



### Tryby

Gdy pozna się fakty zebrane z notek biograficznych Magdaleny Tulli oraz jej wypowiedzi w licznych wywiadach<sup>1</sup>, trudno nie odnieść wrażenia, że pisarka jest osobą wyjątkowo ciekawą świata, szczególnie mechanizmów w nim ukrytych. Kiedy popatrzeć na jej wykształcenie (studiowała psychologię, później zrobiła doktorat z biologii) oraz na to, czym się zajmowała zawodowo w swoim dotychczasowym życiu (w stanie wojennym była salową w szpitalu, w późniejszych latach pracowała w klinice kardiochirurgicznej przy perfuzji<sup>2</sup>), na paletę jej różnorodnych doświadczeń (uczestniczyła w eskapadzie na biegun polarny, żeby prowadzić tam badania naukowe) oraz zainteresowań (tuż po pięćdziesiątce zaczęła grać na pianinie, śpiewać w chórze), to wyłania się z tego obraz osoby ciekawej różnych, często zupełnie odmiennych spraw. O zajęciach, których się podejmowała, Magdalena Tulli często mówi w wywiadach, podkreśla swoje zainteresowanie czymś, „czego jeszcze nie widziałam”<sup>3</sup>. Gdyby dodać do tego talent pisarski i pracę tłumacza (nie tylko literatury pięknej, lecz także tekstów z zakresu nauk ścisłych!), to można by uznać autorkę *Trybów* za „ekspertkę” również od mechanizmów rządzących językiem.

Fenomenologiczne zaciekawienie światem pisarki jest w kontekście wiedzy o niej oczywiste. O Magdalenie Tulli jako swego rodzaju „specjalistce” od tego, co „wewnątrz”, pisał Adam Wiedemann już

\* Tekst jest zmienioną wersją jednego z fragmentów mojej pracy doktorskiej zatytułowanej *Problem ciężaru. Melancholia w twórczości Magdaleny Tulli* (Uniwersytet Śląski w Katowicach. Wydział Filologiczny. Instytut Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego. 2014).

1 Z liczby wywiadów (w internetowym katalogu Biblioteki Narodowej naliczyłam 17 wywiadów – 15 prasowych i 2 telewizyjne) wynika, że Tulli nie unika publicznych rozmów i chętnie opowiada dziennikarzom o swoim życiu i o swoich książkach. Co więcej, pod koniec 2017 roku ukazała się książka z rozmowami pisarki z Justyną Dąbrowską (zob. TULLI, 2017).

2 „Perfuzja jest potrzebna przy operacjach na otwartym sercu. Ktoś musi śledzić ciśnienie i skład chemiczny krwi puszczanej przez drenaż i sztuczne płucoserce, w razie potrzeby w miarę szybko reagować” (zob. TULLI, 2013b, s. 56).

3 „Kusiło mnie, żeby obejrzeć coś, czego jeszcze nie widziałam” – stwierdza na przykład w rozmowie z Dorotą Wodecką autorka *Skazy* (TULLI, 2013b, s. 54).

w recenzji debiutanckich *Snów i kamieni*<sup>4</sup>. Z publikacjami kolejnych utworów i wypowiedzi autobiograficznych taki wizerunek pisarki coraz bardziej się utrwała. Ma to również swoje bezpośrednie odbicie w jej twórczości. Wpływa na sposób, w jaki uformowana jest przestrzeń utworów i ich postacie. Narrator we wszystkich sześciu powieściach Tulli<sup>5</sup> podkreśla, że świat przedstawiony złożony jest z pewnych elementów, ma swój wewnętrzny mechanizm. Ten mechanizm autorka *Skazy* najczęściej określa mianem „trybów”.

Tryby ukryte są niemal wszędzie – w rzeczach i ideach, zarówno w tym, czego można dotknąć, co można zobaczyć, jak i w tym, co niewidzialne. Z trybów złożony jest w utworach warszawskiej pisarki czas<sup>6</sup>, przestrzeń (miasto)<sup>7</sup>, wojna i władza<sup>8</sup>, ludzkie myśli<sup>9</sup>, język i mowa („tryby” historyjek)<sup>10</sup>, ale również życie (związek biologii

4 „[...] bo ona [Tulli – K.D.J.] jest z wewnątrz, a ja jestem z zewnątrz, patrzymy z dwóch różnych końców przez tę samą lunetę” (zob. WIEDEMANN, 1995, s. 203).

5 Analizie poddaję w zasadzie pięć powieści Tulli (w tekście korzystam ze skrótów odsyłających do podanych wydań): *Sny i kamienie* – SK (TULLI, 1999a), *W czerwieni* – WCz (TULLI, 1999b), *Tryby* – T (TULLI, 2003), *Skaza* – S (TULLI, 2007), *Włoskie szpilki* – WS (TULLI, 2011), oraz fragment ostatniej powieści *Szum*, zatytułowany *Loteria*, który ukazał się wcześniej w „Zeszytach Literackich” (TULLI, 2013a, s. 5–15).

6 „A co to takiego czas? [...] Z czego jest zrobiony, w jaki sposób upływa? Czy podobny jest do sznurka odwijanego ze szpuli, czy raczej do noża, który tnie sznurek na kawałki? Czy jest tym, co obraca tryby zegarów, czy tym, co zegary miały w swoich trybach?” (SK, s. 63); „I wszystkie zdarzenia, jakie przemknęły obok hotelowych drzwi, mając w tle pomnik, na równi z nim staną się teraz przedmiotem demontażu” (T, s. 34).

7 „Miasto, jakie znają mieszkańcy, utworzone jest z pewnej liczby elementów, które mają określony kolor i kształt, ale nie mają stałego położenia” (SK, s. 76).

8 „Nim doszło do zaręczyn, wojna miała wciągnąć w swoje tryby młodego porucznika razem z pieskiem do butów, z chustkami do nosa zdobnymi w zawily monogram i z wesołym ordynansem, który nosił za nim oficerski kuferek” (WCz, s. 62).

9 „Nigdy nie wiadomo, jaka myśl była źródłem tego, co się wydarza, ani w jaki sposób zdołała poruszyć mechaniczne elementy świata, by nadać wydarzeniu bieg. Nie sposób rozpoznać, czy myśli są skutkiem, czy przyczyną faktów dokonanych, produktem wiadomej maszynerii, czy tym, co nadaje kierunek ruchowi trybów” (SK, s. 107).

10 „Trudno mu się powstrzymać [narratorowi – K.D.J.] od pełnego goryczy pytania, kto naprawdę sprawuje władzę w tej przestrzeni, kto umieszcza w niej postacie, kto nadaje bieg zdarzeniom. Być może główne kwestie rozstrzygają się w trybach gramatyki” (T, s. 127); „Ku końcowi historyjki warto liczyć już tylko na jedno: na zacinanie się reguł, na dobroczynny zamęt, który przytępi bezwzględność, z jaką skutek objawia się w ślad za przyczyną” (S, s. 171).

oraz losu)<sup>11</sup> i cały wszechświat<sup>12</sup>. Ważna z punktu widzenia twórczości autorki *W czerwieni* jest także sprawa ekonomii i rządzących nią od wieków niezmiennych, brutalnych reguł, których przestrzegać muszą bohaterowie utworów. Ponadto w pierwszych czterech powieściach Magdaleny Tulli pojawia się specjalna grupa postaci odpowiedzialnych – dosłownie – za to, by „maszyneria świata działała gładko, bez zgrzytów i niespodzianek” (SK, s. 29). Narrator określa tych bohaterów mianem „panów w drelichach”. To mechanicy, budowniczości, majstrowie, krawcy, „ochotnicza gwardia porządkowa” etc. „Panowie w drelichach” mają dzieci, które

po to uczyły się w przedszkolu sznurować i rozsznurowywać buciki, po to jadły, wymachując łyżkami, owsiankę na mleku, by niezwłocznie dorosnąć i zasilić szeregi dbających o porządek (SK, s. 24).

