

ŚLAD NA ŚCIANIE

Dwie parable Adolfa Rudnickiego

JÓZEF WRÓBEL (Kraków)

W „małym tekście” Adolfa Rudnickiego zatytułowanym *Miasto* czytamy:

Przede mną — stary mur. Jakież pismo! Ile złota! Jakie bogactwo wyrazu, nie sprostasz mi w słowach, nie usiłuj nawet! Bardziej na prawo i głębiej zastygłe stare domy. Zamknięte okna, nie otworzysz ich tak łatwo, zarosły! Puste balkony, nie wchodź na nie, spróchniały, nie utrzymają twojego ciężaru! Cóż za nieruchomość! Śladu ludzkiego istnienia, śladu życia, nawet śladu kotów lub szczurów! Umarłe miasto! [...] I kto by pomyślał, że domy te stoją w środku ruchliwych, pełnych życia ulic, gdzie tłumy duszą się w tłoku nie do zniesienia!¹

Na starym murze utrwalone jest pismo bogatsze w znaczenia od tego, które zapisywane jest literami. Język ten nie daje się przełożyć na słowa, stąd w *Mieście* tyle wykrzykników, które zastąpić mają to, czego nie można wypowiedzieć. Pismem „starego muru” jest czas. Pozostawił on niezatarty ślad obecności tych, po których nic więcej nie pozostało. To jedyny znak pamięci dawnego świata.

*

Dwa krótkie opowiadania Rudnickiego *Stara ściana* i *Ślad w kolorze* łączy coś więcej niż motyw pozbawionej okien ściany, kawałka starego muru (tytułowy „ślad w kolorze” to właśnie zapis czasu na „starej ścianie”). Dwie parable podejmują temat powrotu, a przede wszystkim temat narodu żydowskiego — w przededniu Zagłady i po Zagładzie.

Stara ściana z jej narratorem-bohaterem, który relacjonuje dzieje bohatera właściwego, chasydzkiego świętego Rubina Oстера, doczekała się interesującego odczytania autorstwa Heleny Zaworskiej². *Ślad w kolorze* utrzymany w konwencji trzecioosobowej narracji zasługuje na podobną wnikliwość i uwagę. Powtórne odczytanie *Starej ściany* może rzucić światło na oba utwory. Z interpretacji Heleny Zaworskiej warto zaczerpnąć inspirujący trop: zestawienie kompozycji utworu ze schematem legendy o świętym takim jak chrześcijański święty Aleksy, któ-

¹ A. Rudnicki, *Dżoker Pana Boga*, Warszawa 1989, s. 157.

² H. Zaworska, *Adolf Rudnicki — Stara ściana* [w:] *Nowela. Opowiadanie. Gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych*, pod red. K. Bartoszyńskiego, M. Jasińskiej-Wojtkowskiej, S. Sawickiego, Warszawa 1974.

ry porzuca żonę w dniu ślubu, by odtąd wyruszyć w świat i żyć w umartwieniu, a po latach wraca do rodzinnego domu. Natomiast z wnioskami z tego porównania niekoniecznie trzeba się zgadzać³. Najbardziej odpowiedni kontekst interpretacyjny dla zrozumienia ukrytych znaczeń paraboli podsuwa natomiast Ruth Schenfeld w szkicu poświęconym roli tradycji żydowskiej, w tym szczególnie chasydzkiej. Wskazuje na obecność w twórczości Pereca wątku dziejów sprawiedliwego (cadyka) i oryginalne przekształcenie tego motywu u Rudnickiego⁴.

Sam Rudnicki stwierdził, że pisząc *Starą ścianę*, myślał o losach Kafki. Ten właśnie trop podsunął pisarz swojemu czytelnikowi w tomie, w którym po raz pierwszy ukazało się opowiadanie. Tekst, który poprzedza *Starą ścianę*, to szkic z podróży zatytułowany *Pisane w Pradze*, w dużej części poświęcony właśnie Kafce i jego związkom z judaizmem. W innym szkicu zatytułowanym *Zakładki* Rudnicki podkreśla: „*Stara ściana* powstała pod ciśnieniem notatek o Kafce, to on był kamieniem, który wywołał kręgi na wodzie⁵”. To ważne stwierdzenie, pomimo wyrażanego zaraz po nim niezadowolenia pisarza z kształtu opowiadania. Jeśli to Kafka był pierwowzorem postaci Oстера, jedno ze znaczeń paraboli odnosi się do prób (daremnym) spełnienia przez literaturę funkcji ocalającej.

Tematem lapidarnej parabolicznej noweli jest powrót, ale i „drugie wyjście”. Zaczynając od słów: „Kiedy po dwudziestu latach Rubin Oster wrócił do domu...”⁶, narrator krótko relacjonuje całe życie Oстера do chwili jego powrotu. Druga, nieco dłuższa część noweli zaczyna się od przypomnienia głównego motywu: „Jego powrót był prawdziwą niespodzianką nawet dla najbliższych, którzy uważali go za umarłego” (130) — i relacjonuje wydarzenia właściwego czasu akcji: „Rodzina przygotowała mu mały pokój, w oficynie z oknem na ślepy mur, tam miał spędzić resztę dni” (130).

Tytuł utworu pochodzi właśnie od tego szczegółu. Mur bez okna to wieloznaczny symbol i nie trzeba sprowadzać go tylko do alegorii zamknięcia, niemożności kontaktu ze światem zewnętrznym. Sens symbolu ma również związek ze „starością”, a nie tylko „ślepotą” kawałka starego muru. Pod koniec utworu pojawia się na chwilę perspektywa „otwarcia” i czegoś nowego, ale wkrótce nadzieje na to, co nowe i „młode”, zostaną zniweczone. Rzecz dzieje się wyłącznie w środowisku Żydów polskich i nie chodzi tu oczywiście o widzianą z perspektywy chrześcijańskiej opozycję Starego Prawa, Starego Przymierza i Nowego Testamentu. Odnowienie miało się dokonać w obrębie samej społeczności żydowskiej, jednak zostało udaremnione.

