


Katarzyna Szopa

Instytut Literaturoznawstwa

Uniwersytet Śląski w Katowicach

 <https://orcid.org/0000-0002-5880-092X>

Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura
Er(r)go. Theory–Literature–Culture

Nr / No. 46 (1/2023)

blizna/skaza/choroba

scar/damage/disease

ISSN 2544-3186

<https://doi.org/10.31261/errgo.13390>



Poezja otwartych ran Stygmateksty Teresy Ferenc

Poetry of Open Wounds. Teresa Ferenc's Stigmatexts

Abstract: The article is an attempt at reading the poetry of Teresa Ferenc through the prism of feminist politics of mourning. Using Hélène Cixous's neologism "stigmatext," I argue that the figure of an "open wound" constitutes Ferenc's poetic imagination. This figure refers not only to the tragic event of pacification of Sochy – Ferenc's family village – but also to the specifically understood relation with mother as is conceived in our culture. Motherhood functions here as a synecdoche of stigmatized otherness. From this point of view, poetry of open wounds emerges as an integral element of Ferenc's ethical program, which is opposed to the phallogocentric logic of war, death, and destruction.

Keywords: mourning, feminist philosophy, stigmatext, Hélène Cixous, women's poetry

*Wierzę, że wędrówkę naprzód ku ścieżce
odkrycia, jaką jest pisanie czy cokolwiek
innego, można rozpocząć jedynie od
żałoby i od zadośćuczynienia żałoby.*

– Hélène Cixous¹

Wstęp

Pisanie o twórczości poetyckiej Teresy Ferenc nie należy do najłatwiejszych. Mamy bowiem do czynienia z poetką o niezwykle bogatym i niejednorodnym dorobku, dlatego uchwycenie najważniejszych wątków organizujących tę twórczość wymaga drobiazgowej uważności. Ten brak spójności uwidacznia się również w recepcji twórczości poetki. Dotychczas wyróżniano w niej bowiem trzy główne wątki: biograficzny, metafizyczny i kobiecy (i w tym kluczu odczytywana jest ona

1. Hélène Cixous, *De la scène de l'Inconscient à la scène de l'Histoire: Chemin d'une écriture*. Cyt. za: Susan Sellers, "Introduction", w: *The Hélène Cixous Reader*, red. Susan Sellers (London: Routledge, 1994), xxvi.

do tej pory²), które traktowane są jako następujące po sobie etapy. Tymczasem tworzą one jedną bryłę, jak rzecz tę określiła sama poetka, z której wykuwa ona strzępy i okruchy³, będące w istocie próbą zapisu tego, co niemożliwe do opisanie, a co wiąże się z doświadczeniem powracającej traumy i niemożliwej żałoby.

Bez wątpienia twórczość Ferenc naznaczona jest wydarzeniem z dzieciństwa, a konkretnie pacyfikacją wsi Sochy na Zamojszczyźnie 1 czerwca 1943 roku. Dziewięcioletnia wówczas poetka była naocznym świadkiem śmierci swoich rodziców, krewnych i sąsiadów. To traumatyczne zdarzenie, powracające w jej wierszach, przypomina rozdrapywanie jątrzącej się rany. Choć jest ono punktem wyjścia mojej lektury, to nie traktuję go jako faktu biograficznego determinującego odczytanie całej twórczości. Przeciwnie, poezję autorki *Wypalonej doliny* nie czytam wyłącznie w kluczu autobiograficznym⁴. Bywa, że ten ostatni zamyka twórczość poetki w wąsko rozumianym doświadczeniu osobistym. W mojej lekturze staram się natomiast wydobyć te elementy twórczości Ferenc, które nie ograniczałyby jej wyłącznie do kontekstu zagłady jej wsi. Wskazuje na to – paradoksalnie – doświadczenie traumy.

W *Poza zasadą rozkoszy* Freud podkreślał, że aby można było mówić o procesie wyleczenia, opowieść o traumie musi zostać zintegrowana z aktualnym stanem psychicznym cierpiącego i zyskać zamkniętą strukturę narracyjną⁵. Tymczasem w poezji Ferenc mamy do czynienia z ciągłą dezintegracją zarówno na poziomie gatunkowym, tematycznym, jak i w samej strukturze narracyjnej. Trauma związana z pacyfikacją Soch powracać będzie w sposób nagły i niezapowiedziany na wszystkich etapach twórczości poetki, również w poezji późniejszej, jak w wierszu *Wapienny dół*: „Urosłam / dzieci rodzę / a tamto do mnie szparami okien” [PW 48]⁶.

2. Szczegółowe omówienie recepcji dorobku Ferenc przedstawia Aleksandra Pawlik-Kopek w jedynej jak dotąd monografii poświęconej poetce. Aleksandra Pawlik-Kopek, *Rzeczy pierwsze w poezji Teresy Ferenc* (Lublin: Wydawnictwo KUL, 2019), 28–37.

3. „Pierwsze moje liryki były wyjmowane z wielu stron zapisanej prozy. Dziwny to sposób pisania. Zupełnie niepodobny do dzisiejszego. Na początku była to jakby magma wielu, bardzo wielu słów. Z tego chaosu z trudem po tygodniach, miesiącach wydobywałam okruchy poezji”. Teresa Ferenc, „Otwarcie”, w: *Poezje wybrane* (Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1980), 5.

4. Takie odczytanie zaproponowały inne badaczki. Por. Grażyna Pietruszewska-Kobiela, „Gąszcz załazni: o poezji Teresy Ferenc”, *Prace Naukowe. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury*, nr 6 (1996), 23–32; Katarzyna Wądolny-Tatar, „Powroty traumy w poezji Teresy Ferenc”, *Ruch Literacki*, z. 2 (2016), 239–257; Małgorzata Klimczuk, „Poezja Teresy Ferenc. Lektura poprzez chiazmy”, w: Katarzyna Wądolny-Tatar, Małgorzata Klimczuk, *Fenografia rodzinna. Studia i szkice o twórczości Teresy Ferenc, Zbigniewa Jankowskiego, Anny Janko, Mileny Wieczorek* (Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2017), 40.

5. Por. Zygmunt Freud, „Poza zasadą rozkoszy (1920)”, w: *Psychologia nieświadomości*, przeł. Robert Reszke (Warszawa: Wydawnictwo KR, 2009), 213.

6. Wszystkie wiersze cytuję z następujących wydań: Teresa Ferenc, *Poezje wybrane i nowe 1958–1975* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1976); *Poezje wybrane* (Warszawa:

Nawet jeśli poetka odtwarza sielskie wizje życia w wiejskim ogrodzie, to zazwyczaj przywoływany przez nią obraz niechybnie znika i popieleje. Ten naprzemienny sposób tkania i prucia narracji uniemożliwia nie tylko opowiedzenie traumy lub jej przepracowanie, lecz także na wpisanie jej w opowieść biograficzną:

Dopada
do siebie jak do wody

i chciałyby co nie nazwane
choć nieustanne
czego w koło pełno
a jakby nie było
czemu się wciąż przygląda
a nie widzi
co wrodzone w rękę
a się nie trzyma
co zaskarbione w obrazie
a nie mieści się w ramie
co jak luźny kłębek od ściany do ściany
a pozwijać go
ani dojść po nim

[*Spotkanie*, PW 180]

Dlatego poezji Ferenc nie sposób zamknąć w tradycyjnej formule: życie i twórczość. Nie sposób bowiem zintegrować z życiem opowieści o ludobójstwie.