Ten porządek ma utrzymywać w ryzach powieściowy świat, czynić go dla bohaterów bezpiecznym i służyć temu, by funkcjonował on w przewidywalny sposób. Problem, który po raz pierwszy poruszony został w *Snach i kamieniach* – debiutanckiej powieści warszawskiej pisarki: problem rzeczywistości jako sprawnie (albo przeciwnie: wadliwie) działającej maszyny, stanie się w całej twórczości Magdaleny Tulli czymś niezwykle istotnym. We wszystkich utworach autorki *Loterii* świat jawi się jako pewien układ elementów istniejących w różnych konfiguracjach i wzajemnie na siebie oddziałujących. W analizowanych przeze mnie tekstach odnaleźć można zatem różnorodne reprezentacje schematów: biologicznych, psychologicznych, gramatycznych, mechanicznych. Rzeczywistość w tych powieściach to również specyficzny układ polityczno-socjologiczno-ekonomiczny, a egzystencja bohaterów bywa bezpośrednim skutkiem zastosowanych w przestrzeni rozwiązań architektonicznych lub urbanistycznych. W końcu, odwołam się już do wypowiedzi samej pisarki, można uznać także życie za pewien schemat komunikacyjno-wyobrażeniowy, na który składają się dziedziczone w zamkniętym kręgu rodzinnym i bezwiednie przyswajane przez nas „historyjki” o świecie (TULLI, 1999c, s. 54).

**11** „Wieczorem, wyczerpany [murzynek – K.D.J.], jakby przez cały dzień nakręcał tryby losu, na próżno przywołując upragniony zbieg okoliczności, zasypiał na dywanie” (WCz, s. 119); „Po gładkich i lśniących stopniach fortepianowych akordów saksofony ześlizgiwały się niczym kłowni, których życie składa się z samych tanich żartów” (WCz, s. 85).

**12** „Oto tryby świata kręcą się wolniej niż kiedyś, zarówno z powodu zużycia elementów, jak i gorszego zasilania. Wolniej obracają się nieba z gwiazdami i ze słońcem, nawet obłoki suną wolniej, niemrawo ciągnięte na niewidocznych sznurkach przez zdezelowany motor” (SK, s. 35).

Powieściowa rzeczywistość oraz sposób działania jej wielu elementów w *Snach i kamieniach* są odzwierciedlane przez dwa podstawowe układy. Jeden to drzewo jako biologiczny system współpracujących z sobą elementów:

Drzewo świata, jak wszystkie drzewa, z początkiem sezonu wegetacji wypuszcza delikatne złotawe listki, które z czasem nabierają ciemnozielonej barwy ze srebrnym połyskiem. Potem są żółte i czerwone, jakby płonęły żywym ogniem, a kiedy już spłoną, brązowieją i spadają na ziemię, poszarpane i dziurawe, podobne do spopielałych papierów, do przedzewiałych na wylot blaszanek (SK, s. 5).

Drugi „tryb” działania świata to maszyna – mechaniczny (kulturowy) odpowiednik sposobu działania natury. Ciśnienie soków krążących w drzewie zastępowane jest tutaj po prostu „kołami zębatymi” maszynierii:

Każąc rysować linie, budowniczowie opowiedzieli się za jedną z prawd możliwych do pomyślenia, za założeniem, które na zawsze pozostanie kwestią wiary, niesprawdzalność leży bowiem w jego naturze [...]. Głosi ono, że to nie siła kiełkujących nasion i nie ciśnienie soków krążących między korzeniem i koroną daje światu życie, tylko wprawiają go w ruch motory, przekładnie i koła zębate, urządzenia obracające słońce, ciągnące chmury po nieboskłonie (SK, s. 16).

Plan rzeczywistości z powieści zakłada również, że „drzewu świata” odpowiada rosnące w przeciwnym kierunku, „w głąb ziemi” – „przeciwdrzewo”. Stanowi ono „ciemne” lustrzane odbicie „drzewa świata”, rodzaj antyrzeczywistości toczonej przez robaki:

Przez cały czas, także na początku sezonu wegetacji, kiedy jest najpiękniej i najwięcej ptaków śpiewa wśród gałęzi, rośnie w głąb ziemi wilgotne i ciemne przeciwdrzewo, obgryzane przez robaki. Podziemny konar jest przedłużeniem konara nadziemnego, każda gałąź połączona jest niewidocznym akweduktem z przeciwgałęzią przywaloną tonami ziemi (SK, s. 5).

Również w drugiej metaforze – w obrazie świata jako rozpedzonej maszynierii – objawia się przykra prawda o rzeczywistości, w jakiej żyją bohaterowie *Snów i kamieni*:

każda rzecz ma tu swoje wady, będące częścią jej natury, być może najważniejszą, która potrzebowała tylko czasu, żeby się ujawnić (SK, s. 45).

Dla każdej rzeczy pisarka przewidziała istnienie jej „ciemnego” lustrzanego odbicia – przeciwpojęcia:

Jak drzewo z przeciwdrzewem, tak każda na świecie rzecz połączona jest z przeciwrzeczą, a wszystko, co widoczne, jest powiązane z czymś, co niewidoczne (SK, s. 17).

Drzewu odpowiada więc „ciemne przeciwdrzewo” (SK, s. 5, 17), rzeczy – przeciwrzecz (SK, s. 17), miastu – przeciwmiaсто (SK, s. 92, 108, 114), słowu – przeciwśłowo (SK, s. 92), wadze – przeciwwaga (S, s. 79), myśli – przeciwmysł (SK, s. 92; WS, s. 102), uczuciu – przeciwuczucie (WS, s. 151) etc.

Jak sądzę, pierwsze akapity *Snów i kamieni* należałoby uznać za ważkie z punktu widzenia wszystkich późniejszych powieści autorki Skazy. Schemat funkcjonowania świata w każdej z powieści Tulli jest taki sam. Zarówno w książkach *W czerwieni*, *Tryby*, *Skaza*, jak i we *Włoskich szpilkach* świat przedstawiony składa się z dwóch podobnie scharakteryzowanych przestrzeni. To przestrzeń „dolna” i „górna”, połączone z sobą w sposób nierozzerwalny, tak by jedna mogła oddziaływać na drugą. To rodzaj „kłopotliwej dwudzielnej symetrii” (T, s. 101), która zakłada, że jednej rzeczywistości odpowiada w granicach tego samego świata inna rzeczywistość, stanowiąca **przeciwwagę** dla tej pierwszej. W powieści *W czerwieni* pod powierzchnią świata skutego lodem istnieje inny świat, w którym – przeciwnie – „żar nigdy nie wygasa” (WCz, s. 124). To świat umarłych, którzy „wszystkim trzęsą” (WCz, s. 143). W *Trybach* z kolei Tulli pisze o niezbędnej „równowadze” w rzeczywistości, którą udaje się utrzymać dzięki „długiemu ciągowi pomieszczeń” zbudowanemu niczym „naczynia połączone” – to w nich „wyrównuje się lotna esencja” życia powieściowych bohaterów (T, s. 84). Ten świat ma swój podziemny odpowiednik – „pod darnią ogrodu, poniżej zwałów ziemi, w których dżdżownice i kręty drążą swoje korytarze” i „gdzie „rozciągają się perony kolejki” (T, s. 84).