Powrót Oстера to klęska jedynie z ludzkiej perspektywy: „Czas spędzał

³ Zaworska pisze, iż „[...] w *Starej ścianie* nie tylko Rubin Oster jako wcielenie archaicznego mitu religijno-ascetycznego ponosi klęskę. Klęska duchowa dotyka także chłopców[...]”, *ibidem*, s. 288.

⁴ R. Schenfeld, *Korzenie kulturowe Adolfa Rudnickiego* [w:] *Literackie portrety Żydów*. Red. E. Łoch, Lublin 1996, s. 40—41.

⁵ A. Rudnicki, *Zakładki* [w:] *Wspólne zdjęcie. Niebieskie kartki*, Warszawa 1967, s. 226.

⁶ A. Rudnicki, *Stara ściana* [w:] *idem*, s. 128. Dalej w nawiasie podaję strony, odwołując się do tego wydania.

w całkowitej samotności. W mieście mówiono, że zjadała go gorycz, gdyż «nagi i sam» znalazł się w obliczu końca, nie spełniwszy żadnego z obowiązków, które nie spełnione zżerają człowieka” (130). Ujęty w cudzysłów zwrot „nagi i sam” wskazuje na jego utrwalony w tradycji sens. Ostateczne ogołocenie jest warunkiem całkowitej ofiary z samego siebie. Mesjańskie rysy tej postaci są uderzające. Przywołajmy Izajaszową wizję sługi Jahwe: „Wzgardzony i odepchnięty przez ludzi mąż boleści oswojony z cierpieniem, jak ktoś przed kim się twarzę zakrywa, wzgardzony tak, iż mieliśmy go za nic”(Iz 53,3).

Kulminacyjny epizod opowiadania rozgrywa się w Sądny Dzień. Rubin Oster zaproponował wcześniej, że poprowadzi wówczas w synagodze Modlitwę Uzupełniającą oraz Zamykającą, na co wyrażono zgodę. Wyjaśnienie, dlaczego każdy szczegół zachowania Oстера podczas śpiewów w Jom Kipur ma w opowiadaniu wielkie znaczenie, wymaga przypomnienia pokrótce liturgii tego dnia i jego roli jako święta indywidualnego i zbiorowego rozrachunku, Sądu i Pojednania. W twórczości Adolfa Rudnickiego motyw tego właśnie święta odgrywa wielką rolę, niejednokrotnie wypowiadał się o wadze Jom Kipur: „Te jesienne święta dotąd kryją w sobie niedocieczoną tajemnicę, może najgłębszą judaizmu”⁷.

„Nadszedł Sądny Dzień; to dziwne, iż ludzie, którym bardziej aniżeli innym każda chwila grozi nieszczęściem, taką wagę przywiązują do Sądneho Dnia; kto wie, może zresztą właśnie dlatego?”(131) — komentuje narrator. Modlitwy Uzupełniające, które śpiewać miał Oster, to dzieła poetów hebrajskich. Począwszy od IX i X wieku zaczęto nimi uzupełniać modlitwy główne, ściśle określone, ponieważ nie mogłyby wypełnić całego dnia. Jak pisze rabin Simon de Vries, owe uzupełniające utwory zwane *pijutim*:

[...] były to wiersze, teksty liturgiczne w formie wierszowanej. W kolejno następujących dodatkach pojawiały się nowe rodzaje. [...] Jest tam sporo pieśni, które wyszły spod pióra wielkich książąt poezji. [...] Nieomal każdy z tych utworów związany został w przeciągu wieków ze swoją własną melodią albo przynajmniej z właściwym sobie sposobem melorecytacji. Są i takie, co do których pozostawiono kantorowi całkowitą lub też częściową swobodę i w których może on stosować odmiany sposobu ich śpiewania, względnie też układać całkiem nowe melodie, czy wreszcie, tak jak serce mu to dyktuje, fantazjować stosownie do własnej inwencji muzycznej⁸.

Oster wykorzystał właśnie możliwość swobodnego śpiewu, jaką dawały modlitwy uzupełniające, w sposób daleki od oczekiwań słuchaczy:

[...] słowa to zwalniał, to przyspieszał w miejscach, które ani jednego, ani drugiego nie tłumaczyły, odbierał je widocznie inaczej niż wszyscy, podkładał pod nie co innego. Jeśli przyjąć, iż w tym wszystkim tkwiła jakaś logika, nie była to logika tych, których sprawy wznosił [131].

Jednak, jak podkreśla narrator, „były to stare osterowskie melodie”(131), te, które Rubin najmocniej zapamiętał z dzieciństwa.

Warto przywołać tu opowiadanie zatytułowane *W tle*, które Rudnicki umieścił w zbiorze *Wspólne zdjęcie* tuż po *Starej ścianie*. Tu bohater prowadzący modlitwy w synagodze po nocy miłosnej:

⁷ A. Rudnicki, *Krakowskie Przedmieście pełne deserów*, Warszawa 1986, s. 35.

⁸ S. de Vries, *Obrzędy i symbole Żydów*, przeł. A. Borowski, Kraków 1999, s. 131.

Nie odczuwał nic z tego, co powinien był odczuwać podczas modlitw tak wiekowych, wspólnych i górnych. Nawet niewiele z nich rozumiał. O słodyczy i uniesieniu, jakie kiedyś z nich czerpał, nie było mowy. Z trudem wznosił się po wybojach słów, lecz natychmiast spadał. Niekiedy w miejscach najmniej odpowiednich ratował się krzykiem [134].

