

**Zanim rozległy się „Głosy w  
ciemności”. Albo o relacjach  
między tekstami jednego autora.  
Czyli tam i z powrotem.**

Ireneusz Piekarski

## Ireneusz PIEKARSKI

Zanim rozległy się *Głosy w ciemności*.  
Albo o relacjach między tekstami jednego autora.  
Czyli tam i z powrotem

W dalekiej naszej przeszłości jest odpowiedź na wszystko. Jeśli istnieje jaka świętość, jest nią nasza młodość i w tym sanktuarium zaczęły się wszystkie dlatego.

Julian Strykowski<sup>1</sup>

### Do źródeł!

O tym, że proza Juliana Strykowskiego jest nierozzerwalnie związana z jego życiem, nie trzeba nikogo specjalnie przekonywać. Zwroćcie jednak uwagę na fakt, iż jest to najczęściej biografia *p r z e m i e s z c z o n a*, fingowana, każdorazowo pasowana do potrzeb konkretnych utworów – bywa wskazane. Badacze dość łatwo wpadają bowiem w pułapkę „utożsamienia” i bez należytego dystansu traktują dane tekstowe. Jednak wiele autobiograficznych tropów odcisniętych w naracyjnej fikcji domaga się podjęcia, konfrontacji z rzeczywistością niefikcyjną. Takim najbardziej intrygującym a prowadzącym w nieznanne śladem są wzmianki o przedwojennych i wojennych próbach pisarskich Strykowskiego. Podążmy nim mimo piętrzących się trudności bibliograficznych, a w rezultacie może uda się nam ustalić, gdzie i kiedy debiutował autor *Głosów w ciemności*...

---

<sup>1/</sup> „Nowa Kultura” 1959 nr 17, s. 1.

## Interpretacje

W powieści autobiograficznej *To samo, ale inaczej* pisarz, wspominając czasy, zanim przyjął „długo wciskany [...] w rękę czerwony sztandar”<sup>2</sup>, wyznawał nie bez goryczy:

pisałem wiersze po hebrajsku, tłumaczyłem psalmy na polski. Moje opowiadanie *Pocłowanie dłoni*, *Neszikat Jad*, posłałem do Palestyny. Ale miesięcznik hebrajski „Moznaim”<sup>3</sup> nawet mi nie odpowiedział. Kto wie, może zostałbym pisarzem hebrajskim. Pojechałbym do Palestyny i los mój potoczyłby się normalną koleją. [...] Wystarczyłby list od redakcji, że opowiadanie *Pocłunek dłoni* [sic!] jest jeszcze niedojrzałe, ale wykazuje pewne obiecujące zadatki, i w starciu Polak-Żyd zwyciężyłby Żyd.<sup>4</sup>

I dodawał: „Mogę zapewnić, że opowiadania były dobre. Tego zdania był też znakomity hebraista i krytyk literacki Ozjasz Tillman”<sup>5</sup>. Zaś w wywiadzie-rzecz *Ocalony na Wschodzie* Strykowski przywołał krótki poemat napisany po polsku pt.: *Oczekiwanie*, który również dłoni był poświęcony. „Dłoń tańczy w nim w oczekiwaniu na kochanka”<sup>6</sup> – tak w skrócie autor przedstawił jego treść. Wiersz odczytany na posiedzeniu lokalnego kółka literackiego skupiającego początkujących lwowskich poetów najprawdopodobniej nie został nigdzie wydrukowany.

Nie mieliśmy funduszków dla założenia własnego pisma. Prawdę mówiąc, nikt by go nie kupował. Nie byłoby w nim ani jednego atrakcyjnego nazwiska<sup>7</sup>

– powiedział po latach twórca *Głosów w ciemności*.

---

2/ *Wielki strach. To samo, ale inaczej*, Warszawa 1990, s. 329.

3/ Chodzi o wydawany do dziś organ Towarzystwa Pisarzy Hebrajskich w Izraelu „Moznaim”. W 1980 r. w „Moznaim” ukazała się recenzja hebrajskiego przekładu *Austerii*. Po około pół wieku od pierwszej nieudanej próby nazwisko pisarza zagościło więc na łamach tego elitarnego izraelskiego pisma literackiego... (Zob. P. Elad, *Al Ha-Akhsanya*. „Moznaim” 1980 nr 50, s. 441-443).

4/ *To samo, ale inaczej*, s. 328, 329. W *Wielkim strachu* narrator podobnie opisuje stan, w jakim znalazł się protagonista opowieści, Artur, tuż przed wstąpieniem do partii: „pisywał hebrajskie wiersze, był pewien, że kiedyś ukażą się w druku. Odzyskał smak starej i nowej kultury, tłumaczył Izajasza i Brenera, *Psalmy* i Awigдора Hameiri na polski” (s. 25). Zob. też *Ocalony na Wschodzie. Z Julianem Strykowskim rozmawia Piotr Szezw*, Montricher 1991, s. 60-61.

5/ J. Strykowski *Wielki strach. To samo, ale inaczej*, s. 329.

6/ *Ocalony na Wschodzie*, s. 67.

7/ Tamże, s. 67. „Mieliśmy dużo zapału, dużo dobrej woli, każdy z nas pisał bardzo wiele i bardzo szczerze. Tylko że ta szczerłość niewiele była warta. Nie wiadomo, co czynić ze sobą, jak zacząć, gdzie drukować. Nie było we Lwowie pisma literackiego, do pism warszawskich strach było posyłać” – tak z kolei wspominał schyłek lat 20. Jan Śpiewak (*Przyjaźnie i animozje*, Warszawa 1965, s. 136), jeden z inicjatorów owego poetyckiego spotkania opisanego w *Ocalonym*. W książce Śpiewaka (s. 131-166) znajdziemy więcej ciekawych informacji o formującym się wówczas w środowisku studentów polonistyki Uniwersytetu Jana Kazimierza kółku literackim. Jego trzon stanowił Stanisław Salzman *vel* Stanisław Sulikowski

## Piekarski Zanim rozległy się Głosy w ciemności...

W ostatnim opublikowanym przez Strykowskiego opowiadaniu, w *quasi*-biograficznym *Milczeniu*, znów natkniemy się jednak na wzmiankę dotyczącą *Oczekiwania*. Narrator, przywołując moment młodzieńczego natchnienia, wspomina:

Unosiłem się, jak bania poezji. Zamysł spoczął na pięknych palcach Mariana tańczących na białych zębach szeroko uśmiechniętego fortepianu. [...] I w ciszy domu przez noc napisałem poemat. Co za ohyda! Jakby usiadła na zielonej kanapie Mariana z owalnym lustrem kobieta. Zmiałem papier. Został tylko tytuł *Oczekiwanie*. I szczyłek utworu:

Tańczcie, tańczcie palce gwałtownie!  
Ucieka chwila jedna za drugą  
Zbledniesz i znikniesz, „miesiącu biały  
Romeów, zbójców i pijanych,  
Kupidynie odwieczny...”<sup>8</sup>

W pewnym sensie mamy więc jakiś drobny fragment tych literackich pierwocin. Na ile jest to autentyczny ułamek, na ile mozolna rekonstrukcja po latach, na ile zaś „współczesny fałszyfikat”<sup>9</sup> dla niepoznaki pokryty patyną czasu – tego nie wiemy i z analizy tekstów Strykowskiego, i tych literackich, i tych dyskursywnych, nie dowiemy się. Nie mamy natomiast żadnych trwałych podstaw, by sądzić, że

---

(późniejszy ceniony eseista „Sygnałów”, pisujący tu również pod pseudonimem Stefan Frank), Stanisław Jerzy Lec, Natan Kaczka i Jan Śpiewak – sami seminarzyści prof. Kleinera. Kaczka debiutował w 1927 r., Salzman rok później. Pierwszy tomem *Zgrzyty*, drugi tomem *Przez pryzmat śmierci*. Oba wydane w Żółkwi zbiorki odnotowane zostały nawet przez lokalną krytykę (D. Dir *Wśród młodych poetów*, „Chwila” 1928 nr 3337, s. 7. Jest to być może recenzja pióra innego młodego lwowskiego poety Daniela Ihra, który *notabene* pozostał we wspomnieniach Strykowskiego jako Daniel Dier. Zob. *Ocalony na Wschodzie*, s. 65). Lec debiutował z lekką futurystycznymi *Barwami* w 1933 r., a Śpiewak swój pierwszy zbiór poezji ogłosił dopiero w 1938 r. (Jego *Wiersze stepowe* zapewniły mu pewien rozgłos i dały miejsce w literaturze polskiej obok innych katastrofistów-wizjonerów ze „szkoły ukraińskiej”: Józefa Lobodowskiego i Aleksandra Rymkiewicza). W swych wspomnieniach Jan Śpiewak nie wymienia Pesacha Starka. Los zetknął ponownie obu pisarzy w Warszawie w latach 1937-1939 (Strykowski wzmiankował, że Śpiewak czytał maszynopis fragmentu jego zaginionej później w zbombardowanej stolicy powieści o lotniku. Zob. *Zawsze zaczynam od nowa*. „Współczesność” 1971 nr 22, s. 3. Rozmawiał Jerzy Niecikowski) i po wojnie: w redakcji „Twórczości”, gdzie autor *Wierszy stepowych* prowadził dział recenzji poetyckich, a autor *Głosów* – dział prozy. W 1939 r. w zajęтым przez Sowieców Lwowie – Lec, Salzman i Stark spotkali się w redakcji „Czerwonego Sztandaru” (znaleźli się w niej również np. Adam Ważyk i Aleksander Wat).

8/ J. Strykowski *Milczenie*, Kraków 1993, s. 27. Frazy w cudzysłowie nie udało się zlokalizować.

9/ Jak w przypadku nieporadnych, stylizowanych na młodzieńcze, fragmentów wierszy wtopionych w narrację *Czarnej róży* (1962), s. 40, 180, 363.

wiersz *Oczekiwanie* (czy też związane z nim tematycznie hebrajskie opowiadanie pt. *Pocałunek dłoni*<sup>10</sup>) został kiedyś, gdzieś opublikowany.

