

„ŻYCIE TO NIE ZAWSZE ŻYCIE”. O *LIŚCIE* LEO LIPSKIEGO I ORY RASKIN¹

Antoni ZAJĄC (Uniwersytet Warszawski)

ORCID: 0000-0002-8430-5455

Dramat *List* (początkowo: „Knajpa”) autorstwa Leo Lipskiego i Ory Raskin, pisany w latach 1958–1959, a podany do druku po raz pierwszy w tym numerze „Archiwum Emigracji”, to utwór osobliwy i przysparzający badawczych trudności. Nie wiele wiemy o okolicznościach jego powstawania, nie wiadomo, jaki był podział prac nad nim, brakuje ponadto choćby podstawowych danych o jego współautorce. W badaniach nad twórczością Lipskiego dramat ten był jeszcze do niedawna zupełnie nieznaną, a przynajmniej – nienotowaną. Taki stan rzeczy mogły zmienić dopiero kwerendy w zbiorach archiwalnych Instytutu Literackiego „Kultura”, obejmujące w szczególności korespondencję pomiędzy Lipskim i Jerzym Giedroyciem² – pierwszy raz o utworze wspomniała pokrótce Agnieszka Maciejowska, która tak pisała we wstępie do tomu *Powrót*: „W 1958 roku Lipski wysłał Giedroyciowi sztukę *Knajpa*, napisaną wspólnie z koleżanką, Orą Raskin; Giedroyc uznał utwór za słaby i wtórny”³.

W archiwum Instytutu nie udało się odnaleźć odrzuconego utworu. Niedawne badania pozwoliły jednak ustalić, że maszynopis dwuaktowego dramatu znajdu-

¹ Praca naukowa finansowana ze środków budżetowych na naukę w latach 2019–2023 jako projekt badawczy w ramach programu „Diamentowy Grant”.

² Takie prace w Archiwum Instytutu Literackiego „Kultura” w Maisons-Laffitte przeprowadził Piotr Sadzik, któremu serdecznie dziękuję za udostępnienie mi wyników jego kwerendy.

³ A. Maciejowska, *Słowo wstępne*, [w:] L. Lipski, *Powrót*, wyb., oprac., wstęp A. Maciejowska, Paryż–Kraków 2015, s. 13.

je się w Jerozolimie, w zbiorach Biblioteki Narodowej Izraela⁴. Jest częścią Archiwum Dowa Sadana (1902–1989), profesora Uniwersytetu Hebrajskiego, wybitnego hebrajskiego literaturoznawcy pochodzącego z Galicji, który władał wieloma językami, w tym polskim⁵. Pomieszczone są tam również listy Lipskiego do Sadana; to zbiór stosunkowo niewielki (obejmujący około 20 listów z lat 1955–1979), ale istotny z perspektywy badań nad *Listem* („Knajpą”)⁶.

Ich otwarcie możliwe jest dzięki materiałom archiwalnym z dwóch wspomnianych korpusów – pozwalają one na dokonanie wstępnej rekonstrukcji, koniecznej w przypadku ineditów takich jak *List* i uprzedniej względem prac o charakterze interpretacyjnym. Ta kolejność jest zachowana w niniejszym artykule, pomyślanym jako głos inicjujący literaturoznawczy namysł nad dramatem Lipskiego i Raskin. Pierwsza część tekstu ma zatem charakter sprawozdawczego przywołania dotychczas zgromadzonych wiadomości, druga natomiast poświęcona jest interpretacji wybranych wątków utworu.

List powstawał w drugiej połowie lat 50., czyli w jednym z najintensywniejszych, a zarazem najważniejszych okresów w karierze pisarskiej Lipskiego. Po przyznaniu Nagrody „Kultury” za opowiadanie *Dzień i noc* w 1956 r. (opublikowane rok później w formie książkowej wraz z dwoma innymi opowiadaniem nakładem Instytutu Literackiego), jego twórczość zaczęła wzbudzać szersze zainteresowanie krytyków⁷, on sam zaś ze względu na nieco bardziej stabilną (jakkolwiek w dalszym ciągu trudną) sytuację zdrowotną i materialną niż w latach wcześniejszych był w stanie pracować nad kolejnymi utworami, choć w listach często wspominał o tym, jak czasochłonne w związku z niepełnosprawnością jest dla niego pisanie. Zwracał także uwagę na niewystarczający dostęp do potrzebnych mu publikacji, nierzadko zmuszający go do przerywania pracy. Mimo tych problemów udało mu się w tym czasie ukończyć *Pradawną opowieść* – krótkie, wstrząsające opowiadanie, którego akcję osadził w pierwszych dniach II wojny światowej. Pisał wtedy również swoje opus magnum, mikropowieść *Piotruś*, którą prześle redaktorowi naczelnemu „Kultury” w styczniu 1959 r. Można ponadto założyć, że w omawianym okresie powstało osiem egotyków, czyli drobnych utworów na pograniczu prozy i poezji, opublikowanych w tym samym roku w szwajcarskim piśmie „Hortulus” (przełożył je na niemiecki Edward J. Cukierman).

⁴ Archiwum Biblioteki Narodowej Izraela w Jerozolimie (dalej: ABNI), sygn. ARC.*4 1072 13 38, L. Lipski, O. Raskin, „List”; zob.: A. Zajac, „*O niepokoju i śmierci*” i „*List (Knajpa)*” – *odnalezione utwory Leo Lipskiego*, „Teksty Drugie” 2020, nr 2, s. 391–397. Pierwsza część niniejszego tekstu częściowo przywołuje ustalenia z tego komunikatu.

⁵ Por.: R. Lów, *Dow Sadan. Historyk literatury Żydów*, [w:] *Żydzi Wschodniej Polski. Seria IV: Uczeni żydowscy*, red. G. Czerwiński, J. Ławski, Białystok 2016, s. 235–247.

⁶ ABNI, sygn. ARC.*4 1072 01 2639, Archiwum Dowa Sadana, L. Lipski, Korespondencja z Dowem Sadanem. Kolejne przywoływane w niniejszym artykule listy Lipskiego do Sadana pochodzą z tego samego zasobu archiwalnego.

⁷ Zob. np.: M. Sambor [właśc. M. Chmielowiec], *Pieśń o ziemi niehumanitarnej*, „Wiadomości” (Londyn) 1957, nr 12 (573); L. M. Bartelski, *Notatki z kamiennego świata*, „Nowe Sygnały” 1957, nr 23; H. Żurkowska, *Milosz, Chciuk i Lipski*, „Orzeł Biały” 1957, nr 18.

Pod koniec lat 50. Lipski pracował nad jeszcze jednym, nietypowym tekstem – to jedyny w jego dorobku dramat, wyjątkowy również o tyle, że nigdy wcześniej ani później nie pracował w autorskim duecie. Maciejowska sugeruje, że Ora Raskin, czyli współautorka *Listu* („Knajpy”), była jedną z koleżanek Lipskiego („zastępowały sekretarki, przepisywały na maszynie, chodziły na pocztę, a czasem wspólnie z nim pisały”⁸); to ogólne sformułowanie nie jest zadowalające, o Raskin trudno jednak znaleźć bardziej szczegółowe informacje, brak wzmianek o niej w słownikach biograficznych, kompendiach lub publikacjach o polskojęzycznej literaturze powstającej w Izraelu⁹. Odnalezione niedawno w archiwum Lipskiego zapiski telefoniczno-adresowe świadczą o tym, że „Raskin” może być pseudonimem lub nazwiskiem panięńskim – każdorazowo pojawia się bowiem również nazwisko „Karir”¹⁰.

Tak jak osoba Raskin, również sam dramat pojawia się w korespondencji Lipskiego niespodziewanie, bez wcześniejszych wzmianek o jego powstawaniu lub choćby o pracy „na cztery ręce”. Pewne informacje pojawiają się dopiero w liście do Giedroycia z sierpnia 1958 r., do którego załącznikiem był utwór: „Pozwalam sobie przesłać sztukę pt. *Knajpa* [...]. Proszę o jej ocenę. Sztukę pisałem nie sam. Współautorka jest młodą kobietą, b. zieloną i to jest pierwsza jej sztuka. Teatromanka”¹¹. Być może o wyborze niezbyt bliskiego Lipskiemu rodzaju literackiego przesądziły właśnie dramaturgiczne zainteresowania Raskin, jakkolwiek trudno określić, w czym dokładnie przejawiała się jej „teatromania”.

Maszynopis trafił również do Mariana Pankowskiego, który rok wcześniej opublikował w „Kulturze” równie pochlebną, co kontrowersyjną recenzję *Dnia i nocy* – pisarstwo Lipskiego zestawiał w niej kontrastowo z „mądrością wiejącą

⁸ A. Maciejowska, *Słowo wstępne*, s. 13.

⁹ Wzmianki o Raskin nie znajdziemy w następujących publikacjach: K. Famulska-Ciesielska, *Polacy, Żydzi, Izraelczycy: tożsamość w literaturze polskiej w Izraelu*, Toruń 2008; K. Famulska-Ciesielska, S. J. Żurek, *Literatura polska w Izraelu: leksykon*, Kraków–Budapeszt 2012, R. Löw, *Literackie podsumowania. Polsko-hebrajskie i polsko-izraelskie*, red. M. Siedlecki, J. Ławski, Białystok 2014.

