

[horyzont dzieła]

# Żaneta Nalewajk: Peryferyjność – historia – interkulturowość. O *Wiosnie* Brunona Schulza

## Biografia versus zastane struktury sensu

Bruno Schulz mawiał, że egzystencja Drohobycza „zstępowała w esencjalność”<sup>1</sup>. Autor tomów opowiadań *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą* sądził bowiem, że przez pryzmat życia w tym peryferyjnym miejscu można było dostrzec działanie mechanizmów rządzących aurą jego czasu. Schulz jako „dziecko przełomu”, w najszerszym znaczeniu tego słowa<sup>2</sup>, doświadczał tam nie tylko konsekwencji niepokojów duchowych końca XIX wieku, lecz także gwałtownych przemian cywilizacyjnych (związanych między innymi z odkryciem nafty), którym towarzyszyły wielkie wstrząsy ekonomiczne, obejmujące wówczas niemal całą Europę (odczuła je również rodzina Schulza, która stopniowo ubożała, aż w 1920 roku musiała sprzedać kamienicę na rynku oraz sklep). Znamienne, że Schulz w ciągu pięćdziesięciu lat życia doświadczył dwóch wojen światowych (pierwsza przerwała jego naukę na wydziale architektury Politechniki Lwowskiej, drugiej nie udało mu się przeżyć). Był świadkiem rozpadu Monarchii

---

1 Zob. na ten temat: J. Jarzębski, *Schulz*, Wrocław 2000, s. 5.

2 Na temat biografii Schulza zob. np.: J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002; J. Jarzębski, *Wstęp*, w: B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998; J. Jarzębski, *Schulz*.

Austro-Węgierskiej oraz odzyskania przez Polskę niepodległości w 1918 roku. Znamienne, że zapowiedzi tych gwałtownych przemian dostrzegalne były w pierwszej kolejności nie w centrum, lecz właśnie na peryferiach i w rejonach przygranicznych, czyli w miejscach, które można uznać za tygiel wielonarodowościowy. Należał do nich także Drohobycz, zamieszkiwany przez trzy narody – Polaków, Ukraińców i Żydów. Ta polikulturowość, która w czasie pokoju stanowiła bogactwo różnorodności, w czasach konfliktów okazywała się zarzewiem wstrząsów. Warto przypomnieć, że w latach 1919–1942 Drohobycz kilkakrotnie był terenem walk oraz zmieniał przynależność państwową<sup>3</sup>.

W wypadku Schulza takie doświadczenie biograficzne stało się punktem wyjścia przede wszystkim do rewizji zastanych struktur sensu. Wspomniane wstrząsy sprzyjały zrozumieniu przez niego niestałości świata i sprawiły, że uświadomił sobie zmienność panujących w nim wartości oraz niestabilność władających nim potęg. Kształtowały go także w sensie światopoglądowym. Trudno uznać za przypadek to, że Bruno Schulz, człowiek wielkiej kultury, niezwykle czytany i światły, zauważany i doceniany przez tak wybitne postaci literatury polskiej jak Stanisław Ignacy Witkiewicz, Witold Gombrowicz czy Zofia Nałkowska, interesował się między innymi teorią względności. Nie był też ortodoksyjnym żydem. W 1936 roku uzyskał status osoby bez wyznania, występując – ze względu na planowany ślub (do którego ostatecznie nie doszło) z Józefiną Szelińską – z gminy żydowskiej i odmawiając przejścia na katolicyzm. Warto mieć świadomość tego, że ten ukazany na szerszym tle historyczno-kulturowym, dobrze znany i przywołany w zarysie kontekst biograficzny (którego znaczenie dla swojej twórczości Schulz podkreślał na przykład w liście do Stanisława Ignacego Witkiewicza<sup>4</sup>) odcisnął piętno na specyfice jego twórczości literackiej, szczególnie zaś na wieloperspektywicznym sposobie, w jaki przejawiają się w niej zagadnienia peryferyjności, historii oraz interkulturowości.