Modlitwa, zwłaszcza ta śpiewana, to dla mistyka rodzaj drabiny, po której wstępuje do Boga. Gdy nie ma dobrego przewodnika, odpowiedniej pomocy ze strony otoczenia, albo gdy sam zgrzeszy — narażony jest na upadek, tym boleśniesz, im bardziej zawrotne wyżyny zdołał już osiągnąć.

Rubin Oster przeżywa inne dylematy. Bez śladu ziemskiej pychy toczy swą walkę — spór z Bogiem: „wyglądało to tak, jakby się z kimś spierał, jak gdyby przemawiał do człowieka głuchego, który grymasem twarzy podkreśla, iż nie dosłyszał, lub nie zrozumiał, on zaś, Rubin, ulegał mu i powtarzał” (132). Zgodnie z toposem kłótni z Bogiem tym milczącym, a nawet „głuchym” jest sam Bóg⁹.

Pozostała jeszcze ostatnia spośród głównych, obowiązkowych modlitw — Modlitwa Zamykająca (*neila*). Jak pisze rabin de Vries:

Teraz powraca jeszcze nastrój wieczoru *Kol Nidre*. Już wkrótce zamkną się za światłem dnia wrota niebios. Zaś wrota modlitwy jeszcze stoją otworem! I oto z nową gorliwością wnoszą się poruszające błagania, które stanowią treść modlitwy *neila*. Stara, zapewne w całym świecie judaizmu znana swojska melodia intonowana przez kantora przenika przestrzeń i napelnia sfery niebios¹⁰.

Bohater *Starej ściany*, wbrew oczekiwaniom zmęczonych długim postem ludzi, śpiewał odmiennie, niż nakazuje tradycja, „zdziwaczał zupełnie” (132) i wreszcie nieoczekiwanie wybiegł na ulicę. Można przyjąć, że gdy w modlitwie zawiodły wszystkie próby szturm do bram nieba, Oster zdecydował się na krok ostateczny — dokończenie modlitwy poza synagogą, wśród biedoty, przy umierającym na słomie żebraku. „Umierający żebrak” to figura rodem z przypowieści, a nie z realistycznego opowiadania.

Ruth Schenfeld, zestawiając tę scenę z motywem z opowiadania Pereca *Nawet wyżej*, w którym pobożny cadyk przebrany za chłopca udaje się podczas modlitw poprzedzających Nowy Rok do najuboższych, tak konkluduje:

Zakończenie modlitwy przy barłogu żebraka nie oznacza, jak u Pereca, zwycięstwa naiwnej wiary, lecz protest i klęskę. Rubin Oster musi ponownie udać się na wędrowkę, aby podjąć po raz drugi próbę odkupienia grzechów rozpadającego się świata i ocalenia go od zagłady¹¹.

Warto podkreślić, że motyw ten ma nie tylko literackie, ale i czysto religijne źródło. Otóż ostatnie słowa wypowiedane w Jom Kipur, gdy nastaje, symbolicznie i dosłownie, „noc”, to słowa słynnej modlitwy *Słuchaj Izraelu...* Komentuje je de Vries w swym charakterystycznym poetyckim, patetycznym stylu:

Otóż to właśnie są słowa, które wypowiada się wspólnie przy łożu umierającego brata czy odającej ostatnie tchnienie siostry, gdziekolwiek tylko schodzi z twego świata dziecię narodu żydow-

⁹ W. Panas, *Topika judajska* [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław 1992, s. 1098.

¹⁰ De Vries, *op. cit.*, s. 133.

¹¹ R. Schenfeld, *op. cit.*, s. 41.

skiego. I teraz u schyłku dnia *Jom ha – Kipurim* płyną te słowa ze wszystkich ust i ze wszystkich serc¹¹.

Oster pobiegł więc tam, gdzie modlitwa odzyskiwała pierwotny sens — do umierającego członka wspólnoty. Przy posłaniu żebraka dokończył modlitwę zamykając ostatecznie święto *Jom Kipur* i zamykającą „bramy nieba”. Przypomina to pochodzącą z Talmudu opowieść o Mesjaszu, który ukrywa się wśród nędzarzy. Przywołajmy ją za Byronem Sherwinem:

- Kiedy przyjdzie Mesjasz? — zapytał rabin Jozua ben Lewi proroka Eliasza.
- Spytaj go sam — odpowiedział Eliasz.
- Gdzie go znajdem? — pytał rabin.
- Siedzi między biedakami i trędowatymi w bramach Rzymu i opatruje wrzody na ich nogach
- odrzekł prorok. [...]
- Kiedy przyjdiesz, aby odkupić świat? — zapytał Jozua ben Lewi Mesjasza.
- Dzisiaj — odparł Mesjasz.
- Ale Mesjasz nie przyszedł ani tego dnia, ani w dniach następnych. [...]
- Mesjasz to kłamca — powiedział rabin. Zapytałem go, kiedy przyjdzie odkupić świat, a on odpowiedział mi „dzisiaj”, ale wciąż jeszcze nie przyszedł.
- Nie zrozumiałeś go — odparł Eliasz. On zacytował werset z Księgi Psalmów (Ps, 95,7) „Dzisiaj, jeśli słuchasz głosu Boga”¹³.

Alan Unterman przytacza tę samą opowieść i komentuje krótko: «Dziś, jeśli posłuchacie jego głosu» (*Ps*, 95, 7), czyli że przyjście Mesjasza może nastąpić w każdej chwili, jeśli tylko ludzie będą słuchać głosu Boga¹⁴.