¹⁰ Archiwum Emigracji, Biblioteka Uniwersytecka w Toruniu (dalej: AE BUMK), Archiwum Leo Lipskiego, sygn. AE/LL/Wizytówki, Kalendarzyki, Notesiki, 1. Zapisane dane: „Ora Raskin (Karir), Szoszanath Zion, Beit Rubin (Jerozolima) (tel. 3016)” zgadzają się z tymi, które widnieją (zapisane w alfabecie hebrajskim) na karcie tytułowej dramatu; zob.: komentarz edytorski do dramatu *List*, w tym numerze. Osoba o imieniu Ora pojawia się w niedatowanym brudnopisie jednego z listów Lipskiego do Ireny Lewulis, trudno jednak ustalić, czy fragment dotyczy Raskin: „Ora, wbrew prawom dziedziczości, jest bardzo ładną dziewczynką i ma kwiatomanię. Przyniosła mi pierwsze dzikie chabry i dzikie irysy”; L. Lipski, *Wybór listów do Ireny Lewulis*, [w:] tegoż, *Proza wybrana*, wyb., oprac., wstęp A. Maciejowska, Wołowiec 2022, s. 263.

¹¹ Archiwum Instytutu Literackiego Kultura w Maisons Laffitte (dalej: AILK), sygn. ILK KOR RED Lipschütz L, list L. Lipskiego do J. Giedroycia z 31 sierpnia 1958 r. Wszystkie kolejne cytaty z korespondencji pomiędzy Lipskim i Giedroyciem odnoszą się do listów pomieszczonych w tej jednostce archiwalnej.

z kart tragikomicznej cioty, Lechonia”¹². Równie bezceremonialna była reakcja autora *Rudolfa* na przesłany mu dramat – tak skarżył się Giedroycowi w październiku tego samego roku: „Pewnie Pan już otrzymał korektę mego artykułu, jak również *Knajpę* [Leo] Lipskiego. Aż wierzyć się nie chce, że to ten sam Lipski! Tekst jest po prostu nijaki, niedramatyczny i nieautentyczny w emocji. Zebrał tyle osób po to, żeby razem nic nie robiły. A język! Boże, ten człowiek traci polszczyznę”¹³. To ocena bardzo symptomatyczna i celna w zakresie wyznaczenia dominant utworu, dlatego do uwag Pankowskiego jeszcze powrócę.

Podobne, choć nieprzedstawione w aż tak ostrych słowach refleksje o „Knajpie” przekazał Lipskiemu Giedroyc – w listopadzie pisał mu lakonicznie o „słabości i wtórności” utworu, dodając również, że „autorka musi nad sobą popracować”¹⁴, tak jakby to jej wkład przesądził o niskim poziomie tekstu; takie przekonanie trudno zweryfikować, ponieważ nie są aktualnie znane żadne inne utwory czy inne próbki literackiego stylu Raskin. Podobnie słowa Giedroycia odczytał chyba sam pisarz, który miesiąc później odpowiedział: „«Knajpa» – biorę za nią częściową odpowiedzialność, dlatego muszę poruszyć pewną sprawę: Jestem od pewnego czasu, a czas ten jest bardzo długi, pozbawiony wszelkiego kontaktu z literaturą, a zwłaszcza z beletrystyką polską. To są skutki”¹⁵. Ani dramat, ani jego współautorka nie pojawiają się już w tej korespondencji, która zresztą niebawem straci nieco na intensywności.

Równolegle jednak Lipski chciał zainteresować tym utworem jeszcze przynajmniej jedną osobę – Dowa Sadana. Latem lub wczesną jesienią przekazał mu masywny zarys dramatu, a w październiku przypomniał się listownie:

Chodzi o sztukę, którą osobiście wręczyłem Panu i o Jego wrażenia i ocenę. Jeśli ocena jest dodatnia, to proszę (a raczej prosimy; moja współniczka nazywa się Ora Raskin) o przetłumaczenie. Prosimy również (i od tego będzie zależało, czy będziemy sobie mogli pozwolić na przekład) [o informację – A.Z.], czy „Molad” zechce drukować sztukę. O ile mi wiadomo, to takie przypadki nie są czymś niezwykłym.

Jeśli w o l n o mieć prośby, to proszę mi napisać, ile będzie kosztowało tłumaczenie, gdyby „Molad” nie chciał tego drukować¹⁶.

Choć propozycja Lipskiego nie była bezpodstawa – Sadan tłumaczył wcześniej jego teksty, zamieszczając przekłady właśnie w czasopiśmie „Molad” – wydaje się, że „Knajpa” ostatecznie nie zyskała wystarczającej przychylności u jego korespon-

¹² M. Pankowski, *Wolny od lzy*, „Kultura” 1957, nr 7–8 (117–118), s. 213. Recenzja wywołała stanowczy protest Andrzeja Bobkowskiego, który sprzeciwił się sformułowaniu Pankowskiego piętnującym homoseksualność Lechonia; zob.: list A. Bobkowskiego do J. Giedroycia z 25 lipca 1957 r., cyt. za: J. Giedroyc, A. Bobkowski, *Listy 1946–1961*, oprac. J. Zieliński, Warszawa 1997, s. 468.

¹³ Cyt. za: J. Burnatowski, *Jerzy Giedroyc i Marian Pankowski. Listy dotyczące powieści „Matuga idzie”*. *Glosa do dziejów pewnej współpracy*, „Ruch Literacki” 2017, r. 58, z. 2, s. 210.

¹⁴ List J. Giedroycia do L. Lipskiego z 7 listopada 1958 r.

¹⁵ List L. Lipskiego do J. Giedroycia z 15 grudnia 1958 r.

¹⁶ List L. Lipskiego do D. Sadana z 30 października 1958 r. Wyróżnienie oryginalne.

denta, na tyle dużej przychylności, by podjął się tłumaczenia, na co wskazywałyby brak jakichkolwiek wzmianek o jego publikacji¹⁷.

Niespełna rok później Lipski napisał jednak do Sadana ponownie, a zarazem po raz ostatni w tej sprawie: „Przesyłam Panu wstawkę do sztuki, którą się Pan zgodził tłumaczyć (zasadniczo). Proszę ją dodać do właściwej stronicy. Tak zostaje wprowadzona, mam wrażenie, zasadnicza zmiana. Wraz z nią ulega też zmianie tytuł sztuki na «List» zamiast «Knajpa»¹⁸. W krótkim fragmencie znajdujemy aż dwie istotne informacje – że praca nad dramatem nie została zakończona w 1958 r., a zatem ani Giedroyc, ani Pankowski nie mieli dostępu do jego pełnej wersji i że wraz z tym uzupełnieniem Lipski i Raskin zdecydowali się na zmianę zasadniczą, bo obejmującą tytuł sztuki. Z perspektywy analizy samego maszynopisu występuje jednak pewna trudność: nie wiemy bowiem, który jego fragment stanowi wspomnianą wstawkę. Na jej obecność nie wskazuje ponadto ciągła numeracja; choć na stronach 12A–17 jest ona zapisywana ręcznie, to ten segment nie ma choćby częściowo autonomicznego charakteru. Podobnie nie sposób uznać, że taką wstawką byłyby po prostu drugi akt dramatu (jakkolwiek nowy tytuł dobrze do niego pasuje), ponieważ jego zapis zaczyna się na tej samej stronie, na której padają ostatnie słowa części pierwszej. W maszynopisie (a przynajmniej jego egzemplarzu odnalezionym w Bibliotece Narodowej Izraela) nie ma zatem wyraźnej dwudzielności, co można uznać za kolejny problem badawczy związany z *Listem*.

Podobne osobliwości w zestawieniu ze znanymi nam ocenami dramatu oraz faktem, że w następnych latach sam Lipski raczej o nim nie wspominał (nie zabiegał również zbyt usilnie o jego publikację), każą zastanawiać się, czy sztuki tej nie powinniśmy postrzegać w kategoriach niezbyt udanego eksperymentu czy archiwalnego *curiosum*, godnego raczej wzmianki niż dogłębnej analizy. Z perspektywy badań nad twórczością Lipskiego *List* jest jednak ważnym (choć szczególnym) elementem całej układanki: tekstem nierównym, zastanawiającym i dość tajemniczym. Jego znaczenie wykracza jednak poza konkretną rolę w dorobku pisarza – pozwala również na uzupełnienie mapy powojennej polskojęzycznej dramaturgii emigracyjnej, tego „anormalnego i dziwnego [...] wygnańczego teatru”¹⁹. Opisując jego losy w latach 1939–1969, Dobrochna Ratajczakowa zwraca uwagę na dwie podstawowe grupy utworów scenicznych pisanych na emigracji. Pierwszą tworzą teksty odwołujące się do literackiego kanonu, nostalgicznie nawracające do przeszłości lub pisane z moralizatorskim zacięciem, wzniośle ukazujące wojenne doświadczenia, w taki jednak sposób, by uniknąć konfrontacji z wywołaną przez nie traumą, z której prezentacją zmagął się teatr europejski tamtych czasów. „Ludzie wykorzeni, dawni *displaced persons*, nie chcieli tworzyć wykorzonego

¹⁷ Por.: J. Galron-Goldschlager, *The Works of Dov Sadan. A Bibliography 1935–1984*, Israel 1986, <https://library.osu.edu/projects/hebrew-lexicon/00376-files/0000-Galron.pdf> (dostęp: 29 kwietnia 2022).