Kolejny trop. W rozmowie Szewca ze Strykowskiem trafiamy na następujący dialog:

- Wraz z wyzwoleniem się od syjonizmu i hebrajszczyzny został Pan komunistą, a potem polskim pisarzem. Zaczął Pan pisać tylko po polsku...
- Tak, małe opowiadanka, które niszczyłem.
- Czy nie szkoda, że się nie zachowały?
- Może. Sądzę, że nie. Prócz jednego, pod tytułem *Skrzyżowanie się dwóch pociągów*, napisanego z myślą o mojej siostrze [...].
- O czym było to opowiadanie?
- Jego bohater jechał do Worochty pociągiem, który skrzyżował się z drugim pociągiem. W oknie drugiego pociągu stała piękna kobieta. Opowiadanie kończy się poetycką prozą miłosną, w której jest tęsknota za ujrzaną przed chwilą kobietą, niedoścignionym ideałem.<sup>11</sup>

*Skrzyżowanie* – jak i wcześniej wzmiankowane utwory – zostało więc zniszczone. Wraca jednak. Znów w *Milczeniu*. Pianista Marian powiada, prowokując narratora do jednoznacznego określenia swej seksualnej orientacji:

- Czytałem w syjonistycznej „Chwili” twoje opowiadanie *Skrzyżowanie się dwóch pociągów*. [...] Jest tam jeden króciutki, ale wystarczający fragment. W oknie drugiego pociągu stoi chłopiec, podobny do Tadzia ze *Śmierci w Wenecji*. Podobał ci się?
- Nawet mi przez myśl nie przeszło naśladować Manna. Za wysokie progi. O Tadziu też nie myślałem.
- Opowiadanie twoje jest słodkie od pocałunków.

Słownik biobibliograficzny *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury*<sup>12</sup> podaje: „Debiutował [Strykowski] po 1928 opowiadaniem *Skrzyżowanie się dwóch po-*

10/ Jedyna sugestia, że pierwotnie napisane po hebrajsku opowiadanie zostało jednak przetłumaczone i zamieszczone w prasie polskiej, pochodzi od Amiramona Gonen. Kuzyn pisarza, przytaczając fragment swojej rozmowy ze Strykowskiem, podaje: „Opowiedział [...] o momencie wyboru swojej drogi życia, kiedy napisał pierwsze opowiadanie. Po hebrajsku. Posłał je do pisma «Moznaim» w ówczesnej Palestynie, mówiąc sobie, że jeśli je przyjmą, zostanie pisarzem hebrajskim. Jeśli nie, posle je do pisma polskiego. I tak się stało. «Moznaim» nie przyjął, pismo polskie przyjęło i tak został Strykowski pisarzem polskim”. (*Julian Strykowski, brat Mordechaja, „Rzeczpospolita” 1998 nr 183. Dod. „Plus-Minus”*.) Przywołany z pamięci fragment rozmowy tylko w połowie pokrywa się ze znanymi skądinąd wypowiedziami Strykowskiego (por. np. cytowany już fragment z *To samo, ale inaczej*, s. 329, zob. także urywek z *Ocalonego na Wschodzie*, s. 61). Wydaje się jednak, że uwaga o polskim piśmie pełni w wypowiedzi Gonen raczej funkcję kompozycyjną niż poznawczą – doskonale wyważa bowiem szale anegdoty (zwieńczeniem której winna być etymologiczno-paraboliczna wzmianka – poczyniona gdzie indziej przez Strykowskiego – że hebrajskie słowo *moznaim* znaczy: „waga”).

11/ *Ocalony na Wschodzie*, s. 61.

12/ Oprac. zespół pod red. J. Czachowskiej i A. Szałagan, t. 8, Warszawa 2003.

*ciągów*, opublikowanym w syjonistycznym dzienniku «Chwila». Skąd ta data? I skąd pewność, że debiutował w „Chwili”? I że akurat *Skrzyżowaniem się dwóch pociągów*? Kto ma rację: Strykowski z *Ocalonego* czy narrator *Milczenia*? Tego dylematu nie podejmujemy się tu rozstrzygnąć bez kompleksowej kwerendy. Na razie zauważmy jedynie, że dwa wyżej przywołane świadectwa nie mają oczywiście tego samego statusu. Fraza z *Milczenia* pochodzi z tekstu fikcyjnego, choć wpisanego w konwencję wyznania, autobiografii<sup>13</sup>, podczas gdy wypowiedź z wywiadu pretenduje do miana twierdzenia obiektywnie weryfikowalnego – winna więc mieć, przynajmniej wstępnie, znacznie większy ciężar dla ustaleń historycznoliterackich. Następnym ślad. W *Milczeniu* czytamy:

Psychiatra po zbadaniu uśmiechnął się do mnie. Nikt do wariata się nie uśmiecha. Za ten uśmiech dałbym mu całe honorarium za opowiadanie *Dwie kawki*. (s. 40)

A w *Ocalonym na Wschodzie*:

Zapomniałem o mojej ulubionej kawce Tiutiu, bohaterce jednego z moich wczesnych przedwojennych opowiadań. (s. 34)

Czy i w tym przypadku chodzi o którąś ze zniszczonych nowelek? Strykowski po raz pierwszy wspominał o swych literackich próbach, wykreowanych postaciach, wątkach „domagających się ożywienia, ale skazanych na niebyt, gdyż nigdy nie mogły przemówić do czytelnika zaczarowanym, nieziszczalnym [...] wówczas kształtem czcionek drukarskich” – w roku 1953<sup>14</sup>. W ogóle wypowiedzi autora

---

<sup>13/</sup> *Milczenie* sprawia kłopoty klasyfikacyjne zapewne dlatego, że lokuje się właśnie gdzieś pomiędzy formą autobiograficzną i powieściową. A w ostatnich latach „literacka powieść autobiograficzna przybliżyła się do autobiografii w takim stopniu, że granica między tymi dwoma zakresami stała się bardziej niepewna niż kiedykolwiek” (Ph. Lejeune *Pakt autobiograficzny (bis)*, przeł. S. Jaworski, w: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001, s. 189). Z jednej strony brakuje *Milczeniu* podstawowego wyznacznika autobiografii: „«afirmacji tożsamości» na poziomie aktu wypowiedzianego” (Ph. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, przeł. A. Labuda, tamże, s. 34), to znaczy jednoznacznego utożsamienia autora z narratorem-bohaterem. Z drugiej jednak nie dochodzi tu również do ostentacyjnego zawarcia tzw. paktu powieściowego – do czytelnika nie docierają bowiem żadne wyraźne i bezpośrednie paratekstualne sygnały fikcyjności tego tekstu (jedynym śladem jest nota wydawcy na 4. stronie okładki). Na poziomie wewnątrztekstowym „nieokreślenie jest całkowite” i czytelnik będzie mógł odczytywać utwór „wedle swego uznania, w rejestrze autobiograficznym lub powieściowym” (Ph. Lejeune *Pakt autobiograficzny*, s. 39). Czytelnik – tak. Lecz badacz – nie. Mówić o życiu Strykowskiego na podstawie *Milczenia* to jakby zawiarać na własną rękę i własną odpowiedzialność pakt referencyjny z tekstem, podczas gdy należałoby raczej zaakceptować proponowany badaczowi przez tekst – pakt fantazmatyczny (zob. *Pakt autobiograficzny*, s. 54).

<sup>14/</sup> J. Strykowski, *Tematem mojej pracy literackiej będzie walka narodu polskiego budującego nowe życie*, „Sztandar Młodych” 1953 nr 1, s. 3.

*Biegu do Fragalà* z lat pięćdziesiątych nie pozostawiają poszukiwaczowi jego juweniliów złudzeń: nie ma czego szukać!, przed wojną nic się nie ukazało, zaś przyszły autor wszystko, co wtedy napisał, zniszczył. W „Życiu Warszawy” czytamy np.

pisaniem zajmowałem się od najmłodszych lat. Na szczęście nie pozostało po tych gryzmołach śladu. Niszczyłem wszystko z poczuciem głębokiego wstydu.<sup>15</sup>

W „Nowinach Tygodnia”:

nigdy nie udało mi się moich utworów [...] wydać na świat. Nie próbowałem nawet tego. Wszystko, co napisałem, zostało przeze mnie zniszczone, prócz jednej powieści młodzieżowej, którą pisałem tuż przed wybuchem wojny. Ten fragment został zniszczony już nie przeze mnie...<sup>16</sup>

W „Nowej Kulturze”:

Zawsze wiedziałem, że jestem pisarzem. Mimo że nic nie ujrzało światła bożego. Wszystko darłem. I przestawałem pisać. [...] podzierałem papier i czekałem na cud. Niszczyłem „nowelki” – jakże zniechęciłem do słowa! I czekałem.<sup>17</sup>

W wywiadach z lat 60. pisarz dodawał wszak, iż w roku 1937 czy 1938 opublikował kilka opowiadań dla młodzieży gdzieś w prasie warszawskiej<sup>18</sup>. Może więc właśnie wśród nich znalazły się *Dwie kawki*, *Skrzyżowanie się dwóch pociągów*, a może nawet i *Pocałowanie dłoni*?

Jak dotąd same pytania. Wątpliwości tylko się mnożą. Gdzie szukać powyższych tekstów? W prasie polskiej, żydowsko-polskiej, hebrajskiej<sup>19</sup>, jidyszowej? Teoretycznie winniśmy wziąć pod uwagę wszystkie te możliwości. Jednak na podstawie wypowiedzi Strykowskiego wydaje się, że w grę wchodzi przede wszystkim polskojęzyczna prasa syjonistyczna. Od niej więc zaczniemy naszą wyprawę w Dwudziestolecie.

Strykowski dość często wspominał, że publikował w „Chwili”. Lecz – jak się okazuje po lekturze lwowskiego dziennika – nie własne nowele, ale przede wszystkim tłumaczenia: z hebrajskiego, rosyjskiego i francuskiego. Pesach Stark – bo

---

15/ Strykowski, *Fikcja i rzeczywistość*. „Życie Warszawy” 1954 nr 135, s. 4.

