

JOLANTA BRZYKCY
UMK Toruń

PRZEDSTAWIĆ NIEPRZEDSTAWIALNE.
PRZYPOWIEŚCI LWA GOMOLICKIEGO
JAKO ŚWIADECTWO ZAGŁADY

Interesujący mnie cykl wierszy powstał w latach 1942–1944 w Warszawie, w której Lew Gomolicki mieszkał od 1931 roku do ostatnich dni Powstania Warszawskiego. Lata II wojny światowej zamykały trzynastoletni okres warszawski, szczególnie ważny dla poety pod względem zawodowym, jako że właśnie w stolicy Polski dokonała się jego metamorfoza z twórcy właściwie nieznanego, przybyłego z wołyńskiej prowincji, do jednej z najważniejszych figur w literaturze rosyjskiej diaspory w Polsce, poety uznawanego i cenionego (choć także kontrowersyjnego) nie tylko wśród Rosjan, ale również w ówczesnych polskich kręgach literackich¹.

Wybuch II wojny światowej i okupacja hitlerowska, które położyły kres „rosyjskiej Warszawie”², znacząco wpłynęły na twórcze decyzje Gomolickiego. Rozpad rosyjskiego środowiska literackiego w stolicy Polski, z którym zresztą jeszcze przed wrześniem 1939 roku łączyły poetę więzi dość luźne, poczucie osamotnienia, narastające po śmierci Dmitrija Fiłosofowa, którego Gomolicki traktował niemalże jak ojca, a także zbliżenie z Polakami: Witoldem Jabłońskim, polskim sinologiem, z którym Gomolicki rozpoczął tłumaczenie traktatu Kon-

¹ Szczegółowo losy Gomolickiego w międzywojennej Warszawie, jego udział w rosyjskim i polskim życiu literackim, omawiają: P. Mitzner, L. Fleishman, *Metamorfozy Lwa (Leona) Gomolickiego*, przeł. R. Szczęsny, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2015, s. 91–193.

² Wymownym tego przejawem stały się losy jej czołowych przedstawicieli: jesienią 1939 roku podczas bombardowania stolicy samobójstwo popełniła Jewgienija Weber-Chirjakowa, w sierpniu 1940 roku zmarł jej mąż, wkrótce potem odszedł schorowany Fiłosofow, latem 1941 roku w warszawskim getcie zmarł Sołomon Bart, w 1942 roku w Smoleńsku — Władimir Brand.

fucjusza *Wielka nauka*, Leonardem Podhorskim – poetą, tłumaczem i biografem Adama Mickiewicza oraz Janem Michalskim – znanym w przedwojennej Warszawie bibliofilem, przyczyniły się do „przeszczepu” Gomolickiego z obszaru literatury rosyjskiej do polskiej oraz do jego kolejnej transformacji, tym razem z rosyjskiego poety w polskiego prozaika³.

Lata wojny stały się dla poety czasem zawodowego bilansu. Jeszcze w styczniu 1939 roku w liście do Alfreda Bema Gomolicki pisał, jakby w przeczuciu nadchodzącego kataklizmu:

Rok ten wynurza się jakiś trudny, wymagający. Nie wiem dokładnie, do czego zmusza, jednak od samego początku wziąłem się do różnych podsumowań, do ukończenia rzeczy rozpoczętych i przygotowuję trzy książki: wierszy, krytyki oraz powieść [...]⁴.

Z myślą o publikacji, która miała zamykać dotychczasowy etap jego twórczości, Gomolicki porządkował swoje teksty. Pisał o tym tak: „Stanowiłoby to podsumowanie wszystkiego. Teraz można zaczynać od nowa lub przestać w ogóle”⁵. Wkrótce okazało się, że „zaczynać od nowa” oznacza „zwrócić się w kierunku polskiej literatury i języka”. Zwrotu tego Gomolicki dokonał jednocześnie na trzech płaszczyznach: jako tłumacz, poeta i historyk literatury. Od 1942 roku przygotowywał przekład *Sonetów krymskich* Mickiewicza, jednocześnie pracując nad poświęconym mu dramatem poetyckim (*Mickiewicz w Taurydzie*) oraz gromadząc materiały, w zbiorach wspomnianego wyżej Michalskiego, do pracy nad twórczością polskiego wieszczka.

Wojna nadała „tragicznej ostrości procesowi podsumowywania doświadczeń i poszukiwania nowej poetyki”⁶ i jednocześnie pchnęła twórczość Gomolickiego na nowe, polskie w znaczeniu językowym, tory. *Przypowieści* stały się ważnym przejawem procesu przeinstalowania poety z rosyjskiego na polski obszar językowy. Z jednej strony cykl ten był jednym z ostatnich tekstów poetyckich i rosyjskojęzycznych Gomolickiego, niejako zamknięciem jego aktywności jako rosyjskiego poety na emigracji. Dodać należy, że związek *Przypowieści* z okresem rosyjskim nie wyczerpywał się w samej li tylko płaszczyźnie

³ Więcej na temat funkcjonowania Gomolickiego na pograniczu rosyjskiej i polskiej przestrzeni kulturowej piszę w artykule: *Lew Gomolicki: twórca pogranicza*, „Slavia Orientalis” 2014, nr 3, s. 367–379.

⁴ Cyt. za: P. Mitzner, L. Fleishman, *Metamorfozy...*, s. 204.

⁵ Cyt. za: tamże, s. 203.

⁶ Tamże, s. 205.

językowej, ważną rolę odgrywały tu także „kotwice” genologii i poetyki, o czym jeszcze będzie mowa. Powstały podczas wojny cykl był kontynuacją *Przypowieści* przedwojennych, tzn. siedmiu utworów wydanych w 1938 roku w odrębnym tomiku pod tym samym tytułem⁷ oraz dwudziestu jeden innych tekstów, zatytułowanych analogicznie, nad którymi poeta pracował w latach 1933–1938 i których nie opublikował. Z drugiej strony powojenne losy omawianego cyklu wpisywały się w nowy, polski etap drogi twórczej Gomolickiego. Poeta, nie mając w nowej sytuacji politycznej w Polsce możliwości wydrukowania wierszy w oryginale, opublikował je dwukrotnie w swoim tłumaczeniu na język polski: najpierw w tomiku wierszy *Czas spopielały* (1957)⁸ – jedynym, jaki wydał po polsku i zarazem ostatnim w ogóle w jego karierze literackiej – gdzie znalazło się dziewięć z dwudziestu jeden części cyklu, później zaś w autobiograficznej powieści *Horoskop* (1981)⁹, w której cykl pojawił się prawie w całości (20 z 21 części).

W ten sposób *Przypowieści* stały się utworem-ogniwiem, spajającym rosyjski i polski etap drogi twórczej Gomolickiego, odzwierciedlającym zaistniałą w niej przemianę. W niniejszym artykule interesuje mnie jednak nie „pograniczny” charakter cyklu, lecz jego przynależność do literatury Holocaustu. Przystępując do analizy *Przypowieści* jako tekstu mieszczącego się w ogromnym zbiorze literackich reprezentacji Zagłady, trzeba wziąć pod uwagę kilka kwestii, dyktowanych przez specyfikę tychże reprezentacji. Trwająca od dziesięcioleci dyskusja nad nimi toczy się równocześnie w płaszczyźnie etycznej, filozoficznej i teoretycznoliterackiej, dotyczy zarówno samej przedstawialności Zagłady i etyczności tego aktu, jak i znalezienia adekwatnych dla opisu Shoah form wyrazu. Przestrzeń dyskursu wytyczyło z jednej strony stwierdzenie Theodora Adorno o barbarzyństwie uprawiania poezji po Oświęcimiu¹⁰, z drugiej – zaprzeczająca

⁷ Л. Гомолицкий, *Притчи*, [książka litografowana], Варшава 1938.

⁸ L. Gomolicki, *Czas spopielały*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1957. Warto zwrócić uwagę na semantykę popiołu, wykorzystaną przez Gomolickiego w tytule: popioły – jak pisał Jacques Derrida w książce *Popioły* (*Feu la Cendre*, Éditions des femmes-Antoinette Fouque, Paris 1987) – są jedynym śladem, który pozostał z Holocaustu-„całopalenia” (tamże, s. 43). Aleksandra Ubertowska ze stwierdzenia tego wyprowadza refleksję, że popioły są „figurą myślenia o nicości i śmierci” (też, *Świadectwo-trauma-głos. Literackie reprezentacje Holocaustu*, Universitas, Kraków 2007, s. 44).

⁹ L. Gomolicki, *Horoskop*, PIW, Warszawa 1981, s. 86–92. Pomijam tutaj kwestię odmienności trzech wersji cyklu, wymagałaby ona odrębnego studium.