¹⁸ List L. Lipskiego do D. Sadana z 26 sierpnia 1959 r.

¹⁹ D. Ratajczakowa, *Wstęp*, [w:] *Polski dramat emigracyjny 1939–1969. Antologia*, wstęp i oprac. D. Ratajczakowa, Poznań 1993, s. 4.

dramatu (*displaced drama* – jak nazywa go Daniel Gerould)²⁰, podsumowuje Ratajczakowa. Badaczka wyznacza jednak również drugą grupę utworów, napisanych przez „twórców pozostających na uboczu głównych traktów emigracyjnych, odrzuconych, kontrowersyjnych, wybierających izolację. Jednym słowem – outsiderów. Było ich – jak zwykle – niewiele”²¹.

W poczet tych autorów można z pewnością zaliczyć Lipskiego, który pozostawał „na marginesie marginesów”²², a kondycja wykorzenia przesądziła o unikalności jego pisarstwa, powstającego konsekwentnie w myśl zasady, że doświadczenie egzystencjalnej anomii (czyli radykalnej destabilizacji rzeczywistości oraz niemożności odnalezienia języka, który umożliwiłby wypowiedzenie tego doświadczenia) może zostać adekwatnie ukazane w tekście literackim jedynie wtedy, gdy wykorzystany w nim język również ulegnie rozchwianiu czy wręcz rozpadowi, nie przechodząc ani w swobodną gadaninę, ani w ściśle milczenie. Ta charakterystyczna cecha stylu, obejmująca też strukturę czy formę tekstów, mogła wpłynąć na przeświadczenie Pankowskiego, zgodnie z którym Lipski „traci polszczyznę” – warto przy tym pamiętać, że nieco ponad dziesięć lat przed sformułowaniem tej uwagi Lipski w istocie utracił polszczyznę w wyniku udaru i wywołanej przezeń afazji, a następnie po latach zmagani wyuczył się jej ponownie, jako języka zarazem własnego i obcego²³.

Jednocześnie arogancka i przenikliwa uwaga Pankowskiego sformułowana po lekturze „Knajpy” zawiera w sobie ziarno prawdy, o ile tylko potraktować ją przewrotnie. W utworze znajdziemy co prawda wiele (raczej nieintencjonalnych, na przykład ortograficznych) błędów językowych i niezręczności; zarazem jednak na dziwnie „wykolejony” język dramatu składa się wiele deformujących zabiegów charakterystycznych dla Lipskiego, takich jak elipsy, mieszanie bardzo krótkich i bardzo długich zdań, zaskakujące zestawienia czy kontaminacje przekraczające granice rejestrów stylistycznych. Wszystkie te manipulacje nabiorą pełnej intensywności w *Piotrusiu* (powstającym przecież równoległe z omawianym tu dramatem), za-

²⁰ Tamże, s. 16.

²¹ Tamże.

²² AE BUMK, Inwentarz Michała Chmielowca, sygn. AE/MC/VIII/ 2 Kor. Os. z Leo Lipschützem, list L. Lipskiego do M. Chmielowca z 9 listopada 1954 r. Na temat marginalności Lipskiego i jego tekstów; zob.: A. Zając, *Maksimum wygnania. Marginalne parodie i marańskie rozszczepienia Leo Lipskiego*, [w:] *Marani literatury polskiej*, red. P. Bogalecki, A. Lipszyc, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2020, s. 417–463.

²³ Co ważne, utrata ta dotyczyła również pierwszego języka Lipskiego, czyli niemieckiego. Na temat afazji i jej konsekwencji dla twórczości autora *Piotrusia*; zob.: P. Sadzik, *Zdrobniałe jękanie. Teologia afatyczna Leo Lipskiego*, „Wielogłos” 2019, nr 2, s. 57–84; O. Osińska, „*Ja rozumiałem, tylko nie mogłem mówić*”. *O twórczości Leo Lipskiego jako afatyka. Rekonosans*, [w:] *Medycyna narracyjna. Opowieści o doświadczeniu choroby w perspektywie medycznej i humanistycznej*, red. M. Chojnacka-Kuraś, Warszawa 2019, s. 187–203; też, *Afazja Leo Lipskiego: perseweraacje, przesunięcia, zblokowania*, „Rana. Literatura – Doświadczenie – Tożsamość” 2020, nr 1, s. 90–108.

wierającym słynny, emblematyczny fragment: „Język, którym myślę, rozpada się i kruszy. Jest niby mamrotanie starych kobiet, co moczą biszkopty w mleku”²⁴.

Bohaterką *Piotrusia*, która posługuje się szczególnie „babeliczną”²⁵ mową, jest sześćcioletnia córka sąsiadów Pani Cin. Dziewczynka przekręca polskie frazy na hebrajską modłę, robiąc przy tym „dziwaczne błędy” – stąd zdania takie jak „Proszę, zrób się na pies” (P, s. 209)²⁶. W sztuce Lipskiego i Raskin jest podobnie – w najsilniej odkształcony, a przez to niepokojący sposób wypowiada się Mała. Jej monolog rozpoczynający *List*, wygłaszany częściowo jeszcze przy spuszczonej kurtynie, należy do najbardziej frapujących fragmentów utworu, może przede wszystkim ze względu na relację pomiędzy tym, kto mówi, o czym mówi i w jaki sposób to robi. Dziewczynka już w pierwszych słowach zwraca się do widzów („ślicznie, żeście tu przyszli”) i czyni to jako jedyna spośród bohaterów. Snuje więc swoją opowieść nieco nonszalancko, świadoma tego, jakie wrażenie może ona robić na słuchających:

A tam miasto. Tam rzadko chodzę. Chyba do tego kina. Tam portier mnie wpuszcza za darmo. I tu przychodzi jedna kobieta. Oni mówią na nią dziwka. Oni tak na wszystkie mówią, ale ona jest zdaje się jakaś tam. [...] A pijacy to są zwykli. Bez żadnych cudów. Raz spróbowałam wódkę, ale mi się zrobiło niedobrze. Lubię tylko wino. Niektóre dziewczynki są nieśmiałe. Boją się karakonów, szcurów. Ale nie ja! Jak raz spadł tu jeden pan, to znaczy popełnił samobójstwo, spadł obok mnie i zrobił się taki mały. Ja poleciałam do Niej. Aż przyleciał biały wóz. [...] Jest mi bardzo przyjemnie mówić do takich dorosłych. I że mnie tak uważnie słuchacie²⁷.

Mała to uważna obserwatorka, która nigdy nie odwraca wzroku, choćby była świadkinią zdarzeń drastycznych lub nieprzyjemnych – jakby nie tyle celowo przekraczała dozwoloną granicę ciekawości, co raczej jej nie znała, podobnie jak obcy jest dla niej podział na świat dorosłych (limitowany, poznawany na określonych zasadach, obwarowany zakazami) oraz świat dzieci (swobodny, beztroski, dający się odkryć bez reszty i bez lęku). Taką wiedzę, idącą w parze ze stopniową inicjacją w reguły ludzkich zachowań, zwykle gwarantują dziecku rodzice, tymczasem matka Małej, choć wspomina się o niej często (a zarazem mało konkretnie), jest wiecz-

²⁴ L. Lipski, *Piotruś*, [w:] *Powrót*, s. 213. Dalej w nawiasie okrągłym oznaczany jako P z podaniem numeru strony.

²⁵ A. Lipszyc, *Leo Lipski: Część śmierci*, [w:] tegoż, *Czerwone listy. Eseje frankistowskie o literaturze polskiej*, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2018, s. 75.

²⁶ W *Piotrusiu* pojawia się motyw „robienia się na pies”, bezpośrednio powiązany z sadomasochistycznym rytuałem, któremu oddają się Pani Cin i Piotruś – w tym kontekście warto zwrócić uwagę na fakt, że w *Liście* wielokrotnie mowa o psach: psa prowadzi na smyczy „elegancka” kobieta, którą w kawiarni spotkał Pijak, o „wiernym psie Boga Wielkiego” śpiewa Żebrek w (być może alegorycznie odwołującej się do jego własnego życia) balladzie o niedoszłym samobójcy, a w jednym z najbardziej tajemniczych momentów dramatu Były Ratownik odpowiada na przechwałki Pijaka dwukrotnie powtórzonymi słowami „Pies by się uśmieł”.

²⁷ L. Lipski, O. Raskin, *List*, w tym numerze. Dalej utwór oznaczany w odnośnikach jako L z podaniem numeru strony.

nie nieobecna; być może nawet na całe dni zostawia ją pod niezbyt troskliwą opieką Jej, czyli właścicielki knajpy, ponieważ sama nie jest w stanie się nią zająć (na pytanie o to, dlaczego dziewczynka praktycznie zawsze przebywa w lokalu, Ona odpowiada tylko: „nie będę ci opowiadać całej historii”, w innym miejscu mówi z kolei: „Ta wariatka znowu zostawiła małą i poszła sobie”).

