

Leszek Jawor

Białystok

Przestrzeń doświadczana i przestrzeń imaginowana w *Głosach w ciemności* Juliana Strykowskiego

Na okładce książki Juliana Strykowskiego *Głosy w ciemności*, wydanej w 1986 roku, redakcja „Czytelnika” umieściła taki oto fragment tekstu Zbigniewa Bieńkowskiego: „Perspektywy moralne i filozoficzne książki Strykowskiego są tak olbrzymie, że żadna interpretacja im nie sprostą”¹.

Rozpocznę od anegdoty, aby w kontekście tego, co pisał Bieńkowski, opowiedzieć sytuację, w jakiej się znalazłem. Oto krótki fragment z tekstu Abrahama Joshuy Heschla, będący historią pewnego żydowskiego ucznia:

W hebrajskich elementarzach znajdowała się opowieść o uczniu, który był w wielkim strapieniu każdego ranka, nie pamiętając, gdzie położył swoje ubranie i książki przed pójściem do łóżka. Pewnego wieczora znalazł rozwiązanie tego problemu. Na kartce papieru napisał: „ubranie leży na krześle, kapelusz jest w szafce, książki są na biurku, buty – pod krzesłem, a ja jestem w łóżku”. Rankiem uczeń zaczął zbierać swoje rzeczy. Wszystko było na swoim miejscu. Kiedy

¹ Wszystkie fragmenty powieści J. Strykowskiego *Głosy w ciemności* pochodzą z wydania: Julian Strykowski, *Głosy w ciemności*, Warszawa 1986.

jednak doszedł do ostatniej pozycji na liście, zaczął szukać samego siebie w łóżku, ale jego poszukiwania były nadaremne².

Podstawowy problem interpretatora twórczości Juliana Strykowskiego polega właśnie na tym, aby odnaleźć właściwy klucz do jego dzieła. Każda kolejna lektura *Głosów w ciemności* sprawia, że badacz zaczyna się czuć tak, jak bohater powyższej anegdoty. Twórczość Strykowskiego bowiem dla każdego, kto chce w jakiś racjonalny sposób odtworzyć i uporządkować zawarte w niej sensory, ma jeszcze coś dodatkowego, przyporządkowanego jedynie literaturze wybitnej. Tym czymś jest magia słowa, która krok po kroku wciąga odbiorcę w swój wewnętrzny równie magiczny świat. Prowadzi go w świat żydowski, w którym padają fundamentalne pytania zarówno o sens życia, jak i o sens tworzenia, ważne bez względu na czasy, w których się żyje. Władysław Panas ujmuje to tak: „Julian Strykowski wyznaje, że pisząc na tematy żydowskie mówi: *Jestem. Bo jest się – przyznając się do siebie*”³.

Po takim początku nie wypada mi nic innego, jak z nadzieją, że się nie pogubię, przejść do właściwego tematu mojego artykułu.

Głosy w ciemności Juliana Strykowskiego to jedna z części tzw. „trylogii galicyjskiej”, w skład której wchodzi jeszcze dwie powieści – *Austeria* i *Sen Azrila*. Problem, który stoi przede mną w sytuacji próby opisu przestrzeni w powieści Strykowskiego jest zarazem naiwny, ale też bardzo poważny. Naiwny, bo odnosi się do wszystkiego, czym jest dzieło sztuki, a tu – dzieło literackie. Poważny, ponieważ dotyczy świata, który domaga się powagi ze względu na jego niczym nieusprawiedliwioną zagładę.

² A. J. Heschel, *Pańska jest ziemia*, w: *Judaizm*, wybór tekstów W. Jaworski, A. Komorowski, pod red. M. Dziwisza, Kraków 1990, s. 133.

³ W. Panas, *Zagłada od zagłady*, w: *Pismo i rana, szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*, Lublin 1996, s. 116.

Pytanie brzmi: Jaki jest fundamentalny sens literackich konkretyzacji wyobrażeń przestrzennych, z jakimi mamy do czynienia w *Głosach w ciemności* Strykowskiego?

Na początek przywołałam sądy Strykowskiego, zdając sobie sprawę z tego, że wypowiedzi pisarzy na temat własnych utworów zawsze w jakiejś mierze są rodzajem autokreacji, czy wręcz próbą zaciemnienia obrazu. W rozmowie z Piotrem Szewcem Strykowski mówi: „Chciałem utrwalić świat żydowski, który zginął, postawić mu nagrobek. Macewę. Moim celem było miasteczko”⁴.