Losy bohatera-ascety w oczywisty sposób splatają się z losami narratora. To właśnie on dopuszcza się przekroczenia norm religijnych, zjadając akurat w Sądny Dzień kotlet schabowy. Ten bluźnierczo-groteskowy motyw dowodzi, że aczkolwiek każdy z bohaterów jest autonomiczną jednostką, cała wspólnota jest organizmem, której jedności nie da się umniejszyć nawet przez gest radykalnego odrzucenia obowiązujących w niej zasad. Dlatego puentę opowiadania stanowi ocena wydarzeń wypowiedziana przez kogoś, kto respektuje nakazy Prawa. Drugie opuszczenie rodzinnego domu przez Ostera zostaje odczytane przez ojca narratora jako swoiste zadośćuczynienie za czyn jego syna i wielu innych, podobnych do niego: „I pomyśleć, że on znów poszedł w świat, żeby cierpieć za takich jak ty, żeby zbawić takich, jak ty...” Zostaje postawiona kropka nad i: przegrana przez Ostera gra toczyła się o najwyższą stawkę — o zbawienie.

Liturgia Sądneho Dnia podpowiadała scenariusz wydarzeń opowiadania, taka jednak lektura *Starej ściany* stawiałaby przed czytelnikiem wymóg znajomości tekstów czytanych dorocznie w synagodze. Na wielu takich *happy few* Rudnicki nie mógł liczyć. Przywołajmy jedynie fragment z Księgi Jonasza, czytanej w całości w tym dniu (*J*, 3, 7—8):

Ludzie i zwierzęta, bydło i trzoda niech nic nie jedzą, niech się nie pasą i wody nie piją. Niech

¹² S. de Vries, *op. cit.*, s. 134.

¹³ *Talmud Babiloński, Sanhedrin*, 98 a. Cyt. za: B. Sherwin, *Duchowe dziedzictwo Żydów polskich*, Warszawa 1995, s. 143.

¹⁴ A. Untermann, *Encyklopedia tradycji i legend żydowskich*, Warszawa 1994, s. 178.

obloką się w wory — niech żarliwie wołają do Boga. Niech każdy odwróci się od swojej złej drogi i od nieprawości, którą [popelnia] swymi rękami. [I z proroka Izajasza:] Czemu pościliśmy, a Ty nie wejrzałeś? Umartwialiśmy siebie, a Tyś tego nie uznał? Otóż w dzień waszego postu wy znajdujecie sobie zajęcie [...] Otóż pościecie wśród waśni i sporów i wśród bicia niegodziwą pięścią. Nie pościecie tak, jak dziś czynicie, żeby się rozlegał zgiełk wasz na wysokości (Iz, 58, 3—4).

Rubin Oster usłyszał w słowach Izajasza wezwanie do inaczej rozumianego postu:

Czyż nie jest to raczej ten post, który wybieram: Rozerwać kajdany zła, rozwiązać więzy niewoli [...]. Dzielić swój chleb z głodnym, wprowadzić w dom biednych tułaczy, nagiego, którego ujrzysz przydziać i nie odwrócić się od współziomków? [Iz, 58,6].

Sam pisarz obawiał się niezrozumienia opowiadania przez współczesnych: „Jestem pewien, iż nawet dla resztek młodzieży żydowskiej w Polsce w 1966 kotlet schabowy to kotlet schabowy, jak dla całej młodzieży wyrosłej pod ciśnieniem ustroju”¹⁵. Dramat autora polega na tym, że był przekonany, iż wyjaśnienie zepsułoby wartość artystyczną utworu. Dodaje więc autoironicznie:

W komentarzu, który chciałem wtopić w opowiadanie, miałem dać króciutki traktat o kotlecie schabowym, ale po namyśle doszedłem do wniosku, że czysty kształt jest ważniejszy. Uzyskałem nawet czysty kształt. Z papieru¹⁶.

Krytyczne nastawienie Rudnickiego do własnego opowiadania miało jeszcze jedno źródło: w świadomości, że jest ono jedynie komentarzem do nieznanego czytelnikowi pierwowzoru. Ale na grono czytelników, którzy doceniliby subtelną i skomplikowaną grę z tradycją prowadzoną w *Starej ścianie*, nie mógł liczyć. Z goryczą cytował czyjś głos: „Musiałeś się zdrowo śmiać pisząc, natrząsałeś się z wszystkich”¹⁷. Rudnicki dawał tym samym do zrozumienia, że traktuje swoją przypowieść z powagą. Pełen dystansu do zamkniętego dzieła zaznaczał jednak dla tych nielicznych, świadomych: „Ani zapachu, ani koloru; zdublowałem coś, co żyje pełnym blaskiem w innych egzemplarzach”¹⁸. W komentarzu pisarskim *Stara ściana* uzyskuje jeszcze jedno znaczenie: okazuje się utworem o daremnym dialogu z tradycją, wobec niemożności dotarcia do niej, o zagubieniu przez zbiorowość ducha tej tradycji. W samym utworze (wracamy tu do Kafki jako pierwowzoru Ostera) sens ten odzwierciedlony jest w opowieści o daremnych próbach męczennika, który usiłuje przewyciężyć opór i obojętność społeczności.

*

Opowiadaniem, a raczej nowelą ze względu na rygorystycznie przestrzegane zasady budowy, o daremnym powrocie jest napisany nieco wcześniej od *Starej ściany*, ale rozgrywający się znacznie później, w latach powojennych, utwór zatytułowany *Ślad w kolorze*. Jego bohater, który przez dwadzieścia lat nie był w Pol-

¹⁵ A. Rudnicki, *Zakładki*, op. cit., s. 226.

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ *Ibidem*, s. 229.