Zaskakujące zachowanie opuszczonej przez matkę Małej nie sprowadza się wyłącznie do nieszablonowych, wnikliwych spostrzeżeń wyrażanych w sposób ni to infantylny, ni to parodiujący język dorosłych. Można powiedzieć, że to, co podpatrzone czy podsłuchane, stara się na własną rękę wypróbować za sprawą działań na pograniczu zabawy i znęcania się nad innymi, przy czym łączy się to z psychiczną dyspozycją obecną u niemal wszystkich dziecięcych postaci Lipskiego – źródłowym, perwersyjnym okrucieństwem:

Oni mają małego chłopczyka. Nie taki mały. Ma pięć lat. Ja go często ciągnę za uszy i gniołę do ziemi. [...] Mówię mu: – Zabiję cię. Odetnę ci głowę. Ucho. A jak pójdziesz płakać do mamy, to zrobię coś gorszego. On mnie słucha. Robi, co ja tylko chcę [...]. (*przechadza się. Potem naśladuje pijanego*)

Z pijakami w ogóle jest bardzo łatwo. Można się z nimi bawić, a oni łapią powietrze. Często wyzywają. A potem jak mnie długo gonia, to wywracają się. Wtedy nie mogą wstać. Jak taki uśnie na ziemi, o tutaj, to ja siadam na nim (*pokazuje*) i bawię się w konia albo osła. Ale raz, chociaż się wywrócił, to był silny w rękach i trzasnął mnie o bruk. O tu mam znak. (*pokazuje na czoło*) (L, s. 295).

Czy to jedynie reakcja polegająca na przeniesieniu doświadczonej przemocy na własne działania, przejście z pozycji ofiary do oprawczyńi?²⁸ Fenomen tego dziecięcego sadyzmu jest chyba bardziej złożony – odreagowanie traum idzie tu w parze z chęcią podejmowania ryzykownych eksperymentów z ciałem cudzym i własnym, które polegają nierzadko na upadaniu i fizycznej przemocy, rzadko jednak dającej masochistyczną przyjemność ofierze, a służącej raczej badaniu granicznych stanów między życiem a śmiercią – stąd Mała albo Ola z (późniejszego o sześć lat) *Miasteczka* przyduszają aż do utraty tchu, grożą śmiercią bądź każą innym dzieciom umrzeć. Portretując swoich nieletnich bohaterów, Lipski (tutaj razem z Raskin) nie poprzestaje jednak na wizji jednoznacznie złych, wręcz demonicznych istot, obdarza ich bowiem zarazem nadzwyczajnym wyczuleniem na zmysłowe bodźce oraz percepcją zbliżoną do tej, z jaką świat postrzegają pisarze czy artyści. Ta wyjątkowa cecha dziecięcej wrażliwości, odróżnionej od obojętnej, mniej wyczulonego

²⁸ Trajektorię takiej interpretacji wyznaczałyby prace Sándora Ferenczego analizujące mechanizm identyfikacji z agresorem; zob.: S. Ferenczi, *Pomieszanie języków w obcowaniu dorosłych z dzieckiem. Mowa czułości i pożądania*, tłum. M. Chojnacki, [w:] *Imago psychoanalizy*, wyb., oprac. i wstęp A. Sobolewska, Gdańsk 2021, s. 141–162; por. również: M. Klein, *Aktywność seksualna dzieci*, tłum. M. Żylicz, [w:] *tejsze, Psychoanaliza dzieci (Pisma, t. II)*, Sopot 2019, s. 113–123.

na dźwięki czy kolory postrzegania dorosłych, ujawnia się w ostatnim fragmencie monologu dziewczynki²⁹:

Och, patrzcie na gwiazdy. Wyglądają zupełnie jak małe pajęczki. Niektóre opuszczają się, aż, aż. To nie jest tak wysoko. Już zaświecili naszą latarnię. Ona syczy. Świeci się na zielono. A pod nią stoi dziesięciu pijaków, stu pijaków. Zresztą nie wiem. Słyszycie, jak szumi morze? Nie. A ja słyszę. Słyszycie, jak chodzą kraby? (*robi lekceważący ruch ręką*) Wy tego i tak nie słyszycie (L, s. 295).

„Niesłyszający” są dla Małej nie tylko widzowie, lecz także znacznie od niej starsi bohaterowie, którzy przesiadują w knajpie, ukazującej się na scenie wraz z odsłonięciem kurtyny. Wątki rytm jednego ciągnącego się w nieskończoność dnia wyznaczany jest w niej przez otwieranie i zamykanie drzwi – „przychodzą, wychodzą, znów przychodzą, wychodzą”, mówi dziewczynka; popijają, jedzą, opowiadają o przydarzających się im nieszczęściach, plotkują, choć wydaje się, że nie mają już sobie zbyt wiele nowego do przekazania. W początkowych partiach I aktu rozmówczynią właścicielki restauracji jest na przykład niewracająca później na scenę Kobieta, której siedemnastoletnia córka jest nieuleczalnie chora. Jawi się ona jako postać widmowa, „ukazująca” się matce już za życia, którego resztki za wszelką cenę usiłuje pochwycić, tak bowiem można interpretować słowa Kobiety o córce całującej ją tak, „jakby całowała kochankę”. Posępnego obrazu życia Kobiety dopełnia przy tym fakt, że jest ona wdową po mężu alkoholiku. Jej wypowiedź tonie w kakofonii innych głosów:

ONA (*do KOBIETY*)

Wie pani, jaką miałam wczoraj historię? Ten z jednym okiem przyszedł tu dalek pić. Już był całkiem uchłany. Ja już mu nie chciałam dać. Ale on się uparł.

KOBIETA

A co ja miałam z moim nieboszczykiem mężem! Jak się upił, to wyrzucał wszystko za okno. Co mu pod rękę popadło. Pani pamięta, no nie?

ONA

Więc jak mu nie chciałam dać wódki, to on mi taki bajzel, z przeproszeniem, zrobił, że aż...

PRACOWNIK POGOTOWIA

Wiesz, chcieliśmy go urządzić. Już mi się wydawało, że... Wszystko poszło do diabła.

²⁹ Por. następujący fragment z *Niespokojnych*: „Dzieci mają jeden świat dla dorosłych, w którym udają, że nie mówią do robaków, udają, że nie boją się muzyki i księżycy, udają, że się boją strasznych bajek i kominiarza, udają, iż wierzą w to, że powinny być umyte, grzeczne, posłuszne... Mali symulanci. I drugi świat dla siebie, realistycznie czarodziejski, najeżony kielkującymi problemami, pełen zasadzek, widmowy i filozoficzny”; L. Lipski, *Niespokojni*, [w:] tegoż, *Powrót*, s. 96 (dalej utwór oznaczany w odnośnikach skrótem N z podaniem numeru strony). Na temat dziecięcych postaci i obrazów dzieciństwa w twórczości Lipskiego; zob. A. Zajac, „*Bachory wyblakłe, złośliwe i mądre*”. *Niepokoje dzieciństwa w prozie Leo Lipskiego – juvenilia i Niespokojni*, „Rana. Literatura – Doświadczenie – Tożsamość” 2021, nr 2, s. 1–21.

BYŁY RATOWNIK

Czekaj, jeszcze ci nie dokończyłem tamtego. Wchodzę w pustą ulicę i widzę przede mną jakiś tyłek. Całkiem równy. To ja do niej tego owego. A ona nic. Więc się z nią wyrównałem. A ona staje. Całkiem ładna dziewczyna. I lu mnie w pysk (L, s. 298).

Wielogłos złożony z językowych strzępów może przywołać na myśl rozmowy, które podczas swojego kiblowania u Pani Cin słyszy Piotr: „– Mój Hans jeszcze nie miał stolca. Posłałam po lekarza. – Tak, stękał całą noc. – Wątroby nie mogłam dziś dostać. – Pani jest słaba dziś, no rozumiem, skrobanka to nie jest zbyt przyjemne. – Ta Lili spod trzeciego ma wcale ładnego kochanka. Taka zdzira, jak jej się wszystko udaje” (P, s. 210). Ten fragment dramatu dobrze ukazuje zarazem pewną podstawową zasadę kompozycyjną utworu Lipskiego i Raskin – jest nią chaotyczny symultanicizm niespójnych wobec siebie dialogów, w których postaci wchodzą sobie w słowo. Co jednak paradoksalne, choć takie językowe spięcia mają w sobie dużą intensywność, to w planie całości nie nadają akcji żadnej dynamiki – w dalszym stopniu pozostaje ona wątła i monotonna, a liczne klótnie czy wymiany zdań nie posuwają jej do przodu, trochę tak, jakby odbywały się od zawsze, regularnie inscenizowane, niczym zapętlony teatr w teatrze. To wrażenie wzmacniają również powracające, a w dużej mierze rytualne, sprzeczki między dwiema najczęściej wypowiadającymi się postaciami: Pracownikiem Pogotowia i Byłym Ratownikiem, przy czym owa „byłość” zdaje się tu bardzo znacząca (można ją skojarzyć z użytym, który z tego słowa robi Witold Gombrowicz: „Przebywałem był w byłej Polsce i w byłej Warszawie na samym dniu faktu dokonanego”³⁰). Te klótnie są często błahe i wynikają z różnych nieporozumień (czego przykładem jest zdecydowanie zbyt długi fragment o wizycie Pracownika Pogotowia w kinie) – przyczyniają się do ogólnej monotonii czy „atmosfery zamknięcia”, o której czytamy w didaskaliach do pierwszego aktu.