I drugi fragment tej rozmowy: „Będę pisał o tym, co znam. Postawię nagrobek narodowi na miarę swoich sił. Sięgnę pamięcią do najbardziej oddalonej przeszłości mego życia, mego dzieciństwa [...]. Odkrywałem ślad po śladzie utracony, zdawało się, świat dzieciństwa. Wynurzały się postaci, tony słów, melodia wypowiedzeń, sceny z życia domu, Placu, ulic, sacrum i profanum małego miasteczka”⁵.

Powyższe słowa pisarza będą starał się poddać weryfikacji zarówno za pomocą narzędzi wyodrębnionych przez badaczy, którzy opisują przestrzeń jako element szeroko rozumianej poetyki, jak również tych, którzy odnoszą się do topiki judajskiej. W trakcie tej analizy będę sięgać przede wszystkim do badań poczynionych przez Michała Głowińskiego, Małgorzatę Czermińską i Władysława Panasa.

Michał Głowiński mówi o przestrzeni ogarniającej, inaczej fizycznej, w której człowiek żyje i porusza się oraz o przestrzeni ogarnianej, którą wprowadza w pewien porządek myślowy, nadaje jej różne sensory, dostrzega jako coś więcej niż układ elementów ściśle wymierzalnych. Analizując te dwa typy przestrzeni w sferze jaką jest język, badacz powiada: „Utrwalone w danym języku wyobrażenia przestrzenne wraz z różnymi znaczeniami jakimi nasiąkły,

⁴ *Ocalony na Wschodzie*. Z Julianem Strykowskim rozmawia Piotr Szewc, Les Editions Noir sur Blanc, 1147 Montricher (Suisse) 1991, s. 244.

⁵ Tamże, s. 171.

a więc z wszystkimi sensami naddanymi, będę nazywać tematami przestrzennymi”⁶.

Małgorzata Czermińska pisze o przestrzeni, która zarówno w autobiografii, jak i w powieści autobiograficznej o dzieciństwie jest swoiście uporządkowana. Wyróżnia w niej cztery koncentrycznie ułożone obszary: dom, obejście gospodarskie z ogrodem, sadem albo parkiem, najbliższą okolicę i przestrzeń nieprzedstawioną, czyli wielki, nieznaną świat, otaczający krainę dzieciństwa⁷.

Z kolei Władysław Panas wyróżnia w obrębie szeroko rozumianej topiki żydowskiej toposy, które ewokują skojarzenia przestrzenne. Wśród nich szczególnie ważne będą dwa: topos miasteczka – symbolicznego Szagalewa i topos Erec Izrael. Panas pisze:

W [...] powojennych dziejach toposu „miasteczka” zwraca uwagę m.in. świadomość właśnie topicznego, literackiego, szerzej – artystycznego, charakteru tego motywu. Miasteczko – symboliczne Szagalewo – występuje już jako artystyczne loci communes: literackie, malarskie (Chagall), nawet music-hallowe (por. Skrzypek na dachu)⁸.

Zaś topos Erec Izrael według badacza to:

[...] topos bezpośrednio wywołany przez sytuację rozproszenia i stanowi wyraz pragnień zlikwidowania tej sytuacji. Skupia marzenia o odzyskaniu utraconej ojczyzny, o powrocie do niej, o odtworzeniu narodu, państwa i centrum religijnego. Łączy w sobie akcenty religijne, zwłaszcza mesjanistyczne, jak i narodowe, polityczne⁹.

W mojej próbie opisu przestrzeni w powieści *Głosy w ciemności* Strykowskiego wprowadzam – jako element porządkujący – dwie kategorie przestrzeni: „przestrzeń doświadczaną” i „przestrzeń imaginowaną”. Obie są przestrzeniami znaczącymi. Inter-

⁶ M. Głowiński, *Przestrzenne tematy i wariacje*, w: *Przestrzeń i literatura*, pod red. M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1978, s. 83.

⁷ M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000, s. 295–326.

⁸ W. Panas, *Topika judajska*, w: *Pismo i rana*, s. 135.

⁹ Tamże, s. 131.

pretacja niesionych przez nie znaczeń to cel, w który wpisuję odpowiedź na pytanie postawione we wstępie, a dotyczące znaczenia elementów przestrzennych dla interpretacji postaw bohaterów *Głosów w ciemności*.

Świat przedstawiony całej „trylogii galicyjskiej” jest wiernym obrazem świata, kultury, religii, obyczajów galicyjskiego sztetl. W powieści dominuje perspektywa bohatera. Narrator właśnie przez pryzmat bohatera dokładnie rysuje nie tylko wygląd, kształt topograficzny miasteczka, ale także wskazuje na typowe elementy dzielnicy żydowskiej. Właśnie w tych fragmentach narracji oraz w dialogach bohaterów pojawi się to, co nazywam przestrzenią doświadczaną. Znajdziemy tutaj oprócz motywów typowo żydowskich także inne, nieżydowskie, będące zarówno przedmiotem fascynacji bohaterów, jak i obaw, czy wręcz nienawiści.