¹⁸ *Ibidem*, s. 226.

sce (przypomnijmy o dwudziestoletniej nieobecności Oстера w rodzinnym miasteczku), nazywa się Engelman. Nazwisko to spełnia zarazem założenia realistycznego prawdopodobieństwa, jak też jest wymownym znakiem odcieleśnienia „anielskiego” człowieka, Jedermana, o szkicowo jedynie zarysowanej biografii. Być może, oznacza także „człowieka aniołów”, jak w *Psalmie* 90 (91), znajdującego się pod szczególną boską opieką, pilnowanego przez anioły, „by nie uraził swej stopy o kamień” (*Ps*, 90, 12), którego Psalmista zapewnia: „A choćby tysiąc padło u twego boku, a dziesięć tysięcy po prawicy twojej; zło do ciebie się nie przybliży” (*Ps*, 90, 7).

W przeciwieństwie do swoich krewnych bezpiecznie przeżył on czasy Zagłady. Na rok przed wojną wyjechał z małego polskiego miasteczka za granicę i nie bez niebezpieczeństw przetrwał najgroźniejsze lata we Francji. Po wojnie daremnie starał się o możliwość przyjazdu do Polski. Czujący wdzięczność wobec Francji i Francuzów bohater przechodzi w krótkim czasie przez etapy bardzo różnego nastawienia do kraju pochodzenia: od tęsknoty i idealizacji, poprzez obrzydzenie (po trzech miesiącach czekania na wizę) do obojętności, a nawet zapomnienia. Urzędnik ambasady, z którym styka się przy okazji załatwiania formalności, jawi się mu jako kwintesencja słowiańskości i — jak się można tylko domyślać — ludowej władzy: „Ponieważ śnił o wizie, nie otrzymał jej naturalnie, z czego najszcześliwszy być może był wysoki, złotawy, niebieskooki urzędnik, który z prawdziwą przyjemnością komunikował mu, że nie ma dla niego nic¹⁹. Możliwość przyjazdu do Polski wyłania się, gdy Engelman już na to nie liczy, i jest ona właściwie dziełem przypadku: pracujący dla króla Maroka (szczegół ten wzmaga przypadkowość sytuacji) Engelman zostaje skierowany do Warszawy w sprawach służbowych.

Nowela, tak jak poprzednia, dzieli się na dwie wyraźnie wyróżnione części. Pierwsza relacjonuje losy Engelmana do chwili przyjazdu do miasteczka — niecałe trzy strony wystarczą, by opowiedzieć całe dzieje bohatera. Część druga, zaczynająca się od słów: „Wysiadłszy z pociągu w piękny jesienny dzień...” (138), jest niewiele tylko krótsza, a poświęcona wyłącznie epizodowi odwiedzin w dawnym *sztetl*. Ten drugi, zakończony puentą-podsumowaniem fragment stanowi wyjaśnienie tytułu: to on opisuje utrwalenie jedyne w swoim rodzaju „śladu w kolorze”.

Jak wiele innych opowiadań Rudnickiego, i *Ślad w kolorze* naznaczony jest metaliteracką refleksją²⁰. Jest to opowiadanie nie tylko o niemożności powrotu, lecz także o niemożności artystycznego przedstawienia tego, co się stało. Nie tylko narrator, ale nawet bohater ma świadomość, że książki „napisane we wszystkich kątach świata...” (137), a zwłaszcza te amerykańskie, nie oddają wcale praw-

¹⁹ A. Rudnicki, *Ślad w kolorze* [w:] *Weiss wpada do morza. Niebieskie kartki*, Warszawa 1965, s. 137. Dalej podaję strony w nawiasie, odwołując się do tego wydania.

²⁰ Najwyraźniejsze jest to w opowiadaniach, których bohater jest pisarzem, co u Rudnickiego nader częste, a co dało Sandauerowi asumpt do oskarżenia go o literacki narcyzm (A. S a n d a u e r, *Bez taryfy ulgowej*, Warszawa 1959).

dy zaginionego świata. Nostalgiczna idealizacja Utraconego sprzyjała powstawaniu we wszystkich językach utworów, w których „tamto polskie miasteczko jawiło się jako jedyne miejsce na świecie, gdzie ludzie naprawdę żyli, straganiarki równe były królowym, a nad piątkowymi świecami unosiły się roje anielskie” (137). Ani Engelman, ani narrator nie demaskują fałszu tych uproszczonych, oleodrukowych przedstawień, ale dyskretna ironia narratorska przeciw nim jest wymierzona. To, czego doświadczył sam bohater nie nadaje się do tego typu ilustracyjnego ukazania i mieści się niemal bez reszty po stronie tego, co niewyrażalne, nie dające się zamknąć ani w słowach, ani w obrazach. Jednak w pewien szczególnie sposób zostaje wyrażone: trwa — jak podpowiadał to tytuł — w kolorze.

Odwiedziny w miasteczku to dla Engelmana doświadczenie pustki, braku tego, co było i już nie istnieje. To jeszcze jeden powód, by *Ślad w kolorze* okazał się opowiadaniem o niemożliwości opowiedzenia. Tego, co miałoby być w nim ukazane, właśnie nie ma.