16/ Julian Strykowski o sobie i swoich książkach, „Nowiny Tygodnia” 1959 nr 13, s. 2.

17/ Wypowiedź pisarza w ankiecie „Nowej Kultury” (1959 nr 17, s. 1) pt.: *Dlaczego piszę*.

18/ Zob. np. L.M. Bartelski *Od Balladyny do Ruth*, „Nowa Kultura” 1961 nr 51, s. 1, 9. – W.P. Szymański *Rozmowa z Julianem Strykowskiem*, „Tygodnik Powszechny” 1964 nr 21, s. 4. W rozmowie z K. Nastulanką z 1962 r. pisarz określa te opowiadania jako „nic nie znaczące” (Zob. *Imię własne pisarza. Rozmowa z Julianem Strykowskiem*, w: K. Nastulanka *Sami o sobie. Rozmowy z pisarzami i uczonymi*, Warszawa 1975, s. 25).

19/ Strykowski zaczynał bowiem od pisania po hebrajsku. Pisarz podawał, że jako 12-latek napisał np. wiersz *Dudaim* (Fiołki), później zaś wiersz *Lo jad'a hazwuw maala lauf* (*Mucha w pajęczynie* lub dokładniej: *Nie umiała wyżej mucha polecieć*. Tłumaczenia tytułu za J. Strykowskiem).

tak brzmiało właściwe nazwisko pisarza i nim zazwyczaj podpisywał się w „Chwili” – przekładał głównie prozę nowohebrajską: opowiadania Awigдора Hameiriego, Saula Czernichowskiego, Mojżesza Smilańskiego; oraz literackie szkice Gerszoma Szofmana i Eliezera Steinmana. Z rosyjskiego zaś przetłumaczył dwie nowele: Aleksandra Niewierowa (autora znanej powieści *Taszkient miasto chleba*) i Yussipuna<sup>20</sup>, a z francuskiego nowelę Henriego Barbusse’a. W latach 1928-1932 pisarz zamieścił w „Chwili” 14 przekładów opowiadań i szkiców oraz jedną recenzję<sup>21</sup>, lecz nie wydrukował tu żadnej swojej próbki literackiej.

Autor *Głosów w ciemności* napomynał też o współpracy z krakowskim „Nowym Dziennikiem” i warszawskim „Naszym Przeglądem”. W pismach tych jednak – i w zamieszczanych w nich dodatkach dla dzieci i młodzieży<sup>22</sup> – nie znajdziemy nic oprócz pochlebnych wzmianek o tłumaczeniu *Śmierci na kredyt* dokonany przez dr. Pesacha Starka w 1937 r. Z codziennych pism stołecznych ukazujących się w interesującym nas okresie, należy zwrócić jeszcze do „5-tej Rano”, „Ostatnich Wiadomości”, „Nowego Głosu”<sup>23</sup>, również do ciekawych tygodników: „Lektura”, „Ster”. A także do przeniesionej z Warszawy do Lwowa reprezentacyjnej „Opinii” („Naszej Opinii”); warto też zerknąć do elitarnego „Miesięcznika Żydowskiego” oraz do miesięcznika „Renesans”. Lecz rezultatem tego „przeglądu żydowsko-polskiej prasy” ponownie będzie tylko stwierdzenie wymownej nieobecności: Stark w nich nie publikował...

Spróbujmy poszukać jeszcze w żydowskich pismach dla dzieci i młodzieży. W drugiej połowie lat 30. ukazywało się sporo takich gazet i gazetek w języku polskim, np.: „Diwrej Akiba” (Kraków), „Ku Wolności” (Kraków), „Okienko na Świat” (Kraków), „Kontratak” (Lwów), „Nasza Jutrzenka” (Lwów), „Zew Młodych” (Lwów), „Kroczymy” (Warszawa), „Masada” (Warszawa), „Młody Czyn” (Warszawa), „Słowo Młodych” (Warszawa), „Sprawa Młodych” (Warszawa), „Wolna Młodzież” (Warszawa)<sup>24</sup>. Niestety, wiele z nich nie zachowało się lub zostało bardzo poważnie zdekompletowanych. Nie ma nawet mowy o przesłaniu spisów ich zawartości. Stąd też i nadzieja na odnalezienie umieszczonych w nich tekstów – niewielka...

Pozostaje więc do sprawdzenia jeszcze jeden trop, ostatni. W „Naszym Przeglądzie” na początku marca 1938 r. pojawiła się wzmianka o nowym stołecznym

---

<sup>20/</sup> Nie udało się ustalić, kto kryje się za tym pseudonimem.

<sup>21/</sup> Zob. I. Piekarski „*Chwilowy*” tłumacz i recenzent – Julian Strykowski, „Pamiętnik Literacki” 2006 z. 2.

<sup>22/</sup> „Dzienniczek”, „Mały Przegląd”.

<sup>23/</sup> I oczywiście dodatków: „5-ta Rano dla Młodych”, „Nowy Głos Młodych”.

<sup>24/</sup> Zob. I. Szajn, *Bibliografia żydowskiej prasy młodzieżowej wydawanej w Polsce w latach 1918-1939, w języku polskim*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego” 1975 nr 2, s. 103-113. W *Bibliografii* Szajn wylicza 99 tytułów – w tym 10 jednodniówek i dwa roczniki. Należy jednak dodać, iż żywot większości tych pism był zazwyczaj efemeryczny.



tygodniku dla dzieci i młodzieży: o „Młodym Świecie”. Pisma tego nie znajdziemy ani w spisie sporządzonym przez Izraela Szajna<sup>25</sup>, ani w inwentarzu Paula Gliksona<sup>26</sup>. Czy zły los również je ominął?

Tym razem mamy szczęście i możemy podać ścisłe informacje. Tygodnik „Młody Świat” redagowany przez Cecylię Becker wychodził od 13 marca do 25 grudnia 1938 r. W sumie ukazało się 26 numerów i wszystkie się zachowały<sup>27</sup>. „Młody Świat”, choć był organem żydowskim, unikał jednak ostentacyjnej identyfikacji z judaizmem, sporo zaś miejsca poświęcał sprawom polskim, pielęgnował kult Marszałka, rozbudzał uczucia patriotyczne. 16 stronice wypełniały w dużej mierze nowele i wiersze (z dzisiejszej perspektywy największą gwiazdą na łamach pisma była tłumaczona z jidysz Kadia Mołodowska). Z tygodnikiem stale współpracowali: Alicja Strassmanowa, Celina Becker, Judyta Szafirówna, Alicja Makower, Leopold Fenigsztajn, C. Burska, St. Grzyb<sup>28</sup>. „Młodemu Światu” brakowało więc znanych i uznanych autorów, takich jak np. pisujący do „Chwilki” poeta: Maurycy Szymel. Nie znaczy to, że zamieszczane w nim opowiadania były słabe, na wyróżnienie zasługują szczególnie nowele Fenigsztajna, Szafirówny, Burskiej. Obok „działu literackiego” istniał także „dział popularnonaukowy” z artykułami np. o młodym Konradzie Korzeniowskim, o wynalezieniu lokomotywy czy o gruzlicy. Był również kącik porad praktycznych: jak zrobić latawiec, jak zbudować teatrzyk kukiełkowy, jak skonstruować aparat fotograficzny. Pismo starało się więc być nowoczesne (też poprzez szatę graficzną: fotografie i fotomontaże na okładce) i otwarte, lecz z punktu widzenia dzisiejszego odbiorcy zabrakło mu trochę – jak wydaje się w porównaniu np. z redagowanym i tworzonym przez dzieci Korczakowym „Małym Przeglądem” – czegoś, co moglibyśmy nazwać „kontrolowaną przejawnością”.

Autorem trzech zamieszczonych w „Młodym Świecie” opowiadań był też niejaki Łukasz Monastyrski. A jak wiemy z wypowiedzi Strykowskiego w *Ocalonym na Wschodzie* (167), Monastyrski to przecież jeden z jego pseudonimów, którym

---

25/ Zob. poprzedni przypis.

26/ P. Glikson *Preliminary Inventory of the Jewish Daily and Periodical Press Published in the Polish Language. 1823-1982*, Jerusalem 1983. Po napisaniu niniejszego szkicu ukazała się bibliografia polskojęzycznych pism żydowskich (A. Cała, *Żydowskie periodyki i druki okazjonalne w języku polskim*, Warszawa 2005), która odnotowuje już „Młody Świat” i podaje współpracowników pisma.

27/ A. Cała (tamże) podaje, że ukazał się również nr 27 z 31 grudnia 1938. Nie ma go jednak w zasobach Muzeum Książki Dziecięcej w Warszawie ani Biblioteki Narodowej.

28/ Nazwiska nic nie mówiące nie tylko dzisiejszym czytelnikom, ale i niewiele badaczom polsko-żydowskiego Dwudziestolecia. Można jedynie odnotować, że Celina Becker zamieszczała tłumaczenia wierszy także w renomowanych lwowskich „Sygnałach”.

posługiwał się w czasie wojny w redakcji „Wolnej Polski”<sup>29</sup>. Ale nawet gdyby pisarz nie poczynił tego wyznania, atrybucja nie powinna nastręczyć większych problemów. W tych wydrukowanych w „Młodym Świecie” nowelach dostrzegamy już bowiem realia znane nam z *Głosów w ciemności* i *Echa*, rozpoznajemy sceny utrwalone później w *Syruszu* i w *Milczeniu*. Zaznaczmy, że owe „wczesne” opowiadania pisane były przez 33-letniego mężczyznę, a od pierwszych rozdziałów *Głosów w ciemności* – powieści uznanej potem za arcydzieło – dzieliło je tylko 5/6 lat. Teksty te nie noszą więc na sobie piętna przedwczesnego debiutu, choć z drugiej strony, trudno byłoby je uznać za utwory już w pełni dojrzałe artystycznie.