¹⁰ Mam na myśli zdanie: „napisanie wiersza po Oświęcimiu jest barbarzyństwem” pochodzące z artykułu *Krytyka kultury a społeczeństwo* z 1949 roku (Th. Adorno,

mu twórczość Paula Celana, Primo Leviego, Victora Klemperera, Czesława Miłosza, Michała Głowińskiego oraz świadectwa setek innych świadków i ocalałych, a także ich potomków¹¹. Jako że kateryczne sądy Adorna i jego zwolenników o niestosowności lub wręcz obscenicznosci przedstawień Shoah zostały już zdyskredytowane¹², w ostatnim czasie debata koncentruje się już nie wokół pytania, czy pisać o Zagładzie, lecz jak to czynić, jakim głosem mówić po Holocaustcie¹³, jak opisać doświadczenie, którego nie ma¹⁴. Na pierwszy plan wysunęły się kwestie natury genologicznej i językowej, dyskutuje się przede wszystkim nad „stylem dawania świadectwa”¹⁵, nad wyborami gatunkowymi, wskazując zazwyczaj jedną z dwóch opcji: literaturę faktu bądź fikcji, język dyskursywny bądź metaforyczny.

Jak wobec nakreślonych tu zagadnień sytuuje się cykl Gomoliciego? Jeśli spojrzeć na niego w kontekście rozważań Adorna o niestosowności artystycznych przedstawień Zagłady, odpowiedź jest oczywista: samo istnienie *Przypowieści* jest przecież głosem Gomoliciego w tej dyskusji. W odróżnieniu od niemieckiego filozofa, który

Kulturkritik und Gesellschaft, w: tegoż, *Gesellschaftstheorie und Kulturkritik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1975, s. 65). W tym samym duchu wypowiedzieli się między innymi Maurice Blanchot, Jean-Francois Lyotard oraz Claude Lanzmann. Przeglądu stanowisk na temat (nie)wyrażalności Holocaustu dokonuje: A. Ubertowska, *Świadectwo...*, s. 26–66. Badaczka zwraca uwagę, że Adorno kilkakrotnie powracał do tego zdania, próbując je doprecyzować i objaśnić jego sens. Por. także: „Znana uwaga Adorno o niemożliwości pisania poezji ‘po Auschwitz’ skierowana była oczywiście przeciwko pewnego rodzaju romantycznej, sentymentalnej i tandetnej lirycie, która wykorzystywała wstrząsające komentarze o przerażających wydarzeniach jako dowód na wrażliwość komentatora. (Adorno stopniowo prostował i modyfikował swoje twierdzenia, co częściowo było efektem lektury dzieł Celana)”. H. White, *Realizm figuralny w literaturze świadectwa*, w: tegoż, *Proza historyczna*, red. E. Domańska, przeł. R. Byrosławski, Universitas, Kraków 2009, s.218.

¹¹ Zob.: J. Leociak, *Dlaczego pisali?*, w: tegoż, *Tekst wobec Zagłady. (O relacjach z getta warszawskiego)*, Leopoldinum, Wrocław 1997.

¹² J. Leociak nazywa je „jałowymi, opartymi na poetyckich formułach, brzmiących jak tajemne zaklęcia” (tegoż, *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Akademia Humanistyczna: Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2009, s. 5–6).

¹³ Pytanie to zadał Geoffrey Hartman w książce *The Fateful Question of Culture* (1997). Przywołuję za: A. Ubertowska, *Świadectwo...*, s. 26.

¹⁴ R. Nycz, *Jak opisać doświadczenie, którego nie ma?*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 4–8.

¹⁵ V. Tozzi, *Przywileje świadectwa. Historia, pamięć i literatura w sporach o konstruowanie nieodległej przeszłości*, przeł. E. i J. Zięba, A. Calderón Puerta, „Teksty Drugie” 2010, nr 6, s. 15.

kwestionował wartość sztuki „wykorzystującej cierpienie w funkcji artystycznego tworzywa”¹⁶, odrzucał ją jako przejaw „narcystycznej kontemplacji ludobójstwa”¹⁷, poeta był przekonany o słuszności literatury świadectwa. Fakt, że *Przypowieści* powstały, zanim rozpoczęła się debata o estetyce „po Oświęcimiu”, zainicjowana przez Adorna w 1949 roku, traci na znaczeniu, jeśli pamiętać o późniejszych, powojennych publikacjach wierszy w języku polskim. Nawet jeśli uznamy, że nie można odnosić refleksji Adorna do chronologicznie wcześniejszych *Przypowieści*, to powtarzne (i dwukrotne) wydanie cyklu w *Czasie spopielałym* i w *Horoskopie* unieważnia ten argument. Wprowadzenie wierszy w obieg literatury polskiej, tak silnie przecież nasiąkniętej tematyką Zagłady (postrzeganej w czasie PRL jako składowa tematu szerszego: martyrologii narodu polskiego¹⁸), należy traktować jako gest znaczący. Gest ten był zresztą spójny z całą powojenną prozą Gomolickiego, wyrastającą wprost z doświadczeń wojny i pomyślaną w znacznej mierze jako świadectwo o Zagładzie¹⁹.

Kwestia (nie)etyczności pisania o Holocauście dla Gomolickiego zatem nie istniała. W *Przypowieściach* poeta przyjął postawę świadka, który „[...] zdaje relację z wydarzenia, biorąc tym samym na siebie moralne zobowiązanie, zawierające się w nakazie zapisywania i przekazywania informacji o wydarzeniach Szoa [...]”²⁰. Tak właśnie Gomolicki rozumiał swoje zadanie: jako „gest oporu wobec rzeczywistości”²¹, „akt etyczny, wymierzony w świat opanowany przez zło”²². Pisał o tym po latach we wspomnianym już *Horoskopie*, wyjaśniając genezę powstania cyklu:

¹⁶ A. Ubertowska, *Świadectwo...*, s. 34.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ S. Buryła, *Literatura wojenna — szanse na powstanie syntezy*, „Forum Poetyki” 2017, nr 8, s. 40.

¹⁹ Pisze o tym obszernie Jerzy Rzymowski w monografii prozy Gomolickiego: *Erynie historii i człowieka. O pisarstwie Leona Gomolickiego*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1973. Zob. m.in.: „W twórczości Gomolickiego ‘potop’ to kataklizm drugiej wojny światowej, to słowo-klucz do odczytania centralnej problematyki interesującego nas pisarstwa” (s. 65); „Dzieciństwo spędzone na Wołyniu i okupacja hitlerowska — to dwa źródła doświadczeń życiowych, z których uformowała się świadomość bohatera prozy Gomolickiego, tworząc ‘balast pamięciowy’ [...] stale obecny w jego powojennym życiu, mimo prób wyzwolenia poprzez ucieczki w samotność i dalekie podróże” (s. 77).

²⁰ A. Ubertowska, *Świadectwo...*, s. 236.

²¹ Tamże.

²² Tamże, s. 237. Więcej o „dylematach świadectwa” zob.: tamże, s. 234–241.

Człowiek powinien być przygotowany na to, aby ponieść treść swego życia z godnością i z pożytkiem dla innych ludzi. [...] Większość z tego pokolenia musiała zginąć i ci, którzy przetrwali, żyli kosztem zgładzonych, w świadomości, że nałożono na nich obowiązek, by stali się głosem tych, którzy umilkli na zawsze z zastygłym pytaniem na ustach: jak mogło się stać to, co się stało?²³

Gomolicki nazwał *Przypowieści* „notesikiem z wierszami przepisanymi drobnym maczkiem, właśnie z myślą o ocaleniu”²⁴, „nocnymi notatkami świadka, w dzień ukrywanymi w jakiejś kryjówce”²⁵, „ślądem owych dni gniewu, zaskoczenia i grozy”²⁶. Wyrastały one z przeświadczenia autora, że „otarł się o niezwykłość i musi to być tak samo ważne dla reszty świata”²⁷. Takie stanowisko poety było pochodną jego estetyki, która opierała się na hasłach społecznej roli poezji, powinności twórcy wobec współczesnych. Przekonanie o tym, że talent pisarski nie jest prywatną sprawą twórcy, lecz nakładem na niego obowiązkiem reagowania na świat zewnętrzny, szło w parze z przemożną potrzebą pisania odczuwaną jako kwestia osobista, wręcz intymna. Gomolicki przyznawał więc: „[...] piszę tylko dlatego, gdyż nie mogę milczeć”²⁸ oraz deklarował: „literatura nie jest niczym innym, jak wywracaniem siebie na nice. [...] literatura to akt czysto etyczny. [...] to nie prywatna kolekcja obrazków. Jest więzią i porozumieniem”²⁹.

Omawiając genezę cyklu, należy także poszerzyć perspektywę o wcześniejsze utwory Gomolickiego, przede wszystkim o wspomnianą wyżej pierwszą część *Przypowieści*, opublikowaną w 1938 roku, w której tak wyraźnie wybrzmiały przeczucia zbliżającej się katastrofy. Uosabiała je między innymi postać Kasandry („na gruzach zgłiszcz Kasandra waży świat”³⁰). Katastrofizm przedwojennego cyklu odzwierciedlał nastroje obecne w rosyjskiej literaturze emigracyjnej, ale także wśród twórców polskich³¹.