Moje odejście od lektury autobiograficznej ma na celu otwarcie twórczości Ferenc na szeroki kontekst społeczno-polityczny. Swoją uwagę kieruję w stronę szczególnie ujmowanej przez poetkę żałoby po matce, która staje się nie tylko historią osobistą, lecz także pewnego rodzaju reakcją na kondycję społeczeństwa w epoce powojennej. Wojna jest bowiem kulminacją patriarchalno-kapitalistycznej polityki opartej na destrukcji życia społecznego, a przede wszystkim zamachem na wartości związane z odtwarzaniem i podtrzymywaniem życia w jego biologicznym, międzypokoleniowym i codziennym wymiarze. Ta śmiertelna logika militarnego patriarchy, jak powiedziała Luce Irigaray, opiera się na fundamentalnym zapomnieniu o tych wartościach, które w jej filozofii uosabiają trzy figury: Matka, Natura, Bogini:

Czytelnik, 1984). Tytuły tomów opatruję skrótem [PWiN] oraz [PW]. Tytuły wierszy i numery stron podaję bezpośrednio w tekście.

[o]gromne nakłady kapitału przeznaczane są na rozwój śmiercionośnej technologii po to, by – jak słyszemy – zapewnić nam pokój. Ta przypominająca wojnę metoda organizacji społecznej nie jest oczywista sama przez się. Swoje źródła ma ona w patriarchacie. Posiada płęć⁷.

W poezji Ferenc w pierwszej kolejności uwidacznia się próba wskrzeszenia tych wartości, które wiążą się nie tyle z ahistoryczną postacią Wielkiej Matki czy Czarnej Madonny, lecz właśnie z macierzyństwem i kobiecością ujętymi w wymiarze codziennym. Wątki matczyne i macierzyńskie odczytuję więc nie tyle przez pryzmat kobiecej mitologii, ile z perspektywy feministycznej teorii społecznej reprodukcji. To właśnie niekończąca się praca reprodukcyjna kobiet – która odbywa się nie tylko w warunkach codziennych, ale przede wszystkim w czasach kryzysów i kataklizmów – zapewnia życiu społecznemu kontinuum i przetrwanie.

Poezję Ferenc sytuuję zatem w kontekście rodzącego się w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku globalnego ruchu feministycznego (swoim zasięgiem obejmował on również kraje byłego bloku wschodniego), którego jednym z głównych postulatów była radykalna krytyka wojny, obnażająca skutki śmiercionośnej logiki patriarchalnego kapitalizmu. Lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte w PRL-u, na które przypada okres najbardziej wzmożonej aktywności poetki, to czas burzliwych przemian społeczno-politycznych. Moment ten uznaję za szczególnie istotny – nie bez powodu towarzyszy mu pojawienie się tekstów literackich, w których uwidacznia się kobiece doświadczenie traumy w powojennej Polsce, jak w twórczości Małgorzaty Hillar, Haliny Poświatowskiej, Anny Kamińskiej czy Anny Świrszczyńskiej⁸. Będzie to nie tylko trauma związana z wydarzeniami z czasów wojny, lecz także niewyrażona w języku dominującego porządku trauma związana z historią przemocy wobec kobiet. Dlatego doświadczenie traumy tak ściśle wiąże się w twórczości autorki *Wypalanej doliny* z doświadczeniem kobiecym. Paradoksalnie bowiem “[...] narratywizacja przeszłości nie rozprasza symptomów cielesnych: próba opowiedzenia historii traumy oznacza raczej wynalezienie słów dających głos (kobiecemu) ciału”⁹.

7. Luce Irigaray, *Thinking the Difference: For a Peaceful Revolution* (London: Athlone Press, 1994), 4–5.

8. Ciekawą analogię stanowi tu formacja intelektualna francuskich pisarek i poetek feministycznych, które w latach siedemdziesiątych XX wieku łączyły postulaty wywrotowego pisania kobiecego z opowiadaniem historii wojennych traum. Mam tu na myśli zwłaszcza twórczość Marguerite Duras, Chantal Chawaf, Julii Kristevej czy Héléne Cixous.

9. Kathryn Robson, *Writing Wounds: The Inscription of Trauma in Post-1968 French Women's Life-writing* (Amsterdam–New York: Rodopi, 2004), 34.

Poetyckie stygmateksty

Twórczość Ferenc zazwyczaj czytana była w kontekście studiów nad traumą, która, jak pisze Freud, jest raną w aparacie psychicznym powstałą na skutek przerwania membrany, swoistej ochrony przed bodźcami napływającymi z zewnątrz¹⁰. Z powodu przebytego urazu powstaje wyrwa w świadomości, przez którą wзира to, co nie daje się ująć w żaden schemat narracyjny. Naturalną niejako reakcją obronną, wedle Freuda, będzie więc dążenie do okiełznania bodźców i w efekcie ich likwidacja.

Rzecz w tym, że proces pisania traumy nie zmierza u Ferenc w kierunku terapeutycznego ukojenia. Tę dwuznaczność uchwycił Józef Bachórz, pisząc o twórczości poetki:

Nie jest więc minione – minionym. Pozostało. Istnieje jako zablźniony ból. Albo jako otwierająca się rana. Albo jak natrętny koszmar czy zmora, której przyjscia niewiadomy dzień ani godzina¹¹.

W myśl stwierdzenia, że “[o]pisywanie traumy, to pisanie ran”¹², proces pisania staje się tu nie tyle formą autoterapii, ile rozdrapywaniem bolesnych i tłumionych miejsc historii. Czas ulega zawieszeniu, a traumatyczne wydarzenia zyskują w tej poezji formę powtórzenia. Co rusz pojawiają się u poetki sceny powrotu do rodzinnej wsi: “Wołają do mnie / wciąż tamte ogrody / Drzewa wciąż niedopalone” [*Elegia*, PW 49]; albo też:

Ja
której wciąż od nowa rodzi się ojciec
matka i esesman
której powstają wsie
żeby się wreszcie dopalić
i dorżnąć do pnia

[*Psalm prowadzonej na rzeź*, PW 201]

Sądzę, że u podstaw wyobraźni twórczej Ferenc nie tkwi chęć ukojenia, która wiązałaby się z zapomnieniem, lecz – przeciwnie – potrzeba ciągłego podsycania

10. Por. Freud, “Poza zasadą rozkoszy...”, 182–184.

11. Józef Bachórz, “Krótkie opisanie tych rzeczy, których nie ma, oraz tych rzeczy, które są w poezji Teresy Ferenc”, *Gdański Rocznik Kulturalny*, nr 15 (1994), 132.

12. Robson, *Writing Wounds...*, 15.

bólu przeszłości. Dlatego też jej twórczość określam mianem stygmatektu; pozęją – jak powiedziałyby Hélène Cixous – otwartych ran.

W eseju *On Stigmatexts* Cixous nadaje stygmatom znaczenie podwójne: „Stygmata jest blizną, którą trudno usunąć. Stygmata opiera się zatarciu. Dziura wdziera się w moją skórę. Blizna dodaje, stygmata pogłębia, drażni”¹³. Z jednej strony chodziło będzie o doświadczenie cielesne, jakim jest otwieranie ran, a z drugiej o doświadczenie psychiczne, związane z powracającym wydarzeniem traumatycznym¹⁴. W tym drugim przypadku stygmata rozumiany jest również jako piętno. Napiętnowanie wiąże się tu ze specyficznym poczuciem nieprzy należności: swoistego zadowolenia się w stanie bezdomności. Cixous określi ów stan za pomocą właściwej jej pisaniu niejednoznaczności: bycia w środku i jednoczesnego pozostawania na zewnątrz. O takim doświadczeniu będzie mówić sama poetka:

[...] Przez całe dziecięce lata tułałam się wśród swoich i obcych, poszturchiwana, przekazywana od domu do domu, w zależności od potrzeb, dziewczynka do wszystkiego, co to podłogi wyszoruje, wody nanosi w wiadrach, w nocy wstanie do dzieci. To jest w mojej pamięci ta puszcza Pandory, której nawet w wierszach do dziś nie otwieram, bo nie mogę¹⁵.