Jeżeli w zakresie organizacji temporalnej świata dramatu mamy do czynienia z czasem homogenicznym i w jakimś sensie pustym, bo pozbawionym zdarzeń dzielących ten czas na zróżnicowane odcinki – przypomina się tutaj pierwsza część prologu do *Niespokojnych*, czyli *Św. Pawła*, w którym bohaterowie „nauczyli się zabijać czas, to znaczy zabijać życie” (N, s. 27) – to czy podobnie ukształtowana jest przestrzeń obecna w tekście? Dlaczego miejscem akcji jest mała, klaustrofobiczna knajpa położona przy ulicy Wąskiej? Na te pytania można udzielić przynajmniej dwóch zasadnych odpowiedzi³¹.

³⁰ W. Gombrowicz, *Pornografia*, Kraków 2014, s. 7.

³¹ Dostrzegam jeszcze możliwość trzecią, najbardziej skomplikowaną, a przez to wymagającą oddzielnego namysłu. To hipoteza, której sformułowanie sprowokowało ponowne zajrzenie do *Niespokojnych*, gdzie czytamy, że Ewa, główna bohaterka powieści, „mieszkała nad rzeką, w brudnej i starej dzielnicy, gdzie ulice nazywały się Wąska i Ciemna” (N, s. 75). Obie wzmiankowane ulice znajdują się do dzisiaj na tak bliskim Lipskiemu krakowskiemu Kazimierzowi. Być może w *Liście* dochodzi do fantazmatycznego nałożenia dwóch miejskich topografii, na mocy którego powstawałaby przestrzeń pośrednia, w której powrót do znanych

W niezbyt eleganckim lokalu możemy upatrywać pozbawionego właściwości, przechodniego miejsca, czy raczej nie-miejsca³², które ze względu na swój umowny charakter stanowi odpowiednie tło dla ukazywanych zdarzeń, choć Lipski i Raskin unikają tu radykalnych rozwiązań, do których posunął się Eugène Ionesco w (powstałych sześć lat przed *Listem*) *Krzesełach*, gdzie na przykład uwaga o bohaterze pijącym herbatę kontrowana jest w didaskaliach: „Oczywiście nie ma żadnej herbaty”³³. Dramat ten przywołuję nieprzypadkowo – należy on do najważniejszych osiągnięć teatru absurdu, który w latach 50. zdominował sceny teatralne zachodniej Europy. Choć w czasie, gdy powstawał omawiany tu utwór, dramaty Ionesco, Samuela Becketta czy Jeana Geneta nie były w Izraelu ani popularne, ani przychylnie oceniane (jakkolwiek *Czekając na Godota* miało swoją premierę w Tel Awiwie już w 1955 r., zresztą pod tytułem *Czekając na Boga*³⁴), mogły być znane Raskin, przecież „teatromance”, i Lipskiemu (który, przesyłając Giedroyciowi *Piotrusia*, wspominał o Beckettowskim *Molloyu*³⁵). W *Liście* odnajdziemy różne elementy charakterystyczne dla sztuk nurtu teatru absurdu: statyczność, atmosfera rozpacz i beznadziei, tematyzowanie egzystencjalnej pustki przy jednoczesnej obecności sekwencji groteskowo-farsowych czy język zbudowany jednocześnie w oparciu o klisze i ich deformacje. Na uwagę zasługuje też (właściwie wprost już „godotowy”) wątek oczekiwania na pojawienie się nieznanego nam bliżej człowieka, którego poszukują Listonosz i Ona: „Jak przyszło do czego, to on mi się kazał pocałować i powiedział: Jak będę chciał, to będę żył, a jak nie, to nie, i tyle” – mówi kobieta (L, s. 304). Częścią tej dramaturgicznej wizji, zbliżonej w wielu aspektach do koncepcji absurdystycznej, byłaby zatem również knajpa jako iluzoryczne „nigdziebądź”.

Zgodnie z kolei z drugą, radykalnie odmienną interpretacją, knajpa nie była by dryfującą w pustce abstrakcją, ale miejscem o znacznie bardziej konkretnym charakterze. Warto pamiętać, że *List* („Knajpa”) powstaje w czasie tak zwanej alii gomułkowskiej – napływu dużej grupy polskich Żydów do Izraela w związku z narastającymi w Polsce nastrojami antysemickimi oraz negatywnymi zmianami w polityce PRL względem obywateli pochodzenia żydowskiego. Proces osiedlania się

z młodości uliczek jest możliwy, ale tylko za cenę palimpsestowego nadpisania na ich wspomnieniu mrocznej, wyblakłej rzeczywistości „alijowego” Izraela. A może to krakowska knajpa, w której przesiadują ludzie-widma, funkcjonujące w zapętleniu i tkwiące w jeszcze innej topografii – mianowicie wewnętrznej topografii piszącego Ja? Taka propozycja interpretacyjna zbliżałaby *List* do problematyki *Św. Pawła*.

³² Zob.: M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności (fragmenty)*, tłum. A. Dziadek, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 127–140.

³³ E. Ionesco, *Krzeseła*, tłum. J. Kosiński, [w:] tegoż, *Lysa śpiewaczka. Lekcja. Krzeseła*, Izabelin 2004, s. 117.

³⁴ Na temat recepcji dramatu Becketta; zob.: S. Levy, *Godot, an Israeli Critic*, „Beckett Today/Aujourd’hui” 2017, nr 29, s. 312–324. O wiodących tendencjach w izraelskiej dramaturgii lat 50. (zachowawczej, konserwatywnej obyczajowo, niezainteresowanej awangardowym teatrem europejskim); zob.: G. Abramson, *Where is Danny? Israeli Drama in the 1950’s*, „Israel Affairs” 1995, vol. 2, nr 2, s. 115–135.

³⁵ List L. Lipskiego do J. Giedroycia z 15 listopada 1958 r.

tych osób w Izraelu był wieloetapowy i skomplikowany, a warunki panujące w obozach przejściowych bardzo trudne dla nowych mieszkańców – do tego stopnia, że część z nich składała później (odrzucając w przytłaczającej większości) wnioski o powrót do Polski. Stopniowo jednak uczestnikom alii udawało się tworzyć zaczątki życia społecznego, które pozwalałyby im wytracić poczucie prowizoryczności, tymczasowości ich funkcjonowania w Izraelu:

Popularnym miejscem spotkań imigrantów alii gomulłowskiej były restauracje i kawiarnie. Na uwagę zasługuje restauracja Lipskiego w Jaffie, „Gienia” – cukiernia, gdzie sprzedawano ptysie i napoleonki, „Scala” przy ulicy Allenby, kawiarnia „Dalia” na bulwarze nadmorskim w Tel Awiwie, zwana potocznie „Warszawską Starówką”, a także cukiernia „Łodziańska”. Kawiarnię „Marico”, która działała w „Gomulłowie”, czyli w Ramat Awiwie, wspomina Maria Lewińska: „Tu zamawiano o każdej porze kieliszek koniaku lub wódki. Prowadzili to Kocia i Józek. Przyjeżdżali tu wszyscy z aliji gomulłowskiej. Wymieniano adresy, poglądy, miejsca pracy, nowinki”. „U nas w Ramat Awiw były polskie kawiarnie – u pani Koci była fajna atmosfera, siedziały panie rano i popołudniu, i każda wiedziała, co się u drugiej gotowało w garnku [...]”. Janusz Gołąb natomiast pamięta inny lokal: „W Tel Awiwie, na ulicy Dizengoff była polska restauracja «B a t i a», do której mama czasami chodziła, żeby zjeść czulent, galaretkę czy siekaną wątróbkę”³⁶.

Trudno wprawdzie określić atmosferę panującą w knajpie z dramatu mianem „fajnej”, jednak przynajmniej nominalnie pełni ona rolę miejsca wymiany informacji i plotek, obejmującej pewną społeczność, choć w żadnym miejscu nie jest ona konkretyzowana jako polska; trzeba zresztą dodać, że nie znajdziemy również bezpośredniego, literalnego potwierdzenia hipotezy, iż knajpa w ogóle znajduje się w Izraelu, chociaż na przykład serwowane w niej dania (włącznie z wątróbką, o którą prosi Żebrak) przypominają te podawane wówczas w restauracjach „Gomulłowa”, spośród których najciekawsza wyda się nam z pewnością ta prowadzona przez niejakiego Lipskiego. O dwóch Lipskich – pisarzu i restauratorze – krótki tekst dla londyńskich „Wiadomości” napisał w 1976 r. Leopold Tyrmand:

Lipskimi historia jest przetkana i glob opasany, na pewno znaleźć ich można było zawsze i wszędzie. Jeśli ich zatem tyle i wszędzie, nie od rzeczy wspomnieć będzie tu o dwóch jakby w centrum zachodniej półkuli, czyli w Tel-Awiwie. Jeden nazywa się Leo Lipski i jest pisarzem bohaterskim, także zadziwiająco skutecznym. Choroba, z takich co unicestwiają innych, wymierzyła mu cios potężny, lecz nie poskromiła go: odpowiedział na niemoc twórczością wątłą ilościowo, za to naładowaną jakością. [...] Jego *Piotruś*, przełożony już na wiele języków, żyje życiem cichutkim, lecz przenikliwym i upartym: wydany w r. 1960 zaprzecza przemijalności książek dyskretnych i kruchych, wraz z upływem czasu przyciąga coraz znaczniej uwagę. Świadczy coraz uporczywiej o wartości tego dziwnego i nieobliczalnego źródła twórczości, jakim stał się styl polszczyzny i polskich dziedzictw psychicznych z klimatem kulturowym współczesnego Izraela.