²³ L. Gomolicki, *Horoskop...*, s. 78.

²⁴ Tamże, s. 77.

²⁵ Tamże, s. 78.

²⁶ Tamże.

²⁷ Tamże, s. 108.

²⁸ Fragment listu Gomolickiego do Bema z 4 września 1934 roku. Cyt. za: P. Mitzner, L. Fleishman, *Metamorfozy...*, s. 135.

²⁹ L. Gomolicki, *Horoskop...*, s. 108.

³⁰ Tu i poniżej cytaty z cyklu w polskim brzmieniu zaczerpnęłam z *Horoskopu* Gomolickiego.

³¹ Szerzej o nurcie katastroficznym w poezji polskiej późnych lat trzydziestych zob.: P. Matywiecki, *Poetyka Zagłady. Motywacje, funkcje, konteksty*, w: S. Buryła,

Wśród czynników, które legły u podstaw *Przypowieści* i które rzucają dodatkowe światło na ich wymowę, istotny jest także impuls natury osobistej: żona Gomolickiego, Ewa, była Żydówką, poeta ukrywał ją przez całą okupację po stronie aryjskiej, udało mu się ją uchronić przed przesiedleniem do getta³². Należy przypomnieć, jakie konsekwencje groziły w okupowanej Polsce za ukrywanie Żydów oraz jaki status miały osoby pozostające w związkach małżeńskich z nimi³³. Uwzględnienie tych okoliczności prowadzi do ważnego wniosku: Holocaust dotyczył Gomolickiego właściwie bezpośrednio, małżeństwo z Żydówką zacierało w jego przypadku granicę między pozycją postronnego świadka i ofiary, czyniło go przynależnym do struktury samego wydarzenia³⁴.

Gomolicki przekonany o słuszności dawania świadectwa o Holocauście nie uniknął jednakże dylematu jego wiarygodnego i przemaszającego do czytelnika zrelacjonowania. Miał świadomość tego, że — by sparafrazować Fiodora Tiutczewa — myśl wypowiedziana może brzmieć jak kłamstwo. Pisał:

doświadczenia ludzi to systemy, które ze sobą się nie kontaktują. [...] każdy człowiek w podobnych okolicznościach doświadcza inaczej, [...] istnieje nieprzekraczalny próg doświadczeń, dzielący ludzi³⁵.

Zagadnienie to nabiera bolesnej ostrości w przypadku doświadczenia Zagłady³⁶, w którym „[...] ujawnia się nacechowany traumatycznym przeżyciem kontakt ze światem w najbardziej ekstremalnym z jego przejawów (jako czymś nie do pojęcia, nie do wyobrażenia, nie

D. Krawczyńska, J. Leociak (red.), *Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)*, Fundacja Akademia Humanistyczna: Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2012, s. 174–178.

³² P. Mitzner, L. Fleishman, *Metamorfozy...*, s. 226–227.

³³ Zgodnie z oświadczeniem, wydanym przez okupanta na terenie Generalnego Gubernatorstwa 24 VII 1940 roku, za Żyda był uważany każdy, kto „posiadał dwoje ‘pełnożydowskich’ dziadków albo kto sam 1 IX 1939 należał do gminy żydowskiej, posiadał żydowskiego współmałżonka [...]”. T. Szarota, *Okupowanej Warszawy dzień powszedni. Studium historyczne*, Czytelnik, Warszawa 1988, s. 45.

³⁴ O statusie świadka, ofiary i sprawcy w literackich reprezentacjach Holocaustu zob.: A. Ubertowska, *Świadectwo...*, s. 234–241.

³⁵ L. Gomolicki, *Horoskop...*, s. 109.

³⁶ W ponowoczesnym dyskursie o Holocauście powszechna, wielokrotnie powtarzana stała się teza o tym, że nie sposób go, jako wzorcowego doświadczenia granicznego, przedstawić. Przegląd stanowisk w tej kwestii prezentuje A. Ubertowska, *Świadectwo...*, s. 26–66.

do wypowiedzenia — nie do zniesienia)”³⁷. Ścierają się tu dwie przeciwstawne siły: bezradność świadomości i języka wobec koszmaru Holocaustu oraz ponawiany wciąż wysiłek ujawnienia i artykulacji tego, „czego pojąć niepodobna”³⁸.

Przypowieści są więc efektem zetknięcia się poety z doświadczeniem granicznym, rozumianym — za Bruno Betelheimem — jako sytuacja krańcowego zagrożenia, unieważniająca wszelkie znane człowiekowi strategie przetrwania i mechanizmy adaptacji, prowadząca do dezintegracji osobowości i do poczucia gwałtownego wyrwania z kultury i świata wartości. Sytuacja ta niesie w sobie — na co zwraca uwagę Dominick LaCapra — „potężny, obezwładniający i niemający precedensu potencjał gwałtu i przemocy”³⁹. Holocaust jest uznawany za modelowy przykład doświadczenia granicznego, także w tym sensie, że „wystawia na próbę tradycyjne kategorie poznania i kategorie reprezentacji, zmusza do przemyśleń ontologicznych i etycznych przesłanek, które leżą u podstaw przedstawienia”⁴⁰.

Pisanie o Holocaustcie, „pisanie katastrofy” — by zacytować tytuł znanego zbioru Maurice’a Blanchota⁴¹ — jest dla Gomolickiego próbą pokonania „nieprzekraczalnego progu doświadczenia, dzielącego ludzi”⁴², poszukiwaniem „złotej nieśmiertelności słowa”, które byłoby zdolne oddać podróż poety „po okupacyjnych kręgach”⁴³. W dalszej części artykułu przyjrzą się, w jaki sposób surowe fakty sytuacji granicznej zostały odzwierciedlone w mowie wiązanej, w języku metafor, figur poetyckich i tropów retorycznych.

Temat Zagłady uobecnia się w cyklu na kilku płaszczyznach. Najbardziej czytelną z nich, choć zapewne — z punktu widzenia zasygnalizowanej powyżej dyskusji nad literackimi reprezentacjami Holocaustu — najbardziej konwencjonalną, tworzą bezpośrednio opisy scen okupacyjnego terroru i eksterminacji. Pojawiają się one w cyklu nie od razu, rozpoczyna się on bowiem dość obszerną, bo obejmującą siedem części (a więc jedną trzecią całości), relacją z wizyty podmiotu lirycznego w wesołym miasteczku. Ukazując typowe dla lunaparku rozrywki — loterię fantową z małpką, która wybiera losy,

³⁷ R. Nycz, *Jak opisać doświadczenie...*, s. 5.

³⁸ Tamże, s. 6.

³⁹ J. Leociak, *Doświadczenia graniczne...*, s. 15–16.

⁴⁰ Tamże, s. 16.

⁴¹ M. Blanchot, *L'écriture du désastre*, Gallimard, Paris 1980.

⁴² L. Gomolicki, *Horoskop...*, s. 108.

⁴³ Tamże, s. 100.

salę krzywych luster, karuzelę, a także stoiskowe słodycze — Gomolicki buduje nad nimi atmosferę zagrożenia, niebezpieczeństwa. Sygnalizują je leksemy „strach” i „śmierć”, pojawiające się w zaskakujących kontekstach („оставь на нынче страх где шляпа”⁴⁴, „перед смертью вафли есть”), postać żandarma, który dopiero po chwili okazuje się kartonową atrapą, oraz unoszący się nad lunaparkiem dym/pożoga („и надо всем как в лимонаде / тумана розовый огонь”). Nieodparcie nasuwa się tu skojarzenie ze słynnym wierszem *Campo di Fiori* Czesława Miłosza, napisanym w 1943 roku, a więc w tym samym czasie, co *Przypowieści*, i opartym na motywie beztrioskiej zabawy warszawiaków pod murami getta pacyfikowanego przez Niemców. Utwór polskiego poety był reakcją na konkretne wydarzenie, zaobserwowane parę dni po wybuchu powstania w getcie. Miłosz zobaczył wówczas na Placu Krasińskich, w miejscu bezpośrednio sąsiadującym z murami getta, „kręcącą się karuzelę łańcuchową i wzlatujące na niej pary”⁴⁵. Wydaje się, że omawiane części *Przypowieści*, spięte motywem świątecznej zabawy w obliczu śmierci, wyrosły, w jakiejś mierze, z tych samych wydarzeń historycznych oraz z podobnego poczucia nieprzystawalności dwóch porządków świata: tragedii ginących powstańców i beztrioski bawiących się tłumów⁴⁶.