Pisanie u Ferenc ma swoje źródło w tej krwawiącej ranie (brak domu zostaje tu dosłownie określony mianem „rany pamięci”) i staje się formą samookaleczenia. Jednakże doświadczenie to jest niezwykle intensywne, stając się, paradoksalnie, ekspresją nie tyle śmierci, ile popędu życia:

Piorunem runąć
wprost w koronę drzewa
Ukrzyżować tu swój ogień

13. Hélène Cixous, „Preface: On Stigmatexts”, w: *Stigmata: Escaping Texts* (London–New York: Routledge, 2005), xi.

14. Cixous przywołuje scenę z wczesnego dzieciństwa, która dała początek całej jej twórczości literackiej. W trakcie mobilizacji wojennej w 1940 roku w Oranie jej ojciec został powołany do armii, w związku z czym jego rodzina miała prawo wstępu do Cercle Militaire – miejsca, które stało się zarazem przepustką dla żydowskiej rodziny, jak i przestrzenią wykluczenia. Moment wejścia do ogrodów był tożsamy, jak wspomina Cixous, z doświadczeniem bycia na zewnątrz – bawiące się dzieci wykluczyły ją z zabawy, domagając się pieczętka ze względu na jej pochodzenie. „Nigdy nie przestałam żyć tym wykluczeniem, nigdy nie przestało mnie uwierać, aż stało się domem. Przejście między wewnątrzem a zewnątrzem można odnaleźć we wszystkim, co piszę”. Hélène Cixous, „From the Word of Life, with Jacques Derrida”, w: *White Ink: Interviews on Sex, Text and Politics*, red. Susan Sellers (New York: Routledge, 2008), 170.

15. Teresa Ferenc, „Dojrzeć do życia. Z poetką Teresą Ferenc rozmawia Henryka Dobosz”, w: *Ognio pis. Wybór wierszy* (Warszawa: Wydawnictwo Nowy Świat, 2009), 13.

We włókna go wszczepić
jak cierń

W drzewie
krzyk wystrugać
ogniotrwałym ostrzem

[****Piorunem runąć*, PWN 168]

Dlatego też poetka nie pisze o ranie; ona pisze raną. Owa rana, w którą wpisana jest jakaś niemożliwa do wyrażenia utrata, niedomykająca się żaloba, stanie się warunkiem możliwości samego procesu pisania. Jednym z takich impulsów twórczych będzie niewątpliwie przestrzelona krtań ojca, która pojawia się w krótkim wierszu otwierającym cykl *Modlitwa za bliskich* z książki debiutanckiej:

Z wyobraźnią tak nagłą,
ze światem przetworzonym
idę rzucona do zenitu przez własne skupienie.
W soczewce pod powieką płonę
poprzez ojca krtań przestrzeloną,
wrzące trzewia,
wyrzucane z ust gorące kamienie.

[*Modlitwa do bliskich*, PW 21]

Przywoływane obrazy krwawiącej rany zyskują znaczenie podwójne: z jednej strony wskazują na niemożność artykulacji traumy, a z drugiej są warunkiem możliwości opowiedzenia o traumatycznych wydarzeniach.

I w tym sensie stygmat i piętno stają się w twórczości poetki załącznikiem pisania. Cixous powtarza bowiem, że rana jest źródłem wszelkiej aktywności twórczej, dlatego stygmaty należy pielęgnować. Francuska badaczka nie utożsamia ich z destrukcją, cierpieniem czy zakazem. Przeciwnie, “piętno jest znakiem zapłodnienia, wschodzenia”; jest “małą magiczną macicą. We wgłębieniu wykluwa się zmartwychwstanie”¹⁶:

Chcę stygmatu. Nie chcę, żeby stygmat zniknął. Jestem przywiązana do moich rycin, do kolców w moim ciele i na moim mentalnym pergaminie. Nie boję się, że trauma i stygmat utworzą sojusz: literatura, która jest we mnie, chce utrzymać i reanimować ślady.

16. Cixous, “Preface: On Stigmatexts...”, xii.

Bolesne przeżycie jako otwarcie przyszłości rany jest obietnicą tekstu¹⁷.

Otwarcie rany staje się zatem szczególną metaforą procesu twórczego – umożliwia wyjście poza doświadczenia osobiste. Ograniczenie tekstu do tych ostatnich skutkowałoby bowiem jego niechybnym uśmierceniem. Najlepiej rzecz tę ujęła Julia Kristeva, która – analizując twórczość Duras – określiła literaturę zamkniętą w traumie przeszłości mianem tekstów bezproduktywnych, bo infekujących “chorobą na śmierć”¹⁸. U Ferenc przeciwnie – w niemalże każdym z jej wierszy spowitym popiołami tli się iskra życia, wychylająca je ku przyszłości. Groby mieszkańców Soch są tu, jak powiedziałyby Cixous, pokryte “żyzną ziemią”¹⁹.

Tłumaczyłoby to, dlaczego Ferenc wiąże ze sobą przeciwstawne sobie żywioły wody i ognia, ale też życie i śmierć, rodzenie i umieranie, ranienie i zabliznianie, krew i popioły. Pisanie zawieszane zostaje między życiem a śmiercią, staje się praktyką rozdrapywania i jątrzenia ran; formą sprzeciwu, niepozwalającą na właściwy przebieg procesu żałoby. To ostatnie byłoby bowiem tożsame z oswojeniem wojennej traumy i z zapomnieniem nie tylko o tych, którzy zostali zamordowani na skraju zwierzyńskich lasów, lecz o wszystkich ofiarach wojen i systemów terroru. Sochy stają się tu soczewką, skupiającą ogrom tragedii wojennych. Są one bowiem – o czym Ferenc pisze w motcie do *Wypalanej doliny* – “jak we Francji Oradour”, “jak w Czechach Lidice”, “jak we Włoszech Mezzinote”²⁰.

Napięcie między życiem a śmiercią, tak silnie obecne w twórczości Ferenc, będzie cechą charakterystyczną stygmatekstów, które – jak pisze Cixous – zawsze mówią “wieloma językami naraz i wysyłają pojedyncze słowo w przeciwnych kierunkach”²¹. Ta sprzeczność i wielogłosowość będzie przejawiać się u Ferenc w formie metonimizacji języka²², zaś jedną z wielu obecnych w tej twórczości metonimii stanie się symbolika ognia i popiołów. Sochy są bowiem we wspomnieniach poetki określane mianem popieliska²³, ze zgliszcz którego wydobywa ona to, co pozostało.

17. Cixous, “Preface: On Stigmatexts...”, xi–xii.

18. Julia Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. Michał Paweł Markowski, Remigiusz Rzyziński (Kraków: Universitas, 2007), 226.

19. Hélène Cixous, *Stigmata: Escaping Texts* (London–New York: Routledge, 2005), 146.

20. Teresa Ferenc, *Wypalona dolina* (Warszawa: Czytelnik, 1979).

21. Cixous, “Preface: On Stigmatexts...”, xi.

22. Odnoszę się tu do metonimizacji będącej jedną z głównych strategii pisarskich i filozoficznych Luce Irigaray. Więcej na ten temat zob. Krystyna Kłosińska, “‘Metonimizacja wywodu’. ‘Dwie wargi’ Luce Irigaray”, w: *Feministyczna krytyka literacka* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010); Barbara Smoleń, “Mimetyzm Luce Irigaray”, w: *Ciało, pleć, literatura. Prace ofiarowane Profesorowi Germanowi Ritzowi w pięćdziesiątą rocznicę urodzin*, red. Magdalena Hornung, Marcin Jędrzejczak, Tadeusz Korsak (Wiedza Powszechna: Warszawa, 2001); Katarzyna Szopa, *Poetyka rozkwitania. Różnica płciowa w filozofii Luce Irigaray* (Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2018).