Równocześnie ten personalny narrator-dziecko, Aronek – opowiada o miasteczku na wskroś rzeczywistym, które pod wpływem zauroczenia dziecka, fascynacji, mitologizowania ulega przemianie w twór pełen baśniowości, magii i tajemniczego uroku. I tak widziany świat będę nazywać przestrzenią imaginowaną.

Przestrzeń doświadczana przez bohaterów powieści to przede wszystkim: Plac Bożniczy, Cheder, dom rabina z Głogowa, kamienica, w której mieszka rodzina reb Tojwiego, synagoga, plac targowy, ogród szpitalny. Oprócz tych typowych żydowskich elementów przestrzeni istnieją nieżydowskie: cerkiew greckokatolicka, sad księdza, koszary wojskowe, ślizgawka, dworzec kolejowy. Dodatkową przestrzeń doświadczaną stanowią ulice, np.: Bolechowska, Garbarska, Drohobycka, miasta: Stanisławów, Lwów, Kraków, Wiedeń, Paryż, Jerozolima i miasteczka: Monasterce, Roźniatów, Worochta oraz Drohobycz.

Szczególnie ważną rolę w życiu bohaterów odgrywa ulica Drohobycka. To na niej toczy się akcja ostatniej sceny powieści. Reb Tojwie, zmuszony przez społeczność, opuszcza miasteczko i udaje się do Monasterc. Aronek, wracając długą, ciemną ulicą do domu, przeżywa usłyszane przy pożegnaniu z ojcem słowa. Zastana-

wia się, w jaki sposób jego metryka trafi do szkoły Kassarabowej. Reb Tojwie – policjant Pana Boga – pozwala Aronkowi na przekroczenie żydowskich opłotków, na rozpoczęcie nauki w nieżydowskiej szkole.

Ciekawą funkcję w topografii przestrzennej pełni sam Drohobycz. Mały Aronek przygląda się scenie, w której młoda dziewczyna Szlomcia nuci żydowską piosenkę o „Chawałe, którą zabił Loewenstein ze swoją komandą”, a Psachie piekarczyk krzyczy: „Tak, tak. Ja wtedy byłem w Drohobyczu. Ja też krzychałem: *Precz z fabrykantami! Niech przestaną pić naszą krew!*” [s. 49] i po chwili przyłącza się do śpiewu. Narrator tak komentuje uczucia bohatera: „Aronek nie rozumie, dlaczego Loewenstein z komandą zabił biedną Chawałe. Nie wiedział, co to jest Drohobycz. Ale melodia była tak piękna. Inna niż modlitwy w bożnicy. Piękniejsza. Piękniejsza nawet niż śpiew w cerkwi” [s. 49].

Drohobycz w tej scenie dla piekarczyka stanowi przestrzeń znaną, doświadczaną, a dla Aronka to nieznaną świat. Czermińska taki element krainy dzieciństwa nazywa przestrzenią nieprzedstawioną¹⁰. Zalicza do niej ów wielki, nieznaną świat, otaczający krainę dzieciństwa, który mimo swego realnego statusu staje się najczęściej przestrzenią imaginowaną – marzoną, mitologizowaną. W powieści Strykowskiego przestrzeń nieprzedstawioną, która podlega procesowi mitologizacji, ewokują nazwy wymienionych powyżej miasteczek i miast oraz państw, o których słyszy Aronek – Węgry, dokąd udał się brat Aronka – Modche, Palestyna – marzenie powieściowych syjonistów, Ameryka jako miejsce szczęśliwe w wyobrażeniu Żydówki Ester.

¹⁰ Czermińska w swojej koncepcji krainy dzieciństwa w utworach autobiograficznych zwraca uwagę na jej swoiste uporządkowanie. Wśród czterech koncentrycznie ułożonych obszarów wyróżnia m.in. przestrzeń nieprzedstawioną, czyli wielki, nieznaną świat, otaczający krainę dzieciństwa. Jest ona także otwarta i nieoswojona. Stanowi teren podróży zazwyczaj dorosłego już bohatera z domu lub do domu, wyjazdu i powrotu. Dom zawsze zaś stanowi centrum, raj utracony. Zob. M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznaczenie i wyzwanie*, s. 308–316.

W *Głosach w ciemności* przestrzeń jest wyraźnie podzielona na tę żydowską i nieżydowską. Niezwykłość tej powieści, a właściwie całej „trylogii galicyjskiej” włącznie z napisaną wiele lat po ukazaniu się *Głosów w ciemności* książki zatytułowanej *Echo*, polega na tym, że są to światy silnie zdialogizowane. Zanim omówię istotę ich wzajemnego oddziaływania, skupię się teraz na krótkiej analizie metafor budujących przestrzeń doświadczaną (żydowską i nieżydowską) i imaginowaną (najczęściej nieżydowską) w powieści.