W prozie Schulza wymienione kategorie wiążą się ściśle z narracyjnym punktem widzenia. Ta pierwsza okaże się synonimem spojrzenia z ubocza i dystansu, sprzyjającego rewizji zastanych struktur sensu, druga podlega dookreśleniu między innymi na płaszczyźnie stylistycznej utworu, trzecia uobecnia się w toponimach i antroponomach obecnych w opowiadaniu *Wiosna*

3 W 1919 roku miasto znajdowało się pod władzą administracyjną Zachodnioukraińskiej Republiki Ludowej, od 1923 roku pod polską – tymczasową. Od marca tego roku Drohobycz leżał w granicach Polski. Po napaści przez ZSRR na Polskę 17 września 1939 roku był okupowany przez Armię Czerwoną (do czerwca 1941) i anektowany przez ZSRR, wreszcie od czerwca 1941 do roku 1944 znajdował się pod okupacją III Rzeszy (od sierpnia 1941 należał do Generalnego Gubernatorstwa), wówczas na terenie miasta utworzono getto.

4 *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, w: B. Schulz, *Opowiadania...*, s. 474–479. Wszystkie cytaty z *Wiosny* Schulza pochodzą z tego wydania. Lokalizuję je w tekście głównym, oznaczając symbolem W z podaniem numeru strony w nawiasie.

oraz intertekstach, do których ono odsyła. Znamienne, że w tekście Schulza ów szczególny peryferyjny punkt widzenia wiąże się ze współistnieniem i nakładaniem się na siebie kilku perspektyw: historycznej, jednostkowej, fantastycznej, interkulturowej i biologicznej (mikro- i makrokosmicznej).

### **Perspektywa jednostkowa**

W *Wiośnie* perspektywa jednostkowa prezentowana jest za pośrednictwem historii młodzięcej fascynacji Józefa Bianką oraz odpowiada wymogom prawdopodobieństwa. Na ten punkt widzenia w opowiadaniu nakłada się później perspektywa fantastyczna. Z jednostkowego punktu widzenia ukazywany jest także cesarz Austro-Węgier, Franciszek Józef I, którego wizerunek widnieje na każdym ostemplowanym znaczku w markowniku Rudolfa. Monarcha jawi się Józefowi jako symbol codzienności, jednoznaczności, niezmienności, a także jako przypomnienie, że wszystkie możliwości zostały zdeterminowane przez decyzje tego władcy. Franciszek Józef funkcjonuje tu jako poręczenie nieprzekraczalności granic, jest współczesnym demiurgiem decydującym o losach ludów, podczas gdy markownik Rudolfa uświadamia bohaterowi, że dzieje świata nie kończą się na Franciszku Józefie, który jedynie ogranicza i modeluje rzeczywistość. Józef, oglądając klaser ze znaczkami, uzmysławia sobie, że rzeczywistość nie da się zamknąć w jednej formule i że może ona istnieć na wiele sposobów. Kiedy bohater zyskuje ten rodzaj wiedzy, sam pragnie zostać demiurgiem. Na tej właśnie płaszczyźnie dokonuje się nieudana próba umitycznienia własnej historii.

### **Perspektywa fantastyczna**

Perspektywa fantastyczna przejawia się w tekście w warstwie fabularnej, w scenariuszach działań głównego bohatera. Józef – mieszkaniec peryferyjnego miasteczka – wyobraża sobie, że musi uratować księżniczkę Biankę, sądzi też, że willa, w której mieszka dziewczyna, jest terenem eksterytorialnym. Gdy dziewczyna okazuje się w istocie Lonką, córką praczki Antosi, i wybiera Rudolfa, plany głównego bohatera muszą przesunąć się w rejony fantastyki oraz intelektualnej spekulacji.

Perspektywa fantastyczna sygnalizowana jest w tekście także za pośrednictwem metafory horoskopu, w którym prognozy zdarzeń nie muszą się urealnić, mogą pozostać jedynie w sferze prawdopodobieństwa lub fantastyki. Dochodzi również do głosu jako rezultat zastosowania chwytu przemieszania perspektywy historycznej (w opowiadaniu pojawiają się realne, znane z historii postaci) ze zdarzeniami, które dzieją się na peryferiach – te ostatnie mają rzekomo decydować o losach świata, jednak w końcu okazują się tylko tworem fantazji głównego bohatera, apokryfem wielkiej historii (czego przykładem może być wątek tajnej konwencji Napoleona III).