23. Por. Ferenc, *Otwarcie...*, 12.

Wszechobecne popioły stają się nośnikami przeszłości, a nawet formą trwania przeszłości w teraźniejszości. Te nakładające się na siebie częstotliwości i czasowości zyskują swoje odzwierciedlenie w sposobie obrazowania. W tle całej twórczości Ferenc mający bowiem obraz, który – niczym nadchodzące z przeszłości widmo – stanie się impulsem procesu twórczego. Nie będzie to przestrzelona krtań ojca, lecz postać matki, wokół której poeta organizuje całą swoją wyobraźnię twórczą.

Żałoba niemożliwa

Figura matki związana zostanie w twórczości Ferenc w nierozzerwalny spłot metonimicznych przemieszczeń. Z jednej strony będą to dom, ciało, macierzyństwo, erotyka, kobiecość, seksualność, drzewo, a z drugiej zgliszcza, popielisko, utrata, bezdomność, sieroctwo i śmierć. Tematowi utraty matki Ferenc poświęci dwie książki poetyckie: *Wypaloną dolinę* (1979) oraz *Pietę* (1981), choć wątek ten będzie dominował na różnych płaszczyznach metonimicznych również w książkach wcześniejszych. W tym rozpraszającym ruchu pisania, eufemizującym samą figurę matki i jej utratę (jak w wierszu *Wiśnio wiśnieczko* [PW 111]: “Rozstrzelali mi ją / wiśnię wiśnieczkę”) dostrzec można ślad nieskończonej i niemożliwej żałoby, a także otwarcie procesu twórczego, o czym poeta powie wprost:

Przez trzydzieści pięć lat nie umiałam napisać wiersza o mojej matce. Powracała tylko we fragmentach. [...] Dopiero kiedy temat przestał parzyć, przestał spopielać słowa, po trzydziestu pięciu latach powstał cykl: *Matka w rozmowach*, *Wiśń skamieniała*, *Matka płonąca*, *Matka ze mną*, *Matka zastrzelona* – i inne. Pozostała mi w pamięci i w wierszach młoda jak dziewczyna śpiewająca starą ludową piosenkę:

Pod jesionem stała
Gałęzie łamała
Spod jesionu poszła
Jesionem wyrosła

Jesiony to drzewa sprzed naszego domu. One pozostały znakiem wywoławczym wszystkich bliskich mi krajobrazów, stały się symbolem mojej matki²⁴.

Wydaje się jednakże, że Ferenc nie łagodzi bólu utraty pisaniem i nazywaniem. Nie dokonuje, jak powiedziałyby Kristeva, przekładu owego bólu na złagodzoną formę narracyjną, charakterystyczną i typową dla zachodnich dyskursów fallocentrycznych:

24. Ferenc, *Otwarcie...*, 7–8.

Człowiek Zachodu [...] jest przekonany, że umie przetłumaczyć swą matkę, wierzy w to z pewnością, ale przełożyć ją to znaczy zdradzić, przemieścić, uwolnić się od niej. Melancholik ten triumfuje nad smutkiem oddzielenia od obiektu kochanego dzięki nieprawdopodobnemu wysiłkowi zapanowania nad znakami w taki sposób, że odpowiadają one źródłowemu, nienazywalnym, traumatycznym przeżyciom.²⁵

Przełożyć utratę pierwotnej więzi z matką na abstrakcyjny system znaków, to – innymi słowy – dokonać powtórnego matkobójstwa. W języku Kristevej ten stan zyskuje miano melancholii narcystycznej. Stając się podmiotem melancholijnym, pogrążonym w narcystycznej depresji, człowiek-mężczyzna jest już zawsze “potencjalnym wygnańcem”²⁶. Zapomnienie o swoich korzeniach i o przynależności do świata matczynego, będące fundamentem kultury Zachodu, skutkuje nieumiejętnością odniesienia się do przeszłości. Porzucony Narcyz – jako główna figura nowoczesności²⁷ – skazany zostaje na funkcjonowanie w stanie permanentnej abstrakcji. Wyabstrahowany ze świata materialnego, pogrążony będzie w wiecznej depresji, będącej nową chorobą duszy.

U Ferenc mamy do czynienia z odejściem od owej abstrakcji. Przez nasycony piętnem śmierci język tej poezji wyzierają fragmenty konkretnego, soczystego i namacalnego życia. Dialektyczne splątanie życia-śmierci staje się tu oznaką niemożliwej do przepracowania żałoby, która nie kończy się – jak chciał Freud – “zapomnieniem-pogrzebaniem” utraconego obiektu²⁸. Sugerował on bowiem, że w normalnym przebiegu żałoby następuje odzyskanie obsady, niegdyś związanej z utraconym obiektem. Jednakże Cixous wiąże tę ekonomię żałoby z ekonomią patriarchalno-kapitalistyczną, zgodnie z którą “odżałować znaczy nie stracić”²⁹. Jej transakcyjnemu wymiarowi przeciwstawia kobiecą pracę żałoby, która jest nieskończona i zdolna do utraty. Jak pisze Krystyna Kłosińska: “[j]ej [kobiety – K.S.] paradoksalne dawanie życia śmierci byłoby, z punktu widzenia ekonomii wymiany, absurdalną w istocie inwestycją w to, co na zawsze utracone”³⁰.

Wyjaśniałoby to, dlaczego w poezji Ferenc nie mamy do czynienia z narcystycznym zamknięciem się w bólu, lecz z formą bezwarunkowego otwarcia się na świat żywych i umarłych. Nie spotkamy się tu z “triumfem separacji”. Czytając uważnie

25. Kristeva, *Czarne słońce...*, 72.

26. Kristeva, *Czarne słońce...*, 69.

27. Por. Kelly Oliver, “Meaning against Death”, w: *Psychoanalysis, Aesthetics, and Politics in the Work of Kristeva*, red. Kelly Oliver, S. K. Keltner (New York: SUNY Press, 2009), 134.

28. Por. Zygmunta Freuda, “Żałoba i melancholia”, w: *Psychologia nieświadomości*, przeł. Robert Reszke (Warszawa: Wydawnictwo KR, 2009), 148.

29. Krystyna Kłosińska, “Praca żałoby”, w: *Miniatury. Czytanie i pisanie “kobiece”* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2006), 20.

30. Kłosińska, “Praca żałoby...”, 20.

wiersze poświęcone matce, można odnieść wrażenie, że do owej separacji nigdy nie doszło. Miłosna więź podtrzymana zostaje nawet po śmierci, zaś pogrążona w żałobie córka karmi “siebie i swoje pisanie jej [matki – aut.] głosem, muzyką jej słów, pieśnią, która rezonuje, a która ma swoje źródło w symbiotycznym związku dwóch ciał – jeszcze nie skażonym Prawem Ojca”³¹. Pragnienie podtrzymania więzi z matką przybiera formułę pieśni ludowej lub psalmu, a najmocniejszy wyraz zyska w cyklu *Treny* z tomu *Grzeszny pacierz* (1983). Matka żyje tu nie tylko w snach i wspomnieniach córki, ale nade wszystko w jej ciele, jak w wierszu *Matka zastrzelona* (PW, 206), który warto przytoczyć w całości:

Postrącane żyta kłosy
spada po gałęzi kraska
Córka w śmierć się zatacza
gdy w zbożu zastrzelona matka

Córka urośnie zaraz
stanie przy matce jak drzewo:
matko moja rodzona
dziecko

Ledwo się zajęłaś śmiercią
jak czarną smołą
ciałem moim cię obrastam
żytem wokoło

Ptakami cię otulam
ogarniam grudą ziemi
Krwawię porodem
niemym

Następuje tu odwrócenie porządków: żyjąca córka nosi w sobie zmarłą matkę. Ten metonimiczny ciąg umierania-odradzania zaciera granicę między początkiem a końcem. Podobna strategia odwróceń pojawi się w motywie piety: w twórczości poetki nie mamy do czynienia z obrazem matki opłakującej syna. Na pierwszy plan wysuwa się bowiem relacja między matką a córką³², tyle że

31. Krystyna Kłosińska, “Żyć utratą”, w: *Miniatury. Czytanie i pisanie “kobiece”* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2006), 24–25.