W tym miejscu przypomnę główną ideę pisarstwa Strykowskiego, a jest nią upamiętnienie w formie „macewy” najważniejszych elementów przestrzeni kresowego, żydowskiego miasteczka. Macewa dla Żydów to trwałe pomnik postawiony nie tylko tym, którzy odeszli, ale także tym, którzy pozostali. Widać wyraźnie, że w słowie macewa kryje się przede wszystkim kategoria pamięci. Francuski kulturoznawca i filozof – Pierre Nora – nazywa to, co dzieje się w kulturze XX wieku po drugiej wojnie światowej, czasem pamięci¹¹. Rdzeniem żydowskiej pamięci, a tym samym żydowskiej tożsamości, jest religia. Stąd taką wagę w narracji i w dialogach mają kwestie związane z przestrzenią religijną czy religią w ogóle. Najważniejsze wydarzenia w życiu mieszkańców Strykowskiego sztetl dzieją się albo na Bożniczym Placu, albo w jego okolicach. Fraza z „Bożniczym Placem” jak refren powtarza się w narracji i w dialogach powieści. Oto kilka przykładów:

Na Placu Bożniczym leżała sobotnia cisza [s. 14]; Zima była uporczywa. Przez okno wychodzące na Plac Bożniczy widać nieskazitelną biel [s. 42]; To już znaczyło, że wiosna dotarła wreszcie na Plac Bożniczy [s. 116]; Jak przyszedł od teścia Karola ten list, ja go nie czytałam, ale czytał go cały Plac Bożniczy [s. 218]; Na Placu Bożniczym było gorąco i pusto. Aronek stał przed domem i myślał [s. 245]; Plac Bożniczy zalało niebieskawe światło [s. 274].

¹¹ P. Nora, *Czas pamięci*, „Res Publica Nowa” 2001, nr 7, s. 37–43.

Jak widać, Plac Bożniczy to nie tylko centralny punkt na mapie miasteczka, ale przede wszystkim swoiste lustro, w którym odbijają się obrazy stanowiące projekcję żydowskich imaginacji, mitów, obrzędów czy wiary. Plac Bożniczy to także droga do i z bożnicy – miejsca modlitw i prawodawstwa, czyli duchowe centrum społeczności. To centrum wyznacza wektory żydowskiego życia, stanowi swoisty odpowiednik greckiej agory. Tutaj świat jest oswojony. Wejść do niego można po przekroczeniu granicy wyznaczonej przez potok. Narrator wyraźnie zwraca na to uwagę we fragmencie: „Potok oddzielał zarówno ogród szpitalny, jak i księży sad od Placu Bożniczego. Można go było przejść jedynie drewnianym mostkiem” [s. 122].

Plac Bożniczy staje się czymś, co nazwać by można wyraźnie zarysowanym centrum żydowskiej dzielnicy, gdzie trzeba żyć zgodnie z zasadami Tory i Talmudu – tak jak matka Aronka, albo skąd trzeba wyjechać – jak siostra Chamariem w poszukiwaniu miłości, lub zostać wypędzonym poza jej obręb, czego doświadczył „policjant Pana Boga – ojciec Aronka – reb Tojwie”.

Przestrzeń imaginowana w *Głosach w ciemności* pojawia się wtedy, gdy bohaterowie próbują za pomocą wyobraźni przekraczać ramy żydowskiego świata.

Jako przykład przytoczę następujący fragment:

Aronek wolał bawić się. Wejść do kuchni, aby nikt nie widział, sięść okrakiem na krzesło lub poręczy bambetli jak na koniu, uderzać się po bokach patykiem i jechać przez zielone łągi, rzadko zarośnięte olchami, nad brzegiem rzeki pokrytym wysokimi wiklinami. Gdy świeci słońce, bierze ze sobą Fajgele, przepływają rzekę i są w Ameryce. [...] W Ameryce powie, że już przestał chodzić do chederu, że Fańcia była w sobotę z synem ruskiego księdza na ślizgawce. Potem obetnie sobie pejsy [...] i poprosi siostrę Chamariem, żeby zapisała go do polskiej szkoły [s. 37–38].

Ameryka w wyobraźni pięcioletniego dziecka, które z jednej strony jest zanurzone w przestrzeni sztetł, a z drugiej strony zafascynowane i jednocześnie przerażone przestrzenią nieżydowską,

stanowi imaginowaną krainę arkadyjskiego szczęścia, w której zniesione są podziały na to, co żydowskie – czego znakiem są: cheder, pejsy i nieżydowskie – symbolizowane przez: ślizgawkę, polską szkołę. Aronek w swej wyobraźni dokonuje swoistej transgresji tak dalekiej, że marzy nawet o tym, żeby chodzić do polskiej szkoły, a nie do chederu.