Elementy fantastyki można wskazać także w konstrukcji postaci drugoplanowych. Mam tu na myśli wątek ożywienia figur woskowych. Co istotne, postaci te są alegoriami „bezprzedmiotowego heroizmu” (W 212), z dawnego życia zachowały jedynie skłonność do spalania się w ogniu jakichś koncepcji i dogmatów (W 212), które zdyskredytowały się i zbankrutowały jedna za drugą. Bohaterowie historii (Garibaldi, Dreyfus, Bismarck, Emmanuel I, Gambetta i Mazzini (W 213) po odegraniu swoich historycznych ról jawią się jako woskowe kukły złożone z kawałków, obandażowane, wyposażone w protezy, sztuczne płuca i wątroby. Postaci te w sposób automatyczny, nawykowo, groteskowo i komicznie powtarzają pojedyncze gesty, na przykład arcyksiążę Maksymilian na dźwięk imienia Franciszka Józefa wyciąga szablę z pochwy (W 214). To ożywiona nową ideologią bezwartościowa, nikomu niepotrzebna „gwardia inwalidów”, wymieciona z centrum dziejowych zdarzeń na peryferie historii i obrzeża kultury, natchniona kohorta maszerująca przy dźwiękach klekotu kul i szczudeł. W końcu zasila ona szeregi bezimiennych i bezdomnych bohaterów ludzkości („żadne panopticum Was nie przyjmie – mówi do nich narrator *Wiosny* – tym bardziej, że konkurencja jest wielka”, W 221), otrzymując pieniądze na zakup dwunastu katarynek ze Szwarzwaldu, by mogli ruszyć w drogę i anonimowo śpiewać ludowi „ku pokrzepieniu serc” (W 221). Na marginesie warto odnotować, że analogiczny wątek pojawia się także w opowiadaniu Schulza zatytułowanym *Księga*.

### Perspektywa historyczna

Perspektywa historyczna sygnalizowana jest w opowiadaniu poprzez wyjaśnienie metafory wiosny i jej peryfrastyczne ujęcie jako czasu „nieskończonych pochodów i manifestacji, rewolucji i barykad” (W 143–144), przez które przechodzi wicher zapamiętania. Dochodzi też do głosu w określeniu wiosny mianem projektu dziejów, który poszukuje swojego odpowiednika w rzeczywistości. Znakiem tej optyki jest również nazwanie wiosny „ekspansją, która nie zna granic” (W 184). Ponadto perspektywa historyczna przejawia się w tekście za pośrednictwem rekwizytu, którym jest markownik należący do Rudolfa. Znajdują się w nim znaczki pocztowe, na których widnieją recepty na cywilizację, imperia i republiki, cesarze i imperatorzy (to alegorie władzy nad światem). Bohater widzi w markowniku – w sposób, w jaki można zobaczyć to z peryferii – „defiladę stworzenia”, paradę narodów i pułków (W 153), będącą kolejną tekstową alegorią ludzkich dziejów. Wspomina się także o postaciach historycznych – są wśród nich władcy niemal wszystkich epok: Aleksander Macedoński (IV wiek p.n.e.), arcyksiążę austriacki Ferdynand Maksymilian Józef Habsburg (1832–1867), brat Franciszka Józefa I, cesarz Meksyku, stracony po wycofaniu wojsk francuskich z tego ogarniętego wojną domową kraju. Pojawiają się również cesarz Francuzów Napoleon III oraz Franciszek

Józef I (1830–1916), cesarz Austro-Węgier, najdłużej w dziejach świata panujący monarcha, symbol stabilizacji *ancien regime*'u. Franciszek Józef został opisany w *Wiośnie* w następujący sposób:

„Wiele przemawia za tym, że Franciszek Józef I był w gruncie rzeczy potężnym i smutnym demiurgiem. Jego oczy wąskie, tępe jak guziczki, siedzące w trójkątnych deltach zmarszczek, nie były oczyma człowieka. Twarz jego uwłosiona białymi jak mleko, w tył zaczesanymi bokobrodami, jak u japońskich demonów, była twarzą starego, osowiałego lisa. Z daleka, z wysokości terasy Schonbrunnu twarz ta dzięki pewnemu układowi zmarszczek zdawała się uśmiechać. Z bliska ten uśmiech demaskował się jako grymas goryczy i przyziemnej rzeczywistości nie rozjaśnionej błyskiem żadnej idei. W chwili, gdy pojawił się na widowni świata w generalskim, zielonym pióropuszu, w turkusowym płaszczu do ziemi, lekko zgarbiony i salutujący, świat doszedł był w swym rozwoju do jakiejś szczęśliwej granicy. Formy wszystkie wyczerpawszy swą treść w nieskończonych metamorfozach, wisiały już luźno na rzeczach, na wpół złuszczone, gotowe do strącenia. Świat przepoczwarzał się gwałtownie, wylęgał się w młodych, szczebiotliwych i niesłychanych kolorach, rozwiązywał się szczęśliwie we wszystkich węzłach i przegubach. Mało brakowało, a mapa świata, ta pełna płachta łąt i kolorów byłaby, falując, pełna natchnienia uleciała w powietrzu. Franciszek Józef odczuł to jako osobiste niebezpieczeństwo. Jego żywiołem był świat ujęty w regulaminy prozy, w gramatykę nudy. Duch kancelaryj i cyrkulów był jego duchem. I rzecz dziwna, ten starzec oschły i stępały, nie posiadający nic ujmującego w swej istocie – zdołał przeciągnąć wielką część kreatury na swoją stronę” (W 186–187).