Skazę, czwartą w kolejności powieść Tulli, tworzą dwie historyjki równoległe rozgrywające się w planie fabularnym powieści – jedna o trudnym losie uchodźców, w której „doszło do pospiesznych wysiedleń” (S, s. 60), i druga, w której „panują najlepsze wojskowe porządki” (S, s. 99). Pomiedzy tymi dwiema opowieściami, w tzw. drugim obiegu kryminalnym, krążą złowieszczo brzmiące wagony kolejki towarowej przewożące postaci z jednej historyjki do drugiej.

Wiedzę o tym, co reprezentuje świat w pierwszych czterech powieściach, opisany jako ten ukryty pod powierzchnią rzeczywistości, przynoszą ostatnie utwory pisarki: autobiograficzne *Włoskie szpilki* i *Loteria*<sup>13</sup>. Zagłada, z której cudem ocalała matka pisarki, świat, do którego „schodzi się głową w dół, prosto pod ziemię, między zwały gruntu, ciężkie jak gradowa chmura” (WS, s. 65–66), stanowi ukryty **fundament** świata przedstawionego – rzeczywistości PRL, w której rodzi się i dorasta autorka *Skazy*.

Pamiętajmy, że swój debiutancki utwór *Sny i kamienie* autorka zaczyna od opisu stworzenia świata. Do momentu ukazania się dwóch ostatnich powieści Tulli – *Włoskich szpilek* i *Szumu* – ten quasi-mityczny model świata drzewa i świata maszyny pozwalał badaczom twórczości tej pisarki na dość dużą swobodę interpretacyjną. Arkadiusz Morawiec pisał na przykład o parodii kosmogonii (MORAWIEC, 2002), a Ewa Sławkowa, podążając autotematycznym tropem, wskazywała na kognitywny potencjał powieści Tulli (SŁAWKOWA, 2012). Interpretatorów debiutu pisarki frapowała owa dialektyczna konstrukcja – zarówno w wymiarze świata powieściowego (fabuły, architektury miasta z powieści), jak i samej literalnej struktury utworu. Interesująco pisały o tym Joanna ARMATOWSKA (2010), Anna SOBIESKA (2004) i Marta KOSZOWY (2013). Wszystkie trzy wspominały o „dialektycznym ruchu” w *Snach i kamieniach*, którego dynamikę tworzą dwie przeciwstawne siły: konstrukcji i destrukcji. Ponadto Koszowy dostrzegła tutaj „montaż przeciwieństw”, który określiła jako „główną metodę pisarską autorki *Trybów*” (KOSZOWY, 2013, s. 177). Ciekawe jest to, że właściwie wszystkie trzy badaczki – Armatowska, Koszowy i Sobieska – gdy odkryły w utworze Tulli jego egzystencjalny potencjał, były przekonane, że w powieści istnieje ukryty referent rzeczywistości pozaliterackiej. Ale go nie zidentyfikowały i nie dociekały później, kiedy autorka *Szumu* wydała trzy inne, ale o podobnej poetyce, utwory, czy otwie-

**13** Powieść to czy zbiór opowiadań? Zastanawiają się nad tym od dawna badacze twórczości Tulli. Myślę, że można obie książki kwalifikować zarówno jako zbiory opowiadań, jak i jako powieści. Podobną problematykę genologiczną niosą z sobą *Włoskie szpilki*. Ja przyjmuję punkt widzenia samej autorki, która mówiąc o swoich dwóch ostatnich dziełach, stale odwołuje się do ciągłości strukturalno-semantycznej i jednolitego obrazu ich świata przedstawionego. Dlatego traktuje utwór *Szum* jak powieść, *Loterię* zaś jako pierwszy rozdział tej powieści (trzeba dodać, że rozdział ten w powieści nie ma w ogóle tytułu, tylko oznaczony rzymską cyfrą I. Tytuł *Loteria* musiał zostać wymyślony na potrzeby publikacji tego fragmentu w „Zeszytach Literackich”.

rająca *Sny i kamienie* genezyjska opowieść o drzewie i maszynie ma jakiś związek z biografią pisarki<sup>14</sup>.

Zanim jednak Tulli zdecyduje się użyć we *Włoskich szpilkach* „łatwiejszego” języka<sup>15</sup>, by opisać to, co we wcześniejszych powieściach – *Snach i kamieniach*, *W czerwieni*, *Trybach* i *Skazie* – było zakamuflowane w niepokojących metaforach, w przedmiotach, w kostiumach postaci, które pełnią w powieściowej narracji funkcję sygnałów semiotycznych (jak czarne buty z cholewkami), minie 15 lat. We *Włoskich szpilkach* i w *Szumie (Loterii)* Tulli zdejmuje kamuflaż ze świata z poprzednich powieści – i z mroźnych Ściegów, gdzie można było „z bliska zobaczyć szeregowców zamarzniętych w zaspach” (WCz, s. 44), przenosi nas do powojennej Łodzi i Warszawy, gdzie matka autorki *Trybów*, żeby ukryć swoją obozową przeszłość, postanawia założyć rodzinę.

Trzeba było żyć normalnie, a normalne życie oznaczało małżeństwo. I jeśli to konieczne dla celów konspiracji – w swoim czasie także dziecko (WS, s. 26)

– mówi narratorka *Włoskich szpilek*.

Zatem w strukturę mitu genezyjskiego, który pojawia się na początkowych kartach *Snów i kamieni*: w figurę drzewa połączonego nierozzerwalnie z „ciemnym przeciwdrzewem” oraz w figurę maszyny, Tulli wpisuje prywatną historię swojej rodziny. To historia, która od końca wojny – od powrotu matki pisarki z obozów koncentracyjnych – stoi na niepewnym fundamencie traumatycznych wspomnień. Do starego mitu o drzewie życia Tulli dokłada mit o świecie jako maszynie, w którym życie biologiczne (krążenie soków, kiełkowanie nasienia, dojrzewanie owoców) jest podtrzymywane przez mechaniczny ruch kół zębatach i trybów.

[...] to nie siła kiełkujących nasion i nie ciśnienie soków krążących między korzeniem i koroną daje światu życie, tylko wprawiają go w ruch motory, przekładnie i koła zębate, urządzenia obracające słońce i gwiazdy, ciągnące chmury po nieboskłonie, przepychające wodę przez koryto rzeki (SK, s. 16).

**14** Armatowska pisała o tym, że „status rzeczywistości pozostaje nieodgadniony”, co nie znaczy, że nie istnieje, i przywoływała na dowód zdanie ze *Snów i kamieni*: „nie ma bowiem na świecie niczego, co byłoby tylko zmyśleniem” (zob. ARMATOWSKA, 2010, s. 54).

**15** To znaczy umożliwiającego danie świadectwa realności opowiadanych historii oraz znacznie lepszy kontakt z czytelnikiem (na co poprzednie powieści, odczytywane jako metateksty, nie pozwalały). Zob. TULLI, 2012, s. 15–16.



Tak zresztą – jakby mechanicznie, używając słów: „bo tak trzeba” – egzystuje bohaterka *Włoskich szpilek* i Szumu – matka Tulli.