32. O dziedziczeniu traumy oraz relacji matka–córka w twórczości Anny Janko (córki Teresy Ferenc) pisała m.in. Aleksandra Grzemska. Por. Aleksandra Grzemska, *Matki i córki. Relacje rodzinne i artystyczne w autobiografiach kobiet po 1989 roku* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2020), 210–223.

rolę oplakującej pełni ta ostatnia. Oplakiwanie matki przybiera formę noszenia jej w sobie niczym dziecka. W myśl tego, co pisze Kristeva w *Czarnym słońcu*, łono zyskiwałoby tym samym funkcję grobu, dającego życie śmierci. Byłoby też rodzajem “czarnej dziury”, która nie wypiera rany, lecz wzmacnia jej intensywność³³. W wykreowanym przez poetkę obrazie córki noszącej swoją matkę dochodzi do maksymalnej kondensacji miłości i śmierci. Można by powiedzieć za Kristevą, że bohaterka Ferenc – nosząca w sobie zmarłą matkę – pisze z miłości do śmierci. Żałoba zabiera ją w “kryptę zamieszkałą przez żywego trupa”³⁴. W ten sposób kobieta “znajduje się poza śmiercią”, przekazując ją innym, infekując chorobą na śmierć. Zdaniem Kristevej to cierpienie wynikające z nieprzepracowania żałoby wiedzie nas do konfliktów życia psychicznego; jest destruktywne, wyczerpuje bowiem popędy płciowe, pozbawiając je “twórczej mocy” lub “symbolicznego powinowactwa”³⁵.

Tak też można by spojrzeć na wiersz *Matka ze mną* [PW 210], gdzie miłosne zespolenie córki z matką możliwe staje się poprzez śmierć tej ostatniej:

Tak mało wiem o tobie
tak krótko cię miałam
jak słoneczny zając
ledwo ci się stałam [...]

Zaraz wkoło zgasły
piec dom płot z pokrzywą
żeby się dopalać ze mną
ciągle żywą [...]

Siedzę sobie przy stole
żywicznym sosnowym
Częstują mnie kulą w chlebie
wyjętą z ust twoich [...]

Trudno jednakże przystać na interpretację Kristevej w przypadku twórczości Ferenc, tak bardzo afirmatywnej wobec procesów odradzania życia. Wydaje się, że niemożliwa żałoba po matce bynajmniej nie wiąże się z czynnikiem destrukcyjnym, jak chciałaby Kristeva. Z poezji tej wyziera bowiem afirmacja życia, która – jak z kolei tłumaczy Derrida – “jest niczym innym, jak tylko pewną myślą o śmierci;

33. Kristeva, *Czarne słońce...*, 92.

34. Kristeva, *Czarne słońce...*, 232.

35. Kristeva, *Czarne słońce...*, 242.

nie jest ani opozycją ani obojętnością wobec śmierci”³⁶. Tropem tym podążać będzie Cixous, o czym pisze Kłosińska, wyłuszczając podstawową różnicę w jej myśleniu i w myśleniu Kristevej. Wedle tej pierwszej śmierć “zagospodarowuje się wewnątrz życia, jest nieodłączną jego częścią. Można ją rozpaczliwie odrzucać, anihilować, zapoznawać, marginalizować, albo... pokochać, ‘żyć z nią’, ‘żyć nią’ – jak utratą”³⁷.

Ten osobliwy obraz macierzyńskiej więzi w twórczości Ferenc bynajmniej nie odnosi się do pragnienia złączenia się z postacią matki³⁸, lecz staje się znamieniem niemożliwej do przepracowania żałoby. Jak pisze Derrida – nawiązując do wiersza Paula Celana – niemożliwa żałoba odnosi się do stanu “noszenia innego w sobie” (niemieckie *tragen* oznacza zarówno noszenie dziecka przed jego narodzinami, a także odsyła do stanu żałoby, polegającego na noszeniu w sobie obiektu utraty³⁹). Doświadczenie noszenia w sobie matki polegało będzie na tworzeniu wewnątrz “ja” miejsca, które znajduje się niejako poza nim samym. Ów stan bycia “poza mną wewnątrz mnie” będzie – jak chciała Cixous – właśnie owym stygmatem, niemożliwą do zabliznienia raną. I dlatego *Matka zastrzelona*, podobnie jak cały cykl *Pieta*, jest wierszem opowiadającym o niemożności domknięcia pracy żałoby. Derrida również nie dostrzega w tym stanie destrukcyjnej depresji, lecz jeden z warunków otwarcia się na nieredukowalną inność.

To ciągłe otwarcie będzie w twórczości autorki *Piety* przejawiać się w naprzemiennie powracających motywach odrastania i odradzania. Zyska swój wyraz w wyobrażeniach spalonego drzewa, od którego odrastają młode łodygi; w spowitej popiołami ziemi, która rodzi nowe plony:

[...]

Ważka?

Ta śmierć nieruchomo stojąca w powietrzu?

Nie wierzę!

Urodzi się jutro po drugiej stronie

białej planety

36. Jacques Derrida, “Sarah Kofman (1934–94):”, por. https://monoskop.org/images/6/65/Derrida_Jacques_The_Work_of_Mourning_2001.pdf, w: *The Work of Mourning*, red. Pascale-Anne Brault, Michael Naas (Chicago–London: The University of Chicago Press, 2001), 175.

37. Kłosińska, *Życie utratą...*, 23.

38. Takie odczytanie zaproponowała m.in. wspomniana już Małgorzata Klimczuk. Klimczuk, *Poezja Teresy Ferenc...*, 66–67.

39. Jacques Derrida, “Rams: Uninterrupted Dialogue – Between Two Infinities, the Poem”, w: *Sovereignities in Question: The Poetics of Paul Celan*, red. Thomas Dutoit, Outi Pasanen (New York: Fordham University Press, 2005), 142. Dziękuję Aleksandrowi Kopce za zwrócenie mi uwagi na ten wątek w myśli Derridy.

i będzie miała na imię
Nowa Wenus [...]

[*Psalm dla córki*, PW 191]

Dlatego właśnie ból utraty miesza się u Ferenc z “rozkoszą dawania życia śmierci. Jest do odzyskania w pisaniu”⁴⁰. Pisanie, rozumiane tu jako poród, staje się możliwością odrodzenia – jest jak otwarta rana, lecz rana płodna, dająca życie. Nie bez powodu jedną z najbardziej pojemnych figur znaczeniowych stanie się załącznia (nawiązuję tu do tytułu książki Ferenc) rozumiana jako nieograniczona zdolność do tworzenia przyszłości; wychylenie się ku temu, co jeszcze niemożliwe. Będzie to język pozostający w miłosnej relacji; podtrzymujący swój związek ze światem sprzed podziału. Jeśli wierzyć temu, co głosi Irigaray w swoich wcześniejszych tekstach, tylko w ten sposób możliwe jest dla pogrążonego w wojnach i konfliktach człowieka Zachodu przezwyciężenie depresyjnego stanu Narcyza i odrodzenie z popiołów. U Ferenc projekcja tego świata będzie wiązała się z nadejściem Nowej Wenus.