Franciszek Józef I nazywany jest przez Schulza demiurgiem, ponieważ – jak wynika z *Wiosny* – kreacja w dziedzinie historii polega na wejściu człowieka w rolę stwórcy.

### Perspektywa interkulturowa

Perspektywa interkulturowa (w tym także literacka) pojawia się w tekście, po pierwsze, na płaszczyźnie fabularnej i przestrzennej: bohater, Józef, wędruje nocą w towarzystwie ojca uliczkami małego, najpewniej galicyjskiego miasteczka, usytuowanego na peryferiach monarchii Austro-Węgier; to tu poznaje Biankę; to tu widzi po raz pierwszy markownik Rudolfa. Sygnały interkulturowości pojawiają się także na płaszczyźnie onomastycznej (opowiadanie obfituje w nazwy miejsc, takie jak: Honduras, Meksyk, Nikaragua czy Kanada). Nazwy wielu krajów występują też w klaserze ze znaczkami, funkcjonują jako synekdocha, a zarazem imitacja wielkiego świata; jawi się on nie jako przedmiot doświadczenia i poznania, ale właśnie tak, jak można go zobaczyć z przestrzeni peryferyjnej.

Interkulturowość sygnalizowana jest także poprzez przywołanie antroponimów władców różnych krajów i epok (są wśród nich Aleksander Macedoński, książę Maksymilian, Napoleon III i Franciszek Józef I). Uobecnia się ponadto w antroponimach postaci drugoplanowych, naszkicowanych grubą kreską, niepodlegających indywidualizacji (w opowiadaniu występują na przykład Murzyni). Przejawia się także poprzez apokryficzne, niekanoniczne nawiązania do Biblii (Tora oraz Nowy Testament), czego przykładem jest przekształcony biblijny sen Józefa. W pierwowzorze stanowił on przestrożę przed prześladowaniami, jakie miały spotkać świętą rodzinę. Anioł, który ukazał się we śnie Józefowi, nakazał mu uciekać do Egiptu. Są tu również odwołania do Zohar – mistycznego komentarza do Tory, Pieśni nad Pieśniami i Księgi Ruth. W tekście Schulza odnajdziemy na przykład określenie „księga blasku” (tak właśnie nazywany był ten komentarz powstały najprawdopodobniej w XIII wieku). We wspomnianych nawiązaniach najpełniej realizuje się peryferyjny, niekanoniczny punkt widzenia, który staje się znakiem odmowy uczestnictwa w usankcjonowanym sensie. Znakami interkulturowości są tu także interteksty: parafrazy cytatów między innymi z dzieł Goethego (Goethe w poemacie *Natura* pisał o niej jako o różnokolorowym ubraniu boskości, w *Wiośnie* Schulza można wskazać analogiczny motyw, W 157). Innym jej intertekstualnym sygnałem mogą być nawiązania do myśli Nietzschego, a zwłaszcza do jego szkicu *O pożytkach i szkodliwości historii dla życia*. Są one obecne choćby we fragmentach opowiadania, w których wiosna jest konceptualizowana jako zapomnianie. Za wskaźniki obecności perspektywy interkulturowej można uznać przywoływane w utworze nazwy gatunków literackich, takich jak byliny, czyli dawne epickie ruskie pieśni ludowe. Interkulturowość przejawia się ponadto w nawiązaniach do popularnej konwencji romansu historycznego i kryminalnej intrygi. Interkulturowość przenika też sygnały konwencji grozy, która – jak czytamy w *Wiośnie* – „nie niesie żadnej pociechy” (W 184). Można tu dostrzec nawiązanie do dzieł Edgara Allana Poe’go i jego literackiego sukcesora, Charles’a Baudelaire’a, autora książki *Sztuczne raje* (W 184). Perspektywa interkulturowa dochodzi do głosu również w motywie zejścia do podziemi przypominających infernalną rekwizytornię, w której przechowuje się tysiące masek niezbędnych do odegrania jakiejś roli i w której są szuflady na umarłych, czekających na swój czas (W 170–172); tu skrywa się mechanizm wiosny, jest ona bowiem „zmartwychwstaniem historyj” (W 172), powtórzeniem scenariuszy odegranych już w dziejach, scenariuszy, o których zapomniano.