10 kwietnia 1938 w 5. numerze pisma ukazuje się pierwsza z trzech zamieszczonych w „Młodym Świecie” nowel Łukasza Monastyrskiego *vel* Pesacha Starka. Są to: *Dwie kawki!* – trzystronicowa historia o ukochanym bracie Marku („mój brat był bohaterem. Zazdrościli mi go wszyscy” – wspomina narrator. „Naturalnie, że mnie bił, gdym się pchał do jego «paczki», ale byłem dumny z niego, bo był silny, a kochałem go, bo łapał dla mnie chrabąszcze” – dodaje), o jego podwórkowym rywalu Wacku i kawce Tiutiu, którą Marek złapał (ponoć w sadzie księdza) i ofiarował swemu młodszemu bratu, a która stała się przyczyną zatargu między chłopcami. Najbardziej dramatyczne wydarzenia opowieści rozgrywają się na pustym miejskim placu „z nieczynną, martwą pompą”, którego granicę wyznacza z jednej strony ogród szpitalny i „ciemny gęsty sad ruskiego księdza” „oddzielony od szpitala wąską uliczką”<sup>30</sup>. To tu dochodzi do walnej rozprawy o Tiutiu między Markiem i Wackiem. Gdy po bójce szczęśliwy narrator dociera do domu z ptakiem za pazuchą, niemiłosiernie wymiętoszonym, okazuje się jednak, że jego kawka spokojnie siedzi sobie w szafce spiżarki. „Więc Wacek nie ukradł mi Tiutiu? Nie ukradł. Nie ukradł”. Ojciec – po domowej awanturze – zabiera oba ptaki. Wychodzi, a sterczący w oknie chłopcy – młodszy z grymasem bólu i starszy z zażwionym okiem – widzą, że zmierza w stronę „księdzowskiego sadu” – „chińskiego muru”...

---

29/ W rzeczywistości w „Wolnej Polsce” ukazał się tylko jeden tekst podpisany L. Monastyrski. Była to recenzja dokumentalnego filmu pt.: *Bitwa o Ukrainę (Ukraina w ogniu)*, „Wolna Polska” 1943 nr 33, s. 4). Kolejne swoje artykuły, późniejszy pisarz opatrywał sygnaturami: J. Mang, Józef Mang, J.S., Jerzy Stark, i począwszy od 1945 r., Julian Strykowski. Z tym że do końca pracy w „Nowych Widnokrzęch” i w „Wolnej Polsce” (do połowy sierpnia 1946 r.) używał wymiennie dwóch pseudonimów: Jerzy Stark i Julian Strykowski.

30/ Ten szkicowy opis placu pokrywa się z topografią przedwojennego Stryja (zob. np. *Plan król. woln. miasta Stryja*, sporządzony przez M. Sieczkowskiego i W. Wiktora w Stryju w 1922 r. Skala 1:5760. Na stronie: <http://www.shtetlinks.jewishgen.org/stryj/1922-map/1922-map.html>) i dokładnie przylega również do wyobraźniowej topografii placu bóżniczego zarysowanej później m.in. w *Głosach*, *Echu*, *Śnie Azryla*. Także bohaterowie nowelki (starszy brat Marek, pryncypialny ojciec, matka) to postacie przywołujące te z dojrzałej twórczości: starszego brata – Modchego, ojca – Tojwiego („policjanta Pana Boga”, w którym wre gniewna kapłańska krew), oraz znaną z dowcipnych powiedzeń Elke – „mędrca w spódnicy”.

Najmniej podobne – bo o tematyce sportowej – do znanej nam z lat powojennych twórczości autora *Głosów w ciemności* jest drugie opublikowane w „Młodym Świecie” (1938, nr 6) opowiadanie Monastyrskiego, pt. *Purca*: jak to syn szewca w przeciągu chwili – i na chwilę tylko... – stał się piłkarskim bohaterem miasta. Jeśli pseudonim Purca jest brzmieniową aluzją do żydowskiego słowa *puryc* (bogacz), to byłoby to okrutne, szydercze określenie ubogiego chłopca, który na mecze w parku Jordana – by tylko asystować kolegom zza bramki i w chwilach szczęścia podać drżącymi rękami uciekającą piłkę – przychodził w podartym dresie i bez butów. Nikt syna szewca, a tym bardziej jego emocji, nie zauważał („Chłopcy są często ślepi na cudze wzruszenia, bodaj dlatego że tak usilnie ukrywają własne”), aż do niezapomnianego spotkania o mistrzostwo klasy A między gimnazjalną *Skatą* i faworyzowaną *Pogonią*, kiedy to Purca obronił strzał nie do obrony. Czy ta bramkarska parada zmieniła jakoś jego życie? Tak, przestał przychodzić na mecze. „Ażeby nie umrzeć z głodu, musiał Purca sprzedawać cukierki i wodę sodową. Gdy ojca nie stało, nie miał nawet czasu zajrzeć do parku” – kończy narrator swoją opowieść o znajomym z dzieciństwa. I dodaje, że ilekroć go później spotykał, odwracał głowę, wstydył się za siebie i za kolegów...

Bohaterem ostatniej, najdłuższej noweli, sześciostronicowego *Dramatu w piwnicy* („Młody Świat” 1938 nr 9-10), też jest chłopiec, tym razem świeżo upieczony gimnazjalista z wymarżonym srebrnym paskiem na kołnierzu. Ów pasek był przepustką do innego, lepszego świata, dawał mu powody do najwyższej dumy, a jednocześnie stanowił pretekst do wywyższania się i do pogardzania kolegami, którzy swą edukację zakończyli na 4 klasie szkoły powszechnej. Błyszcząca dystynkcja stała się więc symboliczną przyczyną odrzucenia, jednogłośniego i bezapelacyjnego wykluczenia z rówieśniczego grona.

I ten jeden pasek położył się w poprzek ulicy Cerkiewnej dzieląc ją na dwa wrogie obozy. Jakże nierówne były siły! Do kasztanu, obok naszego domu, było moje państwo – puste i bezdzietne, a dalej szło się już nieprzyjacielskim chodnikiem aż do Placu Cerkwi. Po prawej stronie były wciąż takie same kasztany, co to wiosną wyglądały jak parada ogromnych świeczników. Po lewej – pulsowały domy i podwórza rojem chłopców. To było państwo Ludwika. [...] Kasztan obok naszego domu stał się rogatką wyjałowionego z chłopców świata.

*Dramat w piwnicy* to jednak nie tylko historia o srebrnym pasku i o będącej następstwem pychy samotności, ale też o mosiężnym dzwonku i marzeniu o aktorstwie. Bowiem *Dramat* to przede wszystkim rzecz o fascynacji kinem, rzecz o próbie „dorobienia teatru do dzwonka”. Wystawienie własnej „sztuki” kończy się jednak całkowitą kląpą. Zawiedziony marnym występem tłum chłopców demoluje scenę i prowizoryczne dekoracje w zamienionej na teatralną salę piwnicy. Nie oszczędza także reżysera-protagonisty, czyli narratora noweli, który ów aktorski epizod musiał potem długo odchorowywać. Motyw nieudanego przedstawienia łączy się w opowieści z postacią podwórkowego wroga, Ludwika, z którym bohater dzieli teatralną pasję i którego z różnych względów bardzo potrzebuje. To przecież Ludwik własnoręcznie wybudował „teatr” w piwnicy – tylko on miał na tyle inicjaty-

wy i sprytu, by tego dokonać, jednak nie dostał w zamian obiecanej roli w skeczu obmyślonym przez narratora. Nie pozwolono mu nawet, by – niczym woźny – dzwonił na rozpoczęcie spektaklu i po przerwie. Jego upokorzenia dopełniło wyrzucenie ze sceny w obecności kompanów z ulicy Cerkiewnej.

Ludwikowi w przeciwieństwie do Purcy dane było spełnić swe młodzieńcze pragnienia: po latach zostaje sławnym aktorem. Do spotkania i szczerzej rozmowy przyjaciół-wrogów dochodzi w teatralnej garderobie. Wielki aktor scen stołecznych<sup>31</sup>, zmywając z twarzy makijaż, mówi o kłodach rzucanych mu pod nogi przez innych, które z uporem, samodzielnie usuwał, realizując swe marzenia. Mówi też o mosiężnym dzwonku, który po pamiętnej bójkę w piwnicy wyrzucił, bo ten – stracił serce...

Wszystkie trzy nowele łączy konwencja wspomnień z dzieciństwa i wynikająca z niej narracja *ex post*, z perspektywy lat i nowych doświadczeń, pozwalająca na uogólnienia i moralizatorskie wtręty. Tenor dojrzałego narratora słyszalny w wielu miejscach opowieści często przechodzi też w chłopięcy dyszkant, świat – dodajmy świat chłopców (gimnazjalistów) – oglądamy bowiem również oczyma dziecka. A jest to perspektywa wyłącznie polska. Brat ma na imię Marek, koledzy to Julek, Ludwik, Felek, Wacek. Skutecznie egzekwujący karnego obrońca *Skały* to zaś niejaki Piekarski. Świat żydowski znika z horyzontu, zostaje usunięty nawet nie na margines opowieści, ale zupełnie wyrugowany z jej kart. Gdy czytamy nowelki z mapą przedwojennego Stryja w rękę lub mając w pamięci późniejsze „galicyjskie” powieści Strykowskiego, odnajdziemy i tu, i tam np. ul. Cerkiewną, a w pobliżu cerkiew, szpital, plac z nieczynną pompą. Tyle że na mapie będzie to szpital żydowski, a plac z pompą okaże się placem bóżniczym, na którym obok synagogi stoi także żydowska łaźnia rytualna i *besmedrysz*, czyli dom nauki. Czy tego typu strategię przemilczenia wymuszała w jakiś sposób asymilatorski profil pisma? Raczej nie. W „Młodym Świecie” pojawiały się przecież opowiadania otwarcie podejmujące dylemat tożsamości żydowskiej (np. *Swoja i obca* Burskiej). Czy był to więc przejaw strachu uciekiniera obawiającego się Berezny Kartuskiej, który w Warszawie mieszkał bez meldunku i podpisywał się pseudonimem? W dużym stopniu zapewne tak. Wydaje się jednak, że przede wszystkim była to próba – niezbyt udana zresztą – przetłumaczenia samego siebie na obce, polskie realia. Dlatego nowelkom – w porównaniu np. z *Głosami w ciemności* – zabrakło charakterystycznej nuty autentyzmu, egzotyki i „ciemnej” nostalgii oraz przede wszystkim siły biorącej się z ukazania targających bohaterami religijnych konfliktów, wzniesienia się tych kilka centymetrów nad ziemię. Również tradycyjna narracja ujęta w ramy wspomnień z dzieciństwa nie dodała nowelom skrzydeł. Na tle innych powstających pod koniec lat 30. „w pełni dojrzałych” opowiadań, np. Cze-