Urna języka

Twórczość Ferenc każe nam stawiać pytanie o możliwość dania świadectwa w obliczu śmierci innego. Z doświadczeniem tym wiąże się utrata języka, o której poetka będzie pisać nieustannie: w *Balladzie powojennej*: “Ogród dymem zarósł / jak moje gardło” (116) czy w słynnym wierszu *Psalm prowadzonej na rzeź* (PW 201–202):

Ja
która wciąż na nowo
od siebie odrastam
przychodzę żeby nic nie powiedzieć
o zabitym płaczu
o gardle w powrozach
w tym żywym dole
krwią nabiegłe ściany
zacisnęły się na mnie

Bycie świadkiem nie wiąże się tu, jak u Różewicza, z ocaleniem z rzezi. Ferenc mówi wprost: nie ocalałam, lecz raczej przeżyłam śmierć: “Ja / prowadzona na

40. Kłosińska, *żyć utratą...*, 24.

rzeń / przez trzydzieści trzy lata / – która nie ocalałam – // krążę wokół siebie jak jastrząb / w żółtym powietrzu” (PW 201). “Ocaleć” oznacza bowiem “wyjść z czegoś cało”, bez szwanku. Tymczasem u Ferenc nie ma mowy o podtrzymaniu takiego stanu całości i integralności. Cechą charakterystyczną traumy jest zawsze – jak zauważa Cathy Caruth – jej opóźnienie. Z jednej strony jest ona doświadczeniem następującym nie po momentach zapomnienia, lecz za sprawą owego zapomnienia. Oznacza to, że zapomnienie nie następuje po samym zdarzeniu, ale w jego trakcie, o czym opowiada chociażby wiersz *Wież skamieniała*. Z drugiej, nie wiąże się wyłącznie z samym momentem zdarzenia; samo wyjście z owego zdarzenia, ujście cało, jest traumatyczne i dlatego ocalenie zawsze wiąże się z kryzysem: psychicznym, tożsamościowym i egzystencjalnym⁴¹. Życie po śmierci innych staje się swego rodzaju piętnem: “Jak przeżyłam pytasz matko // [...] Bóg wie tylko ty wiesz matko / moja cierpliwa / jak zwierzętom w dzikim lesie / bez matki bywa” (*Matka w rozmowach*, PW 207).

Poetka wydaje się zatem pytać: jak dawać świadectwo? jak pisać po Sochach?:

Nabrać wody w usta – najprościej
Ale jak wylupić sobie oczy
(Ślepy Homer widział więcej)
Jak odebrać sobie rozum
(Kasandra rozumiała za cały obóz)

Jak miłość wytępić

Wyrwać cały ogród?

Jesteśmy ogrodem

[*Obrona*, PW 51]

“Jesteśmy ogrodem” oznacza tu – jesteśmy dziedzicami. Życie po śmierci innych jest jak otwarta rana, niedająca się zabliznić i zamknąć w spójnej narracji. Jest ono zarówno piętnem, jak i dziedzictwem, niemożnością opowiadania i zarazem koniecznością zaświadczenia:

Mam waszą młodość na drogę
miłość

41. Por. Cathy Caruth, “Trauma and Experience: Introduction,” w: *Trauma: Explorations in Memory*, red. Cathy Caruth (Baltimore–London: The John Hopkins University Press, 1995), 9.

mam resztę po was ogromną
życie

[*Modlitwa do bliskich*, PW 24]

Przekaz płynący z poezji Ferenc stoi w sprzeczności ze słynną formułą Adorno – poeta głośno głosi konieczność pisania po Sochach, po Auschwitz, po Hiroszimie. Jak powie Derrida, “[...] *trzeba* pisać. Nie po to, by ‘włączyć’ Shoah, odbyć ‘żałobę’, zachować i kultywować pamięć, ale by przyznać *sprawiedliwą* myśl temu, co tam się wydarzyło oraz co pozostaje bez imienia i bez pojęcia, wyjątkowe jak inne wyjątkowe tragedie [...]”⁴².

Owa konieczność zaświadczenia będzie wiązała się z kolejną figurą metonimiczną, organizującą wyobraźnię twórczą poetki. Będzie nią naczynie:

Jestem przekonana, że to przesłanie poetyckie i wiele innych wzięły swój początek w nieświadomym, w najpierwszym, w niezapamiętanym spojrzeniu na przedmiot – naczynie. W tamtym dotyku, który został wpisany w pamięć głęboko, żeby po latach wytoczyć się takim oto dzbanem wiersza, niosącym treści już jawne, dojrzałe, świadome⁴³.

Naczynie, które w *Litanii do matki* odsyła na powrót do figury macierzyńskiej, ponownie kondensuje w sobie życie i śmierć, macicę i grób, ogień i popioły. Funkcję semiotycznego u Ferenc pełnić będzie zatem figura oksymoronu, która wytwarza w tej poezji napięcie między tym, co wyrażalne, a tym, co niewyrażalne. Zyskuje ono formę podwójnego symbolu – dzbana i urny:

Dzban pełen dojrzałego
wzbierania przez lata
uniósł się w ślepych rękach

W ślepych ustach
ani słowo nie powstało [...]

był tylko kamienny
jak urna gdy wypadł

[*Dzban 2*, PW 94]

42. Jacques Derrida, Elizabeth Roudinesco, *Z czego jutro... Dialog*, przeł. Waleria Szydłowska (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2016), 192.

43. Ferenc, *Otwarcie...*, 9–10.

Każdorazowa próba wyrażenia tego, co w istocie niewyraźne, kończy się fiaskiem. Obfitość wiersza, domagająca się wyrazu, przeobraża się w rozdmuchany popiół. Ten naprzemienny motyw pełni i pustki języka, jego obfitości i jałowości odsyła nas na powrót do pytania o rolę świadka i o funkcję języka poetyckiego. Świadek, jak powiada Derrida w *Cinders*, jest niczym krucha urna – zawsze wiąże się z pewnego rodzaju ryzykiem. Z jednej strony bowiem pozwala zachować w pamięci ową resztkę po tym, co nie pozostało, a z drugiej niesie ze sobą ryzyko całkowitej anihilacji: “Lecz urna języka jest tak krucha. Rozpadnie się i natychmiast wchodzisz w pył słów, które są samym popiołem”⁴⁴.

Urna języka stanowi o nietrwałości samego świadczenia przez świadka. Świadczenie jest bowiem pozbawione jakiegokolwiek gwarancji; zawsze już naznaczone będzie piętnem niepewności. Niczym popiół – jest ono resztką, pozostałością po czymś, co zniknęło. I na tym właśnie polega wartość świadczenia. Derrida pisze, że popiół “pozostaje z tego, czego nie ma, by móc przywoływać na swoim delikatnym, nadpalonym spodzie tylko niebycie i nieobecność”⁴⁵. U Ferenc owa nieobecność będzie – paradoksalnie – przywoływana za pomocą nawracających fantomów:

Mowa

słów w niej prawie nie ma

Woda z naszym widokiem

choć nie stoimy na brzegu

Ogień z naszym gorącym

choć spaleni daleko

Powietrze zadyszane

przybiegło za nami

włokąc drzewo

z lampą ślepą

z gniazdem wypalonym jak rana [...]