Ten świat, który utracił równowagę, bo zaburzyła ją w wielu wymiarach wojna, musi posiłkować się „idea mechanicznej równowagi świata” (SK, s. 34). Ta idea zakłada jedynie iluzję harmonii, atrapę świata, która ma podtrzymać w bohaterach złudzenie porządku, zamaskować ból i poczucie straty:

Było tam dziesięć tysięcy par drzwi, z których przynajmniej połowę z miejsca zamknięto na klucz, ponieważ były nie do przechodzenia, lecz dla symetrii (SK, s. 21).

Majstrowie mają dość zdrowego rozsądku, by nie spodziewać się, że uwierzę w ich dobre chęci. Lecz gwizdzą na to, nie boją się wcale, zadowoleni, że znowu nie dali się na niczym złapać. [...] Czy nie dostarczyli odpowiednich pozorów dobrej woli, wymownych przejawów fałszywej gorliwości, z której dla równowagi musieli sami podśmiewać się po kątach? (S, s. 55)

Cokolwiek by sądzić o historyjce toczącej się wokół placu, pomyślana została jako rzecz lekka i gładka. [...] Jeśli nawet było w niej trochę bólu, to podszytego śmiesznością. A jeśli pojawił się policjant, to tylko dla swych zabawnych właściwości, inaczej mówiąc, po to, by puszył się w swym przyciasnym mundurze. Przystojny student potrzebny był dla równowagi, żeby i służąca miała się w kim podkochiwać (S, s. 68).

Bohaterowie wszystkich powieści Magdaleny Tulli mają poczucie, że żyją jeszcze w znanym sobie, bezpiecznym świecie, podczas gdy pod fundamentami ich domów już od dawna przesypują się „ławice piasku” (S, s. 57). Zwiastują to, co nieuniknione: wojnę, wagony towarowe, komory gazowe i piece krematoryjne. Niech lepiej nie wiedzą, pisze Tulli w *Skazie*, że będą ofiarami „najbardziej bezlitosnych zdarzeń” (S, s. 11). To nie ułatwiłoby działań zaplanowanych przez oprawców, którzy w twórczości warszawskiej pisarki metaforyzowani są w postaciach generałów w wysokich butach, podległych tym generałom żołnierzy i pomniejszych „wykonawców robót” – „panów w drelichach”, którzy są na drugim planie powieściowych zdarzeń.

W swojej narracji autorka *W czerwieni* odzwierciedla koszmary, inscenizacyjny wymiar Zagłady. O „kwestii ostatecznej” (*Endlösung*) można przeczytać w literaturze przedmiotu i we wspomnieniach ofiar, że była szczegółowo zaplanowaną akcją. Jak w widowisku teatralnym, określone przedmioty pełniły wówczas rolę rekwizytów, a przestrzenie i postacie pojawiały się w rzeczywistości jedynie dla utrzymania jej estetycznej „równowagi”. Ludzie idący na śmierć



musieli do końca pozostać w przekonaniu, że komory gazowe są tylko łaźniami, w których wezmą kąpiel po trudach podróży.

Lekkie, „tekturowe” przestrzenie w utworach Magdaleny Tulli mają stanowić przeciwagę dla „ciężkiego” losu jej niektórych bohaterów: uchodźców ze *Skazy*, narratora z *Trybów*, „grajków z cygańskiej kapeli” z powieści *W czerwieni*, matki z *Włoskich szpilek* i *Loterii*. Żeby zagłada milionów Żydów i śmierć innych ofiar wojny mogła dojść do skutku, świat musiał być konstruowany – tak jak budowana naprędce przestrzeń obozów koncentracyjnych – „z dykty”<sup>16</sup>, a sprawy „najwyższej wagi”<sup>17</sup> zbrodniarze musieli traktować tak lekko, jak to tylko możliwe – by uwierzyć, że życie ich ofiar (dzieci, kobiet i mężczyzn) nic nie znaczy, że ich ciała „mają swoją wagę” (T, s. 124).

### **Aniołowie ze „złotymi rękami”**

Oba pozaliterackie światy, do których odnosi się w swoich utworach Magdalena Tulli: świat wojny i ten nowy świat „po”, którego początek dla Polaków stanowi konferencja jałtańska, mają to samo źródło. Autorka *Awantury w lesie* określa je jako „energię przemocy” (WS, s. 65). To z krążenia w świecie tej energii, twierdzi Tulli, bierze się charakter obu tych rzeczywistości. Podwórka pełne są „prymitywnej przemocy” (WS, s. 94), a żal i pogarda toczą od wewnątrz społeczności miast i miasteczek. W takim świecie funkcjonują bohaterowie powieści Tulli. Życie tych postaci, jego swoisty przebieg i rytm określone są przez ten sam rodzaj energii, którą z racji jej ogromnej destruktywnej siły trzeba „podać dalej”, komuś innemu. Ten ktoś z kolei podaje ją innej osobie, a tamta jeszcze innej itd. W powieści *Skaza* przyczyn strasznego losu uchodźców narrator upatruje

**16** W literaturze przedmiotu znajdziemy wiele opisów, w których obozy koncentracyjne przedstawia się jako przestrzeń prowizoryczną i iluzoryczną – „teatr”, „inscenizacja” zaplanowana, by bez trudu zgładzić miliony ludzi. Zwłaszcza przypominają się „stacje” i „perony” (ich zaimprovizowany wygląd), na które przybywali ludzie z transportów, a które miały udawać prawdziwe miejsca przyjazdu pociągów, a także oszukiwanie więźniów, że przybyli do „obozu pracy”, a nie do „obozu śmierci”, udawanie, że ci, którzy nie przeszli obozowej selekcji, idą do łaźni, a nie do krematorium etc.

**17** W *Snach i kamienniach*, w *Skazie* oraz we *Włoskich szpilekach* znajdziemy fragmenty opisujące świat przedstawiony z perspektywy „spraw najwyższej wagi”. „Żadna falbanka nie ma tu wagi spraw ostatecznych i spraw ostatecznych w ogóle nie przewidziano. Nawet ci, którzy skaczą z mostu do rzeki, czynią to z przyczyn banalnych i śmiesznych” (SK, s. 71); „Ciężar odpowiedzialności za pomyślność własną i rodziny to ciężar pytań bez odpowiedzi. Cały się bierze stąd, że w kwestiach najwyższej wagi możliwe jest tylko zgadywanie. Do wczoraj możliwe były jeszcze specjalne wyjścia, pewne furtki jeszcze były otwarte dla najbardziej zaniepokojonych, lecz raptem się zamknęły; wszystkie naraz zatrasnęły się z hukiem; w ten to sposób notariusz razem z rodziną znalazł się w pułapce” (S, s. 44–45); „Miała [matka – K.D.J.] szczęście: ogień strawił dokumenty najwyższej wagi, o mniej ważne nikt nie pytał” (WS, s. 25).

w niektórych „epizodach” z życia generała – na przykład w tym, że bito go butami po głowie. Podmiot tekstu zastanawia się więc: czy generał „zechce wziąć teraz odwet za wcześniejsze upokorzenia?” (S, s. 144) W innym fragmencie *Skazy*, odnosząc się do losu sklepikarza (którego ograbiono i którego stoisko z gazetami brutalnie zdemolowano), narrator zapyta: „czy żal rozleje się, jak nafta z przewróconej bańki i wybuchnie płomieniami gniewu” (S, s. 51)?

We *Włoskich szpilkach świat PRL*, pełen rozgoryczonych ludzi, których dziewczynka spotyka w szkole i wśród sąsiadów, toczy „energia cierpienia, żalu i nienawiści” (WS, s. 65), energia, którą pozostawiły w tym świecie bezsilne wobec swojego losu ofiary Zagłady. To energia, która przechodzi z pokolenia na pokolenie i znacząco pogardą również tę naszą, najbardziej współczesną rzeczywistość.