Pierwsza część *Przypowieści*, oparta na motywie wesołego miasteczka, cechuje się swego rodzaju aluzyjnością, przypomina „nie-

⁴⁴ Ten i wszystkie pozostałe cytaty z cyklu podaję wg wydania: Л. Гомолицкий, *Сочинения русского периода в трех томах*, Водолей, Москва 2011, t. I, s. 561–574.

⁴⁵ C. Miłosz, *Spizarnia literacka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 64. O wierszu i polemice wokół niego zob. m.in.: N. Gross, *Dzieje jednego wiersza*, w: tegoż, *Poeci i Szoa. Obraz Zagłady Żydów w poezji polskiej*, OFFMAX, Sosnowiec 1993, s. 84–89; T. Szarota, *Karuzela na Placu Krasińskich. Czy „śmiały się tłumy wesołe”? Spór o postawę warszawiaków wobec powstania w getcie*, w: tegoż, *Karuzela na Placu Krasińskich. Studia i szkice z lat wojny i okupacji*, Oficyna Wydawnicza Rytm: Fundacja „Historia i Kultura”, Warszawa 2007, s. 149–169; K. Kuczyńska-Koschany, „Nareszcie ktoś nas zauważył”, w: tejże, „*Все поэты — жиды*”. *Antytotalitarne gesty poetyckie i kreacyjne wobec Zagłady oraz innych doświadczeń granicznych*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2013, s. 130–135.

⁴⁶ Warto dodać, że w obu powojennych polskich wersjach wierszy spiętych motywem wesołego miasteczka Gomolicki dokonał znamienych zmian: utwór otwierający cykl opatrzył tytułem *Zaproszenie na zabawę* i wprowadził do niego obraz muru („gdzie wczoraj dzień za murem konał” — L. Gomolicki, *Czas spopielały...*, s. 17) oraz „żandarma trupiołowego”, odsyłającego zapewne do słynnych Totenkopf — insygniów armii niemieckiej.

bezpośredni dyskurs ocalonego, w którym ani razu nie wspomina się o źródle problemu⁴⁷. W dalszych partiach cyklu poeta rezygnuje z tej strategii na rzecz przekazu dosłownego. Składają się nań obrazy znane z niezliczonych świadectw Holocaustu: egzekucja, przed którą skazańcy są zmuszeni do kopania własnego grobu i rozebrania się przed rozstrzelaniem, cmentarz z nagrobkami zniszczonymi podczas nalotu, zbiorowy mord na ludziach wyprowadzonych z kryjówek, dzieci zasypane w piwnicach zbombardowanych kamienic i zbiorowe bezimiennie mogiły, wypełnione bezładnie zwalonymi w dół ciałami o strzaskanych czaszkach. Poeta odnotowuje także inne przejawy wszechobecnej przemocy, „nerwicowe draśnięcia sygnałami Zagłady⁴⁸: rozlany na ulicznym bruku mózg, odgłosy wystrzałów, cień wisielca widoczny na obwieszczeniu. Korespondują z nimi turpistyczne obrazy nieba zbryzganego gwiazdami niczym masarnia krwią, okrwawionych gałęzi, krwawego deszczu.

Rozrzucone po całym cyklu mikro zdarzenia powodują, że cykl można odbierać jako zbiór „mikronarracji”, krótkich, nieciągłych, punktowych opowieści, „form częściowych i prowizorycznych, z których żadna, wzięta oddzielnie, nie jest w stanie wyrazić Holocaustu w pełni, ich suma przemawia jednak z wielką siłą⁴⁹. *Przypowieści* składają się z „kawałków i części ukazujących w swej oddzielności i fragmentaryczności niezliczone małe tragedie, które razem tworzą coś większego, niż pojedyncze fragmenty zdolne są w sobie zawrzeć⁵⁰. W takim zamyśle wyraża się ograniczona perspektywa poznawcza podmiotu, nade wszystko zaś — rozpad świata, „obsunięcie się fundamentów, na których wpięrało się życie przed wojną, przed Zagładą⁵¹.

Relacjonowanie faszystowskich zbrodni zostało podporządkowane dwóm nadrzędnym regułom. Pierwsza to niezwykle oszczędność przekazu, stwarzająca pozór beznamietności, przypominająca zasadę sformułowaną później przez Theodora Adorno i Maxa Horkheimera, w myśl której „chłodny dystans narracji, która przedstawia największą groźbę, jakby i ona była przeznaczona ku rozrywce, sprawia,

⁴⁷ D. LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 2001, s. 173, cyt. za: A. Ubertowska, *Świadectwo...*, s. 140.

⁴⁸ P. Matywiecki, *Poetyka Zagłady...*, s. 194.

⁴⁹ A. Rosenfeld, *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu*, przeł. B. Krawcowicz, Wydawnictwo „Cyklady”, Warszawa 2003, s. 48.

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ A. Ubertowska, *Świadectwo...*, s. 168.

że groza wydarzeń [...] może się w całej pełni ujawnić”⁵². Doskonałym przykładem tej taktyki jest epizod zabójstwa małego dziecka, siłą zabranego matce i roztrzaskanego o kamień (mur?). Zbrodnię tę poeta ujmuje w pełnej dramatyzmu elipsie: „от груди отняв / младенца — за ногу — о камень”.

Niekiedy jednak — i jest to drugie rozwiązanie, do jakiego ucieka się Gomolicki — „chłodny dystans” ustępuje miejsca sarkazmowi, gryzącej ironii, zdradzającej gniew i rozpaczliwą bezradność wobec opisywanych faktów. Tak oto nalot bombowy upodabnia się w optyce rozgoryczonego poety do wizyty gości („тревога гости налетают”), zbiorowy grób, w którym Żydzi grzebani są bez trumien, prowokuje do gorzkich słów o większej dzięki temu przestrzeni dla trupów („могила общая без досок / свободно голым мертвецам”), postępowanie Niemców, którzy rozstrzelują grupę mężczyzn po uprzednim oddzieleniu od nich kobiet, zostaje ironicznie nazwane rycerskim („капрал был рыцарь и настолько / что дамам выйти приказал”). Ze zderzenia różnych porządków: dosłownego znaczenia słowa i jego niewyrażonego wprost, ale rozpoznawalnego dla czytelnika znaczenia właściwego, rodzi się ekspresja i nośność emocjonalna wymienionych scen. Ich łańcuch ustanawia w tekście momenty szczególnego napięcia.

Temat Holocaustu ujawnia się także w warstwie refleksyjnej cyklu, na którą składają się przede wszystkim różnego rodzaju środki metaforyczne i figury retoryczne, a także wtrącenia podmiotu lirycznego. Są one silnie zrośnięte z warstwą opisową i obdarzone wyraźnym ładunkiem aksjologicznym, wyrażają postawę podmiotu lirycznego wobec prezentowanych zdarzeń. Gomolicki porusza w nich cały kompleks zagadnień moralnych, religijnych i kulturalnych, ewokowanych przez Holocaust, sięgając przy tym po postaci, wydarzenia, symbole, toposy i archetypy z najróżniejszych systemów religijnych i kulturowych. Odnajdziemy w *Przypowieściach* odwołania do mitologii starożytnej, judaizmu i chrześcijaństwa, do literatury i filozofii starożytnej oraz nowożytnej, do wybranych koncepcji ezoterycznych (astrologia, Tarot). Poeta wykorzystuje między innymi mity o Orfeuszu i Eurydyce, Deukalionie, Prometeuszu, biblijne proroctwa i postaci (Adam i Ewa, Chrystus, Jahwe), wątki z utworów Ajschylosa, Epikteta i Szekspira, odwołuje się do koncepcji roku platońskiego,

⁵² T.W. Adorno, M. Horkheimer, *Dialektyka oświecenia: fragmenty filozoficzne*, przeł. M. Łukasiewicz, posłowie M. Siemek, Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 1994, s. 95.

nawiązuje do kilku, zakodowanych w zbiorowej nieświadomości, wydarzeń archetypowych (koniec świata, sąd ostateczny, potop) i do rozpowszechnionych w sztukach plastycznych alegorii (*dance macabre*, kostucha).

Ich całościowe omówienie wymagałoby odrębnego studium, wskażmy więc tylko trzy najważniejsze wątki interpretacyjne. Po pierwsze, znaczna część wykorzystanej przez poetę symboliki pojawia się w różnych, nie zawsze pokrewnych tradycjach kulturowych i religijnych, co wynika z uniwersalnego znaczenia tych symboli, a zarazem je potwierdza. Do takich symboli należy na przykład drzewo życia z dwunastej części cyklu („не защищаеш больше нас / о древо жизни! ты листьями”), które pojawia się w tradycji judaistycznej i chrześcijańskiej, w islamie, wierzeniach pogańskich (Egipt, Mezopotamia, starożytna Grecja, podania ludów nordyckich, słowiańskich, syberyjskich — Jakuci) i w mitologii hinduskiej. Symbolika drzewa życia, jaka wykształciła się przez tysiąclecia pod różnymi szerokościami geograficznymi, jest niezwykle bogata, można w niej jednak wychwycić kilka stale powtarzających się konotacji: nieśmiertelność, życiodajność, płodność, mądrość, sprawiedliwość, ochrona przed złymi mocami i jedność świata. Otoczone kultem, uważane za mieszkanie duchów, łączyło sferę chtoniczną i niebiańskie sfery kosmiczne, było osią świata.