W świecie marzeń dorosłych bohaterów, zbudowanym w realnej przestrzeni, pojawiają się jeszcze dwa szczególne miejsca: Jerozolima i Palestyna. Uosabiają tęsknotę wielu pokoleń Żydów za odzyskaniem utraconej ojczyzny, za odtworzeniem narodu. To właśnie tę przestrzeń, istniejącą w marzeniach żydowskich bohaterów, możemy nazwać, posługując się terminem Panasa, o czym już wcześniej pisałem, toposem Erec Izrael¹².

Ideowym podłożem marzenia o wskrzeszonej Ziemi Izraela stał się rodzący w Europie w XIX wieku syjonizm. Pisząc o powieści Strykowskiego, Panas stwierdza: „Dla ortodoksyjnie nastawionych Żydów syjonizm jawił się jako doktryna pseudomesjańska, nawiązująca do sabataizmu”¹³.

To przestrzeń, która rozpościera się między judaizmem talmudycznym, chasydyzmem, a tym, co narodziło się z haskali – żydowskiego oświecenia, tj. syjonizmem¹⁴.

W *Głosach w ciemności* owo rozdarcie ideowe reprezentuje z jednej strony talmudysta – reb Tojwie, a z drugiej strony – syjonista

¹² Zob. W. Panas, *Topika judajska*, w: *Pismo i rana*, s. 131.

¹³ Tamże, s. 132.

¹⁴ Bardzo ważną dla rozumienia znaczenia terminu haskala wypowiedź odnajdziemy w tekście W. Panasa *Sacer: święty – przeklęty*. Według badacza haskala była ruchem oświeceniowym zmierzającym do reformy społeczeństwa żydowskiego, trwającym od końca XVIII wieku. Radykalnym wariantem tego ruchu były procesy asymilacyjne.

W wyniku tych przemian powstały dwie grupy – żydowska burżuazja i inteligencja. Zob. W. Panas, *Sacer: święty – przeklęty*, w: *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski. Świadectwa poszukiwań*, praca zbior. pod red. S. Fity, Lublin 1993, s. 179.

Martin Heiber. Heiber, opowiadając reb Tojwiemu o twórcy syjonizmu Teodorze Herzlu, ma nadzieję, że jego słuchacz zgodzi się zostać swego rodzaju przywódcą syjonistycznym. Ale reb Tojwie, którego żona nazywa policjantem Pana Boga, na tę ideologiczną propozycję odpowiada odmową, przywołując postać fałszywego mesjasza Sabataja Cwi¹⁵.

W utworze Strykowskiego zarówno w przestrzeni doświadczanej, jak i w przestrzeni imaginowanej słychać tytułowe „głosy w ciemności”, wyrażające fundamentalny dla społeczności żydowskiej spór ideowy i religijny, o którym w tym miejscu jedynie sygnalizuję. Warto podkreślić, że gdy bohaterowie powieści mówią o sprawach ideowych czy religijnych, to używają właśnie metafor przestrzennych. Oto przykłady:

Jeśli taki religijny Żyd jak reb Tojwie uważa czysto religijne ramy za niewystarczające i szuka rozwiązań filozoficznych, jest to dowód, że źle się dzieje z żydostwem [Selig, s. 346]; Gdzie jest ta skała, na której może się oprzeć syn Adama? [...] Czy błędem mym było, że chciałem jeszcze bardziej ścieńczyć granice twych opłotków? [reb Tojwie, s. 337]; Ot, taki prosty Żyd, jak mój brat – Karol ściszył głos – reb Tojwie, jeszcze jako tako może wytrzymać. Jemu życie między łaźnią i bożnicą wydaje się normalne [Karol – stryj Aronka, s. 65].

Życie między łaźnią a bożnicą, religijne ramy, opłotki – te metafory przestrzenne opisują sposób, w jaki ojciec Aronka, mełamed Gemury, pojmuje swój żydowski los. Życie między łaźnią a bożnicą w kontekście metafor: ram i opłotków, to przecież nic innego jak wierne trzymanie się przestrzeni wyznaczonej przez Torę i Talmud. W perspektywie nieżydowskiej, a uniwersalnej, oznacza życie czyste, notliwe i prawe.