[**Mowa, PWN 81]

Świadczenie zogniskowane zostanie nie wokół faktografii, lecz wokół tego, co fantomowe i zmysłowe, nienamacalne i pozostające poza obszarem języka. Nie liczą się bowiem fakty – jak zauważył Andrzej K. Waśkiewicz, pisząc o Ferenc – lecz

44. Jacques Derrida, *Cinders*, przeł. Ned Lukacher (Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2014), 35.

45. Derrida, *Cinders...*, 21.

“kryterium prawdy przeżycia (doświadczenia). Mniejsza, czy jest to doświadczenie realne, mieszczące się w sferze zdarzeń [...], czy wewnętrzne”⁴⁶. Danie świadectwa funkcjonuje tym samym poza kategorią prawdy i fikcji. Nie może ograniczać się, wedle Derridy, do ustalenia faktów czy do statusu raportu, do kategorii prawdy absolutnej, gdyż straci swoją wartość świadectwa i tożsamy będzie z obróceniem tego, co pozostało w popioły. Samo świadectwo nie jest bowiem dowodem, o czym poetka zdaje się mówić w jednym ze swoich tekstów:

Niektórzy czytelnicy wierszy chcą mocnej idei, o którą można się oprzeć. Co pewne, kruszy się w piszących palcach na popiół. Nawet trzymając w ręku żywą gałąź myślę nieraz: próchno trzymasz w wilgotnej od potu ręce. Taki jeszcze bywa ten mój świat⁴⁷.

Wydaje się, że poetka miała świadomość, iż danie świadectwa nigdy nie jest możliwe. Z tego też względu świadczenie pozostaje koniecznością. Dać świadectwo oznacza bowiem nie tyle opowiedzieć o tym, co się wydarzyło, ile oddać sprawiedliwość temu, co pozostaje poza sferą naszego rozumienia i wyrażalności. W tym sensie urna języka jest niczym grób grobów, jak powiada Derrida; miejscem niemożliwej żałoby, która wiąże się w sposób szczególny z kwestią odpowiedzialności i sprawiedliwości.

Ci, którym poetka chce oddać sprawiedliwość, nie są wielkimi bohaterami wojennymi czczonymi w dyskursie polityczno-militarnym. Chodziło będzie raczej o niemą i nieupamiętnianą śmierć cywili – dzieci, kobiet, osób starszych – po których nie ma śladu w pamięci zbiorowej. Ludowa konwencja, w jakiej Ferenc utrzymuje większość swoich wierszy, również tych, które tytułuje psalmami, jest formą podtrzymania więzi i wyrazem solidarności z tymi wszystkimi, którzy w czasie wojny są najbardziej podatni na krzywdę i cierpienie. Nie będą to tylko mieszkańcy Soch. Poezja Ferenc nie jest bowiem zamknięta w jednostkowej traumie ani w opowieści biograficznej, lecz otwiera się na to, co wykracza poza horyzont osobistych doświadczeń. Sama poetka powie wprost: “[p]o prostu mówię jednym z wielu ludzkich losów”⁴⁸.

Jeszcze inną figurą świadectwa staną się w poezji Ferenc otwarte usta, które wiążą ze sobą w kolejnym metonimicznym przesunięciu język i ranę, czyli konieczność i niemożność świadczenia:

46. Andrzej K. Waśkiewicz, “Wszczęźródło życia”, *Życie Literackie*, nr 47 (1979), 10.

47. Teresa Ferenc, “[Bez tytułu]”, w: *Grzeszny pacierz* (Poznań: Wydawnictwo “W drodze”, 1983) [brak numeru stron].

48. Ferenc, *Otwarcie...*, 13.

[...]

Wyżarzona do białości pobiegnę
usta otwarte na pożar
podawać sobie
jeszcze
dookoła
i gasnąć w oczach od początku

[*Jabłotka*, PW 27]

Tym właśnie będzie, wedle Ferenc, dawanie świadectwa – otwieranie ust jest jak otwieranie rany: “moje słowa chropowate / ranią / krwawią” (*Psalm gorzki*, PW 235). Ten ruch otwarcia, rozdrapywania ran będzie, paradoksalnie, jedyną możliwością ocalenia przed zapomnieniem. Zamknięcie rany, domknięcie pracy żałoby i oswojenie śmierci innego oznaczałoby skazanie siebie na ciszę i utknięcie w przeszłości. Tymczasem otwarcie ust, niczym otwarcie rany, pozwala na opowiedzenie traumatycznej historii nie od nowa, lecz na nowo.

Danie świadectwa nie odbywa się zatem przez ukonstytuowanie spójnej narracji czy przez opowiedzenie historii o śmierci bliskich. Świadczenie możliwe jest raczej dzięki afirmacji aktu twórczego. U Ferenc proces ten zyskuje formę powtórných narodzin; dawania życia sobie za sprawą pisania. Dlatego też afirmacja życia, jego odradzania i potencjału rodzenia bynajmniej nie dają się sprowadzić u Ferenc do biologicznej reprodukcji⁴⁹. Odnoszą się raczej do pewnej struktury relacji, która została wyparta przez porządek fallogocentryczny, kultywujący relację zerwania i podziału. Chodziło będzie o wartości związane z reprodukcją życia w jego wszystkich możliwych wymiarach. Dlatego też uważam, że macierzyńskość i matczyność pełnią w twórczości autorki *Piety* funkcję wyjścia ze stanu narcystycznej depresji. Otwierają świat na formę współbycia czy współ-czucia/pasji (*com-passion*)⁵⁰. Rola poezji, będącej formą świadczenia, nie polega zatem

49. Do takich wniosków dochodzi Andrzej K. Waśkiewicz: “[...] ocalenie – pisze Waśkiewicz – jest tu – odmiennie niż u Różewicza – waloryzowane dodatnio, nie jest winą, ale szansą [...]”. Owo biologiczne posłannictwo przedłużania życia sprawia, że Różewiczowskie motywy jawią się w innym wymiarze. Nie ‘zarażenie śmiercią’, ale przeciwstawienie jej biologicznego trwania, przedłużania gatunku (*Rodzone dzieci*) rządzi obrazami przywołującymi motywy zagłady”. Andrzej K. Waśkiewicz, “Wszechźródło życia”..., 10.

50. Odwołuję się tu do dwóch feministycznych filozofii macierzyńskości: figury łożyska Luce Irigaray, a także teorii macierzy Brachy Ettinger. Sądzę, że mogłyby stanowić one istotny kontekst dla wątków matczynych w twórczości Ferenc. Perspektywa ta wykracza jednak poza założenia niniejszego artykułu. Por. Katarzyna Szopa, *Poetyka rozkwitania...*; Griselda Pollock, “Trauma, czas i malarstwo: Bracha Ettinger i estetyka macierzy”, przeł. Michał Kisiel, w: *Bracha L. Ettinger: Eurydyka – Pieta / Eurydice – Pieta*, red. Anna Chromik (Katowice: Muzeum Śląskie, 2018), 45–65.

na opowiedzeniu traumy czy nadaniu jej zwartej struktury narracyjnej, lecz na przekierowaniu opowieści o przeszłości w kierunku przyszłości. Tą przyszłością u Ferenc miałyby być świat “boskiego jutra” (*Drugie życie*, PW 269) – wolny od wojen, krwi i cierpienia:

[...]

Poza tą bramą poza matczyną chustą
wszyscy Bogowie bardzo się kochali
nienawiści nie pamiętał żaden człowiek [...]

Poza tą bramą
poza matczyną chustą

wieczne Boże Narodzenie [...]⁵¹

Zakończenie

Z twórczości Ferenc wyłania się program poetycki oparty na szczególnego rodzaju projekcie etycznym. Matka nie staje się tu bowiem synonimem podporządkowanej kobiecości wyrzekającej się samej siebie, lecz synekdochą wypartej, stygmatyzowanej inności, której – jak powie Derrida – nie możemy ani zapomnieć, ani sobie przypomnieć. *Stigmē* odsyła nas bowiem zawsze do tego, co momentalne, chwilowe, a jednocześnie jednostkowe, niepowtarzalne i unikalne⁵².