³⁶ E. Węgrzyn, *Wyjeżdżamy. Wyjeżdżamy?! Alija gomulłowska 1956–1960*, Kraków–Budapeszt 2016, s. 271, [wyróżnienie moje – A. Z].

Następny Lipski to kapłan materii, wielki mistrz jednego ze zmysłów, artysta gastronomii stosowanej. Lecz tylko na pozór, gdyż Karol Lipski jedynie formalnie działa w jadle, w istocie tworzy symbole i nastroje, rytuały i nabożeństwa, których jednym z elementów jest strawa fizyczna. Wraz z małżonką [...] Lipski prowadzi restaurację w Jaffie. [...] Na niewielkiej sali, pośród ciasno zbitych stolików i wizualnych polskości na ścianach – tu kilimek, ówdzie wystrzyganka – króluje p. Karol i garniruje każde danie kwiatami dla pań i oracjami dla panów. Do pachnącej upojnie, rodzinnej zawieszistości na talerzu dochodzą komplementy, wytworność serwisu, szarmanckość, czyli pradawna polska tradycja restauracyjna, którą p. Karol celebrował z wirtuozerią ostatniego, wielkiego *maitre d'*. Ten styl to konwencja, lecz jak dobrze pobyć w niej przez chwilę, rozkoszując się grzybkami bądź przedziwnej delikatności pyzą, gdy to co materialne i sentymentalne mieszają razem w homogeniczną błogość³⁷.

Swój manieryczny felieton Tyrmand opiera na biegunowym zestawieniu – wrażliwego, skrytego pisarza na osobności tworzącego literaturę kruchą i kameeralną oraz bombastycznego „mistrza zmysłów”, który w swojej restauracji zajmuje się nie tyle karmieniem, co raczej fabrykowaniem panatadeuszowej polskości jako mistrz ceremonii, „ostatni *maitre d'*”. Dzięki niemu gościom na chwilę ma ukazać się utracona, choć w takiej wersji pewnie nigdy nieistniejąca ojczyzna. Tyrmand nie idzie jednak w swoim porównaniu o krok dalej – nie wspomina o różnicy między sentymentalną, zawieszającą czas idyllą knajpy Karola Lipskiego a powykrecaną, noszącą w sobie ślady wojennych traum i nienostalgiczną polszczyzną Leo Lipskiego, który właśnie w jednej z finałowych sekwencji przywoływanego *Piotrusia* przedstawił osobliwą, zniekształconą wersję „raju-baju”³⁸, czyli polskiego zaścianka na Wileńszczyźnie, gdzie Piotrusiowi serwuje się „wędliny domowe” i „nerki wędzone pod pułapem”³⁹. W tym kontekście warto może (w trybie spekulacji) pomyśleć o knajpie z omawianego dramatu jako szarym rewersie restauracji z Jaffy, przenicowanej i pozbawionej witalnego blasku, z muchą wyrzucaną z zupy, dopiero na wyraźne życzenie klienta, przez zblazowaną właścicielkę. Jej monolog jest zresztą jednym z niewielu fragmentów dramatu, w którym można dopatrzeć się aluzji do wyjazdu z kraju i rozpoczęcia diametralnie innego, wyczerpującego życia: „Jak byłam w domu, to nie miałam takich kłopotów. Bo byłam kiedyś w domu. Jak to było. A tutaj dostawcy. [...] A chleb to zostawiają na ziemi. [...] Dawniej to co

³⁷ L. Tyrmand, *Lipscy*, [w:] tegoż, *Alfabet Tyrmanda*, oprac. D. Pachocki, Warszawa 2020, s. 198–199. Pierwodruk: „Wiadomości” (Londyn) 1976, nr 27 (1578); zob. również fragment z *Wizyty w Izraelu* Andrzeja Chciuka: „W Jaffie, w restauracji pana Lipskiego, można opchnąć schaboszczaka z kapustą i kielbasę w szarym sosie, czy mecyje – kaszankę wieprzową; do stołu oczywiście dostanie się pieczywo z masłem”; A. Chciuk, *Wizyta w Izraelu*, Paryż 1972, s. 108. Stronę później czytamy: „Leo Lipski, znakomity pisarz polski, mieszkający tu od 30 lat, sądzi, że «kolorowych» jest już w Izraelu do 70%”; tamże, s. 109; chodzi tu zapewne o Żydów mizrahijskich w opozycji do Żydów aszkenazyjskich.

³⁸ L. Lipski, *Paryż ze złota*, [w:] tegoż, *Paryż ze złota. Teksty rozproszone*, wyb., oprac. i posł. H. Gosk, Izabelin 2002, s. 28.

³⁹ Na temat szczególnej roli jedzenia w *Piotrusiu*; zob.: A. Lipszyc, *Fryzider miłości, dziesięć piastrow nadziei, czyli mała glosa do Piotrusia*, w tym numerze.

innego. Byłam panną. [...] Nie harowałam tutaj. To się jakoś nie zgadza, wiecie? Po co pamiętać” (L, s. 311). Przeszłość staje się coraz mniej namacalna, odpływa jako nieuchwytna i niedająca możliwości nawrotu. Staje się to jeszcze wyraźniejsze, gdy słowa kobiety w maksymalnie skondensowanej wersji powtarza bawiąca się obok Mała: „Była panna, była, była, była, była aż” (L, s. 311). W wielu fragmentach dramatu dziewczynka najpierw podsłuchuje rozmowy innych bohaterów, a następnie pozostawia z nich pojedyncze, nagie słowa. Dziecięca piosenka *Były sobie kotki dwa* w jej wykonaniu ostatecznie brzmi: „były, były, były” (L, s. 331).

Pomniejszone, pozbawione przeszłości i odarte z afektów życie staje się kilkakrotnie bezpośrednim tematem dramatu; za emblematyczne może tu uchodzić zdanie Żebraka (w didaskaliach określanego mianem „zawodowego” – ludzi o profesjach tego rodzaju napotykamy nie raz w *Piotrusiu*), który stwierdza: „Życie to nie zawsze życie”. Jak zauważył Piotr Sadzik, taka wizja życia nieżyjącego i funkcjonującego bez egzystencjalnej stabilności należy do podstawowych tematów zarówno twórczości, jak i korespondencji Lipskiego – w jednym z listów do Giedroycia pisarz stwierdza za Alexisem Carrelem, że „życie nie jest już życiem naprawdę”⁴⁰. Te słowa można odczytywać jako (bliskie, na co wskazuje Sadzik, myśli Theodora W. Adorno) przekonanie, zgodnie z którym doświadczenia wojny zamieniają życie w widmowy powidok pozbawiony jakiegokolwiek potencjału regeneracji czy szansy na ponowny witalny renesans. Zarazem nie sposób nie dostrzec w nich refleksji Lipskiego nad jego własnym, pojedynczym życiem, którego zdolności przetrwania były właściwie bezustannie poddawane ekstremalnemu testowi, przez długie okresy skazując go na izolację: „Straciłem kontakt z życiem. [...] Życie stanęło w miejscu i rozlało się w stojące wody, z których wydobywa się żrący opar”⁴¹, pisał do Michała Chmielowca.

Interpretując utwory takie jak *Niespokojni* lub *Piotruś*, badacze twórczości Lipskiego chętnie stosują perspektywę dialektyczną, wedle której konfrontacja z radykalną negatywnością nie skutkuje popadnięciem w nihilizm czy autodestrukcją podmiotu, lecz daje szansę na zaistnienie życiodajnej nadziei. To logika charakterystyczna dla myśli mesjańskiej, a jej szczególnym przejawem jest Derridiańska koncepcja prze-życia (*survie*) – czyli upartego „życia mimo”, które zdolne było przetrwać egzystencjalny kryzys lub sytuację skrajnego zagrożenia. Trudno jednak o zastosowanie podobnej optyki do namysłu nad *Listem* – kryzys życia sprawia wrażenie permanentnego i pozbawionego kontrapunktu. To wrażenie wzmacniają wypowiedzi Marynarza, który po dłuższej nieobecności odwiedza knajpę i rzuca w stronę przesiadujących w niej postaci: „A wy co robicie, gniłki”? Tym zgniłym, strupieszalym ludziom opowiada:

Czego tutaj nie ma? Tu niczego nie ma. No na przykład. Czarnych i żółtych dziewczuch w portach. Wentylatorów. Ani życia i ani trochę słońca. To błąd kraj. O to chodzi: nie ma wcale kolorów. Tam już widać z daleka zielony brzeg. Ale jak zielony.

⁴⁰ Cyt. za: P. Sadzik, *Zdrobniałe jękanie*, s. 61–62.

⁴¹ List L. Lipskiego do M. Chmielowca z 26 sierpnia 1954 r.

Pustynia jest jak żółtko z jajka. A tutaj są sami truposze. Jak się stamtąd [z Dalekiego Wschodu – A. Z.] przyjeżdża, to jak do piwnicy (L, s. 320).