¹⁵ Gershom Scholem w książce *Mistycyzm żydowski* opowiada historię Sabataja Cwi jako samozwańczego Mesjasza, który w drugiej połowie XVII wieku po nieudanej próbie zostania przywódcą ruchu mistycznego zwanego od imienia ruchem sabataistycznym przeszedł na islam. Dla Żydów jest on postacią przeklętą. Zob. G. Scholem, *Mistycyzm żydowski*, przeł. I. Kania, Warszawa 1997, s. 352–394.

Strykowski tak wyjaśnia istotę żydowskiego losu: „Religia i narodowość to jedno, obwarowane owymi 613. nakazami i zakazami. Ażeby zachować tę warownię [...] dodawano przez wieki nowe ogrodzenia, gdejrot (opłotki w języku hebrajskim) – nowe opłotki”¹⁶.

Plac Bożniczy to nie tylko metafora przestrzenna żydowskiego tu i teraz galicyjskiego miasteczka z początku XX wieku, ale także metafora życia w przestrzeni *sacrum*. Sakralny wymiar przestrzeni subtelnie zostaje wprowadzony przez motyw soboty. Najpierw parę cytatów:

Na Placu Bożniczym leżała sobotnia cisza [s. 14]; Szmił i Azyk odjeżdżali na sobotę na wieś do domu, a do piątku byli na utrzymaniu cici [s. 23]; Prawdziwa sobota zaczyna się od pierwszej gwiazdy [s. 28]; Inaczej wygląda nazajutrz w sobotę przed wieczorem, kiedy z każdą chwilą zbliża się dzień powszedni. Niech sobota będzie [...] najdłuższa wśród żydów [s. 29]; Cerkiew jest blisko bożnicy. A niedziela tak blisko soboty [s. 30]; Zielone święta to były jakby dwie soboty razem [s. 153].

W języku narracji i w języku bohaterów *Głosów w ciemności* sobota występuje z jednej strony jako zwykły dzień tygodnia, a z drugiej – jako dzień święty, który ogniskuje w sobie to, co najważniejsze w żydowskim rozumieniu *sacrum*. Religijny charakter tego dnia zostaje przez Juliana Strykowskiego uwypuklony właśnie za pomocą metafor przestrzennych i personifikacji. Sobota sprawia, że życie wszystkich mieszkańców miasteczka, w tym Aronka i jego rodziny, nabiera właściwego sensu. W powieści czytamy: „Było cicho i świętecznie. Wśród drzew stanęła sobota i nie chciała odejść” [s. 127]. Ukazana w tym fragmencie imaginowana przestrzeń otwiera odbiorców *Głosów w ciemności* na tajemnicę szabatu – najważniejszego dla wszystkich Żydów wszystkich odmian judaizmu miejsca w czasie i przestrzeni.

¹⁶ *Ocalony na Wschodzie*. Z Julianem Strykowskim rozmawia Piotr Szewc, s. 71.

Abraham Joshua Heschel tak interpretuje znaczenie soboty – szabatu dla wyznawców judaizmu:

Judaizm jest religią czasu, dążącą do uświęcenia czasu [...] judaizm uczy nas przywiązania do świętości w czasie, do świętych wydarzeń, uczy uświęcenia tych sanktuariów, które wynurzają się ze strumienia roku. Szabaty to nasze największe katedry. [...] Rytuał żydowski można scharakteryzować jako sztukę znaczących form w czasie, jako architekturę czasu. Większość jego obrzędów – Szabat zależy od określonych godzin dnia lub pór roku¹⁷.

Strykowski, jakby powiedział Heschel, kreśli w swej powieści „architekturę czasu”, czego wynikiem są piękne personifikacje i przestrzenne metafory: „Na Placu Bożniczym leżała sobotnia cisza”, „Wśród drzew stanęła sobota i nie chciała odejść”. W *Głosach w ciemności* nie mówi się o szabacie, tylko o sobocie. Strykowski konsekwentnie od początku do końca tej książki, która miała być literacką macewą, nie używa słowa szabat. Dlaczego?

Odpowiedzią może być koncepcja chiazmu. Według Panasa chiasm to nie tylko „[...] figura literacka, rodzaj paralelizmu, polegającego na odwróconej symetrii członów składniowych – człon drugi powtarza w odwrotnej kolejności porządek syntaktyczny członu pierwszego”¹⁸, ale także:

grecki wyraz *chiasmus* oznacza skrzyżowanie. [...] Ale nie o retorykę tu chodzi. W formie chiazmu obecne są przecież sensy wyższe niż efekty estetyczne. W chiazmie spotykają się dwie przeciwstawne rzeczywistości, dwa paralelne, lecz nabrzmiałe własnym znaczeniem światy. Zwrócone do siebie krawędziami, a pomiędzy nimi rozpadlina. Właśnie w chiazmie dwa różne światy są jak brzegi przepaści. I wcale tych brzegów nie łączy dialektyczny most. [...] Chiasm odsłania perspektywę, zaiste metafizyczną. [...] Wydaje się, że jest to uniwersalna

¹⁷ A. J. Heschel, *Szabat i jego znaczenie dla współczesnego człowieka*, przeł. Henryk Hałkowski, Kraków 2009, s. 31–32.