Trasa, którą przechodzi Engelman, w symboliczny sposób powtarza motyw powrotu, wiedzie bowiem od dworca na rynek, do punktu, który stanowi kulminację jego doświadczenia, a później, następnego dnia po noclegu, tą samą drogą prowadzi z powrotem na dworzec, by Engelman miał okazję do powtórzenia swoich doznań. Droga bohatera wiedzie więc w głąb niego samego, a także w głąb czasu, i jest wędrówką „tam i z powrotem” po wspomnienia dawnego „ja”, a następnie znów do samego siebie, jakby na powierzchnię własnego teraźniejszego świata. Krótkim odwiedzinom towarzyszy piękna pogoda, która nie jest tu przypadkowym elementem, albowiem blask słonecznego światła wiąże się właśnie z tytułowym kolorem. Światło to także wewnętrzny płomień, gdyż zaraz po przybyciu bohater poczuł „świece w duszy” (138). Engelman jest tym, który wie więcej niż mieszkańcy miasteczka ubożsi o pamięć, i widzi więcej, bo dostrzega także to, co niewidzialne: nie tylko to, co jest, ale także to, co było²¹ („Ponieważ widział sto razy więcej niż wszyscy wokół, szedł wolnym, uważnym krokiem” — 138). Punktem szczytowym opowiadania jest epifania blasku: nasycona symboliką sakralną wizja wpisana w najzwyczajniejszy widok ślepej ściany zapamiętanego z dzieciństwa starego domu. Ta „ślepa ściana”, a więc najdosłowniej ściana bez okien, zamknięta na to, co zewnętrzne, kawałek starego muru dla Engelmana jest źródłem bezcennych informacji. „Pełna światła i koloru” ściana (138) dla niego jednego stanowi rodzaj tekstu, pozasłownego pisma. Oksymoroniczny obraz pisma bez liter odsyła w wyraźny sposób do Schulzowskiego (i starszego jeszcze) motywu księgi świata, nie zapisanego literami, lecz innym systemem znaków, tekstu do interpretacji. Narrator mówi więc o rozmyślaniu bohatera

²¹ Rzeczywiste doświadczenie tego rodzaju było udziałem włoskiego malarza Magnanigo, który po długim pobycie w Stanach Zjednoczonych odwiedził rodzinne miasteczko Pontitio, będące tematem jego malarstwa: „widział dwa obrazy Pontitio [...] przy czym nowe obrazy zdawały się wypierać te wcześniejsze. Nie potrafił w żaden sposób zapanować nad tym perceptualnym konfliktem”. J. K o r d y s, *Pamięć i opowiadanie [w:] Praktyki opowiadania* red. B. Owczarek, Z. Mitošek, W. Grajewski, Kraków 2001, s. 172.

„nad kolorem, tym najstarszym pismem świata” (139). Sens ukryty jest poza i ponad słowami i jako taki sięga znacznie głębiej:

Ściana emanowała informacjami, które odbierał nie rozumiejąc ich, ale choć nie rozumiał, rozumiał je głębiej niż słowa. Przyszło mu na myśl, że w tym złotawoczerwonym kolorze „jest przecież wszystko” [137].

Przytoczone tu słowa bohatera próbują ogarnąć doświadczenie pełni w tej chwili olśnienia, którą ze względu na jej przypadkowy, pierwotnie niesakralny i związany ze sferą tego, co niskie i zwyczajne, charakter warto skonfrontować z definicjami nowoczesnej epifanii. W opowiadaniu znalazła odzwierciedlenie nowoczesna koncepcja „dzieła jako śladu zawsze niewypowiedzianej, poza przedstawieniem obecnej rzeczywistości”²¹. Ryszard Nycz wskazuje powody znaczenia w literaturze współczesnej tematu „opierającej się uobecnienu (w obrazowym przedstawieniu, w pojęciowych symbolach, w językowym przekazie) rzeczywistości”, o której sztuka może „próbować jedynie z a ś w i a d c z a ć”²³. W utworze Rudnickiego, podobnie jak w cytowanym tu już *Mieście*, chodzi także o rzeczywistość, która już nie istnieje, a wciąż — za sprawą pamięci żywych — domaga się trwania.

Sakralny wymiar nadaje „starej ścianie” — podobnej i niepodobnej do Ściany Płaczu — barwa pochodząca od słońca, pory dnia i pogody: złoto i czerwień dostojności, bogactwa i wzniosłości, czyli barwy doskonałości i pełni²⁴. Przeżycie pełni, całości w takim znaczeniu, jakie temu słowu nadaje Emanuel Levinas w swojej *Całości i nieskończoności*, to doznanie czegoś, co przekracza jakiegokolwiek dotychczasowe doświadczenia. Pełnia na skrawku starej ściany możliwa jest tylko za sprawą swojego przeciwieństwa — pustki. To właśnie pustka, która wchłonęła w siebie cały dawny świat „przed «otwarciem się otchłani»” (138—139) — jak mówi sam bohater — jest potężną siłą przeciwstawioną pozytywnemu doznaniu blasku starej ściany, światła wspomnień, błysku pamięci.

Oprócz określeń takich, jak „pismo”, „informacje”, narrator posługuje się też słowem „zapis”. Kolor muru stanowi rodzaj zapisu „w nieodczytanym dotąd alfabecie” (139), który wchłonął w siebie historię bohatera i całej jego rodziny. Bezpośredni pretekst do takiego, mistycznego wręcz rozumienia ściany: tablicy bez liter i bez obrazów, stanowi tkwiący tu dawniej a pamiętany z dzieciństwa napis „S. Postrong, skup zboża” (139), ściśle związany z dziejami społeczności bohatera. Teraz, jak rozumiemy, to jedynie sam kolor, trwalszy niż wszystko inne, wchłonął w siebie, „wessał” — jak mówi narrator — wszystko, co tu kiedyś było, stając się w ten sposób symbolem czystego trwania. Proustowski charakter tego doświadczenia opiera się przede wszystkim na pojmowaniu czasu w sposób zbliżony do tego, który znamy z *Poszukiwania straconego czasu*. W noweli Rudnickiego pojawia się to samo doświadczenie, które dla Proustowskiego narratorsa

²² R. Nycz, „Wyrażanie niewyrażalnego” w *literaturze nowoczesnej (wybrane zagadnienia)* [w:] *Literatura wobec niewyrażalnego*, pod red. W. Boleckiego i E. Kuźmy, Warszawa 1998, s. 100.

²³ *Idem*.