Drzewo z *Przypowieści* jest bez wątpienia umocowane w wymienionych systemach religijnych, w tym również w hinduskim, o czym świadczy fakt, że, podobnie jak w tradycji indyjskiej, jest ono odwrócone do góry nogami, tkwi korzeniami w „łękach niebieskich” („руно и поле голубое / в которое ты вверх вросло / покрыты брызгами сухими”). Zarazem jego usychanie („тот сук опустошон и высох / а эти — та же ждет судьба”) narzuca konkretny, eschatologiczny trop interpretacyjny. Umierające, skrwawione drzewo, upodobnione do torturowanego człowieka („растерзанная птицей плоть / летит с ветвей окровавленных”)⁵³, traci moce opiekuńcze, samo podlega zniszczeniu, staje się więc jednym z wielu dostrzeganych przez podmiot znaków dokonującego się końca świata.

Ten i inne występujące w cyklu archetypy, topoty i symbole, ze względu na właściwy im uniwersalizm, pozwoliły Gomolickiemu ukazać zagładę warszawskich Żydów nie tylko jako tragedię jednego narodu, ale jako rzecz dotyczącą bez wyjątku każdego, sięgającą fundamentów człowieczeństwa.

⁵³ Co ważne, w torturze tej poeta uaktywnia mīt prometejski: ciało podmiotu lirycznego (zbiorowego) jest rozrywane przez ptasi dziób.

Po drugie, zasadą organizującą cykl w jedną całość jest Tarot, talia kart pierwotnie przeznaczonych do gry, od XVIII wieku zaś interpretowanych w duchu ezoterycznym i pod dziś dzień szeroko wykorzystywanych przez wróżbitów⁵⁴. Gomolicki odwołuje się do grupy dwudziestu jeden kart nazywanych Arkanami Wielkimi, na związek ten wskazuje liczba przypowieści, odpowiadająca liczbie Arkanów oraz wiele postaci i atrybutów zapożyczonych przez poetę z poszczególnych kart. W różnych częściach cyklu odnaleźć można odwołania do ikonograficznych wyobrażeń Arkanów, jak na przykład Mag, Junona, Koło Fortuny, Eremita, Wieża, Wisiielec i Skiz. Według znawców Tarota Arkana Wielkie są zbiorem archetypowych sytuacji, jakich doświadczają ludzie w swojej życiowej wędrówce, karty odzwierciedlają relacje między człowiekiem i kosmosem, stanowią „królewską drogę” życia, drogę do doskonałości i mądrości, której celem jest oświecenie duszy.

Wreszcie, po trzecie, alegoryczność cyklu wynika także w pewnej mierze z jego przynależności gatunkowej. Zgodnie z poetyką przypowieści przedstawione w wierszach „postaci i zdarzenia nie są ważne ze względu na swe cechy jednostkowe, lecz jako przykłady uniwersalnych prawideł ludzkiej egzystencji, postaw wobec życia i kolei losu”⁵⁵, „[ich — J.B.] świat przedstawiony stanowi zbiór sytuacyjnych wykładników jakiejś prawdy moralnej, filozoficznej czy religijnej”⁵⁶. Ta paraboliczność, kondensacja sensu uwidacznia się w omawianych wierszach w daleko posuniętej ogólnikowości opisu, uniemożliwiającej niekiedy ustalenie, na ile sceny płonących domów, zasypanych piwnic, ulicznych egzekucji odnoszą się do powstania w getcie, na ile zaś do Powstania Warszawskiego. Pod piórem Gomolickiego opowieść o Holocauście przeradza się w rozważania o kondycji ludzkiej.

Wymieńmy także inne ważne wyróżniki gatunkowe cyklu, jak wykorzystanie narracji w funkcji dominującej formy podawczej i spo-

⁵⁴ Na związek cyklu z Tarotem wskazuje sam Gomolicki: „Poczuwam się jeszcze do obowiązku konwencjonalnego komentatora spod kreski odnośnika, że coś to za emblematy, alegorie zaludniają te odświeżone impresje? Zapożyczone przeważnie z jednego źródła dość pospolitego, tyle że nie do wszystkich przemawiającego. Jest nim tarok, karty do gry używane jeszcze gdzieś w Europie, a właściwie ich obrazkowe atuty, nazywane przez ezoteryków arkanami” (tegoż, *Horoskop...*, s. 92–93).

⁵⁵ *Przypowieść*, [hasło w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo, Wrocław–Warszawa–Kraków 2002, s. 450.

⁵⁶ Tamże.

sobu budowania informacji⁵⁷, postulowanie (kształtowanie pewnego modelu postępowania) czy niewielką objętość utworów z ich równoczesną pojemnością znaczeniową i funkcjonalną.

Zarówno cechy genologiczne cyklu, jak i ich rys ezoteryczny, niezwykle istotny dla pełnego zrozumienia cyklu, i — co warto podkreślić — wyrastający z wcześniejszych filozoficznych i religijnych fascynacji Gomolickiego⁵⁸, czekają na wnikliwe zbadanie.

Wracając do obrazu Holocaustu, jaki wyłania się z opisanych w cyklu mikrodarzeń, wskazać należy, że poeta ukazuje go jako czas całkowitego zniszczenia ładu etycznego i ontologicznego, zniesienia podstawowych antynomii, na których wpierał się dotychczasowy porządek ludzki. Odzwierciedlają to metaforyczne obrazy zbudowane na pomieszaniu pojęć przynależnych do historii i natury, do tego, co kulturowe i pierwotne. Tak oto w publicznej toalecie „szemrzą źródła” i „wieje przeciąg zaśpiewem fletów” („в уборной нежные потоки / ладонь сиринга флейт сквозняк”), w ruinach domu bije źródło rozerwanego przez wybuch bomby wodociągu („из лопнувших водопроводов / в развалинах текли ключи”), podczas ulicznej egzekucji „lufę miłościwą wyciąga fujarką automat” („поднял пулемет / свирельное благое дуло”), wreszcie samoloty bombowe to czarne ptaki o oprancerzonych skrzydłach i żelaznych dziobach („слетаются все чаще птиц / крылопанцирных стада”, „к нам черная слетает птица / железным клювом нас когтит”).

Zanik wszelkich wartości moralnych znajduje wyraz w metaforach botanicznych i animalistycznych. Obrazy usychającej winorośli, obumierającego drzewa, przeplatają się ze wzmiankami o prześladowanych, których cierpienie i upodlenie upodabnia do zwierząt, odbiera im resztki ludzkiej godności. Umierają oni jak psy i są grzebani nie w mogiłach, lecz w dołach, psich jamach (por.: „вот брат [...] идет на казнь / но от удара черной плетки / в собаку обратясь бежит / [...] и как узнать какая легче / людская иль собачья смерть”, „не имени тебе не камня / собачья яма и лежи”). Zwróćmy uwagę na pojawiające się w tych obrazach, sygnalizowane wcześniej, przemie-

⁵⁷ J. Trzynadłowski, *Bajka i przypowieść*, w: tegoż, *Male formy literackie*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1977, s. 109–121.

⁵⁸ Od wczesnej młodości poeta interesował się filozofią staroindyjską, hebrajskimi tekstami mistycznymi i naukami okultystycznymi, czytał między innymi *Upaniszady*, *Mahabharatę*, dzieła żydowskich kabalistów i teozofów, nauki Lao Tse, *O naśladowaniu Chrystusa* Tomasa a Kempis i *Filokalia* mnicha Ewagriusza. Szerzej o tym zob.: P. Mitzner, L. Fleishman, *Metamorfozy...*, s. 39–46.

szanie dwóch odmiennych porządków: przyrodniczego i ludzkiego. Warte odnotowania są także metafory, by tak rzec, bankowe/finansowe, znamionujące całkowitą degenerację człowieczeństwa: „и в погреб рушимся спасать / мы обанкрутившие кости”, „валюта павшая человека”.