¹⁸ W. Panas, *Zamach pióra*, w: *Pismo i rana*, s. 76.

formuła spotkania z Innym. Odsłania się więc także i perspektywa egzystencjalna chiazmu. Formuła świata pogranicza, świata pomiędzy światami, spotkania rzeczywistości równoległych. Estetyczne, egzystencjalne i metafizyczne ich korespondencje¹⁹.

Świadomy wybór przez Stryjowskiego języka polskiego dla ocalenia świata kultury żydowskiej, która ma swój własny język – jidysz jest rodzajem spotkania na pograniczu kultury żydowsko-polskiej. Parafrazując Panasa, z jednej strony książka o żydowskim sztetl, a z drugiej – oczywiście napisana w' języku polskim²⁰.

Konsekwencje takiej postawy pisarskiej odnajdujemy w sakralnej metaforze przestrzennej. Gdy narrator powieści informuje: „Cerkiew jest blisko bożnicy. A niedziela tak blisko soboty” [s. 30], wiemy już, że religijne przestrzenie – chrześcijańska i żydowska – istnieją obok siebie. Przestrzeń Placu Bożniczego, przestrzeń soboty, podobnie jak przestrzeń cerkwi i księżego sadu mogą się wzajemnie przyciągać i jednocześnie odpychać. Nigdy nie są wobec bohaterów książki czymś obojętnym.

W świecie nazwanym przez Panasa „światem pogranicza, światem pomiędzy światami” żyje Aronek. Dziecko przeżywa lęk i fascynację tym, co chrześcijańskie i tym, co żydowskie. Owocem zaistniałej sytuacji dialogowej jest rodzące się na oczach odbiorcy rozumienie *sacrum* przez Aronka, w które wpisuje się konieczność dokonania transgresji. Przekłada się to na jeszcze jedną formę przestrzeni jaką jest przestrzeń języka. Mały Aronek żyje i wychowuje się w świecie jidysz. Jego starsza siostra Maria przekroczyła już wiele „opłotków”, a jednym z nich jest znajomość języka polskiego i polskiej literatury. Aronek najszczęśliwszy bywa wtedy, gdy Maria opowiada mu bajki w języku polskim. Zetknięcie się małego dziecka z przestrzenią języka polskiego to kolejny po księżym sędzie moment, w którym Aronek ma szansę uciec w przestrzeń imaginowaną. Oto fragment:

¹⁹ Tamże, s. 76–77.

²⁰ Tamże, s. 78–79.

Z rodzicami i Modche siostra mówiła po żydowsku, z Aronkiem po polsku [...] czy rozumiał? O tak! [...] było tam wszystko co znał i niebieska rzeka z dwoma wiszącymi między niebem i wodą mostami i koń z długą szyją, że mógł jadać liście z drzew i grube zwierzę ze zwisającym po kolana nosem i wielka kura z ogonem jak miotła – „struś, struś” – mówiła siostra i Aronkowi wydawało się, że to stróż Prejmycz z miotłą. Na zielonym obrazie w wielkiej synagodze (był tam jeden tylko raz) były namalowane takie zwierzęta wchodzące parami do arki Noego. A krokodyl? Kro-ko-dyl? powtarzał Aronek i widział bijący w górę słup srebrzystej wody w księżym sadzie [s. 237–238].

Jest w tym dziele rozdział niezwykle, zatytułowany *Księży sad*. Czermińska pisze, że w przestrzeni dzieciństwa ważną rolę odgrywa obszar położony w pobliżu domu – sad albo park²¹. W powieści Strykowskiego również pojawia się motyw sadu, ale nie jest to sad Aronka, ale grekokatolickiego księdza. Aronek, zaglądając do niego przez dziurę w płocie, uczy się czytania przestrzeni obcej. Oswaja ją, wykorzystując swoją naiwną, dziecienną wyobraźnię. Podczas gdy razem ze swoim starszym kolegą Kiwe Łoszakiem obserwują, wydawałoby się, zwyczajną przestrzeń sadu, świat naokoło Aronka przeobraża się w obrazy, które można odnaleźć w malarstwie Marca Chagalla lub w opowiadaniach Brunona Schulza.

Powiał silniejszy wiatr. W sadzie zawirowało. Naprzód powoli, a potem coraz gwałtowniej. Drzewa potrząsnęły białymi i różowymi koronami. Zakręciła się śnieżno-różowa zamieć. To były kolorowe płatki, motyle, anioły. Dygotały w słońcu, falowały. Dziewczynka, woda, biało-różowa zamieć leciała ku niebu. Sad leciał ku niebu, a na lśniącej trawę, na czerwone dróżki, na płacyk spadały różowe i białe płatki [s. 128].