31/ Ludwika droga do aktorstwa przypomina trudne początki kariery Ludwika Solskiego. Odnotujmy, że w roku napisania noweli nakręcono film poświęcony temu wybitnemu aktorowi: *Geniusz sceny* (reż. Romuald Gantkowski). W 1938 Solski grał, reżyserował i dyrektorował w warszawskim Teatrze Narodowym.

chowicza, Konińskiego, Schulza, Gombrowicza, Iwaszkiewicza – te napisane przez Starka wypadają jeszcze dość „młodzieńczo”. Cóż, pojawiły się wszak w piśmie dla dzieci... Nie oczekujemy więc od nich za dużo, ale też ich nie lekceważymy. To, co w zestawieniu z twórczością literackiego Parnasu, jawi się jako słabość, w kontekście literatury młodzieżowej – apologii wcale nie wymaga.

Czy streszczone wyżej publikacje z „Młodego Świata” to literacki debiut pisarza? Wskażmy dwie wątpliwości. Po pierwsze, Pesach Stark mógł oczywiście wydrukować wcześniej jakieś swoje opowiadanie czy wiersz w piśmie nie objętym dotąd kwerendą. Po drugie – przypomnijmy – w polskich zasobach bibliotecznych brak pełnych zbiorów interesujących nas dzienników, tygodników i czasopism dla dzieci. Jednakowoż, choć nie mamy pewności – pewności całkowitej, absolutnej, stuprocentowej, jaką pragnęlibyśmy mieć – że opublikowana w kwietniu 1938 r. nowela *Dwie kawki* jest pisarskim debiutem Juliana Strykowskiego, to na podstawie zdobytych i zaprezentowanych wyżej informacji z dużą dozą prawdopodobieństwa możemy zakładać, że tak właśnie jest.

### I z powrotem!

Wędrówka w górę rzeki, pod prąd rwącej dwudziestowiecznej historii – jakkolwiek długa i mozolna – nie jest samoistnym celem badawczej ekskursji. Dotarcie do „źródła” jest tak na prawdę dopiero początkiem literaturoznawczej lub, może ściślej, interpretacyjnej przygody: próby powiedzenia czegoś o pisarstwie autora *Głosów w ciemności* z nowej perspektywy. Z perspektywy dotąd nieznanych, a przez Strykowskiego dość często – przynajmniej w końcowym okresie życia – przywoływanych tekstów „młodzieńczych”.

Rozwijana tu z uporem akwatyczna metafora twórczości-rzeki obok ornamentacyjnej pełnić ma przede wszystkim funkcję perswazyjną: ma naocznicić przyjęty przez nas postulat, że obszar (rzec można: dorzecze), po którym się poruszamy (czyli całokształt dorobku literackiego pisarza), jest pewną dającą się wyodrębnić dziedziną. Dziś zdroworoządkowe twierdzenie, że utwory napisane przez jednego osobnika podpisującego się np. jako Julian Strykowski, należy traktować łącznie, nie jest bowiem wcale powszechnie akceptowalnym aksjomatem, ale raczej hipotezą do udowodnienia<sup>32</sup>. Małgorzata Czermińska, rozważając zasadność badania takiego zbioru tekstów, pytała: „skąd w ogóle wiadomo, że trzeba (albo tylko można) teksty jednego autora rozpatrywać razem?”<sup>33</sup>. No właśnie, czy trzeba i czy można? Oczywiście dla badań np. typu psychologiczno-genetycznego czy tych opisujących meandry poetyckiej wyobraźni (przypomnijmy choćby wczesne prace Gastona Bachelarda) takie postawienie sprawy nie ma większego sensu. Jed-

<sup>32/</sup> Zob. np. M. Czermińska *Hipoteza autorstwa (O podmiocie dzieł wszystkich jednego autora)*, w: *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, red. D. Śnieżko. Warszawa 1996.

<sup>33/</sup> Tamże, s. 81.

ność grupie dzieł zapewnia stojący za nimi człowiek (jego jaźń, dusza, wyobraźnia) i to on jest w centrum zainteresowania. Pytanie o zasadność rozpatrywania korpusu tekstów jednego autora świta dopiero na strukturalistycznym horyzoncie. To tu staje się problematyczne. No bo czym – jeśli nie sygnującym je nazwiskiem twórcy lub gatunkowymi wymogami monografii – przekonująco (czytaj: naukowo) uzasadnić syntetyczne zestawienie tak diametralnie różnych utworów, jak np.: *Pożegnanie z Italią, Chiwu, Sodoma, Sen Azrila, Odpowiedź, Sarna?* Czermińska, manewrując między Scyllą psychologizmu a Harybłą ortodoksyjnego strukturalizmu, chwyta się metafory śladu i podążania nim: tekst jest śladem osoby<sup>34</sup>, a badacz tropicielem – powiada. „Z koncepcji śladu, z hipotezy autorstwa wynika konieczność, już nie tylko możliwość, ale konieczność właśnie – zajęcia się całością, wszystkimi wypowiedziami jednego autora”<sup>35</sup>. Metafora śladu (lub linii papilarnych) zakłada bowiem, że

trzeba szukać, dokąd ślady prowadzą i przechodząc od śladu do śladu, szukać kierunku na bezdrożach. Porównując wiele różnych wypowiedzi tego samego autora dostrzegamy, że oświetlają się one wzajemnie i pozwalają zauważyć to, co było niewidoczne w każdym tekście z osobna.<sup>36</sup>

Zatoczywszy strukturalno-semiotyczne koło, wracamy do ujęć od zawsze w literaturoznawstwie praktykowanych<sup>37</sup>. Zmierzymy się z tą staro-nową problematyką. Starą, gdyż – zasadniczo – nie będziemy tak naprawdę rozprawiać o czymś diametralnie innym niż np. Irena Sławińska, gdy pisała o jednym motywie antycznym (i jego artystycznych funkcjach) w poezji autora *Vade-mecum*. Nową, gdyż kwestia relacji międzytekstowych od momentu opublikowania przez uczoną artykułu o bruku rzymskim u Norwida niezwykle się skomplikowała, między innymi terminologicznie<sup>38</sup>.

Jak nazwać ten interesujący nas tu typ związków między tekstami jednego autora<sup>39</sup>? Z jednej strony, dokładne rozeznanie się w pojęciach ukutych przez bada-

---

34/ Czermińska przywołuje tu pionierską rozprawę W. Panasa z 1983 r.: *Z zagadnień semiotyki podmiotu*, w: *Autor, podmiot literacki, bohater*, red. A. Martuszevska, J. Sławiński, Wrocław 1983.

35/ Czermińska *Hipoteza...*, s. 84.

36/ Tamże, s. 84.

37/ Przypomnijmy za Z. Mitosek (*Teorie badań literackich*, Warszawa 1995, s. 324), że w starożytności słowo „czytać” znaczyło między innymi „rozpoznawać ślady”.

38/ Tekst I. Sławińskiej napisany został w 1956 r. Dekadę później J. Kristeva pisze artykuł-manifest badań intertekstualnych *Le mot, le dialogue et le roman* (który następnie wejdzie do jej książki *Séméiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969). I od tego momentu rozpoczyna się „terminologiczna eksplozja”.

39/ Którego W.C. Booth (*Critical Understanding. The Powers and Limits of Pluralism*, Chicago 1979, s. 268-272) nazywa – z braku lepszej nazwy – autorem-w-toku (*career-author*), w odróżnieniu od pisarza (*writer*), ja mówiącego (*dramatized author*), autora

czy intertekstualności oraz próba uzgodnienia ich niekongruencji wymagałyby odrębnego studium. Z drugiej, całkowite odcięcie się od nazewniczych nowinek byłoby niezbyt rozsądne (i uczciwe), przypominałoby wyważanie przymkniętych drzwi oraz wiązałyby się z koniecznością zaproponowania własnego terminu lub powrotu do odpowiednio zaadaptowanych ujęć tradycyjnych, np. do kategorii motywu wędrownego (toposu), obrazu, archetypu<sup>40</sup>.

Chodziłoby zatem o wyszukanie nadrzędnego terminu dla wielu szczegółowych interakcji zachodzących między tekstami jednego autora, od brzmieniowej aluzji i autocytatu począwszy, a na powracających postaciach i układach fabularnych skończywszy. Spośród funkcjonujących w literaturoznawstwie określeń: autotekstualność, intertekstualność autarkiczna, intertekstualność ograniczona, intertekstualność wewnętrzna<sup>41</sup>, intertekstualność<sup>42</sup>, intratekstualność<sup>43</sup>, au-

---

ukrytego (*implied author*), którego moglibyśmy również określić – pożyczając termin od J. Sławińskiego – jako hipotetyczny podmiot czynności twórczych; i od publicznego wizerunku (*public character*)”. Autor-w-toku to „stały ośrodek twórczy wyłaniający się z ciągu autorów ukrytych” [*the sustained creative center implied by a sequence of implied authors*] (s. 270).