Wojna dzieli ludzi na oprawców i ofiary, udaremniając jakiegokolwiek między nimi porozumienie. Rozmowa, jaką w szesnastej części cyklu prowadzą nienazwani bliżej dwaj bohaterowie liryczni (kontekst rozmowy pozwala dopatrzeć się w nich Niemca i prowadzonego na śmierć Żyda), to pełne gorzkiej ironii metonimiczne ujęcie nieprzystawalności dwóch odmiennych systemów wartości. Jeden z nich wspiera się na hasłach miłości i pokoju (Gomolicki przywołuje tu prorocstwo z Księgi Izajasza i Micheasza o mieczach przekuwanych na lemiesz), drugi sięga po argumenty bezwzględności, przemocy i pogardy dla Innego. Wymiana replik obu rozmówców jest więc czysto mechaniczna, nie przeradza się w obopólną wymianę myśli, nie prowadzi do spotkania z Innym w dialogu. Jeden z bohaterów kończy rozmowę strzałem wymierzonym w swojego oponenta („а другой / шаг отступив приклад примерил/ тут диспут кончился”). Równie bezcelowe są rozważania bohaterów innej części cyklu, ukrywających się przed Niemcami, nad istotą zła. Nie da się ona uchwycić, w świecie ogarniętym nienawiścią wiadomo tylko jedno: zło jest wszechobecne, dla jednych staje się wszechpotężną bronią, innych czyni bezbronnymi.

Silnie wybrzmiewa w cyklu motyw krachu oświeceniowego mitu o potędze ludzkiego rozumu, który miał zmieniać świat na lepsze i udoskonalać ludzką naturę, w rzeczywistości jednak dostarczył narzędzi umożliwiających masowe unicestwienie. Samoloty i bomby, niosące zniszczenie i śmierć, trudno uznać za dowód postępu technologicznego, świadczą one raczej na niekorzyść człowieka, skoro swoje zdolności intelektualne potrafi on obrócić przeciw dobru i w zaślepieniu przekreśla swoje wcześniejsze dokonania. Duchową miałość człowieka poeta obnaża między innymi w ostatniej części cyklu:

крушится дело человека
от громов нижних: что гроза!
страшней небесных эти громы
что сеет умный человек [...].

Z rozważaniami tymi w ścisłym związku pozostają te fragmenty cyklu, które dotyczą upadku kultury. Wojna zanegowała wielowieko-

we dziedzictwo kulturowe ludzkości, reprezentowane przez starożytną filozofię i dramaturgię (Ajschylos, Epiktet), twórczość Szekspira i Leonarda da Vinci. W przypowieści opatrzonej numerem 11. poeta ujmuje dzieje kultury świata w skondensowanym skrócie: jako drogę od bukoliki i tragedii starożytnych, od wspaniałych pałaców Leonarda (da Vinci?)⁵⁹ i grzmiących dźwięków szekspirowskich strof do zburzonego mauzoleum i rozwartych trumien:

вот что осталось от привычек
 великолепнейших веков:
 от буколических овечек
 и трагиков потрясших свод
 о евмениды о елены
 и добрый пастырь эпиктет
 цимбал что огненной свирелью
 в шекспировской ночи звучал
 чертог прозрачный леонарда
 органа сотрясенный пик [...]

 разбито бомбами кладбище
 гроба зияя вопиют [...]

Człowiek, który nadawał słowu moc sprawczą, upodobniając się w akcie kreacji do Stwórcy („язык дерзнувший мир спасти / все-ленной строгие проекты”), teraz, martwy za życia, może jedynie „grać na fujarce swoich kości”. Słowo, które stało na początku wszystkich rzeczy⁶⁰, dane człowiekowi na to, by „uczyć — grzmieć — urze-kać” („учить — греметь — пленять”), **teraz jest nie więcej niż obozowym numerem, „tatuazem skazańców”** („клеймо машинное”).

W podobnym skrócie poeta ukazuje rozwój — choć bardziej adekwatne byłoby tu słowo „upadek” — sztuk plastycznych. Mające początek w boskiej ingerencji („лазурь крылатый обронил / пером цветком безвиднотканым”), przez wieki służyły człowiekowi do utrwalania piękna świata na witrażach, freskach, płótnach prerafaelitów, teraz zaś zostały zdegradowane do celów militarnych, służą do pokrywania wojskowych pojazdów barwami ochronnymi („все чтоб чудовищных амфибий / бока расписывать под луг”).

⁵⁹ Według przypuszczenia redaktorów tomu wierszy Gomoliczkiego *Сочинения русского периода* imię to może odnosić się do bohatera *Nieboskiej komedii* Zygmunta Krasieńskiego (tamże, s. 340).

⁶⁰ Mam na myśli fragment: „в начале слово бе веками”, który nawiązuje zarówno do pierwszych słów Tory (zaczyna się ona od słowa „bereszit”, oznaczającego między innymi początek świata), jak i Ewangelii wg św. Jana rozpoczynającej się zdaniem „В начале было слово”.

PRZEDSTAWIĆ NIEPRZEDSTAWIALNE...

Miary duchowego upadku ludzkości dopełnia futurystyczna wizja Europy z osiemnastej części *Przypowieści*. Na odrodzonym po potopie kontynencie znów pojawia się „geniusze sztuki lazurowi” i „mędracy ubrani w laur siwizny”, poeta nie ma jednak złudzeń, że będzie to „Europa małych spraw”, wsparta na równie antyhumanitarnych fundamentach, co obecnie:

возникнет малых дел европа
до дней последнего потопа
стяжать гнести и убивать

Koszmar wojny Gomolicki ujmuje także w perspektywie religijnej, postrzega bowiem rozgrywające się wokół niego wydarzenia jako rezultat grzechu pierworodnego („не защищаешь больше нас / о древо жизни!”), jako spełnienie biblijnych (pojawiających się między innymi w Ewangelii według św. Mateusza) prorocत्व o końcu świata oraz jako dowód nieposłuszeństwa człowieka względem Boga:

восстал опять на человека
с петель и камнем человек
восстал но в мерах небывалых
в злодействах от которых свет
плененный виденьем вселенной
ослепнув рухнуть обречен [...].

[...] духовных математик гений [...]
дал косному подобию мысли [...]
и вот: малейшее из умных
хитрейший винтик из очков [...]
восстал
ползучим и летящим
на сушах в водах и с небес
круша и план и дом и тело
и дело своего творца.

Odpowiedzialnością za dokonującą się tragedię Gomolicki obarcza właśnie człowieka⁶¹. Bezczylność Boga, który pozwala na triumf zła, jest Jego odpowiedzią na zerwanie przez ludzi zawartego niegdyś przymierza: zagniewany Bóg odwrócił wzrok od narodu wybranego („когда в великий полдень Ветхий / увидит снова свой народ”).

⁶¹ W *Przypowieściach* zawartych w *Horoskopie* Gomolicki pisze wprost: „osлеpioны obrabowany z rozsądku i wiary w człowieka siedzę na podłodze zaraz nastąpi koniec świata” (tegoż, *Horoskop...*, s. 92). W pierwowzorze rosyjskim brak analogicznego fragmentu.

Ale bierność Stwórcy jest zarazem prowokująca, rodzi wątpliwości już nie tylko w Jego opatrność, ale i w moc sprawczą, prowadzi do zanegowania dogmatu o Bogu wszechmogącym. W czasach śmierci wszystkich wartości degradacji ulega także Bóg, „wzorzec i kreacyjna matryca człowieka”⁶²: staje się krzyżykiem, nieledwie talizmanem, zaciśniętym w dłoni („**вот на ладони между линий [...] / лег сморщенный окоченелый / иссохший тельцем ветхий бог**”). Poeta kwestionuje tym samym sens ofiary poniesionej przez Chrystusa na krzyżu. Co więcej: mimo że Bóg gotów jest powtórnie dopuścić, by dokonała się tajemnica odkupienia i zmartwychwstania, Gomolicki odrzuca ten dar, kwitując tę ewentualność sarkastycznym anakolutem: „**но можно ли еще во гробе / в который истину искать**”. **Bóg nie jest w stanie pokonać śmierci**, która stała się wszechmocna i wszechobecna.

Pogrążanie się świata w chaosie odzwierciedlają także obrazy schodzenia pod ziemię, zbiegania po schodach do piwnicy, zawalających się kamienic, krwawego deszczu, spadających liści, wisielca („**спускаемся кружат ступени**”, „**и в погреб рушимся спасать [...] кости**”, „**человек вместе с крышей сползает вниз**”, „**свет рухнуть обречон**”, „**вот башня рушится**”, „**сидеть поглубже под землей**”, „**скрываться под землей**”, „**я видел человека висящего головою вниз**”, „**кто-то вверх пятой**”). Ich wspólnym mianownikiem jest ruch w dół, oznaczający upadek, utratę gruntu, załamanie się świata, jego osuwanie się „w ciemną otchłań barbarzyństwa”⁶³. Piwnica, miejsce ciemne, duszne, usytuowane pod ziemią, miast przynosić ocalenie przed śmiercią, staje się jej przedsionkiem, jest metonimią grobu (por. scenę ratowania zasypanych w piwnicy dzieci w dziewiątej części cyklu). Schodzenie do niej jest równoznaczne z zejściem do piekieł (por.: „**спускаемся кружат ступени [...] / еще ступеней в жизни сколько?**”).