„To był problem źle wydatkowanej energii” – tak pisarka określiła stan bliski depresji, w jakim była przed napisaniem *Trybów*. W takich chwilach siła, którą moglibyśmy przeznaczyć na działanie, „obraca się przeciwko nam” (TULLI, 2013, s. 55). Z tego z kolei bierze się specyficzna „ociężałość”, jakiej doświadczają w swojej chorobie melancholicy. Pewien wewnętrzny ciężar dostrzegał u swoich pacjentów również Antoni Kępiński, psychiatra, autor książki *Melancholia*. Pisał między innymi: „Subiektywnym wyrazem zahamowania jest uczucie ciężkości. Niekiedy chory ma zupełnie realne wrażenie, że ciężar jego ciała znacznie się powiększył. Subiektywne uczucie ciężaru ciała wyraźnie koreluje z nastrojem. Człowiek wesoły czuje się lekki, choćby w rzeczywistości ważył sporo. [...] Człowiek smutny czuje się ciężki, mimo że może wykazywać niedowagę” (KĘPIŃSKI, 1979, s. 95).

Kępiński twierdzi, że to kwestia niewłaściwie działającego mechanizmu wymiany energii pomiędzy człowiekiem a światem. W tym popsutym „metabolizmie energetycznym” widzi przyczynę specyficznego odrętwienia, w jaki popadali pacjenci psychiatry (KĘPIŃSKI, 2001, s. 55–58). Zwróćmy jednak uwagę, że Kępiński w swojej książce nie tylko nie oddziela od siebie pojęć „melancholia” i „depresja” (co z kolei czynią współcześni melancholodzy<sup>18</sup>), ale celowo wraca do starożytnego terminu *melencolia*, by badać chorobę swoich podopiecznych w jej możliwie szerokim ujęciu: filozoficznym, historycznym, kulturowym, religijnym. Kępiński reprezentuje holistyczne podejście do pacjenta w medycynie, co znakomicie przedstawia w swoim wstępie do *Melancholii*, gdzie pisze, że pojęcie melancholii, zawężone od końca XIX wieku do medycznej przypadłości nazwanej depresją, skutkuje pominięciem trwającej od czasów Hipokratesa dyskusji o „smutku nurtującym ludzi, często oscylującym na pograniczu normy i patologii” (KĘPIŃSKI, 1979, s. 3).

18 Między innymi Wojciech BAŁUS (1996) i Marek BIEŃCZYK (2012).

Twórczość Magdaleny Tulli pokazuje polską powojenną rzeczywistość jako melancholijnie zatrutą. „Energia rozpacz” nigdy nie przestaje krążyć w przestrzeni świata, ponieważ zawsze znajdzie się ktoś słabszy (z racji swojego wieku, statusu społecznego, materialnego etc.), na którego można przerzucić swoją rozpacz i wściekłość, czyli własny, noszony przez siebie ciężar. Problem przerzucania „ciężaru” przez jednego człowieka na innego jest stałym motywem we wszystkich powieściach Magdaleny Tulli:

Z władzy i wpływów, które przypadły notariuszowi w udziale, wynikają dla niego pewne przywileje, łatwiej mu niż komukolwiek innemu przerzucić swoje ciężary na cudzy grzbiet. Jego przykład skłania i innych, by czynili to samo na miarę własnych możliwości. Regułą jest w tej historyjce, że słabszy dźwiga najwięcej (S, s. 29-30).

„Toteż najsłabszy dźwiga wszystko” – kończy ten akapit narrator *Skazy*. Bycie ofiarą jest, jak twierdzi autorka *Trybów*, „najbardziej upokarzającym doświadczeniem na świecie. Niszczącym” (TULLI, 2013, s. 67).

Dlatego na przykład instytucja zemsty zrobiła tak szaloną karierę. Ludzie nie chcą być niewinnymi ofiarami. Wolą szybko zrobić coś równie złego, jak to, co ich spotkało. Łatwiej dźwigać najgorszą winę niż upokorzenie (TULLI, 2013, s. 67).

I ten najsłabszy będzie próbował pewnego dnia oddać komuś swój ból, przerzucić na kogoś swój ciężar. Dziewczynka, bohaterka *Włoskich szpilek*, zastanawia się, jak „zrównoważyć przechył, który nadała jej życiu przeklęta kasetka” (WS, s. 76), oddać część tego cierpienia, które przerzuciła na dziewczynkę jej matka, była więźniarka obozów koncentracyjnych. Podobnie powie bohaterka *Loterii*:

Nieraz chciałam zrobić coś naprawdę okropnego, coś, co zrównoważyłoby sumujący się ciężar wszystkich upokorzeń. Żeby zapomnieć, ile ważą, trzeba rzucić coś naprawdę ciężkiego na drugą szalę (L, s. 14).

Świat w analizowanych utworach wydaje się utrzymywać swoją równowagę zawsze kosztem kogoś, kto zapłaci odpowiednio wysoką cenę za czyjeś szczęście i spokój. Opisywane w *Snach i kamieniach* mityczne drzewo świata czerpie życiodajne soki z tego, co podziemne, pokątne, co nigdy nie ujrzy światła dziennego.

Jeśli bilans ma się zgadzać, musi zapłacić ktoś inny. Najlepiej, żeby potem niezwłocznie zniknął z oczu (T, s. 42)

- twierdzi narrator *Trybów*.

Ceną podejrzanych zysków, za którymi gonią ubrani w drelichy wykonawcy robót, jest rozpacz i wściekłość drugorzędnych postaci (S, s. 17)

- czytam w *Skazie*.

Piękne sukcesy, za które czyjeś dzieciaki zapłaciły życiem (WS, s. 44)

- mówi z rozgoryczeniem we *Włoskich szpilkach* dziadek Vittorio o klęsce I wojny światowej.

Problematyka, metafory i motywy ciężaru, wagi oraz stałego balansu pomiędzy lekkością a ciężarem – których reprezentacje są tak liczne w twórczości Magdaleny Tulli – kieruje uwagę w stronę kwestii najważniejszej w tej prozie, scalającej wiele różnych, trudnych do zrozumienia elementów (nieraz recenzenci nazywali je „rebusami” – zob. KOMENDANT, 1998; MIZURO, 1999) w jedną całość. Tą kwestią jest wątek Sądu Ostatecznego, który odnaleźć można we wszystkich utworach autorki *Skazy*. Trzeba jednak zaznaczyć, że ów motyw nigdy nie pojawił się wprost w żadnej z powieści autorki *Czerwonej szminki*. Dopiero w ostatnimiej, w *Szumie* Tulli powoła instancję nazwaną przewrotnie „sądem najniższym”. Gdyby jednak wnikliwie przyjrzeć się powieściom tej pisarki, można by zauważyć w każdej z nich wątki bliskie problematyce sądu – poczynając już od debiutanckich *Snów i kamieni*. Rzeczywistość powieściowych miasteczek opisywana jest jako „zawieszona na szalkach niewidocznej wagi” (SK, s. 14-15; T, s. 101); o egzystencji bohaterów tej prozy mówi się, że jest „rzuciona na szalę [wagi – K.D.J.]” (S, s. 88), a w powieści *W czerwieni* za wywołanie wojny narrator obwinia jedną z postaci – Kazimierza Krasnowolskiego, który „ciężarem swoich westchnień” przechylił „szalę dynastycznych interesów i dyplomatycznych napięć” (WCz, s. 27). Wnikliwa lektura powieści Tulli przynosi wiele podobnych przykładów.