## Perspektywa biologiczna (mikro- i makrokosmiczna) oraz nakładanie się punktów widzenia

Perspektywa biologiczna (mikro- i makrokosmiczna) pojawia się w opisie najczęściej za pośrednictwem metaforyki wegetacji – wiosna określana jest mianem kwitnienia (W 143), mówi się o niej, że wyrasta jak „nowa zieleń, miękki nalot zielony” (W 172) na starych historiach. Zarysowana została także dzięki konstruowaniu metafor za pomocą określeń typowych dla zjawisk atmosferycznych. Chodzi mi między innymi o takie frazy jak „wicher zdarzeń” i „huragan wypadków” (W 143). Pomiędzy wskazanymi perspektywami występują liczne odpowiedniości, przede wszystkim leksykalne i konstrukcyjne. Bez względu na to, z którą z wyróżnionych płaszczyzn czy perspektyw mamy do czynienia, podlegają one bez wyjątku zasadzie przemiany i zasadzie powtórzenia.

Pora więc zapytać: czym jest wiosna? Jeśli odniesiemy to sformułowanie do wszystkich wymienionych planów i spróbujemy dookreślić je w sposób możliwie najbardziej abstrakcyjny, to okaże się, że wiosna to pusta forma, gotowa do przyjęcia nieznannej, jakiegokolwiek treści, (W 152), „bezdenne lekkomyślna” (W 200), „obojętna gotowość na wszystko” (W 153), nieuchronność naiwnego powtórzenia jakiegoś ogranego scenariusza, konieczność odegrania po raz tysięczny jednego z wariantów tego samego motywu (W 179). W prozie Schulza nie tylko natura, lecz także wywiedzione z różnych kultur postaci oraz bohaterowie historyczni, a nawet przedmioty (które w ujęciu Schulza są tej natury częścią), „próbują inscenizować na nowo przesądzone i przypadłe dzieje, układają się w te same sytuacje w nieskończonych wariantach” (W 205). Jeśli więc weźmiemy pod uwagę cechy poetyki *Wiosny*, to okaże się, że nie odbiegają one od reguł tekstowych, które można wskazać w *Sklepkach cynamonowych*. Sam autor pisał o nich w liście do Stanisława Ignacego Witkiewicza w następujący sposób:

„*Sklepy cynamonowe* dają pewną receptę na rzeczywistość, statuują specjalny rodzaj substancji. Substancja tamtejszej rzeczywistości jest w stanie nieustannej fermentacji, kiełkowania, utajonego życia. Nie ma przedmiotów martwych, twardych, ograniczonych. Wszystko dyfunduje poza swoje granice, trwa tylko na chwilę w pewnym kształcie, ażeby go przy pierwszej sposobności opuścić. W zwyczajach, w sposobach bycia tej rzeczywistości przejawia się pewnego rodzaju zasada – panmaskarady. Rzeczywistość przybiera pewne kształty tylko dla pozorów, dla żartu, dla zabawy. Ktoś jest człowiekiem, a ktoś karakonem, ale ten kształt nie sięga istoty, jest tylko rolą na chwilę przyjętą, tylko naskórkiem, który za chwilę zostanie zrzucony. Statuowany tu jest pewien skrajny monizm substancji, dla której poszczególne przedmioty są jedynie maskami. Życie substancji polega na używaniu niezmiernej ilości masek. Ta wędrówka form jest istotą życia. Dlatego z substancji tej emanuje aura jakiejś panironii. Obecna tam jest nieustannie atmosfera kulis, tylnej strony sceny,

gdzie aktorzy po zrzuceniu swych kostiumów zaśmiewają się z patosu swych ról. W samym fakcie istnienia poszczególnego zawarta jest ironia, nabieranie, język po błazeńsku wystawiony”<sup>5</sup>.