W tym sensie poezja Ferenc przekracza horyzont depresji narcystycznej. Nie infekuje nas chorobą na śmierć, lecz bierze się raczej z poczucia odpowiedzialności. Pisząc wiersz, poetka nie chce stawiać Sochom pomników, dążąc w ten sposób do oswojenia śmierci, odżałowania jej przez upamiętnienie; przeciwnie, stara się raczej, mówiąc językiem Derridy, dochować wierności tym, którzy odeszli, nosząc innego w sobie i jednocześnie szanując jego jednostkową nieredukowalność. Na tym właśnie polegał będzie paradoks wierności innemu⁵³.

Żałoba musi zatem pozostać nieskończona, nieprzeparta, nieukożona. Jak “Matka Dolorosa / na wszystkich progach / rana otwarta” (*Matka Dolorosa*, PW 230).

51. Teresa Ferenc, “Sen II”, w: *Grzeszny pacierz* (Poznań: Wydawnictwo “W drodze”, 1983), 14–15.

52. Por. Jacques Derrida, “I Have a Taste for the Secret”, w: *A Taste for the Secret*, red. Giacomo Donis, David Webb, przeł. G. Donis (Cambridge: Polity Press, 2001), 72.

53. Por. Derrida, Roudinesco, *Z czego jutro...*, 192.

Bibliografia

- Bachórz, Józef. "Krótkie opisanie tych rzeczy, których nie ma, oraz tych rzeczy, które są w poezji Teresy Ferenc". *Gdański Rocznik Kulturalny*, nr 15 (1994), 126–140.
- Caruth, Cathy. "Trauma and Experience: Introduction". W: *Trauma: Explorations in Memory*, red. Cathy Caruth, 3–12. Baltimore–London: The John Hopkins University Press, 1995.
- Cixous, Hélène. "From the Word of Life, with Jacques Derrida". W: *White Ink: Interviews on Sex, Text and Politics*, red. Susan Sellers, 166–179. New York: Routledge, 2008.
- Cixous, Hélène. "Preface: On Stigmatexts". W: *Stigmata: Escaping Texts*, x–xii. London–New York: Routledge, 2005.
- Cixous, Hélène. *Stigmata: Escaping Texts*. London–New York: Routledge, 2005.
- Derrida, Jacques, Elizabeth Roudinesco. *Z czego jutro... Dialog*, przeł. Waleria Szydłowska. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2016.
- Derrida, Jacques. "I Have a Taste for the Secret". W: *A Taste for the Secret*, red. Giacomo Donis, David Webb, przeł. Giacomo Donis, 1–92. Cambridge: Polity Press, 2001.
- Derrida, Jacques. "Rams: Uninterrupted Dialogue – Between Two Infinities, the Poem". W: *Sovereignities in Question: The Poetics of Paul Celan*, red. Thomas Dutoit, Outi Pasanen, 135–163. New York: Fordham University Press, 2005.
- Derrida, Jacques. "Sarah Kofman (1934–94):", por. https://monoskop.org/images/6/65/Derrida_Jacques_The_Work_of_Mourning_2001.pdf. W: *The Work of Mourning*, red. Pascale-Anne Brault, Michael Naas, 165–188. Chicago–London: The University of Chicago Press, 2001.
- Derrida, Jacques. *Cinders*, przeł. Ned Lukacher. Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2014.
- Ferenc Teresa. "[Bez tytułu]". W: *Grzeszny pacierz*. Poznań: Wydawnictwo "W drodze", 1983.
- Ferenc, Teresa. "Dojrzyć do życia. Z poetką Teresą Ferenc rozmawia Henryka Dobosz". W: *Ogniopis. Wybór wierszy*, 5–30. Warszawa: Wydawnictwo Nowy Świat, 2009.
- Ferenc, Teresa. "Otwarcie". W: *Poezje wybrane*, 5–13. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1980.
- Ferenc, Teresa. *Poezje wybrane i nowe 1958–1975*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1976.
- Ferenc, Teresa. *Poezje wybrane*. Warszawa: Czytelnik, 1984.
- Ferenc, Teresa. *Wypalona dolina*. Warszawa: Czytelnik, 1979.
- Freud, Zygmun. "Żałoba i melancholia". W: *Psychologia nieświadomości*, przeł. Robert Reszke, 145–159. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2009.
- Freud, Zygmun. "Poza zasadą rozkoszy (1920)". W: *Psychologia nieświadomości*, przeł. Robert Reszke, 161–215. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2009.
- Grzemska, Aleksandra. *Matki i córki. Relacje rodzinne i artystyczne w autobiografiach kobiet po 1989 roku*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2020.

- Irigaray, Luce. *Thinking the Difference: For a Peaceful Revolution*. London: Athlone Press, 1994.
- Klimczuk, Małgorzata. "Poezja Teresy Ferenc. Lektura poprzez chiasm". W: Katarzyna Wądołny-Tatar, Małgorzata Klimczuk, *Fenografia rodzinna. Studia i szkice o twórczości Teresy Ferenc, Zbigniewa Jankowskiego, Anny Janko, Mileny Wieczorek*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2017.
- Kłosińska, Krystyna. "Metonimizacja wywodu". 'Dwie wargi' Luce Irigaray". W: *Feministyczna krytyka literacka*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010.
- Kłosińska, Krystyna. "Praca żałoby". W: *Miniatury. Czytanie i pisanie "kobiece"*, 18–21. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2006.
- Kłosińska, Krystyna. "Życie utratą". W: *Miniatury. Czytanie i pisanie "kobiece"*, 22–25. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2006.
- Kristeva, Julia. *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. Michał Paweł Markowski, Remigiusz Rzyziński. Kraków: Universitas, 2007.
- Oliver, Kelly. "Meaning against Death". W: *Psychoanalysis, Aesthetics, and Politics in the Work of Kristeva*, red. Kelly Oliver, S. K. Keltner, 49–63. New York: Suny Press, 2009.
- Pawlik-Kopek, Aleksandra. *Rzeczy pierwsze w poezji Teresy Ferenc*. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2019.
- Pietruszewska-Kobiela, Grażyna. "Gąszcz załazni: o poezji Teresy Ferenc". *Prace Naukowe. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury*, nr 6 (1996), 23–32.
- Pollock, Griselda. "Trauma, czas i malarstwo: Bracha Ettinger i estetyka macierzy", przeł. Michał Kisiel. W: *Bracha L. Ettinger: Eurydyka – Pieta / Eurydice – Pieta*, red. Anna Chromik, 45–65. Katowice: Muzeum Śląskie, 2018.
- Robson, Kathryn. *Writing Wounds: The Inscription of Trauma in Post-1968 French Women's Life-writing*. Amsterdam–New York: Rodopi, 2004.
- Sellers, Susan. "Introduction". W: *The Hélène Cixous Reader*, red. Susan Sellers, xxv–xxxiv. London: Routledge, 1994.
- Smoleń, Barbara. "Mimetyzm Luce Irigaray". W: *Ciało, płęć, literatura. Prace ofiarowane Profesorowi Germanowi Ritzowi w pięćdziesiątą rocznicę urodzin*, red. Magdalena Hornung, Marcin Jędrzejczak, Tadeusz Korsak. Warszawa: Wiedza Powszechna, 2001.
- Szopa, Katarzyna. *Poetyka rozkwitania. Różnica płciowa w filozofii Luce Irigaray*. Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2018.
- Waśkiewicz, Andrzej K. "Wszczęźródło życia". *Życie Literackie*, nr 47 (1979), 10.
- Wądołny-Tatar, Katarzyna. "Powroty traumy w poezji Teresy Ferenc". *Ruch Literacki*, z. 2 (2016), 239–257.