Topika miary i wagi, ważenia czy ciężaru odsyłają w twórczości Magdaleny Tulli do pozaliterackiego kontekstu okrucieństw dwóch wojen<sup>19</sup> i Zagłady. Pisałam o tym na łamach „Tekstów Drugich”

<sup>19</sup> Część fabuły *Włoskich szpilek* odwołuje się do I wojny światowej i bezsensownej śmierci milionów żołnierzy.

w 2013 roku<sup>20</sup>. Moja intuicja badawcza nie zawiodła mnie. Kiedy ukazały się *Włoskie szpilki*, w początkowych fragmentach powieści odnalazłam tę scenę:

To w którymś z nich [albumów – K.D.J.] znalazłam ten obraz. Wpatrywałam się w niego godzinami, nie mogłam odebrać wzroku, bo na tym obrazie palono ludzi. Strąceni widłami wpadali w ognistą czeluść. Był i anioł, ale nie patrzył w ich stronę. Pod jego skrzydłami schroniło się kilka postaci z dłońmi złożonymi, jak do modlitwy, patrzących zaspanym wzrokiem na tamtych nieszczęsnych, których włosy zajmowały się już od płomieni (WS, s. 17–18).

Mała bohaterka powieści we włoskim albumie malarstwa, jednym z wielu, które może do woli oglądać w mediolańskim domu swoich dziadków, znajduje reprodukcję obrazu. Dziewczynce dzieło wydaje się szczególne, ponieważ „wyjaśnia” jej, jak dotąd nierozwiązaną, kwestię „palenia ludzi”, o której pewnego dnia usłyszała w przedszkolu i której nie mogła w żaden sposób pojąć („To można palić ludzi? W jaki sposób?” – WS, s. 16). Kiedy więc bohaterka widzi ów obraz, na którym płoną ludzie, konstatuje:

Więc to tak – myślałam sobie – więc tak to wygląda. I nikogo już o nic nie pytałam (WS, s. 18).

Jaki to obraz? Kto go namalował? Odpowiedź nie pada wprost w żadnym z fragmentów *Włoskich szpilek*, pozostaje w ten sposób miejsce na domysł czytelnika. W tym sensie byłaby to bardziej hypotypoza, która jedynie sugeruje analogię z jakimś obrazem, niż ekfrazy, która odnosi się do konkretnego dzieła sztuki<sup>21</sup>. Marta Cuber, interpretując ten fragment *Włoskich szpilek*, wskazuje na jeden z obrazów Hieronima Boscha. Ale który dokładnie? *Sąd nad światem*? Tego już badaczka nie doprecyzowuje (CUBER, 2013, s. 324). Jeśli jednak dokładniej przeanalizować pewne szczegóły opisu obrazu (anioł, pod którego skrzydłami chroni się grupa ludzi, ludzie spadający w „ognistą czeluść”, ich włosy „zajmujące się od płomieni”...), to interpretacja wydaje się chybiona (na obrazie Boscha nie ma ani anioła, ani „ognistej czeluści”). Opis bliższy byłby natomiast temu, co znajdziemy na obrazie Hansa Memlinga *Sąd Ostateczny*. Czy fakt, że niderlandzki artysta był niemieckiego pochodzenia,

<sup>20</sup> Ukazał się tam mój artykuł na temat topiki ciężaru i lekkości w powieści *Skaza* (DZIKA-JUREK, 2013, s. 25–41).

<sup>21</sup> Definicję hypotykozy jako opisu dzieła sztuki w literaturze podają za książką Adama Dziadka *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej* (zob. DZIADEK, 2004, s. 82).

że obraz od wieków znajduje się w Gdańsku (mieście obecnie polskim, ale o historii związanej z Niemcami) miało jakieś znaczenie dla Tulli?<sup>22</sup>

Wydaje się, że dla autorki *Włoskich szpilek* ważna jest kompozycja obrazu Memlinga, a przez to fakt, w jaki sposób malarz interpretuje kwestię Sądu Ostatecznego – jednego z najpopularniejszych tematów piętnastowiecznego malarstwa. Otóż Memling w centrum swojego obrazu umieszcza charyzmatyczną postać Michała Archanioła z wagą. Sprawa miary i wagi jako alegorii boskich wyroków wydaje się więc w dziele niderlandzkiego artysty najważniejsza. Okazuje się to również bardzo istotne we *Włoskich szpilkach* – a jeśli spojrzymy przez pryzmat tego, co pisałam wcześniej – również w całej twórczości Magdaleny Tulli.

Przypomnijmy, że czas akcji *Włoskich szpilek* obejmuje kilkanaście lat po wojnie. To okres, w którym rodzą się dzieci byłych więźniów obozów koncentracyjnych, ludzi, którzy po traumatycznych przeżyciach próbują na nowo ułożyć sobie życie. Dotyczy to również matki bohaterki powieści – kobieta sama przeszła przez „pożar” wojny, w której „ogień strawił dokumenty najwyższej wagi” (WS, s. 25). Metaforyka i motyw ognia (pożaru, piekła) odnoszą się tutaj zatem wprost do czasu wojny i pieców krematoryjnych. Z tym, że porządek aksjologiczny z obrazu Memlinga zostaje przez autorkę Szumu odwrócony. Ci bowiem, którzy na obrazie spadają w „ogni-stą czeluść” (potępieni), to w oczach małej bohaterki *Włoskich szpilek* niewinne ofiary – jak ofiary wojny, masowo spędzane do komór gazowych i palone w obozowych piecach („nieszczęśnicy”, których „włosy zajmowały się ogniem”). Natomiast postaci „z dłońmi złożonymi do modlitwy”, które na malarskich wizerunkach Sądu Ostatecznego symbolizować mają zbawionych, w prozie Magdaleny Tulli wydają się – odwrotnie niż na płótnie Memlinga – winne. Winne, bo stoją i patrzą obojętnie – „zaspanym wzrokiem” – na cierpienie tych, którzy wkrótce zostaną strąceni w piekło. Także wskazany w powieściowym opisie anioł, który również „nie patrzy”, symbolizuje inne wartości niż anioł z obrazu Memlinga.

Ważnym motywem w powieściach autorki *W czerwieni* jest pewien szczególny rodzaj spojrzenia. Można go nazwać spojrzeniem „niewidzącym”. Ten charakterystyczny wzrok – lodowaty, „stalowoszarzy” – ma również matka bohaterki *Włoskich szpilek*, która nigdy nie patrzy córce w oczy, lecz „kilka centymetrów poniżej kołnierzyka” (WS, s. 81). O postaciach powieści Tulli, tych, „którzy patrzą

22 Moje przypuszczenia potwierdziła sama autorka, z którą miałam się okazję spotkać w Żywcu w 2016 roku podczas festiwalu „Żywiec miasto zmysłów” (byłam jego pomysłodawczynią i współorganizatorką).

z dystansu” i którym „emocje nie mącą umysłu”, mówi inny fragment *Włoskich szpilek*:

lepiej wrócić do zagadek. A więc: co byś zrobił, gdyby niewyraźne ciemne postacie bez twarzy, zwane Niemcami, ściagały twoją rodzinę i gdybyś mógł ukryć wszystkich oprócz jednej osoby. Emocje mącą umysł, lepiej więc spojrzeć na to z dystansu. Kto patrzy z dystansu, **ma w głowie miarę i wagę** spraw oraz świadomość, powiedzmy, boską. Nie drży i oczy nie zachodzą mu łzami (WS, s. 9, podkr. – K.D.J.).