To właśnie nadrzędne prawa powtórzenia i przemiany rządzące życiem tej materialnej substancji decydują w utworach Schulza o motywacji zdarzeń. Dlatego też rozumienie jego tekstów wymaga od czytelnika wyjścia poza stereotypy poznawcze. Świadomość tej przemijalności, przejściowości poszczególnych stanów skupienia materii ukazywanej w *Wiosnie* z wymienionych perspektyw: jednostkowej, fantastycznej, historycznej, wielokulturowej i biologicznej (mikro- i makrokosmicznej), wpływa na sposób prezentacji w opowiadaniu znaków wielu kultur oraz doniosłych projektów dziejowych. Wielkie w danym momencie projekty historyczne w innym czasie okazują się albo peryferyjne, albo zupełnie bezużyteczne, a dla ich twórców nie ma miejsca nawet w panopticum.

Konsekwencją tej świadomości, przejawiającej się w tekście za pośrednictwem chwytu nałożenia na siebie perspektyw (jednostkowej, fantastycznej, historycznej, interkulturowej i biologicznej), które składają się na oryginalną Schulzowską poetykę peryferii, jest estetyka melancholii<sup>6</sup>. Narrator wie bowiem dobrze, że finał wszystkich wiosen jest podobny.

„Wiosny – czytamy w utworze – sprzeniewierzają się sobie – jedna za drugą, pogrążone w zdyszany szelest kwitnących parków – zapominają o swych przysięgach, gubią liść po liściu ze swego testamentu” (W 144), spacerujące ulicą dziewczęta nie wiedzą, że za chwilę podzielą los wszelkiej materii, której zasadą istnienia jest przemiana, a więc „zbledną i zajdą cieniem, wsiąkną w piasek” (W 162), ich spacer okaże się „pustą paradą” (W 165), bohaterowie historii za chwilę „szlochać będą w kostiumach z odległych wieków” (W 167). „Trony więdną niezasilane krwią, żywotność ich roślinie tą masą krzywdy, zaprzeczonego życia, tego wiecznie innego, co zostało przez nie wyparte i zanegowane” (W 188). Również nawiązania intertekstualne stają się w *Wiosnie* elementami estetyki melancholii w duchu nietzscheańskim: „jak zazielenia się wiosna zapominaniem – czytamy w opowiadaniu – jak odzyskują te stare drzewa słodką i naiwną niewiedzę, jak budzą się gałązkami nie obciążone pamięcią, mając korzenie pogrążone w starych dziejach!” (W 172). „Ta zieleń

5 Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza, s. 476–477.

6 Estetyka melancholii przejawia się w opisach śmiertelnego, przemijającego piękna (W 165). O schyłku dnia mówi się tu w kategoriach „zmiernych teatralnego” (W 166). Budulcem estetyki melancholii staje się także język alegorii i apokryfu. Taką alegorią okazuje się na przykład apokryficznie opracowany motyw księgi. Księgą (W 154–155), a także księgą blasku (W 156) nazywany jest przez Józefa markownik Rudolfa. Ów klaser ze znaczkami określa się jako „księgę uniwersalną”, „kompedium wszelkiej wiedzy o ludzkim” (W 179). Składnikiem estetyki melancholii jest ponadto palimpsestowość tej prozy, w której nakładają się na siebie mity różnych kultur, staro- i nowotestamentowe historie biblijne (na przykład historia Kaina i Abla („los mój był losem Abla” – mówi Józef, kiedy uświadamia sobie zdradę, „Kain zawsze zwycięża”, W 218).



będzie je jeszcze raz czytała jak nowe i sylabizowała od początku i ode tej zieleni odmłódzą się historie i zaczną się raz jeszcze, jakby się nigdy nie odbyły” (W 172). Odnajdziemy tu także wątki z *Fausta* Goethego („zejdźcie do Matek”, W 171); Historia jawi się tu jako „fabryka fabuł i bajek”, nieskończone inferna ozywające na skutek zapomnienia o bezimiennych już poprzednikach, którzy funkcjonują jako bohaterowie „powieści bez nazwy” (W 173), „giganci bez twarzy”, „bezforemne kadłuby” (W 173). „Tyle jest nieurodzonych dziejów” (W 172) – powie narrator. Wiadomo jednak, że jeśli dzieje w końcu się zadzieją, to ich bohaterów czeka ten sam los.