Tym samym wektorem i ładunkiem aksjologicznym obdarzone są obrazy zapadającego się dachu-sklepienia niebieskiego („**пропался балаганный свод**”), lawiny zodiaków („**хлещут лавой зодиак**”) oraz nieba zasnutego chmurami („**больше в небе нет пропех**”), które dodatkowo aktywizują skojarzenie z biblijnym potopem⁶⁴. Świat opi-

⁶² A. Ubertowska, *Świadectwo...*, s. 31.

⁶³ Tamże, s. 29.

⁶⁴ Por. opis początku potopu w Księdze Rodzaju: „[...] trysnęły z hukiem wszystkie źródła Wielkiej Otchłani i otworzyły się upusty nieba” (Rdz 7, 11). Fragment ten, w nieco innym brzmieniu, przytacza Gomolicki w *Przypowieściach w Horoskopie*: „upusty niebios stanęły otworem” (*Horoskop*, s. 86).

sany w cyklu jest więc czasem „załamania i nieodwołalnej utraty wyobrażeń, jakie europejska kultura stworzyła dla samej siebie”⁶⁵, Holocaust staje się paradygmatem całkowitego zniszczenia, anihilacji.

Zniszczenie to odzwierciedla także stylistyczna i językowa tkanka *Przypowieści*, uderzająca przede wszystkim śmiałym odrzuceniem wszystkich zasad interpunkcyjnych i wielu ortograficznych. Gomolicki rezygnuje z wielkiej litery, nie używa przecinków ani kropek, z rzadka sięgając po wykrzykniki i myślniki, wiele słów podaje w formie naruszającej reguły pisowni („защищаеш», „ещо», „обречон», „крылопанцырный”). Utrudnia to lekturę cyklu, spowalnia jej tempo i zakłóca płynność, zmuszając czytelnika do uważnego cezurowania tekstu, mozolnego dzielenia go na samodzielne segmenty znaczeniowe. Wychwytywanie z płynącego nieprzerwanie potoku słów odrębnych całości semantycznych utrudnia także zmienny rytm wiersza: w niektórych partiach cyklu Gomolicki stosuje liczne przerzutnie, w innych wykorzystuje bezprzerzutniowe członowanie składowo-wersowe, typowe dla rosyjskiej poezji ludowej (frazowik).

Istotną cechą stylistyki *Przypowieści* jest ponadto skrótowość, eliptyczność, która stwarza wrażenie pośpiesznego notowania napływających zewsząd bodźców i nadaje monologowi lirycznemu pozór wypowiedzi potocznej, „sztucznie prostackiej”⁶⁶, jak pisał sam poeta. Upodobnieniu temu służą także, jak się wydaje, anakoluty, monorymy i powtórzenia wyrazów.

Gomolicki wiązał poetykę *Przypowieści* z okolicznościami, w jakich powstały:

to, co przechowałem, co wyniosłem z płonącego miasta, traktować należy jako zarys zaledwie tamtych wypadków [...] jego ostateczną formę miałem znaleźć później, korzystając z tych surowych notatek. Forma ich, przypadkowa, nie sprecyzowana, jest tylko szyfrem, znamieniem tego czasu, śladem owych dni zaskoczenia, gniewu i grozy⁶⁷.

Nie wiemy, czy rzeczywiście *Przypowieści* były zaledwie konспекtem potencjalnego, nigdy nieukończonego tekstu, czy też poeta próbował tymi słowami, wypowiedzianymi po latach, zyskać przychylność czytelnika dla „przebrzmiałych manier stylistycznych”⁶⁸. Z pewnością okupacja, strach o żonę i siebie, konieczność ukrywania

⁶⁵ A. Ubertowska, *Świadectwo...*, s. 29.

⁶⁶ L. Gomolicki, *Horoskop...*, s. 79–80.

⁶⁷ Tamże, s. 78.

⁶⁸ Tamże, s. 80.

się nie sprzyjały spokojnej, systematycznej pracy twórczej, wskaźmy jednak, że — po pierwsze — Gomolicki zdołał w tym samym czasie przygotować do druku trzynomowe wydanie swoich dzieł i równocześnie pracował na innymi utworami, po drugie — publikując po latach (odpowiednio: trzynastu i trzydziestu siedmiu) obszernie fragmenty cyklu w *Czasie spopielałym* i jego całość w *Horoskopie*, nie zdecydował się na deklarowaną obróbkę literacką pierwowzoru. Za tym, by traktować *Przypowieści* jako całość skończoną, przemawia wreszcie — poza wskazanymi argumentami — wcześniejsza poezja Gomolickiego, pełna podobnych i innych eksperymentów językowych⁶⁹. Właściwie od początku swojej twórczości, od młodzieńczego cyklu *Miniatuury* (*Миниатюры*, 1921), poeta nieustannie szukał nowych form wyrazu, próbował poszerzyć możliwości poetyckiej ekspresji poprzez coraz to nowe rozwiązania w zakresie stylistyki, wersyfikacji, prozodii i genologii. Gatunek przypowieści był kolejnym, po miniaturze, poemacie, odzie, balladzie, po który Gomolicki sięgnął w staraniach o odnowienie poezji rosyjskiej.

Poetykę wojennych *Przypowieści* traktować należy, jak sądzę, jako wypadkową twórczych poszukiwań poety i oddziaływania tragicznej epoki, która je ukierunkowała i głęboko wdarła się w tkankę wierszy, nie tylko poprzez tematykę, ale i za sprawą zewnętrznych niedogodności przy pracy nad wierszami (przeprowadzki motywowane ukrywaniem żony po stronie aryjskiej, piekło Powstania Warszawskiego, podczas którego poeta dopisywał ostatnie części cyklu).

Chropowaty, szorstki, niewykończony i miejscami niepoprawny styl wojennych *Przypowieści*, tak silnie różniący się od części przedwojennej⁷⁰, okazał się szczególnie poręczny nie tyle dla ukazania

⁶⁹ Badacze zauważają, że w *Przypowieściach* ujawniła się jedna z dwóch tendencji, krystalizujących się w twórczości Gomolickiego od połowy lat 30.: pogłębienie hermetyczności i abstrakcyjności wypowiedzi z jednoczesnym zwiększeniem bagażu znaczeniowego słowa (P. Mitzner, L. Fleishman, *Metamorfozy...*, s. 188).

⁷⁰ Na różnicę tę zwracał uwagę zarówno poeta („Jeśli pierwsza przemawia głosem kasandrycznego podniecenia, zachłystującego się patosem nawiedzenia, to druga usiłuje wyrzec się wszelkiego przerysowania, wpadając w drugą skrajność — sztucznego prostactwa”. L. Gomolicki, *Horoskop...*, s. 79–80), jak i badacze, piszący o „radykałnym przełamaniu systemu artystycznego”, przejawiającym się w osłabieniu — w stosunku do pierwszej części cyklu — nurtu archaicznego, w skomplikowaniu języka i hermetyczności, w surowym ascetyzmie. Cechy te wiązały się z pragnieniem zerwania „z wszelką poetycznością jako reliktem twórczego i egzystencjalnego ‘dobrobytu’” (P. Mitzner, L. Fleishman, *Metamorfozy...*, s. 206).

Zagłady (tu bowiem poeta nie mógł być pewien rezultatów), ile dla odzwierciedlenia stanu porażenia jej koszmarem. Poetyka *Przypowieści* stała się ekwiwalentem bezradności poety wobec Katastrofy, wyrazem doznanego pod jej wpływem „naglego paraliżu poetyckich narzędzi mowy”⁷¹. Zadziałała tu zasada afazji, która ujawniła się w wielu innych poetyckich przekazach Holocaustu. Pisze o niej badaczka:

Poezja nie miała od czego zaczynać. Na pewno nie od figur poetyckich. Stała z odciętym językiem na Umschlagplatzach, w bydłych wagonach, na rampach, w rurach, przed komorami gazowymi, krematoriami. Jej racją bytu stało się jękanie, wypowiedzianie słów niepojętych, niemożliwych, w dotychczasowym rozumieniu antypoetyckich. To, co mogłoby sprostać Zagładzie, unieść miliony zaduszonych, spalonych, roztrzaskanych o mur, zagłodzonych, osieroconych, nie mogło być pełnym poetyckim słowem, całkowicie wypowiedzianym, retorycznie i gramatycznie poprawnym, pięknym. Nie mogło uragać nieistnieniu⁷².

Destrukcyjny wymiar Holocaustu wkroczył więc na obszar języka. Styl cyklu, pełen zniekształceń, niewolny od dysonansów, niejako powtarza proces zniszczenia, któremu ulega świat, staje się też odzwierciedleniem doświadczenia jego końca, które badacze proponują nazwać abisalnym (od „abyss” — otchłań, rozdarcie, w którym giną wszystkie wartości, normy, znaczenia, kultury)⁷³.