- 40/ Kłopot polega jednak na tym, że wszystkie one odnoszą się do warstwy świata przedstawionego i z tego powodu nie mogłyby pełnić roli pojęcia nadrzędnego. Poza tym, ich użycie odsyłałoby bezwiednie w niepożądanym kierunku: bądź w stronę badania źródeł i wpływów, bądź ku samoistnym strukturom tekstowym czy ku psychice twórcy.
- 41/ L. Dällenbach (*Intertexte et autotexte*, „Poétique” 1976 nr 27, s. 282-283) używa terminu *autotekstualność* oraz jego synonimu *intertekstualność autarkiczna*. Odnoszą się one jednak wyłącznie do relacji wewnątrz pojedynczego tekstu. Dällenbach wykorzystuje dwa podziały, których wcześniej dokonał J. Ricardou. Pierwszy na *intertekstualność ogólną* – która dotyczy relacji między tekstami różnych autorów, i *intertekstualność ograniczoną* – relacje między tekstami tego samego autora (J. Ricardou, „Claude Simon”, *textuellement*, w: *Claude Simon. Analyse, théorie. Colloque de Cerisy*, red. J. Ricardou, Paris 1975, s. 17 nn). I drugi na *intertekstualność zewnętrzną* – związki między różnymi tekstami, i *wewnętrzną* – relacje tekstu względem siebie samego (J. Ricardou *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris 1971, s. 162-167). Po nałożeniu ich na siebie Dällenbach otrzymuje układ potrójny: *intertekstualność ogólna* [générale], *ograniczona* [restreinte] i *autarkiczna* [autarcique]. *Autotekstualność* byłaby więc częściąową lub całościową „reduplikacją wewnętrzną” (podkreślmy: wewnętrzną!) na poziomie językowym (tu np. mieściłoby się zjawisko autocytatu) lub na poziomie świata przedstawionego – tu np. takie zjawiska jak teatr w teatrze, dzieło w dziele itp. (Zob. też L. Dällenbach *Reflexivity and Reading*, przeł. A. Tomarken, „New Literary History” 1980 nr 3).
- 42/ „Intekstualność” ma szerszy zakres niż interesujące nas zjawisko: „intekst” to każdy tekst w tekście. Zob. P. Torop *Zagadnienie intekstu*, przeł. T. Bogdanowicz, „Pamiętnik Literacki” 1991 z. 2.
- 43/ Zob. G. Genette *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris 1992, s. 284. Dla Genette’a „intratekstualność” to szczególna odmiana międzYTEKSTOWYCH relacji,

toparafraza<sup>44</sup> – na potrzeby niniejszego szkicu wybieramy termin pojawiający się w przypisie rozprawy Michała Głowińskiego: „autointertekstualność”<sup>45</sup>. Wskazywałby on – w naszym ujęciu – na relacje między tekstami jednego autora – zarówno te ostentacyjnie jawne, jak i te pieczołowicie skryte; relacje zamierzone, takie które wprowadzają między utwory element gry, zróżnicowania. I nie chodziłoby tu wcale o uchwycenie często nieistotnej i niemożliwej do zrekonstruowania intencji autorskiej, lecz raczej o dotarcie do intencji tekstu<sup>46</sup>, przede wszystkim o zidentyfikowanie wewnątrztekstowych sygnałów, śladów współzależności. Michael Riffaterre wskazywał na agramatyzmy, konstrukcje sylleptyczne, aluzje brzmieniowe, na semantyczne braki domagające się wypełnienia – jako na obiektywne, tekstowe (strukturalne) wykładniki relacji intertekstualnych. Ich uwzględnienie jest obligatoryjne, a ich przeoczenie prowadzi ku niezrozumieniu. Do dostrzeżenia owych znaków niepotrzebna jest zaś wcale erudycja czy poetyckie wyczucie, lecz wystarcza lingwistyczna kompetencja. Są to bowiem sygnały natury gramatycznej i leksykalnej<sup>47</sup>. Ryszard Nycz nazywa ten typ – „in-

---

w których teksty podpisane tym samym nazwiskiem lub pseudonimem odbijają się wzajemnie, jak to ma miejsce np. w różnego typu kontynuacjach narracyjnych czy dalszych ciągach powieści, sagach rodzinnych. Jako przykłady tego wewnątrzautorskiego przekraczania immanencji tekstu Genette wymienia cykle W. Scotta czy F. Coopera, sagi pióra J. Galsworthy’ego lub przedsięwzięcia obliczone na znacznie większą skalę, jak choćby *Komedie ludzką* H. Balzaka. M. Pfister z kolei odnosi „intratekstualność” do koncepcji dialogowości M. Bachtina, a więc do wielogłosowości, polifoniczności w obrębie poszczególnego dzieła (*Koncepcje intertekstualności*, przeł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” 1991 z. 4, s. 186). M. Riffaterre również ogranicza „intratekstualność” do relacji w łonie tekstu (*Syllepsis*. „Critical Inquiry” 1980 nr 4). Podobnie – choć jeszcze trochę inaczej – traktuje to pojęcie M. Dąbrowski: jako przejaw postmodernistycznej autorskiej gry z własnym pojedynczym tekstem (*Postmodernizm: myśl i tekst*, Kraków 2000, s. 113-121).

- 44/ Zob. I. Iwasiów *Autoparafraza jako sygnatura*, w: *Ja, autor...*, s. 163. *Autoparafraza* często bywa zbyt szeroka zakresowo i dlatego niemal zawsze wymaga wyrozmienienia. Z czego Iwasiów zdaje sobie sprawę, pisząc, że w przyjętym przez nią rozumieniu nie zawsze musi to być „(auto)parafraza spełniająca warunki definicji słownikowej” (tamże). Jednak metaforyzowanie parafrazy, nazywanie parafrazą czegoś, co nią nie jest, nie ma większego sensu.
- 45/ M. Głowiński *O intertekstualności*, w tegoż: *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000, s. 10.
- 46/ Zob. U. Eco *Interpretacja i nadinterpretacja*, przeł. T. Bieroń, Kraków 1996, zwłaszcza s. 27, 63-67.
- 47/ Zob. M. Riffaterre *Intertextuality vs. Hipertextuality*, „New Literary History” 1994 nr 25, s. 785. Riffaterre przekonująco analizuje tu rolę intertekstu w postaci jednej głoski: w słowach *Dafne* i *Delfica* z wiersza Gerarda de Nerval zamiast poprawnego i oczekiwanego zapisu przez *ph* pojawia się bowiem *f*. Ten agramatyzm domaga się wyjaśnienia i w interpretacji badacza takowe znajduje. Zob. też tegoż: *Semiotyka intertekstualna: interpretant*, przeł. K. i J. Falicycy, „Pamiętnik Literacki” 1988 z. 1.



tertekstualnością właściwą<sup>48</sup>. Czasami jednak takich jawnych sygnałów brak, ale pojawiają się inne, mniej wyraźne. Nycz postuluje więc uwzględnienie także sfery granicznej – „intertekstualności wtórnej”, „fakultatywnej”, „narzuconej”, czyli nieposiadającej „określonych wykładników tekstowych, lecz niekiedy wywierające[j] nie mniejszy wpływ na wyczytywane znaczenia utworu – jak w przypadku alegorezy, pewnych interpretacji figuralnych (w sensie Auerbachowskim) czy aplikacyjnych (w terminologii Cullera)”<sup>49</sup>. My też podobnie szeroko rozumiemy tu zjawisko „autointertekstualności”. W przypadku korpusu tekstów jednego autora interpretant, czyli znak, tekst, kontekst pozwalający zrozumieć funkcję intertekstu bywa „rekonstruowalny” dopiero na przestrzeni wielu dzieł, a czasem dopiero w przestrzeni autobiograficznej – używając poręcznego terminu Philippe’a Lejeune’a. Poszczególne teksty są więc samowystarczalne, „gramatyczne”, lecz potraktowane jako całość ujawniają zarówno pewne braki, jak i sieci niedostrzeganych wcześniej powiązań (np. brzmieniowych). Takie ujęcie lokowałoby się więc gdzieś pomiędzy semiotyką intertekstualną a intertekstualną hermeneutyką. Zofia Mitosek pisała:

Analiza intertekstualna zbliża się w wielu wypadkach do hermeneutyki; zrozumienie funkcji intertekstu wymaga przywołania całego łańcucha skojarzeń tekstowo-językowych oraz kulturowo-biograficznych, w których interpretant nie zawsze daje się odróżnić od intertekstu, a o rezultacie badania często decyduje wiedza badającego.<sup>50</sup>

„Autointertekstualność” w przyjętym tu rozumieniu byłaby więc oczywiście odmianą „intertekstualności” i z drugiej strony kategorią nadrzędną w stosunku do „autotekstualności” (albo „intertekstualności wewnętrznej”, czyli wewnątrztekstowej, tak jak ją rozumieją np. Jean Ricardou lub Kazimierz Bartoszyński<sup>51</sup>). Proponowane pojęcie jest też na tyle ogólne, że mogłoby objąć zjawiska bardziej szczegółowe (z intertekstualnością nie zawsze kojarzone), takie jak – odpowiednio zaadaptowane do naszych potrzeb – np. autocytaty struktur<sup>52</sup> (w tym autocytaty person<sup>53</sup>), autoserie tematyczne<sup>54</sup> czy postacie wynajęte<sup>55</sup> – samemu sobie.

48/ R. Nycz *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, w: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, s. 64.

49/ Tamże, s. 64.

50/ Z. Mitosek *Intertekstualność*, w: *Teorie badań literackich*, Warszawa 1995, s. 338.

51/ Zob. K. Bartoszyński *Postmodernizm a „sprawa polska” – przypadek „Miazgi”*, „Teksty Drugie” 1993 nr 1.

52/ Zob. D. Danek *O cytatach struktur (quasi-cytatach)*, w: *O polemice literackiej w powieści*, Warszawa 1972.

53/ Zob. K. Uniłowski *Metaliteratura w pisarstwie Pamickiego*, „Pamiętnik Literacki” 1991 z. 2.

54/ Zob. J. Abramowska *Serie tematyczne*, w: *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*, Poznań 1995.

55/ Zob. Th. Ziolkowski *Figures on Loan. The Boundaries of Literature and Life*, w: *Varieties of Literary Thematics*, Princeton 1983.