²⁴ Por. J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000, s. 185.

stanowi przedmiot wielostronicowych analiz: to, co doznane i zapamiętane z dzieciństwa: smak, zapach czy dotyk, ale także kolor (kwiaty głogu), nie tylko może być przywołane, lecz także ma wymiar pozaczasowego, uchylającego się przemijaniu trwania. Jednak podobnie jak u Prousta, powrót do przeszłości nie oznacza wcale idealnego powtórzenia, gdyż ono właśnie jest niemożliwe. Pojawia się więc różnica, która przypomina o przemieszczeniu w czasie nowego doświadczenia. To, co się zmieniło, to właśnie sytuacja bohatera wobec „zapisu” w barwie ściany. Przed laty jego pozycja była wyodrębniona, była pozycją obserwatora. Teraz także i on został wchłonięty w głąb:

[...] również i dawniej wyczuwał historie przeszłości aż do jego, Engelmana, narodzin. Nagle odczuł jeszcze coś więcej, ten kolor, który posiadał taką siłę, iż dwadzieścia lat nie mogło go naruszyć, wessał już także jego, wziął w siebie już także jego, Engelmana. Jako mały chłopiec był oddzielony, stał z zewnątrz, ale teraz oto już był w ścianie, tkwił w kolorze podobnie jak ci wszyscy, których kiedyś jako chłopiec wyczuwał, których widział nie widząc, których rozpoznawał, choć ich nigdy nie znał (139).

Narrator musi tu posługiwać się paradoksami: widział nie widząc, rozpoznawał, chociaż nie znał, gdyż tylko w ten sposób przybliżył się do zaprzeczonego mistycznego doświadczenia swojego bohatera.

Drugi ważny Proustowski trop to motyw „kawałka żółtego muru” na obrazie Vermeera van Delft *Widok Delft*, który staje się synonimem absolutnej malarskiej doskonałości: coś przypadkowego i pozbawionego uroku podniesione zostaje w dziele sztuki do rangi piękna absolutnego. Dla umiającego bohatera Prousta, pisarza Bergotte’a, „kawałek żółtego muru” z obrazu zaczyna znaczyć jeszcze więcej — jest metafizycznym symbolem. W przedśmiertnym olśnieniu

Na niebiańskiej wadze jawiło mu się jego własne życie obciążające jedną z szal, gdy druga zawieriała kawałek ściany tak pięknie namalowanej żółto. Bergotte czuł, że niebaczenie oddał pierwsze za drugie²⁵.

Nie musi więc mieć racji Gustaw Herling-Grudziński, gdy w esej o malarstwie Vermeera krytykuje przesadne i snobistyczne, jego zdaniem, zachwyty Prousta dla jednego, przypadkowego szczegółu słynnego krajobrazu, który zdaniem polskiego pisarza jest doskonały jako całość²⁶. Fragmenty *W poszukiwaniu straconego czasu* dotyczące Vermeera nie są interpretacjami krytyka czy historyka malarstwa holenderskiego, lecz współtworzą świat powieści i zawartych w niej medytacji poświęconych czasowi. I w tym właśnie sensie utrwalenie na obrazie mistrza z Delft także kawałka zwykłej żółtej ściany nabiera szczególnej wagi utrwalania tego, co nietrwale — czasu właśnie. Dygresja dotycząca Prousta pojawia się tu, by podkreślić, że tak w wypadku krótkiego opowiadania, jak i wielkiej powieści niewiele daje pytanie, dlaczego, jak to jest możliwe, że oświetlony złotawym słońcem kawałek starej ściany staje się znakiem Wszystkiego, że staje się obrazem Całości przeciwstawionej chaosowi i zniszczeniu. Czytelnik musi przyjąć,

²⁵ M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 3, Warszawa 1979, s. 169.

²⁶ G. Herling-Grudziński, *Perty Vermeera [w:] Sześć medalionów i Srebrna Szkatulka*, Warszawa 1994.

że istnieje nie dający się wyrazić słowami język koloru, który przechowuje czas lepiej niż słowo. Warto przy tym podkreślić, że ten nazwany tu „najstarszym pi-smem”, najpierwotniejszy język barw łączy w sobie zarówno charakter pozasłowny, pozajęzykowy, jak i całkowicie nieobrazowy, niefiguratywny. Ten ostatni aspekt „zmagazynowania” całej pamięci przeszłości akurat w płaszczyźnie doskonale jednobarwnej starej ściany wskazuje na swoje powiązanie ze starotestamentowym zakazem tworzenia przedstawień. Na płaszczyźnie zdroworozsądkowej, a nie mistycznej, jest zawsze możliwa interpretacja psychologiczna: scena z opowiadania to zapis subiektywnego wrażenia, jakiego doznał bohater przy ponownym, bogatszym o całą pamięć przeszłości, spotkaniu z domem dzieciństwa. A jednak jest możliwa i płaszczyzna czysto mistycznego odczytania, gdy kolor ściany odczytamy jako odkładający się warstwami, zmagazynowany czas całych pokoleń, które odeszły. Zgodnie z maksymą *Deus conservat omnia* istnieje nadzieja, że gdzieś przechowywane jest wszystko, co minęło.

Dalsze wrażenia Engelmana podporządkowane są już temu podstawowemu, jednoczącemu przeżyciu. Spotyka on „kilku ludzi, którzy go pamiętali, znali jego rodzinę” (139), ale nic nie jest w stanie zaćmić epifanijnego doświadczenia:

Kontemplacja nad kolorem nie opuściła Engelmana nawet we śnie, spał zresztą marnie, jakby pod wodą, napór rzeczy psychicznych był zbyt silny i zatrzał organizm, jak zawsze w okresie silnych przeżyć [139].

