinnerung*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1993; Aleida Assmann, *Geschichte im Gedächtnis*, w: *Nach der Sozialgeschichte. Konzepte für eine Literaturwissenschaft zwischen Historischer Anthropologie, Kulturgeschichte und Medientheorie*, red. Martin Huber, Gerhard Lauer, Niemeyer, Tübingen 2000, s. 15–28; Jan Assmann, *Religion und kulturelles Gedächtnis. Zehn Studien*. C. H. Beck, München 2000.

67. Debata ta nie straciła nic na swojej aktualności, co potwierdzają ostatnie dyskusje wokół „Centrum Przeciw Wypędzeniom” czy też dyskusje w Niemczech o ofiarach nalotów alianckich.

Głęboka opozycja (czy nawet wrogość) twórcy w stosunku do przedstawicieli tego związku, dostrzegalna na pierwszy rzut oka przede wszystkim na płaszczyźnie politycznej, była głębszej natury. Utwór *Pierwsza polka* został bardzo negatywnie przyjęty i negatywnie komentowany przez działaczy środowisk skupionych wokół Związku Wypędzonych. Jednym z koronnych argumentów na „niewierne odtworzenie rzeczywistości” (sic!) był fakt, iż w *Pierwszej polce* pojawia się linia tramwajowa nr 5, w rzeczywistości zaś sieć tramwajowa w Gliwicach składała się z czterech linii. Jego oponenci nie rozumieli tego, albo nie chcieli zrozumieć, że pomimo dbałości o szczegóły, w opisie pisarz nie zamierzał rekonstruować realiów, ale chciał przedstawić swoją wersję rzeczywistości. Gliwice i Górny Śląsk stają się, mimo zachowania realiów, tworem jego wyobraźni, wydobywanym często z najgłębszych zakątków osobowości autora. Literatura nie odtwarza „kultur pamięci”, tylko jest tą aktywną, strukturyzującą pamięcią, przebudowującą siłą w obrębie kultury. Poetyckie formy nie są dekoracjami, które po fakcie przyozdabiają istniejące już wspomnienia, tylko sam proces formowania/kształtowania pamięci jest postępowaniem, które pamięć konstytuuje. Poetycki element „kultur pamięci” musi być tym samym rozumiany jako „poiesis – samodzielne i konstruktywne wydobywanie rzeczywistości, poprzez procedury estetyczne”<sup>68</sup>.

Na podstawie wyżej nadmienionych elementów widać, jak różne było spojrzenie Bienka i przedstawicieli Związku Wypędzonych. Tym „zawodowym wypędzonym” (jak nazywał ich twórca) przeszkadzało w istocie coś więcej – w tetralogii Bienka wypędzenie roku 1945 poprzedzone jest opisem roku 1939 i 1943, a mając postać Franza Ossadnika przed oczyma, trudno było utrzymywać, że Niemcy nie wiedzieli o Holocauście. W tym miejscu dotykamy też bodaj największej wartości tej literatury – stwarza ona bowiem płaszczyznę, na której możliwe są wspomnianie i pamięć, oraz cały kompleks „polityki historycznej”, niedający się zawłaszczyć przez żaden z nacjonalistycznych ekstremów. W tetralogii jest bowiem miejsce zarówno na pamięć o wypędzeniu, jak i o barbarzyństwie roku 1939, do „kulturowej pamięci” Niemców należy zarówno postać i dzieło Gerharta Hauptmanna (ze wszystkimi jego historycznymi kontrowersjami), jak i postać i twórczość zamordowanego w Auschwitzu pisarza pochodzenia żydowskiego Arthura Silbergleita. Dla potwierdzenia tego warto wspomnieć pewien element, o którym pisał już swego czasu Wolfgang Frühwald – z geograficznego punktu widzenia z Gliwic jest prawie tak samo bli-

---

Por. Walter Schmitz (red.), *Die Zerstörung Dresdens. Antworten der Künste*, Thelem Verlag, Dresden 2005.

68. Astrid Erll, *Erinnerungshistorische Literaturwissenschaft*, w: *Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft: Disziplinäre Ansätze, theoretische Positionen und transdisziplinäre Perspektiven*, red. Ansgar Nünning, Roy Sommer, Narr Francke Attempto, Tübingen 2004, s. 115–128 oraz 118; por. także: Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung undpolitische Identität in frühen Hochkulturen*, C. H. Beck, München 1992.

sko do Łubowic, jak i do Auschwitz. Dlatego powieści Horsta Bienka – jak i całą niemiecką kulturę – należy umiejscowić pod względem stylistycznym pomiędzy metafizycznymi pejzażami Eichendorffa i pełnymi okrucieństwa protokołami procesów z Auschwitz<sup>69</sup>.