Strykowski określał swą twórczość mianem realizmu mistycznego, czyli takiego, który unosi się kilka centymetrów nad ziemią. Ów „efekt lewitacji” – tak go pokrótce nazwijmy – brał się głównie z poruszanej w opowieściach tematyki, zaś „efekt realności” (użyjmy tym razem znanego sformułowania Rolanda Barthes’a) wynikał oczywiście z ukształtowania narracji. Upraszczając, można by powiedzieć, że pod względem techniki proza Strykowskiego podobna jest do *Nocy i dni* Marii Dąbrowskiej, a biegunowo odległa od praktyk jawnie intertekstualnych, takich jak np. *Ulisses* Jamesa Joyce’a. Lecz przezroczystość takiego pisarstwa jest, jak to pokazuje np. Janusz Sławiński<sup>56</sup>, rezultatem szczególnych zabiegów stylizatorskich, a nie ich braku.

U Strykowskiego oczywiście też dochodzi do cytowania i posługiwania się fragmentami utworów literackich, modlitw czy opowieści chasydzkich, szczególnie ważny i częsty jest „hipotekst” Szekspirowski<sup>57</sup>, a także romantyczny. Najwyraźniejszy zaś kulturowy system odniesienia to oczywiście judaizm z jego toposami miasteczka, Księgi, Prawa i kłótni z Bogiem<sup>58</sup>.

W niniejszym szkicu interesuje nas jednak działanie „siły dośrodkowej”, która sprawia, że po lekturze opowieści Strykowskiego mamy wrażenie ich komplementarności, a przynajmniej jakiegoś ząębiana się. I nie chodzi tu bynajmniej wyłącznie o dość oczywiste nawiązania i kontynuacje w ramach pewnego cyklu (*Głosy w ciemności* i *Echo*) czy w ramach tomu opowiadań, np. w *Imieniu własnym*. Chodzi o zjawisko znacznie szersze, obejmujące teksty z różnych okresów i z różnych konwencji. Impulsem zaś popychającym do tego typu odczytań są odkryte przedwojenne nowele autora *Snu Azrila*. Rozważmy pokrótce dwa symptomatyczne przypadki: „*casus* Tiutiu” i „*casus* skrachowanego przedstawienia”.

Epizod opowiedziany w *Dwóch kawkach* tematycznie łączy się z *Głosami w ciemności*. Nie wszedł jednak do tej powieści. Czy znalazłby się w kolejnych woluminach planowanej początkowo na dziesięć tomów sagi?<sup>59</sup> A może jednak tam się

<sup>56/</sup> Zob. J. Sławiński *Pozycja narratora w „Nocach i dniach” Marii Dąbrowskiej*, w: *Dzieło – język – tradycja*, Kraków 1998.

<sup>57/</sup> Zwracał nań uwagę np. B. Owczarek („Heinz” *Juliana Strykowskiego, czyli o poszukiwaniu*, w: *Nowela, opowiadanie, gawęda. Interpretacje*, red. K. Bartoszyński, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki, Warszawa 1974). G. Borkowska pytała: „Dlaczego Szekspir? Dlaczego Hamlet? Dlaczego teatr? I odpowiadała: „Sądzę, że na wybór konwencji teatralnych skazuje pisarza nie tyle lęk przed odsłonięciem niepożądanych w danej chwili elementów biografii, i nawet nie sam homoseksualizm, ale powiązana z orientacją homoerotyczną niezdolność do autoidentyfikacji” (*To samo, ale inaczej. Warianty biograficzne w prozie Juliana Strykowskiego*, w: *Literatura polska wobec Zagłady*, red. A. Brodzka-Wald, D. Krawczyńska, J. Leociak, Warszawa 2000, s. 195, 208).

<sup>58/</sup> Zob. W. Panas *Topika judajska*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Warszawa 1996.

<sup>59/</sup> „Przyznam się, że mój pierwotny plan przewidywał, że Aronek zda maturę, skończy studia uniwersyteckie i po latach zginie w powstaniu warszawskiego getta. [...] Plan

znalazł?! Dekalogii – jak wiemy – ostatecznie Strykowski nie napisał. Ale powstała przecież dylogia. W dopowiedzianej po 42 latach kolejnej części *Głosów w ciemności* (1946) – w *Echu* (1988) – już na drugiej stronie natkniemy się na ptasi motyw, który rozwinie się następnie w cały ptasi wątek. Wprawdzie koguci... Nie rezygnujemy wszak z tej jakże odległej – wydawałoby się na pierwszy rzut oka – analogii nazbyt szybko i nazbyt łatwo. Co ma kawka do koguta? – zapytajmy jednak bez zwłoki i bez ogródek. Po pierwsze to, że ukochany przez Aronka biały kurczak nazywał się tak samo jak szara kawka – Tiutiu. Po drugie to, że mieszkał w ciemnej szafce spiżarki jak „starsza o 50 lat” kawka, po trzecie to, że koguty – jak kawki – też przez pewien czas były dwa. A po czwarte to, że los i jednego, i drugiej związany był jakoś z „księżym sadem”.

Strykowski wielokrotnie powtarzał, że nie umie zmyślać, że niemal wszystko, co napisał, wypływa z autentycznych doświadczeń, a z drugiej strony dodawał, iż nawet „najbardziej autobiograficzne elementy muszą w sztuce zostać przetworzone. Że zmartwychwstają jako fikcja”<sup>60</sup>. Przyjrzyjmy się bliżej owym rezurekcjom rzeczywistości w tekstach.

Pisarz, nieustannie czerpiąc ze źródeł pamięci, niejako skazany jest na powracanie do tych samych schematów, powielanie ich w różnych sytuacjach fabularnych. Wydaje się, że kawka z naszej noweli (1938) stoi właśnie u początku pewnej serii, pewnego łańcucha „fikcjonalizacji”, którego kolejnymi ogniwami byłyby: kos z *Leśnego spaceru* (1975), kogut z *Echa* (1988) i tytułowa sarna z przedostatniego napisanego przez Juliana Strykowskiego opowiadania (1992). Obserwujemy tu stopniowe odchodzenie od generującego obraz doświadczenia<sup>61</sup>, jego artystyczne wykorzystywanie i przetwarzanie – jego stopniowe zmartwychwstawanie w fikcji, w przemienionej postaci oczywiście. Początkowo dochodzi tylko do lekkiego wahnięcia: miejsce niewielkiej szarej kawki zajmuje mały czarny kos<sup>62</sup>, później pojawia się biały kogut, a na końcu, mająca już niewiele wspólnego z poprzednikami, sarna<sup>63</sup>. Tym, co usprawiedliwia powyższe zestawienie i łączy cztery przywołane tu zwierzęta – a są to w zasadzie wszyscy liczący się przedstawiciele fauny

---

przewidywał dziesięć tomów” – wyznawał Strykowski (*Ocalony na Wschodzie*, s. 245). W wydrukowanej w „Młodym Świecie” noweli narrator-bohater chodzi już do szkoły, podczas gdy w *Głosach w ciemności* dopiero się do niej wybiera.

- 60/ *Imię własne pisarza. Rozmowa z Julianem Strykowskim*, w: K. Nastulanka *Sami o sobie...*, s. 31. (Wywiad z 1962 r.) Za komentarz do tej wypowiedzi niech wystarczy nam w tym miejscu przywołanie znanego obrazu R. Magritte’a, który przedstawia fajkę, a zatytułowany jest: *La trahison des images – Ceci n’est pas une pipe*.
- 61/ O tym, że kawka Tiutiu nie była wytworem wyobraźni, ale ptakiem „z piór i kości”, zaświadcza pisarz w *Ocalonym na Wschodzie* (s. 34).
- 62/ Oba ptaki należą do tego samego rzędu: wróblowe.
- 63/ Tu należy zwrócić uwagę, że w *Sarnie* obok bohaterki tytułowej pojawia się również kogut.

w twórczości Strykowskiego – jest funkcja, jaką pełnią w fabule opowieści<sup>64</sup>. Funkcja, nazwijmy ją tak, bycia-ukochanym-towarzyszem-dziecięcego-bohatera, bycia namiastką innej, nieosiągalnej miłości, ucieleśnieniem marzeń o lepszym świecie, lecz jednocześnie synonimem niespełnienia, niepełności i niepewności istnienia. Nie bez znaczenia wydaje się także w tym procesie tracenia i zachowywania ciągłości pomiędzy następującymi po sobie obrazami – kwestia brzmienia. Zauważmy, że nasz szereg układa się w aliteracyjny ciąg: kawka, kos, kogut, poza którym znajduje się tylko, niemal całkowicie już wyemancypowany, jego ostatni członek – sarna<sup>65</sup>. Owa inicjalna współdźwięczność<sup>66</sup> jest elementem pośredniczącym między poszczególnymi etapami wyzwania się wyobraźni twórczej z autobiograficznego kontekstu.

Byłby to przykład wewnątrzautorskiego motywu wędrownego (postaci samemu sobie pożyczanej), który w trakcie swej peregrynacji podlega bardzo daleko idącym przekształceniom. Następuje tu ruch od faktu ku fikcji. Transformacji poddane zostają wszak tylko cechy zewnętrzne bohatera. Jego funkcjonalna tożsamość nie zostaje zakwestionowana. Zmieniają się kształty, lecz niezmienna pozostaje relacja i to ona jest ostoją, matczynikiem prawdziwości w literackim świecie. Obserwując kolejne stadia przekształcania pierwotnego obrazu, dostrzegamy, że jego efektem jest kondensacja znaczeń<sup>67</sup>, metaforyzacja i semantyczna opalizacja<sup>68</sup>.