Niedoścignionym wzorem sprawiedliwego osądu jest więc tutaj postać esesmana; istoty, która, jak anioł z obrazu, „patrzy z dystansu”, „ma świadomość boską”, feruje wyroki na prawo i lewo, przez chwilę „ważąc” w dłoni czyjeś życie; to esesmani na rampie, w „scenie selekcji” swoich ofiar.

Tę figurę anioła, u którego ważniejsza od oczu i ich uważnego spojrzenia jest sama ręka, jej gest, odnaleźć można również w innych utworach Magdaleny Tulli. Narrator powieści *Skaza* porównuje „majstrów” współodpowiedzialnych za los uchodźców do „aniołów o złotych rękach” (S, s. 58); tych samych „majstrów” nazywa również: „upadłymi aniołami zapleczy” (S, s. 58), którzy „cenią się wysoko ze względu na pewne specjalne umiejętności” (S, s. 58). Z kolei w powieści *W czerwieni* „aniołki o złotych rączkach” – figurki wieńczące fronton kamienicy – zrzucają pewnego dnia z wysokości kamień, który zabija jedną z bohaterek tej powieści – Emilkę Loom (WCz, s. 16). „Aniołem śmierci” więźniowie Auschwitz nazywali Josefa Mengele, niemieckiego lekarza, który – zawsze ubrany w czysty biały fartuch i białe rękawiczki – na rampie obozowej wybierał ludzi do swoich potwornych eksperymentów medycznych.

To specyficzne, „niewidzące” spojrzenie oraz niewinny gest ręki, który w rzeczywistości, w czasie wojny, mógł zdecydować o „kwestiach najwyższej wagi”, jak śmierć bohaterów, jest lejtymotywywem całej twórczości Tulli. Postać anioła, który na obrazie Hansa Memlinga trzyma w dłoni wagę, Magdalena Tulli porównuje w swoich powieściach do postaci niemieckiego nazisty, który podczas wojny „ważył” w swoich dłoniach losy tysięcy ludzi i którego jeden gest ręki wystarczył, by kogoś strącić w ogień albo przeciwnie – ocalić, czyli ustawić po swojej prawicy. Taka sugestia tkwi w utworach autorki *Skazy*, ale może być również odnaleziona w pracach Antoniego Kępińskiego, którego z warszawską pisarką łączy zainteresowanie i Zagładą, i melancholią. W *Rytmie życia* (Kępiński, 1978), książce psychiatri będącej zbiorem esejów z pogranicza filozofii i medycyny, znajdziemy przejmujący grozą opis selekcji nowo przybyłych do obozu więźniów. „Było w tej scenie coś z sądu



ostatecznego” (KĘPIŃSKI, 1978, s. 79) – pisze Kępiński w rozdziale książki zatytułowanym znacząco *Psychopatologia decyzji*: „Jednym z obozowych obrazów, które obok kominów krematoryjnych, stosów nagich, wyniszczonych ciał utkwiają na długi czas w pamięci ludzkości, jest scena selekcji na rampie. Tłum kobiet, mężczyzn, starców, dzieci, bogatych i biednych, pięknych i brzydkich defilował przed lekarzem SS, stojącym w postawie **władcy i sędziego**. Nieznaczny ruch ręki tego człowieka decydował, czy stojący przed nim drugi człowiek pójdzie za chwilę do gazu, czy też dana mu będzie możliwość przeżycia choćby kilku dni lub miesięcy. **Było w tej scenie coś z sądu ostatecznego; ruch ręki kierował do ognia lub dawał sposobność ocalenia**. Ci, co czekali na wyrok, zazwyczaj nie wiedzieli, co ich czeka. Wiedzieli tylko, że ruch ręki jest ważnym znakiem w ich życiu, coś oznacza, ale co, pozostało dla nich nieraz tajemnicą, aż do chwili gdy w otworze sufitu rzekomej łaźni ukazywała się głowa w masce gazowej. Gdy więźniowie szli do selekcji i wiedzieli, że idą do gazu, ostatkiem sił starali się wyprostować, maszerować sprężystym krokiem, by zrobić na lekarzu SS dobre wrażenie i **znaleźć się po jego prawicy**” (KĘPIŃSKI, 1978, s. 79).

Sytuacja na obozowej rampie oraz przywołany obraz lekarza SS, który „feruje wyroki”, posłużyły Kępińskiemu jako szczególny przykład patologii aktu dokonywania wyboru. Jednak autor *Melancholii* dochodzi w końcu swojego eseju do zdumiewającej konkluzji. Kępiński pisze, że taka właśnie postawa decydenta, w której bierze udział nie oko, zawsze gotowe się wzruszyć, lecz mechaniczny gest ręki, jest w istocie zgodna z powszechnie utrwalonym wizerunkiem sprawiedliwej, bo ślepej Temidy.

Również na najsłynniejszym wizerunku malarskim Sądu Ostatecznego – obrazie Hansa Memlinga – w sprawiedliwej selekcji zbawionych i potępionych największe znaczenie ma gest ręki Michała Archanioła i przedmiot wagi. Anioł nie patrzy na ludzi, w prawej ręce trzyma miecz, w lewej – wagę, którą wspiera na mieczu. To właśnie boska waga, zgodnie z jeszcze przedchrześcijańskimi wierzeniami w *psychostasis*<sup>23</sup>, może mierzyć ludzką moralność i wskazywać, ile waży serce człowieka. Szczególny wydzźwięk ma opis obrazu dokonany przez Andrzeja Nowakowskiego w książce pt. *Sąd*, pracy zawierającej nowe interpretacje tego dzieła. Otóż patrząc na centralny punkt *Sądu Ostatecznego*, badacz napisał: „Niewzruszony archanioł Michał w imieniu niewzruszonego

<sup>23</sup> Memling maluje na swoim obrazie *psychostasis* zgodnie z biblijną Księgą Daniela (Dn, 5,27): „zważono cię na wadze i okazałeś się zbyt lekki”. Wyjaśnia to w swoim eseju Antoni Ziemia, który pisze o wadze w dziele Memlinga tak: „Więcej ważą cnota i dobre uczynki, przeto szala ze zbawionym opada, a nie wznosi się ku górze, ku Bogu, jak było u Rogiera” (ZIEMBA, 2016, s. 91).

Chrystusa odmierza z aptekarską dokładnością dobre i złe uczynki” (NOWAKOWSKI, 2016, s. 20).

To w tym piętnastowiecznym wizerunku anioła, który „niewzruszony” dokonuje selekcji i posyła wybranych ze zgromadzonych wokół siebie ludzi na swoją prawą (zbawieni) lub lewą stronę (potępieni), autorka *Trybów* dostrzega symboliczny początek myśli, „kulturę”, której udało się uprawomocnić przemoc i władzę nad innym człowiekiem (św. Michał Archanioł z obrazu Memlinga trzyma wagę na pastorałe, symbolu władzy kościelnej) w imię idei wymierzania sprawiedliwości. Tę myśl naziści wykorzystają później, by zgładzić miliony Żydów. Jak pisze Stanisław Lem w opowiadaniu *Prowokacja*: „prześladowanie Żydów nie miało być żadnym przestępstwem, lecz jego diametralną opozycją, mianowicie wymierzeniem najwyższej sprawiedliwości” (LEM, 2003, s. 297).