W pamięci Engelmana przywołana zostanie jeszcze śmierć dziadka, zapamiętana z dzieciństwa, śmierć z czasów szacunku dla jednostkowego ludzkiego umierania. Pretekstem tego przypomnienia jest piękna pogoda, lejtmotyw opowiadania, taka sama jak ta, która panowała w dniu śmierci starego patriarchy. Sceneria tego umierania z początku XX wieku, określona jako „wykwintna”, wpisuje się w ikonograficzny schemat „śmierci sprawiedliwego”: „babka nie wypuszczała jego ręki ze swojej, duża, bogata w dzieci rodzina czuwała w kątach” (140). Pięcioletni Engelman zapamiętał śmierć dziadka jako śmierć olbrzyma, która w niczym nie naruszała ładu dawnego świata, wpisując się w obyczaje tradycyjnej społeczności miasteczka: „czuwali również przyjaciele dziadka, czczący tego samego Boga, mówiący tym samym językiem” (140). Niepotrzebne jest nawet, by narrator opatrywał to wspomnienie bohatera komentarzem mówiącym, iż ta śmierć otoczona rodziną starego człowieka jest przeciwstawiona temu, co przyniosło ze sobą „otwarcie się otchłani”.

Zakończenie *Śladu w kolorze* to sygnalizowane już tutaj „powtórzenie w powtórzeniu”, które utrwała to, co było najistotniejsze w pierwszym spotkaniu, i przypomina, że już tamto spotkanie nie było pierwsze i stąd właśnie brała się siła irracjonalnego doznania: „W drodze na stację Engelman znów przystanął pod ową ścianą. Kolor miał naprawdę ową jedyność i bogactwo, w których «było wszystko»” (140). Ani bohater, ani narrator nie szukają nowych słów. Te, które zostały już użyte, są tymi jedynymi, które mogą się tu pojawić, bo i tak nie odają, a jedynie sugerują owo enigmatyczne „wszystko”, które było w doznaniu.

Narrator krótkiej noweli nie boi się powtórzyć w kolejnych zdaniach czegoś, co już zostało wypowiedziane:

Engelman raz jeszcze potwierdził sobie to, co wczoraj, że tkwił już w plamie barwnej, która obok pustki po zburzonych domach była najuporeczywszym doznaniem jego oczu, wszedł w kolor na zawsze i oko ludzkie przy dostatecznej bystrości odnajdzie go tam kiedyś, tak jak on odnalazł innych [140].

Zdanie to zawiera obietnicę powtórzenia. Tym razem w przyszłości możliwe będzie to, czego doświadczył bohater. W tym momencie obraz starej ściany wychodzi z ram opowieści i przenika niejako do świata czytelnika. To mogłoby być ostatnie zdanie *Śladu w kolorze*. Dla samego Engelmana jednak to jeszcze nie wszystko i dlatego ostatnie zdanie rozpoczynają słowa „I nie tylko to...”: „I nie tylko to, wiedział, że odtąd wszędzie na świecie w kolorze podobnym do tego tutaj zobaczy już siebie, odnajdzie swój zapis uwierzytelniony tu w małej mieścinie w dalekiej Polsce” (140). *Ślad w kolorze* to także „uwierzytelniony zapis”, to coś, co uzyskało nie trwałe utrwalenie, na przekór zniszczeniu i „pustce po zburzonych domach”.

Ślad w kolorze jest artystyczną wypowiedzią Rudnickiego skierowaną przeciw tandetnemu, jego zdaniem, utrwalaniu sentymentalnych a zarazem malowniczych obrazków dawnego *sztetł*, jakich bardzo wiele w literaturze czy filmie o temacie żydowskim. Przekonany o daremności tego rodzaju prób wskrzeszania minionego świata, Rudnicki, zawsze krytyczny wobec swoich poprzednich dokonań, wciąż je poprawiający, chce w obydwu swoich miniaturach przekazać całą nieprzekładalność zarówno na słowa, jak i na obrazy doświadczenia pamięci. Przypomina w tym Proustowskiego Bergotte’a, a wydaje się nawet, że świadomie nawiązuje do jego zdań, które wypowiadał on pod wrażeniem pierwszy raz dostrzeżonej „żółtej ściany”:

Tak powinienem był pisać — powiedział sobie. Moje ostatnie książki są za suche; trzeba było je pociągnąć kilka razy farbą, uczynić każde zdanie cennym samo w sobie, jak ten fragment żółtej ściany²⁷.

Ta postawa, a nawet fraza powraca u Rudnickiego wiele razy, kiedy dokonuje się w nim artystyczny i światopoglądowy przełom. Pierwszy raz usłyszeć ją można w tużpowojennej *Pięknej sztuce pisania*, kiedy bezwzględnie rozlicza się z własnym przedwojennym dorobkiem skonfrontowanym z Zagładą:

[...] od moich książek bije duszność papierów porzuconych na strychu. [...] Refleks wielkich pożarów odebrał czytelność stronic, zniekształcił je jak pocisk wiązania mostu. Życie uszło z nich, jak ze stepu pod ugniotem czołgów. Moja sztuka wydaje mi się nędzna. Nędzna!...²⁸

*

Stara ściana i *Ślad w kolorze* to dwie opowieści o niemożliwym powrocie, o wierności i niewierności, o pamięci i zapomnieniu, a także o związku jednostki ze zbiorowością. I chociaż tylko jedno z opowiadań dotyczy bezpośrednio konsekwencji Zagłady, o zagładzie mówią obydwa. O zagładzie świata, w którym jedynym znakiem pamięci jest „ślepy mur”, *Ściana Płaczu* — pismo bez liter.

²⁷ M. Proust, *op. cit.*, s. 169.

²⁸ A. Rudnicki, *Piękna sztuka pisania* [w:] *Żywe i martwe morze*, Warszawa 1956, s. 52.