W twórczości autora *Głosów* silniej widoczna jest jednak strategia odwrotna, zmierzająca nie ku metaforyzacji – jak w przypadku kawki Tiutiu w koguta czy sarnę przemienioną – lecz raczej ku biografizacji fikcji, ku odsłanianiu wcześniej zapisanego, ale jakoś zamaskowanego w opowieści wydarzenia. Najwyrazistszym – lecz oczywiście nie jedynym – jej przykładem jest ewolucja wątku homoerotycz-

---

64/ „Nie należy porównywać składników tekstu, ale ich funkcje” – powiada np. M. Riffaterre (*Podjęcie formalne w badaniach historycznoliterackich*, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, T. IV, Cz. 2, Kraków 1996, s. 301), odwołując się do koncepcji W. Proppa, którą w wielkim uproszczeniu można by zaprezentować następująco: nieważne jak w bajce magicznej wygląda i zachowuje się dajmy na to wróg bohatera: może to być zięjący ogniem smok, mieszkająca w domku na kurzej nóżce starucha z czarnym kotem na ramieniu czy diabeł-elegant, ale jego zadanie jest jedno, jego funkcją jest szkodzenie (w ściśle określonym momencie fabuły) bajkowemu protagoniście.

65/ Niemal, gdyż i tu uwidacznia się dźwiękowa paralela: asonans, i również – identyczny rozkład spółgłosek: kawka – sarna (xaxxa – xaxxa).

66/ Można by tu mówić o śladzie intertekstu. Śladzie nikłym, dostrzegalnym dopiero w przestrzeni autobiograficznej.

67/ O pojęciu kondensacji w badaniach literackich zob. N. Frye *Words with Power. Being a Second Study of „The Bible and Literature”*, San Diego 1990, s. 148-149. Por. też S. Freud *Praca marzenia sennego*, w: *Objaśnianie marzeń sennych*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1996.

68/ Por. I. Piekarski *Szatan, Bóg i Mesjasz. O „Sarnie” Juliana Strykowskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2003 z. 4.

nego: od założenia maski (*Dramat w piwnicy*), przez jej zsunięcie (*Syriusz*) aż do ostentacyjnego zerwania (*Milczenie*). O emocjonalnej relacji między Ludwikiem a narratorem w *Dramacie w piwnicy* (1938) – informuje jedna mglista, aluzyjna fraza: „dzwonek stracił serce”, która rangi interpretacyjnego sygnału nabiera dopiero przez powtórzenie i umieszczenie w finale opowiadania. W podejmującym „przedwojenny” wątek rozmowy przyjaciół-wrogów *Syriusza* (1971) pada już jednoznaczne – choć wypowiedziane jakby mimochodem – zdanie: „Ja ciebie kochałem”. A z kolei *Milczenie* (1993) to całe literackie studium owego „splątania uczuć” (jak je nazwie narrator), czyli relacji z nienawidzonym i kochanym jednocześnie mężczyzną.

Nie znaczy to jednak, że ostatecznym celem „autointertekstualnych” dociekań jest ustalenie „prawdziwej” wersji zdarzeń przez wyeliminowanie czy oczyszczenie wcześniejszych zmetaforyzowanych wariantów. Lektura *całocisła*, dostarczając tła porównawczego, chroni więc przed pułapką prostego biografizmu: blokuje możliwość takich odczytań autobiograficznych, które nie uwzględniałyby współczynnika fikcyjności. W *Milczeniu* prawdziwe nie muszą być (i nie są) szczegóły, np. wzmianka o publikacji w „Chwili” – wielce prawdopodobnej skądinąd. Prawdziwa musi być opisana relacja.

Dwa ostatnie opowiadania zbliża dodatkowo brzmienie imion bohaterów. W *Syriuszu* przyjacielem narratora z lat młodości jest Jakub Stein, który obecnie w Ameryce nazywa się Jack Stone. W *Milczeniu* przyjaciel to Jakub Wald, który po wyjeździe do Palestyny zmienia imię i nazwisko na Jakow Jaari. Nowe imiona i nazwiska w nowych ojczyznach utworzone zostają na tej samej zasadzie: translacji. Z niemiecko-jidyszowego *Stein* powstaje angielskie *Stone* (kamień), podobnie niemieckie *Wald* (las) przeistacza się w hebrajskie *Jaari* (*jaar* = las).

Zauważmy już teraz tytułem podsumowania, choć będzie to na razie stwierdzenie na wyrost – gdyż jego przekonujące uzasadnienie wymagałoby sążnistego studium – że w twórczości Strykowskiego niebagatelną rolę (istotną na wielu poziomach organizacji tekstu) odgrywa antropomimia i homojofonia. Matka biblijnego Lota, Ninsun, z *Sodomy*, w której sumeryjskim imieniu pobrzmiewa hebrajskie *nin*, czyli syn, potomek – zrobi wszystko (mianowicie, zmusi wnuczkę do kazirodztwa), by ród Lota trwał. Nie bez powodu też uosabiający w tym dramacie los narodu żydowskiego chłopiec-anioł nazywa się Jidlaf (Jid znaczy przecież w jidysz Żyd). Piękny, wysoki, błękitnooki blondyn Marian z *Milczenia* poznany zostaje w restauracji Dorfmana, zaś Maryna Dorfmanówna z *Wielkiego strachu* jest piękną, wysoką blondynką. Inna bohaterka z *Wielkiego strachu*, Rachela Marcus, to wujeczna siostra Artura, tak jak Hinda... Marcus z *Głosów w ciemności* to bardzo bliska kuzynka... Aronka. Historia Lilli Perle z *Syriusza* odbija się w opowieści Lilki z *Heinza*. Przykłady takich związków można by mnożyć.

Gdy spróbujemy objąć spojrzeniem całokształt dzieła autora *Głosów*, zauważymy, że biografie oraz imiona bohaterów wirują, cechy i sylwety postaci częściowo nakładają się i przeświecają przez siebie. Ukochana, której bohater czyta miłosne wiersze w sierpniową noc nad rzeką, raz jest komunistką (*Syriusz*), raz syjonistką

(*Ajeleth*). Uczony i nieporadny dr Stefan Thiell z *Czarnej róży* jest trockistą, a „niewmianowany profesor wszech nauk” nieśmiały Ozjasz Till z *Milczenia* nauczycielem z żydowskiego gimnazjum. Rzeczywiste wydarzenia, postaci, przestrzenie swobodnie dopasowywane są przez autora do potrzeb danej fabuły. Strykowski gra ze swoją biografją. Buduje atmosferę szczerości, prawdziwości przez ciągłe biograficzne odwołania i aluzje, lecz równocześnie mnoży warianty życiorysu, podważając możliwe utożsamienia: raz brat jest kochany, raz nienawidzony. Raz Rachela wyjeżdża do Palestyny, raz zostaje. Poza tym nie mamy wcale pewności, że to ta sama Rachela... Pasujące do siebie elementy z poszczególnych opowieści nie układają się w „prywatny epos Pesacha Starka ze Stryja”. Pozostają „fragmentami wielkiej spowiedzi”.

Od razu pojawia się też wątpliwość: być może to, co bierzemy tu za rodzaj gry z odbiorcą (i sobą samym), jest tylko pewną (może nawet niepożądaną) komplikacją wynikającą z długofalowego i konsekwentnego stosowania „metody biograficznej”. Związki między utworami jawiłyby się wtedy jako produkty uboczne wyobraźni karmiącej się niemal wyłącznie przeżyciem i konkretem, jako zemsta palimpsestu.

Powstaje jednak pytanie: po co nazywać w takim razie koguta zupełnie nie pasującym doń imieniem Tiutiu? Po co nadawać postaciom pełniącym te same funkcje identyczne imiona lub imiona jakoś ekwiwalentne? Czy odwołanie się do freudowskiej kategorii podświadomości w czymkolwiek nam pomoże? Wydaje się raczej, że autor *Głosów w ciemności* celowo, świadomie buduje sieć powiązań obrazowo-brzmieniowych. Z uporem trwa przy pewnych postaciach, imionach, dźwiękach... Jego celem jest przecież ocalić od zapomnienia: postawić nagrobek zniszczonemu światu i zamordowanemu narodowi. Wpisać siebie i bliskich w Księgę. Wpisać dokładnie, bez błędu; lub jakoś zaszyfrować.

Strykowski w wywiadzie powiedział kiedyś: „Słowo. Słowo jest to wielka rzecz. Emanacja ducha człowieka”. I dodał:

Literatura jest wieczna. To jedyna prawda. Proza, poezja. Wieczna, jak słowo jest wieczne, jak człowiek jest wieczny. Bo jest z całą pewnością wieczność, wieczność jest [...]. Jeśli tak, to pewnie jest i jakiś Bóg. Może on jest wiecznością<sup>69</sup>

Ireneusz Kania zauważał, że: „absolutyzacja tekstu to wręcz rodzaj kryptoreligii, bardzo charakterystycznej dla wielu żydowskich intelektualistów, formalnie [...] niewierzących”<sup>70</sup>. Również z postawy twórczej Juliana Strykowskiego – żydowskiego intelektualisty, formalnie przecież niewierzącego – przebija właśnie ta wiara w rekreacyjną moc słowa, w literaturę – która przywraca pamięć oraz zatrzymuje istnienie.

<sup>69/</sup> *Odejścia. Z Julianem Strykowskim rozmawia Teresa Krzemięń*, „Kultura” 1981 nr 30, s. 6.

<sup>70/</sup> I. Kania *Jabes, czyli o składaniu rozsypanego Tekstu*, w: E. Jabes *Powrót do Księgi*, przeł. A. Wodnicki, Kraków 2005, s. 124.

## Abstrakt

**Ireneusz PIEKARSKI**

**The John Paul II Catholic University of Lublin**

### **Before the 'Voices in the Dark' reverberated. Or, on relations between texts by a single author. Or, to and fro**

A two-part essay, split into a bibliographical and an interpretative section. The first section determines the date Julian Strykowski made his literary debut, basing upon the search query and the writer's utterances, and discusses some of his hitherto-unknown stories dating back to the pre-war period. Part two is a quest for terminology and methodology proving adequate to the autobiographical and monolithic nature of Strykowski's output. It attempts at grasping the interrelations between individual works by the author of *Głosy w ciemności* ['Voices in the Dark'] and outlining a comprehensive self-intertextual perspective.