Siła *Przypowieści*, jako tekstu przynależnego do literatury świadectwa o Holocaustcie, tkwi w metaforyzacji realnych faktów, w alegorycznym powiązaniu własnych doświadczeń z losami bohaterów mitycznych i literackich, w mariażu figuratywności (obecności obrazów poetyckich) z precyzją i dosadnością w opisie rzeczywistych wydarzeń.

Cykl był głosem Gomolickiego „z wnętrza katastrofy”, ponieważ powstał w czasie okupacji, w mieście terroryzowanym przez Niemców, dokumentował straszliwe przejawy tego terroru. Właśnie ta jednoczesność faktów z ich opisem, zbieżność w czasie akcji i reakcji,

⁷¹ K. Kuczyńska-Koschany, „Все поэты жиды...”, s. 248.

⁷² Tamże, s. 246.

⁷³ Zob.: „Doświadczenie abisalne to doświadczenie, które dowodzi, że czas jest śmiertelny. Jest to bowiem najdosłowniej doświadczenie końca czasu, końca świata, który był. [...] Wydaje mi się, że właśnie rozdarcie, *abyss*, otchłań — to najbardziej adekwatne określenie tego doświadczenia, które podkreśla rozłączność dwóch światów, dwóch okresów życia: przed i po Zagładzie”. B. Engelking, „Czas przestał dla mnie istnieć...”. *Analiza doświadczenia czasu w sytuacji ostatecznej*, Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 1996, s. 240.

czyni *Przypowieści* tekstem absolutnie wyjątkowym w rosyjskiej literaturze o Holocauście. Niewiele jest w niej utworów o Zagładzie⁷⁴,

⁷⁴ W Związku Radzieckim, w którym antysemityzm był częścią polityki państwowej, a obraz II wojny światowej w oficjalnym przekazie mitologizowany i fałszowany, Holocaust nie należał do tematów szczególnie popularnych. W latach późnego stalinizmu był całkowicie zakazany, co było rezultatem antysemickiej polityki Stalina, prowadzonej pod oficjalnymi hasłami „walki z kosmopolityzmem”. Przejawem tej kampanii było między innymi wstrzymanie publikacji *Czarnej księgi*, jednego z pierwszych dokumentów mówiących o eksterminacji narodu żydowskiego na terytorium ZSRR w czasie II wojny światowej, oraz likwidacja w 1948 roku Żydowskiego Komitetu Antyfaszystowskiego, utworzonego niespełna sześć lat wcześniej, i rozstrzelanie jego członków. Atmosfera późnego stalinizmu nie sprzyjała, nazywając rzecz eufemistycznie, poruszaniu tematu Zagłady Żydów, także późniejsi pisarze nie mieli możliwości otwartego mówienia o Shoah, a czytelnicy — swobodnego dostępu do tego typu publikacji. Rzadko pojawiały się one w oficjalnym obiegu, zwykle krążyły w samizdacie. Spośród rosyjskich literackich reprezentacji Holocaustu wymienimy tylko kilka najważniejszych. W pierwszej kolejności są to utwory dotyczące Babiego Jaru nieopodal Kijowa, miejsca kaźni kilkudziesięciu tysięcy Żydów: poemat *Кирилловские яры* (1943) Olgi Anstej — jedno z pierwszych literackich świadectw przeprowadzanych tam masowych egzekucji, wiersz Ilji Erenburga (*Бабий Яр*, 1945), napisany w ostatnich miesiącach wojny, poematy *Бабий яр* Lwa Ozierowa i *Теряются следы в тысячелетиях* Pawła Antokolskiego, opublikowane w 1946 roku, oraz różniejsze teksty Jewgienija Jewtuszenki (*Бабий яр*, 1961), Anatolija Kuzniecowa (powieść *Бабий Яр*, 1966), Andrieja Wozniesińskiego (*Зов озера*, 1965; *Ров*, 1985–1986) i Anatolija Rybakowa (powieść *Тяжелый песок*, 1978). Holocaust jest istotnym motywem w twórczości Ilji Selwskiego, zainicjowanym przez wiersz *Я это видел!* (1942) o masowych mordach Żydów we wsi Bagierowo pod Kerczem na Krymie. Szerzej na ten temat zob.: М.Д. Шпраер, *Илья Сельвинский, свидетель Шоа*, „Новый мир” 2013, nr 4, http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2013/4/m11.html (20.06.2018). Rosyjską literaturę świadectwa Holocaustu reprezentują także teksty odnoszące się do polskich odsłon Zagłady, jak obóz w Treblince (*Треблинский ад* Wasilija Grossmana) czy postać Janusza Korczaka (*Кадиси* Aleksandra Galicza, *Варшавский набат* Wadima Korostylowa). W najnowszej literaturze rosyjskiej temat Shoah, także bytujący na jej peryferiach, podejmowali między innymi: Boris Chiersonski (cykl *Семейный архив*) i Paweł Goldin (*Убивали жидов, жгли, хоронили в лесах, в оврагах...*), Aleksandr Barasz, Grisza Bruskin, Stanisław Lwowski (*Кольбельные и другие*) i Leonid Griszowicz (*„Вуй”. Вокальный цикл Шуберта на слова Гоголя*). Więcej o Holocauście w literaturze rosyjskiej zob.: М.Д. Шрайер, *I Saw It: Илья Selvinsky and the Legacy of Bearing Witness to the Shoah*, Academic Studies Press, Boston 2013; A. Epelboin, A. Kovrigina, *La litterature des ravins: Écrire sur la Shoah en URSS*, Éditions Robert Laffont, Paris 2013. Por. jej recenzję: A. Афанасьева, „Вопросы литературы” 2015, nr 2, s. 394–397, <http://magazines.russ.ru/voplit/2015/2/25a-pr.html> (20.06.2018); М. Гринберг, *Вычитывая Слуцкого: Борис Слуцкий в диалоге с современниками*, „Крещатик” 2008, nr 3, http://magazines.russ.ru/kreschatik/2008/3/gr23.html#_ftn4 (20.06.2018). Por.: *Звезды над Холокостом* [rozmowa Swietłany Aleksijewicz, Ilji Owczinnikowa, Pawła

PRZEDSTAWIĆ NIEPRZEDSTAWIALNE...

jeszcze mniej takich, które — pisane nie *post factum*, lecz w sytuacji *hic et nunc* — cechują się przywilejem naocznego świadectwa, przez co obdarzone są „indeksalną mocą legitymizacji”⁷⁵, mocą bezpośredniego zaświadczenia w poetyckich obrazach o tragicznych faktach i o tym, „co się odczuwało, stojąc w obliczu konieczności znoszenia tych ‘faktów’”⁷⁶.

Йоланта Бжикцы

IZOBRAZIT'Ь NEIZOBRAZHAEMOE. ПРИТЧИ ЛЬВА ГОМОЛИЦКОГО КАК СВИДЕТЕЛЬСТВО ХОЛОКОСТА

Резюме

В статье предпринята попытка проанализировать и истолковать цикл стихотворений Льва Гомолицкого под заглавием *Притчи*. Написанный в 1942–1944 годах в оккупированной немцами Варшаве цикл является поэтическим свидетельством оккупационного террора и истребления нацистами варшавских евреев. Гомолицкий, изображая фашистские зверства, видит в них проявление тотальной деградации человека и культуры, всеохватывающего разрушения этического и онтологического миропорядков. *Притчи*, будучи лирическим выражением предельного события, рассматриваются как часть литературы о Холокосте.

Jolanta Brzykcy

TO PRESENT THE UNREPRESENTABLE. LEO GOMOLITZKY'S PARABLES AS A TESTIMONY OF THE HOLOCAUST

Summary

The article attempts to analyze and interpret a series of poems by Leo Gomolitzky entitled *The Parables*. The cycle, written in 1942–1944 in Nazi-occupied Warsaw, is a poetic record of the occupation terror and extermination of Warsaw Jews. Gomolitzky reports on fascist crimes, while at the same time recognizing in them the manifestation of the total collapse of humanity and culture, the degradation of the ethical and ontological order. *The Parables* belong to the Holocaust literature, they are the result of Gomolitzky's contact with the so-called border experience.

Czuchraja, Leonida Prudowskiego, Ilji Kukulina i Władimira Trachtenberga], <https://lechaim.ru/events/zvezdy-nad-holokostom/> (20.06.2018).

⁷⁵ R. Nycz, *Jak opisać doświadczenie...*, s. 7.

⁷⁶ H. White, *Realizm figuralny...*, s. 218. Świadectwo eksterminacji Żydów warszawskich niosą wiersze Sołomona Barta i jego listy z getta. Zob.: S. Bart, *Nieuniknione*, przeł. Z. Dmitroca, E. Skalińska, M. Kisiel, oprac. D. Hessen, L. Fleishman, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2016.