Ten imaginowany obraz, ta imaginowna przestrzeń ma swoje dodatkowe znaczenia. Aronek, widząc zwyczajny sad, nakłada na

²¹ M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, s. 299–300.

tę dziecięcą wyobraźnię swoje marzenia o charakterze religijnym i rodzinnym. Pierwsze z nich to marzenie o „wiecznej sobocie”, czyli czymś, co z perspektywy nieżydowskiej nazwałbym arkadią. Ale tu właśnie chodzi o Sobotę, pisaną wielką literą. To tu padają także przestrzenne i piękne słowa:

Wśród drzew stanęła sobota i nie chciała odejść. Jakby rozwieszono ze wszystkich stron lustra. Odbijało się wśród nich srebrzyste światło i przenikało konary [...]. Drzewa cicho szemrały pod kołysaniem wiatru. Odmawiały niemą modlitwę „Osiemnastu błogosławieństw”. Tu było pięknie! [s. 127].

Aronek zachwycony pięknem sadu dołącza do swojej imaginacji marzenie o szczęśliwej rodzinie:

Żeby teraz stali obok niego wszyscy, żeby trzymała go za rękę siostra Maria i mała Fajgele. Sad ulatuje nad nimi. Sad ulatuje nad nimi. Wznoszą się razem z aniołami do srebrnego miasta, widzianego przez szkiełko, gdzie nie ma ani bożnic, ani chederu [...], gdzie nie umiera się, gdzie się jada słodki śnieg, rodzynki i migdały [...] [s. 128].

Podobne motywy i podobną wyobraźnię odnajdujemy w malarstwie Marca Chagalla. Kwitnące wiosenne drzewa, latające w górze anioły, a na dole dachy domów miasteczka. Czy to przypadek? Strykowski w rozmowie z Piotrem Szewcem daje odpowiedź: „Garstka ocalałych mogła się spodziewać, że *Głosy w ciemności* pomyślane przez autora jako nagrobek odmówią kadysz, rozwieszą nad przeszłością mgłę sentymentalizmu i chagallowskich kolorów”²².

Pisząc o malarstwie Chagalla, Józef Czapski tak charakteryzuje najważniejsze cechy jego twórczości:

Chagall w pierwszym okresie swego życia dał nam poezję wioski i przedmieść rosyjskich, chat, domków żydowskich, żydowskich świąt, świętych lichtarzy, czułych wspomnień miłosnych, rodzinnych,

²² *Ocalony na Wschodzie*. Z Julianem Strykowskim rozmawia Piotr Szewc, s. 69.

księżycy, krów i kóz. Chagall wyraził to wszystko w uroczym lirycznym kształcie, w bogatej, mocno walorowej i nieoczekiwanej gamie kolorów²³.

W *Głosach w ciemności* Strykowski opowiadając o tym, jak mały Aronek tworzy wyimaginowaną przestrzeń z widoków księżego sadu, w sposób literacki, niczym Chagall w malarstwie, przenosi odbiorcę do krainy pełnej radości, baśniowości.

Na początku postawiłem pytanie: jaki jest fundamentalny sens literackich konkretyzacji wyobrażeń przestrzennych, z jakimi mamy do czynienia w *Głosach w ciemności* Juliana Strykowskiego?

Wszystko o czym mówiłem na temat przestrzeni to tylko zasygnalizowanie kierunku badań nad przestrzenią w *Głosach w ciemności*. Ale już w tym momencie mogę zaryzykować stwierdzenie, że wyróżnione przeze mnie przestrzenie – doświadczana i imaginowana przestrzeń – nawzajem się przenikają, wchodząc ze sobą w dialog. W centrum tego niezwykłego, dialogowego przenikania znajdują się bohaterowie, którzy muszą nieustannie dokonywać transgresji. Reb Tojwie robi to w obronie żydowskich opłotków, Aronek ucieka od żydostwa. Tragiczny los miasteczka – owego „Szagalewa” – to tragiczny los reb Tojwiego, kozła ofiarnego swojej społeczności.

A Space Experienced and a Space Imagined in *Głosy w ciemności* by Julian Strykowski

Summary

The article deals with the various ways of presenting actual and imagined space in Strykowski's novel. The author analyses spatial metaphors implied by the topography of a Jewish town which are typical for the writer. He puts forth a thesis about the connections between spatial representations of the novel's child-hero and representations created by Chagall.

²³ J. Czapski, *Patrząc*, Kraków 1990, s. 222.