Lem, podobnie jak Kępiński i Tulli<sup>24</sup>, dostrzega symbolikę „boskiej sprawiedliwości”, jaką posługują się w czasie wojny naziści. Żeby nie czuć się banalnymi przestępcami, wykonawcy planu „ostatecznego rozwiązania” musieli mieć poczucie, że jest on czymś zupełnie innym niż masowym zabijaniem niewinnych ludzi – jest próbą wymierzania sprawiedliwości. Co więcej, pisze Lem, regularny (codzienny) rytm zabijania nadał tym zbrodniom specyficzny rodzaj autonomii, wytworzył schemat, kulturę mordu... „Zbrodnia [...], jeśli nie jest sporadycznym przekroczeniem norm, lecz regułą kształtującą życie i śmierć, wytwarza własną autonomię, tak samo, jak kultura” (LEM, 2003, s. 286) – pisze autor *Solaris*.

To ta „autonomia” właśnie – zestaw gestów, zaczerpnięte z kultury idee, uświęcone wizerunki i symbole, schematy mówienia i myślenia – pozwoliły nazistom zrealizować potworny plan *Endlösung*. Zagłada musiała mieć swój własny, osobny język, inaczej nie doszłaby do skutku. Od *Snów i kamieni*, swojego debiutu, aż do opublikowania autobiograficznych *Włoskich szpilek* i *Szumu* Tulli tropi ów język i jego „tryby”. Metaforyka ciężaru i wagi, której konsekwentnie (może nawet obsesyjnie) używa w swoich powieściach autorka *W czerwieni*, to w naszej mowie ślady pozostałe po rzeczywistości pieców krematoryjnych, a wiedza, że ów – jak pisał Kępiński – „ruch ręki jest ważnym znakiem”, jest wiedzą wyniesioną z tamtego świata.

**24** Niewykluczone, że autor *Bajek robotów* zainspirował się w swoich opowiadaniach – które są recenzjami dwóch nieistniejących książek: *Dziejów ludobójstwa* Horsta Apercicusa i *Jednej minuty* J. Johnsona i S. Johnsona – pracami Kępińskiego; pierwszy wydruk *Prowokacji* ukazał się w 1980 roku w czasopiśmie „Odra”. Z kolei Tulli mogła poznać i *Rytm życia* (z notek biograficznych wiemy, że studiowała przez pewien czas psychologię), i *Prowokację*.

## Bibliografia

- ARMATOWSKA Joanna, 2010: *Konstrukcja i destrukcja w prozie Magdaleny Tulli na przykładzie „Snów i kamieni”*. „Polonistyka”, nr 9.
- BAŁUS Wojciech, 1996: *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*. Kraków: Universitas.
- BIEŃCZYK Marek, 2012: *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa: Świat Książki.
- CUBER Marta, 2013: *Metonimia jako struktura wyobraźni. O prozie Magdaleny Tulli*. W: EADEM: *Metonimie Zagłady. O polskiej prozie lat 1987–2012*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- DZIADEK Adam, 2004: *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- DZIKA-JUREK Kamila, 2013: „Setka szarych palt”. *(Nie)świadomość Zagłady w powieści „Skaza” Magdaleny Tulli*. „Teksty Drugie”, nr 5.
- KĘPIŃSKI Antoni, 1978: *Rytm życia*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- KĘPIŃSKI Antoni, 1979: *Melancholia*. Warszawa: Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich.
- KOMENDANT Tadeusz, 1998: *Trzeci wymiar*. „Gazeta Wyborcza”, 5.09.1998, dodatek: „Książki”, nr 9.
- LEM Stanisław, 2003: *Prowokacja*. W: *Biblioteka XXI wieku*. Pośl. Jerzy JARZĘBSKI. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- MIZURO Marta, 1999: *Fraszka, igraszka, zabawka blaszana*. „Odra”, nr 2.
- NOWAKOWSKI Andrzej, 2016: *Wstęp*. W: *Sąd „Sąd Ostateczny” Hansa Memlinga*. Fotografie wykonał, wstępem opatrzył Andrzej NOWAKOWSKI. Kraków: Universitas.
- TULLI Magdalena, 1999a: *Sny i kamienie*. Warszawa: W.A.B.
- TULLI Magdalena, 1999b: *W czerwieni*. Warszawa: W.A.B.
- TULLI Magdalena, 1999c: *Za plecami narratora*. Rozm. przeprowadził Marek ZALESKI. „Res Publica Nowa”, nr 5/6.
- TULLI Magdalena, 2003: *Tryby*. Warszawa: W.A.B.
- TULLI Magdalena, 2007: *Skaza*. Warszawa: W.A.B.
- TULLI Magdalena, 2011: *Włoskie szpilki*. Warszawa: Nisza.
- TULLI Magdalena, 2012: *Polaku, nie pomiataj sobą. Będziesz lepszy*. Rozm. przeprowadziła Dorota WODECKA. „Gazeta Wyborcza”, 20.10.2012, dodatek: „Magazyn”.
- TULLI Magdalena, 2013a: *Loteria*. „Zeszyty Literackie”, z. 4.
- TULLI Magdalena, 2013b: *Naród, który nie musi nikogo rzucać na kolana*. W: Dorota WODECKA: *Polonez na polu minowym*. Warszawa: Agora.
- TULLI Magdalena, 2017: *Jaka piękna iluzja. Magdalena Tulli w rozmowie z Justyną Dąbrowską*. Kraków: Znak.
- WIEDEMANN Adam, 1995: *Uwaga! poemat*. „NaGłos”, nr 21.
- ZIEMBA Adama, 2016: „Sąd Ostateczny” Hansa Memlinga – zagadki badawcze. W: *Sąd „Sąd Ostateczny” Hansa Memlinga*. Fotografie wykonał, wstępem opatrzył Andrzej NOWAKOWSKI. Kraków: Universitas.

Kamila Dzika-Jurek

### **“The Most Weighty” Issues in the Works of Magdalena Tulli**

**Summary:** The author examines metaphors related to weight in the oeuvre of Magdalena Tulli, indicating the notion that elucidates and orders what has hitherto defied interpretation in her novels. It is pointed out by the essay's author, and corroborated by numerous quotations from Tulli, that the Warsaw-based writer often described as a post-modernist weaving multi-thread narrative, in fact creates literature devoted to a single topic – the Shoah. An interesting way of indicating this fact is a painting by Hans Memling, *Last Judgement*, mysteriously appearing in Magdalena Tulli's novel entitled *Włoskie szpilki* [Italian High-Heels].

**Keywords:** Magdalena Tulli, Shoah, *Last Judgement* by Hans Memling, melancholy

Kamila Dzika-Jurek

### **Les questions du « poids lourd » dans l'œuvre de Magdalena Tulli**

**Résumé :** L'auteure de l'article suit la métaphore du poids et de l'importance dans l'œuvre de Magdalena Tulli en y soulignant la notion qui clarifie et organise les questions difficiles à interpréter jusqu'alors dans la création artistique de l'auteure de *Skaza*. L'auteure de l'essai en citant de nombreux fragments des livres de Tulli prouve que la création de l'écrivaine varsoivienne définie souvent par certains critiques en tant que l'exemple de la littérature postmoderne multithématique est en effet une littérature d'un seul thème – Holocauste. Le tableau de Hans Memling *Le Jugement dernier* qui apparaît mystérieusement dans *Włoskie szpilki* – l'avant-dernier roman de Magdalena Tulli – explique de manière intéressante cette question.

**Mots clés :** Magdalena Tulli, Holocauste, *Le Jugement dernier* de Hans Memling, mélancolie