Marynarz postrzega miejsce, do którego powraca (z knajpą włącznie) jako prowincjonalną umieralnię, świat odbarwiony, do którego nie dochodzi życiodajne słońce. Jedyna zmiana, jaką jest zdolny dostrzec, to likwidacja pobliskiego burdelu, w którym pracowała wcześniej jedna z bohaterek dramatu, głucha prostytutka. To zresztą jedna z najbardziej tajemniczych postaci – w epizodach z jej udziałem możemy ponownie dopatrywać się inspiracji teatrem absurdu, konkretnie toposem niekomunikowalności doświadczenia: w końcowym fragmencie pierwszego aktu jesteśmy świadkami pantomimicznej sceny, w której kobieta usiłuje opowiedzieć właścicielce knajpy o swoich (najpewniej tragicznych) przeżyciach, ale nie jest w stanie dojść z nią do porozumienia. Blisko tej prostytutce do drugo- czy trzecioplanowej postaci prostytutki z *Piotrusia*, która na oczach bohatera „krztusi się i wyje, woła «Aba, aba, bababa, bababa» i znów dochodzi do wycia” (P, s. 209)⁴². W heretycko-mikroteologicznym ujęciu Adama Lipszyca jej złamana mowa może mieć w sobie coś z lamentu oddającego „babeliczny chaos” upadłego świata; ryk prostytutki z *Listu* jest już zupełnie pozbawiony artykulacji, nie da się w nim odszukać sensownych śladów języka.

Skoro zatem wszelkie taktyki trudnej witalizacji zranionego życia, które możemy odnaleźć w innych utworach Lipskiego, pozostają poza horyzontem doświadczeń bohaterów omawianego dramatu, czy oznacza to, że mamy do czynienia z tekstem jednoznacznie pośepnym i wyzbytym nadziei na przełamanie panującej w nim mrocznej atmosfery? Zanim takie ostateczne rozstrzygnięcie będzie możliwe, spróbujmy wcześniej wziąć pod uwagę jeszcze jeden wątek *Listu* („Knajpy”), o którego istotności świadczy fakt, że został on wyeksponowany w nowym tytule utworu, zmienionym wraz z dołączeniem wspomnianej wstawki do maszynopisu.

Listy są u Lipskiego i Raskin ważnymi znacznikami komunikacyjnej niemożności, a zarazem wyznaczają horyzont jałowego oczekiwania na wieści, które zmieniłyby depresyjne *status quo* lub chociaż wyträciłyby ze stagnacji. Taki list (od żony mieszkającej za granicą) odczytuje zgromadzonym w knajpie Pijak: „Mój kochany mężu! Jak bardzo tęsknię za tobą, to sobie jedynie Bóg może wyobrazić. Nie wiem, co bym dała, aby być przy tobie. Wczoraj płakałam” (L, s. 300) – okazuje się jednak, na co zwraca uwagę (jak zawsze najbardziej spostrzegawcza) Mała, że mężczyzna trzyma w ręce nie list, ale rachunek z pralni, najbardziej odległy od jakichkolwiek afektów, najbliższy zaś codziennej, nieodróżnianej monotonii kawałek papieru. Pijak zgubił list od żony albo też nigdy go nie doczekał, dlatego też musiał go sobie wymyślić – być może to jeden z tych listów, o które ludzie codzien-

⁴² W drugim akcie sztuki prostytutka czesze się i przypatruje się sobie w lusterku – to jedna z tych scen, które wędrują po wielu tekstach Lipskiego, np. Emil z *Niespokojnych*, patrzący na kobiety przeglądające się w lustrze (N, s. 64); „kontemplacja lustra” z *Piotrusia* (P, s. 214), a obecność tego typu powtórzeń O. Osińska analizuje za pomocą kategorii perseweracji; zob.: O. Osińska, *Afajza Leo Lipskiego*, s. 98–101.

nie wypytują Listonosza, od lat niezmiennie chodzącego tą samą trasą (to kolejny wskaźnik bezruchu panującego w świecie dramatu):

Bo jak ja dzisiaj spotkałem takiego żywego, to szlag może trafić. Spotyka mnie na ulicy i mówi: Jest list. A ja mu mówię, że nie, nie ma. To on na to: Pan raczy żartować. Jest z pewnością, niech pan poszuka. Mnie się zrobiło głupio. Szukam. Istotnie nie ma. To ja go z góry na dół. I potem z góry na dół. I potem z dołu na górę. I znowu. Ale ten staruch drepcze za mną, poświstując płucami. Więc ja do niego: po co pan leziesz za mną. On na to: Pan raczył żartować, że nie ma listu (L, s. 316).

Ci jeszcze żywi, ale pogrążeni w inercji, wiecznie oczekują na list, który mógłby uchronić ich od całkowitego otępienia, ale nawet uporczywe wypatrywanie jego nadejścia staje się częścią tej samej rutyny. Bardzo podobny motyw odnajdziemy w opowiadaniu Marka Hłaski z 1956 r., zatytułowanym *List* – tutaj nienadchodząca całymi latami przesyłka jest określana mianem „maleńkiej szpareczki”⁴³ w ciągłym nieszczęściu, postrzegana przez głównego, starzejącego się bohatera jako nadzieja na międzyludzki kontakt, który niwelowałby wrażenie stopniowego umierania w samotności. W finale opowiadania (utrzymanego w charakterystycznej dla Hłaski egzystencjalistycznej manierze) człowiek ten otrzymuje wreszcie list – okazuje się on jednak tylko popularnym łańcuszkiem: „Przepisz ten list w dziesięciu egzemplarzach i poślij go swoim znajomym. [...] Nie przerywaj łańcucha szczęścia!”⁴⁴. To głupia i okrutna parodia dobrej nowiny, parodia tego, co nigdy nie zaistniało.

Jaką treść mogłyby z kolei przynosić listy, o które dopraszają się postaci dramatu Lipskiego i Raskin? Skomplikowanej odpowiedzi na to pytanie dostarcza zakończenie. Oto na scenie pozostają tylko Mała i Obłąkany, czyli bohater, który przez całą sztukę jest obecny na scenie, ale nie wypowiada żadnej kwestii – zamiast tego pochłonięty jest pisaniem nieokreślonego tekstu. Pomiędzy tym dwojgiem już wcześniej zawiązuje się pewna relacja (dziewczynka przesiaduje przy stoliku Obłąkanego), jednak dopiero teraz po raz pierwszy ze sobą rozmawiają. Obłąkany powierza Małej zadanie: zostaje zobowiązana do przekazania zapisanych przez mężczyznę arkuszy papieru, które ten nazywa listem, nie wiadomo jednak, dokąd i komu miałyby go dostarczyć. Z pewnością jednak dla Obłąkanego jest to sprawa najwyższej wagi, jedyna szansa na opór względem tych, którzy „męczą teraz. Kontrolują, sprawdzają, piszą, zaglądają, podglądają, podsłuchują...”. W liście miałyby być zawarte przesłanie gwarantujące początek nowej rzeczywistości, alternatywnej względem świata pozbawionego „zapachu i smaku” (czyżby obserwowanego przez nas świata knajpy, przeobrażonego w umyśle Obłąkanego w demoniczne uniwersum?). Mania prześladowcza Obłąkanego sprawia, że z obawy przed byciem złapanym przez nieokreślonych agresorów nie może zanieść listu, stąd jego prośba do Małej – ona zaś ostatecznie pozostaje sama na scenie (tak jak samotnie stała na niej

⁴³ M. Hłasko, *List*, [w:] tegoż, *Pierwszy krok w chmurach. Następny do raju*, BN I 295, Wrocław 2007, s. 19. Nie dysponujemy wiedzą pozwalającą na stwierdzenie, czy Lipski i Raskin znali opowiadanie Hłaski w trakcie prac nad swoim dramatem.

⁴⁴ Tamże, s. 24–25.

w pierwszej scenie dramatu) i otwiera kopertę, by odkryć, że „list” składa się po prostu z pustych kartek.

Czyżby utopijna wiara Obląkanego w możliwość zapisu przesłania o świecie „od początku” – w którym życie nie będzie już znękanе i prześladowane – okazała się całkowicie płonna? A może jego proroctwo jest tak sekretne, że musiało zostać zapisane czymś w rodzaju atramentu sympatycznego, a przez to skazane jest na wieczne nieodczytanie? „List” zastępuje „Knajpę”, ale nie jest w stanie przemienić jej samej w miejsce, w którym zagościłby choćby odblask szczęśliwszego istnienia.

Czytając *List* Leo Lipskiego i Ory Raskin, musimy pamiętać, że i w jego przypadku mamy do czynienia z listem niedoręczonym, który jeszcze do niedawna był zaledwie pogłoską. Być może również to jeden z tych listów, o których w październiku 1952 r. tak napisał Jan Holcman do Michała Chmielowca: „Chyba nie muszę dodawać, jak duże znaczenie ma dla Leosia opublikowanie jego powieści. To go może podnieść, jest z nim źle, coraz gorzej. [...] Tu chodzi głównie o jego stan, uczucie wyjałowienia i zupełnie czarny, jeżeli nie krwisty horyzont. Listy od niego, rzadkie, to listy z pustyni”⁴⁵.