Opisane powyżej w syntetyczny sposób elementy twórczości bardzo wyraźnie widać na płaszczyźnie konstruowania postaci i zagadnienia tożsamości stworzonych postaci tetralogii gliwickiej (co już opisywałem powyżej). Kanoniczna wersja tetralogii ukazuje, że Bienek posługuje się postaciami, które jedynie pozornie są ukształtowane. Wynika to zarówno ze sposobu kompozycji – krótkie fragmenty nie pozwalają na rozwijanie przestrzeni narracyjnej – jak i z czasu akcji tetralogii: celowy brak uformowania tych postaci jest częścią ich oporu w stosunku do naziistów. Inne przedstawienie postaci musiałoby je automatycznie „otworzyć” na czas, w którym funkcjonują, a co za tym idzie, na nazistowską, zmasowaną propagandę, w konsekwencji czego w postaci te musiałoby się „wdrzeć” wszystko to, co je otaczało. Tym samym nie byłoby rozróżnienia pomiędzy nazistowskim obrazem Górnego Śląska a postaciami Bienka. Dlatego też postać pochodzenia żydowskiego, Georg Montag, jedyna, która „obdarzona” została przez autora ciągle zmieniającą się, autorefleksywną, hybrydalną<sup>70</sup> tożsamością, zostaje odcięta od otaczającego ją świata. Montag, pracujący nad rekonstrukcją biografii Wojciecha Korfatego, zostaje zamknięty przez autora w małym domku, którego okna są zasłonięte ciężkimi kotarami, przez które nie widać nawet w nocy świecącego się we wnętrzu światła. I w tym elemencie Bienek wykorzystuje w swojej narracji techniki, które wypracował jeszcze podczas pisania tekstów poświęconych doświadczeniom niewoli, więzienia i gułagu (o czym już powyżej pisałem) – nakłada na siebie obrazy, przestrzenie pamięci w sytuacjach, w których bohaterowie znajdują się w jakimś konkretnym miejscu, jakiejś określonej przestrzeni, ale duchowo nie są w niej całkowicie obecni. Z bardzo wąskim, dookreślonym „tu i teraz” łączona jest szeroka, niedookreślona, obejmująca szeroką przestrzeń i czas „nie tutaj”. Umożliwia to „rozszczerzenie” czy nawet negację opisywanej jako realna danej sytuacji. Umożliwia też za sprawą wyimaginowanego przekraczania ograniczeń przestrzennych uwolnienie figur/postaci świata powieściowego w ich przeżyciach, nadając im często charakteru mistyczno-medytacyjnego<sup>71</sup>. Postać Montaga udowadnia, że Horst Bienek konstruuje tożsamość w taki sposób, że powstaje ona w większości poprzez „znaki

---

69. Zob. Wolfgang Frühwald, *Grenzgänger der Erinnerung...*, s. 13–40; Por. również: Wolfgang Frühwald, *Sprache als Heimat: zum Verhältnis von Erinnerung und Geschichte im Werk Horst Bieneks*, w: „Locumer Protokolle” 1983, Nr 30 (1983), s. 42–56; Wolfgang Frühwald, *Sprache als Heimat. Zu Horst Bieneks Gliwitzer Tetralogie*, w: „Arbitrium: Zeitschrift für die Rezensionen der germanistischen Literaturwissenschaft” 1984, Nr 3, s. 322–331.

70. Zob. Homi Bhabha, *Die Verortung der Kultur*, Stauffenburg Verlag, Tübingen 2000.

71. Zob. Jürgen Joachimsthaler, *Das Atmen der Sätze in der Enge des Wort-Raums...*, s. 78.

pamięci”, przy czym pamięć sama jest tworem, którego nie ma „w oryginale”. Taki sposób postępowania można opisać, odwołując się do systemu Luhmanna, z jego „samotworzeniem” tożsamości i jej „Autopoiesis”<sup>72</sup>. Literatura promowana przez Związek Wypędzonych umożliwiała w patetycznej i jakoby mimetycznej formie wszystkie nostalgiczne nawiązania do czasu konfliktów narodowo-tożsamościowych<sup>73</sup>, przekreślając wielokulturowy charakter Śląska, podkreślając natomiast i legitymizując wszystkie próby narodowego zawłaszczenia. Twórczość Bienka jest inna – nie oplakuje on i nie wspomina tkliwo-sentymentalnie „niemieckiej ojczyzny”, a (re)konstruuje (poetologicznie w sposób bardzo nowoczesny – co pokazałem powyżej) ojczyznę niemieckich, polskich i żydowskich Górnoślązaków oraz fakt, że ów mit zniszczony został przez nazistowski przymus jednoznacznego określenia się narodowego<sup>74</sup>.

Nie bez powodu na końcu *Opisu pewnej prowincji* gliwicki autor zanotował (a czego w ostateczności nie zrealizował), że na sam koniec *Tetralogii* chciał się bezpośrednio zwrócić do młodych czytelników: „Tak, tak to było. [...] a niektórzy ludzie, którzy to czytali, twierdzą, to było inaczej, ale uwierzcie mi, tak było, to prawda, mit i jedno i drugie równocześnie”<sup>75</sup>. Nie zrobił tego w tak bezpośredni sposób, ale ponownie za pośrednictwem radcy Georga Montaga, który – po (opisanej wyżej) scenie z „broniącym” śląskich nazw miejscowości proboszczem – pożegnał się z gośćmi tymi słowami:

Opowiem państwu pewną historię, która wam, moi przyjaciele i ... [...] moi wrogowie, uczyni ten kraj trochę bardziej zrozumiałym [...]

W naszym mieście są trzy mosty przez Kłodnicę, każdy je zna. [...] I przyjdzie taki czas, kiedy jeden most się zawali, drugi zostanie wysadzony, a trzeci, zielony, z drzewa, spłonie. Wtedy przyjdzie ktoś i przrzuci przez Kłodnicę most z papieru, a ci, którzy w ten most zwątpią, zatoną w rwącej wodzie, kiedy nadejdzie przybór, ale ci, którzy uwierzą w ten most i przejdą po nim, osiągną drugi, bezpieczny brzeg...<sup>76</sup>

---

72. Zob. Niklas Luhmann, *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1984.

73. Zob. Louis, Ferdinand Helbig, *Der ungeheure Verlust. Flucht und Vertreibung in der deutschsprachigen Belletristik*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 1987.

74. Zob. również: Mirosława Zielińska, *Narrative Bewältigung von Schuld und Trauma in der deutschsprachigen Autobiographie vor 1989/1990*, Wydawnictwo Atut, Wrocław 2011, s. 139.

75. Bienek, *Beschreibung einer Provinz...*, s. 252.

76. Bienek, *Pierwsza polka*, s. 199.