LITERATURA

- Archiwum Biblioteki Narodowej Izraela w Jerozolimie, Archiwum Dowa Sadana.
Archiwum Emigracji, Biblioteka Uniwersytecka w Toruniu, Archiwum Leo Lipskiego.
Archiwum Emigracji, Biblioteka Uniwersytecka w Toruniu, Inwentarz Michała Chmielowca.
Archiwum Instytutu Literackiego Kultura w Maisons-Laffitte, Listy do redakcji.
- Abramson G., *Where is Danny? Israeli Drama in the 1950's*, „Israel Affairs” 1995, Vol. 2, nr 2.
- Augé M., *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności (fragmenty)*, tłum. A. Dziadek, „Teksty Drugie” 2008, nr 4.
- Bartelski L. M., *Notatki z kamiennego świata*, „Nowe Sygnały” 1957, nr 23.
- Burnatowski J., *Jerzy Giedroyc i Marian Pankowski. Listy dotyczące powieści „Matuga idzie”*. *Głosa do dziejów pewnej współpracy*, „Ruch Literacki” 2017, R. 58, z. 2.
- Chciuk A., *Wizyta w Izraelu*, Paryż 1972.
- Famulska-Ciesielska K., *Polacy, Żydzi, Izraelczycy: tożsamość w literaturze polskiej w Izraelu*, Toruń 2008.
- Famulska-Ciesielska K., Żurek S. J., *Literatura polska w Izraelu. Leksykon*, Kraków–Budapeszt 2012.
- Ferenczi S., *Pomieszenie języków w obcowaniu dorosłych z dzieckiem. Mowa czułości i pożądania*, tłum. M. Chojnacki, [w:] *Imago psychoanalizy*, wyb., oprac. i wstęp A. Sobolewska, Gdańsk 2021.
- Galron-Goldschlager J., *The Works of Dov Sadan. A Bibliography 1935–1984*, Israel 1986, <https://library.osu.edu/projects/hebrew-lexicon/00376-files/0000-Galron.pdf> (dostęp: 29 kwietnia 2022).

⁴⁵ AE BUMK, Inwentarz Michała Chmielowca, sygn. AE/MC/V; list J. Holcmana do M. Chmielowca z 21 października 1952 r. Pisząc o „powieści”, Holcman ma na myśli *Niespokojnych*.

- Giedroyc J., Bobkowski A., *Listy 1946–1961*, oprac. J. Zieliński, Warszawa 1997.
- Gombrowicz W., *Pornografia*, Kraków 2014.
- Hłasko M., *List*, [w:] tegoż, *Pierwszy krok w chmurach. Następny do rajaju*, BN I 295, Wrocław 2007.
- Ionesco E., *Krzesała*, tłum. J. Kosiński, [w:] tegoż, *Łysa śpiewaczka. Lekcja. Krzesła*, Izabelin 2004.
- Klein M., *Aktywność seksualna dzieci*, tłum. M. Żylicz, [w:] tejże, *Psychoanaliza dzieci (Pisma, t. 2)*, Sopot 2019.
- Levy S., *Godot, an Israeli Critic*, „Beckett Today/Aujourd’hui” 2017, nr 29.
- Lipski L., *Paryż ze złota*, [w:] tegoż, *Paryż ze złota. Teksty rozproszone*, wyb., oprac. i posł. H. Gosk, Izabelin 2002.
- , *Powrót*, wyb., oprac., wstęp A. Maciejowska, Paryż–Kraków 2015.
- , *Wybór listów do Ireny Lewulis*, [w:] tegoż, *Proza wybrana*, wyb., oprac. i wstęp A. Maciejowska, Wołowiec 2022.
- Lipski L., Raskin O., *List*, oprac. A. Zajac, w tym numerze.
- Lipszyc A., *Leo Lipski. Część śmierci*, [w:] tegoż, *Czerwone listy. Eseje frankistowskie o literaturze polskiej*, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2018.
- , *Friżider miłości, dziesięć piastrow nadziei, czyli mała glosa do Piotrusia*, w tym numerze.
- Löw R., *Literackie podsumowania. Polsko-hebrajskie i polsko-izraelskie*, red. M. Siedlecki, J. Ławski, Białystok 2014.
- , *Dow Sadan. Historiok literatury Żydów*, [w:] *Żydzi Wschodniej Polski. Seria IV: Uczeń żydowski*, red. G. Czerwiński, J. Ławski, Białystok 2016.
- Osińska O., „*Ja rozumiałem, tylko nie mogłem mówić*”. *O twórczości Leo Lipskiego jako afatyka. Rekonesans*, [w:] *Medycyna narracyjna. Opowieści o doświadczeniu choroby w perspektywie medycznej i humanistycznej*, red. M. Chojnacka-Kuraś, Warszawa 2019.
- , *Afajza Leo Lipskiego: perseweracje, przesunięcia, zblokowania*, „Rana. Literatura – Doświadczenie – Tożsamość” 2020, nr 1.
- Pankowski M., *Wolny od tży*, „Kultura” 1957, nr 7–8.
- Ratajczakowa D., *Wstęp*, [w:] *Polski dramat emigracyjny 1939–1969. Antologia*, wstęp i oprac. D. Ratajczakowa, Poznań 1993.
- Sadzik P., *Zdrobniałe jakanie. Teologia afatyczna Leo Lipskiego*, „Wielogłos” 2019, nr 2.
- Sambor M. [właśc. M. Chmielowiec], *Pieśń o ziemi nieludzkiej*, „Wiadomości” (Londyn) 1957 nr 12 (573).
- Tyrmand L., *Lipsy*, [w:] tegoż, *Alfabet Tyrmanda*, oprac. D. Pachocki, Warszawa 2020.
- Węgrzyn E., *Wyjeżdżamy. Wyjeżdżamy?! Alija gomulłowska 1956–1960*, Kraków–Budapeszt 2016.
- Zajac A., *Maksimum wygnania. Marginalne parodie i marańskie rozszczepienia Leo Lipskiego*, [w:] *Marani literatury polskiej*, red. P. Bogalecki, A. Lipszyc, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2020.
- , „*O niepokoju i śmierci*” i „*List (Knajpa)*” – *odnalezione utwory Leo Lipskiego*, „Teksty Drugie” 2020, nr 2.
- , „*Bachory wyblakłe, złośliwe i mądre*”. *Niepokoje dzieciństwa w prozie Leo Lipskiego – juvenilia i Niespokojni*, „Rana. Literatura – Doświadczenie – Tożsamość” 2021, nr 2.
- Żurkowska H., *Milosz, Chciuk i Lipski*, „Orzeł Biały” 1957, nr 18.

“LIFE IS NOT ALWAYS LIFE”: ON LEO LIPSKI AND ORA RASKIN’S *LIST* [LETTER]

The article attempts to inspire research concerning Leo Lipski and Ora Raskin’s drama entitled *List* [Letter] (original title *Knajpa* [Bar]) which was recently discovered in the National Library of Israel. The article consists of two main parts. The first one brings up to date the state of knowledge concerning Lipski and Raskin’s work, and discusses bibliographical as well as textual issues. The second part presents an interpretation of selected elements of the *List*, focusing mostly on three aspects: (1) a possible influence of the dramaturgy of the Theatre of the Absurd on the form and plot of the work, (2) the significance of the wave of Jewish immigrants to Israel from Poland in the late 1950s, and (3) the relation between the drama in question and other works by Lipski, in particular the short novel *Piotruś* [Little Peter], which was written at the same time. The *List* is also juxtaposed with the recent critical approach to Lipski’s works, which could be called ‘Messianic vitalism’.

KEY WORDS: Leo Lipski, Polish literature in Israel, Ora Raskin, post-1945 dramaturgy in exile, Theatre of the Absurd

„ŻYCIE TO NIE ZAWSZE ŻYCIE”. O LIŚCIE LEO LIPSKIEGO I ORY RASKIN

Celem artykułu jest zainicjowanie namysłu badawczego nad odnalezionym niedawno w zbiorach Biblioteki Narodowej Izraela dramatem Leo Lipskiego i Ory Raskin zatytułowanym *List* (tytuł pierwotny – „Knajpa”). Artykuł podzielony jest na dwie zasadnicze części: część pierwsza służy omówieniu i aktualizacji dotychczasowego stanu wiedzy o utworze Lipskiego i Raskin oraz omawia związane z nim problemy badawcze o charakterze tekstologiczno-bibliograficznym. Druga część została poświęcona interpretacji wybranych wątków *Listu*, przy czym za najistotniejsze uznano przede wszystkim trzy konteksty: możliwy wpływ dramaturgii z nurtu teatru absurdu na ukształtowanie zarówno formy jak i akcji utworu; znaczenie fali emigracji Żydów polskich do Izraela w drugiej połowie lat 50., czyli tak zwanej alii gomułkowskiej; relację między tym dramatem a innymi utworami Lipskiego, w szczególności zaś z powstającą z nim równoległe mikropowieścią *Piotruś*. *List* krytycznie skonfrontowano ponadto z podstawowym idiomem lekturowym, obecnym w najnowszych badaniach nad Lipskim, który można określić mianem „mesjańskiego witalizmu”.

SŁOWA KLUCZOWE: Leo Lipski, literatura polska w Izraelu, Ora Raskin, dramat emigracyjny po drugiej wojnie światowej, teatr absurdu